

PA 19654

UD 33923855
ID 516146327

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ
ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ У БЕОГРАДУ

Мирослава М. Лукић Крстановић

МУЗИЧКИ СПЕКТАКЛ
КАО ОБЛИК МАСОВНОГ ОКУПЉАЊА
У СРБИЈИ



Докторска дисертација

Београд
2007

УНИВЕРЗИТЕТСКА БИБЛИОТЕКА
"СВЕТОЗАР МАРКОВИЋ" - БЕОГРАД
И. Бр. 170167

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ
Филозофски Факултет у Београду

Докторски дисертација

МУЗИЧКИ СПЕКТАКЛ

КАО ОДЛИКЕ МАСОВНОГ КУЛТУРА

У СРБИЈИ



Докторска дисертација

Београд
2010

МУЗИЧКИ СПЕКТАКЛ

КАО ОБЛИК МАСОВНОГ ОКУПЉАЊА У СРБИЈИ

Анотација: Српски масовни комуникације, модерне музичке технологије, разноврсност културних садржаја, продукција и тржишта pokstavни су спектакли у домену прокатivних ствари и научних интеракција. Етнолошка и антрополошка историчка истраживања у разmatranju овог феномена. Темељно истраживање се заснива на музичком спектаклу који се одвија и одиграва различитим у друштвима. Овај се облик на три основне компоненте: рад

Ментор: проф. др Иван Ковачевић

Филозофски факултет У Београду

Чланови комисије:

Датум одбране:

Кључне речи: етнолошка, антрополошка, музика, друштво, историја, културна традиција, комуникација, конструкција, музичка производња.

МУЗИЧКИ СПЕКТАКЛ КАО ОБЛИК МАСОВНОГ ОКУПЉАЊА У СРБИЈИ

Апстракт: Савремене комуникације, модерне визуелне технологије, разноврсност културних садржаја, продукције и тржишта поставили су спектакле у ново поље друштвених стварности и научних интерпретација. Етнолошка и антрополошка истраживања значајно доприносе у расветљавању овог феномена. Тежиште анализе се заснива на музичким спектаклима који се највише и најбрже инфилтрирају у друштво спектакла. Они се базирају на три основне компоненте: уметност, политика и тржиште. Читање музичког спектакла упућује на позиционирање у глобалној комуникацијској мрежи, као и на његов специфичан развој и одлике у Србији у 20. веку. Аналитички дискурс подразумева да се феномен спектакла теоријски редефинише, методолошки конципира, потом, историјски реконструише, комуникацијски и семантички конструише и функционално реактивира. Анализа се заснива на истраживачком материјалу који је фокусиран на социјалистички и постсоцијалистички период у Србији. У друштвеном и историјском контексту установљене су конструкције означених – означавајућих комуникацијских образаца музичких спектакла као облика јавних и масовних окупљања: (1) модел пирамидалне хијерархије – спектакли дисциплине; (2) фронтални модел – спектакли конвенције; (3) фронтални и интерактивни модел – спектакли еманципације; (4) поларизован модел – херметички спектакли конфликта; (5) модел дифузије – спектакли у мрежи транзиције. Етнолошко зумирање показује да музички спектакл и свакодневица јесу у друштвеној спреси не као инверзија већ као изукрштани процеси између спектакла и свакодневног живота. Музички спектакл је рефлексивна и креативна свакодневног живота у хипертрофираном издању и у огледалу визуелних позорница. Са тог становишта музички спектакли у историјском, културном и друштвеном контексту представљају поруке преузимајући одговорност у артикулацији друштвених стварности.

Кључне речи: етнологија, спектакл, музика, друштво, идеологије, популарна култура, комуникације, конструкције, музичка производња.

MUSIC SPECTACLE AS A FORM OF MASS GATHERING IN SERBIA

Abstract: Contemporary communication, modern visual technologies, variety of cultural forms, productions and markets set spectacles into the new field of social realities and scientific interpretation. Ethnologic and anthropologic researches contribute greatly to the enlightening of this phenomenon. Focus of analysis is based on musical spectacles that are infiltrated in the society of spectacle. They are based on triple components: arts, politics and market. Reading of musical spectacle refers to the positioning in the global communicational net and to the specific development and characteristics in Serbia in the 20th century. Analytic discourse requires theoretic redefinition of this phenomenon, its methodological conceptualisation, historical reconstruction, communicational and semantic construction and functional reactivation. The analysis is based on the research material that is focused on the socialist and post-socialist period in Serbia. The models of spectacles – signified and signifying in certain social and historical context as a form of public and mass gatherings are: (1) construction of pyramidal hierarchy – spectacle of discipline (2) frontal construction – spectacles of convention (3) frontal and interactive construction – spectacles of emancipation (4) polarized construction – hermetic construction of conflict (5) diffusion construction – spectacles in a network of transition. Ethnological zoom reveals that music spectacle and everyday life are closely related not as an inversion, but as intertwinement processes of spectacle and every day life. Musical spectacle is reflection and creation of everyday life in the hypertrophic form and in the mirror of visual stages. According to this position musical spectacles in historical, cultural and social context are messages that overtake responsibility in the articulation of social reality.

Key words: ethnology, spectacle, music, society, ideology, popular culture, communication, construction, music production.

САДРЖАЈ

Увод	8
I СПЕКТАКЛ У ТЕОРИЈСКОМ ДИСКУРСУ	11
1. МОРФОЛОГИЈА И ТАКСОНОМИЈА ПОЈМА	12
1.1. Морфологија	12
1.2. Таксономија појма	15
2. ПРОДУКЦИЈА НАУЧНОГ ЗНАЧЕЊА	17
2.1. Спектакл и друштво или друштво спектакла	19
2.2. Спектакл – бирократско друштво	22
2.3. Спектакл – медијско друштво	23
2.4. Спектакл – друштво масе	26
2.5. Теоријска прегруписавања	28
3. АНТРОПОЛОШКИ КОНЦЕПТ СПЕКТАКЛА У МРЕЖИ РИТУАЛА, СВЕТКОВИНА И ДОГАЂАЈА	30
3.1. Перформативни карактер спектакла	30
3.2. Ритуал и спектакл	33
3.3. Светковина и спектакл	39
3.4. Догађај и спектакл	41
4. МУЗИЧКИ СПЕКТАКЛ: МАГИЧНО И СТВАРНО ОГЛЕДАЛО	46
4.1. Естетско и етичко уплитање у музичку стварност	46
4.2. Музичка потреба и роба	49
4.3. Музика: рам за идеолошке стратегије и конструкцију моћи	52
4.4. Музика: идентитет и амблем	54
4.5. Спектакл и студије популарне културе	56
5. МЕТОДОЛОШКИ ОКВИР	61
5.1. Методолошка конфигурација	62
5.2. Истраживачки репертоар и конфигурација	64

II ИСТОРИЈСКИ МАРКЕРИ СПЕКТАКЛА	72
1. ЕЛЕМЕНТИ ПРАСПЕКТАКЛА	73
2. РАЗВОЈ СЦЕНСКОГ СПЕКТАКЛА	76
2.1. Од ритуала до позоришта	76
2.2. Сценски спектакли: од мјузикхола до екрана	78
3. РАЗВОЈНЕ ФОРМЕ МУЗИЧКОГ СПЕКТАКЛА	81
3.1. Фестивали	81
3.2. Концерти и опере	83
3.3. Мјузикли и ревије	86
4. ИСТОРИЈСКО ВРЕМЕ И СПЕКТАКЛ	89
III СПЕКТАКЛИ У СОЦИЈАЛИСТИЧКОМ ДРУШТВУ – ТРИ МОДЕЛА	92
1. ПОЛИТИЧКИ СПЕКТАКЛИ – СВЕЧАНОСТИ ДИСЦИПЛИНЕ	95
1.1. Јавни ритуали на политичком репертоару	96
1.2. Слетови: култ вође и парадигма младости	100
1.3. Организациони кôд – политика, слет и музика	108
1.4. Сценски кôд у симболичкој зони	114
1.5. Учеснички и гледалачки код у наративној зони	120
2. СПЕКТАКЛИ МУЗИЧКЕ КОНВЕНЦИЈЕ У ЗОНИ ЕСТАБЛИШМЕНТА	125
2.1. Популарна музика на светском тржишту спектакала	125
2.2. Музичка свакодневица и идеологија	130
2.3. Музичка сцена: простори, институције и продукција	134
2.4. Фестивали и концерти: концепт сцене, публике и робе	146
2.5. Организациони кôд	151
2.6. Сценски кôд	158
2.7. Гледалачки кôд	165
2.8. Фестивалски наративи	169
3. ПОТКУЛТУРНИ СПЕКТАКЛИ ЕМАНЦИПАЦИЈЕ И ЕСТАБЛИШМЕНТ	172
3.1. Рок спектакли: бунт на комерцијалном тржишту	173
3.2. Рок свакодневица и естаблишмент	186
3.3. Рок сцене као друштвени простори	196

3.4. Фестивали и концерти: концепт буке и тела = роба	204
3.5. Организациони кôд (логистика)	211
3.6. Сценски кôд	221
3.7. Гледалачки кôд	231
3.8. Рокенрол наративи	235
IV СПЕКТАКЛИ ДРУШТВА У КРИЗИ И ТРАНЗИЦИЈИ	
СТУДИЈА СЛУЧАЈА	241
1. ПОЛИТИКА И МУЗИКА У ЗОНИ КРИЗЕ	244
1.1. Јавна сцена у служби политике	245
1.2. Политички говор музике	248
1.3. Музика у идентитетским зонама друштвене кризе	255
1.4. Политичка утилизација музичке сцене	257
2. МУЗИКА И ПОЛИТИКА У ЗОНИ ТРАНЗИЦИЈЕ	260
2.1. Глокализација музичке сцене	260
2.2. Идентитетски носачи спектакла у транзицији	265
2.4. Фестивалски експорт производи	267
3. У ДРУШТВУ СПЕКТАКЛА: СТУДИЈА СЛУЧАЈА	274
3.1. Музички фестивали и концерти – <i>open air</i> спектакли	274
3.2. Истраживачки случај ЕХИТ: концепт и пројекат	279
3.3. ЕХИТ фестивал у зони производње	283
3.4. Актери у зони потрошње фестивала	299
3.5. Фабрикација ЕХИТ догађаја у зони медија и наратива	319
Уместо закључка: ка семиологији и феноменологији	
спектакла	339
1. КОНСТРУКЦИЈА И ДЕКОНСТРУКЦИЈА	339
2. СУЧЕЉАВАЊЕ ГЛЕДАЊА И ОПЧИЊЕНОСТИ У	
ПРОИЗВОДЊИ ПЕРЦЕПЦИЈЕ	351
3. ЗАШТО ЈЕ ДРУШТВУ ПОТРЕБАН СПЕКТАКЛ И СПЕКТАКЛ	
ДРУШТВУ?	355
Литература и извори I	358
Извори II	369



Увод

Савремене комуникације, њихове модерне технологије, разнородност културних садржаја и естетских форми, поставиле су спектакле у поља вишеструких стварности које се живе, доживљавају и проживљавају. Сви видови комуникација у области уметности, политике, спорта, тржишта, техничких открића, подложни су спектакулизацији односно креирању и конзумирању репрезентативних ситуација као својеврсних процеса. Данас је јасно да је сваки јавни чин друштвених и културних појава немогуће читати без јаке научне и истраживачке подлоге о спектаклу. Он се својом гласовитошћу и хиперпродукцијом једноставно намеће. Када је већ тако, онда се може наћи и у етнолошком и антрополошком истраживачком пољу као кључни играч у разумевању савремених обележја култура и друштава односно њиховом промету. У научном дискурсу феномен спектакла намеће се у трансдисциплинарној проходности.

Моја намера је да тумачење друштвених и културних појава поставим у поље спектакла, односно да колико је то могуће, разоткријем разноврсне тактике помоћу којих се друштво и култура представљају као високо репрезентативни чин и дело чија је улога да утичу на разноврсне друштвене, економске и идеолошке процесе. Спектакл се чита кроз следеће опције: како се спектакл креира, како се спектакл представља/изводи, како се спектакл преноси и прихвата. Уколико се утврди степен дејства на друштвени и културни живот, онда се спектакл може третирати као појава високог друштвеног напона у креирању свакодневног понашања и културних вредности.

Изабрала сам сцене популарне музике јер се оне најбрже трансформишу у *друштво спектакла* често чинећи претходницу свим будућим сценским достигнућима. Истовремено, музичке сцене представљају друштвено тројство: умет-

ност, бирократија (политика) и технологија (тржиште), који заједничким снагама обликују друштво спектакла. Популарна музика најбрже се и највише инфилтрирала у свет спектакла, па ће тежиште анализе бити на позиционирању глобалне циркулације људи, моћи, капитала и популарних стилова у специфичним друштвеним и политичким околностима.

Спектакл тумачим као сложене визуелне, сценске и аудиторијумске конструкције, што подразумева да се овај феномен теоријски и методолошки редефинише, потом историјски реконструише, семантички декодира и функционално реактивира.

Први корак у разумевању и тумачењу спектакла је његово читање у теоријском дискурсу. До сада феномен спектакл је заузимао релевантно место у многим научним областима као што су театрологија, социологија, музичке студије, архитектура, сценографија и сценске технологије, историја уметности, студије продукције и медија и другим. Зато је неопходно да се из понуђених научних тумачења о спектаклу издвоје она која на адекватан начин отварају пут етнологској и антрополошкој анализи. Спектакл се посматра као сложени организам који делује уз помоћ културних форми и друштвених формација градећи, при том, комуникативне нивое стварности садржане у репрезентацији, перцепцији и рецепцији.

Феномен спектакла је историјски кодиран. Историјски маркери показују да се спектакл појављује у трострукој улози: спектакли ре-презентације који стварају друштвени поредак, спектакли ре-презентације који рефлектују друштвени поредак и спектали ре-презентације који су инверзија или контраст друштвеном поретку. Спектакл је историјски маркиран имајући у виду његов развојни пут од јавних светковина, настанка театра до музичких маркера као што су фестивали, концерти и савремене мултимедијалне сцене.

Треће поглавље односи се на анализу музичких спектакала у периоду социјализма у Србији од средине двадесетог века, када спектакл добија пуну афирмацију у процесима популизације, популаризације и медијизације. Музичке сцене, а тиме и спектакли, позиционирају се на два начина: у репрезентовању идеоло-

гија и у репрезентовању популарне културе. Сценски и медијски спектакли постају носећи репрезенти политичке и културне позорнице. Читање спектакала конципира се у оквиру три конструктивна сектора: организација, сцена и публика. У зависности како су ова поља структурирана и како кореспондирају могуће спектакле конструисати на: 1. политичке свечаности ка спектаклима дисциплине (параде и слетови); 2. конвенционални спектакли популарне музике (фестивали "лаких нота") 3. спектакли еманципације: рок музика..

У четвртом поглављу музички спектакли се разматрају у периодима кризе и транзиције крајем двадесетог и почетком двадесет првог века. Музички спектакли ишчитавају се кроз бурне политичке ситуације које су пратиле јавну сцену у Србији (митинзи, протести, прославе, славља). На тој сцени музички спектакли били су део политичког сценарија антагонизама, поларизација, идолатрија и ксенофобија. У сукобљеним, али и амбивалентним световима музички спектакли су одиграли значајну улогу у зонама идентификација.

Улазећи у поље транзиције приказује се двоструко лице спектакла: спектакл друштва и друштво спектакла. У овом делу издваја се студија случаја која даје савремену слику не само спектакла, него и друштва у Србији. Фестивал EXIT poise summer fest представља прекретницу у музичко-сценском развоју спектакла у Србији. Етнографска анализа подразумева да се јасно означе просторне и временске зоне спектакла које обухватају актере у производњи спектакла и актере у конзумирању спектакла. Етнографија спектакла чита се помоћу комуникативне мреже коју сачињавају ритуали, елементи светковине и догађаји као медијуми.

Анализа спектакла (реконструкција и конструкција) показује све димензије дизајнирања његовог репрезентативног карактера. Семиологија спектакла подразумева да се спектакл чита као сложени скуп значења визуелних облика и телесног и чулног активизма. Спектакли имају врло упечатљиво место у прогресивним и ретроградним друштвеним процесима. Како им то полази за руком покушаћу да расветлим на наредним страницама.

1. МОРФОЛОГИЈА И ТАКСОНОМИЈА ПОЈМА

Феномен спектакла заузима високо место на скали чулних, визуелних слика и представа кружећи свим просторима и временима. Спектакл је мисаона конструкција која има за циљ да обједини појмове под етикетом свевидеће сцене. Кад се каже спектакл мисли се сликом, звуком, светлошћу, величином и динамиком. Таква конструкција доделила му је улогу *genus proxima* за сва збивања у вишедимензионалној равни. Данас ова реч представља појам/појаву која се производи да би се догодила, продаје да би се доживела. Идући даље, улази се у једно сложено поље продукције значења спектакла и спектакуларног садржано у субјективном и објективном изразу и утиску. Уврежена је навика да се овај појам користи као нешто што се једноставно подразумева. Али да ли је тако? Да ли знамо шта мислимо кад кажемо спектакл? Или да ли је у његовом делокругу садржано све што мислимо да је спектакл? Један кратак морфолошки преглед овог појма указаће на његова врло флуидна значења.¹

1.1. Морфологија

Спектакл је реч латинског порекла од основе *spectaculum*.² У већини језика основна су два значења: призор и представа.³ У српској лексици појму спектакл

¹ На флуидно значење спектакла је указао Сретен Вујовић У: Sreten Vujović, *Grad spektakl identitet – tragawe za modernim, kulturnim identitetom grada*, Spektakl-grad-identitet, YUSTAT, Beograd 1997, 39.

² Појам *spectaculum* је исходиште од речи *spectare* што значи посматрати гледати, посветити пажњу на одређене ствари или свеобухватни поглед. *Dictionnaire historique de la langue française*, Dictionnaire Le Robert, Paris, 2000, 3613. *Spectaculum* значи: 1. призор, гледање, наслађивање очију; 2. игра, представа у позоришту, место за гледаоце, трибина, клупе. Остали лингвистички облици од ове речи су: *spectatio-onis* (гледање, посматрање, испитивање); *spectator-oris m* (гледалац, посматрач, испитивач), *specto* (гледати, посматрати), *spectabilis*, е видљив, вида, вредан виђења, сјајан. в. Бошко Богдановић и Светомир Ристић, *Латинско-српски речник*, Београд 1996, 414.

по значењу је најближа реч *призор*.⁴ Станоје Бојанин наглашава у студији о средњовековним светковинама, да је "призор на светковини" био онај аудио-визуелни елемент који је у временским и просторним оквирима доприносио њеној (светковини) кохерентности. Да би постојао призор условљава постојање другог, што светковини даје друштвено обележје.⁵ У свом појмовном разграничењу призор јесте и објекат односно посматрано, што се може узети за основну морфолошку јединицу спектакла.

У српском, хрватском и другим сродним језицима, спектакл је појам/реч која се често користи.⁶ Његово значење улази у домен слободне интерпретације, јер се ослања на метафоричке структуре величине, снаге и моћи, које су маскиране у појмовима као што су атракција, ексхибиција, грандиозност и др. Употребна вредност спектакла се заснива на једном сложенем апарату који конструише запажање и утисак да је неки чин постигао статус натпризора. Дакле, може се рећи да је спектакл финални појмовни производ који проистиче из мануфактуре мисли – речи – слике. Указати на неки јавни чин да представља спектакл не оставља недоумице, јер се подразумева *per se*. Али како се долази до такве конструкције? Он се највише програмира, производи, конзумира у симболичком коду који успоставља однос између појма, мисли и слике.

Рангирање и вредновање појава као спектакла уноси термилошке недоумице и забуне. Јер, кад се једном из искуственог света и медијских интерпретација спектакл повуче у зону термилошке конструкције, схвата се да су његова значења несводљива, неуједначена и самим тим произвољна. За атлетски митинг

³ У енглеском језику је *spectacle*, у француском језику *spectacle*, *n. m.*, у немачком језику *spectaki*, у руском језику *спектак*. Спектакл је *свеобухватни поглед, спектакл прави импресију дубине или све што привлачи пажњу све до апстрактног нивоа духа* в. *Larousse du XXe siècle, en six volumes*, Paris 1933, 441. У англосаксонској верзији изворна латинска реч *spectaculum* има значење *public show, spectators in theatre* *The Oxford Dictionary of English Etymology*, Oxford University Press 1966, 851.

⁴ "Призор је све оно што се открива погледу, што се показује пред очима, што се јавља као предмет гледања". *Речник српскохрватског књижевног језика*, Матица српска, књ. 5, Нови Сад, 1973, 54.

⁵ Станоје Бојанин, *Забаве и светковине у средњовековној Србији од краја XII до краја XV века*, Историјски институт, Посебна издања 49, Београд 2005, 237.

⁶ Претпоставља се да је реч спектакл у српски језик преузета из француског и немачког језика у непромењеном облику, јер финална сугласничка група није прилагођена нашем језику (није било никад вокално).

каже се и мисли да је спектакл онолико колико се спектаклом проглашава и фудбалска утакмица на локалном игралишту која не превазилази спознајни видокруг стотинак посматрача. Или, како протумачити цингл за концерт *Rolling Stones* у Београду – "ово није само концерт, ово је спектакл". Градација у појмовима спектаклу увек даје доминантну улогу. У том смислу појам *спектакл* постиже свеобухватни ефекат гигантизма који се заснива на тоталитету перцепције и рецепције.

Следећа употреба речи *спектакл* улази у домен морфолошке обраде на скали интензитета деловања и вредновања. На нивоу естетског и друштвеног доживљаја, спектакл је постао покриће за све садржаје и утиске, слике и представе чија се усложеност и вишеслојност једноставно укројавају у једну целину. Придевска и прилошка одредница проширује поље значења и употребе ове речи. Спектакуларно исказује драмски ефекат нечег што је велико и узбудљиво, необично и несвакидашње. У вестима скоро незаобилазне су следеће инфо матрице под етикетом *спектакуларно*: спектакуларна војна акција, спектакуларно убиство, спектакуларни митинг, спектакуларни протест, спектакуларно ходочашће, спектакуларна сахрана, спектакуларно венчање, па затим, спектакуларна пљачка, киднаповање, спектакуларна љубавна афера, спектакуларни дочек или испраћај... Вест постаје спектакуларна онда кад муњевитом брзином постане планетарно доступна у својој грандиозности. На тај начин сваки субјекат и објекат могу бити прерађени у спектакл постајући део његовог поретка односно макро знак јавне репрезентације.

Семантика речи спектакл открива сва своја лица посебно у хипервизуелној ери. Ако је живот екран, онда је и спектакл екранизовани живот. Бодријаровски речено честа употреба речи *спектакл* поништава његову суштину, јер се све екранизује и спектакулизује, па се поставља питање да ли спектакл више и постоји у свом основном појмовном значењу. Појам спектакла се шета од егзистенције до имагинације приближавајући се и *si-fi* жанру и новим сценским технологијама. Коначно шта издвојити да би се појмовно одредио спектакл? Потребно је пратити следећи код.

Спектакл је теоријски појам као *genus proximum* (родни појам) за класу предмета визуелно-сценске подлоге. Такође, спектакл је описни појам који изражава *differencia specifica* заснивајући се на искуственим запажањима и симболичким одређеностима неке манифестације. Показује се да је спектакл у много широј употреби него што је то његово теоријско одређење. На следећим страницима спектакл ће од теоријске конструкције ући у поље описних одређивања, која ће можда на крају довести до неких нових теоријских деконструкција.

1.2. Таксономија појма

Културна и друштвена свест успоставиле су одређене таксономије према опажању или увежбавању света. Научна таксономија смешта спектакл у *event making* односно оквир ситуације. Таксономија подразумева структуре културне свести и бирократске праксе. Таксономска пракса се реализује кроз измишљање и контролу појмова који се имплементирају у појавне агенсе.⁷ У друштвеном смислу таксономија се може представити помоћу класа и категорија које, пак, имају одређену хијерархију вредности у неједнакој дистрибуцији моћи. Данас је једноставно незамисливо да се у научном моделовању културе и комуникације не призна репрезентативна улога спектакла у номенклатури и категорисању одређених културних појмова. Именовање репрезентативних ситуација и уобличених сценских активности представља сложени терминолошки механизам. Дакле, на једној страни је нааучно парадигматски модел под називом *спектакл*, а на другој страни је његова административна и бирократска употреба под различитим терминима. Док се у енлеском језику више употребљава термин *event*, или *performance*, у француској терминологији се више користи реч *spectacle*. Тако се на већини француских интернет агенди под термином спектакл могу наћи концерти, конференције, изложбе, класична музика, театар. У стандардној таксономији појам *спектакл* се нарочито ослања на појам *догађај*. Догађаји се најпре класификују према областима – секторима

⁷ Don Handelman, *Models and Mirrors: towards and anthropology of public events*, Berghahn Books, New York – Oxford, 1998, xxxi.

(на пример *cultural event*, *political event*, *sport event*), а затим се рангирају према типовима као што су фестивали, концерти, перформанси, театар, филм или према жанровима: музички, филмски, позоришни итд. У домаћој научној⁸ и административној терминологији у употреби је био термин *манифестација*, да би се у последње време све чешће користила реч *догађај*. Појам *спектакл* није административно конституисан, бар се не може наћи у регулативима, али зато доминира у медијима.

Јавни чин се формира у спектакл и јавни чин се назива спектаклом. У првом случају појам се конструише у синоптички облик да би био научно верификован и научно разумљив (то је задатак првог поглавља – теоријски дискурс). У другом делу појам *спектакл* је производ друштвене реалности стварајући одговарајуће обрасце. Ако се послужим Герцовим тумачењем "модел нечега" и модела за нешто".⁹ ради се о двоструко означеном и означавајућем појму *спектакл* који је конструисан и који се конструише.

⁸ Милена Драгичевић Шешић и Бранимир Стојковић класификујућу културне пројекте, термине *концерте* и *представе* одређују као основне облике, а *манифестације* и *фестивале* под комплексне облике културних програма. Музичке фестивале чине низ приредби. В. Milena Dragičević Šešić i Branimir Stojković, *Kultura, menadžment, animacija, marketing*, CLIO, Beograd 2000, 158 – 161.

⁹ Kliford Gerc, *Tumačenje kultura 1*, Biblioteka XX vek 1998, 128.

2. ПРОДУКЦИЈА НАУЧНОГ ЗНАЧЕЊА

Наука је феномен спектакла присвојила онда када је у њему препознала погодан инструмент за читање друштвених стварности. Претпостављам да спектакли својим рапидним усложњавањем, умножавањем, динамиком и убрзањем остављају иза себе научне парадигме неспремне да се суоче с њиховом орбитом. Један спектакл сустиже други, а сваки други није једнак првом. Окренимо се и наћи ћемо га у виду билборда, светлећих реклама, прометних супермаркета, саобраћајних гужви, двоспратних позорница и милионског аудиторијума, музејских светлећих артефаката, стадионских представа, амбијенталних инсталација; у производњи и потрошњи политичких, културних и спортских догађаја; у тоталној екранизацији живота. Науци не преостаје ништа друго него да истом динамиком ишчитава ту визуелну, сценичну и репрезентативну супституцију света.

Јелена Ђорђевић у својој студији о политичким светковинама и ритуалима анализира и спектакл за који се зна да често има пејоративна значења. По једним стандардима, спектакл се тумачи као "уметничко недоношче, лажног и гламурозног ефекта без супстанце", а по другим стандардима "спектакл је тачка апсолутног удаљавања од аутентичног духа светковине, врхунац профанизације светог, поништавање идеала из више равни егзистенције и аутентичног заједништва."¹ Ауторка износи карактеристике спектакла које се, пре свега, заснивају на сликама фиктивне и улепшане стварности: 1. Непосредно дејство на чула путем хипертрофираних симбола. Спектакл кроз форму подстиче уживање и допадање без уметничке потребе за промишљањем; 2. Представљање бољег и лепшег света путем једнозначних симбола, знакова и алегорија. 3. Омогућава "бек-

¹ Jelena Đorđević, *Političke svetkovine i rituali*, Beograd 1997, 187.

ство" из стварности скрећући поглед из света сукоба, зебње и неправди у свет непосредног задовољства; 4. Подразумева поделу на извођаче и гледаоце.² Потребно је имати у виду да позиционирање овог феномена убудуће зависи од тога како ће се понашати у модификованим комуникативним мрежама које се великом брзином трансформишу. Како је спектакл свеприсутан, он преузима на себе покретачку снагу у конструкцијама коју су до сада имали ритуали и светковине.

У уметности и архитектури спектаклу је додељена улога генератора развоја и открића. Тако се у театрологији, сценографији и студијама архитектуре спектакл показује као погодан опит у естетско-уметничким креацијама и стратегијама било да је реч о артистичким сценама, уличним перформансима, визуелним инсталацијама, мултимедијалним догађајима, маркетиншким и рекламним (адвертајзинг) презентацијама и просторно сценографским пројектима Југословенски центар за сценску уметност и технологију (YUSTAT) чији је рад 1991. године започет у позоришту, први пут је промовисао феномен спектакла у оквиру научног мултидисциплинарног представљања.³ Спектакл је из овог угла виђен као инспиративно средство у театрализацији градског простора, животних *сцена и арена*. Улазећи у сваки сегмент спектакла постоји могућност да се кроз његову анатомију сагледају заблуде и достигнућа. Ово је један од ретких пројеката и студија где је спектакл постављен директно у разноврсне ситуационе оквире.

У друштвеним и културним студијама, није остављено довољно могућности да се спектакл научно приземљује због својих несталних и вишезначних конструкцијских значења. Дебор у спектаклу открива класне пориве у производњи псеудо догађаја, Дивињо види спектакл кроз симболичку призму као визуелну представу живота, Бодријар спектакл приближава виртуелним проводницима,

² Исто.

³ YUSTAT је створен по угледу на OISTAT, међународну организацију за сценографију, позоришну теорију, технологију и архитектуру. Главни пројекти YUSTAT-а до сада су били одржавање симпозијума, трибина, предавања, конкурса радова и изложби. Први симпозијум *Спектакл-град-идентитет* се бавио спектаклом као позорницом и културним идентитетом. На другом симпозијуму *Улице-тргови-простори спектакла*, спектакл је предстаљен као уметничка и провокативна сцена и арена. Главна тема трећег симпозијума *Балкански градови – позорнице краја 20. века* на примеру спектакла прате процесе балканизације и глобализације.

ритуалима транспаренције или "цинично, друштву церемоније" итд.⁴ Свако од њих даје могућност читања спектакла, које је "добро за мишљење" и научну дисекцију у потрази за бар неким одговорима о прогресивним и ретроградним друштвеним појавама. Спектакл је вештачки отргнут од своје природе да би поново научно био репродукован.

Кроз разноврсна тумачења од модернистичких до постмодернистичких теорија, спектаклу је додељена улога рефлектора друштвених процеса било да је реч о потрошачком друштву, мас-медијима, доминантним идеологијама или маркерима капиталистичког друштва. Могу се издвојити три кључна правца: друштво спектакла (спектакл – роба и медијско друштво), бирократски дизајн спектакла и идеологија спектакла.

2.1. Спектакл и друштво или друштво спектакла

Феномен спектакла је ушао у социолошке теорије средином двадесетог века, управо онда када је добио велики замах као друштвено и политички верификовани производ.

Шездесетих и седамдесетих година двадесетог века социолошке теорије су се реafirмисале у складу с новим правцима постмарксистичких тенденција и критика егалитарних захвата модерних индустријских друштава. Технолошки развој у виду медијског бума (Маклуанове теорије), либерални покрети и технократија усмерили су један број теоретичара да се упусте у расправу са сопственим друштвима. Лукач (Lukacs) и његови неомарксистички следбеници развили су теорије друштвеног развоја, а представници франкфуртске школе Адорно (Adorno), Маркузе (Marcuse), Бењамин (Benjamin) трасирали су тумачења о бирократизацији, рационализацији и комодификацији друштвеног живота. Левичарско оријентисани интелектуалци и авангардни уметнички покрети ажурирали су марксистичку теорију доводећи је у стање поновног преиспитивања. Критика капиталистичког друштва за један број теоретичара и новоформираних кругова

⁴ Guy Debord, *The Society of the Spectacle*, Zone books, New York, 1995, 35-6; Žan Divinjo, *Sociologija pozorišta, kolektivne senke*, BIGZ, Beograd 1978, 95; Žan Bodrijar, *Drugo od istog*, Libretto, Beograd 1994, 21, 68.

као што су "Ситуационисти"⁵ заснивала се не само на капиталистичкој производњи, већ и на сагледавању високог степена друштвене репродукције у правцу потрошачког друштва и медијске експанзије. "Класна борба" – та омиљена марксистичка парадигма није више била довољна да објасни све тековине културне револуције, развој урбаног и медијског дискурса. Ова нова традиција интелектуалних преиспитивања кретала се у правцу радикалног схватања демократизације, посебно када су у питању положај и права радника и грађана.⁶ Ситуационисти и други теоретичари у својим критичким и визионарским стремљењима скренули су пажњу на оно што ће касније постмодернисти искористити – колапс граница између високе и популарне уметности односно уметности и свакодневног живота.

Феномен спектакла је усталасао научну јавност још 1967. године када је објављена студија "Друштво спектакла" (*La société du spectacle*), аутора Ги Дебора (Guy Debord). Од тада се ова филозофско-социолошка студија (састављена од двестотина двадесет и једног параграфа у девет поглавља) сматра неизоставним пртљагом у научно – истраживачком дискурсу, пре свега, кроз критичко преиспитивање често утопијских Деборових ставова о отуђењу позног капитализма (преведено у материјалну област *weltanschauung*) и модерног индустријског друштва (#5).⁷ Па ипак, тумачење спектакла модерне из кругова "ситуациониста" скренуло је пажњу не само на оне делове у којима се феномен третира као перцепција, колекција имагинације и инверзија стварности, већ и као тржиште, роба, друштвени поредак, естетска форма, помоћу којих људи производе визуелне представе и системе вредности.

⁵ Педесетих и шездесетих година у Европи деловала је интернационална (укључени француски интелектуалци, *Situationist Bauhaus* и *Antinational group*) авангардна политичка и уметничка група интелектуалаца под називом Летристичка, а потом Ситуационистичка интернационала (1952 – 1972). Били су под утицајем уметничких праваца – надреализма, дадаизма, футуризма. Сматрајући се револуционарним интелектуалцима, били су главни критичари капиталистичког друштва и глобалне економске експанзије која је манипулисала свим облицима репрезентација друштвених поредака. Book Review, *Biding Spectacular Time*, www.library.nothingness.org/articles/4/en/display/70

⁶ Steve Best and Douglas Kellner, *Debord, Cybersituations, and the Interactive Spectacle*, - www.uta.edu/huma/illuminations/best6.htm

⁷ Guy Debord, *The Society of the spectacle*, Zone Books, New York 1995, 12-13.

Дебор се најпре упушта у тумачење посебне филозофије свести коју пројектује спектакл. Спектакл је генерално инверзија живота и као такав аутономни механизам не-живота (#2). Он се појављује као друштво за себе, као локус илузије и лажне свести (#3). У спектаклу људи међусобно комуницирају помоћу имагинације (#4). Спектакл активира људска чула, ошамућује, одвраћа. Или, спектакл је лош сан модерног друштва у оковима, изражавајући ништа више него жељу за спавањем, као чувар тог спавања (#21).

Следећа Деборова тумачења улазе у сферу производње спектакла: Спектакл је резултат и циљ доминантног модалитета производње (#6). Спектакл је састављен од знакова доминантне организације производње, знаци који су истовремено крајњи и завршни продукт те организације.⁸ Деборова анализа спектакла је обрачун са друштвом у којем је спектакл врхунски производ *илузије*. Иако Дебор говори о спектаклу као друштву за себе, он у ствари оваплоћује модел друштвеног живота "срце друштвене реалне нереалности" (#6). Кроз такво виђење спектакл је представљен као сурогат реалности.

