

Krojenje zvuka: etnografija snimanja i produkcije albuma Jamaican Connection

Mas, Magda

Master's thesis / Diplomski rad

2022

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Academy of Music / Sveučilište u Zagrebu, Muzička akademija**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:116:535914>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-04-20**



Repository / Repozitorij:

[Academy of Music University of Zagreb Digital Repository - DRMA](#)



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU • MUZIČKA AKADEMIJA

II. ODSJEK ZA MUZIKOLOGIJU

MAGDA MAS

KROJENJE ZVUKA:
ETNOGRAFIJA SNIMANJA I PRODUKCIJE
ALBUMA *JAMAICAN CONNECTION*

DIPLOMSKI RAD



ZAGREB, 2022.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU • MUZIČKA AKADEMIJA

II. ODSJEK ZA MUZIKOLOGIJU

KROJENJE ZVUKA:
ETNOGRAFIJA SNIMANJA I PRODUKCIJE
ALBUMA *JAMAICAN CONNECTION*

DIPLOMSKI RAD

Mentorica: doc. dr. sc. Mojca Piškor

Studentica: Magda Mas

Ak.god. 2021./2022.

ZAGREB, 2022.

DIPLOMSKI RAD ODOBRILA MENTORICA

doc. dr. sc. Mojca Piškor

Potpis

U Zagrebu, _____

Diplomski rad obranjen _____ ocjenom _____

POVJERENSTVO:

1. doc. dr. sc. Dalibor Davidović _____
2. doc. dr. sc. Mojca Piškor _____
3. asist. dr. sc. Jelka Vukobratović _____

OPASKA:

PAPIRNATA KOPIJA RADA DOSTAVLJENA JE ZA POHRANU KNJIŽNICI MUZIČKE AKADEMIJE

Zahvala

Željela bih iskoristiti priliku i zahvaliti se svima koji su u različitim aspektima pomogli u ostvarivanju istraživanja i nastajanju ovog rada.

Na početku veliko hvala svim uključenima u rad Brain Holidaysa, a najviše Marku Gaćini, Borni Bevandi, Tomislavu Skoblaru i Marku Gudelju, čiji su intervjui i kontinuirana suradnja sastavnim dijelom ovog rada. Hvala što su mi pomogli da našu priču prevedem u ovo istraživanje.

Hvala svim profesorima Odsjeka za muzikologiju, koji su me kroz godine studiranja pripremali na izazove profesionalnog života i otvarali mi nove vidike. Posebno se želim zahvaliti svojoj mentorici Mojci Piškor na potpori i vodstvu koje mi je pružala od samog početka razmišljanja o ovoj temi. Uz njezinu pomoć ovaj rad je od ideje rastao do ostvarenja. Zahvaljujem profesorima Vjekoslavu Nježiću i Krešimiru Seletkoviću na uključivanju u prvu generaciju studenata koji su na Muzičkoj akademiji imali priliku studirati Glazbenu produkciju.

Hvala i svim profesorima i suradnicima MPA – Škole Glazbene Produkcije i Multimedije, napose njezinu ravnatelj i osnivaču Andreju Lončariću. Znanje koje sam tamo stekla i iskustva koja sam doživjela ključnom su prekretnicom mog profesionalnog puta i osnova ideje ovog rada.

Hvala mojoj obitelji, mojim roditeljima i braći koji su od malih nogu podržavali i poticali moju ljubav prema glazbi. Njihova podrška i vjera dovela me do praga Muzičke akademije i dala mi snage da svoje studiranje privedem kraju. Hvala mom životnom partneru, Borni, koji je bio uz mene u svim trenucima nastajanja ovog rada. Kao sudionik istraživanja, kao suistraživač, kao potpora i kao izvor snage i inspiracije, uvijek na mojoj strani, uvijek pun razumijevanja i spreman pomoći. Nada u zajedničko bolje sutra je ono što me guralo naprijed.

Na kraju hvala mojim kolegicama etnomuzikologinjama, Emi Miličević, Ani Horvat i Katiji Šarliji s kojima sam gradila generaciju i čije predivne duše će zauvijek biti upisane u moj životni i profesionalni put.

Sažetak

Ovim radom donosim pregled, interpretaciju i analizu snimanja i produkcije albuma *Jamaican Connection* hrvatskog reggae benda Brain Holidays. Etnografski pristup istraživanju prati njegove razvojne faze od pripreme materijala, snimanja albuma u *Tuff Gong* studiju u Kingstonu na Jamajci do postprodukcije u Zagrebu. Fokusirajući se na sam zvukovni element donosim analize pojedinih pjesama s albuma te interpretiram procese donošenja produkcijskih odluka relevantnih za estetiku žanra. Kroz vlastito iskustvo sudjelovanja u kreativnim procesima rada u bendu kao klavijaturistica, članica užeg sastava benda te sa znanjem koje posjedujem na području glazbene produkcije donosim dodatnu dimenziju ovog istraživanja koristeći se autoetnografskim metodama. Promatranje studija kao fokusa i lokusa ovog istraživanja upotpunjujem teorijskim uporištima u studijama i člancima relativno novog interdisciplinarnog područja glazbene produkcije. Kao alternativnu, audio-vizualnu reprezentaciju ovog rada nudim i dokumentarni film *Bite of paradise* (2022) nastao paralelno uz ovo istraživanje.

Ključne riječi: tonski studio, glazbena produkcija, zvuk, autoetnografija

Summary

With this thesis I bring an overview, interpretation and analysis of the recording and production of the album *Jamaican Connection* by the Croatian reggae band Brain Holidays. The ethnographic approach to the research follows its developmental stages from the preparation of the material, recording the album at the *Tuff Gong* studio in Kingston, Jamaica, to post-production in Zagreb. Focusing on the sound element itself, I bring analyzes of individual songs from the album and interpret the processes of making production decisions relevant to the aesthetics of the genre. Through my own experience of participating in the creative processes of working in a band as a keyboardist, a core member of the band and with the knowledge I have in the field of music production I bring an additional dimension of this research using autoethnographic methods. Observing studio as the focus and locus of this research is complemented by theoretical foundations in studies and articles in a relatively new interdisciplinary field of music production. As an alternative, audio-visual representation of this work, I also offer the documentary *Bite of paradise* (2022), which was made in parallel with this research.

Keywords: studio, music production, sound, autoethnography

Sadržaj

Uvod.....	1
1. Tonski studio kao fokus i lokus istraživanja u znanostima o glazbi.....	10
2. ... <i>sve ti je poznato, u biti nije ti poznato ništa</i> ...: projekt <i>Jamaican Connection</i>	17
3. Od garaže do studija: prostori i tehnologije kreativnog oblikovanja glazbe i zvuka.....	24
3.1. Buksa.....	24
3.2. Antena.....	26
3.3. Tuff Gong.....	27
3.4. Antena 2.....	31
3.5. Virtualni prostori.....	32
4. Pregovaranje zvuka: kreativni procesi, interpersonalni odnosi i tehnologije.....	34
4.1 Tražeći <i>groove</i>	34
4.2 Rad u studiju.....	38
4.3 <i>Brain Holidays in Jamrock vs. Hladan kao led</i>	41
4.4 Transformacije zvuka.....	46
4.5 Tko je producent?.....	49
5. Između čujnog i simboličkog: odjeci projekta <i>Jamaican Connection</i>	55
5.1. Album u ušima domaćih glazbenih kritičara.....	57
5.2. <i>Jamaican Connection?</i>	61
6. Zaključak.....	63
7. Bibliografija i izvori.....	65
8. Audio i video prilozi.....	68

Uvod

Osobna potraga za profesionalnim identitetom za mene je počela u trenutku u kojem sam, kao studentica Muzičke akademije, shvatila da je ono za što se obrazujem prije svega znanstvenoistraživački rad. Premda je ideja istraživačkog rada za mene je bila sasvim nova, ubrzo je postala dijelom moje svakodnevice. Učeći o etnomuzikologiji, glazbama svijeta te istraživačkim i etnografskim metodama shvatila sam da područje istraživanja (etno)muzikologije nije daleko od mojih osobnih iskustava i okruženja, kao i da sam s nekim fenomenima koje smo sada promatrali u akademskim okvirima bila u osobnom doticaju ne znajući da su "vrijedni istraživanja". Uvijek imajući na umu diplomski rad kao krunu svog obrazovanja, dugo sam razmišljala o temi istraživanja koja bi meni osobno bila važnom, koja bi bila vezana uz nešto što je dijelom mojih glazbenih svjetova i koja bi mi na drukčiji, istraživački, način otvorila perspektive na iskustva koja su dijelom mog glazbenog identiteta i življene svakodnevice.

Na produkciji albuma *Jamaican Connection* od samog sam početka (prije više od tri godine) sudjelovala u dvojnoj ulozi članice benda Brain Holidays i istraživačice vođene idejom da čitav proces nastanka albuma bude osnovom za moj diplomski rad. Motivacija za ovakvu vrstu istraživanja došla je vrlo prirodno, jer na neki način obuhvaća sve moje profesionalne interese u jednu krovnu temu. Ideja, pak, za pisanjem ovakvoga rada oblikovala se u trenutku u kojem sam se – nakon dulje stanke i završenog obrazovanja na MPA – Školi Glazbene Produkcije i Multimedije¹ – vratila studiju muzikologije, koji je ujedno bio i trenutak početaka priprema benda za snimanje albuma koji je središtem ovog rada. U tom trenutku iznova sam osvijestila raznorodnost vlastitih interesa, vještina i umijeća, kao i želju da svaki aspekt onoga čime se bavim sagledam iz nekoliko perspektiva, te da različita znanja koja posjedujem usmjerim u jednu fokusnu točku. Uvijek sam, naime, bila filmašica među glazbenicima, *tonkinja* među filmašima, instrumentalistica među (etno)muzikolozima i glazbena producentica među instrumentalistima. Odabir autoetnografije kao središnje istraživačke

¹ Na MPA – Školi Glazbene Produkcije i Multimedije 2018. godine sam završila *Audio Engineer – Master program* najopsežniji i najnapredniji praktični program školovanja usmjeren prema radu u tonskom studiju.

metode u ovom se radu, zbog raznolikosti mojih interesa, teme koju sam odabrala i profesionalnog usmjerenja kojem težim, nametnuo gotovo sam od sebe. Umjesto praćenja procesa produkcije albuma meni osobno nepoznatog glazbenika, odlučila sam se na vlastiti bend u nadi da će mi osobno iskustvo donijeti dodatnu dimenziju istraživanja koju ću moći autoetnografski i profesionalno-iskustveno apostrofirati u ovom radu. Samo terensko istraživanje, intervjui i ostale metode neodoljivo su me podsjećale na procese filmske produkcije, kroz koje sam nekoliko puta prolazila u raznim ulogama, pa nije slučajno da ovaj diplomski rad ima vizualnog suputnika u obliku dokumentarnog filma *Bite of Paradise* (2022). Rad na dokumentarnom filmu, kao i sam dokumentarni film, dodatna su dimenzija ovog istraživanja na koju ću se u nekim segmentima rada i referirati. Pored toga kao novopečena glazbena producentica povratkom na studij postala sam svjesna manjka takve vrste obrazovanja u postojećim studijskim programima Muzičke akademije. Osobno mi je, kao studentici etnomuzikologije, obrazovanje usmjereno tehnologijskim aspektima produkcije glazbe u velikoj mjeri pomoglo u razumijevanju mnogih aspekata (popularne) glazbe koji bi mi bez tog obrazovanja zasigurno ostali skrivenima.

Prema autoricama knjige *Misliti etnografski: kvalitativni pristupi i metode u etnologiji i kulturnoj antropologiji* autoetnografiju kao pristup i metodu "često koriste autori koji prolaze kroz prekretnicu, (...) ili koji kroz znanstveni tekst osobno afirmiraju kao javno, političko te nastoje pisanjem dati glas utišanim, skrivenim kolektivnim identitetima i iskustvima (diskriminacije, marginalizacije i razlike)" (Škrbić-Alempijević, Potkonjak i Rubić 2016: 92). Kao što autoetnografija u etnografskim radovima običava davati glas marginaliziranim identitetima, na sličan način ja želim dati prostor studiji tehnologija kao trenutno još uvijek marginaliziranom aspektu bavljenja glazbom unutar Muzičke akademije u Zagrebu. Smatram da je osnovno poznavanje tog aspekta glazbene industrije preduvjet za kompletnu spoznaju, napose u (etno)muzikološkim istraživanjima koja se bave glazbom čiji je osnovni pojavni oblik snimka.

**

Ukoliko izuzmemo ranije primjere sastava, singlova i rijetkih albuma prošaranih utjecajima reggae glazbe, poput primjerice nekih od pjesama i/ili albuma novovalnih bendova sedamdesetih i osamdesetih; albuma banda Šo!Mazgoon i albuma Naturalne mistike (kao

primarno cover benda), bend Brain Holidays bismo mogli smatrati jednim od pionira reggae glazbe u Hrvatskoj. Uz bend One Dread koji je, premda osnovan svega nekoliko godina nakon Brain Holidays, tek 2021. započeo rad na svom prvom autorskom reggae albumu, Brain Holidays je trenutno i jedini aktivni autorski reggae bend u Hrvatskoj. Osnovao ga je 2000. godine njegov današnji frontmen Marko Gaćina, a do danas je bend prošao kroz niz izmjena osnovne postave. Bend danas čine Marko Gaćina (vokal, gitara, autor pjesama i producent), Borna Bevanda (bubnjevi), Tomislav Skoblar (bas gitara), Magda Mas (klavijature, vokal), Ivan Perković (truba), Marko Gudelj (saksofon), Tina Bukić (vokal), Jelena Galić (vokal) i Dino Mudrić (ton majstor). Kroz više od dvadeset godina djelovanja bend je održao stotine koncerata, objavio pet studijskih albuma u izdanju diskografske kuće *Dallas Records* i ostvario niz suradnji s domaćim i stranim glazbenicima srodnih glazbenih žanrova. Među njima se ističu Alejandro Buendija (Saša Antić – TBF), Kandžija, Brico, Baby Dooks, Hornsman Coyote, Yuri (St!llness) te jamajkanska reggae zvijezda Italee. Aktualni, peti studijski album *Jamaican Connection* sniman je od 24. do 28. veljače 2020. godine u *Tuff Gong* studiju u Kingstonu na Jamajci te kasnije dosnimavan u nekoliko studijskih sesija u Zagrebu u prostorijama Gaćininog studija na njegovom radnom mjestu producenta na Anteni Zagreb. Dijelom našeg posjeta Jamajci bio je i koncert na festivalu *Circle of Brethrens* u Kingstonu, na Gordon townu u Italeenoj organizaciji, koja je bendu, osim ove prilike za predstavljanje Jamajkanskoj publici, u velikoj mjeri pomogla pri dolasku i boravku na Jamajci. Osim ovog u karijeri Brain Holidays ističu se i mnogi drugi koncerti, među kojima je i onaj na *Rototomu*, najvećem europskom reggae festivalu, 2005. godine. Pored toga bend je gotovo stalni gost međunarodnog *Overjam* festivala u Sloveniji, kao i domaćeg *Seasplash* festivala posvećenog reggae i dub glazbi. U susjednoj Sloveniji bend u pravilu nastupa nekoliko puta godišnje, a svojim "domaćim terenom" smatra klupsku scenu Zagreba, ali i drugih hrvatskih gradova. O percepciji Brain Holidaysa kao klupskog benda, svjedoči i činjenica da je za album *System Error* 2018. bio nominiran za diskografsku nagradu *Porin* upravo u kategoriji za najbolji album alternativne i klupske glazbe, u nedostatku podobnije kategorije. Pored toga 2003. godine bend je bio nominiran za nagradu *Crni Mačak*, 2017. godine osvojio je svojim nastupom nagradu na *RockOff* festivalu, a 2021. je singl "Hladan kao led" s albuma *Jamaican Connection* osvojio nagradu *Ambasador* za najbolje reggae/dub izdanje godine.

Bend se od samog osnutka do danas primarno identificira kao *roots reggae*² bend što je u današnje vrijeme iznimno težak i hrabar put za bend koji želi biti aktualan u radijskom eteru. Prema IPSOS-ovoj analizi radijskog tržišta iz 2016. godine u Hrvatskoj svega 3,6% slušatelja na radiju želi slušati reggae, a tek 0,4% navodi da im je to najdraži žanr.³ Navodim podatke ovog istraživanja kao najaktualnijeg istraživanja na području Hrvatske vezanog uz preferenciju muzičkih žanrova provedenog na velikom te reprezentativnom uzorku. Imamo li na umu zainteresiranost opće radijske publike za reggae žanr, neki od uspjeha i dosega Brain Holidays u Hrvatskoj su zadivljujući. Kroz više od dvadeset godina djelovanja benda osjetno je opadanje interesa za reggae žanrom u Hrvatskoj. Brain Holidays, primjerice, od 2001. godine do danas tradicionalno obilježavaju rođendan Boba Marleya *tribute* koncertom. Nekad su ti koncerti rasprodavali velike dvorane poput *Boogaloo* i *Tvornice*, a zadnjih se godina (s iznimkom 2021. zbog pandemije koronavirusa) tradicionalno održavaju u manjem klupskom prostoru *Vintage Industrial Bara* u sklopu njihovog programa "Tribute subote". Zbog ovih koncerata, koji su i dalje posjećeniji od onih autorskih, percepcija benda među općom publikom nerijetko je iskrivljena, jer se bend primarno percipira kao tribute bend. Publika koja prati i bolje poznaje bend većinom je sačinjena od publike ljetnih glazbenih festivala na kojima najčešće sviramo, međunarodne publike do koje dolazimo online putem i svirkama u inozemstvu (Slovenija, Austrija), nekolicine zaljubljenika u reggae i dub glazbu, "starosjedilaca" koji bend prate od njegovih početaka te svih onih do kojih uspijevamo doći putem suradnji s drugim glazbenicima srodnih žanrova. Glazbenici poput Saše Antića i Kandžije, koji se ne svrstavaju u žanr, ali ga osobno vole i ne poriču njegov utjecaj na njihov zvuk, svojim suradnjama pomažu nam proširiti publiku i doći do ljudi koji neće zagristi na žanrovsku odrednicu reggaea, već na zvuk koji je blizak onome što već slušaju i prate. Iz istog razloga smo vrlo rado pristali svirati kao predgrupa Femi Kutiju na njegovom zagrebačkom koncertu u *Boogaloo*-u u svibnju 2018. godine. Taj je koncert bendu osim nove publike donio i poznanstvo sa Igorom Vinceom, srpskim perkusionistom s kojim do danas nastavljamo

² Stil reggaea vezan uz estetiku Bob Marleya i The Wailersa. Nakon dodatnog usporavanja originalnog Jamajkanskog *ska* i potom *rock steady* ritma krajem šezdesetih godina u prostorima tonskih studija u Kingstonu razvija se planetarno popularni reggae ritam. Žanrovske karakteristike, osim standardnog 4/4 ritma na bubnju, su zajedničke harmonijske progresije klavijature i gitare na *off-beatu*, odnosno drugoj i četvrtoj dobi 4/4 mjere, temelj benda postaje bas dionica koja preuzima *talking* drum ulogu te se uz *brass* sekciju uvodi ženski vokalni trio koji harmonizacijom glavnog vokala pomaže u prenošenju poruke mira, slobode i ljudskih prava. Razvojem žanra kasnijih godina *roots* ostaje zapamćen kao „originalan i cijenjen, ali zastarjeli reggae ritam“ (Davis 2001).

³ https://www.aem.hr/repository_files/file/871/ (pristup 8. studenog 2021).

surađivati i preko kojeg dogovaramo predstavljanje benda srpskoj publici. Dok se unutar Hrvatske može govoriti o nekoj vrsti šireg kulturnog kolektiva vezanog uz bendove Brain Holidays i One Dread, nekolicinu *sound systema*⁴, plesnu skupinu Cromaicanz, portal reggae.hr, Seasplash festival, te PDV Record kao izdavačku djelatnost, scena se najčešće promatra u regionalnom kontekstu i zajedno sa Slovenijom i Srbijom čini širu platformu.

*
**

Budući da sam temu ovog rada odabrala već na trećoj godini studija kad je tek započinjao rad na materijalu albuma *Jamaican Connection*, imala sam jedinstvenu priliku provoditi vlastito istraživanje kroz dugotrajan i detaljan proces. Tema se tijekom mog studija i usporednog rada na albumu vremenom mijenjala i sužavala. Prva ideja, koja se iskristalizirala nakon inicijalnog razgovora s mentoricom, bila je vezana uz povijesni pregled reggae scene u Hrvatskoj i mjesta koje Brain Holidays zauzima u njoj. Projekt snimanja albuma na Jamajci bi u tom slučaju bio samo moment ucrtan na lentu vremena. U procesu sužavanja teme i napretkom studija sve više sam se približavala samom bendu, a naposljetku i samom projektu da bi se u trenutku prijave teme odlučila na radni naslov: Etnografija snimanja albuma. Ključna riječ, etnografija, nametala se metodama koje sam već tada primjenjivala, a koncentracija na zvuk došla je s prvim istraživačkim pitanjima koje sam si postavljala. Glavna okosnica ovog istraživanja je autoetnografska metoda, a tehnike koje koristim iz tog područja su raznovrsne. Već 2018. godine počela sam voditi terenski dnevnik u koji sam sporadično bilježila relevantne trenutke s proba i vlastita razmišljanja o radu i komunikaciji sa članovima benda. U tom trenutku počela sam se prema bendu, ali i prema samoj sebi, odnositi kao prema onima koji su predmetom mog istraživanja. Osim što sam u kreativnim procesima nastajanja albuma sudjelovala kao instrumentalistica užeg sastava, odnosno jezgre (*core*)⁵, u isto sam vrijeme tako istraživala, propitivala i kontinuirano bilježila sve faze tih istih kreativnih procesa. Svjesnoj situacije u koju

⁴ U kontekstu jamajkanske popularnoglasbene kulture pojam *sound system* odnosi se na tehnološko-izvedbeni sustav koji čini velik broj zvučnih kutija i pojačala, nekoliko gramofona (*turntable*) i selektor/producent koji reproducira glazbu. *Sound system* je na Jamajci sinonim popularne kulture te su događaji koji su uključivali javne izvedbe na otvorenom putem *sound systema* bili (i ostali) jednim od glavnih oblika distribucije glazbe na otoku. (Borthwick 2004).

⁵ Među sobom instrumente bubanj, bas, gitaru i klavijature, nazivamo *core* (jezgra) benda i ta odrednica ima važno mjesto u kreativnom radu, ali i društvenom položaju unutar benda. Ako na primjer neki od ovih instrumenata nedostaje na probi, teže će se održati proba.

sam se "zaplela", ponekad mi je bilo iznimno teško odrediti granice vlastitih uloga: gdje zapravo počinje istraživanje, a gdje prestaje sudjelovanje?

