

Bojana Radovanović

*Doktorand studija muzikologije, Fakultet muzičke umetnosti,
Univerzitet umetnosti u Beogradu
br.muzikolog@gmail.com*

***Festival srpskog podzemlja:
muzička scena „u malom“¹***

Apstrakt: *Festival srpskog podzemlja* je manifestacija posvećena „ekstremnim“ muzičkim žanrovima (metal, hardkor, pank i njihovi podžanrovi) koja se u poslednjih nekoliko godina održava u Beogradu. U ovom radu nastojaću da pokažem na koji nači se ovaj festival može posmatrati i analizirati kao muzička scena „u malom“, uzevši u obzir to da njegov program, osim muzičkog i izvođačkog aspekta, podrazumeva sabiranje svih činilaca jedne scene – organizatora, novinara, fotografa, umetnika, izdavača, pisaca, publike – na istom mestu. Kako bih to učinila, bliže ću odrediti pojmove kao što su „muzička scena“, „ekstremni muzički žanrovi“, te *underground*, odnosno, „podzemlje“, oslanjajući se prvenstveno na nalaze Kita Kan Herisa. Analiza *Festivala srpskog podzemlja* kao scene zasnovana je na teorijskim postavkama intenziteta, konceptualnih ograničenja i uticaja festivala koje su izveli Timoti Daud, Katlin Lidl i Džena Nelson. Razumevajući ovaj festival kao jedan mogući model tog mehanizma, cilj mog rada je doprinos boljem razumevanju modusa funkcionisanja domaće *underground* scene i njenog mesta u savremenom kontekstu.

Ključne reči: festival, muzička scena, ekstremni muzički žanrovi, Festival srpskog podzemlja, *underground* scena

Festivali kao tema istraživanja

Festival srpskog podzemlja (u daljem tekstu FSP), sada već tradicionalni festival posvećen „ekstremnijim“² muzičkim žanrovima kao što su metal, hardkor, pank i njihovi podžanrovi, održava se svake godine počevši od 2015, s

¹ Skraćena verzija ovog teksta izložena je na nacionalnom skupu „Antropologija muzike“ na Filozofskom fakultetu u Beogradu 23. marta 2018. godine.

² Termin je u upotrebi u muzičkoj industriji, među izvođačima i publikom, a služi za razgraničavanje žanrova koji proizvode sonične, tekstualne, vizuelne i druge transgresije, u odnosu na *mainstream* muzičke žanrove. Kan Heris (Keith Kahn Harris) piše o ekstremnim frakcijama metal žanra, a njegovu ideju o transgresiranju muzičkih/tekstulnih/vizuelnih bihevioralnih normi ovde primenjujem na žanrove koji se takođe mogu podvesti pod krovni termin *underground* (Cf. Khan Harris 2007).

okvirnim terminom odigravanja u prvom kvartalu godine. Kao organizatori festivala potpisuju se *MH Concerts* i *Serbian Hellbangers*. Prve tri manifestacije bile su organizovane u Domu omladine Beograda, dok je četvrti FSP prvi put održan u SKC Fabrici u Novom Sadu. To „izmeštanje“ iz, takoreći, centra velikih zbivanja, ima svoje višestruke razloge o kojima će biti reči kasnije u tekstu. Festival je, osim negovanja „tvrđeg“ zvuka, postao prepoznatljiv i po tome što teži da na jednom mestu okupi gotovo sve činioce jedne muzičke scene – organizatore, novinare, fotografe, umetnike, izdavače, pisce, publiku i muzičare.

Moje istraživanje FSP-a započeto je u okviru projekta *Muzičke scene u Srbiji – festivali kao vid popularnih muzičkih praksi* beogradskog Centra za istraživanje popularne muzike (2016/17), koji je bio posvećen sagledavanju mesta domaćih izvođača na festivalskim binama u zemlji.³ Naime, tokom 2014. godine, Centar je započeo projekat *Muzičke scene u Srbiji – popularne muzičke prakse*, započevši na taj način proces istraživanja i analiziranja činilaca muzičkog života u gradovima širom Srbije, te njihovih međusobnih odnosa i dinamike. U toj, prvoj fazi istraživanja muzičkih scena, u fokusu saradnika Centra našli su se izvođači koji su, kroz intervjuje, istakli da festivalske bine za njih predstavljaju veoma važna mesta za promociju muzike. Iz ugla izvođača, festivali su se nametnuli kao značajan činilac različitih scena – mesto gde je moguće nastupiti pred većim brojem ljudi, povezati se sa drugim izvođačima, publikom i organizatorima, te aktivno raditi na stvaranju, pokretanju, podmlađivanju/obnavljanju i susretu različitih generacija muzičara, publike i drugih činilaca industrije koji čine jednu muzičku scenu.

Istraživanje je obuhvatilo festivale poput *Festivala srpskog podzemlja*, koji na svojim binama promovišu gotovo isključivo autorske bendove iz zemlje, te *Exit* i *Festival uličnih svirača* u Novom Sadu, *Love Fest* u Vrnjačkoj Banji, *Arsenal fest* u Kragujevcu, *Nisville* u Nišu, Beogradski džez festival, Valjevski džez festival, *Nova* festival, *Jazzik* u Subotici, *Jazzfest* u Kragujevcu, Kanjiški džez festival, gde domaći izvođači zauzimaju samo jedan deo ukupnog muzičkog programa. U fokusu projekta bilo je sagledavanje: (1) načina organizacije festivala koji pripadaju različitim muzičkim scenama, (2) odnosa festivala prema domaćem muzičkom stvaralaštvu, i (3) mesta domaćih izvođača na festivalskim binama u zemlji.

