

Urbana glazbena kultura: underground scena

Hadžikadunić, Mia

Undergraduate thesis / Završni rad

2022

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

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:186:519032>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2025-01-26**



Repository / Repozitorij:

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



**SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET**

Mia Hadžikadunić
Urbana glazbena kultura: *underground* scena

Rijeka, 2022.

SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET
Odsjek za kulturalne studije

Mia Hadžikadunić
0009060649

Urbana glazbena kultura: *underground* scena
ZAVRŠNI RAD

Preddiplomski studij kulturologije
Mentorica: dr. sc. Diana Grgurić

Rijeka, 8.8.2022.

SADRŽAJ:

<u>UVOD</u>	1
<u>METODOLOGIJA</u>	2
<u>KRITIKA SUPKULTURNE TEORIJE</u>	7
<u>URBANA GLAZBA NA PRIMJERU AMERIČKOG GRADA DETROITA</u>	9
<u>UNDERGROUND SCENA</u>	20
<u>ANALIZA UNDERGROUND SCENE GRADA HAMBURGA NA PRIMJERU FEMINISTIČKOG QUEER KOLEKTIVA POSSY</u>	23
<u>ZAKLJUČAK</u>	32
<u>SAŽETAK</u>	33
<u>ABSTRACT</u>	34

LITERATURA

**SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET**

IME I PREZIME STUDENTA: Mia Hadžikadunić
MATIČNI BROJ: 0009060649

**IZJAVA O AUTORSTVU RADA I O JAVNOJ
OBJAVI RADA**

Izjavljujem da sam završni rad pod nazivom

Urbana glazbena kultura: underground scena

(Naziv rada)

izradila samostalno te sam suglasna o javnoj objavi rada u elektroničkom obliku.

Svi dijelovi rada, nalazi ili ideje koje su u radu citirane ili se temelje na drugim izvorima, bilo da su u pitanju knjige, znanstveni ili stručni članci, internetske stranice, zakoni i sl. u radu su jasno označeni kao takvi te adekvatno navedeni u popisu literature.

U Rijeci, 8.8.2022.

Potpis studenta

Uvod

Predmet ovoga rada su urbana kultura, urbana glazba i *underground*¹ scena. Na samom početku prikazani su metodološki alati korišteni tijekom rada i prilikom samostalne analize *queer*² feminističkog kolektiva POSSY. Analizom potkrepljuje se teza da stvarna, proživljena iskustva u društvenim i humanističkim znanostima uvijek iznova dokazuju važnost priča kroz koje se opisuje društvo i kulturološko funkcioniranje u određenom vremenskom periodu. Različitim teorijskim pristupima, kao na primjer onima Claudea S. Fischera, Louisa Wirtha ili Georga Simmela definiran je pojam urbanosti. U središtu promatranja su društveni odnosi u gradu, čovjekovo mentalno poimanje grada, formiranje zajednica i procesi stvaranja identiteta, kako kolektivnog identiteta zajednice i grupe, tako i individualnog identiteta svakog pojedinca. „Urbani grad je tako posvuda i u svima“³ te se upravo oko ovog citata formira njegova definicija. Rad se također bavi korelacijama između urbanog prostora i glazbe; urbanom glazbom kao zvučnom kulisom grada i urbanom glazbom kao emotivnom reakcijom na društveno-kulturološka zbivanja u gradu. Prikazan je kronološki razvoj supkulture teorije, kritika iste, rekonstrukcija i napredak teorijske misli kad je riječ o proučavanju supkulturnih pokreta i njihove povezanosti s glazbom. „Uradi sam“ (do it yourself – DIY) načinom djelovanja objašnjeno je kako *underground* scena funkcionira.

¹ Pojam *underground*. Hrvatska enciklopedija (<https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=63186>)

² Pojam *Queer*. Lori.hr (<https://www.lori.hr/hr/kroz-prozor/45-queer>)

³ „The city is everywhere and in everything“ (Dicksmeier, 2009: 41).

Metodologija

Metodologija koja će biti korištena u ovom radu podijeljena je u dvije kategorije. Prva obuhvaća teorijsku pozadinu smještanja teme u kontekst i iščitavanje literature tematski vezane za područja o kojima se u radu radi te druga koja prikazuje metodologije u praksi. U ovom slučaju to su etnomuzikološko istraživanje, participativno promatranje i polustrukturirani intervju. Tekstovi pjesama, izvorni odgovori ispitanica, fotografije, videouradci kao i citati originalnih tekstova u službi su vjerodostojnog prikaza istraživanja te su vrlo bitni jer pružaju uvid u analizu tijekom rada te omogućuju prikaz intimnosti iskustva.

Na polju različitih znanstvenih disciplina koje se bave istraživanjem glazbe i scena postoje razlike u metodologiji, pristupu i interpretaciji istraživanja. Nova etnomuzikološka paradigma, bitna za kontekst ovoga rada, uključuje interdisciplinarno istraživanje. To, između ostaloga, znači da istraživanje uključuje kulturna pitanja i istraživače same. Osvještuje se uloga istraživača. U obzir se uzima njegova/njezina subjektivna interpretacija (Burić Čenan, 2016: 39). Etnomuzikologija se, dakle, bavi uporabom i funkcijom glazbe te društveno-kulturološkim značenjima koja proizlaze iz nje. Može se reći da je etnomuzikologija koja proučava glazbene scene antropološki usmjerena. Takvu vrstu istraživanja propagirao je A. Merriam u svom tekstu „Kvalitativno istraživanje u praksi: primjeri za raspravu i analizu.“⁴ „Predmet istraživanja više nije samo vrsta glazbe, nego glazba u kulturnom kontekstu“ (Burić Čenan, 2016: 40).

Fiona Buckland, Luis Manuel Garcia i Kristen Ghodsee samo su neki etnomuzikolozi koji iz različitih perspektiva pristupaju etnografskim istraživanjima te pisanju istih.

Fiona Buckland u svojoj knjizi „Nemogući ples: klupska kultura i stvaranje *queer* svjetova“⁵ 2002. godine istražuje *underground queer* scenu u New Yorku. Djelovanje scene u noćnim klubovima slikovito naziva „improvizirani društveni ples“.⁶ Buckland kreativno i na pomalo neuobičajen način pristupa istraživanju. Diverzne heterogene uloge, funkcije i dinamike *queer* osoba na sceni ona opisuje kao ples. „Formalne, općeprihvaćene vrste plesa već je teško predočiti u riječi. Što je onda s onima spontanima, koje su pune gesta i pokreta sa značenjem, kao što su to one *queer* zajednice u noćnim klubovima?“ (Buckland, 2002: 11). Buckland istražuje društvene prakse na marginaliziranim prostorima grada New Yorka. Bavi se utopijskim idealima *queer* zajednice te u skladu s time kritizira zadane, jedinstvene predodžbe o homoseksualnom, lezbijskom ili transidentitetu. Pokušava ukazati na važnost fluidnosti

⁴ Orig. engl.: „Qualitative Research in Practice: Examples for Discussion and Analysis“

⁵ Orig. engl.: „Impossible Dance: Club Culture and Queer Worlds Making“

⁶ Orig. engl.: „improvised social dancing in queer clubs“

individua u grupi i grupe same, kao i urbanog prostora, opisujući sve te komponente kao ples. Kad govori o identitetu, također govori o pojmu koji nije statičan jer socioekonomske, rasne, klasne, kao ni rodno-spolne karakteristike društva nisu statične i svima jednake. Buckland konfigurira urbani prostor i identitet ovisno o kretanju scene u noćnim klubovima (Buckland, 2002: 34). Autoričin stil ukazuje i na njezinu kritiku. Želi pokazati kako je njujorški noćni život pun prepreka za *queer* zajednicu te je potrebno „vješto plesati“ kako bi se omogućilo ravnopravno djelovanje. Intervjuiranje i metoda participativnog promatranja glavne su strategije autoričinog etnomuzikološkog istraživanja. No, ona i ovdje odstupa od tradicionalnih normativa i, primjerice, nema fiksno postavljena pitanja za intervju. Prilagođava se situaciji što ju dovodi do odgovora i saznanja koja želi dobiti, a to su ona koja proizlaze iz razgovora bez zadane forme. Ona također, kao i mnogi etnomuzikolozi *underground* scena, neprestano ukazuje kako je premalo etnomuzikoloških istraživanja s ovakvim pristupom u akademskom svijetu. Jedan od razloga tome je, kako Buckland navodi, heteronormativnost akademskog svijeta (Buckland, 2002: 132).

Sličan pristup onom Fione Buckland ima i Luis Manuel Garcia. Etnomuzikolog današnjice koji živi na relaciji Toronto, Berlin, Chicago, Paris svoju je ljubav prema elektroničkoj glazbi uspio pretočiti u doktorat na sveučilištu u Chicagu i postdoktorat na sveučilištu u Berlinu. On se u svojim istraživanjima „Istražujući noćni život“⁷ koja su napisana 2012. godine, najviše bavio samim istraživačima. Naime, pokušao je na temelju vlastitog iskustva dati upute kako najbolje istraživati *underground* scene u noćnim klubovima. Prvenstveno, kao i Buckland, kritizira kako nema dovoljno literature, kao ni mentorstva na tom području, a onda se sam odlučio baviti upravo time. Uvjeti su, kako Garcia navodi, teži kad se promatraju grupe ljudi prilikom zabavljanja u noćnom klubu, nego, primjerice, kad se promatraju članovi sportskog kluba prilikom treninga u gradskom parku ili sportskoj dvorani. Noćni život pun je izazova za istraživače. Luis Manuel Garcia tijekom višegodišnjih istraživanja uspio je doći do nekoliko zaključaka te ih je postavio kao smjernice istraživačima za buduća istraživanja u noćnom životu:

- informiranje o sceni prije ulaska u istu
- neutralnost, ali istovremeno i transparentnost istraživača

⁷ Orig. engl.: „Doing Nightlife Research“

Luis Manuel Garcia: „Doing Nightlife Research“ Iaspmus-us.net (<https://iaspm-us.net/doing-nightlife-research-luis-manuel-garcia/>)

- stvaranje povjerenja među ispitanicima
- poštivanje privatnosti ispitanika
- izbjegavanje fotografiranja i snimanja
- usredotočenost i pomno praćenje
- redovito pisanje natuknica
- pravovremeno sastavljanje smislenog teksta

Kristen Ghodsee, s treće strane, bavi se etnografskim istraživanjima u koje spadaju i etnomuzikološka istraživanja. Kritiku Buckland i Garcie, o nedovoljnom broju upotrebljive literature kao i o manjku mentorstva prilikom istraživanja i ona podržava: „Zadivljuje me stalna proizvodnja knjiga koje se ne mogu čitati. Etnografija pruža kvalitativnu metodu kako bi se prenijelo iskustvo svakodnevnog života, a etnografi doslovno pišu kulturu“⁸(Ghodsee, 2016: 3). Autorica naglašava kako nerazumljiva, kompleksno napisana istraživanja širem čitateljstvu ostaju nedostupna, što nije i ne treba biti cilj. Naime, ideja je informirati o drugim kulturalnim i društvenim posebnostima (Ghodsee, 2016: 4). Budući je Ghodsee profesorica na fakultetu, ona djeluje tako da educira mlade studente i studentice, buduće istraživače i istraživačice. Osim što na predavanjima govori upravo o tome kako pisati istraživanje, ona o tome piše i knjigu koja služi kao neka vrsta udžbenika. U djelu „Od bilježaka do pripovijesti: pisati etnografiju koju svatko može čitati“⁹ iz 2016. godine ona piše o tome što je bitno prilikom pisanja istraživanja imati na umu:

- odaberite temu koju volite,
- svoje iskustvo računajte kao informaciju,
- obratite pažnju na naizgled manje bitne pojedinosti,
- jasno opišite mjesto i događaj,
- osmislite i integrirajte svoju teoriju,
- razjasnite svoje stajalište,
- dobro vladajte gramatikom i sintaksom,
- pronađite svoj zaključak.