Дебор и остали ситуационисти били су радикално левичарски оријентисани, видећи у капиталистичком друштву сву "пошаст овог света" – а спектакл је део те приче односно водећи производ савременог друштва (#15). Он је савршена представа владајућег економског поретка, за који су циљеви ништа, а развој све (#14); Ако радници не производе себе, већ производе силу/робу која њима влада, успех такве производње јесте стварање обиља које је из искуства тих радника само одузето обиље, а спектакл је конкретна мануфактура те отуђености. Економски раст кореспондира са растом таквог посебног сектора индустријске производње...(#32). Концепт спектакла је у Деборовој формулацији повезан са концептом сепарације: капиталисти од произвођача, производ од рада, уметност од живота, сфере производње од сфера потрошње, гледаочево отуђење и потчињавање замишљеном објекту. У спектаклу роба колонијализује цео друштвени живот. Робе су сада све што се треба видети: свет који видимо је свет робе (#42).

⁸ Guy Debord, н.д., 12-13.

Дебор – ситуациониста спектакл је посматрао као друштво са свим његовим псеудо варијантама "псеудо роба, псеудо задовољство". Спектакл је свет робе, али у фетишизирајућем издању, када роба надвладава животно искуство (#37). Робни квантитет и пробијање граница изобиља ствара робне стандарде који круже планетом. Реални потрошач постаје потрошач илузије и спектакл је та најопштија форма (#47). Ово су само неке од назнака Деборове теорије спектакла као универзалне појаве, која се препознаје и у савременим глобалним кретањима. Зато није ретко да многи савремени теоретичари спектакла попут Беста, Келнера и других своје теоријске поставке заснивају и на преиспитивању Деборових параграфа.

2.2. Спектакл – бирократско друштво

Спектакл је бирократско дело или је бирократски поредак прерушен у естетику. Дон Ханделмен (Don Handelman) сматра да је спектакл одувек осумњичен за прерушавање иза чије узбудљиве и чулне маске стоји бирократски етос и организација.⁹ Кроз централизовану систем организација и институција утврђује се поредак спектакла. Тржиште, политика, држава ослањају се на бирократију која моделује спектакл. Како објашњава Ханделмен – спектакл постаје репрезентација друштвеног поретка под присмотром, под контролом.¹⁰ Ханделмен разликује бирократску логику од бирократских организација. Он сматра да се бирократска логика односи на значења која откривају како свет функционише и на разноврсне праксе које се изграђују кроз таксономије односно системе класификација. Бирократска логика спектакла заснива се на организацији визуелних поредака, а то подразумева да скупови представа и осећања постају део једног синхронизованог система руковођења односно бирократског дизајнирања. Да ли је доживљај једног концерта, телевизијског преноса Олимпијских игара, политички митинг монтиран и сервиран као "узбудљив тренутак и доживљај." Цео поредак у дизајнирању спектакла управљен је парадигмом "шта видиш је шта добијаш".¹¹

⁹ Don Handelman, *Models and Mirrors, towards an anthropology of public events*, Berghahn Books, New York 1998, xxx.

¹⁰ Don Handelman, н.д., xxxix.

¹¹ Don Handelman, н.д. xxxviii.

Феномен спектакла у постмодерном дискурсу поставља се у поље јавне администрације. Наиме, спектакл је једно полифоно поље контроле, надзора и моћи не само у Деборовом смислу псеудо-појаве, већ и као Фукоова анализа надзора и казне помоћу паноптик система. Теоретичари менаџмента попут David Воје, Best Stiven, Kellner Douglas и других, виде спектакл као театрално извођење које "озакоњује, рационализује и камуфлира насилну производњу и потрошњу".¹² Евидентно је да спектакл влада планетарном сценом руководећи се глобалном економијом и индустријским моћима. Сада је јасно да се "друштво спектакла" умногоме фузионише у спектакл – систем. Јер, уколико се гигантске фирме и корпорације угледају на друштво спектакла оне то и постају кроз све видове презентације и маркетинга. У том смислу корпорацијски свет је свет спектакла. Теоријско позиционирање је усклађено са друштвено-економским кретањима која се одвијају кроз амбивалентне глобалне и фрагментарне стварности. David Воје супротставља две конструкције театралности: спектакл и карневал. "Карневаличност" се највише испољава у виду театра улице и сајбер простора који имају ефекте контра етаблираног система на пример: "Boycott Nike Day" или "war rooms". То је опозит глобализацији, док је спектакл управо његова творевина. Однос светковине и спектакла се тако доводи у позицију конфликта, односно међузависности. *Nike* спектаклу се супротставља *Nike* виртуелни или улични протесни перформанс. За овакве и сличне анализе релевантно је да се изналазе путеви у демонополизацији и деколонизацији доминантне сфере јавног дискурса. Не обазире се на глас науке јавна администрација ће, ипак, и даље надгледати спектакл. Јавне театралности опстају помоћу амбивалентних интересних стратегија.

2.3. Спектакл – медијско друштво

На нивоу технологија, спектакл је најпре нашао уточиште у медијима. Више није било сумње да медији, посебно телевизија, креирају реалну стварност која се производи у медијске догађаје постајући спектакл доступан сваком и на сваком

¹² David M. Boje, *Carnavalesque resistance to Global Spectacle: A critical Postmodern Theory of Public Administration*, New Mexico State University, 2001, 3.

месту. Медији су коначно овладали спектаклом претварајући публику у аудито-ријум, сцену у екранизовану слику. Спектакл је почео да се представља и дожи-вљава кроз двоструку имагинацију – сценску и медијску монтажу.

У теоријским круговима настала су нова комешања, јер су се медијски феноме-ни (па тиме и медијски спектакл) наметнули као иницијални проблеми – требало је отворити нове полемичке странице. Медијско убрзање 60-их и 70-их година двадесетог века довело је до дијаметралних опозиција у тумачењима релевантних питања, посебно када је реч о телевизији: 1. Да ли је на видiku опасност од деху-манизације и нове гледалачке патологије? 2. Како се испољава позитивна страна комуникације у широкој мрежи циркулације идеја и стваралаштва? 3. Колико је телевизија моћно средство у преносу догађаја на доживљај гледаоца? 4. Да ли те-левизија ствара илузију присуства неком стварном догађају, или је субјективни доживљај толико реалан колико и медијски стваран *peak – experience*? 5. Како се доживљај пред телевизијом везује за доживљавање медија, а не за доживљавање стварности? 6. Да ли се не присуствујући стварном збивању заправо и не зна како стварно изгледа неки догађај – или то није битно, јер се и медијска стварност при-хвата као реална? Из угла потпуно виртуализованог новог миленијума, можда овакве диккусионе секвенце нису више актуелне, – *déjà vu*. Ма како се одвијало ово вечито теоријско ривалство у овладавању медијским језиком, то се показало као неопходан талон у декодирању значења медијског спектакла и његовој упо-ребној снази као трансмитора.

С једне стране, телевизија мора да постоји и кад нема догађаја или кад се "ни-шта не дешева", с друге стране она постоји за догађаје и од догађаја. Спектакл се ту појављује као репродуктор стварности. Спектакл и медији, посебно телевизи-ја, пронашли су се у заједничким модалитетима – ефемерност, епизодичност, специфичност, конкретност и драматичност.¹³ Они проистичу из контраста и јукстапозиција визуелне и оралне логике. Џон Фиск (John Fisk) скреће пажњу на два нивоа читања телевизије – манифестни и латентни садржаји. Денотација и конотација порука оперишу помоћу метонимијског и метафоричког модалитета.

¹³ Fisk John and Hartley John, *Reading Television*, Routledge, New York 1996, 15.

Метафорички поредак означава латентне садржаје, а метонимијски следи манифестне поруке.¹⁴ Телевизијско друштво и друштво спектакла јесу вишезначни системи. Тако на пример музички догађај постаје снимак – слика који обликује телевизијски спектакл. Јасна дистинкција између реалне стварности и телевизијске стварности спектакл апсорбује и материјализује.¹⁵ Путања је следећа:

...емпиријска пракса са елементима спектакуларног → медијско транспонованье → посредством иконичких знакова = живе чулне слике → превођење иконичких слика као знакова у иконичке слике као симболе → удвајање реалне и медијске стварности преко иконичког симбола је намерна сличност → та сличност се материјализује у симболички еквивалент...

Перцепција и рецепција медијског спектакла гради се између субјекта и објекта слике, при чему су реална и симболичка стварност повезани "средњим чланом – "реконструкцијом". Било који вид интерпретације догађаја је и његова реконструкција провучена кроз субјективни филтер. По Томи Ђорђевићу телевизијски спектакл кроз директни пренос укида ту двостепену везу комуникације преко реконструкције, јер се ТВ спектакл јавља као форма у коју се улива реално збивање, а дешава се не по законима имагинарне праксе, него материјалне праксе у зони рецепције.¹⁶ Из угла савремене виртуелне комуникације и виртуелног стажа комуникатора мислим да су сви актери добро обучени на зоне раздвајања и свих типова средњег члана тј. монтиране слике. Реч је о двоструком доживљају по којем се телевизијски саплеменик – реципијент уживљава у виртуелно присуство на неком концерту или утакмици на стадиону, а истовремено зна да је то монтирана слика састављена из селекције и секвенци. Реч је о пројекцијама односно о електронском промискуитету завођења субјекта и објекта – наглашава Мишко Шуваковић у есеју о асиметрији спектакла.¹⁷

¹⁴ Fisk John and Hartley John, н.д., 50.

¹⁵ Тома Ђорђевић, *Теорија информација, теорија масовних комуникација*, Београд 1979, 261-275.

¹⁶ Тома Ђорђевић, н.д. 274.

¹⁷ Шуваковић се позива на Бодријарову и Вирилиову метафоризацију света. Miško Šuvaković, *Asimetrija spektakla: grad, pozornica, ekran*, Spektakl – grad – identitet, YUSTAT, Београд, 1997, 64/152.

Изван симболичког контекста остаје поље медијске економије. Медијизација спектакла подразумева и пропратна средства оглашавања и реклама. Све врсте реклама од цинглова, спотова, флајера до билборда постају нови простори у којима се обликује спектакл. На то посебно скрећу пажњу теоретичари.¹⁸ Веза је јасна: медијски спектакли се финансирају од реклама које круже међу потрошачким ценама – потрошачи плаћају спектакле путем медијског сервиса, а медијски сервис наплаћују рекламе да би огласили спектакл. Овај кружни ток спектакл – телевизија/тржиште – потрошач успоставља посебан поредак. Тежиште тумачења спектакла преноси се на поље забаве/разоноде као "великог бизниса".¹⁹ Економија, телевизија, филм, видео игрице, касина постали су важан сегмент националних економија и личних провода гала репрезентацијама. Ради се о билионима долара уложених у индустрије забаве у којим спектакл представља главну полугу. Дакле, са данашњих позиција спектакл је немогуће пратити без увида у економске, бирократске и технолошке трендове у свету медија.

2.4. Спектакл – друштво масе

Када су се отвориле странице психологије масе са Ле Боном, Фројдом и Тардом, било је јасно да ће дубоко узнемирен грађански индивидуализам пронаћи своје механизме да протумачи феномен масе/гомиле. Кад се каже спектакл мисли се на масу и масовност. Јер, спектакл је врло организовано, усмерено и контролисано поље деловање чији је циљ да се масовност представи као репрезентативна слика. У већини социолошких теорија се успоставља основна дистинкција између масе и елите. По теоријама грађанског елитизма (Гаetano Моска и Вилфредо Парето) масу чине нижи слојеви којима недостају јаке резидуе друштвености и која је изразито пасиван, некохезиван, нефункционалан део друштва.²⁰ С друге стране, критичари грађанског елитизма масу виде као главну покретачку снагу у револуционарним покретима и либералним стремљењима.

¹⁸ Steve Best and Douglas Kellner, *Debord, Cybersituations, and the Interactive Spectacle*, - www.uta.edu/huma/illuminations/best6.htm, 5.

¹⁹ Steve Best and Douglas Kellner, н.д., 8.

²⁰ Ranković Miodrag, *Masa, Enciklopedija političke kulture*, Savremena administracija, Beograd 1993, 649.

У тумачењу модерног друштва феномен масе више се ставља у раван социјалних диференцијација, или у процесима "масификације" односно производње масе. Теоретичари сматрају да се модерно друштво дели на управљаче и масу неуправљача – нове групе класа.²¹ Та подела се на неки начин може препознати и у спектаклу као управљачком механизму и публици као неуправљачима, а све у циљу "програмираног друштва". Међутим, и ове теорије мало простора остављају појединцу колектива односно друштвеним групама.

Друштвене теорије окрећу се *човеку-маси*, али са већом дозом песимистичких ставова.²² Страх од самоће, разне врсте опсењивања, харизме су корак ка масификацији личности. Елиас Канети (Elias Canetti) полази од урођених људских склоности као што су страх од усамљености и додира, осећај прогоњености, заповедања, који представљају покретачке механизме у гомилању људи.²³ Он даље масу класификује на свечане масе, масе обрта, масе у бегу, нахушкане масе итд. Канети посматра масу у одређеном тоталитету што погодује конципирању спектакла као облика масовног окупљања, али недовољно у зумирању масе појединаца.

Сигурно је да су социолошке теорије пружиле адекватно сагледавање феномена масе као тоталитета друштва или друштвене стратификације. Ако спектакл у себи садржи многе видове масовних окупљања људи стварајући посебну категорију која се зове публика, то подразумева многе параметре који указују на слојевита функционална обележја.²⁴ Публика је јасно профилисана категорија која се мери масовношћу у пољу спектакла. Публика – маса добија статус меритеља и проценитеља једног догађаја који постаје спектакл. Она се подиже на ниво посматраног објекта који својом бројношћу треба да испуни основну назнаку мегаспектакла. Међутим, иза овог паравана масе или аудиторијума остају сложене интеракције међу људима, остају јединке које се зову гледаоци. Од Дебора

²¹ Ranković Miodrag, н.д. 651.

²² Серж Московиси анализира *човека – масу и човека – јединку* у теоријама Ле Бона, Тарда и Фројда у: Serž Moskovisi, *Doba gomile 1,2*, Biblioteka XX vek, Beograd, 1997.

²³ Elias Canetti, *Masa i moć*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb 1984, 10.

²⁴ Ranković Miodrag, н.д. 652.

до Келнера гледалац је основни корелатив спектакла. Поставља се само питање да ли је он пасивни и активни чинилац једног догађаја или је активни и креативни носилац ситуација спектакла? Читања спектакла нису више окренути његовој манипулативној моћи, већ и интерактивним односима и креативностима свих релевантних учесника.²⁵

Ново читање спектакла у теоријским конструкцијама усмерава га у поље разноврсних сегментација и фрагментација као сложених међуљудских интеракција. У прилог интеракцијским формама спектакла издвојила бих и теорију *неотрибализма* Мишела Мафесолија (Michel Maffesoli). Он решење за перманентни пораст масификације налази у конструкцији развоја микро-група које назива "племенима". Конструкција *неотрибализам* означава органска ситуационистичка повезивања људи у (пост)модерним друштвима.²⁶ За разлику од модернистичког схватања страха као покретача удруживања, сад се жеља за удруживањем јавља због страха од претеране индивидуализације, анонимизације или неизвесне будућности.

Да ли проучавање спектакла може да пружи неке одговоре као што су сценско удруживање, гледалачка партиципација и рецепција, хабитус спектакла, који, као што ми је циљ да покажем, нису само ефемерна појава и нестални феномен, већ друштвено верификовани део свакодневица у коме учествује сваки појединац.

2.5. Теоријска прегруписавања

Спектакл-друштво се стимулативно распростире кроз културне механизме задовољства и потрошње. Модернисти изједначавају спектакл са масовном културом, док постмодернисти спектакл виде као посебне умрежене хетерогене комуникативне јединице. Често тумачећи масовну културу и друштво као *миновски агломерат*, модернисти су културне и друштвене појаве довели на руб апстракције и атомизације, јер се изгубила свака хетерогеност.

²⁵ Steve Best and Douglas Kellner, н.д 12.

²⁶ Michel Maffesoli, *The time of the Tribes, The Decline of Individualism in Mass society*, Sage Publications, London 1996, 11.

Теорије доводе спектакл на крају у раван нових реалности. Како наглашава Шуваковић, док је модерни спектакл израз друштвене констелације производње и потрошње, жеље за сексом, за узбуђењем, жеље за новим светом, за влашћу, жеље за управљањем животом, жеље за идеалним телом, жеље за поседовањем, постмодерни спектакл је неоконзервативан пошто жељу и њену реализацију супротставља сваком критичком гесту – ситуација спектакла остварена урбанизмом града, сценским представама или екранским пројекцијама јесте тотална паратрансцендентална природа завођења коју појединачни субјекат и друштво не могу да превладају.²⁷ У превазилажењу граница искуства *морфологија постмодерног спектакла* је регулативна и појављује се у различитим системима од модернистичких до тоталних комуникација киборга. Однос између присуства и гледања своди се на исто: друштвеност спектакла и његова масовност одвија се у соби за екраном или у маси. Ради се о вишеструким реалностима које се одвијају на истој равни искуства.

Спектакл се посматра не само кроз ауру наметнутог завођења, већ и кроз разноврсне ситуације у којима се креирају "нове форме завођења и доминација". Стандардни концепт спектакла као *локус илузије* и ескапизам, уступа место његовој интерактивној форми коју посебно наглашавају Стив Бест (Steve Best) и Даглас Келнер (Douglas Kellner). "Интерактивни спектакл укључује креацију културних простора и форми који представљају узбудљиве могућности за креативност и оспособљавање индивидуа."²⁸

С п е к т а к л

приступ модерне

приступ постмодерне

друштвено

интерактивно

масовно

масификација

детерминисано груписање

емпатијски неотрибализам

филозофија имагинације/илузије

филозофија виртуелне стварности

друштвена манипулација

друштвена контрола

друштвени поредак

бирокуратски дизајн

²⁷ Miško Šuvaković, н.д., 60/152.

²⁸ Steve Best and Douglas Kellner, *Debord, Cybersituations, and the Interactive Spectacle*, www.uta.edu/huma/illuminations/best6.htm

3. АНТРОПОЛОШКИ КОНЦЕПТ СПЕКТАКЛА У МРЕЖИ РИТУАЛА, СВЕТКОВИНА И ДОГАЂАЈА

Феномен спектакла је неопходно позиционирати у антрополошки дискурс, тачно где му је и место – на репрезентативну сцену јавних свакодневица. Спектакл се данас суочава са посебним категоријама тоталне комуникације (кибер, компјутерска мрежа, виртуелна реалност), сценске технологије, диверсификације публике, хиперпродукције уметничких жанрова и друго. Спектакл, дакле, не може да функционише без технологија, идеолошких формација, естетских форми и тржишта. Са ових позиција, антропологија итекако има шта да протумачи.

3.1. Перформативни карактер спектакла

У антрополошкој литератури не може се наћи свеобухватна студија о спектаклу, или, како тврди William O. Beeman, "антрополози су споро преузимали проучавања спектакла".¹ Визуелна антропологија и антропологија културних перформанса окрећу се све више и овом феномену. До сада су се антрополози концентрисали на разноврсне облике јавних ритуала и светковина, не улазећи у поље њихове спектакулизације. Померање дискурзивних граница било је неминовно, посебно када се радило о анализама карневала и фестивала,² јавних манифестација какве су Олимпијске игре или музички хепенинзи.³ Културне студије

¹ William O. Beeman, *The Anthropology of Theater and Spectacle*, Annual Review of Anthropology, vol. 22, Brown University, 1993, 381.

² Посебно се може издвојити аналитички опус о фестивалима и карневалима у студијама: Dundes Alan and Falassi, *La terra in Piazza: An Interpretation of the Palio of Siena*, Berkeley and London, University of California Press, 1975; Da Matta Roberto, *Carnivals, rogues and heroes: An interpretation of the Brazilian Dilemma*. Univ. Notre Dame press, 1990.

³ Пре више од двадесет година одржан је седамдесет шести *Burg Wartenstein Symposium*, који су организовала антрополошка имена Barbara Babcock, Barbara Myerhoff, Victor Turner. На конференцији је конципиран феномен *културни перформанс*, али и разматрани проблеми превазилажења конвенционалних дихотомија као што су орално и писано, приватно и јавно, примитивно и модерно, свето и световно, лудичко и трагично, популарно и елитно итд. В: *Rite, Drama, Festival, Spectacle, Rehearsals Towards a Theory of Cultural Performance*, (ed. John J. MacAloon), Institute for the Study of Human Issues Philadelphia, 1984.

постале су најпогоднији терен у изналажењу разноврсних концепата проучавања спектакла. Наука се не може само задовољити констатацијом да култура има перформативни карактер, већ је неопходно пратити производњу и обликовање културе на нивоу репрезентативности. Ту се спектакл не може заобићи.

"Култура је креирана с времена на време, али она је извођена све време".⁴ Она има, пре свега, перформативне и репрезентативне одлике. Перформативни карактер културе представља једну од примарних основа студија спектакла. Полазећи од значења културних појава, антрополози су посебно оријентисани на процесе програмирања културе. Ако мислимо на репрезентативни и перформативни карактер културе, онда се оријентишемо на то *ко* и *како* креира такву позорницу и њоме управља.⁵ Антрополошка лопта се пребацује у поље у којем се културне разноврсности и културне универзалности постављају у јако конструктивно и бирократско поље. Ханделмен (Don Handelman) објашњава да иза узбудљиве чулне маске спектакла стоје бирократски етос и организација.⁶

Тумачење културних перформанса представља једну од полазних основа у антрополошком читању спектакла. Осамдесетих година двадесетог века, група антрополога и театролога преусмерила је антрополошко читање културе ка повезивању перформанса, ритуала и театра.⁷ Виктор Тарнер (Victor Turner) и Ричард Шекнер (Richard Schechner) дорпинели су, кроз студентске радионице и конференције, новом читању културе. Основа антрополошког читања културних перформанса лежи у Шекнеровом графикону перформанса који обухвата три осе, у чијем је средишту појам *популаран*. Једна оса се протеже од ритуала, преко фолк жанрова, до комерцијалног театра; друга вертикална оса повезује старе ритуале са савременим експерименталним театром, а трећа представља географ-

⁴ Citat Paul Bohannan у: Gary B. Palmer and William R. Jankowjak, *Performance and Imagination: Toward an Anthropology of the Spectacular and the Mundane*, Cultural Anthropology, American Anthropological Association, 11(2), 1996, 225.

⁵ Kliford Gerc, *Tumačenje kulture 1*, Biblioteka XX vek, Beograd 1998, 62.

⁶ Don Handelman, *Model and Mirrors, Towards an Anthropology of public events*, Berghahn Books, New York – Oxford 1998, (xxx).

⁷ Око заједничког пројекта истраживања разноврсних перформативних жанрова из различитих културних поднебља окупили су се: Victor Turner, Richard Schechner, Willa Appel, Phillip Zarrilli, James Peacock, Barbara Myerhoff i dr. В. *By means of Performance, Intercultural studies of theatre and ritual* (Richard Schechner and Willa Appel), Cambridge University Press, 1990, 1-2.

ску дистрибуцију култура.⁸ Овај пожељни блок антрополошке интертекстуалности и мреже остаје више на теоријским основама. Па ипак, разумевање спектакла може се ослонити на ове предиспозиције. У незаустављивом укрштању култура и жанрова свесрдно помаже висока технологија спектакла подстичући стална експериментална надигравања.

Перформанси се посматрају као модели културних активности, али као арена сталних иксуствених процеса. Са тих антрополошких становишта производња, перцепција и рецепција нису издвојене целине него међусобно кореспондирају стварајући посебне културне области (Susan Bennet, Phillip Zarrilli и др.).⁹ Проучавање перформанса улази и у домен симболике, која открива широко поље перцепција као носећих конструкција *како-мислити-спектаклом* у имагинарном искуству.¹⁰

Критичко тумачење перформанса подразумева да се отворе многе опције, као што су динамика артистичких промена, перформативни светови као репрезентативни стилови у кроскултурним и амбивалентним релацијама, родне улоге у производњи и рецепцији перформанса – концепт тела, однос политике (хегемоније, идеологије, отпора) и естетике итд.¹¹ Неоспорни перформативни жанрови спектакла представљају основу даље концепције.

Уз помоћ спектакла, репрезентативној култури и друштву даје се посебна визура значења, која се пројектује кроз процесе театрализације, ритуализације са елементима светковина и програмирања догађаја. Можда постоји и други пут, али референцијалне моделе – ритуал, светковина, догађај – узимам за t,матрице

⁸ *Means of Performance*, н. д., 3.

⁹ Филип Зарили (Phillip Zarrilli) анализира перформанс Шексировог краља Лира у верзији традиционалне индијске плесне драме *kathakali* који се изводио у европским градовима и градовима Далеког истока као интеркултурални пројекат *Kathakali king Lir* у току 1989. године Тежиште пројекта било је на праћењу производње драмског дела и процеса перцепције и рецепције аудиоријума на различитим културним локацијама. Phillip Zarrilli, *For Whom Is the King a King? Issues of Intercultural Production, Perception and Reception in a Kathakali King Lir*, *Critical Theory and Performance* (ed. Janelle G. Reinelt nad Joseph R. Roach), The University of Michigan Press, 1992, 16.

¹⁰ Gary B. Palmer and William R. Jankowjak, *Performance and Imagination: Toward an Anthropology of the Spectacular and the Mundane*, *Cultural Anthropology*, American Anthropological Association, 11(2), 1996, 227.

¹¹ На пример, видети студије *Critical Theory and performance* (ed. Janelle G. Reinelt and Joseph R. Roach), The University of Michigan Press, 1992.

спектакла (имајући у виду и његов перформативни карактер).¹² На тај начин је могуће успоставити први ниво ишчитавања спектакла у жаришту интеракција – образаца понашања, креирања система вредности, симболичког промета итд.

Зашто су важни ритуали, светковине и догађаји да би се разумео и објаснио спектакл?¹³ Они представљају замишљене константе/оквире окупљања, груписања, препознавања и приказивања, идентификовања и разликовања у разноврсним културама и друштвима. Ритуали, светковине и догађаји упућују на искуства и кумулативност интеракција, што се не може упаковати у културни релативизам алузивних и енигматичних приступа.¹⁴ Ритуали, светковине и догађаји су релевантни да би они који их користе и тумаче имали јасно означене оквире кондензованих активности, понашања и искустава. Можда теза Мери Даглас (Mary Douglas) представља најбољи мото за разумевање ритуала, светковина и догађаја у оквиру спектакла. Дагласова пише да ритуали, смештајући искуство у оквир, усредсређују пажњу, памћење чине живљим, садашњост повезују са прошлошћу, мењају се опажање и начин селекције.¹⁵ Тако се може посматрати спектакл, јер се његовим уоквиривањем, помоћу згушњавања ритуала, светковина и догађаја, види и оно што се иначе не би видело, сазнаје се оно што се иначе не би сазнало.

3.2. Ритуал и спектакл

Изводити/чинити, посматрати/гледати, учесничке су радње које доводе у везу спектакл и ритуале (није реч о сводљивости). У најопштијем одређењу, ритуал

¹² Жан Дивиньо, је поред осталог, писао: "Средњовековно позоришно искуство било је дубоко укоренено у друштвеном искуству, зато што је стварно постојеће друштво испољавало свој динамизам тиме што је помоћу спектакла формализовало тј. кристализовало симболичке елементе који су означавали трансценденталну реалност ствари." У: *Žan Divinjo, Sociologija pozorišta, kolektivne senke*, Beograd 1978, 95.

¹³ Можда до сада једини усамљени случај да се један репрезентативни феномен разлучи на неколико антрополошких категорија је анализа Олимпијских игара. John J. MacAloon. Аутор разматра ову манифестацију као спектакл, фестивал, игру и ритуал. John J. MacAloon, *Olympic Games and the Theory of Spectacle in Modern Societies*, У: *Rite, Drama, Festival, Spectacle, Rehearsals Toward a Theory of Cultural Performance* (ed. John J. MacAloon), Institute for the Study of human Issues, Philadelphia, 1984, 241-275.

¹⁴ Victor Turner, *Liminality and the Performative Genres*, у: *Rite, drama, festival, Spectacle, Rehearsals towards Theory of Cultural Performance* (ed. John J. MacAloon), institute for the Study of Human Issues. Inc. Philadelphia, 1984, 20.

¹⁵ Исто, 91.

је активност и облик људског понашања са репетитивним и стилизованим карактеристикама, који се одвија по утврђеним правилима, посебно кроз чулно-телесне радње, и исказује се кроз поредак знакова и симбола.¹⁶ Барбара Мајерхоф (Barbara Myerhoff) констатује да ритуал, сходно репетитивном карактеру, обезбеђује обрасце предвидљивости, тежећи уверљивости наших активности.¹⁷ Свака ритуална активност има просторну и временску димензију, које се испољавају истовремено и кондензују у јединствени визуелни доживљај. У овако општем одређењу препознаје се и спектакл. Довољно је само замислити један мегаконцерт и уочити стриктан редослед организаторског, сценског и гледалачког поретка, који нису ништа друго до утврђене репетитивне и стилизоване радње, у којима се обавља жива чулна преписка, медијски оверена и наративно трансмитована. Да је спектакл сложена мрежа ритуализоване комуникације, на то указује било који телевизијски спектакл, у оквиру којег се могу пратити ритуалне зоне са спецификованим улогама и односима: ритуална зона из студија – медијатори и извођачи; режијска ритуална зона – сниматељи и редитељи; техничка зона преноса, монтаже и емитовања; виртуелна ритуална зона преноса телевизијске поруке на аудиторијум; интерпретативна ритуална зона, када се порука/слика претвара у усмену и писану комуникацију.

Да ли ритуали представљају композиције намерних конструкција, колико и како их актери препознају и дефинишу?¹⁸ Ритуално искуство указује на посебна правила. Ритуал се увек креће у два правца. Један правац прати друштвене поретке и културе у које је уграђен, а други реализује и предвиђа ситуације. Један правац упућује на симболички поредак и пружа значења ритуала, а други је више индикативан и конституент је значења друштвене ситуације. Ритуал има двоструку

¹⁶ В. Jelena Đorđević, *Ritual*, у: Енциклопедија политичке културе, Савремена администрација, Београд 1993, 1018. Симболички карактер у преношењу друштвених порука и експресивну функцију ритуала наглашава Мирјана Прошић – Дворнић, ослањајући се на Личово и Гарнерово одређење ритуала; Mirjana Prošić, *Teorijsko-hipotetički okvir za proučavanje poklada kao obreda prelaza*, Etnološke sveske I, Beograd, 1978, 36.

¹⁷ Barbara G. Myerhoff, *A Death in Due Time: Construction of Self and Culture in Ritual Drama*, У: *Rite, Drama, Festival, Spectacle, Rehearsals Toward a Theory of Cultural Performance* 8ed. John J. MacAloon), Institute for the Study of human Issues, Philadelphia, 1984, 151.

¹⁸ Новија тумачења ритуала ослобађају се генерализација. Па ипак, у пољу конструкција теорије олако уграђују догађаје у свет ритуала и *vice versa*.

позицију у регулисању космичког поретка и практичног света.¹⁹ Са оваквим конструкцијама заиста је могуће загазити у ритуалну конфигурацију сценских технологија, гледалачких перцепција, рецепција и бирократског дизајнирања. За почетак, издвојићу елементе који ритуал и спектакл доводе у конструкцијско поље.

1. Ритуалне радње указују на комуникацијски карактер деловања. Свака ритуална радња успоставља комуникацију са неким и нечим. У приватној и јавној зони, индивидуалној и групној, ритуал проналази своје место у интеракцијама. Слушање музике на CD-у може да означи индивидуални доживљај, али такође и посредну комуникацију са делом и аутором и, на следећем нивоу, са претпостављеном културном заједницом. Затим, један индивидуални доживљај може да се удружи са другим, слажући мозаик у групној идентификацији блискости и сличности, што повлачи и одређене културне обрасце/уговорене знаке у препознавању. Ритуално се, пре свега, препознаје у колективитету који на симболичком нивоу одаје утисак хомогене целине. Сличне особине има и спектакл.

2. Како је ритуално понашање и културна творевина, онда и све активности исписане писмом културних знакова представљају борбу у стицању доминантних позиција на културним лествицама. Сваки културни систем тежи неприкосновеном владању потискујући одступања као својеврстан атак на знаковни интегритет. На пример, понашање гледалаца у домену ритуалних кодекса било би крајње необично или скандалозно ако би неко на оперској представи почео да вришти, скандира или пева наглас у играчком трансу, што је сасвим нормално у ситуацијама електронске буке, на рок и техно концертима. Каква су правила понашања на некој литургији или миси? Како се понашају узаврели навијачи са увежбаним покличима на фудбалским утакмицама? Како се моћ аплауза или звиждања претаче у поруку на неком митингу?²⁰ Спектаклу преостаје да на нивоу визуелизације контролише или естетизује даљи ритуални поредак. Он успо-

¹⁹ Eric Rothenbuhler, *Ritual Communication, From Everyday Conversation to Mediated Ceremony*, Sage Publications, Inc., 1998, 63-64.

²⁰ За однос између мотивације и конвенције у комуникацијском систему гестова в. Бојан Жикић, *Антропологија геста, Савремено друштво II*, Српски генеалогски центар и Етнографски музеј Србије, Београд 2002, 21.

ставља посебну политику на нивоима производње, перцепције и рецепције, када се идеје, имагинације и информације подижу на ниво програмирања.

3. Ритуали улазе у комуникативну зону спектакла онда када се успоставља синтетичко и свеобухватно поље рутинизованог ритма и правилима утврђених поступака у режирању представе. Спектакл се служи свим средствима да се један ритуални чин обликује у дело – оно које се изводи, гледа, чита, слуша, замишља. У том смислу, спектакл је карика која спаја све ритуалне активности у једну пирамиду гледања и надгледања – паноптик концепт.²¹

4. У ритуалима не мора да постоји јасна дистинкција између учесника и гледаоца/гледатељке. Ритуални чин подразумева ангажованост актера, који су истовремено и извођачи и посматрачи. Извођачи и посматрачи су једни те исти људи, или како то запажа Едмунд Лич: "Ми улазимо у обреде да бисмо пренели колективне поруке себи самима".²² У формалном смислу, код спектакла се успоставља јасна граница између гледалаца и извођача. Међутим, и гледаоци и извођачи јесу учесници једне представе која се даље трансмитује на нове извођаче и гледаоце (медије), и још даље – на нараторе и слушаоце (усмена комуникација) итд. Следећа дистинкција подразумева однос између учесника инсајдера и неучесника аутсајдера. На тај начин се успоставља однос *ми – други* у којем владају вредносни системи.²³ На вредносној скали, спектакл је привлачан или одбојан (*push-pull* фактори). У том смислу, спектакл се супротставља свакодневној рутинизацији типа *сваком-свој-мали-ритуал*, тежећи да постане доминантан и превалада у позитивном или негативном смислу. Шта остаје једном аутсајдеру када се у својој кућној свакодневици не може изборити са јачином звука произведеном на неком отвореном концерту у непосредној близини – затварање прозора, евакуација или прилагођавање датом тренутку? У ритуалима влада једносмерна

²¹ Овакав паноптик дизајн (према конструкцији Jeremy Bentham-а) има виталне елементе спектакла. Don Handelman, *Models and Mirrors, Towards an Anthropology of public events*, Cambridge University Press, 1998, xxxviii. Данас се за механизам надгледања користи израз *мониторинг* (monitoring).

²² Edmund Lič, *Kultura i komunikacija*, Biblioteka XX vek, Beograd 1983, 69.

²³ Gerd Baumann, *Ritual implicates 'Others': Rereading Durkheim in a plural Society*, у: *Understanding Rituals* (ed. Daniel de Coppet), European Association for Social Anthropologists, London, New York, 1992, 98.

кооперативност и сепарација односа, док се спектакл одвија на различитим нивоима кооперативности, без обзира на елементе сепарације.

