

“TKO ĆE, AKO NE MI SAMI?”: PRIMJENJIVOST DIY KONCEPATA NA PRIMJERU SUVREMENE KANTAUTORSKE SCENE U ZAGREBU

Izvorni znanstveni članak
Primljeno: 7. 4. 2020.
Prihvaćeno: 18. 10. 2020.
DOI: 10.15176/vol57no205
UDK 784.4(497.521.2)
7.011.26

TANJA HALUŽAN

Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb

Rad nudi uvid u istraživanje nezavisnih glazbenih praksi u kontekstu društvenih zajednica promatranih kroz teorijsko-interpretativni okvir scene. S naglaskom usmjerenim lokalnoj interpretaciji stvaranja, izvedbe i potrošnje kantautorske glazbe, razmatra jednu od tvorbenih konvencija ugrađenih u suvremenu kantautorsku scenu u Zagrebu: svestranost glazbenika i preuzimanje inicijative primjenom *do-it-yourself* (DIY) načela, poetika i estetika. Osim u samom stvaralačkom i izvođačkom procesu, moguće ih je detektirati i na polju promocije i izdavaštva, a upravo otisci njihove primjene nude mogućnost ocrtaivanja skice razvoja suvremene kantautorske scene u Zagrebu. Pregledom kroz neke od formativnih DIY programa i projekata koji su poslužili kao platforma za promoviranje glazbenika te njihovo međusobno povezivanje, rad donosi primjere primjenjivosti DIY koncepata te propituje razloge opiranja kantautora ustaljenim obrascima stvaranja i potrošnje popularne glazbe, kao i pojedinim općim društvenim i ekonomskim uzusima.

Ključne riječi: Zagreb, nezavisne glazbene prakse, kantautorska scena, DIY, glazbena industrija

UVOD: (NEZAVISNE) GLAZBENE PRAKSE KROZ TEORIJSKI OKVIR SCENE

Kontinuirani razvitak i oblikovanje suvremene kantautorske scene u Zagrebu moguće je pratiti od sredine 2000-ih godina, a posljedicom je entuzijazma i djelovanja povezane mreže pojedinaca koji dijele ljubav prema glazbi i njezinu stvaranju te želju da je približe i široj publici koja je s njom, uslijed ignorantnosti medija, nedovoljno upoznata. Većina kantautora pritom slijedi načela nezavisne glazbene industrije te pribjegava različitim na-

činima samopromocije i međusobne promocije prvenstveno putem interneta, ali i brojnih koncerata i projekata. Već se malo dubljim zagledavanjem u scenu čini kako je upravo svestranost umjetnika i preuzimanje inicijative primjenom DIY načela, poetika i estetika jedno od njezinih tvorbenih obilježja,¹ čime se nameće pitanje je li ono i u kojoj mjeri posljedica otpora dominantnim društvenim i ekonomskim paradigmama te svojevrsan iskaz umjetničke autonomije i osnaživanja? Zašto se kantautori opiru ustaljenim obrascima stvaranja i potrošnje popularne glazbe stjecanjem DIY kapitala i je li ono u većini slučajeva izbor ili pak posljedica spleta okolnosti, te u konačnici, kako se pritom diskurzivno pozicioniraju? Neke od odgovora ponudit ću u nastavku članka koji je proizašao iz istraživanja koje je bilo temeljem mojemu diplomskom radu na Odsjeku za muzikologiju Muzičke akademije u Zagrebu pod mentorstvom profesorice Mojce Piškor, a ujedno i izvorištem ideje i promišljanja o sveprisutnosti i primjenjivosti DIY koncepta na suvremenoj kantautorskoj sceni.

Pri provođenju ideje pronicanja u društvene i glazbene prakse oblikovane oko kantautorske glazbe u Zagrebu, kao izazov se neminovno nameće odabir odgovarajućeg interpretativnog okvira za njihovo tumačenje. Osim kompleksnog pojma scene, koji u svom najširem značenju obuhvaća mrežu društvenih odnosa unutar određenog (urbanog) konteksta, istraživači u nastojanjima da olakšaju razumijevanje lokalnih glazbenih praksi koje na taj način nastaju koriste i alternativne termine i koncepte koji se međusobno razlikuju u teorijskim nijansama i razinama primjenjivosti, poput primjerice *zajednice*, *supkulture* i/ili *novoplemena*.² Ipak, zbog mogućnosti koje pruža za proučavanje glazbenog života u mnoštvu njegovih oblika koji se prepliću i međudjeluju, u posljednjih se petnaestak godina u akademskim istraživanjima za razumijevanje takvih praksi učestalo koristi teorijski okvir scene, što je djelomice za pripisati i činjenici da je jedan od rijetkih koncepta koje su studiji popularne glazbe razvili sami (usp. primjerice Shank 1994; Straw 1991; Milioto Matsue 2009).³ Osim navedenih, razlog mogega odabira ovoga koncepta – i to prije svega teorijski razrađene inačice Willa Strawa – zasigurno je i u njegovoj posvemašnjoj prisutnosti u svakodnevnom diskursu, kao i česta uporaba samog termina u mojih sugovornika. Iako ga je Straw kao model analize upotrijebio još devedesetih godina, mnogi su se autori nadovezivali upravo na njegovo tumačenje scene jer omogućava proučavanje glazbenog fenomena u određenom lokalnom kontekstu sa sviješću o njegovim artikulacijama unutar širih kulturnih i ekonomskih sustava (usp. Straw 1991).

Zahvaljujući, naime, fleksibilnosti i promjenjivosti strukture, scena može biti lokalan i translokalan fenomen ovisno o "univerzalnim sustavima artikulacije" koji omogućuju nje-

¹ U cjelini ovog rada koristit ću kraticu DIY referirajući se pritom na značenja koja podrazumijeva akronim engleske sintagme "Do It Yourself" (u hrvatskom prijevodu "uradi sam"). Detaljnije objašnjenje pojma DIY kao i načela od kojih polazi donijet ću kasnije u članku.

² Termin koji Andy Bennett (1999) izvorno donosi glasi "neo-tribe", a hrvatski prijevod koji ovdje koristim preuzela sam od Rašeljke Krnić i Benjamina Perasovića (2013).

³ Akademski je koncept "scene" prije svega nastao kao odgovor na nefleksibilnost dotada prevladavajuće "supkulture", a od nešto ranijih koncepta poput "zajednice" razlikovao se i sposobnošću detektiranja unutarnjih nijansi i promjena (usp. Bennett 2004).

zino transformiranje. Ti sustavi, prema Strawu, označavaju prakse i mjesta putem kojih se scena promovira te "stvaraju linije utjecaja različite od onih geografski upisane zajednice". Na taj način translokalnost, odnosno cirkulacija među lokalitetima, dovodi do imitacije među scenama prije svega kroz aktivnosti koje dijele iscrtavajući tako konzistentnu mrežu koja omogućava kulturno sjedinjenje (ibid.: 369, 378–379). Čini se kako je danas, u vrijeme rastuće globalizacije i gotovo trideset godina nakon što je Straw na taj način tumačio scenu, važnost uzajamnog djelovanja lokalnih i globalnih procesa stvaranja glazbe još veća. No, translokalna kvaliteta glazbene scene ne počiva isključivo na globalnoj mobilnosti određenih lokalnih stilova i sposobnosti vremenski i prostorno udaljenih sudionika scene da međusobno komuniciraju koristeći nove tehnologije već i na globalnom kruženju tih sudionika (usp. Bennett i Peterson 2004: 8–9). U tom je smislu i suvremena kantautorska scena u Zagrebu, iako je determinirana lokalno unutar konteksta višestrukih supostojećih glazbenih praksi (usp. Straw 1991: 379),⁴ u određenoj mjeri i translokalna jer sa sličnim lokalnim scenama u udaljenim mjestima redovito međudjeluje putem razmjene snimaka, višesmjernih kretanja samih glazbenika te organiziranjem zajedničkih koncerata. Na taj je način dijelom i one globalne iz koje crpi utjecaje, zadržavajući pritom posebnosti lokalnoga konteksta.

Upravo zbog njezine smještenosti u lokalno specifični društveni i kulturni kontekst te stalno mijenjajuće prirode, ishodi da je scenu najprimjerenije istražiti i predočiti etnografski, čime se omogućava usmjerenost na pojedince, društvene odnose te glazbu kao društvenu praksu i proces. Sama priroda etnografije pogodovala je čestom upravljanju pažnje prema istraživanjima urbanih glazbenih scena, pri čemu se koncept scene uglavnom primjenjivao u proučavanju primjera nezavisnih, DIY glazbenih praksi (v. npr. Cohen 1991; Grunning 2003; Shank 1994; Milioto Matsue 2009). Silvia Tarassi zamjera im nedovoljno uvažavanje ukorijenjenosti tih praksi u organizacijske i ekonomske sheme te predlaže njihovo poimanje kao profesionaliziranih aktivnosti koje zahtijevaju prije svega poduzetničke vještine i ekonomsku održivost (usp. Tarassi 2018: 208–209). S druge strane, u regionalnom je kontekstu moguće istaknuti tek rad Dragana Stanojevića (2007) iz susjedne Srbije koji nastoji prikazati teorijske doprinose novijih koncepata o odnosu mladih, glazbe i stila, a kritičkim uvidom ukazuje na nemogućnost da se konceptom supkulture razumijeva suvremena stvarnost. Zasad jedina studija u Hrvatskoj koja u proučavanju glazbenih zajednica koristi interpretativni koncept scene (Krnić i Perasović 2013) je sociološki usmjerena, te stoga, zbog izostanka njezine etnografske ukorijenjenosti, nije poslužila kao polazište i/ili metodološko uporište mojega istraživanja.

Etnografijom popularne glazbe, u ovom slučaju kantautorske, i primjenom scene kao interpretativnog koncepta željela sam se približiti shvaćanjima njezinih sudionika i istražiti "društvene procese, identitete i kolektivne prakse" u kojima sudjeluju te kojima konstruiraju

⁴ U cjelini ovog rada koristit ću termin "zagrebačka kantautorska scena" kako bih ukazala na specifičnu zajednicu ljudi koji na užem području grada Zagreba izvode, stvaraju i konzumiraju glazbu smatranu kantautorskom.

zajednička značenja (Cohen 1993: 127). Shodno tome, istraživanje koje sam u Zagrebu provela od listopada 2013. do lipnja 2014., te potom od kolovoza do listopada 2019. godine, sačinjavaju tri elementa: intervjui sa sudionicima scene, promatranje i sudjelovanje (u ulozi publike na koncertima) te praćenje medijskih napisa (prvenstveno internetskih portala, ali i objava samih sudionika na društvenoj mreži Facebook). Tijekom istraživanja vodila sam polustrukturirane intervjue s devetero pripadnika scene što se čini vrijednim uzorkom s obzirom na dubinu intervjua, ali i na činjenicu da je scena koju sam istraživala još uvijek vrlo mala u usporedbi s drugim scenama. Pri njihovu odabiru uzela sam u obzir raznolikost glazbenog izričaja, kao i neka od ključnih mjesta koja definiraju scenu, poput rodne zastupljenosti, pitanja jezika na kojem pišu pjesme te uloge koju imaju na sceni, a kontakt sam ostvarila prvenstveno putem mobitela, već spomenutog Facebooka te stvorenih poznanstava. Moji sugovornici bili su kantautori Luka Belani, Miki Solus, Orlan Tus i Ante Perković (preminuo 2017. godine), zatim kantautorice Nina Romić i Zvonka Obajdin, glazbena urednica na Radio Studentu Lucija Živković, voditeljica programa u Booksi Ana Profeta te organizator programa Free Stage Krešimir Znika. Iz detaljnih se analiza svih triju elemenata jasno izdvojilo nekoliko ključnih tema – kako u percepciji mojih sugovornika tako i u mojim vlastitim interpretacijama – koje čine samu srž specifičnosti scene koja je središtem ovog istraživanja.

KANTAUTORSTVO IZMEĐU ZNANSTVENOG DISKURSA, POPULARNE IMAGINACIJE I ETNOGRAFSKIH NALAZA: DRUKČIJA GLAZBA DRUKČIJIH GLAZBENIKA?

Poimamo li scene kao “klastere društvenih i kulturnih aktivnosti bez jasno determiniranih granica”, možemo ih – prema Willu Strawu – razlikovati s obzirom na lokaciju, društvenu aktivnost oko koje se oblikuju ili žanr kulturne produkcije koji im daje koherentnost (usp. Straw 2005: 412). Glazbene se scene ipak najčešće oblikuju oko određenog glazbenog žanra. No, što kada taj žanr i nije sasvim jednostavno nedvosmisleno definirati kao žanr? Koliko su propusne granice tako oblikovane scene i kako se određuje status pripadajućih i nepripadajućih?

Za razliku od većine scena koje su okupljene oko glazbenog žanra koji je uglavnom stilski ujednačen, kantautorska se scena oblikuje oko stilski raznolike glazbe, no unutar njezina idioma ipak postoje konvencije koje slijede pravila glazbenog žanra (usp. Fabbri 1982).