⁸ Orig. engl.: „The continued production of unteachable books amazes me. Ethnography provides a qualitative method to focus on the experience of everyday life, and ethnographers literally write culture.“

⁹ Orig. engl.: „From Notes to Narrative: Writing Ethnographies That Everyone Can Read“

O pojmu urbanosti – urbani grad

„U stvarnom iskustvu,
grad je i postojeće fizičko okruženje i roman,
film, fotografija ili pjesma.“

(Friedrich, 2007: 31)

Definicija urbanosti nije jedna, kao što se niti urbani grad ne može jednom definicijom konačno definirati. Definicije za ta dva pojma se uvijek iznova traže i prilagođavaju promjenama koje se događaju, bilo u društvu ili kulturološki. Američki sociolog Claude S. Ficher 1973. godine supkulturnom teorijom urbanizma¹⁰ pojmu urbanosti pristupio je na način da se prvobitno bavio razlikama između sela i grada. Osim što je uočio geografske razlike poput površine i gustoće stanovništva, uočio je i one socioekonomske prirode. Najprije se bavio integracijom stanovnika sela u grad, a zatim je cijelu ideju preslikao na grad te inzistirao na tome da se populacija marginaliziranih dijelova urbanih središta treba uključiti u funkcioniranje grada. Upravo ta komunikacija između svih, za Fischera, grad čini urbanim (Dirksmeier, 2009: 29). Na to se svojim istraživanjem „Što grad čini urbanim?“¹¹ 1994. godine nadovezuje njemački sociolog Walter Siebel. On urbani grad opisuje kao mjesto gdje dolazi do sukoba interesa, ali jednako tako i kao mjesto gdje se ti sukobi svjesno rješavaju. Urbani grad je pozornica za društvene sukobe i političke sporove te za njihov rasplet. Navodi da stanovnici grada tendiraju k stvaranju životopisnih i ugodnih javnih mjesta te da je urbani grad oduvijek bio od elementarne važnosti za komunikaciju, političko i kulturološko djelovanje (Siebel, 1994: 6). Razvijajući svoju teoriju dalje, Fischer inzistira na tome da je neophodno uočiti da se razlike u društvu događaju kao posljedica klasnih, rasnih i etničkih razlika. Na osnovi toga, u urbanom središtu, uočljiva je podjela društva na većinske dominantne skupine i one marginalizirane manjinske. Sociolog, pripadnik čikaške škole, Louis Wirth još 1938. godine piše o tome u svojoj knjizi „Urbanost kao način života“¹² prema kojoj urbani gradovi u čovjeku koji ne pripada većinskim dominirajućim skupinama, mogu stvoriti osjećaj anonimnosti, prolaznosti i površnosti (Dirksmeier, 2009: 30). Fischer svojom supkulturnom teorijom na to odgovara i

¹⁰ Orig. engl.: „Subcultural Theory of Urbanism“

¹¹ Orig. njem.: „Was macht eine Stadt urban?“

¹² Louis Wirth: „Urbanism as a way of life“. Chicago Journals

(<https://www.sjsu.edu/people/saul.cohn/courses/city/s0/27681191Wirth.pdf>)

ukazuje na rješenje, a to je stvaranje zajednica u kojima će individue osjećati zajedništvo. Te zajednice oformljene na osnovi zajedničkih interesa nazivaju se supkulturama: „Omladinska kultura koja stoji naspram dominantne kulture, a odlikuje ju homogenost i prepoznatljivost“ (Krnić, 2006: 1138). U političkoj strukturi grada vidljivo je da postoje većinske norme kojima se manjine stavljaju na margine, zapostavlja ih se i ignorira. Upravo protiv toga bore se supkulture, ali ih se zato nerijetko smatra devijantnima. Dick Hebdige 1980. godine o tome piše u svojoj knjizi „Potkultura: značenje stila“. Uviđa da je supkulturna subverzija postala dijelom društvene normalnosti. Pojam subverzije odnosi se na procese kojima se protivi postojećem sustavu. Pokušavaju se transformirati društveni poredci i strukture gdje postoji nepravda u smislu da netko ima moć; gdje postoji nepravedna hijerarhija. Supkulture tako okupljaju istomišljenike koji se osjećaju zanemareno od strane društvenih dominantni i osiguravaju im da razviju osjećaj pripadnosti (Hebdige, 1980: 34). Fischer stvaranje supkultura vidi kao nešto pozitivno jer se stvara takozvana kritična masa koja svojim djelovanjem i idejama društvo čini urbanim. Za njega su to skupine koje svojim uvjerenjima i običajima teže umrežavanju ljudi i prilagođavanju institucionalnih normi svim društvenim skupinama (Fischer, 1973: 1323). Fragmentacija društva formiranjem različitih supkulturnih skupina utječe na smanjenje tradicionalnog razmišljanja u smislu smanjenja konzervativnih stavova prema promjenama i diverznosti. Georg Simmel sukladno tome u svom eseju „Veliki grad i duhovni život“¹³ iz 1903. godine govori da urbanim načinom života, minimiziranjem primitivnih svjetonazora, dopuštanjem ispreplitanja kulturoloških obilježja među ljudima, dolazi do stavova koji se baziraju na univerzalnosti, toleranciji i prihvaćanju (Dirksmeier, 2009: 30).

Ono što je, dakle, specifično za pojam urbanosti u ovom kontekstu jest da je on neraskidivo vezan za poimanje grada, ali za poimanje grada u kontekstu društvenih odnosa. Temeljem toga, stvaranje kolektivnog i individualnog identiteta neizbježan je aspekt. Ako se sagleda dublja problematika tog aspekta, vidljivo je da se ona odmiče od poimanja urbanog grada kao materijalnog mjesta. Georg Simmel u već spomenutom eseju o gradu i duhovnom životu razvija novi model shvaćanja urbanosti koji govori upravo o tome. On zagovara tezu da je urbanost vezana za stvaranje osobnog i kolektivnog identiteta u urbanom gradu. Urbanost vidi kao psihofizičko i duhovno stanje individue, a urbani grad kao prostor gdje se ljudi susreću,

¹³ Orig. njem.: „Die Großstädte und das Geistleben“

prihvaćaju i izmjenjuju iskustva: „Urbani grad je tako posvuda i u svima“¹⁴ (Dirksmeier, 2009: 41).

Kritika poimanja urbanog grada samo kao materijalnog konstrukta vidljiva je i u tezi Victora Burgina. On u svojoj knjizi „Neki grad“¹⁵ iz 1996. godine piše, kako navodi Malte Friedrich, da gradovi nisu samo materijalna okruženja. Gradovi su i reprezentacije realističnih prikaza, ali i umjetnička djela (glazbena djela) i utopijske ideje: „U stvarnom iskustvu, grad je i postojeće fizičko okruženje i roman, film, fotografija ili pjesma“ (Friedrich, 2007: 31).

Kritika supkulturene teorije

Dominantna teorija koja se još tijekom sedamdesetih i osamdesetih godina dvadesetog stoljeća bavila analizom supkulturnih pokreta i njihove povezanosti s popularnom glazbom bila je teorija Birminghamske škole.¹⁶ Taj teorijski koncept definirao je pojam supkulture, ali je od devedesetih godina pa sve do danas doživio i brojne kritike. „Postsupkulturene teorije, naime, uviđaju problematičnost dosadašnjega pretežito strukturalističkog pristupa fenomenu supkultura koji više ne može objasniti sve veću heterogenost i fleksibilnost. U knjizi „Nakon supkulture“¹⁷ iz 2020. Andy Bennett i Keith Kahn-Harris ističu brojne nedostatke supkulturene teorije, između ostalog i izostavljanje analize uloge žena i djevojaka u kulturi mladih, neprepoznavanje raznih stupnjeva i varijacija pripadnosti supkulturnim pokretima“ (Krnić, 2006: 1138). Kako Krnić navodi, upozoravaju i na to kako supkulturna istraživanja gotovo potpuno ignoriraju ulogu djevojaka u mladenačkim kulturnim grupama. Na to se, kako autori navode, nadovezuje spisateljica Lauraine LeBlanc. Ona u svojoj studiji „Lijepa u punku“¹⁸ iz 1999. ukazuje kako nije dovoljno konstatirati prisutnost djevojaka u društvenim skupinama, već je potrebno istražiti i analizirati odnose unutar tih skupina, norme koje proizlaze iz različitih odnosa i način na koji se djevojke prema svemu tome odnose (Krnić, Perasović, 2013: 126). Postsupkulturna teorija donosi ostvarenje potpuno novog diskursa supkulturene analize unutar koje se na razne načine i na raznim primjerima razmatraju problemi odnosa među rodovima i

¹⁴ Orig. eng.: „The city is everywhere and in everything.“

¹⁵ Orig. eng.: „Some City“

¹⁶ Orig. engl.: „Birmingham Center for Contemporary Cultural Studies“

¹⁷ Orig. eng.: „After Subculture“

¹⁸ Orig. eng.: „Pretty in punk“

ženu se počinje prezentirati kao središnji subjekt supkulturnih praksi i kulturne produkcije. Tako, na primjer, Doreen Piano 2003. godine u tekstu „Suprotstavljanje subjektima: DIY feminizam i politika stila u supkulturnoj produkciji“¹⁹ analizira utjecaj trećeg vala feminizma na mladenačke kulture koristeći primjer *riot grrrl* pokreta koji su sačinjavale razočarane, ogorčene, gnjevne frustrirane i isključene žene okupljene u punk bendovima kako bi pokazale da predstavljaju nešto više od seksualnog objekta za pasivnog promatrača. Djeluju u supkulturi kako bi kritizirale (što je karakteristika trećeg vala feminizma). Kroz kreativne supkulturne prakse poput sviranja u bendovima i izdavanja fanzina one su mijenjale definiciju ženskosti tako što su se primicale iz pozicija pasivnih promatračica prema poziciji produktivnog subjekta (Krnić, Perasović, 2013: 127).

Postsupkulturno razdoblje donijelo je odmak od postavki Birmingamske škole i otvorilo prostor za kulturne analize koje više ne tretiraju klasu kao središnji pojam, već se okreću istraživanju značenja koja uključuju i pitanja rodnih identiteta, seksualnosti i rase. Društvene promjene novijeg doba, također, donose potrebu za revizijom dotadašnjih teorija i rekonstrukciju novih paradigmi unutar kojih treba analizirati sve veću fluidnost značenja koja se vezuju uz pojam ženskosti i način na koji se ta značenja upisuju u društvenu realnost (Krnić, Perasović, 2013: 128).

U modernijim istraživanjima, kao što je to ono Carol Hagemann White iz 2000. godine, diskusija o rodnim ulogama se nastavlja. Ideja o ravnopravnosti među spolovima biva stavljena u fokus. No, razmišlja se i u još širem diskursu heterogenosti grupe. Razmatranje životnih navika i dinamike praksi u supkulturama nastoji se gledati u kontekstu jednakosti, a ne razlika. Hagemann kritizira da društvo i dalje ima tendenciju o svemu razmišljati u okviru dvojnosti (muško, žensko), a postoji itekako kompleksnija rodno-spolna struktura.