³ Projekat *Muzičke scene u Srbiji: Festivali kao vid popularnih muzičkih praksi* delimično je svojim sredstvima podržao SOKOJ. Ovaj projekat su tokom 2016. i 2017. godine svojim tekstualnim priložima, intervjuima i učešćem na tribinama i panelima, realizovali Bojana Radovanović, Ana Đorđević, Marija Maglov, Katarina Lazarević, Nikola Pejčinović i Katarina G. Lazarević. Više informacija o projektu na sajtu Centra za istraživanje popularne muzike: <http://www.cepom.org/muzicki-festivali-u-srbiji.html>

U „društvu“ velikih/većih medijski zastupljenijih festivala kao što su *Exit*, *Lovefest*, *Arsenal*, *Nisville*, *Festival uličnih svirača*, FSP se izdvojio kao festival koji, pored toga što je opredeljen za specifičnu vrstu muzike, radi na promovisanju isključivo domaćih izvođača i, što se ističe kao vrlo značajno i prominentno, drugih aktera muzičke scene.

Polazna tačka za ispitivanje i analizu FSP-a bio je razgovor sa Milanom Rakićem, jednim od organizatora Festivala, čije se ime u *underground* krugovima vezuje za bendove kao što su *May Result*, *The Stone*, izdavačku kuću *Grom Records*, organizacije *Serbian Hellbangers* i *MH Concerts* i mnoge druge. U našem razgovoru, sâm Rakić je potvrdio onu odrednicu koju sam i ja Festivalu dodelila pre toga – FSP zamišljen je i ostvaren kao „muzička scena u malom“. Koncept „muzičke scene“ nametnuo se ne samo kao sintagma koja figurira u svakodnevnom sporazumevanju između pripadnika scene i spoljašnjih posmatrača, već i kao koncept koji pruža mogućnost za sagledavanje fluidnih i promenljivih unutrašnjih kategorija jednog takvog konteksta. U mnoštvu odlika kojima se pravi distinkcija između različitih scena (pa i potkultura, plemena i drugih bliskih odrednica), fokusiraću se na one koje se odnose na muzičke žanrove i zvučne kvalitete, iz kojih proizlaze klasifikacije na festivalima, ali i identifikacije „članova“ jedne scene. Tako, „stvar koja je važna“ („thing that matters“, Kozorog and Stanojević 2013, 363), ona oko koje se zajednica okuplja, u ovom slučaju postaje sâm zvuk, odnosno, skup žanrovskih i soničnih odlika koje izvođače FSP-a okupljaju na jednom mestu.

Iz jezgrovite sintagme kakva stoji u naslovu ovog teksta, granaju se pitanja koja zahtevaju dalju problematizaciju. Najpre, potrebno je definisati koncepte muzičke scene i *underground*-a. Potom, kao što je to učinjeno i u analizi drugih festivala u projektu Centra, okrenuću se sagledavanju ovog festivala kroz prizmu teorijskih postavki intenziteta, konceptualnih ograničenja i uticaja festivala koje su izveli Timoti Daud (Timothy Dowd), Katlin Lidl (Kathleen Liddle) i Džena Nelson (Jenna Nelson) (Dowd et al. 2004), imajući u vidu karakteristične pojedinosti koje ovaj festival izdvajaju od drugih.

Muzička scena i festivali

Koncept „muzičke scene“ prvobitno je bio u upotrebi u žurnalistici. Naime, četrdesetih godina 20. veka novinari su ovaj termin koristili kako bi označili krugove koji su se formirali oko muzičke pojave kakva je bila rana džez scena (Peterson and Bennett 2004, 2). Vremenom je ovaj pojam počeo da se koristi i za društvene konstrukcije koje nisu nužno u osnovi svog koncepta imale popularnu muziku.

U odnosu na studije kulture i istaknutu postavku potkulturâ koju je 1979. godine u svojoj knjizi *Potkulture: značenje stila* predstavio Dik Hebdidž (Dick Hebdige) (Hebdidž 2012), koncept muzičke scene u akademskom kontekstu pojavljuje se početkom devedesetih godina 20. veka, kao rezultat dubljeg promišljanja i reinterpretacije načina na koji funkcionišu segmenti popularne muzike. Hebdidžova ideja potkulture podrazumeva „simbolički otpor“ manje skupine prema većoj, otpor prema kulturnoj i političkoj hegemoniji. Mnogi autori su, idući prema savremenom trenutku, kritički preispitali Hebdidžovu postavku (v. Negus 1996, 18–22). Talas post-birmingemskog teorijskog sagledavanja koncepta potkulture predočava važne promene na dva nivoa. Naime, u svojim novim postavkama, teoretičari menjaju perspektivu u sagledavanju: (1) odnosa između potkulture i njoj spoljašnjeg okruženja, kao i (2) odnosa koji se uspostavljaju unutar jedne potkulture (Stanojević 2007, 277). Izdvajaju se koncepti „(pot)kulture kao kulture ukusa“ Sare Tornton (Sarah Thornton), scene Vila Stroua (Will Straw) i Kan Herisa (Kahn Harris), te neo-tribalizam Mišela Mafesolija (Michel Maffesoli). Postbirmingemski teorijski uvidi na liniji od potkulture do plemena i scene, kritički su preispitali način na koji je ideja o potkulturi postavljena, naglašavajući da nastanak scene/plemena nije uslovljen klasnim, etničkim ili nekim drugim identitetima njenih pripadnika, nego najpre izraženim preferencijama i, u skladu s tim, potrošačkim izborima (Stanojević 2007, 277).