Kantautorska scena, ako se uopće može tako nazvati, specifičan je fenomen. Scena u klasičnom smislu vrti se oko stila glazbe i bendova koji su jedni drugima slični. Npr. punk i metal scena. Kantautorska scena stilski je heterogena i jedino je važno da je izvođač solo. [...] Osim toga, nisam siguran koji kantautori žele ostati solo i uvijek svirati u intimnim ambijentima, a kojima je solizam samo stepenica prije nalaženja benda i otišivanja na veće pozornice, pa time i postajanja dijelom neke druge scene. [...] Nemam

nikakvih zamjerki na takva proširenja, štoviše, i sam sam okupio bend, što ne znači da ću prestati nastupati solo tamo gdje je to organizacijski ili financijski pogodnije. Bend daje više mogućnosti, ali ne dokida solizam kao mogućnost više. [...] Ipak, kad se priređuje koncert samo s akustičarima i solistima ne iznajmljuju se veliki razglasi i bine. Biraju se manji prostori gdje je kontakt izvođača s publikom neposredniji. Dolaze ljudi sa željom da u miru sjednu i slušaju, da uplove u psihu izvođača, a ne da konzumiraju muziku samo kao stimulans za zabavu. A opet, atmosfera nije uštogljena i snobovska kao na koncertima klasične glazbe. U tom načinu pristupa leži potencijal za specifičnu scenu, kako god se ona nazivala. (Bašić u Devčić 2012a)

Kao što ilustrira isječak iz intervjua s kantautorom Ognjenom Bašićem – *Čudnoredem*,⁵ nedvosmislene odgovore na pitanje što to kantautorska scena jest nemaju ponekad ni sami kantautori, no čini se kako je taj pojam usprkos tome uvriježen, naoko samorazumljiv i neproblematičan. Svako je povlačenje granica između glazbe koja jest i koja nije kantautorska, međutim, prilično nezahvalan poduhvat.⁶

Uzmemo li u obzir višestruka značenja koja poprima u različitim diskursima koji ga oblikuju, ključni pojam oko kojeg je opleteno ovo istraživanje – kantautorstvo – zahtijeva opsežnije pojašnjenje neophodno u razumijevanju cjelokupnog karaktera toga fenomena. Slijedimo li uvriježeno poimanje prema kojem je kantautorska glazba ona čiji je skladatelj istodobno i tekstopisac i izvođač, ubrzo bismo se mogli naći pred dvojnom o kojoj, među ostalim, govori Ognjen Bašić – kako tretirati “kantautorske bendove”? Promotrimo li, naime, razvoj karijere svakog pojedinog kantautora na zagrebačkoj sceni, vidjet ćemo kako velika većina s vremenom okupi prateći sastav. Nakon duljeg promatranja te scene i razgovora s njezinim sudionicima te pokušaja razumijevanja njihovih poimanja, sklona sam takvu glazbu smatrati kantautorskom jer je gotovo uvijek riječ o jednoj osobi koja u sastavu ima središnju ulogu i odgovorna je za stvaranje, dok je ostali glazbeno nadograđuju. Takvim se shvaćanjem nadovezujem i na Roya Shukera, koji smatra kako prateći sastavi ne narušavaju razumijevanje koncepta kantautorstva jer on još uvijek zadržava snažne konotacije autentičnosti i iskrenosti, što je jedna od njegovih glavnih premisa (usp. Shuker 2011: 249).⁷ Još je važnije istaknuti da u tome slijedim i shvaćanja samih kantautora: njima je manje važno izvode li svoje pjesme sami ili uz pratnju glazbenog sastava. Ipak, činjenica da svi domaći autori koji pišu glazbu i stihove pjesama koje izvode sami ili uz prateći sastav nisu dijelom kantautorske scene govori u prilog tome da bismo ono što je nužno da bi glazbenici bili prepoznati kao kantautori trebali tražiti na nekom drugom

⁵ U cjelini ovog rada ću umjetnička imena glazbenika i bendova isticati kurzivom.

⁶ Engleski je termin *singer-songwriter*, no kao sinonimi se katkad upotrebljavaju i izrazi *acoustic* i *unplugged music* što katkad čini poteškoće pri prijevodu na hrvatski jezik koji podrazumijeva samo jedan termin s tim značenjem, odnosno termin “kantautor” koji je nastao kao prijevod talijanske inačice *il cantautore* (nastale stapanjem riječi *cantante* i *autore*). Slijedom usvajanja engleske terminologije, međutim, u hrvatskom se jeziku sve više upotrebljava pojam “akustična glazba” što, odnoseći se isključivo na glazbu koja se izvodi akustično, obuhvaća samo jedan dio suvremene zagrebačke kantautorske scene.

⁷ Pregled dostupne literature koja se dotiče kantautorstva pokazuje kako su sami istraživači ponajprije usmjereni analitičkim zapažanjima te razotkrivanju i pokušajima razumijevanja estetika pojedinačnih glazbenika (v. npr. Whiteley 2000; Grunning 2003; Strachan i Leonard 2003; Zollo 2003; Lankford 2010).

“mjestu”. To bi “mjesto”, sudimo li prema medijskim napisima i etnografskim nalazima, mogao biti sam proces stvaranja pjesama te autentičnost izraza.

Upravo je autentičnost jedan od središnjih koncepata u akademskom diskursu popularne glazbe, no najprisutniji je u medijskim napisima pri čemu je često nabijen simboličkom vrijednošću i skopčan s epitetima “iskrenog”, “vjerodostojnog” i “izvornog” (usp. Moore 2002: 209; Middleton 2006: 200).⁸ I dok se u kontekstu ostalih glazbenih scena autentičnost vezuje i uz pitanja manirizma i društvenog podrijetla, na kantautorskoj se sceni ona raspravlja prvenstveno vezano uz umjetnost samu, posebice stihove i narativni sadržaj, kao i uvjete glazbene izvedbe. Uvriježenim je postalo poimanje prema kojem je kantautor DIY umjetnik koji u svojem stvaranju slijedi estetiku autentičnosti i iskrenosti izraza (koja u isto vrijeme funkcionira i kao evaluacijski kriterij) te posjeduje sposobnost lirske introspekcije (usp. Strachan i Leonard 2003: 198). Kantautori, naime, prizivaju, rekonstruiraju ili konstruiraju emocionalna iskustva za koja osjećaju da će rezonirati s njihovom publikom. Emocionalni odgovor u tom smislu određuje uspješnost izvedbe jer, kao što Sheila Whiteley ističe, kao publika još uvijek tražimo umjetnike koji će nam osigurati određene uvide u subjektivno iskustvo, a to se ostvaruje u trenutku kada stvorena gesta ima isto značenje za pojedinca koji je čini i onoga koji se s njom identificira i na nju odgovara (usp. Whiteley 2000: 196–197).

S obzirom na brojna tumačenja i upotrebe toga koncepta, jasno proizlazi kako je poimanje autentičnosti subjektivno te samim time i raznovrsno, no ne isključivo, što još uvijek odgovor na pitanje zašto je autentičnost toliko važna za neke glazbe, a za neke nije, ostavlja otvorenim (usp. Moore 2002: 209–211). U svakom slučaju, zajedničkim se nazivnikom u poimanju kantautorske glazbe čini intimnost i prepoznatljivost glazbenog izričaja. Uzrok pak vezivanju kantautorske glazbe uz intimu glazbenika vjerojatno leži u činjenici da se opetovanim provlačenjem takvih i sličnih pretpostavki kroz različite diskurse na neki način konstruira sam žanr te naša očekivanja koja imamo od njega i kojima ga stvaramo.

KANTAUTORSKA SCENA I DIY

Diskurs o kantautorima i kantautorstvu – kako onaj koji se oblikuje medijskim napisima tako i onaj ocrtan u razgovorima sa sudionicima suvremene kantautorske scene u Zagrebu – otkriva nekoliko konvencija ugrađenih u zagrebačku kantautorsku tradiciju. Zbog ograničenosti prostora, ovdje se usmjeravam samo na jednu od njih koja se, među ostalima, pokazala i njezinim tvorbenim obilježjem: to je upravo primjena DIY načela koja u cijelosti premrežuje scenu. Osim u samom stvaralačkom i izvođačkom procesu, moguće ju je detektirati na polju promocije i izdavaštva, imajući pritom na umu kako je riječ o samo naizgled odjeljivim kategorijama.⁹

⁸ Za potpuniji uvid u povijest upotrebe koncepta autentičnosti u diskursu američke popularne glazbe v. Middleton 2006.

⁹ Svaki od aspekata detaljno sam razradila u diplomskom radu koji je bio polazištem ovom članku (Halužan 2014).

Suvremena kantautorska glazba je vrlo brzo osvojila Zagreb i njegove prostore, no čini se kako je još uvijek domenom užeg kruga ljudi. Nedovoljna otvorenost medijskog prostora te nezainteresiranost domaće diskografske industrije za niskoprofitna glazbena izdanja rezultirala je okretanjem glazbenika alternativnim oblicima promocije i DIY izdavaštva. Na taj je način kantautorska scena zadobila status u glazbenoj kulturi u svakodnevnom i medijskom diskursu poznatiji kao *underground* kultura koja se poetikom, estetikom i načelima suprotstavlja onoj prevladavajućoj, *mainstream* kulturi. Neke od odgovora na pitanje što je tomu razlog nude i istraživači popularne glazbe.

Tako primjerice autori okupljeni u zborniku *Keep it Simple, Make it Fast! An Approach to Underground Music Scenes* (ur. Guerra i Moreira 2015) ističu kako je upravo takav način djelovanja karakterističan za većinu *underground* odnosno nezavisnih scena, neovisno o tome je li riječ o onim okupljenim oko glazbe ili kojeg drugog kulturnog fenomena. Pritom polaze od pretpostavke da njihovi pripadnici u kontekstu globalizirane modernosti aktivno oblikuju DIY karijere primjenjujući raznolike vještine koje su stekli dugogodišnjom uronjenošću u te scene. Donoseći kroz studije slučaja različite lokalne perspektive, naglašavaju kako se kultura mladih više ne može smatrati isključivo fenomenom temeljenim na slobodnom vremenu i dobnoj kategoriji, već je treba shvatiti i kao platformu za stjecanje praktičnih vještina i kompetencija u doba nesigurnosti i prekarnog življenja (Guerra i Moreira 2015: 10). Kao glavna obilježja DIY (prema engleskoj sintagmi *Do-It-Yourself*), odnosno "uradi sam" koncepta ističu se negiranje logike sustava moći, odbijanje hijerarhije te težnja prema autonomiji kulturne produkcije. Zbog toga je, prema Bennettu, DIY karijere moguće promatrati kroz etiku otpora: iako je nerijetko odabrani DIY put prekan u svojoj naravi, sama činjenica da je osobno izabran, a ne nametnut odozgo, nudi zadovoljavajući osjećaj svrhovitosti (usp. Bennett 2018b: 140)

SNAGA UDRUŽIVANJA: OD DO-IT-YOURSELF PREMA DO-IT-YOURSELVES

O tvorbenom karakteru DIY načela na novoj kantautorskoj sceni u Zagrebu svjedoči činjenica kako je upravo kroz otiske primjene tog načela moguće ocrtati skicu oblikovanja scene.¹⁰ Analizom medijskih napisa i etnografskih nalaza stječe se dojam kako je kantautorska scena satkana od dobro povezane mreže pojedinaca. Tome su pridonijela udruživanja kantautora te organiziranje koncerata i različitih događanja u čemu se kao glavna inicijatorica istaknula Nina Romić pokazavši kako je udruživanje ujedno i vrlo dobar način promoviranja scene u cijelosti. Uz njezine prve koncerte održane 2007. godine

¹⁰ Ovdje ističem "nova kantautorska scena" kako bih ukazala da su i ranije na ovom području djelovali glazbenici koji su se poimali kantautorima, poput Arsena Dedića, Jadranka Črnka, Drage Mlinarca, Dunje Knebl, Ivica Percla itd. Kada u ovome radu govorim o kantautorskoj sceni, mislim dakle na novu, suvremenu scenu. Sudionike te scene, od kojih većina pripada generaciji rođenih 1970-ih i 1980-ih, u medijskom se diskursu atribuirala na različite načine, poput primjerice pripadnika "novog kantautorskog vala" (Luković 2019).

vezuju se i svojevrsni začeci ovog fenomena uz tada oko njega okupljenih samo nekoliko entuzijasta koji su, inicijativom Romić, iste godine organizirali zajedničke koncerte pod nazivom Kantautorske večeri u Multimedijalnom centru Kopriva u Zagrebu. Za zaključiti je kako je upravo to rano djelovanje u smjeru međusobnog povezivanja i osnaživanja za posljedicu imalo kasniji značajan porast DIY glazbenih programa u vidu koncertnih izvedbi usmjerenih afirmiranju mladih snaga. U Zagrebu se tako od 2007. godine do danas razvila određena tradicija kantautorskih večeri, odnosno koncerata na kojima nastupaju najčešće po jedan, a vrlo često i dva kantautora ili benda te pritom promoviraju sebe, ali i kolege glazbenike. Istaknutih projekata koji slijede tu ideju je nekoliko, a ovdje ću kratko predstaviti one koji su odigrali značajnu ulogu u oblikovanju scene, od kojih neki svoj gotovo deseto-godišnji kontinuitet bilježe do danas.