Queer teorija²⁰, koja je u današnje vrijeme sve prisutnija u istraživanjima supkultura i glazbenih scena, naglašava važnost te kompleksnije rodno-spolne strukture te inzistira na fleksibilnijem pristupu: „Naime, za preispitivanje individualnog i kolektivnog identiteta te mijenjanje postojećih političkih struktura treba postojati „neomeđen“ prostor.“²¹

Redefiniranje prirode seksualnosti i rodnih identiteta karakteristično je za scenu elektronička glazbe (*rave/techno/club* kulturu). Izraz scena koristi se za društvene skupine okupljene

¹⁹ Orig. engl.: „Resisting Subjects: DiY Feminism and the Politics of Style in Subcultural Production“

²⁰ *Queer* teorija. Lori.hr. (<https://www.lori.hr/hr/kroz-prozor/45-queer>)

²¹ „Über queere Jugendliche forschen“ Open Gender Journal. (file:///Users/mia/Downloads/157-Artikeltext-1448-1-10-20211019.pdf)

zajedničkim interesima. Što je nekada bila supkultura, danas je scena: „Scena tako postaje distinktivni kulturni prostor koji nije definiran tradicionalnim konotacijama ženskosti i muškosti. U tom smislu radi se o interakcijskim praksama koje se mogu iščitati kao oblik otpora, pogotovo ako se otpor shvati kao mikropolitika koja se temelji na nekonvencionalnim oblicima komunikacije i konstrukciji identiteta kroz odklon od uobičajenih normi“ (Krnić, 2004: 896).

Potvrđno je time i ono što Bennett kritizira – da društvena grupa ne može više biti definirana unutar jedne kulture: „U kasnom modernom potrošački orijentiranom društvu prostor naprosto nije jasan, koherentan i čvrst.“ Bennett uvodi novi pojam „neoplemena“, izvodeći ga iz Maffesolijeva pojma „plemena“ definiranog kao skupina bez čvrste forme organizacije koju poznajemo, a odnosi se na određeni ambijent, stanje uma izražen kroz životni stil“ (Krnić, 2004: 899). Chaney, kako navodi Bennett, koncept „životnoga stila“ vidi kao koristan okvir za razumijevanje konstituiranja individualnih identiteta i načina na koji se živi. Bennett u svom radu iznosi neke zaključke donesene na osnovi kvalitativnog istraživanja urbane plesne scene u Newcastleu sredinom devedesetih godina dvadesetoga stoljeća. Upravo stilska fluidnost i raznovrsnost scene pomogla mu je da potkrijepi i empirijski ilustrira svoju tezu o procesu djelovanja „neoplemena“ (Krnić, 2006: 1139). Neopleme, kako i Muggleton potvrđuje kada piše o *club* kulturi, koristi se kako bi se opisala fluidnost i hibridnost unutar suvremene urbane klupske scene (Muggleton, 2003: 6). Stanje uma izražava se stilom života koji se neprekidno mijenja. Ovisno o situaciji i promjenama u grupi, pojedinac mijenja svoj individualni identitet. Eksperimentira sa stilovima i djeluje na način da sam stvara i bira. Ljudi zamišljaju sebe tako da vide mnoštvo različitih identiteta. Na temelju tih zamisli oni se uključuju u grupe i djeluju kako bi aktivirali svoj „ugroženi“ identitet (Bilgrami, 2006: 7).

Urbana glazba na primjeru američkog grada Detroita

Fragmentirano shvaćanje urbanosti može se prenijeti i na urbanu glazbu. Urbanu glazbu, kao vrstu popularne glazbe, obilježavaju manja strukturna složenost te promjenjivost koja je ovisna o društvenim promjenama. Suprotnost je klasičnoj glazbi koju opisuje jasna, strogo zadana forma. No, kako koreliraju glazba i urbani prostor, preispituje njemački muzikolog i sociolog Malte Friedrich. U svom djelu „Urbani zvuci: Popularna glazba i imaginacija grada“²² iz 2010.

²² Orig. njem.: „Urbane Klänge: Popmusik und Imagination der Stad“

godine Friedrich istražuje kako urbano okruženje utječe na stvaranje popularne glazbe, kao i suprotno, kako nastala popularna urbana glazba utječe na poimanje urbanog grada. Producent glazbenog sastava *Public Enemy* Hank Shocklee kratko je opisao kako nastaje urbana glazba i koji ju elementi mogu činiti: „Glazba je organizirana buka. Glazba može nastati od svega – organiziranjem uličnih zvukova ili našeg razgovora“²³ (Friedrich, 2007: 31).

Urbanu glazbu čine i zvuci grada, zvukovne komponente poput šumova koje se nerijetko smatra bukom. Emancipacija buke i korištenje iste kao glazbenog materijala učinilo je shvaćanje zvučne kulise urbanog prostora jasnijim. Početkom dvadesetog stoljeća futuristi su započeli s tom idejom producirajući glazbu na magnetofonskim trakama (Oberman, Bojanić, Šćitaroci, Jambrošić, 2014: 202). U manifestu „Umjetnost buke“ iz 1913. godine Luigi Russolo postavio je temeljne odrednice futurističke glazbe. Futurističku glazbu činili su gradski šumovi, buka strojeva i tvornica.²⁴ Također, počeci elektroničke glazbe temeljili su se na reprodukciji zvukova okoliša i ritmu mašina tako da ih se sintesajzerima pokušalo imitirati ili od njih stvoriti sasvim novi zvuk. Grad je već tada bio izvor urbane glazbe, kao i platforma za stvaranje iste. Glazbene reprezentacije Friedrich definira kao opise glazbe, rasprave o glazbi i sve one komponente koje su društveno-kulturološki određene. Urbanu glazbu, tako, čini neprestano ispreplitanje gradskog zvuka („buke, šumova“) i društvenih situacija (glazbenih reprezentacija) koje se događaju u određenom vremenskom razdoblju (Friedrich, 2010: 13). Da to doista tako je, najbolje opisuje Friedrichovo istraživanje glazbenih stilova – supkultura koje su ujedno i društveni pokreti: *punk*, hip-hop i *rave*. Sva tri društvena pokreta nastala su u doba postindustrijalizacije. Naime, pokretač promjena u industrijskom dobu bila je proizvodnja električne energije dok postindustrijsko doba obilježavaju tehnološki razvitci. Te društvene promjene utječu i na marginalizirane društvene skupine pa je tako u punk tekstovima pjesama vidljiv otpor prema novonastalim promjenama zbog velikih klasnih razlika. Hip-hop, koji je nastao među crnom (*people of color*)²⁵ populacijom, svojim tekstovima ukazuje na rasne razlike dok se *rave* pokret, s treće strane, od diskriminacije nastoji odmaknuti naglaskom na diverznu plesnu kulturu u kojoj mogu i trebaju sudjelovati svi koji to žele, bez obzira na rodno-spolnu, nacionalnu, klasnu ili bilo koju drugu opredijeljenost (Friedrich, 2010: 15). Iz

²³ Orig. engl.: „We believed that music is nothing but organized noise. You can take anything – street sound, us talking, whatever you want – and make music by organizing it“

²⁴ Futuristička glazba. Znanje.org (<https://www.znanje.org/i/26/06iv09/06iv0910/MUZIKA.htm>)

²⁵ Pojam *people of color*. Merriam Websiter.com (<https://www.merriam-webster.com/dictionary/person%20of%20color>)

društvenih pokreta nastaju društvene prakse koje imaju značenje. „Cjelina sastavljena od ljudskih misli i zvuka životnog prostora jest urbana glazba“ (Gabesmair, 2015: 40).

Soundscape ili, drugim riječima, zvučna kulisa grada, pojam je koji podrazumijeva gradski zvuk sam po sebi i zvuk koji je u gradu proizveo čovjek. R. Murray Schafer, kanadski skladatelj, pisac, glazbeni pedagog i ekolog, koji se proslavio svojim projektom „Zvučna kulisa svijeta“²⁶, *soundscape* opisuje kao sveprisutnu zvučnu kulisu, ali ga opisuje i kao uvijek prisutan niz zvukova s kojima živimo, počevši od iskonskih zvukova prirode do onih integriranih koje je postavio čovjek (Schafer, 1994: 7). U diskursu ovoga rada i *soundscape* se može smatrati urbanom glazbom. Na koji način? Jer urbana glazba gradski zvuk uzima kao jednu od referenci.

To najbolje opisuju primjeri hip-hop, blues i elektroničke glazbe u pojedinim urbanim gradovima. Naime, hip-hop nastao je u Bronxu, siromašnom kvartu New Yorka gdje su živjele obitelji niže i srednje klase (uglavnom *people of color*). U autobiografskim tekstovima pjesama opisuje se težak život popraćen bukom. Pucanj s ulice pune kriminala, plač djeteta iz susjednog stana, glasna tvornica na marginama grada, sve to čini hip-hop pjesmu (urbanu glazbu).²⁷



Slika 1. Mark Naison (2008) *The Streets Are Still Part Of Bronx Hip Hop*. The Gotham Center For New York City History.

²⁶ Orig. Engl.: „World Soundscape“

²⁷ Group Home: *The Realness*. Youtube. Genius.

(https://www.youtube.com/watch?v=HnGgydpy_VU, <https://genius.com/Group-home-tha-realness-lyrics>)

...dopusti mi da ti pokažem što se događa u ovoj igri
događa,
Ostati ćeš mrtav, jedino što osjećaš je bol.
Govori čovjek koji stalno seli, skuplja svoje hrpe...
Koje je moje odredište?
Tu nema laganja.
Život u ovom svijetu je neprestana dominacija.
Počivajte u miru,
svi moji crni prijatelji s istoka; i ti Ray,
počivaj u miru.
Neka ti srce čuje moj zvuk,
jer moj je zvuk univerzalan...
Bez oklijevanja, jer udarit ću te,
Uzeti tvoje i njegovo...
Jer dovraga to je stvarnost...

... let me show you what the fucks goin' on in this so called
game,
I'll leave you dead the only thing you feel is the pain.
From the man collectin' elevatin' his stacks.
So what's my destination?
Yo to make it not fake it
Livin' in this fuckin' world is like total domination
To all my niggas in the east yo Ray rest in peace
Make your heart skip a bet because my sound is unique...
No hesitation because your ass will get hit
So I will take yours and I will take his
Now you niggas now what the fuck the real is...

Primjer 1.: Tekst glazbenog sastava „Group Home“; pjesma *The Realness*; slobodni prijevod Mia Hadžikadunić

Grad Detroit, o kojemu u svom tekstu „Zvuk Detroita: note, tonovi i ritmovi podzemlja“²⁸ 2014. godine piše Luis Moreno, šezdesetih godina dvadesetog stoljeća bio je utočište bluesa, a kasnije, hip-hopa i techna. No, bio je i grad gdje je kapitalizam šezdesetih godina u tvornici automobila marke Ford doživio svoj vrhunac. Crna (*people of color*) radnička klasa bila je izrabljivana. Uvjeti rada bili su teški, smjene duge, a emotivno stanje radnika sve lošije. Što se događa? Politička situacija uništila je emocionalnu strukturu. Umorni radnik nakon teškog rada dolazi u svoj dom, uzima gitaru i počinje skladati pjesmu temeljenu na svome iskustvu (Moreno, 2014: 103). Jedan od primjera je tekst blues pjesme Joe L. Chartera *Please Mr. Foreman*.²⁹

²⁸ Orig. engl.: „The sound of Detroit: Notes, tones, and rhythms from underground“

²⁹ Joe L. Charter: „Please Mr. Foreman“. Lyricsmode. Youtube
(https://www.lyricsmode.com/lyrics/j/joe_lee_carter/please_mr_foreman.html ,
<https://www.youtube.com/watch?v=kzEgnf6qpow>)



Slika. 2 Ullstein Bild/Getty Images (1920) Production of radiators on the assembly line at Ford Motor Company in Detroit.