U suprotnosti s idejom o muzičkoj zajednici koja je stabilna i ukorenjena u specifičnom prostoru, Strou predlaže definiciju po kojoj je muzička scena „kulturalni prostor u kojem koegzistiraju različite muzičke prakse“ (Negus 1996, 22). Te prakse su u neprekidnoj međusobnoj interakciji kroz procese diferencijacije, bivajući snažno povezane na svim trajektorijama mogućih promena i međusobnih uticaja. Prema Strouu, muzičke scene nisu neophodno opozitne supkulture koje se međusobno ometaju ili remete, a prakse u kojima ljudi učestvuju, čineći jednu scenu, nisu procesi koje lako i jednostavno oblikuje muzička industrija (Negus 1996, 23). Takođe, scene ne moraju da nastanu u određenoj grupi, klasi ili zajednici, već mogu da budu proizvod različitih „koalicija“ u interakciji. Uvodeći Strouovo objašnjenje muzičke scene, možemo o muzičkoj publici razmišljati sa mnogo manje ograničenja nego što je to definisao Hebdidž. Posmatranje labavijih i fluidnijih veza između muzičara, publike i posrednika, tj. ostalih poslenika muzičke industrije, prigodnije je od Hebdidžovih analiza „intencionalnih konstrukcija stila (...) koji funkcionišu kao suprotnost *mainstream*-u i konvenciji“ (Negus 1996, 23), pogotovu kada je u pitanju savremeni trenutak koji, uz svu dostupnu tehnologiju, omogućava stvaranje muzičkih scena i u virtuelnom prostoru.

Razmatrajući nekoliko različitih postavki muzičke scene, Kan Heris ističe da se ovaj koncept, zbog nedostatka jasne i precizne definicije, može prilagoditi

svakom istraživaču, u zavisnosti od toga koje su specifičnosti konteksta i predmeta izučavanja (Kahn Harris 2007, 21). Kan Heris scenu ekstremnog metala izučava na više nivoa, od lokalnog ka globalnom, prevazilazeći Irvinovu (John Irwin) ideju o ukorenjivanju scene na jednom mestu. U odnosu na scenu, Kan Heris koncepte potkulture i *novih plemena* vidi kao izuzetno restriktivne i samim tim neodgovarajuće za mnoštvo oblika učešća i interakcije koje postoji u jednom prostoru (Kahn Harris 2007, 19). Kvalitet muzičke scene koji posebno ističu Kozorog i Stanojević jeste njeno utemeljenje u komunikaciji (Kozorog and Stanojević 2013, 368). Prema njihovoj definiciji, koncept scene se odnosi na „prostorno kontekstualizovanu komunikaciju baziranu na stvarima koje nešto znače, koje učesnicima u takvoj komunikaciji obezbeđuju osnov za identifikaciju“ (Kozorog and Stanojević 2013, 369).

U akademskom kontekstu, dakle, muzičkom scenom se može smatrati kontekst u kome muzičari, producenti/izdavačke kuće, publika i ostali akteri muzičke industrije dele zajedničke ukuse, koji ih istovremeno razlikuju od drugih. Peterson i Benet navode podelu na tri moguća tipa scena: lokalne, translokalne i virtuelne scene (Peterson and Bennett 2004, 6). Prvi tip referira na prvobitni koncept scene koji podrazumeva sabiranje činilaca jedne scene na geografski jasno određenom području, dok drugi i treći tip računaju na komunikaciju između više lokalnih scena. Pri tome, virtuelne scene odlaze korak dalje od translokalnih u povezivanju geografski veoma udaljenih lokalnih scena, stvarajući tako uslove za postojanje i razvijanje scena na internetu pomoću foruma, fanzina (webzin, e-zin), platformi za deljenje muzike i drugih sajtova za razmenu informacija i mišljenja.

Treba naročito naglasiti važnost virtuelnih scena, interneta i digitalnih medija – koje Stanojević naziva mikro-medijima (Stanojević 2008, 513) jer su oni od mikromedija u tom istorijskom trenutku (iako i dalje nedominantni u smislu institucionalizovanih državnih informacionih kanala – radija i televizije), s razvojem društvenih mreža i olakšavanjem svakodnevne komunikacije na veliku daljinu, postali mesta gde se kreira svakodnevna virtuelna realnost. Stoga, uticaj i ideo interneta i društvenih mreža danas je nemerljivo značajniji nego pre samo deset do petnaest godina.

Prisustvo na internetu predstavlja značajnu stavku u svakodnevnom životu pojedinca koji ima pristup beskonačnom broju platformi čak i u svom džepu. S druge strane, ove platforme, često posmatrane kao suprotnost „masovnim medijima vladajuće ideologije“, u vlasništvu su velikih privatnih kompanija koje, na nama još uvek uglavnom nepoznate načine, ko-autorišu naše virtuelne realnosti nudeći nam određene proizvode, uključujući nas u krugove ljudi sa sličnim interesovanjima i filtrirajući sadržaj koji nam okupira pažnju posredstvom ekrana. Može se čak reći da se tako formiraju *scene* na internet platformama i

društvenim mrežama. U tom smislu, koncept scene je, osim na kulturu mladih i popularnu muziku, primenljiv i na druge vrste ljudskog ponašanja (Kozorog and Stanojević 2013, 364).

Muzički festivali se mogu posmatrati kao element scene koji može istovremeno postojati na sva tri nivoa, odnosno, u sva tri tipa scena koje predlažu Peterson i Benet. Festivali mogu biti izrazito lokalnog karaktera, a opet na izvestan način komunicirati translokarno i, što je u sadašnjem trenutku veoma izraženo (pa i neophodno), u virtuelnom svetu. Važno je napomenuti da postojanje lokalne scene, pa samim tim i festivala u tom okviru, sa sobom povlači interesantne konstrukcije u kojima se zarad lokalnog karaktera zanemaruju žanrovske odrednice i barijere. Drugim rečima, formiranje jedne lokalne scene i lokalnog festivala podrazumeva komunikaciju različitih muzičkih/žanrovski određenih scena koje postoje na određenom geografskom prostoru i njihovo „sažimanje“ i uklapanje kada je reč o koncepciji festivala.