5. Данас, у јеку свемогуће екранизације, тешко је утврдити границе приватног и јавног. Уколико се има у виду приватни посед ритуалног деловања – обичаји животног циклуса, породична славља, групна весеља (журке, седељке) могу се прогласити за приватне ритуале. Али и ту је спектакл ушао са својим правилима. Тако, на пример, свадбени ритуали *познатих* постају медијски спектакли,²⁴ а исечци из свакодневице својом грандиозношћу претачу се у јавно оверене представе (телевизијски програми су тренутно преплављени тзв. *reality show* програмима). Проширивање тог јавног поседа иде у прилог спектаклу, који се затим приватизује у ритуалне спојне судове (на пример: лако је објаснити празне улице града за време одржавања фудбалског дербија на стадиону и безброј ТВ кућних, гледалачких ритуала). На основу овога следи да су ритуали више езотерични, окренути унутрашњем свету повезивања, док су спектакли више егзотерични, отворени према спољашњем свету. Функционалност спектакла све више иде у правцу и "јавне дневне собе", где се сви/мноштво осећају као код своје куће (уличне гужве, шопинг, политичке акције, митинзи и протести).

6. Активизам у ритуалима и динамизам у спектаклима јесу покретачка снага која се очитује у њиховом остварењу. Ту снагу покреће дејство сила, као иницијална каписла. Ритуали су ту захвални, јер се ослањају на сопствене снаге добро разрађених механизма контроле и реализације. Спектакл је слојевитији, те је и констелација дејствујућих сила много разгранатија. Ако ћемо једну црквену литургију у малом месту претворити у спектакл, онда је неопходно довести такав обред у положај сцене/представе. Обред ће се прогласити прославом, тој прослави ће присуствовати познати званичници, ређаће се наручени говорници, њихово присуство ће пренести локални медији и тако ће се обред наћи у кућном поседу гледала-

²⁴ У раду о продукцији свадбене светковине – од ритуала до спектакла – анализиран је историјски контекст свадбених ритуала у Београду, и на примеру четири свадбе познатих естрадних звезда, као и манифестација "Колективно венчање." Свадба је приказана као јавни продукт чији мизансцен испољава разноврсне аспекте и расподеле моћи – политичке, финансијске и др. В: Мирослава Лукић Крстановић, *Производња свадбене светковине у Београду (од ритуала до спектакла)*, У: *Животни циклус, Реферати бугарско-српског научног скупа 12-16. јун 2000*, Софија 2000, 211-222.

ца, постаће екранизовани и наративни медијум – спектакл. Динамика спектакла зависи и од покретљивости и променљивости ритуалних активности и поступака.

7. Ритуали имају своје технике извођења, своје оруђе за употребу. Спектакл прерађује те ритуалне сировине помоћу својих технологија визуелизација. Акустика се предаје електроници и дигиталним бајтовима, светлост улази у зону илуминација и светлосних ласера, сцена се прерађује у медијску или сајбер слику итд.

8. Ритуал тежи ка реду и ослања се на дидактику прописа. Он се заснива на високом степену учешћа, али и заступништва. Спектакл се ослања на ритуални код, стварајући једну мрежу контроле и надзора. Он, такође, креира својеврсне прописе (над)гледања. У том смислу, ритуали су сегментирани, а спектакл тежи тоталној слици.

Сада је јасно да су ритуал и спектакл у нераскидивој вези. Док је ритуал у свом праоблику био заступник у повезивању реалног и митског света, дотле је спектакл преузео његову улогу у повезивању реалног и виртуелног. Спектакл није ритуал, али је ритуализован у оној мери у којој је изолован као нешто посебно и препознатљиво, уређено и стереотипно, стилизовано и експресивно. Међутим, он је истовремено и јединствен случај, који искаче из препознатљиве основе у креирању особености. Да ли сва откуцавања новогодишњег поноћног сата уз масу, ватромете и разноврсне програме имају препознатљив сценарио, сценографију, или нас увек изненади неко ново визуелно достигнуће? Спектакл је и случај и систем.

ритуал

презентација
огледало – одражава
кооперација – учесници
приватно – јавно
појединачно – групно
кондензација симбола
активан
езотерично
техника – реквизити
ред
сегментирана слика

спектакл

репрезентација
магично огледало – опчињава
сепарација – извођачи и публика
јавно – приватно
групно – масовно
хипертрофија симбола
динамичан
егзотерично
сценска технологија
надгледање
тотална слика

3.3. Светковина и спектакл

Светковина, слично спектаклу, има флуидна значења и обухвата велики број појава. Јелена Ђорђевић у својој опсежној студији о политичким светковинама и ритуалима указује на "сва лица светковина", али и потврђује њихову улогу константе друштвеног живота у свим епохама, свим религијским, идеолошким и политичким системима.²⁵ Како се могу довести у везу светковине и спектакли? Они припадају перформативној категорији и жанру који теоретичарима омогућавају лакше маневрисање у њиховом детерминисању. Проблем је у томе што појмови *светковина* и *спектакл* имају метафорички карактер и што се научници суочавају са емским карактером њиховог вредновања: гигантизам, атрактивност, осећајност итд. Они јесу представе. Ево још једног покушаја да се светковине и спектакли, на одређени начин, антрополошки позиционирају.

Светковине су одувек биле присутне у друштвеном животу, у *тик-так ритму* периодичних и цикличних свечаности. Оне су, у преобученој другости свакодневице, биле стални пратилац друштвеног живота. У свом правилном и цикличном опхођењу, светковине су склоне трајању и понављању. Спектакл претвара трајност светковине у ситуацију, постизањем ефеката свеобухватности и монтиране визуелизације. Светковине тада постају спектакли, при чему је свака светковина непоновљиво дело у визуелној фабрикацији. Карневали широм света представљају уобичајени модел светковине и спектакла. Они су, истовремено, национални и транснационални амблеми, медијски догађаји, туристичке меке. На пример, ритуалне поворке играчких самба трупа претварају се у слободну и екстатичку светковину на хиљаде људи, који се веселе и играју на улицама Рио. Ту се ради о спонтаној и импровизованој драматизацији, без "фиксираниог текста".²⁶ Међутим, човека светковине полако наслеђује оно што се зове "публика" и "гледалиште". То подразумева чврст сценарио, у виду продукције представе као призора и, касније, догађаја. Медијске слике, вести и текстови који круже светом, финални програм

²⁵ Jelena Đorđević, *Političke svetkovine i rituali*, Beograd 1997, 5.

²⁶ Roberto Da Matta, *Carnival in Multiple Planes y: Rite, Drama, Festival, Spectacle, Rehearsals toward s Theory of Cultural Performance* (ed. John J. MacAloon), Institute for the Study of Human Issues. Inc. Philadelphia, 1984, 223.

на стадиону, маркетиншка машинерија у виду реклама и спонзорства и наративни медијуми доприносе јасној спектакулизацији ове светковине. Карневал, је на нивоу спектакла, бирократско и политичко тело којим руководи држава.

Људи репрезентују сами себе у метафори заједништва и животу светковине изнутра. Улоге су мање подељене него у спектаклу. Више хиљада младих у раздраганим техно поворкама (*Love parade*), или параде за људска права, миротворне поворке, протестне шетње/маршеви и разноврсни улични хепенинзи имају инклузиван и ексклузиван карактер. Док светковина окупља људе кроз метафору заједништва, спектакл заокупља пажњу људи стварајући визуелни поредак. Дакле, императив гледања на даљину подиже светковину на нивоу спектакла. Ево још једног примера. *Open air* уметнички и музички фестивали испунили су мапу летњих окупљања широм света. Више нема места на овој планети које у једном тренутку неће искрснути као фестивалска мека; организатори се утркују тражећи атрактивна места. Фестивали су постали врло уносна грана туризма и бизниса. Репетитивни садржај светковина замењује дизајнирање спектакла, јер сваки следећи треба да буде упечатљив у производњи јединственог догађаја.

Светковине се преобраћају у спектакл и, *vice versa*, онда када метафора заједнице постаје метафора сцене. Али, оне се не појављују увек у претпостављеном хармоничном реду. Светковина је склона обрту и контрасту: утилитарна, антиутилитарна, поредак и преступ, рушилачка и стваралачка, слобода и неслобода.²⁷ Теоретичаре највише интересује способност светковине да успостави или рефлектује ред, али и да га изопачи, или изокрене у слободу (Роже Кајоа, Рене Жирар, Жак Атали).²⁸ Када таквом светковином почне да се тргује, добија се спектакл. Шта је понудила рок или џез историја? Ритуалну маргинализацију, слављенички холизам и бизнис. Све што се може окарактерисати као декадентно, суб-

²⁷ Jelena Đorđević, *Mnoštvo lica svetkovine*, Kultura, Beograd 1986, 9-30.

²⁸ На слављеничко и насилничко порекло (из древних Дионизијевих свечаности и Сатурналија) скреће пажњу Рене Жирар, или Рожа Кајоа формулацијом "друштва наопачке". У: Rene Žirar, *Dionis*, Kultura 73-74-75, Beograd 1986, 64; Rože Kajoa, *Teorija praznika*, Kultura, 73-74-75, Beograd 1986, 47. Жак Атали, инспирисан Бројгеловом сликом *Битка, Поклада и Пост*, успоставља код читања феномена буке као насиља и поретка, власти и слободе. У: Žak Atali, *Buka*, Ogled o ekonomiji muzike, Beograd 1983., 46.

верзивно, деструктивно то у неком тренутку постаје *mein stream*, добијајући снагу комерцијализације којом управља спектакл. Може бити и обрнуто: спектакл се преображава у светковину руковођену стваралачким слободама, прекомерностима, супротстављањима свим правилима. Иако је *Woodstock* фестивал био замишљен као профитабилни спектакл у промовисању рок музике, он се у тродневном ходочашћу пола милиона младих, обликовао у светковину. *Woodstock* светковина се угасила, али су стварани нови спектакли на рачун историје: документарни филм и његове милионске копије, сувенири, туристичка ходочашћа, ретроспективне емисије и друго.

Једна од одлика светковине јесте трошење и претераност (Жорж Батај).²⁹ У светковинама се јасно издваја трошење као друштвена функција, а која је у нераскидивој вези са стицањем и производњом. У студијама се наглашава да је овај потрошачки порив био присутан од давнина. Развојни пут људске производње, богаћења и стварања класа управља ритмом сезонског цикличног времена, што јесте Деборова концепција (#126, 127, 128).³⁰ Спектакл је у расипничкој логици светковине поставио нова производна и потрошачка правила, у којима потребе светковине замењује контрола монопола. Коначни салдо потрошње налази се у рукама профита спектакла. То је нови терен културе потрошачког друштва. Култура обожавалаца, култура навијача, култура кладионичара, култура трендомана – једна непрегледна армија конзумента спектакала.

За сада дистинкција *светковина* : *спектакл* успоставља један посебан ниво читања како би се указало на све нијансе процеса спектакулизације и нивоа симболизације.

3.4. Догађај и спектакл

Догађај је основна конститутивна јединица сваког спектакла. Шта је догађај? Нешто важно и значајно од оног што иначе егзистира. Догађај је дистанца према *сада* и *овде*. Догађај је избор испланираних случаја да би био саопштен и репро-

²⁹ Žorž Bataj, *Pojam trošenja*, Kultura 73-74-75, Beograd 1986, 79.

³⁰ Guy Debord, н. д., 92-93.

дукован.³¹ Да би спектакл и догађај постали комплементарни, неопходно је да се утврде основне мерне јединице покретачке снаге: степен важности, непоновљивости, интензитет деловања и дистанца. Дакле, да ли ће сваки спортски, музички или политички спектакл постати догађај и *vice versa*, то зависи од степена медијског плакатирања, интензитета доживљаја, меморијске сепаратизације и наративног монтирања.

Ако су до сада теоретичари дали одговоре на многе друштвене и културне процесе, као и на девијације, миленијумски крај и почетак са тенденцијом велике кумулативности, убрзаних и изненадних ситуација/ догађаја, прстигао је научну уходаност, па и учинак. У свету енормних, пролазних догађаја, истраживачи/сведоци су упућени на своје мобилне потенцијале у суочавању са променљивошћу актуелности, које постају историја на брзе стазе. Догађаји се могу интегрисати у историјско поље и повезати у ланац привремених и ограничених категорија, које су у служби значајних појава.³² Они задржавају своју аутономију кроз иреверзибилни проток историјске свести, иако су интегрисани у оверено поље неког раздобља.

У друштвеним наукама, феномен догађаја повукао је маркациону линију између сводљивости и несводљивости, случаја и система, континуитета и дисконтинуитета. Јасно је да један крај вуче историјска парадигма по којој су догађаји јединствени у линеарном низу времена. У тематском броју часописа *Terrain* (2002) представљена су становишта о феномену догађаја у друштвеним и историјским наукама. Arlette Farge износи став о томе зашто оно што је прошло често одређује историчар, и зашто не размишљати о фабрикацији догађаја, о свему што се догодило, што би се могло догодити. При томе, акценат је на оном који производи догађај.³³ Схватање ове ауторке подсетило ме је на вест прочитану у новинама 2004. године, која сваке наредне године има наставак:

³¹ Ово је једна од одлика *pseudo događaja*, које износи Борштајн (Boorstin) у тумачењу савремене америчке историје и америчке свакодневице. В. Daniel Boorstin, *the Image: A Guide to pseudo – events in America*, Vintage books, USA, 1993, 10-12.

³² Victor Turner, *Od rituala do teatra*, Zagreb 1989, 133-135.

³³ Arlette Farge, *Penser et définir l'événement en histoire*, у: *Qu'est-ce qu'un événement?* Terrain, Carnets du patrimoine ethnologique, 38, Paris, 2002, 73.

"Почео је концерт који ће трајати 639 година. У бившој цркви у источној Немачкој биће најдужи светски концерт. Концерт је инспирисан Џоном Кејџом. То је креативни изазов наредним генерацијама да га наставе. Михаел Бецле, бизнисмен који води приватну фондацију намењену потпори овог концерта је изјавио: 'Кад започнете овако нешто рачунате на људску креативност у наредних 200 до 300 година'. Прве три ноте су *gis, be, gis*. следећа нота је 2004."³⁴

Из ове вести могу се извући почетне дистинкције: музички ритуал – спектакл – догађај у прошлом, садашњем и будућем времену, на нивоу јавне презентације и медијатизације. Да ли додатне нотне премије на основну комбинацију *gis-be-gis* стварају и одређени профит, или имају комерцијални ефекат, или је то само уметничко дело? Преостаје да сваке године у штампи пратимо овај концерт у наставцима, који изводи један уметник или уметница на једном инструменту за милионски аудиторијум. Поента је у контексту. Како објашњава Виктор Тарнер: "Ствар није у томе да се интегрирају сви догађаји и тенденције које би било могуће открити у читавом повесном пољу, већ пре да се повежу у ланац привремених и ограничених карактеризација што су у служби јамачно значајне појаве."³⁵ У овом случају, то би значило: уметничка комуникација и културна интеграција у кружењу планетом. Спектакл, дакле, помаже догађају да се смести у историјски аранжман, као што догађај помаже спектаклу да се издвоји из пакета свакодневице и усмери ка визијама. Све оно што је добило статус догађаја у животу појединца, колектива или друштва, то је изазвано, контролисано и програмирано у деловању и меморисању.

Спектакл је средство којим се догађај може послати на историјски ремонт помоћу наратије. Када се доживљено преточи у евокативно искуство, добијају се наративне структуре догађаја. Трансмисија порука испричаног или препричаног успоставља посебне односе између наратора јунака, догађајног јунака и рецепијентата. Драматизација једног спектакла добија посебну хипертекстуалност управо кроз наратију. Учесници – сведоци неке ситуације имају велико поље наратор-

³⁴ *Danas*, 3. mart 2003.

³⁵ Victor Turner, н.д. 132-133.

ског кретања, успостављајући нова правила у стварању догађаја. Неретко да се управо у дочаравању слике са неке мале–велике манифестације дође до закључка "да је то био прави спектакл". Надградња ситуације у наративни догађај помоћу спектакулизације ствара посебне друштвене позорнице вредности, ставова, мишљења и понашања. Сваком спектатору је пружена шанса да постане наратор и медијатор, а сваком ко није доживео спектакл пружена је шанса да га замисли.

Друштвена позиција догађаја одређена је његовим статусом аутономије и односом према друштвеном поретку (друштвене структуре). Овакво тумачење јавног догађаја улази у сферу бирократског апарата. Јавни догађај је феномен који се руководи одређеном организацијом. Догађај се обликује према друштвеној стварности тако што обликује себе према њој, а њу према себи.³⁶ Према антрополошкој инерцији, свака јавна масовна представа бива образац и одраз друштвеног поретка, односно бива његова експресија, рефлексивна, креација и трансформација. Ханделман је то теоријски уобличио изразима *модел и огледало*. Јавни догађај као модел јесте презентација која обликује неки друштвени поредак. Јавни догађај као огледало јесте репрезентација кроз коју се рефлектује неки друштвени поредак.³⁷ Ханделман инсистира на логикама јавних догађаја, чији основни начини испољавања јесу моделовање, презентовање и репрезентовање кроз форму *проживљено-у-свету* (lived-in-world). Ако су јавни догађаји конститутивни елементи друштвеног поретка и његово огледало, онда се у аналитичком дискурсу посебна пажња поклања производњи догађаја. Према овом аутору, јавни догађај је од базичне важности не само за учеснике него и за друштво.

Коначно, догађај и спектакл постају медијски оверени. Ово је врхунац симболичке вишеслојности спектакла. На тлу медијске егзистенције, спектакл на симболички начин презентује догађај. Или семантички исказано: догађај је знак, а спектакл иконишка слика. Ужурбани новинари – извештачи са лица места као ударну вест извештавају о некој катастрофи, убиству, ратном жаришту или те-

³⁶ Догађај, као и ритуал, јесте модел у Герцовом смислу интринсичног двоструког аспекта ("модел нечега" и "модел за нешто", "модел стварности" и "модел за стварност"). Kliford Gerc, *Tumačenje kultura 1*, Biblioteka XX vek, Beograd, 1998, 127-128.

³⁷ Don Handelman, н. д. xi-xli.

рористичком нападу уживо. Препознатљиви телевизијски призори постају у протоку медијског времена монтирана слика која се преноси и чулно надограђује од пошиљалаца до прималаца порука. Драматизација догађаја успоставља нови ред, који од сегментираних чињеница и догађаја ствара целовиту слику са новим искуствима и доживљајима. Медијска егзистенција се храни таквом екранизованом театралношћу. У њој је садржано све што кодекси догађаја не могу да пренесу, а то су раслојене друштвене и идеолошке реалности. На естетском плану – спектакл креира догађај, на идеолошком плану – спектакл помоћу догађаја манипулише јавношћу.

* * * *

Категорије *ритуал*, *светковина*, *догађај* и *спектакл* представљају комуникацијску мрежу са својим јасним функцијама.³⁸ У антрополошком дискурсу тумачења спектакла, ритуал је потребан да би се успоставио ред у појединачном и групном деловању. Светковина је конструкција симболичких елемената кохерентности. Догађај је потребан да би се креирало време спектакла у линеарном и иреверзибилном протоку. Спектаклу је потребна њихова комплементарност да би се исказала сва слојевитост визуелног и сценског поља (над)гледања. Помоћу ритуала, светковина и догађаја спектакл има безброј улазака и излазака у друштвене реалност и свакодневице. Он траје и након подизања и спуштања завесе.

³⁸ Можда засад је анализа Олимпијских игара једини случај да се један репрезентативни феномен разлучује на неколико антрополошких категорија. Аутор разматра ову манифестацију као спектакл, фестивал, игру и ритуал. John J. MacAloon, *Olympic Games and the Theory of Spectacle in Modern Societies, V: Rite, Drama, Festival, Spectacle, Rehearsals Toward a Theory of Cultural Performance* (ed. John J. MacAloon), Institute for the Study of human Issues, Philadelphia, 1984, 241-275.

4. МУЗИЧКИ СПЕКТАКЛ: МАГИЧНО И СТВАРНО ОГЛЕДАЛО

Спектакл је добио израз онда када је постао спој митологије и сценске машине, игре светлости, звука, мириса, покрета и боја. Магично и стварно огледало. Музичко дело као производ спектакла више није ритуална сировина већ технологија уметности и економија.¹ Феномен спектакла расветљава музику, јер она не постоји за себе, већ за комуникацију, тржиште, власт, субверзију. "Затим бивајући слушана, понављана, кроћена, уоквирена, продавана, она већ објављује настанак новог целовитог друштвеног поретка створеног од спектакла и екстериорности."²

4.1. Естетско и етичко уплитање у музичку стварност

У теоријском дискурсу музика је постављена у исту раван са језиком и митом, јер се њене структуре могу на сличан начин кодирати или декодирати (Строс, Лич, Еко, Сосир).³ За било које семантичко и комуникацијско тумачење музике корисно је проучити Личову схему:

Симбол : знак = метафора : метонимија = парадигматска веза : синтагматски ланац = хармонија : мелодија⁴

Уобичајена семантика подразумева два семантичка система. Мелодијски принцип прати метонимијски – знаковни поредак – тонови образују низ поређаних један иза другог (суседство у означено – означавајућем систему). Хармонија

¹ Жак Атали, *Бука, Оглед о економији музике*, Београд 1983.

² Атали, н.д. 47.

³ Леви-Стросов постулат гласи да сваки митолошки корпус представља једну конструисану оркестровану партитуру. Edmund Lič, *Klod Levi Stros*, Biblioteka XX vek, Beograd, 1972, 74; Умберто Еко наглашава да је музика "граматика тоналности" која је састављена од пертинентних јединица (тонови, полутонovi, ударци метронома, семиниме, семибровисе, хроне). Артикулацијом ових јединица може се образовати сваки музички говор Умберто Еко, *Култура, Информација, Комуникација*, Београд 1973. Атали критикује овакве теоријске поставке сматрајући да музика није само говор јер "ако је тон фонем он је у односу на друге тонове углављен у културу те је смисао музичке поруке у операционалности, а не у противстављању значења сваког звучног елемента: Атали, исто, 50.

⁴ Edmund Lič, *Kultura i komunikacija*, Biblioteka XX vek, Beograd 1983, 27.

је метафорички систем који мелодије различитих инструмената доводи у склад и правилан однос погодним за аудитивно искуство односно перцепцију (сличност у означено – означавајућем систему). Семантика музике је много сложенија, јер музика није само текст на релацији хармоније и мелодије, а ритам метричка вредност музичког дела. Она такође подлеже и одређеним законитостима звука и слике образујући комуникацијски кôд, па се схема може допунити и следећим бинарним паром:

Мелодија : хармонија = звук : слика = чула : представа = аперцепција : перцепција (звучни догађај и звучни доживљај) итд.

Да би се разумео музички спектакл, мора се урадити анатомија музичке структуре и установити њена вишеслојност (пошиљалац, порука, прималац). Облик комуникације зависи од структуре дела и његовог представљања. Музичка порука је састављена из основних начела склада и реда који уобличавају естетски и уметнички доживљај и искуство. Мелодија и хармонија су метрички одређене слагањем и сучељавањем тонова према њиховом трајању што доводи до музичке представе односно утиска који је за једног реципијента консонанца, а за другог дисонанца. И ту почиње асиметрија музичке естетизације спектакла.

Шта музички спектакл нуди на естетском нивоу? Између музичког дела и мисли ствара се чулна слика. Чулна слика једног масовног музичког догађаја подстиче одређене доживљаје који емотивно – афективним сензорима стварају искуства. То више није само уживање и задовољство, очаравајућа напетост, еуфоричност, осећање узвишености, опчињености и заводљивости – то је искуствени поредак вреднос оверен. Музички спектакл не нуди, него намеће осећања. Развојни пут музичког спектакла имао је своја правила у креирању естетског искуства. Ако је барокни позоришни спектакл успостављао смеховну парадигму и пародијски метод, спектакл модерне је тежио новим визуелним конструкцијама, а постмодерни спектакл је слику довео до виртуелне прецизности као реалног привида. Естетско искуство у Екоовом смислу *отвореног дела*⁵ или стваралач-

⁵ У свом семантичком маниру Умберто Еко разматра проблем потпуне и непроменљиве концепције уметничке форме. Он заступа став да уметност треба да даје уверење у један свет у којем он није роб него одговоран чинилац. Иако стваралац очекује да његово дело буде један отво-

ког чина трансформише се у складу са развојем комуникације. Технологија доживљаја пружа велики избор. Медијски и интернет сервери омогућавају да се један музички спектакл сукцесивно доживљава на безброј начина: непосредним присуством, ТВ преносом, клик варијантама на сајтовима, кроз текст, *sound-treck*, или путем наративног медијума. Музички спектакл, кроз све видове комуникативне фрагментације губи своје естетско средиште. Он се дорађује и прерађује на безброј начина. И шта остаје – естетика је исцрпела властити потенцијал и разлила се у безброј својих мутаната. Хибридизација музичких жанрова у популарној музици данас ствара праву збрку међу музичким естетичарима. Естетика може да се мери жанровском хибридизацијом или потпуном жанровском ендогамијом – ко о томе одлучује? Сервирана естетика увек је добро дошла за стварање стереотипа у вредновању неког музичког дела – ето и први корак у бирократизацији. Драган Амброзић пише о музичким и другим културним догађајима који су осмишљени као провокације на улици да би се оживела непосредност доживљаја; јер, само тако може се постићи "тиха борба да природна спонтаност искуства не устукне сасвим пред унапред прорачунатом забавом."⁶

Музички спектакл се не задовољава само естетиком. Сензибилитет и утисак подстичу ефекат реаговања који се држи ритуалних упутстава у стварању културних стереотипа. Музичко дело, музички акт и музичка порука покривени су заједничким именитељем – идентитетом. Музички идентитет се испољава у неколико равни: 1. приближавање и уклапање у музичко Ми – умерена идентификација; 2. потпуно утапање у музичко Ми – прекомерна идентификација; 3. утапање ради разликовања музичког Ми/Они – стратификација. На тим основама музички спектакл гради перцепције и жанровске диверсификације. Он представља највиши степен замишљеног јединства и различитости. У савременом смислу те разноврсне аутономије културних форми крстаре између локалних и

рени чин схваћен онако како га је он измислио, уживалац обично уноси и конкретну егзистенцијалну ситуацију, условљену сензибилношћу, одређену културу, склоност, личне предрасуде, тако да схватање првобитног облика зависи од одређеног индивидуалног облика. Умберто Еко, *Отворено дело*, Сарајево 1965, 34.

⁶ Dragan Ambrozić, *Teorija i praksa: nenajavljeni rok koncerti na javnim mestima*, Spektakl-grad-identitet, YUSTAT, Beograd, 1996, 71/152.

глобалних стратегија. Ту више није реч ни о музичкој ни о културној усклађености, већ о мноштву фузија животних стилови и сцена у сусрет догађајима. Интензитет и дифузија усклађене звучности просторно се омеђава и сценски дотерује. Шта је лепо, а шта декадентно? Каква је то бучна музика? На етичком пољу музички спектакл као површинска слика-звук одређује се проценама шта је то "добра" музика. Тако се музичка естетика доводи у везу са друштвеним вредновањима у служби "другог". Ирационално се проналазе покрића у привиду рационалних судова који нису ништа друго до постављања граничних зона *за* и *против*, *прихваћене* и *неприхваћене* музике, што коначно доводи до бинарне опозиције "добре" и "лоше" музике.⁷ Спектакл музици даје још један виши репрезентативни меритељ. Она постаје слика за гледање, те тиме улази у видно поље вредновања "добре" и "лоше" музике за гледање. Опсег естетског знака да је предност опсегу односа.⁸

4.2. Музичка потреба и роба

Музика се обично тумачи двосмерно: кроз њену трансценденталну путању и путању рационализације. Адорно се у свом есеју "Размишљања о стварању социологије музике" суочава са двоструким лицем музике. Он се слаже са Веберовим ставом да је историја музике историја поступне рационализације, али истовремено наглашава да је музика уметност у "којој се прерационални миметички импулси неотуђиво потврђују".⁹ Тај однос између трансценденције и индустријског самоодржања најјасније се испољава на примерима музичких спектакла. У којој мери се може говорити о "срачунатој ирационалности"? Вероватно онолико колико сваки субјекат од ње направи потребу, интерес или задовољство. Како музика истовремено делује на сва три колосека онда неминовно долази до судара сва три принципа. Музички теоретичари, попут Адорна, сматрају да би

⁷ О односу "добре" музике и буке говорио је Erik Steinskog: *Murmur beneath the Surface: The noise of Art*, EASA Conference, *Face to face connecting distance + proximity*, Беч, 2004.

⁸ Естетско искуство се не односи само на уметност већ на свеукупност друштвених односа. Žan Kop, *Estetika komunikacije*, CLIO, Beograd 2001, 17.

⁹ Teodor V. Adorno, *Razmišljanja o stvaranju sociologije muzike*, Kultura, 23, Beograd 1973, 23.

музику требало издићи изнад пуког самооутуђења индустријске културе.¹⁰ Из данашње перспективе Адорно би схватио да је музичка индустријализација неминовни процес у трагањима за новим технолошким трансценденцијама.

Музички спектакл је уметничко и естетско дело у његовом често *pseudo* исказу. Овде, пре свега, мислим на дело које остаје на површини доживљене слике и усмерено ка унификацији масовног узбуђења. Ту тек почиње друга страна тумачења овог феномена. Лако би било закључити да спектакл постоји само ради естетског доживљаја и психичког пражњења, све увиђено у културну репрезентацију. Спектакл је финансијска и бирократска инсталација толико моћна (или је то њен привид) да од ње често зависи комплетна делотворност једног музичког догађаја. На ову страну спектакла и музике су указали и својим теоријским парадигмама и визијама попунили једну празнину у научном дискурсу, Ги Дебор и Жак Атали. Атали, ослањајући се више на (пост)структуралистичке тенденције (раније Строса, а затим Бодријара, Димезила) музику тумачи као ствараоца политичког поретка који је у тесној спрези са економским системима. Он разрађује ширење музике у оквиру четири мреже: ритуално приношење жртве, извођење представе, мрежа понављања и компоновање. Музика је жртва односно ритуал пре него што ће постати роба. Она је склад јер уноси ред у поредак насиља и имагинарног, *потврду да је једно друштво могуће*. Друга мрежа је извођење, музика више није сваштарство већ представа која има своју публику и цену. Следећа мрежа је понављање као начин конзервисања извођења. То је усамљеничка економија, сваки слушалац са својом музичком копијом – проналазак плоче. Коначно, компоновање се доводи у везу са естетским доживљајем директног контакта креирањем тоналног склада и ту се негде назире тај порив за уживањем, а не само тржиштем.

¹¹У заносу доказивања ових својих хипотеза, Атали се на крају забринуто приближава схватању бесмисла које меље музику у технократској и технолошкој машини. Овај аутор, кроз своје практично политичко искуство¹², врло смело је повезао

¹⁰ Адорно, н.д. 31.

¹¹ Жак Атали, *Вика*, исто, 50.

¹² Жак Атали је неко време радио као саветник УНЕСКО-а и био је истакнути члан Митерановог политичког и стручног штаба.

музику са политичком економијом разбијајући тиме њен неприкосновени универзални логос. Одређене тезе овог теоретичара помоћи ће ми да музички спектакл схватим у његовом развојном контексту ритуала и спектакла, уживања и робе.

Музички спектакл је тачка ослонаца која повезује два света: свет рада, свакодневице и свет доколице и празновања; свет производње и свет профита и капитала; свет егзистенције и свет илузије. Аутономија моћи музичког спектакла стварана је кроз друштвену поделу рада заокружујући три поља деловања: 1. стварање, компоновање и креирање догађаја, 2. извођење, 3. умножавање и трошење. У служби друштвеног и идеолошког поретка музичари су били слуге (забављачи, мастерси) властодршцима и финансијерима. Они су се третирани као "украси" светковина и ритуала. Музика као ритуал није била профитабилна и није доносила капитал. Извођење у ритуалном коду је доносило зараду, али не и профит. Музика од ритуала постаје предузетништво онда када долази до друштвене поделе рада на извођаче и публику и ствараоце (композиторе). Извођач је продуктиван радник који наплаћује своје музичке услуге, композитор је такође продуктиван радник који штитећи своја ауторска права учествује у деоби зараде (његов допринос је одувек у односу на извођаче био потискиван) и коначно, гледалац је продуктиван радник јер наплаћујући свој рад у свакодневним обавезама, плаћа своју доколицу односно присуство неком музичком спектаклу. Историјски посматрано представа као тржиште се појављује са стварањем капитала као вишка вредности преливајући се у руке организатора који тиме, врше даљу акумулацију капитала. Тако се успоставља у оквиру музичког спектакла један економски поредак са својом хијерархијом и распоредом улога. Са радиом и телевизијом тај процес прерасподеле добија ново предузетништво – медијску мрежу. Следећа фаза/поље подразумева репетитивност и умножавање извођачког производа. Снимљени музички материјал (радио, плоче, дискови, матрице и сва друга *сору* достигнућа) подразумевају нове стратегије: вишак вредности се мора распоређивати на *изазивање потражње*.¹³ Продукција, маркетинг, промотерство, политичке и финансијске структуре су главни центри обртања капитала. Развој сценске техно-

¹³ Žak Atali, н.д., 70.

логије и музичке продукције приближава музички спектакл индустрији, јер се ради о серијској производњи концерата, фестивала и других манифестација. Све упућује на то да је музика постала вид финансијске економије и културне економије не излазећи из своје аутономије – на опште задовољство свих актера или како то Атали назива "трострукост сваког људског дела – на радост ствараоца, на употребну вредност за слушаоца и робну вредност за трговца".¹⁴

Говорећи о популарној култури и комерцијализацији Џон Фиск конструише две паралелне економије: *финансијска економија* – остварује кружење профита и *културна економија* – која остварује кружење значења и задовољства.¹⁵ Музички спектакл даје свој допринос у оваквој продуктивној концепцији. Овде ћу искористити и неке Деборове тезе до оне мере до које се спектакл и историјско време могу посматрати кроз развојне форме производних процеса, али не и као његово једино исходиште. И Дебор не одолева искушењу да спектакл посматра кроз позиције производња-потрошња, роба-гледалац доводећи га у везу са капиталистичком мегаломанијом и свим тековинама индустријализације. Ако се све базира на експлоатацији и потчињености сценској моћи-роби шта остаје изван тога? Да ли постоје и неки други простори деловања?

4.3. Музика: рам за идеолошке стратегије и конструкцију моћи

Музика је култура, а култура је увек и део идеолошке приче. Капиталистички односи, структуре моћи надређених и подређених односа су углавном поставка Аталијеве теорије. Музика од ритуала до спектакла увек испољава своју амбивалентну особину: усмерава или обуздава буку, произвођач је и прекршитељ поретка. Музика се приказује без напора и присиле, али се и трансформише у средство које постаје моћ и сила.

Џон Фиск наглашава, такође, идеолошку димензију у тумачењу културних појава, а тиме и музике. Фиск успоставља опозициони однос између културних потреба обичних људи и блокова моћи у домену популарне културе. С једне стране,

¹⁴ Žak Atali, н.д. 30.

¹⁵ Džon Fisk, *Popularna kultura*, Beograd, 2001, 34.

популарна култура – музика покушава да избегне контролне пунктове моћи пружајући отпор и тиме делујући прогресивно, у другим условима она може бити радикална или пак, реакционарна.¹⁶ У сваком случају она се јавља као противтежа доминантним облицима културе. Међутим, сама комерцијализација популарне културе доводи је на пиједестал финансијске моћи па се она често утапа у доминантне кругове итд. То значи, како Фиск закључује да свака "опозиционост" може остати само успавани "потенцијал", а и онда када се мобилише не може се гарантовати да ли ће јој смер бити прогресиван или конзервативан¹⁷ односно радикалан, реакционаран или...Спрингстинов хит *Born in USA* или Мадонин *American dream* постали су део естаблираног пројекта који је популарне музичке хитове ставио на позиције прокламоване власти или патриотске парадигме. Овде није ствар музичког дела као политичке платформе него читања музичког дела као политичке форме.

