

Glazbeni festivali kao mjesta imaginarne slobode

Mamužić, Klara

Undergraduate thesis / Završni rad

2015

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

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:186:432439>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-09-22**



Repository / Repozitorij:

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



**SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET U RIJECI
ODSJEK ZA KULTURALNE STUDIJE**

Klara Mamužić

Glazbeni festivali kao mjesta imaginarne slobode

ZAVRŠNI RAD

Rijeka, 2015

**SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET U RIJECI
ODSJEK ZA KULTURALNE STUDIJE**

Glazbeni festivali kao mjesta imaginarne slobode

ZAVRŠNI RAD

Predmet: Mit i kultura
Mentor: Dr.sc. S. Czerny
Studentica: Klara Mamužić
Matični broj: 16533
Studij: Kulturologija

Rijeka, rujan, 2015.

SADRŽAJ

SAŽETAK.....	1
SUMMARY.....	2
1. UVOD.....	3
2. IMAGINARNO VRIJEME I PROSTOR	5
3. OSNOVE HETEROTOPIJA	7
4. UTJECAJI GLAZBENIH FESTIVALA NA OKOLINU	9
5. POSTMODERNISTIČKI IMAGINARIJ.....	11
6. GLAZBENI FESTIVALI KAO PRIMJER HIPERREALIZMA.....	13
7. FESTIVAL "EXIT"	15
8. POPULARNA GLAZBA	18
9.1. WOODSTOCK NATION, ISHODIŠTA I POVIJEST:	21
9.2. FLOWER POWER IKONOGRAFIJA:	24
LITERATURA:.....	27

SAŽETAK:

U ovom radu ću pokušati istražiti da li, i na koji način, glazbeni festivali mogu stvarati osjećaj slobode koji je konstruiran od strane dominantne skupine i tržišne strukture. Za analizu ću se osloniti na Foucaultovu teoriju heterotopija i Baudrillardovu teoriju hiperrealnosti.

SUMMARY:

In this study I will try to explore whether and in which way, music festivals can create a sense of freedom that is constructed by the dominant group and marketing structure . For the analysis, I will rely on Foucault's theory of heterotopia and Baudrillard's theory of hyperreality

1. UVOD

U uvodnom dijelu ovog rada, pokušat ću objasniti osnovne pojmove koje ću koristiti u radu i s kojima se najčešće srećemo kada proučavamo socijalne fenomene u postmodernom društvu. Također ću se konkretnije usredotočiti na pojmove prostornog i vremenskog imaginarija služeći se Foucaultovom teorijom heterotopija

Festivali su socijalni projekti koji privlače grupe ljudi koji dijele iste ili slične životne stilove, ili bar pojedine elemente, poput hobija, karijera, rekreacije. Jedna od klasifikacija glazbenih festivala može biti po osnovi žanra glazbe koji promoviraju – od rocka, jazza, heavy metala, popa do etno festivala... Ovi festivali odlikuju se na prvu interkulturalnom i multikulturalnom pozadinom i nerijetko imaju neku sociološki angažiranu pozadinu poput ekološke osvještenosti. Najplošniju i najvidentniju osnovu za popularnosti festivala možemo pripisati činjenici da je to najjednostavniji i najpraktičniji način za, u ovom slučaju, poslušati svoje omiljene izvođače/ice, i upoznati se sa nekim novim, steći iskustva i povećati socijalni kapital, i na kraju, odmoriti se od svakodnevice. Posjetioce festivala možemo sagledati kao svojevrsnu "gomilu". Sama riječ (gomila) predstavlja skupinu pojedinaca, međutim, kada se istoj pridoda epitet "psihološka gomila", ona poprima sasvim novo značenje. Kada su date određene okolnosti (festival) i samo pod tim okolnostima, grupa ljudi dobiva sasvim nov karakter koji može biti veoma različit od onoga koji ima svaki pojedinac koji su sačinjava. U takvoj skupini svijesna, individualna osobnost nestaje, a osjećaj i ideje onih koji je sačinjavaju okreću se u istom smjeru. Tada nastaje "zbirna duša", koja je svakako privremena, ali ipak znatno izražena. Takav skup tada postaje jedno biće koje je podređeno zakonu "mentalnog jedinstva gomile"(Le Bon, 2007.:17)

Festivali su također određeni vremenom i prostorom na kojem se održavaju. Kako bi ostvarili što širi dijapazon auditorija, organizatori moraju u obzir uzeti neke sociološke i kulturološke aspekte u obzir. Vrijeme održavanja festivala uvjetovano je poslovnom infrastrukturom , pogotovo na Zapadu, na kojem se svakodnevica dijeli na posao i takozvano slobodno vrijeme. Samim time, festivali se uglavnom organiziraju u vrijeme blagdana, godišnjih odmora i općenito u vremenu kada imamo privid da smo oslobođeni obveza.

2. IMAGINARNO VRIJEME I PROSTOR

U Zapadnoj kulturi postoji uzrečica "Vrijeme je novac". Ona oslikava stvarnost koja je proizvod kapitalizma i odnosi se na perpetuum mobile svake zaposlene žene i muškarca. U biti je jako jednostavno – radimo određen broj sati tjedno, za svoj uloženi rad i vrijeme dobijamo novčanu naknadu kako bi je potrošili na "slobodno vrijeme", kako bismo se odmorili i pripremili na ponovni rad.

Mjesta održavanja festivala su parametar koji je za mene najzanimljiviji. Iako se čini da je mjesto samo geografski prostor koji mora zadovoljiti varijable poput dostatne veličine kako bi primio određen broj ljudi, ili biti funkcionalan u svim vremenskim uvjetima, mjesta se mogu analizirati na više razina. Počet ću od samog fizičkog mjesta održavanja tj. lokacije.