Govoreći o karakteristikama festivala i njihovim doprinosima lokalnoj, translokarno i virtuelnoj sceni, Daud, Lidl i Nelson izdvajaju tri stavke prema kojima se uloga, koncepcija i uticaj festivala mogu ispitivati i proučavati (Dowd, Liddle and Nelson 2004, 149–150). Pre svega, budući da se festivali organizuju ređe nego ostali događaji u okviru scene, oni zauzvrat moraju da ponude *intenzitet* doživljaja. Smanjena učestalost nadoknađuje se snagom emocionalnog doživljaja, koja se dobija kao rezultat činjenice da je posetilac festivala stacioniran u jednom geografskom i vremenskom okviru, udaljen od svakodnevnog života, prepušten susretu različitih kultura i eksperimentima sa sopstvenim identitetima (Dowd, Liddle and Nelson 2004, 149). Ovi autori povlače „religioznu“ paralelu između posete festivalima i posete velikim svetilištima ili nedeljne službe u crkvi. Odrednicom *efekat hodočašća* mogu se obuhvatiti prethodno navedene odlike – festivali se, poput hodočašća, dešavaju u određeno vreme i na određenom mestu, oni podstiču participaciju posetilaca i, konačno, mogu ostaviti trajne efekte u životima posetilaca.

Druga karakteristika tiče se *konceptualnih ograničenja (boundary work)* s kojom se susreću organizatori festivala. Naime, u poređenju s „organskim“ razvojem i sledom dešavanja na lokalnoj sceni, organizacija festivala zahteva donošenje konkretnih odluka u pogledu izbora izvođača i vremenskih ograničenja (Dowd, Liddle and Nelson 2004, 150). Poslednja, treća odlika festivala odnosi se na njihov mogući uticaj i van njihovih „granica“. Samim tim što ih pokreće *ideja hodočašća* i što se intenzitet interakcije između izvođača, publike i industrije značajno uvećava u vreme festivala, ove manifestacije imaju moć da iniciraju promene na višem nivou. Festivali tako postaju svojevrsni forumi koji stvaraju, pokreću i podmlađuju izvođače, publiku i industriju jedne lokalne, translokarno, virtuelne, pa i muzičke/žanrovski određene scene.

Festival srpskog podzemlja: „Underground nema alternativu“⁴

Festival srpskog podzemlja već u svom nazivu nosi dve odrednice koje ga geografski i žanrovski određuju. Organizatori ističu da festival pretenduje na ujedinjeno delovanje *underground*/podzemne scene koje se pozicionira prema *mainstream* muzici. Određenje *underground*-a ili „podzemlja“ u kontekstu FSP-a možda se najslikovitije može objasniti opaskom Milana Rakića o diferencijaciji *Explosive* bine i glavnog programa festivala *Exit*, bine čiji su organizatori takođe *MH Concerts* i *Serbian Hellbangers*: „Koliko god poznato i jako ime svira na *Explosive* bini, to je i dalje duboki *underground* za publiku koja dolazi recimo samo na *Main stage*“ (Radovanović 2017)

Imajući u vidu da je *Explosive* bina posvećena istim žanrovima kao i FSP, te da se njihova osnovna programska razlika ogleda u činjenici da je *Explosive* otvoren kako domaćim, tako i stranim bendovima tvrđeg zvuka, može se uočiti na koji način se u praksi sprovodi diferencijacija između *mainstream*-a popularne muzike – izvođača koji nastupaju na *Main stage*-u i *underground*-a. Nasuprot elektronske muzike, popa, *r'n'b*-ja, pa i popularnog rokenrola postavljaju se *ekstremniji* muzički žanrovi kao što su metal, punk, *hardcore* i njihovi podžanrovi, što ukazuje na činjenicu da se polazirovanje *mainstream*-a i *underground*-a, u okviru jednog jedinstvenog festivalskog događaja kakav je *Exit*, realizuje pre svega na osnovu *zvučnih transgresija* koje se dešavaju u polju ekstremne muzike (Khan-Harris 2007, 30). Te *transgresije* podrazumevaju zvučne distorzije (u deonicama gitarâ, bas gitare, bubnjeva i ekstremnim/proširenim vokalnim tehnikama), koje sa sobom nose svojevrsnu agresiju „nepodobnu“ za *mainstream* medije. Istorijski posmatrano, u okviru ovih žanrova načinjene su i *transgresije* u pogledu korišćenja određenih vrsta muzičkih lestvica, te pisanja politički angažovanih i često kontroverznih tekstova.

Transgresivnost u pogledu zvučnog kvaliteta nije jednakog intenziteta za sve žanrove i podžanrove koje *Explosive* bina ili FSP okupljaju na jednom mestu. Neki od ovih žanrova, poput pankâ i *hardkora*, napravili su u svojoj istoriji značajne iskorake u *mainstream* medije, bivajući na taj način okarakterisani kao trend i prolazna pobunjenička faza omladinske kulture.⁵ Međutim, neki podžanrovi metal muzike, pogotovu oni koje Kan Heris svrstava pod okrilje termina *ekstremni metal* (*black metal*, *death metal*, *doom metal*, *grindcore* i njihove varijante), koji čine važan deo programske okosnice FSP-a čija je zajednička osobina svojevrsni „muzički radikalizam“ (Kahn Harris 2007, 5), do današnjih

⁴ Od prvog izdanja festivala pa do danas, ovaj slogan ostao je kao podnaslov i ideja vodilja FSP-a.