Ideja o izradi dokumentarnog filma došla je kao svojevrstan *homage* sličnom pothvatu benda Cubismo, koji u filmu *Cubismo Turismo*⁶ prikazuju proces snimanja albuma *Motivo Cubano* na Kubi. Osim toga, moje je "zaduženje" u bendu, osim sviranja, izrada spotova i raznih vrsta video najava i putopisa sa turneja i koncerata, pa se tako nešto zapravo podrazumijevalo. U tu svrhu moje je snimanje, odnosno rad na tom projektu, počelo sa prvim probama i radom na albumu. Što se tiče pristupa rada na filmu, zbog paralelnog odvijanja istraživanja, rada i snimanja, zbog svoje pozicije redateljice i protagonistice te zbog jedinstvene "insajderske" prilike koju sam imala, odlučila sam se na "spontani" rad, odnosno, prikupljanje što opsežnije audiovizualne građe bez prethodno raspisanog scenarija sa ciljem stvaranja dramaturgije u procesu montaže. Materijal koji sam tako prikupljala istodobno je tako bio dijelom procesa rada na dokumentarnom filmu i procesa etnografskog istraživanja. Usporedno s razradom teme diplomskog rada razmišljala sam inicijalno o tri verzije filma: etnografski film kao alternativni način reprezentacije znanstvenog istraživanja, dokumentarni film kao umjetnički projekt ciljan na natjecateljske programe filmskih festivala te promotivni film za potrebe predstavljanja benda u medijima. Prilikom pregleda materijala nakon završetka projekta, režijskim odlukama došla sam do tri potpuno drugačije verzije: video spot za singl *Petar Pan*; promo serija od šest kratkih najava albuma te srednjemetražni (42') dokumentarni film *Bite of Paradise* koji je kombinacija etnografskog i dokumentarističkog pristupa te služi kao vizualna reprezentacija ovog rada, kao umjetnički osvrt namijenjen prijavi na filmske festivale te kao *making-of* albuma. Iako video projekte za bend u pravilu radim samostalno, ovaj sam put zbog zasićenosti materijalom u samom procesu montaže tražila pomoć prijatelja i montažera Ivana-Stjepana Lucića.

Intervjui koje sam vodila s članovima benda, uz autoetnografiju i sudioničko promatranje, središnjom su etnografskom metodom ovog istraživanja. Imajući na umu da će intervjui istodobno biti i osnovnim materijalom za dokumentarni film, sve sam razgovore sa sugovornicima snimala video kamerom. Svi su intervjui, pored toga, ciljano vođeni s vremenskim odmakom od malo više od godinu dana od povratka s Jamajke, kako bi se slegli dojmovi te kako bi u intervjuima mogla obuhvatiti cjelokupni projekt od pripreme do

⁶ https://www.youtube.com/watch?v=oyudP49Yz14&ab_channel=kresimirtomec (pristup 10. siječnja 2022).

završetka i njegovih odjeka u javnosti. Iskoristila sam priliku *teambuildinga* benda koji smo radili u malom mjestu u blizini Svete Jane, jer smo tom prilikom ponovno svi bili na okupu, imali smo mirno okruženje, vizualno pogodno za snimanje i dovoljno vremena na raspolaganju te nismo bili zaokupljeni svakodnevnim žurbama. Kamera u intervjuima, iako članovima benda nije bila strana, te sam ih pokušala opustiti činjenicom da je samo dio pitanja namijenjen upotrebi u filmu, ipak je utjecala na njihovu koncentraciju i tremu. Svjesna sam da sam zbog prisustva kamere neke osobno iskrene, ali i potencijalno problematične momente možda izgubila, međutim, druge etnografske metode koje sam koristila kroz cijeli period istraživanja, taj su nedostatak, nadam se, barem dijelom uspjele nadomjestiti. Tu drugu etnografsku građu čine svi razgovori koje smo vodili tokom proba, koje ja u svakom trenutku promatram na istraživačkoj razini, svi neformalni susreti kao i sastanci benda te komunikacija sa Gaćinom koju sam kroz period istraživanja vodila gotovo svakodnevno, jer dijelimo radno mjesto i susrećemo se svakodnevno. Sve sam te razgovore i vlastite refleksije na njih kontinuirano bilježila ili kamerom ili pišući u terenske dnevnike. Osim toga, smatram da je ovdje važno napomenuti da sam u najčešćoj komunikaciji ipak bila sa Bornom, bubnjarem benda, koji je moj životni partner s kojim živim i svakodnevno komuniciram. U ovom situaciji sam se također susrela s izazovom usvajanja i konstantnih transformacija vlastitih uloga, jer mu kao životnom partneru pričam o svemu što radim i dijelim s njim neke aspekte ovog rada, ali u isto vrijeme se prema njemu odnosim i kao prema sudioniku istraživanja te mu neke segmente istraživanja ne otkrivam bojeći se da ne utječem na njegove odgovore u intervjuima. Te je granice bilo teško održavati u potpunosti kroz cijeli period istraživanja, pa je tako on u isto vrijeme bio u "konstantom intervjuu", odnosno pod konstantnim istraživačkim povećalom, ali vjerojatno i pod neminovnim utjecajem nekih mojih razmišljanja koja sam nehotično s njime podijelila.

Studija snimke će se neizbježno odvijati s određenim vremenskim pomakom – možda i značajnim vremenskim pomakom – nakon što je napravljena, pa prema tome možemo reći da snimka sama po sebi postoji kao svijet izvan vremena u odnosu na stvarno vrijeme onih koji joj pristupe kasnije. Stoga često postoji određena dislokacija između znanstvenika i njihovog predmeta proučavanja, a taj odnos zahtijeva određeni stupanj refleksivnog razmatranja.⁷ (Cottrell 2010: 22)

⁷ Sve citate u tekstu koji nemaju službeni prijevod na hrvatski jezik prevodim samostalno.

Cottrell ovdje govori o dislokaciji istraživača od konteksta njegovog istraživanja unutar fonomuzikologije. Moje istraživanje je djelomično iz tog razloga etnografsko, jer promatram i osobno prolazim proces koji istražujem i zbog toga osjećam dužnost refleksivno se odnositi prema tom procesu. Od prvih *beatova*,⁸ snimljenih probi i demo verzija prikupljam zvukovnu građu kako bih kasnije analitički mogla obuhvatiti cjelinu kreativnog procesa "krojenja zvuka". Sakupljenu građu razvrstavam prema vremenskim kategorijama nastanka i razvojnim verzijama koje kasnije u radu imenujem. Produkciju albuma u ovom radu promatram kroz njegove razvojne faze: idejni začetak pjesama i priprema za odlazak na Jamajku, sam proces snimanja u studiju te završna faza dosnimavanja u Hrvatskoj, kao i odjek cijelog projekta u medijima u obliku recenzija i medijskog diskursa. Ono što najviše želim apostrofirati u procesu nastajanja albuma je sam zvukovni element i način na koji se zvuk kroz razvojne faze nastanka albuma mijenjao i prilagođavao. Kroz analizu zvuka određenih pjesama na albumu želim ocrtno kreativni proces izrade albuma te razjasniti utjecaje koji dovode do nekih relevantnih produkcijskih odluka. Preuzimajući od Samanthe Bennett (2015) metodu tehnološko-procesualne analize (*tech-processual analysis*) analizirati ću pojedine pjesme albuma u njihovim produkcijskim procesima nastanka te primijeniti dobivena saznanja na zvuk i značenje albuma. Na sličan način, kao što Louise Meintjes u svojoj studiji *Sound of Africa! Making Music Zulu in a South African Studio* (2003) promatra sesije snimanja albuma u južnoafričkom studiju te preslikava proces nastanka albuma na sociopolitičku pozornicu, želim kroz još dublju upletenost i analizu procesa nastanka ovog albuma preslikati samu manipulaciju zvukom u sferu sociopolitičkog i/ili kulturnog uvjetovanja. Što je to u samom zvuku, odnosno u samim produkcijskim manipulacijama što čini Brain Holidays reggae bendom? Koje kulturne konstrukte gradimo ili rušimo odlukom snimanja ovog albuma u *Tuff Gongu*? Što dobivamo ili gubimo u produkcijskom smislu tim potezom?

*
**

U prvom poglavlju donosim pregled literature usmjerene prema tonskom studiju i glazbenoj produkciji kao fokusu istraživanja. Navedeni pregled služi kao uvod u teorijski aspekt ovog

⁸ Preuzet iz terminologije hip-hopa pojam *beat* označava melodijsko-ritamsku osnovu pjesme (usp. Wang 2013). Tim se pojmom u bendu kolokvijalno koristimo govoreći o svojevrsnom "nacrtu" pjesme iz kojeg u kasnijem radu gradimo širu strukturu pjesme.

istraživanja te predstavlja teorijska uporišta koja sam sama razmatrala prilikom interpretacije ovog istraživanja. U drugom poglavlju predstavljam motivaciju benda koja stoji iza cijelog projekta te neka problemska čvorišta koja se ispoljavaju zamišljanjem i ostvarivanjem projekta. Tu spadaju pitanja autentičnosti, privilegije, osjećaja (ne)pripadanja u stranu kulturu te očekivanja i njihova (ne)ostvarenja u trenutku interakcije sa tom kulturom. Treće poglavlje donosi opise prostora koje upotrebljavamo u raznim fazama produkcije te ispituje njihov utjecaj na nas kao bend i na naš kreativni rad unutar tih prostora. Osim prostora objašnjava i interakciju sa objektima (tehnologijom) kojima se koristimo te kako oni sudjeluju u produkciji i kreativnom procesu. Četvrto poglavlje posvećeno je zvuku, analizi produkcijskih elemenata kroz različite faze produkcije albuma te opisu samog rada u studiju. Kroz sve ove elemente uvodim i etnografska razmatranja socioloških i kulturoloških interakcija te utjecaj svih tih faktora na rad unutar studija. U petom poglavlju kroz kontekstualizaciju albuma sa razdobljem u kojem izlazi, kroz analizu recepcije u medijima i osvrte članova benda sučeljavam središnje pitanje ovog rada – tko i na kojoj razini čuje/osjeti *Jamaican Connection*?

1.

Tonski studio kao fokus i lokus istraživanja u znanostima o glazbi

Fonomuzikologija, kao područje muzikologije usmjereno na snimljenu glazbu počiva na muzikološkim istraživanjima koja se posljednjih godina sve više okreću ka pitanjima audio produkcije, studijskog rada i uplivima tehnologija snimanja zvuka na samu glazbu. Pojam fonomuzikologije svojim radom "The Rise and Rise of Phonomusicology" uvodi Stephen Cottrell (2010) navodeći pritom kako je za mnoge subdiscipline muzikologije zvučna snimka danas nerijetko mnogo važnijim izvorom od same partiture. Etnomuzikologija se, primjerice, od samih početaka šire uporabe tehnologije snimanja zvuka oslanjala gotovo isključivo na snimljeni zvuk s terena, njegove transkripcije i analize. Koristeći se uglavnom metodom transkripcije, reference u tekstu su se odnosile i dalje na notni tekst dobiven tom metodom, zanemarujući zvuk kao takav i odnoseći se prema procesu snimanja kao nužnom alatu. Studij popularne glazbe produbljuje taj odnos sa snimljenom glazbom, jer esencija istraživanja u tom području znanosti o glazbi leži u snimkama (usp. Cottrell 2010: 16-17). Važno je ovdje napomenuti i pomak u načinima stvaranja glazbe kroz povijesni i žanrovski kontekst. Promatranje partiture u kontekstu analize nekog Beethovenovog djela ima više smisla nego raspisivanje partiture za pjesmu Sex Pistolsa. Ovdje govorim isključivo o pristupu umjetnika prema vlastitom stvaranju. Beethovenov glavni alat pri stvaranju je svakako bila partitura, dok je većina pjesama Sex Pistolsa nastajala u studijskom okruženju u suradnji sa producentima. Na sličan način primarnim izvorom za promatranje nekog tradicijskog žanra bi bila kontekstualna izvedba uživo. Ne izuzimam ovdje mogućnost različitih pristupa nekom žanru, već želim naglasiti da je snimka i njezino nastajanje bitan aspekt glazbe koja se na takav način stvarala. Eliot Bates i Samantha Bennett tako primjerice ističu nove dimenzije koje se otvaraju takvim pristupom.

Fonomuzikologija je zasigurno proširila opseg analitičkih prioriteta unutar popularne muzikologije kako bi uključila zvučno uočljive izvanglazbene aspekte snimaka uz tradicionalne, obično u prvom planu aspekte melodije, harmonije, metra, strukture i forme. (Bates i Bennett 2018: 2)

Podjednaku važnost kontekstu nastanka snimki u studiju, samom prostoru studija te akustičkoj estetici prisutnoj u snimci, koju je nemoguće bilježiti konvencionalnom notacijom, daje i Cottrell (2010). Ovakav pristup snimkama svojom analizom u članku "*Never Mind the Bollocks: A Tech-Processual Analysis*" dodatno razrađuje Samantha Bennett (2015). Prolazeći kroz arhivske snimke, dokumentarne filmove, fotografije i razne zapise o nastanku jedinog albuma Sex Pistolsa, Bennett razrađuje tehničko-procesualnu analizu usmjerenu na produkciju albuma. Ta se analiza sastoji od četiri okosnice prema kojima se promatra nastanak albuma: prostori rada (studio, prostori za probe); tehnologije snimanja (uređaji, konzola, procesori); audio inženjeri, odnosno producenti; te produkcijski procesi i tehnike kojima se oblikuje zvuk snimke. Drugim riječima u fokusu su njezine analize tehnologije i njihove uporabe u procesu nastajanja studijskih snimaka, odnosno albuma. Samu analizu i pristup tehnologiji detaljnije razrađuje u svojoj studiji *Modern Records, Maverick Methods: Technology and Process in Popular Music Record Production 1978-2000* (2018). U spomenutom članku (Bennett 2015) promatra odnos između glazbenika i producenta, opisuju dugotrajan i vanjskim utjecajima oblikovan proces snimanja te neke produkcijske odluke koje su utjecale na percepciju ovog albuma kao reprezentativnog albuma tzv. rock zvuka, a ne punka kakvim se bend žanrovski predstavljao u javnosti. Prolazeći kroz teksturalne i gesturalne⁹ attribute pjesme "Sub-Mission", Bennett donosi analizu zvuka kojom se očitava značenje unutar samih akustičkih elementa pjesme. Prije ulaska u analizu preporuča čitatelju da analizu prati uz snimku. Iako je ovo tek opaska u tekstu, smatram da je važno mjesto za promatranje krize reprezentacije etnomuzikološkog istraživanja, pogotovo u kontekstu fonomuzikologije i auditivnog kao fokusa spoznaje.

The Journal of the Art of Record Production (JARP)¹⁰ kao projekt pokrenut 2006. središnje je mjesto promocije interdisciplinarnog studija glazbene produkcije (*record production*). Pokrenuli su ga Simon Zagorski-Thomas i Katia Isakoff, a na prvim su brojevima kao gostujući urednici sudjelovali Simon Frith i Albin Zak. Časopis primarno donosi znanstvene radove usmjerene na studio kao prostor rada i glazbenu produkciju kao proces. Simon Zagorski-Thomas i Simon Frith istodobno su i urednici metodološki fokusiranog zbornika/čitanke *The Art of Record Production: An Introductory Reader for a New Academic*

⁹ *Teksturalno* se kod Bennett odnosi na suodnose individualnih izvora zvuka unutar snimke, a *gesturalno* na odluke producenta koje s namjerom i čujno utječu na finalni zvuk (usp. Bennett 2015: 5).

¹⁰ <https://www.arpjournal.com/asarpwp/>

Field (2012a) koji je proizašao iz znanstvenoistraživačkih radova predstavljenih na prvoj istoimenoj međunarodnoj konferenciji posvećenoj novom akademskom polju. U uvodnom poglavlju Frith i Zagorski-Thomas predstavljaju zbornik kao publikaciju prije svega mišljenu kao uvod u široko interdisciplinarno područje podijeljeno između umjetničkog i tehnologijskog svijeta glazbene produkcije (usp. Frith i Zagorski-Thomas, 2012b).

Etnografski pristup proučavanju popularne glazbe, korišten uz druge metode (tekstualno dekodiranje, statistička analiza itd.), naglasio bi da je popularna glazba nešto što stvaraju, koriste i interpretiraju različiti pojedinci i grupe. To je ljudska aktivnost koja uključuje društvene odnose, identitete i kolektivne prakse. (Cohen 1993: 127)

Istraživanje popularne glazbe vođeno etnografskim metodama, umjesto onih sociološko-strukturalnih, za Saru Cohen predstavlja bitan korak koji vodi razumijevanju određenih fenomena unutar žanrova. Umjesto primarnog oslanjanja na novinske i statističke izvore, često nepouz dane i manipulirajuće, Cohen se pritom zalaže za dubinski etnografski pristup koji otkriva nove dimenzije i koncepte određenog glazbenog žanra ili lokalne glazbene scene. Zvuk, pjesma, produkcijska odluka i estetika nekog stila nastaju u interpersonalnim odnosima između različitih pojedinaca i njihovih identiteta, kroz vrijeme i izloženost nekoj kulturi ili sceni, kroz vlastita uvjerenja i iskustva te u odnosu na prostore i objekte (tehnologiju) koje u procesu koriste. Iz tog razloga je, u samom procesu analize nekog fenomena poput produkcije albuma, poželjno koristiti se etnografskim metodama (intervjui, promatranja, sudjelovanja, snimanja...) kao pomoćnim analitičkim sredstvima istraživanja.

Promatranje popularne glazbe sa stajališta kulturne baštine opisuje se kroz razne historiografske i muzikološke discipline unutar zbornika *The Routledge Companion to Popular Music History and Heritage* (Baker et al. 2018). Objašnjavajući što je uopće baština unutar pojma popularne glazbe Paul Long u poglavlju „What Is Popular Music Cultural Heritage?“ (2018) kreće od pojma snimke:

Popularna glazbena baština u svojoj je srži orijentirana na proizvod glazbene industrije, interakciju s kulturnim posrednicima te s pojedincima i zajednicama koji su prvenstveno organizirani kao potrošači tih proizvoda. Konkretno: bilo u vinilu, CD-u ili digitalnom obliku, kultura popularne glazbe i njezin prijenos neizbježno je usidren u snimku, a time i u njezinu cirkulaciju, potrošnju i posjedovanje. (Long 2018: 123)

Nadalje razlaže kako snimka, odnosno njezin zvuk, postaje i dio auditivne memorije pojedinca, „in their head“ te se nostalgичno veže uz odrednice identiteta i važne životne trenutke. Taj

trenutak uspomene na zvuk i njezinog dozivanja, prema Longu čini jezgru popularne glazbe kao kulture. Tada mjesta njezina nastanka (studiji, klubovi, rodne kuće glazbenika) postaju muzeji, odredišta muzičkih hodočašća i spomenici glazbenim žanrovima i scenama. Znanstvenici, izvođači i konzumenti posjećuju ta mjesta u potrazi za autentičnošću prošlosti.

Upravo je studio kao prostor i predmet istraživanja važan fokus u radovima Eliota Batesa i Samantha Bennett. Bates tako primjerice u eseju "What Studios Do?" (2012) u nekoliko ključnih točaka opisuje procese koji utječu na rad u studiju, ali i ukazuje na načine na koje sam prostor studija utječe na procese koji se u njemu odvijaju. Studiji tako, prema Batesu:

1. utječu na zvuk tijekom snimanja i miksiranja i mogu postati fokus čujnog opsega ili predmet kritičkog slušanja
2. izoliraju studijske radnike od vanjskog svijeta, a svijet od studijskog rada, dok posjeduju vizualnu i zvučnu razliku od ostalih radnih okruženja
3. ograničavaju vidno polje i usredotočuju vizualnu pozornost na ključna mjesta ili objekte unutar studija
4. ograničavaju puteve čujnosti i izazivaju potrebu za zvučnim nadziranjem (*monitoring*), povratnim razgovorom (*talkback*) i drugim tehnologijama čujnosti
5. njeguju nove prakse i oblikuju društvene interakcije
6. mogu postati mjesta hodočašća ili čak postati sinonim za cijelu lokalnu glazbenu scenu. (Bates 2012: 3)

Apostrofirajući svaki od ovdje navedenih aspekata Bates u tekstu problemski pristupa akustici studija i načinima njezine uporabe u procesima produkcije; arhitekturi i stilskom uređenju prostora putem referenci na rodno obojane pojmove poput maternice (*womb*) kao nježnog prostora i bunkera (*bunker/man-cave*) kao utvrde i njihov utjecaju na društvenu izolaciju radnika u studiju; ograničenjima vizualnog unutar prostora studija ovisno o ulozi koja se na tom mjestu odvija; ograničenjima auditivnog putem tehnologije koju kontrolira audio inženjer ovisno o potrebama glazbenika u određenom trenutku; razvoju novih studijskih tehnika i tehnologija te načinima na koje se putem svega navedenog grade društvene interakcije; kulturno-povijesnom fenomenu studija koji postaju svojevrsnim spomenicima žanrova, osoba ili lokalnih glazbenih scena te mjestima hodočašća glazbenika i obožavatelja. U studiji slučaja "Technological Encounters in the Interculturality of Istanbul's Recording Studios" (2019) Bates razlaže kulturološke i sociološke fenomene koji se grade unutar prostora studija i oko objekata (tehnologije) koji se u njemu koriste.

... ako snimate gitaru putem mikrofona, dok ljudski izvor pomaže aktiviranju žica i prilagođavanju duljine žica prstometom, u konačnici ono što je uhvaćeno (snimljeno) je interakcija između vibrirajuće gitarske žice, rezonantnog tijela gitare, zraka, idiosinkratičnog akustičkog okruženja i mikrofona – ne između gitarista i mikrofona. (Bates 2019, 155)

Unutar studija pojedinci na različitim pozicijama ostvaruju različite interakcije s opremom koja se koristi i oblikuju osobne načine interakcije sa tom opremom. Te razlike postaju načinima rada u nekom studiju unutar grupe ljudi, varijable koje možemo nazivati kulturološkim terminima. Ista tehnologija, dakle, poprima različite socio-tehnološke uloge unutar različitih studija. Zvuk koji ostaje zapisan na snimci produkt je tog kulturološkog svijeta nastalog u određenom studiju čiju su finalnu estetiku stvarali svi oni uključeni u proces funkcioniranja studija kao prostora i studijske sesije kao procesa.

Studija *Sound of Africa! Making Music Zulu in a South African Studio* (Meintjes 2003) nastala je na osnovi terenskog istraživanja etnomuzikologinje Louise Meintjes tijekom produkcije albuma *Lomculo Unzima* benda *Isigqi Sesimanje* u Johannesburgu u razdoblju od studenog 1991. do svibnja 1992. godine. Razdoblje u kojem je knjiga nastajala u Južnoafričkoj Republici je obilježeno tranzicijskim periodom između politike apartheida i demokratske republike. U trenutku u kojem počinje tranzicija, u kojem se ukidaju segregacijski zakoni, a ulični neredi bivaju intenzivniji nego ikad ranije, Louise Meintjes ulazi u vrhunski opremljeni tonski studio sa bendom koji gradi karijeru na popularnoglazbenom žanru Zulu naroda, *mbaqanga*. Ono što je bitno naglasiti u ovoj situaciji je da je Meintjes svjesna rasnih napetosti u bendu i u studiju i upravo ih kroz glazbu, rad u studiju i umjetnički angažman pokušava predstaviti/iščitati. Struktura knjige, po uzoru na rad u studiju nije linearna. Na način kako se u studiju preslušava materijal konstantno ispočetka tako Meintjes uvijek nanovo donosi dijelove teksta koje onda tumači drugačijim alatima i iz drukčije perspektive. Kroz vrlo interesantan upliv produkcijskog rječnika knjiga kroz samu svoju strukturu objašnjava način rada i funkcioniranja tonskog studija. Kroz gledanje studija na transcendentalnoj razini kao magičnog prostora koji posjeduje nekakvu prirodnu silu koja omogućava stvaranje možemo raskrinkati neke odnose moći. Tonski studio u tom razdoblju zbog nedostupnosti opreme i skupoće održavanja (p)ostaje prostorom u koji ne može ući bilo tko. Tehnološki laici pri prvom susretu s opremom i njezinim mogućnostima kroz oduševljenje i nevjericu najbolje opisuju taj moment upisivanja spiritualnog i nadnaravnog u komade metala kroz koje pulsiraju električni

naboji. Jedna od članica sastava *Isigqi Sesimanje*, Joana Tango, prilikom jedne od sesija snimanja vokala stala je pokraj *MIDI clock*-a i slušajući snimljeni materijal oduševljeno uzviknula:

Ej, ova sprava, koliko god se činila malena, svejedno u sebi nosi puno različitih stvari koje će biti snimljene. Sad smo i mi dio ovog zbora. (prema Meintjes 1993: 89)

Iako krivo protumačena upotreba *MIDI clock*-a, koji zapravo služi sinkronizaciji digitalno procesiranih zvukova sa snimljenim analognim signalima, Joana u jednoj rečenici otkriva cijeli novi svijet. Ona je slušajući producenta koji oduzima i dodaje snimljene i duplirane glasove u veliki zbor koji se orio sa velikih studijskih monitora dolazila do zaključka kako je njezin glas ušao u taj magični svijet između metalnih kutijica i sada audio inženjer s njim može raditi što god hoće. Taj magični svijet u tom trenutku za nju prestaje biti dokučiv. Meintjes ovdje želi naglasiti shizofonu komponentu odvajanja Joaninog glasa od njezinog tijela i davanja pristupa audio inženjeru da njime manipulira. Kroz proces snimanja audio inženjer zbog svojeg znanja i sposobnosti upravljanja tim metalnim kutijicama postaje gospodar njezinog glasa i uz pomoć producenta kroz tu manipulaciju dograđuje njenu izvedbu (i izvedbu svih ostalih sudionika) bez njihovog direktnog angažmana. Na taj način tehnologija (kao institucija moći) postaje sredstvom kojim se grade odrednice glazbenog žanra. Odnosi moći ovdje dolaze do punog izražaja jer moć upravljanja zvukom sada leži u rukama educiranog i privilegiranog bijelog audio inženjera koji odlučuje kada i kako se procesi u njegovom studiju odvijaju.