Анализа спектакла у антрополошким и социолошким студијама углавном се доводи у везу са друштвеним процесима. Музички спектакл може жанровски да се посматра као драмски процес кроз који се неминовно успоставља корелација између културних форми и идеолошких формација. Ебнер Коен је у антрополошком проучавању феномен лондонског карневала извукао из његове уобичајене ритуалне форме зумирајући га у поље политичке борбе за власт. Иако сам догађај представља уметничку форму *sui generis*, аутор усредсређује своју пажњу на анализу озбиљног расцепа у руководству Карневала.¹⁸ Сваки музички спектакл је организована манифестација која укључује велики број актера (организатора, донатора, промотера, итд.). Како је реч о грандиозном механизму нормално су укључене и многе заинтересоване стране. На првом месту то су финансијске структуре које су посредно или непосредно повезане са државно-административним апаратом, а то је већ у делокругу политичке контроле. Сваки културни догађај, посебно спектакл је због различитих често и сукобљених интереса скуп активности са драмским заплетом. Музички спектакл постаје права арена у којој се често води

¹⁶ Džon Fisk, *Popularna kultura*, н.д., 190 – 191.

¹⁷ Džon Fisk, н.д., 192.

¹⁸ Ebner Koen, *Drama i politika londonskog karnevala*, *Kultura*, 73-74-75, Beograd, 1986, 235.

борба за стицање одређених позиција и добијања политичких поена: субвенције министарстава, регионалних и локалних власти, естрадне регулативе, заштита ауторских права, државне контроле или сукоби интереса.

Музички спектакл је и догађај субверзије. На ово подсећају и радови који спектакл постављају као политичку арену: када улица преузима улогу политичког театра где се демонстрације и други облици протеста јављају као сценски пројекти и "невидљиво позориште".¹⁹ Тако неки аутори тумаче протесте у Београду деведесетих година са елементима спектакла односно позоришним креацијама. Провокативни и полемички театри где уметност у виду поезије или музике представљају важно изражајно средство – као што је случај ангажованог пројекта *Дах театра* "Ова вавилонска пометња" са Брехтовим антиратним сонговима.²⁰ Међутим, стандарди спектакла често сужавају деловање уличних провокација и музичких интервенција.

Коначно, музички спектакл не може да се отргне од сфере моћи која има широк дијапазон деловања од дисциплине до доминације. Фукоова анализа даје један путоказ у којем се могу успоставити одређени нивои хијерархија надзирања и контроле музичким спектаклом као друштвом. Позорница као тело или тело позорнице има своју путању између покорности и отпора па се, на пример, из комунистичког репертоара може довести у везу тело војника или пионира или омладинке, или ма којег извођача на паради и слету са одређеном дисциплином друштва. И о томе ће бити речи – политичко прожимање тела везано за његову економску употребу.²¹

4.4. Музика: идентитет и амблем

Спектакл је демаркација, линија која раздваја и спаја. Он је мапирана *геокултурна* појава у националним, жанровским, институционалним и другим грани-

¹⁹ Milena Dragičević-Šešić, *Nevidljivo pozorište na ulicama Beograda*, Urbani spektakl, YUSTAT, Beograd 2000 161. Sreten Vujović, *Beograd kao pokretni praznik*, исто, 117; Aleksandra Jovičević, *Teatar, parateatar i karneval: građanski i studentski protesti u Srbiji 1996/197*, исто,

²⁰ Dubravka Knežević, *Žigosani crvenim mastilom*, Spektakl-grad-identitet, YUSTAT, Beograd 1996, 69/152.

²¹ Michel Foucault, *Nadzor i kazna*, Zagreb 1994, 25.

цама. Сваки музички или било који културни спектакл је идентификована или идентификујућа манифестација.

Тумачење спектакла као идентификационог обележја, локалног и глобалног означитеља, конструкције различитости и ексклузивитета улази у домен етнолошке истраживачке инсталације. Јер, музички спектакл није ништа друго до име за уздигнуту позорницу ритуала и светковина културно маркираних. У новијим тумачењима културни идентитет се не посматра као ентитет за себе, већ као интерактивни процеси на релацијама различитости и сличности. У том правцу музички спектакл је творевина која се препознаје и представља као просторни и културни амблем. Неки аутори посебно издвајају фестивале и карневале као посебан вид амблемске светковине.²²

Култура музичких спектакала је стратешка и позициона активност. Они се могу посматрати и као манифестације које имају употребни карактер у обликовању културног и етничког идентитета. Стога, музички спектакли најјасније се читавају у анализи фестивала као идентификационог маркера људи и простора. Један од таквих дискурса је и туризам. На пример, анализе манифестација фолклорног стваралаштва исписују локалну историју и посебне друштвене односе који су ре-конструктори идентитета. С друге стране, у замишљеном "страном идентитету" ове манифестације се исказују као туристичке атракције, односно фестивал постаје туристички фестивал. Тако се у анализи чувеног Тринидадског карневала који са собом носи јаке звуке калипса у даноноћној колективној катарзи, истиче његов карактер шоу бизниса. Фото, видео, телевизијска слика стварају уверење о карневалу као планетарном догађају.²³

Ако се кроз простор идентификује музика и култура, онда се кроз музику идентификује и простор. Спектакл се у овом случају не приказује као ознака атракције музичког идентитета, већ као културна ознака простора. Асоцијација

²² Fabio Mugnaini под амблемаском светковином подразумева свечани догађај који представља одређени град или место и даје му идентитет. Fabio Mugnaini, *Karneval bez karizme, tradicija bez prošlosti, karneval i ostale svetkovine u Sieni i okolici*, Narodna umjetnost 34/2, Zagreb 1997, 168.

²³ Niels Sampath, *Mass Identity: Tourism and Global and Local Aspects of Trinidad Carneval*, *Tourists and Tourism, Identifying with People and Places* (ed. Simone Abram, Jacqueline Waldren and Donald V.L. Macleod), Berg, Oxford, New York 1997, 68.

уласка у Ливерпул су Битлси, или у Њу Орлеанс дџез и фолк, у Мемфис – Елвис Присли. Просторна идентификација музике постаје посебан талон на тржишту комуникације. Градови представљају туристичке меке и примарни фокус за регенерацију музичких симбола. Међутим, антрополошко читање музике као идентификационог обележја открива како се музика трансформише у политику простора – борбу за идентитет и припадање, моћ и престиж.²⁴

4.5. Спектакл и студије популарне културе

Тумачење популарне културе стално се преиспитује. Јер, она је несавршена, недоречена, нестална, флуидна, противуречна и хиперпродуктивна.²⁵ У том смислу читање популарне културе подразумева сталну мобилност и актуелност.

Јака инвазија културне индустрије од средине XX века је са собом повукла и критичка преиспитивања односа буржоаске и пролетерске културе, елитне и масовне културе. Theodor Adorno и Max Horkheimer у својим есејима написаним још четрдесетих година двадесетог века, покренули су дебату о експанзији културне индустрије због које су изгубљени прави капацитети слободе и индивидуалности. По њима, *псеудоиндивидуа* одговара стандардима разоноде која је руковођена капиталистичком економијом. Културна индустрија је успела да у моделу "просечности" споји уметност и живот. Псеудоиндивидуалност обилато егзистира у културној производњи, док индивидуалност остаје само илузија.²⁶ Представници Франкфуртске школе у критици културне индустрије, су се на неки начин одрекли популарне културе, која је посматрана као инфериорна и кон-

²⁴ Sara Cohen, *More than the Beatles: Popular music, Tourism and Urban Regeneration*, Identifying with People and Places (ed. Simone Abram, Jacqueline Waldren and Donald V.L. Macleod), Berg, Oxford, New York 1997, 86.

²⁵ У оквиру 8 Biennial European Association of Social anthropologist, *Face to face connecting distance + proximity*, Vienna 8 – 12, 2004. организован је work shop на тему Anthropological Relevance of Popular Culture. разноврсност тема и ново читање популарне културе било је садржано у предавањима: Woiciech J. Burszta, *The popular Culture: praxis and Empathic Community*; Anja Schwanhanhäußer, *Flyerspaces/Technoscene..*; Michael Parzer *The skater-Scene*; Ines Prica, *Singing Politic of the Croatian transition*; Miroslava Lukić Krstanović, *Music events as Narrative genre* итд. у: *Book of abstract*, 8 th Biennial EASA Conference, Vienna, 2004, 55-61.

²⁶ Theodor Adorno and Max Horkheimer, *The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception*, U: Cultural Studies Reader (ed. Simon During), Routledge, London – New York 1997, 29-41.

таминирана у домену естетике и политике.²⁷ С друге стране, Фиск (Fiske), Хебдиџ (Hebdidge) и др. истичу креативност и виталност популарне културе, при чему њени конзументи нису пасивни зависници, већ разликујући произвођачи значења.²⁸ Ово је сасвим добра подлога за миље значења спектакла, који у свом макро означеном систему даје могућност сваком актеру да се искаже.

Популарна култура је у либерално оријентисаним научним круговима на Западу постављена унутар модела моћи, односно на релацији доминације, отпора и потчињености или како је то демаркационо означено *high-low* у историјским и друштвеним релацијама. То често теоријско саплитање на високу и нижу културу, или елитну и популарну културу било је засновано на класној хијерархизацији културних укуса.²⁹

Ослањајући се на Бурдијеово дело *Distinction*³⁰, један број теоретичара смешта популарну културу, слично пролетерској, у поље субординације класно подређених у капиталистичком друштву.³¹ Фиск констатује да се позни капитализам, са својом тржишном економијом одликује робом, а "без ње је изгубљен, и не би било могуће избећи чак и кад би то желели"³² Кружење робе, профита, потрошње успоставља нова правила игре између потреба и интереса. Концептуализација популарне робе имала би празан ход да се нису открили сви непресушни ресурси значења; па кад се каже цинс – роба – потрошња одмах се потеже за питањем шта то значи у контексту моде, стила, бизниса или једноставно културе властитог ношења.³³

Следећа карактеристика теорија подразумева да су се феномени популарне културе изједначавали са масовном културом. Са ескалацијом комуникационих достигнућа средином двадесетог века велики број појава је теоријски упакован у

²⁷ Chris Barker, *Cultural studies: Theory and Practice*, Sage publications London, 2000, 44-45.

²⁸ Chris Barker, н.д. 46.

²⁹ Chris Barker, н.д. 41.

³⁰ Pierre Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, Harvard university Press, 1984.

³¹ Džon Fisk, *Popularna kultura*, Clio, Beograd 2001, 57.

³² н. д. 19.

³³ Семантичка анализа феномена блу цинса в: Иван Ковачевић, *Легенда о blue jeans-у у, Семнологија мита и ритуала II, Савремено друштво*, Српски генеалогски центар, Београд, 2001, 62.

конструкцију масовне културе. На тај начин су социолози и антрополози поставили рез између елитне и масовне културе, при чему су "друштвену масу видели као циновски агломерат јединки скупљених независно од унутрашњих структура друштва – класе, породице" (Едгар Морен).³⁴ Јасно је да су такве теорије масовну културу довеле на руб апстракције, јер се изгубила свака хетерогеност, свдећи је на "покорену масу или атомизоване појединце". Насупрот теоријама масовне културе, аналитичари популарне културе наглашавају да се људи не понашају као маса у којој су поравнане друштвене разлике, већ да се разноврсно групишу и стварају сопствене изборе културних припадности (Џон Фиск).³⁵ Иван Ковачевић је у раду *Легенда о настанку blue jeans-a* констатовао да привидна униформност није наклоњена изједначавању, јер "неједнакост изражена у целини производних односа не може производити културу која тежи деструкцији таквих односа."³⁶ Производни односи, социјалне разлике и разноврсност културних припадности не дозвољава популарној култури било какву једнообразност.

Показује се да су теорије о популарној култури, музици (да подсетим на Аталијево дело "Бука" и Диборово "Друштво спектакла") у другој половини двадесетог века углавном биле обрачун са конзервативним струјама у капиталистичком друштву. То се посебно показује са великом инвазијом тумачења контракултуре и поткултура.³⁷ Али, све што се више урањало у индустријализовани свет културе постајало је јасно да је "популарна култура контрадикторна до сржи".³⁸ И не само то, већ се унутар стилова води жестока борба за моћ. Семантичку абецеду популарне културе поставили су Ролан Барт и Дик Хебдиц, који су стилове и моде довели у однос идеологија и хегемонија. Које се парадигме успостављају у читању популарне културе? Борба између различитих дискурса

³⁴ Edgar Moren, *Duh vremena I*, Biblioteka XX vek, Beograd, 1979, 12.

³⁵ Dž. Fisk, *Popularna kultura*, н. д. 29, 203.

³⁶ Иван Ковачевић, н.д. 74-75.

³⁷ Ратка Марић објашњава да су поткултурне теорије у америчкој и британској социологији пролазиле кроз неколико фаза од Чикашке школе тумачења делинквенције као "културе ниже класе" и британског тумачења омладинских девијација као културе радничке класе, па све до тумачења омладине као жртве и жаљења. Омладинске поткултуре не посматрају се више као преступничке, већ као релевантни друштвени и политички чинилац. В. Ратка Марић, *Potkultura*, Енциклопедија политичке науке, Savremena administracija, Beograd, 1993, 904-911.

³⁸ Dž. Fisk, н.д., 31.

и дефиниција твораца знакова и симбола јесте борба за њихово поседовање. Хебдиц и Барт истичу идеолошки карактер знакова, али не у смислу политичких акција, већ као борбу кроз значења.³⁹ Популарне културе функционишу по принципу сагласности са владајућим културама и идејама што успоставља хегемонију – "покретну равнотежу друштвених знакова".⁴⁰ Хебдиц своју теорију заснива на формулисању стила као "намерне комуникације, видљиву конструкцију и оптерећен избор, постављајући га у међупростор разних нивоа друштвене формације који се репродукују у искуству..."⁴¹ Када се то преведе на језик спектакла добијају се сцене које се у свом визуелно – сценском оглашавању боре за јавна позиционирања и репрезентовања.

Фузија музичких стилова и сценских технологија, данас не може без тржишне и политичке борбе интереса. Конфигурација моћи више се не може упрошћено довести у опозицију популарно и легитимно, или популарно и *mainstream*. Lawrence Grossberg, Stuart Hall и други теоретичари популарне културе сматрају да се популарна култура стално појављује кроз двоструки механизам "задржавања и отпора".⁴² Постоји широки опсег могућности за разне артикулисане ефекте културних пракси. И не треба се чудити када у неком тренутку оно што је субверзивно постане *mainstream*, отпор прерасте у естаблишмент, или са елитне сцене пређе на популистичку сцену.

Коначно популарна култура се суочава и са својим двојником *културом*. Занимљиво је да се она служи културним парадигмама, а онда их вешто пресвлачи у своју кумулативну проходност. Културне разноврсности или хибридизације или укрштања налазе своје уточиште у разним *new age* и етно креацијама и врло лако се уклапају у популарне трендове. Тада само потпадају под тржишне или идеоло-

³⁹ Инес Прица у теоријско методолошком оквиру својих истраживања тумачи Бартову, Хебдицову и Грамшијеву теорију, наглашавајући да анализа поткултура у Београду има одређене специфичности које нису директна копија постојећих теорија. Види: Инес Прица, *Омладинска поткултура у Београду, симболичка пракса*, Српска академија наука и уметности, Етнографски институт, Посебна издања књ. 34, Београд 1991, 15-20.

⁴⁰ Грамшијева формулација коју Хебдиц интерпретира. Види: Dik Hebdidž, *Potkultura: značenje stila*, Rad Beograd 1980, 23-26.

⁴¹ Dik Hebdidž, н. д., 87.

⁴² Lawrence Grossberg, *Dancing in spite of myself, Essays on popular culture*, Duke University Press 1997, 4.

5. МЕТОДОЛОШКИ ОКВИР

Теоријски опус довео је до следећих питања помоћу којих се може одредити методолошки оквир проблема. Како се спектакл конституише унутар себе, како се трансформише у друштвено огледало и како комуницира у кружном току спектакл – друштво – спектакл?

Основне поставке спектакла су:

- Спектакл представља репрезентативну јавну акцију кроз ритуализоване матрице у згуснутом пољу хипертрофираних симбола и хиперчулности, па све до опчињености у пољу имагинарног.
- Он је произведени догађај у низу монтираних слика.
- Спектакл је свевидећи екран који даје привид кохезије и емпатије.
- Он је визуелни проводник у којем се успоставља демаркациона линија између извођења и гледања; гледања и надгледања; нагледања и руковођења итд.

Имајући у виду овакав хипотетички оквир, мој истраживачки циљ је да културне позорнице и политичке арене у социјалистичком и постсоцијалистичком периоду прикажем на нивоу спектакла. Феномен спектакла се проблематизује имајући у виду његове трансформације и функције које су се исказивале у одређеним историјским и друштвеним околностима. Спектакл би био исувише историјски расејан уколико се не прибегне антрополошким тактикама конструкција које прошињавају варијације из својих редова, спектакл слажу у хомолошку ауру, а потом га доводе у моделујућу операционализацију промена и улога.¹ Дакле, тран-

¹ И док се не уђе у конструктивну мрежу спектакла корисно је осврнути се на аналитичку дисекцију коју је Иван Ковачевић разрадио помоћу структурно-моделирајућег поступка у праћењу "традицијског" и "иновацијског" модела годишњих сајмова. Иван Ковачевић, *Семиологија мита и ритуала II, Савремено друштво*, Српски генеалогички центар, Београд 2001, 146.

сформације се прате кроз одређене моделе, а функције се доводе у раван друштвене процене и корисности.

5.1. Методолошка конфигурација

Методолошка конфигурација подразумева операциони механизам који се посматра кроз три осе (простор, време и однос култура и идеологија).

Комуникацијске матрице у операционом механизму спектакла са перформативним карактером јесу:

Ритуал је репетитивна и формализована активност.

Светковина је метафора кохезије и дистинкције.

Догађај је производња и трансмисија порука у сфери наратива.

У овом раду ове матрице представљају формуле за читање спектакла. Скупови у операционом механизму помажу да се конструише мрежа која чини спектакл. Ритуали у оквиру неке појаве (показаћу на примерима концерата, фестивала и других музичких хепенинга) концентрисани су на производњу – систем правила и стратегија у образовању музичког предмета. Музичко искуство преточено је у утисак и чулну слику који на нивоу перцепције у себи носе елементе замишљеног јединства тј. светковине. Догађаји помоћу текста односно наративе стварају проходност рецепцији. И то је тај пресудни моменат када спектакл прелази у јако симболичко поље доживљаја – утисака – искустава; када није само ефемерна и фрагилна појава, већ и перпетуација.



Спектакл је и варијабилна категорија и не може да функционише без сценске технологије, идеолошких формација, естетских форми и тржишта. Проблем настаје када се ове опште хипотезе доведу на конкретан терен историјских, друштвених, политичких и економских ситуација, пракси и искустава. Анализирајући спектакле у историјско – друштвеном и културном контексту постављам их у одређене конструктивне моделе. Назначене епохе у социјалистичком и постсоцијалистичком периоду представљене су одговарајућим моделима који се читају кроз реконструкцију релевантних сегмената јавне сцене и свакодневица. Реконструкција помаже да се спектакл конструише, управо кроз етнолошко зумирање ритуалних бирократизација спектакла, ритуалних пракси са елементима светковине у сценској и гледалачкој партиципацији и догађајном току наратива.

Издвајају се три осе спектакла: једна оса значења спектакл поставља у ситуационо (просторно) поље, друга оса је његов временски код, а трећа оса пролази кроз односе између културних форми и идеолошких формација.

културна конфигурација



За етнологију и антропологију од велике важности је свака дисекција која спектакл доводи у везу са ритуалима, светковинама и догађајима. Ритуали и светковине формирају ситуацију. Ситуација формира догађај. Кроз ситуацију и догађај се обликује спектакл. Динамика дејства се испољава кроз сложене механизме интеракција оних који праве спектакле, који учествују и који гледају. Интензитет деловања који формира доживљај креће се у семантичком пољу радње, слике и текста односно акције и представе. Динамика интеракција подразумева

да се одреде прецизно комуникативне зоне које подразумевају: просторни хабитус у којем се један спектакл одвија: од пасивних посматрача или неучесника до учесника који имају своје улоге, статусе и ступају у одређене односе. Тако се сваки истраживач суочава са поретком спектакла у којем владају одређена правила понашања, логике вредновања и разни ступњеви имагинација.

5.2. Истраживачки репертоар и конфигурација

Истраживачки репертоар и конфигурација подразумевају распоред тематских ресурса који су се ослањали на методолошке захтеве са отвореним могућностима допуна и одступања.

Теоријски део

Литература обухвата широк дијапазон интердисциплинарног корпуса области социологије, театрологије, студија културних перформанса, антропологије и студија медија. Студије спектакла прво се заснивају на класичним делима модерниста и постмодерниста као што су Дебор, Атали, Шекнер, Дивињо, Фуко, Бодријар и друго Преко позоришних студија, студија перформанса или економије музике феномен спектакла се усидрио у модернистичку мисао као *псеудокултурне* творевине капиталистичког друштва. На такву литературу затим се надовезују захвати антрополошких теорија који постављају спектакл у једну другу конструктивну раван на релацији ритуал – светковина – догађај (Тарнер, Герц, Даглас) и др. Коначно теорија је опскрбљена и студијама медија и популарне културе – Фиск, Хол, Хебдиц и други што је спектаклу дало већу жанровску проходност у дискурзивној пракси. Посебно издвајам ауторе који су на истраживачкој подлози дали теоријски допринос у тумачењу популарне културе као што су Инес Прица, Иван Ковачевић и Иван Чоловић. Њихови радови су ми помогли да се изборим са теоријским дискурсом у домену популарне културе. Кумулација литературе никако није ишла у правцу гомилања свега доступног што се иоле бави спектаклом, већ су се стриктним одабиром тражиле и успоставиле дискурзивне везе у неизоставном интердисциплинарном тумачењу ове појаве. Није потребно нагласити колико је ту било и сувишног хода.

Историјски маркери

За реконструкцију историје спектакла углавном сам се ослањала на енциклопедијски опус (*The New Grove Dictionary of Music and Musicians, The Oxford Companion to Music, Ilustrovana enciklopedija glazbe, Muzička enciklopedija* и др.) и на релевантну литературу – највише студију *Социологија позоришта* Жан Дивиња. Успотављањем одређеног историјског редоследа уопштено је маркиран развојни пут спектакла и његове музичке форме. Свака даља разрада овог поглавља подразумева и додатну литературу која је из домена театрологије и развоја музичких форми неопсорно обимна. Историјска прича о спектаклима коју сам на основу релевантне литературе конструисала представља универзалне темеље развоја спектакла, посебно музичког спектакла. Овај кратак историјски интервал сматрам неопходним да бих показала да спектакл није празан појам, већ да се историјски испуњавао одређеним значењима и функцијама у сталној спреси са развојем театра, перформативних жанрова, ритуалних пракси са елементима светковине. Иреверзибилно и циклично време представља основу историјског времена спектакла са којим се улази у двадесети век. Корисно или не, ово поглавље сам задржала као један кроки о развојном путу спектакла, тек толико да укажем на појаву дугог трајања, са предиспозицијама још дужег трајања.

Социјализам – три модела

За читање спектакла у социјалистичком периоду користила су се сва расположива средства у његовој реконструкцији и конструкцији.

а. Штампа (од 1945 до 2000) је као и обично била водич у откривању корисних података, често са неочекиваним исечцима који су се показали као ваљани подаци у научном паковању феномена спектакла. Било да је реч о интервјуима, кратким вестима, колумнама, фељтонима, коментарима – сасвим довољно су поткрепили истраживачку парадигму "трагом извора".

б. Документа (сценарији, статута и други материјали у вези са музичком делатношћу) увек се подразумевају, али се тешко реализују. Доступност оваквих материјала била је мање приступачна. Уз ретке примере правих дародаваца

(Маринковић, Илић, Мијатовић и др.) стигли су да овере неке делове аналитичког дискурса.

в. Публицистика – монографије Петра Луковића *Bolja prošlost – prilozi iz muzičkog života Jugoslavije 1940 – 1989*; Александра Жикића *Fatalni ringišpil – hronika beogradskog rokenrola 1959 – 1979*; илустровано издање *YU-Mitologija*; енциклопедија Петра Јањатовића *YU-rok enciklopedija*; Богомира Мијатовића *NS Rokopedija, novosadska rok scena 1963 – 2003* и др. – представљају мали, али значајан опус историјата популарне културе и музике. Велика заслуга ових аутора и колекционара музичке грађе управо је у томе што су они урадили пионирски посао захваљујући којем се могу удобно сместити научне анализе.

г. Наративи, приче из живота, интервјуи отварају спектакл на један другачији начин кроз индивидуалне и колективне меморије. Наративи, усмена казивања сакупљала сам од савременика битних музичких догађаја, како оних који су их организовали тако и гледалаца – конзументата. Продуценти, новинари, менаџери и др. износили су своја искуства и давали коментаре о карактеристикама музичке сцене. Избор (са)говорника гледалачких прича био је усмерен на оне који су присуствовали концертима и фестивалима. Обухваћено је неколико генерација мушкараца и жена који се сећају времена слетова, фестивала забавне музике и рок сцене. То су сећања која обухватају временски распон последњих педесет година. Наративи се постављају у евокативни дискурс помоћу којег је могућа реконструкција спектакла и што је много важније његова историјска производња. Етнолошко читање спектакла се доводи у позиције друштвеног и културног сагледавања феномена са историјске дистанце довољно доступне да се сагледају сва лица социјализма.

Постсоцијализам – криза и транзиција

Проучавања музичких спектакла који обухватају период од 1991. до 2007. године заснивају се највише на теренским истраживањима. У политичким скуповима, музичким концертима и фестивалима као и другим јавним догађајима била сам у трострукој улози истраживач – посматрач – учесник. Дакле, истраживања су имала и лични печат, ма колико сам се опирала *ауторефлексији* и утапајући се

у општи истраживани објекат. Међутим, моја истраживачки пројектована искуства су у научној обради била мање занимљива и корисна од бројних искустава других. Тако сам компензирала истраживања која су се одвијала у *ходу* (не)планираних ситуација посебно кад је реч о спектаклима у периоду кризе деведесетих година двадесетог века. Забелешке, разговори, интервјуи, фото и видео записи стварали су посебне фондове грађе која се, затим, и тематски груписала. Један број теренских истраживања није био директно везан за музичке спектакле као што су истраживања културних манифестација, младих и њихов јавни живот (утаковице, демонстрације)², улични перформанси, дочеци спортиста и друго. Сва ова теренска истраживања су снимљена и документована, а резултати су презентовани на домаћим и страним научним скуповима,³ и објављени у домаћим и страним научним публикацијама.⁴

Студија случаја представља истраживања музичког фестивала *EXIT noise summer fest*. Истраживања *EXIT noise summer festa* обављена су 2002. године у сарадњи са Центром за социолошка истраживања и Катедром за социологију Филозофског факултета у Новом Саду чији је организатор и координатор био др Жолт Лазар (Одељење за социологију на Филозофском факултету у Новом Саду). Године

² Девојке и младићи који су пристали да ми помогну у овој идеји, њих 70 (37 девојака и 33 младића) рођени су између 1982. и 1986. године. Сада они имају 15,16,17,18 година живе у Београду у општинама Стари град, Врачар, Палилула, Нови Београд, Земун, Савски венац. Похађају средње школе: Пету, Трећу, Девету, Једанаесту и Десету београдску гимназију, Филолошку гимназију, Земунску гимназију, Средњу грађевинску школу, Електротехничку школу "Раде Кончар" и Електротехничку школу "Никола Тесла". Дакле, они су пристали да попуне упитник који се састојао од 43 питања отвореног типа.

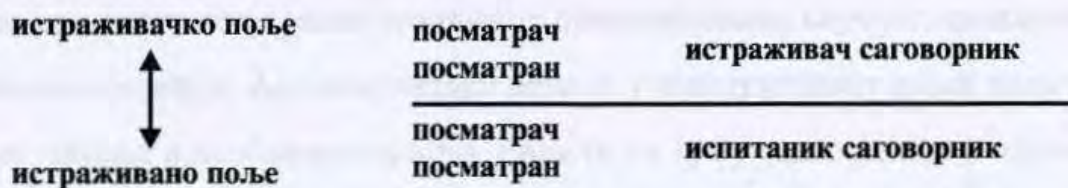
³ Резултати су поред осталог презентовани и на међународним конференцијама: Congress of International Society for Ethnology and Folklore SIEF (Будимпешта, Мађарска 2001); European Social Science History Conference (Хар, Холандија 2002); Conference of European Association of Social Anthropologists EASA (Беч, Аустрија 2004)), на Конференцијама које је организовао Етнографски институт САНУ и Етнографски институт и музеј Бугарске академије наука; конференције које је организовало Одељење за етнологију и антропологију у оквиру International Association for Southeast European Anthropology итд. Истраживања су резултат рада на пројекту 1868, који је финансиран од стране Министарства науке и заштите животне средине Републике Србије.

⁴ Резултати мојих истраживања политичких окупљања, као масовних јавних сцена објављени су у следећим радовима: Масовна политичка окупљања – приче из живота, *Гласник Етнографског института САНУ*, XLIV, Београд 1995, 221-235; Mass political Gatherings, Traditional and contemporary Forms and Meanings, *Ethnologia Balkanica, Bulgarian Academy of Sciences. Ethnographic Institute with museum, "Prof. Marin Drinov"* Academic Publishing House Sofia 1995, 179-190; Public Gatherings as Part of Everyday Life: Experiencing Events in Hyper-Reality, *iNtergraph: Journal of dialogic anthropology*, vol. 1, issue 2, May 2000, www.intergraphjournal.com; Ethnology zoom of mass events. Belgrade street drama of the nineties, *Times, places, Passages*, (ed. A. Paládi-Kovács), 7th SIEF Conference, Akadémiai Kiadó, Budapest 2004, 54-61. и др.

2001. Лазар Жолт са Катедре за социологију и Центра за социолошка истраживања самоиницијативно покреће истраживања EXIT-а. У сарадњи са још неколико колега урадио је истраживања публице 2001. године. Године 2002. започињем истраживања музичких спектакла и студије случаја EXIT фестивала. Свој кроки и план истраживања електронски прослеђујем организаторима Фестивала Александри Колар и Душану Ковачевићу, који су заинтересовани за мој рад и повезују ме са Жолт Лазаром. На Филозофском факултету Жолт Лазар организује сесију (одржала сам предавање о антрополошком концепту истраживања) у сарадњи са Клубом студената психологије "Трансфер" и Клубом студената социологије "Социополис" из Новог Сада. У истраживачки тим било је укључено око 50 истраживача – анкетара). Организаторско – истраживачка мрежа је нешто мање од месец дана пре почетка Фестивала имала стриктан план и координацију активности. Релација истраживачки координатор – организатор – анкетари били су у потпуности синхронизовани сагласно договору, увиду у ситуацију и самосталном деловању. Анкетари су били студенти новосадског универзитета. Комплетну обраду статистичких података урадили су Жолт Лазар и Анђелија Вучуревић. Интервјуисала сам и 35 посетилаца фестивала, направила видео записе (VHSC – три касете од по сат времена трајања), обрадила press clipping и промо – материјал. Интердисциплинарна истраживања EXIT фестивала успоставила су посебан методолошки оквир и координацију између научних области – социологијом и антропологијом. Социолошка истраживања су углавном била фокусирана на културне потребе EXIT публице које су се исказивале на основу одговора из анкете, док су антрополошка истраживања била фокусирана на комуникацијске ресурсе и културне форме свих актера догађаја (становници Новог Сада, гледаоци, извођачи, организатори и др.). Социолошка и антрополошка истраживања су, потом, одговарајућим методама обрађена и затим упоређивана. То значи да су антрополошка истраживања могла да се пореде и са одговорима из анкете и социолошком анализом.⁵

⁵ Видети објављене радове Жолт Лазара: Žolt Lazar, *Publika EXIT-a, y: Omladinske potkulture i publika EXIT-a*, Novi Sad 2002, 7-19; Žolt Lazar, *Struktura posetilaca novosadskog EXIT festivala*, *Y: Petrovaradinsko pleme/petrovaradin tribe, Istraživanje fenomena Festivala EXIT, Raziskovanje fenomena Festivala EXIT, Reflections of the phenomenon of music festival EXIT*, Ljubljana 2005, 9-20.

Истраживачка мрежа обухвата и вид истраживачке инсталације. Успоставље-
на је интеракције између свих актера истраживања: истраживач – сарадници –
информатори. Перманентни проток идеја, информација, ставова и понашања из-
међу свих заинтересованих страна ублажио је истраживачку моћ окуларцентри-
зма. Сазнања и искуства су се слагала у један истраживачки *puzzle*, који је на
крају требао да се препозна у лику и делу спектакла онако како је вођен истра-
живачким перцепцијама и аперцепцијама. Истраживачка линија представља оп-
тималну дистанцу и оптимално суседство. Међутим, урањање у појединачна ис-
куства, или како то наглашава Иван Ковачевић омогућавање да се појединац *са-*
моопише, стварало је понекад својеврстан метеж у мноштву појединачног.⁶ Са
укљученом лампицом на *вишак субјективног*, покушавала сам тада да се позо-
вем на моделе и обрасце или пак, статистике и друге параметре, који ме ставља-
ју у позицију истраживачке дистанце. Ако ништа друго, бар сам се трудила да
одржавам равнотежу између арбитрарног и епистемолошког угла посматрања
феномена спектакла онако како-видимо и како-се-види.



У пољу истраживачке конфигурације могу се пратити и истраживачке темпо-
ралне и просторне зоне.

темпоралне зоне:

T1 – пред-ситуациона зона (истраживачки рад изван фестивалске сезоне)

T2 – ситуациона зона (терен – фестивалска сезона годишњег циклуса и
периодични концерти)

⁶ Иван Ковачевић даје критику тог слободног истраживачког избора у изразу *писати поје-*
динца који се више ослања на арбитраран и околионалистички, а мање на епистемолошки угао
посматрања. Иван Ковачевић, *Традиција модерног, Прилози историји савремене антропологије*,
Српски генеалогски центар, Београд 2006, 26.

T3 – пост – ситуациона зона интерпретације

T4 – зона евокације – наратије

Ове темпоралне зоне етнолошким језиком речено представљају лиминалне зоне догађаја или тзв. друштвено време у односу на свакодневно време, како истраживача тако и осталих актера. Међутим, истраживачко свакодневно време представља сталну лиминалну зону у односу на (не)истраживачко време.

На лиминалном нивоу просторне конфигурације јасна је дисекција на свакодневне просторе и просторе спектакла који су истовремено и истраживачки и неистраживачки. Између ова два простора одвија се стална комуникација. Простори успостављају нове корелације као што су: приватно/јавно; централно/периферно, горе/доле (сцена – публика) итд. Ови простори успостављају и посебан вид "просторног понашања", како то назначавача у својој студији Весна Вучинић.⁷ Сигурно је да се промена статуса истраживач – спектатор – истраживач може укомпоновати у парадигме ритуала прелаза.

Методолошки приступ заокружује се у последњем одељку под називом: *Уместо закључка: ка семиологији и феноменологији спектакла*. Анализа поставља спектакл у једну нову раван теоријског преиспитивања научног производа који се стално прерађује. Ако се спектакл доводи у конструктивну раван ради аналитичког читања и проблематизовања, онда се на крају такве конструкције могу и деконструисати, не ради научне претраге мисаоних опција, већ да би феномен спектакла био стално доступан дискусији, не либећи се постављања увек изнова примордијалног питања – чему он у ствари служи?

Истраживачку конфигурацију прате три параметра: интересовање, агенда и пропозиције универзитског борда. У том смислу било је крајње изазовно јуришати на истраживачки плен и обуздавати егзалтиране истраживачке потенцијале који нису смели да пређу праг научно-истраживачких парадигми. Ово наглашавам јер су истраживања *некад, сад и овде* препуна замки које откривају полиморфно лице истраживача – посматрач, очевидац, читач, тумач, критичар...И

⁷ Весна Вучинић, *Просторно понашање у Дубровнику, Антрополошка студија града са ортогоналном структуром*, Филозофски факултет у Београду 1999, 17.

још нешто, а обично се маргинализује. Бити истраживач значи овладати бар основним тактикама менаџерства, тек толико да је сваки акт или пракса везана за способност избора и вештину контакта у правом тренутку и на правом месту. Са тих позиција моја вишегодишња истраживања разних спектакала и њихових актера била су суочена са одступањима, добрим или погрешним потезима. Са својим истраживачким искуством знала сам да ћу бити суочена са недоступношћу података посебно у зони бирократије и администрације, да ћу од очекиваних саговорника понекад добити најмање, а од неочекиваних саговорника много више, да ће моје присуство у врућој зони спекеткала зависити од мог пробијања у маси или доброј вољи претпостављених да ме збију у прве репрезентативне редове, да ћу у сваком тренутку морати да будем мобилна да бих сустигла непрегледну кумулативност догађаја који су ме бомбардовали са свих страни. И да при томе, у једном тренутку ставим тачку на спектакле који и даље убрзано раде свој посао. Толико о методологији и истраживачком искуству.