Najveću važnost u tom bi se smislu, čini se, moglo pripisati Škrabici, glazbenim večerima koje je 2010. godine u književnom klubu Booksa pokrenuo glazbenik i glazbeni kritičar Ante Perković, a ubrzo su mu se pridružili kantautori Nina Romić i Luka Belani. Tekst sa službene stranice kluba opisuje osnovnu ideju programa:

Osim guštanja u odličnoj svirci, jednom mjesečno Škrabica vam pruža priliku da učinite dobro djelo. Naime, upad se ne naplaćuje, a u svirku koju ćete čuti uloženo je vrijeme, trud, entuzijizam, pa je onda fer i suvislo da glazbenici dobiju nešto zauzvrat. A to "nešto" su dobrovoljni novčani prilozi koje publika može ubaciti u škrabicu. Sva prikupljena lova ide glazbenicima. Osim toga, Škraba je drugačija i po tome što se izvođače sluša u tišini. Nema razgovaranja, bilo međusobno, bilo na mobitel, žamora, šuškanja, šaptanja i došaptavanja zato jer je to bezobrazno i omalovažavajuće prema izvođačima, a i ne bi se ništa čulo jer je svirka akustična, nema struje. Pa ako biste dali ruku u vatru da nema tog mjesta gdje možeš slušati muziku u tišini i stvarno je, baš stvarno dobro čuti, nemojte. Dođite nam na Škrabu i doživite to skoro pa endemsko iskustvo.¹¹

Osim na službenoj internetskoj stranici Bookse, o samom se programu ne može mnogo saznati putem medija, eventualno putem koje najave ili recenzije koncerta na nekom od internetskih portala,¹² i to uglavnom kada je riječ o nekom od već medijski vidljivijih imena. Ante Perković je istaknuo kako su Booksu izabrali zbog toga što je riječ o dovoljno malom, no ugodnom prostoru koji se učinio odličnim mjestom za izvođenje i slušanje kantautorske glazbe. I Ana Profeta, voditeljica programa Bookse, naglašava kako su oni kao domaćini inicijativu rado prihvatili jer su i sami primijetili kako kantautori nemaju baš puno prostora "gdje mogu izvesti ono što sami stvaraju, a svakako zaslužuju podršku" (Profeta, u razgovoru s T. H.). U prve dvije godine svakog je tjedna domaćinom Škrabice bio jedan od organizatora i njegov je zadatak bio da publici predstavi (još) jednog kantautora. Način na koji su se odabirali kantautori najviše je ovisio o organizatoru, a vremenom su se i sami glazbenici sve više počeli samoinicijativno javljati. Perković smatra da program Škrabice

¹¹ Od proljeća 2012. do početka 2016. godine organizator je Škrabice bio Adam Semijalac, da bi se otad do danas u toj ulozi izmijenilo nekoliko glazbenika. Podaci su dostupni na: <http://klub.books.hr/skrabica-zmajar> (pristup 27. 2. 2020.).

¹² Primjerice Groupie.hr, SoundGuardian, Sound Report, Kulturpunkt, Soundset, Kultivator, Artestit itd.

nije uspio okupiti stalnu publiku, već je ona uglavnom dolazila s izvođačima, a ovisila je o tome koliko su sami izvođači bili aktivni na društvenim mrežama jer su upravo one bile i ostale najjačim i najučinkovitijim načinom prijenosa informacija o zbivanjima na sceni. To je, međutim, prema Perkoviću, za rukom pošlo jednom drugom kantautorskom programu:

Ono što je Nina radila, dakle Podrži scenu i Začarana Močvara, čisto iz te neke pozicije sudionika, kad je prošle godine radila taj muški i ženski festival, dakle kad ih je po desetak kantautora i kantautorica nastupalo, onda sam shvatio da se neka publika ipak odgojila jer je bila Močvara vrlo ugodno popunjena i ljudi su bili vrlo blagonakloni i dogodilo se ono što je u početku kantautorima koji su tihi, koji zahtijevaju neku vrst pažnje koja nije uobičajena u klubovima gdje bend nadglasa onaj kojeg ne zanima muzika primarno, uvijek je bila ta potreba za nekim mjestom i nekim stavom otvorenim prema slušanju, i čini se da se to razdoblje tamo dvije i sedme kad je sve stidljivo počelo pa do tih Začaranih Močvara, da se to napravilo bar. (Perković, u razgovoru s T. H.)

Začarana Močvara je projekt sličan Škrabici no, za razliku od nje, u većoj je mjeri prisutan u medijima (usp. Bedić 2017). U zagrebačkom ga je klubu Močvara na Trnjanskom nasipu u suradnji s voditeljem kluba Kornelom Šeperom također pokrenula Nina Romić, pri čemu joj je inicijalna ideja bila ponuditi program "malo akustičnije i nježnije glazbe, gdje će ljudi sjesti i poslušati glazbenika, te sustavno razvijati kulturu slušanja" (Romić u Devčić 2012b). Ipak, program nije ograničila isključivo na akustičnu glazbu, već ga je zamislila raznolikim, s naglaskom na originalnosti i karizmi koje su joj, "uz lakoću kojom glazbenik prenosi ono što ima za reći i kod slušatelja potiče emocije", bile glavnim kriterijima pri odabiru glazbenika za nastupe u programima Začarane Močvare (usp. Devčić 2012b). Kao organizatorica i domaćica nekoliko takvih programa, Nina Romić se, osim kao kantautorica, profilirala i kao uzor i podrška nedovoljno afirmiranim izvođačima. Osim što je projekt Začarana Močvara uspio okupiti publiku, važnim se čini istaknuti kako bilježi gotovo desetogodišnji kontinuitet organiziranja koncerata intimnijeg ugođaja pod umjetničkim vodstvom iste umjetnice (usp. Stajčić 2019). Osim toga, zanimljivo je kako od 2013. godine dobiva sredstva iz BTL natječaja koji raspisuje Hrvatsko društvo skladatelja, pa se čini kako nastojanja kantautora sve više prepoznaju i strukovne organizacije.¹³ Taj, kako ga Perković naziva, pothvat "uzgajanja publike" koji je uspio Začaranoj Močvari, ali ne i Škrabici, možda bismo mogli pripisati tome što je ova prva pokrenuta kasnije, odnosno Perković se konkretno referira na festival koji se održavao krajem 2012. godine, a do tada je već prošlo određeno razdoblje tijekom kojeg je kantautorska scena stvarala svoju publiku. S druge strane, čini se kako jedan od razloga leži i u samoj promociji: Škrabica je i sa svojim prvim, ali i sadašnjim organizacijskim vodstvom imala vrlo slabu promociju i njezini su koncerti rijetko medijski popraćeni, dok Začarana Močvara u tom pogledu drži znatno bolju poziciju – svi su događaji oglašavani prvenstveno putem Facebooka, povremeno i portali pišu o njoj, a veliki je podstrek dao i tekst Aleksandra Dragaša (2012) objavljen u *Jutarnjem listu* koji se brojnim pohvalama

¹³ Prema tekstu natječaja, to je "natječaj za dodjelu sredstava za stimulaciju glazbenih manifestacija i glazbenog stvaralaštva s područja popularne glazbe iz fonda sredstava prikupljenih od naknada za prazne medije" (<http://www.hds.hr/natjecaj-btl-za-sezonu-2014/>).

osvrnuo na žensku večer Kantautorskog Festa organiziranog u sklopu Začarane Močvare. Također, kroz klub Močvara cirkulira mnogo više ljudi i, za razliku od Bookse u kojoj se održava Škrabica, primarno je koncertni prostor, a Romić ga je ciljano odabrala:

Ja sam zapravo htjela vodit tu Začaranu Močvaru, to mi se učinilo kao pravo mjesto zato jer oni baš imaju pravi klub, pravog tonca, pravu rasvjetu, ono, dobro mjesto gdje zapravo može živiti ta glazba koja nije ono neki *mainstream*, koja ne udara na energiju, dakle ples i to, nego glazba koju mi izvodimo, glazba nježnijeg senzibiliteta, glazba koju treba slušati... Jer, smatram da kantautorska glazba treba imat publiku tu koja će je slušat. I tako tu kulturu slušanja treba razvijat. I mislim, naravno da se to ne može razviti u kratkom periodu, to treba baš ono, i te kantautorske večeri, i ta Škrabica, to je onako jednostavno krenulo da bi se isprofilirala ta publika koja evo, dolazi na Začaranu Močvaru. [...] Ali evo, baš onako mogu reć da se nešto promijenilo i mislim da ta naša višegodišnja nastojanja su ipak prešla prag neki. (Romić, u razgovoru s T. H.)

Zvonka Obajdin iz benda Svemir i Orlan Tus iz benda *Mika Male* slijedili su jednake ciljeve kada su 2013. godine, uvidjevši da se razvija "jedan novi pokret istomišljenika, koji su različiti, a ipak imaju neke poveznice", odlučili snimiti seriju kompilacija pod nazivom *Bistro na rubu šume* ([s. n.]. 2014a). U nadi da će neafirmirane glazbenike predstaviti široj publici načinili su pet kompilacija uključujući i EP naziva *Snimka iz Sobe* (usp. [s. n.]. 2014b).¹⁴ Jedna od glavnih inicijatorica *Bistroa*, Zvonka Obajdin, objašnjava što obilježava te kompilacije:

Sve što radimo je DIY – nemamo budget, nemamo neku logistiku, radimo tko što može i zna, od osmišljavanja dizajna omota, preko prženja CD-ova, do masteringa snimaka. Glazba koja se čuje iz *Bistroa* je... ne znam što da ti kažem! Ona koja se nama sviđa. Moglo bi se reći da je u velikoj mjeri kantautorska, ali ne skroz... ima tu svega pomalo. Dašak elektronike. Zrno funka. Izleti u bizarno. Ima svega, osim kompromisa. (Obajdin u Jurkas 2013b)

Pri odabiru izvođača Tus i Obajdin polazili su ponajprije od vlastitog ukusa te aktualnog djelovanja pojedinih izvođača s kojima su bili upoznati, a nastojali su na četiri kompilacije ravnomjerno rasporediti medijski prisutnije izvođače kako bi privukli pažnju na pojedinu kompilaciju i na ostale, manje poznate glazbenike. Za Ninu Romić najveća vrijednost *Bistroa* počiva u regionalnom povezivanju glazbenika. No, čini se kako se prilikom organiziranja koncerata u sezoni 2013./2014. na poticaj Zvonke Obajdin u tada novootvorenom zagrebačkom klubu Klub u svrhu promocije kompilacija nije toliko ustrajalo na toj dimenziji, jer su nastupili samo domaći glazbenici. U svakom slučaju, *Bistro na rubu šume* je u konačnici privukao medijsku pažnju, a glazbenicima je osigurao put do neke nove publike uzmemo li u obzir nekoliko tisuća *downloada* koje kompilacije bilježe ([s. n.]. 2014b).¹⁵

¹⁴ Sve se četiri kompilacije i EP mogu poslušati na internetskoj stranici <http://bistronarubusume.band-camp.com/>. Klub Soba odigrao je ulogu u razvoju kantautorske scene i zbog programa pod nazivom Sobarica koji se u njemu pod vodstvom Adama Semijalca održavao od 2011. do 2012. godine.

¹⁵ Na svakoj je kompilaciji desetak glazbenika, a sudjelovali su glazbenici iz Hrvatske (Nina Romić, *Felon*, *Mika Male*, *Svemir*, *Radost!*, Zvonimir Varga, *Punčke*, Miki Solus, *Seine*, *The Marshmallow Notebooks*, *Bebe na Volé*, *Žen*, *Kimiko*, Irena Žilić, *Marinada*, *U pol' 9 kod Sabe*, *Olovni ples*, *Črni pes*, *Sebastian Doe*, Erna Imamović, *Drvored*, *Auguste*, *Elephant & the Moon*, *Izae*, *Gilbert*, *Nellcote*, Čudnorede, *ChocoJazz*, Sara Renar,

Osim u sklopu predstavljenih programa, mnogi kantautori svoje prve nastupe duguju Free Stageu koji se u organizaciji Krešimira Znika svakog četvrtka održavao u kafiću Retro na Savskoj cesti. Po uzoru na engleske *open mic* večeri kojima je imao prilike prisustvovati za života u Londonu, Znika je 2010. godine odlučio iskušati kako će takav koncept rezonirati u Zagrebu.¹⁶ Prije svega, želio je pružiti priliku mladim kantautorima koji stvaraju vlastitu glazbu i nemaju dovoljno hrabrosti održati koncert da se kratkim nastupom predstave publici i osjete njezine reakcije. Dugo je bio u potrazi za idealnim prostorom jer, kako kaže, “trebalo je neko toplo mjesto, opušteno, intimno, da ti ljudi koji dolaze prvi put na scenu da im nije baš ono turbo bed, da je niski stage i sve to skupa” (Znika, u razgovoru s T. H.). Kafić Retro na Savskoj cesti učinio mu se najpogodnijim prostorom za predstavljanje “iskrenije” i “intimnije” glazbe i upravo su tamo neki od kantautora, poput Mikija Solusa, počeli svoje predstavljanje javnosti. Danas pak, tvrdi Znika, scena raste svakim danom i takvi programi više ne funkcioniraju.