⁵ Dragan Stanojević je pisao o odnosu između masovnih medija i *hardkor* scene u svetu i u Srbiji. Vidi: Stanojević 2008.

dana nisu dobili mesto u *mainstream* medijima.⁶ Za razliku od podžanrova koji su se bar u nekom trenutku našli na *mainstream* pozornicama (classic, heavy, glam, thrash metal) i koju su, čak paradoksalno, bili predmet napada i osude javnosti, ekstremni metal je, naročito u periodu nastanka i razvoja, bio situiran na „obodima“ muzičke industrije, kreirajući sopstvenu mrežu institucija putem kojih se muzika stvarala, distribuirala, popularizovala i konzumirala.

Kada je reč o infrastrukturi scene, *underground* muzika i njene institucije postoje i deluju izvan/pored (ili ispod?) muzičkih institucija umetničke muzike i *mainstream* popularne muzike (Graham 2010, 14). Posmatrajući hijerarhizaciju klupskih kultura, Sara Tornton izdvaja tri osnovne vrednosti prema kojima se one uspostavljaju: autentičnost, *hip* i *underground* kategorije. Do ovih vrednosti dolazi se uspostavljanjem specifičnih odnosa između (1) autentičnog i neautentičnog, (2) onoga što je *hip* (novo, drugačije, posebno) i onoga što je *mainstream*, te (3) *underground*-a i masovnih medija (Stanojević 2007, 268). Muzički žanrovi koji pripadaju *underground*-u, prema prvobitnoj definiciji, ne ulaze u univerzitete, velike koncertne prostore, nisu prisutni u *mainstream* medijima, niti na njihovim top listama.

Postavlja se pitanje: ima li *underground*-a/podzemlja u doba interneta? Da li se izdavačke kuće i *mainstream* mediji poput radija i televizije i dalje visoko kotiraju kada je u pitanju promocija i distribucija muzike, ukoliko izvođači imaju mogućnost da samostalno promovišu svoj rad na platformama kao što su Facebook, YouTube, Soundcloud, Deezer, Spotify, i da plasiraju svoj proizvod određenim korisnicima tih platformi, odnosno, da „targetiraju“ odabranu publiku sponzorisanim postovima i da izdaju svoj materijal bez fizičkih kopija (diskova, ploča)?

⁶ Početkom devedesetih godina postojao je, međutim, kratak period kada je norveški black metal, tačnije, njegov drugi talas dospao na naslovne stranice novina i male ekrane. Do početka devedesetih godina, bendovi kao što su *Mayhem*, *Emperor*, *Enslaved*, *Immortal*, *Burzum*, *Darkthrone* i drugi, proizveli su sopstveni identitet, kreiran na ideji superiornosti koja korene ima u tumačenju njihove geografske pozicije, čistote prirode i pejzaža, te vikinške i nordijske mitologije. Superiornost i elitizam pri tom se odnosio kako na muzičko umeće, tako i na ‘rasnu pripadnost’. Najistaknutiji pripadnici scene, kao što su bili Euronymous i Varg Vikernes (*Burzum*), propovedali su stav da se efekti hrišćanske ‘kolonizacije’ u Skandinaviji u srednjem veku moraju anulirati. Tako, početkom poslednje decenije 20. veka, počinju napadi na hrišćanske hramove širom Norveške, spaljene su crkve stare i po nekoliko vekova, što je prouzrokovalo paniku u javnosti i dovelo do neslućene medijske pažnje koja je poklanjana black metal sceni u usponu. Medijskoj pažnji takođe je doprinelo ubistvo Euronymousa koga je ubio Vikernes (1993). Vikernes je iste godine osuđen za ubistvo i podmetanje požara u najmanje tri crkve. Izrečena zatvorska kazna od maksimalnih dvadesetjedne godine, kao i njegov zaoštreni stav u pogledu prihvatanja satanizma, nacizma i okultizma, doneli su Vikernesu status „vrhovnog sataniste“ u norveškim medijima. Vidi: Radovanović 2016, 54–55.

Tokom četiri godine rada, FSP je beogradskoj i novosadskoj publici predstavio pedesettri benda, od kojih su pojedini, poput sastava *Putrid Blood*, *Alitor*, *Infest* i *Bombarder*, na Festivalu nastupili po dva puta. Kao što je prikazano u Tabeli 1, program 2015. i 2018. godine sačinjavalo je po četrnaest bendova, dok je 2016. godine bilo ukupno šesnaest imena, a 2017. petnaest.

Nastupi izvođača koncipirani su tako da se svira istovremeno na dve bine. Paralelno sa muzičkim delom programa, odvija se i izložba likovnih umetnika, fotografa, kao i berza stripova, muzičkih i pisanih izdanja. O ujedinjenom delovanju svih segmenata jedne scene, Rakić je rekao: „Ako je naziv Festival srpskog podzemlja, to znači da svoje mesto u njemu moraju da imaju svi koji zaslužuju isto. Prvi festival je bio dosta sumnjičavo praćen u najavi, pošto većini fanova nije baš bilo jasno šta će tu izložba na primer. Međutim, nakon prvog događaja sve je leglo na svoje i publika je prihvatila ceo koncept kao jednu neraskidivu nit. I umetnici su bili sumnjičavi u početku, ali sada, nakon 3 dela festivala, javlja nam se veliki broj umetnika koji žele da učestvuju pošto su ljudi shvatili važnost ove misije, a to je objedinjavanje svih snaga underground pokreta“ (Radovanović 2017).