Svi navedeni radovi osnovnim su teorijskim uporištima u pristupu istraživanju, analizama i tematskim fokusima ovog rada. Na njih sam se oslanjala prilikom interpretacije istraživanjem dobivenih podataka te prilikom razmatranja vlastitog fokusa istraživanja.

Kada je riječ o domaćoj znanstvenoj literaturi, radovi posvećeni glazbenoj produkciji ili etnografiji tonskog studija još uvijek ne postoje. Jedinu iznimku predstavljaju dva diplomatska rada nastala na odsjecima Muzičke akademije. Jedan od njih rad je studenta muzikologije Mateja Hoyt-Nikolića posvećen trendovima i procesima suvremene produkcije metal glazbe u Hrvatskoj (Hoyt Nikolić 2016), a drugi diplomski rad studenta glazbene pedagogije Edija Vugrinca koji se bavi analizom glazbenih primjera u udžbenicima za Glazbenu kulturu sa stajališta glazbene produkcije (Vugrinec 2021). Postojanje ovih radova pokazatelj je širenja interesa za znanstveno bavljenje aspektima glazbene produkcije i potencijalni nagovještaj novih kretanja u budućim usmjerenjima mladih istraživača prema području produkcije glazbe.

Nadam se da će i ovaj rad barem dijelom pridonijeti širenju spoznaja, a time i predmeta (etno)muzikoloških istraživanja u nas.

2.

... sve ti je poznato, u biti nije ti poznato ništa...: **projekt *Jamaican Connection***

Pripreme za snimanje petog albuma, put na Jamajku i proslavu dvadeset godina djelovanja benda Brain Holidays trajale su gotovo dvije godine. Taj period zajedno sa povratkom u Zagreb i promocijom albuma glavni je fokus ovog istraživanja. Osim samog kolektivnog rada na materijalu kroz period od dvije godine, planirane su suradnje i gostovanja te kulturna i edukativna ruta kojom ćemo se kao članovi Brain Holidaysa oplemeniti kao zagovornici i ambasadori reggae glazbe na ovim prostorima. Premda je ideja o putovanju na Jamajku bila prije svega velika osobna želja Marka Gaćine, ali i većine ostalih članova benda još od samih početaka bavljenja reggae glazbom, ona je dugo vremena bila percipirana kao neostvariva. Tek kad smo počeli sa planovima snimanja, pregovorima s izdavačkom kućom *Dallas Records* oko financiranja, traženja studija i smještaja te kad smo na slovenskom festivalu *Overjam* 2018. godine upoznali jamajkansku glazbenicu Italee, ta je ideja počinjala zvučati realno i izvedivo. Produkcija albuma u suradnji s jamajkanskim studijem u startu je bila zamišljena na auditivno-produkcijskoj, kulturno-simboličkoj, ali i iskustvenoj razini. Auditivno-produkcijski imali smo namjeru otići tamo po reggae zvuk, a kulturno-simbolički po odobrenje i pečat autentičnosti. Iskustvo bivanja u kolijevci i prijestolnici reggae glazbe, a napose snimanja albuma u prostorima koji su ostavština reggae kralja, djelomično su i fanovski doživljaj te iskustvo koje ćemo implementirati u daljnji rad.

Tuff Gong studio u kojem smo snimali većinu materijala, glasi za najbolji i opremom najbogatiji studio na cijelom karipskom području, a osnovao ga je 1965. godine legendarni Bob Marley te je danas u vlasništvu njegove obitelji. Prostor *Tuff Gong*a je u isto vrijeme vrhunski tonski studio sa velikim svjetskim kredibilitetom, ali i povijesnim nasljeđem njegovanja tradicije reggae žanra te živući muzej u čijim se zidovima i dalje naslućuje prisutnost legende i duha onog vremena. Kroz proces snimanja albuma u studiju vodio nas je producent i audio inženjer *Tuff Gong*a Roland McDermott. Osim njega ključni su pojedinci u procesu snimanja na Jamajci bili McDermottov asistent Superman, te Mr. Chow, bivši audio

inženjer Boba Marleya. U procesu snimanja su još kroz glazbene suradnje sudjelovali trombonist Hornsman Coyote i pjevačica Italee.

Tuff Gong studio dobar je primjer onoga što Eliot Bates naziva "hodočasničkim studijem", odnosno studijem koji je postao mjestom hodočašća i svojevrsnim sinonimom čitave lokalne glazbene scene (usp. Bates 2012: 3). Njegova povijesna uloga, kao i samo njegovo ime u okvirima reggae kutlure nadmašuju njegovu bogatu tehničku opremljenost. Premda na samim počecima planiranja snimanja na Jamajci *Tuff Gong* nije bio našim prvim i jedinim izborom, pored različitih praktičnih razloga (poput logistike rada i smještaja), odabrali smo ga prije svega zbog opreme koju posjeduje, producenta s kojim smo dobili priliku surađivati te velikim djelom i zbog simboličkog kapitala i imena koje nosi. *Tuff Gong* kao ime je direktno nasljeđe Bob Marleyevog nadimka, a osim studija brend je vezan uz razne tvrtke, poput izdavačke kuće i postrojenja za izradu vinila, koje je Marley svojedobno osnovao sa bendom The Wailers i svojom suprugom Ritom Marley koja je danas nasljednica i vlasnica cijelog brenda. *Tuff Gong* studio je u početku djelovao na adresi 56 Hope Road, u prizemlju Marleyeve kuće u elitnoj četvrti Kingstona. Godine 1981. godine, neposredno nakon Marleyeve smrti, Rita Marley otkupila je postrojenje izdavačke kuće *Federal Records* zajedno s postrojenjem za izradu vinila i preselila studio na adresu 220 Marcus Garvey Drive, gdje studio djeluje i danas. Simbolika otpora koja je za života vezana uz Marleya na Jamajci, bila je i svojevrsnim pokretačem priče o *Tuff Gongu*. Marley, je tako, ako je vjerovati narativu koji nam je predstavljen prilikom vođenog posjeta njegovoj kući, jednom prilikom kao rastafarijanac dobio odbijenicu da snima u tadašnjem studiju *Federal Records* te se mirno okrenuo i otišao uz prijetnju da će cijelo postrojenje jednog dana biti njegovo. Rita Marley je tu njegovu prijetnju nakon njegove smrti i ostvarila. Marleyeva kuća, kao i studio, danas su muzejski prostori koje redovito posjećuju mnogobrojni turisti, ali i glazbenici poput nas, koji *Tuff Gong* odabiru kao mjesto snimanja albuma u hodočasničkoj reggae maniri. Za razliku od *Abbey Road* studija u Londonu, *Chess* studija u Chicagu ili *Sun Records* studija u Memphisu, koji prema Batesu postaju markerima mjesta svojevrsnim sinonimima lokalnog žanrovskog zvuka (usp. Bates 2012: 21), *Tuff Gong* nikada sam nije nosio etiketu jamajskanskog zvuka. Jedan od mogućih razloga za to je činjenica da na Jamajci još uvijek uz njega postoje i djeluju *Black Ark* studio Lee Perryja kao svojevrsno hodočasničko mjesto za dub, ali i legendarni *Harry J* studio u kojem je i sam Marley snimao album *Catch a Fire*. Pored toga *Tuff Gong* je rastao usporedno s Marleyevom karijerom u vrijeme u kojem su na Jamajci već postojali studiji koje

je i sam Marley koristio. Šezdesetih godina 20. stoljeća središnjim su mjestima oblikovanja reggae, ska, dub i dancehall zvuka bili *Harry J* studio i danas ugasli *Studio One*. Ti su studiji nastajali kao svojevrsni proizvođači *sound systema*, u kojima su producenti, odnosno vlasnici *sound systema*, počinjali producirati glazbu za potrebe vlastitih izvedbi. Zbog specifičnih autorskih prava na Jamajci, gdje je producent vlasnik prava na snimku, vrlo brzo su se počela pojavljivati mala studijska postrojenja, koja su objedinjavala tonski studio, izdavačku kuću i *sound system*, te je svako od njih bilo vezan uz određenog producenta (usp. Borthwick i Moy 2004: 99). U tom kontekstu svi ti studiji zajedno, odnosno Jamajka kao otok i producenti koji su u doticaju sa bilo kojim od tih studija zapravo postaju odrednicom jamajkanskog zvuka. *Tuff Gong* kao Malreyjeva kreacija, *Harry J* kao najdugovječniji studio na otoku te *Black Ark* kao dub igralište legendarnog Lee Perryja zajedno čine odrednicu jamajkanskog zvuka i kao takvi svi mogu biti smatrani hodočasničkim mjestom. Povijesno gledano, mnogi glazbenici su se u lov na jamajkanski zvuk raspršili između sva tri studija, pa je tako primjerice Snoop Dogg snimao u *Tuff Gongu*¹¹, Rolling Stones u *Harry J-u*¹², a The Clash u *Black Arku*.¹³ *Tuff Gong* jedini od ta tri studija promovira svoj prostor i kroz vođene turističke ture. Pored toga što smo jednom prilikom tijekom boravka u Kingstonu i sami u ulozi turista prošli kroz vođenu turu, u njoj smo se za vrijeme snimanja nekoliko puta našli u ulozi svojevrsnog živog eksponata. Turisti su, naime, razgledavajući prostor studija, prisustvovali i promatrali naše sesije, dok nas je turistička voditeljica Irie Sue (Susanne Maxwell) entuzijastično predstavljala kao primjer pravog reggae benda u akciji. Nama je taj obrnuti kut gledanja u kojem smo mi, koji smo zapravo glazbeni turisti-hodočasnici u *Tuff Gongu*, postali turistima u obilasku primjer reggaea, postao jedan od znakova odobravanja koje smo uporno tražili. Vrlo svjesno smo *Tuff Gongu* pristupili kao simbolu i kao hodočasničkom mjestu, jer jubilarni peti studijski album i dvadesetu godišnjicu djelovanja na neki način proslavljamo odlaskom na ishodište reggaea te cijelu priču naglašavamo u promociji albuma kao potez benda koji kruni njegovu karijeru. Dodatno potvrđujemo Batesovu teoriju (2012: 21) i činjenicom da prostor studija vizualno iskorištavamo u snimkama koje čine spot singla *Petar Pan*, ali i u dokumentarnom filmu koji važan naglasak stavlja na izbor studija u kojem će nastajati *Jamaican Connection*.

¹¹ https://www.youtube.com/watch?v=t3JMXPhyRE&ab_channel=SnoopDoggTV (pristup 17. siječnja 2022).

¹² <https://harryjstudio.com/> (pristup 17. siječnja 2022).

¹³ <https://www.latimes.com/entertainment-arts/music/story/2021-08-30/lee-scratch-perry-reggae-dub-marley> (pristup 17. siječnja 2022).

Ono što je također važno zabilježiti u shvaćanju povijesti baštine i njezinog nastanka, međutim, jest način na koji su glazbenici pridonijeli njegovom razvoju kreativnim obilježavanjem promjena u pop kulturi kao i njezinih povremenih trauma (Long 2018: 130).

Ovdje Paul Long donosi primjere pjesama koje u svojim tekstovima iznose elemente baštinizacije i povijesne markere poput događaja koji mijenja uvjete scene. Ono što mi upisujemo u vlastiti album, također kroz tekst uvodne pjesme albuma *Brain Holidays in Jamrock*, ali i kroz zvuk i produkciju te simboliku, jest marker mjesta – *Tuff Gong*. Upisujemo baštinu tog mjesta i autentičnost njegovog povijesnog značenja unutar reggae kulture u vlastiti rad, ali ga u isto vrijeme tretiramo i kao vlastiti poduhvat hodočašća i odavanja počasti.

..pa jedno, kako bi rekao, odavanje počasti osobi koja je možda najviše utjecala na naš izbor glazbe kojom se bavimo u životu. Mi smo to mogli otić' u neki drugi studio snimit', al' baš *Tuff Gong* kao studio, kao vlasništvo obitelji Marley, meni je predstavljalo enormnu čast, da se na neki način zahvalim tom čovjeku na svim tim trenutcima veselja i tog bogatstva koje mi je unio u život kroz svoju glazbu. (Tomislav Skoblar, u razgovoru s M. M.)

Dosta teško opisat', jer kad dvadeset godina pratiš tu njihovu kulturu, istražuješ, gledaš filmove, gledaš *clipove* po Youtubeu, čitaš, pričaš s ljudima koji su bili tamo... to je sve jedan dio priče... zamišljaš si to na kraju krajeva i u momentu kad sletiš, to sve je to, ali u potpuno jednom drugačijem svjetlu. Ono što ne možeš opisat to je taj *filin* koji te prožima cijelo vrijeme. Sve ti je poznato, u biti nije ti poznato ništa, jer je ovo uživo, a ovo sve drugo prije toga nije bilo. Za mene je to bilo jedno ostvarenje snova... (Marko Gaćina, u razgovoru s M. M.)

Moram priznat' da osobno nisam to tako doživio kao ... okej, da... gled'o sam hrpetinu dokumentaraca... znaš da je tamo snimano brdo toga i to ono vrlo poznatih stvari i u dokumentarcima vidiš kako to otprilike izgleda i imaš nekakvu sliku, ali nisam osobno imao taj osjećaj sad kao ulazim u povijest. (...) Kol'ko god da je fora i sve i ono... došao si to vidjet' i stvarno si boravio tamo... ali, zapravo, što dulje tamo boraviš, to ti onak' nekako postane kao dnevni boravak. (Borna Bevanda, u razgovoru s M. M.)

...nekako najzanimljiviji faktor u svemu tome, što smo mi stvarno bili tamo u tom studiju koji miriši na glazbu i to... Ja ne znam da li je to do tog drveta, mahagonij, nešto, taj visoki strop, onako prirodan je jako i odiše time. Imaš tamo i *Hammond* od Bob Marleya i klavir na kojem je Paul McCartney dao... stvarno ima neku dušu i taj Mr. Chow koji je tonac tamo već nekoliko desetaka godina. To mi je nekako bio najveći doživljaj... taj studio u kojem smo bili. Mislim da je stvarno taj studio, da se vratim na ono prije Zagreb-Kingston, mislim da je taj studio dao dobar dio duše albuma. (Marko Gudelj, u razgovoru s M. M.)

Doživljaj i iskustvo prostora u kojem ćemo boraviti, kao i pridavanje značenja njegovu povijesnom nasljeđu drugačije se odrazila na svakog od nas. Ja sam osobno, kao

instrumentalistica, imala osjećaj da ne zaslužujem biti tamo, zbog vlastitih sviračkih nesigurnosti, ali sam u isto vrijeme proživjela gotovo svaki od gore navedenih doživljaja studija. U isto vrijeme mi je bio čaroban, nabijen nekakvim neobjašnjivim nasljeđem glazbe, bilo mi je ostvarenje snova biti u doticaju s instrumentima koje je koristio i sam Bob Marley te sam osjećala čast i ponos. U trenutku boravka u studiju u nekoliko trenutaka me uhvatila panika, jer sam i ja, kao i Borna, to mjesto počela doživljavati kao dnevni boravak, kao mjesto koje mi može postati svakodnevno. Uхватила me panika, jer sam u realnom trenutku prestala osjećati tu čaroliju koja se na neki način očekuje, odnosno mjesto i ljudi koji su mi bili nedokučivi i mistični, postali su mi na nekoliko dana svakodnevnima. Panika se smirila u trenutku u kojem sam shvatila da tamo gdje prestaje mistika počinje poznavanje i suradnja te kako taj proces ne umanjuje značaj tog mjesta, već ga dovodi u razinu realnog i samim time pogodnog za proučavanje. Na sličan način proces zamišljanja, očekivanja i doživljaja preslikao se kod članova benda i na cijeli otok.

Dosta ljudi koji su došli već na otok prije i neki koji su bili više puta su mi rekli: "Tamo ti nema *rootsa* više uopće. Tamo ekipa brije na nekakvu novu mjuzu, ove chartove i to. Tog tamo više nema..." A onda smo mi ipak skužili da to baš nije tako, da imaš kad se voziš kroz Kingston, malo malo trešti nekakav *soundsystem* od nekud. (...) Na kraju krajeva, ganjamo taj nekakav *sound* koji je bio u špici sedamdesetih, osamdesetih... ali, ipak na otoku još itekako postoje i *party* i mjesta di se vrti *roots*... Imaš taj *Dub Club*, oni su svoj cijeli turizam napravili na reggaeu i Bob Marleyu, bez obzira što ti današnji klinci možda briju više na nekakvu drugu mjuzu, tu je *roots* utkan u taj cijeli otok. (Marko Gaćina, u razgovoru s M. M.)

Jedina stvar koja me razočarala na otoku to što je prljav, što imaju problema sa smećem... ono... prekrasna je priroda, ali to stvarno ubije doživljaj. Vidi se da nemaju baš totalno sređeno gospodarenje sa tim, tako da to malo ubije doživljaj. (Marko Gudelj, u razgovoru s M. M.)

... od prirodnih ljepota, kulturnih bogatstava, tog jednog ležernog pristupa, vrlo ozbiljnih financijskih problema, društvenih, znači društva u razvoju, ali načina na koji se nose sa svim tim... zapravo mi je ostala fascinantna toplina tih ljudi tamo, stvarno prekrasni ljudi. (Tomislav Skoblar, u razgovoru s M. M.)

Zapravo je jako puno toga bilo dosta negativno i cijelo vrijeme se pripremaš na te negativne stvari. Šta će mi se desiti tamo? Ko će me opljačkat, hoće me netko opljačkat, oće me netko ubiti? Znaš ono, što će mi biti? (...) Kroz sve te dokumentarce i naravno promatraš Jamajku konstantno u vidu mjuze. Znači sviramo reggae, slušamo reggae, tamo se reggae događa. Pod broj jedan, tih momenata u principu baš i nema puno. Da, turizam

je jako oslonjen na lik i djelo Bob Marleya. Znači na svakom ćošku prodaje se konstantno... a opet u jednu ruku dobiva se osjećaj da tamo ljudi zapravo više uopće ne slušaju reggae. Nekakva mlađarija, klinci nužno ne moraju uopće znati za Bob Marleya, niti ih to zanima niti im je to bitno. Reggae trešti više manje na sva zvona, ali nije to toliko eksponirano da je to sad nešto wow. Ljudima je to vjerojatno prilično normalno. (Borna Bevanda, u razgovoru s M. M.)

Prilikom zamišljanja Jamajke, svatko ju je zamišljao kroz ono što je u životu susretao: reggae, video spotovi, dokumentarci, filmovi, turističke zajednice, priče onih koji su već bili i slično. Jasno se vidi da Jamajku doživljavamo kroz prizmu reggaea: ili vrlo pozitivno u vidu Jamajke namijenjene turistima ili vrlo negativno u vidu mjesta na kojem ti se može nešto loše dogoditi. Isto tako zamišljamo je i kao zemlju reggaea te ju promatramo kao žanrovski jednoličnu – za nas kao da postoje samo dvije vrste Jamajčana – oni koji slušaju *roots* i oni koji ne slušaju *roots*. Prilikom zamišljanja i pripreme za putovanje bili smo spremni na sve osim na "normalno", "jednostavno", "prizemno" i "obično" te smo se na kraju iznenadili kada nas je upravo to dočekalo. U jednu ruku iskustvo bivanja na otoku nas je naučilo da Jamajka u isto vrijeme je i nije zemlja reggaea. Je, zato što je reggae tamo nastajao, zato što smo ga tamo tražili i pronalazili, zato što su prisutni elementi kulture koji su ga stvarali i zato što je nešto što se turistima nudi. Nije, zato što je puno više/manje od toga, zato što je isto tako zemlja svakodnevice i zato što je vrijeme razvilo neke nove glazbene stilove koje pojedinci više ili manje prihvaćaju.

Naša pozicija turista i glazbenika na Jamajci često je bila obilježena pitanjima pripadanja, privilegije i autentičnosti. (Ne)pripadanje ispitujemo kroz vlastitu boju kože i to koliko ona utječe na percepciju nas kao turista i kao glazbenika, kroz vlastitu glazbu koju promoviramo, a ja ga dodatno ispitujem kroz nošenje *dreadlocksa*¹⁴. Pripadnost smo uglavnom osjećali u trenucima kada bi ljudima s kojima smo bili u kontaktu spomenuli da snimamo reggae album u *Tuff Gongu* te na temelju toga osjetili poštovanje; u trenucima kada bi ljudi vrlo pozitivno komentirali moje *dreadlockse* i u trenucima interakcije s publikom na Italeeinom festivalu na Gordon Townu. Trenuci nepripadanja bili su vezani uglavnom za poimanje vremena, točnosti i poštivanja dogovora; za rupe u komunikaciji koje su se znale događati i unutar studija; te u situacijama susreta sa uličnim prodavačima. Vlastitu privilegiranost neprekidno smo svjesno ili nesvjesno ispitivali kroz iskustvo snimanja u studiju

¹⁴ Tipična frizura nošena među rastafarijancima dobivena petljanjem pramenova kose.

i sviranja na na Gordon Townu, a pitanje autentičnost kroz poimanje zvuka Jamajke te kroz Italeein glas kao zvukovni i glazbeni pečat autentičnosti i autentiziranja o kojem ću više otkriti kroz analize u poglavljima koja slijede.

3.

Od garaže do studija: prostori i tehnologije kreativnog oblikovanja glazbe i zvuka

U članku "What Studios Do" (2012) Eliot Bates donosi vlastita promišljanja o utjecaju prostora studija na pojedinca i dinamiku rada koji se unutar prostora studija odvija. Ono što podcrtava već u samom uvodu rada su *vibe* (vibracija, "vibra") i *sound* (zvuk, zvučanje) samog prostora te provlači značenje prostora kroz arhitektonske, sociološke i rodne teorije. Tonski studio izgrađen je i uređen tako da sam prostor pretpostavlja praksu koja će se u njemu odvijati. Studio, nadalje, u smislu izolacije i *backstage* efekta, Bates opisuje i promatra kroz dva suprotna rodno obojana pojma – *womb* (maternica) i *bunker/man-cave* (usp. Bates 2012: 1-3). Studio je tako, prema Batesu, nježan, udoban i siguran prostor zaštićen od očiju javnosti i kritičara, najčešće osvijetljen, namješten i ugrijan prema potrebama i željama producenata i glazbenika (*womb*), ali istodobno i zaštitnički, utvrđen, industrijski prostor najčešće konstrukcijski odvojen od drugih objekata i ljudi te sa upisanim pravilima ophođenja i arhitektonski i tehnološki smišljenim vizualnim i auditivnim barikadama koje odvajaju prostore rada i uvjetuju načine rada u njima (*bunker/man cave*) (Bates 2012: 8-10). Polazeći od Batesove tipologije oblika izolacije koju studio oblikuje, u ovom dijelu rada donosim guste opise studijskih prostora koji su u različitim fazama projekta *Jamaican Connection* bili mjestima kreativnog rada benda i oblikovanja albuma.

