

Elektronička glazba i kulturni identitet: lokalna klupska glazba

Baraba, Katarina

Master's thesis / Diplomski rad

2019

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://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:186:667311>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-11-24**



Repository / Repozitorij:

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



SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET U RIJECI

Odsjek za kulturalne studije
Mediologija i popularna kultura

ak. god.: 2018./2019.

**ELEKTRONIČKA GLAZBA I KULTURNI IDENTITET:
LOKALNA KLUPSKA SCENA
DIPLOMSKI RAD**

Katarina Baraba

Rijeka, travanj 2019.

SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET U RIJECI

Odsjek za kulturalne studije
Mediologija i popularna kultura

ak. god.: 2018./2019.

Mentor: dr. sc. Diana Grgurić

ELEKTRONIČKA GLAZBA I KULTURNI IDENTITET:

LOKALNA KLUPSKA SCENA

DIPLOMSKI RAD

Katarina Baraba

Rijeka, travanj 2019.

Sadržaj:

Sažetak

1.	Uvod	1
2.	O postsubkulturnoj teoriji.....	3
2.1.	O "subkulturama"	4
2.2.	Novi koncepti	7
3.	Razvojni put klupske scene	10
4.	Elektronička glazba	14
4.1.	DJ	15
4.2.	Publika.....	16
4.3.	Povijest elektroničke glazbe	19
5.	Klupska scena i identitet.....	25
6.	Istraživanje	30
6.1.	Glazbeni i stilski identiteti.....	31
6.2.	Poimanja elektroničke glazbe.....	33
6.3.	Zašto preferiram elektroničku glazbu?	34
6.4.	Underground vs. Mainstream – konotacije, asocijacije i stavovi	35
6.5.	Ples – konotativne definicije i praksa	38
6.6.	Prakse produkcije elektroničke glazbe i razina otvorenosti klupske scene	41
6.7.	Poimanje uloga unutar klupske scene – DJ vs. publika.....	44
6.8.	Party – konotativne definicije, asocijacije i praksa	47
6.9.	Grupna dinamika klupske scene	50
6.10.	Klupske droge – sklonost upotrebi i osobna značenja.....	52
7.	Analiza odgovora ispitanika	55
8.	Zaključak	69
	Literatura:	72

SAŽETAK

Rad proučava odnos elektroničke glazbe i kulturnog identiteta pojedinca kroz underground/mainstream dihotomiju unutar klupske scene. U teorijskom dijelu navedena su različita tumačenja određenih socioloških škola navedene dihotomije. Rad uključuje i terensko istraživanje na lokalnoj razini unutar granica Republike Hrvatske. Ispitani su akteri elektroničke glazbene scene na području Rijeke, Zagreba i Splita, podijeljeni u kategorije underground i mainstream. Metodologija korištena u istraživanju jest istraživanje sa sudjelovanjem te polustrukturirani intervju, prilikom kojeg su ispitanicima postavljana određena pitanja podijeljena u različite domene usko vezane za prakse i osobna značenja istih, te stavova vezanih uz određene prakse u domeni rave kulture.

Ključne riječi: elektronička glazba, scena, klupska scena, rave kultura, subkultura, underground, mainstream, ples, MDMA, techno, DJ

ABSTRACT

The paper examines the relationship between electronic music and the cultural identity of an individual through the underground/mainstream dichotomy within the club scene. In the theoretical part, there are various interpretations of certain sociological schools related to the mentioned dichotomy. Work also includes a field research which was conducted at the local level within the borders of the Republic of Croatia. The participants of the electronic music scene in Rijeka, Zagreb and Split were examined. The research involves two groups of respondents divided into participants of underground and mainstream electronic scene. The methodology used in the research is a research with the participation and a semi-structured interview, in which the participants were asked certain questions divided into different domains closely related to the practices and personal meanings of those practices, and attitudes related to certain practices in the domain of rave culture.

Key words: electronic music, scene, club scene, rave culture, subculture, underground, mainstream, dance, MDMA, techno, DJ

1. Uvod

Glazba je umjetnost koja posjeduje moć oblikovanja identiteta čovjeka. Čovjek se s glazbom poistovjećuje, uz nju se veseli, tuguje, procesuirá informacije. Pored toga što pridaje značenje osobnom identitetu pojedinca, ona može utjecati i na oblikovanje kolektivnog identiteta i zauzeti važno mjesto u kulturi određene društvene grupe. U ranijoj ljudskoj povijesti, otkada je glazba postala dijelom svakodnevnog života, moguće je primjetiti pojavu niza društvenih grupa okupljenih oko određene vrste glazbe. U suvremenom društvu one postaju uobičajena pojava, te ih se uopćava pojmom scene.

Iste su, u prethodnim znanstvenim paradigmama, bile konceptualizirane pojmom subkulture, pod pretpostavkom da su kulture takvih društvenih grupa devijantne, u suprotnosti naspram dominantne kulture te prema njoj prakticiraju simbolički otpor putem rituala. Dakle, pojava određenih društvenih grupa okupljenih oko određenog glazbenog žanra promatrana je kroz koncept klasne borbe i hegemonije. Nakon što kulture određenih društvenih grupa postaju dijelom popularne kulture, a popularna kultura se u društvu nameće kao dominantna, određeni teoretičari u okviru postmoderne oblikuju novu teorijsku paradigmu uopćenu nazivom postsubkulturalna teorija, prema kojoj kulturne prakse i stilovi takvih grupa u potpunosti gube značenje. Subkulture, koje su prije posjedovale određen značaj postaju kulture ukusa, bez pretjeranog značaja za suvremeno društvo, a ritualne prakse takvih društvenih grupa ne promatraju se više kroz prizmu subverzije, već nihilizma. Naime, pod ujecajem relativno nove znanstvene paradigme, nekadašnji autentični identiteti i kulture određenih društvenih grupa, počinju se tumačiti u kontekstu rastućeg konzumerizma. Stoga, isti više nisu autentični, već su fluidni, nestabilni i formiraju se ovisno o medijima. Rave kultura, hedonistička kultura mladih oblikovana oko elektroničke glazbe promatrana je u kontekstu klupskih scena koje podrazumijevaju miješanje različitih ukusa unutar određenih prostornih lokacija (klubova) koji u svojoj ponudi imaju određenu vrstu elektroničke glazbe. Za teoretičare nove paradigme, dihotomija na *underground* i *mainstream* unutar klupske scene je vid diskriminacije onih aktera koji tvrde da su autentični (*underground*) kako bi stigmatizirali "neautentične" (*mainstream*).

Tema ovog rada je kultura lokalnih klupskih scena unutar granica Republike Hrvatske, to jest kultura društvenih grupa unutar *underground* i *mainstream* klupske scene. Istraživanje će ponuditi uvid u prakse ispitanika klupske scene, značenja vezana uz određene prakse i stavove

aktera vezanih uz iste. Cilj istraživanja je usporedba praksi i iskustava underground i mainstream aktera klupske scene vezanih uz elektroničku glazbu i kulturu oblikovanu oko nje.

2. O postsubkulturnoj teoriji

Postsubkulturna teorija je relativno nov sociološki pristup. Pojavljuje se osamdesetih godina, a razmatra koncept subkulture. U sociologiji, subkultura označava grupu ljudi unutar određene kulture, čija su vjerovanja i interesi u suprotnosti naspram onih vjerovanja i interesa koja čine dominantnu kulturu, a čije je porijeklo u sferi slobodnog vremena. Subkultura, uz to što se odnosi na konkretnu društvenu grupu i njene aktere, u isto vrijeme označava i sam sustav vrijednosti jedne, na taj način određene, grupe. U tom kontekstu, subkultura može biti i simbolička struktura. Iako se često dovodi u vezu sa kontrakulturom, subkulturu za razliku od kontrakture obilježava uglavnom simbolički otpor društvenim konvencijama i "istinama" koje postoje unutar određene kulture. Točnije, ne obilježava ju nužno političko djelovanje usmjereno svrgavanju postojećeg društvenog poretka, kao što je to slučaj sa kontrakulturama, već se određeni ritual smatra strategijom subverzije.

Kroz povijest je u zapadnom društvu moguće uočiti pojavu različitih, uglavnom mladenačkih grupa i pripadajućih kultura, formiranih oko određenog glazbenog žanra. Jedna od najprepoznatljivijih je zasigurno hippy kultura, formirana oko rock glazbe, a koja u određenoj mjeri predstavlja i subkulturu i kontrakulturu. U simboličkom smislu - karakterizira ju specifično ponašanje njenih aktera, okrenuto eksperimentiranju sa alternativnim načinima života i različitim supstancama kojima se postiže izmijenjeno stanje svijesti. Na taj način se postiže odstupanje od "zadanih" društvenih i kulturnih normi i pruža simbolički otpor dominantnom društvenom poretku. S druge strane, konkretne akcije uključuju masovna okupljanja aktera iz različitih građanskih slojeva u Americi od 1960-ih do 1970-ih godina i njihove subverzivne prakse od kojih je najpoznatiji ljevičarski pokret koji je zagovarao mir u prosvjedima protiv najmanje popularnog američkog rata – onoga u Vijetnamu. Iz navedenih razloga hipiji su nazivani i djecom cvijeća.

Prefiks – *sub* (lat. - pod, ispod), unutar pojma subkultura, označava kulturu nižeg ranga u odnosu na dominantnu kulturu – kulturu unutar (dominantne) kulture. Stoga, društvene grupe određene terminom subkulture često bivaju etiketirane kao distinktivne, iz razloga što se u određenoj mjeri razlikuju od kulture koja se u društvu nametnula kao dominantna. Ono što su nekada bile subkulture, danas su scene. (Bennet i Peterson, ed., 2004) Za potrebe rada češće će biti korišten pojam grupe, društvene grupe ili scene, okupljene oko određenog glazbenog žanra zbog pretpostavke kako postojanje subkulture pretpostavlja i postojanje masovne, popularne, dominantne kulture naspram koje je subkultura devijantna ili barem distinktivna. No, prvo je

potrebno razmotriti na koje načine su određene društvene grupe, formirane uglavnom oko određenog glazbenog žanra, bile promatrane od strane prijašnjih teoretičara.

2.1. O "subkulturama"

Promišljanje o "podčinjenim", "distinktivnim" društvenim grupama i njihovim kulturama javlja se sredinom dvadesetog stoljeća u okviru *čikaške škole*, potaknuto određenim načinom djelovanja mladenačkih grupa koje su svojim ponašanjem i stilom života odstupale od uobičajenih društvenih normi. Teoretičari čikaške škole se bave razumijevanjem devijantnih društvenih grupa u urbanom krajoliku. Usprkos tome što uzimaju u obzir faktore koji, pojedincu uronjenom u urbani kontekst, stvaraju društveni pritisak (kao što su brzo-rastuća ekonomija i industrijsko okruženje), devijantnost distinktivnih društvenih grupa etiketiraju nemogućnošću prilagodbe u konvencionalno društvo.

Pojam subkulture, točnije delikventne subkulture naposljetku utemeljuje 1957. godine Robert Merton, teoretičar koji nije pripadao čikaškoj školi. Merton (1968) devijantnost takvih društvenih formacija vidi kao rezultat nesklada između društvenih ciljeva i učinkovitog pristupa realizaciji tih ciljeva. U tom kontekstu, deprivirani položaj određenih društvenih grupa posljedično uzrokuje anomiju - stanje moralne krize i nereda u društvu. Zbog nepovoljnijeg društvenog položaja i karakteristične konfiguracije osobnosti neki su pojedinci podložniji takvome ponašanju. Takvi pojedinci međusobnom interakcijom stvaraju društvenu grupu u kojoj, ovisno o veličini i strukturi grupe, bivaju nagrađeni za odstupanja od institucionalnih normi. (Merton, 1968) Iz toga proizlazi da je stopa povećanja devijantnog ponašanja rezultat interakcije takvih pojedinaca sa drugim osobama koje su s njime povezane u zajednici.

Iako mnogi autori tog razdoblja oblikuju teorije sklone pretjeranom ukazivanju na devijantnost određenih društvenih grupa, Howard Becker – i sam autor čikaške škole – razvija teoriju etiketiranja, ističući kako je devijantno ponašanje rezultat označavanja određenog čina kao devijantnog od strane određenog društva ili kulture koje takav čin sankcionira. Razvoj teorije u tom smjeru Becker je omogućio oslanjajući se na interakcionizam, pravac u sociologiji i socijalnoj psihologiji koji kaže kako pojedinci sami stvaraju društvenu stvarnost kroz individualno i kolektivno djelovanje te kako njihovo ponašanje ne može biti određeno postojećim društvenim normama. To radikalno mijenja shvaćanje devijacije – fokus sa etiketiranih prelazi na one koji ih na taj način etiketiraju. Njihova se kritika temeljila na potpunom zanemarivanju društvenih čimbenika koji subkulture navode na devijantno

ponašanje. Stoga oni u fokus svoje teorije umjesto devijantnog aktera stavljaju socijalni pritisak. Upravo je to redefiniranje pojma devijacije, a s time i ograđivanje od delikvencije kao nečeg što je neupitno vezano uz određene društvene grupe, postavilo je temelje za novu teorijsku paradigmu.

Unutar Centra za proučavanje suvremene kulture u Birminghamu (Velika Britanija) pojavljuju se novi teorijski koncepti koji u određenoj mjeri nastavljaju tradiciju čikaške škole, kasnije konceptualizirani terminom subkulturalna teorija. Naime, uzimajući u obzir klasnu pretpostavku u procesu formiranja određenih društvenih grupa, a u duhu filozofije marksizma – oslanjajući se na koncept klasne borbe, subkulturni teoretičari oblikuju nove pretpostavke koncentrirajući se prvenstveno na procese kapitalizma. Budući da *birmingemska* izučavanja nastaju i pod utjecajem Gramscijevog pojma hegemonije koji označava prevlast određene ideologije (u kulturnom, političkom i/ili ekonomskom smislu), a koja u određenom društvu proizvodi klasne odnose, isti proces formiranja karakterističnih društvenih formacija promatraju u kontekstu stalnih pregovora i borbe za simbolički, ali i fizički prostor. Kasnih sedamdesetih godina subkulturni teoretičari usmjeravaju interes prema *spektakularnim subkulturama* - stigmatiziranim društvenim grupama koje se pojavljuju u određenom trenutku u povijesti unutar određene kulture, no kroz određeno vrijeme gube na značaju, te naposljetku bivaju stopljene sa širim društvenim i kulturnim okruženjem. Spektakularnu subkulturu prema subkulturnoj teoriji predstavlja i hippy kultura. Stuart Hall (1968) hipijevsko ponašanje utjelovljeno u konzumiranju opijata smatra subverzijom postojećeg socijalnog poretka u smislu postizanja alternativnih iskustava koji nisu bili orijentirani prema uspjehu u obrazovanju, statusu, novcu i moći. U konzumiranju psihoaktivnih supstanci u kombinaciji s glazbom vidi potencijal vrijednosti i kolektivnih očekivanja određene društvene grupe, a ne kao nestrukturirani stil života čiji je jedini cilj hedonizam i zadovoljavanje vlastitih potreba.

Za birmingemske autore su spektakularne subkulture stvorene u opoziciji prema dominantnoj kulturi. Na njihovo formiranje utječe socijalni pritisak, a nakon što su oblikovane dominantna ih ideologija, iz straha za vlastiti opstanak, iznova inkorporira u dominantnu kulturu i neutralizira njihovo djelovanje. Hebdige (1979) tvrdi kako je inkorporiranje subkultura u dominantnu kulturu omogućeno djelovanjem medija. Oni nemaju ulogu u njihovom formiranju, već su represivni aparat, sredstvo dominantne ideologije kojim je omogućena negativna reprezentacija određenih društvenih grupa. Na taj način mediji neutraliziraju njihovo djelovanje. Slijedom toga, John Clarke objašnjava kontekst "borbe" između dominantne ideologije i subkulture uvodeći u subkulturnu teoriju 1976. godine pojam

bricolage, koji označava premještanje određenog predmeta iz jednog konteksta u drugi, pritom mu mijenjajući značenje. Hall (1968) djelovanje medija koji utječe na stigmatizaciju određenih društvenih grupa naziva i „*medijskom histerijom*“. Medijska histerija u tom je kontekstu isto što i moralna panika – utjecaj medija na javno mnijenje širenjem vijesti o onim pojavama koje se smatraju prijetnjama za moralne standarde određenog društva

Birmingemska teorija bila je ključna u promišljanju o karakterističnim društvenim grupama stvorenima oko određenog glazbenog žanra, smatrajući ih ekspresivnim oblikom reakcije na socijalni pritisak dominantne kulture, a pridavala im je velik značaj.

„Subkulture predstavljaju 'buku' (za razliku od zvuka): smetnje u redoslijedu koje vode od stvarnih događaja i fenomena do njihove zastupljenosti u medijima. Stoga, ne bismo trebali podcjenjivati značajnu snagu spektakularne subkulture, ne samo kao metaforu za potencijalnu anarhiju koja je 'tamo negdje', već kao stvarni mehanizam semantičkog poremećaja: jedna vrsta privremene blokade u sustavu reprezentacija.“¹ (Hebdige, 1979; 90)

Navodeći kako nebi trebalo podcjenjivati snagu spektakularne subkulture, Hebdige naslućuje kako inkorporacijom određene "distinktivne" društvene grupe u masovnu kulturu, djelovanje iste ne prestaje, već i dalje ostaje prijetnja formiranom društvenom poretku u kontekstu potencijalne anarhije. Važno je naglasiti kako subkulturni teoretičari u vezu s formiranjem spektakularnih subkultura dovode podudarnost između života i vrijednosti aktera iste, što (uz teoriju kulturne hegemonije) čini njihov najveći doprinos subkulturnoj teoriji, a njihove aktivnosti promatraju kao određenu vrstu simboličkog otpora dominantnoj kulturi. Drugim riječima, nezadovoljstvo nastalo klasnim podjelama unutar određenog društva ili kulture akumulira se unutar određenih društvenih grupa da bi u jednom trenutku postalo obilježjem šire kulture mladih, često povezanih određenom vrstom glazbe.

Početkom osamdesetih godina dvadesetog stoljeća dolazi do propitivanja uobičajenih definicija koje su se pripisivale pojmu subkultura. Jačanjem neoliberalne tržišne ekonomije lijevo-orijentirani politički pokreti u Velikoj Britaniji gube na snazi, a usporedno s tim pojavljuje se nova, hedonistička kultura mladih - rave kultura, formirana oko specifične vrste glazbe proizvedene na elektroničkim napravama za proizvodnju zvukova - elektroničke glazbe.

¹ prijevod iz: Hebdige, D. (1979); *Subculture: The Meaning of Style*; London: Routledge; str. 90.: *"Subcultures represent 'noise' (as opposed to sound): interference in the orderly sequence which leads from real events and phenomena to their representation in the media. We should therefore not underestimate the signifying power of the spectacular subculture not only as a metaphor for potential anarchy 'out there' but as an actual mechanism of semantic disorder: a kind of temporary blockage in the system of representation."*

Rave kultura, osim što je povezana sa konzumacijom elektroničke glazbe, u svojim je začetcima podrazumijevala i specifičnu grupnu identifikaciju aktera, čvrstu grupnu koheziju i subverziju putem rituala (ples i upotreba različitih supstanci koje potiču izmijenjeno stanje svijesti). Rave kulturu prakticirali su mladi iz raznih slojeva društva, stoga klasna predispozicija, koja se u prošlosti smatrala ključnom kada se govori o formiranju subkultura, prema određenim teoretičarima postaje nevažea. Važno je napomenuti da je i hippy kultura, kada je nastala, uključivala mlade iz uglavnom dobrostojećih američkih obitelji, koji su siguran način života zamijenili onim na margini društva. Naime, hipiji su odbacivali stečene vrijednosti kulture čije su bili dio, te su se poistovjećivali se sa istomišljenicima koji su se protivili sve većem jazu između bogatih i siromašnih.

Elektronička glazba oko koje je formirana rave kultura, kao žanr podrazumijeva specifične kvalitete produkcije i reprodukcije DJ izvođača. Zbog svog plesnog karaktera ista ubrzo postaje kulna glazba mladih, te na taj način „ulazi u svakodnevnicu“, te postaje dijelom popularne kulture. Stoga, dotadašnje shvaćanje pojma subkulture postaje neprimjenjivo, posebno po pitanju subverzivnih strategija takvih socijalnih grupa, budući da subkulture pretpostavljaju i masovnu kulturu koja je u društvu dominantna i prema kojoj one putem rituala prakticiraju otpor. Slijedom toga, mnogi teoretičari ili u potpunosti odbacuju pojam kao irelevantan za opisivanje mladenačkih kultura, ili ga redefiniiraju integrirajući u njega nove teorijske perspektive. Njihova se promišljanja o karakterističnim društvenim grupama formiranim oko određene vrste glazbe uopćavaju nazivom postsubkulturalna teorija.

2.2. Novi koncepti

Iz perspektive postsubkulturalne teorije, grupe mladih povezanih preferencijama prema određenom glazbenom žanru, a koje su ranije bile okarakterizirane kao subkulture, postaju svakodnevna pojava. Iz tog razloga ih se više ne bi trebalo uopćavati subkulturnim konceptom, već novim konceptima koji pretpostavljaju fluidnost i privremenost saveza takvih grupa poput, na primjer, pojma scene. Andy Bennet (2001) problematizira način na koji se u prijašnjim sociološkim teorijama shvaća pozicija mladenačkih kultura i njihova povezanost s glazbom. Do problema dolazi zbog toga što se retorika mladenačkog prkosa i revolucionarnog duha iz 1960-ih pokušava primijeniti na suvremeno zapadno društvo u kojem je, od tada do danas, došlo do velikih društveno-ekonomskih preokreta. (Bennet,2001) Stoga se na mladenačke kulture mora prestati gledati kao na jednodimenzionalan fenomen, a takvu analizu mladenačkih kultura koja

se temelji na zastarjelim konceptima, odbaciti. (Bennet, 2001) Govoreći o velikim društveno-ekonomskim preokretima u suvremenom zapadnom društvu, Bennet ističe kako je upravo potrošačko društvo omogućilo mladima da određena kulturna dobra (koja su na prodaju) iskoriste kao izraz autentičnosti. U tom smislu, ono što se nekada promatralo kao simbolički otpor kroz rituale, a koji je bio glavno obilježje specifičnih društvenih grupa formiranih oko raznih glazbenih žanrova, postaje apolitični hedonizam i eskapizam koji ne posjeduje subverzivni potencijal, već upravo suprotno – "pumpa" konzumerističku matricu i omogućava napredak neoliberalnog kapitalističkog sustava.

Slijedom toga, umjesto subkulturnog koncepta, teoretičari u okviru postsubkulturne teorije zagovaraju koncept *životnog stila* koji mlade vidi kao aktivne potrošače čiji glavni izvor identiteta postaje eksperimentiranje sa raznovrsnim identitetima potrošačkog društva, što pretpostavlja fluidne identitete aktera. Pojavljuje se i koncept *novoplemena* koji se "*uglavnom koristi analitički kako bi uhvatio osjećaj fluidnosti i hibridnosti unutar suvremene urbane klupske scene.*"² (Muggleton, 2003; 6) On se odnosi na određeni ambijent, stanje uma, a poželjno je da se izražava stilom života, no ne označava fiksne i obuhvatne, već djelomične i fluidne grupne identitete, pretpostavljajući da je pojedinac u svom životu prolazi između više koncepcija identiteta i bira koji mu odgovara u određenom trenutku. U tom kontekstu, u trenutku kada subkulturni izričaj prelazi u domenu popularne kulture i postaje obilježjem širih društvenih grupa - isti postaje tek eksperimentiranje sa stilovima koje je mladima omogućilo suvremeno potrošačko društvo i u potpunosti gubi značenje. Prema tome, tvrdnjom da su društvene grupe u suvremenom društvu jednostavno *kulture ukusa* bez velikog značenja za društvo u cjelini, postsubkulturna teorija u tom smislu odbacuje i pretpostavku kako su mladenačke kulture u kontrastu dominantnoj kulturi, kao što su prijašnje sociološke teorije predviđale. Iz toga proizlazi kako su one besramno hedonističke i eskapističke, te ne posjeduju politički odgovor na društvene neprilike. U kontekstu rastućeg konzumerizma, u društvu individualizirane potrošnje - kulturne razlike nisu čin otpora niti su u bilo kojem smislu inovativne, već potrošači uzimaju ono što im industrija pruža misleći kako je isto zapravo izraz specifičnog identiteta, stoga su konformističke i nemoćne naspram sustava u kojem djeluju. (Sub)kulturni otpor u tom je kontekstu tek virtualna fantazija.

² prijevod iz: Muggleton, D. (2003); *The Post-subcultures Reader*; New York: Berg; str. 6: „is mainly used analytically to capture the sense of fluidity and hybridity in the contemporary urban club-scene“

Rave kultura se u tom smislu počinje poistovjećivati sa *klupskom kulturom* - budući da elemente hedonizma, konzumacije različitih supstanci kojima se postiže izmijenjeno stanje svijesti te elektroničke glazbe, danas u određenoj mjeri možemo pronaći u gotovo svim noćnim klubovima, pa i barovima. Klupska kultura može se objasniti i pojmom *klupska scena*, a koji objedinjuje različit skup ukusa koji se konzumiraju unutar određenih prostornih lokacija, te u određenoj mjeri podrazumijevaju konzumaciju elektroničke glazbe i plesa, stoga će za potrebe rada biti korišten upravo taj pojam.