Baš kao i vrijeme, koje mora stvoriti iluziju odmaka od svakodnevnih poslova i obveza i briga, tako i mjesto, teritorij na kojem se održava, mora imati neke osobine koje će nam stvoriti isti privid – odvojenosti od rutine, bliskosti sa onom slikom koju imamo o sebi kao slobodnima, nesputanima. Lokacije koje organizatori ovih skupova biraju nisu nasumično odabrane već su namjenski odabrane tako da se odlikuju se prirodnim ljepotama, šumama, proplancima, plažama...te na taj način stvaraju dojam blizine sa onim "iskonskim" i "prirodnim" u nama, postajemo bliži sa okolinom koja nije dio svakodnevne zbrke u kojoj živimo. Na ovim mjestima se ne koriste mobiteli i Internet, pa katkad ni struja. Naglasak je stavljen na prostor i njegove ljepote, a ne više na vrijeme – nismo okupirani rokovima i drugim obvezama i ono postaje potpuno irelevantno.

Želim napomenuti kako pojam prostora razlikujem od pojma mjesta za koje vezujem dimenziju geografske lokacije. Prostor smatram fluidnim, nevezanim za jedno određeno mjesto. U tekstu "On other spaces: utopias and heterotopias" Foucault govori o prostorima koja su, bilo nerealna poput utopije ili realna (u prostoru i vremenu) poput heterotopije, kreirana tako da nam stvore privid slobode.

“U srednjem vijeku je prostor bio hijerarhijski omeđen, grubo razdvojene binarne opozicije poput crkvenog i profanog, gradskog i ruralnog, sigurnog i nezaštićenog”(Foucault,1984.:1)On smatra da je danas ta struktura zamijenjena mrežom odnosa, a čovjekova boljka više nije manjak vremena već prostora. Iako i u suvremenom svijetu postoje granični prostori koje možemo prepoznati poput privatnog i javnog, mjesta odmora i mjesta posla...postoje i ona koja kao da se nalaze izvan naših života, dok su u isto vrijeme lokalizirana i na njih nailazimo u svim kulturama."Također postoje mjesta, i ovo se vjerojatno odnosi na sve kulture i civilizacije, realni prostori koji se odražavaju u društvenim institucijama i koji sadrže zakonitosti efektivno ostvarene utopije u kojima se sve druge zakonitosti koje nalazimo u društvu, u isto vrijeme su reprezentirane, izazvane i preokrenute: mjesto koje leži izvan svih mjesta i u isto vrijeme je lokalizovano."(Foucault,1984.:2)

Foucault heterotopije dijeli u dvije osnovne skupine, a dijeli ih na tkz. **heterotopije krize**, na koje najčešće nailazimo u tehnološki nerazvijenim društvima. Ova mjesta se koriste kao prostori liminalnosti, prijelaska iz jednog životnog doba u drugo (npr kada djevojka odrasta u ženu, prolazeći prvi put kroz menstrualni ciklus). Na suvremenom Zapadu, ova mjesta su bila nešto poput služenja vojnog roka za mladiće koji su nakon njega postajali muškarci.

Heterotopije krize više nisu toliko učestale, i zamjenjuju ih **heterotopije devijacije**, prostori u kojima individualci odlaze kada njihovo ponašanje izlazi iz granica društveno prihvatljivih normi ponašanja.(psihijatrijske ustanove, zatvori)

Moje je mišljenje da su festivali svojevrsne heterotopije devijacije, koja se odvija u jako kratkom vremenskom periodu,i za razliku od Foucaultove teorije, festivalski posjetitelji u njima sudjeluju svojevolljno i ovakva “odvajanja” su društveno prihvaćeni načini distanciranja, ali je promjena ponašanja svakako vidljiva kroz obrasce ponašanja koje učesnici koriste isključivo u tom prostoru.

U istom tekstu autor navode neke osnovne značajke heterotopija koje ću ja pokušati upotrijebiti kako bih obranila svoju teoriju.

3.OSNOVE HETEROTOPIJA

Načelo koje Foucault navodi je moć suočavanja različitih mjesta i prostora jedno s drugim na jednoj lokaciji (kao što su kino ili teatar koji u isto vrijeme mogu predstaviti različita mjesta). Festivali su odlični primjeri ovog načela jer se na jednom mjestu nalaze kampovi, sanitarni čvorovi, šatori... mjesta na kojima se obavljaju osnovne potrebe hranjenja, spavanja, na tom području vlada mirno okruženje svakodnevice u prirodi. Podsjeća nas na djetinjstvo i neku iskonsku povezanost sa prirodom.

S druge strane se nalaze najrazličitije pozornice na kojima izvođači/ce sviraju različitu glazbu. Neki su određeni svojom pozicijom – glavne pozornice su najveće, nalaze se u središtu festivalskog područja i na njima sviraju najpoznatiji izvođači. Ostale su raspodjeljene po žanrovima (ili podžanrovima) glazbe. Najčešće postoje i pozornice na kojima može učestvovati tko god poželi (jam stageovi), a u kompleksu s nalaze i mjesta za raznorazne radionice ili štandovi za razonodu.

Ovaj jedinstveni spoj svakodnevice, obavljanja rutine poput kuhanja, pranja garderobe, tuširanja, na istom mjestu na kojem prisustvujemo omiljenim svirkama, odmaramo se ili bavimo nekim drugim hobijima, i ostvarujemo komunikaciju sa drugim učesnicima se ne može pronaći niti na bilo kojem drugom mjestu. Vrijeme je jedno od osnovnih načela heterotopija jer u njima ono prestaje biti linearno i preuzima cirkularni oblik. Taj prostor je izvan tradicionalne sredine i tako i izvan tradicionalnog poimanja vremena. Foucault govori o vremenu : "Postoje heterotopije koje su za pojma vremena vezane na uzaludnije, prolaznije i neizvjesnije aspekte, vrijeme kao što su proslave." (Foucault, 1984.:7)

Smatram da se ovakvo, cirkularno poimanje vremena, na festivalima može povezati i sa smanjenim korištenjem tehnologije, poput računala i mobitela, koji su u svakodnevnom životu konstantnik podsjetnik na obveze i rutine koje obnašamo.