Pored toga što igra veliku ulogu u promociji kantautora, Radio Student je također bio jednim od mjesta za, kako to Miki Solus formulira, “kaljenje” mladih kantautora.¹⁷ Radio Student je nekomercijalan i nezavisan studentski radio koji se svojom “medijskom politikom” izdvaja u mnoštvu komercijalno usmjerenih medija pozicioniranih kao centralnih. Oni su, ističu, spremni na upoznavanje nove glazbe i izbjegavaju “pošast” današnjih radiopostaja: formatiranost i ukalupljenost. Jedna od glazbenih emisija Radio Studenta je i Iskopčani petak u kojoj urednici od 2012. godine svakog petka u deset sati ujutro ugošćuju glazbenike koji tom prigodom za slušatelje sviraju uživo u akustičnoj verziji.¹⁸ Gostovanje na Radio Studentu tako je nekim glazbenicima prvi doticaj s medijima, a mnogi bi se vjerojatno složili kako im je to i najranije održan koncert u danu. Ideju za emisiju tadašnja je urednica Lucija Živković dobila kad je u jutarnjem programu htjela ugostiti bend *Mika Male* u kojem svira njezina prijateljica Lucija Potočnik, te su spletom okolnosti zajedno počele uređivati emisiju. Živković ističe kako su naišle na dobre reakcije glazbenika, a s vremenom ih je sve više počelo izražavati želju da sudjeluju u programu. S druge je strane to već u samom početku bio vrlo dobar pokazatelj kako je Radio Student medij gdje su glazbenici dobrodošli, mogu se slobodno predstaviti i dobiti podršku jer, kako ističe, njima nitko “odozgora” ne diktira način rada ili ih žanrovski ili na bilo koji drugi način ograničava.¹⁹

On Tour, Rolin Humes, Lovely Quinces, Ivana Bastašić, Ivana Picek, Ivan Škrabe, Igor Baksa i Čopor; zatim glazbenici iz Srbije (*Stray Dogg, Wooden Ambulance, Ti, Bitipatibi*, Anita Ilić, Ana Ćurčin, *Prkos Drumski* i Emanuel Kantautor) te Slovenije (Katarina Juvančić i Dejan Lapanja).

¹⁶ *Open mic* je koncept u kojem kafići, klubovi i slični prostori otvaraju svoja vrata i pozornice glazbenicima (najčešće kantautorima) za nastup, bez obzira na njihovo prijašnje iskustvo. Glazbenici na taj način stječu vrijedno iskustvo nastupanja što je dobar način za prevladavanje treme pred publikom, ali i prilika da se povežu s drugim glazbenicima. *Open mic* večeri najčešće se održavaju sredinom tjedna, kada je smanjen promet u klubovima i kafićima.

¹⁷ Više informacija o Radio Studentu moguće je pronaći na: <http://www.radiostudent.hr/o-nama> (pristup 3. 10. 2019.).

¹⁸ U početku su urednice bile Lucija Živković i Lucija Potočnik, no budući da je riječ o studentskom radiju, njegovi se urednici (uglavnom studenti) često mijenjaju. Emisiju u trenutku nastanka članka uređuju Klara Berdais i Izidor Vasilčić.

¹⁹ Osim navedene, u vrijeme provođenja istraživanja 2014. godine na Radio Studentu je još nekoliko emisija bilo usmjereno promociji mladih izvođača, poput Supersonične emisije, a osim samih emisija, urednici su organizirali i Studentski četvrtak, odnosno niz koncerata u rock klubu Ribnjak na kojima su ugošćivali mlade glazbenike.

Nakon inicijalne faze razvoja kantautorske scene u kojoj su njezini pripadnici bili "prepušteni" sami sebi, postupno su zbivanja počeli pokretati i oni posredno vezani uz nju, ali i izvan nje. U tom su kontekstu važne bile objavljene kompilacije: pored već spomenutih pod nazivom *Bistro na rubu šume* čije su stvaranje potaknuli sami glazbenici i njima kantautorsku scenu učinili vidljivijom, početkom 2014. godine na inicijativu Davora Drezge iz diskografske kuće Croatia Records nastaje kompilacija *Tragovi* koja je, za razliku od spomenutog *Bistroa*, komercijalno izdanje i ne nudi besplatan *download*. "Indie" kompilacija, kako je predstavlja izdavač, donosi "dvanaest izvođača koji pokazuju što se sve može s muzikom napraviti, osim iskomercijalizirati, obljutaviti i svesti je na ulogu pozadinske buke. Previše je tu talenata koji na pravi način prikazuju bogatstvo nezavisne muzike u Hrvatskoj" (Tučkar 2013).²⁰ *Tragovi* su se proširili i na četiri kratke dvadesetominutne emisije u kojima su predstavljeni izvođači s kompilacije, a koje su potom emitirane na televizijskom kanalu CMC i na Drugom programu HRT-a, a danas su dostupne na platformi YouTube.²¹ Takav potez najveće diskografske kuće u Hrvatskoj i otklon od ustaljenih obrazaca mnoge je iznenadio (ne čini li se paradoksalnom "indie" kompilacija u izdanju velike kuće?),²² no očito je uvidjela što se "kuha" ispod površine i odlučila to istražiti, za što je najboljim načinom bila upravo kompilacija. Sami su se izvođači prisutni na kompilaciji o istoj imali priliku izjasniti u kratkom videu koji je snimio portal Ravno Do Dna preispitujući namjere Croatia Recordsa: uglavnom se slažu kako je, i ako postoje neke skrivene namjere, njima u konačnici najvažnije doprijeti do publike.²³

Neophodno je ovdje spomenuti još jednu kompilaciju: *Femme nouvelle* koju je u lipnju 2019. godine izdala također jedna od vodećih domaćih izdavačkih kuća, Aquarius Records, a koja vrlo dobro ukazuje na apostrofiranje "ženskog" koje u posljednje vrijeme u diskursu koji prati scenu sve više dobiva na važnosti. Portal MusicBox ovako je o njoj izvijestio:

Maja Posavec već objavljuje novi materijal. Singl "Trnoružica" najavljuje njezin drugi album, ali i projekt *Femme nouvelle* u kojem se ova svestrana glazbenica našla uz brojne domaće kantautorice [...], poput Nine Romić, Sare Renar, *Alee Neon*, ali i kantautorica iz drugih izdavačkih kuća poput Mirele Priselac Remi, Natali Dizdar, *Sun U* koje su svoje autorske pjesme ustupile za kompilaciju čiji je cilj promocija ženske kantautorske scene. Majina pjesma "Trnoružica" savršeno karakterizira projekt koji u prvi plan stavlja glazbenice kao snažne i samostalne žene čija autorska djela pomiču granice i mladim autoricama otvaraju nove horizonte.²⁴

²⁰ Kompilacija je dobila naziv po pjesmi Sabine Herman poznatije kao *Queen of Sabe*, a osim nje, za kompilaciju su odabrani *Olovni ples*, Ante Perković, *Mika Male*, *Nezahvalnici*, Zvonimir Varga, *Big Strip Gorila*, *Droid*, *Orvel*, *Kimiko*, *Ketz* i *Go No Go*.

²¹ <http://www.youtube.com/watch?v=zfDdU6tnZ5w> (pristup 3. 10. 2019.).

²² Pojam *indie* dolazi od engleskog *independent* što u prijevodu znači nezavisno. U kontekstu suvremene i popularne glazbene industrije, taj pojam označava odcijepljenost od tokova velikih izdavačkih kuća, a karakterizira ga konstantno mijenjajuća konstrukcija koja traži novost (Bernardo 2015: 338). U SAD-u se *indie* scena počela razvijati osamdesetih godina dvadesetog stoljeća.

²³ <http://www.youtube.com/watch?v=HnOdzMSOfnY> (pristup 3. 10. 2019.).

²⁴ <https://music-box.hr/2019/04/08/femme-nouvelle-novi-zenski-glazbeni-projekt-pokret-najavljen-singlom-trnoruzica-maje-posavec/> (pristup 3. 10. 2019.).

Činjenica jest kako kantautorstvo obilježavaju vrlo specifične konvencije vezane uz rodnu dimenziju. Dok je, naime, s jedne strane glazbenicama pružilo mogućnost da konačno naiđu na prihvaćanje na koje nisu mogle naići kao rock glazbenice, s druge je strane kantautorstvo neposredno utjecalo i na transformaciju maskuliniteta (usp. Strachan i Leonard 2003: 202). Na zagrebačkoj je sceni rodnom upisivanju u kategoriju kantautorstva s naglaskom na osnaživanju žena bio usmjeren i recentni Festival hrvatskih kantautorica koji se kroz dvije večeri krajem kolovoza 2019. godine održao u Atriju Hrvatskog prirodoslovnog muzeja u organizaciji Scene Amadeo te Sare Renar, sve aktivnije i medijski eksponiranije kantautorice. Dva dana festivala obilježili su nastupi Barbare Munjas, Nine Romić, Luce, Ivane Picek, *Alee Neon* i Sare Renar, a popratni je program donio tribinu "Žene na nezavisnoj (kant)autorskoj sceni" koja je na društvenoj mreži Facebook i nekolicini internetskih portala najavljena ovako:

Nastanak i razvoj snažne kantautorske scene u posljednjih desetak godina u Hrvatskoj zanimljiv je s različitih novinarskih i glazbeno-estetičkih aspekata. Na tribini u sklopu Festivala hrvatskih kantautorica o ovoj temi će razgovarati novinarka, insajderice i same glazbenice: Nina Romić (kantautorica i promotorica, voditeljica koncertnog programa *Začarana Močvara*), Eva Bađanjak iz grupe *Žen* (autorica, gitaristica, dizajnerica i jedna od voditeljica programa "Živ Žar Žur" u AKC-u Medika), Andrijana Mirna Marin (fotografkinja i studentica Umjetničke akademije u Splitu) te Antonela Marušić (novinarka, aktivistica i književnica) koja će moderirati razgovor. Na tribini će biti prezentirana i dva dokumentarna glazbena filma koja se trenutno nalaze u procesu produkcije, oba posvećena fenomenu glazbenica i (kant)autorica na nezavisnoj glazbenoj sceni. Riječ je o filmovima: "Mogu i sama!" Antonele Marušić, te diplomskom dokumentarnom filmu "I one su tu" Andrijane Mirne Marin. Redateljice će s publikom podijeliti neka od iskustava sa snimanja, ali i vlastita viđenja fenomena pojave (kant)autorica na sceni Hrvatske, ali i regije.²⁵

Većina točaka iz poticajne najave je, nažalost, izostala, te nije osigurala očekivano problematiziranje. Površno i naizgled neupućeno kronologiziranje već poznatih općih mjesta iz povijesti razvoja scene iznenađuje s obzirom na to da je za moderiranje bila zadužena jedna od autorica dokumentarnog filma u nastajanju, ujedno iz redova novinara koji su problematizirali i izvještavali o razvoju scene. Unatoč tome, organiziranje kantautoricama usmjerenog festivala i snimanje dvaju dokumentarnih filmova o ženskom dijelu scene baš u ovom trenutku teško je ne razabrati simptomatičnim. Iako se zaključak o uzroku ne nameće s lakoćom, čini se kako se krug nakon desetak godina na neki način zatvara i, barem što se medijskog diskursa tiče, oživljava načelno iščitavanje kantautorske scene kao "ženske". Ipak, ono je sve više usmjereno osnaživanju ženske strane nezavisne glazbene scene "koja se suprotstavlja dominantnom i maskulinom funkcioniranju žena u industriji", a koja je uspjeh postigla djelujući uglavnom po DIY principima, bez potpore komercijalnih medija i izdavačkih kuća (usp. Marušić 2014). Činjenica da su to glazbenice čiji cilj nije

²⁵ <https://voxfeminae.net/kalendar-dogadanja/najave/prvi-festival-hrvatskih-kantautorica/> (pristup 3. 10. 2019.).

dospjeti u medije pod svaku cijenu, već je to popratni element njihove želje i potrebe za stvaranjem vlastite glazbe, ujedno je i konstanta mnogih tekstova o kantautorskoj sceni sve do danas.