3. Razvojni put klupske scene

Elektronička glazba, koja čini temelj suvremene klupske scene, pravi je zamah dobila u Sjedinjenim Američkim Državama osamdesetih godina dvadesetog stoljeća pojavom novih glazbenih pravaca, podžanrova elektroničke glazbe. U Chicagu nastaje *house*, a u Detroitu *techno*, a usporedno s njima i pripadajuće mladenačke kulture. Navedeni podžanrovi elektroničke glazbe pojavili su se u kontekstu vremena koje je bilo obilježeno stigmatizacijom raznih društvenih grupa kao što su homoseksualci, ljudi drugačije boje kože ili nižeg socijalnog statusa. (Reynolds, 2009) To predstavlja i početak novog društvenog fenomena. Naime, u klubovima u kojima se izvodila takva vrsta glazbe okupljale su se osobe različitih profila – i crnci i bijelci, i homoseksualci i heteroseksualci, siromašni i bogati i svi su oni bijeg od okruženja u kojem su živjeli nalazili na zajedničkom plesnom podiju. Zazirući od društva koje stratificira na osnovi različitosti, te su grupe zajedničkim plesnim iskustvom slavile zajedništvo u kontekstu društvene marginalizacije te međusobnim bezrezervnim prihvaćanjem predstavljale ideju utopije, idealnog društva koje je postojalo (barem preko noći) na plesnom podiju. "Utopiju" na plesnim podijima detroitskih klubova naposljetku su uništile mladenačke bande kojima je takva zamisao bila strana, a koji su na partyje dolazili uništavati gotovo idealnu atmosferu – počele su pucnjave i tučnjave na tulumima i godine 1986. sve je bilo gotovo. (Reynolds, 2009)

Elektronička glazba kultni status zadobiva poslije u Velikoj Britaniji. Prije nego li je elektronička glazba stupila na klupsku scenu, u londonskim klubovima uglavnom se pio alkohol. Mladi su ondje odlazili, ne kako bi plesali, već bili viđeni i izgledali uglađeno, a plesni je podij služio samo kao mjesto na kojem su se muškarci mogli udvarati ženama. No, kasnih osamdesetih to se počelo mijenjati. Te su godine u Engleskoj obilježene otvaranjem klubova čiji se program temeljio na acid house-u - podžanru elektroničke glazbe. No, u njih nije mogao ući bilo tko, a i britanska je vlast natjerala klubove da svoja vrata zatvore već u dva sata po noći. Jedan od prvih takvih klubova bio je *Shoom*, mali klub otvoren u studenom 1987. godine od strane DJ-a Dannyja Ramplinga i njegove žene Jenni, a koji se i danas smatra klubom koji je rave kulturu kroz acid house uveo na londonsku klupsku scenu. (Reynolds, 2009)

„...na sceni Shooma nije se radilo o tome da budeš viđen, nego da izgubiš – svoje frajerstvo, svoju samosvijest, svoje ja. (...) Okrenut zajedničkom mahnitanju, a ne pozi, Shoom je bio kukuljica rejverske kulture, u mjeri u kojoj je rave u svojem najčišćem populističkom obliku

antiteza klubu. (...) Shoomov je etos bio ljubav-mir-jedinstvo, univerzalna tolerancija i shema kako smo svi isti.“ (Reynolds, 2009; 74-75)

Reynolds (2009) opisuje kako je politika na vratima londonskih klubova kao što je Shoom ili nedugo nakon otvoreni Spectrum i The Trip (koji su svoj program također temeljili na acid house glazbi) isključivala određene pojedince braneći im ulazak. Razlog za to je bio spriječiti utjecaj pridošlica za koje se vjerovalo da nisu u stanju prihvatiti takav etos i univerzalnu toleranciju te "vibru" ljubavi koja je u njima postojala. No, autor navodi i kako je pokretač, zbog svojih posebnih svojstava bila, između ostalog - i opojna, polusintetička droga - MDMA, poznatija pod nazivom ecstasy, u velikoj mjeri korištena upravo na acid house partyjima. Naime, MDMA u ljudskom organizmu potiče dramatično povećanje dopamina i serotonina. Dopamin i serotonin su neuroprijenosnici zaduženi za slanje električnih impulsa, a njihova povećana razina u mozgu izaziva neuobičajen osjećaj euforije, sreće i ljubavi. U prvom poglavlju pod nazivom *"Sve počinje s E-om"* Simon Reynolds opisao je način na koji MDMA djeluje na ljudski mozak i čovjekovo ponašanje:

„Kad veći broj ljudi zajedno uzme ekstazi, narkotik katalizira čudnovatu i čarobnu atmosferu kolektivne intimnosti, elektrizirani osjećaj povezanosti među potpunim strancima. (...) Višak dopamina stimulira lokomotoričku aktivnost, podiže metabolizam i stvara euforiju; serotonin inače regulira raspoloženje i uravnoteženost organizma, ali u većoj količini intenzivira osjetilne stimulanse i oživljava percepciju, a ponekad izaziva i halucinacije.“ (Reynolds, 2009; 30)

Slijedom toga, svjetonazor P.L.U.R. („*peace, love, unity, respect*“), koji se smatra temeljnim obilježjem autentičnosti rave kulture i aproksimacijom društva u kakvom su *rejveri* željeli živjeti, nastaje pod utjecajem ecstasyja u tajnosti klubova kao što je Shoom, koji su putem zabrane ulaska u klupski prostor takvo iskustvo trudili ograničiti na uže društvene grupe unutar elektroničke glazbene scene, upravo iz straha da se ecstasy ne počne zloupotrebjavati među onima za koje su vjerovali da takav etos neće znati prihvatiti. No, ecstasy je u to vrijeme bio lako dostupan i euforija se među britanskom mladeži počela širiti, a ta se ilegalna psihoaktivna supstanca počela koristiti, ne samo u diskotekama, već i na nogometnim utakmicama.

„Prvi učinci ecstasyja bili su vidljivi u iznenadnom izostanku nasilja na nogometnim stadionima: navijači bi se nagutali tableta, pa umjersto da skaču jedni drugima za vrat, grlili se i ljubili za vrijeme utakmica.“ (Garnier, 2005)

Oni koji nisu mogli ući u Shoom i slične klubove, počeli su ih bojkotirati i svoje su zabave preselili u ruralna područja. Na taj je način, ono što je bilo rezervirano samo za izabranu nekolicinu, postalo obilježjem širih masa koje su počele organizirati tajne partyje. Uglavnom su se takvi partyji održavali u napuštenim industrijskim skladištima i drugim prostorima, često u prirodi, koji su mogli primiti velik broj ljudi. Novi društveni fenomen, međuprostor u kojem su pravila društva ismijavana, "okrunjen" je imenom „rave“, a njegovi akteri nazvani su *rejverima*. U krugovima ljudi koji su u to vrijeme pripadali užem dijelu scene takva su okupljanja omražena, a mlade koji su sudjelovali u masovnim partyjima "veterani" scene nazivali su pogrdnim imenima jer su, po njihovom mišljenju, uništili ili barem ugrozili "autentične" vrijednosti i idiličnu atmosferu prvih partyja. (Krnić i Perasović, 2013) U tom kontekstu, gdje jedan dio aktera takvo iskustvo "sebično čuva" u tajnosti unutar klubova koji su bili obilježeni raznim restrikcijama, ne samo od uprave klubova, već i od strane britanskih vlasti, to uzrokuje pobunu unutar onog dijela britanske mladeži koji je također u njemu htio sudjelovati. Ilegalni partyji sele se u "osvojene" prostore, razna napuštena skladišta, ali i postaju obilježjem raznih protesta koji se održavaju diljem Engleske. Budući da su takvi masovni partyji u trenutku represije postali određen oblik otpora, imali su obilježja političnosti, stoga se često percipiraju i kao svojevrsan nastavak kontrakulture šezdesetih – *hippy* pokreta, iz razloga što su, za uspostavljeni društveni poredak ilegalni partyji i prosvjedi, predstavljali i više od simboličke prijetnje.

Bitno je naglasiti kako mediji u početku u acid house partyjima nisu pronalazili ništa sporno, no, nakon sličnih akcija - češćeg samoinicijativnog organiziranja scene u obliku tajnih partyja i s njima povezanih prosvjeda, uslijedilo je medijsko sotoniziranje putem senzacionalističkih tekstova u tisku. Moralna panika koju su širili mediji bila je usmjerena prema ukidanju masovnih okupljanja britanske mladeži. Jedna od afera koja je posebno promovirana putem tiska bila je smrt dvojice mladića od predoziranja MDMA-om 1989. godine, nakon čega je, iste te godine, uslijedila reakcija britanske Vlade - osnivanjem posebne policijske postrojbe *Pay Party Unit*, a zatim i donošenjem restriktivnih zakona i sve češćih policijskih akcija. (Garnier, 2005) Energija koju je vlast uložila da suzbije rave partyje ilustrira da je dominantna ideologija u njima vidjela ozbiljnu prijetnju. Pet godina poslije osnivanja postrojbe *Pay Party Unit*, koja je bila zadužena za koordinaciju policijskih akcija na razini države, Velika Britanija donosi Criminal Justice and Public Order Act u kojem između ostalog, pravnim putem zabranjuje održavanje masovnih okupljanja, čime su oni službeno postali ilegalni, policijske su snage dobile moć da ih prekinu, a gomilu koja u njima sudjeluje - rastjeraju. Taj je akt definirao

rejvove kao noćna okupljanja od 100 ili više ljudi na otvorenom na kojima se pušta glasna glazba, a koju karakteriziraju repetitivni zvukovi. Onim pojedincima koji se suprotstave policiji i odbiju otići i ukloniti opremu i vozila sa javnog prostora prijetila je novčana kazna u iznosu do 2500 funti ili kazna zatvora u trajanju do tri mjeseca, a policajci su dobili i dopuštenje da takvu opremu i vozila zaplijene. (Jason-Lloyd, 2005)

Sustavno ograničavanje rave partyja postavilo je temelje za otvaranje sve više klupskih prostora i programa koji su uključivali reprodukciju elektroničke glazbe. Otvaranjem većeg broja klubova u kojima se mogla čuti elektronička glazba, a u kombinaciji sa češćim represivnim policijskim akcijama, samoinicijativna organizacija scene u obliku ilegalnih D.I.Y. (do-it-yourself) partyja postaje sve rijeđa, pogotovo iz razloga što klubovi naposljetku dobivaju i dozvolu da svoje radno vrijeme produže do ranih jutarnjih sati.

"Kako su mjesta zbivanja postajala sve veća, rasla je i gomila, a s njom i zarada od ulaznica i potrošnja za šankom. Promotori rave događanja postali su imućni poslovni ljudi koji zapošljavaju velik broj ljudi, od DJ-a, tehničkog osoblja, osiguranja, konobara do profesionalnih plesača. Takvom se razinom organizacije rave uključio u glavni tok klupskog i koncertnog promotorstva, te prestao biti stvar sitnog poduzetništva koje se povezuje s mladenačkim supkulturama..." (Duda, ed., 2006; 195)

Nakon što je industrija u elektroničkoj glazbi prepoznala komercijalni potencijal, odlučila je promijeniti scenu kako bi postigla veću tržišnu privlačnost, a rave učinila prihvatljivim i dostupnim širim masama. To je utjecalo na promjenu konteksta elektroničke glazbe - od trenutka kada se u razvoj elektroničke glazbe uključila industrija, ista je krenula putem veće stilske diverzifikacije i komercijalizacije. Temeljem toga stekla je globalnu popularnost i postala obilježjem mladenačkih kultura diljem svijeta. Iz tog razloga, bitno je predstaviti povijesni tijek razvoja elektroničke glazbe, s njome povezane prakse u kontekstu rave kulture, te obilježja identiteta aktera koji temeljem nje oblikuju vlastiti identitet.

4. Elektronička glazba

Elektronička glazba je ključan element rave kulture. To je glazba repetitivnih taktova, plesnog karaktera, proizvedena tehnološkim putem, pomoću elektroničkih uređaja za proizvodnju zvukova, oblikovana od strane DJ izvođača. U tom kontekstu, proizvodnja elektroničke glazbe je kreativni stvaralački proces u kojem zajednički djeluju umjetnik i tehnologija.

„...mašina više nije samo instrument, alatka ili medij u službi umetničke imaginacije, ona više nije pasivni učesnik u proizvodnji značenja, već aktivan, ravnopravan partner programiran za punopravnu interakciju sa ljudskom inteligencijom.“ (Sretenović, 2001; 325)

Iz toga proizlazi kako su tehnologija i umjetnik u ravnopravnom položaju – djeluju međuovisno – umjetnik ne "koristi" tehnologiju, već krajnji oblik umjetničkog djela ovisi o čovjeku i tehnologiji podjednako.

Jedno od ključnih obilježja elektroničke glazbe čini estetika buke. Buka se temelji na zvukovima iz vanjskog svijeta - obilježje je urbane sredine te ima velik utjecaj na formiranje identiteta suvremenog čovjeka i njegovo psihičko i fizičko zdravlje. DJ izvođač, nositelj centralne uloge u rave kulturi, zadužen je za organizaciju elemenata buke (tonova i zvukova) u oblik glazbenog djela (produkcija), reprodukciju istog te oblikovanje izmijenjene verzije originalnog glazbenog djela (remiksiranje). Materijal elektroničkog glazbenog djela ne čine samo tonovi i zvukovi, već se, ovisno o tehnikama produkcije, DJ-evi u oblikovanju glazbenog djela koriste različitim efektima, šumovima, pa čak i tišinom.

Oznaka za tempo u elektroničkoj glazbi iskazana je u "udarcima u minuti" - BPM-ima („beats-per-minute“), prema kojima se, između ostalog, određuju i različiti stilovi (podžanrovi) unutar elektroničke glazbe. "Veterani" plesnih žanrova su, već navedeni, house i techno. Tempo u house podžanru kreće se obično od 120-130 BPM-a, dok je techno brži stil elektroničke glazbe – tempo mu se kreće od 130-150 udaraca u minuti. Bitno je naglasiti kako je u posljednjih nekoliko desetljeća razvoj elektroničke glazbe unutar iste uzrokovao veliku stilsku diverzifikaciju, rezultat čega je postojanje više desetaka različitih glazbenih plesnih žanrova. Najpoznatiji su, osim već spomenutog techno i house podžanra, deep house (120-125 BPM-a), tech-house (120-130 BPM-a), progressive house (125-130 BPM-a) trance (130-135 BPM-a), dubstep (130-145 BPM-a), jungle (155-180 BPM-a) i drum and bass (165-185 BPM-a).

Različite razine BPM-a zahtjevaju i različite oblike plesa. Ples se smatra centralnim ritualom rave kulture, pojedincu služi kao sredstvo izražavanja, ali i određeni vid relaksacije. Ples je unutar rave kulture simbolizmom povezan s "gubitkom jastva", gubitkom samokontrole, odvajanjem tijela od uma, senzualnim užitkom upijanja pokreta i kolektivnim blaženstvom u smislu udaljenosti od vanjskog svijeta. (Rief, 2009) Ples, u kombinaciji s glazbom generira specifično individualno i kolektivno iskustvo aktera klupske scene - labirint emocija te psihičkih i fizičkih stanja kroz koje ih vodi tantrički yogi, technošaman - DJ.

4.1. DJ

Iskustvo *rejva* povezuje se sa antičkom praksom šamanizma. (Simão, ed., 2015) Šamanski ritual je noćna svečanost pri kojoj određena zajednica pleše i ritmički se glasa, dok su tonovi uobličeni od strane šamana pomoću različitih instrumenata. U tom kontekstu, DJ unutar klupske scene nastupa u ulozi šamana, a akteri klupske scene u ulozi zajednice koja prakticira šamanski ritual. Disc jockey, deejay ili DJ je vođa partyja, obdaren je određenom dozom aure. Labirint emocija i iskustava kroz koji prolaze akteri klupske scene zapravo je labirint tonova i zvukova za čije je manifestiranje u obliku glazbenog djela zaslužan DJ umjetnik. U današnje vrijeme DJ-i su profesionalci, ikone, zvijezde, idoli. Vještinama produciranja elektroničke glazbe, ali i distribucijom iste privlače brojnu publiku, što im pribavlja zavidan društveni status, ali i velike količine novca. No, nije uvijek bilo tako. Krajem 1980-ih godina, u vrijeme ilegalnih rave događaja u Velikoj Britaniji, DJ-i su bili amateri, zaljubljenici u glazbu koji su eksperimentirali sa sve raširenijim i jeftinijim analognim tehnologijama za oblikovanje glazbe.

„...DJ-i su svirali danima za nikakav novac. Među DJ-ima nije postojalo rivalstvo u smislu borbe za prostor i profit, a i njihov status više se odnosio na ulogu technošamana koji vode plesače kroz labirint glazbe i ekstatičnih stanja, nego na status nedodirljivih zvijezda koje ne sviraju ni sekunde duže nego su za to plaćene.“ (Krnić i Perasović, 2013; 197)

Prijelomne godine su one početkom istog desetljeća, kada su analogni sintisajzeri zbog digitalizacije doživjeli ogroman pad cijena i postali dostupni, ne samo profiliranim glazbenicima, već i amaterima. (Demers, 2010) Stoga, D.I.Y. („do-it yourself“) etika postaje obilježjem društvenih grupa u okviru rave kulture i pojedinaca koji su vještine produciranja i remiksiranja učili sami. DJ-i su bili samouki umjetnici, nisu naplaćivali usluge niti razmjenu znanja i vještina koje su stekli eksperimentirajući, već im je fokus bio na ciljevima i interesima grupe u formi zajedničkog, "oslobađajućeg" iskustva. Usporedno s padom cijena tehnologija za

produkciju i reprodukciju elektroničke glazbe, te rastom popularnosti iste, DJ-i izlaze iz anonimnosti, poprimaju ulogu zvijezde, čime si osiguravaju zavidan društveni status i na određen se način izoliraju od publike čije su bili dio. Važno je istaknuti da je uloga DJ-a profesionalizirana i elitizirana prvenstveno pod utjecajem konzumerizma. Naime, kao i većina profesija u suvremenom neoliberalnom kapitalizmu i DJ-ing je postao izrazito kompetitivan te DJ-i sada teže pretvoriti subkulturni kapital u ekonomski. Ako netko ima za cilj postati poznat u okviru globalne klupske scene mora se svidjeti većem broju ljudi, što znači da vlastiti glazbeni izričaj mora prilagoditi ukusu publike. Budući da ukus publike definiraju velike diskografske kuće i klubovi, to bi značilo kako se onaj DJ koji cilja na popularnost i profitu mora pridržavati diktiranih pravila. Pristavši na takva pravila DJ-i poprimaju ulogu megapopularnih zvijezda na klupskoj sceni, ali i u suvremenom društvu u cjelini.

S druge strane, iskustvo koje proživljavaju akteri klupske scene u određenoj je mjeri ostalo jednako, slično onome unutar šamanskog rituala. Ondje svečanost predstavlja ceremoniju ozdravljenja, pri čemu sudionici svjedoče snažnim emocijama koje im omogućava interakciju s duhovnim svijetom. Snažne emocije jednako su što i izmijenjeno stanje svijesti, potaknuto povećanom aktivnošću određenih neurotransmitera i razinom hormona u organizmu, čemu svjedoče i akteri klupske scene.

4.2. Publika

Glazba posjeduje moć oblikovanja identiteta čovjeka, ali i grupe, na način da podešava i sinkronizira emocije. Glazba direktno utječe na emocije otpuštajući hormon oksitocin te tako pruža unutarnji sustav nagrađivanja, a utječući na grupu pridonosi osjećaju jedinstva i emocionalnom povezivanju unutar nje. (Simão, ed., 2015) Ritmičko glasanje koje se može okarakterizirati i kao pjevanje, odnosno stvaranje glazbe, bilo je temeljnim obilježjem društava koja su prakticirala šamanske rituale. Glazba koja je u središtu šamanskih ceremonija pruža mehanizme koji poboljšavaju prilagodbu na individualnoj i grupnoj razini, na način da uključuje ritam koji proizvodi sinkronizaciju grupe. Ona tako gradi svijest o vlastitom identitetu i karakteru pojedinca, pruža mu jednu vrstu terapije, kako u individualnom, tako i u kolektivnom smislu, gdje se utjecaj glazbe na pojedinca pojačava.

Akteri klupske scene često naglašavaju kako "žive" za elektroničku glazbu, ona im predstavlja vrlo bitan segment društvenog života kroz koji artikuliraju vlastiti identitet, često je slušaju i kod kuće (Krnić i Perasović, 2013), dok interaktivno djelovanje aktera prvenstveno

uključuje zajedničku praksu plesa. Stoga, akteri kao glavni razlog odlaska u klub ističu upravo ples, dok im je pronalazak partnera ili bilo kakva seksualna interakcija u klubu mrska i nepoželjna. (Malbon, 1999) Seksualni naboj na plesnom podiju zamjenjuje "ekstaza", to jest potpuno mentalno i fizičko zadovoljstvo, osjećaj "gubitka sebe".

"Kroz povijest popularnog plesa, tijelo je tradicionalno bilo strukturirano kroz (muški) pogled, a značenje plesa utemeljeno na egzibicionizmu. Pojavom rave kulture to se bitno promijenilo, više se ne pleše da se bude viđen, već naprotiv, mogućnost da se bude opušten i prepušten pronalazi se upravo u činjenici da se pleše zajedno, u grupi, ali da se ne bude promatran." (Krnić i Perasović, 2013; 101-102)

Drugim riječima, praksom plesa unutar rave kulture pojedinac se okreće prema sebi, svom "unutarnjem svijetu", prilikom čega tijelo u pokretu dobiva značaj komunikacije sa vanjskim svijetom putem eksperimentiranja. Prilikom plesa, tijelo je osobni izraz, „neverbalni ekspresivni medij“ (Simão, ed., 2015) putem kojeg se mogu osloboditi potisnute emocije, kao i nesvjesne želje. Kroz ples je moguće iskusiti promjenu stanja svijesti. U kontekstu zajednica koje su prakticirale šamanske rituale izmijenjeno stanje svijesti je bilo potaknuto dinamičnim okruženjem u kojem su osjećali intimnu vezu s prirodom. (Simão, 2015.) Šamanski ritual na određen je način pojačavao takvo iskustvo - pomoću glazbe (čiji je ritam proizvodio sinkronizaciju grupe) te ritualnim plesom i drugim fizičkim aktivnostima koje su imale sposobnost oslobađanja napetosti i stresa kroz cikluse vježbanja (simpatičke stimulacije) i opuštanja (parasimpatička faza kolapsa), kao i pružanja energetske stimulacije i revitalizacije od posljedica brzog kretanja tijela. (Simão, 2015.)

U današnje vrijeme, dugotrajni ples akterima klupske scene mogu omogućiti različite supstance koje imaju stimulativno djelovanje, od kojih jedan dio ima i psihoaktivne učinke, stoga dodatno može potaknuti promjenu stanja svijesti. Zbog najčešćeg konzumiranja istih upravo u klupskim prostorima naziva ih se još i klupskim drogama. One za pojedinca posjeduju i simboličko značenje, pa tako određena supstanca ili način korištenja iste izražavaju i specifičan pogled na svijet, što ujedno utječe i na samo iskustvo konzumacije određene vrste droge. (Rief, 2009) U klupske droge se ubrajaju različita, polusintetička i sintetička opojna sredstva; alkohol, MDMA (poznat i pod nazivom ecstasy), amfetamin, kokain, ketamin, GHB, LSD, PCP i druge, od kojih svako generira specifično ponašanje i iskustvo. Navedne supstance distribuiraju se u različitim oblicima poput tableta, kapsula, praha, kristala ili tekućine. Klupskom drogom smatra se i kanabis, popularno nazvan i *trava*, budući da se sastoji od osušenog lišća cvijeta konoplje (lat. „*cannabis sativa*“). Drago Plečko (1997), referirajući se na braću Terence i Dennis

McKenna, koji su popularizili psihodelik *psilocibin* koji se može pronaći u istoimenoj vrsti gljiva, narkotike biljnog porijekla naziva „*sredstvom za komunikaciju sa samim sobom*“, no to ipak radi s određenom dozom skepse. MDMA ili ecstasy je ilegalna supstanca koja je od osamdesetih godina dvadesetog stoljeća do danas ostala neodvojiva od elektroničke glazbe i plesne kulture koja se oko nje razvila, upravo zbog specifičnog djelovanja na ljudsku svijest, kao što su izazivanje osjećaja otvorenosti, empatije i poboljšanja komunikacije, izazvanih velikom razinom serotonina u organizmu. (Krnić i Perasović, 2013.) Iz tog je razloga, ovoj stimulatívnoj i psihoaktivnoj supstanci potrebno posvetiti posebnu pažnju i detaljnije opisati njen učinak.

MDMA je prvi put sintetizirana od strane jedne njemačke tvrtke uoči Prvog svjetskog rata, te se koristila kao terapija za traumatizirane vojnike, nakon čega je većina njih iskazala želju za okončanjem rata. (Reynolds, 2009) Početkom šezdesetih godina dvadesetog stoljeća ponovno ju je "otkrio" biokemičar Alexandar Schulgin, te se ona dvadesetak godina kasnije pokazala vrlo korisnom u bračnoj terapiji i psihoanalizi, no počinje se zlorabljivati u američkim noćnim klubovima i vrlo brzo, 1985. godine, biva zabranjena od strane američkih vlasti. (Reynolds, 2009) Schulgin je MDMA-u testirao na sebi, a iskustvo opisuje (prema Krnić i Perasović, 2013) kao izniman osjećaj čistoće, jasnoće, čvrste unutarnje snage, euforije i sreće. Schulgin ističe da se osjećao kao "*građanin svemira*", a ne građanin svijeta, potpuno odvojen od vremena". (prema Krnić i Perasović, 2013; 149) Drago Plečko (1997) ističe kako "*nekoliko ozbiljnih istraživanja pokazuje da navedeni narkotik potiče suosjećanje s osobama iz okoline i uvide u vlastite životne pogreške*" (Plečko, 1997.; 58) te potiče osjećaj duboke ljubavi i želje za opraštanjem (Reynolds, 2009).

Negativna strana *ecstasyja* očituje se usporedno s drastičnim smanjenjem serotonina u organizmu nakon što djelovanje istog izgubi na jačini. Osjećaj koji se nakon toga javlja može prijeći i u depresiju, dok zloropotreba ili pretjerano korištenje dovodi do povećanja tolerancije na isti. (Plečko, 1997) Dakle, što je konzumacija češća, prvotni je doživljaj teže postići. Do toga dolazi iz razloga što ne postoje neograničene količine oksitocina, dopamina i serotonina u ljudskom organizmu, stoga zloroporeba na taj način biva onemogućena. Onaj tko ipak ustraje u zloroporebi, usprkos upozorenjima organizma, vlastito zdravlje izlaže velikim rizicima. Upravo zbog "mračne strane" ilegalnih *droga* korištenih unutar klupske scene, javlja se i određen pristup opijatima pod nazivom *harm reduction* ili „*smanjenje štete*“. Pokreti koji zagovaraju takav pristup naglašavaju kako iskustvo povezano s rave-om ne smije postati isključivo konzumacija

opijata, već bi njihova farmakološka svojstva trebalo koristiti odgovorno, kao dodatnu stimulaciju za potpuni doživljaj.

Unutar zajednica koje prakticiraju rave kulturu bitno je izražena grupna kohezija, obilježena čvrstim osjećajem grupnog identiteta i solidarnosti te brisanjem čvrstih, tradicionalnih; klasnih, rodnih i dobni granica. Osjećaj empatije, povezanosti i solidarnosti pretočen je u *rejverski* svjetonazor P.L.U.R. On je temeljno obilježje autentičnosti rave kulture jer joj pridaje kolektivni identitet i osjećaj pripadnosti. Sličan ambijent prevladavao je i unutar zajednica koje su prakticirale šamanske rituale.