3. 1. Buksa

Garaža benda ("buksa") mjesto je susreta cijelog benda i održavanja (koliko-toliko) redovitih proba. Nalazi se na Ravnicama, u kompleksu garaža ispod stambenih zgrada i nije jedina u okolini prenamijenjena za probe benda. Sastoji se od tri male prostorije od kojih je jedna zajedničko usko predsoblje sa niskim stolom i tri kauča, koje se u nastavku vratima dijeli na dvije prostorije za probe. Predsoblje je "prijateljski nastrojeno" prema pušenju i tekućinama raznih vrsta te služi kao mjesto odmora i razgovora. Zid iznad jednog od kauča je "kanvas" sa markerom ocrtanim otiscima ruku i potpisima svih koji su u tom prostoru kroz vrijeme boravili,

dok se preko puta njega nalazi kolaž različitih fotografija bendova koji dijele ovaj prostor. Prostorija za probe s desne strane prostor je u kojem probe održavaju bendovi *Flyer* i *Terminator* te u nju nikada ne ulazimo. Iako su sve prostorije akustički tretirane, dvije istovremene probe, koje nisu bile rijetkost, nisu bile najugodnije auditivno iskustvo i svakako nisu bile najproduktivnije. Naša je prostorija od dvadesetak kvadratnih metara niskog stropa, obložena materijalom za akustičku izolaciju te kroz koju dijagonalno prolazi velika kanalizacijska cijev dovoljno nisko da se većina članova benda mora sagnuti kako bi prošli. U prostoriji se trajno nalazi sva oprema potrebna za održavanje probi osim manjih osobnih instrumenata. Mikseta *Soundcraft Signature 16*, posljednji je veliki kolektivni ulog u opremu te nam olakšava posao oko probi i snimanja. Tomislav u buksi drži *boxove*¹⁵ bas pojačala *Gallien-Krueger*, dok Gaćina svoje *Marshall* pojačalo svaki put donosi na probu. Uz rubove prostorije poslagana su pojačala, koferi, ormarići, stalci koji se ne koriste, vreće sa kablovima i slično. Zidovi su ukrašeni plakatima koncerata *Brain Holidaysa*, starim vinilima te velikim *bannerom* benda. U jedan od kutova prostorije smješten je sastavljeni set bubnjeva s čije desne strane se nalaze mikseta i gitarsko pojačalo, a s lijeve stalak za klavijaturu te bas pojačalo. Mikrofonski stalci namijenjeni vokalima i brass sekciji nalaze se bliže ulazu i po potrebi se mogu jednostavno pomaknuti. Pozicija benda u punom sastavu je kružna, dok se u sredini prostorije na podu nalaze dva stara i kvalitetom loša zvučna monitora, često nedostatna da svaki član benda čuje ono što bi tijekom izvedbe trebao. Iznad bubnjeva nalazi se otvor i kontrola ventilacije za čitav prostor i osim ulaznih vrata predstavlja jedini izvor svježeg zraka.



Fotografija 1 a/b – Buksa benda/predsoblje (fotografirao: Dino Mudrić, listopad 2021).

¹⁵ Pasivne zvučničke kutije. Glava pojačala, dio sa elektronikom i kontrolama, odvojivi je dio od zvučničkih kutija.

S obzirom na veličinu, poziciju i prvobitnu namjenu, prostor je očekivano vlažan, podložen poplavama, derutan, ima problema sa pljesni i neugodnim mirisima, te je zimi uvijek hladan, a ljeti neizdrživo vruć. Svjesni utjecaja navedenog na fizičko i psihičko zdravlje, kreativnu energiju i volju za dolazak i rad u takvom okruženju, već duže vrijeme bezuspješno tražimo alternativni prostor. Iako opremom, vizualnim uređenjem i navikama ovaj prostor predstavlja naš kreativni kutak, problemi koji ga okružuju u zadnje vrijeme postaju neizdrživima te probe i susrete, kad god možemo, održavamo negdje drugdje: u iznajmljenim prostorima za probe, kod nekoga doma i/ili u kafiću. Iz istog razloga smo fazu intenzivnih priprema i uvježbavanja materijala za snimanje ovog albuma, nakon što smo fazu predprodukcije i usnimavanja demo materijala odradili u buksi, preselili na udobnije mjesto.

3. 2. Antena

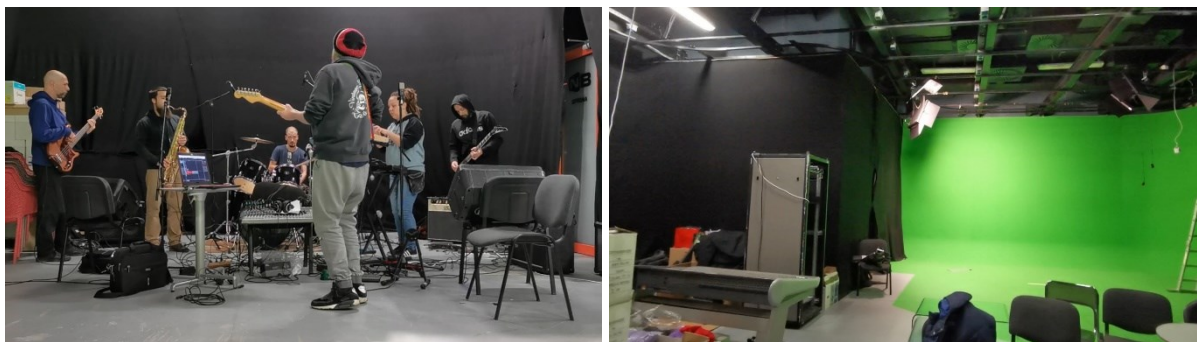
Podrumsku prostoriju zgrade AMM Instituta¹⁶ dobili smo na korištenje prije svega zahvaljujući činjenici da i Marko Gaćina i ja tamo radimo. Prostorija je bivši ured i studio *News Bar* redakcije te osim izrazito visokog stropa sa industrijskim pogonom za reflektore sadrži i kut sa zelenim platnom i podom (*green screen*), na kojem smo prije nekoliko godina imali priliku snimati spot za singl *#Proljeće*. U tom smislu, sam prostor nikome od članova benda nije bio u potpunosti novo okruženje. Prostorija veličine preko 100 m², uvijek podobne temperature, suha, bez susjeda i neugodnih mirisa bila je odlično mjesto za koncentrirani rad. Sa svojom opremom, koju smo prenijeli iz garaže te ozvučili instrumente, postavili mikrofone, provukli kablove i osigurali dva načina preslušavanja – zvučne monitori i slušalice – stvorili smo funkcionalni mini studio na otprilike četvrtini cijelog prostora. U bilo kojem trenutku bilo je dovoljno ponijeti laptop, priključiti miksetu i mogli smo raditi višekanalna snimanja.¹⁷ Prostor je vizualno bio tmuran: osim zelenog kutka svi su zidovi bili crni, sa visokim crnim glotovima¹⁸ i sivim podom. Prostor je na dijelovima funkcionirao kao skladište opreme, pića, promotivnih materijala i uredske opreme poput stolaca, vješalica i stolova, međutim bio je dovoljno velik da nam ništa od toga nije smetalo. Raspored instrumenata u našem kutku prostorije imitirao je raspored koji inače imamo na velikim pozornicama: bubanj u pozadini, s lijeve strane bas, a s desne

¹⁶ Krovna tvrtka koja objedinjuje različite medijske kuće, poput Media Servisa, radijskih stanica Narodnog radija, Antene, Extra FM, Gold FM i Enter.

¹⁷ Snimanje prilikom kojeg se svaki instrument, odnosno element (kod bubnja) snima na poseban kanal u programu.

¹⁸ Tkanina koja se koristi u video produkciji za zatamnjivanje pozadine u studiju.

klavijature. Jedina je iznimka u odnosu na uobičajeni raspored bila u tome što je Gaćina sjedio ispred svih nas, okrenut prema nama zbog kontrole miksete i jednostavnije vizualne i verbalne komunikacije tijekom proba. Svatko od nas imao je dovoljno osobnog prostora, opremu smještenu kako mu najbolje odgovara, slušalice sa dovoljno dugačkim kablom te stolac za odlaganje skripti, akorada, viška odjeće ili za kratki odmor tijekom rasprava.



Fotografija 2 a/b – Naš kutak prostorije/green screen (fotografirala: Magda Mas, siječanj 2020).

Ovaj je prostor bio mjesto na kojem smo u periodu od otprilike pola godine prije puta provodili tri do četiri sata tri do četiri puta tjedno. Iako prostor nije bio naš, niti je u potpunosti postao osoban prostor benda, vrlo brzo smo se udomaćili i priviknuli na prostranost i sve njegove pozitivne strane. U ovom smo prostoru probe dijelili na kreativne i kondicijske. Kreativne su se probe sastojale od rasprava, preslušavanja, isprobavanja. Na takvim bismo probama rijetko stigli proći kroz više od dvije do tri pjesme. Kondicijske probe su, s druge strane, bile svojevrstne simulacije rada u studiju, na kojima bismo već strukturirane pjesme, prolazili od početka do kraja, uz metronom, tri puta za redom pri čemu bismo svaku verziju snimili i kasnije zajednički analizirali napredak.

3. 3. Tuff Gong

Prostor *Tuff Gong* studija akustički je interesantan, jer je cijela soba za snimanje kao i režija obložena drvom. Soba za snimanje je velika prostorija sa visokim stropom obložena panelima od mahagonija koji svojim nepravilnim kutovima i izbočinama funkcioniraju kao odlični difuzori,¹⁹ dok su na mjestima izrezbareni kako bi se dio odjeka zvuka apsorbirao u mekaniji materijal koji se nalazi iza panela. Pored toga, određeni paneli u studiju obloženi su jutenim

¹⁹ Tvrdi i nepravilne površine koje raspršuju zvuk natrag u prostor u različitim smjerovima.

vrećama kako bi funkcionirali kao dodatne velike apsorpcijske površine. Akustički soba nije tretirana na način da oglašuje svaki odjek, već se koristi prirodnim materijalom i nepravilnim oblicima kako bi dio odjeka ipak ostao čujan i prisutan u prostoru. Takvo uređenje prostora, njegova veličina, materijali koji se koriste i odluka o očuvanju prirodnog odjeka prostora čini zvuk *Tuff Gong* specifičnim.



Fotografija 3 – Režija *Tuff Gong* (fotografirala: Magda Mas, veljača 2020).



Fotografija 4 – Soba za snimanje u *Tuff Gongu* (fotografirala: Magda Mas, veljača 2020).

Fingerprint sound studija koji Bates objašnjava kroz rane refleksije i reverberaciju prostora nešto je čemu soba u *Tuff Gongu* svakako teži i svojim jedinstvenim uređenjem postiže, te tako sam studio postaje "finalnim instrumentom koji se snima" (Horning, prema Bates 2012: 5)". Soba u *Tuff Gongu* je svakako instrument koji je ostao zabilježen na našem albumu i čiju prirodnu reverberaciju nismo skrivali i mijenjali, već u elementima bubnja – gdje se to najviše čuje – produkcijski čak i isticali. Pored same akustičke kvalitete prostora, ono što je najviše utjecalo na zvuk na našem albumu je oprema koju smo u *Tuff Gongu* koristili. Od vlastitih instrumenata, za koje smo smatrali da su osobni instrumenti i vezani uz instrumentalista, njegov zvuk i tehniku sviranja, na Jamajku smo stigli s bas gitarom, saksofonom i dijelovima bubnjeva (snare bubanj, činele i palice). Preostali elementi bubnjeva i klavijatura *Yamaha Motif MO*, koje smo koristili tijekom snimanja dijelom su instrumentarija *Tuff Gongu*, dok je električnu gitaru Gaćina kupio i nakon završetka snimanja ostavio na Jamajci.

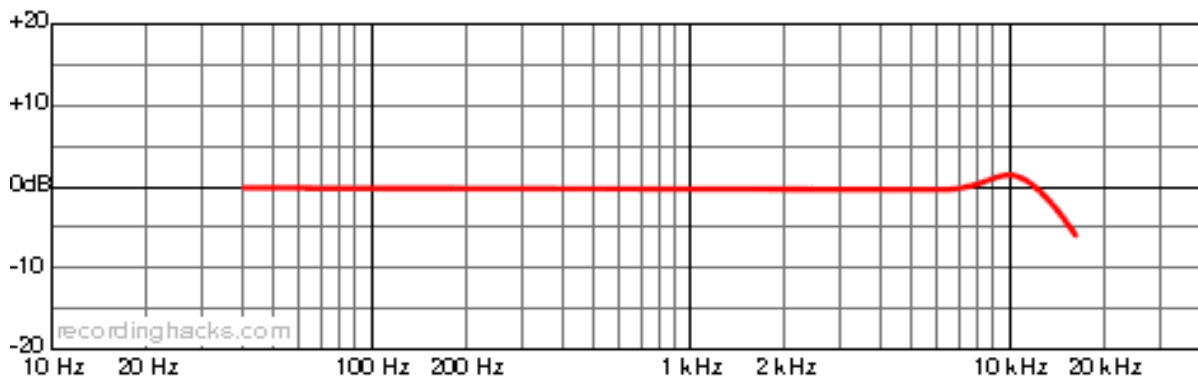
Gitarsko pojačalo koje smo koristili je *Fender Twin Reverb*, a bass pojačalo je *Ampeg SVT3 Pro*. Dotična pojačala nisu vezana isključivo za produkciju reggae glazbe, ali su unutar žanra česti izbor. To su istodobno popularna pojačala u velikom broju žanrova i koriste se diljem svijeta, pa se tako mogu naći u većini dobro opremljenih studija, ali i pozornica u klubovima i na velikim festivalima. Nije prvi puta da je Tomislav kao basist svirao na Ampegovom pojačalu, niti Gaćina kao gitarist na Fenderovom. Prilikom razgovora o opremi koju smo koristili, Gaćina je naglasio kako je upravo ta kombinacija pojačala na tim instrumentima bitna karakteristika reggae zvuka (Marko Gaćina, u razgovoru s M. M.).

Mikrofon koji smo koristili na vokalima i brass sekciji je legendarni *Neumann U87 Vintage*, koji je jedan od najkvalitetnijih vokalnih mikrofona na svijetu. Ono što ga stavlja na sam vrh izbora za različite instrumente je njegov frekvencijski odziv,²⁰ koji je do 10kHz gotovo savršeno jednoličan, što znači da će izvor zvuka koji snima prenijeti u snimku prirodno i točno. Kao i svaki kondenzatorski mikrofon, *Neumann U87 Vintage* ima specifično pojačanje na visokim frekvencijama, gdje se obično nalaze alikvote izvora zvuka, čime zvuku daje "kristalnu" karakteristiku. Od ekvilajzera²¹ koji su, prema Gaćini, tipični za reggae zvuk i koji

²⁰ Karakteristika mikrofona najčešće korištena za provjeru njegove kvalitete, a prikazuje promjenu u amplitudi ovisno o frekvenciji izvora zvuka.

²¹ Elektronički uređaj, filter, namijenjen pojačavanju, stišavanju ili potpunom izuzimanju određenih frekvencija iz ukupnog frekvencijskog spektra izvora zvuka.

se u takvoj produkciji gotovo uvijek koriste, mi smo koristili *Tube-tech PE-1c* na *snare* bubnju i *kick* bubnju te *Orban 6228* na *hi-hat* čineli. *Orban 6228* je pridonio zvuku time što je *hi-hat* činela u miksu zadržala visoke frekvencije koje nisu neugodne i prodorne, već svilenkaste i ublažene, a opet prisutne. *Snare* bubanj je kompresiran popularnim kompresorom²² *Urei 1176*, a *kick* bubanj kompresorom *dbx 160*, koji se najčešće koristi kako bi izvoru zvuka dodao karakteristiku "debljine" i "masnog zvuka".



Graf 1 – frekvencijski odziv *Neumann U87 Vintage* mikrofona
(preuzeto s: <http://recordinghacks.com/>)

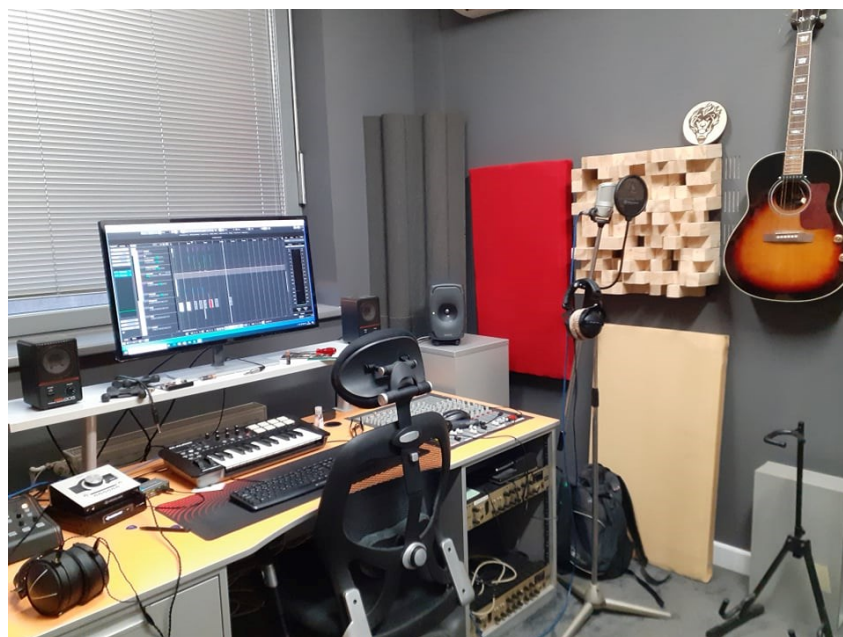
Sama jezgra *Tuff Gong* studija, mjesto na kojem se tehnologija spaja u jednu točku je *Neve Genesys Black* konzola. Karakteristična je za *Tuff Gong*, jer je jedina takva na cijelom karipskom području te, između ostalog, zbog nje *Tuff Gong* nosi titulu studija sa najkvalitetnijom opremom na tom području. Specifičnost ove konzole je u tome što spaja digitalni i analogni svijet u jedno uzimajući od svakog ono najcjenjenije. Među audio inženjerima i glazbenim producentima konstantno traje rasprava o prednostima analognog i digitalnog svijeta. Zagovornici analogije brane je izrazima poput "prirodnog" i "organskog" zvuka, dok će zagovornici digitalije tvrditi da je sa digitalnim procesima puno lakše raditi i da se razlika u zvuku zapravo i ne čuje. *Neve Genesys Black* je konzola sastavljena od kompletno analognog puta signala, što znači da od mikrofonskog predpojačala kao ulaza u konzolu, preko ekvilajzera i kompresora, do zadnje karike u lancu i povratka na zvučnike, audio signal ne prolazi analogno-digitalnu konverziju, odnosno ostaje "čist". Ono što je na konzoli digitalno su kontrole kanala i pohrana podataka koja omogućuje tzv. *automatic recall*, odnosno spremanje postavki svakog kanala posebno. Ovo svojstvo audio inženjeru ubrzava i olakšava posao kod ponovnog snimanja iste postave benda. Za nas je to značilo da smo između dva

²² Elektronički uređaj namijenjen ujednačavanju amplitude zvuka, na način da "stišće", kompresira zvuk, odnosno tihe dijelove signala pojačava, a glasne stišava.

dana snimanja koje smo potrošili na snimanje jezgre benda (bubanj, bas, gitara, klavijature) mogli biti sigurni da se zvuk neće promijeniti.

3. 4. Antena 2

Završetak rada na albumu, odnosno njegovo dosnimavanje i miksanje odvijalo se u Gaćininom studiju u zgradi AMM Instituta. Mala soba od petnaestak kvadratnih metara, na zadnjem, šestom katu zgrade na osami uređena je za potrebe miksanja i rada na snimljenom materijalu, što je Gaćinin uobičajen zadatak na radnom mjestu producenta Antene Zagreb. S lijeve strane ulaza, okrenut bočno nalazi se veliki radni stol, s monitorom, tastaturom, mišem, raznim MIDI kontrolerima²³ i klavijaturama. Na posebnim stalcima iza stola i u kutovima prostorije nalaze se visoko kvalitetni *Genelec* zvučni monitori, a na stolu minimalno dva para različitih slušalica koje služe za kontrolu i detaljnije slušanje. S desne strane ulaza mali kauč je za sve potencijalne goste i suradnike, oko kojeg se nalaze razne police i ladice te ostatak opreme koji mu ne mora biti na dohvat ruke ili trenutno nije u upotrebi. Na zidu preko puta ulaza su na posebnim stalcima izvješene gitare te u okruglom drvetu urezan logo našeg albuma *System Error*, koji mu je izradio prijatelj. Iznad stola je veliki prozor koji se proteže dužinom zida, a na ostalim zidovima su pomno raspoređeni drveni i crvenom tkaninom prekriveni akustički elementi. Pod je prekriven tepihom, a zidovi obojani u sivo.



Fotografija 5 – Gaćinin studio, Antena 2 (fotografirao: Marko Gaćina, siječanj 2022).

²³ Uređaji koji rade sa MIDI protokolom, odnosno šalju podatke o visini, duljin i jačini odsviranog tona i slično. Rade u kombinaciji sa kompjuterskim programom koji kontrolira dobivene podatke i generira vrstu i boju tona.

Sa snimanjem ostalih instrumenata i pratećih vokala krenuli smo odmah nakon povratka u Hrvatsku. Na tim snimanjima najčešće su, zbog vrlo malog prostora i efektivnijeg rada, sudjelovali samo Gaćina i osoba koju se snima. Budući da radim u istoj zgradi, imala sam mogućnost češće dolaziti u Gaćinin studio i promatrati napredak snimanja i miksiranja albuma. Čitav taj proces rada protekao je dosta čudno i neplanirano zbog proboja pandemije koronavirusa. Gaćina je u nekom trenutku bio poslovno primoran cijeli studio preseliti u svoj stan, što mu je uvelike otežalo posao. Jedan od razloga je dnevna rutina i navika na prostor u kojem radi sve vezano uz zvuk, a drugi, možda bitniji, je taj što zvuk u njegovom dnevnom boravku nikad neće biti isti kao onaj u kontroliranom studijskom prostoru. Period završetka projekta obilježen je tek sporadičnim susretima i online komunikacijom članova benda te ga je uglavnom vodio sam Gaćina.