Zanimljivo je kako je kantautorska scena već bila u fokusu dokumentarnih filmova. Iz nedavne 2018. godine izvija se *Bebè Na Volè* redatelja Vladimira Gojuna portretnog karaktera o glazbeniku Adamu Semijalcu čiji lik stoji iza tog pseudonima. Osim toga, zajednica glazbenika *Novi odmetnici* počela je još prije desetak godina okupljati kantautore iz regije što je redatelja Miloša Drobnjakovića navelo da o njima snimi dokumentarni film čiji je *trailer* ubrzo i objavljen no, koliko je poznato, film do danas nije predstavljen u svom završnom obliku.²⁶ Bez obzira na to, snimljen je njegov nastavak *Glazba je univerzalni jezik* koji je predstavljen na osmom Festivalu dokumentarnog rock filma – DORF u Vin-kovcima 2014. godine.²⁷ Ista je skupina glazbenika, naime, smjerala prepoznavanju sličnih kantautorskih senzibiliteta i njihovu povezivanju na regionalnoj razini. Jedno od ostvarenja tih težnji je i novosadski festival Poezika, ali i razne koncertne suradnje često ostvarivane i u Zagrebu. U tom se kontekstu čini značajnim prvi međunarodni festival u Hrvatskoj posvećen isključivo kantautorima – Izložba kantautora. Pokrenut je 2013. godine u Velikoj Gorici, a u organizaciji udruge Izlaz bilježi kontinuitet do danas, s time da je lokaciju održavanja promijenio u Ranch Kurilovec te postao poznatiji pod imenom Exposure festival (usp. Šantek 2013).²⁸ Nešto manjeg obima, povremeno se i u klubu Močvara održava Kantautorski festival kroz jednu koncertnu večer u sklopu već spominjanog programa Začarana Močvara. Upravo ovakvi pothvati svjedoče da su kantautori uvidjeli da, osim što se moraju povezivati na lokalnoj, takvo što je potrebno i na regionalnoj razini kako bi kroz zajedničke aktivnosti privukli pažnju medija te se predstavili publici bez velikih i financijski zahtjevnih promocijskih zahvata. Takva nastojanja, kao i sposobnost kruženja ideja i materijalnih elemenata od jedne lokalne scene do druge, slijede već spomenutu ideju Willa Strawa prema kojoj su scene povezane kroz aktivnost koju dijele, dok im je originalnost utisnuta lokalnim kontekstom (usp. Straw 1991: 379).

Osim spomenutih, važno je naglasiti kako kantautorska scena u Zagrebu do danas bilježi niz drugih DIY programa i inicijativa koje su služile kao platforma za promoviranje i razvoj glazbenika te njihovo međusobno povezivanje.²⁹ To između ostalog govori u prilog tome da je riječ o vrlo živoj sceni koja je danas važan i gotovo neizostavan dio tjednog kalendara koncertnih zbivanja u glavnom gradu; sceni koja funkcionira kao društvena praksa u stalnom preoblikovanju i širenju granica okupljanjem sve većeg broja glazbenika, ali i publike.

²⁶ *Trailer* dokumentarnog filma dostupan je na: <http://www.youtube.com/watch?v=ZWLsPROjIm0> (pristup 4. 11. 2019.), a više o samoj ideji i sadržaju filma na: <http://simplicisimus.wix.com/newoutlawsthemeovie#!the-movie> (pristup 20. 7. 2019.).

²⁷ <http://mixer.hr/najave/music-is-a-universal-language-premijerno-na-dorf-u/> (pristup 20. 7. 2014.).

²⁸ <https://www.facebook.com/SongwritersExposure> (pristup 20. 7. 2014.).

²⁹ Primjerice Sobarica, Autorsko & akustično u Caffe galeriji Milenij kojoj je domaćin bio Zvonimir Varga, Akustik u knjižari Rockmark te Artcoustic u KSET-u, Medijski inventar muzičkih originala – MIMO, Cuckoo Sessions, Runaway Sessions itd.

Scenu živom održava upravo intenzivna društvena interakcija svih sudionika koji, uz mreže institucija, izgrađuju društvene sustave čijim su žarištem postojanja najčešće koncerti koji i dalje ostaju najsigurnijom i najučinkovitijom poveznicom kantautora i njihove publike, a čiji lokalni doseg sve uspješnije proširuje internet s mogućnošću *dijeljenja glazbe*, odnosno njezina brzog i učinkovitog distribuiranja i razmjenjivanja u kontekstu globalno umreženog svijeta (usp. Bennett i Peterson 2004; Cohen 1991).

KANTAUTORSKA SCENA ONKRAJ DISKOGRAFSKE INDUSTRIJE: DIY KAO OTPOR I OSNAŽIVANJE

Iz dosad navedenog razvidno je kako scenu čini nekoliko formativnih i međusobno prožimajućih elemenata: glazbenici koji stvaraju i izvode glazbu, publika kojoj se ona predstavlja, zatim mediji koji scenu prate i promoviraju, te mjesta i koncertni prostori u/na kojima se ona manifestira. Upravo su mediji svojim specifičnim odnosom prema suvremenoj kantautorskoj sceni odigrali važnu ulogu u kreiranju nezavisnosti kao njezine definirajuće značajke. Najistaknutije mjesto u stvaranju toga diskursa zauzima internet, no važnu ulogu imaju i radijske emisije i najave već spomenutog Radio Studenta, kao i sve češći prilozima vodećim radijskim i televizijskim kanalima te u dnevnim glasilima. Unatoč njihovoj početnoj šturosti, rastuća prisutnost pojedinih kantautora u medijima namijenjenim širokoj publici usmjerava pažnju na samu scenu te svjedoči o promjeni koju bilježi od svojih početaka do danas (usp. Semenčić Petrih 2017).

Ipak, taj im medijski prostor još uvijek nije dovoljno otvoren što put prema publici čini otežanim. Osvrćući se na tu problematiku, Nina Romić ističe ono u čemu je sadržan sam način funkcioniranja kantautorske scene:

Istina je da smo prečesto na marginama, no smatram da ustrajan rad i kvaliteta ostaje, možda će nam duže trebati da se probijemo do šireg slušateljstva, no ono što će ostati iza nas će biti nešto na što ćemo biti ponosni. Za mene je to važno. Mediji furaju ono što je atraktivno i potpomognuto PR mašinerijom, sa ljudima iza toga čiji je to posao. Moram naglasiti da svi mi sa kantautorske scene radimo samostalno, bez menadžera, agenata, stilista, aranžera, kompozitora, sponzora... Par ljudi, uključujući i mene, imaju izdavače i oni su nam sigurno pomogli u smislu da se možda probijemo lakše do radio stanica i ostalih medija. No, sve je to slabo ako nisi sam aktivan. Bitno je raditi na sebi i svirati, povezivati se sa istomišljenicima, povezivati se regionalno i na taj način graditi neku drugačiju konstrukciju od ovoga što je uopćeno i normalno. Na taj način će i lakše i brže doći naša glazba do ljudi. Vjerujem da nitko od nas ne čeka da se čudo desi i da nas mediji zamijete, stvaranje priče koja je snažna i originalna ne ovisi o tuđoj pomoći već o našem djelovanju. (Romić u Jurkas 2013a)

Zastupljenost je pojedinih kantautora u medijskom prostoru različita, a čini se kako direktno ovisi o njihovom odnosu s glazbenim novinarima i djelatnicima u glazbenoj industriji. Pritom posjedovanje ugovora s nekom od vodećih diskografskih kuća za kantautore zasigurno čini

razliku i povećava šanse da će netko od radijskih urednika i emitirati snimke koje mu šalju diskografske kuće. Za one pak koje izdavačka kuća ne zastupa takve su šanse svedene na minimum uslijed prevladavajuće klime predselekcije i emitiranja već popularnih hitova s, dakako, ciljem osiguravanja zarade (usp. [s. n.]. 2014a). I u ovome se kontekstu kao opreka ističe Radio Student koji je otvoren emitiranju snimki kantautora i povrh prethodno navedenih specijaliziranih emisija, što je vjerojatno i posljedica činjenice da programe često uređuju studenti koji su i sami dijelom zagrebačke glazbene scene. Detektirana zatvorenost većine preostalih radija, kao i televizije, jednim je od glavnih uzroka začaranom krugu u kojem su novi i produktivni glazbenici nezadovoljni jer ne mogu doprijeti do publike. Upravo zbog nezadovoljstva centralizacijom moći i medijskim, kao i politikama šire glazbene industrije, mnogi su se kantautori okrenuli alternativnim taktikama, prije svega samostalnom i nezavisnom *do-it-yourself* glazbenom izdavaštvu odnosno produkciji, pri čemu su definirajuće postavke nezavisnost i suprotstavljanje komercijalizaciji.

Upravo je neformalna struktura – nezavisno glazbeno izdavaštvo, uz medije i prostore – pogodovala razvoju kantautorske scene u Zagrebu. Ono od čega njezini pripadnici polaze jest razumijevanje glazbe kao umjetnosti, kulturnog dobra u čijoj je samoj srži, kako to ističe Romić, načelo osobne istine. Glazba se ne poima kao proizvod koji će se prilagoditi tržištu s ciljem prodaje, već slijedi zamisao prema kojoj ima neku drugu funkciju i motivaciju od zarade. Ipak, prema Tusu, i sam ekonomski aspekt posredno utječe na cjelokupan proces:

To je najviše pitanje, u principu, novaca. Sad ako ti dobiješ više, to ti je odmah pitanje slobode. Ja uvijek razmišljam kako ti neki veliki izvođači, pitanje je sad kolku oni slobodu imaju kad toliko ljudi ovisi o njima i o tome dal će oni donijet novce, šta oni mogu glazbeno radit, da li oni mogu ostat u svom stilu, jer ako promijene nešto neće više zaradit na sljedećem albumu i tako dalje. Mislim, to ne treba biti prvenstvena motivacija nikome da se bavi umjetnošću – novac; može to biti nešto čemu teži, znači većina nas bi voljela da može normalno živjeti od glazbe, to ne znači ništa ekstra, samo da dobiješ malo više od normalne hrvatske plaće, da možeš ono, živjet, ne. [...] Ne vidim ništa loše u tome da se eksponira glazba koju radimo, to može donijet dobro samo svima nama na neki način, ali ne radi se o tome da sad mi kao scena ili kao pojedinci nekako profitiramo od svega toga, zato jer je stvar toga što je zapravo ta glazba, što želimo s tim. Mislim, poanta svega je po meni ipak publika na neki način [...] Ali, mene prvenstveno glazba kao grana umjetnosti zanima. Tako da, iznimno mi je važno da i ta glazbena umjetnost nekako vrati možda svoje mjesto u važnosti naspram možda drugih umjetnosti, to zasad ona nema čini mi se, iako svi slušaju nešto. (Tus u razgovoru s T. H.)

Još jedna bitna razlika kojom Romić smatra da se razlikuju od tog “drugog svijeta” jest da sve postižu vlastitim trudom, odnosno bez posrednika angažiranih s namjerom prodaje glazbe (usp. Bedić 2017). Kontrolom cjelokupnog procesa stvaranja i distribuiranja glazbe te primjenom spomenutih načela, glazbenici potencijalno mogu ostvariti bolju povezanost s publikom. Osim toga, glazba koja joj se u tom slučaju predstavlja ne podliježe zahtjevima vodećih izdavačkih kuća te u tom pogledu od glazbenika ne zahtijeva nikakvu vrstu kompromisa. Upravo iz toga proizlazi njezina iskrenost:

Tu ima jako puno posrednika da bi se glazba prodala, ovdje iskreno ono sve apsolutno što imam ja i svoj bend smo uložili dakle u to snimanje da bi se napravilo takvo kakvo je. Dakle, nema apsolutno nikakvog uplitanja i to je sve ono iskreno kako je, kako osjećam, bez ikakvih kompromisa. Mislim, to je jedan put koji smo odabrali, da želimo prodavati pristali bi na neke druge stvari i definitivno bi ta glazba drukčije i zvučala. Da li bi bili sretni, to je već pitanje drugo. (Romić u razgovoru s T. H.)

Pitanje izdavaštva tako se neposredno nadovezuje na pitanje autentičnosti i autorstva koji su u ovom članku već dotaknuti. Mnogi od kantautora, naime, upravo zbog nezadovoljstva vodećom glazbenom industrijom i s namjerom da zaštite autentičnost i iskrenost svoje glazbe, objavljuju u nezavisnoj produkciji. Tim se slijedom kantautorska scena oblikovala kao dio onoga što bismo mogli nazvati nezavisnom glazbenom scenom – danas popularnije nazivanom *indie* scenom – označavajući na taj način kulturu koja se odvija paralelno onoj dominantnoj, *mainstream* i općeprihvaćenoj. Pogonjena je istraživanjem potencijala za realiziranje autonomije od ove potonje te spektra drugih ideala vezanih uz šire poimanje etike nezavisnosti. Jasno je pritom kako se pojam “nezavisnog” opire preciznoj definiciji i konstantno redefinira upravo zbog toga što se odnosi na diskurzivnu praksu u cijelosti, a prema Wendelu, opseg takvih diskurzivnih mogućnosti konstantno se proširuje (usp. Wendel 2008: 28).