History Stories

Molim Vas, gospodine Foreman...usporite svoju pokretnu traku

Molim Vas, gospodine Foreman...usporite svoju pokretnu traku

*Znate da mi nije problem raditi,
Ali ne želim umrijeti*

*Žena mi je jako bolesna...znate da mi ne može pomoći i raditi
Žena mi je jako bolesna...znate da mi ne može pomoći i raditi
I imamo petero male djece koju treba nahraniti
Bože, zašto mi je život toliko težak?*

*Radim po 12 sati dnevno
Sedam dugih dana u tjednu.
Legnem i pokušam odmoriti,
Ali preumoran sam da bih spavao.*

Molim Vas, gospodine Foreman...zašto ne usporite svoju pokretnu traku?

*Bože, pogledaj da mi nije problem raditi,
ali ne želim umrijeti.*

Gospodine Foreman, gospodine Foreman zašto ne usporite svoju pokretnu traku?

Žena mi je bolesna...

Joj, ne mogu prehraniti svoje petero male djece, a svaki tjedan donosim plaću...

*Bože, znaš da idem na autobus svaki dan...
Zaista idem*

*Please Mr. Foreman... Slow down your assembly line
Please Mr. Foreman... Slow down your assembly line
You know I don't mind workin'
But I do mind dyin"*

My wife is very sickly... You know she can't help me by taken on a job

My wife is very sickly... You know she can't help me by taken on a job

*And we got five little children to feed
Lord why do you want to make my life so hard*

*Working 12 hours a day
Seven long days a week
I lay down and try to rest
But I'm too tired to sleep*

Please Mr. Foreman... Why don't you slow down your assembly line

*Lord you can look at me and see I don't mind workin'
Lord knows I do mind dyin"*

Mr. Foreman Mr. Foreman why don't you slow down your assembly line

*Yes my wife is very sickly
Whoa I can't feed my five little children when I come home*

*Yes every week I bring my paycheck home
Lord you know I catch a bus every day
I do*

Vidljivo je da se u pjesmi nalaze opisi zvučne kulise grada (buka tvornice/*soundscape*) i društvenog stanja u gradu (težak rad, siromaštvo). Techno glazba, u istom gradu Detroitu, nekoliko desetaka godina kasnije, društvenu situaciju opisuje na pomalo drukčiji način. Repetitivne, duge pjesme oštrog, sirovog, hipnotičkog karaktera svirane na čuvenim sintesajzerima modela *Roland TR-808*, *TR-909* i *TB-303* prikazuju kako je grad ostao prazan, kako ga se iskoristilo za stvaranje beživotnog lima automobila. Producenti elektroničke glazbe poput onih iz kolektiva *Underground Resistance* govorili su da technom stvaraju nove dimenzije u kojima ljudi kad plešu osjećaju zajedništvo i nakratko životne probleme mogu staviti na stranu (Moreno, 2014: 105). Kenny Larkin, jedan od producenata tadašnjeg Detroit techna, u acapella verziji pjesme *Without*³⁰, postavljajući pitanja, dočarao je kako bi tadašnji stanovnici Detroita bili nesretni da se nije dogodio techno.



Slika 3. Andrew Mensah (2016) *Welcome to Detroit*. STW – The In Sound From Way Out

³⁰ Kenny Larkin: „Without“. Discogs. Youtube.

(<https://www.discogs.com/group/thread/452712> , <https://www.youtube.com/watch?v=kPWEOad2zgU>)

..možete li zamisliti svijet bez zvuka
 bez zvuka, ne bi bilo života
 bez duše
 možete li zamisliti svijet bez glazbe
 bili bismo izgubljeni
 bez ritma
 možete li zamisliti svijet bez duše
 bez glazbe ne bi bilo života
 samo bismo umrli, bili bismo izgubljeni, polako
 bi umirali
 možete li zamisliti svijet bez,
 bez zvuka
 bez glazbe
 bez housea, techna
 ne bi bilo života
 bez Derricka, Kevina i Juana ne bi bilo techna
 možeš li zamisliti svijet bez,
 bez ljubavi,
 samo bismo umrli,
 polako umrli venuli bismo
 303
 909
 808
 ne bi bilo života
 samo bismo umrli...

..can u imagine a world without sound
 without sound, there'd be no life
 without soul
 can you imagine a world without music
 we would be lost
 without rhythm
 can u imagine a world without soul
 without music
 there'd be no life
 without house
 we would just die
 we'd be lost, slowly dying
 can u imagine a world without, without
 sound
 without music
 without house, techno
 there'd be no life
 without derrick, kevin & juan
 there'd be no techno
 can u imagine a world without, without
 love
 we would just die, slowly die
 we'd wither away
 303
 909
 808
 without forcefield, there'd be no life
 without self-evidence
 we would just die...

Primjer 3.: Tekst glazbenika Kenny Larkina; pjesma *Without* ; slobodni prijevod Mia Hadžikadunić

Kad je riječ o ženama u glazbi Detroita kroz povijest, a i danas, one su se za svoju vidljivost morale izboriti. Razlog tome je što je njihov rad često bio zanemarivan. Detroit ima neupitan utjecaj na urbanu popularnu glazbu, od ere *Motown Recordsa*, preko rađanja *techna*, do specifičnih, isprekidanih ritmova hip-hopa nastalih u diskografskoj kući *Motor City*. Tijekom desetljeća žene su pomogle u oblikovanju prepoznatljivog zvuka detroitske glazbe, ali njihov doprinos evoluciji žanrova je zanemaren. „Unatoč njihovom angažmanu od samog početka hip-hop kulture, doprinosi žena rutinski su marginalizirani, ako ne i potpuno izbrisani iz povijesti hip-hopa.“³¹ Kako to ne bi ostalo tako, Rebekah Farrugia, profesorica medijskih studija na

³¹ Phillips, Z. (2020) „Women Rapping Revolution“ detour:

Sveučilištu Oakland i Kallie D. Hay, profesorica kulturologije na *Open Universityju* 2019. godine pišu knjigu „Revolucija u ženskom rappu – hip-hop i izgradnja zajednice u Detroitu.“³² One pišući knjigu dokumentiraju rad žena na sceni Detroita. Opisuju kako žene same sebi stvaraju platforme da bi mogle djelovati jer scenama dominiraju muškarci. Priču povezuju s aktivističkim djelovanjem „Zaklade žena u hip-hopu“³³, intervjuiraju umjetnice poput Will See i Miz Korone te sudjeluju na raznim konferencijama koje se bave tematikom rodno-spolnih uloga u glazbi. Knjiga prati način na koji je hip-hop usklađen s neprestano promjenjivom poviješću Detroita kao i njegovim političkim stanjem. Propitkuje odnos između *underground* hip-hop glazbe i gradskog okruženja. Autorice žele pokazati kako umjetnice i aktivistkinje utječu na okruženje i atmosferu grada u kojem žive. Svojim djelovanjem ruše konvencionalne, heteronormativne stavove i suprotstavljaju se ugnjetavajućim silama. One stoje nasuprot dominantnim ideologijama koje vladaju gradom poput onih koje podupiru izrabljivanje crnačke radničke klase kao i onih falocentričnih čije djelovanje žene gura na margine.



Video 1. We Found Hip-Hop (2019) Woman in Hip-Hop Celebration, Charles H. Wright Museum. Youtube

(<https://detourdetroit.com/women-rapping-revolution-piper-carter-detroit-hip-hop/>)

Orig. engl. „Despite their involvement from the culture’s inception, women’s contributions are routinely marginalized if not altogether written out of hip hop histories“

³² Orig. engl. „Woman Rapping Revolution – Hip-Hop and Community Building in Detroit“

³³ Orig. engl.: „Foundation od Woman in Hip Hop“

„Produciranje ritmova, pisanje rime, produkcijski zahvati – sve su to načini kojima žene stvaraju prostor za sebe (...) Radimo sve što je zajednici potrebno da joj bude dobro (...) Organizirale smo prvu *B-girl* bitku u Detroitu 2015. godine i 2016. prvu hip-hop konferenciju u kazalištu *Golden Theatre*. Radimo zaista puno toga kako bismo podržale obojane žene u njihovom radu. Ono što smo naučile jest da kad prostor učinite sigurnim za crne žene, taj prostor siguran je za sve.³⁴“

O hip-hop urbanoj glazbi feminističkim diskursom u svojoj polemici „Kada se kokošinjac vrati kući: Hip-hop feministice razbijaju sve“³⁵ govori Joan Morgan. Ona uvodi pojam hip-hop feminizam te se njime služi kako bi ukazala na probleme patrijarhalne prirode u hip-hop glazbi, kao i u cijelom društvenom pokretu. Zastupa feminističku ideju kojom radi na većoj vidljivosti žena, pogotovo crnih žena (*women of color*³⁶) u hip-hop kulturi. Dominantne patrijarhalne svjetonazore Morgan naziva „muški svijet“. U tom muškom svijetu koji biva prikazan u tekstovima hip-hop pjesama, žensko tijelo često je depersonalizirano i hiperseksualizirano. Ono što je specifično za treći val feminizma, u koji se može svrstati i ova Morganina kritika jest da se nastoji probleme rješavati djelovanjem u društvenoj skupini (*women of color* u hip-hopu). Naime, postavlja se pitanje kako se iznutra može djelovati prema van. Fokus se stavlja na razvijanje feminističke svijesti i promišljanje o strukturnim nejednakostima koje dovode do rasizma, seksizma i bilo koje druge vrste diskriminacije. Edukacijama se radi na osvješćivanju vlastitog problema i samoosnaživanju unutar grupe.³⁷

³⁴ Phillips, Z. (2020) „Women Rapping Revolution“. detour:

(<https://detourdetroit.com/women-rapping-revolution-piper-carter-detroit-hip-hop/>)

Orig. eng.: „The artists’ beats, rhymes, and processes of production offer an alternative framework for understanding how women create spaces for themselves in the culture (...) We did all the things that folks needed (...) We had produced Detroit’s first B-girl battle in 2015. We also produced Detroit’s first women in hip hop conference. 2016, at the Garden Theater, which is a Black woman-owned venue. And so much of what we do is support women of color-owned businesses. What we learned is that when you make a space safe for Black women, it’s safe for everyone.“

³⁵ Orig. eng.: „When Chickenheads Come Home to Roots: A Hip-Hop Feminist Breaks it Down“

³⁶ Pojam *Women of color*.webster.com

(<https://www.merriam-webster.com/dictionary/woman%20of%20color>)

³⁷ pojam hip-hop feminizam. GenderGlossar

(<https://www.heidisuess.de/wp-content/uploads/2020/06/Gender-Glossar-S%C3%BC%C3%9F-Heidi-Hip-Hop-Feminismus-2016.pdf>)

Slojevito shvaćanje urbane glazbe kao ono Maltea Friedricha, koji zagovara da urbanu glazbu čine glazba grada i glazbene reprezentacije, slično je onomu muzikologa i filozofa Petera Kivyja. On, naime, najviše razmišlja i piše o glazbenom izričaju.³⁸ Za njega urbana glazba u cjelini uvijek nešto reprezentira jer autor ima intenciju glazbom nešto prikazati, a njegova intencija povezuje se sa zvukom što čini strukturno podudaranje. On urbanoj glazbi, dakle, pristupa s jednog filozofskog aspekta u smislu da jedan element bez drugog elementa ne može. Autor ne može stvoriti glazbeno djelo ako nema intenciju (društvena situacija, emocija kao reakcija i sl.), a zvuk (šum, buka i sl.) sam po sebi utječe na autorovu intenciju (Kivy, 1980: 73). Primjerice, zvukovi lima i pokretne trake nisu samo obični zvukovi, već su to zvukovi koji predstavljaju eksploataciju i siromaštvo. Oni ukazuju i potiču neugodne emocije. Gotovo je katarzično od takvih zvukova napraviti skladbu koja izbija iz konteksta realnosti. Katarzično jer ljudi sudjeluju u akciji te na taj način mijenjaju svoju ulogu. Oni više ne trpe, već od toga stvaraju svoju terapiju. Kivy piše i o emocijama. Njegova centralna misao u tom kontekstu jest da se glazbom izražavaju emocije.³⁹ Autor emotivno reagira i stvara glazbu (Kivy, 1980: 133) kao što, primjerice, radnik u tvornici automobila *Ford* reagira i stvara urbanu glazbu (blues pjesmu).