3. 5. Virtualni prostori

Ovdje bih voljela uvesti dodatni virtualni prostor koji smo koristili u svim fazama rada na projektu: kompjutor. Točnije DAW (*Digital Audio Workstation*), odnosno kompjuterski program (*software*) za glazbenu produkciju: *Cubase* i *ProTools*. *Cubase* koristimo Gaćina i ja, a *ProTools* je službeni DAW kojim se koristi *Tuff Gong*. S obzirom da posjedujem znanje i opremu, često smo u demo fazi rada na albumu Gaćina i ja funkcionirali putem razmjene projekata.²⁴ Kada se nešto trebalo brzo snimiti ili ispraviti ja sam kod kuće imala mogućnosti snimiti Bornu na električnom setu bubnjeva ili sebe na MIDI klavijaturi, dok bi Gaćina u svom studiju snimio sebe i Tomislava na basu. Pored toga, preslušavanje prvih *beatova* i demo verzija pjesama smo svi radili uz pomoć kompjutera i uz to bismo uvježbavali pjesme. Nakon svake snimljene kondicijske probe, Gaćina bi snimke pregledavao, miksao i slao nam da preslušavamo, uočavamo greške i pamtimo strukture. U *Tuff Gongu* *ProTools* je koristio uglavnom samo Roland te se njime služio samo za usnimavanje materijala, ne i editiranje.²⁵ S obzirom na sličnost funkcioniranja takvih programa, Gaćina i ja smo u studiju razumijevali prirodu programa i sve što Roland u njemu radi. U specifičnosti svakog od ovih programa ne planiram ulaziti, jer za potrebe ovog rada nisu bitne. Ono što je bitno napomenuti je da, iako postoje neke žanrovski povezane preferencije ili pak preferencije s obzirom na prirodu posla

²⁴ Ovdje se misli na datoteku, odnosno na projektni *file* od *Cubasea* preko kojeg razmjenjujemo snimke.

²⁵ Proces koji prethodi miksiranju, a sastoji se od rezanja viškova u materijalu. Kod nas sveden na minimum zbog specifičnog načina snimanja – objašnjeno kasnije u tekstu.

(editiranje, miksanje, masteriranje), svaki producent u pravilu koristi onaj program na kojem je naučio raditi, u kojem je najbrži i koji najbolje razumije ili onaj koji mu tvrtka u kojoj radi nameće. Gaćina je, tako, prilikom završetka snimanja u *Tuff Gongu* od Rolanda preuzeo audio datoteke koje je, pri povratku u Zagreb, editirao i miksao ponovo u *Cubaseu*. Osim toga, prilikom analize pjesama u ovom radu i ja sam koristila *Cubase*, odnosno projekte koje mi Gaćina ustupio, radi lakšeg snalaženja u materijalu i kao svojevrsan produkcijski pandan partituri.

Kompjutor kao virtualni prostor rada koristili smo, kao što sam već spomenula, u svim fazama, međutim u različitim ulogama: služio nam je za izradu skica, za promatranje napretka materijala, za promatranje napretka našeg rada, za dorađivanje, razmišljanje i kreativne zahvate, za samo snimanje i pohranu materijala u studiju te na kraju i za dovršavanje zvuka albuma.

4.

Pregovaranje zvuka: kreativni procesi, interpersonalni odnosi i tehnologije

4. 1. Tražeći *groove*

... snimali (smo) svi odjednom, a to je danas dosta rijetko i puno je teže na taj način snimati da sve funkcionira, nego kad svatko snima posebno. Mislim da je reggae mjuza u kojoj je ta kohezija između instrumenata jako bitna i da je to mjuza u kojoj je baš to vrlo specifično... (Marko Gaćina, u razgovoru s M. M.)

Izbor načina snimanja – "svi odjednom" – estetski je i povijesno vezan za *roots reggae* te je odluka o takvom načinu snimanja uvelike utjecala na pripreme i samo snimanje albuma *Jamaican Connection*. Pjesme su zbog toga morale biti unaprijed strukturirane i morali smo zajedno i često raditi probe, kako bi uvijekbali "kolektivni zvuk". Proces rada je tekao na sljedeći način:

1. demo faza

od 12 *beatova* koje je Gaćina okvirno priredio u kompjutorskom programu na probama smo slušajući i svirajući odabrali devet koji će činiti album;

2. razrada

na probama kroz svirku, razgovor i isprobavanje razrađivali smo melodijske teme, strukture, aranžmane, tempo i *groove* svake odabrane pjesme. U ovoj fazi Gaćina je usporedno postupno razrađivao i mijenjao još nedovršene tekstove pjesama;

3. snimanje bubnja

kad smo već bili sigurni u instrumentalnu strukturu pjesama, snimala se dionica bubnja (uz metronom) te se *živi* bubanj dodavao u demo verzije snimaka, koje bismo potom kontinuirano slušali kod kuće kao pripremu za probe, uz tu bismo snimku samostalno svirali i dalje razrađivali ideje za svoje dionice;

4. "drilanje"

u ovoj smo fazi ustalili sve dijelove pjesama – strofe, refrene i teme na brassu, te radili na tzv. kondicijskim i koncentracijskim probama izvježbavajući strukture i zajedno prolazeži kroz pjesme komentirajući tempa, tekst, *brakeove* u pjesmi i slične detalje;

5. snimanje proba

probe su se održavale kao svojevrsne simulacije procesa snimanja u studiju. Svaku bismo pjesmu ponavljali tri puta, snimali i potom prelazili na sljedeću. Gaćina je tako nastale snimke kod kuće preslušavao, izrađivao infomixeve i vraćao nam ih na daljnje slušanje. Te smo verzije preslušavali i zajednički komentirali što im eventualno nedostaje, treba li nešto dodatno razraditi i da li pjesme *groovaju*.

Prije ulaska u *Tuff Gong* studio svaka je pjesma bila strukturno razrađena, uvježbana te imala demo verziju napravljenu u kompjutorskom programu, ali i infomix verziju smiksanu od višekanalnih snimki s proba. Ovakav način rada omogućavao nam je uvid u napredak kroz vrijeme, zahtijevao mnogo individualnog i kolektivnog rada, ali i utjecao na stabilnost struktura nekih pjesama. Osim predodređenog procesa snimanja – "svi odjednom" – koji je bio teži za pripremu, lakši za snimanje i estetski specifičan, postojala je odluka o snimanju uz metronom. Ova odluka nije estetski specifična za reggae. Prema riječima Mr. Chowa, u reggaeu je čak i nepoželjna, međutim ta je odluka primarno donesena radi lakšeg manipuliranja pjesmama u kasnijem procesu miksiranja. Sam Gaćina je pritom bio vođen idejom koja je osiguravala da su sve pjesme strukturirane i u svojim tempima, dok je istodobno u slučaju eventualne suradnje s drugim glazbenicima pojedine dijelove pjesama snimljenih na ovaj način jednostavnije rezati, mijenjati im mjesta, dodavati ih ili izbacivati. Ništa od toga ne bi bilo moguće da smo dopustili prirodnu fluktuaciju tempa kroz pjesmu, jer ne bi bilo moguće neprimjetno napraviti rez, nešto odvojiti ili ubaciti. Metronomska tempa su u različitim fazama kreativnog rada, snimanja i produkcije albuma pritom prolazila kroz interesantne promjene.

BPM kroz faze	demo	s bubnjem	snimana proba bez metronoma	infomix	prvi mix nakon Jamajke	master
<i>Intro/Hladan kao led</i>	128	128	125 ↓	128 ↑	128	128
<i>By my side</i>	128	128	130 ↑	128 ↓	128	128
<i>Petar Pan</i>	140	140	142 ↑	142	140 ↓	140
<i>Fotoshopirana</i>	95	100 ↑	100	100	105 ↑	105
<i>Unity</i>	142	142	142	140 ↓	142 ↑	142
<i>Kuća puna ritma</i>	148	148	150 ↑	145 ↓	147 ↑	147
<i>Anti Hate Anthem</i>	134	134	132 ↓	130 ↓	130	130
<i>Peace & Love to Everyone</i>	120	125 ↑	125	120 ↓	122 ↑	122

Tablica 1 – Promjene tempa na pjesmama kroz faze produkcije

Iz tablice je vidljivo da su se najveće promjene događale prilikom snimanih proba bez metronoma, prilikom izrade infomixa koji ćemo slušati u studiju za vrijeme snimanja, te nakon povratka s Jamajke. Minijaturne promjene u tempima (od cca. 2-5 BPM-a) bile su nam konstantnom preokupacijom tijekom priprema te smo ih često na probama isprobavali. Proba bez metronoma je, u trenutku najopsežnije rasprave oko tempa pjesama, bila test da procijenimo koja tempa nam prirodno leže, odnosno kako prirodno *groovamo* bez oslanjanja na metronom. Ako zanemarimo taj stupac kao ljudski faktor, odluka o tempima se najčešće mijenjala na infomixu, te nakon povratka s Jamajke.

Ono što mi je bilo u biti najluđe od svega... nakon pet mjeseci šta bifaš sa bendom taj materijal, dođeš tamo u studio i ta tempa više nisu ta tempa, treba ih malo štimat gore ili dolje... jer svi drugačije dišu i to je onaj moment po koji tamo ideš. Fora kod ovog je što još potpuno drugačija kultura, što od nula stupnjeva u Zagrebu, uletiš tamo na 32. Kupaš se u moru, znači presiječeš si psihi sto posto i normalno da drugačije funkcioniraš. I to... naravno da se to čuje na toj ploči. (Marko Gaćina, u razgovoru s M. M.)

Da je [album] sniman zaista u Zagrebu ili di god tu, di bi inače snimali, vjerojatno bi taj album možda čak zvučao malo živčaniji, ajmo to tak nazvat. Da, stvarno te baci ono... taj otok te baci u taj neki *feel*, mislim... kao prvo, iz zime si došao u ljeto, u roku ono 15 sati... čiribu-čiriba... skidaš jaknu, oblačiš kratke rukave i odjedanput si gol. To ti je

već ono... spušta te dole. A i cijeli taj mentalitet, ono sve što se događa oko tebe, kak ljudi žive, kako ti pristupaju, a to već u prvih pet minuta što si došo tamo osjetiš. I na prvu ti je šok, malo te smiri, da. Tako da svakako mislim da je utjecalo, ali više iz tog aspekta. (Borna Bevanda, u razgovoru s M. M.)

Činjenica da tempa doživljavaju promjenu neposredno prije samog puta (u infomixu) je i dokaz da smo ovu promjenu očekivali, predvidjeli ili isprovocirali vlastitim zamišljanjima. Iz intervjua sa članovima benda moguće je iščitati nekakav osjećaj usporavanja i smirivanja, ali iz tablice je vidljivo da nakon studija većina pjesama doživljava zapravo porast u tempu. Glavna odrednica za donošenje odluke o tempima bila je vezana uz osjećaj *groovea*. Konstantno bismo pjesmu preslušavali i analizirali u jednom ili drugom tempu te raspravljali *groovamo* li zajedno dobro. Nikada si nismo objasnili značenje te riječi, ali njezine suprotnosti su bile: "zvuči nervozno", "imam *filing* da trčim", "vučemo se" i ona najvažnija – "sve je tu i sve je točno, ali nije to to...". Drukčiji problem je bio kad nismo bili zajedno u tempu, a skroz drukčiji kad pjesma nije bila u svom *grooveu*. Točan tempo u kojem je pjesma u *grooveu* znao je ovisiti o dobu dana, vremenskim prilikama, raspoloženju članova benda, o lokaciji, ali očito i o zamišljanju takve promjene. Iako *groove* obično označava odmicanje od standardnog i zadanog tempa u trenutku stvaranja tenzije zajedničkim sviranjem (usp. Whittall 2013), mi smo *groove* osjećali, o njemu raspravljali i postizali ga uz korištenje metronoma kao robotskog pomagala. Metronom bi obično slušao samo Borna te na bubnju zadao tempo, koji već u tom trenutku njegovog točnog sviranja više nije robotski, a mi smo prateći njegov ritam zajednički stvarali taj *groove*. Pjesme s kojima smo se najviše mučili i koje su imale najviše problema oko *groovea* bile su *Fotoshopirana* i *Kuća puna ritma*. Njima smo najčešće mijenjali tempa na probama. *Fotoshopirana* doživljava skok od čak 10 BPM-a od demo verzije do mastera, gdje se zadnja promjena dogodila prilikom snimanja u *Tuff Gongu* na Rolandov prijedlog. Osim te dvije pjesme, najteže nam je, što se *groovea* tiče, bilo snimiti pjesmu *Petar Pan*. Razlog tome je što je sviramo u *shuffle*²⁶ ritmu, koji je nešto teže uskladiti u kolektivu.

U reggaeu bubanj i bas predstavljaju ritam sekciju zajedno sa gitarom i klavijaturama, s time da se velika pozornost daje melodijskoj komponenti bas dionice i teži se tome da bas bude "mastan", "debeo" i "širok". Gitara i klavijatura zajedno sviraju na *off-beat*, odnosno na drugu i četvrtu dobu 4/4 mjere. U nekim pjesmama gitara ili klavijatura sviraju *bubble* ritam koji označava sviranje zadnje osminke prije i druge osminke druge i četvrte dobe. U *shuffle*

²⁶ Ritam sličan *swingu*, ali temeljen na triolskim, a ne šesnaestinskim pomacima.

ritmu, slično kao i kod *swinga*, dolazi do vremenskog pomaka između dvije osminke. Sva četiri instrumenta zajedno stvaraju ritam i *groove* pjesme, s time da bas poprima melodijski važniju ulogu, a gitara i klavijature harmonijsku. Poanta iste dionice gitare i klavijatura je stvoriti zajednički zvuk/timbar u produkcijskom smislu. Obrati akorada između gitare i klavijatura nisu u potpunosti usklađeni, najčešće se teži sekstakordima, a između dva akorda i pomaku u sopranu, osobito ako se radi o durskom akordu nakon kojeg slijedi molski ili o dodavanju septime. Gaćina i ja smo komentirali i usklađivali obrate samo u trenutku kada bi nam na uho nešto zasmetalo, a znalo se dogoditi i da, primjerice u isto vrijeme on svira C-dur akord, a ja e-mol te zajedno tvorimo septakord. U trenutku sviranja *bubblea* klavijatura na osminkama svira nedefinirane tonove u lijevoj ruci u dubokom registru obično u zvuku orgulja. Poanta je dobiti samo ritamski element koji zvuči kao glas *-fu*. *Shuffle* se mora savršeno uskladiti između dionice *hi-hat* činele i lijeve ruke u *bubble* ritmu na klavijaturama, gdje Borna i ja imamo sreću da prirodno *grooveamo*. Iz ovih bendovskih uloga može se zaključiti zašto je bilo bitno da ova jezgra benda zajedno vježba, priprema se, te zajedno u istom trenutku snima. Ovakav način zajedničkog snimanja osiguravao je da *groove*, koji zajedno možemo proizvesti, stvorimo na licu mjesta i da takav ostane zapisan u zvuku pjesama.

4. 2. Rad u studiju

U početku smo sve prisutne obasipali nesigurnim pitanjima u stilu: "Je li stvarno dobro ovo što mi radimo?" "Kako to VAMA zvuči?" i slično, a Roland nas je uz osmijeh odobravao i savjetovao u nekim nijansama iz njegovog svijeta iskustva. Finalni potez brisanja magle u našem oblaku sumnje i poštovanja bila je rečenica Mr. Chowa, Marlyevog tehničara koji u svojoj 75-oj godini i dalje mota kablove i rješava rooting probleme na snimanjima u Tuff Gongu. "You know your reggae!" bile su njegove riječi u prolazu nakon prvog kolektivnog teška. (fragment terenskog dnevnika, 24. veljače 2020.)

Rad u *Tuff Gongu* bio je obilježen konstantnim preispitivanjem našeg pripadanja u taj svijet. Traženje mišljenja svih uključenih u snimanje, prolaženje kroz treme i vlastite nesigurnosti bili su proces opuštanja i priprema za rad, ali i osobni način suočavanja sa strahopoštovanjem koje smo osjećali prema prostoru i ljudima u njemu. Afektivni momenti našeg suočavanja sa time i neke reakcije ljudi na koje smo naišli prikazani su detaljnije u dokumentarnom filmu *Bite of Paradise*.

Nakon odabira opreme i spajanja svih kablova koji trebaju biti spojeni, odradili smo opsežnu tonsku probu, kako bi Roland mogao namjestiti glasnoće svih ulaznih kanala na konzoli i podesiti sve parametre dodatne vanjske opreme. Nakon ovog procesa, parametri se u pravilu više nisu podešavali, kako bi zvuk svih snimljenih pjesama ostao konzistentan. Na ovaj dio same postave opreme i zvuka potrošili smo pola prvog dana snimanja te smo prije pauze za ručak u režiji poslušali kako bend zvuči na toj opremi i s tim postavkama. Popodne je počelo snimanjem uvijekbanim načinom rada: pjesmu bismo svi zajedno odsvirali tri puta točno i savršeno (ako bi se dogodila neka velika greška ili ispadanje iz ritma, *take*²⁷ bi se brisao i počinjali bismo ispočetka) te smo nakon svake pjesme napravili pauzu kako bismo sve snimljeno preslušali i odabrali najbolji *take*. Za odabir *takea*, ponovo je uvjet bio *groove*, s time da je ovaj put prilikom odabira bilo važno i Rolandovo mišljenje. Ukoliko je u odabranom *takeu* postojala neka greška, poput krivo odsviranog tona na klavijaturi, nesigurno odsviranog tona na basu ili udarca krive činele, svaki instrumentalist samo bi taj dio ponovo snimio i to bi se montiralo u postojeću odabranu snimku. Neke pjesme imale su većih problema, pa bismo ponekad trebali ponovo snimiti cijelu dionicu jednog instrumenta ili pak snimati svakog posebno. Jedna od takvih pjesama bila je i *Fotoshopirana* s kojom smo se dosta dugo mučili, sve dok Roland nije predložio da dodatno ubrzamo tempo. U ovom procesu Gaćina je sjedio neposredno pored Rolanda i uvijek čuo sve ono što on čuje na velike studijske monitore te su zajednički donosili produkcijske odluke.

U poglavlju o ograničavanju puteva slušanja (*Constraints on Paths of Audibility*) Bates (2012) apostrofira poziciju moći audio inženjera koji vodi snimanje. Audio inženjer zadužen za snimanje, u našem slučaju Roland, ima kontrolu nad onime što svatko od instrumentalista čuje u slušalicama, odnosno kakav miks zvuka će svatko čuti. U našem slučaju to je značilo da Borna jedini u slušalicama čuje zvuk metronoma, dok smo svi ostali prema vlastitim preferencama mogli odlučivati o glasnoći zvuka pojedinih instrumenata u svojim slušalicama. Pored toga u Rolandovim je rukama bila kontrola svih mikrofona u studiju uključujući i *talkback* mikrofona u režiji preko kojeg on komunicira sa glazbenicima u studiju direktno u slušalice. Roland je tako zauzimao poziciju moći nad auditivnom komponentom komunikacije i kontrole zvuka koji je tijekom snimanja dopirao do svakog od nas. Njegovu potpunu kontrolu nad auditivnom komponentom komunikacije dokidala je činjenica da se naša međusobna

²⁷ Jedan "pokušaj" snimanja jedne pjesme.

komunikacija osim na engleskom, mogla odvijati i na hrvatskom jeziku. Imali smo, naime, tu prednost da razumijemo sve što se komunicira na engleskom jeziku, a da nas nitko ne razumije kad komuniciramo na hrvatskom, te smo tu prednost često koristili kako bismo jedni drugima brže i lakše objasnili određene probleme i u svojevrsnom lingvističkom vakuumu slobodnije komunicirali o temama poput financija ili pojedinih aspekata međuljudskih odnosa u studiju. Na kraju prva dva dana snimanja imali smo snimljenu jezgru svih pjesama i odabrane najbolje *takeove*. Sljedeća dva dana bila su rezervirana za snimanje Gaćininog vokala, Markovog saksofona, moje melodike te suradnje s drugim glazbenicima. Treći dan u studio je stigla i Italee Watson, naša poznanica i domaćica tijekom boravka na Jamajci, kojoj smo tada prvi put predstavili sve pjesme, a ona potom odabrala tri na kojima će raditi s nama – *Petar Pan*, *Unity* i *Intro*. Pjesme na hrvatskom smo joj na licu mjesta prevodili te se ona idejama nadovezivala na prevedeni tekst. Paralelno je slušala pjesmu, pjevala uz nju, zapisivala tekst u svoju bilježnicu iz harmonije i kad bi imala gotovu frazu ulazila u prostor studija da je snimi.

The energy of the music was already so captivating that my soul just kept pouring out, just all that I was feeling musicaly on this track. [Energija glazbe je za mene već bila toliko zadivljujuća da sam jednostavno izlila iz duše sve što sam muzički osjetila na ovoj pjesmi](Italee Watson, u razgovoru s M. M.)

Ona kad je ušla unutra izmijenila je totalno *song*, napravila je svoj refren koji na kraju nosi čitavu pjesmu. Teško mi je uopće iz ove perspektive opisat kako je to izgledalo. Ali mi smo... takva euforija se dogodila u studiju... to su momenti koji se baš pamte. (Marko Gaćina, u razgovoru s M. M.)

Preslušavanje njenog glas preko naše glazbe je bio taj "čarobni trenutak" u studiju koji smo svi osjetili. Nakon dugog perioda priprema, stresa oko snimanja i nesigurnosti, ovo je bio trenutak kad smo vlastiti materijal po prvi put čuli u nekom novom ruhu koje je odgovaralo esteticu koju smo priželjkivali. Italeein glas, kreativna energija i poruka koju je poslala bilo je ono što smo očekivali i na kraju dobili od zvuka Jamajke.

Suradnja sa Hornsmanom dogodila se slučajno, jer je bio u Kingstonu u isto vrijeme kad i mi. Javili smo mu se i dogovorili da dođe u studio zadnji dan snimanja. Princip rada je bio isti kao sa Italee: predstavili smo mu pjesme te je on odabrao one koje pristaju njegovom stilu sviranja. Budući da je Hornsman Gaćinin poznanik, a ideje o suradnji su postojale i ranije, Hornsman se dosta dobro uklopio u zvuk benda. U suradnji sa Markom, saksofonistom, i

imajući na umu dionicu trube dogovarali su sola i melodijske linije trombona tako da se uklope u već postojeću dionicu brassa na našim pjesmama.

Na kraju zadnjeg dana snimanja poslušali smo još jednom sve snimljene pjesme da provjerimo je li sve u redu. Roland je napravio brzinski miks svake pjesme, kako bismo imali izvornu studijsku snimku i predao nam sve snimljene kanale. Nastavak rada na pjesmama odvijao se po povratku u Zagreb.