Upravo heterogenost nezavisnih izdavačkih kuća, nastala kao izravna posljedica promjena u samoj organizaciji diskografske industrije, složenosti kulturne industrije i ekonomske krize, svjedoči o slobodi koju je teško postići u okviru vodećih diskografskih kuća (usp. De Almeida 2015: 171). Nezavisni nisu oslobođeni samo tržišnih zakona već i mnogih drugih nametnutih pravila. Polazište im je stvaranje i izvođenje glazbe u koju vjeruju, pri čemu se u velikoj mjeri oslanjaju na umrežavanje te usmeno prenošenje informacija o svojim uradcima. Upravo je usmjerenost glazbene industrije prema lukrativnosti ili pak kreativnosti sve više u fokusu istraživača, nadovezujući se na istraživanja koja su krenula od pozicioniranja scena nasuprot glazbenoj industriji (usp. Shuker 2011: 17). Nezavisna glazbena scena u tom je smislu srodna pojmu “supkulture” jer opisuje alternativnu glazbenu kulturu mladih suprotstavljenu *mainstreamu* i neovisnu o glazbenoj industriji. Bennett i Peterson objašnjavaju prirodu te podjele i ističu kako, unatoč velikim razlikama u organizaciji između glazbenih scena i međunarodne glazbene industrije, one međusobno itekako ovise: industrija koristi scene za poticanje novih oblika glazbenog izražavanja i pripisivanja autentičnosti proizvodima koje stvara, dok u isto vrijeme scene koriste tehnologiju koju razvija glazbena industrija. S jedne strane, glazbena industrija je uspostavljeni korporativni model u kojem velike tvrtke stvaraju, prodaju i distribuiraju glazbu kao proizvod, a kojim dominira šačica medijskih konglomerata.³⁰ S druge se pak strane razvija potpuno drugačija vrsta glazbene

³⁰ Shuker ističe kako u svakodnevnom diskursu postoji tendencija izjednačavanja glazbene industrije s izdavačkim kućama koje su samo jedan njezin dio. Glazbena industrija obuhvaća niz institucija i povezanih tržišta: izdavačke kuće i sektor maloprodaje, proizvodnju i prodaju snimaka u različitim formatima; glazbeni tisak; glazbene instrumente, snimke i tehnologiju za reprodukciju; trgovinu i prodaju robe (majice, poster i itd.); autorske naknade i prava te njihove agencije za licenciranje. Ti su aspekti često pod kontrolom iste matične tvrtke što joj omogućava maksimalno iskorištavanje određenog proizvoda, odnosno izvođača (Shuker 2011: 172).

industrije i to tamo gdje su same glazbene scene njezinom srži. Takva industrija koja podupire scenu, odnosno DIY industrija domena je malih zajednica, poklonika koji postaju poduzetnici i volonterskog rada (usp. Bennett i Peterson 2004: 3–5).

Kroz tu prizmu i aktivnosti na zagrebačkoj kantautorskoj sceni dobivaju jasnije obrise: njezini se pripadnici, naime, suprotstavljaju komercijalnim medijima i izdavačkim tvrtkama afirmiranjem novih načina stvaranja, izvođenja i širenja glazbe, a u čijoj su srži prethodno već predstavljeni programi i inicijative (usp. Marušić 2014). Pritom su glavni pokretači scene, koja u poimanju njezinih sudionika figurira kao krajnje nezavisna, ljubav prema glazbi i želja za njezinim širenjem. Usporedbom triju tekstova – iz 2010., 2014. te 2019. godine – pruža se koncizan prikaz njezina pozicioniranja. Antonela Marušić je 2010. pisala sljedeće:

Ima li kvalitetne indie scene u Hrvata, pitanje je na koje će svaki bolji poznavatelj glazbenog undergrounda odgovoriti potvrdno. No, tu je kao i uvijek veliko "ali" kojemu se pridružuju tradicionalne žalopojke o nesređenoj izdavačkoj sceni, malobrojnosti publike, nedostatku klupskih prostora... Po podrumima i garažama Lijepe naše pojačala u ovom povijesnom trenutku razvaljuje nekoliko stotina demo bendova, no pitanje je koliko ih zaista ima publiku i glazbi se posvećuje više od hobija. (Marušić 2010)

Četiri godine kasnije Petar Odak piše:

Čini se da zagrebačka koncertna scena nikad nije bila življa. [...] Komešanje se događa i na drugim razinama – novi bendovi i klubovi, klupski programi, partiji s drugačijom muzičkom ponudom, projekti kao što su Bistro na rubu šume: stvaranje scene [...] Svi oni pomalo pune rupe koncertne ponude grada – svi su u organizaciju koncerata ušli iz ljubavi i želje da bendove koje smatraju bitnim dovedu u Zagreb, i radi sebe i radi potencijalne publike. Nitko od njih od svog promotorstva ne očekuje zaradu, a ako se ona s nekom popularnijom izvođačicom i dogodi, ulaže se u dovlačenje bendova s kojima se na takav plus ne može računati. (Odak 2014)

A najrecentnije Josip Luković:

Mlada generacija autora-glazbenika, predvođena mladim kantautoricama, gotovo u potpunosti oponira dosadašnjim kretanjima na poslijeratnoj hrvatskoj sceni pošto je njihov put obilježen velikom razinom autonomije, vlastite inicijative i nekonvencionalnosti a s poprilično uvjerljivim i zavidnim rezultatom. Taj novonastali val mladih kantautora, po svojoj prirodi nije homogen već odražava razne senzibilitete izvođača i izvođačica. Po svojoj obimnosti, on doista nalikuje na "mali tsunami" i odražava veliku kooperativnu kvalitetu između mladih autora/izvođača [...] Sve to, kao i izvrsna domaća i strana recepcija popraćena zavidnim uspjehom, ukazuju na promjene u domaćem shvaćanju kulture, koja sve više teži kritičnijem mišljenju, internacionalnom zvuku i kozmopolitskim vrijednostima koje ove mlade autorice nude. (Luković 2019)

Osim što omogućuju dijakronijski uvid, ovi isječci vrlo dobro naznačuju neke od glavnih načela DIY etike: svojevrsnu samodostatnost koja se ispunjava obavljanjem različitih tipova zadataka bez pomoći plaćenih stručnjaka u pojedinim područjima, odbacivanje kulture

konzumerizma te izbjegavanje oslanjanja na postojeće društvene strukture. U njezinu je fokusu stoga osnaživanje pojedinaca i zajednica, sve bolje razumijevanje načina na koji mogu unaprijediti svoje kreativne aktivnosti te poticanje alternativnih pristupa birokratskim i društvenim začkoljicama s kojima se u postizanju svojih ciljeva susreću. Takva glazbena produkcija, oslonjena na DIY etiku, svoje korijene vuče iz 1970-ih kada se, nastojeći izbjeći *mainstream* glazbenu industriju i njezina ograničenja, oblikovala kao svojevrsna punk ideologija čiji je glavni postulat činila ideja antikonzumerizma (usp. De Almeida 2015: 169). Od tada se koncept DIY razvio od iskaza otpora dominantnim oblicima kulturne produkcije i diseminacije prema nijansiranijem izrazu kreativne kulturne prakse. I iako ta praksa i dalje pruža otpor *mainstream* oblicima kulturnog stvaranja i potrošnje, u isto vrijeme razvija profesionalizam usmjeren osiguravanju kulturne, te poželjno i ekonomske održivosti (Bennett 2018a: 134).

Upravo udžbeničke primjere primjene DIY principa donose samostalni kantautori koji oko sebe nisu okupili prateći sastav. Kao što je već naznačeno, takvih je primjera na zagrebačkoj sceni nešto manje i uglavnom karakteriziraju početnu fazu djelovanja. U svakom slučaju, glazbenicima vođenima DIY principima preostaje pouzdanje u širok spektar vještina i sposobnosti u kulturnoj sferi koje se sve više okreću *portfolio* karijerama gdje se sposobnosti za *multi-tasking* i *multi-jobbing* smatraju ključnim kriterijima za uspjeh (Bennett 2018a: 137). Primjena različitih kompetencija te polivalentnost uloga, koja donosi i veliki broj obveza, za mnoge kantautore predstavlja veliki izazov. Pored mnoštva obveza, kamen spoticanja predstavljaju promidžba i privlačenje publike:

DIY filozofija pretpostavlja da se život u priličnoj mjeri prilagodi potrebama benda, pa nespremnost ili nemogućnost da se ipak najveći dio slobodnog vremena posveti bendu predstavlja glavnu prepreku, a druga je medijska podrška; naime DIY pristupom u promociji je potrebno puno duže da se informacija probije do *mainstream* medija, nego što je to slučaj s profesionalnim PR-om. (Marušić 2014)

Glazbenici orijentirani prema DIY, bilo izborom ili spletom okolnosti, uglavnom ne posjeduju marketinške resurse poput onih temeljenih na kapitalu i kompetencijama diskografskih ili medijskih kuća. U nastojanju da izgrade širok krug obožavatelja i publike, razvijaju nove metode: za razliku od ranije kada su te veze stvarali putem turneja, medijske promocije i fizičke distribucije proizvoda, internet svakodnevno nudi rastući raspon alternativa, prije svega u obliku razvijanja vlastitih društvenih mreža koje pružaju priliku za izgradnju zajednice (usp. Wendel 2008: 88).

Razvoj nezavisnih DIY izdavačkih kuća se, naime, velikim dijelom odvijao paralelno s tehnološkim napretkom, pri čemu je posebnu ulogu odigrala digitalna revolucija osamdesetih godina prošloga stoljeća. Utječući na prirodu samog procesa snimanja i otvorivši široke mogućnosti za relativno jeftino i korisnicima jednostavno korištenje tehnologije visoke kvalitete, unazad dvadesetak godina je postala dostupnija "amaterima". Veća je dostupnost opreme za snimanje demokratizirala taj proces i omogućila ga samim glazbenicima neovisno o financijskoj potpori izdavačkih kuća, čime su samodostatnost, osim na

umjetničkom, počeli ostvarivati na menadžerskom te informatičkom području (usp. Oliver 2010). S druge je strane utjecala na paralelno razvijanje neformalne infrastrukture uključujući i podržavajuće institucije, poput nezavisnih izdavačkih kuća, koje su potpomogle porast vidljivosti takvih glazbenika i u općoj javnoj sferi.

UČINKOVITOST PROMOCIJE: NOVE TEHNOLOGIJE U SLUŽBI ORUĐA ZA POVEZIVANJE S PUBLIKOM

Ubrzan razvoj interneta koji je započeo devedesetih godina dodatno je utjecao na razvoj kanala komunikacije i diseminacije glazbe, znatno na taj način proširujući krug primatelja koji je ranije bio ograničen dosegom usmene predaje (usp. Bennett i Peterson 2004: 5; Grunning 2003: 156). Važno je primijetiti kako se bujanje zagrebačke kantautorske scene odvijalo paralelno s rastom popularnosti korištenja virtualne društvene mreže Facebook, glavnog sredstva povezivanja i promidžbe kantautora mimo diskografskih kuća i diktata tržišta (usp. Luković 2019). Pružajući mladim glazbenicima platformu da oživotvore svoju viziju, Facebook postepeno okuplja kritičnu masu i publiku te konstantno stvarajući diskurzivna značenja potpomaže oblikovanje glazbene scene. Kako je već naznačeno, stalno mjesto napetosti za nezavisne umjetnike leži u balansiraju između želje za postizanjem autonomije od *mainstream* glazbene industrije i želje za zauzimanjem mjesta baš u njezinim prostranstvima, a generira se upravo na društvenim mrežama (usp. Wendel 2008).

Iako se čini kako zahvaljujući razvoju tehnologije nikada nije bilo lakše uspostaviti kontakte i oglašavati, istodobno nikada nije bilo toliko različitih događanja u gradu Zagrebu koja su se odvijala paralelno, pa u velikoj količini informacija i objava mnoga od njih prođu nezamijećeno. Promoviranje uradaka i koncerata stoga zahtijeva mnogo truda i vremena, pa je primjerice često jedna osoba potrebna samo kako bi stalno objavljivala novosti i odgovarala na pitanja putem Facebooka ili internetske stranice (usp. Grunning 2003: 201–210). Medijski vidljiviji izvođači stoga često upošljavaju osobe zadužene za promociju i ugovaranje koncerata, nerijetko okupljene unutar specijaliziranog marketinškog i promotorskog tima. Što se tiče kantautora na zagrebačkoj sceni, oni navedeno uglavnom čine sami, što im oduzima puno vremena. Ognjen Bašić tako ističe kako mu nedostatak vremena da se bavi "sitnicama" marketinško-menadžerskog posla pričinja teškoću, a nastavno na to i pronalaženje odgovarajuće osobe od povjerenja. Zbog toga je najčešće jedina i dovoljno pouzdana opcija koja mu preostaje vrlo dobra organizacija vlastitog vremena (usp. Devčić 2012a). O toj su se problematici u zajedničkom intervjuu izjasnile i Sabina Herman, Sara Renar i Nina Romić, naglašavajući kako organizacija i rješavanje mnoštva nepredviđenih komplikacija zahtijevaju puno napora i oduzimaju mnogo vremena, ostavljajući malo prostora za bavljenje onime što im je prioritet: samom glazbom. Kao još jedno mjesto prijepora ističu emotivnu involviranost u glazbu koju stvaraju, što dodatno otežava proces pregovaranja s organizatorima oko cijene i uvjeta nastupa. Iz perspektive vlasnika kafića i drugih prostora, "glazba je samo moment gdje ti sa svojom gitarom odsviraš pjesmu, ništa više", te je njihov najčešći odgovor prilikom dogovaranja cijene "budi sretan što sviraš" (usp. Rudar 2014).