No, scena je utjecajem industrije postala hibridna. Poveći broj ljudi krenuo je na festivale elektroničke glazbe jer je to "u modi" i jer se reklamira, a ne iz ljubavi prema glazbi i plesu. Publika se počela dijeliti na "autentične" i "neautentične" aktore klupske scene, što je potaknuto komercijalizacijom i pojavom velikog broja podžanrova elektroničke glazbe. Zbog toga često dolazi do poteškoća kada se određeno glazbeno djelo pokuša svrstati u samo jednu kategoriju. Iz tog razloga, događa se da se prepoznavanje elektroničke glazbe u suvremenom zapadnom društvu svede na dihotomiju standardizirano (harmonično) – eksperimentalno (disharmonično). Kako bi bilo moguće shvatiti današnje oblike elektroničke glazbe i iskustva povezana sa konzumacijom iste, bitno je razmotriti povijesni aspekt njenog nastanka i razvoja.

4.3. Povijest elektroničke glazbe

Period buke u glazbi budućnosti predviđa još 1913. godine talijanski futurist i avangardist, Luigi Russolo, kao razdoblje glazbene revolucije u kojem će ljudi početi težiti disonantnim zvukovima, a razlog tome vidi u povećanom prisutnošću strojeva u ljudskom radu. Stoljeće buke koje je Russolo najavio u manifestu „*L'arte dei Rumori*“, umjesto nekadašnjeg vremena obilježenog tišinom, trebao je poslužiti kao uvertira u veličanstvenu transformaciju pojedinca. Russolo tvrdi kako ljude i njihove emocionalne potrebe u industrijskom društvu više ne može zadovoljiti nekadašnji harmonički zvuk. Pritom se zalaže da se ljudske emocionalne potrebe utaže stvaranjem novog zvuka koji ima futuristička obilježja, a koji će glazbenu umjetnost vratiti u domenu svakodnevnice. Takvu glazbu opisuje kao onu koja ima moć da ljude „*vratu u život*“ upravo zato što se isprepliće sa svakodnevnim životom. Pritom tvrdi kako je tehnologija ono što će čovječanstvo dovesti do utopije Zanimljivo je da se futurizam često povezuje s fašizmom jer im je zajednička ideologija veličanja rata i agresivan nacionalizam te pobuna protiv tradicionalnog, emocija, pa i estetike. U tom kontekstu, elektronička glazba stvorena po

futurističkoj formuli ujedno pretpostavlja pobunu protiv estetskih glazbenih načela temeljeći se na načelima disharmonije i eksperimentalnosti. Međutim, iznenađuje Russolova zabrinutost za psihičko stanje čovjeka, budući da se futurizam ujedno suprotstavlja emocijama.

Luigi Russolo se tako smatra prvim teoretičarem eksperimentalne elektroničke glazbe, a obilježio je i njen začetak u praksi stvorivši ono što naziva *intonarumori* (hrv: "svira buku"). *Intonarumori* su uređaji za proizvodnju širokog spektra zvukova organiziranih u dvanaest različitih kategorija, slični onima koje proizvode strojevi, ali kako piše Russolo u svome manifestu – oslobođeni od mehaničkog porijekla, te stavljeni pod kontrolu ljudi koji njima upravljaju. Zavidna je brzina kojom je Russolo stvorio *intonarumori*, budući da su jedne od prvih demonstracija takvih uređaja održane već 1914. godine. Te je godine u Milanu, u kući Filippa Tommasa Marinettija - ključnog talijanskog futurista, Russolo predstavio dvije vlastite skladbe – „*Awakening Of The City*“ i „*Meeting of Automobiles and Airplanes*“ izvedene na šesnaest takvih instrumenata koji su proizvodili različite zvukove; od zvukova kakve su proizvodili rani automobili, zvuka električnog motora, do zvuka koji nalikuje struganju po metalu. (Kessler, 1986) Zadnji koncert sa *intonarumori*-em, Russolo je imao 1921. godine, kada je počeo graditi svoj drugi instrument, a u travnju 1924. godine ga je i dovršio, nazvavši ga *rumorarmonio* (hrv: "harmonija buke"). (Chessa, 2012) 23. studenog iste godine, predstavio ga je, uz još jedan prateći instrument, a koji je napravio u međuvremenu – na prvom Nacionalnom kongresu Futurista, u kazalištu *Dal Verne* u Milanu – i to kao dio predavanja koji je nazvao „*The Unification of the Noise Instruments in the Noise Harmonium*“. (Kessler, 1986)

Drugi avangardni pokret važan u povijesti elektroničke glazbe jest industrijska glazba, budući da temeljem iste nastaje EDM („*Electronic Dance Music*“). Primarna značajka industrijske glazbe prvog vala je eksperimentalnost, a obilježena je utjecajem eksperimentalnih umjetničkih elektroničkih skladbi avangardista poput već spomenutog Luigi Russola, zatim Edgard Varèse, Karlheinz Stockhausena, John Cagea i Philip Glassa. Woods ističe glazbu navedenih umjetnika kao onu koja se temelji na „*općoj estetsici eksperimentiranja i odvajanju od statusa quo*“³ (Woods, 2007). Eksperimentalnom elektroničkom glazbom se u suvremenom društvu smatra bilo koja elektronička glazba koja „*izaziva konvencije elektroničke glazbe*“⁴ (Demers, 2010). Industrijska glazba izmjenom kraćih tonova stvara disonance, te kod slušatelja

³ prijevod iz: 34. Woods, B. D. (2007); *Industrial Music for Industrial People: The History and Development of an Underground Genre*; Florida: The Florida State University, College of Music; str.8; „*a general aesthetic of experimentation and separation from the status quo*“

⁴ prijevod iz: Demers, J. (2010); *Listening through the Noise: The Aesthetics of Experimental Electronic Music*; London: Oxford University Press; str. 7.; „*challenges the conventions of electronic music*“

potiče mračan osjećaj nelagode i nezadovoljstva, repetitivna je i sklona izgradnji čitavog glazbenog djela oko jedne glazbene ideje. (Woods, 2010) Tehničke značajke industrijske glazbe su *sempliranje* (eng. "sample" – uzorak), to jest uzimanje jednog dijela (uzorka) postojećeg zvuka i njegovo korištenje u kontekstu nove glazbene kompozicije i remiksiranje – oblikovanje izmijenjene verzije određene glazbene kompozicije, no ne u kontekstu prilagođavanja tržištu.

*"Umjetnik koji radi remix mora osigurati da tematski elementi iz originalnog djela ostanu netaknuti, uz dodavanje vlastitog stila i zvuka. Uspješan remix mora biti dovoljno inovativan da pjesma ne bude jednaka originalu, ali da poštuje prepoznatljivost izvornog skladatelja."*⁵ (Woods, 2010; 82)

Pod utjecajem Kraftwerkovih melodija, benda koji je u svojim počecima obilježio industrijski glazbeni stil, nastaje EDM - *techno*⁶ u Detroitu i *house*⁷ u Chicagu. Pioniri elektroničke glazbe u produkciji su se koristili pretežito analognom tehnologijom poput sintisajzera, semplera i ritam mašine - zbog čega ista ostaje do danas temeljnim obilježjem autentičnosti elektroničke glazbe. (Sretenović, 2001) Prema tome, rani *Detroit techno* obilježavaju mehaničke repetitivne ritmičke forme koje „*podcrtavaju tjeskobu i dehumanizaciju*“ (Gall, 2001). U Gallovom „*Pojmovniku popularne glazbe*“ o Detroit technu kao o žanru elektroničke popularne glazbe stoji i slijedeće:

„Ogoljena i gotovo isposnička produkcija u pravilu je imala lo-fi "kvalitetu", no postupno postaje sofisticiranija zahvaljujući sve dostupnijoj tehnologiji. Ipak, trajno obilježje Detroit techna čuvanje je osnovnih postulata izvornog minimalizma (što obilježava i "treći val" techno autora i izvođača kao što su Jeff Mills ili Kenny Larkin, Underground Resistance). Detroit techno najzaslužniji je za globalnu prihvaćenost stila.“ (Gall, 2001)

⁵ prijevod iz: Woods, B. D. (2007); *Industrial Music for Industrial People: The History and Development of an Underground Genre*; Florida: The Florida State University, College of Music; str. 82; „*The artist who does the remix must ensure that thematic elements from the original piece remain extant while adding their own style and sound to the work. A successful remix must be innovative enough not to be the same song, yet respectful enough to the original composers to still be recognizable in some way.*“

⁶ Tipični izvođači i albumi: Razni izvođači "True People: A Detroit Techno Compilation" (1995); Derrick May "Innovator" (1997); Juan Atkins "Magic Tracks, Vol. 2" (1993.); Kenny Larkin "Azimuth" (1994); Underground Resistance "Interstellar Fugitives" (1998.) (prema: Gall, Z.(2001): *Pojmovnik popularne glazbe*; Koprivnica: Šareni dućan)

⁷ Tipični izvođači i albumi: Frankie Knuckles "Bevond The Mix" (1990); Soul II Soul "Keep On Movin" (1989.); Razni izvođači "Chicago House '86-'91: The Definitive Story" (1997); KLF "White Room" (1991.)

Lo-fi kvaliteta podrazumijeva kvalitetu nižu od uobičajene, gdje su tonovi ogoljeni, a zvuk distorziran, nečist, prljav, izobličen. Glazbeno djelo pritom poprima distopičan prizvuk temeljem buke i disharmonije.

Scena čikaškog *house*-a bila je svojevrsna preslika tadašnje detroitske scene, no dok je u Detroitu uglavnom prevladavao funk, u Chicagu je to bio disko, koji je u Detroitu bio omražena vrsta glazbe. Tako su i nastale osnovne razlike u stilovima – svaki od stilova poprimio je različit ritam, a i čikaški *house* je, tehnikom sempliranja, u svoje trake često inkorporirao vokalne segmente, dok je detroitski *techno* uglavnom bio instrumentalan. (Reynolds, 2009)

„House nastaje na temeljima post-disco klupske scene ranih osamdesetih. Osnovni glazbeni elementi preuzeti su od disca (pa i "euforična" ili himnička konstrukcija skladbe, naglašeni ritam itd.), no obrađeni suvremenim (elektroničkim) instrumentima. Postupno se napušta diskoidna struktura u korist instrumentalna, sve naglašenijih mehaničkih repetitivnih ritmova te uz "produbljivanje" ionako dubokih dionica basa. Izvornoj teksturi također se dodaju elementi latino glazbe, dub reggaea, soula, jazza, rapa i synth popa.“ (Gall, 2001)

Druge razlike koje se odnose na samu scenu su npr. da je detroitski *techno* pripadao heteroseksualnoj crnačkoj sceni, dok je čikaški *house* pripadao homoseksualnoj crnačkoj sceni, a i za razliku od detroitskog *techna* čikaški *house* je od samih početaka bio povezan sa stimulansima i halucogenima kao što su LSD, *poppers*, kokain te *PCP*. (Reynolds, 2001) *House* je veliku popularnost stekao u Velikoj Britaniji, posebice u acid inačici, kako je opisano u prethodnom poglavlju. Londonska scena temeljila se na acid *house*-u, koji se slušao ponajprije na tajnim partyjima u napuštenim industrijskim skladištima.

„Pojavljuje se sredinom osamdesetih u Chicagu (DJ Pierre Phuture, Farley Jackmaster Funk...) miješanjem već "etabliranih" obrazaca house glazbe s kreštavim elektroničkim zvukom i dubokim basom Roland TBR303 sintesajzera. U početku isključivo fenomen underground scene Chicaga, acid house na isteku osamdesetih ulazi u mainstream. Bitnu ulogu u populariziranju acid housea imala je britanska publika. Acid house najprije se udomaćio kao glazba engleske underground scene i višesatnih plesnih partyja u napuštenim skladištima na londonskoj periferiji da bi 1988. (za takozvanog "ljeta ljubavi") postao masovni fenomen zahvaljujući kojemu su inaugurirane i prve rave seanse“ (Gall, 2001)

1988. i 1989. godina bile su godine „*drugog ljeta ljubavi*“ u Velikoj Britaniji, nakon čega elektronička glazba kreće u ubrzano stilsko raslojavanje, što je otvorilo put ka njoj

komodifikaciji i komercijalizaciji, a ujedno i fragmentaciji scene. Drugo ljeto ljubavi je zajednički naziv za prakse rave-a u Velikoj Britaniji kada je državu preplavio ecstasy, a mladi su krenuli na hedonističke masovne partyje koji su ponekad znali okupiti i do nekoliko tisuća ljudi. Anderson (2009) u svom radu iznosi kako su mnogi glazbeni znanstvenici objasnili festivalizaciju rave kulture u smislu korupcije autentičnosti, a koja je imponirana od strane komercijalizacije, što bi značilo kako je industrija ta koja proizvodi kulturu. Kada industrija zabave surađuje sa umjetnicima, fokus sa vrijednosti kulturnih proizvoda prelazi na njihovu razmjenu, potaknutu maksimizacijom profita. Korupcija autentičnosti potaknuta je i uvođenjem digitalnih tehnologija u proizvodnji elektroničke glazbe, čiji zvuci djeluju "toplije" od zvukova proizvedenih na analognim uređajima. (St John, ed., 2004) K tome je razvoj elektroničke glazbe dodatno potaknulo oglašavanje putem interneta i ostalih medija. Manuel Castells u trećem svesku knjige *„Informacijsko doba - Ekonomija, društvo i kultura“* takvu promjenu potaknutu informacijskim tehnologijama naziva umreženim poduzetništvom.

„Produktivnost i konkurentnost vodeći su procesi informacijske ili globalne ekonomije. Produktivnost u biti proizlazi iz inovativnosti, a konkurentnost iz fleksibilnosti. Tako tvrtke, regije, zemlje i ekonomske jedinice svih vrsta potiču proizvodne odnose da maksimiziraju inovaciju i fleksibilnost. Informacijska tehnologija i sposobnost da se ona koristi najvažniji su preduvjeti za funkcioniranje nove proizvodnje. Uz to, nova vrsta organizacije i menadžmenta, kojima je cilj istodobna prilagodljivost i koordinacija, postaju temelj najučinkovitijeg operativnog sustava primjer kojega je ono što sam definirao kao umreženo poduzetništvo.“ (Castells, 2003; 365)

Zbog komercijalizacije elektroničke glazbe potaknute od strane industrije scena je postala hibridna. Prema tome, elektronička glazba, određena u kontekstu popularne glazbe, osuđena je na standardizaciju. Standardizacija se postiže formulama za djelovanje na slušatelje, a koje uključuju upotrebu standardiziranih detalja kao što su *break*, *blue note* i *dirty note* – skrivenih mjesta lažnih efekata.

*„Strukturna standardizacija ima za cilj standardne reakcije. Slušanje popularne glazbe manipulirano je, ne samo od strane njenih promotora, već i inherentnom prirodom same glazbe, u sustav mehanizama odgovora koji su potpuno suprotni idealu individualnosti u slobodnom, liberalnom društvu.“*⁸ (Adorno, 1941)

⁸ prijevod iz: Adorno, T. W. (1941); *On Popular Music*; *Studies in Philosophy and Social Science*, New York: Institute of Social Research, 1941, IX, 17-48.; „*Structural standardization aims at standard reactions. Listening*

Standardizirana elektronička glazba je uglavnom vokalna, što znači da centralna uloga nije ona DJ-a, već je u prvom planu vokalist – izvođač. S druge strane, standardiziranoj elektroničkoj skladbi – *hitu* - suprotstavlja se eksperimentalna elektronička skladba, uglavnom instrumentalna, koja posjeduje određenu dimenziju autentičnosti. Vokalni segmenti unutar eksperimentalne elektroničke glazbe, ako postoje, bazirani su na sempliranju. Prema tome, estetika buke kojom se definira elektronička glazba ne označava isto u kontekstu eksperimentalne i standardizirane popularne glazbe.

*„Dobra glazba je ona koja izražava nešto autentično – osobu, ideju, osjećaj, zajedničko iskustvo, Zeitgeist. Loša glazba je neautentična – ona ne izražava ništa.“*⁹ (Frith, 2007)

Autentičnost proizlazi ponajviše iz toga što je, na taj način stvorena glazba, manje podložna okovima industrije i velikih diskografskih kuća, a DJ-i su slobodniji u svome umjetničkom radu. Eksperimentalna elektronička glazba je svaka glazba koja izaziva konvencije elektroničke glazbe, a sukladno tome i ambicije industrije zabave. Budući da je njeno ključno obilježje eksperimentalnost i disonantnost, nije harmonizirana kao što je to slučaj sa standardiziranom popularnom glazbom.

Standardizirana i harmonizirana vokalna elektronička glazba, ali i eksperimentalna instrumentalna elektronička glazba imaju značajno mjesto u kulturi mladih u 21. stoljeću. Iz tog razloga, iako koncept EDM (*„Electronic Dance Music“*) u glazbenoj teoriji objedinjuje sve postojeće podžanrove elektroničke glazbe, unutar klupske scene uvažena je podjela na underground i mainstream, a značenje koje ti pojmovi poprimaju među akterima odnose se, ne samo na glazbenu, već i na kulturnu dimenziju. Iz tog razloga sljedeće će se poglavlje baviti upravo klupskom scenom i navedenom dihotomijom, s obzirom na utjecaj koji glazba ima pri oblikovanju identiteta aktera unutar iste.

to popular music is manipulated not only by its promoters but, as it were by the inherent nature of this music itself, into a system of response mechanisms wholly antagonistic to the ideal of individuality in a free, liberal society.“

⁹ prijevod iz: Frith, S. (2007); Taking Popular Music Seriously: Selected Essays; Ujedinjeno Kraljevstvo: Ashgate; „Good music is the authentic expression of something - a person, an idea, a feeling, a shared experience, a Zeitgeist. Bad music is inauthentic - it expresses nothing.“

5. Klupska scena i identitet

Mnogi autori (Thornton, 1995; Bennet, 2001; Muggleton, 2003) naglašavaju kako je oblikovanje identiteta aktera klupske scene isključivo produkt globalnih aspiracija klupske kulture, time ističući općenitu neautentičnost suvremenog potrošača i suvremenog potrošačkog društva u cjelini. Akteri, prema tome, biraju između ponuđenih *životnih stilova* u potrošačkom društvu. Stoga, oni ih ne oblikuju - oblikuje ih industrija. Stilovi aktera klupske scene su samo produkt potrošačkih želja koje pomno prati industrija i masama pruža ono što mase "zahtijevaju", stoga nisu autentični već su "proizvod" industrije. Time su i sami akteri "proizvod" te iste industrije. Međutim, komercijalizacijom elektroničke glazbe klupska se scena u praksi počela dijeliti na underground i mainstream, to jest na "autentične" i "neautentične" konzumente elektroničke glazbe, što ilustrira određenu opreku između popularne sociološke i kulturološke teorije i vidljive prakse.

U suvremenom društvu riječ mainstream se koristi za ono što je "u modi", dok underground označava ono što "nije u modi". Drugim riječima, oni akteri koji slušaju mainstream glazbu, underground glazbu će često označiti kao nešto što je čudno i ekstremno, dok se mainstream često poistovjećuje sa onom glazbom koja je korporativna i koja "zarađuje" novac, te koja "prolazi" kod većine u društvu. Stoga, mainstream glazba je ona koja se reklamira, koja je podložna medijskoj reprezentaciji, koja je profitabilna, koju mladi više slušaju, više su njome privučeni iz razloga što posjeduje zadane obrasce – standardizirana je i ujednačena, posjeduje formule za djelovanje na slušatelje. S druge strane, underground glazba je često distopična, mračna, monotona, teško ju je "probaviti", nije u tolikoj mjeri zastupljena u masovnim medijima, ne reklamira se i nije profitabilna jer ju konzumira manji broj aktera. Među akterima klupske scene, pojmom underground je često poopcena eksperimentalna elektronička glazba, dok se standardiziranu vokalnu elektroničku glazbu koja "puni" televizijske i radijske *top* ljestvice shvaća kao mainstream, a pridaje joj se i naziv EDM, usprkos tome što on u glazbenoj teoriji stoji za sve podžanrove elektroničke glazbe. Zanimljivo je da Woods (2007) underground shvaća kao glazbeni žanr unutar elektroničke glazbe – svojevrsan produžetak industrijske glazbe, temeljem analize njenih primarnih tehničkih značajki i estetike.

Prema tome, bez obzira što elektronička glazba u jednom trenutku postaje dijelom popularne kulture, unutar fragmentirane klupske scene koja konzumira elektroničku glazbu popularno je shvaćeno kao standardizirano i označeno pojmom mainstream. Slijedom toga, Thornton (1995) dihotomiju na underground i mainstream objašnjava kao kulturnu razdiobu unutar klupske scene temeljem akumulacije određenih znanja, vještina (i sudjelovanja u

praksama) vezanima za rave kulturu gdje underground označava elitizam jednog dijela klupske scene. Prema tome, dihotomija je rezultat diskriminacije. Kulturu klupskih scena Thornton (1995) definira kao „*one mladenačke kulture kojima su plesni klubovi i njihovi izdanci iz osamdesetih – rave-ovi, simbolička osovina i društveno središte njihova socijalnog života*“¹⁰. Nazivi *partijaner* ili *rejver* koje zauzimaju sudionici te kulture proizlaze, prema Thornton, iz osjećaja mjesta koje takvi događaji pružaju, što bi značilo da se akteri klupske scene definiraju isključivo prema klubovima koje pohađaju, odnosno prema glazbi koja se može čuti u određenom klubu, a koja im upravo temeljem zajedničkih preferencija prema određenoj vrsti glazbe daje određenu razinu osjećaja pripadnosti. Pritom unutar klupske scene razlikuje *klupske gomile* (eng. „*club crowds*“). Upotrijebljeni termin „gomila“ označava prikladnim „*jer pretpostavlja zajednicu koju obilježava ograničeno vrijeme trajanja i zajedništva, no ipak ostavlja dovoljno prostora za buduće definicije*“¹¹. U ovakvom je određenju pojma vidljiv utjecaj postmodernizma, budući da je izrazito naglašeno eksperimentiranje sa nestabilnim identitetima unutar suvremenog potrošačkog društva.

Određene postsubkulturene teorije zanemaruju pitanje emocija, stavova i uvjerenja pri istraživanju, etiketirajući ih temeljem za diskriminaciju i promatranjem vlastite pozicije u odnosu na "drugoga". Upravo to je temelj kritike upućen Thornton od strane Ben Malbona, u knjizi „*Clubbing: Dancing, Ecstasy and Vitality*“, izdanoj 1999. godine gdje joj zamjera nedovoljni fokus na iskustva koje akterima pruža sudjelovanje u ritualima klupske kulture. Iako je pružila kompleksno označavanje stilskih diferencijacija koje djeluju na klupskoj sceni, zakazala je u istraživanju interaktivnog djelovanja aktera koje se događa na plesnom podiju i emotivnog doživljaja koji im pruža osjećaj pripadnosti. (Malbon, 1999)

S druge strane, određeni autori tvrde kako kulturu u određenoj mjeri stvaraju sami akteri, prema čemu je kreativna djelatnost ukorijenjena na lokalnoj razini. William Straw, čija su novija istraživanja usmjerena na načine kojima lokalna politika promovira i zastupa klupsku kulturu gradova, to jest kulturu lokalnih klupskih scena, pa čak održava i web stranicu koja prati zbivanja u noćnoj urbanoj kulturi, temeljem istraživanja lokalnih, urbanih scena rock i elektroničke glazbe oblikuje novu teoriju, a koja se na određen način suprotstavlja teoriji koju zagovara Thornton. Specifične glazbene izričaje istih lokalnih zajednica proučava na temelju

¹⁰ prijevod iz: Thornton, S. (1995); *Club Cultures : Music, Media and Subcultural Capital*; Cambridge: Polity Press, str. 14.; „...youth cultures for whom dance clubs and their eighties offshoot, raves, are the symbolic axis and working social hub.“

¹¹ Ibid.; str. 171.

audiovizualnih snimki sa lokalnih nastupa, nakon čega ih uspoređuje sa glazbenim izričajima na širem području. Prema Strawu (2006), kultura stvorena oko elektroničke glazbe je lokalno ukorijenjena, ali i oblikovana od strane društvenih grupa koje oblikuju nove, eksperimentalne i specifične glazbene izričaje. No, temeljem visoke razine otvorenosti unutar takvih zajednica, gdje niti jedan izričaj ne dominira, oni se u procesima stalne rekonstrukcije isprepliću, što pretpostavlja stabilan odnos i na globalnoj razini. Takvim društvenim grupama Straw pridaje i nazive avangarda te kulturno podzemlje (underground), smatrajući ih proizvođačima kulture. Pritom za avangardnu društvenu grupu kao stabilnu strukturu povezanu čvrstim osjećajem kolektivnog identiteta, ukorijenjenu u lokalni kontekst od kojih svaka njeguje vlastitu tradiciju i originalnost, koristi termin „glazbena zajednica“, dok termin „glazbena scena“ označava međunarodnu klupsku scenu koja nastaje ispreplitanjem različitih lokalnih stilova-temeljem stalnog cirkuliranja glazbenih zajednica i njihovih avangardnih stilova unutar glazbenih scena.

„Scene pružaju prostorno širenje gradskih kultura kroz presađivanje ukusa ili afiniteta na fizičke lokacije, a unutar scene ukusi ili afiniteti postaju rasporedi određenih događaja u čitavom nizu prostora. U tom pogledu scene apsorbiraju (i ponekad neutraliziraju) energiju avangardnih aktivnosti. (...) Avangarde, čiji su najčišći oblici određeni kontekstom vremena i kretanja, odmiču u neprilici kada ih njihova okupacija određenog prostora učini još jednim skupom točaka na kulturnoj karti ili kada njihova ekspanzija preusmjeri energiju njihovih članova prema izradi vlastitih krugova.“ (Straw, 2006; 12)

Prema tome, avangardne glazbene zajednice su u stalnom procesu rekonstrukcije, one ili gube svoj identitet ili kreću u izradu vlastitih avangardnih krugova kada osjete da je isti ugrožen. Prema tome, osuđene su na mijenu kroz određeno vremensko razdoblje, ali ne nestaju, već proizvode nove krugove, čak su i poprilično stabilna struktura. U tom kontekstu, glazbene zajednice predstavljaju subkulture na način na koji su iste shvaćali subkulturni teoretičari. Naime, prema Hebdidge-u (1979), pojam mainstream označava popularnu kulturu koja je u opoziciji naspram određenih društvenih grupa i prema kojoj iste prakticiraju subverzivan otpor (putem rituala) suprotstavljajući se *establišmentu*, što stoji kao zajednički naziv za vladajuće elite. Prema određenim teoretičarima, kada je otpor određene, "distinktivne" društvene formacije komodificiran, one bivaju inkorporirane u mainstream i time gube jedan dio svog identiteta, no ne prestaju djelovati dokle god jedan dio aktera i dalje oblikuje vlastite krugove prema jednakim kriterijima kao i prije inkorporacije.