4. 3. *Brain Holidays in Jamrock* vs. *Hladan kao led*

Zvukovno i analitički najzanimljivijim dijelovima albuma smatram pjesme *Brain Holidays in Jamrock* (AKA *intro*) te *Hladan kao led*. Poveznica tih dviju pjesama je identična instrumentalna osnova, a ono što ih razlikuje čujno je u samoj strukturi pjesama i njihovu trajanju. Pored toga na pjesmi *Brain Holidays in Jamrock* deklamiranim tekstom u tradiciji takozvanog *toastinga* tipičnoj za jamajkansku *sound system* kulturu gostuje Italee, dok na *Hladan kao led* gostuje Saša Antić, alias Alejuandro Buendija, sa pjevanim odnosno *repanim* tekstom. Instrumentalnu osnovu obje pjesme čini identična jezgra benda koji uključuje bubanj, bas, ritam gitaru i ritam klavijature. Od solo instrumenata koji zadržavaju istu melodijsku dionicu prisutni su saksofon, truba i melodika. Suradnje koje su zadržane na oba dvije pjesme, ali u ponešto izmijenjenom obliku su dionice trombona, udaraljki, solo klavijatura i solo gitare. Ono što ostaje specifičnim za svaku pjesmu zasebno su vokali, pojedini produkcijski elementi i, dodala bih, namjena, odnosno ideja koja stoji iza pjesme.

instrumenti	<i>Brain Holidays in Jamrock</i>	<i>Hladan kao led</i>
bubanj	isto	isto
bas	isto	isto
ritam gitara	isto	isto
ritam klavijature	isto	isto
saksofon	isto	isto
truba	isto	isto
melodika	isto	isto
trombon	solistički instrument	dio brass sekcije

udaraljke	pratnja	autonomnija dionica, kraj pjesme
solo klavijatura	<i>clavinet</i>	orgulje
solo gitara	dodatni element	-
vokali	Italee – govoreni	Marko Gaćina Saša Antić back vokali

Tablica 2 – Prikaz instrumenata i njihovih uloga u pjesmama: *Brain Holidays in Jamrock* i *Hladan kao led*

Brain Holidays in Jamrock kao uvodna pjesma albuma slušatelja uvodi u zvuk koji može očekivati na albumu. U trajanju od 2'51" najkraća je pjesma na albumu, ali i dosta dugačka za pojam *intro* pjesme koje uobičajeno ne prelaze minutu trajanja. Kao što je uvriježeno u hip hopu, *sound system* kulturi te *skit*-ovima²⁸ na albumima izvođača srodnih žanrova, u uvodu se pjesme ili albuma spominju imena izvođača. Major Lazer, tako primjerice, u većini svojih singlova u prvih dvadesetak sekundi kroz kratku manipulaciju specifičnog vokala pozicionira svoje ime. Neki izvođači, poput Snoop Dogga, na početku karijere pozicioniraju svoje ime kroz cijeli singl koji je posvećen samopromociji – *Who am I (What's My Name)?*, dok neki izvođači kroz instrumentalne dijelove pjesme znaju pozicionirati ime vlastitog producenta ili *beatmakera*. Najraširenija je, međutim, praksa u kojoj vokali u duetima međusobno predstavljaju jedni druge. *Brain Holidays* se u dvadesetoj godišnjici karijere, kao već etablirani bend, odlučio predstaviti glasom jamajkanske glazbenice Italee. Ona u ovoj pjesmi tako, budući da nije riječ o vokalnom duetu, ne predstavlja samu sebe (kao što to primjerice čini u pjesmi *Petar Pan*), već kroz nekoliko kratkih deklamiranih fraza predstavlja sam album i projekt, dok na simboličkoj razini vlastitim glasom, kulturnim i glazbenim nasljeđem te korištenjem *patois* fraza albumu, projektu i bendu daje pečat "autentičnosti".

Ya man, Jamaica real.

Check it out, I say: come take a bite, come take a bite of paradise!

Brain Holidays 'pon Jamrock

Tuff Gong

From the heart of Kingston, Jamaica, stretching forth into Croatia[Creatia]

and out of Croatia income the big bang – Brain Holidays!

Watch it... Massive... Get up and move..

²⁸ *Skit* u hip-hop kulturi označava formu govorenog skeča, najčešće satiričnog, koji se nalazi kao zasebna snimka uz ostale pjesme na albumu.

Dancing on the sun, standing on the firm rock, a man is just a man.
Brain Holidays in Jamrock
This one is a loving. You like it, don't you?
Watch how the body dem just a move!

U prvoj frazi postavlja slušatelja na mjesto događaja – ovo što slušaš je stvarno, ovo je stvarna Jamajka. Kroz drugu frazu na ironičan način poziva sve koji žele da dođu i okuse navodni jamajkanski raj. Iza ove fraze postoji cijela kulturološka problematika reprezentacije Jamajke kao "raja na zemlji" u diskursima i prikazima medija i turističke industrije. Turiste se poziva u nerealno luksuzne *resorte* koji ih odvajaju od stvarnog svijeta i štite od pogleda na siromaštvo. Takav oblik turizma je najglasniji i najvidljiviji javnosti te cjelokupna kulturna slika Jamajke putem takvih oglasa i slika poprima dojam mjesta u kojem je sve lijepo, u kojem nema problema i koji je namijenjen opuštanju i eskapizmu. Italee ovdje na ironičan način želi dati do znanja da stvarnost nije takva pozivajući slušatelja da se sam u to uvjeri. Ova je fraza preuzeta kao inspiracija za naslov dokumentarnog filma. Ostatak pjesme Italee je posvetila Brain Holidaysima, vezujući ih uz zvučne pojmove reggae kulture. Izraz *Jamrock* koji Italee spominje u tekstu u lokalnom je *slangu* naziv za Jamajku. Ovaj je lokalni izraz na globalnoj sceni populariziran izlaskom singla i albuma Damiana Marleya *Welcome to Jamrock* 2005. godine. Na sličan način kao i fraza "come take a bite of paradise", Marleyev singl kroz ironiju dobrodošlice upozorava na siromaštvo, političku nepravdu, getoiziran život i nasilnu svakodnevicu kao surova obilježja života na Jamajci. Singl i cijeli album u to vrijeme nailazi na kritike da predstavlja Jamajku u vrlo negativnom svjetlu, za razliku od Bob Marleyeve "One love" himne koja je postala neslužbenim motom jamajkanske turističke zajednice.²⁹ Damian Marley je na kritike odgovorio rečenicom "...one love is not the whole story", podsjećajući kritičare da je i njegov otac pisao pjesme otpora i opisivao nepravdu te da, iako je Bob Marleyeva tema otoka bila "One love", njegova je ostala "Jamrock" insinuirajući time da pojam označava tamnu stranu, odnosno realnost otoka. Italee nas smješta u tu realnost, daje podršku i veliča kao bend u isto nas vrijeme izmještajući i dajući do znanja da smo na Jamajci ipak (samo) gosti. Podcrtavanje cijelog procesa izmještanja nas kao stranaca i davanja dobrodošlice čitam u frazi "a man is just a man" gdje smiruje duhove legendi i stavlja pokretačku moć u ruke malog čovjeka. Svaki čovjek je samo čovjek i kao i Jamajka ima dvije

²⁹<https://www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/2005/11/25/showing-a-different-side-of-jamrock/d97930c5-17a7-4cce-8cb4-43c46666bb28/>

strane te je u njegovim rukama moć kako će koju stranu iskoristiti lišen nasljeđa, legendi i kulturološkog uvjetovanja. Svaki put kada bi Italee izgovorila *Croatia*, zvučalo bi kao početak riječi *Creation* insinuirajući time na stvaralačku moć nekolicine Hrvata koje je putem ove i prijašnjih suradnji upoznala.

Radnog naziva *Tech dub* koji je preuzet iz demo faze nastajanja albuma, pjesmu smo u procesu rada na probama, odnosno u procesu oblikovanja njezine konačne strukture počeli nazivati *Intro* i percipirati kao svojevrsnu podlogu za *skit* koja nikada nije zadobila formu pjesme koja bi sadržavala refren i strofe. Prema toj pjesmi smo se u procesu njezina oblikovanja od tog trenutka, pa kroz sve faze nastajanja albuma uvijek odnosili kao prema pjesmi koja će otvoriti album. Bili smo svjesni da ćemo je dolaskom na Jamajku prilagođavati eventualnim suradnjama koje će se tamo odviti, ali smo i pored toga ustrajali u tome da strukturiranjem dobije što kompaktniji finalni oblik. Prilikom usnimavanja na probama i izrade infomixa koji ćemo u studiju slušati za vrijeme snimanja, Gaćina je nekoliko puta mijenjao vokalnu dionicu i dodavao dijelove teksta. U procesu razrade pjesme na probama razvila se ideja da prilikom polijetanja na Jamajku snimimo glas stjuardese koja se obraća putnicima i da nam to predstavlja vokalnu dionicu, te je za prvu probnu verziju matrice Gaćina umiksao sličan takav vokal. Drugi dio teksta nastao je na jednoj od proba mantranjem rečenice "Još par dana do Kingston towna", a treći dio nekoliko dana nakon što smo kolektivno kupili avionske karte i glasio je: "9128425 – to je moj let". S obzirom na poziciju u kojoj se nalazimo u datom trenutku, a to je neposredno pred putovanje *intro* nam redoslijedom predstavljaju lajtmotivi vezani uz samo putovanje. Iščekivanje (*još par dana do Kingston towna*), kupovanje kartata i zamišljanje samog putovanja, odnosno stjuardese u avionu. Jedan od razloga što je ta ideja sa stjuardesom otpala je i činjenica da je proces obraćanja putnicima u avionu izgledao potpuno drugačije nego što smo to očekivali. Umjesto stjuardese koja se na mikrofon obraća putnicima dočekao nas je promo video avio kompanije sa umontiranim sigurnosnim protokolima. Slična fiksacija na sam čin putovanja može se primijetiti i u uvodu u naš dokumentarni film *Bite of Paradise* koji počinje sa kadrovima s aerodroma i iz aviona.

Intro je svoju finalnu strukturu dobio u studiju *Tuff Gong*. Nakon što smo s Italee snimili pjesme *Petar Pan* i *Unity* sama je predložila da na *Intro* usnimi nekoliko govorenih fraza kojima bi nas predstavila i time su sve stare verzije vokala vezane uz putovanje zaboravljene. Iako smo i sami, još u fazi pripreme, raspravljali o sličnoj estetici govorenog uvoda, tzv. *toastanja*, činjenica da je Italee došla na istu ideju nas je dodatno ohrabrila da se odlučimo na taj potez.

Razradom u studiju i kreativnom konekcijom sa Italee *Intro* dobiva sasvim novu dimenziju. Više to nije točka gledišta članova benda koji putuju na egzotično mjesto, već postaje zajedničkom točkom gledišta benda i Italee te predstavlja mjesto susreta u studiju, interkulturnog povezivanja i zajedničkog rada. Umjesto da *intro* predstavlja vlastito iskustvo daleke i egzotične zemlje, ovim je potezom ta daleka zemlja postala bliža, dokučiva i integrirana u album u vidu simbolike zajedničkog stvaranja. Razlog zašto je dokumentarni film vizualno zadržao kadrove putovanja je drugačija vrsta narativa. Za razliku od albuma, koji je zamišljen kao akustičko iskustvo rađen autorski kooperativno sa Italee, Rolandom i ostalim gostima, dokumentarni film je zamišljen pripovjedački, iz perspektive benda, točnije članice benda, te služi kao svojevrsni *making of* ovog albuma. U tom kontekstu putovanje u egzotičnu zemlju je svakako početak i uvod u priču o njegovu nastanku. Album je prikaz rezultata, a dokumentarni film je prikaz puta do tih rezultata.

Hladan kao led je singl koji je svoj konačni oblik zadobio kroz suradnju benda sa Sašom Antićem. Prije samog snimanja na Jamajci postojao je dogovor da će Antić gostovati na jednoj od pjesama albuma. Gaćina mu je nakon povratka i prve faze miksanja poslao sve pjesme i dao da bira na kojoj pjesmi bi želio ostvariti suradnju, a Saša je od svih ponuđenih pjesama odabrao upravo *Intro*. Od ranije je, naime, imao ideju o zimskom reggae singlu, jer predstavlja svojevrsan odmak i obrat uvriježenog i očekivanog standardnog "ljetnog" i "veselog" reggae ugođaja. Budući da nismo željeli odustati od Italeeinog vokalnog uvoda u album, odlučili smo instrumental iskoristiti dva puta na različite načine. Kada je Saša poslao prvi info vokal nitko od članova benda, osim Gaćine, nije bio oduševljen idejom "zimskog" reggae singla. Gudeljeva prva reakcija je bila "*Koja je fora s tom kao ledenom tematikom? Jel nema point ili ga ne vidim?*"³⁰, Borni nije odgovarala estetika vokala i tekst, Tomo je bio indiferentan, a ja sam imala problem mentalnog odvajanja od *intra* i poimanja dvije iste pjesme na albumu. Gaćina je bio ustrajan, imao je viziju i smatrao je da će ta obrnuta logika bit dovoljno čudna i "pomaknuta" da bude interesantna te da će produkcijskim zahvatima uklopiti Sašin vokal tako da estetski odgovara našem stilu. Svima nam je trebao vremenski odmak, nekoliko slušanja i tek kad smo čuli prvu verziju miksa sa gotovim vokalima smo oduševljeno prihvatili singl kao nešto što nam se svima sviđa i što je zapravo odlično ispalo.

³⁰ Iz privatne prepiske članova benda.

4. 4. Transformacije zvuka

U prilogu ovog rada nalazi se osam verzija originalnog *Tech dub beata*, koje, po uzoru na Samanthu Bennett, preporučam slušati uz ovu analizu (Bennett 2015:14). Podijeljene su prema fazama produkcije albuma. "Demo – struktura" je verzija koju je Gaćina napravio na kompjutoru sa svim bitnim dijelovima pjesme koji su u ovom slučaju većinom i zadržani – tempo, progresija akorada, dionica druge gitare koja je primijenjena i na bas dionicu te tema na brassu. "Demo – razrada" je verzija nastala nakon ideje o povezivanju tematike putovanja s uvodom u album, te je razlika samo u vokalima i trajanju. "Verzija s instrumentima" je demo verzija, ali sa izmijenjenim sintetskim instrumentima jezgre benda umjesto kojih su usnimljeni živi instrumenti. "Snimka s probe" je suha snimka živih instrumenata bez produkcijskih elemenata. "Infomix" je producirana verzija snimke s probe, snimana s metronomom i napravljena kao finalna vizija pjesme prije odlaska na Jamajku. "Prvi mix" je verzija nastala neposredno nakon povratka s Jamajke, nakon što su u zagrebačkom studiju snimljeni svi preostali instrumenti. Pored ovih u prilogu rada su i dvije master verzije istog *beata – Intro* i *Hladan kao led*, u onom obliku u kojem se nalaze i na albumu.

Prve verzije, slušane u usporedbi sa masterom zvukovno, osim akordnih progresija i tu i tamo koje teme, kao da nemaju veze jedna s drugom. Iako se na prvo slušanje ne čini tako, ovo je jedna od rijetkih pjesama na albumu koja je kroz sve faze produkcije zadržala isti tempo. Ono što je u prvih par verzija pjesme različito je *double-time*³¹ ritam bubnja od kojeg smo odustali tek prilikom izrade infomixa. U prve dvije demo verzije naglašena je otvorena *hi-hat* činela te distorzirana gitara koja pjesmu dodatno čini bližom originalnom nazivu *beata – Tech dub*. Pjesma je u početku zamišljena kao plesna, klupska varijanta i svojevrsan žanrovski hibrid reggaea i techna/disca. U demo verziji se to dodatno zvukovno naglašava vrlo plitkim i reskim basom i *kick* bubnjem, otvorenom *hi-hat* činelom i jakim udarcima *snare* bubnja. Već u prvoj verziji sa živim instrumentima jasno je da taj hibrid gubi smisao i ne zvuči tako dobro u bendovskoj postavi kao u skici napravljenom u programu.

Od nekakvog dema do dema kojeg svira bend ide proces di bend to vježba, žvače, dodaje, oduzima... malo je to ko krojenje lagano. (Marko Gaćina, u razgovoru s M. M.)

³¹ Ritam sviran dvostruko brže od originalne vrijednosti.

Iako još uvijek zadržan *double-time* u bubnju u "Verziji s instrumentima" i "Snimci s probe", već se čuje da se pjesma "vuče", odnosno da "ne gruva". Jedan od mogućih razloga takvom osjećaju leži u činjenici da se većina pjesama u *techno* žanru radi sa ritam sekcijom "nakucanom" u programu ili na ritam mašinama koje su savršeno "ravne" i čijom se bojom i karakterom puno lakše manipulira i stvara taj "*punch*" i plesni karakter koji prve dvije verzije pjesme imaju. Pravi primjer da je to stvarno tako je čujna razlika između bubnja u demo verziji i bubnja u verziji sa živim instrumentima. U zadnjoj verziji dema – onoj sa živim instrumentima – zadržani su neki produkcijski elementi kao što su ritamski *break*³² na *timbales* bubnju, sirene na prijelazu u *dub break*³³ u pjesmi, distorzirana gitara ispod *brass* tema te nekoliko mikroprodukcijskih momenata poput velikog *reverb*a na *snare* bubnju, tipičnog za reggae. Na suhoj snimci s probe smo stvar pokušali dodatno približiti *technu* dodavanjem *bubble* ritma na klavijaturama, ali smo na kraju zaključili da u bendovskoj varijanti ta pjesma svirana na ovakav način jednostavno ne zvuči dobro, odnosno zvuči "nervozno". To je bio trenutak u kojem smo definitivno odlučili da ćemo ritam dvostruko usporiti i koncentrirati se više na "dub", nego "tech(no)" segment originalnog naziva pjesme.

Razlika između snimke s probe i infomixa je ogromna. Ne samo zbog dvostruko sporijeg ritma bubnja, nego zbog načina na koji smo od tog trenutka pjesmu počeli doživljavati. Više ju ne nazivamo *Tech dub*, nego isključivo *Intro*. U trenutku okretanja prema dub stilu uvodimo i dodatni instrument melodiku koja je tipična boja za takav stil *duba*. U infomix verziji bas dionica mnogo bolje dolazi do izražaja (nije više svirana kao *staccato*, već su tonovi izdržani), prvi put imamo uživo odsviranu dionicu saksofona koja zvuči mnogo mirnije od demo verzije. Zvuk ritam klavijatura u ovoj verziji prebacujemo sa clavineta na klavir te takav ostaje i u masteriranoj verziji. *Bubble* ritam se pojavljuje na kraju snimke i zbog smirenijeg ritma i novog zvuka mnogo bolje zvuči nego na snimci s probe. Osim toga, ovu smo verziju radili u potpunosti bez teksta, jer smo u tom trenutku već imali ideju da kao intro u album sadrži *skitove* koji će se spontano snimiti na Jamajci.

Postoji nekoliko jasno određenih strukturnih dijelova pjesme (prema infomixu):

³² Ovdje se misli na fragment u trajanju od nekoliko doba do cijelog takta, obično uvijek na završetku fraze gdje bubanj ima slobodu izaći iz do tada držanog postojanog ritma.

³³ Funkcijom sličan *bridge*-u (mostu) u rock žanru, *dub break* je mjesto u pjesmi ukupne duljine trajanja 8-16 taktova obilježeno estetikom dub-a: prividno usporavanje, razrjeđivanje dionice bubnja te uvođenje novih boja instrumenata i novih produkcijskih elemenata poput sirena.

- uvod sa nekoliko dub sirena, ponekim programiranim zvukom, velikim reverbom na *snare* bubnju na određenim dobama te melodikom;
- tema na *brassu* sa instrumentalnom podlogom sličnom kao na uvodu;
- dub break sa filtriranim zvukom basa i temom na melodici, nakon koje ulazi originalna bas dionica i razni producirani zvukovi tipični za dub stil
- brass tema
- kraj na kojem kontinuirano ponavljamo jedan akord.

U prvom mixu nakon povratka zadržane su neke dub sirene iz infomixa, a neke su zamijenjene elementima solo gitare. Ritam se dodatno popunjava sa *kette* bubnjevima koje je u Zagrebu snimio Marko Borić te dodatnom clavineta klavijaturom koju je snimio Danko Krznarić. Najočitiji elementi koji obilježavaju pjesmu su Italeein vokal te solo trombon. Ono što se čuje kao razlika u zvuku, ono što je zvuk studija, već se u prvoj verziji mixa može čuti u zvuku basa i bubnja. Bas je zaokruženiji i jasniji, a bubanj smješten u dubinu prostora te sa manje izraženim visokim frekvencijama činela i kompaktnijim zvukom cijelog instrumenta.

Kroz razgovore s Gaćinom provjeravala sam na koji način je tekao proces nadosnimavanja ostalih instrumenata te miksanja pjesama. Kao glavne probleme miksanja i ono na što je potrošio najviše vremena u tim je razgovorima spominjao uklapanje solo gitare, koju je snimao bivši član benda Domagoj Tafra, u zvuk ostatka benda te odluku koje će dionice ostaviti i koje će dionice u pjesmi nositi glavnu ulogu. Za Tafru je napomenuo da se prilikom miksanja moglo primijetiti kako nije pripremao album s nama te da je iz tog razloga njegova dionica uvijek nekako "stršala". Proces nadosnimavanja je nužno značio dodavanje dionica, a miksanje se pred kraj, prema Gaćini, svodilo na oduzimanje dionica i čišćenje pjesme od suvišnih elemenata. Nekad su to znale biti čitave dionice, nekad određene sirene i dodani zvukovi, a nekad je određenu dionicu trebalo izostaviti samo na nekim dijelovima pjesme.

Gaćina je prvi mix poslao na preslušavanje ostatku benda početkom travnja 2020. Prije ljeta je već imao drugu verziju te je preko ljeta još dodatno radio na mixu. Sam je u razgovorima priznao da je u nekoliko trenutaka došao do zasićenja materijalom koji već toliko dugo preslušava u različitim varijantama i zbog toga morao je raditi pauze odmičući se od materijala na nekoliko tjedana. Izradu mastera je povjerio prijatelju Krunoslavu Licitaru koji je dugo u tom poslu i za bend je već radio neke pjesme, te su zajedno došli do zaključka da je mix koji je Gaćina napravio prije početka ljeta bio najbolja verzija. Razlika između verzije prvog mixa i mastera koji se nalazi na albumu je u detaljima i može se primijetiti tek paralelnim

slušanjem. Iz mastera pjesme *Brain Holidays in Jamrock* je, primjerice izbačena *clavinet* klavijatura, te su umjesto nje na samom kraju pjesme ostavljene orgulje u *bubble* ritmu, dok su na sličnoj poziciji u pjesmi *Hladan kao led* *clavinet* klavijature zadržane. U obje pjesme uvelike su smanjeni produkcijski elementi poput sirena i dodanih zvukova. Ono čemu proces masteriranja služi i što je, između ostalog, Krunoslav napravio na ovoj pjesmi može se čuti u vokalu koji puno bolje dolazi do izražaja, te u zajedničkom zvuku cijelog benda. Ne *grooveu* ovaj put, već o prostornom i frekvencijskom smještanju svakog instrumenta. Za razliku od prvog mixa svaki instrument dolazi do izražaja, a opet si međusobno ne smetaju i ne stvara se zasićenje i mutna zvučna slika kao kod prvog mixa. Ono što čini razliku između dva mastera, odnosno dvije verzije pjesme, detaljnije sam razradila u prethodnom poglavlju te je vezano isključivo uz tretiranje instrumentalnih dionica u odnosu na dodani vokal Saše Antića. Dijelovi pjesme *Hladan kao led* su produkcijski drugačije tretirani zbog same strukturalne razlike pjesama. U *Hladan kao led* bilo je potrebno dodati više *breakova* koji su služili jasnijem i dramatičnijem ulasku u refren ili vers te su dijelovi instrumentalnih dionica reducirani kako bi vokali i njihova dionica došli u prvi plan.

4. 5. Tko je producent?

Marko Gaćina frontmen je i idejni začetnik benda *Brain Holidays*. Osim što svira gitaru i pjeva, autor je tekstova i glazbe, ali i producent svih naših albuma. Imati takvog čovjeka na čelu benda istodobno je i prednost i mana. Sam Gaćina zna često umanjivati vlastitu ulogu nastojeći tako utjecati na to da se bend ne percipira kao Marko Gaćina i ostatak benda, već kao kolektiv, ali i u praksi većinu odgovornosti koje može prebacuje na kolektiv. Svjestan je uloge koju nosi i nekad mu teško pada količina odgovornosti koju sam drži u rukama i vremena koje sam provodi s materijalom od njegova smišljanja do finalnog proizvoda. Činjenica je da je od svih članova najdulje u bendu, ali ima i najviše iskustva unutar žanra kao autor, kao izvođač, ali i kao producent, jer je osim *Brain Holidaysa* producirao razne izvođače u okvirima žanra, ali i izvan njega. Iako smo kao bend pod ugovorom *Dallas Recordsa*, sve što radimo, osim izdavanja, je bazirano na DIY (uradi sam) principu. Svi članovi benda osim instrumenta koji sviraju imaju dodatnu ulogu i svi su članovi multiinstrumentalisti, odnosno osim glavnog instrumenta u bendu sviraju još barem jedan. Samostalno radimo spotove, snimamo pjesme,

uređujemo društvene mreže, dogovaramo svirke i ukoliko je netko od članova benda odsutan vrlo često imamo zamjenu.