Tabela 1: Festival srpskog podzemlja – raspored izvođača po godinama⁷

Festival srpskog podzemlja – izvođači po godinama							
2015		2016		2017		2018	
Few Reasons Why	Tehnicolor Lies	Raskid 13	Ashen Epitaph	Void Inn	Deathonation	The Valley	Nemesis
Fullsize	Downstroy	Deadly Mosh	The Father of Serpents	Trash Union	Mud Factory	Alitor	Fast As We Go Far
Potres	Infest	Dishumanity	T-error	Armageddon	Quasarborn	Jenner	Replicants
Alitor	Soulcage	Proleće	Tibia	Remedy	Sequence	Dead Joker	Dishumanity
Putrid Blood	Bombarder	War Engine	Rune	Bombarder	First Flame	Putrid Blood	Dok7
Enjoy Sarma	Doghouse	Blank File	Vox Populi	Infest	Motorcharge	First Flame	Ashen Epitaph
Goatmare & Hellspades	Violent Chapter	Ground Zero	Scaffold	Replicants	Kolac	Hill	Gunsale
		Yox	In From The Cold	Final Yield	Merciful Angel		

⁷ Tabela sadrži učesnike koji su nastupili na dve glavne bine festivala. Pored toga, treba napomenuti da su 2018. godine, kao prateći program, zasebnog dana nastupili i izvođači (DJ-evi i solo performer).

Pomenuto je da je FSP ove godine „preseljen“ u Novi Sad, što nije jedina novina u odnosu na prethodne godine. Naime, pored toga što se održavala u beogradskom Domu omladine, ova manifestacija je u prve tri godine realizovana kao jednodnevno dešavanje, dok je ovogodišnje, novosadsko izdanje Festivala trajalo dva dana i obuhvatilo više likovnih i multimedijalnih umetnika, proširilo žanrovske okvire i uvelo novine poput projekcije filma i nastupa solo pefromera i DJ-eva.

Kao osnovni razlog za izmeštanje u Novi Sad organizatori navode novine u načinu finansiranja – počevši od 2018. godine Grad Novi Sad je delimično podržao Festival posredstvom projekta „Novi Sad – Evropska prestonica kulture 2021“. Kako se navodi u saopštenju na stranici Festivala, „[p]omoć ovog tipa će u velikoj meri olakšati planirane aktivnosti i održavanje našeg festivala čiji je jedini cilj objedinjavanje i okupljanje što većeg broja nezavisnih umetničkih krugova koji nemaju gotovo nikakvu podršku kako medija tako ni institucija, kao i olakšati funkcionisanje događaja unutar svojih nezavisnih okvira“ (Festival srpskog podzemlja, Facebook stranica). Pre četvrtog izdanja održanog u Novom Sadu, FSP nije imao finansijsku podršku državnih institucija, već je Festival opstajao zahvaljujući sponzorima i prodatim ulaznicama.

Osnovna zamisao koja stoji iza festivala jeste potreba za održavanjem i promovisanjem nezavisne domaće scene. Pored metal, pank, hardkor i rok bendova, ovaj festival okuplja i umetnike, fotografe, novinare i male izdavače, koji svi zajedno, na tom mestu i u tom intenzitetu, čine *scenu u malom*. Muzički program predviđen je za kasnije, večernje termine, a kapije FSP-a se otvaraju nešto ranije, kako bi posetioci mogli da pogledaju izložbe fotografija i umetničkih dela, na štandovima se upoznaju s radom i izdanjima izdavačkih kuća, specijalizovanih časopisa, stripova i slično. Za FSP je karakteristično da su na jednom mestu skupljeni bendovi iz različitih, često ideološki i idejno veoma udaljenih podžanrova metal, rok i pank muzike. Međutim, imajući u vidu da su u pitanju scene koje se neminovno u određenoj meri poklapaju – primećujemo da one ponekad dele fanove, izdavače i prostore za koncerte – one se, pogotovo u malim i lokalizovanim sredinama, umrežavaju upravo radi uspešnijeg funkcionisanja, naročito na manifestacijama ovakve vrste.⁸

Na prva tri Festivala nastupilo je ukupno 44 domaća benda, dok je ovogodišnji festival u Novom Sadu od ukupno 14 imena u glavnom delu programa predstavio osam novih sastava. Tokom prve večeri su nastupili i solo performeri, grupe i DJ-evi, koji su paletu muzičkih žanrova koje FSP pokriva proširili na žanrove kao što su dark, gothic, electro rock i eksperimentalnu muziku. Radove je izlagalo 36 likovnih umetnika.

⁸ Za više uvida o preklapanju i umrežavanju scena ekstremne metal muzike, vidi: Kahn Harris 2007.

Kriterijumi za odabir bendova i drugih umetnika su precizno naznačeni: potrebno je da bend bude aktivan, „kvalitetan“, da snima i redovno izvodi svoju muziku na koncertima i drugim festivalima (Radovanović 2017). Pored toga, najvažniji uslov je postavljen u vidu žanrovskih ograničenja – bend mora da se „kreće u *underground* vodama“. Aktivnost bendova organizatori prate prvenstveno putem interneta i krećući se po svirkama i koncertima na kojima bi se eventualno mogla pojaviti neka nova imena i potvrditi kvalitet starih. Ipak, budući da se odnos između virtuelne i fizičke realnosti u poslednjoj deceniji dramatično preokrenuo u korist virtuelnog, te da bendovi prevashodno svoju aktivnost baziraju na internet promociji koja podrazumeva rad na vizuelnom identitetu, kvalitetne fotografije, snimanje video spotova, *play-through*⁹ i edukativnih videa (video lekcije), organizatori ističu da je postalo veoma teško razaznati kako će bend zaista zvučati na sceni. Prateći profile i stranice izvođača na internetu moguće je zaključiti da li su aktivni, da li redovno nastupaju i na kojim mestima, međutim, imajući u vidu trenutni trend zatvaranja prostora u kojima je bilo moguće čuti i videti nastupe bendove *underground*-a, te stoga i postepeno gašenje „organskog“ života scene, javlja se bojazan da je *underground* scena dospela u težak period. FSP tako predstavlja jednu od nekoliko manifestacija festivalskog tipa na kojima aktivni bendovi iz zemlje mogu da nastupaju, noseći teret „čuvara scene“.