Kako je, naime, gotovo nemoguće osigurati egzistenciju zarađivanjem od glazbe, kantautori osnovne prihode najčešće osiguravaju drugom vrstom zaposlenja, što za sobom povlači poteškoću usklađivanja različitih aktivnosti, ali i njihova financiranja:

Već da bi se bend uvježbao i dobro zvučao, potrebna je neka inicijalna investicija – dakle, bend možda i nađe dobar prostor za probe, ali ga mora i plaćati, baš kao i barem polupristojne instrumente da bi na nešto zvučao. Nakon toga treba izaći na pozornicu i svirati uživo a ne samo u svom prostoru za probe, i tu se susreće s već spomenutom činjenicom da će mu se uglavnom nuditi sviranje za nula kuna. Na plaćene svirke bend može računati tek kad se već malo probio, a da bi se malo probio, treba imati kakvu-takvu snimku. A snimanje, naravno, košta. I sve to plaćaju članovi bendova iz svog džepa, ako mogu. Ako ne mogu, ne postoji institucija ili organizacija kojoj bi se mogli obratiti i koja bi možda prepoznala zbilja odličan bend i investirala u njega. (Obajdin u Marušić 2014)

Način promoviranja kantautora, odnosno stjecanja publike tako se odvija jednim od najstarijih načina – održavanjem koncerata, te jednim od najnovijih načina – putem interneta. Danas je to prvenstveno već spomenuti Facebook, zatim YouTube i različite platforme gdje se nudi besplatno slušanje i *download* glazbe, poput Soundclouda, Bandcampa, a u nekim slučajevima i osobne internetske stranice. Danas su izgradnja publike i komunikacija s njom postale puno lakše, jednostavnije i povoljnije, jer je umjetnicima dostupan širi dijapazon sredstava i usluga za promociju vlastitog rada, od kojih neki, barem potencijalno, omogućuju globalni domet u stvaranju izravnih odnosa i razvijanju namjenskih mreža. No, uz slobodu djelovanja i osnaživanje, glazbenici se suočavaju s izazovom dosljednosti u slijedenju određenih ideala i diskurzivnih identiteta uz istodobni cilj širenja publike (usp. Bernardo 2015: 345).

Naime, preuzimajući primat, tehnologije radikalno mijenjaju ulogu glazbenika u cjelokupnom procesu stvaranja i distribuiranja glazbe. Iako se iza termina nezavisnog kriju različite implikacije i značenja, glazbenici koji se priklanjaju takvom načinu rada najčešće polaze od inicijalne ideje očuvanja autonomije umjetnosti oblikovane u već spomenutom kontekstu punk scene (usp. De Almeida 2015: 176). Unatoč tome što je digitalna i internetska domena prepoznata kao vrlo učinkovita za promidžbene svrhe, tehnološki razvoj u isto vrijeme stavlja naglasak na neka od oruđa predigitalnog doba kao značajne markere DIY estetike, pa tako primjerice kantautori osjećaju potrebu da prigrle tradicionalne medije kako bi se istaknuli u masi i drugačije promovirali svoju glazbu (usp. Oliver 2010: 1428). Primjere za to vidimo u ponovnom i sve češćem izdavanju gramofonskih ploča, poput vinilnog reizdanja 2016. godine Irene Žilić, i to CD-a iz nedavne 2014. pod nazivom *Travelling*. Najrecentniji je pak primjer gramofonska ploča koju je u listopadu 2019. godine *Svemir*, bend već spomenute Zvonke Obajdin, objavio kao svoj četvrti album pod nazivom *Strah od dubine*, a koji je također dostupan na CD-u.

Već ranije istaknuto nepovjerenje kantautora prema komercijalnoj izdavačkoj industriji počiva između ostalog i na činjenici da su, čak i uz potpisivanje ugovora i suradnju s nekom od diskografskih kuća, za promociju i doseganje šire publike najčešće odgovorni sami. Inicijalna faza njihova djelovanja stoga uglavnom podrazumijeva primjenu DIY načela čije je

glavno obilježje u ovome kontekstu samofinanciranje u svrhu omogućavanja samostalnog objavljivanja prvih radova, što katkad u kasnijim fazama nije slučaj. Naime, uspjeh djelovanja u početnoj fazi, kao i nastojanje da se on potencira, osiguravaju priliku za prikupljanje financijskih sredstava za sljedeći korak. Neki nastave djelovati unutar opisanih postavki prve faze, dok oni kojima se ukaže prilika da zakorače dalje to najčešće i učine slijedeći pritom različite modele, od kojih je najčešća suradnja s nezavisnom diskografskom kućom (usp. Bernardo 2015: 343). Takav je izbor nerijetko posljedica viđenja odnosa s nezavisnim izdavačima kao potencijalno blagotvornog, u kojem se poštuje izvođačeva kreativnost i umjetnička sloboda.

I dok god se većina odupire obvezivanju s vodećim diskografima iz različitih razloga, od kojih su neki i ovdje navedeni, neki su kantautori ipak sklopili ugovore, i to uglavnom oni iz prvog vala oblikovanja kantautorske scene, primjerice Nina Romić, bend *Mika Male* i Luka Belani, čija su pojedinačna iskustva raznolika. Nekima je od njih sklapanje ugovora pomoglo u razvoju karijere i dopiranjima do publike jer je izdavačka kuća dio promocije, ugovaranja koncerata i raznih drugih menadžerskih poslova preuzela na sebe. Većina glazbenika ipak ističe kako su razočarani potporom koju im je izdavač pružio, što je donekle i za očekivati budući da je glavni pokretač glazbene industrije zarada, pa se iz te perspektive čini suvislim okretanje izdavača promociji onih glazbenika koji im donose novac. Rezignirani takvom politikom kao i glazbenom industrijom u cijelosti, mnogi glazbenici protestno izbjegavaju potpisati ugovor s izdavačkom kućom, primjerice Zvonka Obajdin, koja smatra da ne obavljaju svoj posao te da su uvjeti koje nude glazbenicima na početku karijere neprihvatljivi:

A ugovori koji se nude nekom tko je tek na početku su sramotni, traže od tebe sve, a ne daju ti praktički ništa. Mislim, ljudi to možda ne znaju, nisam ni ja znala dok se nisam počela baviti s tim. Sve izvođač plaća sam, studio plaćaš sam, mastering, sve. Njihova funkcija je kao tiskati te CD-ove i u svoje dućane distribuirati, što me uopće ne zanima, jer danas ko kupuje CD-ove? I radić će ti promociju. A o tome kakvu promociju rade možeš vidjeti samo po tome koliko su neki od izvođača ispromovirani – nitko. (Obajdin u razgovoru s T. H.)

Osim toga, izdavačka je kuća u većini slučajeva nositelj autorskih prava na *mastering*, što znači da se ta glazba ne može nigdje izvoditi u obliku u kojem je snimljena bez njezina odobrenja. Orlan Tus, koji je u našem razgovoru iznio mnogo oštrije stavove prema izdavačkim kućama nego što je to činio u medijima, ističe kako ga vezano uz politike izdavačkih kuća najviše smeta nemogućnost pružanja publici besplatnog *downloada* albuma i slijeđenje starog sustava koji svakih nekoliko mjeseci zahtijeva objavljivanje singla. Njemu je potpuno svejedno hoće li netko platiti album ili ga besplatno preuzeti na internetu jer smatra da je najvažnije da ljudi dođu na koncerte. No, ističe kako ni okupljanje publike ne bi trebala biti primarna motivacija glazbeniku, već stvaranje i želja da se ostavi trag:

Ne mogu reći išta da je primarno, primarno je napraviti nešto. Publika jest važna, ali publiku treba preobrazovati, ja bih rekao, opet na neki način, i ne da nudiš ono na šta je navikla, nego jednostavno da probaš naći neke ljude koji su već predisponirani za tu glazbu; znači mi nećemo doći do ljudi, ja pretpostavljam, do kojih ne bi inače; ali nikad ne

znaš, i naročito za mlade ljude je važno da budu izloženi i da što više stvari mogu izabrat; oni sad nemaju mogućnost izbora zapravo, imaju s obzirom na internet, a s druge strane internet je toliko kaos, da se to ne može, tu nema filtriranja informacija. Ne znam, ali definitivno prvenstveno radiš glazbu zbog sebe, to je onaj glavni poriv, tu nema nikakve publike s te strane, ali radiš glazbu za koju ti misliš da bi ti volio slušati. I onda na taj način tražiš nekakve istomišljenike, ljude koji bi ti inače bili bliski ko ljudi na neki način, to su ipak, očekuješ, potencijalni prijatelji, tvoji slušatelji na neki način. (Tus u razgovoru s T. H.)

Nina Romić, premda je ugovorno vezana s Aquarius Recordsom, u potpunosti podržava besplatno dijeljenje albuma putem interneta jer je to jedan od načina na koje ispunjava svoju viziju glazbenika-kantautora. Smatra da je u današnje vrijeme krajnje dominacije interneta besplatnu dostupnost snimki u konačnici nemoguće izbjeći. Stoga ne vidi ništa loše u tome da se publika na taj način upozna s njezinom glazbom, pa će u slučaju da im se sviđa, biti spremni platiti i njezin album i ulaznicu za koncert. Ispunjenje uloge diskografske kuće vidi u preuzimanju organizacijskih obveza kako bi se ona mogla u potpunosti posvetiti glazbi, a ne razmišljati o tome kako prikupiti novac za snimanje albuma i spota te kako povrh toga i promovirati svoj rad.

U konačnici, diskografska industrija kakvu poznajemo je na izmaku te razvojem novih tehnologija postupno prelazi u digitalnu sferu. Naime, drastično opadanje prodaje albuma čija je distribucija bila jednom od primarnih funkcija izdavačkih kuća natjerala je glazbenike na iznalaženje alternativnih načina (samo)promocije. Čini se kako budućnost leži u tvrtkama za promociju, koje glazbenici sve više angažiraju umjesto da potpisuju ugovore s izdavačkim kućama. Na taj se način sami brinu za financiranje snimanja (što na kraju krajeva u domaćim uvjetima moraju i kad su pod ugovorom), a specijalizirane tvrtke pomažu im u promociji štedeći im dragocjeno vrijeme (usp. Grunning 2003: 201–210). Vrlo su dobar primjer toga u lokalnoj sredini *Punčke* – sastav oformljen u Vinkovcima čije članice sve rade same: snimaju albume, tiskaju majice i torbe, dok im jedna tvrtka pomaže u promociji, a o uspješnosti takvog sustava svjedoči njihova medijska vidljivost.³¹ Jedan je to od primjera uspješnog odmicanja od okoštalih mehanizama umiruće diskografske industrije i okretanja izazovima nezavisnog, DIY glazbenog izdavaštva.

ZAKLJUČAK

Tumačeći kantautorstvo kao koncept u kojem stihove i glazbu piše i izvodi ista osoba sama ili uz prateći sastav slijedeći pritom estetiku autentičnosti izraza, nastojala sam ovim člankom predočiti primjere primjenjivosti DIY konceptata na suvremenoj kantautorskoj

³¹ Nažalost, taj je glazbeni sastav u trenutku nastanka članka uslijed promjene prvotne članice benda (2018. sastav napušta bubnjarica Ruby, te se na tom mjestu gitaristice Luciji Ivšić i basistice Anji Tkalec pridružuje Goran Nježić), a kasnije i obveza ostalih, bio u procesu opraštanja od publike i sviranja posljednje turneje: <https://ravnododna.com/puncke-oprostajni-intervju-u-hrvatskoj-brzo-dodes-do-plafona-i-pocnes-se-vrtjeti-u-krug/> (pristup 28. 10. 2019.).

sceni u Zagrebu. Sudionici tu scenu koja se ostvaruje u lokalnim, translokalnim i virtualnim kontekstima poimaju na različite načine. Za mnoge je ona njihova zajednica (ili čak obitelj u mnogim iskazima) u kojoj realiziraju svoj kreativni naboj i s kojom se identificiraju putem stvaranja glazbe, a usput i prijateljstava. Scena, između ostalog, utječe i na način na koji pritom oblikuju masovno proizvedene kulturne prakse.

Primarna motivacija za stvaranje koju pronalaze u vlastitom užitku (često bez ostvarivanja financijske dobiti), izgrađivanju identiteta i osnaživanju, kao i otpor zahtjevima domaćeg tržišta, rezultirali su okretanjem alternativnim oblicima promocije i izdavaštva. DIY principi koje pritom nastoje primjenjivati na različitim razinama kolektivnih društvenih praksi otvorili su nove mogućnosti za očuvanje autonomije stvaranja glazbe, no pritom izazov i dalje predstavlja (ne)održivost na tržištu, nedostatak financijskih sredstava i kontinuirana dominacija velike glazbene industrije. Nastojanje da se pronađe ravnoteža između ekonomski održivog života od glazbe i želje za priznanjem i legitimitetom unutar scene, nerijetko rezultira prekarnošću i višestrukošću poslova koje obavljaju, kao i zamagljivanjem granice između radnog i slobodnog vremena. Pritom, internalizirajući DIY etiku koja je, usputno rečeno, danas globalni fenomen u svojim dosezima, pripadnici scene nastoje ostvariti svojevrsnu ravnotežu ostajući dosljedni svojim uvjerenjima i privilegirajući vrijednost autentičnosti, često s krajnjim ciljem stvaranja što neposrednijeg odnosa s publikom. Iako to za mnoge predstavlja odklon od pasivnog konzumerističkog stava u smjeru preuzimanja inicijative i stvaranja vlastitih izbora, neizbježno se nameće zaključak kako je često riječ o izboru iz nužde: katkad posljedica spleta okolnosti, a katkad, u želji da vrijednosti koje propagiraju rezoniraju i izvan uskoga vlastitog kruga, biranje "manjeg zla".