Tvrđnjom da su glazbene zajednice relativno stabilne strukture, Straw (2006) odbacuje koncepte *životnih stilova* i *neo-plemena* koji postoje unutar klupske kulture, a koje upotrebljavaju i zagovaraju postsubkulturni teoretičari kako bi naglasili fluidnost, nestalnost i privremenost saveza takvih grupa. Pored toga, ističe i kako osjećaj zajedništva nije umanjen prostornom i socijalnom distancom među akterima glazbenih zajednica, te upravo to na određen način omogućuje proces kulturne razmjene između scena, a koji se odvija temeljem stvaranja afektivnih saveza među avangardnim glazbenim zajednicama unutar klupske scene na širem geografskom području. Iako svaka zajednica zapravo nastoji sačuvati svoj specifičan glazbeni izričaj, grupna kohezija ne stoji im na putu da i sa drugim sličnim avangardnim društvenim grupama, koje su im po nečemu bliske, oblikuju takve afektivne saveze. U tom kontekstu, određene društvene grupe i klupska scena tvore određenu vrstu simbioze, ispreplićući s vremenom vlastite specifične glazbene izričaje i stvarajući nove, hibridne oblike elektroničke glazbe.

Određeni postsubkulturni teoretičari ne prihvaćaju takvu tvrdnju. Thornton mu zamjera što u istraživanje nije uključio ljude koji čine tu scenu, to jest nije pružio uvid u prakse takvih avangardnih društvenih zajednica, dok Olson (prema Krnić i Perasović) iz istog razloga upozorava „*kako su njegove scene "samo prazne posude" unutar kojih se odvijaju određene prakse, međutim čini se da posude nemaju nikakav utjecaj na te prakse*“ (Krnić i Perasović; 2013, 70). Takvu kritiku temelje na upitnoj tvrdnji da analize lokalnih scena trebaju biti potkrijepljene *"etnografskim nalazima i empirijskom analizom komunikacije lokalne i globalne dimenzije"* (Krnić i Perasović, 2013; 69). Ono čime se vode i Straw i Thornton pri oblikovanju teorija jest perspektiva prema kojoj na oblikovanje stila aktera klupske scene utječe poglavito medijska reprezentacija u odnosu s kojom se isti definiraju, a zatim i sklonost pojedinca da se udružuje sa ljudima sličnog ukusa i afiniteta prema glazbi. No, prema Thornton (1995) identitet aktera se stvara na temelju prostora (koji je klub i koji u svojoj ponudi ima određenu vrstu glazbe), što sugerira da su lokalno ukorijenjene glazbene zajednice (*mikro-scene*) samo proizvod globalnih aspiracija klupske kulture (*makro-scene*), posljedica konzumacije zajedničkih medija i socijalnih veza, te nemaju utjecaj u njenoj tvorbi na globalnoj razini. Na taj način Thornton negira postojanje autentičnosti unutar klupske scene, dok Straw ustraje na tvrdnji kako određene društvene grupe ipak posjeduju određenu dimenziju autentičnosti i svojim djelovanjem utječu na stvaranje kulture. Dakle, prema Strawu, industrija nije ta koja proizvodi kulturu i pridaje joj značenje, već su za to zaslužne društvene grupe, čiji se specifični glazbeni izričaji isprepliću i kombinacijom kompozicijske tehnike i estetike glazbe tvore širu

klupsku scenu. U trenutku kada industrija prepozna potencijal na taj način oblikovanog kulturnog proizvoda, iskorištava ga na način da ga oblikuje sukladno širem društvenom ukusu, nakon čega takav kulturni proizvod prelazi u mainstream. Prema tome, društvene grupe su u proizvodnji glazbe vođene ljubavi prema glazbi, dok je industrija vođena isključivo profitom.

6. Istraživanje

Predmet istraživanja su društvene grupe formirane oko elektroničke glazbe i njihove prakse unutar lokalnih hrvatskih klupskih scena. Ispitano je ukupno dvanaest aktera hrvatske elektroničke glazbene scene iz Zagreba, Rijeke i Splita, od čega šest ispitanika pripada underground sceni u smislu da preferira eksperimentalnu elektroničku glazbu te izlazi pretežito na mjesta na kojima se može čuti takva vrsta glazbe, dok šest ispitanika preferira popularnu elektroničku glazbu koja je zastupljena u masovnim medijima, odnosno pripada mainstream glazbenoj sceni, s time da su okrenuti poglavito elektroničkom glazbenom žanru. I jedni i drugi reprezentiraju društvene grupe u koje su uključeni, a koje formiraju ovisno o vlastitim afinitetima sa ljudima čiji su ukusi slični njihovima. U svakoj od navedenih grupacija ispitana su tri aktera elektroničke glazbene scene koji konzumiraju elektroničku glazbu, dok tri aktera spadaju u kategoriju DJ-a, odnosno u isto vrijeme konzumiraju, ali i produciraju elektroničku glazbu.

Metodologija korištena u istraživanju jest istraživanje sa sudjelovanjem te polustrukturirani intervju, prilikom kojeg su se ispitanicima postavljala određena pitanja podijeljena u različite domene usko vezane za prakse i osobna značenja istih, te stavova vezanih uz određene prakse u domeni rave kulture. Propitkivale su se prakse respondenata vezane uz elektroničku glazbu, kao što su: konzumacija (u slučaju ispitanika koji je ujedno i DJ i prakse produkcije) elektroničke glazbe (na primjer: preferencije prema određenom podžanru elektroničke glazbe, u kojoj situaciji i gdje, te u kojoj mjeri osoba konzumira elektroničku glazbu), praksa plesa (na primjer: konotativno značenje koje osoba pridaje plesu, u kojoj mjeri je ples razlog za izlazak, u kojoj mjeri prakticira ples), praksa partyja (konotativno značenje koje osoba pridaje pojmu party,), te praksu konzumacije klupskih droga (na primjer: konzumira li osoba klupske droge, ako da – koje klupske droge konzumira, te koliko učestalo). Propitkivanje osobnih značenja ispitanika, vezanih uz navedene prakse i značenja, uključivalo je pitanja o razlozima prakticiranja istih te utjecaju istih na oblikovanje identiteta ispitanika.

U situacijama u kojima je to bilo moguće, intervjui su se provodili usmeno, u intimnoj atmosferi - "licem u lice", a odgovori su bilježeni diktafonom. U situacijama u kojima ispitivanje "licem u lice" nije bilo moguće, iz razloga velike prostorne udaljenosti između istraživača i ispitanika, intervjui su se provodili telefonski, te su zabilježeni snimkom telefonskog razgovora. Bilježenje odgovora na taj način korišteno je kako bi se istraživač prilikom intervjua mogao bolje koncentrirati na reakcije respondenta (pokrete, raspoloženje, mimiku lica, stanke i slično), a odgovori su analizirani naknadno poslije provedbe intervjua.

Polustrukturirani, slobodni intervju korišten je iz razloga dobivanja što opširnijih, pronicljivijih odgovora i temperiranja pitanja ovisno o ulozi koju svaki od aktera ima unutar klupske scene, svishodno zadanoj temi koja je shvaćena kao delikatna sukladno prirodi rave kulture. Iz istog razloga ispitanicima je u istraživanju zagwarantirana anonimnost. Upravo zbog toga za iste će, umjesto imena i prezimena, biti korištene kratice ovisno o tome koju ulogu imaju u istraživanju. Akteri underground scene u istraživanju su navedeni kraticom U te brojem od jedan do šest (U1, U2, U3, U4, U5, U6), gdje „U“ označava underground. Pritom, prva tri aktera spadaju u kategoriju konzumenta, dok posljednja tri aktera spadaju u kategoriju DJ-a. Jednako tako, akteri mainstream scene navedeni su kraticom M, te također označeni brojevima od jedan do šest i raspodijeljeni na jednak način. Oznaka „M“ se pritom odnosi na mainstream.

Cilj istraživanja je usporedba praksi, značenja vezanih uz određene prakse i stavova aktera unutar underground i mainstream klupske scene, za potrebe definiranja pojma underground scene u Hrvatskoj.

6.1. Glazbeni i stilski identiteti

U ovom potpoglavlju navedeni su odgovori ispitanika vezani uz prakse konzumacije elektroničke glazbe, kako bi se ispitala fluidnost glazbenog i stilskog identiteta aktera. Budući da je pretpostavka bila kako svaki od aktera ne shvaća jednako elektroničku glazbu, izbjegavalo se iste usmjeravati na određene pravce mišljenja. Stoga, umjesto da se iste upita „Koji podžanr elektroničke glazbe slušaš?“, pitanje je glasilo „Kakvu elektroničku glazbu slušaš?“ ili „Što od elektroničke glazbe voliš slušati?“, a uz to su ispitanici navodili i koliko dugo istu konzumiraju, te jesu li u određenom razdoblju života preferirali drugi glazbeni žanr jednakim intenzitetom kao i elektroničku glazbu.

U1: „Elektroničku glazbu slušam od 2002. godine, ali zadnjih nekoliko godina puno više nego prije, prije sam slušao više rock i metal jer su mi to slušali i roditelji, pa sam i izlazio na takva mjesta. U srednjoj sam počeo izlaziti na elektroniku, a zadnje tri, četiri godine samo to i slušam. Najviše techno – od minimala, do progressive-a, samo da je duc duc.“

U2: „U drugom mjesecu će biti 10 godišnjica mog prvog odlaska na party. Elektronička glazba u mom životu ima baš veliku ulogu. I dan danas, nakon toliko godina, ne mogu uopće zamisliti izlaske u kojima ne idem na takvu vrste glazbe. Uživam je slušati na poslu, pomaže mi pri koncentraciji, nema puno riječi koje mi odvlače pozornost, a ritam mi utječe na raspoloženje. Volim i voziti se u autu i slušati je jer mi pruža uživanje u vožnji, stvara mi

jedan osjećaj kao da sam u nekoj drugoj dimenziji, a ne u stvarnosti. Što sam starija to više volim slušati house. Kad sam tek počela slušati elektroniku, slušala sam techno i hard techno. S vremenom kako su se godine povećavale, tako se moja potražnja za većim BPMom smanjivala. Prije mi je deep techno i deep house izazivao neki depresivni osjećaj, dok danas uživam u njemu. Čudno je to, ali sviđa mi se, nikad nije statično. Mijenjaju se interesi i preferencije.“

U3: „Prije sam, u osnovnoj, slušao hip-hop i rap, a zadnjih deset godina slušam dubstep, drum'n'bass i trance, ali to ne znači da me mogu poslušati i ostale žanrove ili da neću izaći na neki dobar house. Ali trance mi je najveća ljubav i jedina koju imam u životu. Ja tu povezanost nikad s nikim nisam osjetio.“

U4: „Ja samo elektroničku glazbu i slušam, već dvadeset godina. Jedino mi techno ne odgovara, ali mogu poslušati i dobar house, tech-house, deep-house, acid, acid-jazz, groove, etno.“

U5: „Uff...pola života, nekih petnaestak godina, sigurno. Mogu poslušati bilo šta što mi dobro zvuči, nije da se previše ograničavam što se tiče žanrova, ali uglavnom mi nekako najviše odgovara rumunjski underground techno i rumunjski underground house i to je ono što će kod mene uvijek biti manje ili više zastupljeno. Za mene je elektronička glazba ljubav koju sam otkrio dosta rano, dok neki svoju ljubav ne nađu nikad.“

U6: „Slušam elektroničku glazbu od svoje trinaeste godine, znači dvanaest godina. Od svih žanrova najviše mi paše techno, underground techno, a kroz osnovnu sam slušao hip-hop i rap, od kad sam prvi put čuo Eminema i D12 sa sedam godina, ali samo oldschool. I dan danas si to pustim kad mi dođe gušt.“

M1: „Izlazim nekih pet godina baš na elektroničku glazbu, ali ću doma više poslušat' nešto što nije elektronika tako da mogu i izać' negdje gdje se ne pušta samo to, nego di je neki miks i domaćih i stranih pjesama. Uglavnom slušam ovo što se pušta po klubovima, ima tu svašta, ali uglavnom ova popularnija glazba, ono - Despacito i te fore. A sad, da mi igra neku veliku ulogu u životu i ne baš, mislim to mi je glazba za izludirat' se.“

M2: „Pa, elektronička glazba mi se sviđa oduvijek, brat je često pržio kazete s takvom glazbom i volio je to slušat' pa sam i ja počela s njim još kao mala. S tim da sam tokom odrastanja slušala sve, i strano i domaće, sada se pretežito orijentiram na strano i izlazim na takvu glazbu i vani. To mi je super glazba jer se na njoj najbolje zabavim kad sam negdje u

klubu s ekipom i uglavnom nema ekscesa kao na cajkama koje su mi seljačija, prije sam znala izlaziti i na takva mjesta, ali sad ih izbjegavam, idem samo kada društvo baš jako želi, onda sam spremna na kompromis. “

M3: „Elektroničku glazbu slušam oduvijek, uvijek mi je to bila najdraža vrsta glazbe. Slušam uglavnom lakšu elektroničku glazbu, pop i slično.“

- Istraživač: „Zašto – lakšu?“

M3: „Jer je zabavna, napravljena je s ciljem da se ljudi zabave. Volim zabavnu muziku, vesela mi je i zabavna, ali da ima neku veliku ulogu u mom životu, nema. Niti elektronička, a ni neka druga vrsta glazbe. “

M4: „Pa realno slušam sve što mi se sviđa bez obzira na vrstu glazbe, ali najviše slušam ovako nekakav groove / progressive house i house, a vrtim sve osim domaće muzike znači sve strano, r'n'b, hip hop, trap, house, funky house itd. itd, doslovce sve!“

M5: „U biti slušam sve, baš sve sve, ali strano uglavnom, neki house, pop-rock. Zavisi o trenutku. A vrtim strano, house komercijalni najčešće, a nađe se i domaće i narodno. Elektroničku glazbu slušam više zadnjih desetak godina. Iskustio sam stvari koje nisam nikad mislio da ću iskusiti kroz tu muziku i to čime se bavim kao DJ, upoznao sam nove ljude, doživio neka nova iskustva, ono, kad tisuću ljudi ispred tebe pjeva i pleše.“

M6: „Najčešće puštam EDM u kombinaciji s r'n'b hip hopom i trapom. Za mene su EDM najpopularniji žanrovi elektronske glazbe koji se slušaju u komercijalnim klubovima i na festivalima, bigroom progressive, a u cijeloj karijeri puštao sam sve žanrove osim domaćih. Jednostavno volim svu glazbu i sve žanrove ali domaća glazba mi nikada nije odgovarala.“

6.2. Poimanja elektroničke glazbe

Od sudionika istraživanja tražilo se da navedu obilježja glazbe koju preferiraju, kako bi se ispitala individualna shvaćanja vezana uz temeljne tehničke značajke i estetiku elektroničke glazbe. Respondenti su temeljna obilježja elektroničke glazbe opisali na sljedeći način:

U1: „Brža glazba, minimal, tri tona i nek udara.“

U2: „Mješavina sporijeg ritma, ponekog vokala i izražene dubine.“

U3: „Za mene je to glazba koja zvuči kao da se duša i tijelo spajaju s univerzumom.“

U4: „*Prirodna, instrumentalna glazba, koja nije toliko kompjuterizirana.*“

U5: „*U rumunjskom house-u ima jako puno elemenata koje dolaze direktno sa analognih uređaja. To je ono što se meni svidjelo, jer taj bass nije standardan bass nego prljav bass, blago distorziran, malo drugačije zvuči.*“

U6: „*Crn, mračan, dosadan ako se ne miksa i realno gledajući se rijetko koja stvar tako može poslušat od početka do kraja*“

M1: „*Ima vokala, obično je elektronički, to jest kad se stavi efekt na vokal, onaj auto-tune, nema baš puno igranja u takvoj elektroničkoj glazbi, uvijek kao da su neki semplovi, u biti ne semplovi, ne znam, tonovi i efekti, pa ih onda slažu nekako jedan za drugim... Dizajnirana je da diže ljude, da diže atmosferu. Uvijek se čeka onaj drop, i onda kad bude taj drop ljudi polude. A prije dropa ne možeš baš plesat, više moraš skakat. Nije ta muzika sad da baš sam sa sobom to slušaš, više je za izać van i izludirat se.*“

M2: *Ima neke pamtljive lyricse i baš baš pamtljiv refren sa nekim brzim ritmom u pozadini.*“

M3: „*Karakterizira ju melodija, popularna melodija, lagana, pamtljiva i vokal, obožavam vokal, pogotovo ženski u elektroničkoj glazbi.*“

M4: „*Obilježja elektroničke glazbe koju slušam hmm, pa ajmo reći najdraži su mi nekakvi groovy basslineovi, nekako melodičan bass, ne baš previše jednoličan, ali jednostavan za zapamtiti. On te stvarno tjera na nekakvu kretnju, na ples, na zabavu.*“

M5: „*Masne bass linije, neki ritam koji je onako malo, nebi rekao tvrdi, ali ima ono nešto..i neki ritam koji nije preagresivan, ali da je plesan svakome, znači i onome koji sluša takvu vrstu muzike i onom koji nije baš u tome, od 125-128 bpm-a.*“

M6: „*Rekao sam već, znači nekakvi popularniji žanrovi elektronske glazbe koji se puštaju u tim većim klubovima, na Zrću i slično i na festivalima na koje dolaze malo popularniji DJ-i, ima brži ritam, ali ne prebrz, nekakav plesni ritam ajmo reći i naravno ima tekst.*“

6.3. Zašto preferiram elektroničku glazbu?

Slijedila su pitanja o motivima vezanima uz konzumaciju elektroničke glazbe. Iz tog razloga, pitanje koje je uslijedilo bilo je: „Zašto preferiraš (određenu) elektroničku glazbu?“

U1: „*Zato što mi je strava, rješava mi tjeskobu na neki način.*“

U2: „Jer uključuje jedan određeni način života u kojem su ljudi koji su mi bliski također slušaju takvu glazbu. Bitna mi je jer je odredila moj karakter, moja iskustva, moje poimanje života. Privlači me jer nije uobičajena, nije rasprostranjena među širom populacijom. Daje mi neki osjećaj mističnosti i veću povezanost s ljudima koji je slušaju. Bitno mi je i to što nema tekst koji bi mi okupirao misli, već je sve na ritmu i melodiji.“

U3: „Jer mogu izać van i isplesat se ko budala“.

U4: „Nekako mi je najinteligentija za mene, za moj pojam, najbrže dolazi do srca i uma. Nisam baš osjećajan tip, ali dobra glazba mi može pokrenuti lavinu emocija, a umjesto da mi misli bježe na lyricse, mogu se u potpunosti prepustiti zvuku, tjera me da plešem“.

U5: „Jer mi daje dobar osjećaj, ugodno mi zvuči, mogu se s njom poistovjetiti.“

U6: „Pa, techno zvuk, sirov i prljav u meni budi dosta emocija, neki mix energije, sreće, mraka i plesanja all night.“

M1: „Pa super mi je to što kad izađem van, kad sam u nekom klubu, onda ne razmišljam o problemima, ispućam se, ajmo reć' na takvoj muzici. I uvijek diže atmosferu, pozitivna je nekakva ajmo reć'.“

M2: „Super mi je jer mogu izaći van s društvom, zabaviti se i isplesati, mogu pratiti pjesme koje se puštaju vani jer sam ih uglavnom već čula i poznate su mi, pa ih mogu i pjevati.“

M3: „Slušam ju jer mi je opuštajuća i zabavna. Ne volim pjesme s porukom iako i elektronička glazba može imat i poruku i dubinu, ali mi prije svega služi za opuštanje i za zabavu.“

M4: „Jer mi je zabavna, tjera me da se zabavljam i da plešem.“

M5: „Izbacuje neki ritam iz mene. Ono, kad slušaš neku stvar i već počneš s nogom cupkat, jednostavno tjera me na ples.“

M6: „Jer ima ritam, bitno mi je da ima taj plesni ritam i da me natjera da plešem i mrdam se.“

6.4. Underground vs. Mainstream – konotacije, asocijacije i stavovi

U nastavku, potrebno je bilo ispitati na koji način respondenti shvaćaju underground i mainstream elektroničku glazbu, te koje emocije svaki od pojmova izaziva kod istih, kako bi se

dobila percepcija odnosa prema "drugome", te kako bi se ustanovilo postoji li temelj da se navedena dihotomija objasni kao stigmatizacija određene (većinske) društvene skupine.

U1: „Za mene je underground oaza dobre muzike, ne znam kako bi to opisao riječima, to treba čuti da se doživi. A mainstream bi bila neka minimala koja je napumpana na najjače sa fuš produkcijom i vokalom u prvom planu“

U2: „Underground je ona glazba do koje moraš kopati da je pronađeš, koja se pušta na rijetkim mjestima, koju ne poznaje puno ljudi, koja se odlikuje po kvaliteti a ne po poznatosti DJ-a. Mainstream glazba po meni bila bi EDM i komercijalni house, hitovi koji su trenutno popularni i koji brzo dosade. Dok house još i mogu poslušati, EDM mi nekako previše smeta. Dosta EDM stvari mi zvuči isto i imam osjećaj kao da se siluje glazba.“

U3: „Underground mi je glazba koja ima neuobičajen zvuk, a mainstream - ono što je popraćeno preko velikih platformi i što se servira za globalno tržište, za što se zna da će biti prihvatljivo“.

U4: „Po meni je underground zvuk nekog ambijenta, nešto što je nesvakidašnje kada se radi o produkciji glazbe u današnjem svijetu, glazba koja je sirova, koja nije prošla kroz "photoshop", a opet je posebna jer predstavlja osobu, pojedinca koji tu glazbu stvara. Mainstream je u biti ukus većine, a ne pojedinca. To je muzika koja se svakodnevno čuje na radiju. Postoji masu izvođača koji su prije radili mjuzu koju su voljeli i koja je bila totalno nova i rijetka, a kad su se probili su počeli radit mjuzu da bi od nje zarađivali. Kad se ponudila lova nisu ostali vjerni sebi i ljubavi prema glazbi nego su otišli u komercijalu i prodali se za pare.“

U5: „Mainstream je po meni EDM, glazba puna plastičnih elemenata i umjetnih zvukova. EDM je nekad bio baš house, a danas je puno stroži, žešći, onako, glasniji zvuk ajmo reć'. Nekadašnja produkcija je imala puno više prirodnih elemenata, današnja produkcija ima jako malo prirodnih elemenata, pogotovo kad je elektronika u pitanju. Meni osobno je to glazba s umjetnim emocijama, tjera te na emocije, ali na umjetan način, daj mi samo da lupa, daj mi tri vokala, futuristički bass, nekakav synth u pozadini i dosta je, al' bitno je da je sve po receptu. A underground je nešto što zapravo brije jako mali broj ljudi koji su zabrijali, baš jako, na određenu vrstu glazbe, na svoj način i vrlo velika je mogućnost da to netko drugi neće razumjet, a većina toga što se danas naziva underground je planetarno prisutno svugdje. Ako tih par ljudi postane publika onog što se sluša recimo u Crkvi on lagano postaje mainstream. Tu glazbu možeš čuti i na festivalima, jako puno Dj-a kopira stil nekog Marca Carole ili nekih drugih

utjecajnih imena vani, al zapravo tu mi to vodimo kao underground, ali vani je to normalna stvar, to nije ništa spektakularno, oni pune dvorane koje mogu primiti i do 10 tisuća ljudi. Za nas je to underground jer tu ima jako mali broj ljudi koji to uopće prati jer se jako puno ljudi ajmo reć boji na takva mjesta upravo zbog te svoje prošlosti, droge i svega zajedno.“

U6: „Kad netko kaže mainstream, pomislim na neku prejednostavnu traku s malo radnji, premalo radnji, a previše preslušavanja. To je ono što je po chartovima non-stop, muzika koja je na primjer na Beatport top 100, ono što se reklamira, ima je na raznoraznim kanalima. Mislim, kad upišeš techno na Youtube izbaci ti sve, samo ne techno. A underground je zavučena muzika, po meni je to neki đir muzike koji je mračniji, ima dublje bass linije, sirova je muzika dosta, nema vokala, ima ponavljanja, ali uz radnje.“

M1: „Mainstream je po meni ono što je u vlasništvu velikih diskografskih kuća, ono što one rade, to jest kupe nekog DJ-a i onda kad ga kupe oni određuju što će radit. Na primjer, on napravi neku stvar i oni mu mogu doć' i reć' – ne, nije ti to tako dobro, izmijeni ovo, izmijeni ono, a underground je po meni kad nešto sam za sebe radiš i onda dolaze ljudi koji baš slušaju tvoju muziku, tvoj stil neki.“

M2: „Mainstream bi bila ona glazba koja je jako popularna. Underground ne znam što je haha, mislim vjerojatno je to neka glazba koja se ne pušta na radio stanicama, koja nije toliko popularna. Ne mogu ih baš usporediti jer ne znam kako zvuči underground.“

- "Istraživač pusti skladbu koja se percipira kao underground, prvo u house podžanru, zatim u techno podžanru"

M2: „Ajoj, haha, ne znam što bih rekla, evo. Dosadne su mi ove stvari, ako je svaka pjesma takva onda mogu mislit zašto ne slušam to. Nije to za mene, ja volim kada glazba ima tekst koji mi nešto govori, ovo mi je jako dosadno. Ne vjerujem da bih mogla izaći na takvu vrstu glazbe. Još na ovo prvo ajde, kao da bih mogla i zaplesati, ali ova druga, Bože me sačuvaj. Stvarno postoji netko tko to sluša?“

M3: „Dosta je tanka granica po meni, jer ono što je bilo underground elektronička glazba prije deset godina sad je mainstream. Po meni se takva glazba razlikuje samo po popularnosti. Underground ostaje underground dok ga ljudi ne prepoznaju i dok ne dobije takvu promociju da izađe među mase, kad izađe među mase onda je to mainstream. Poštujem sve, ali nisam toliko u muzici da bi išao u otkrivanje nekih stilova, ne idem dublje u tu muziku. Nisam dio subkulture ni ničega, slušam ono što mi se ponudi i što mi je dostupno.“

M4: „,,Po meni underground glazba je nekakva tech house / techno / house scena koja je stvarno u zadnje vrijeme doživjela boom, ali realno ima underground izvođača koji također produciraju i mainstream muziku, na primjer Gorgon City koji ima setove svoje i pjesme koje su im stvarno underground, ali su im setovi odlični, a imaju pjesme koji su poznati radio hitovi. Mainstream ti je nekakva muzika koja se namjerno ili nenamjerno radi za radio, znači to je plasirano za širu publiku, nešto više pjevno što ulazi u uho. Obilježja undergrounda su više nekakvi jaki kickovi / kickdrumovi uglavnom bez nekakvih pjevnih djelova. Ne bez vokala nego baš ajmoo reći pjevnog djela, a radio hitovi / mainstream muzika se više bazira po tome, a sličnosti ima u svakoj pjesmi. Mainstream muzika se mijenja iz godine u godinu, prošle godine malo trap, pretprošle futurebass. Znači nekakav Marshmello i Garrix su radili takve stvari, to je mainstream, nešto za opću populaciju.“

M5: „Mainstream se proizvodi za široke mase, znači čim brže sklepano to bolje. Pogotovo sad u današnje vrijeme taj reagetton hit, znači to je doslovno ritam kakav je i malo ubaci se gitarica, neke španjolske riječi koje nitko ne zna i eto hita. To se može reći i za našu domaću produkciju. Dok underground, underground se baš mora voljet, to je onako tvrđi, mračniji zvuk, nekome čak i monoton jer jedna pjesma traje nekih sedam minuta i ima doslovno sedam zvukova kroz cijelu pjesmu. Ja poštujem sve i slušam sve.“

M6: „Underground glazba nije široko popularna, ne pušta se na radiju i sličnim medijima dok je mainstream glazba totalna suprotnost. Po mom mišljenju nema neke razlike, underground pjesma može biti jednako pjevna i plesna k'o mainstream, ali mainstream će se kategorizirati kao popularna pjesma.“

6.5. Ples – konotativne definicije i praksa

Akteri underground i mainstream elektroničke glazbene scene odgovarali su na pitanja vezana uz praksu plesa. Za početak je svaki od ispitanika morao konceptualizirati pojam plesa, točnije - definirati što je za njega ples.