Peta temeljna osobina heterotopija koju Foucault navodi je ekskluzivnost – postoje pokazatelji, vidljiviji i suptilniji, koji čine određenu šablonu karakteristike koje učesnici moraju ispuniti kako bi mogli ući(i izaći) iz heterotopije, moraju ili biti pozvani da participiraju od nekoga tko je već član ili prolaze kroz razne oblike "pročišćavanja" kako bi bili dostojni pristupiti.(Foucault, 1984.:8)

Ova osobina nije toliko vidljiva na prvu ukoliko u samom početku odbacimo kriterije kao što su materijalna mogućnost priuštiti kartu za festival, kamp i ostale izdatke, kao i fizička mogućnost prisustvovanja. Druge osobine nisu toliko očite, baziraju se na razlikama u sadržaju, poznavanju i zainteresiranosti za takav događaj, njegove performere, način života. Ova klasifikacija bitno određuje dobne razlike (vjerojatnije je da će festivali alternativne ili elektronske glazbe privući mlađu publiku, dok će publika folklorne ili etno glazbe mahom biti starija). Sve češći fenomen koji se javio posljednjih godina je praksa nekih festivala i, kako se pokazalo, odličan način promocije, da je lokacija nepoznata, a posjetioci je otkriju tek nakon kupnje karte.

Posljednja karakteristika heterotopije se ogleda u funkciji formiranja drugog mjesta, druge zbilje, koja je savršena, pedantna i dobro organizirana, u odnosu našu, koja je poremećena, bolesna i u lošem stanju. Ova heterotopija nije heterotopija iluzije već kompenzacije."(Foucault, 1984.:8) Već sam prije u tekstu govorila o stvaranju ideje o iluziji slobode koja proizlazi o odmaku od svakodnevnog načinu životu. Heterotopija kompenzacije na primjeru festivala može se primijeniti i u suprotnom smjeru koji navodi autor.

Ukoliko tokom godine na svoj život gledamo kao niz zadanih, organiziranih postupaka, uvjetovanih našom pozicijom unutar zajednice, par dana koje provedemo na mjestu festivala stvara iluziju drukčije zbilje. One koja nam dopušta da ne budemo okovani vanjskim utjecajima, već kreira simulaciju kontrole za koju se čini da imamo nad raspodjelom vremena i funkcija koje obavljamo.

4. UTJECAJI GLAZBENIH FESTIVALA NA OKOLINU

Utjecaji se odražavaju i na okolinu u kojoj se festival održava. Hrvatska je odličan primjer kako, do sada skoro nepoznate lokacije postaju tražena turistička odredišta. Prvi festival koji je organiziran od strane stranih organizatora bio je Outlook 2008. godine, u Petrčanima. Ovog ljeta bilo je desetak festivala stranih organizatora, a ovogodišnji Outlook posjetilo je više od 15.000 ljudi, a Pula je od festivala ostvarila prihod od oko 50 milijuna kuna. Vedran Meniga, koji se engleskim organizatorima pridružio prethodne godine u interviewu kaže: “(..) početkom rujna nije nimalo jednostavno smjestiti toliko posjetitelja. U festivalskom kampu bilo ih je 6000, a ostali su išli u privatne apartmane, hotele, hostele i kamp Stoj. Popunili smo sve kapacitete u krugu od pet kilometara. Problem je bio s onima koji nisu na vrijeme rezervirali smještaj. Za njih je bilo mjesta tek u Medulinu, što je gotovo 15 km od festivala.”

Ministar turizma Veljko Ostojić izjavio je da je prošle godine bila najbolja turistička sezona u povijesti Hrvatske, a svako treće noćenje je ostvareno u Istri što je šest posto više nego 2011. godine. U tekstu Novog lista se ne spominje kako je ovaj porast na bilo koji način povezan sa festivalima, iako je moje stajalište da je takav zaključak evidentan iz statistike od protekle tri godine kada se broj turista na ovom području drastično povećao.

Tijekom ljeta sam bila u mogućnosti upoznati se sa velikim brojem turista i turistkinja jer sam radila kao konobarica u kafiću. Iskoristila sam tu priliku za ovaj rad kako bih imala što objektivniji pogled na temu, i postavila im par pitanja za koja smatram da mogu biti relevantna. Odabrala sam kratki razgovor sa dvadesetšestogodišnjom Christy iz Londona koja je u Hrvatskoj po prvi puta ove godine. Ne prenosim ga u cijelosti, već sam odabrala pitanja i odgovore koje smatram relevantnima za temu.

INTERVIEW

Q: Zašto si odabrala Hrvatsku za destinaciju za ljetovanje?

Christy: U biti nisam. Možda zvuči neljubazno, ali prvenstveno sam došla zbog festivala. Prvo sam bila u Dalmaciji na Terraneu, zatim sam išla u Liku na Lost Theory, a uskoro idem u Pulu na Outlook i Dimensions. Hrvatska je prekrasna, ali kada bi ovakav niz festivala bio negdje drugdje (primjerice Crna Gora) vjerojatno bih bila sada tamo.

Q: Na koji način je Hrvatska prezentirana kao turistička lokacija u Velikoj Britaniji?

Ch: Kao država u kojoj su stalno partyija, što je par dana istina, gledam mlade ljude koji se vesele i baš vam zavidim, ali onda pričam sa vama i svi su jako razočarani socijalno-ekonomskom situacijom... Uglavnom se bazira na tome, spominju se prirodne ljepote, Jadransko more, dobra hrana, naravno... međutim, Hrvatska se prezentira uglavnom kroz zabavnu industriju.

Ovi pokazatelji argument su tezi kako odabir lokacije može bitno utjecati na sudionike događaja kao što je festival, ali i kako ova odluka utječe na samu okolinu u kojoj se odvija.

4. POSTMODERNISTIČKI IMAGINARIJ

U ovom dijelu rada, pokušati ću sumirati najznačajnije teorije o postmodernizmu, njegovim počecima i najznačajnijim elementima jer smatram da je postmodernizam jedan od termina (poput popularne kulture, popularne glazbe i globalizacijskih procesa) bez kojih ne bih mogla, na pravi način, analizirati temu.