I. ЕЛЕМЕНТИ ДРАСПЕКТА

II

ИСТОРИЈСКИ МАРКЕРИ СПЕКТАКЛА

Основни спектакли остала триг већа таласа кроз орбиту спекла. Он је дефиниран преликом једног тренутка и трајања. Стога је неопходно да се спектакл погледа историјално контексту; одговарајући историјски пут – од елемента драспекта гла у ритуалима и обредима, према настанку театра до музичке институција.

Театра појма (речи и људске слике) пролазили су кроз различита значења, као историјски отисак. Тешко је и поверовати колико се спектаклом могло сматрати првобитно – паркуске игре и амфићатарске представе у римско доба када је на позорницама било много учесника него у нудејца, или барокна позоришта и опера, бурлеске и музикал, па концерти, фестивали, карневали. Први кораци спектаклу-институција (аванси сукоба) јесте првобитни или комплиментарни обредни и ритуални праксе са специфичним карактерима. Обавезно је и успостављање историјских садржаја у театру за благостање друштва; је дуго у масовне скупове који су првобитно имали и део колективног контролног пункта обредних институција. Свесношћу наука, било да је реч о државним диницијским или аполонијским светковинама или римским екстремизмама постаје су стожера у обликовању религијских и друштвених појмова. Соларни и лунарни светковина су конституисале друштвену кохезију и искушењу перформанси у конвенционалним ритуалима и церемонијама као што су већерке, жртвовање, гоубе, трање и друго. Умет су биле јасно распоређене дејствија према начелу будућим идејским и глумачким поретцима. Велика теоретичка историја је могуће међу ритуала и театра. Опште најбоље говори Давидовијев ритуал који су елементи ушли у савесни живот уметности. Духовни Ролан анализирајући Руралнејске Касхе препознаје битне елементе савесног

1. ЕЛЕМЕНТИ ПРАСПЕКТА

Феномен спектакла оставља траг великог таласа кроз орбите епоха. Он је догађајни прасак једног тренутка и трајања. Стога је неопходно да се спектакл посматра у контексту друштва и догађаја. У овом одељку спектакл се прати у историјском контексту, односно његов развојни пут – од елемената праспекта у ритуалима и обредима, преко настанка театра до музичких институција.

Генеза појма (речи и чулне слике) пролазили су кроз различита значења као историјски отисак. Тешко је и поверовати колико се спектаклом могао сматрати приказ – циркуске игре и амфитеатарске представе у римско доба када је на позорницама било више учесника него у публици, или барокна позоришта и опере, бурлеске и мјузикли, па концерти, фестивали, карневали. Први корак спектакулизације јавних скупова јесте прелаз или комплементарност обредне и ритуалне праксе са сценским елементима. Обожавање и услишавање натприродних сила у потрази за благостањем згушњавало је људе у масовне скупове који су представљали и део колективног контролног пункта обредних институција. Сезонски скупови, било да је реч о древним дионизијским или аполонијским светковинама или римским сатурналијама постали су стожери у обликовању религијских и друштвених позорница. Соларне и лунарне светковине су подстицале друштвену кохезију и визуелну перцепцију у конвенционалним ритуалима и церемонијама као што су поворке, жртвовања, гозбе, транс и друго. Улоге су биле јасно распоређене дајући прве назнаке будућим сценским и гледалачким порецима. Већина теоретичара потврђује везу између ритуала и театра. О томе најбоље говори Дионисијев ритуал чији су елементи ушли у сценски живот уопште. Душан Рњак анализирајући Еурипидијеве Бакхе препознаје битне елементе сценске

уметности, као што су прерушавање и маскирање, ритмичка игра, рецитоване и певање, гест и покрет, трансформација учесника ритуала, екстатички занос, гледаочево активно учешће, сценски простор, његова режија и музичка пратња.¹ Упризорење представа имало је своје прве драматуршке облике, елементе мистерије, али и симболике у велелепности и кићености. Корени спектакла могу се пратити и у развоју позорнице. Претпоставља се да је уздигнуто место за игру настало негде у хеленистичко доба, док је у Риму позорница била богато украшена и најчешће имала троја врата.²

Кроз историјске епохе светковине су од игре и обреда направиле озбиљан посао који је потребу заменио интересом, веровање забавом. Остали су само они маскирани остацци (древних сатурналија, дионизија, луперкалија) препознати у карневалима, циркусима, концертима, уметничким перформансима, сајмовима, вашарима, фестивалима. Сезонске светковине – фиесте и карневали јесу праоснова спектакла. Упризорење фестивала може се пратити још од древних времена. Термин фестивал се етимолошки доводи у везу са латинском речи *festus*, свечан, празник, односно, *festivitas* чије је значење пријатност, веселост, задовољство, уљудност, љупкост, срдачност, шаљивост.³ Фестивали и карневали су се развијали као сезонски празници уводећи ритмични склад између свакодневног живота и догађаја. То су и данас – уоквирено распоређивање датума кроз годину односно *време изван времена*.

Феште и карневали су још у првобитној основи јавни сервис између пијетета и забаве, контроле и слободе. Био је сасвим мали корак од ритуално -светковног до театарског. Феште и карневали су истовремено биле и позорнице засноване на драматизацији живота и смрти, добра и зла, жеља и изобиља.⁴ Већина фести-

¹ Душан Рњак, *Позоришни елементи у Дионисовом ритуалу у Еурипидовим Бакхама и на археолошким споменицима на тлу Југославије*, Фолклорни театар у балканским и подунавским земљама – Зборник радова, посебна издања књ.21, Балканолошки институт Српска академија наука и уметности, Београд, 1984, 65.

² Термин позорница у : *Rečnik književnih termina*, Institut za književnost i umetnost u Beogradu, Beograd, 1986.591.

³ *Festus* од корена речи *feriae* што означава празничке дане одмора. Његов субстантив, изведен облик је *festum* што значи празник, светац, светковина в. Јован Ђорђевић, *Латинско-српски речник*, Београд 1997.

⁴ J.C. Cooper, *Introduction, The Dictionary of Festivals*, London 1990, viii.

вала јесу догађаји опскрбљени наративима који су се испољавали кроз посвећене приче, митове, легенде у величању богова и хероја, а све у друштвеној функцији морала и врлина. Прва асоцијација на првобитне фестивале – театре биле су и Олимпијске игре као комбинација атлетских такмичења, верских обреда, музичких и плесних представа. Био је то увод у исказивању репрезентативних садржаја такмичења и ривалитета да би се истакли сви ефекти моћи и дивљења. Дакле, цела заједница је учествовала у ритуалима и обредима концентрисаним на хијерархизацију екстраваганције појединачних моћи.

Временом фестивали су се трансформисали у маркете/вашаре постајући својеврсно тржиште у размени људи и добара. Ту негде они као вашар –позорница – тржиште добијају елементе спектакла у којем се гледање дистанцира од призора. Оног тренутка када моћ перцепције и опчињености улази у производни циклус спектакл добија пуни замах. Гледање постаје активност у коју се улаже и које се троши.

2. РАЗВОЈ СЦЕНСКОГ СПЕКТАКЛА

У раном средњем веку (XIII век) спектакл је тумачен као скуп ствари, догађаја који привлаче поглед и који буди одређене емоције. Са значењем представе намењене публици, спектакл посебно почиње да се развија у доба барока и ренесансе. Употреба ове речи доводи се у везу са настанком средњовековног позоришта односно публике (*spectator*) у театрализацији светковине.¹

2.1. Од ритуала до позоришта

На самим почецима позориште (грчка реч *theatron* од глагола гледати) је представљало ритуал и светковину, односно његов задатак био је да испуни градске улице и тргове што је подразумевало учешће свих становника. Свечани уласци владара у градове, сахране, комичне игре, идиле, пасторале, драме витешких надметања, карневалске поворке у знак доласка пролећа, били су израз потребе да се живот визуелно представи. Дивињо наглашава то друштвено искуство које се постепено трансформисало у театрално искуство: кодификовање једне свечане театрализације свој живот². Реконструкција ових средњовековних уличних призора/представа можда се провлачи кроз историјску имагинацију, јер је мало трагова у сведочанствима из тог времена, осим забележених и сачуваних музичких пратњи, разних песама и панагирика. Тако је спектакл добио своје облике у драмском облику светковина и ритуала. "Више него иједан други

¹ Станоје Бојанин прати етимологију речи позориште односно театар наводећи неке од првих помена као што је у Енциклопедији Исидора Севиљског где се позориште доводи у везу са гледањем " *theatrum autem ab spectaculo nominatum*" в. Станоје Бојанин, *Забаве и светковине у средњовековној Србији од краја XII до краја XV века*, Историјски институт, Посебна издања књига 49, Београд 2005, 239.

² Žan Divinjo, *Sociologija pozorišta /kolektivne senke/*, Beograd, 1978, 95.

тип друштва, средњовековна друштва су представљала `цивилизације које су почивале на чулу вида."³ Све што је улазило у номенклатуру раносредњовековних позоришта и светковина обухватало је "јавне призоре разноврсног садржаја од организованих дочека, државних церемонија, организованих гошћења, глумачких и такмичарских игара па до јавног кажњавања и јавних погубљења."⁴ Позориште и спектакл су у раном средњем веку представљали јавна окупљања, која су могла да имају и профани и световни карактер у зависности да ли се ради о светковинама на трговима или у оквиру црквених литургија.⁵

У време ренесансе спектакл означава експозицију виђења. Од почетка XVI века или тачније појавом сценског простора, спектакл се употребљава у значењу позоришта. То је у складу са идејама *бити виђен од стране публике*. У средњем веку позорница је у почетку била привремена, дрвена конструкција са доњим делом који је представљао пакао и уздигнутим постројењем за рај. У елизабетанском периоду позорница је увела истурени простор за игру. Појавом сцене и публике спектакл није више догађај који се даје или поклања, већ сервира. Прекретница у историјском развоју спектакла, а тиме и употребе овог појма везано је за барокни период од XVI века. Настанак Шекспировог позоришта *Глоб*, Сабатинијево пројектовање сценског простора, као и естетичка идеологија садржана у концепцији "сцене-кутије"⁶ уједно су и прве смернице у настанку класичног позоришта. То је један колективни оглед хипнозе и реалности, привида и случаја који и данас представља кључ спектакла. Спектакл се обликује у сценски бљесак који узбуђује. Средином XVII века просценијум добија декорисану ку-

³ Исто, 137.

⁴ Станоје Бојани, н.д., 240.

⁵ Станоје Бојанин наглашава да је световна форма позоришта више била обликовано кроз литерарну форму приказивања тзв. "свето позориште". в. Станоје Бојани, н.д., 242.

⁶ Сабатини је схватио сценски простор као визуелну пирамиду чија је база плато и врх око сваког гледаоца. в. Jean Divignaud, *Spectacle et Société*, Paris, 1970, 74. Техничка достигнућа везана за сценски простор претварају сцену не само у репрезентацију драмских акција, већ у поље акција низа изненађења. Паралелно са италијанском сценом у енглеској и шпанској драми јавља се "сцена кутија" која развија нови тип естетичке идеологије која у приказивању слике на позорници намеће један регулативни систем. Žan Divinjo, н.д., 356-357. Како театар добија све више елитни карактер, тако се јављају и реакције на такву врсту спектакла. Русо у *L'lettre sur les spectacles* види спектакл у секуларном друштву градских светковина које треба да сједињују све људе. Žan Divinjo, н.д., 477.

лису, који су први увели Италијани. Тиме се добијала перцепција дубине. Спектакл се развијао од барокне наглашене сценске декоративности до чулног рококоа у којем се све више изграђује рафинирани стил публике. Под утицајем просветитељства позоришни спектакли постају у XVIII веку узбудљив свет светла – таме али и друштвена пародија у молијеровском значењу *грађанина племића* (опера буфо, балад опера, зингшпил). Развој позорнице подразумева све већу употребу техничких средстава чиме се повећава *сценски натурализам*. Од друге половине XVIII века и под утицајем француских просветитеља траје борба против *затворене и окамењене сцене*. Преломним тренутком се сматра Русоова и Даламберова преписка у којем се сучељавају два основна погледа на позориште, па тиме и спектакл – позориште као извор морала и позориште као скучени простор слободног деловања.⁷

Крајем XIX века у Минхену је конструисана и прва покретна позорница те је добила назив *соба без четвртог зида*.⁸ Спектакл је све до XIX века означавао појам за театар, позориште. Он обликује неколико културних модела као што су отворене сцене на булеварима и трговима, позоришне куће, мјузиколови, бурлеске.

2.2. Сценски спектакли: од мјузикхола до екрана

Када су крајем XIX века покретне слике на тридесеттромалиметарској траци загосподариле светом, спектакл је постао филмски догађај, опчињеног зурења у платно. Појава филма, затим кубизма и апстрактне уметности који руше класичну концепцију простора "нанели су фаталан ударац илузионистичком декору".⁹ Нова организација сценског простора уместо пасивног декора успоставља један нови поредак у којем сви облици сцене имају активну улогу.

Сценски спектакл у XX веку добија карактер идеолошког спектакла са заглашујућим и застрашујућим призорима масовне хистерије и харизме вође. Стадионски догађаји и други спектакли на отвореним просторима одређују спек-

⁷ Divinjo, н.д., 477.

⁸ Термин *pozornica/scena* у: *Rečnik književnih termina*, Nolit, Beograd, 1986, 591.

⁹ Pjer Lajak, *Šalon na ulici, у: Urbani spektakl*, CLIО, Beograd 2000, 87.

такл као идеолошки рам у тоталитарним режимима.¹⁰ Тридесетих година двадесетог века спектакл се препознаје у *thingspielu*, велики амфитеатри, позорнице под ведрим небом, говорни хорови, ораторијуми, чију ће драмску основу преузети нацистички спектакли. Велике свечаности/митинзи у част вођа обележили су спектакли на стадионима, у покрету (параде) и разни нацистички ритуали, као и касније комунистички игракази и свтковине у славу револуција. Спектакл је све више постајао израз строгости и императивности. У Америци тридесетих година спектакл је такође имао дидактичку функцију, али у подстицању стваралаштва у правцу хумора, мелодрамских елемената, цеза, балета односно мјузикла.

За XX век карактеристична је децентрализација спектакла. Уметнички спектакли одређују своје јасне аутономије као што је музички спектакл, позоришни спектакл, филмски спектакл/свечаности, бијенали и смотре ликовног стваралаштва, као и мултимедијални пројекти. Уметнички перформанси и фестивали који су део естаблираних културних политика посебно у Француској постају нове оазе окупљања, театра под ведрим небом, па и правих туристичких ходочашћа. Фестивалске стратегије и догађаји постају све више један од водећих маркера креирања спектакла. Култура фестивала се реализује кроз уметнички идентитет. Прикази фестивала као уметничког догађаја/инсталације имају за циљ да представе креативну страну спектакла у обликовању "уметности улице" и "уметности на улици". Тако се спектакл читава као "откривање урбаног идентитета" превасходно у уличном театру и "уметничко вежбање у уметничким просторима". Посебни фестивали као што су *Шалон на улици*, *фестивал Оријак*, *Фири у Шалону*, *Парад у Нантеру* и други су уметност *кратког спектакла* који су уписани у урбану сценографију, а обухватају театар, плес, мимику, поезију, музику, вапшарске уметности пластичне уметности са аудиовизуелним ефектима.¹¹

¹⁰ Све почиње 30-их година и настанком *thingspiela*, великих амфитеатара, позорница под ведрим небом са преко 10 000 гледалаца, говорних хорова – ораторијума који ће бити основа нацистичким спектаклима, али и комунистичким стадионско-парадним догађајима, социјалистичким играказима за масе. Hening Ajhberg, *Nacistički 'Thingspiel'*, *Kultura*, 73-74-75, Beograd, 1986:164-165.

¹¹ Pjer Lajak, *Šalon na ulici*, *Urbani spektakl*, YUSTAT, CLIO Beograd 2000 74.

У XX веку изумљено је преношење оптичких сцена помоћу електромагнетских таласа што је увод у медијски спектакл односно спектакл у кући. У ери шоу бизниса, побуна, ратова и катастрофа, спектакл захваљујући филму и телевизији, с једне стране, се улоговао у сложену информативну мрежу, а с друге стране удобно сместио у своју монтирану стварност. Он улази у свакодневицу где се у време рада и доколице екранизују разноврсне ситуације – од инцидента на улицама, гужве у супермаркетима, рекреације по парковима, саобраћајне гужве, редови, градилишта и хаварије. Дигитални и сајбер простори су спектаклу дали нов идентитет, па је он свој илузионизам заменио за виртуелизам. Човек данас није импресиониран чудесним, јер је чудесно постало могуће и остварљиво. Нове технологије сателитских преноса, кабловски ТВ програми, и будући технолошки изуми узимају спектакл за свој главни опит. Појам спектакла се данас највише доводи у везу са масовним средствима комуникације (сателитски спектакл, кабловски спектакл, сајбер).

Развој спектакла се увек ослањао на слику која привлачи односно све што се стављало под именитељ представе као атракције и ексклузивитета. У почетку је то био призор, затим сцена и на крају технологија. Када се каже спектакл све више се мисли на добро исплативу представу.

3. РАЗВОЈНЕ ФОРМЕ МУЗИЧКОГ СПЕКТАКЛА

Развој музичког спектакла највише се испољавао кроз форме фестивала и концерата у општем значењу. Спектакулизација фестивала и концерата је отргнута од њихових ритуално-светковних прапочетака. По Хабермасу све до краја XVIII века музика је била везана за функције репрезентативне јавности црквених обреда, дворских свечаности и уопште сјају " свечаних призора". Најпре су се еманциповала приватна музичка удружења – *Collegia musica* која су се затим развила у јавна концертна друштва.¹

3.1. Фестивали

Ренесансно-барокни фестивали постају све више професионалне институције. Тако су се у Француској одржавали литерарно-музички фестивали познати као *rius*, а победник је био познат као принц од *riu-a*.² Фестивали су добили више елитни карактер где је њихова популистичка основа служила као инструмент у истицању моћи владара и цркве. Док су се у Енглеској фестивали обликовали у оквиру музичких друштава у правцу професионализације, дотле је концентрација музичких догађаја у другим европским земљама била део дворског естаблишмента. У Италији *festus-i* су укључивали раскошне дворске разоноде и процесије који су представљали контролни вентил у сузбијању популистичког незадовољства. Публика је дисциплиновано стајала, махала и аплаудирала у улози декора улазећи у видокруг краљевских балкона у замишљеном лику народа-нације. Од XVIII века посебно су били значајни пригодни фестивали посвећени одре-

¹ Jirgen Habermas, *Javno mnenje*, Beograd, 1969, 53.

² Stanly Sadie, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. vol. 3, London, 1980, 507.

ђеним композиторима. На пример 1784. године на Хендловој комеморацији одржан је музички спектакл на којем је учествовало петстотина извођача који је временом постао фестивал. У Америци фестивале су посебно популарисали немачки имигранти (један од највећих фестивала икад одржаних је био у Бостону са хоровима од 10.000 учесника и оркестром од 1000 извођача). У току XIX века постали су популарни фестивали који су имали и аматерски карактер.³

У XX веку долази до умножавања фестивала свих врста. Нове комуникације и методе промоције изнедрили су етаблиране фестивале са више интернационалним карактером него у XIX веку. Зато се данас може говорити о вишедеценијској традицији неких фестивала као што су *Maggio Musicale Fiorentino*, *Holland Festival*, *Festival Lucerene*, *Edinburgh festival*, *Prague festival* и други. Древни и питорескни градови и села постали су добар разлог за организовање фестивала. Историјска места, посебно амфитеатри ревитализовали су њихов светковни карактер у виду великих музичких представа (фестивали у древним амфитеатрима Ефеса, Картагине, Таормина на обронцима Етне и др.). Занимљиве природне конфигурације од пустиња до речних ада или висоравни служе за фестивалска окупљања. Музички фестивали с једне стране, одржавају стандарде у формама и садржајима, а с друге стране теже експерименталним захватима и новим уметничким искуствима. И док се фестивалски програми придржавају својих устаљених поредака ревијалног и такмичарског карактера, дотле уметничка искуства руше постојеће клишее. Праве медијске посласице су и такви експерименти као што је музички фестивал на Куби који је трајао деведесет минута, док слике од путера и скулптуре начиње од леда нису почеле да се топе са завршницом запаљеног клавира – а све са поруком да је уметност промена.⁴ *Open air* фестивали испунили су посебно мапу летњих дешавања широм света. Више нема места на овој планети које у једном тренутку неће искрснути као фестивалска мека – организатори се утркују за што атрактивнијим местима, јер фестивали су постали врло уносна грана туризма и бизниса. Програми и садржаји фе-

³ Исто, 506-508.

⁴ Овакви и слични примери пуне медијске ступце као *сензације* или *арт рекорди*. в. *Danas*, 10. јун 2003, 17.

стивала указују на неколико облика ових спектакуларних догађаја. Један облик фестивала представљају тематски и жанровски издвојени музички догађаји који показују достигнућа и популарности одређених музичких праваца односно њихових представника. Други облик фестивала по свом садржају све се више враћа свом изворном карактеру светковине: сцена, забава, празника као тржишта.⁵

3.2. Концерти и опере

Развој музичке сцене се може пратити преко главних облика – концерта, опере, ораторија, симфоније.⁶ Појам *концерт* води порекло од италијанске речи *concerto* чије је првобитно значење било "заједничко извођење".⁷ Концерт представља инструментални облик извођења музичког дела, али такође означава и само музичко дело. Претече концерта била су музичка извођења углавном затвореног типа у црквама, на дворовима, академским клубовима (у Енглеској *Academies Musical Clubs*, у Немачкој *Collegium Musicum*, у Италији *Academia* итд.). Први концерти отворени за публику која плаћа улаз организовани су у XVII веку у лондонским тавернама. Првобитни концертни простор описан је у делу Роџера Норта (Roger North) *Memories of Music*: Постојала је велика соба у *Whitefryars* у којој је један део са завесом представљао издигнуту ложу за извођаче, а остали део просторије су испуњавали мали столови и столице; карта је била један шилинг.⁸ Те прве мале концертне просторе је осмислио Џон Банистер (John Banister). У каснобарокном периоду инструментална музика је све популарнија – *concerto grosso* и *solo concert*.⁹

У току XVIII и XIX века концерти су се одржавали у лондонским парковима, али су и пројектована посебна здања *hall* (најпознатији *Royal Albert Hall* саграђен 1871. године). Од тада концертни простори представљају значајна архитектонска

⁵ На сајту www.unesco.org под одредницом музичка едукација и културни догађаји регистровано је 156 фестивала у око педесет дестинација широм света, а такође је наведено око педесет институција и организација фестивала.

⁶ *Ilustrovana enciklopedija glazbe*, ur. Paul Du Noyer, Zagreb, 2005, 252.

⁷ Percy A. Scholes, *The Oxford Companion to Music*, Oxford University Press, London, 1944, 206.

⁸ Исто.

⁹ *Ilustrovana enciklopedija glazbe*, 260.

пројектовања акустичних сала, бина и простора за публику. За развој концертне институције посебно је значајна трансформација оркестра и стварање професионалне институције зване филхармонија. Симфонијска извођења посебно Хајднових, Моцартових, касније Бетовенових, симфонија умногоме је одредио карактер концерата. Посебно у XIX веку концерти су представљали основни модел вечерњих провода у елитним круговима. Да концерти нису више само забава за имућне него и зарада, па и први показатељи бизниса, показују и поједини сценски наступи већ афирмисаних пијаниста. Шопена и Листа¹⁰. Они су први уметници који су своје пијанистичке виртуозности подигли на ниво представе за гледање, а која је имала и своју цену. Организоване турнеје широм Европе биле су доказ велике цене и привлачности савршених извођачких прецизности, брзине или музичког колорита. Перформативна веза између музичара и инструмента пројектовани су у опчињавајућу слику. Насупрот солистичким концертима постојао је музички колектив. Испуњена сцена музичарима представљало је посебан визуелни доживљај. Истовремено оркестарско извођење склоно великим димензијама и нагомилавању изражајних средстава које је посебно заступљено у Берлиозовим наступима, дало је концертима један виши ниво значаја диригента – организатора. Његова оркестрација постали су права драмска представа музике у призорима – *Фантастична симфонија* или *Ромео и Јулија*.¹¹

Паралелно са развојем инструменталних представа развија се од XVII века и опера – музички театар карактеристична за забаве фирентинске аристократије. Прва оперска кућа која је зависила од плаћања улазница била је *Teatro San Cassiano* у Венецији. У развоју спектакла опера је значајна јер је развила музичку технику познату као *рецитатив* који се темељио на поемама древне Грчке. Ова врста музичког говора и глуме постаје временом један од носећих стубова опере као музичког спектакла.¹² У време раног романтизма, поред концерта опера представља популаран уметничко – сценски облик. Радикалан преображај оперске сцене

¹⁰ *Muzička enciklopedija 2*, Jugoslavenski leksikografski zavod MCMLXXIV, Zagreb 1974, 466.

¹¹ *Ilustrovana enciklopedija glazbe*, 265.

¹² *Ilustrovana enciklopedija glazbe*, ur. Paul Du Noyer, Zagreb, 2005, 258.

увео је Рихард Вагнер са делима епске театрологије.¹³ Вагнер је разбио стандардне форме чинова, уводећи симфонијске оркестре и лајтмотиве у потенцирању драмског карактера музичког дела. Акустика, илуминације, инсценација стварају Вагнеров свеобухватни театар који је обично био континуирано и кординирано усмерен ка завршном драматуршком заплету.¹⁴ Нешто слично се појављивало и у визијама великих композитора као што је Густав Малер тврдио да симфонија мора бити попут света, мора све обухватити.¹⁵ У таквим делима спектакл је нашао своје уточиште.

Двадесети век је нова прекретница у развоју концерата и опере. Појава грамофона, плоча, односно снимака, касније радија и коначно телевизије и филма утицали су на модификацију концерата и опере. Уз музичке кутије и медије музика постаје доступна као приватни кућни ритуал. Концерти популарне и класичне музике, као и опере, више не бирају средства да се попну до висина спектакла. Уосталом, Роберт Вилсон је рок концерте назвао *велика опера савременог доба*. Делимична или потпуна употреба електронске опреме – од синтисајзера, секвенцера, појачала, ритам машина и компјутерских програма у потпуности су се предали новом сценском осмишљавању музике.

Преноси музичких сцена постају значајан производ на медијском тржишту. То могу да буду висококонвенционални музички спектакли као што је на пример већ устаљени вишедеценијски новогодишњи концерт музике Johana Straussa у Бечу, или све импозантније сцене извођења оперских дела у великим амфитеатрима. Али могу да буду и потпуно иновацијски спектакли, водећи се идејом John Cage да се не треба бојати нових идеја већ старих идеја.¹⁶ Са визуелним и акустичним достигнућима концерти представљају праве сценографске пројекте и достигнућа. Ево неколико примера: познати су концерти спектакли Mike Oldfielda и његови синтисајзерски хепенинзи седамдесетих година двадесетог века, затим *open air* перформанси Jean Michel Jarre, последњи концерти рок ствараоца Peter Gabriela са

¹³ *Илустрована енциклопедија гласбе*, н.д., 265.

¹⁴ *Музичка енциклопедија 3*, Jugoslavenski leksikografski zavod, Zagreb 1977, 706.

¹⁵ *Илустрована енциклопедија гласбе*, н.д., 266.

¹⁶ *Илустрована енциклопедија гласбе*, ur. Paul Du Noyer, Zagreb, 2005, 392.

кружном бином и котрљајућом лоптом у којој је смештен извођач, или сценски деструктивизам попут концерата Alice Cooper, дигитално-ласерска визионарства DJ техно наступа. Необичност и атрактивност места где се приређују концерти довољан су адут да се прогласе спектаклима: у пећинама, пустињима, испред пирамида, трговима, парковима, острвима, у морским дубинама или висинама од неколико десетина хиљада метара.¹⁷ Претпоставља се да ће концерти у огледалу спектакла, идући ка иновацијама у некој будућности, бити исто толико виртуализовани колико ће се вратити неким својим исконским елементима светковања.

3.3. Мјузикли и ревије

Мјузикли и мјузиколови¹⁸ појавили су се као одговор на буржоаску квазиуглађеност отварајући врата малим задовољствима радничког живота. Овај тип музичке сцене је условљен својом театарском и драмском улогом у представи, као и потребом да публика певуши мелодије кад одлази из театра.¹⁹ Мјузикли су драмско – музичка врста која је произашла из музичких комедија тзв. лаких опера и бурлески. Елементи лаке опере су подразумевали "површну фабулу", песму и вишегласна финала на крају чина, док је из бурлеске преузета форма скечева.²⁰ Према садржају у којем доминира љубавна фабула мјузикл је у почетку сличан оперети. Мјузикл се појавио у Енглеској крајем XIX века, да би свој пун успон имао у Америци. Од усмеравања ка забавној сатири мјузикл се све више афирмише као музичка прерада драмских дела – *Oklahoma, Carrousel, Kis me Kate, My fair lady* и друга. Мјузикл подразумева три форме: драмску фабулу, музику и балет. Како су се смењивали музички трендови тако су се и мјузикли сценски и садржајно усавршавали. На пример од седамдесетих година под утицајем рокенрола настали су мјузикл *Hair, Jesus Christ Super Star*. Ови мјузикли

¹⁷ Једна од поседњих емитованих вести је била да је група *Queen of the stone age* одржала концерт у руднику (Немачка) 700 м испод земље. *Vesti B92* 23 h, 21.11.2007.

¹⁸ Израз *music hall* је врста варијетеа са забавним програмом, плесним, акробатским, музичким тачкама и водвиљима. Овај израз је први пут почео да се користи 1848. године када се у Лондону отворио *Surrey Music Hall*. В. *Ilustrovana enciklopedija glazbe*, ur. Paul Du Noyer, Zagreb, 2005, 425.

¹⁹ *Ilustrovana enciklopedija glazbe*, ur. Paul Du Noyer, Zagreb, 2005, 410.

²⁰ *Rečnik književnih termina*, Београд, 1986, 441.

су и филмски екранизовани (филм Милоша Формана *Hair*). Ови мјузикли су били много више од спектакла. Њихови сонгови добили су статус поруке слободе, мира и толеранције симболичког кода младих свих будућих времена.

Током XX века мјузиколови су преплавили велике метрополе постајући средиште сусрета мушке доколице и женског тела као робе и задовољства (уколико се има у виду да су њихови први извођачи потекли из лондонских крчми.²¹ Но, временом мјузиколови су са својом популарношћу постали и добро исплатива роба као спектакл. Мала задовољства и доколице претакали су се у бурне доживљаје и велике догађаје. Од разбарушених представа мјузиколови се све више уобличавају у конвенционалну институцију успостављеног реда између публике и сцене.

Један од облика сценског приказивања које је утицало на развој спектакла је *ревија*.²² Овај вид спектакла настао је у Француској и Италији и сматра се да су му претходили ритуални облици *низање монолога* у доба мајстора певача (*Meistersänger*), покладне игре или поскочице путујућих музиканата лакрдијаша. Прави развој је уследио у XIX веку у Паризу на кабаретским позорницама *Chat noir* и *Moulin Rouge* где су се изводили лаки забавни комади "богато опремљени са алузијама на актуелне догађаје, личности и разне скандале."²³ У почетку ови догађаји су се давали на крају године као преглед протекле сезоне. Следећи корак ревије – спектакла је берлинско позориште *Метропол* које се усредсређује на мегаломанску представу са огромним ангажовањем костимираних артиста, богатом декорацијом и светлосним ефектима. Војислав Вучковић је анализирао ревију као музичку форму која се користи за пропаганду. "Тај спољни облик је спој идеолошког садржаја позоришног *zeitstück* и футуристичко-дадаистичке сцене која је од кабареа позајмила ревијалну форму у циљу ослобађања од нотематске драмске радње."²⁴ Коначно, ревијална представа је постала амблем

²¹ *Ilustrovana enciklopedija*, н. д., 425.

²² Ревиија је реч француског порекла, *la revue* – преглед. Облик сценског приказивања састављен од многобројних сцена, појединачно нанизаних, само овлаш повезаних, веома сликовитих и често веома раскошно опремљених, већином сатиричног садржаја. В. *Rečnik književnih termina*, Београд 1986. 654.

²³ Исто

²⁴ Vojislav Vučković, *Muzika kao sredstvo propagande* (одломци из докторске тезе), *Savremeni akord*, ванредни број, 1961, 14.

америчке музичке сцене. И како је у једној новинској репортажи назначено ревија је "богато пасторче сцене"²⁵. Такви спектакли у пуном смислу су дали печат "гламурозној" музичкој сцени постајући и привлачни артикл на тржишту спектакла. Присуствовање таквим представама у великим дворанама постало је привилегија оних који су такво задовољство могли да плате и придонесу општој слици једног друштва благостања.

Главне прекретнице музичког спектакла модерне од средине 20. века су: 1. све разноврснији простори дешавања; 2. електронска инструментација која је у потпуности променила сензибилитет слушалаца. "Док је класична музика трагала за лепотом и естетском чистотом, док је цез привилеговао изражајност, поп музика настоји пре свега да буде снага, енергија користећи, такође, претходна два аспекта звучне грађе."²⁶ 3. импровизација у односу на аранжман прави од спектакла непредвидив догађај од изненађења до шока, 4. у средишту спектакла више није само мелодија и хармонија, већ ритам који управља просторним понашањем; 5. људски глас добија на вокалној снази и моћи са све већим техничким надмудривањем онога што у ствари јесте (*play back*, матрице, микрофони који замењују вишегласје) 6. сценографија се све више уклапа у акустична и светлосна достигнућа, а позорнице у архитектонске конструкције.

Имајући у виду развојни пут фестивала, концерата, ревија, медијских спектакала може се констатовати да они, с обзиром на простор, време и садржај означавају релевантне координате у културним идентификацијама и развоју сценских технологија.

²⁵ Предраг Ђуричић, *Ревија – богато пасторче сцене*, НИН 13.8. 1961.

²⁶ Anri Torg, *Pop i rok muzika*, Clio, Beograd, 2002, 34.

4. ИСТОРИЈСКО ВРЕМЕ И СПЕКТАКЛ

Маркирање спектакла кроз прошлост је издвојило конструкције историјског времена и друштвеног времена. Историјско време се чита кроз моделе цикличног времена и иреверзибилног времена. Време у древним друштвима је колективно организовано кроз производне делатности и потрошњу чији је главни исход било празновање. То је било усаглашено свешћу ритмичног тока обреда, ритуала и јавних светковина. Ове тачке на временској мапи представљале су устаљени проток времена "време без конфликта"¹⁶⁷. Визуелизација јавних ритуала и светковина у сусрет спектаклу односно његовом репрезентативном карактеру била је гаранција друштвеног поретка. Време се мерило према том друштвеном склопу периодичних и цикличних окупљања људи.

Трансформација производње, подела класа, вишак вредности и моћ сопственика богатстава, снаге веровања у моћи владара и богова, створило је време изван репетитивног мерења. То је иреверзибилно време личности и догађаја које издваја персоналну темпорализацију у функцији стварања историјске свести. Бити на позорници изван масе, посматран као објекат дивљења увело је празновање и светковање у поље *екстраваганције* прослава у част владара и знаменитих људи. Господари цикличног времена тежили су својим персоналним историјама које су затим постајале етаблиране повеснице формирајући перпетуално време.¹⁶⁸ Иреверзибилно време кроз свој главни инструментариј *спектакл* постало је повластица и основна владавина династичког наслеђа. Догађаји у владарском окружењу од дворских свечаности до светковина за масе постали су по-

¹⁶⁷ Guy Debord, *The society of the Spectacle*, New York, 1995, 94.

¹⁶⁸ Guy Debord, исто.