U periodu priprema za snimanje u *Tuff Gong* studiju svi članovi benda (i oni koji nisu putovali na Jamajku) bili su uključeni u stvaranje albuma. Neke smo probe proveli sjedeći uz metronom dok *groove* ne zazvuči, a neke smo probe proveli u kafiću preko puta žustro i angažirano raspravljajući treba li, primjerice, *brass* temu na kraju jedne pjesme ponoviti dva puta ili ne. Na većini smo proba simulirali situaciju u studiju i računali koliko će nam vremena u idealnoj situaciji ostati za igranje i nadogradnju, kada snimimo osnovnu strukturu pjesama. Ostavili smo prostor za inspiraciju bivanjem na Jamajci, ali ulaskom u studio nas je četvero (osim Gaćine), prestalo nositi ulogu producenata, koautora i aktivnog člana benda, kako bi posao glađe tekao. Gaćina je u kontekstu donošenja odluka tada bio odgovoran u ime cijelog benda, a mi smo disciplinirano pratili upute i slušali. Ovdje možemo ispitati odnose moći unutar benda i pozabaviti se hijerarhijama koje se među nama uspostavljaju ovisno o instrumentima koje sviramo, poznavanju tehnologije, a dijelom i rodnom identitetu, no mišljenja sam kako se u ovom slučaju radilo o odnosu odgovornosti i nečemu što smo svi kao članovi benda u tom trenutku svjesno i namjerno stavili u ruke osobe sa najviše iskustva.

Prilikom dogovaranja snimanja albuma u *Tuff Gongu*, Gaćina je u ulozi producenta odmah stupio u kontakt sa Rolandom kao glavnim studijskim producentom: "*Ja sam mu rekao isto da sam producent već godinama, ali da kad dođemo gore ću pustit njega... znači da će on bit alfa u studiju.*" (Marko Gaćina, u razgovoru s M. M.) Odnos između Rolanda i Gaćine na licu mjesta bilo je iznimno zanimljivo promatrati. U gotovo svakoj izgovorenoj rečenici bilo je jasno da obojica ispituju granice svojih uloga. Ono što je Rolanda vjerojatno kočilo u potpunom preuzimanju uloge producenta bila je činjenica da se Gaćina predstavio kao naš producent, došao s gotovim autorskim i strukturiranim materijalom te dao do znanja da će snimljeni materijal sam dovršavati u Hrvatskoj. Iako je Rolandu dao prostora i poticao ga da vodi glavnu riječ, nije mu dao previše kreativnog prostora. Roland svoja mišljenja nije jasno niti često davao, a iz perspektive Marka Gudelja: "*Na prvu mi je bio malo onako čudan i rezerviran moram priznat, ali kako je teklo snimanje, malo smo ga upoznali i onak, on je flegma totalno karakterni*" (Marko Gudelj, u razgovoru s M. M.). Gaćina je u komunikaciji inzistirao na Rolandovom doprinosu vjerujući u njegov autoritet koji je stekao dugogodišnjim radom u *Tuff Gongu* na poziciji producenta i audio inženjera mnogim reagae glazbenicima. Gaćina ga je uključivao u proces na svakom koraku, ispitivao za mišljenja oko nekih autorskih

i stilskih dilema i uglavnom ih uvažavao. Roland je u nekoliko situacija sam intervenirao u proces snimanja i to u trenucima raspadanja, kada je znao da nam može pomoći. Međutim, kreativno gledano, nije niti imao toliko puno prostora za rad. Kroz proces snimanja svi smo dobili različit utisak o Rolandu i njegovoj ulozi na albumu.

Sigurno da je on apsolutno zaslužan za *sound* na albumu jer taj dio osim samog sviračkog, taj dio baš njihovog Jamajkanskog *sounda* dolazi iz tog studija iz njegovih ruku, iz njegovih ušiju. On radi za *Tuff Gong* dvadesetak godina, isproducirao je čitav niz albuma. Baš smo bili u prvim rukama. (Marko Gaćina, u razgovoru s M. M.)

On je dosta tome pristupio, davao je tu i tamo neke savjete, nije to bilo ništa, nije se ubacio u nekakvu ulogu producenta. Čisto je to snimao, dao je tu i tamo neki savjet, ali mislim da nije previše on se petljao u to. Što je s jedne strane okej, jer smo imali stvarno jasnu viziju toga što želimo, on je to profesionalno odradio. Sve naše zahtjeve je ispoštovao, baš onako profesionalno. (Marko Gudelj, u razgovoru s M. M.)

Roland je imao strpljenja za nas. Stvarno je čovjek bio fenomenalan. Fenomenalno nas je vodio kroz cijeli taj proces. – Koliko je on pridonio cijelom zvuku albuma? – Dosta. Zato što je imao tih konstruktivnih momenata kritike koje je jako dobro objasnio gdje šta treba. Iako smo mi to sve izbrusili dobro u Zagrebu prije, ali čovjek je dao dobrih ideja kako bas liniju prilagoditi možda ili kako to naprosto bolje odsvirat i bio je ustrajan u tome da se to odradi dobro i zato sam mu zahvalan. (Tomislav Skoblar, u razgovoru s M. M.)

Roland je takav, ono šuti radi svoje i samo se smješka i to je to (...) Tu malo osjetiš taj , ajmo reć odmak čak kad ti kaže da nešto valja ili ne valja, odnosno kad ti kaže da nešto valja nisi siguran koliko bi mu vjerovao. Prvo njega može bolit đon, to je tvoja stvar, ti radiš svoju mjuzu, on će to snimit, neće snimit, tak mu je svejedno. Ali kad smo ga stavili u situaciju da kaže par rečenica za kameru, ono čisto da nešto kaže i onda on samoinicijativno nešto pohvali, onda ti to već ima neku težinu. (Borna Bevanda, u razgovoru s M. M.)

Jedan od razloga ovako oprečnih mišljenja dijelom zasigurno leži i u neminovnoj bendovskoj hijerarhiji, poziciji moći te, naposljetku, intrinzičnoj želji za uvidom u pojedine aspekte produkcije. Međutim, ta hijerarhija se u isto vrijeme odvija na toliko razina da je nemoguće povezati kad, tko, šta i zašto prati, radi i uvažava. Borna mi je, na primjer, priznao da je, što se studija tiče, njegova koncentracija vezana uz sviranje bubnja, dok sve ostalo jednostavno ne primjećuje i ne razmišlja o tome toliko duboko i na način na koji ja razmišljam i koji odajem kroz pitanja koja mu postavljam. Tomislav je par dana bio preokupiran tremom koja ga je uhvatila prvi dan snimanja i ostalo mu je u sjećanju kako smo svi, uključujući i Rolanda, toj

situaciji pristupili kao normalnoj pojavi. Gaćina je bio pod stresom da stignemo sve što smo zamislili te da uspije iz studija ponijeti što više "Jamajke". Gudelj je karakterno zafrkant i mislim da je jedini uspio osjetiti tu stranu kod Rolanda te su se njih dvojica našli na toj nekoj ljudskoj razini i time je sve njegove producentske "čarolije" prestao primjećivati. Ja sam bila preokupirana snimanjem, zapisivanjem i promatranjem svega što se događa i jedina sam u bendu koja jako mnogo detalja sa snimanja još uvijek pamti. Dodatan mogući razlog različite percepcije Rolandove uloge leži u činjenici da smo prilikom snimanja imali takav raspored sjedenja da je Gaćina bio neposredno kraj Rolanda i u stalnoj komunikaciji s njim, dakle jedini koji ga je uvijek čuo, Gudelj sam u odvojenom hodniku te Tomislav, Borna i ja u velikoj sobi za snimanje. Obje odvojene sobe su imale staklo koje gleda na kontrolnu sobu, međutim Gudelj je bio puno bliži Rolandu i Gaćini.

U nekim trenutcima Roland nije mogao prisustvovati snimanju te nam je poslao svoju zamjenu, odnosno svojeg pripravnika i asistenta Supermana. Superman je još manje komunicirao s nama od Rolanda, nije intervenirao u snimanje niti komentirao išta sve dok nije bio direktno upitan. Gaćina je cijenio njegovo mišljenje i znao ga pitati za savjet, ali dok je Superman bio za konzolom, uglavnom je Gaćina vodio glavnu riječ. Osim same iskustvene razlike između dvojice inženjera vezanih za studio postojala je i kulturološka odnosno etnička razlika. Roland je Jamajčanin, afro-karibljanin i osoba sa dugogodišnjim iskustvom rada u Tuff Gongu i internacionalnim ugledom, a Superman je azijsko-karipskog podrijetla, praktikant te audio inženjer bez velikih albuma i imena iza sebe. Ovdje ulazimo u područje rasnog i kulturološkog nasljeđa koje u našem slučaju je i nije upisano u određene osobe u procesu. Meintjes i Bates kroz tehnologiju i odnos prema tehnologiji objašnjavaju tipične pojave bijelih inženjera čija domena obično biva upravljanje tehnološkim objektima odnosno studijem te crnih glazbenika čija je domena obično percipirana kao ukorijenjena veza s onim "prirodnim" u glazbi i glazbenim instrumentima. Ja bih na to dodala i domenu stereotipnog percipiranja glazbenika azijskog podrijetla kao tehnoloških perfekcionista bez smisla za kreativnost. U sve navedeno upisani su odnosi moći koji bijelom inženjeru daju u ruke moć upravljanja opremom i ljudima, kroz proces donošenja produkcijskih odluka. Meintjes kroz promatranje odnosa među glazbenicima i inženjerima u studiju ocrtava odnos moći koji je kroz edukaciju u inženjerskom području, zakone te mogućnosti vlasništva tvrtki i tehnologije u razdoblju apartheida u Južnoafričkoj Republici nužno stavljen u ruke bijelaca. (usp. Meintjes 2003: 97-108). Bez obzira na kulturno nasljeđe i specifična znanja, crni glazbenici su ti koji svoju kulturu

daju, a bijeli inženjeri su ti koji ju oblikuju za tržište usmjereno na Europu i Ameriku, opet uvjetovano bijelim konzumentima. Bates objašnjava sličnu problematiku kroz odnos pojedinih ljudi u procesu snimanja prema opremi, točnije mikrofonom koji koriste. Ovisno o ulozi, obrazovanju, sociološkom i kulturološkom uvjetovanju koju osoba u studiju zauzima, ima drugačiji odnos prema opremi koju koristi. Neki muzičari mikrofone i njihovu poziciju u odnosu na sebe i instrument ignoriraju, neki određene mikrofone preferiraju, a neki ih prostorno iskorištavaju kao instrument nadopunjujući izvedbu ili sakrivajući akustičke nesavršenosti određenih instrumenata (usp. Bates 2019: 157). Drveni puhački instrumenti su, primjerice, ekstremno zahtjevni za snimanje jednim mikrofonom, jer različiti tonovi (zbog prstometa) imaju različit izvor zvuka iz samog instrumenta te je pozicioniranje instrumentalista svjesnog te problematike velika pomoć u prijenosu zvuka.

Slučaj *Tuff Gong*, Jamajke, reggae i dub zvuka te našeg odlaska na takvo mjesto sa namjerom upijanja kulture je dosta specifičan, ali može se uklopiti u ove teorije. Za razliku od *mbaqanga*, tradicijskog žanra najčešće vezanog uz ruralno i afričko, reggae i dub su jamajkanski žanrovi koji su nastajali na studijskoj opremi i u suradnji sa studijskom opremom. Pojačala, gitare, mikrofoni i efekti sastavni su dio žanra, a studijski prostor je stalno mjesto boravka i kreativnog rada reggae glazbenika. Niti je žanr niti njegovi dionici uguran na silu u studio iz razloga da bi zvuk postao materijaliziran, već je zvuk žanra stvaran u tom studiju. Iz tog razloga bijeli inženjer i crni muzičar ovdje ne nose jednake uloge kao kod Meintjes. Lee Perry kao legendarni dub audio inženjer je pravi primjer crnog audio inženjera koji ima ugled kreatora i tehnološkog maga. U slučaju reggaea rasne uloge postaju mutne, djelomično zbog tehnologije koja postaje muzički instrument, djelomično zbog "One love" filozofije koja je vanjski ugled Jamajke i reggaea te djelomično i zbog vremenskog odmaka u kojem kredibilitet određenih rasnih i kulturoloških nasljeđa i uloga više nije tako samopodrazumijevajućim. Mi kao bijeli bend pozicioniranje mikrofona i rad sa tehnologijom stavljamo u ruke Jamajčana, crnog inženjera, jer je smo vjerovali da tu prestaje naša domena davanja u zvuk. Ono Brain Holidays-ovsko u albumu je naše sviranje, naše pjesme, a jamajkansko u albumu počinje sa tehnologijom i zvukom prostora *Tuff Gong*. Čak ni Gaćina koji posjeduje specifična audio inženjerska znanja se nije toliko miješao u tehnologiju, jer je vjerovao da će na taj način dobiti "potpis" *Tuff Gong* na album. Na ovaj način djelomično potvrđujemo teoriju upisanog rasnog i kulturološkog nasljeđa, jer tehnologiju kao instrument dajemo u ruke crnog producenta, "instrumentalista" kako bi nam on obojao zvuk na albumu da bi bio "autentičan". Dodatno tu

teoriju potvrđuje i činjenica da Supermanu ne dajemo toliko kredibiliteta u zvuku kao Rolandu. Međutim činjenica koju i Gaćina naglašava je i to da glavnu razliku u tom slučaju ipak određuje količina iskustva u žanru te rada u samom studiju, a ne pretpostavljena rasna pripadnost. Dodatno tu misao potvrđuje i činjenica da smo Mr. Chowu, Marleyevom bliskom suradniku, studijskom tehničaru, također azijskog porijekla, davali puno više kredibiliteta kod traženja mišljenja o zvuku benda i utjecaju na njega. Ono što potvrđuje neke odnose moći određenih uloga u studiju koje naglašavaju Meintjes i Bates je činjenica da npr. Gaćina i ja kao audio inženjerski obrazovani Europljani nismo samo instrumentalisti u studiju koji se daju u ruke inženjeru nego aktivno sudjelujemo i razumijemo proces kroz koji prolazimo. Za razliku od *Isigqi Sesimanje* benda ne dajemo se slijepo u ruke audio inženjera i ne shvaćamo proces snimanja i manipuliranja zvukom toliko nedokučivo magijskim, već bliskim i realnim.

5.

Između čujnog i simboličkog: odjeci projekta *Jamaican Connection*

Povratkom u Hrvatsku zateklo nas je nekoliko faktora koji su cijelu priču zapravo blago zakočili. Kampanja koju smo pomno planirali i razrađivali gotovo dvije godine naglo je pala u vodu povratkom s Jamajke u potpunu karantenu u ožujku 2020. godine uslijed pandemije koronavirusa. Nismo stigli niti skupiti dojmove s putovanja, a već smo morali raditi kompromise u planu izdavanja i promocije albuma. Cjelokupna situacija sa koronavirusom toliko je utjecala na zbivanja na glazbenoj sceni, izdavaštvo i održavanje koncerata da je gotovo presudan i neizostavan faktor u kontekstu prijema i medijskog odjeka našeg albuma. Počevši od činjenice da nam je onemogućen osnovni oblik rada i promocije – koncerti, do činjenice da smo toliko raznovrsna i velika skupina glazbenika da tokom karantene nismo bili u istom gradu, pa čak ni istoj državi i na kraju pada zainteresiranosti populacije za kulturu općenito i problematizacije uopće stvaranja kulturnih proizvoda u razdoblju krize. Važan aspekt je i činjenica da se samostalno nismo znali prilagoditi situaciji, postaviti priču u medije zaokupljene svjetskom temom i donijeti pravovremene odluke o izlasku bilo kakvog materijala u javni prostor u jeku svakodnevne neizvjesnosti. Neke od prilagodbi koje smo radili su veliki vremenski pomaci u izdavanju albuma i svim popratnim akcijama tog pothvata uključujući promociju, koja se još nije dogodila, izradu vinila, za koji još uvijek pregovaramo sa izdavačkom kućom te izradu dokumentarnog filma koji je još u fazi postprodukcije.

Najveći pothvat odmah po povratku sa Jamajke i prihvaćanju trenutne situacije bila je odluka da će prije albuma izlaziti singlovi kako bi kao bend ostali prisutni u eteru, jer smo do početka karantene imali relativno uspješnu medijsku kampanju koju smo vodili sa Jamajke. Sljedeći veliki pothvat bio je izmjena hijerarhije pjesama i "promocija" pjesme *Kuća puna ritma* od obične pjesme na albumu u singl. Pjesma je zbog naslova, poruke i karaktera postala jedini logičan izbor za predstavljanje prvih materijala donesenih s Jamajke, a da je imala ikakve

šanse aktualizirati se u medijskom prostoru. U jeku proizvodnje tzv. *korona-žanra*³⁴ i "ostani doma" parola, *Kuća puna ritma* postala je naša vizija kuće u kojoj se može izdržati karantena i na taj način se pretvorila u aktualizirani singl za trenutnu situaciju, prisvojila novi način tumačenja te samim time novi promotivni paket s kojim je bilo lako probiti se kroz medijski prostor. Kad smo uočili tu mogućnost zvali smo Bricu, hrvatskog repera i prijatelja benda, da nam gostuje na pjesmi i svojom interpretacijom novog značenja pjesme obogati singl. U tom je trenutku nastala i ideja za video spot koji smo snimali u ograničenim mogućnostima vlastitih domova s vlastitom opremom. Svatko od članova benda je uz pomoć ukućana kamerom mobitela snimio vlastiti doživljaj karantene u svom domu i montažom tih različitih priča smo dobili zapravo kuću punu ritma na videu.

Kuća puna ritma je tako jedina uspješna i pozitivna priča koju smo uspjeli izvući suočivši se sa karantenom. Sudeći po broju emitiranja pjesme u eteru i rastu vidljivosti benda u tom razdoblju *Kuća puna ritma* je bio uspješan singl, dok je *Petar Pan*, singl kojeg smo izdali par mjeseci kasnije uživao manje popularnosti i doživio manje emitiranja u eteru. Nekoliko faktora se mogu naznačiti u ovoj situaciji: kad je izdan *Petar Pan*, karantena se već bližila kraju, ali i blaga "suša" izdavanja singlova koja je vladala početkom 2020. godine. *Kuća puna ritma* je u trenutku izdavanja formatom pripadala u popularni model "korona-žanra" kojim je pogodovala trendu medija i društvenih mreža. Na taj način smo kampanju, koja je trebala biti usmjerena na proslavu dvadeset godina karijere benda, pothvat putovanja u domovinu reggae-a i suradnju i poveznicu sa Jamajkom koju smo stvorili, bili primorani okrenuti prema novonastaloj situaciji sa koronavirusom kako bi se "ogrebli" za barem malo medijskog prostora koji smo očekivali dobiti s cijelim pothvatom. Pokušaj vraćanja fokusa na našu priču sa singlom *Petar Pan* na kojem gostuje Italee i čiji je video spot sniman na Jamajci nije, nažalost, doživio toliki uspjeh kao *Kuća puna ritma*.

Album je bio u završnoj fazi miksa već prije ljeta 2020. godine, ali smo se s izdavanjem istog našli u vrlo nezahvalnoj situaciji. Izdati album odmah po završetku miksa, držati se početne kampanje i smjestiti promociju nekako u digitalnu sferu ili čekati trenutak smirivanja koronakrize kako bismo mogli promovirati album na koncertima i turnejama? Shrvani sudbinom, nemoćnošću i neizvjesnošću nismo znali odabrati koja je najbolja opcija. Do zime

³⁴ Radni naziv sa kolegija Tradicijska glazba 2019/2020. koji se odnosi na popularizaciju predstavljanja glazbenih uradaka uglavnom *lo-fi* kvalitete kroz streaming servise i društvene mreže, a u svrhu dizanja morala i prisutnosti glazbenika u javnom prostoru usko vezano za pandemiju

2020. godine vidljivost u medijima nam je naglo opadala, u pripremi je bio novi singl, mnogi glazbenici već su se prilagodili umjetnički i kontekstualno trenutnoj situaciji te se na trenutak činilo kako se ritam izdavanja novog materijala i života na hrvatskoj glazbenoj sceni vratio u normalu, barem što se tiče online života i medijskog prostora. U tom trenutku naglo smo donijeli odluku kako bi album možda ipak trebali izdati 2020. godine – godine u kojoj smo otputovali na Jamajku i godine u kojoj smo slavili dvadeset godina postojanja. Singl *Hladan kao led*, koji smo kontekstualizirali sa nadolazećom zimom, dobio je suputnika u obliku albuma *Jamaican Connection*.

Album *Jamaican connection* objavljen je 11. prosinca 2020. godine pod izdavačkom kućom *Dallas Records* u digitalnom obliku, odnosno putem nekoliko streaming servisa, bez nosača zvuka u fizičkom obliku. Prva recenzija albuma objavljena je 15. prosinca na portalu *reggae.hr*, čijeg smo autora Nenada Pekeza već ranije kontaktirali u tu svrhu. Ostatak recenzija i reakcija na album počeo je stizati tek početkom sljedeće godine. Zbog ovako kasnog izdavanja albuma nismo primili recenziju (osim ove naručene) u tekućoj godini, nismo uvršteni niti u jednu listu najboljih albuma 2020. godine i propustili smo nominacije za diskografsku nagradu *Porin*. Tek krajem 2021. neki kritičari poput Zlatka Galla i Andrije Škare su nas uvrstili u liste najboljih albuma za 2021.

5. 1. Album u ušima domaćih glazbenih kritičara

Kritike albuma kao cjeline i odjeci priče koju smo oko njega izgradili nešto je o čemu smo u procesu stvaranja mnogo razgovarali i s nestrpljenjem iščekivali. Naravno da smo se svako malo pitali kako će naša priča odjeknuti u javnom prostoru i hoćemo li ovim pothvatom napokon dobiti onaj vjetar u leđa koji bend čeka već dugo vremena. Bili smo uvjereni da smo napravili nešto umjetnički i povijesno značajno za hrvatsku glazbenu scenu te smo s nestrpljenjem čekali kritike našeg rada.