Postmodernizam i poststrukturalistička teorija baza su kulturalnih studija Andreas Huyssen razlikuje četiri uporišta, genealogije postmodernizma: europski postmodernizam povezan je sa avant gardom i renesansom Europe koja u šezdesetima još boluje od nacističke slike, pokušava povratiti modernističku civiliziranost Njemačke, dok pojam postmodernizam u Francuskoj ne znači raskid sa modernizmom. (Huyssen, 1984)

U Americi se rani postmodernizam razvija na više etapa. Najočitiiji nastanak postmodernizma vidi se u kontra kulturi šezdesetih, ponajviše kroz umjetnost koja odbacuje tradicionalne forme izražavanja, materijale i tehnike, kao i napad na modernističke mjere verifikacije umjetničkih djela kroz tržišnu vrijednost, elitističke izložbene prostore i kulturni establishment koji umjetnička djela svodi na konzumeristički proizvod.

Druga struja postmodernističke teorije ima korijene u tehnološkom optimizmu, futurizmu i avantgardi dvadesetih godina. Teoretičari poput McLuhana, Postmana, Hassana propituju

globalizacijske procese šezdesetih godina kroz prizmu tehnološkog razvoja televizije, radija i interneta, stvarajući novu sliku postindustrijskog društva. Ova teorijska praksa usko je povezana sa razvojem "medijske misli" tj entuzijazma spram novih medija.

Postmodernistička misao šezdesetih godina prošlog stoljeća nagovještava velike promjene u načinu i pristupu kulturi, koja je do tada bila pod okriljem dominantnih skupina i njihovih ideologija. Odbacuje se Arnoldova definicija kulture kao najboljeg što je rečeno i proizvedeno, a prihvaća se socijalna definicija Raymonda Williamsa po kojoj je kultura način života, zbroj svakodnevnih praksi i tekstova.

Rađa se nova misao, ili kako je S.Sontag naziva "nov senzibilitet" koja odbacuje stare modernističke autoritete i kanone, institucije, kapitalizma, buržoazije i zagovara novi pogled na kulturu iz perspektive radničke klase.(Huysen, 1984)

Storey, u knjizi "Cultural Theory and Popular Culture" , navodi dva teoretičara koje smatram neizostavnima kada se govori o ovoj temi.

F. Jameson, kao neomarksist, postmodernizam promatra kroz prizmu zapadnog kapitalističkog društva i opisuje ju kao 'kulturalnu dominantu' kasnog multunacionalnog kapitalizma, koji je treći stadij razvoja kapitalizma Mandelove karakterizacije. Kulturu postmodernizma vidi kao repetativne prakse koje u sebi ne sadrže stilsku inovaciju već samo imitaciju nekih prošlih stilova i zbog toga ga naziva 'kulturom citata'.(Storey,2009.: 191)

Ako promatramo festivale kroz prizmu Jamesonove teorije razvoja kapitalizma, možemo utvrditi da se sastoji od niza ponavljajućih oblika umjetnosti i socijalnih akcija. Sa druge strane, taj niz možemo sagledati i kao kolaž ideja i praksi koje reprezentiraju postmodernizam – popularne glazbe, ideologije zabave, novih medija...o svim ovim elementima ću pričati malo kasnije. Jameson popularnu kulturu kritizira kao kulturu pastiša koja, umjesto inovativnosti i kreiranja novih stilova i formi, iz povijesti, pogotovo pedesetih i šezdesetih godina prošlog stoljeća, uzima stilske oblike koje preobličava, parodira i nudi ih kao nove proizvode.(Jameson, 1991.:1)

5. GLAZBENI FESTIVALI KAO PRIMJER HIPERREALIZMA

Ako, dakle, festival analiziramo kao oblik zabave koji je temporalno i prostorno odijeljen od 'realnosti' moramo se osvrnuti i na Baudrillardovu teoriju simulakruma i hiperrealizma.

Baudrillard također smatra da je razvoj postmodernizma povezan sa razvojem ekonomije, tako da je nemoguće razdvojiti ekonomsku i proizvodnu realnost od realnosti ideologije kulture tj. od proizvodnje stvari, prešlo se na proizvodnju informacija te da su slike, reprezentacije, kulturni artefakti pa čak i osjećaji postali dio tržišta. Zbog ove masovne proizvodnje svega, više nije bitna razlika između fikcije i zbilje kao što više nije bitna originalnost. Na taj način je postmodernizam kultura simulakruma, a ne kultura znaka.(Baudrillard, 1991.:14)

Teorija simulakruma se nadovezuje na Benjaminovu teoriju o gubitku 'aure' umjetničkog djela kroz mehaničku reprodukciju, ali negira smanjivanje njenog značaja ili vrijednosti već smatra da je rasprostranjenost i dostupnost kopijama tako velika da nema više potrebe za originalom.

Isto kao što originalnost prestaje biti sinonim za kvalitetu, dolazi do križanja realnog i fikcionalnog.

Hiperrealizam je Baudrillardov pojam kojim označava kulturalne prakse postmodernizma koje služe kako bi se realno, koje je pod utjecajem neoliberalnog kapitalizma i njegove ideologije, predstavilo kao jedino moguće trenutno stanje i kao takvo – jedino naravno, 'prirodno'. Da bi se te prakse legalizirale, kreiraju se mjesta i tekstovi toliko naočigled fiktivni, da je u kontrastu sa tom 'realnošću' (koja je podjednako konstruirana od dominantnih korporacija i sila) čine doslovnom.(Baudrillard, 1991.:12)