Zaključna razmatranja: izlazak iz *underground*-a?

Uopšte uzet, uticaj FSP-a na domaću scenu je nesumnjivo pozitivan budući da radi na razvijanju i jačanju saradnje između muzičara i publike, organizatora, novinara, umetnika, fotografa i pisaca. Okupljajući izvođače iz različitih žanrovskih i podžanrovskih grupacija, FSP doprinosi fluidnosti i razmeni iskustava,

⁹ Format u kojem najčešće jedan izvođač svira liniju svog instrumenta uz pratnju snimka svoje ili tuđe pesme, na taj način promovira bend, svoj instrument i svoje sviračke sposobnosti. Ovaj vid aktivnosti muzičara na internetu preuzima primat u odnosu na *live* snimke, tj. snimke sa koncerata, prevashodno jer pruža mogućnost „doterivanja“ i uređivanja snimka, kao i parcijalnog snimanja segmenata numere koji se naknadno montiraju u jedan celovit video ili, ređe, audio snimak. Pored toga što je taj način snimanja, u vodama umetničke muzike, promovisan u radu pijaniste Gleda Gulda (Glenn Gould) nakon što je koncertni podijum zamenio studijskim u potrazi za *savršenim snimkom*, danas uobičajen u muzičkoj industriji bez obzira na žanr, mogućnosti za muzičare koji se vode krilaticom „uradi sam“ (DIY – do it yourself) danas su praktično bezgranične. Muzičarima, pogotovu u onim žanrovima koji nisu *mainstream*, danas više nisu potrebni skupi producenti i njihova studijska oprema. Njih su zamenili kompjuteri, dostupni programi i softveri za snimanje i obradu muzike i visok nivo tehnološke visprenosti, naročito u mlađim generacijama.

koje je kao ključne za funkcionisanje muzičke scene prepoznao Vil Strou. Na sličan način, samo fokusiranije na specifičan žanr i problematike koje on sa sobom nosi, Kan Heris je pisao o situacijama u kojima se, u okviru ekstremnih muzičkih žanrova, zbog malog medijskog i fizičkog prostora izvođači različitih pozadina i predubedenja moraju okretati jedni drugima zbog publike i stvaranja uslova za nastupe. Upravo na taj način deluje i FSP, stvarajući platformu za komunikaciju među žanrovima i podžanrovima, što, uostalom, i čini jednu scenu aktivnom i pogodnom za dalja ulaganja – kako novčanih sredstava, tako i energije i volje da se prebrode teške situacije u pogledu infrastrukture i mogućnosti jedne *underground* scene.

U tom smislu, primetno je da se iz godine u godinu povlače zanimljivi potezi, kako iz tabora organizacije Festivala, tako i iz institucija koje na određene načine kroje kulturnu politiku ili, pak, o kulturnim događajima izveštavaju.

Protekle, 2017. godine, napravljen je, pored promocije festivala po društvenim mrežama i plakatnim najavama, važan iskorak ka velikim medijima – festival je propratila i o njemu izveštavala ekipa televizijske emisije *Mera za muziku* Radio-televizije Srbije. Višeminutni prilog o ovom događaju smestio je „srpsko podzemlje“ u interesantno društvo, zajedno sa predstavnicima umetničke muzike, na program državne televizije. Posmatrano iz ugla ustaljenog odnosa *underground*-a prema masovnim medijima, na ovom mestu može se postaviti pitanje da li učešće u ovakvoj emisiji može da se posmatra kao *sell-out* manevar,¹⁰ koji podrazumeva ublaživanje subverzivnosti ovih *podzemnih* žanrova i scena.

Pojavljivanje na najznačajnijem televizijskom kanalu u zemlji nesumnjivo predstavlja uspeh za organizatore festivala, ali, sa druge strane, ne doprinosi u dovoljnoj meri stanju na *underground* sceni cele godine, kada se FSP ne održava. Scena nastavlja da živi u virtuelnom prostoru, povremeno iskoračujući u prostore za svirke, kojih je, rečeno je, sve manje. Sistem u kojem se od izvođača očekuje da uloži novac u opremu i troškove prevoza, koji mu se od ulaznica ili svirki gotovo nikada neće vratiti, konačno je počeo da uzima danak u vidu sve oskudnije ponude koncerata domaćih izvođača koji rade u *underground* krugovima, te tako ova festivalska dešavanja postaju stubovi *underground* scene u njenoj fizičkoj realnosti.

Ovogodišnja podrška Grada Novog Sada FSP-u u okviru kampanje za Evropsku prestonicu kulture, koja za cilj ima utvrđivanje kulturnog diverziteta koji opravdava takvu titulu, te raznovrsniju ponudu kulturne prestonice, nameće nova pitanja: da li FSP na taj način postaje *mainstream* ili je, ipak, na samom kraju zvučni kvalitet – a ne marketing, institucije, finansijska podrška i mediji – taj koji i dalje obezbeđuje sigurno i utvrđeno mesto na margini, kojem će se okrenuti samo istinski ljubitelji žanrova kojima je festival kao *mesto hodočašća* i posvećen?

¹⁰ ‘Prodaja’, izdaja prvobitnih vrednosti *underground*-a koji bi trebalo da bude u stalnoj opoziciji sa *mainstream* medijima.