тка за настајање административне меморије и механизам за трансмисију моћи кроз сукцесију догађаја.¹⁶⁹ Тријумфални дочеци, владарске феште и прославе дали су јавној сцени могућност да ствара друштвени поредак. Тако су препознатљиви елементи спектакла добили своју улогу у креирању поретка као *узорног друштва*. Друго лице светковина упућује на њихов карактер инверзије са примесама контраста и конфликта (карневали и побуне). Реверзибилно и иреверзибилно време фабрикују догађаје који се препознају у свом линеаром и цикличном ходу. Све што су означили историјски маркери спектакла, понекад, се креће помоћу центрипеталних и центрифугалних сила, које на крају крајева умирују друштвена таласања успостављајући друштвену равнотежу.

Показује се, такође, да је улога спектакла била и стално балансирање између популарне и елитне културе. Када су се светковине или разноврсне манифестације популарне културе довољно подигле на ниво ре-презентативне сцене они су се често преоблачили у елитно, глумећи изабране или интересне групације. Улични театар нашао је своје уточиште у позоришној институцији, улични свирачи и забављачи постали су водећи артисти мјузикла и институција мјузикхолова. Идући даље – појаве медијских "чуда" од изабраних корисника доспеле су на масовно тржиште: свако је могао да постане део телевизијског спектакла или *alive* снимка. У том смислу време спектакла омогућило је његовим актерима да се поставе као историјски протагонисти догађаја. С обзиром да све што се препознаје као спектакл има висок ниво репрезентативности, нормално је и да су његови производи најочљивији на историјској сцени.

У време индустријализације и технолошког развоја време се дизајнира у нови хомологни дискурс рада и доколице – дневна или ноћна сатница, радна недеља, викенд, годишњи одмори. За Дебора то је псеудо-циклично време које је прерушено као роба производног система.¹⁷⁰ Ово време привидно одваја приватни и јавни живот. У такве временске блокове смештен је спектакл као егзистенција и потрошња, рад и забава. Могла би да се успостави још једна категорија која вероватно Де-

¹⁶⁹ Guy Debord, 96.

¹⁷⁰ Guy Debord, н.д., 110.

бору није била довољно значајна. У средњовековним светковинама илузија, обмана и пародија били су аутентични доживљаји спектакуларног времена, у савременим спектаклима они су разоткривени, јер су део технолошког доживљаја које исписује своје технолошко време. Када је на позорници извођач маскиран у ласерско-дигитални систем боја и приказан у хипертрофираном лику на видео биму, време се тада мери по количини утисака који кореспондирају са инсталацијама.

Универзално укрштање цикличног и иреверзибилног времена увек се препознаје у спектаклима. Сада се они доводе у везу са медијским презентацијама које фестивалску и концертну робу и њихову амортизацију пласирају у укалкулисану административно-информативну меморију. Време се мери по рекламама, цингловима, спотовима. Спектакл све више постаје владајућа друштвена организација, што је Дебор и предвидео. Али, да ли такав статус парализује историјско време и меморију. Мислим да идући напред ситуације се и даље инсталирају на иреверзибилној временској траци – конфликти, ратови, катаклизмични догађаји, славља... У којој мери ће се управо према спектаклима време глобализовати или локализовати? Дакле, један могући пут рестаурације времена кретао се на релацији развоја производних односа, други на релацији технолошког развоја, трећи на релацији вредносних система. Универзално укрштање цикличног и иреверзибилног времена увек се препознаје у спектаклима? За даљу анализу имаћу ово на уму. Велики, незаборавни, јединствени спектакли мере се њиховим профитним учинком као и величином импресија тј. Доживљаја и тако фабрикују историје спектакла.

Као и време и просторна реконструкција и планирање спектакла имали су свој одређени ток. Амфитеатри, тргови, дрвене позорнице, булевари, екранизовани простори и неки будући јесу одређени за спектакле. Они су толико постали у функцији спектакла да се слободно може рећи да су спектакли стварали друштво не само за себе него и изван себе.

Зато може да гласи:

СПЕКТАКЛИ СУ ПРОМЕНИЛИ ПРОСТОРЕ И ВРЕМЕ ОБЛИКУЈУЋИ СВОЈЕ ИСТОРИЈЕ ДРУШТВА.

III

СПЕКТАКЛИ У СОЦИЈАЛИСТИЧКОМ ДРУШТВУ

ТРИ МОДЕЛА

Моја замисао је да анализа спектакла учествује јед у дискурзивном појетку који подмучује да се на историјској линији налази одговарајући друштвени контекст. То дискурзивно појетко решава спектакул у социјалистичком и пост-социјалистичком периоду показује како су се музички и позоришни спекли извршили у друштвеној реалности измештају способност да их издрже и изврше у спектакулним медијацијама. Зато сматрам да феномен спектакла остаје суштински функција уколико се не дешава у неким друштвеним реалностима и одговарајућим

У модерном добу двадесетог века влада опчињеност сценом и заводљивост сцене, које се заснивају на надлазећој масовној производњи и потрошњи. Тај велики сценски талас по неким теоретичарима може се ишчитавати као *друштво спектакла* (Guy Debord). Комуникативна и сценска достигнућа, популистичке идеологије, култови, харизме, економија уметности, гледалачка омасовљеност, диверсификација и друго покренули су једну незаустављиву сцену, која је кроз последњих сто година испунила просторе ритуала и светковина. Спектакли су, иако засебни случајеви у друштвеном и историјском контексту, неизоставно међусобно повезани представљајући чврсту карику друштвених реалности. То је јасно сваком аналитичару који ће врло тешко направити ма какав селективни одабир иманентних спектакла у домену политичких, спортских, музичких и других догађаја. Шта онда преостаје, а да се не западне у хронолошко набрајање, ерудитивно надметање или понављање општих места у научним интерпретацијама? Уз сав ризик да се не увучем у сличне замке, преузећу оне делове/случајеве који се могу произвести у историјско и антрополошко поље спектакла.

Моја намера је да анализа спектакла успостави ред у дискурзивном поретку што подразумева да се из историјског текста извуче одговарајући друштвени контекст. То дискурзивно збијање редова спектакла у социјалистичком и пост-социјалистичком периоду показате како су се музичке и политичке сцене инкорпорирале у друштвене реалности имајући способност да их надвисе и креирају сопственим механизмима. Зато сматрам да феномен спектакла остаје сувише флуидан уколико се не постави у поље друштвених реалности и одговарајућих

конструкција. Начин изграђивања целине даје спектаклу одређене детерминанте које постају његов означитељ: дисциплина, конвенција, диверзија и норма.

Развој спектакла у Србији посебно је означен за средину двадесетог века када владајуће идеолошке формације и разноврсне културне форме обликују нове јавне сцене уз постојеће материјалне и техничке услове. Да би се спектакл позиционирао у идеолошком и културном контексту издвајам следеће конструктивне целине које одликују социлаистички период.

1. спектакли дисциплине
2. конвенционални спектакли
3. спектакли еманципације

Њихово конструисање проистиче из процеса који су усклађивали политичке формације, економске стратегије и културне форме, а то су етатизација, комерцијализација и либерализација. Истраживање спектакла неизоставно се судара са политичком и музичком позорницом доводећи их у блиску везу. Да политика нема везе са музиком и обрнуто, само је замагљивање суштине – оне су међузависне у свом репрезентативном дискурсу моћи. Није ми циљ да од политичких спектакла стигнем до музичких сцена, већ да их кроз релевантан доступан материјал доведем у одређену корелацију на нивоу друштвених поредака и структура.

1. ПОЛИТИЧКИ СПЕКТАКЛИ – СВЕЧАНОСТИ ДИСЦИПЛИНЕ

Политички ритуали представљају вид колективног искуства које подразумева специфичне односе и доживљаје чланова политичке заједнице и симболичке облике структуре логике која изражава и утиче на стварност. Политичке свечаности, церемоније и политички ритуали успостављају релацију формално и неформално, институционално и субверзивно.¹ Како сматра Марк Абелес за разлику од позоришне представе која представља чин слободног избора и у којој се могу "извиждати глумци ако нисмо задовољни" у политичкој представи на грађанину је најчешће да само пасивно прати њено одвијање. Светлости позорнице никад се не гасе.² Политички ритуали подсећају на "политичке литургије" у којима се јасно издвајају репетитивне, нормативне и експресивне функције. Када се то постави на ниво неке политичке манифестације, свечаности, прославе, церемоније улази се у простор спектакла где ритуалне функције постају сценске функције. У периоду социјализма политичке свектовине и ритуали били су управљени монитори дисциплине не принуде него *пристајања*. Надовезујући се на Фукоову теорију надзора и дисциплине у функцији моћи, као и тумачење Кетрин Вердери да се помоћу комунистичких механизма принуда прикрије у функцији пристајања, циљ ми је да јавне светковине односно спектакле дисциплине прикажем на тим релацијама.³

У првим годинама после Другог светског рата на репертоару масовних догађаја најпре су се појавили политички ритуали и светковине. Они су били потребни

¹ Jelena Đorđević, *Ritual U: Enciklopedija političke kulture*, Savremena administracija, Beograd 1993., 1018-1020.

² Mark Abeles, *Antropologija države*, Biblioteka XX vek, Beograd 2001, 145.

³ Michel Foucault, *Nadzor i kazna, rađanje zatvora*, Zagreb 1994, 48, 118; Ketrin Verderi, *Šta je bio socijalizam i šta dolazi posle njega*, Fabrika knjiga, Beograd, 48.

да би се конституисали, потврдили и распоредили друштвени пореци као нови ре-презенти и означавајући пунктови. Конституисање нових државних поредака, политичко позиционирање у правцу блоковских подела, другачија равнотежа снага и репрезентовања државничких моћи дали су јавној сцени у западним и источним европским земљама нове форме манифестационих позорница. У време "гвоздене завесе" сваки блок се утркивао у сценама и представама моћи кроз разноврсне видове прослава и церемонија. У источном блоку педесетих година двадесетог века државни поредак се доказивао кроз масовне скупове, прецизније дисциплиноване ритуале и церемоније булевара и стадиона. С друге стране, јаз између економских и друштвених устројстава и слободних иницијатива посебно у западноевропским земљама увели су јавне манифестације у фазу либерализација, грађанских слобода и права. Политички радикализам, омладинске контракултуре, либералне активности улица и отворених простора, као и комерцијални захвати успоставили су нове облике театрализације од шездесетих година двадесетог века. На овом путу ће се искристалисати политички и културни спектакли.

У комунистичким земљама јавна сцена модификовала се на два начина – у церемонијалној дисциплини и комерцијализацији културних сцена. (Дис)пропорција политичких форми и културних стилова поставили су спектакл на одговарајуће друштвене позиције. Милан Ристовић сматра да су згуснуте драматичне промене и идеолошки експерименти у двадесетом веку довели до преливања између приватног живота и јавне сцене. Ово је важно имати у виду, јер спектакл у "преливању" има посебну улогу.⁴ То ће се јасно показати на примеру бивше државе СФРЈ (Социјалистичке Федеративне Републике Југославије).

1.1. Јавни ритуали на политичком репертоару

Спектакли у социјалистичком периоду остављају специфичан траг у подражавању и одражавању друштва и културе. Они су обликовали себе према идеолошкој стварности, као што се део те стварности нашао на ексклузивним поди-

⁴ Милан Ристовић, *Од конструкције до деконструкције приватности (назад), време, простор, људи, питање*, У: *Приватни живот код Срба у двадесетом веку*, СЛЮ, Београд 2007, 7-8.

јумима спектакала. Стога, се успоставља одређена "диспозиција" између социјалистичког модела репрезентативних стварности којима припада спектакл и његових обликујућих форми у социјалистичком друштву (на Герцовом теоријском терену *модела нечега и модела за нешто*⁵). Да отклоним сваки неспоразум: политички хепенинзи и музичко сценска дела, слетови, фестивали, и концерти јесу опречни идеолошки и културни системи. Али, они такође исцртавају једну карту догађаја која је била рефлексја и креација друштва.

Како је написао Предраг Марковић – Сукоб два света у време хладног рата је пре свега идеолошки сукоб. Сва збивања тог времена носе печат те основне дихотомије. Међутим, у животу тадашње Југославије садејством геополитичког положаја, државне политике и система у земљи, ова дихотомија зацело има далеко већи значај него у животу неке изоловане земље....Исток и Запад су овој земљи били интериоризовани. Почев од 1948. године, у друштву, привреди, култури, у свакодневном животу одвија се борба између различитих образаца.⁶

Живети по обрасцима поларизације, а не по обрасцима диференцијација били су део идеолошког програма по којем црно – бели свет постаје подесан механизам контроле. Све остало је улазило у делокруг стереотипа који из овдашње перспективе се могу посматрати као одговарајући бинарне опозиције либерализам *vs* догматизам, законитост *vs* волунтаризам, модернизам *vs* соцреализам⁷. А на врху опозита био је бинарни блок совјетизација *vs* Запад. Ту се не завршава свака поларизација која очито у послератном периоду поприма све сложеније захвате у унутрашњим деобама и супротстављањима не остављајући, при томе, спектакле имунима. Велики догађаји или подухвати као иновацијски патенти у почетку се сматрају декадентним или реакционарним, па онда напредним и прогресивним, да би се завршили у инфилтрираном систему естаблишмента. Ова општа места добијају и свој специфични друштвени и политички контекст.

Године 1945. конституирана је ФНРЈ (касније СФРЈ) са владајућом Комунистичком партијом која се представљала као *чврста, свесно дисциплинована и је-*

⁵ Kliford Gerc, *Tumačenje kultura I*, Biblioteka XX vek, Beograd 1998, 127.

⁶ Предраг Марковић, *Београд између Истока и Запада*, Београд 1996, 15.

⁷ Предраг Марковић, н. д., 16.

динствена⁸ идеологија. Зато се партија орјентисала на мере васпитања и дисциплине које су кроз разноврсне видове ритуалног деловања испуњавале циљ контроле: просветни течајеви, радне акције, приредбе, читаонице, бископске представе, школе, забавни живот – игранке. У микросоцијалној сфери деловања "мали човек" је пројектован у јавни сценарио ритуала и светковина стварајући себи и ближњима привид значаја и постајући *маса* и *организација*. "Обиље приредаба, гостовања, фестивали, смотре, препуне позоришне концертне и биоскопске сале итд. – све то показује колико је културни живот маса постао бујан и интензиван".⁹ Овај поредак уз подршку становништва – по речима Дубравке Стојановић проистекао је из савеза између сиромашног и егалитарног друштва, ауторитарне матрице, политичке културе и колективистичке друштвене и политичке свести.¹⁰

Конфигурација јавног живота била је усмерена ка идеолошкој унификацији, при чему се губио траг у јасној поларизацији између села и града (реони). Политика саздана у пројектима индустријализације, урбанизације подстакли су миграционе процесе село – град, а они су пак направили нови друштвени и културни *melting pot* саздан од такозваних ангажованих "народних" и "радничких" потенцијала. Социјалистички празници, манифестације, приредбе, митинзи, били су пројектовани у јединствене иконографије са истоветним сценаријима. Како истиче Весна Ђукић-Дојчиновић Партија је кроз културну политику и институције културе имала велики утицај на светковине.¹¹

Истовремено јавна и приватна окупљања: кафански живот, игранке, клубови, домови културе и друго били су део друштвеног и политичког сценарија, али и својеврсни ентитети групне кохеренције и личних избора.¹² Па ипак, све је било под будним присмотром комитета, синдикалних подружница, реона Народног

⁸ *Статут Комунистичке партије Југославије* У: V Конгрес Комунистичке партије Југославије, стенографске белешке, Култура, 1949, 893.

⁹ Милован Ђилас, *Извештај о агитацији и пропаганди*, У: V Конгрес Комунистичке партије Југославије 21. до 28. јула 1948, Стенографске белешке, Култура, 1949, 191.

¹⁰ Дубравка Стојановић, *Уље на води, Политика и друштво у модерној историји Србије*, У: Димић, Стојановић, Јовановић, Србија 1804 – 2004, Три виђења или позив на дијалог, Удружење за друштвену историју, Београд 2005, 142.

¹¹ Vesna Đukić-Dojčinović, *Pravo na razlike, selo – grad*, Beograd, 1997, 115.

¹² О уласку јавно у приватно в. Милан Ристовић, н.д., 20.

фронта, омладинских организација и другог. Између журки и игранки, посела и вашара, клубова и домова, кафана и позоришта постојала је прећутна дистинкција у груписању која је опет одговарала општој парадигми руководеће јавности. Од козарачког кола до каљинке, па преко бугивугија, трокинга и твиста, како анализира Ивана Лучић–Тодосић,¹³ формирали су се друштвени ставови, који су обликовали дозвољена и недозвољена понашања, конспиративна и јавна мишљења, политичке баријере и рестрикције. Омладинске културе су истовремено биле и омладинске подружнице, те као такве упутства за употребу у формирању узора. Један од таквих подобно-добровољних полигона где се уобличавао културни репертоар биле су радне акције. Лик и дело омладинца се креирао у партијским програмима, а реализовао кроз утемељене институције попут културно – уметничких, аматерских организација, феријалних, извиђачких, стрељачких, планинарских и других удружења. Под утицајем комуниста ове организације требале су да "позитивно делују на васпитање омладине".¹⁴ Тако су се музички трендови у послератном периоду управо калемили на ударничком фолклору и популарним песмама уз будаке и ашове. Јасно је да је акцијашка популарна култура била опозит популарној култури игранки што је представљало сукоб две супротстављене динамике тела и звука: рада и забаве, дисциплине и слободе, масе и елите.

Рутинизована свакодневица се преламала кроз светковине које су имале задатак да успоставе догађајни поредак. Тешко је поверовати да се година мерила по празничним тачкама у које су уврштени и мајске светковине, али је сигурно да су они означавали посебне и увек ишчекиване тренутке. У време парада и слетова приватни ритуали су се у потпуности поистовећивали са јавним светковинама – породична окупљања, свечана одећа, праћење радио преноса (касније телевизије), качење државних знамења или ћилима на прозоре, транспаренти итд. Приватни и јавни звуци су тако одјекивали као стерео једногласја и подобне истости. На тај начин свакодневица и приватни живот су постајали део јавног сценарија самог

¹³ Ивана Лучић –Тодосић, *Од трокинга до твиста" 1945 – 1963*, Београд 2002, 44.

¹⁴ Реферат Петра Стамболића *О раду са омладином на Шестом пленуму Централног комитета СКЈ*, Комунист 34, Београд, 1956, 245.

догађаја. Јавни живот није био ништа друго до терминолошка кодификација идеолошке реторике.

Празник Први мај је означена прослава у државном и партијском поретку. Кад се говорило Први мај или неки други празник мислило се на окупљања и манифестације. На сличан начин су се могле читати и друге означене(авајуће) категорије. Да ли се свечани изглед града као позорнице – слике могао подударати са прославом? Знано се да окићене заставе, мноштво људи, натписа и другог знамења јесу слика политичког спектакла било да је реч о Првом мају, 25. мају, дочеку државника итд. Тако су јавна сцена + идеологија конотирани политички спектакл.

У послератном периоду јавна сцена се заснивала на организованом и институционалном окупљању. Имајући у виду њихов масовни и колективни карактер шематски приказ функционисања инфраструктуре јавне сцене се може приказати на следећи начин:

облици масовних окупљања	организације	организациони механизми
– друштвене ситуације (нпр. радне акције)	УСАОЈ (ССОЈ)	одбори идеолошке омисије
	органи власти :	комитети КПЈ (СКЈ)
спортске активности и манифестације	Спортски савези Спортски клубови војска	одбори комисије
пригодне свечаности (параде, слетови, митинзи)	омладинске организације ССРН	одбори комисије комитети
забава игранке, приредбе	синдикати аматерска друштва. омладински савези – секције	одбори комисије комитети

Масовна окупљања политичког и културног карактера заснивала су се на "радној обавези" и подразумевајућој добровољности као апсолутним активностима.

1.2. Слетови: култ вође и парадигма младости

Ако се придржавам Глукмановог разликовања ритуала (по Диркему светковина) и церемонија, онда се параде¹⁵ и слетови могу сместити у поље церемони-

¹⁵ *Парада, la parade, parada* – постројавање или ревија трупа; у циркусу парада кловнова да би се привукли гледаоци; Слет, смотра, ревија (la revue)...*Nouveau petit Larousse*, Paris 1958.

ја са елементима ритуала. Наиме, церемоније су "у дослуху" са идеолошком сфером, високо конвенционалне и формализоване у чијем иконичком пољу владају знамења оличена у симболима. Параде и слетови на неки начин се уклапају у овакву концепцију, с тим што ће они показати и одговарајућа укрштања. Параде и слетови се могу довести у једну базичну раван секуларних ритуала са елементима који подсећају на сакралне матрице ходочашћа, жртве, обожавања и веровања у богове, владаре, краљеве и диктаторе. Параде у комунистичким земљама имале су за циљ не само означавање државног легитимитета, већ и моћи идеологије и вође. Ове церемоније – спектали били су доктринарна слика која је понуђена да би се у њу веровало и инкорпорирало као својеврсни политички тоталитет.¹⁶ Параде у СФРЈ рађене су према узору на совјетске параде које су се одржавале за Први мај и Девети мај на Црвеном тргу испред Кремља.

Параде и друге пропратне манифестације биле су држава-тело односно систем знакова згуснутог у једнопросторном и једновременском деловању. За разлику од њих прослава 25. маја – Титовог рођендана односно "Дан младости" био је симболички поредак сједињавања државе-тело и вође-тело. Шта о томе говори овај случај? Да ли је симболички поредак био толико неопходан да би се друштвена реалност пресликала или је као и сваки спектакл тежио илузији, привиду? Да ли је уопште био као сваки други спектакл? Што се о њему још говори или што се толико презире? Какве уопште везе има са свим потоњим музичким и културним спектаклима?

Прославе и слетови су представљали релевантне јавне представе на социјалистичком празничном репертоару. Њихов сценарио се делом ослањао на концепте традиционалних масовних гимнастичких перформанса, а делом на култно-обредну праксу из које су преузети неки елементи апотеозе, жртве и ходочашћа.

¹⁶ Параде у послератној држави СФРЈ установљене су као државне манифестације у склопу празника 1. мај – Дан рада и 9. мај – Дан победе над фашизмом. Првомајске прославе имале су вишедеценијски континуитет пролазећи кроз фазе радничких покрета у виду протестних поворки, штрајкова, демонстрација до државних церемонија. Године 1946. након Другог светског рата Први мај улази у званични празнични репертоар. Како се наводи "то је био први празник рада који се прослављао у слободи". Живота Камперелић, *Првомајске прославе у Београду*, Годишњак града Београда, књ. 6, Београд 1959, 715-740.

Олимпијске игре, чешки гимнастички слетови Спартактијаде¹⁷, па и немачки Thingspiel у првој половини двадестог века имали су неке одлике које социјалистички слетови преузимају. У симболичком коду *дисциплине тела* (по Фукоу), његовој идеалној и чистој форми доведено је до савршенства једнообразности. Соколски слетови у Краљевини Југославији по угледу на чешке соколске слетове били су одраз државног поретка и патриотског концепта. Након Другог светског рата соколски слетови су као и већина предратних церемонија и јавних ритуала били избрисани као "буржоаски елементи".

Политички спектакл у музичко-сценском издању добио је пун израз у прослави рођендана Јосипа Броза Тита која је од 1957. године па све до 1987. године обликована у свечаност под називом "Дан младости". Зашто је ова прослава ушла у историјски и наративни сервис спектакла и догађаја? То је репрезентативна стварност у хипертрофираном издању; то је есклузивна стварност монтирана у слику/екран; то је идеолошка стварност која пише подобну историју; то је усмеравана чулна стварност кроз искуства/доживљаје. Међутим, сви ти препознатљиви елементи спектакла имали су двоструку форму – свечаности у част председника која се кретала у зони ирационалних елемената и производње свечаности, образујући пирамидалну хијерархију у сфери надлежности и интереса. И свечаност и организационо-учеснички апарат били су у служби легитимности власти односно вере у њену исправност на терену несвакидашње представе и свакодневне позорнице.

Како је ритуално ходочашће у идеолошком пољу постало и сценско дело у част вође? Пренос штафете је увек био свечан и колективан чин што показује важност ствари односно безусловни значај њене поруке. Године 1945. на иницијативу УСаОЈ-а одржана је прва предаја штафете Јосипу Брозу Титу у част његовог педесеттрећег рођендана. Све до 1957. године број штафета се увећавао те је 1952. године пренесено неколико хиљада локалних и 23 главне штафете. И број учесника се из године у годину увећавао, што показује бројчани скок на 108.000

¹⁷ Текст (магистарска теза у рукопису): Petr Roubal, *Display and Disguise: the Place of the Czechoslovak Spartakiadas in Socialist Regime and Society*, M:A: Thesis Central European University 2000.

омладинаца и 900 тркача 1947 године;¹⁸ 1956. године 200.000 учесника, да би се од седамдесетих година нашло нешто умереније решење између 10.000–12.000 извођача. Штафете/а је била дар председнику од милиона грађана Југославије. Оне/а стога није била обичан дар, већ колективно верификован друштвени и политички производ који је имао моћ репродукције – са новим рођенданима рађале су се и нове штафете. Као општеномодно добро штафета-дар је пролазила дугачак пут до дарованог: креирала се, преносила, дочекивала, ноћивала, испраћала и коначно уручивала. Такви поклони имали су посебно место у друштвеној комуникацији њених протагониста. Свако ко је имао привилегију да је носи, прима, чува или испраћа; свако ко је креирао сцену њој намењену; свако ко се њој обраћао или ко јој је директно аплаудирао – сматрао се као део поседа штафете. Један локални активиста представљао је микро свет привилегија – части – надметања, утапајући се, тако, у производ својине чији је био само један власник/прималац.

Првих послератних година примопредаја штафете се обављала на Теразијама у Београду,¹⁹ да би се у првој половини педесетих година свечани чин одржавао у резиденцији Белог двора²⁰ и коначно преселио на стадион ЈНА. Од 1956. године (200.000 учесника) у свом обраћању југословенском аудиторијуму слављеник Јосип Броз Тито предлаже да се од наредног 25. мај-а, дан његовог рођендана преименује у манифестацију под називом Дан младости: "Иако се овај дан обељежава као дан мога рођења, ја мислим да му треба дати другачије име: дан наше младости, дан спорта, дан младе генерације и њеног даљег духовног и физичког развоја. А ми старији укључићемо се у то".²¹

Дакле, слављеник се одриче рођенданске својине у име општег начела младости као заједничког добра у које је инкорпориран његов лик и дело. Штафета/поклон добија назив "Штафета младости" Са Даном младости Титов рођендан поприма доживотан статус "младости" постајући много више од лика и дела – култ.

¹⁸ *Дуга* 31. мај 1947.

¹⁹ *Дуга*, 31. мај 1947.

²⁰ *Новости*, 26. мај 1954.

²¹ *Борба*, 26. мај. 1956.

Тиме су учвршћене трајне позиције, јер се младост стално обнавља, а уз њу и Титов лик. Истовремено организовање слетова на стадиону ЈНА уз учешће неколико десетина хиљада омладинаца и публиком (50.000 присутних гледалаца на стадиону), као и милионским медијским аудиторијумом, улази у зону сценског спектакла.

Од 1957. године Дан младости је уврштен у редовни мајски програм државних светковина које су се славиле у целој земљи. Ношење штафете, вишемесечне манифестације широм земље, као и завршна свечаност на стадиону били су повољно репрезентативно поље у осликавању југословенског друштва онако како се идеолошко-политички представљало споља и изнутра. Крајем педесетих година прослава 25. маја улази у категорију телевизијских преноса успостављајући нови вид медијске комуникације. Прослава постаје медијски спектакл што значи да се руководи медијским правилима. Организација преноса свечаности Дана младости од ношења штафета до дочека и пригодних свечаности припадало је удруженим југословенским Радио телевизијама, а директан пренос Слета је припадао Радио – телевизији Србије. Тако је слет постао део медијског друштва на бившим југословенским просторима. Развој телевизијске технологије утицао је и на осликавање Прославе. У почетку то су били црно-бели преноси у којим су посебну улогу имали водитељи преноса дајући основне информације о колоритности представе. Пред крај шездесетих година телевизијски преноси прославе су у колору што медијском Дану младости даје нови изглед односно представља се у новом светлу. Слика се уселила у претпостављену реалност стварајући нови визуелни доживљај.

Док се број учесника односно протагониста устаљује задржавајући стандардну цифру од неколико десетина хиљада, дотле је гледалачки аудиторијум порастао на комплетан милионски аудиторијум. Првих година директан пренос свечаности био је још увек привилегија оних који су поседовали ТВ пријемнике. Праћење преноса 25. маја исказивало се у породично-комшијско-пријатељском окупљању што је такође потврђивало једини могући избор светковања, а то је колективност која се утапала у општеном славље. Истовремено ТВ свечаност/спектакл излазио је из свог сценског поља постајући еманација на локалном комуникативном пољу (велики спектакл у малој средини).

Концептистима и стилистима свечаности Дана младости било је јасно да се прослава из године у годину мора у културно-уметничком и идејном смислу прогресивно развијати. Свака прослава морала је са собом да носи "дух" новог времена да би оправдала своју улогу омладинске категорије. Титов рођендан је, стога, дизајниран водећи се музичко-сценским трендовима, али већ поприлично стагниран у односу на галопирајући продор популарне културе и музике. И док се манифестација Дан младости и даље одржавала својим утабаним музичко-сценским стандардима, на просторима бивше Југославије већ увелико су господариле концертне сцене, хепенинзи и културни догађаји поткултурних стилова. Све је више долазило до изражаја размимоилажење два концепта: доследности и промене; или, размимоилажења на нивоу спектакла/хепенинга поводом "Дана младости" и прославе "Титовог рођендана". Следбеници популарне културе су у празничној атмосфери видели добар повод за одржавање концерата и других хепенинга на отвореним просторима. Датум рок концерта код Хајдучке чесме 1973. године одређен је одмах након одржавања Прославе на стадиону с намером да се продужи и на следећи дан. Како наводе хроничари био је то једини начин да се концерт одржи.²² Или, на пример рок фестивал "Омладина 72" почео је поноћним концертом уочи прославе 25. маја, а године 1973. учесници рок фестивала заједно са грађанима Суботице испратили су штафету са честиткама за рођендан председнику Титу.²³

Ношење штафете је, дакле, из године у годину излазило из круга једнообразних маршрута. Простори на којим обитава штафета се проширују. Од локалних Домова културе ишло са на све ексклузивније просторе. У Београду годинама стационарани простор Дома омладине добија и своје пандане у виду: дочека штафете на кеју Београдског сајма (1979), у новосаграђеној Хали Пионир (1973), а 1985. године штафета заузима почасно место у конгресној и концертној дворани Сава центра пред више хиљада званица. Штафета се такође заустављала и у фабрикама, месним заједницама, домовима здравља, школама. Након 1973. го-

²² Сећања Роберта Немечека у: Aleksandar Žikić, *Fatalni ringišpil, Hronika beogradskog rokenrola 1959-1979.*, Геопетика, Београд, 1999, 173.

²³ *YU festivali u Subotici, 25 godina muzičkog druženja mladih*, Subotica 1985.9-10.

дине финални програм уласка штафете у Београд усталио се у Хали Пионир са богатим музичким програмом, док се место "ноћења штафете" мењало.²⁴ Чин ношења штафете временом даје примат хепенинзима који постају својеврсно окупљање младих због музике, а не ради парадигме и декора штафете, која и даље остаје на својим постојаним догматским темељима. Рок концерт, као на пример 1985. године на Тргу Маркса и Енгелса у Београду поводом Дана младости одржан је рок концерт паралелно са официјелним програмом у Сава центру.

И након Титове смрти наставља се прослава Дана младости. Титово упражњено место у ложи попуњава се његовим следбеницима као политички континуитет партијске доследности и државотворности. Тежње да се прекине са комунистичким тековинама и титоистичким ритуалима насупрот стратегијама да се одржи *status quo* идеолошка позиција, постали су главна концепцијска околности будуће судбине Прославе. Да подсетим, на прагу деведесетих година двадесетог века политичка и међурепубличка напетост ишла је паралелно у корак са поткултурним диференцирајућим трендовима. За један број урбаних следбеника Дан младости постаје крајње маргинална светковина, док други у њој траже забаву али и добар интерес. Како Дан младости постаје искључиво медијско музичко-сценски догађај многи уметници у таквом спектаклу виде своју промоцију или потврду популарности. На слетовској сцени појављују се многи који су у тим годинама на топ листама музичке популарности – од поп до сериозне музике. Године 1984 на стадиону се чула виолина Стефана Миленковића, глас Дубравке Зубовић и песма рокера Жељка Бебека: "У точкове револуције нећемо клинове/упознајте већ једном своје синове/ упознајете их данас сместа/нађите и за њих места".²⁵

Последњи слет односно прослава "Дана младости", према речима редитеља Владимира Алексића,²⁶ био је специфичан случај: "Због ситуације у земљи неко је то одрадио левом ногом, неко као тезгу, а неко је био одговоран према култу

²⁴ На пример 1973. године штафета је након програма у Хали Пионир пренесена у Фабрику "Фрањо Клуз".

²⁵ *Политика*, 26. мај 1984.

²⁶ Интервју са Владимиром Алексићем, 24. октобар 2004.

саме личности".²⁷ Тај спецификум се огледао у општем друштвеном и политичком стању земље уочи распада СФРЈ и почетка антагонизама, ратова и изолације. Ова последња мајска Прослава остала је упамћена као случај – скандал на граници бојкота, али и као и медијски спектакл са савременом сценском технологијом. Припреме прославе 25. маја трајале су око два – три месеца. Све је ишло уобичајеним током јавни конкурс и приватни договори; активисти и уметници; буџет и програм. Онда је дизајн отворио "рат" између уметничке и политичке концепције плаката Дана младости. Савезни одбор за обележавање Дана младости у Словенији прихватио је дизајнерско решење плаката љубљанског студија "Нови колективизам" на којем је приказана алегорија Richarda Klaina са симболичком интервенцијом – уместо бакље у руци је штафета. Доказ да је симбол постао окосница друштвеног и политичког конфликта показала су бројна реаговања у масмедијима, посебно штампи. У *Политици* су се појавили текстови у којима је ово дизајнерско решење проглашено за "плагијат и подвалу јер је понуђен плакат из арсенала нацистичке Немачке".²⁸ Насупрот осуди плаката, протагонисти дела су кроз уметничку ауторефлексију дали одговор: све се заснива на темељима "ретроавангардизма" у којем се повезује нацикунст и соцреализам да би се коначно и скренула пажња на тоталитарне именоване, а који су изазвали "параноидну реакцију тоталитарне културе".²⁹ Без обзира на "скандал плакат" слет Дана младости је одржан под називом "Упалите светла". Уз учешће реномираних уметника под руководством Паола Мађелија слет је био упакован у музичко-сценски спектакл, али са преосталим политичким порукама Титовог лика и дела. И док се музичко-сценски део заснивао на сценаријским замислима кокетирајући са модерним трендовима, дотле су Титова упутства и даље лебдела изнад милиона спектатора. "Тито је говорио – револуција није обичан миран живот..." – речи су председника Омладине приликом примања штафете. Овај

²⁷ Исто.

²⁸ Под насловом *Подвала на Плакату* у рубрици *Одјеци и реаговања у Политици* од фебруара 1987 У: *VlasTito iskustvo past present*, (ur. Radonja Leposavić) Samizdat B92, Beograd 2004, 163 - 165.

²⁹ Интервју са Душаном Мандићем Irwinom у *VlasTito iskustvo past present*, н.д. 163-165.

Слет био је критикован из два угла: с једне стране што га још увек има, а с друге стране што је уметност превладала на слету. И ту је био крај – о слету се више није говорило, осим у меморији.