Baudrillard za primjer hiperrealizma uzima Disneyland. On tvrdi da se kreirajući ovaj zamišljeni, fantazmagorični svijet prepun junaka iz bajki, igara, monumentalnih građevina poput dvoraca, umjetnih jezera i drugih sadržaja, kod posjetilaca stvara osjećaj razbibrige i melankoličnih prisjećanja djetinjstva. Prikazujući taj imaginarni svijet na tako realan način, kada jednom izađemo iz njega, osjećaj stvarnosti, svakodnevice i 'svijeta odraslih' postaje još realniji. Na taj način se proizvode dokazi koji naš svijet (ili u slučaju Disneylanda, Ameriku) prikazuju kao jedini mogući, pravi, realan. Ovo, naravno, nije ispravno jer kao takav, naš svijet je i ovako umjetan tj. konstruiran. (Baudrillard, 1991.:16)

Konstruirani su baš ti naši osjećaji straha od samoće, starenja ili dosade. Ove osjećaje imamo kronično jer se stalno hranimo slikama lakog, ispunjenog i bezazlenog života koje vidamo po reklamama i čije rešenje nam je ponuđeno u obliku nekog proizvoda koji će naš život učiniti takvim

6. FESTIVAL ‘EXIT’

Smatram da su podjednako dobar primjer hiperrealnosti i festivali. Za početak ću probati dekonstruirati festival "Exit" kao mjesto koje, koristeći određene simulacije, stvara ideološke krinke slobode u državi koja je pod posttotalitarističkim ostavštinama Slobodana Miloševića. Ovaj festival nastao je kao odraz bunta kreativne i intelektualne skupine koja je živjela u državi potpuno fizički izoliranoj od ostatka Europe, otud I nosi naziv "Exit". Cilj im je bio privući one izvođače popularne glazbe koje nisu mogli poslušati zbog zatvorenih granica Srbije. Prvi festival je bio održan 2000. godine, a prisustvovalo je više od 1,5 milijuna posjetilaca iz cijelog svijeta. Događaj su propratili svi bitni mediji na Zapadu.

Mislim da se, u propitivanju Baudrillareve teorije hiperrealizma, bitno osvrnuti na mjesta održavanja festivala. Festival "Exit" se, od samog nastanka, pa sve do sada, održava na Petrovaradinskoj tvrđavi kraj Novog Sada. Ovo zdanje je okruženo kilometrima šume i postavljeno kraj rijeke Dunav. Prirodni okoliš je bitan faktor u konstruiranju osjećaja izdvojenosti iz 'stvarnog' svijeta u kojem većina od nas živi – prenapučenih gradova u kojima dominiraju zvukovi automobila, sirena, tehnoloških uređaja i pogled na potpuno drugačiji pejzaž. Ove vizualne i auditivne promjene bitan su element u kreiranju idealnog osjećajnog konstrukta koji je u opreci sa našim rutinskim, svakodnevnim doživljajem grada, mjesta u kojem živimo. Na taj način, stvara se emocionalni podražaj kada se opet nađemo u poznatoj okolini, bliskoj našem oku i uhu, koju tada doživljavamo manje lijepom i ugodnom, ali više 'stvarnom'. Na isti način precipiramo i društvenu strukturu. S obzirom na sadržaj, žanrovsku određenost izvođača i propratnih sadržaja, festivale posjećuje skupina ljudi koja dijeli, bar neke, zajedničke interese, životne stavove i ideologije što doprinosi osjećaju pripadnosti i zajedništva. Iako postoje

razlike na drugim razinama, poput nacionalnosti, godina, profesija itd. Svi participijenti dijele ljubav prema nekom izvođaču ili vrsti glazbe. Povrh toga, postoje i drugi faktori koji čine da se na festivalima razvije sveprožimajući osjećaj mira, slobode, prihvaćenosti.

Nedavno, nakon što je prisustvovao jednom takvom festivalu, razgovarala sam sa prijateljem koji je sa ushićenjem ustvrdio kako su Britanci predivan, otvoren i ljubazan narod (festival o kojem je pričao je lokalni Dimensions, čiji su organizatori iz Velike Britanije i posjetitelji su uglavnom Britanci).

Pitanje na koje želim dati odgovor je: Koji su razlozi neopterećenosti koji stvaraju viši prag tolerancije, ljubaznosti i otvorenosti? Moja je teza (a zasniva se na subjektivnom doživljaju i objektivnom promatranju) da su ove osobine rezultat niza okolnosti kao što su godišnji odmori - vrijeme u kojem se napokon, nakon rada, možemo odmoriti i posvetiti sebi, svojim potrebama i užiticima, financijska rasterećenost (pod pretpostavkom da je ovaj događaj prethodno isplaniran), droge i alkohol koji se često konzumiraju na ovakvim događajima.

Ovakvo socijalno okruženje rezultira osjećajem razočaranja kada se vratimo u svijet u kojem nas čekaju obveze, problemi koje smo ostavili za sobom. Opet se nalazimo u 'zbilji' koja je puna nervoznih birokrata, srditih umiroljenika, nestrpljivih vozača...

Ukoliko tim osjećajima pridodamo kontekst života u državi koja je još pod utjecajem režima Slobodana Miloševića, gdje je demokracija tek u povojima i na socijalnom, političkom i ekonomskom rubu propasti, lako je razumjeti kada Baudrillard govori o mehanizmima iluzije koja tvori podvrdu za takvu 'realnost'.(Baudrillard, 1991.:10)

Šezdesete i sedamdesete godine obilježene su radovima dvojice teoretičara o kojima sam pisala.

Oni su analizirali prakse i tekstove popularne kulture i masovne proizvodnje metodologijama modernizma i predviđali apokaliptične završetke slobodne misli i kreativnosti. Iako njihovi radovi čine bazu svih kasnijih istraživanja, mnogi su im zamjerali na tome. Jedna od njih je Angela McRobbie koja se u uvodu zbornika eseja "Postmodernizam i popularna kultura" prisjeća konferencije na kojoj je izložila pozitivan stav o postmodernizmu: "(...) I argued that there was much that was exciting and useful in the postmodern writing which was becoming available. I also wanted at that time to think on the upbeat, and to interpret postmodernism not in terms of Baudrillard's catastrophe scenarios (Baudrillard, 1983) or of Jameson's desire for a return to the

strong values of modernity. I argued that living along the fault-lines of the postmodern condition meant engaging with questions and dilemmas and differences which were there on the surface and no longer 'hidden from history' (McRobbie, 2005.:101)."