Društvene skupine, često marginalizirane, udružuju se i stvaraju supkulture odnosno scene. U tim skupinama iz bijesa, revolta i želje da se iskažu politički stavovi i naglasak stavi na bitne vrijednosti, kreativnim reagiranjem, kao što je to produciranje glazbe, nastaje urbana glazba (glazba kao reakcija). Urbana glazba spoj je zvuka kulise grada (*soundscape*), društveno-kulturološkog stanja (rasna, klasna, rodo-spolna diskriminacija i sl.) i emotivnog kreativnog izričaja (tekst ili specifičan zvuk).

Urbanom glazbom, promatrajući je iz upravo spomenutih perspektiva, formiraju se kolektivni i individualni identitet. Simon Frith u svom djelu „Glazba i identitet“⁴⁰ 1996. godine piše o tome kako glazba čini individualni i kolektivni identitet. Za njega su pojmovi identitet i glazbeno iskustvo povezani. Individua se kroz glazbu povezuje sa samim sobom (misli, emocije...), ali i s kolektivom (zajednički interesi, osjećaj pripadnosti...). Dvije su premise na kojima počiva Frithova teorija. Prva – da je identitet pokretljiv, da je proces, a ne statična stvar. Nastajanje, a ne nepromjenjivo postojanje. Druga – da se glazbeno iskustvo, bilo u stvaranju ili konzumiranju (slušanju), može shvatiti kao proces formiranja (osobe i/ili

³⁸ Orig. eng.: „Reflections on Musical Expression“

³⁹ Orig. eng.: „expressive of emotions“

⁴⁰ Orig. engl.: „Music and Identity“

društva). Sugerira da se osobni identitet razvija komunikacijom ljudi u društvenim skupinama (supkulture/scene). Identitet se, kako Frith nalaže, stvara slušanjem, stvaranjem ili samo cijjenjenjem i primjećivanjem glazbe. To je proces koji se događa individualno, ali i u društvenim skupinama. Kako društvena skupina utječe na individu, tako i individua ima utjecaj na društvenu skupinu. Individua je dio zajednice (supkulture/scene).⁴¹ Na sličan način o identitetu u svom eseju „Bilješke k definiciji identiteta“⁴² 2006. godine piše Akeel Bilgrami. Autor naglašava razliku između subjektivnog i objektivnog identiteta. „Tvoj subjektivni identitet je ono što o sebi misliš da jesi, ono kakvim te, neovisno o tebi i tvojim pogledima na sebe, vide drugi. Tvoj je objektivni identitet ono što jesi u svijetu određenih bioloških ili socijalnih činjenica o sebi“ (Bilgrami, 2006: 5).⁴³

Urbana glazba je i glazba svakodnevice. Naime, njome pojedinac zadovoljava svoje sekundarne potrebe u svakodnevnom životu. Osoba se njome izražava, identificira i njome dobiva osjećaj pripadnosti. Da je to zaista tako, Tia DeNora u svom djelu „Glazba u svakodnevnom životu“⁴⁴ potkrepljuje etnomuzikološkim istraživanjima. Razgovara i intervjuira mnoštvo različitih ljudi iz različitih društvenih skupina, ali ono što je svima zajedničko je upravo ta identifikacija. Glazba utječe na razmišljanja ljudi, na to kako oni vide sebe i kako ih vide drugi ljudi.⁴⁵

Sve do sada napisano jasno govori da urbana glazba nema jednu definiciju, kao što ni pojam urbanosti niti urbanog grada to nemaju. Za sveukupno shvaćane bitno je imati na umu da urbana glazba nastaje na marginama urbanog grada u manjinskim društvenim skupinama, odnosno supkulturama i scenama u kojima se izražava određena vrsta nezadovoljstva naspram dominantnom normativnom poretku ili se samo traži prostor gdje vlada ravnopravnost. Integracija, diverznost, prihvaćanje i sloboda izražavanja samo su neka od obilježja koja opisuju ideje kojima su se vodili prvo punkeri, a kasnije sve ostale supkulture/scene.

⁴¹ Simon Frith *Music and identity*. SAGE BOKS

(<https://sk.sagepub.com/books/questions-of-cultural-identity/n7.xml>)

⁴² Orig. engl.: „Notes Toward the Definition of Identity“

⁴³ „Your subjective identity is what you conceive yourself to be, whereas your objective identity is how you might be viewed independently of how you see yourself. In other words, your objective identity is who you are in light of certain biological social facts about you“ (Bilgrami, 2006: 5).

(https://www.jstor.org/stable/20028067?seq=1#metadata_info_tab_contents)

⁴⁴ Orig. engl.: „Music in everyday life“

⁴⁵ Tia DeNora *Music in everyday life*. CAMBRIDGE

(https://assets.cambridge.org/97805216/22066/frontmatter/9780521622066_frontmatter.pdf)

Underground scena

Autentično nasuprot neautentičnom ili *underground* naspram mainstreamu. Bilo u odabiru glazbe, djelovanjem u modernom potrošačkom društvu, pri produkciji glazbe, praćenju trendova i slično, scene se dijele na ova dva suprotna pola. *Underground* scena odbacuje ustaljene estetske vrijednosti te se okreće avangardi dok mainstream obilježava opća prihvaćenost i „normalnost“. Kad se radi o glazbi, *underground* glazbu opisuju jedinstveni umjetnički izričaj i jedinstveno autentično iskustvo. Može se reći da neovisna *underground* scena predstavlja manjinsku kulturu u društvu.

Punk pokret započeo je s *underground* idejom. Suprotstavio se pop glazbi i masovnoj produkciji. Nudio je sofisticiranije i eksperimentalnije glazbeno iskustvo te nije ciljao na megalomanski profit. Hebdige 1980. godine, kako Bennett i Guerra u knjizi „Kulture i *underground* glazbena scena“⁴⁶ navode, slikovito prikazuje što se dogodilo opisujući kako je punk scena spojila senzibilitet mladih, estetsko poimanje glazbe i kritički stav prema socioekonomskoj krizi (Bennett, Guerra, 2019: 23). Od tada pa sve do danas takav način djelovanja ostao je prezentan u *underground* scenama. Naziva ga se još i „Uradi sam“ ili DIY – *do it yourself* modelom. Tijekom godina koncept se razvijao, a danas ga se može smatrati vrlo složenim i životopisnim sektorom proizvodnje i potrošnje. Razvila se vrlo široka paleta alternativnih načina kulturne produkcije koja seže sve do profesionalizma. No, i dalje se cilja na ekonomsku održivost te se nastoji odmaknuti od hiperprodukcije koju predvode kulturne industrije. Takozvani DIY poduzetnici usavršavaju svoje vještine, uče jedni od drugih, pohađaju radionice, volontiraju, a ubrzani razvoj tehnologije omogućava da se znanje prenosi iz scene u scenu te time *underground* mreža postaje sve većom. „Ovakav razvoj sugerira na posljedični učinak socioekonomskih i tehnoloških pomaka pa tako i DIY-a kao kulturnog diskursa i kulturne prakse u postindustrijskoj eri. Kreativno stvaranje i slične kulturne prakse bivaju prihvaćene kao način života. Na taj način generacije mladih ljudi na globalnoj razini nastoje raditi protiv aparata moći“ (Bennett, Guerra, 2019: 25).

Kako su se početkom devedesetih godina razvijale *underground rave* scena i elektronička glazba, tako su se počeli definirati i suvremeni oblici „Uradi sam“ kulturne prakse. Mijenjaju se dinamike unutar scena, rodne uloge su heterogene i time se uloge unutar scena osuvremenjuju i mijenjaju. Dolazi do potrebe za novim funkcijama i kompetencijama. „Neke

⁴⁶ Orig. Engl.: „Cultures and underground music scenes“

od djelatnosti koje bivaju tražene su programski organizatori, voditelji produkcijskog tima, zaštitari, električari, majstori zvuka i svjetla, PR voditelji. *Underground* scene održavaju se kroz angažman mladih glazbenika, amatera i profesionalaca koji komuniciraju i rade te dijele svoja znanja“ (Bennett, Guerra, 2019: 27). Rad na području brige i svijesti⁴⁷ također počinje biti sve zastupljeniji jer se fokus stavlja na emotivno i psihofizičko zdravlje sudionika scene i njenih posjetitelja.

Prostori u kojima djeluju *underground* scene, najčešće, uvijek iznova nastaju ili se od starih stvaraju novi. Najbolji primjer za to je u prošlosti bio, a i dandanas je grad Berlin. Rijetko koji urbani grad utjelovljuje *rave underground* scenu kao što to čini Berlin. Nakon pada Berlinskog zida mnoštvo zgrada ostalo je zapušteno. Entuzijasti tih godina zauzeli su napuštene podrumne, tvornice i slične prostore tadašnjeg DDR-a te su počeli stvarati platforme za umjetnost. „Uradi sam“ praksom iz temelja, doslovno, gradila se scena. Autorica Hass to stvaranje opisuje kao: „(...) komunikaciju između urbanih prostora i onih koji djeluju. Prenamjenom praznih zgrada scena stvara neku vrstu drugog grada koji djeluje sam za sebe. Svjesno se odmiče od visoke, elitne proleterske kulture“ (Hass, 2015: 22). Kao Thorton, tako i Hass, u svom radu piše o ulogama na sceni koje se nastoji ne ograničiti, ali one postoje; sudionicima bivaju dodijeljene kako bi scena funkcionirala. Pravedna podjela zadataka je bitna kako nitko ne bi bio preopterećen ili zapostavljen. Poželjno je individualno preuzimanje odgovornosti, a samostalnim angažmanom, slikovito rečeno, „otvaraju se vrata“. Drugim riječima, oni koji djeluju na *underground* sceni samoinicijativno agiraju. Ne dopuštaju da im kulturna industrija diktira kako se stvara. „Radi se o samostalnim produkcijskim strategijama i kompetencijama koje se izučavaju i svladavaju isključivo djelujući“ (Bennett, Guerra, 2019: 28).