U kontekstu korjenito izmijenjene društveno-ekonomske okoline te s obzirom na velik broj različitih DIY kulturnih praksi koje poprimaju mnoštvo oblika, čini se suviše pojednostavljenim definirati ih u binarnom odnosu *mainstreama* i *undergrounda*, odnosno glazbene industrije i nezavisnih glazbenih scena pogonjenih DIY načelima. Nasuprot tome, čini se kako se takvi oblici prakse počinju granati i popunjavati značenjski prostor između dvaju polova. Također, uslijed promjenjive dinamike glazbene industrije, teško je predvidjeti njihovu budućnost, no sasvim je sigurno kako DIY prakse neće uključivati jedinstveni model koji odgovara svima i pritom osigurava održivost. Za nezavisne će glazbenike razvojem tehnologije i drugih čimbenika već ionako velik broj mogućnosti vrlo vjerojatno i dalje rasti, a nove prakse i alternativne mreže pokazat će je li moguće preoblikovati prevladavajuće paradigme.

LITERATURA I IZVORI

- Bedić, Leonora. 2017. "Nina Romić. 'Raste jedna paralelna scena, nije li to sjajno!?'". Dostupno na: <https://www.muzika.hr/nina-romic-raste-jedna-paralelna-scena-nije-li-to-sjajno/> (pristup 25. 2. 2019).
- Bennett, Andy. 1999. "Subcultures or Neo-Tribes? Rethinking the Relationship between the Youth, Style and Musical Taste". *Sociology* 33/3: 599–617. <https://doi.org/10.1017/S0038038599000371>
- Bennett, Andy. 2004. "Consolidating the Music Scenes Perspective". *Poetics* 32/3: 223–234. <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2004.05.004>

- Bennett, Andy. 2018a. "Youth, Music and DIY Careers". *Cultural Sociology* 12/2: 133–139. <https://doi.org/10.1177/1749975518765858>
- Bennett, Andy. 2018b. "Conceptualising the Relationship Between Youth, Music and DIY Careers". *Cultural Sociology* 12/2: 140–155. <https://doi.org/10.1177/1749975517750760>
- Bennett, Andy i Richard A. Peterson, ur. 2004. *Music Scenes. Local, Translocal and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv17vf74v>
- Bernardo, Francisco. 2015. "Dodging the Middleman. Insights on Disintermediation in the Independent Music Sector". U *Keep it Simple, Make it Fast! An Approach to Underground Music Scenes*. Paula Guerra i Tânia Moreira, ur. Porto: Universidade do Porto. Faculdade de Letras, 337–349.
- Cohen, Sara. 1991. *Rock Culture in Liverpool. Popular Music in the Making*. Oxford: Clarendon Press.
- Cohen, Sara. 1993. "Ethnography and Popular Music Studies". *Popular Music* 12/2: 123–138. <https://doi.org/10.1017/S0261143000005511>
- De Almeida, Tereza Virginia. 2015. "Independence or Death. Alternative Music in the Brazilian 80's". U *Keep it Simple, Make it Fast! An Approach to Underground Music Scenes*. Paula Guerra i Tânia Moreira, ur. Porto: Universidade do Porto. Faculdade de Letras, 169–176.
- Devčić, Matej. 2012a. "Čudnorede. 'Često se zapitam imam li ja plan ili plan ima mene'". Dostupno na: <https://www.muzika.hr/cudnorede-cesto-se-zapitam-imam-li-ja-plan-ili-plan-ima-mene/> (pristup 30. 10. 2019.).
- Devčić, Matej. 2012b. "Nina Romić. 'Moje pjesme su zabilježeni trag jednog dijela mene'". Dostupno na: <https://www.muzika.hr/nina-romic-moje-pjesme-su-zabiljezeni-trag-jednog-dijela-mene/> (pristup 31. 10. 2019.).
- Dragaš, Aleksandar. 2012. "Mlade kantautorice. To je autorski talent, karizmatičnost i scenski gard!". Dostupno na: <https://www.jutarnji.hr/kultura/glazba/mlade-kantautorice-to-je-autorski-talent-karizmaticnost-i-scenski-gard-788296> (pristup 20. 7. 2014.).
- Fabbi, Franco. 1982. "A Theory of Musical Genres. Two Applications". U *Popular Music Perspectives*. David Horn i Philip Tagg, ur. Göteborg i Exeter: IASPM, 52–81.
- Grunning, Thomas Robert. 2003. *Crossroads of the Ordinary. Contemporary Singer/Songwriters and the Post-Revival Folk*. Doktorski rad. The University of Texas at Austin.
- Guerra, Paula i Tânia Moreira. 2015. "Underground Music Scenes and DIY Cultures". U *Keep it Simple, Make it Fast! An Approach to Underground Music Scenes*. Paula Guerra i Tânia Moreira, ur. Porto: Universidade do Porto, Faculdade de Letras, 11–14. <https://doi.org/10.4000/volume.4420>
- Halužan, Tanja. 2014. *Etnografija suvremene kantautorske scene u Zagrebu*. Diplomski rad. Muzička akademija Sveučilišta u Zagrebu.
- Jurkas, Anđelo. 2013a. "Nina Romić. Ono što će ostati iza kantautora bit će nešto na što ćemo svi biti ponosni". Dostupno na: <https://ravnododna.com/nina-romic-ono-sto-ce-ostati-iza-kantautora-bit-ce-nesto-na-sto-cemo-svi-bit-ponosni/> (pristup 14. 7. 2014.).
- Jurkas, Anđelo. 2013b. "Zvonka Obajdin. Godinama sam sputavala glazbu u sebi". Dostupno na: <https://ravnododna.com/zvonka-obajdin-godinama-sam-sputavala-glazbu-u-sebi/> (pristup 31. 10. 2019.).
- Krnić, Rašeljka i Benjamin Perasović. 2013. *Sociologija i party scena*. Zagreb: Naklada Ljevak.
- Lankford Jr., Ronald D. 2010. *Women Singer-Songwriters in Rock. A Populist Rebellion in the 1990s*. Plymouth: The Scarecrow Press.
- Luković, Josip. 2019. "Suvremena hrvatska ženska kantautorska scena i njene reperkusije u hrvatskim medijima". Dostupno na: <http://www.perun.hr/suvremena-hrvatska-zenska-kantautorska-scena-i-njene-reperkusije-u-hrvatskim-medijima> (pristup 18. 10. 2019.).
- Marušić, Antonela. 2010. "Naprijed iz garaže. Ima li kvalitetne indie scene u Hrvata?". Dostupno na: <https://slobodnadalmacija.hr/sd-plus/reflektor/naprijed-iz-garaze-ima-li-kvalitetne-indie-scene-u-hrvata-115204> (pristup 14. 7. 2014.).

- Marušić, Antonela. 2014. "One mogu i same". Dostupno na: <https://www.culturenet.hr/default.aspx?id=58355> (pristup 30. 8. 2019.).
- Middleton, Richard. 2006. *Voicing the Popular. On the Subjects of Popular Music*. London, New York: Routledge.
- Milioto Matsue, Jennifer. 2009. *Making Music in Japan's Underground. The Tokyo Hardcore Scene*. London, New York: Routledge.
- Moore, Alan. 2002. "Authenticity as Authentication". *Popular Music* 21/2: 209–223. <https://doi.org/10.1017/S0261143002002131>
- Odak, Petar, 2014. "Cvjetanje scene". Dostupno na: <http://www.kulturpunkt.hr/content/cvjetanje-scene> (pristup 15. 7. 2014.).
- Oliver, Paul G. 2010. "The DIY Artist. Issues of Sustainability within Local Music Scenes". *Management Decision* 48/9: 1422–1432. <https://doi.org/10.1108/00251741011082161>
- Rudar, Željka. 2014. "Nina Romić, Sara Renar i Sabina Herman pred prvi nastup na Medvedgradu". Dostupno na: <https://www.muzika.hr/nina-romic-sara-renar-i-sabina-herman-pred-prvi-nastup-na-medvedgradu/> (pristup 20. 10. 2019.).
- Semenčić Petrih, Vlatka. 2017. "Nina Romić i Začarana Močvara. 'Najvažnije je ostvariti dobru vezu s publikom'". Dostupno na: <http://www.ziher.hr/nina-romic-zacarana-mocvara/> (pristup 25. 2. 2019.).
- Shank, Barry. 1994. *Dissonant Identities. The Rock'n'roll Scene in Austin*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Shuker, Roy. 2011. *Popular Music. The Key Concepts*. London, New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203154304>
- Stajčić, Zoran. 2019. "Mary May u Močvari. 'Nova duša' kantautorske nam scene". Dostupno na: <https://ravnododna.com/mary-may-u-mocvari-nova-dusa-kantautorske-nam-scene/> (pristup 25. 2. 2019.).
- Stanojević, Dragan. 2007. "Od postkulture do scena i plemena. Postbirminghamski pristupi u analizama odnosa omladine, muzike i stila". *Sociologija* 49/3: 263–282. <https://doi.org/10.2298/SO-C0703263S>
- Strachan, Robert i Marion Leonard. 2003. "Singer-Songwriter". U *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World, 2. Performance and Production*. John Shepherd et al., ur. London: Continuum, 198–202. <https://doi.org/10.5040/9781501329234-08308>
- Straw, Will. 1991. "Systems of Articulation, Logics of Change. Communities and Scenes in Popular Music". *Cultural Studies* 5/3: 368–388. <https://doi.org/10.1080/09502389100490311>
- Straw, Will. 2005. "Cultural Scenes". *Society and Leisure* 27/2: 411–422. <https://doi.org/10.1080/07053436.2004.10707657>
- Šantek, Tomislav. 2013. "Održana prva 'Izložba kantautora'". Dostupno na: <http://velikagorica.com/vijesti/cityportal-2058> (pristup 30. 10. 2019.).
- Tarassi, Silvia. 2018. "Multi-Tasking and Making a Living from Music. Investigating Music Careers in the Independent Music Scene of Milan". *Cultural Sociology* 12/2: 208–223. <https://doi.org/10.1177/1749975517733221>
- Tučkar, Zoran. 2013. "Ove Tragove treba slijediti". Dostupno na: <https://www.muzika.hr/albumi/ove-tragove-treba-slijediti/> (pristup 30. 10. 2019.).
- Wendel, Evan Landon. 2008. *New Potentials for "Independent" Music. Social Networks, Old and New, and the Ongoing Struggles to Reshape the Music Industry*. Magistarski rad. Massachusetts Institute of Technology.
- Whiteley, Sheila. 2000. *Women and Popular Music*. London, New York: Routledge.
- Zollo, Paul. 2003. *Songwriters on Songwriting*. Cambridge: Da Capo Press.

- [s. n.]. 2014a. "Nina Romić. 'Živjeti na par pjesama i vrtiti ih nema smisla'". Dostupno na: <https://www.muzika.hr/nina-romic-zivjeti-na-par-pjesama-i-vrtiti-ih-nema-smisla/> (pristup 15. 7. 2014.).
- [s. n.]. 2014b. "Orlan (Mika Male). 'Nema toliko puno glazbe na hrvatskom jeziku koja je i pjesnički kvalitetna'". Dostupno na: <https://www.muzika.hr/orlan-mika-male-nema-toliko-puno-glazbe-na-hrvatskom-jeziku-koja-je-i-pjesnicki-kvalitetna/> (pristup 31. 10. 2019.).

"IF NOT US, THEN WHO?": THE APPLICABILITY OF DIY CONCEPTS ON THE SINGER-SONGWRITER SCENE IN ZAGREB

This article explores independent music practices in the context of communities as observed through the theoretical-interpretive framework of 'The scene (Straw 1991)'. With a focus on local interpretations of creating, performing, and consuming singer-songwriter music, the article discusses key features of the contemporary singer-songwriter scene in Zagreb: the musicians' versatility and their application of do-it-yourself (DIY) principles, poetics and aesthetics. In addition to their importance in the creation and performing processes, these two ideas can also be detected in the areas of promotion and publishing. Observing how they are applied makes it possible to trace the development of the contemporary singer-songwriter scene in Zagreb. By presenting some of the formative DIY programs and projects that have served as a platform for promoting and connecting musicians, this article provides examples of the applicability of DIY concepts, but also questions the reasons for singer-songwriters' resistance to the established forms of popular music production and consumption, as well as to some common social and economic conventions.

Keywords: Zagreb, independent music practices, singer-songwriter scene, DIY, music industry