Spajajući ovaj optimistični stav sa teorijom novog senzibiliteta S.Sontag, smatram da konzumenti festivala, iako u njima možda pronalaze bijeg od stvarnosti, posjeduju intelektualne resurse kojima se koriste kako bi prepoznali očigledan imaginarij koji stvaraju festivali, ali i umjetnost i fikciju ideologija i društvenog uređenja u kojem svakodnevno učestvuju. Isto tako mislim da su sposobni prepoznati potencijal promjene te 'zbilje' bilo na mikro ili sveobuhvatnoj razini.

7. POPULARNA GLAZBA

Kako bih mogla što bolje istražiti tematiku festivala kao prostora i prakse koja stvara fiktivan osjećaj slobode, moram definirati osnovne pojmove koji su nezaobilazni u ovom diskurzu. Jedan od njih je i termin popularne glazbe. Ona je polje čestih postmodernističkih rasprava i dovodi u opasnost pogrešnog korištenja termina jer kao i svaki drugi pojam koji u sebi sadrži riječ 'popularno', navodi na definiranje uz pomoć komparacije ili poistovećivanja sa nečim drugim – masovnim, autentičnim, komercijalnim.

Problem u ovakvom definiranju pojma popularne glazbe je u nemogućnosti određivanja koji je to točan broj albuma treba biti prodano da bi se nešto smatrala masovnom, ili na kojim ljestvicama treba zauzeti određeno mjesto da bi bila komercijalna.

Razvojem tehnologije i audiotehnike, u glazbenoj produkciji se počela koristiti tehnika "sempliranja" (snimiti ili digitalno izdvojiti (kratki dio glazbe ili zvuka) za ponovno korištenje kao dijela kompozicije ili pjesme). Ovakvo tretiranje zvuka moglo bi se porediti sa citiranjem u književnosti. Andrew Goodwin smatra da je to forma koja je obilježila postmodernu popularnu glazbu jer sadrži elemente koje možemo pročitati i u drugim oblicima pop arta, poput ponavljanja i parodiranja već iskorištenih tekstova i stilskih obrazaca kako bi se stvorila nova forma. (Goodwin, 2007.:2)

Jedan od najžešćih suprotstavljača popularne glazbe je teoretičar frankfurtske škole, Theodore Adorno. On popularnu glazbu opisuje kao proizvod kulturne industrije koja je sustav koji djeluje po točno određenim pravilima i tako čini masovnu kulturu homogenom, pasivnom i zatupljujućom. O popularnoj glazbi je napisao esej u kojem iznosi tri tvrdnje, a to je da je popularna glazba standardizirana, promovira pasivno slušanje koje ne iziskuje intelektualni rad te da je u službi je dominantnih skupina koje se njome koriste kako bi proizveli socijalno-psihičko prihvatanje radničke klase. (Adorno, 1991.:4)

Definiranje termina popularne glazbe smatram relevantnim u istraživanju problematike glazbenih festivala jer mislim da ova dva teksta čine krug koji je nemoguće promatrati odvojeno. Popularna glazba, bar na jednoj razini, podrazumjeva veliki broj korisnika tj. potrošača kako bi bila okarakterizirana kao masovna, što je, kako smo vidjeli integralni dio analize tog pojma. Mjerilo 'masovne' potrošnje, u ovom diskurzu najlakše je vidjeti kroz kulturnu industriju koja podastire dokaze o količini potrošnje, a za to su najevidentnija mjesta koncerti i festivali. Sa druge strane, ova mjesta su i izvori nastanka masovne popularne kulture jer služe kao mjesta afirmacije do tada možda nepoznatih izvođača. Na taj način se stvara cirkulacija popularnih tekstova koji mogu biti analizirani samo iz postmodernističke pozicije koja je sposobna prihvatiti i nove metodologije, tj. kao što su tekstovi i prakse postmodernizma mješavina modernih stilova, mjesto borbe i pregovora između visoke i niske kulture, sjecište brojnih supkultura itd. Tako i metode istraživanja moraju biti kolaž svih do danas upotrebljivanih strukturalističkih, kulturalnih, lingvističkih, marksističkih...teorija.

Mislim da je takav pristup jedini mogući kako bi se izbjeglo konstantno poistovjećivanje i kritiziranje u odnosu na modernizam.

*By the time we got to Woodstock,
We were half a million strong
And Everywhere there was song and celebration.*

*And I dreamed I saw the bombers
Riding shotgun in the sky,
And they were turning into butterflies
Above our nation.*

Joni Mitchell, *Woodstock*

Ako se Woodstock smatra fenomenom jedne supkulture koja je promovirala svoju ideologiju i način života, ja ga vidim kao simbol američkog postmodernizma. "Do sredine sedamdesetih neke su osnovne prepostavke prethodnog desetljeća nestale ili su se promjenile. Osjećaj "futurističke pobune" je nestao. Ikonoklastičnost popa, rocka i sex avantgarde iscrpila se jer im je komercijalna cirkulacija oduzela avantgardni status. Raniji optimizam spram tehnologije, medija i popularne kulture ustupio je mjesto ozbiljnijim i kritičnijim procjenama. Pojednostavljeno rečeno – postmodernistički početni zamah je splasnulo, zapleo se u sopstvenim normama i počeo gubiti na značaju. Revitalizacija postmodernističke misli morala je pronaći drugi način kako se ne bi u potpunosti zagubila u infantilnim zelenim demonstracijama i veličanju šund kulture. Taj drugi način je bio moguć jedino vraćanjem modernističkim ruševinama – tehnikama, slikama, simbolima, i kombinirati ih sa razvojem tehnologije, dostupnošću informacijama i novim medijima.

Upravo na tom križanju "pubertetskog" i "zrelog" postmodernizma, Woodstock je odigrao značajnu ulogu u što bezbolnijem prelasku. Gotovo ga možemo gledati kao inicijacijski ritual koji je na jednom mjestu sazeo bunt spram visoke kulture, ali i postavio temelje popularnoj kulturi.