U1: „Povezanost s muzikom.“

U2: „Osjećanje glazbe tijelom.“

U3: „Ispoljavanje svojih vibracija u trenutku kad se zabavljaš na podiju, tvojih emocija, ispreplitanje sa zvukom i ritmom koji ti daje taj vajb, da osjećaš to kaj radiš.“

U4: „Za mene je ples rekreacija kroz ritam, za dušu i tijelo.“

U5: „Trenutak kada glazba govori kroz mene, ona svira mene.“

U6: „Za mene je ples jedna vrsta mini treninga, opuštanja.“

M1: „Praćenje ritma, ajmo reć' repetitivno ponavljanje koraka istih, uz ritam, tako se nekako pokušat kretat. Ja recimo više koristim nekako noge dok plešem.“

M2: „I kako da ja sad odgovorim na ovo pitanje, haha. Znači, preteško. Ples je nešto što radim kada čujem neku pjesmu koju baš jako volim, eto, pokretanje nogu u ritmu neke muzike? Haha! Oprosti, ne znam kako bih drugačije to rekla.“

M3: „Ples je oslobađanje energije i ništa više.“

M4: „Za mene ples, paa nešto u čemu uživam.“

- Istraživač: „Daj mi neku svoju definiciju plesa.“

M4: „A nez kak da ti opišem, ples radiš kad god želiš, možeš zaplesati pod tušem, možeš zaplesati u klubu, možeš bit loš plesač, možeš bit najbolji na svijetu, ali to je nešto što te pokreće i što te zabavlja.“

M5: „Ma da sjediš i klimaš glavom, to je već za mene ples. Ja kao od strane DJ-a gledam, ako sam te naveo da klimaš glavom u ritmu, znači da sam pogodio to što se tebi sviđa. A onda poslije sve ovisi o tome koliko je osoba odvažna krenut plesat i slično.“

M6: „Ples za mene je jednostavno biti opušten i uhvatit ritam, nema neke definicije nego jednsotavno kad se opustiš i uhvatiš ritam.“

Zatim se aktere pitalo o motivima pri prakticiranju plesa, što može utjecati na to hoće li isti plesati ili neće, u kojoj mjeri je istima upravo ples razlog za izlazak, te koliko vremena, prilikom izlaska, provode plešući.

U1: „Na elektroničku glazbu volim plesati jer je okruženje takvo da me nitko ne gleda kako plešem nego samo kljucam i strava je! Kad plešem se oznojim i poslije mi je ful lijepo nakon što se oznojim, pomaže mi da se ispucam, proveselim se uz ples. To mi je jedan od ključnih razloga za izlazak, ne samo na party u klub nego mi je to glavni razlog odlaska bilo gdje. Idem u prvom redu zbog dobre zike, a kad je dobra zika onda se i pleše...što više!“

U2: „Ples je jedan od najvažnijih čimebenika pri odlasku na parti. Kroz njega izbacujemo stres, nagrađujemo se za sve obveze koje smo prošli, koncentrirani smo na sebe i pokazujemo

svoju različitost. Kad sam vani, jedino što radim je plešem, zapravo. Ne volim kad netko previše priča na partyju, izbjegavam takve ljude. “

U3: „Plešem jer se dobro osjećam, jer se opuštam, upoznao sam super ljude na plesnom podiju, nije bilo puno ružnih priča, upoznao sam i neke jako krive ljude doduše ali sve u svemu meni je bilo super, proveo sam mladost u crnim kutijama u kojima sve pleše. Meni je 75% ples razlog odlaska na party, a drugih 25% ljudi i sve ostalo što se događa tamo. Radim svašta na partyju pa budem i u wc-u pol sata ili koliko mi treba da se dobijem, a ostatak vremena samo dens. “

U4: „Kroz ples osjećam ispunjenje i sreću i na neki način izražavam ljubav prema glazbi koju volim, a hoću li plesati ovisi kakva je glazba i koliko mi odgovara, tako da mi je glazba u biti glavni razlog za izaći van. “

U5: „Najvažnije mi je izaći poslušati dobre izvođače, ako dobro puštaju i ako je dobra vibra, onda i plešem. Plešem jer me to opušta, ugodnije se osjećam u vlastitom tijelu. Za razliku od ljudi koji koriste raznorazne supstance, ja nemam toliko energije da plešem cijelu noć, pa mi je s vremena na vrijeme potreban odmor, ali brzo se vratim. “

U6: „Plešem kad osjetim ritam i njegovo strujanje kroz body and mind, energija na flooru me tjera na kretanje, ali sam dosta kritičan za elektroniku i ne plešem na svakom DJ-u u klubu, onda se sjedi i pije. Glavni razlog za izlazak je naravno muzika ili event ako su dobri izvođači na line up-u, bitno je u istom mjerilu i druženje, upoznat nove ljude ako su cool, čut dobar zvuk ili ciljano na nekog artista ako se ide ili festival ..ako je pravi ritam cu densat do fajrunta i neću pričat s nikim. “

*M1: „Koliko ću plesati ovisi o tome kol'ko sam pijan, hehe, koliko sam razbijen. A uglavnom u klubu plešemo, ne stalno al' se krećeš koliko-toliko. A onda pred fajrunt od tri do pet ujutro plešem na najjače! A plešem više onak' da čekiram kom' ću uletit i to...onak' malo densaš kao a u biti bariš, više nego zbog samog plesa i zaj**ancije. “*

M2: „Mislim da meni to ovisi o društvu najviše i o tome koliko sam popila, iskreno. Ako popijem više, prije ću zaplesati, to jest opustit ću se dovoljno da zaplešem. Ponekad, ako DJ pusti baš pjesmu koju jako volim, onda mi ne treba ni alkohol, pjevat ću i plesati sama od sebe. “

M3: „Minimalno plešem, ne plešem, plešem u sebi. Ovisi o muzici, o društvu o svemu, ali većinom neću jer nisam pobornik plesa. U slučajevima kada plešem, plešem jer mi je extra zabavno i jer se osjećam opuštenije. Generalno, meni muzika nije na prvom mjestu kad izlazim

van, pa tako ni ples. Ja mogu izaći ako je dobro društvo i na narodnjake, u rock klub na primjer i tako dalje. Muzika mi ne igra toliku ulogu u životu.“

M4: „Meni ovisi hoću li plesati ono, jel mi pjesma osobno dobra ili ne, a iskreno ne plešem baš nešto pretjerano, ali dok radim, dok sam u svom ajmo reć "vibe" uvijek plešem doduše ne tango na stageu, ali uvijek moraš imat nekakvu kretnju, uostalom držiš nekakav ritam, pomažeš sam sebi, sam sebe potičeš na bolji rad.“

M5: „Ovisi mi o atmosferi koju dobivam od izvođača. Znači ako može izvođač puštati dobru muziku koja meni odgovara zaplesat ću, ako je on nekako dosadan i ne dobivam od njega ništa i muzika mi ne odgovara, neću ni plesat. Opet ovisi o tom nekom momentu u tome svemu. Znalo se dogoditi da počnem iz sprdancije plesati na benzinskoj postaji ako je dobra pjesma, a ima momenata di smo ja i frendovi izašli pa smo gledali koji je ovo vrag, što se događa oko nas, bilo nam je preloše i naravno nismo ni zaplesali. Ako završim u Indigu na primjer, onda neću vjerojatno uopće zaplesati jer mi ne odgovara toliko muzika, a ako završim u Crkvi na primjer onda mogu bez problema plesati cijelu noć. Kroz ples izbacim svu negativnu energiju i narednih pet sati ne mislim o tome što me u ponedjeljak čeka na poslu nego jednostavno na to da sam se došao zabavit, izbaciti to sve iz sebe i ići spavati.“

M6: „Kada sam vani, nebitno radim ili ne uglavnom ću uvijek plesati, neće to biti ništa spektakularno, ali lagane kretnje i hvatanje ritma, a dali ću plesati ili ne - sve je do DJ-a koji svira - ako je dobar plesati ću, a ako nije onda neću.“

6.6. Prakse produkcije elektroničke glazbe i razina otvorenosti klupske scene

Ispitanici koji spadaju u kategoriju DJ-a, dodatno su upitani o načinima stjecanja znanja i vještina vezanih za produciranje elektroničke glazbe, ali i načinu na koji su postigli da se za njih čuje unutar klupske scene.

U4: „Naučio sam miksat tako da je jedan frend, moj prvi susjed tad preko sestre iz Londona uspio dobit ploče gramofonske negdje 2000ih, to kod nas još to nije bilo zastupljeno, među prvima smo počeli to raditi u Rijeci, onda smo počeli preslušavati glazbu preko radio stanica, kazete su se snimale, preslušavale se stalno, 2008 sam si napokon kupio svoju opremu i gramofone i tad sam počeo na svojoj opremi miksat..meni je trebalo nekih godinu dana da sve pohvatam, budući da sam radio vani onda sam se morao vraćati stalno i učiti ispočetka neke osnove, ali nije mi bilo teško, dapače, bio mi je izazov i zato mi je i bilo zanimljivo. Prvo sam

nekih godinu, dvije puštao samo za sebe, razvijao sam se. Onda je došao jedan frend iz Beograda, čuo me kako puštam, svidio sam mu se i zvao me da dođem svirat u Beograd. I tako je sve krenulo.“

U5: „Jedan put mogu svirat house, drugi put techno, treći put tech-house, četvrti put minimal, ovisno o trenutku u kojem sviram – timetable, znači vrijeme u kojem sviram i općenito – prije koga sviram, poslije koga sviram, od svega ovisi. Puštat sam učio i sam, ali sam i završio školu za DJ-e u Zagrebu. Krenulo je malo, pomalo od lokalnih kafića gdje sam puštao ajmo reć MTV hitove, EDM, onda je tamo negdje 2009. jedan dečko došao do mene i pitao me bi li svirao u Fanu gdje se tada puštao house, onda neki techno, shranz, što je meni bilo ono "wow". To je bio neki žešći zvuk čak interesantan i tad nisam to bio ja i nisam se osjećao spremno u tom trenutku za to. Poslije sam se kajao jer sam odbio, mislio sam da mi se više nikad neće pružiti prilika i onda se 2013. godine sve okrenulo. Tad mi se prvi put pružila prilika i nakon prvog after partyja postao sam rezident tih "tajnih" aftera na toj lokaciji i to je trajalo poprilično dugo, nekoliko godina bismo mogli reći. Ali mislio sam da je u to sve nemoguće ući jer znam da se na našoj underground sceni ne pruža prilika samo tako i da nije nitko spreman pružiti priliku, ali ja sam evo jednostavno dobio poziv, preporuku preko nekog da odem odsvirat na taj after party, poslije Dejana Miličevića i taj prvi after je pokrenuo da sve ide dalje, što je rijetko, jer gledam poslije po drugim DJ-evima koji su došli nakon mene, koje sam upoznao i koji su se pojavili prvi put negdje, svirali su možda jedanput, dvaput i poslije toga je sve stalo. Pružila se prilika tim ljudima, ali sve je bilo kratkotrajno. A razlog tome je da je scena riječkog područja podijeljena, podijeljena je na sekte.

- Istraživač: „Kako to misliš, na sekte?“

U5: „Kod nas postoji više različitih kolektiva koji se često drže zajedno i jako često ne pružaju priliku drugima da uđu u taj krug ljudi, što po meni predstavlja veliki problem. Možemo mi pričati da je underground scena, ali underground scena se sastoji u tome da ti predstaviš sebe na svoj način, ali ako ti nitko neće pružiti priliku onda se nemaš kako predstaviti. Ja sam bio jedan od tih sretnika koji je ušao u taj neki "krug ljudi", ali taj krug ljudi nije mene ograničio, da ja moram bit striktno s njima, i uvijek ću rado otići sa nekom drugom ekipom negdje i napraviti s drugom ekipom party, tako da za mene ta podjela ajmo reć ne postoji zapravo. Postoji, ali po meni baš zbog toga što postoje različite sekte, naša underground scena pati i ne ide dalje. Ja znam koliko je meni trebalo da dođem u te ajmo reć više krugove naše scene, ja mislim da sam se tu provlačio najmanje dvije godine, možda je i više potrajalo. Jer bez obzira što imaš 10 ljudi koji će organizatorima doć i reć ajde poslušaj ga, stvarno dobro vrti, uvijek

nam je dobro, uvijek se dobro zabavimo, uvijek bude ludnica od partyja, nekome si ti samo još jedan mali DJ koji se igra DJ-a i nije bitno koliko si dobar ili ne, ako ne poznaješ određene ljude vjerojatno u taj krug nećeš ni uć. Ali evo, u mom slučaju, meni je mislim već ovo peta godina zaredom, iza mene su dva riječka najveća ajmo reći underground festivala – Carnival Party, Student Day Festival – dva puta na Carnivalu, tri puta na Student Dayu, tako da je sve prošlo ok! “

U6: „Sve ovisi o tome koliko imaš nekih veza. Ako imaš dobre veze i imaš dosta para, onda je to druga stvar, dođeš vlasniku u klub, ostaviš deset-petnaest hiljada kuna i kažeš mu da bi radio event, a drugo je kad dođem ja ili netko takav, sa tri četiri milje i kaže isto. Razlika je. A scena ko scena u Hrvatskoj je zadržta, kvalitetne artiste imamo to je istina, ali problem su sekte, klanovi, zatvoreni krugovi, koje daju nula prilika drugima. A DJ-ing kao DJ-ing, svatko može, realno, naučit vrtit. Svakome tko se s tim počne baviti savjetujem da odmah ući paralelno i produkciju, jer se puno više cijeni. Ljudi su DJ-i čitav život, a nisu jednu traku napravili. Ja slušam tu muziku negdje od trinaeste godine, uvijek sam volio taj đir i tako sam i skužio da imam bolje zike od pola DJ-a što slušam vani. Počeo sam vrtiti prije nekih pet godina, malo sam tlačio tu jednog riječkog DJ-a, bio sam s njim u kolektivu Underground Rijeka. Onda me drugi riječki DJ pozvao da dođem puštat u jedan klub tu, besplatno naravno, za njegov rođendan, i tako je sve počelo. Počeli su me zvat i u Ljubljani, Zagreb, Zadar, a s vremenom sam počeo i sam raditi svoju muziku, oprema je sad jeftinija i studio ti može bit i doma, sve možeš napraviti preko laptopa, nije komplicirano i ako to voliš ništa ti nije teško. Bitna je želja i ljubav prema samoj glazbi. Ja osobno provedem pola dana, ili barem sedam, osam sati svaki dan radeći muziku. “

M4: „Pa uvijek me zanimala glazba, uvijek sam bio taj kid sa slušalicama i čekao albume da izađu, od Eminema, Dr. Drea, Snoopa pa do Fatboy Slima i kad sam vidio da mi se sviđa to i raditi nekako sam htio to jednostavno, a gigove evo čak i nije bilo toliko teško. Pružila mi se jedna dvije prilike pred čak većom publikom, mislim za klinca od 16 godina ajmo reć da prvi put svira pred 2000 ljudi je bilo ono, pff kaos u glavi, ali sam se dokazao i samo su zvali dalje i dalje i dalje i bio sam sve bolji i bolji pa eto nije bilo toliko teško, a sve sam osobno naučio sam, vježbaš iz gaže u gažu, gledaš što pogađa ljude, kako koristiti efekte, kako najbolje zvuči kad nešto napraviš i tako to. Realno bavim se ovime osam godina negdje i još nisam ni blizu onoga što želim, DJ-ing je stvarno jedna vrsta umjetnosti, nije samo stiskanje gumbića ima puno toga od psihologije dj-publika, a produkciju ću vjerojatno učiti do dana dok ne umrem haha, to je jedan toliko širok spektar zvukova, efekata... Hans Zimmer, jedan od najvećih

glazbenih producenata svih vremena, iako ne elektronički ali filmski, još može naučiti toliko stvari da to nije ni istina. Šteta da ne postoji nešto kao što je formalno obrazovanje, nema DJ faksa i srednje, nažalost, nego samo privatne škole za produkciju i DJ-ing, kao što su EMI institut i SAE akademija. “

M5: „Počeo sam prije deset godina puštat muziku, tad sam se počeo učiti, paralelno sam počeo svirat gitaru i to i jednostavno sam se počeo zanimat. Sve mi je to je nekako bilo interesantno i počeo sam sam učiti sve, gledao sam videe preko Youtube-a, proveo sam sate i sate gledajući te tutoriale, gledajući gdje, kako, šta...i proveo sam naravno sate doma vježbajući kako šta napraviti, šta čemu služi, koja tipka...i tako. Što se tiče toga kako sam se počeo time baš baviti, to je bila puka slučajnost. Čuo sam da traže na Krku DJ-a, rođakinja me predložila, rekla je da znam puštat, da puštam doma, pitala me biš išao svirat i ja sam rekao - da, zašto ne. To mi je bio prvi gig, sa čitave tri osobe prvi put i to sva tri konobara. Onda sam preko, kako ja to kažem, lokalnih kafana, došao do malo većih lokala i onda sam sklepio neki životopis na Facebooku i copy-paste svim mogućim lokalima u gradu i tako su mi se i počeli javljati i sve je krenulo. “

M6: „DJ-ing i glazbenu produkciju sam uglavnom savladao sam, imao sam pomoć iskusnijih prijatelja, ali većinu toga sam sam naučio. Da svladam osnove mi je trebalo manje od godinu dana, ali to je zanat koji se nikad neće naučiti jer svakim danom naučiš i otkriješ nešto novo, tako da mogu reći da još uvijek učim. Počeo sam se baviti DJ-ingom iz dosade, uvijek je bila neka ljubav prema glazbi, ok, ali iskreno glavni razlog je bila dosada. Nisam im'o šta za raditi u slobodno vrijeme i DJ-ing me privuk'o te mi se svidio. U početku gigove je bilo skoro nemoguće pronaći, ali sva sreća to je trajalo jako kratko. Čim se prvi put uvališ negdje i ako se publici svidiš, znaš odabrat stvari koje im se sviđaju, zaradiš klubu novce i brzo te krenu zvat' i drugi. Ja sam dosta brzo napredov'o. “

6.7. Poimanje uloga unutar klupske scene – DJ vs. publika

Unutar rave kulture, DJ je techno šaman, osoba koja se glazbom koristi kao sredstvom za utjecanje na slušatelje, na njihovo raspoloženje i emocije. Pritom cijelo iskustvo poprima religiozan karakter, a publika je ona koja taj utjecaj doživljava u vidu promjene stanja svijesti. Stoga je iduće pitanje bilo usmjereno ka shvaćanju uloge DJ-a, ali i shvaćanju uloge publike na klupskoj sceni iz perspektive sudionika istraživanja. Iz tog razloga DJ-i i konzumenti morali su opisati na koji način vide vlastitu ulogu, ali i ulogu "drugog" u kontekstu klupske scene. Ulogu DJ-a na klupskoj sceni sudionici istraživanja shvaćaju na sljedeći način:

U1: „Za mene je DJ čovjek koji to radi iz ljubavi prema glazbi i čija se strast osjeti u toj muzici koju pušta, toliko da to pređe na tebe.“

U2: „Po meni je DJ svaka osoba koja umije miksati dvije ili više traka. Iako svatko može biti DJ, ne može svatko biti dobar DJ. Dobar DJ je po meni osoba koja je tehnički dobra, znači poznaje miksetu, a istovremeno prepoznaje ukus ljudi i trenutak u kojem ljudi uživaju ili ne uživaju u muzici, i prema tome modificira svoju glazbu.“

U3: „DJ je čovjek koji pravi muziku, koji se bavi muzikom, a po meni njegova bi uloga trebala biti da prenosi svoju vibraciju i emociju na slušatelje.“

U4: „Piši ovo, al zapiši, ozbiljno, za svaki slučaj, ovim riječima: DJ je klaun koji zabavlja masu. Jesi zapisala? Ok. A sad... po meni bi neka definicija DJ-a trebala biti - čovjek kojem je to passion, ono što voli i zato to radi, a ne zato što mu je to u interesu ili zato što mu netko to nameće ili zato što želi da se preko toga promovira. Ja svoju ulogu vidim kao umjetnika koji radi ono što voli.“

U5: „DJ je danas sve samo ne ono što bi trebao biti, a to je za mene - promotor glazbe – netko tko predstavlja zvuk koji ga zanima i pokušava ga proširiti među ljudima. Mislim da svaki DJ mora imat glazbu koja njega zanima mada po meni ne mora bit točno žanrovski određeno. Počeo sam svirati jer volim glazbu, i vjerovao sam da ona glazba koju volim i osjećaj koji dobijem dok je slušam, mogu prenijeti drugima.“

U6: „Za mene je DJ osoba koja se bavi s glazbom i predstavlja svoj određeni zvuk i trebao bi, po meni, bit fokusiran na to što radi i treba to shvaćat kao profesiju i kao gušt, znači više kao profesiju nego kao posao, jer to nije šljaka, ne radiš ništa nego predstavljaš sebe, kao pečat neki, brand. Svaki DJ bi trebao imat svoj zvuk. Danas to nije tako, pare vrte DJ-ing.“

M1: „DJ je netko tko vodi publiku kroz večer i netko tko mora osjetit kad je vrijeme da se prebaci na nešto življe, treba imat osjećaj za publiku.“

M2: „DJ je tip koji bira pjesme koje su zabavne i tjeraju te na ples. On zabavlja ljude koji su u klub došli da se zabave. I tako zarađuje puno novca! Haha!“

M3: „Uloga DJ-a je da zabavi publiku. On je kao pjevač, on je zabavljač.“

M4: „Pa uloga DJ-a je zabaviti ljude, moraš pratiti svaku osobu, gledati ljude zabavljati ih jer ti si praktički animator, glazbeni animator. Mislim zar nema niš gore neg kad dođeš u klub i DJ pušta sam za sebe? Kad postaneš malo jače ime ajmo to tako reći ljudi će početi dolaziti

na tvoje gaže zbog tvog imena, nadajući se da će čuti neke tvoje pjesme koje izbacuješ pod određenim diskografskim kućama.“

M5: „To je malo onako, trik pitanje. U današnje vrijeme je DJ džuboks, on nažalost nema neku funkciju. Ekipa dođe i kaže stari, mi bi sad slušali to, to, to i to. I ti se s vremenom moraš prilagoditi i prihvatiti činjenicu da si ti tamo džuboks. A što se tiče ovih drugih, nekomercijalnih mjesta, DJ u biti tamo provodi neki svoj đir, predstavlja nešto drugačije, neku svoju muziku ajmo reći i svoju energiju, koja je njemu bliska. I onda se baš osjeti razlika kad se slušaju razni DJ-i na jednom partiju, kako u biti svi su oni isti, ali se u biti razlikuju jedni od drugog.“

M6: „Uloga DJ-a je jednostavna, zabavit publiku i klubu zaraditi novce. Bez puno filozofiranja, to je jedini posao DJ-a u klubu.“

- Istraživač: „To zvuči kao da se ne možeš uopće umjetnički izraziti kroz glazbu koju puštaš, a baviš se i produkcijom.“

M6: „To nije baš sto posto istina. Uvijek sam u mogućnosti puštati svoje stvari. Istina, to mora biti u mashupu s nekom popularnom pjesmom, a ne u originalu, ali koliku-toliku slobodu imam. Ograničen sam jedino da moram puštati što se traži od mene ili što mislim da će se svidjeti publici, znači nema izbijavanja nekih žanrova koji se meni sviđaju, a nikom drugom ne.“

Ulogu onoga koji u klupskoj sceni sudjeluje na način da konzumira elektroničku glazbu, ispitanici shvaćaju na slijedeći način:

U1: „Što se tiče mog odnosa prema drugim ljudima moja je uloga podržavanje cijele scene time što sam tamo. Plesom pokazujem da iako je to minimala i samo duc duc da je svejedno poželjno, ne znam kako bi rekao, iako je jedno te ista muzika cijelo vrijeme svejedno je ljudi vole i pokreće ih i to tako da i kad ne znaš plesati kao ja, ipak možeš plesati. Tako da u biti iskazujem poštovanje cijeloj sceni time jer me nitko ne osuđuje kako plešem i što tamo mašem rukama i gegam se.“

U2: „Ja kad izađem vani na neki dobar event uglavnom idem da se dobro isplešem, da se napunim dobre energije i da dođem podržati našu lokalnu scenu koja ima jako puno dobrih umjetnika.“

U3: „Ja sam ti znan ko diler, ono. Ja dođem tamo i prodajem drogu. Osim što prodajem drogu, dobro se zabavljam i plešem, utopim se u zvukovima svemira i ako je dobar DJ svojim kretnjama, ono, podupirem čovjeka i ono što radi i čime se bavi.“

U4: „Uloga publike je da doživi jednu povezanost sa glazbom koju voli.“

U5: „Uloga publike bi trebala biti da dođe podržati glazbu nekog umjetnika koji tu glazbu stvara, barem na našoj underground sceni. Ali to nije baš tako idealno, jer ih dosta njih dolazi samo kako bi se nauživala narkotika.“

U6: „Pa realno publika je ta koja održava klub i sve ostalo. Je da i vlasnici klubova i DJ-i daju svoje uloge kao i svi drugi, ali mislim da je publika jako bitna u cijeloj priči jer svojim dolaskom na neki event podržava artista i njegov rad i mislim da bi se trebala publika držat sretnom i da bi se trebalo raspitivati se šta bi tko slušao u daljnjem programu od žanrova i onda vidit šta ima najviše glasova i po tome napraviti plan.“

M1: „Uloga publike je da pridoda atmosferi, ono, što više ljudi dođe na neki party to će bit' bolja atmosfera, a i za svoje osobne potrebe, da se zabavi ajmo reć'.“

M2: „Ne znam koliko ti moji odgovori pomažu, ali moja uloga je da se zabavljam kad izađem vani, haha, a mislim da je tako i drugima. Kad izađem vani želim čuti da DJ pušta neke meni poznate pjesme i da napravi dobru atmosferu.“

M3: „Ja apsolutno nemam nikakvu ulogu. Bitno mi je da se zabavim.“

M4: „Sve ti ovisi kako do koga, uloga publike na nastupu Martina Garrixa je ta da oni dolaze vidjeti najboljeg DJ-a na svijetu, uživo poslušati njegov set, njegove pjesme, njegov performans, a publika koja dođe u obližnji kafić za 100 ljudi di imaju resident DJ-a je doći se zabaviti sa ljudima, izaći na muziku koju žele slušati, napiti se, smijati se, jednostavno zabava.“

M5: „Za mainstream, ne postoji publika. Oni su jednostavno tamo došli i to je to, došli su u neki klub da budu negdje i da budu viđeni i to je to. Briga njih šta svira. Dok recimo ako gledamo neka nekomercijalna mjesta, ako ih možemo tako nazvat, ekipa dolazi iskusit nešto novo, doživjet neku muziku, čut nešto novo, podržat tu scenu.“

M6: „Uloga publike je vidit' da se DJ trudi i da je dobar i pružiti mu pozitivnu energiju koju i on pruža publici kako bi večer bila što bolja.“

6.8. Party – konotativne definicije, asocijacije i praksa

Sudionici istraživanja upitani su da konceptualiziraju sam pojam partyja, to jest da daju vlastitu definiciju onoga što party jest, kakvi sve oblici partyja postoje kada se radi o elektroničkoj glazbi, te u kakvom tipu partyja isti najviše vole sudjelovati, kako bi se dobio

uvid u shvaćanje pojma iz perspektive sudionika underground i mainstream elektroničke glazbene scene, postoje li i drugačije prakse partyja elektroničke glazbe i danas, osim onih u klupskim prostorima, te, ako da, koliko svaki od aktera u njima sudjeluje.