1.3. Организациони кôд – политика, слет и музика

Организација спектакла заснивала се на носиоцима политичке моћи и идеолошкој сфери политичког система. Спектакл је симболички осликавао визуелну моћ, а организација је представљала моћ власт. Представа – слет Дан младости је осликавао патерналистичку хијерархију³⁰ оличену у вођи, власти и потчињеној маси. Тај патернализам био је маскиран у организационој структури са хијерархијским правилима управљања надлежности. У основи хијерархијских односа лежи обавеза подређених да се повинују наредбама и захтевима надређених.³¹ Функционисање прославе 25. маја огледало се кроз обавезе повиновања и наређивања који су подразумевали одређени распоред и дистрибуцију власти на партијској хијерархији: учесници су одговарали инструкторима који су добијали задатке од организатора, партијских руководилаца регрутованих из партијских одбора омладинских савеза или партијских одбора синдиката, радних организација и других, па све до носилаца највише власти. Ако се кроз спектакл демонстрирала моћ, онда се кроз његову организацију власт учвршћивала.³²

Прослава је у том смислу функционисала на два начина: један је организациони кроз бирократско дизајнирање спектакла, а друго је сценско-извођачки дискурс. Програмска концепција је подразумевала да се "Дан младости" конструише према утврђеним правилима дајући препознатљив печат континуитета и традиције ове манифестације. Али, наравно када је већ закорачио у сценске воде овај спектакл је почео да привлачи медијске и уметничке прегаоце који су у једном политичком плакатирању видели привлачан полигон уметничког и ауторског де-

³⁰ Кетрин Вердери формулише *патернализам партије* као *добродушни отац оличен у партији* који је васпитавао народ да изрази потребе које ће он онда задовољити, а одвраћао га је од тога да преузме иницијативу која би му омогућила да их сам задовољи. Ketrin Verderi, *Šta je bio socijalizam i šta dolazi posle njega?*, Fabrika knjiga, Beograd 2005, 51.

³¹ Пија Вујачић, *Hiјerarhiја* у: *Enciklopedija političke kulture*, Beograd 1993, 362.

³² Видети: Макс Вебер, *Привреда и друштво I*, Београд, Просвета 1976, 37.

ловања. Тежило се да сваки наредни "Дан младости" не буде исти као претходни, односно да се у режији, кореографији, сценографији у технолошком и семантичко-симболичком смислу иде за степеник више. Слет на стадиону био је фокусиран на сценско – монтирану слику/екран са згуснутим значењем.

Поред централног тима (истакнути редитељи, кореографи, сценографи, композитори и политичари) на савезном нивоу, свака Република имала је своје организационе тимове у реализацији завршних свечаности по Републикама. Републичке прославе 25. маја са порукама Титу биле су програмски усмерене као сваком-свој-спектакл, да би се потом постојећи фактори интегрисали у један тоталитет звани слет и предаја штафете председнику.³³ На сличан начин су организоване свечаности и на локалном нивоу у мањим местима кроз које је пролазила штафета. Комплетна манифестација финансирала се из државног буџета тачно распоређено по републичким нивоима. Трошкови су обухватили од припремних фаза договора и састанака односно путовања и смештаја руководиоца, пројектовања макета, позорница, костима учесника и разноврсни реквизити, смештаја учесника који су из свих крајева Југославије, припрема стадионске сцене итд.³⁴

Хијерархија прославе испољавала се на два начина. У првим декадама организација прославе Дан младости подразумевала је хијерархију партијског поретка – од нижих ка вишим функцијама. Временом је ова подлога добијала још један вид хијерархије, а то је хијерархија спектакла, значи успостављање сценског поретка да би представа функционисала. Овде се хијерархијска лествица успостављала и по другим критеријумима као што су уметничко-сценско искуство и професионалност, истакнути и значајни уметници. Када су 1985/6/7. године у целу организацију били укључени млади и неафирмисани уметници био је то корак уметничког самопотврђивања и промовисања. Истовремено млади уметници суочили су се са комплексном институцијом званом спектакл за коју је био потребан висок ниво сценског професионализма. Александар Котхај, један од сценариста даје своје виђење ствари када је позван да ради слет. Повукла га је

³³ О програмском распореду видети штампу на пример д невне новине *Политика* у којима су се свакодневно износиле информације о кретању штафета и програмима.

³⁴ Инетервју са редитељем Владимиром Алексићем.

радозналост да покрене 6000 људи на стадиону – "ми смо на неки начин били рокенролери, онако били људи из другог миљеа, знаш, а ови су људи били идеолози, знаш, тако да смо ми то гледали као приредбу, а њима је то имало неку другу конотацију".³⁵

У самој завршници епохе Прославе културна и политичка хијерархија су постигле одговарајући консензус. Да је прослава остала на сцени, хипотетички следећа хијерархијска лествица била би његова комерцијализација и бизнис.

Хијерархија спектакла се руководила политичким параметрима хегемоније и моћи.



Програмска концепција: Прослава "Дана младости" била је састављена из два дела: манифестације у част ношења штафете и завршна свечаност – слет на стадиону. Свака прослава "Дана младости" представљала је одређену тематску целину са одговарајућим порукама: "Ми знамо свој пут – будућност је почела" (1976), "Рачунајте на нас" (1978) "Генерације самоуправљача" (1979), "Премалетје, што си ми зелене" (1984) "Да свет светлији буде" (1985), "Пробуди се нешто се дешава и твоја се судбина решава"(1986); Упалите светло (1987). Сценарио је истовремено био порука, императив, стање и визија, те је на тај начин испуњавао основни задатак да представља друштво и да се њему обраћа. Концептисти Прославе трудили су се да сценарио задовољи основне критеријуме комунистичке доктрине на релацији означене прошлости, садашњости и будућности. Стога, је и програм био конципиран у централне тоталитете: ратничке и комуни-

³⁵ Одломак из *VlasTito iskustvo past present*, н.д., 19.

стичке прошлости од назначених датума формирања КПЈ или појаве Тита на комунистичкој сцени до славних догађаја/битака – Дрвар, Јајце, Сутјеска. У том делу обично су учествовали питомци ЈНА и омладинци који су својим телима исписивали главне историјске теме. Следећи тематски код је у епицентар постављао власт у манифестовању моћи личности и идеологије – Тита и Партије. Кроз поруке лојалности, доследности, привржености, захвалности Титу и Партији што јасно показује две опције: ауторитет власти демонстрација моћи. Тако 1979. године назив симфоније гласи: "Поздрав Титу, младости, Партији, слободи, миру"³⁶; или "Тито – 40 – слобода"³⁷. Програмска шема издвајала је и трећи тоталитет – визије будућности. У њу се најбоље уклапала категорија младости као репродуктивни и прогресивни стожер друштва.

Програмска концепција заснивала се на строго срачунатом и распоређеном хијерархизованом времену "време дисциплине".³⁸ Тактика временског сређивања догађаја – тема прославе било је усаглашено са инструкцијама политичког (партијског) програма. Програмска политика слета је у први план истицала сценариј. Ако се погледа уназад сценарио је остајао доследан првобитним концепцијама и тако био најмање подложен променама. Сценографија је одговарала сценаријским захтевима, али се такође прилагођавала и савременим сценским напрецима: уводе се тзв. *живи семафори* и друге сценске технологије.³⁹ Све су више у употреби семафори на којима поред кључних речи као што су *Слобода, социјализам, знање, истина, акција, ентузијазам* итд. исписују и афоризми, цитати, строфе, дозвољавајући скромне герилске упаде порука – *Рачунајте на нас* (1979) *Тко куца на врата* (1986); *Толико раскрсница и путеви недостају; Радници пљују у шаке, нису то чиста посла; Непријатељ нашој револуцији броји сваки залагај* (1987); *СИВ гладном не верује, Пробуди се нешто се дешава и моја судбина се дешава*. Поред семафорске реторике ту су се појављивали и натписи у виду графич-

³⁶ *Борба*, 26. мај 1979, бр. 139

³⁷ *Борба*, 27 мај 1985. бр. 147.

³⁸ Michel Foucault, *Nadzor i kazna, radanje zatvora*, Zagreb 1994, 162.

³⁹ У гледалишту се формира сценски простор од неколико стотина учесника који представљају паное на којима су исписане поруке.

та на пример, *Партија није хартија* (1986). Евидентно је да се поступном либерализацијом у позном социјализму идеолошке поруке све више ослобађају комунистичких парола. Од атракције до акробације кретала су се даља сценографска умећа: на пример – гимнастичке справе у облику полукружних дасака (1971) димне завесе, пламтеће звезде, ватромет и друго.

Музичко-кореографски опус класификује се у неколико категорија: 1. Опус партизанског фолклора у новокомпонованој обради хорског и вокалног извођења: *Лепо ти је друга Тита коло* (1966), *Ој, народе, народе ево теби слободе*, *Уз Маршала Тита* (1976), а од седамдесетих година лајт мотив свих слетова је песма *Друже Тито ми ти се кунемо* у извођењу Здравка Чолића (1978) или *Партијо наша* (1986). Мелодије ових песама остају доследне композиционим формама које су уоквирене у послератним годинама, док се аранжмани и инструментална обрада прилагођавају савременом звуку; 2. Опус обнове и изградње – песме настале на радним акцијама и приредбама *На пругу, на пругу, за кога, за Тита* (1976); 3. Опус државотворности *Југославијо јачај све моћнија* (1973); 4. Опус фолклорног аматеризма који се држи стереотипа "сплета и игара народа и народности Југославије" па су у том склопу конципиране фолклорне матрице *Моравац*, *Линђо*, *Шота*, *Оро*, *Полка*, и друго са финалним нумерама обраде *Бранковог кола* или популарних фолклорних песама *Биљана платно белеше* (1966)...; 5. Опус популарног дечијег репертоара *ринге ринге раја дошо чика Паја* и песама за децу *Кад би сви људи на свету баш као сва деца на свету* – у интерпретацији Арсена Дедића; 6. Наручене композиције у модерном аранжману нпр. *Симфонија покрета – Поздрав Титу...*(1979), композиција – *Песма дана младости* Корнелија Ковача (1971); 7. Опус поп-рок репертоара као што су песме Бијелог дугмета *Хајмо цурице*, *хајмо дечаци*, *Бомба у грудима* – поп група Цакарта (1987), Дорис Драговић *Земљо моја*; 8. Опус сериозне музике *Рахмањинов*, *Вивалди*, *Штраус*.

Овде је реч о музици која има свечани карактер. Као и комплетна приредба која је подигнута на ниво свечаног чина, тако су и слетовске композиције добиле посебан статус. То значи да су музичке партитуре, било да је реч о корачницама или о поп и рок песмама, имале званичан и униформисани карактер и као такав пре-

познатљив у политичком дискурсу. Музичка дисциплина и хијерархија обликовала се према програмским шемама централних и периферних музичких нумера. Централне музичке нумере су се обично представљале у виду лајт мотива саме представе или као завршна композиција за централни догађај – предаје штафете. Музика слета је из године у годину остајала доследна стандардизованим формама јасних мелодијских и ритмичких облика корачница, маршева што је стављало акценат на гимнастичке вежбе у кореографским поставкама. Музика је такође постизала свој ефекат у композицијским нумерама са фолклорним и лирским темама – цвеће, птице, поља, реке, срца... Музика и текст, инструментални и хорски програм наизменично су смењивали епске и лирске садржаје дајући представи увеличану експресивност и оштру изражајност, а све у циљу комплетне поруке којом је управљао сценариј. Музика слета је, такође, обликовала и одређене транспозиције у жанровском смислу. Тако су многе фолклорно-партизанске песме продужиле свој век трајања захваљујући поп и рок обрадама, а сам слет је у доктринарној постојаности задовољавао критеријуме модерности. Музичко-сценски програм је на тај начин постизао сагласност са идеолошким и уметничким начелима. Композиције које су прокрчиле пут из музичке свакодневице до почасних јавних ритуала овериле су свој статус у идеолошком делокругу "добро примењених песама". Песма *Рачунајте на нас* Ђорђа Балашевића отиснула се у декларативне воде, заменивши своје место са журки, екскурзија и дискотека са позицијама на пригодним приредбама и коначно социјалистичким свечаностима. Та "химна младих" била је једна у низу пригодних носилаца патриотизма све док је нису заменили нови патриотски изуми. Коначно, композиције које су намењене извођењу под ведрим небом – "симфоније" слета имале су карактер масовних дела која су доприносила општој или стандардизованој слици – икони стадионских свечаности. Таква музичка дела била су општа места од немачких *Thnigspiel* до Олимпијских игара дајући облик једног тоталитета.

Да би се задовољила сценаријска парадигма слета који се ослањао на препознатљив војничко – политички садржај, сценски језик је дозвољавао извештајни продор агенаса популарне културе који су имали задатак да церемонијално популистички

карактер свечаности доведу на популарни ниво "народне светковине" Популистички говор и популарни језик су стајали у сразмери као идеологија и култура.

Кореографија представља важан сценски артикл стадионске свечаности. Кореографија је, слично као и музика, усагласила идеолошке доктрине и културне парадигме. Све до седамдесетих година кореографија задовољава основне принципе војничко-гимнастичарских одлика слета. Тачке су у ствари биле гимнастичке вежбе, које су као такве имале одговарајуће симболичке поруке. С годинама гимнастика је углавном остајала у ресурсу тачака које су изводили питомци ЈНА, док је све више преовладавао уметничко-сценски допринос покрета. Кореографије су се кретале у два правца: гимнастика – тело поприма снагу покрета и балетски и фолклорни опуси – тело поприма снагу стила. Популистичко тело било је неопходно због политичке поруке. Године 1987. почетак Слета био је намењен солистичком извођењу балерине Соње Вукичевић. Медијска слика масе учесника сада се помера на једну учесницу као централну поруку. Кореографија се појављује у улози медијског сервиса којем је потребан театар односно представа. Овај стадионски експеримент у ствари је био и последњи покушај да се популизам театрализује у уметничко поље.

Док је штафета била покретна позорница, слет је био позорница слика. Сценска поларизација се одвијала на три нивоа: сцена, публика и трибина. Сценарио је био јасан није било личности гледаоца, већ публика као маса. Учесници су кореспондирани са трибином, а публика је била нека врста семафора. Популистички модел публике имао је следеће карактеристике: једнообразност, организованост (главни координатори били су синдикати и подружнице) без комерцијалне рачунице (цена улазница је била симболична), увежбана егзалтација која је добијала етикету "народног одушевљења" итд. Овај модел публике је одговарао конструкцији спектакла дисциплине јер се испуњавао основни услов: масовност и послушност.

1.4. Сценски кôд у симболичкој зони

У семантичком дискурсу Прославе издвајају се структуре идеја и структуре радњи које успостављају одређени симболички поредак. Кроз улогу и употребу

симбола успоставља се одговарајући језик Прославе. Говор прославе може се ставити на ниво слике, а то је њен изглед.⁴⁰ Да би се протумачила симболичка комуникација важно је успоставити два поља. У ритуалном пољу централни симбол је штафета, а у пољу церемоније серија идеолошких симбола.

Штафета младости је дар, то је њена основна функција и ознака. Овај предмет није обичан поклон он је колективно дело намењено појединцу.

"Драги наш друже Тито доносим Ти поздраве и најлепше жеље свих народа и народности Социјалистичке Југославије. Желимо да нас и даље водиш путем мира, слободе, братства и јединства. Спремни смо да те следимо и стваралачки развијамо...."⁴¹

Као стандардизовани симбол штафета представља "жеље", бар тако се тумачило у бројним репортажама. Када се изађе из тог званичног круга тумачења и штафета постави у критички контекст, откривају се и друга значења: моћ, ауторитет, власт, жртва. Чести наслови "Сусрет са Титом" имају и свој наставак "велики тренутак за малог човека".⁴² Штафета – дар и штафета – узвраћање јесу друштвена информација. Штафета – дар је етички принцип који заступа интересе заједнице. Јер, комплетна идеја штафете морала је у себи да носи емотивни набој колектива садржан у моралним принципима друштва. Ово су условљене жеље у преводу кондиционала "ако нас водиш, ми ћемо те следити". Дакле, *великодушност* понуђеног дара јесте формално уверење чији је основни интерес морална стабилност. То је круг који подразумева да је у штафети инкорпориран морални интерес даваоца односно колектива, и морални интерес примаоца односно појединца који се у крајњој дистанци појављује као идеолошки израз друштва кореспондирајући тако са самим собом. У време Титовог режима дар – захвалност су били размена која је на високоетичком нивоу представљала "тотални дар".⁴³ "Празно место моћи" је идеолошкој размени народ – вођа дало ново место у миту или у наредном политичком позиционирању.

⁴⁰ Бартове семантичке поставке помажу ми да конципирам интерпретативни код семантике политичког спектакла. Luj Žan Kalve, *Rolan Bart*, Beograd 1976, 76.

⁴¹ *Политика*, бр. 20703 – 26. мај 1971. стр. 2

⁴² У ретроспективном колажу фотографија налази се и слика девојке у загрљају са Титом испред трибине на стадиону. испод слике је наведени текст, ТВ Новости, бр. 804, 23. мај 1980, 6.

⁴³ Ugo Vlaisavljević, *Titov najveći dar: prazno mjesto moći*, у: VlasTito iskustvo past present, н.д., 66.

Да ли би се могло рећи да се помоћу дара/идеологије фабрикује лик и дело које вођа доживљава као своје власништво? Али ту се још не завршава историја штафете као симболичке категорије. Штафета као идеологија доживела је свој крај у тренутку када је тежила да постане уметничко дело или пародија. Све што је уметничка група "Нови колективизам" хтела да каже уметничким трансфером Клаинове бакље – штафете је уметничко читање идеологије што је у потпуности разбило сваку даљу концепцију режима. Тако је штафета симболички умрла са идеологијом остављајући могућност два правца – или пројекат друштвене меморије или сувенир.

Сцена се заснивала на стандардизованим симболима који су, кроз сценарије слета, означавали постојеће идеолошке етикете и универзалне симболе (петокрака звезда – комунизам или комунистичка Југославија, срп и чекић – комунизам или раднички покрет, голуб – мир, срце и цвеће – љубав). Прецизност дизајнирања кретала се у ограђеном простору препознатљивих ознака официјелних порука. Један од великих поступака дисциплине је стварање "живих слика" помоћу којих се успостављају уређене многострукости.⁴⁴ Слет – стадионска свечаност појављује се у иконицкој форми слике. Симболичка комуникација у овом пољу успоставља посебна правила политичког понашања на аналогичкој релацији звук, тело и текст градећи иконицку слику. Начин излагања слета испољавао се кроз говор знакова и симбола који као такви су преузети од идеологије дајући идеологију. Слично као и штафета, преко слета идеолошки израз друштва кореспондира са самим собом. За то су задужени одређени актери који учествују у преузимању, сређивању и интерпретацији тог симболичког поретка. Звезда петокрака из идеолошке стварности улази у ритуални простор у виду поруке и слике. Њен службени стаж се добро укалкулисао у слетску баштину. Од самог почетка па до краја петокрака звезда и сродни идеолошки реквизити изгубили су свој радни век. Дакле, у слету је било згуснуто све што је у одређеном историјском тренутку било релевантно за потврду друштва, државе, власти (читај: идеологије). За то су били задужени произвођачи и тумачи стандардизованих

⁴⁴ Michel Foucault, н.д. 150.

симбола: уредници, новинари, редитељи, организатори, партијски промотери и други. Понуђени симболички репертоар дослован је и симплифицирани семантички систем.

Примери:

1971. Вежба "Црвени као комунизам гори хоризонт наших жеља" уз звуке маршва, валцера и фолклорних мотива симболизовало је јединство наше омладине непоколебљиво у сваком тренутку. Вежбу "Велика игра" изнело је око 400 ученика из Косовске Митровице. Обучени у албанске народне ношње у игри су дочарали обичаје свога краја...Вежба где је телима исписан грб Југославије.

1973. Игра пионира "Ми смо будућност ове земље" уз песму Ринге ринге раја дошо чика Паја, а на семафору лик Паје Патка и Мики Мауса.

Вежба "Титова омладина" формира се слика од дечијих тела испружених руку, док се на семафору исписују речи "Рачунајте на нас".

Слика "Јединствено јуче, јединствено данас, јединствено сутра" исписује речи "Ми" "Ти" које прелазе у "Ми волимо Тита"

1986. "Бајка о две војске" је слика где деца трче око војника, војници децу носе у наручју. Оваква слика симболизује 1986. годину проглашену за годину мира; Модерна обрада песме "Партија наша" исказана је у осам симбола пирамидалног облика симболишући опредељеност младих за социјалистичку изградњу земље на челу са СКЈ.

1987. Вежба "Бомба у грудима" по замисли сценаристе је бомба која пулсира све док не експлодира, рушећи све границе и баријере, да би се чланови ансамбла "Југославија" расули по читавом терену као разнобојна крвна зрнца.

Означавајуће и означено тело главни су носиоци језика слета пружајући путем изгледа и понашања праву слику. "Жива слика" успоставља однос тела и покрета и тела и предмета. Тело и покрет су одређени у дисциплинском низу; што је низ статичнији то су и сам контекст и порука слике прецизнији и јаснији.⁴⁵ Динамика покрета између трчања и марширања, стајања или лежања указује на телесну уздржаност или лежерност у границама дозвољене дисциплине. Артикулација тело-предмет⁴⁶ се испољавала кроз традиционалне форме војне вежбе или гимнастике, где је сваки додир тела и предмета (пушке, мараме, траке и др.) срачунат на усправно држање тела као поретка.

У контексту симболичке анализе тело се појављује као текст односно језик и као слика-говор. То су порука и изглед. Све што се очекује од тела у интерпретивном фокусу је да формирају слике, да симболизују, да исписују. У том слу-

⁴⁵ "Добро дисциплинирано тијело твори оперативни контекст за најмању кретњу...Дисциплинирано је тијело ослонац дјелотворној кретњи" в. Michel Foucault, н.д. 154-155.

⁴⁶ Michel Foucault, 155.

чају тела постају слике – носиоци порука. Када се тела претворе у *Ми волимо Тита*, или *грб Југославије*, *ману Југославије*, *срца*, *цвеће*, *срп и чекић*, итд. онда су она употребљив артикл у демонстрирању, потврђивању, наглашавању, усмеравању политичке моћи. Нема сумње да су тела у свом *органиском пулсирању* доказни материјал живог организма који се као такав приказује у поретку и дисциплини. Сценаристима је било јасно да тела – поруке имају већу тежину него панои или семафори. Зашто? Кроз физичке активности присуствује се изграђивању и стварању слике – поруке па се такав процес уздиже на ниво дела које се присваја и контролише. Тело као дело коначно одговара политичким захтевима. У одређеним друштвено-политичким околностима телу се даје примарна улога: у неком тренутку треба да одговори захтевима славне револуције, у датим тренуцима се пацификује, затим се преображава у визије, онда се милитаризује итд.

стварно тело → тело слета → тело/ слика

Шта је тело добило у симболичком пољу са звуком? Добио се нови поредак. Јер, музичке мелодије било да су то *Партија наша* или *Рачунајте на нас* уз тело-слику и текст на семафору мултиплирале су политички говор у организовану целину. Шта се променило у традицији слета? Слика тела-месе која је исписивала речи, стварала грађевине, рељефе, била је у покрету, али толико да не ремети статичност слике – поруке. Све је било управљено у коначни производ поруке. Између музичке строгости у виду корачница, лирских захвата у виду балада и валцера или ритам акорада поп звука постојали су аранжерски прописи који су мелодијски ток усаглашавали у тоналној консонанци и ритмичкој уједначености. Тонална градација била је дозвољена само у дувачким и перкусионичким деоницама при наглашавању драмског чина (фанфаре, бубњеви итд.). Мелодија је у том смислу уступала место интензитету звука који се на стадионској површини ширио и одзвањао остављајући довољно простора еху, том неприкосновеном звучном двојнику. Инструменталне деонице оркестарског извођења као у сваком масовном спектаклу, тоталитарно обојеним, означавале су силу звука до-

вољно снажну да издигну чула из уобичајене равнотеже. И у томе се успевало, бар за све потенцијалне актере који су такав исход очекивали. Последњих година како је слет добијао на значају музичко-сценског исказивања семантика тела – звука се другачије кодирала. Као што сам већ навела појава уметника извођача у појединачним или групним кореографским чиновима уместо масовне слике у први план су ставили уметнички дојам кроз покрет.

Колорит слета сређених боја указивао је на одређени интензитет који није смео да пређе праг службених боја црвено, бело, плава, или маслинасто зелена. Као и у случају тела боја се читала као прецизно разврстани текст и слика. Када се целом црвеном реду дода бели и плави ред добија се застава итд. У трансмисији слике-поруке важну улогу су имали и њени посредници. У време црно-беле слике посебно су се истицали коментатори као дизајнери утиска. Временом њихов удео у стварању утисака био је све мањи. Њихова улога је остајала у пољу пролога и епилога препуштајући комплетну слику телевизијској рецепцији.

Апотеоза вође у телу *vox populi* био је последњи израз који је пружао овај слет. Слет је и након Титове смрти 1980. године наставио да живи. Јер, он је био не само огледало режима већ и његово отеловљење у лику вође.⁴⁷ Слет се завршио онда када су политичко и уметничко тело остали у празном простору моћи и у налету будућег режима. Мислило се да је то крај политичких масовки, које су деведесетих година двадесетог века поново нашле погодно тло. Следећи пункт спектакла дисциплине дошао је убрзо са 1989. годином и прославом петсто година Косовског боја одржаној на Газиместану. Звук – тело – слика постављени су у нову зону конфликта и идолатрије. Односно, израдили су нову кулу у симболичкој размени порука која је владала светом спектакла и свакодневицом, али овог пута на чврстим темељима националистичке идеологије.

Употреба спектакла дисциплине испољавала се у двострукој функцији: да се комунистички поредак утврди и да се прикаже као савремени тренд. Бити допадљив значило је бавити се идеологијом. Бирографија спектакла је манипулацију прикривала афирмацијом. У томе је успевала пуних педесет година, а њене

⁴⁷ Ugo Vlaisavljević, *Titov najveći dar: prazno mjesto moći*, У: *VlasTito iskustvo past present*, 66.

стратегије прикривања манипулације касније преузимају јавне свечаности у време режима Слободана Милошевића. Спонтана опчињеност била је само друго име за дисциплиновану опчињеност.

Покушала сам да у декодирању порука сценског кôда покажем да се језик сцене ослањао на језик прославе који је имао чврсте идеолошке подлоге. Језик слета је имао свој кôд у уређеном систему комуникација заснованим на чврстим идеолошким подлогама. Постмодерно читање слета поставља га у простор митологије.⁴⁸

1.5. Учеснички и гледалачки кôд у наративној зони

Сећање се углавном заснива на интерпретацији догађаја, док се подсећање укључује у ретроспективне активности. Преносиоци у темпоралној зони су писани и електронски медији, артефакти, дидактичка средства (приручници и уџбеници историје) и усмени медијуми (наративни дискурс приче из живота). Евокативне ситуације се периодично појављују у пригодним приликама као што су свечаности (прославе, изложбе или церемоније) када слетовски артефакти (штафете, фотографије и филмови) представљају СФРЈ заоставштину. Такве ситуације погодују и развијању наративног дискурса, јер се управо тада реактуализују епизоде из животних прича.⁴⁹ Сећања могу имати своју генерацијску аутономију где се трансмитоване евокацирајуће поруке вертикално преносе. За разлику од наративних зона које садрже епизоде или комплетне приповедачке целине, у уџбеницима, приручницима или периодичној штампи догађаји прославе 25. маја су фрагментарно обележени, најчешће у виду фотографија са краћим текстом.⁵⁰

⁴⁸ Одредница *Дан младости*, *Leksikon Yu mitologije*, Zagreb:Beograd: Rende, 2004, 086.

⁴⁹ Темпорална зона обухвата распон до 49 година, колико отприлике траје дуго трајање памћења спектакла дисциплине. Учесници – актери су подељени у неколико генерацијских категорија: генерације 50-их 60-их, 70-их, 80-их.

⁵⁰ Натпис у уџбенику IV разреда гимназије: "Култ Јосипа Броза Тита слављен је у свим већим градовима Југославије слетовима омладине сваког 25. маја (наводног Титовог рођендана) као *Дан младости*." У: *Историја за четврти разред гимназије општег и друштвено језичког смера*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 2002, 235. Неоспорно је да су спектакли дисциплине нашли своје место у официјелној историји, међутим њихова улога је остала само фрагментарна подложна ауторском и уредничком прекрајању. Спектакли дисциплине су били улог за збир догађаја или политички став, ма колико се трудили да задовоље основна историјска начела.

Конструктивни след издваја следеће структуре проистекле из разноврсних интерпретација и реконструкција: штафета, младост, стадион, вежба, Тито, Југославија, другарство, дисциплина.⁵¹ Ово су кључне речи око којих се формирају меморати. Оне успостављају бинарне опције у служби наративних стратегија:

вођа, дисциплина, штафета:	ми : он	верност и покоравање
младост, другарство:	ја : ми	приврженост и емпатија
држава, поредак	ми : ми	надзор и уверење
стадион, маса	ја : сви	припадност и идентификација

Прослава се различито наративно дизајнирала: као доживљено искуство/сведочанство, препричано/пренесено искуство као замишљено искуство. Активности прославе су се позиционирале у склопу принципа драговољности и расположења што је дисциплини и реду давало посебан вид наручене емпатије. Такве евокације заснивале су се на привржености подобном колективитету. Меморати су се ослањали на базичне теме изградња земље, председник Тито, Партија, братство и јединство. Они су се затим уносили у динамичке наративне чинове чији су мотиви стварали један драмски оквир: "тешка времена и прегалаштво" и "добровољност и ентузијазам", "солидарност, оптимизам", "заједништво"...Јунаци су своја дела доводили на етичку чистину правих врлина и тиме је наратија постизала статус идеализоване слике. Чуvari сећања на "Дан младости" створили су узор који се добро пласирао на дистинкцији некад и сад. Масовна окупљања у част младости и рођендана председника показала су се као добар меморијски програм у подстицању сваког вида политичке етикеције односно њеном прилагођавању. У таквом пољу нема веће разлике између личних сведочења и официјелних докумената, јер су они копија једне верзије. Темпорална зона је на-

⁵¹ Десет информатора је учествовало у разговору гресећи посебну наративну мапу и наративне структуре. Били су то мушкарци и жене између педесет и шездесет година старости и двоје информатора преко седамдесет година старости. Они су своја сећања углавном заснивали на исечцима из животних прича – епизода или исказима. дакле, ни један наратор није Дане младости градио у посебне животне приче.

ративним сведоцима дала нове улоге у преиспитивању догађаја. Сада се наратори јављају у улози проценитеља догађаја, али са дистанце. Овакав комуникативни положај пошиљалац – реципијент даје себи улогу ангажованог или дистанцираног чиниоца у интерпретацији друштвене реалности: "Таква су то била времена и тако смо се понашали", "била су то права и искрена времена".

Следећи корак у наративном дискурсу је категорија носталгије – шта она уопште тражи од једног спектакла? Нарација се поткрепљује носталгијом која чини нови поредак субјективно утемељеног искуства. Психолошки ефекти који се заснивају на "дивним временима" и "бољој прошлости" и "жалом за младосћу" могли би се уврстити у жанр поетике и тиме оправдати своју емотивну мисију. У њих се верује или жели да се верује. Па, ипак сувише је наивно мишљење о психолошкој мисији носталгије, ако се ипак увиди и њен утилитарни карактер или друштвено користан учинак.

Меморати су били у служби дневне политике – они су се склањали или постављали онда када су били потребни. С годинама о слетовима се у јавности све мање говорило, а о њиховим савременицима још мање. Било је важно ослободити се евокације титоизма или датумског скенирања. Насупрот сећању на Дан младости као позитивном делу, постоји и друго лице евокације: Дан младости је избачен из меморије, њега једноставно нема или се потпуно утопио у приче о "лошим временима" "презреним комунистичким делима". Спектакли дисциплине се у овом случају појављују као време принуда, наредби и послушности. Наратори се или одричу ма каквог учешћа у таквим представама или се позивају на своју принципијелност "нисам имао везе с тим" или "то ме није интересовало". Дакле, након више од тридесет година успостављен је један поларизовани систем вредности о учешћу или неучешћу на социјалистичким прославама што је довело и до стварања два пола на наративној мапи: глорификовања и потискивања.

Негде на средини евокацијске клацкалице налазе се опције у којима се наративна искуства заснивају на доживљајима који неутралишу политичку одређеност. Појединачни утисци преточени су у наративне секвенце које не претендују носталгичном или дидактичком призвуку; пре би се могло рећи, да је то не-

ка врста самоироније у сналажењу са колективитетима и искуствима бити-у-маси. Искази отварају наративну представу:

- Увек сам гледала да избегнем физичко, јер сам била трапава, а хтела сам да избегнем Слет, јер сам била још трапавија.
- Ја сам хтела да учествујем на Слету, али су ме пред крај избацили јер ми је било досадно да стално стојим мирно.
- Када смо изашли са стадиона изгубила сам се у гомили и нисам могла да пронађем свој аутобус; онда сам плакала.
- Кад смо стигли у Београд били смо у неким баракама. Рекли су нам да је наша тачка главна, а онда смо сазнали да су и другима рекли да су њихове тачке главне. Било је досадно да гледамо све тачке, јер смо били на крају.
- Било је супер што губимо наставу. Вежбали смо са војницима на неком полигону и сећам се да је било zgodних типова, а и добрих фрајера из других школа.
- Наставница физичког је изабрала најлепшу девојку да буде у средини цвета, а била сам сигурна да боље играм. Много сам патила због тога. Сада ми је то смешно.

Наративни исечци показују донекле етички пар бити – морати који није прелазео праг односа према ауторитету, у овом случају школи. С друге стране, искази оправдавају тинејџерско-адолесцентску емпатијску зону, па се некако "зезање, завист и љубав стављају у први план". И када се након тридесет година поново преиспитује или демистификује јавни ритуал Дан младости у једном броју прича се запажа доза самоироније која поништава дисциплиновану реалност "активног пионира или омладинца са црвеном марамом и партијском књижицом, са присуством на слетовима или на радним акцијама, са награђеним радовима о Титу". Наратори се сада постављају у позицију провлачећи догађај ка његовој комичној театралности. У репрезентативном интервјуу објављеном у публикацији *VlasTito iskustvo past present* један актер – наратор износи став да ствар која дефинитивно убија комунизам и сваки тоталитарни режим је "зајеванција" духовитост, смех... и ту нема теорије, а томе нису могли да се одупру ни Стаљин, ни Мао Це Тунг, ни Слоба, ни Тито (иако је он мало попуштао).⁵² Ова изјава у потпуности мења комплетно обликовање догађаја у зони подобне историчности.

⁵² Разговор са Александром Котхај у Кући Цвећа априла 2001, у *VlasTito iskustvo past present*, н.д., 19.

Шта се дешава када се поред епско-драмског садржаја прича о Дану младости и слету открије и његов хумористички жанр? Да ли је свака критика спремна и на такве изливе сећања? Преостаје једино да се још опусте нараторске стеге и извуче што више из искуственог пртљага.

У истраживачком пољу саговорници слета су били некадашњи учесници. Трагајући за гледалачким информаторима нисам наишла на задовољавајући узорак. Одлазак на стадион и директно посматрање – учешће у спектаклу, углавном је било задовољено телевизијском гледалачком рецепцијом и ритуалом. Па ипак, задржаћу се на одређеним интерпретативним зарезима. За спектакле дисциплине комуникација између сцене и публике одвијала се по јасно назначеним параметрима понашања. Наративне структуре издвајају такве епизоде засноване на редоследу радњи: фанфаре и појављивање почасних гостију – устајање – громогласан пљесак – овације – скандирање. Већ сам овај меморатски чин показује на јасну гледалачку поларизацију ми – они. "Реч величанствено" коју сам често чула у причама потиче из различитих углова гледалачке опсервације: функционер из VIP ложе наглашава опчињеност испуњеним стадионом који клица, а гледалац – масе, опчињеношћу сликом ложе. Гледалачке активности су се одвијале по јасно назначеном сценарију програма: аплауз – штафета – говор – тишина – овације. Равномерни и уједначени вербални интервали и увежбана гледалачка рецепција задовољавали су сценарио. Маса, а не гледалац били су инструмент да се покаже једногласни ехо моћи.