U osnovi, DIY ideali temelje se na specifičnom etičkom kodeksu, zagovaraju autonomiju i neovisnost u potrošačkom društvu. U kontekstu scene, na fizičkom prostoru stvaraju se grupe koje se samoosnažuju i koje si međusobno pomažu svojim angažmanom. Sami sudionici društvenih skupina stvaraju prakse kojima grade svoj zamišljeni projekt. Također, tu su i neuobičajeni oblici socijalizacije, novi oblici učenja, odgoja i obrazovanja. Prepoznatljivo je dakle, odbijanje načina na koji djeluju korporacije, masovni lanci proizvodnje, oglašavanja, medija i tehnologije. „Činjenica je da se DIY kultura i djelovanje na *underground* sceni mogu prikazati kao stil života, kao osobno i kolektivno protivljenje masovnosti, kao odbijanje prisvajanja neoliberalizma u globalnom kontekstu. Odlukom da se živi ideologijom „Uradi

⁴⁷ Orig. engl.: „care and awareness work“

sam“ praksi pojedinci mogu oštrije artikulirati svoj osjećaj udaljenosti od institucionalne i kulturne politike neoliberalnog postojanja“ (Bennett, Guerra, 2019: 31).

U kontekstu djelovanja *underground queer* feminističke scene još je bitno objasniti ulogu prostora u kojem se kreću. Gill Valentine, kako Sanja Đurin u svom radu „*Queer* aktivizam i transformacija grada“⁴⁸ 2018. godine piše, opisuje javni prostor kao produkt društvenih sila i kao mjesto koje ima aktivnu ulogu u stvaranju društvenih identiteta. Ona kritizira da je javni prostor često neutralno heteroseksualan jer se u njemu stalno ponavljaju radnje koje su dio heteroseksualne ljubavi (Đurin, 2018: 76): „Od poljubaca koje razmjenjuju heteroseksualni parovi ili držanja za ruke kada prolaze ulicom, do reklamnih oglasa na plakatima ili u izlozima trgovina gdje možemo vidjeti slike zadovoljne nuklearne obitelji; od heteroseksualnih razgovora kada čekamo na autobusnoj stanici ili u banci do glazbe koja ispunjava trgovine, barove i restorane, a artikulira heteroseksualnu žudnju“ (Đurin prema Valentine, 2018: 76).

Materijalni *queer* prostori, klubovi i mjesta okupljanja najčešće se nalaze u getoiziranim dijelovima grada. No, ako se te prostore sagleda s njihove performativne razine, oni dobivaju nematerijalna obilježja. Konceptom performativnosti prostora prvo se 2015. godine u tekstu „Bilješke o performativnoj teoriji okupljanja“⁴⁹ bavila Judith Butler, a na njenu teoriju se kasnije pozivaju Valentine i Đurin: „Kao što je rod performativan i stvara se ponavljanjem određene stilizacije tijela, isto vrijedi i za prostor. Prostor sam po sebi nema značenje, već prakse koje se izvode unutar prostora i njihovo učestalo ponavljanje određuju i formu prostora i odnose moći koji će vladati unutar prostora“ (Đurin, 2018: 77). *Queer* feminističke *underground* scene interveniraju u javnom prostoru, mijenjaju ga. Izvanjski prostor može biti u funkciji kulturne pedagogije i transgresije heteronormativnosti prostora što ga zapravo čini performativnim prostorom. Unutarnji *queer* prostori, s druge strane, sigurna su mjesta na kojima zajednica djeluje (Đurin, 2018: 77).

⁴⁸ Đurin, S. (2018) „Queer aktivizam i transformacija grada“. *Hrčak. Srce.hr*

<https://hrcak.srece.hr/file/311797>

⁴⁹ Orig. engl.: „Notes Toward a Performative Theory of Assembly“

Analiza underground scene grada Hamburga na primjeru feminističkog queer kolektiva POSSY

Predmet ove analize je feministički *queer* kolektiv POSSY koji pripada *underground* sceni grada Hamburga. Analizirano je ukupno dvanaest ispitanika koje aktivno djeluju u radu kolektiva te su u isto vrijeme i konzumenti kulturoloških događanja na sceni.

Proučavano je djelovanje na području organizacije glazbenih i drugih kulturnih događanja kao i umjetnički izričaji u kategoriji DJ-inga te grafičkog dizajna. Analizira se zašto je interseksualni, feministički, *queer* svjetonazor bitan na *underground* sceni grada Hamburga i radi čega je rad na području „brige i svijesti“ (*care i awareness work*) sve više potreban.

Metodologija koja je korištena u analizi je participativno promatranje i polustrukturirani intervju. Slobodni, polustrukturirani intervju korišten je radi dobivanja što opširnijih odgovora, kako bi ispitanici pričali priče, a ne odgovarali s „da i ne“. Prilikom intervjuiranja s ispitanicima se razgovaralo o domenama usko vezanima za prakse koje se koriste kad se djeluje na *underground*, *queer* feminističkoj sceni. Budući se analiza provodila i tijekom epidemioloških mjera, nije uvijek bilo moguće komunicirati „licem u lice“, ali se u situacijama u kojima to nije bilo moguće, ispitivanje provodilo e-mailom ili telefonskim razgovorima. Prilikom participativnog promatranja aktivno sam sudjelovala u programu. Naime, bila sam dijelom umjetničkog programa. Iako se participativno promatranje odvijalo u noćnom klubu gdje uvjeti za intervju i promatranje nisu bili idealni (jaka, isprekidana, nemirna svjetla, mrak i glasna glazba), usredotočenost je bila na reakcijama i spontanom kretanju ispitanica.

Cilj analize je na stvarnom primjeru prikazati *underground* scenu i kulturne prakse koje se provode njezinim djelovanjem u urbanom središtu. Ideja je, također, koristeći se teorijskim saznanjima o etnomuzikološkim istraživanjima napisati vlastitu analizu.

Ispitanice su se složile s time da fotografije i videozapisi, kao i njihovi izvorni odgovori, budu javno prikazani u istraživačkom radu.

Unaprijed sastavljena pitanja za polustrukturirani intervju:

1. Tko čini POSSY kolektiv?
2. Kad i zašto se kolektiv oformio?
3. Kako biste opisale POSSY kolektiv u odnosu na ostatak hamburške *underground* scene?

4. Kad govorimo o vidljivosti/nevidljivosti FLINTA* osoba u javnom prostoru, na što se fokusira POSSY?
 5. Na kojim kulturalnim, političkim i socijalnim platformama je POSSY kolektiv aktivan?
 6. U kojim prostorima POSSY djeluje? Kakva su to mjesta?
 7. Što vam je bitno kad organizirate događanje?
 8. Postoji li u kolektivu neka vrsta „hijerarhije“?
 9. Kako se postaje članicom kolektiva?
 10. Što se glazbe tiče, kako biste opisale dosadašnji glazbeni izričaj kolektiva?
 11. Na koji način pripremate, senzibilizirate i upućujete ljude na *queer* feministički koncept koji vam je bitan?
 12. Kako se općenito oglašavate u javnosti i na kojim online platformama?
- Budući su se intervjui vodili na njemačkom jeziku, radi boljeg razumijevanja, odgovori su sažeti u koherentan tekst na hrvatskom jeziku, a pojedini citati navedeni su kako bi se prikazala legitimnost.

„POSSY je feministički kolektiv iz Hamburga koji se zalaže za veću vidljivost FLINTA* osoba u club kulturi i kulturi grada Hamburga općenito. To konkretno znači da organiziramo događanja u kojima isključivo sudjeluju FLINTA* osobe.“⁵⁰

Sophie (26)

POSSY je *queer* feministički kolektiv iz grada Hamburga (Njemačka) koji se zalaže za veću vidljivost FLINTA* osoba u club kulturi i na *underground* sceni. FLINTA* je izraz, odnosno skraćenica koja se koristi za žene, lezbijke, inter*, nebinarne, trans* i arodne osobe.⁵¹ POSSY djeluje na način da se bavi organiziranjem kulturnih događanja u kojima sudjeluju isključivo FLINTA* osobe. Kao kolektiv, POSSY djeluje od 2017. godine. Poriv stvaranju kolektiva proizašao je iz želje da se stvori platforma gdje će FLINTA* osobe dobiti na vidljivosti jer činjenica je da osobe (cisgender⁵²) muške populacije dominiraju na sceni. Vidljivo je da postoji

⁵⁰ Orig. njem.: „POSSY ist ein feministisches Kollektiv aus Hamburg, was für mehr FLINTA* (Frauen, Lesben, inter*, non-binary, trans* und a gender Personen) Präsenz in der Hamburger Klub- und Kulturlandschaft steht. Konkret bedeutet das wir organisieren und veranstalten Events in denen ausschließlich FLINTA* Personen organisieren und als Akteur*innen auftreten“

⁵² Cisgender. Approby.com

manjak prilika kad su u pitanju performativne djelatnosti te su FLINTA* osobe najčešće za rad na sceni manje plaćene. Dj-ing kao djelatnost nerijetko se interpretira kao muška djelatnost što proizlazi iz toga da se FLINTA* osobe već pri prvom koraku ne usuđuju educirati i izložiti javnosti iz strahova koji se temelje na homofobnom razmišljanju društva. POSSY se toj podzastupljenosti želi suprotstaviti. Interesi unutar već postojeće skupine, osnutkom kolektiva, proširili su se i na druge platforme. Osim Dj-inga i organiziranja glazbenih događanja POSSY počinje s organizacijom izložbi, radionica i predavanja. Nakon nekoliko godina djelovanja, POSSY publicira svoj prvi magazin u tiskanom obliku.



Slika 4. Mia Hadžikadunić (2022) *POSSY DJ – Isabelle*. Fotografija iz privatne arhive

(<https://hr.approbny.com/sto-znaci-bitu-cisgender/>)

Područje koje POOSY kolektiv uvodi kao dio svog djelovanja je *care i awareness rad*.⁵³ Rad na tom području koji je izuzetno važan za sigurnost svih na događaju ne smije se zanemarivati. Kolektiv ovakvim načinom rada želi stvoriti mnoštvo diverznih i sigurnih okruženja u klupskoj i festivalskoj kulturi. Cilj ovakvog rada je da ti prostori budu što je više moguće nediskriminatorni za sve koji sudjeluju ili se samo pronadu na mjestu događaja. Siguran prostor⁵⁴ neophodan je kako bi ljudi opušteno i bez straha mogli prisustvovati kulturološkom događaju.

„Vrlo nam je važno da se posjetitelji tijekom boravka na našem događaju osjećaju ugodno. Zato radu na razini brige i svijesti dajemo jako puno pažnje. Prostor, kao i atmosfera moraju biti takvi da ljudi žele doći. Također nam je bitno pozivati ljude iz što je više moguće raznolikih područja djelovanja.“⁵⁵

Luana (22)

Nedvojbeno je da je kolektiv POSSY nešto što je Hamburgu nedostajalo pa je samim time privukao veliku pozornost na sceni. Reakcije na ideje i prijedloge ostalih sudionika na sceni bile su pozitivne i vrlo brzo im je bilo omogućeno da djeluju na mnoštvu lokacija u gradu. Članovi mogu raditi u različitim formatima u prostorima poput klubova, barova, festivala i na još neistraženim prostorima poput napuštenih podruma i tvornica.