U1: „*Bilo kad i bilo gdje haha! Party je za mene fešta, bilo koja žurka, može bit zatvoreni, otvoreni prostor, party kod nekog doma, neograničenog trajanja! Party, pa after party, pa after aftera, pa after aftera aftera i tako dalje. Najdraže mi je kad mi kao ekipa napravimo neku feštu, bilo privatnjak u dvorištu ili negdje na nekoj livadi, pa se malo pušta, malo drobi, a i onda je samo ekipa i zaj**ancija, opušteno je.*“

U2: „*Party je mjesto na kojem se osjećamo zaštićeno, posebno, dopušteno nam je biti što jesmo, koncentrirani smo na glazbu i povezujemo tijelo i glazbu. Party može biti svugdje. Na otvorenom, zatvorenom, u šumi, zgradi, starim tvornicama, podrumima, dvorištima, igralištima. Gdje god. U najboljem slučaju atmosfera je opuštena, zabavna. Ja najviše volim manje partije do 50, 100 ljudi, s ljudima koji tu nisu došli radi narkotika, već radi glazbe.*“

U3: „*Napiši tamo – ost'o je suzdržan. Bolje da ne pričam kakvih sve partyja ima, haha! Party nije mjesto, party je stanje duha. Vrijeme za party je od četvrtka do nedjelje, uglavnom. Nekad može bit i ponedjeljak i nastaviti se do utorka, ako ekipa previše zabrije, ali sve je to za ljude. Može bit' i u pećini, u parku u šumi, tunelu, u dvorani, u učeničkoj sobi, zbornici, haha bilo gdje i bilo kad, po noći i po danu. Samo trebaju dobri zvučnici i treba razmišljati o ozvučenju i kak' zvuk ide, tak' treba ljude nakrcati i to je to. Ja volim sve te tipove partyja, di god da odem meni bude vrh, ja si pojedem bombon i meni bude odlično, ako mi ne bude dobro prirodno nakon njega mi mora bit dobro.*“

U4: „*Party je svako mjesto gdje se pojedinac može opustiti uz elektroničku glazbu i pobjeć od stvarnosti, neki način ludovanja gdje čovjek može bit ono što je, gdje može bit zadovoljan, možemo reći i da je neka vrsta hobija. Mjesta mogu bit različita, a u zadnje vrijeme je način tog ludovanja postao toliko očit da nemamo što pričati o tome gdje mogu bit partyji i kako izgledaju, samo treba prošetati kroz neku šumu nedjeljom u ljetnim mjesecima haha.*“

U5: „*Uf, stvarno nema gdje nisam puštao. Sve što ti treba za party je nekoliko dobrovoljaca za organizirati sve, donijeti agregate ako se radi negdje na otvorenom, opremu, zvučnike, nekoliko volontera koji će bit za pultom, od dvoje do nekoliko desetaka ili stotina ljudi koji su tamo da bi plesali, puno, puno droge, puno vode, malo alkohola i eto partyja! Ja ne konzumiram raznorazne supstance, možda zvuči čudno. I meni u zadnje vrijeme zvuči čudno, moram priznat jer sam, koliko znam, jedini koji ne konzumira ništa. Osim alkohola naravno. Meni je stvarno*

svejedno gdje sam, samo da je dobra ekipa, a kako ekipi u zadnje vrijeme popuštaju kočnice, počeo sam izbjegavati takve partyje.“

U6: *„Dobra muzika, zabava, uživanje, druženje i dobar after party sa hladnim viskijem i nekim voćem po izboru. After party mislim neki privatnjak.“*

- Istraživač: *„Privatnjaci su česti? Gdje budu?“*

U6: *„Naravno, radimo i mi privatnjake, svaka ekipa više-manje radi svoje aftere. Tako da ima toga. Po ljeti po tim livadama, skupi nas se 15-20, muzika, cuga i dokle ide. Bude i puno većih. Dobro je što u klubovima recimo nema murje, a kad radiš neki privatnjak nisi siguran.“*

- Istraživač: *„Kada je bila zadnja racija koje se možeš sjetiti?“*

U6: *„Zadnje racije se sjećam da je bila u Stereo Dvorani na Dave The Drummeru čini mi se 2013. Ne ponovilo se! U zadnje vrijeme ne pamtim ni jednu. Nije ni čudo kad nam je pola riječke policije na pay rollu od vlasnika klubova.“*

M1: *„Meni je party čak i druženje više ljudi doma, uz alkohol. Haha! Isto se može EDM muzika puštat, a i ne mora. Party ne mora bit samo u klubu, može bit i vani u parkiću.“*

M2: *„Party je događaj na kojem DJ pušta muziku, a publika pleše i pjeva.“*

- Istraživač: *„Je li za party baš potreban DJ?“*

M2: *„Pa nije, mislim party je i kućni party, party s društvenim igrama s puno manje ljudi, ako se dobro zabavljaš sve je to party.“*

- Istraživač: *„Je li uvjet za party elektronička glazba?“*

M2: *„Ne, naravno da nije. Može se puštat' i domaća glazba i rock, mogu bit' karaoke, bilo šta.“*

M3: *„Party je zabava. Može bit bilo gdje, ali općenito ovisi o društvu. Party može bit u portunu, doma kod nekog, na ulici, gdje god se ljudi zabavljaju. Party može bit gdje ljudi igraju Alias, ili neke pantomime, ili je to party gdje ljudi plešu, ili party gdje pjevaju Thompsona, može bit dvadeset, deset ili pet ljudi, ili na kraju krajeva može bit party i za dvoje ljudi.“*

M4: *„Party po meni je događaj koji ujedinjuje ljude koji se žele zabaviti, nebitna je muzika nebitno je mjesto može biti mali kućni party sa pet frendova a može biti Tomorrowland, samo zabava.“*

M5: „Kad netko kaže party po meni to može bit i party od dvije osobe. A kad mi netko kaže idemo na party, partijanu onda pomislim bit će dvjesto, tristo ljudi, muzika na najjače itd.“

M6: „Party je di god je grupa ljudi koja se zabavlja, bio to kućni party od 20 ljudi ili festival s preko 20 tisuća ljudi. Dok god se ljudi zabavljaju i uživaju uz neku vrstu muzike, to je party.“

6.9. Grupna dinamika klupske scene

Iduće pitanje bilo je usmjereno analizi elektroničke glazbene scene u kontekstu atmosfere koja vlada na partyjima, kako bi se iz odgovora razlučilo koliko su u praksi partyja zastupljene temeljne ljudske vrijednosti, budući da se u raznoj literaturi navodi da je to bio slučaj 1990-ih godina, kada je elektronička glazba tek stupila na scenu.

U1: „Atmosfera bude top, svi plešu, svi se vole, ovo ono, malo pričaju sami sa sobom, svi ti se ispričavaju ako te slučajno nagaze u gužvi, pa te grle i tako...“

U2: „Atmosfera na partiju je uglavnom pozitivna, partijaneri se dijele na dvije skupine, na one koje plešu i one koji pričaju. Uglavnom je komunikacija otvorena i laka, u večeri se upoznaješ sa mnogo ljudi, nitko nema problem sa iniciranjem prvog kontakta, i uglavnom je komunikacija na razini poznanika od nekoliko mjeseci u realnom životu.“

U3: „Atmosfera je goruća! Čudo je na plesnom podiju.“

- Istraživač: „Znači li to da se osjeti zajedništvo? Peace, love, unity, respect?“

U3: „Ma toga ima samo među ljudima koji jedu tripove.“

- Istraživač: „Zašto to misliš?“

„Dobro, neću sad tako generalizirat, ali ekipu droga i ego papaju, kad nema droge nema ni ljubavi.“

U4: „Atmosfera na partyju je pozitivna, ljudi plešu i komuniciraju onoliko koliko je neophodno, barem oni koji su tamo došli iz pravih razloga, zbog glazbe. Ima i druga strana priče, a to su oni koji dolaze na partyje isključivo zbog droge, a ako je prevelika koncentracija takvih ljudi, onda bude i problema, predoziranja, svađa, tučnjave i tako dalje, a svjedočio sam i jednoj pucnjavi na partyju, upravo zbog droge. Imam osjećaj da je danas toga sve više, nažalost, pa se uglavnom držim kućnih partyja sa ljudima koje volim.“

U5: „Na partyju je atmosfera super. Ples i ljubav kao, a tužna realnost je u biti samo droga, droga i droga. Jednostavno ne postoji komunikacija van partyja. Sve se vrti oko droge, isključivo samo oko droge. Glazba je izašla van iz jednadžbe, glazba više nema veze sa rejvom. Glazba je postala izgovor za drogiranje. Ne vjerujem da više itko partyja zbog glazbe i to je ono što se meni počelo gaditi. Dok je droga u priči sve je dobro, čim nema droge, odmah nervoza, biraju se brojevi, ide se po još, nikad nije dosta. Ide se iz stana u stan, dok god ima droge. A kad je nema, problemi...Iskreno, u početku nisam imao taj osjećaj. Kad sam prvi put ušao među sve te ljude i kad sam vidio kako sam ajmo reć normalno prihvaćen i kad sam shvatio da među tim ljudima ne postoji nikakva osuda, bez obzira na svu konzumaciju raznoraznih supstanci, bolje mi je bilo u takvom okruženju jer sam znao da ti se nitko neće podsmijavat, rugat sa strane, al dobro, možda ne toliko prema meni koliko prema nekim drugim ljudima. Jednostavno, tamo sam mogao bit svoj i bez ikakvih osuda. S vremenom, kako sam sve više tih ljudi upoznavao shvatio sam da uvijek postoji određena količina ljubomore i među tim ljudima. Sve više zato volim bit nekako u normalnijem krugu ljudi zato jer tek sada se osjeća mržnja unutar te scene.“

U6: „Uf... kaos, kaos, odnosi među ljudima nula bodova. Scena što se tiče samih ljudi koji izlaze van se u zadnjih godinu dana užasno pogoršala, prečesto su frke vani, sr**a, tuče...ne znam.“

- Istraživač: „Što je sa onim – peace, love, unity, respect?“

U6: „Za mene je to jedna debela idiotarija. Toga nema. Opet se vraćam na to da recimo izađeš vani i ako si autsajder, ne znaš nikog, doslovno ćeš se nać na flooru i vidjet ćeš ljude raspoređene u grupicama, svatko je u svojoj ekipi. Taj P.L.U.R. mi vrijedi kod ljudi koji imaju koristi jedni od drugih – organizatori, promotori, DJ-evi. Ruka ruku mi je, ako ja imam koristi od tebe imat ćeš i ti od mene. To što se tiče klubova i klupskih partyja. A opet, ima puno dobrih ljudi koji idu van, koje ja osobno poznajem i u takvim ekipama nema onog "imam zadnju cigaru pa ti neću dat". Dapače, kad ekipa organizira party onda svi sve šaltaju drugima, svi sve dijele i osjeti se to zajedništvo, to da, ali samo u malim grupama.“

M1: „Previše ljudi uletava jedni drugima, baš se osjeti taj seksualni naboj, ajmo reć' haha, al ozbiljno. Nije da je baš onak' odvratno, al nije da se svak' drži svoje ekipe, šara se, traže se curice, dečkići. Mislim, to nisam nigdje vidio k'o na takvim partyjima di se baš EDM pušta, a izlazio sam svugdje. Ne smeta to meni, dapače, samo kažem, haha! Pitala si za atmosferu, to mi je prvo što mi padne na pamet za atmosferu. Ovisi o klubu, ali često bude i organizirano nešto, usred partyja ti stave drinking games il' nešto, beer pong na primjer i neki contesti,

natjecanje u plesu, usred partyja ti rašire podij i onda dođu ti koji su se prijavili pa glasaš, i tako.“

M2: „Na partyju je meni uvijek super. Svatko je sa svojim društvom, ponekad se upoznaš sa nekom drugom ekipom pa provedete tu večer svi zajedno, družite se, razgovarate, pjevate, zbližavate se, plešete i to je to.“

M3: „To ovisi od mjesta do mjesta, jer generalno uvijek gdje je muzika dobra, ljudima koji tamo idu je i generalno dobra atmosfera. Muzika je onaj mali dio koji može ne značit ništa, ali i može značit jako puno prilikom zabave. Kakva će bit atmosfera ovisi i o mjestima na koje se ide, ljudi se zabavljaju s obzirom na godine drugačije, čak i na imovinski status i slično.“

M4: „Pa recimo na Zrću ti se svaki dan mijenja ekipa. Nekad zna bit doslovce ono ljudi koji si na neku pjesmu kidaju ruke skaču, uzimaju boce, divljaju, plešu, a tri dana poslije pustim opet istu pjesmu i onak me gledaju kao šta je tebi jesi lud, uglavnom je sve razuzdano jer kad ljudi izlaze im je najbitnije da se sa svojim društvom zabave, da se opuste malo.“

M5: „Ekipa pleše, pjeva, cuga, svatko je u svojoj ekipi i uglavnom se drže stola ljudi, a ako plešu, plešu sa svojom ekipom. To na ovim komercijalnijim mjestima, dok recimo u Crkvi ajmo reć' je opet drugačije. Svi su okrenuti prema DJ-u i svatko izbrijava svoj film.“

M6: „Radim već godinama kao rezident na Zrću i mogu reć' da je tamo atmosfera divlja, a i mirna, sve zavisi kakav je dan i kakvi su ljudi. Atmosfera je uvijek luda po plaži, pa bude i nekih seksualnih scena, ali u klubovima zavisi, ima i mirnih dana gdje nitko ne pleše, svi leže i piju koktelčiće bez obzira na muziku, a ima i dana kada se i unutar klubova može vidjet' svašta.“

6.10. Klupske droge – sklonost upotrebi i osobna značenja

Rečeno je kako konzumacija klupskih droga ovisi, ne samo o načinu njihova djelovanja, već i o simbolici koju istoj pripisuje pojedinac. Stoga se sudionike istraživanja upitalo o sklonosti konzumacije određenih supstanci koje imaju stimulativno i/ili psihoaktivno djelovanje, ali i o razlozima korištenja istih kao i jesu li iste imale utjecaja na oblikovanje identiteta pojedinca.

U1: „Koristim marihuanu i alkohol. Probao sam i bombon i MDMA-u i bilo je najljepše na svijetu. Ali ne koristim ih. I alkohol je strava, meni je na primjer strava i popit cugu, dvije, zapalit pljugu i ić plesat.“

- Istraživač: „Kako to da nisi nastavio uzimati ecstasy i MDMA-u ako su ti obje droge pružile tako pozitivno iskustvo?“

U1: „Vuklo me je masu. Sljedećih tjedan dana sam samo o tome razmišljao, ali baš zbog toga sam shvatio da nije dobro i da možeš lako navući i zato ih ne želim zloupotrebjavati. Sjetim se toga nekad i vuče me i dalje, ali trudim se ne razmišljati o tome.“

U2: „Koristim različite droge, koje su mi pomogle u počeku da stvarno razmijem zašto je neki ritam bitan ili značajan. Preferiram speed jer te dugo drži budnim, i ecstasy jer dopušta da te trenutak ponesse. Imam lijepe uspomene na to sve. Sigurno su utjecale na mene i moj identitet, jer cijelu realnost doživljavam drugačije, ljude drugačije promatram. Neke odluke koje sam donosila, donešenu su kroz tu prizmu drugačije realnosti i situacija i mislim da su bile ispravne.“

U3: „Ne koristim ništa, upozn'o sam sve! Šala mala, ne znam kaj da ti kažem, nemam pola nosa, tu mi sve otpada od droge, pet dana nisam spav'o! Al' najviše volim sličice, LSD, pročitaj šta je to i kako to radi i sve će ti bit jasno, osjetila ti pojačava i neke stvari ti pojednostavljuje i objašnjava ih na jako lijep i prirodan način, imaš jaki osjećaj povezanosti sa univerzumom. Mrmica mi je super, pojačava ti receptore za ljubav i ful bi se mazio.“

U4: „Preferiram MDMA-u, ali kvalitetnu, jer imam osjećaj da tada mnogo lakše komuniciram ono što mi je na srcu, otvaram se, ruši mi neke moje zidove. Speed koristim jer mi daje energiju da izdržim cijelu noć. Bombone sam prije konzumirao, kad sam bio mlađi, danas više ne jer osjetim da kvaliteta nije ista, podvaljuju sve i svašta kao ecstasy jer sve prolazi. Tu i tamo kokain, ali samo u posebnim prilikama jer je ipak mnogo skuplji i osjećaj traje mnogo kraće. Osjećam da MDMA utječe na moj identitet jer me otvara, pomogla mi je da više suosjećam s ljudima i da bolje razumijem neke stvari. Ovo ostalo što sam nabrojao ne, speed i kokain me mogu samo zatvoriti, otvoriti nikako, jer utječu na ego.“

U5: „Ne koristim ništa, nisam nikada osjetio potrebu, samo alkohol i cigarete i to je to.“

U6: „Koristim pretežno speed vani zato jer mogu bit dugo budan, neću zaspat', neću se umorit, a opet nisam nit ružan, nit sam iskrivljen, nit pričam gluposti, nit ću napraviti neko sr**e. U nekim normalnim količinama, mislim da je to ok. To je painkiller isto kao i Andol, ili tablete za kičmu samo što je u sistemu to prikazano kao da šteti dvadeset puta više, samo ne razumiju ljudi da se možeš informirati o tome. Od drugih supstanci, vutru pretežito. Mogu reći da mi je korištenje nekih stvari otvorilo dosta vidike, što se tiče ljudi, što se tiče samog sebe. Neke

glupe dječje spike su mi isparile, kao da sam odrastao par godina u glavi i mislim da ako se pametno koristi da može pomoć svakako osobi u razvoju, raznim načinima. Neki recimo MDMA-om liječe depresiju i PTSP. A ako se pretjeruje onda će te spalit, naravno.“

M1: „Inače koristim travu, često. A probao sam i bonkase i MDMA-u, ono, s ekipom, i gljive, ali ne vani. Inače samo cugam i pljugam kad izlazim van i tu i tamo kad uleti neka crtica (amfetamina). Kaj ljudi zapravo konzumiraju na takvim mjestima, tak' i ja, jer kad uzmeš neka drugo onda se nekak' izoliraš od ljudi. Pa ne mogu reć' da je cuga recimo il' ds (amfetamin), da su utjecali na moj identitet, ali bonkasi i MDMA, i trava mogu reć' da jesu, i gljive. Jer na neki način imam drugačiju percepciju prema svijetu, pozitivniji sam, al to više psihodelije neg' ove druge stvari.“

M2: „Koristim alkohol. Cigarete inače ne pušim, ali kad sam vani, ponekad zapalim koju. Ostalo ništa, a niti nitko iz mog društva, ne družim se s takvim ljudima i ne privlači me droga.“

M3: „Koristim samo kokain i alkohol. Najbolje se osjećam kada to koristim jer se osjećam čisto, u svakom trenutku znam što radim. Pod kontrolom sam, imam kontrolu nad svime i čak i kad pijem nikad se ne dogodi da ne znam što radim, da zabrijem na nešto, nego sam uvijek u tom mjestu i u tom vremenu.“

- Istraživač: „Jesu li te dvije supstance na bilo koji način imale utjecaj na tvoj identitet?“

M3: „Ne, nisu ni malo. Isto kao što ni alkohol nije imao, tako nije ni kokain. Ni u pozitivnom, ni u negativnom smislu. To je jednostavno sredstvo za zabavu.“

M4: „Evo ne znam, nećeš mi vjerovati, ali ništa. Tu i tamo Corona neka i laganini. Ja volim vibeat uz muziku i osjetiti sve, ne znam koliko bi mi nekakve droge pomogle u tome.“

M5: „Speed i bomboni. I alkohol, normalno. Pa, amfetamine koristim čisto kad idem na gažu da me treća piva ne prebaci na pijano stanje i drži me budnim, malo mi mozak više radi, mogu se sjetit nekih pjesama kojih se inače nikad nebi sjetio. Ja to zovem pomoć u inspiraciji. I normalno to koristim u normalnim količinama, ne pretjerujem. A bombone koristim svakih pet mjeseci, pola godine, ali to baš kad idem na neki bolji party.“

M6: „Svaki DJ je prob'o neke droge ili alkohol uz nastupe. Uz nastupe uvijek ide neka cuga, to je neizbježno, ali na kraju dana ni alkohol ni droga ne utječu na mene na loš način. Dok sam na stage-u i radim svoj posao moja ljubav prema muzici me vodi da dajem sve od sebe i pružim ljudima dobar provod.“

7. Analiza odgovora ispitanika

Sudionici istraživanja koji pripadaju underground elektroničkoj glazbenoj sceni, na pitanje vezano uz konzumaciju elektroničke glazbe odgovaraju isključivo u kontekstu podžanrova elektroničke glazbe. Odgovori troje respondenata koji konzumiraju, odnosno ne bave se DJ-ingom, su: techno, minimal techno, progressive techno, house, tech-house, deep-house, trance, dubstep, drum'n'bass. Dakle, popularniji žanrovi elektroničke glazbe. Respondentica U2 navodi kako joj se interesi i preferencije mijenjaju, no pritom se tvrdnja odnosi upravo na elektroničku glazbu, odnosno na odabir određenog podžanra elektroničke glazbe unutar perioda od posljednjih deset godina. Pored toga, isti elektroničku glazbu koriste kao sredstvo za koncentraciju i opuštanje, često je konzumirajući kod kuće, pri učenju i slično.

Ispitanicima unutar mainstream elektroničke glazbene scene elektronička glazba je sredstvo za „ludovanje“, a najčešće je konzumiraju u klupskim prostorima. Iako određeni konzumenti unutar mainstream scene navode kako duži vremenski period konzumiraju i preferiraju elektroničku glazbu, isti navode i kako im ona nije uvjet za izlazak, već se mjesto za izlazak bira ovisno o preferencijama u određenom trenutku. Unutar te grupe izražena je slabija razina oduševljenja prema elektroničkoj glazbi, koju ispitanici opisuju kao „lakšu“, „popularnu“, „komercijalnu“ i „zabavnu“.

Upitani o glazbenim preferencijama, underground DJ-i (jednako kao i konzumenti unutar underground scene) pružaju konkretne odgovore - identificiraju nazivom preferirane podžanrove unutar elektroničke glazbe, a u određenim slučajevima istima pridodaju i oznaku underground. Jedan od njih kao stilove elektroničke glazbe kojima daje prednost pred ostalima navodi rumunjski underground techno i rumunjski underground house, pridajući podžanrovima elektroničke glazbe i nacionalno obilježje.

Mainstream DJ-i elektroničku glazbu koju preferiraju dijelom opisuju u kontekstu podžanrova, a dijelom u opis dodaju pridjeve „komercijalni“, „strani“, „pop“ i slično. U isto vrijeme, u rijetkim slučajevima izjavljuju kako jednom od njih daju prednost naspram ostalih podžanrova elektroničke glazbe. Ipak, najčešće spominjani podžanr u tom kontekstu je house, koji se smatra najraširenijim stilskim pravcem elektroničke glazbe, a koji se zbog svog ritma, najčešće u rasponu 125-135 bpm-a, smatra podžanrom koji je najpogodniji za plesanje, a pored toga je i komercijaliziraniji od ostalih elektroničkih glazbenih podžanrova.

Upitani o obilježjima elektroničke glazbe koju preferiraju, konzumenti unutar underground scene istu povezuju isključivo sa zvukom, odnosno opisuju je u kontekstu instrumentalne

glazbe. Jedan od konzumenata pri opisivanju zvuka, a u nedostatku riječi, isti interpretira kroz vlastitu emociju koju doživljava u situacijama kada je priključen na takvu vrstu glazbe (*„glazba koja zvuči kao da se duša i tijelo spajaju s univerzumom“*). Na taj način izražava osobitu privrženost zvuku koji posjeduje tehnička obilježja trance podžanra unutar elektroničke glazbe.

S druge strane, konzumenti unutar mainstream scene elektroničku glazbu opisuju kao vokalno-instrumentalnu glazbu, pridajući tekstu pjesme veliki značaj u kompoziciji, dok je glazba ona koja je u pozadini pjesama. U danom kontekstu, elektronička glazba manje je važna u odnosu na vokalnu pratnju prilikom produkcije. Jedan od ispitanika u kategoriji mainstream konzumenata elektroničku glazbu koju preferira opisuje kao standardiziranu i jednoličnu, te kao glazbu koja se konzumira pri izlascima iz razloga što *„nije dizajnirana da se sluša kad si sam sa sobom“*, to jest da se konzumira izvan grupe. Nadalje, jedan mainstream konzument melodiju koja je u pozadini takvih pjesama opisuje kao *„laganu“*, *„popularnu“* i *„pamtljivu“* što pretpostavlja određenu razinu standardiziranosti, te također obilježenu vokalnom izvedbom, koju navodi kao neizostavan element preferirane elektroničke glazbe.