9. WOODSTOCK NATION

9.1. ISHODIŠTA I POVIJEST

Pisati o Woodstocku čini se nepotrebnim zbog količine dostupnih informacija i činjenice da je to bio vjerojatno najpoznatiji svjetski glazbeni događaj u povijesti, ali, iz istog razloga je nemoguće proučavati glazbene festivale i općenito popularnu kulturu bez dolaženja u doticaj sa ovom temom jer je po mnogima, ovo bio trenutak promjene američke povijesti. Ako samo sagledamo taj stav iz pozicije historijsko-dijakronskog istraživanja, jasno je da je ovo početak sagledavanja nekog teksta popularne kulture kao autoriteta te da mu se prilazi sa ozbiljnošću i profesionalizmom koji je do tada bio rezerviran za povijesne momente usko povezane sa kulturom dominantih skupina ili visokom umjetnošću.

Festival iz 1969. godine rodio se kao dio projekta četvorice mladih poduzetnika sa primarnim ciljem osnivanja glazbenog studija I drugih muzičkih sadržaja. Michael Lang je godinu dana prije Woodstocka organizirao Miami Pop Festival, te je tako već imao organizacijsko iskustvo, Artie Kornfeld je bio prvi i najmlađi potpredsjednik Rock Musica, a Roberts I Rosenman bili su mladi, dobrostojeći poduzetnici koji su tražili kreativne ideje u koje bi uložili svoj kapital. Ova četvorica mladića su osnovali firmu 'Woodstock Ventures'. U kratkom vremenskom periodu su odlučili organizirati glazbeni događaj za koji nisu ni slutili da će obilježiti dvadeseto stoljeće. Na raspolaganju su imali 500.000 \$, a očekivana posjećenost je bila oko 100.000 posjetioca.

U knjizi "Woodstock The Oral History" Michael Lang kaže: " Mislio sam da mogu sve napraviti. Uvijek sam to mislio. Uvijek sam imao takvo samopouzdanje. Mislio sam da ako o nečemu možeš sanjati, onda to možeš I ostvariti.(...) Imao sam u glavi sliku kako bi trebalo izgledati I znao sam da sada moram ići do kraja."(Makower,2009.:32)

Nakon što nisu dobili dozvolu za festival u Wallkill u New Yorku, M.Langa je kontaktirao vlasnik El Monaco Motela, Elliot Tiber koji je već imao dozvolu za održavanje događaja ovakve vrste u White Lake-u. Zbog premalog prostora, Lang je odbio ponudu, ali Tiber mu je predložio da se festival održi na imanju njegovog prijatelja Maxa Yasgura čija je farma veličine 600 hektara.

U to vrijeme u Americi je simbol kontrakulture bila broadwayska predstava "Kosa" pa su za naziv koncerta odabrali ime koje na nju asocira kako bi privukli publiku otvorenog uma – "An Aquarian Exposition".



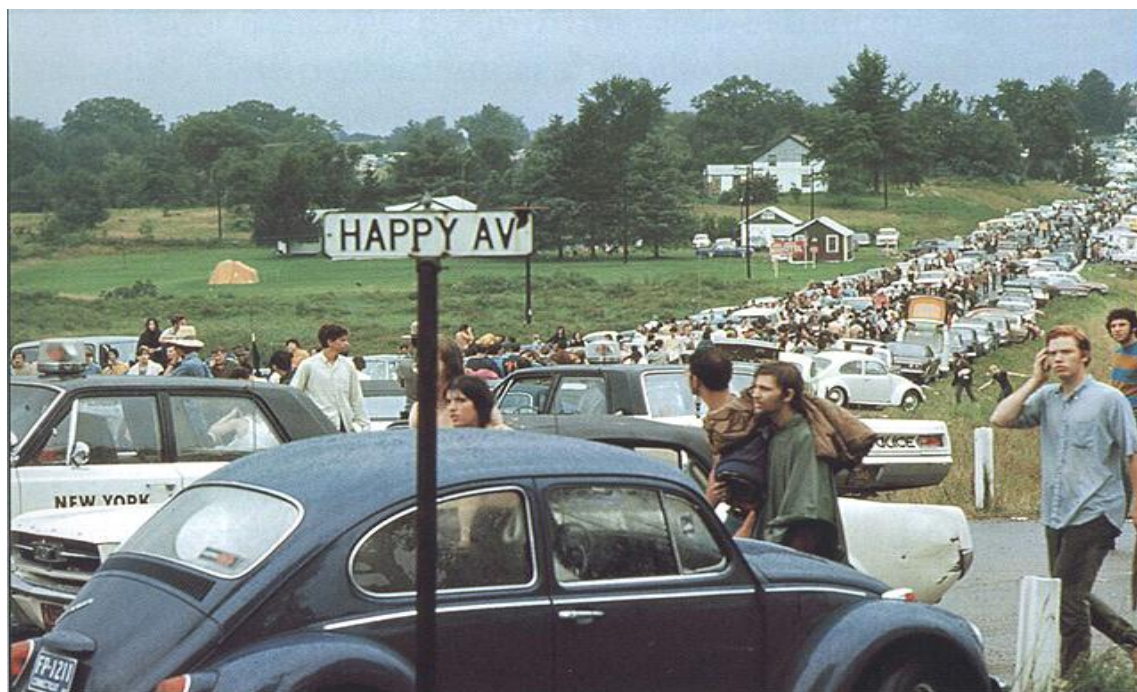
media.liveauctiongroup.net – plakat za Woodstock koji nikad nije bio korišten

Prvi bend sa kojim su u aprilu potpisali ugovor za 10.000 \$ bili su Creedance Clearwater Revival.

Jedan od pedeset momenata koji su promijenili povijest rock'and'rolla (*Rolling Stone*) dogodio se kišovito vikenda, od 15. do 18. avgusta 1969. godine kojeg je posjetilo skoro pola milijuna gledatelja.