Literatura

- Dowd, Timothy, Kathleen Liddle and Jenna Nelson. 2004. „Music Festivals as Scenes: Examples from Serious Music, Womyn’s Music, and SkatePunk“. In *Music scenes: Local, Translocal and Virtual*, Andy Bennett and Richard A. Peterson (eds.), 149–167. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Graham, Stephen. 2010. (Un)Popular Avant-Gardes: Underground Popular Music and the Avant-Garde. *Perspectives of New Music* 48 (2): 5–20.
- Hebđidž, Dik. 2012. „Potkulture – značenje stila“. U *Studije kulture*, ur. Jelena Đorđević, 286–313. Beograd: Službeni glasnik.
- Kahn Harris, Keith. 2007. *Extreme Metal: Music and Culture on the Edge*. Oxford-New York: Berg.
- Kozorog, Miha i Dragan Stanojević. 2013. Towards a Definition of the Concept of Scene: Communicating on the Basis of Things That Matter. *Sociologija* LV (3): 353–374.
- Murphy, David Jo. 2011. *Hate Culture: Subcultural Fundamentalism and the Serbian Black Metal Scene*. Maynooth: Nui Maynooth.
- Negus, Keith. 1996. *Popular Music in Theory*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Peterson, Richard A. and Andy Bennett. 2004. „Introducing Music Scenes“. In *Music scenes: Local, Translocal and Virtual*, Andy Bennett and Richard A. Peterson (eds.), 1–15. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Radovanović, Bojana i Marija Maglov. 2018. „Muzičke scene u Srbiji – domaći izvođači na festivalima“. Centar za istraživanje popularne muzike, dostupno na: <http://www.cepom.org/doma263i-izvodja269i-na-festivalima.html>
- Radovanović, Bojana. 2017. O sceni, festivalima i značaju živih svirki sa Milanom Rakićem. Intervju sa Milanom Rakićem. Centar za istraživanje popularne muzike, dostupno na: <http://www.cepom.org/razgovor-milan-rakic.html>
- Radovanović, Bojana. 2016. Ideologies and Discourses: Extreme Narratives in Extreme Metal Music. *AM Journal of Art and Media Studies* 10: 51–58.
- Stanojević, Dragan. 2008. Hardkor scena i masovni mediji u Srbiji. *Teme – časopis za društvene nauke* XXXII (3): 509–529.
- Stanojević, Dragan. 2007. Od potkulture do scene i plemena. Postbirmingemski pristupi u analizama odnosa omladine, muzike i stila. *Sociologija* XLIX (3): 263–282.

Izvori

- Festival srpskog podzemlja. https://festivalsrpskogpodzemlja.weebly.com/muzicki_program.html, pristupljeno 20.3.2017.
- Festival srpskog podzemlja, Facebook stranica. <https://www.facebook.com/FestivalSrpskogPodzemlja.official/>, pristupljeno 20.3.2017.
- MH Concerts organizacija. <https://www.mhconcerts.com/Events>, pristupljeno 23.3.2017.
- Serbian Hellbangers organizacija, Facebook stranica. <https://www.facebook.com/SerbianHellbangers/>, pristupljeno 20.3.2017.

Bojana Radovanović
Department of Musicology, Faculty of Music in Belgrade, Serbia

*Serbian Underground Festival:
Music scene “in a small-scale”*

Serbian Underground Festival is a manifestation devoted to “extreme” music genres (metal, hardcore, punk and their subgenres), which is being held in Belgrade in the last few years. In this paper, I will try to show how this festival can be observed and analyzed as the music scene “in a small”, considering that its program, apart from the musical/performing aspect, involves ingathering of all the elements of the scene – organizers, journalists, photographers, artists, publishers, writers, audience – at the same place. To do this, I will more closely define terms such as “music scene”, “extreme music genres”, and underground, that is, “underworld”, relying primarily on the findings of Keith Kahn Harris. The analysis of the Serbian Underground Festival as a scene is based on theoretical assumptions of intensity, conceptual limitations and influences of the festivals performed by Timothy Dowd, Kathleen Liddle and Jenna Nelson. Understanding this festival as the one possible model of this mechanism, the goal of my paper is the contribution to a better understanding of the functioning modus on domestic underground scene and its place in a contemporary context.

Key words: festival, music scene, extreme music genres, Serbian Underground Festival, underground scene

*Festival de l’underground serbe:
une scène musicale « en petit format »*

Le Festival de l’underground serbe est une manifestation consacrée à des genres musicaux « extrêmes » (métal, hardcore, punk et leurs sous-genres), qui se tient à Belgrade depuis quelques années. Dans cet article je m’efforcerai de montrer de quelle manière il est possible d’observer et d’analyser ce festival comme une scène musicale « en petit format », compte tenu du fait que son programme, l’aspect musical/exécutant mis à part, englobe l’addition de tous les facteurs d’une scène – organisateurs, journalistes, photographes, artistes, éditeurs, écrivains, public – au même endroit. Pour ce faire, je vais définir de plus près les notions comme « scène musicale », « genres musicaux extrêmes », puis celle d’underground, c’est-à-dire « sous-terrain », en m’appuyant principalement sur les constats de Keith Khan Harris. L’analyse du festival de l’underground serbe en tant que scène est basée sur les concepts théoriques de l’intensité, des limitations conceptuelles et de l’influence des festivals émis par Timothy Dowd, Kathleen

Liddle et Jenna Nelson. En comprenant ce festival comme un modèle possible de ce mécanisme, l'objectif de mon travail est de contribuer à une meilleure compréhension du mode de fonctionnement de la scène underground locale et de sa place dans le contexte contemporain.

Mots clés: festival, scène musicale, genres musicaux extrêmes, le Festival underground serbe, scène underground

Primljeno / Received: 8.05.2018

Prihvaćeno / Accepted: 7.06.2018