DJ-i unutar underground elektroničke glazbene scene su pretežito fokusirani na zvuk, što ne iznenađuje ako se uzme u obzir da su orijentirani upravo prema instrumentalnoj elektroničkoj glazbi. U tom kontekstu, obilježja zvuka opisuju pridjevima *„crn“*, *„mračan“*, *„dosadan“*, *„prljav“* – koji pretpostavljaju disonantnost i distorziranost. Međutim, tek jedan od njih identificira razlog tome, ističući upotrebu analognih uređaja za proizvodnju zvukova prilikom produkcije, dok jedan, pritom možda i referirajući se na isto, opisuje zvuk kao onaj *„koji nije toliko kompjuteriziran“*, to jest digitaliziran, što znači kako se ne proizvodi isključivo putem digitalnih uređaja za proizvodnju zvukova. Pored toga, korišteni su i epiteti *„nesvakidašanj“* i *„neuobičajen“* koji bi u danom kontekstu označavali obilježja eksperimentalne elektroničke glazbe, što je ključno obilježje underground elektroničke glazbe prema Woodsu (2007). Iz odgovora se, dakle, može iščitati kako DJ-i unutar underground elektroničke glazbene scene mnogo češće navode elemente koji odgovaraju obilježjima elektroničke glazbe koje spominju Woods (2007) i Russolo (1913).

S druge strane, DJ-i unutar mainstream elektroničke glazbene scene često se referiraju upravo na bass unutar određene glazbe, koristeći se pritom pridjevima *„melodičan“*, *„ne previše jednoličan“*, *„jednostavan za zapamtiti“*, te u obilježja uključuju i vokalnu pratnju. Ritam unutar glazbe koji preferiraju opisuju kao *„onaj koji je plesan svakome“*. Dakle, mainstream DJ-i glazbu koju preferiraju opisuju kao harmoniziranu, ne pretjerano

standardiziranu, ali ipak standardiziranu i jednostavnu – laganiju, koja je prihvatljiva većem broju ljudi.

Upitani o motivima vezanim uz konzumaciju elektroničke glazbe, sudionici istraživanja u kategoriji underground konzumenata se uglavnom referiraju na emocije koje u njima izaziva određeni stil elektroničke glazbe. Pritom, jedan od ispitanika ističe kako konzumira elektroničku glazbu (u konkretnom slučaju techno) iz razloga što osjeća privrženost istoj. Pored toga, istoj pridaje i značaj utjecaja na njegove emocije, na način da trenutno uklanja ono što percipira kao negativnu emociju (konkretno – anksioznost). Razumijevanje navedenog iskaza moguće je pronaći u tvrdnji Bena Malbona (1999) koji ističe kako je glazba soundtrack u potrazi za vlastitim smislom i traženjem samoga sebe. U tom kontekstu, povezanost sa određenom vrstom umjetnosti može pružiti jednu vrstu terapije, ali i pridonijeti samospoznaje. Malbon (1999) ističe i kako je za većinu *partijanera* uloga njihovih tijela veoma važna kada se radi o razumijevanju glazbe, što odgovara iskazu jednog od underground konzumenata koji iskustvo konzumacije elektroničke glazbe povezuje prvenstveno sa praksom plesa. Pritom je ispitaniku primarni uvjet za izlazak na party elektroničke glazbe upravo specifično iskustvo koje istom donosi ples.

Ispitanici underground glazbu povezuju prvenstveno sa eksperimentalnom, disonantnom i/ili disharmoničnom instrumentalnom glazbom prilikom čije je produkcije DJ slobodniji u svom umjetničkom radu i svojom glazbom pogađa samo jedan dio populacije. S druge strane, mainstream elektroničku glazbu opisuju kao onu koja je profitabilna, koja je popraćena preko velikih platformi, prilikom koje je DJ ograničen u stvaranju glazbenog djela od strane diskografskih kuća i koja je dizajnirana na način da privuče širu publiku. Dakle, na taj način opisana glazba je harmonizirana, standardizirana i u velikoj mjeri obilježena vokalnom izvedbom pjevača, dok je DJ manje važan umjetnik. Opisi obilježja jedne i druge vrste glazbe se razlikuju utoliko da akteri underground scene mainstream opisuju kao glazbu koja se odlikuje po kvaliteti, a ne poznatosti DJ-a, dok akteri mainstream scene istu opisuju kao onu koja je jednostavnija, pamtljivija i laganija.

Unutar underground grupe respondenata često dolazi do opisa mainstreama kao glazbe koja je proizvedena u svrhu profita, a ne iz ljubavi prema istoj. Jedan od ispitanika u kategoriji DJ-a se ne može identificirati s takvom vrstom glazbe, ne izaziva u njemu "istinite" emocije („glazba s umjetnim emocijama“). Pritom navodi i manjak "prirodnih" elemenata unutar mainstream elektroničke glazbe. Navedeni iskaz se može shvatiti u kontekstu zvukova

proizvedenih putem analognih uređaja koji prirodnije zvuče uhu slušatelja jer bolje oponašaju zvukove iz svakodnevnog života. Opisuje i "recepturu" prema kojoj se oblikuje mainstream elektronička glazba: prisutnost vokala i pamtljiva melodija su iznimno važni, a "prljav", distopičan bass zamijenjen je futurističkim, digitalnim, čistim bassom. Underground je, prema tome, nešto što je autentično, novo, nesvakidašnje i inovativno.

Jedan od ispitanika underground scene underground glazbu opisuje u kontekstu zvuka koji je nesvakidašanj - koji se, dakle, može nazvati i eksperimentalnim. Povezuje ga sa zvukom koji se može pronaći u svakodnevnom životu, u kontekstu zvuka određenog prostora koji je disharmoničan. Dakle, ispitanik povezuje underground sa estetikom buke na način na koji istu opisuje Luigi Russolo (1913), a slijedom toga i Woods (2007). Zanimljivo je da DJ-i unutar mainstream scene navode kako je underground glazba u proteklih nekoliko godina doživjela veću popularnost kod mladih, te kako sve više ljudi počinje izlaziti na mjesta gdje se može čuti eksperimentalna elektronička glazba.

U odgovorima na pitanja o plesu dolazi do najizraženije razlike između underground i mainstream grupe ispitanika. Traženi da definiraju ples na vlastiti način odgovori ispitanika underground elektroničke glazbene scene u velikoj mjeri polaze od "osjećanja" glazbe, "ujedinjenosti" s glazbom. Iako niti jedan od ispitanika pritom direktno ne spominje izostanak misli prilikom plesa, svaki se referira na emocije. Međutim, jedan od ispitanika ples shvaća kao rekreaciju za dušu, što se može protumačiti kao potpuni izostanak misli kroz iskustvo plesa. Kao motive za ples ispitanici u kategoriji underground ističu emocije koje im isti donosi. Nadalje, okruženje u klubu shvaćaju na način na koji ga i sami doživljavaju, gdje je svaki od aktera klupske scene prilikom plesa okrenut ka samome sebi. Pored toga, u klubu su više orijentirani ka plesu nego ka racionalnoj komunikaciji.

Respondentici unutar underground scene ples je nagrada - sredstvo za opuštanje kojim se okreće ka sebi, a ujedno ističe vlastiti identitet. Pored toga, ista izričito ističe negativne emocije koje joj pruža racionalna komunikacija prilikom iskustva plesa. St. John (2004), referirajući se na John Gruen-a (1996), kao razlog takvome iskustvu navodi okruženje - prvenstveno zvučno okruženje, u kojem pojedincu nije potreban njegov plesni partner koji bi istom dao smisao i putem kojeg se identificira, već je zvuk istiniti plesni partner koji pruža svu potrebnu komunikaciju. Iz svega se može zaključiti kako je za respondenticu takvo iskustvo potpuno, prožimajuće i oslobađajuće. Dok se tekst u pjesmi odnosi na izgovorenu riječ, koja implicira racionalni oblik komunikacije, sama glazba i njeno utjelovljenje kroz ples postalo je simbol nesvjesnog. (Malbon, 1999) Dakle, odnos koji ispitanici underground scene imaju sa zvukom,

suprotno izgovorenoj riječi, upravo se odnosi na povezanost sa nesvjesnim, pretpostavlja izmijenjeno stanje svijesti, u kojem racionalna komunikacija nije poželjna.

Kod ispitanika underground scene izraženije je naglašena orijentiranost plesu prilikom izlaska, ali i veća privrženost istome. Jedan respondent underground scene iskustvo plesa na klupskom partyju i okruženje u kojem se nalazi doživljava kao izrazito pozitivne faktore koji imaju veliku ulogu u oblikovanju njegova identiteta. Prostor kluba opisuje kao „*crnu kutiju u kojoj sve pleše*“, referirajući se pritom, ne samo na aktere klupske scene čija su tijela u pokretu, već i na čitav vibrirajući ambijent klupskog prostora.

S druge strane, kod mainstream ispitanika dolazi do problema prilikom odgovaranja na isto pitanje. Većina u definiciju ne uključuje emocije te se orijentira prvenstveno na opis kretnji proizvedenih prilikom plesa. Kao motive koji ih mogu navesti na ples isti navode zabavu, opuštanje, druženje i traženje partnera. Akteri mainstream scene se rijeđe upuštaju u ples i on im nije glavni razlog za izlazak. Može se primijetiti kako DJ-ima unutar obje grupe ispitanika, hoće li plesati ili neće, ovisi o tome koliko im odgovara glazba. Međutim, DJ-i unutar underground elektroničke glazbene scene u ples se upuštaju češće, a mainstream DJ-i rijeđe, te vlastito iskustvo prilikom plesa opisuju sa mnogo manjim entuzijazmom u odnosu na ispitanike u kategoriji underground DJ-a.

Kada se govori o praksama produkcije i reprodukcije elektroničke glazbe, DJ-i unutar obje grupe ispitanika su na jednak način stjecali znanja i vještine produkcije i reprodukcije elektroničke glazbe – samouki su. Isto se može pripisati jeftinijoj opremi za proizvodnju zvukova digitalnim putem, koja je uz to s godinama postala mnogo jednostavnija za korištenje. Potrebno je naglasiti i kako formalno javno obrazovanje za DJ-e ne postoji, već je tehnike produkcije i reprodukcije formalno moguće steći isključivo u privatnim učilištima.

Osim navedene sličnosti, između dvije grupe ispitanika po pitanju praksi produkcije i reprodukcije elektroničke glazbe postoje i razlike koje nisu zanemarive. DJ-i unutar underground elektroničke scene su okrenuti ka jednom ili nekoliko specifičnih podžanrova elektroničke glazbe koji su im u fokusu te istima pridaju obilježje utjecaja na njihov identitet. Isti su, prilikom razgovora o DJ-ingu, bili mnogo strastveniji u odgovorima. Iako im je isti tek hobi, često sami organiziraju događaje u klubovima koji nemaju jasno određenu stilsku politiku. Pored toga, navode kako se u jednoj noći na takvom događaju u jednoj noći izmijeni u prosjeku od pet do čak deset izvođača što je ujedno i obilježje rave kulture u kontekstu poštivanja i uvažavanja različitosti i raznovrsnih stilova i afiniteta. Unutar underground glazbene scene DJ-

i imaju potpunu slobodu u svom umjetničkom radu, promoviraju zvuk koji im odgovara i s kojim se identificiraju, no zbog zatvorenosti scene mnogo više truda ulažu kako bi za to uopće dobili priliku.

S druge strane, izgleda kako je mainstream elektronička glazbena scena mnogo otvorenija za pridošlice koji se žele okušati u tom poslu, no isti se pritom moraju prilagoditi glazbenom kontekstu kluba koji u svojoj ponudi ima određenu vrstu glazbe. U klubovima u kojima nastupaju ispitanici u kategoriji mainstream DJ-a praksa je uglavnom takva da u jednoj noći nastupa samo jedan izvođač. Mainstream DJ-i su uglavnom zaposlenici klubova, te se moraju pridržavati jasnih pravila istih. Iz tog razloga proizvode daleko širi spektar podžanrova elektroničke glazbe, a rijetko kada ističu kako preferiraju jedan određeni podžanr ili da se s određenim zvukom identificiraju. Može se reći da su profesionalci jer im DJ-ing predstavlja glavni izvor prihoda, no manje su strastveni u pogledu elektroničke glazbe. Nadalje, u većini slučajeva prepoznaju popularnu elektroničku glazbu (nazivajući ju EDM) kao podžanr elektroničke glazbe, iako sva popularna glazba proizvedena elektroničkim putem ne posjeduje jednake stilske karakteristike.

Objašnjenje za navedene razlike može se naći u jednostavnoj činjenici – onaj pojedinac/glazbenik koji je u većoj mjeri vođen profitom će iz razloga njegove maksimizacije biti spremniji na kompromitiranje vlastitog ukusa. Tako određeni DJ-i u svrhu profita počinju organizirati partyje, pokretati vlastite izdavačke kuće i slično - u kratkom vremenu postaju profesionalci koji subkulturni kapital pretvaraju u karijeru, dok za određene DJ-e njihova strast i dalje ostaje na razini hobija. No, za one strastvene, profesionalna orijentacija ostaje strogo ograničena kulturnim institucijama glazbene scene kojoj pripadaju – oni ne produciraju "neku drugu" glazbu samo iz razloga što je profitabilnija, već se povode osjećajem zadovoljstva i slobode koji doživljavaju kroz glazbu koja im je u fokusu. (Guerra, Moreira, ed., 2015) Za ove potonje, novac je jednostavno sredstvo koje im omogućava normalno funkcioniranje, dok drugima DJ-ing služi za maksimizaciju profita. Tako ispitanici unutar underground scene ističu kako su, iako su im bili ponuđeni razni poslovi, ipak ostali „*vjerni sebi*“, te su često odbijali gaže prilikom kojih se nisu mogli izraziti na jednak način kao što to čine kada imaju potpunu slobodu u svom umjetničkom izražavanju.

U skladu s navedenim, DJ-i unutar underground scene vlastitu ulogu shvaćaju u kontekstu promoviranja glazbe s kojom se poistovjećuju, šireći pritom vlastitu emociju na publiku. Pritom i konzumenti unutar te grupe ispitanika naglašavaju kako je bitno da je DJ osoba koja „živi“ za glazbu i voli ono čime se bavi, te da mu je DJ-ing u većoj mjeri strast nego posao. U tom slučaju

DJ je prvenstveno umjetnik, koji u glazbeno djelo pretače vlastitu strast, vibraciju i emocije. Time čini da ta ista glazba poprima obilježja njegove "aure", koja se zatim prenosi i na slušatelje. U tom kontekstu DJ neće odabirati glazbu koja mu ne odgovara samo kako bi publika bila zadovoljnija i kako bi pratio ukus iste, već će glazbu birati po vlastitom nahođenju i ona će izražavati njega, u čemu ima potpunu slobodu.

Unutar mainstream scene doživljaj uloge DJ-a poprima drugačiji kontekst. DJ je zabavljač koji nastupa kako bi zaradio novac, a čiji je posao prvenstveno pratiti ukus i želje publike i kluba koji u svojoj ponudi ima određene stilove elektroničke glazbe. DJ u tom slučaju nema jednaku razinu slobode kao u manje komercijalnim (underground) klubovima, primoran je bazirati program na pjesmama koje su publici prepoznatljive i koje su pjevne. DJ-i unutar lokalne mainstream elektroničke scene shvaćaju da osobe koje se nalaze u klubu ondje nisu došle zbog njih, već su ondje kako bi se zabavile. Uloga publike je, prema ispitanicima u kategoriji mainstream, da bude zabavljena, to jest ondje se nalazi prvenstveno iz osobne potrebe, dok unutar underground scene odgovori ispitanika često idu u smjeru podržavanja scene i lokalnih DJ-a.

Odgovori ispitanika koji pripadaju underground dijelu elektroničke glazbene scene govore o postojanju slobodnih partyja na tajnim lokacijama, koji nisu prijavljeni državnim institucijama. Iako uglavnom ograničeni na manje grupe od dvadeset do pedeset ljudi, ponekad mogu okupiti i više od stotinu, a u organizaciju istih su uključeni volonteri, DJ-i amateri, a ponekad i lokalni DJ-i uključeni u samu scenu. Prema tome, izvođači koji na njima nastupaju nisu za to plaćeni, bez obzira na to što su takvi događaji u određenim slučajevima i višednevni. Zbog navedenih specifičnosti takvi događaji se mogu usporediti sa onima organiziranim u vrijeme kada je rave kultura tek počela cvjetati 1990-ih godina i kada je njena srž označavala bijeg od realnosti potrošačkog društva u kojem novac i razmjena nose ključnu ulogu. Sudionici slobodne partyje imenuju nazivom after ili after party, a pozivnica za iste je – poznanstvo, u smislu da ako želite prisustvovati ipak morate poznavati određene ljude preko kojih ćete za takve događaje i saznati. Isti su česti, što znači da se na raznim lokacijama odvijaju svaki vikend. Većina aktera underground elektroničke glazbene scene pojam party povezuje upravo s takvim događajima, čiji je *soundtrack* instrumentalna elektronička glazba, a pritom je i vrlo česta (gotovo pa i neizostavna) uporaba raznih supstanci koje potiču izmijenjeno stanje svijesti. Prema odgovorima ispitanika underground scene može se primijetiti i kako se zbog hibridizacije klupske scene određeni broj ljudi povlači u manje grupe.

S druge strane, mainstream ispitanici pojam party povezuju, osim sa klupskim prostorom, i sa druženjem za koje uvjet nije elektronička glazba. Druženja uz elektroničku glazbu ograničena su na vrijeme prije izlaska, kada se određena grupa "zagrijava" za izlazak. No, odgovori istih ne govore o druženju nakon partyja u klupskom prostoru - odnosno o "afterima" u kontekstu u kojem ga spominju ispitanici u kategoriji underground. Upravo suprotno, naziv "after party" koriste u kontekstu klupskog programa koji se odvija u vremenu nakon glavnog programa, a koji traje uglavnom do zatvaranja kluba.. Pored toga, preferiraju veće grupe ljudi, te im iz tog razloga izlazak u klub predstavlja uglavnom pozitivno iskustvo.

Grupnu dinamiku unutar klupske scene sudionici istraživanja unutar underground scene u rijetkim slučajevima opisuju kao atmosferu punu ljubavi, poštovanja i zajedništva, iako su zabilježeni i odgovori koji se kreću u tom smjeru. Prema tome, dok jedan dio ispitanika underground scene atmosferu promatra kao pozitivnu, drugi dio ispitanika često navodi kako je ljubav prema glazbi zamijenila česta konzumacija narkotika, koja je postala obilježje te scene, a koja posljedično proizvodi egoistične individualce, spremne na tučnjavu, pa i „*mržnju*“ prema drugoj osobi. Takvi iskazi odgovaraju navodima o hibridnosti klupske scene, zbog koje su se pojedinci počeli povlačiti u nešto manje grupe ljudi, ne osjećajući se dijelom scene. Većina ispitanika underground scene ipak osuđuje pretjerano korištenje narkotika, izbjegava veće grupe ljudi te se ugodnije osjeća u manjim grupama u kojima je atmosfera prisnija, a zajedništvo je prisutno u određenoj razini. Ono što je potrebno naglasiti jest kako su se ispitanici u ovom slučaju prilikom odgovaranja na pitanja ponovno referirali na emocije, bilo pozitivne ili negativne.

S druge strane, ispitanici unutar mainstream scene koji preferiraju veće grupe ljude, grupnu dinamiku unutar mainstream scene ne opisuju u kontekstu ljudskih vrijednosti te pozitivnih i/ili negativnih emocija, već obilježenu seksualnim nabojem, traženjem partnera i izrazitom racionalnom komunikacijom u klubovima. Međutim, bitno je naglasiti kako seksualne atmosfere nije lišena niti underground scena. Nadalje, u klubovima koje posjećuju ispitanici u kategoriji mainstream, socijalna interakcija je ponekad potaknuta od strane klubova, organizacijom evenata koji podrazumijevaju i društvene igre, dok je unutar underground scene tako nešto nezamislivo.

Konzumacija raznih narkotika, uglavnom ecstasyja, bila je izrazito naglašena na elektroničkoj glazbenoj sceni devedesetih godina, a jednaka se praksa ističe unutar underground elektroničke klupske scene i unutar istraživanja. Unutar underground scene među spomenutim narkoticima su amfetamin („*speed*“, „*ds*“, „*brzina*“ - distribuirala se u obliku bijelog praha), ecstasy

(„*bombon*“, „*bonkas*“) – distribuirala se u obliku tablete), MDMA („*em*“, „*emica*“, a distribuirala se u obliku kristala), LSD („*sličica*“, „*trip*“ - distribuirala se u obliku komada papirića natopljenog tekućom psihoaktivnom supstancom), halucinogene gljive i marihuana.

Iako ju mnogi autori u različitoj literaturi izjednačavaju s ecstasyjem, ispitanici razlikuju MDMA-u od ecstasyja. Prema odgovorima ispitanika, ecstasy djeluje i stimulativno i psihoaktivno te u sebi sadrži i amfetamine, dok je MDMA „droga ljubavi“ koja djeluje prvenstveno psihoaktivno i umirujuće, u isto vrijeme omogućavajući budnost. Ispitanici unutar underground scene imaju uglavnom pozitivna emocionalna iskustva sa psihoaktivnim i halucinogenim supstancama kao što su marihuana, LSD, MDMA i psilobicinske gljive, te im pridaju i simboličko, a ne isključivo funkcionalno značenje. Tvrdi kako ih isti umiruju, potiču na razumijevanje, empatiju i ljubav, te kako imaju pozitivan utjecaj na njihov identitet. Što se tiče stimulativnih supstanci kao što su amfetamin i kokain, ispitanici istima pridaju uglavnom funkcionalno značenje i pritom često negiraju da iste imaju utjecaj na njihov identitet.

Unutar mainstream scene, izražena je konzumacija alkohola te u ponekim slučajevima i kokaina te drugih klupskih droga, no u znatno manjoj količini, te manje učestalo. Jedan od ispitanika mainstream scene u kategoriji DJ-a ističe kako psihoaktivne supstance konzumira isključivo na partyjima manje komercijalnih (underground) klubova čiji se program temelji na instrumentalnoj elektroničkoj glazbi, što odgovara tezi kako klupska scena nije jedinstvena. Pritom ističe kako mu konzumacija psihoaktivnih supstanci unutar takve atmosfere pruža sasvim drugačije iskustvo u odnosu na konzumaciju sličnih supstanci u mainstream klubovima, iz razloga što unutar underground scene „*svatko brije svoj film*“. Dok stimulativne supstance simboliziraju svijest, psihoaktivne simboliziraju podsvijest. Stoga, stimulativne supstance koriste se unutar mainstream scene češće nego psihoaktivne, iz razloga što potiču konverzaciju, socijalnu interakciju, povećavaju razinu budnosti i uz njih je moguće podnijeti veću količinu alkohola.

Prema svemu navedenom, sudionici istraživanja unutar underground scene posjeduju relativno stabilne glazbene i stilske identitete. Isti su mnogo privrženiji elektroničkoj glazbi, te joj daju prednost u odnosu na druge glazbene žanrove. S druge strane, konzumenti unutar mainstream elektroničke glazbene scene posjeduju fleksibilan glazbeni ukus, što pretpostavlja fluidne glazbene i stilske identitete. Pored toga, bitno je izražen manji stupanj privrženosti elektroničkoj glazbi, ali i prema drugim glazbenim žanrovima, te isti elektroničku glazbu smatraju uglavnom sredstvom za zabavu. Do jednakog zaključka dovelo je i istraživanje zagrebačke elektroničke glazbene scene od strane Krnić i Perasović iz 2013. godine. Unutar

heterogenog prostora klupske scene postoje grupe koje imaju fluidan karakter, ali i one koje pokazuju dosljednost jednom dijelu scene, čime jedne mogu ostvariti status postmodernog plemenskog identiteta koje pretpostavlja fluidnost, dok potonje, upravo zbog izražene dosljednosti, ne mogu pripadati novoplemenskom konceptu. (Krnić i Perasović, 2013) One grupe koje ukazuju na fluidan glazbeni i stilski identitet, također pokazuju i bitno manji stupanj entuzijazma prema elektroničkoj glazbi, fleksibilan ukus, te vrlo nizak stupanj osjećaja pripadnosti. (Krnić i Perasović, 2013)

Znanje vezano za elektroničku glazbu izraženije je unutar underground elektroničke glazbene scene, što je posebno naglašeno prilikom analize odgovora underground i mainstream ispitanika u kategoriji DJ-a. Isto se može pripisati znanju stečenom prilikom učenja vještina produkcije elektroničke glazbe. Međutim, u tom bi slučaju slični opisi bili korišteni i od strane DJ-a unutar mainstream glazbene scene iz razloga što i jedni i drugi znanja i vještine stječu na sličan način – samouki su.

Sarah Thornton je takva znanja i vještine vezane uz rave kulturu opisala terminom *subkulturni kapital*. Prvi put ga spominje u knjizi *Club Cultures* (1995) i to kao podvrstu kulturnog kapitala, a koji označava sve ono što je "poželjno" unutar određene subkulture. Polazeći od pretpostavke da nisu samo visoke kulture hijerarhizirane, autorica tvrdi kako je subkulturni prostor određen alternativnim elementima kulturne distinkcije pomoću kojih se određene subkulture stratificiraju iznutra akumulacijom određenih znanja i vještina. Thornton (1995) tvrdi kako su znanja i vještine o onome "što je poželjno" u klupskoj kulturi akumulirani unutar "subkulturnog" (underground) dijela scene koja na taj način postiže "potvrdu" vlastite "autentičnosti". Koncept subkulturnog kapitala uza sebe veže društveni status te se, prema Thornton, smatra sredstvom za hijerarhizaciju i diskriminaciju mainstream dijela scene. Prema tome, Thornton takvu definiciju subkulturnog kapitala koristi u kontekstu klupske scene kao temelj za diskriminaciju "autentičnih" aktera klupske scene naspram "neautentičnih".

Međutim, kada bi to bio slučaj, pretpostavka je da bi većina ispitanika, u prilikama kada mogu iskoristiti vlastito "znanje" u intervjuu (pred istraživačem koji o toj temi piše akademski rad) i pritom sebe postaviti više na zamišljenoj hijerarhijskoj ljestvici, išla u smjeru konkretnog opisivanja tonova i zvukova koji čine određeni glazbeni stil, pa i pod cijenu pogreške, povezujući iste s konkretnim načinom proizvodnje u kontekstu analognih ili digitalnih uređaja. Ipak, većina je na to pitanje odgovarala referirajući se na emocije koje određeni podžanr u njemu izaziva, uključujući i DJ-e, no dva od tri su dala naslutiti i razlog zbog kojeg određeni

tonovi mogu zvučati na način na koji su ih prethodno opisali, što ne čudi s obzirom na njihovo zanimanje. Štoviše, uzevši u obzir teoriju subkulturnog kapitala Sarah Thornton, iznenađuje da nisu ponudili i detaljnije (pa čak i naprasitije) opise žanrova koje preferiraju. Nadalje, niti jedan od aktera nije, prilikom opisivanja zvuka određenog elektroničkog glazbenog žanra (uključujući i one koji su za iste upotrijebili oznaku underground) nije isti uspoređivao sa (niti se na određeni način referirao na) mainstream-om, što je također bila pretpostavka kada se u obzir uzela teorija Sarah Thornton.