Organizatori kulturoloških događanja svojevremeno u Hamburgu zaista uočavaju da je feministički i *queer* pristup nešto što je neophodno, ali još uvijek postoji zastajkivanje kad se radi o preuzimanju inicijative za isto. Radi toga kolektiv naglašava da svi individualno trebaju razmišljati na taj način, a ne oslanjati se samo na kolektiv.

⁵³ „Briga i svijest“ – područje djelovanja kojima osobe stvaraju i paze na sigurnost (na svim razinama; psihička, fizička, emotivna) individua prilikom događanja

⁵⁴ Orig. eng.: „safe space“

⁵⁵ Orig. njem.: „Ein wichtiger Punkt ist die Sicherheit und das Wohlbefinden unserer Besucher*innen und Gäste, also Care- und Awareness-Arbeit, sowie ein Raumkonzept, dass die Besucher*innen anspricht und einlädt sich zu begegnen. Hinzu kommt die faire Bezahlung aller eingeladenen Akteur*innen. Außerdem ist uns wichtig, Akteur*innen aus vielfältigen Kontexten einzuladen“

Luana (22)

Za sada POSSY djeluje isključivo na području grada Hamburga, ali suradnja sa sličnim interesnim skupinama i kolektivima van grada postoji. Ona se najviše razvila publikacijom magazina. POSSY suradnje smatra jako bitnima kako bi se osobe, ali i skupine koje imaju slične interese, probleme i ideje povezale. Time sigurni prostor postaje sve veći. Motivacija im je uvijek iznova izlaziti iz lokalne problematike.

POSSY ist etwas was definitiv in Hamburg gefehlt hat, so kam es dazu, dass wir ganz schnell an großer Reichweite gewonnen haben. Dies machte auch neue Möglichkeiten für uns auf, da wir viele „Ponude i upite dobivamo neprestano. Hamburška scena nas je prepoznala i pružaju nam se prilike s puno strana. Od festivala do intimnijih prostora, zaista svugdje možemo nešto organizirati. Međutim, to je sa sobom donijelo problem, a to je da feministička ideja i djelovanje ostaju samo u našim rukama. Iako mnogi organizatori shvaćaju da je naš koncept ispravan i da ga se treba sprovoditi, rijetko tko je spreman preuzeti odgovornost za isto.“⁵⁶

Liv (23)

Kad je riječ o nevidljivosti i vidljivosti, kolektiv POSSY nastao je iz potrebe da se riješi problem nevidljivosti pa sam po sebi predstavlja vidljivost kao takvu. Vidljivost FLINTA* osoba u različitim kontekstima je cilj POSSY kolektiva. To je tekstualno (slikovito) napisano i u samom nazivu kolektiva – POSSY (velikim tiskanim slovima).

⁵⁶ Orig. njem: Angebote und Anfragen bekamen Veranstaltungen durchzuführen. Wir konnten uns in verschiedenen Formaten und Räumen ausprobieren; unterschiedlichste Clubs in Hamburg, Festivals und Off-Spaces. Allerdings brachte das auch die Gefahr mit sich, nur für die “Frauenquote” oder Awareness arbeit angefragt zu werden. Das Feminismus eine Muss ist, haben viele kulturelle Veranstalter*innen mittlerweile verstanden. Dass sie dabei aber selbst aktiv werden müssen und es ein Umdenken erfordert leider nicht. So mussten wir auch leider oft feststellen, dass von uns eigentlich nur unbezahlte Care-arbeit oder kurative Arbeit erwünscht ist, damit es überhaupt FLINTA* Acts auf den jeweiligen Veranstaltungen gibt

Liv (23)



Slika 5. Eva Kochhan (2018) *POSSY Further**

POSSY se opisuje kao interseksualni feministički kolektiv. To znači, i bitno je naglasiti, da se kolektiv pozicionira iznad rodno pravednih interesa. Drugim riječima rečeno, osim što se zalažu za rodnu i spolnu ravnopravnost, pozicioniraju se i protiv bilo kakve vrste diskriminacije. Bore se protiv rasizma, seksizma, klasicizma i ekološki su osviještene.

Osim vidljivosti FLINTA* osoba bitno je integrirati *people of color* i LGBTQ+ zajednicu. Osmišljavanjem programa pazi se na diverznost u svakom smislu.

Kad je riječ o ulogama i podjeli poslova u kolektivu („hijerarhiji“), želja je omogućiti da se i ovdje osobe slobodno kreću i da svatko radi ono što želi raditi. Angažman, naravno, ovisi o individualnim sposobnostima. Netko je tako, primjerice, talentiran za samu organizaciju dok je netko drugi školovan na umjetničkoj razini. Svaka osoba u kolektivu ima pravo izreći svoje interese i ideje, kao i preuzeti odgovornost na sebe i u skladu s time djelovati. Ponekad se za djelatnosti poput tehničkih radova, sanitarnih ili medicinski orijentiranih poslova angažiraju profesionalne udruge ili firme. Obveze koje se tiču brige o izvođačima⁵⁷, pripremanju hrane i pića također su raspodijeljene u timu. Unutar POSSY kolektiva djeluju educirane medicinske sestre, kuharice ili profesionalne glazbenice.

Ako se posjeduju dovoljna sredstva, inzistira se na tome, da se na događanja pozovu izvođači van kolektiva kako bi se ideja proširila. Kolektivu je vjerodostojna i poštena isplata svih koji rade izuzetno bitna.

Kako se već može primijetiti, u kolektivu ne postoji hijerarhija. No, naravno, da se sukladno s edukacijom i donesenim znanjem ili iskustvom nerijetko događa da iste osobe preuzimaju veću odgovornost. Kako bi se to izjednačilo, organiziraju se edukacije.

⁵⁷ Orig. engl.: „artist care“

„Ne, zapravo hijerarhija ne postoji, ali ponekad može ispasti tako jer postoje osobe u kolektivu koje imaju više slobodnog vremena od drugih i specijalizirane su za određenu djelatnost.“⁵⁸

Ari (25)

Pitanje o kojem POSSY stalno iznova razmišlja je uključenje novih članova u kolektiv. Uvijek postoji interes za novim ljudima. No, nešto, što se može kritizirati u kolektivu jest da većina članica kolektiva dolazi iz šireg kruga ljudi koji se poznaju i dio su scene. Onima koji to nisu, kolektiv možda izgleda poprilično zatvoreno. POSSY to vidi kao nešto na čemu treba raditi, kako bi se ostvarila veća pristupačnost. Iduća karakteristika kolektiva, vrijedna kritike, jest to da se u kolektivu još uvijek većinom nalaze bijele osobe sa završenim visokoškolskim obrazovanjem. To itekako uvijek iznova članice trebaju i žele osvijestiti. Promjena u tom smislu dovela bi do veće diverznosti i kolektiv bi kao takav bio reprezentativan na širem području.

„Pitanje o novim članicama uvijek iznova biva postavljeno. Mi smo relativno uigrana ekipa koja se i u slobodno vrijeme druži. Za one koji nisu iz tog kruga, sigurno se može činiti da smo zatvorene. Radimo na tome i želimo da se sudjelovanje dogodi spontano, kao i u drugim vezama u životu.“⁵⁹

Ella (24)

⁵⁸ Orig. njem.: „Nein, eigentlich nicht, wobei es sich manchmal so anfühlen kann weil zum Beispiel einige Personen häufiger oder immer dabei sind und andere weniger Zeit oder Energie haben und dementsprechend ausgewählter teilnehmen. Oder einige auch als Akteur*innen auf Veranstaltungen auftreten und Andere, die diese Aufgaben nicht übernehmen können oder möchten, im Hintergrund bleiben“

Ari (25)

⁵⁹ Orig. njem.: „Das ist eine ständige Diskussionsfrage. Wir sind ein recht eingespieltes Team, von Personen aus mehr oder weniger aus einem Dunstkreis in Hamburg, was wahrscheinlich für Außenstehende sehr geschlossen wirkt. Ich würde sagen, wir sind grundsätzlich offen für Neue Mitglieder, allerdings sollte sich das organisch ergeben, wie bei anderen Beziehungen eben auch“

Ella (24)



Slika 6. Mia Hadžikadunić (2022) *POSSY* kolektiv. Fotografija iz privatne arhive

Primijećeno participativnim promatranjem tijekom kulturološkog događaja jest da se publika senzibilizira. To znači da se ukazuje na važnost FLINTA* *queer* orijentiranog pristupa. Pojašnjavaju se teme koje su bitne da bi se stvorio sigurni prostor i ukazuje se na mogućnost postavljanja pitanja ako postoje nejasnoće. Primjer senzibilizacije se očituje već pri samom opisu događaja. Naglašava se da osobe sa seksističkim, diskriminirajućim, rasističkim, homofobnim, transfobnim i enyfobnim stavovima ni u kojem slučaju nisu dobrodošle. Također jasno piše iza čega i za što stoji POSSY.

Tiskanjem plakata, flajera, naljepnica kao i online oglašavanjem putem društvenih mreža, produciranjem podcasta i Dj setova POSSY radi na vidljivosti i transparentnosti. Individualna prezentacija događa se putem osobnih nastupa u javnosti.



Video 2. Mia Hadžikadunić (2022) POSSY Party. Video iz privatne arhive

Zaključak

Bilo to pri proučavanju urbanosti, supkultura, scena, raznih materijalnih i fiktivnih urbanih prostora ili, pak, ispitivanjem komponenti urbane glazbe, može se zaključiti da su pristupi raznoliki i pojmovi fragmentirani. Urbani grad je u svima nama i u svemu, a urbana glazba je i zvučna kulisa grada i reakcija ljudi koji žive u njemu. Ne postoji jedinstven, statični zaključak, što je dobro jer se teorija prilagođava promjenama u društvu. Teze Simmela, Fischera, Garcie, Hass, Ghodsee i svih drugih teoretičara i teoretičarki spomenutih u radu imaju važan doprinos u razvoju teorije i metodologije koje se bave društvom, kulturom i glazbom. Kako bi se došlo do vrijednosnih uvida, potrebno je provoditi i pisati etnografska istraživanja jer ona pokazuju što se u društvu događa, koje kulturološke promjene se događaju u određenom vremenskom periodu i na koji način se na njih može reagirati. Primjer da je to zaista tako te da u društvenim i humanističkim znanostima stvarna, proživljena iskustva imaju najveću egzaktnost, samostalna je analiza *queer* feminističkog kolektiva POSSY. Analizom također prikazano je kako je bitno stvarati kolektive na *underground* sceni koji se odmiču od svih oblika diskriminacije i koji stvaraju prostore na kojima mogu djelovati individue koje inače bivaju zanemarivane od dominantnih društvenih skupina. Integracija FLINTA* i *people of color* osoba u *underground* scenu neophodna je kako bi zajednica ravnopravno funkcionirala. U ovoj studiji vidljivo je da se kroz sva spomenuta područja može protezati isti lajtmotiv, a to je da je upravo to svestrano, neprestano propitkivanje i ljudsko reagiranje bitno kako bi se došlo do novih rješenja. Teoretskih, kao i praktičnih. Marginalizirane društvene skupine integracijom u urbanim središtima i *underground* scenama sve više utječu na stvaranje suvremenog, diverznog i ravnopravnog društva. „Uradi sam“ koncept i aktivizam dokazano su uspješne metode djelovanja *underground* scene.