Na ovakav odaziv nitko od organizatora nije bio pripremljen. Iako je kasnije slovio kao besplatan, festivalske ulaznice su se naplaćivale po 18\$ u pretprodaji ili 24\$ na samom ulazu. U pretprodaji je prodano oko 180.000 ulaznica. Kolone automobila i blatne ceste su izazvale ogromne zastoje, Arlo Guthrie je izjavio da je New York State Thruway zatvoren, a nacionalna televizija je prenosila snimke kilometarskih kolona.

Newyorški guverner Nelson Rockefeller je u nedjelju, 17. avgusta nazvao jednog od organizatora i rekao da će poslati 10 000 članova Newyorške Nacionalne Garde, ali ga je organizator uspio odgovoriti od te zamisli. (Makower, 2009., 19)



www.peacefence.com Automobilska kolona

Iako je broj posjetitelja bio dvostruki od očekivanog, uspjeli su se izbjeći katastrofični završeci i tri dana su prošla u miru i harmoniji.

Festival je službeno otvoren 15. avgusta u 05.07 ujutro, a prvi izvođač je bio Richie Havens.

Najpoznatiji glazbenici koji su učestvovali su: Ravi Shankar, Jefferson Airplane, Santana, Grateful Dead, Creedance Clearwater Revival, Joan Baez, Janis Joplin, The Who, Joe Cocker, Crosby, Stills, Nash and Young. Festival je zatvorio Jimmi Hendrix.

Bila je to mješavina najrazličitijih glazbenih stilova i izvođača na svijetu, a za mnoge od njih je to bila najbolja izvedba karijere. Na Woodstocku se razvio i potpuno novi glazbeni pravac – psihodelični rock, a hippie supkultura je postala prepoznata širom planete, i ostvarila velika utjecaj na razvoj američke povijesti.

9.2. FLOWER POWER IKONOGRAFIJA

Woodstock predstavlja monumentalni događaj koji je obilježio jedno desetljeće i zauvijek promjenio percipiranje nekih od glavnih inačica globalne popularne kulture. Rock'and'roll je dobio svoje mjesto u zapadnoj kulturi, hippie supkultura je izrodila brojne društvene pokrete koji se baziraju na temeljima slobode, svjetskog mira, stapanja sa prirodom, a na popularnu kulturu mladih se počelo gledati kao na diskurz vrijedan istraživanja.

Nakon medijskog buma koji je uslijedio, danas, ovaj festival je zadobio mitsku poziciju koja simbolizira nadu da veliki broj ljudi može funkcionirati skupa bez obzira na spolne, rodne, etničke razlike.

O Woodstocku su snimani filmovi (*Woodstock 1969.*, *Taking Woodstock*, *Woodstock 1970.*, *Back to Woodstock*), pisane su knjige (*50 stories from those who were there*, *The Woodstock Storybook*, *Back to the garden*, *Girls like us*, *The road to Woodstock*), pjesme i istraživački radovi. U Bethelu, gradu u kojem je održan postoji muzej pod nazivom The museum at Bethel Woods, u kojem su izložene fotografije i dokumenti, a puštaju se i videozapisi i projekcije iste tematike.

Ovaj festival postao je univerzalno prepoznatljiv brend npr. svima je dobro poznata fotografija



www.ideachampions.com – najpoznatija fotografija para sa Woodstocka

ZAKLJUČAK

Rad nastoji prikazati glazbene festival kao svojevrsna moderna mjesta heterotopijske devijacije. Isti posjeduju jedinstvenu moć međusobnog suočavanja istih mjesta i prostora na jedinstvenoj lokaciji, vrijeme tu više ne teče linearnim tokom, već preuzima cirkularni oblik.

Zbog toga isti stvaraju iluziju drukčije zbilje, međutim iako za posjetioca to jest drukčija zbilja od njihove svakodnevice, ako sagledamo samu strukturu festival uviđamo da ovdje vlada repeticija i pastiš. Međutim, zbog njegove periodičnosti, uspijeva stvoriti taj gubitak s realnim te se premješta u sferu hiperrealnog, te time potvrđuje svoj status heterotopijske devijacije.

LITERATURA:

- Adorno, Theodor, *The culture industry*, Routledge, London, 1991.
- Baudrillard, Jean, *Simulakrumi i simulacija*, Svetovi, Novi Sad, 1991.
- Barbrook, Richard, *The Class of the New*, Openmute.org, pdf
- Benjamin, Walter. *Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije*: UCLA School of Theater, Film and Television, 1936.
- Foucault, Michel, *Madness and Civilization*, A division of random house, New York, pdf
- Goodwin, Andrew, *Sample and hold :pop music in the digital age of reproduction*, 2007
- Hoffman, Abbie, *Steal this book*, Pirate editions, 1971. pdf
- Lefebvre, Henri, *The Production of Space*, Editions Antropos, London, 1991.
- Makower, Joel, *Woodstock the Oral History*, State university of New York Press, Albany, 2009.
- McRobbie, Angela, *Postmodernism and Popular Culture*, , Taylor and Francis e-library, London, 2005.
- Mesić, Milan, *Teorija društvenih pokreta – američke perspective*, znanstvena publikacija, 1997.
- Ryan, Maureen, *Woodstock nation*, pdf
- Scher, S.P., *Music and Text: critical Inquiries*, Cambridge University Press, 1992.
- Storey, John. *Cultural Theory and Popular Culture*: Pearson, electronic publication, 2009
- Strohmayr, Ulf, *Poststrukturalizam*, O kulturi I kritičkim geografijama, pdf
- Washbourne, Neil, *Globalizacija/globalnost*, O kulturi I kritičkim geografijama, pdf

INTERNETSKI IZVORI:

www.ideachampions.com

media.liveauctiongroup.net

<http://www.woodstockstory.com/michaellang.html>

<http://www.woodstockstory.com/woodstockventures.html>

http://www2.hu-berlin.de/fpm/textpool/texte/willis_social-meaning-of-pop-music.htm

<http://oxforddictionaries.com/definition/english/sample>

www.setimes.com