U odgovoru respondentice koja pripada underground sceni može se primijetiti određena dimenzija isticanja autentičnosti (elektronička glazba ju privlači „*jer nije uobičajena, nije rasprostranjena među širom populacijom*“). Pokuša li se isto objasniti kroz prizmu postmodernizma, taj se iskaz može shvatiti kao izraz diskriminacije. No, u isto vrijeme, respondentica ne identificira "druge", ne promišlja "njihov" glazbeni ukus, te slijedom toga ne diskriminira određenu društvenu skupinu. Prema tome, nije moguće sa sigurnošću utvrditi upućuje li iskaz na hijerarhizaciju klupske scene putem akumulacije određenog znanja povezanog s rave kulturom. Istina jest da su ukusi *partijanera* različiti od drugih, te su ujedno istrenirani i usavršavani, ali ne samo poradi razlikovanja "drugoga", već i u svrhu identifikacije s onima koji dijele jednaki stil i preferencije. (Malbon, 1999) Malbonovo objašnjenje primjenjeno na navedeni iskaz odgovara i utoliko što respondentica navodi kako je konzumacija određene vrste glazbe ujedno i stil života putem koje identificira ljude slične sebi.

Nadalje, pitanje koje je bilo usmjereno ka odnosu ispitanika sa underground i mainstream elektroničkom glazbom koncipirano je kako bi se utvrdile emocije, asocijacije i stavovi o određenoj vrsti elektroničke glazbe, te kako bi se demistificirao koncept subkulturnog kapitala autorice Sarah Thornton. Iako je nemoguće odbaciti njenu teoriju, pogotovo u slučaju kada je broj sudionika istraživanja sveden na manji broj aktera, ispitanici u istraživanju ne iskazuju izrazito negativne emocije ili stavove prema onoj glazbi koja im nije u fokusu, ne ukazuju na nadmoć u odnosu na aktere koji ne posjeduju fokus na jednaki stil elektroničke glazbe kao i oni sami, te u niti jednom trenutku istraživaču ne daju naslutiti kako imaju nešto protiv "drugoga" koji je priključen na drugu vrstu elektroničke glazbe. Upravo suprotno, ponuđene definicije i jedne i druge grupe ispitanika bile su poprilično slične, to jest išle su u gotovo jednakom smjeru pri opisivanju underground i mainstream elektroničke glazbe. Potrebno je istaknuti kako su prilikom odgovora imali potpunu slobodu istaknuti sve od navedenog.

Do razlike u odgovorima underground i mainstream ispitanika dolazi pak prilikom analize motiva koji utječu na preferencije prema jednoj ili drugoj vrsti elektroničke glazbe. Unutar

underground scene istaknuta je izrazita koncentriranost na zvuk, dok se vokalna pratnja, odnosno tekst pjesme, identificira kao smetnja prilikom iskustva konzumacije elektroničke glazbe. Iz navedenih odgovora može se zaključiti kako isti konzumiraju elektroničku glazbu iz razloga što im izaziva dobre emocije, identificiraju se s takvom vrstom glazbe i temeljem vlastitih preferencija prema istoj posjeduju veću razinu osjećaja pripadnosti. Underground DJ-i (jednako kao i konzumenti) kao razlog za konzumaciju instrumentalne elektroničke glazbe ističu emocije koje u njima potiče određeni zvuk, te iste opisuju raznovrsnije, ekstatično, s većim uzbuđenjem prilikom odgovaranja na pitanja. Pored toga, navode i ples kao motiv, a jednako je i u slučaju mainstream DJ-a.

Međutim, većina mainstream DJ-a, jednako kao i konzumenata unutar iste kategorije, kao motiv ističe prvenstveno zabavu. Zabava se u tom kontekstu može protumačiti kao površno, trenutno zadovoljstvo, kontrolirani užitak, dok je ekstaza nešto što se ne može opisati riječju kao što je zabava. Nadalje, konzumenti unutar mainstream elektroničke glazbene scene mnogo manje ističu osjećaj pripadnosti prilikom konzumacije elektroničke glazbe. U prvom redu kao motive za konzumaciju iste navode zabavu, fizičko opuštanje kroz ples i odvratanje misli od stvarnih problema. Tako jedan od mainstream aktera ističe kako konzumira „*lakšu*“, popularnu elektroničku glazbu iz razloga što „*ne voli glazbu s porukom*“, te kako mu ista služi isključivo kao sredstvo za zabavu.

Budući da riječ zabava budi emociju pukog zadovoljenja potreba, u danom kontekstu, odgovori koje prilažu akteri mainstream scene mogu se povezati s praksom eskapizma, to jest diskontinuiranim "bijegom" od realnosti (uglavnom vikendima). Jednako bi se mogli protumačiti odgovori aktera underground scene. No, razlika je u tome što su isti okrenuti ka sebi prilikom izlaska u prostore u kojima se može čuti elektronička glazba, u kontekstu doživljavanja određene glazbe kao sredstva za komunikaciju sa samim sobom. S druge strane, mainstream akteri-konzumenti prilikom iskustva izlaska na takvu vrstu glazbe istu doživljavaju referirajući se na atmosferu koja dominira u klubu odnosno unutar grupe. Također, ispitanici unutar kategorije mainstream preferiraju vokalno-instrumentalnu glazbu, to jest - pjesme koje uz elektroničku glazbu posjeduju i tekst. Prema tome, može se reći kako se iskustvo konzumacije elektroničke glazbe ispitanika underground i mainstream elektroničke scene razlikuje u velikoj mjeri.

Do neslaganja dolazi i prilikom analize odgovora dvaju grupa vezanih uz iskustvo plesa na elektroničku glazbu. U rave kulturi, tijelo je izraz neverbalne komunikacije putem kojeg se, prilikom plesa, oslobađaju emocije aktera. Na taj način isti, osim što komunicira vlastite

osjećaje, regenerira tijelo, opušta se i prepušta trenutku. Pritom je neželjeno promišljanje onoga što se u tom trenutku radi, to jest razmišljanje o načinu na koji se tijelo pokreće. S druge strane, unutar primjerice pop i rock glazbenih scena, tijelo u pokretu je shvaćeno kao objekt medijske pažnje i (pretežito muških) pogleda. (St. John, 2004) Unutar underground scene iskazi vezani za ples impliciraju instinktivno pokretanje tijela, a ne racionalno i aktivno razmišljanje o načinu na koji će pokret biti realiziran. Također, gotovo u potpunosti je isključena racionalna komunikacija i interakcija - ples je sredstvo za ulazak u svijet u kojem je pojedinac okrenut prema unutra. S druge strane, unutar mainstream scene racionalno mišljenje prilikom plesa je prisutnije, jednako kao i racionalna komunikacija sa ostalim osobama u klubu, a pojedinci su okrenuti prema "van".

Thornton (1995) navodi kako je bass, koji pjesmi daje ritam, odgovoran za blokiranje misli, no također naglašava kako su plesači ujedno u „*aktivnoj potrazi za izmijenjenim stanjem svijesti kroz pokretanje tijela*“¹². Nadalje, Muggleton (2003) također navodi „udarac“ („beat“) kao onaj koji je zaslužan za pokretanje tijela, u smislu da osobi koja pleše pruža uzorak koji je lakše pratiti nego u slučaju konvencionalnih plesova. To zatim utječe na veće opuštanje, budući da osoba pritom ne mora razmišljati u tolikoj mjeri o vlastitim pokretima. Međutim, takve se tvrdnje mogu primijeniti na dio odgovora ispitanika underground scene, dok se u isto vrijeme može tvrditi kako odgovori impliciraju pasivno stanje duha prilikom iskustva plesa - prepuštanje ritmu, a ne (u manjoj ili većoj mjeri) razmišljanje o vlastitim pokretima.

Elektronička glazbena scena je u svojim začecima njegovala i poseban kolektivni identitet. Stjecanje novih poznanstava, fokus na zajedničke ciljeve, otvorenost prema različitim kulturama i otpor nametnutim društvenim konvencijama bili su pokretač oblikovanja novog pokreta – rave kulture. Pritom su njena obilježja bila slobodni partyji, prihvaćanje, raznovrsnost i zajedništvo. No, kada je elektronička glazba postala dijelom popularne kulture određena načela bivaju zaboravljena – elektronička glazba kreće putem maksimizacije profita. Rejverska mantra P.L.U.R. koja zagovara mir, druženje bez konflikta, ljubav u kontekstu bezuvjetne privrženosti prema ljudskom biću, zajedništvo i poštovanje, time dobiva potpuno novi kontekst. Na klupskoj sceni je ta krilatica, na kojoj se u svojim začecima temelji rave kultura, popularan i danas - DJ-i diljem svijeta na svojim nastupima zagovaraju taj pristup, na festivalima elektroničke glazbe prodaju se fluorescentne majice i narukvice s istim natpisom. No, prema odgovorima ispitanika underground scene, njegovanje određenih vrijednosti unutar klupske

¹² prijevod iz Thornton, S. (1995); *Club Cultures : Music, Media and Subcultural Capital*; Cambridge: Polity Press; „*actively seeking an altered state of consciousness through movement to the music*“ (str. 97)

scene uvjetovano je uporabom različitih narkotika koji potiču izmijenjeno stanje svijesti. Prema odgovorima istih može se pretpostaviti kako je uvjet za atmosferu koja je vladala na partyjima elektroničke glazbe u svojim začecima bila upravo pretjerana konzumacija supstanci koje potiču takvo ponašanje, točnije kemijski induciraju ljubav, a koje su u to vrijeme preplavile Veliku Britaniju. S druge strane, unutar mainstream elektroničke glazbene scene uporaba ilegalnih droga je mnogo manje učestala. Uglavnom je prisutna konzumacija alkohola, a grupnu dinamiku unutar mainstream scene ispitanici ne opisuju u kontekstu ljudskih vrijednosti.

I prilikom promatranja tona glasa, mimike lica i pokreta sudionika istraživanja uočena je razlika između dvije grupe ispitanika – većina underground aktera pokazuje veće ushićenje na gotovo svaku od navedenih tematskih cjelina, prvenstveno kada se govori o elektroničkoj glazbi i plesu, dok su mainstream akteri češće staloženiji, ponekad duže razmišljajući o načinu na koji će nešto interpretirati, umjesto da o temama govore instinktivno. Stoga je dojam kako znanje o kojem se ovdje govori nije naučeno, već stečeno - involviranošću u određene društvene grupe formirane oko elektroničkog glazbenog žanra. Jednako je sa iskustvima jedne i druge grupe ispitanika, za koje se može reći kako su potpuno različita.

Heidegger (prema Zurovac, 1986) svojstvo umjetnosti poima kao izraz komunikacije između umjetnosti i unutarnjeg bića pomoću osjećaja i iskustava, a ne isključivo pomoću mišljenja, svijesti i jezika, dok postmodernističku perspektivu obilježava sve veća zaokupljenost jezikom. Postmodernizam sugerira kako su „*jezik i svijest zapravo jedno te isto*“, jer „*značenje ne leži u vezi između izričaja i onoga na što se on odnosi, nego u međusobnoj vezi znakova*“ (Zerzan, 1994; 4) U tom kontekstu, jezik ne objašnjava svijest, već je svijest određena jezikom, što samo po sebi automatski sugerira odbacivanje ideja kao što su alijenacija, ideologija, tlačenje, itd. (Zerzan, 1994.) Prema tome, svijest je shvaćena u kontekstu misli koje svoj konkretan oblik dobivaju pomoću jezika, dok je s druge strane zanemareno ono što nije moguće opisati pomoću jezika, a to su emocije. Ono na što upućuje Heidegger jest da se pozornost mora skrenuti na emocije koje u čovjeku pobuđuje određena vrsta umjetnosti, a koje su smisao bića iz razloga što pružaju doživljaj koji se često ne može opisati riječima. Prožimajuće iskustvo obilježeno "istinitim" emocijama može se shvatiti kao razlog zbog kojeg određeni ispitanici unutar underground scene nemaju potrebu upuštati se u racionalnu komunikaciju – jer je u tom trenutku vode sami sa sobom. No, budući da su emocije, osim glazbom, inducirane i kemijskim putem i odvijaju se na nesvjesnoj razini, pitanje je koliko je takvo iskustvo zaista istinito i vrijedno.

8. Zaključak

*„zadatak je različitih oblasti znanja
(...) da u procesu razvoja spektakularne misli
obrane jedno neobranjivo društvo
i tako ustanove opću nauku lažne svijesti“*
(Debord, 1967; 63).

Subkulturni teoretičari tumače kako je kultura određenih društvenih grupa povezanih određenom vrstom glazbe autentična i time u suprotnosti naspram dominantne kulture. Prakse povezane s kulturom takvih društvenih grupa promatrane su u kontekstu ritualnog, simboličkog otpora nametnutim društvenim konvencijama koje nastaju kao odgovor na socijalni pritisak.

Kao takva, ova tvrdnja se suprotstavlja stajalištima postsubkulturnih teoretičara koji oblikuju teorije u trenutku kada se popularna kultura postavlja kao dominantan oblik svakodnevnice. Postsubkulturna teorija zauzima nihilistički stav, odbacuje koncepte klasne borbe i hegemonije, određene društvene grupe povezane popularnom glazbom obilježava stigmom beznačajnosti, a čovjekove glazbene, društvene i kulturne identitete proglašava nestabilnima i fluidnima. Pritom ove prakse, jednako kao i elektronička glazba pod utjecajem konzumerizma potpadaju pod potrošačku matricu i postaju roba. Elektronička glazbena scena se u tom kontekstu vrlo često tumači kroz prizmu klupske kulture koja ima tijesne veze sa konzumerizmom i potrošačkom kulturom. Na taj način se dekonstruira odnos između mainstreama i onoga što su subkulture predstavljale kao njegova suprotnost (a što bi u suvremenom društvu predstavljao underground) te dovodi to teze da je tu dihotomiju potrebno odbaciti. Dihotomija povezana sa glazbenim diskursom koja neminovno postoji unutar klupske scene, ali i drugih glazbenih scena, objašnjena je u novoj teorijskoj paradigmi kao vid diskriminacije “autentičnih” aktera usmjerene prema “neautentičnim” akterima. Iz toga proizlazi da određene društvene grupe imaju određenu vrstu kapitala temeljenog na znanju i vještinama kojim uspostavljaju neku vrstu dominacije nad onim grupama koje ga ne posjeduju.

Istraživanje, kojim je ispitan odnos dvije grupe ispitanika; od kojih jedna grupa pripada underground, a druga mainstream sceni, je pokazalo da su određena znanja i vještine povezane s rave kulturom neminovno prisutne i akumulirane unutar underground dijela klupske scene. No, prema odgovorima ispitanika daje se naslutiti da takva znanja i vještine proizlaze iz praksi i iskustava koje se u velikoj mjeri razlikuju u odnosu na mainstream.

Klupska scena je heterogena, ne samo u kontekstu žanrovskih preferencija, već prvenstveno u pogledu društvenih i kulturnih praksi vezanih za elektroničku glazbu i iskustava povezanih s navedenim praksama, a zatim i u kontekstu dosljednosti glazbenog i stilskog identiteta aktera, te osjećaja pripadnosti. U svakom od navedenih polja, underground i mainstream lokalna scena djeluju kao dva odvojena entiteta, neovisna jedan od drugoga, iako su obje dio šire klupske scene povezane elektroničkom glazbom. Utoliko rezultati istraživanja u ovom radu daju novo svjetlo na značenje postsubkulturene teorije u slučaju klupske scene. To novo svjetlo razotkriva upitnost diskriminacije i nadmoći grupa koje imaju subkulturni kapital u odnosu na one koji ga nemaju. Razlog za to treba tražiti i u geografskim, sociološkim i ekonomskim obilježjima sredina gdje su vršena istraživanja na temelju kojih su postsubkulturni teoretičari donijeli takve zaključke.

Unutar underground dijela klupske scene prevladavaju relativno stabilni glazbeni identiteti, dok su isti kod mainstream aktera fluidni. Ipak, fluidnost glazbenog i stilskog identiteta aktera mainstream elektroničke scene i manja privrženost elektroničkoj glazbi mogu biti objašnjeni izrazitom koncentriranošću istih na tekst pjesme, za razliku od underground dijela scene čiji je fokus upravo na glazbi. Naime, pretjeranim fokusom na tekst, glazba je svedena na pozadinski ambijent koji zatim predstavlja manje bitno obilježje mainstream pjesama, što može biti razlog zbog kojeg su akteri mainstream scene manje privrženi elektroničkoj glazbi i otvoreniji prema drugim glazbenim žanrovima. Na taj način je pozadinskoj glazbi dopuštena i veća mogućnost standardizacije u odnosu na instrumentalnu elektroničku glazbu.

Postsubkulturni teoretičari smatraju i da određene društvene grupe povezane elektroničkom glazbom nisu u suprotnosti naspram dominantne kulture niti joj se suprotstavljaju zbog prilično neiskusnih, pa i običnih aktivnosti grupa koje u njoj sudjeluju. Međutim, čini se kako underground elektroničku scenu obilježava samoinicijativna organizacija scene, usmjerenost na konzumaciju opijata, kolektivna promjena stanja svijesti, formiranje afektivnih saveza i drugačiji emotivni obrasci u odnosu na mainstream elektroničku scenu.

Iako se u radu trudio sačuvati fokus na elektroničkoj glazbi i konzumaciji iste u kontekstu popularne glazbe, rezultati istraživanja ukazuju i na druge segmente vezane uz kulturu formiranu oko elektroničke glazbe, u ovom radu okarakteriziranu kao underground. Rezultati istraživanja prvenstveno ukazuju na problem ovisnosti takvih društvenih grupa. Čini se kako je ispitanicima underground scene konzumacija opijata, eksperimentiranje s istima, kao i hedonistički način života normalan dio svakodnevnice. Takvi pojedinci svjesno odlučuju neprestano provoditi slobodno vrijeme u paralelnoj realnosti u kojoj vrijede pravila grupe,

izlažući se pritom zdravstvenim i inim rizicima, što ne može biti tumačeno kao subverzija. Iako se na taj način oblikovana zajednica pojedincu unutar iste može činiti kao autonomna od društva, ona to nije. Razlog zašto takvo ponašanje ne može biti tumačeno kao subverzivno jest upravo pasivnost takvih društvenih formacija, prividno isključivanje iz zajednice, a istovremeno konzumiranje roba pruženih na potrošnju od strane suvremenog zapadnog društva. U tom kontekstu, zbog eksperimentalnosti kao primarnog obilježja elektroničke glazbe konzumirane unutar underground scene, ona se u manjoj se mjeri može percipirati kao roba, iako to dakako jest. No, ilegalne supstance – klasični i novi narkotici bez sumnje su roba. Proizvodnja i distribucija istih su unosan posao, u koji su umiješani razni moćnici, ali i banke. (Plečko, 1997) Stoga se konzumacija istih ne bi smjela tumačiti kao išta osim “pumpanja” potrošačke matrice i omogućavanje napretka neoliberalnog kapitalističkog sustava.

Prema svemu navedenom, govoreći iz perspektive rezultata provedenog istraživanja, dio iskustava underground ispitanika ne mogu se okarakterizirati kao obična, niti se mogu pripisati isključivo neiskustvu i eksperimentiranju sa stilovima unutar potrošačkog društva. To bi bilo moguće u slučaju kada bi (kulturnom) podzemlju bila omogućena vidljivost. No, problem s underground kulturom je upravo njena nevidljivost u kontekstu popularne kulture. Postavlja se pitanje – kada bi mediji ponudili sliku stvarnosti klupskih scena i praksi njima pripadajućih društvenih grupa, da li bi se promjenio teorijski koncept popularne kulture? I o kakvoj bi se to promjeni kulture radilo?

Literatura:

1. Anderson, T. L. (2009); *Understanding the Alteration and Decline of a Music Scene: Observations from Rave Culture*; Sociological Forum, Vol. 24, No. 2.; pristupljeno preko Wiley Online Library, dostupno na: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/pdf/10.1111/j.1573-7861.2009.01101.x> (11.10.2018.)
2. Adorno, T. W. (1941); *On Popular Music*; Studies in Philosophy and Social Science, New York: Institute of Social Research, 1941, IX, 17-48.; (online) pristupljeno preko ICCE.RUG.NL, dostupno na http://www.icce.rug.nl/~soundscapes/DATABASES/SWA/On_popular_music_1.shtml (21.11.2018.)
3. Bennet, A. (2001); *Cultures of Popular Music*; Open University Press; pristupljeno preko McGraw-Hill Education, dostupno na: <https://www.mheducation.co.uk/openup/chapters/0335202500.pdf> (1.11.2018.)
4. Bennet, A., Peterson, R. A., ed. (2004); *Music Scenes: Local, Translocal and Virtual*; Nashville: Vanderbilt University Press
5. Budd, M. (1985); *Music and the Emotions: The Philosophical Theories*; Routledge & Kegan
6. Castells, M. (2003); *Informacijsko doba: Ekonomija, društvo i kultura: Svezak III. - Kraj tisućljeća*; Zagreb: Golden Marketing
7. Chessa, L. (2012); *Luigi Russolo, futurist: noise, visual arts, and the occult*; London: University of California Press
8. Debord, G. (1967); *Društvo spektakla*; (online) pristupljeno preko Anarhistička biblioteka, dostupno na: <https://anarhisticka-biblioteka.net/library/guy-debord-drustvo-spektakla.a4.pdf> (27.09.2018.)
9. Demers, J. (2010); *Listening through the Noise: The Aesthetics of Experimental Electronic Music*; London: Oxford University Press
10. Duda, D., ed. (2006); *Politika teorije – Zbornik rasprava iz kulturalnih studija*; Zagreb: Disput
11. Frith, S. (2007); *Towards an Aesthetic of Popular Music*; (online) pristupljeno preko Wordpress, dostupno na: <https://fswg.files.wordpress.com/2015/02/towards-an-aesthetic-of-popular-music.pdf> (12.10.2018.)

12. Gall, Z.(2001): Pojmovnik popularne glazbe; Koprivnica: Šareni dućan (online) pristupljeno preko Library Genesis, dostupno na: <http://gen.lib.rus.ec/book/index.php?md5=E9FD862C49EA3CFDE3025A1986512476> (23.11.2018.)
13. Garnier, L. (2005); *Electrohoc*; Zagreb: Celeber
14. Guerra, P., Moreira, T., ed. (2015); *Keep it Simple, Make it Fast! An approach to underground music scenes – Vol. 1*; Porto: University of Porto. Faculty of Arts and Humanities
15. Hall, S. (1968); *The Hippies: An American Moment*; The University of Birmingham; (online) pristupljeno na: The University of Birmingham, dostupno na: <https://www.birmingham.ac.uk/Documents/college-artslaw/history/cccs/stencilled-occasional-papers/1to8and11to24and38to48/SOP16.pdf> (12.11.2018.)
16. Hebdige, D. (1979); *Subculture: The Meaning of Style*; London: Routledge
17. Jason-Lloyd, L. (2005); *The Criminal Justice and Public Order Act 1994: A Basic Guide for Practitioners*; London: Frank Cass
18. Kessler, R. J., ed. (1968); *Monographs in Musicology (Vol. 6); The Art of Noises by Luigi Russolo*; New York: Pendragon Press
19. Krnić, R. & Perasović, B. (2013); *Sociologija i party scena*; Zagreb: Naklada Ljevak
20. Malbon, B. (1999); *Clubbing: Dancing, Ecstasy and Vitality*; London: Routledge
21. Merton, R. K. (1968); *Social Theory and Social Structure*; New York: The Free Press
22. Muggleton, D. (2003); *The Post-subcultures Reader*; New York: Berg
23. Perasović, B. (2001); *Urbana plemena – Sociologija subkultura u Hrvatskoj*; Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada
24. Plečko, D. (1997); *Droge – bič novog doba*; Samobor: K-2
25. Reynolds, S. (2009); *Energetski bljesak: putovanje kroz rave glazbu i dance kulturu*; Zagreb: Naklada Ljevak
26. Rief, S. (2009); *Club Cultures: Boundaries, Identities, and Otherness*; New York: Routledge
27. Russolo, Luigi (1913); *The Art of Noises*; pristupljeno preko: Ubu Web, dostupno na: http://www.ubu.com/historical/gb/russolo_noise.pdf (09.11.2018.)
28. Simão, E. ed. (2015); *Exploring Psychedelic Trance and Electronic Dance Music in Modern Culture*; Porto: IGI Global
29. St. John, G., ed. (2004); *Rave Culture and Religion*; London: Routledge

30. Straw, W. (2006); *Systems of Articulation, Logics of Change: Scenes and Communities in Popular Music*; Sveučilište McGill; str. 1-16; (online) pristupljeno preko Corais, dostupno na: www.corais.org/sites/default/.../scenes_and_sensibilities_straw.pdf (23.11.2018.)
31. Thornton, S. (1995); *Club Cultures : Music, Media and Subcultural Capital*; Cambridge: Polity Press
32. Woods, B. D. (2007); *Industrial Music for Industrial People: The History and Development of an Underground Genre*; Florida: The Florida State University, College of Music; (online) pristupljeno preko Library Genesis, dostupno na: http://lib1.org/_ads/34C06C77D6CEAA2D4462AFC0D11FEABC (10.10.2018.)
33. Zerzan, J. (1994); Katastrofa postmodernizma; pristupljeno preko Anarhistička biblioteka, dostupno na: <https://anarhisticka-biblioteka.net/library/john-zerzan-katastrofa-postmodernizma.pdf> (17.11.2018.)
34. Zurovac, M. (1986); *Umjetnost kao istina i laž bića: Jaspers, Hajdeger, Sartr, Merlo-Ponti*; Novi Sad: Matica srpska
35. Zvonarević, Mladen (1989); *Socijalna psihologija*; Zagreb: Školska knjiga

Internet izvori:

1. Etymonline (etim. avangarda); (online) Dostupno na: <https://www.etymonline.com/word/avant-garde> (22.11.2018.)
2. Hrvatski portal Znanje (def. sampliranje); (online) Dostupno na: http://hjp.znanje.hr/index.php?show=search_by_id&id=dlZhWxY%3D&keyword=sempiranje; 15.11.2018.
3. Hrvatski jezični portal (def. remiks); (online) Dostupno na: <http://hjp.znanje.hr/index.php?show=search>; 17.11.2018.
4. Leksikografski zavod Miroslav Krleža (def. supkultura) <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=58838> (11.10.2018.)
5. Leksikografski zavod Miroslav Krleža (def. devijantnost) <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=14878>; (21.10.2018)
6. Straw, Will; The Urban Night: An interdisciplinary research project on cities and the night. (online) Dostupno na: <https://theurbannight.com/> (11.11.2018.)
7. Straw, Will; McGill University: proffesor profile <https://www.mcgill.ca/ahcs/people-contacts/faculty/straw> (11.11.2018.)