Sažetak

Ovaj rad bavi se pojmom urbanosti, urbanim gradom i društvenim odnosima u njemu. U kontekstu supkulturalne teorije i postsupkulturalne paradigme promatra se stvaranje zajednica i funkcioniranje glazbenih scena. Procesi kojima se unutar društvenih grupa razvija kolektivni i individualni identitet također su u središtu promatranja. Na samom početku prikazani su metodološki alati koji su korišteni tijekom pisanja rada i prilikom samostalne analize *queer* feminističkog kolektiva POSSY. Analizom dijela *underground* zajednice potkrepljuje se teza da stvarna, proživljena iskustva u društvenim i humanističkim znanostima uvijek iznova dokazuju važnost priča kroz koje se opisuje društvo i kulturološko funkcioniranje u određenom vremenskom periodu. Zatim se sociološkim diskursom u fokus stavljaju urbana glazba i glazbene reprezentacije kao reakcije na društvene nejednakosti. Marginalizirane društvene skupine se kroz cijeli rad konceptualno izdižu kao bitne. Kritičko izučavanje funkcioniranja individue u društvu, sagledavanje njezinih potreba te preispitivanje socioekonomskih, političkih struktura koje neminovno utječu na život iste prikazane su kroz razne primjere *underground* scena. Povijest i položaj FLINTA* *people of color* osoba supkulturama i *underground* glazbenim scenama od punka do *rave* generacije pomažu kako bi se shvatile neprestane promjene u shvaćanju društvenih promjena.

Ključne riječi:

etnomuzikologija, scena, identitet, *underground*, urbano, *queer*, glazba

Abstract

This thesis scrutinizes what the concept of urbanity, the urban city and social relations in it. In the context of subcultural theory and the post-subcultural paradigm, the creation of communities and the functioning of music scenes are observed. The processes which collective and individual identity are developed within social groups are also at the center of observation. At the very beginning, the methodological tools that were used during the writing of the paper and during the independent ethnomusicological research of the queer feminist collective POSSY are presented. Ethnomusicological research supports the thesis that real, lived experiences in the social humanities prove time and time again the importance of stories through which society and cultural functioning are described in a certain period of time. Then, the sociological discourse focuses on urban music and musical representations as reactions to social inequalities. Marginalized social groups are conceptually elevated throughout the work as essential. The critical study of the functioning of the individual in society, the assessment of his needs and the questioning of the socioeconomic and political structures that inevitably affect his life are presented through various examples of underground scenes. The history and position of FLINT* people of color subcultures and underground music scenes from punk to the rave generation help to understand the constant changes in the understanding of social change.

Keywords:

ethnomusicology, scenes, identity, underground, urban, *queer*, music

Literatura:

Bennet, A. , Guerra, P. (2019) *DIY Cultures and underground music scenes*. London: Routledge Advances in Sociologi

Bennet, A. , Khan, Harris, K. (2020) *After Subculture: Critical Studies in Contemporary Youth Culture*. London: Palgrave Macmillan Basingstoke

Bilgrami. A. (2006) *Notes Toward the Definition of Identity*. JSTOR.

https://www.jstor.org/stable/20028067?seq=1#metadata_info_tab_contents

(datum pristupa 3.8.2022.)

Buckland, F. (2002). *IMPOSSIBLE DANCE: Club Culture and Queer World-Making*. Middletown. Copyright

Cisgender. Approby.com

<https://hr.approby.com/sto-znaci-biti-cisgender/>

(datum pristupa 3.8.2022.)

Clayton, M., Herbert, T., Middleton R. (2012) *The Cultural Study of Music: A Critical Inroduction Of Music*. Routledge

Phillips, Z. (2020) *Women Rapping Revolution*. detour.

<https://detourdetroit.com/women-rapping-revolution-piper-carter-detroit-hip-hop/>

(datum pristupa 4.8.2022.)

Dirksmeier, P. (2009) *Urbanität als Habitus. Zur Sozialgeographie städtischen Lebens auf dem Land*. Bielefeld: Transcript Verlag

Durin, S. (2018) *Queer aktivizam i transformacija grada*. Hrčak. Srce.hr

<https://hrcak.srce.hr/file/311797>

(datum pristupa 6.8.2022.)

Fischer, Claude, S. (1973) *Toward a Subcultural Theory of Urbanism*. Chicago: Institute of Urban & Regional Development, University of California

Friedrich, M. (2010) *Urbane Klänge: Popmusik und Imagination der Stadt*. Bielefeld: Transcript Verlag

Friedrich, M. (2007) *Lärm, Montage und Rhythmus: Urbane Prinzipien populärer Musik*. Bielefeld: Transcript Verlag

Futuristička glazba. Znanje.org

<https://www.znanje.org/i/i26/06iv09/06iv0910/MUZIKA.htm>

(datum pristupa: 28.6.2022.)

Ghodsee, K. (2016). *From Notes to Narrative: Writing Ethnographies That Everyone Can Read*. CHICAGO. THE UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS

Group Home: The Realness. Youtube. Genius.

https://www.youtube.com/watch?v=HnGgydpy_VU ,

<https://genius.com/Group-home-tha-realness-lyrics>

(datum pristupa: 14.7.2022.)

Hagemann-White, C. (2000) *Sozialisation: Weiblich – Männlich*. Wiesbaden: VS Verlag

Hebdige, D. (1980) *Potkultura: značenje stila*. Beograd: „Edicija Pečat“

Hass, N. (2015) *Det Techno-Underground in Berlin. Die Rolle und Bedeutung der Szene für die Stadt*. Darmstadt: TU Darmstadt

Hip-Hop feminizam. GenderGlossar

[https://www.heidisuess.de/wp-content/uploads/2020/06/Gender-Glossar-](https://www.heidisuess.de/wp-content/uploads/2020/06/Gender-Glossar-S%C3%BC%C3%9F-Heidi-Hip-Hop-Feminismus-2016.pdf)

[S%C3%BC%C3%9F-Heidi-Hip-Hop-Feminismus-2016.pdf](https://www.heidisuess.de/wp-content/uploads/2020/06/Gender-Glossar-S%C3%BC%C3%9F-Heidi-Hip-Hop-Feminismus-2016.pdf)

(datum pristupa: 1.7.2022.)

Joe L. Charter: Please Mr. Foreman. Lyricsmode. Youtube
https://www.lyricsmode.com/lyrics/j/joe_lee_carter/please_mr_foreman.html ,
<https://www.youtube.com/watch?v=kzEgnf6qpow>
(datum pristupa: 14.7.2022.)

Kenny Larkin – Without. Discogs. Youtube.
<https://www.discogs.com/group/thread/452712> ,
<https://www.youtube.com/watch?v=kPWEoad2zgU>
(datum pristupa: 14.7.2022.)

Kivy, Peter. (1980) *The Corded Shell: Reflections on Musical Expression*. Princeton: Princeton University Press

Krnić, R (2006) *O kulturnoj politici popularne glazbe*. Društvena istraživanja: časopis za opća društvena pitanja, Vol 12 No. 6 (86) , 1127-1149.

Krnić, R. (2012) *Post-subkulturene teorije, elektronska glazba i mladi u Zagrebu*. Zagreb: Filozofski fakultet

Krnić, R. , Perasović B. (2013) *Sociologija i party scena*. Zagreb: „Naklada Ljevak“

LeBlanc, L. (1999) *Pretty in punk*. London: Rutgers University Press

Luis Manuel Garcia: Doing Nightlife Research. Iaspmus-us.net
<https://iaspm-us.net/doing-nightlife-research-luis-manuel-garcia/>
(datum pristupa: 3.7.2022.)

Moreno, L. (2014) *The sound of detroit: Notes, tones, and rhythms from underground*. Köln: Institut für Musikwissenschaften

Oberman, T., Bojanić, B., Šćitaroci, O., Jambrošić K. (2014) *Unapređenje zvučnog okoliša gradskih prostora – Utjecaj na urbanizam i pejzažnu arhitekturu*. Zagreb: AF

Peterson, R. A., Bennett, A., (2004) *Music scenes: Local, translocal and virtual*. Vanderbilt University Press.

People of color. Merriam Websiter.
<https://www.merriam-webster.com/dictionary/person%20of%20color>
(datum pristupa: 22.6.2022.)

Siebel, Walter (1994) *Was macht eine Stadt urban?* Oldenburg: Bibliotheks- und Informationssystem der Univ. Oldenburg

Simmel, G. (2006) *Die Großstädte und das Geistleben*. Berlin: „Shurkamp Verlag“

Simon Frith *Music and identity*. SAGE BOKS.
<https://sk.sagepub.com/books/questions-of-cultural-identity/n7.xml>
(datum pristupa: 1.6.2022.)

Tia DeNora *Music in everyday life*. CAMBRIDGE
https://assets.cambridge.org/97805216/22066/frontmatter/9780521622066_frontmatter.pdf
(datum pristupa: 1.6.2022.)

Queer. Lori.hr.
<https://www.lori.hr/hr/kroz-prozor/45-queer>
(datum pristupa: 5.8.2022.)

Queer teorija. Lori.hr.
<https://www.lori.hr/hr/kroz-prozor/45-queer>
(datum pristupa: 5.8.2022.)

Underground. Enciklopedija Hrvatska
<https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=63186>
(datum pristupa: 5.8.2022.)

Women of color.webster.com

<https://www.merriam-webster.com/dictionary/woman%20of%20color>

(datum pristupa: 1.7.2022.)

Wirth, L. (1938) *Urbanism as a way of life*. The University of Chicago Press. Chicago Journals

<https://www.sjsu.edu/people/saul.cohn/courses/city/s0/27681191Wirth.pdf>

(datum pristupa: 3.8.2022.)

Ziek, P., Guarneri, L., Freeman, D. (2020) *Throgs, Neck: Anatomy of an Urban Music Scene*.

New York: Proceedings of the New York State Communication Association

Slika 1.

Mark Naison (2008) *The Streets Are Still Part Of Bronx Hip Hop*. The Gotham Center For New York City History.

<https://www.gothamcenter.org/blog/the-streets-are-still-part-of-bronx-hip-hop>

(datum pristupa: 5.8.2022.)

Slika 2.

Ullstein Bild/Getty Images (1920) *Production of radiators on the assembly line at Ford Motor Company in Detroit*. History Stories

<https://www.history.com/news/henry-ford-antisemitism-worker-treatment>

(datum pristupa: 3.8.2022.)

Slika 3.

Andrew Mensah (2016) *Welcome to Detroit*. STW – The In Sound From Way Out

<https://www.stampthewax.com/2016/05/27/detroit-techno-week/>

(datum pristupa: 3.8.2022.)

Slika 4. Mia Hadžikadunić (2022) *POSSY DJ – Isabelle*. Fotografija iz privatne arhive

Slika 5. Eva Kochhan (2018) *POSSY Further**

<https://www.facebook.com/POSSYKollektiv/photos/pb.100028875264588.-2207520000../2096006030423892/?type=3>

(datum pristupa: 6.8.2022.)

Slika 6. Mia Hadžikadunić (2022) *POSSY kolektiv*. Fotografija iz privatne arhive

Video 1. We Found Hip-Hop (2019) Woman in Hip-Hop Celebration, Charles H. Wright Museum. Youtube

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

(datum pristupa: 5.8.2022.)

Video 2. Mia Hadžikadunić (2022) *POSSY Party*. Video iz privatne arhive