Nenad Pekez u svojoj recenziji (Pekez 2020) naglašava važnost komunikacije hrvatskog reggae benda sa izvorom reggae glazbe, Jamajkom, kako bi kroz iskustvo bivanja na geografski izmještenom prostoru i unutar kulture zapravo mogli pokupiti njenu esenciju. Prema Pekezu isti, odnosno sličan efekt ima i komunikacija sa kulturom kroz glazbu, direktna poznanstva i izmjena znanja. Jasan mu je i povijesni moment za balkanski reggae, koji osim kroz to što smo

prvi na ovom prostoru napravili takav pothvat, tumači i kroz slučajnu suradnju sa srpskim trombonistom Hornsman Coyoteom, koji se u isto vrijeme kao i mi našao na otoku. Kritika same glazbe na albumu se sastoji od metafora i epiteta vezanih uz reggae pojmove kao što su *roots*, *groovie*, hrapavnost glasa, masna ritam sekcija te usporedba "našeg" reggae-a sa starim i već priznatim i poznatim reggae-om:

No, da konačno dođem i do same muzike i groovea koji su neusporedivo i očito odskočili od svega što su Holidaysi do sada snimili. Predvođeni tijesnom i masnom ritam sekcijom, i kad kažem tijesnom, mislim rub-a-dub tijesnom, Holidaysi su odlučili da zadrže spore, ali groove tečne linije i melodije na granici sa starim, sporim i ko drvo stabilnim rock steady ritmom, ali i korijenskim roots zvukom kojim su dozvolili da drvo procvjeta bezuvjetno i neometano i ponosno pokaže sve svoje plodove. (...) Naravno, o doprinosu hrapavog soul glasa Italee na ovom albumu ni ne treba previše pričati, jer je na prvu unio jednu potpuno novu dimenziju u muzici Holidaysa, posebno u lovers rock smjeru, a s Markovim dubokim i također hrapavim glasom se složio savršeno. (Pekez 2020)

Na sljedeću recenziju morali smo čekati gotovo mjesec dana. Vidno oduševljena albumom, autorica Maja Trstenjak (Trstenjak 2021), svojim tekstom odaje počast cijelom pothvatu putovanja i snimanja u legendarnom Marleyevom studiju te općenito bendu i njegovom dugogodišnjem djelovanju. Recenzija je kompletno pozitivna i puna superlativa što se tiče glazbe, dok se osjeća blagi osvrt prema krizi koronavirusa i koliko se naš album kao opuštajuća glazba uklapa u korona svakodnevicu. Koliko god dobronamjieran takav smjer smještanja u kontekst pandemijskog vremena možda može biti, u ovom slučaju, album koji je trebao nositi priču o dvadeset godina rada, ponio je stigmatu razonode u razdoblju krize:

Njihova kuća ispunjena je veoma ugodnim ritmom na koji je jednostavno nemoguće ostati ravnodušan, pa čak i ako niste poklonik žanra. Izvrsna rješenja stvorila su kompaktnu cjelinu koja će se svidjeti mnogima, pogotovo u ove dane napetosti i neizvjesnosti. (...) Veliko slavlje dva desetljeća karijere tako je obilježeno fantastičnim izdanjem koje zaslužuje samo pohvalu jer je ovo jedan veliki odmor za mozak, predah od bizarnosti svakodnevice i ohrabrenje za svaki naš daljnji korak uz nadu u bolju budućnost. (Trstenjak 2021)

Marinko Krmpotić u *Novom listu*, iako potpisuje opsežniji članak (Krmpotić 2021) pod naslovom recenzija, u tekstu uglavnom opširnije donosi priču i činjenično stanje te pozadinu albuma, a vrlo malo zapravo priča o sadržaju albuma. Tek je jedan fragment od dvije rečenice recenzije posvećen davanju mišljenja gdje album ocjenjuje kao vrlo pozitivan.

Aleksandar Dragaš dugogodišnji je glazbeni kritičar koji rad Brain Holidaysa dugo prati vrlo kritičkim pristupom i blago rezerviranim komentarima. U svijetu rock kritike poznat je kao jedan od rijetkih strogih renomiranih kritičara, pa smo njegovu kritiku željno i sa strepnjom iščekivali. Kritika koju je pisao za Jutarnji list (Dragaš 2021), kratka je, odobravajuća i, uz davanje velikog kredibiliteta za glazbu kojom se bavimo, zamjera nedostatak grubosti. Razumljiv je to pogled kritičara, koji gradi karijeru na grubljim žanrovima, prema albumu koji je nastajao sa namjerom povratka korijenima i stilskom odmakom od modernog *dub* zvuka prema *roots* stilu.

Solidno je ispalo i ono čega sam se najviše pribojavao, "šaltanje" iz hrvatskog u engleski jezik, kao i bavljenje temama u rasponu od rasnih i klasnih problema preko ljubavnih oda do sprdanja s društvenim mrežama. Povremeno nedostaje grubosti i vatrenosti, no ako ljeta 2021. bude normalno Brain Holidays bi valjalo češće čuti po beach-barovima i ugostiti po klubovima i open-air festivalima. (Dragaš 2021)

Hrvoje Horvat kao isto tako priznati kritičar rock scene odlučio se osvrnuti se na album u svojoj recenziji za *Večernji list* (Horvat 2021). Njegova kritika također se oslanja na kredibilitet benda kao dugogodišnjeg stupa reggae scene u Hrvatskoj te poricanju pozerstva koje se može pretpostaviti plitkim iščitavanjem naše priče. Osim toga shvaća suradnje sa hrvatskim autorima kao pokušaj širenja publike:

U takvim idealnim uvjetima srastanja inspiracije i duhova prošlosti, jedanaest pjesama s albuma "Jamaican Connection" ne djeluju kao namještena poza, nego uvjerljiv rad benda koji reggae ima u malom prstu, kao što i frontmen Brain Holidaysa Marko Gaćina produkcijom i tonskim miksom albuma pokazuje poznavanje svih sitnica i bitnih stvari važnih za zvuk reggae glazbe. (Horvat 2021)

Tek u veljači 2020. objavljena je recenzija Zlatka Galla za portal *mixer.hr* (Gall 2021). U stilu Dragaša i Horvata daje kredibilitet bendu kao reggae ambasadorima Balkana i smješta nas na razinu aktualne globalne produkcije reggaea. Dublje je od ostalih recenzija obradio pojedine pjesme sa albuma dajući svakoj karakter unutar sfere reggae stilova i poveznice sa ostalim žanrovima:

‘Na put’ koja kao radiofonična skladba mora biti po guštu i uhu svih fanova Haustorovih reggaeom ozračenih brojeva. ‘By My Side’ je odlična lijena tema skockana kao stilizacija reggae/duba i nježnog lounge popa na kojem su u osamdesetima i Sade Adu ili pak Working Week – ali dakako i UB 40 – dospijevali do vrha rang lista. ‘Petar

Pan' i 'Unity' (otpjevana na engleskom) uz mazno opori vokal Italee te suradnju muškog (Marko Gaćina) i ženskog vokala ali i osunčanu melodiju prizivaju zgoditke Black Uhuru (što je naravno kompliment) dok se 'Fotošopirana' – u suradnji s Kandžijom – promiseće u bezgrješan komad 'old school' lovers rocka križanog s rapom. (Gall 2021)

Recenzija Dubravka Jagatića koja je objavljena u časopisu *Nacional* cijeli je kolektiv provukla kroz emocionalni vrtlog u samo nekoliko rečenica (Jagatić 2021). Za početak recenzije je povukao pitanje ekonomske moći članova benda, donio krivi zaključak, pristupio mu iz potpuno krivog kuta i okrenuo uloge cijelog koncepta funkcioniranja glazbene scene jednom kratkom rečenicom:

Na svu sreću, članovi grupe Brain Holidays očito nemaju financijskih problema pa su si priuštili višednevni boravak na Jamajci gdje su u studiju Tuff Gong snimili novi album. (...) Njihov novac – naše zadovoljstvo. (Jagatić 2021)

Nakon nekoliko redaka hvaljenja albuma recenziju zaključuje rečenicom koja nam je svima stajala kao trn u oku tih mjeseci dok smo čekali recenzije da krenu stizati:

Nažalost, ponovo je Dallas Records pokazao kako se ne radi diskografski posao pa je, kao i novi album grupe Pavel, objavio ovaj album srednim prosinca, zbog čega je u medijima ostao gotovo nezapažen. (Jagatić 2021)

Istim zaključkom svoju recenziju objavljenu na portalu *Muzika.hr* počinje i Siniša Miklaužić spominjući kako smo dosta top listi, nominacija i vremena u eteru propustili kasnim izdavanjem albuma (Miklaužić 2021). Zreli pogled prema albumu očituje se u njegovom prihvaćanju raznovrsnosti naših pjesama što se tiče tematike i emotivnog raspona, a da mu ne osporava cjelovitost i pripadnost žanru sa vlastitim pečatom:

Kad se spomene reggae, Bob Marley je mnogima jedina poveznica s njime. Brain Holidays su s "Jamaican Connection" htjeli pokazati da je to mnogo više i raznovrsnije nego što mnogi misle da je i u tome su uspjeli. Napravili su svojevrsni balkanski reggae koji se zapravo odlično uklapa s 'onim izvornim'. (Miklaužić 2021)

Većina recenzija koje smo primili vrlo su šture i nakon toliko godina postojanja još uvijek najvećim dijelom posvećene upoznavanju potencijalne publike sa pojmom reggaea, što još slikovito predodžuje razinu percepcije žanra na ovim prostorima i poziciju Brain Holidaysa na sceni (o čemu je bilo riječi i na početku ovog rada). Gotovo uvijek uvod u bilo kakav sličan

tekst sadrži reminiscenciju na novi val, Haustor i Šarla akrobatu, kako bi čitateljima kontekstualizirali naš zvuk i objasnili da se bavimo nečim što su prije nas proživakali mnogi, ali ako ništa drugo, mi smo barem uporni i dosljedni. Jako je teško nakon turbulentne godine koja nas je dočekala po povratku u Hrvatsku zaključiti na koji način je album prihvaćen u javnosti. Činjenica je da su mnogi albumi snimljeni iste godine uživali puno veću medijsku pozornost od našeg, uključujući npr. *Škrinju* Alejandra Buendije ili *I glow* iza kojeg stoji Je Veux. Kada skupimo sve nesretne faktore oko kasnog izdavanja i turbulentnih prijeloma uzrokovanih koronavirusom, činjenicu, da iako iza nas stoji izdavačka kuća, većina posla oko benda funkcionira na DIY principima te manjak publike za reggae glazbu možemo doći do zaključka da je album snimljen i izdan u krivo vrijeme u krivoj državi i sa krivim ljudima. Put kojim smo prošli me naučio da je puno karika u lancu hrvatske glazbene scene zahrđalo i da će se bend, ako ne uhvati pravi rukav u prvo vrijeme, teško probiti u više sfere.

5. 2. Jamaican Connection?

U trenutku ulaska u *Tuff Gong* imali smo dvije snimljene i gotove pjesme. Pjesme *Na put* i *Away* snimljene su godinu dana ranije u RSL studiju u Novom Mestu u Sloveniji u sklopu radionice za MPA – Školu Glazbene Produkcije i Multimedije. S obzirom da je Borna u to vrijeme bio na operaciji i nije mogao svirati mjesec dana, na bubnjevima ga je zamijenio Ivan Perković, inače trubač benda. Pjesma *Na put* izdana je u ljeto 2019. godine kao ljetni singl i kao tematska najava našeg putovanja na Jamajku te je gotovo nepromijenjena završila na albumu. Pjesma *Away*, iako snimljena ranije, objavljena je tek na ovom albumu te je njezin finalni miks rađen zajedno sa ostalim pjesmama albuma. Za obje pjesme postojala je rasprava treba li ponoviti snimanje u *Tuff Gongu* kako bi se zvukovno uklopile na album, ali smo zaključili da to nije potrebno, odnosno da su verzije iz RSL-a dovoljno dobro snimljene te da će se uklopiti s ostalim pjesmama naknadnim miksom i masteringom.

S ovom informacijom možemo preispitati sve dosad rečeno o zvuku reggaea, o *fingerprint* zvuku *Tuff Gong*a, o producerskom utjecaju Rolanda na zvuk albuma i o utjecaju doživljaja Jamajke na nas kao instrumentaliste što je onda naknadno preneseno i u zvuk. Postoje dvije pjesme na albumu koje nisu snimljene u *Tuff Gongu* i nitko ih ne prepoznaje, ne izdvaja i ne čuje razliku – kako to? I što onda zapravo za ovaj album znači da je sniman na Jamajci?

Muzički gledano, pošto sam ja samo bubnjar i ništa drugo, baš i ne razumijem taj produkcijski dio, ja to baš i ne osjetim... Kolko u procesu rađenja tog albuma se osjeti ovaj dio koji je sniman na Jamajci i ovaj dio koji nije? Ja ga osobno ne osjetim. I dalje mi je to sve uniformirano i ono čujem to kao jednu cjelinu i da mi neko ne kaže di je snimano, ne bih nikad pretpostavio niti bi reko, nego bi reko ili mi je dobro ili nije. Tako da nemam sad tu nekakvo veliko mišljenje o tome. (Borna Bevanda, u razgovoru s M. M.)

Rekao bi da je (studio) dobrim djelom (dao dušu albumu) na simboličnoj razini. Ne znam koliko to netko stvarno može čuti. Mislim da je to nekako, što je najbitnije, NAMA koji smo snimali tamo, je to nekako dalo taj neki osjećaj i bili smo ispunjeni stvarno s tim i to je naš neki filing koji smo dobili tamo i ostaje nam to zauvijek memorirano u toj mjuzi. Tako da.. da li to neki slušatelj može čuti, mislim da ne može, ali opet, album ima svoju priču. (Marko Gudelj, u razgovoru s M. M.)

Znači ako ideš u *Tuff Gong* zna se da si došao po reggae sound. Tako, ako oćeš ić na Kubu vjerojatno snimaš nekakvu cubanu, pa ti je to fora i radiš sa ljudima koji cijeli život rade taj sound, to smo mi napravili sa *Tuff Gongom* i Jamajkom. Prvo što mi je bilo baš napeto tamo u tom studiju što je *sound* perfektan, znači većina albuma koje sam čuo koji su tamo rađeni, produkcijski zvuče genijalno, imaju tamo te stare mikrofone, sad da ne nabram što sve. Plus to što uđeš unutra, znaš tko je tamo sve boravio, što je sve od tamo izašlo, to ti već izaziva nekakvo strahopoštovanje. (Marko Gaćina, u razgovoru s M. M.)

Simbolično upisano u album ili čujno u zvuku, ovisno o hijerarhiji po tehnološkom znanju, uloži u bendu ili o slušatelju i njegovoj namjeri – na kraju ostaje neodgovorenim pitanjem. Završila bih ovo poglavlje vlastitom završnom izjavom iz dokumentarnog filma: *"Činjenica da smo mi prvi sa ovih prostora koji su to ostvarili, zauvijek će ostati zapisana u nekim izmišljenim povjesnim udžbenicima reggaea..."*. Stvaranje povijesti, suradnje koje smo ostvarili i iskustvo koje ćemo zauvijek pamtit – to je *Jamaican Connection* koji se čuje i koji odzvanja ovim albumom. *Tuff Gong* i njegovo produkcijski-auditivno obilježje u ovom albumu, dakle bez ulaženja u kulturološko-simboličku vrijednost, je, čini se, jednako interesantno kao i popularni reggae mit da je jedan od perkusivnih elemenata u Bob Marleyevoj pjesmi *Jammin'* odsviran na boci Coca-Cole – nešto što čuje istrenirano uho tek u trenutku kada je onome tko sluša ta informacija poznata.

Zaključak

Ovaj rad uvodi čitatelja dublje u svijet glazbene produkcije i nudi mu uvid u različite mehanizme nastajanja žanrovski određenog albuma. Cijeli proces analiziran je sa etnomuzikološkog stajališta kroz dug period priprema, rada i postprodukcije albuma uz osvrt samih aktera, odnosno članova benda, te uz interpretaciju utjecaja van glazbenih okolnosti izrade ovog albuma na njegovu auditivnu i simboličku vrijednost. Neka osnovna pitanja poput točnog trenutka produkcijskog upliva jamajkanskog zvuka u naš album ostala su neodgovorena, ali raspravljena kroz analizu zvuka i osvrt članova benda. Uz analizu samog zvuka rad donosi neke žanrovski specifične momente te opisuje tijek donošenja produkcijskih odluka. Ono što možda nije uvršteno u okvire ovog rada je analiza postprodukcije albuma odnosno specifične produkcijske odluke u miksu pri čijoj izradi zbog pandemijskih okolnosti nisam u tolikoj mjeri sudjelovala. Isto tako nedostaje vizualna komponenta i interpretacija rada na dokumentarnom filmu kroz teorije vizualne antropologije i etnografije koja bi svakako otkrila dodatnu dimenziju ovog istraživanja. Preostaje mi jedino ponuditi dokumentarni film kao opciju alternativnog predstavljanja ovog istraživanja.

Vlastitim znanjima, van etnomuzikoloških okvira, pridonosim ovom istraživanju novom dimenzijom znanstveno-istraživačkog rada. Kombinacijom ovih znanja i interdisciplinarnim uvidom u fenomene poput rada u studiju i produkcije albuma postiže se detaljniji uvid u samu srž istraživanja, a to su zapravo snimke, proces snimanja i produkcijski procesi putem kojih većina žanrova popularne glazbe danas nastaje. Razumijevanje procesa nastanka zvuka na snimci te razumijevanje procesa nastanka objekata (snimki) većine žanrova unutar popularne glazbe jednako je važno i kao razumijevanje procesa nastanka partiture u klasičnoj glazbi. Promatranje rada u studiju na samoj etnografskoj razini lakše je i obuhvatnije osnovnim razumijevanjem onoga što se u tom prostoru događa.

Autoetnografska razina koju uvodim u ovo istraživanje dodatna je osnova za interpretaciju, jer mi omogućava uvid u to na koji način se tim produkcijskim procesima naš vlastiti kreativni rad mijenja i prilagođava te koji su sve procesi potrebni da bi ideja postala zvukom. Omogućava mi uvid u tijek i hijerarhiju donošenja odluka unutar i izvan studija, a čiji

skup predstavlja estetiku jednog kolektiva, vremena, žanra i glazbene scene. Vlastito iskustvo u slučaju nastanka ovog rada mi je isto tako bilo i neka vrsta tereta. Osim što sam, sa bendovske strane gledano, iskustvo putovanja na drugi kraj svijeta provela ispitujući etnografska i moralna pitanja, ispisujući dnevnike i promatrajući svaku interakciju, sa etnografske strane gledano, istraživanje sam provela ispitujući vlastitu subjektivnost i objektivnost te koliko i na koje sve načine moje bivanje djelom benda utječe na oblikovanje etnografskog teksta i donošenje zaključaka.

Bibliografija i izvori

BATES, Eliot

2012. "What Studios Do". *Journal on the Art of Record Production* 7 (online časopis). [URL: <https://www.arpjournal.com/asarpwp/what-studios-do/>].
2019. "Tehnological Encounters in the Interculturality of Istanbul's Recording Studios". *El oído pensante* 7(1): 145-171.

BATES, Eliot i Samantha BENNETT

2018. "The Production of Music and Sound: A Multidisciplinary Critique". U *Critical Approaches to the Production of Music and Sound*. Samantha Bennett i Eliot Bates, ur. New York - London: Bloomsbury Academic, 1-20.

BENNETT, Samantha

2015. "Never Mind the Bollocks: A Tech-Processual Analysis". *Popular Music and Society* 38(4): 466-486. [DOI: <https://doi.org/10.1080/03007766.2015.1034508>].
2018. *Modern Records, Maverick Methods. Technology and Process in Popular Music Record Production 1978-2000*. New York – London: Bloomsbury Academic.

BORTHWICK, Stuart i Ron MOY

2004. *Popular Music Genres: An Introduction*. New York – London: Routledge.

COTTRELL, Stephen

2010. "The Rise and Rise of Phonomusicology". U *Recorded Music: Performance, Culture and Technology*. Amanda Bayley, ur. Cambridge: Cambridge University Press, 15-36.

COHEN, Sara

1993. "Ethnography and Popular Music Studies". *Popular Music* 12(2): 123-138.

DAVIS, Stephen

2001. "Reggae". *Grove Music Online*. [DOI: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23065>]

DRAGAŠ, Aleksandar

2021. "Brain Holidays: studijsko putovanje hrvatskog reggae benda na Jamajku ispalo je opravdano i inspirativno" (recenzija albuma). *Jutarnji list* (15. siječnja 2021.). [URL: <https://www.jutarnji.hr/kultura/glazba/studijsko-putovanje-hrvatskog-reggae-benda-na-jamajku-ispalo-je-opravdano-i-inspirativno-15042832>].

FRITH, Simon i Simon ZAGORSKI-THOMAS, ur.

2021a. *The Art of Record Production: An Introductory Reader for a New Academic Field*. Farnham – Burlington: Ashgate.

FRITH, Simon i Simon ZAGORSKI-THOMAS.

2021b. "Introduction". U *The Art of Record Production: An Introductory Reader for a New Academic Field*, Simon Frith i Simon Zagorski-Thomas, ur. Farnham – Burlington: Ashgate, 1-9.

GALL, Zlatko

2021. "Reggae im je mila majka – Jamaican Connection" (recenzija albuma). *Mixer.hr* (8. veljače 2021.). [URL: <https://mixer.hr/glazba/recenzijeosvrti/brain-holidays/>].

HORVAT, Hrvoje

2021. "Novi album snimili na Jamajci u studiju Boba Marleyja" (recenzija albuma). *Večernji list* (15. siječnja 2021.). [URL: <https://www.vecernji.hr/kultura/novi-album-snimili-na-jamajci-u-studiju-boba-marleyja-1461243>].

HOYT-NIKOLIĆ, Matej

2016. *Trendovi i procesi suvremene produkcije metal glazbe u Hrvatskoj*. Diplomski rad. Zagreb: Muzička akademija Sveučilišta u Zagrebu. [URL: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:116:740461>].

JAGATIĆ, Dubravko

2021. "Glazbene recenzije: Pavel, Brain Holidays". *Nacional* (17. siječnja 2021.). [URL: <https://www.nacional.hr/glazbene-recenzije-pavel-brain-holidays/>].

KRMPOTIĆ, Marinko

2021. "Brain Holidays, 'Jamaican Connection': Album na kojem je sve – svjetski" (recenzija albuma). *Novi list* (9. siječnja 2021.). [URL: <https://www.novolist.hr/scena/rif/recenzija-brain-holidays-jamaican-connection-album-na-kojem-je-sve-svjetski/>].

LONG, Paul

2018. "What Is Popular Music Cultural Heritage?". U *The Routledge Companion to Popular Music History and Heritage*. Sarah Baker, Catherine Strong, Lauren Istvandity i Zelmarie Cantillon, ur. London – New York: Routledge, 121-133.

MEINTJES, Louise

2003. *Sound of Africa! Making Music Zulu in a South African Studio*. Durham: Duke University Press.

MIKLAUŽIĆ, Siniša

2021. "Brain Holidays: Odlično povezivanje s majkom Jamajkom" (recenzija albuma). *Muzika.hr* (18. siječnja 2021.). [URL: <https://www.muzika.hr/albumi/brain-holidays-jamaican-connection-recenzija/>].

PEKEZ, Nenad

2020. "Brain Holidays – 'Jamaican Connection'" (recenzija albuma). *Croatian Reggae Portal* (15. prosinca 2020.).
[URL: <https://www.reggae.hr.org/recenzije/item/5964-brain-holidays-jamaican-connection>].

ŠKRBIĆ ALEMPIJEVIĆ, Nevena, Sanja POTKONJAK i Tihana RUBIĆ

2016. *Misliti etnografski: kvalitativni pristupi i metode u etnologiji i kulturnoj antropologiji*. Zagreb: FFZG – HED.

TRSTENJAK, Maja

2021. "Jamajkanska poveznica Brain Holidays – vrhunsko ostvarenje za dva desetljeća karijere" (recenzija albuma). *Sound Report* (8. siječnja 2021.). [URL: <https://sound-report.com/albumi/jamajkanska-poveznica-brain-holidays-vrhunsko-ostvarenje-za-dva-desetljeca-karijere/>].

VUGRINEC, Edi

2021. *Procjena glazbenih primjera u udžbenicima za Glazbenu kulturu sa stajališta glazbene produkcije*. Diplomski rad. Zagreb: Muzička akademija Sveučilišta u Zagrebu. [URL: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:116:434230>].

WANG, Oliver

2013. "Beat-making". *Grove Music Online*.
[DOI: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2218626>].

WHITTALL, Geoffrey

2013. "Groove". *Grove Music Online*.
[DOI: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2284508>].

Audio i video prilozi

Audio:

- 01 Demo – struktura
- 02 Demo – razrada
- 03 Demo – s live instrumentima
- 04 Snimka s probe
- 05 Infomix za snimanje
- 06 Prvi mix nakon Jamajke
- 07 Brain Holiday ft. Italee _ Hornsman Coyotee - *Brain Holidays in Jamrock*
- 08 Brain Holidays ft. Alejandro Buendia - *Hladan Kao Led*

Video:

Bite of Paradise