Године 2004. и 2005. поново се враћа Дан младости, али на наративно преиспитивање. У либерално оријентисаним интелектуалним круговима време социјализма се поново аналитички преиспитује са позитивним и негативним конотацијама. Многа сећања и архивски материјали склапају се у дискурзивни миље деконструкције митова. Када се 2004. године појавила публикација *Leksikon Yu mitologije* неочекивано су се развезале наративне скупине. Наративни исечци у овој књизи дошли су с друге стране памћења које није морало да се правда, доказује или опомиње већ једноставно здружује у деконструисању колективне свести. Па ипак, наративни спектакли дисциплине производе политички став, ма колико се трудили да само задовоље основна историјска начела као улог за збир догађаја.

2. СПЕКТАКЛИ МУЗИЧКЕ КОНВЕНЦИЈЕ У ЗОНИ ЕСТАБЛИШМЕНТА

Спектакле дисциплине поставила сам у корелацију популистичко и популарно. За даљу анализу издвојила сам музичке спектакле који на путу комерцијализације успостављају однос етаблирано : популарно. У први план се стављају сценска правила која успостављају ниво комерцијализације у зони естаблишмента, заснованој на удруживању, конвенцијама, друштвеној сагласности, практичним интересима и обавезама. Музика је истински постала роба, само кроз стварање неограниченог тржишта популарне музике.¹

2.1. Популарна музика на светском тржишту спектакала

Време послератних тескоба, распореда политичких моћи и обнављања тржишта уступило је место времену серијских процеса – екранизације стварности, робних промета и хиперпродукције задовољства. Од педесетих година двадесетог века у конфигурацији јавног живота дошло је до новог распореда друштвених и културних снага: интелектуални бунтовници наспрам бирократа система, протагонисти масовне културе наспрам елитних конформистима, владајући културни системи наспрам поткултурних стилова итд. Нови производи су се калемили уз стара правила игре на релацији: моћ = тржиште = роба = потрошња.

Музичка продукција дала је свој печат од средине двадесетог века поготово што су снимање-производња-дистрибуција плоча, концерти, шоу програми, привукли на милионе следбеника – повратка више није било. Једном купљена плоча је повлачила за собом и друге, један одлазак на концерт је подразумевао и походе на друге хепенинге. Тако се успоставио непрекидан купопродајни ланац у

¹ Žak Atali, *Buka, ogled o ekonomiji muzike*, Beograd 1983, 142.

којем су нови патенти имали све бржу масовну проходност: од сингл плоча, LP плоча, касета, до компакт дискова, DVD и наредних изума. Иако на први поглед долази до преваге рационалне организације над инвенцијом, ипак се може говорити о одређеном балансу који подразумева да сваки нови производ садржи стваралачки потенцијал бирократизован у стандардизоване форме.

Од педесетих година двадесетог века Европа финансијски јача и "епоха долара" полако уступа место европским инвестицијама.² Све је већа размена између европских земаља (формирана ЕФТА – European Free Trade Association, а године 1958. формирана Европска заједница). Од 1956. године већи је промет између Истока и Запада. На пољу медија важно је поменути формирање ЕБУ (European Broadcasting Union) 1950 године. Ова мрежа је из године у годину проширивала број чланица укључујући и друге ваневропске ТВ и радио компаније (Мексико, Бразил или ABC, CBS, NBC из САД). Истовремено, центар музичке продукције и индустрије све се више стационира у Великој Британији која почиње да диктира популарне трендове и достигнућа. За даљи развој музичког спектакла средина двадесетог века доноси нове иновације на пољу масмедија – телевизије, музичке технологије (креирања звука у електронској фузији и напредак технике снимања), музичке индустрије (дискографије) и нове зоне рецепције публике.

Средином двадесетог века телевизијска слика врши директан упад у стварност преузимајући је за себе (ексклузиван догађај: 1957. лансиран први сателит). Телевизијски пренос улази у стратегију геофизичког програма. Телевизија постаје информативни трансмитор у програмирању догађаја доступних свима: убиство Кенедија, рат у Вијетнаму и друго. С друге стране, телевизија постаје главни модератор забаве. На програмским и пословним стратегијама изграђује се телевизијска институција власти и моћи: TV канали – моћни катализатори као што су BBC, CNN, Rai Uno и др.; или Европска унија преноса (European Broadcasting Union).

Са развојем телевизије гледалачки аудиторијум постаје планетарни феномен. Пренос једног музичког догађаја има могућност да прати на милионе гледалаца. Гледалачки аудиторијум постаје и значајна величина у профитној орбити. У тр-

² Волтер Лакер, *Историја Европе 1945 – 1992*, СЛЮ, Београд 1999, 251.

ци за добит осим аутора, извођача, све значајније место заузимају менаџери и продуценти. Кораци су били следећи: најпре је било важно да се постигне слушаност и прошири публика отуда промовисања на радију и касније телевизији; у игру тада улазе дискографи који заслужно музичко дело пакују у плочу, и ако успе, такав производ стиже до концерата, *топ листа* слушаности итд. Ово кружење музичке робе са развојем музичке индустрије је у ствари ширило ту путању у којој су се многи потенцијални актери препознали.

Музички спектакли од шездесетих година свој пун замах добијају у домену популарне музике – и то кроз пласирање тзв. музике лаких нота (*light music*)³ ревијалног и фестивалског типа која је у овим поднебљима добила назив "забавна музика"⁴ и на другој страни кроз пласирање поп и рок музике. Наравно, у одређеним фазама и један и други тип музике били су или опоненти или партнери у великој конкуренцији званој музичка индустрија.

Стварање музичких сцена/спектакла одвијало се паралелно са политичким прегруписавањима у Европи. Национално надметање и наднационално пласирање Европске заједнице било је још увек под блоковском капом званом Запад – Исток. Блоковске моћи, посебно Запада, ослањале су се и на културно – музичке ексклузивитете који су требали да оправдају међусобни тржишни проток. Нове иницијативе педесетих година двадесетог века потицале су из земаља са наглим напретком попут Италије, или удруженим снагама водећих земаља Европе као што су Француска, Енглеска, Немачка и земље Бенелукса. Тако је настао фестивал Сан Ремо и медијски фестивал Песма Евровизије.

Године 1951. у Сан Рему одржан је први фестивал канцоне – *Festival della canzone Italiana*. Сценска музика у форми вокалног извођења била је, у ствари, продукт традиционалних песама канциона⁵ љубавне садржине које су се време-

³ У немачком језику се користи реч *unterhaltungsmusik*, у француском језику *musique légère*, у италијанском језику *musica leggera*.

⁴ Већина Саговорника наглашава да је појам "забавне музике" у СФРЈ прво почео да се користи да би се разграничио од "озбиљне музике" односно сериозне музике. Значи у њу спада све што није фолклор, класична музика, џез и рок. Томе у прилог иде и назив организације као што је Удружење музичара џеза и забавне музике.

⁵ Канциона се доводи у везу са шансоном – *chanson* која води порекло од лирске песме у средњовековној француској лирској поезији, а која је компонована за глас и уз пратњу инструмента.

ном модификовале са новим аранжманима и савременим звуком, приближавајући се поп или џез музичким стиловима. Музички фестивал у Сан Рему има строге пропозиције такмичења⁶ и одржава се сваке године. Овај спектакл је од почетка преносио радио Rai, а затим TV Rai Uno. Временом Фестивал је постао узор за многе који су се одржавали широм Европе. Сан Ремо кроз вишедеценијско постојање је и културолошки феномен, јер су се с његових писта регрутовали многи модни трендови и музички хитови. Овај фестивал је, такође, постао узор за многе будуће фестивале лаке музике у Европи. Фестивал је и данас остао доследан својим стандардима представљајући један од најпостојанијих музичко-сценских изума модерне. Истовремено фестивал Сан Ремо показао је да музичка презентација има и своју националну мисију (Италија = Сан Ремо) у представљању земље, па су тим путем кренуле и многе друге европске државе.

Следећи модел музичког спектакла који је одржао континуитет до данас је *Eurovision song*. Овај медијски догађај који се од 1956. године одржава сваке године у држави победника, представља бирократско дело музичке продукције које има двоструку улогу: производ у транснационалној кореспонденцији и продукт нацификације (висок степен државног и националног вредносног котирања). Од самог почетка овај спектакл био је руковођен политичким стратегијама: стварање Европске заједнице од стране шест водећих држава, јачање западних иницијатива, међудржавна сарадња и ривалство, постепено укључивање других европских држава изузев земаља источног блока.

На првом такмичењу учествовали су представници из шест држава, да би се број учесника – држава повећавао из године у године у просеку око тридесет држава. Пропорције такмичења су имале своје стандарде уз већа или мања одступања у току неколика деценија. У основи: свака држава има своју песму-представника која се изводи на финалној вечери у великој дворани изабраног града. Након такмичења и представљања земље – учеснице на основу гласова жирија

⁶ У периоду 1953-1973 пропозиције такмичења су подразумевале да се свака композиција – песма изводи два пута од стране два интерпретатора.

(од 1-10) из сваке државе бира се најбоља песма Европе. Песме припадају углавном поп жанру односно свим његовим изумима и хибридним изданцима (са елементима етно музике, шансона, канцона, цеза, рок солаже итд.). Овај фестивал постао је и својеврсна историја музичких имена – звезда које су захваљујући овом спектаклу направили добар посао у свету популарности и бизниса – *Abba*, *Viciky Leandros* или већ афирмисани *Cliff Richard*, *Nana Mouskouri* и др. Све до 1977. године правила су била да се песма изводи на матерњем језику земље учеснице да би касније све више преовладао енглески језик.⁷ Дугогодишња пракса гласања била је састављена из националних жирија који су гласали из студија својих националних телевизија, да би се од 2003. посредством мреже ERICOM успоставио и нов систем гласања путем мобилне телефоније (SMS порука).

Euro song нема само комерцијални ефекат него је постао сцена/арена у одмеравању политичких снага или осликавању њихових актуелних позиција. Поени се не додељују само музичким вредностима него и интересним сферама државних политика (на пример однос између Грчке, Кипра и Турске, скандинавских и балтичких земаља, Енглеске и Ирске итд.). Иван Ђорђевић у анализи Песме Евровизије наглашава да је овај музички спектакл превасходно политички догађај.⁸ Музички глас је једнак политичком гласу. Стварање тзв. нових "балтичких", "балканских" или "руских" блокова успоставио је нова ривалства или подршку у гласачком пољу, посебно између суседних земаља.⁹ Музичка геостратегија тако наговештава померања или груписања на политичкој мапи. Или је то већ унапред програмирано.

Политике музичких спектакала су из године у годину биле све више оријентисане на тржиште тежећи да покрију што разноврсније и веће подручје конзументата. Циљ је, наравно, био профит.

⁷ www.en.wikipedia.org/wiki/Eurovision-Song-Contest

⁸ Иван Ђорђевић, *Политика лаких нота*, Политика 19. мај 2007.

⁹ Од бившег СССР-а појављују се представници Русије, Украјине, Белорусије, Естоније и др. или Од бивше СФРЈ на Песми Евровизије учествују Србија, Хрватска, Словенија, Македонија, Босна и Херцеговина, Црна Гора.

2.2. Музичка свакодневица и идеологија

У социјалистичком друштву средином двадесетог века музички живот се испољавао на два начина: 1. кроз ритуалну дистрибуцију у приватној сфери деловања; 2. као јавно оверени репрезент – сцена. Први припада свету свакодневице, а други свету догађаја. Па ипак коегзистентност приватног и јавног музичког живота исказивали су се у паноптик систему, а то значи надгледању са друштвених и политичких "проматрачница". Није то више само партијски надзор и партијски програм, већ оформљен владајући систем који се инфилтрира међу културне посленике и музичке моралисте.

Историчари сматрају да насупрот "ригидном комунизму" наступа период "еманципованог комунизма"¹⁰ или "релативног либерализма" који се, пре свега, испољава кроз спољну политику, што је подразумевало нормализацију односа СФРЈ и СССР-а од 1953. године, као и отварање према Западу (посета Јосипа Броза Тита Лондону итд.). Унутрашња политика балансира је између догматских прежитака и либералних опција које су требале да буду репрезент отвореног и толерантног друштва заснованом на концепту "интегралног југословенства."¹¹

Културни живот све се више фокусира на урбане центре који почињу да личе или да копирају светске метрополе, а то значи продуктиван и динамичан обрт друштвеног живота.¹² У партијским редовима настаје комешање, јер су приливи споља све интензивнији и обимнији: мења се структура градова: долазе прве урбане генерације тј. они који су проходили на асфалту, који су у тинејџерским годинама знали где су биоскопи. Идентитет града се разгранав на много друштвених и културних енклава. С једне стране, буја културни живот који диктирају модни трендови и животни стилови, а с друге стране, све се то зарад држав-

¹⁰ Мирослав Јовановић, *Србија 1804 – 2004, развој оптерећен дисконтинуитетима: седам теза*, у Димић, Стојановић, Јовановић, *Србија 1804 – 2004*, Београд 173.

¹¹ Исто.

¹² На пример 1961. Београд као главни град СФРЈ је имао 619.000 становника, у периоду 1958-1961. досељено је у Београд 11,7% становника; у Београду живи преко 2000 уметника: на привременом раду у иностранству је 14.000 лица в. *Историја Београда*, књ. 3, Београд 1974, 646, 657, 663.

ног мира доводи у стање друштвене прикладности односно поретка. У ту сврху култура добија значајно место у државним буџетима те се отварају нове културне установе – организације, институције, подижу објекти и организују манифестације.

Са позиција Партије култура је представљала повољан опит у постизању консензуса између слободе стваралаштва, животних стилова и идеолошке контроле. Предраг Марковић сматра да тај "релативни либерализам" југословенског режима у култури нити је "одједном превладавао нити је читав процес ишао једносмерно".¹³ То што се на пленумима, извршним одборима и партијским састанцима расправљало о делотворности и учинковитости културе уз доношење одговарајућих мера контроле и реперкусија, а што се истовремено културна свакодневица одиграла у својој аутономији наочиглед њених актера, не може се искључиво подвести под стереотип догматизма. Култура је у партијском огледном пољу тежила да буде "рекламни излог либералности режима",¹⁴ али она је истовремено у друштвеном огледном пољу тежила да буде рекламни излог трендовских трансмисија. Партијско јавно мњење оријентисало се на васпитне мере и етичке принципе играјући улогу добронамерног саветодавца на клацкалици дозвољеног и недозвољеног: "Исто тако нећемо подићи ни културни ниво ни укус наших народних маса тиме што ћемо једноставно позабрањивати издавање разних "Гричких вештица", детективских романа и сличне литературе, или што ћемо да забранимо цез музику и цртане стрипове."¹⁵ У једном партијском реферату у одељку тзв. "ситних питања" односно проблема међу којима је и правилно одгајање и сортирање пасуља, нашао се и проблем недовољног подстицања масовне производње музичких инструмената, јер су културне потребе народа у великом порасту те је потребно да се после напорног рада људи одморе кроз разоноду, музику и песму.¹⁶

¹³ Предраг Марковић, *Београд између истока и запада 1948 – 1965*, Београд 1996, 322.

¹⁴ н. д., 321.

¹⁵ Говор Едварда Кардеља на седници за идеолошко-политички рад III Конгреса СКЈ, Београд 1954, 23.

¹⁶ Вељко Влаховић, *Садашњи проблеми стила у партијском раду*", *Комунист*, 4-5, Београд, 1950, 34..

Музика је између жеље за ослобађањем и жеље за послушношћу била све више у жижи друштвене стварности. Продор џеза, евергрин, тзв. лаке музике и касније рокенрола дао је нови изглед популарној култури, чије је издиференцирано издање било теже каналисати у контролном пункту власти. Индустрија плоча (45 и 33 обртаја), мреже ултракратких радио станица, а од 1958. године појава телевизије, омогућили су присуство популарне музике на сваком кораку у приватном и јавном животу. Цена отварања земље био је и увоз музичких трендова. За разлику од пређашњих периода када је сваки увозни артикл био проглашаван за непријатељске "империјалистичке елементе", "буржоаске елементе" или "малограђанске елементе", новонастале ситуације су партијским друговима наметнуле две могућности: или поступно прихватање увозне музике или доследно придржавање непобитних партијских начела: културног просвећивања и уздизања народних маса. То даље значи, да су се по тим правилима популарна култура, па тиме и музика, препознавали у концепту "комунистичке културе".¹⁷

Музика је дакле, постала полигон у одмеравању "добрих и лоших снага". На удару се налазила свака културна музичка и друга иновација која је тежила да се удоми у зони популарности, а не популизма. Педесетих година то је био џез и евергрин, касних шездесетих година рокенрол. Дакле, статус популарне музике се градио, симболички речено, у жртвеном кôду односно на ритуалним основањених актера који су у пољу забрана изграђивали својеврстан жанровски поредак као пандан власти. Ево једног примера: аутор једног чланка критикује најновије популарне трендове који погубно утичу на лоше оцене средњошколки и средњошколаца. Такво стање произилази јер ученице по десетину пута гледају филмове "Бал на води", "Леди Хамилтон", "Госпођу Бовари"; домаће задатке пишу поред радио апарата који преносе "румба, самбе" и "Ла кукарача".¹⁸ Музички моралисти нису презали да евидентни јаз у грађанској култури између уметничких познавалаца и уживалаца забавне музике прогласе за проблем у хуманистичком васпитању социјалистичке омладине.

¹⁷ Реферат Јосипа Броза Тита, *Борба комуниста Југославије за социјалистичку демократију*, Борба комуниста Југославије за социјалистичку демократију, VI Конгрес КПЈ, Београд 1952.

¹⁸ Милош Боројевић, *Џез, филм и оцене*, Омладина, 12, 1. 1952, бр.2.

У другој половини педесетих година музички живот се полако изборио за контролисану аутономију. Привидно, идеолошка борба се сада сели унутар музичког поретка. А то подразумева основну контрадикцију између жанра и укуса. Жанровски популарна музика се поставља као парадигма, док се укуси заснивају на још увек надгледаним естетским изборима. Музика постаје врло важан сегмент у којој се препознају друштвене опције и контрадикције. Сукоб жанровских интереса је истовремено био и сукоб друштвених, па и политичких интереса. У почетку сукоб је био на релацији револуционарне музике и цеза: "Нова власт је нарочито била алергична на високе тонове у цез импровизацијама: сваки тон изнад *се* проглашаван је реакционарним и неподобним за домаћу публику!"¹⁹ Жанровско – идеолошки јаз се потом селио на дистинкцију "озбиљне" и "лаке музике", па се даље разграничавао на цез и лаку односно "забавну музику" или "шлагерску" музику. Биле су то жанровске опозиције и симплифициране идентификације које су још увек погодовале недовољно издиференцираном културном подију.

Директиве више не долазе са партијског врха, већ од музичке елите која је лоялна том истом поретку: Води се жестока борба за заузимање позиција на медијској и јавној сцени у придобијању аудиторијума и изграђивању вредносних система. Један музички коментатор је затечен изјавом одушевљеног младића, да после концерта Луис Армстронга два месеца неће слушати музику! – Зар пасти на ниво "музичког поста" пита се моралиста?²⁰ Наравно, опет се жанр доводи у питање због правоверног музичког васпитања. Популарна музика тзв. лака музика улази и у вредновање не само као (не)подобне музике, већ као пожељног или непожељног културног производа. Овде се успоставља нова парадигматска релација између сензибилитета и баналног. Етаблирана штампа преноси и коментаре о штетним дејствима музичких достигнућа. На светском плану јак електронски звук преко цеза и лаке музике почиње да меље музичку индустрију па није чудо што су почетне прогнозе врло депримирајуће: реч је о "незадрживој бујици отворених

¹⁹ Petar Luković, *Bolja prošlost, prizori iz muzičkog života Jugoslavije 1940 –1989*, Beograd 1989, 12.

²⁰ Dušan Plavša, *Zabavna muzika i vaspitanje omladine*, Savremeni akordi, vanredni broj, 1961, 18-19.

славина односно звучницима, који су постављени по ресторанима, робним кућама... сада су са дрвећа попадале угинуле животиње, а људски покрети постајали нагли и трзајући".²¹ Домаћи критичари забавне музике, пак, су више били забринуте за музички текст у којем се фаворизовао "мушко-женски свет, еротика, секс" као "опасни елементи" у васпитању итд.²² Проблеми забавне музике односе се на степен импорације. Музичке моралисте посебно брине велико интересовање градске омладине за цез, забавну музику, шлагере као "увезено музичко – језичке мустре које "несажвакано, жилаво, некувано гута наша омладина".²³ Један новинар се забринуто питао зашто младићи и девојке највише певуше песме попут "she saga....saga или песме Белафонте", запажајући да квалитет домаћих песама кваре "срочитељи речи".²⁴ Полемике се воде шта је то страшно у забавној музици, да ли мелодије треба да се певају у оригиналу или преводу итд.?²⁵ Дифузија популарне музике за једне представља нормалан развојни пут, а за друге ствара диспропорцију у великој експанзији забавне музике под утицајем пропаганде и реклама.²⁶

Овакви и слични коментари у јавном мњењу показују да продор популарне музике цеза, забавне музике почињу да се позиционирају као важан друштвени и културни фактор, а то је први степен ка етаблизацији. Следећа фаза била је да се такав производ репрезентативно промовише, а у томе је највећи утицај одиграо спектакл – музика под надзором конвенције.

2.3. Музичка сцена: простори, институције и продукција

Либерализација друштва се очитовала почетком шездесетих година у порасту стандарда, све већем увозу са Запада и првим путовањима у западне земље. Путујући весници су са собом доносили "свеже" информације и хит робу. Хит роба су биле су друштвене јединице у стварању модних поредака као опозиција *in – out*.

²¹ Dorian Šetina, *Muzika u 1958 godini, Savremeni akordi*, 3 mart 1958.

²² Павле Стефановић, *Музика и младост*, НИИ, бр. 386. 25. мај 1958.

²³ Исто.

²⁴ Владимир Колар, *Метроном у стиху*, НИИ, бр. 368 19. јануар 1958, 4.

²⁵ Интервју са Жиком Димитријевићем, исто; интервју са Бојаном Адамичем, *Duga* бр. 707, Београд 1959, 28-29.

²⁶ Душан Трбојевић, *Логика нашег музичког живота*, НИИ, 24.12.1960.

Музика, мода, филм су диктирали урбани идентитет свакодневице. Животни стилови, посебно младих, формирали су се на модама и укусима односно естетским и друштвеним захтевима и трендовским оданостима. Уколико је друштво било мање издиференцирано утолико су модни и стилски приливи били више једнообразни. Правила су била следећа: прихватало се све што је ново или увозно или модерно и са истом таквом страшћу одбијало се све што је томе супротно. Може се рећи да је стање у новој југословенској културној и друштвеној клими било слично, све док културне – музичке и друге разноврсности нису дале могућности наредним изборима – зар се у томе не препознају седамдесете, осамдесете, деведесете године двадесетог века. Сваки иноваторски талас иако са тенденцијом да потире онај претходни, у ствари, је био само додатак новом културном и друштвеном усложњавању.

Музичка сцена се заснивала на ритуализованој музичкој свакодневици која је црпела елементе из модних образаца и музичких афинитета/укуса. Музичке сцене су биле означене категорије које су проистекле из означавајућих категорија моде. Популарне школе играња, игранке, приредбе и журке, концерти биле су прве музичке сцене у приватном власништву свакодневице: "Калипсо у нашој соби" је кратак курс играња који је био намењен читаоцима часописа *Duga*.²⁷ Музика у јавном власништву пролазила је кроз приватне ритуале пред огледалом да би се у обученој форми јавно презентовала. Могу се издвојити две фазе у развоју музичке сцене половином двадесетог века. Прва фаза до средине педесетих година се тумачи кроз призму идеолошке подобности: "Плес је био јасно дефинисана револуционарна категорија, згодно да се младеж држи на окупу."²⁸ Друга фаза формирања музичке сцене била је друштвени ослонац у презентовању жанровских поредака. У рутинизованом окупљању бити-виђен-и-видети одигравала се друштвена представа у којој су владала посебна правила груписања у жанровском избору. На први поглед спонтана окупљања, слободна заједништва – игранке, приредбе, концерти били су истовремено нормативни ресурси

²⁷ Д. Давидовић педагог модерне игре представља курс модерне игре. в. *Duga*, бр. 691, 1959.

²⁸ Према сећањима Предрага Ивановића у: Petar Luković, *Bolja prošlost, Prizori iz muzičkog života Jugoslavije 1940 – 1989*, Beograd 1989, 10.

понашања који издвојени из идеолошке егзистенције јесу друштвено кодирани системи. О атмосфери забаве најсликовитије примере дају позната имена музичког живота објављене у јединственој монографији о музичкој сцени у СФРЈ *Бољи живот* Петра Луковића:

"Увек је било пуно света. Кад се ишло на игранке као да се ишло у позориште. Није било испепаних патика, облачила су се најбоља одела. Знало је да кресне и нека песница.... Набављане су сијалице у боји као у циркусу. За све нас то је био спектакл. Под тим разнобојним светлостима играло се из све снаге.(Спаса Милутиновић)".²⁹

Без икакве претензије да скрнавим животне приче музичких протагониста, овај цитат је само кратак опус који се уклапа у развојни процес музичке сцене од ритуала до спектакла. Мали, локални спектакли имали су све одлике сценског дела једино што су извођачи и играчи имали равноправни третман у свом езотеричном сценарију, те је подела на публику и сцену била мање уочљива. Иза приватно – јавних кулиса био је један други тип окупљања који је категорисао музичке следбенике. Били су то приватни скупови музичара и приватни скупови музичких слушалаца сврстани у две категорије: ритуализована музичка вокација и ритуализовани музички идентитети. Окупљање музичара будућих сценских извођача по собичцима, преслушавање плоча и "скидање" соло деоница, аудиције, вежбе, импровизована студија, или *jam session* у мањим клубовима, "тезге" и прве зараде имали су своје препознатљиве кодексе понашања: дружења, солидарности, престижа, конкуренције.

У формирању музичке сцене издвајају се три категорије: сценски простори, институције и медији. Средином двадесетог века сценски музички догађаји постају важни конкуренти позоришним представама и биоскопима. По угледу на велике мјузикхолове, попут Бродвеја у Њујорку, у метрополама, а тако и у Београду, Загребу и другим југословенским градовима почео је урбанистички поход на велике сценске просторе. Објекти намењени јавним свечаностима представљају архитектуре спектакла. Изван камерних простора клубова, малих сала, кафана велики градови траже нове просторе који ће се својом грандиозношћу и

²⁹ Petar Luković, н.д. 19-20.

популарношћу наметнути као водећа стецишта и јавни репрезенти у урбаној амблемизацији.

Конфигурација сценских простора подразумева: 1. Отворене позорнице су у склопу већих пројектованих целина као што су стадиони или градске зелене површине – излетишта, рекреативни центри, паркови и 2. Затворени простори обухватају наменске музичке објекте као што су концертне сале и објекте који по величини, конструкцији и акустици су сервис музичким спектаклима (спортско – рекреативни центри, спортске хале). На примеру Београда показују како се развијао сценски простор који је од шездесетих година дао препознатљив изглед друштвене конфигурације града. Јавни културни простори у Београду посебно се умножавају у периоду 60-их и 70-их година.³⁰ Пресудни моменти у развоју музичких спектакла били су промовисања популарне музике у великим концертним и спортским дворанама и на стадионима. Од тада ти простори постају маркери музичке сцене и музичког живота. Цез музика, евергрин, забавна музика, народна музика, касније и рокенрол преселили су се у грандиозне сале постајући сценске представе са јасно поларизованом структуром на извођаче и публику.

За музичку сцену посебно је била значајна концертна дворана у згради Задужбине Илије Коларца, у време СФРЈ Коларчев народни универзитет и популарни "Коларац". Након Другог светског рата "Коларац" добија статус "народног универзитета" што значи да се у први план ставља његова популистичка мисија која одговара тадашњем партијском репертоару.³¹ Педесетих година најпопуларнији музички догађаји на "Коларцу" биле су приредбе *Метроном за вас* у организацији Удружења цез музичара. Иако су ове приредбе добијале епитет "сва-

³⁰ Од јавних објеката важно је поменути да је до 1969. године отворено шест позоришта, београдска филхармонија, 49 биоскопа, Дом синдиката, стадион ЈНА, стадион Црвена звезда, стадион Ташмајдан, Хала спортова, Дом омладине, Дом пионира и др. в. *Историја Београда* 3, Београд 1974, 619, 646, 674, 647.

³¹ Овај простор са 881 седиштем је од 1932. године представљао седиште друштвених и културних свечаности. "Коларац" је још за време Другог светског рата био градска оаза музичке едукације и музичке забаве. Хронике бележе приредбе "Шарено поподне" на којима се први пут промовисала и популарна музика "модерне музике". Програм је био мешовит од оперских арија, наступа првих оркестара Big bend и извођења музике Глен Милера, хавајски квартет, музика за игру Фридриха Мајера и др. Популарни звуци са Запада нису имали проходност, па је зато концерт цез оркестра Бојана Адамича 1947. године означен као кључни догађај у даљем развоју музичког спектакла. Petar Luković, н.д. 43.

штарске" што би се могло сврстати у врсту ревијалних представа, оне су биле претходница у конципирању музичких праваца који су постепено успоставили одређени поредак на музичкој сцени. Цез музика, поред сериозне музике, се изборила за статус на сцени "Коларца" и тако утицала на стварање једног елитног музичко – сценског амбијента.³²

Педесетих година у главним градовима република СФРЈ подигнути су објекти који су имали конгресни карактер и највећи сценски простори: у Београду Дом синдиката, у Загребу Дворана "Ватрослав Лисински", у Љубљани Цанкарјев Дом, у Сарајеву – Скендерија. Године 1955. на Тргу Николе Пашића у Београду (раније Трг Маркса и Енгелса) саграђено је велико здање Дом синдиката са 1800 седишта (све до подизања Сава центра). Ова дворана имала је вишеструке функције: конгресна дворана у којој су одржавани политички скупови и културно – забавни програми (гостујући концерти, фестивали популарне музике и др.). Дом синдиката је, пре свега, задовољавао критеријуме политичке моћи, имајући у виду да су осим сале, остали простори зграде томе били и намењени (Централни раднички синдикални одбор Југославије).³³ Паралелно са одржавањем конгреса Комунистичке партије, у Дому синдиката су све атрактивније биле приредбе *Весело вече и Микрофон је ваш* преточене у праве "масовке". У почетку оне су оличавале "народни дух" у низу скечева, музичких нумера што је сасвим одговарало курсу партијске културе. Међутим, пред крај педесетих година популарне приредбе у Дому синдиката засметале су моралистима и заступницима "озбиљне културе". "Када се весело вече отело" онда су их прогласили и рекли – доста популизма, треба ставити катанац на Дом синдиката".³⁴ Међутим, убрзо хумористичке приредбе улазе у званичне програме. С друге стране, први солистички концерти (Јоле Новаковић 1960. године, затим Ђорђа Марјановића) и фестивали забавне музике дали су Дому синдиката један нови израз конвенционалне музичке сцене. Од тада дворана је

³² За један број ватрених поклоника цез музике и шлагера "Коларац" је био култно место. Из интервјуа са Драгомиром Исаковићем.

³³ На фасади зграде Дома синдиката све до деведесетих година налазио се пано са сликама Маркса и Енгелса.

³⁴ Разговор са Миодрагом Маринковићем, 2005.

постала естрадни полигон у стицању репутација и престижа на музичком тржишту. Сцена Дома синдиката постала је истовремено и репрезент музичке индустрије/дискографије – све што се вртело на радију и телевизији, постизало енормне успехе на домаћем и страном тржишту, било је прво оверено на бини Дома синдиката. Из тог угла Дом синдиката је хроника једног времена када је сваки већи спектакл постајао и културни водич и барометар популарности.

Ташмајдан је имао своју двоструку јавну стварност. Једна је проишталала из свакодневице која је представљала огледало ритуализованог састајалишта младих на "плажи" или клизалишту у центру града, а друга стварност је био сценски илузионизам оличен у бројним музичким хепенинзима. Тих педесетих година "Таш" је био тренд – писта за све оне који су себе видели као главне актере у друштвеном и културном активизму. Како наводе хроничари "Таша" педесетих година постојала је "жеђ" за сценом; публика није била толико жанровски опредељена колико сценски опчињена. Због тога је позорница на "Ташу" била отворена за многе приредбе, концерте и друге културне манифестације (капацитет трибина 10.000 места). Музички репертоар је био разноврстан: смотре фолклора и приредбе народне музике, концерти забавне музике; гостовања познатих музичара; приредбе поводом прославе Првог маја на којима су учествовали познати музичари и глумци. Почињу и гостовања иностраних уметника. За ташмајданске хроничаре стадион се сматрао друштвеним простором на којем је "дефиловало све што је било достојно неких вредности и занимљивости". Од посела и варијететских представа, концерата и фестивала. Стадион је пре био атрактиван призор, него вредносни барометар. Но, у сваком случају ташмајданска сцена показала је сва комерцијална лица: 10.000 продатих карата + сценски простор на отвореном = спектакл. То је пре свега било намењено љубитељима спектакла који су хрлили да присуствују концерту двехиљаде филхармоничара или кориди плескајући чувеном тореодору.³⁵ Ташмајдан је тако одиграо улогу произвођача егзалтираног тренутка. Ту своју улогу имао је и током седамдесетих и осамдесе-

³⁵ *Naš Taš, Tašmajdan 50 godina 1954 – 2004*, Beograd 2004, 126-131.

тих година у ери рокенрол концерата када се дефинитивно сврстао и у рок амбијент (концерти *Tine Turner Elton Johna, Talking Headsa* и др.).

Развојне форме музичког спектакла у социјалистичком поретку успостављају следеће друштвено позиционирање: 1. статус извођача; 2. струковно груписање – удруживање 3. музичка делатност. Пут од музичара до "естрадног уметника" од модела аматеризма до модела професионализма био је условљено друштвеним, политичким и економским околностима. Ако је аматеризам у капиталистичком систему био одраз радничко-синдикалних порива, у социјалистичком систему он је одражавао државни и партијски поредак. У послератном периоду музичари су се регрутовали из аматерско-културно уметничких друштава као "спонтаних и добровољних" облика колективизма. У аматерским друштвима били су синтетизовани сви облици културног живота: музика, игра, глума и друго што је актерима омогућило равноправан и егалитаран третман.³⁶ С друге стране, институције попут радија, касније телевизије окупљали су професионалне музичаре који су представљали одабран и селективан круг стручњака. Међутим, недовољно образовни музички капацитети и ограничен проток глобалне музичке продукције није довољно подстицао професионализам, осим ентузијазма, сналажења и импровизације са недовољно признатим друштвеним статусом. Између аматерског деловања и естрадне делатности "постојао је само један корак" а то је прелазак на хонорарне наступе.³⁷

Бављење музиком која је представљала вид стицања прихода условило је спецификацију и специјализацију у удруживању. Економска сигурност и истовремено партијски надзор, друштвена солидарност и струковна кохезија били су главни носиоци удруживања. Диференцирана груписања музичара заснивала су се на регулисању интересних сфера што је уметницима давало посебан статус права, одговорности и обавеза. Струковна удруживања се тада појављују не као политичке подружнице, већ као културне институције синхронизоване са политичким системом.

³⁶ "Секција труба у цез оркестру "Абрашевић", *Савремени акорди*, 5-6 мај-јун, 1958.

³⁷ Krsta Petrović, *Estradni umetnik – zanimanje*, Kultura 35, Beograd 1976, 151.

Један од конструктивних маркера спектакла је оснивање музичких удружења/асоцијација музичара. Такви рационално – правно успостављени пореци имали су троструки циљ: да потврде државни легитимитет кроз функционисање струковних регулатива; да професионализам подигну на ниво правног заступништва; да постану апарат удружених индивидуалних интереса. У Социјалистичкој Југославији уставним законима од 1953. године, 1963. године и 1971. регулисана је "слобода удруживања" уз зајамчену одговорност да се не руше основни принципи државности у једнопартијском систему.³⁸ Музичка удружења постала су афирмативни полигони у успостављању струковних хијерархија, али под надзором државе односно државног руководства.

Удружење цез музичара је добило одобрење за рад 1953. године са седиштем у Београду. По тадашњем правилнику Удружење је струковна асоцијација музичара који се професионално баве свирањем на игранкама и осталим забавним приредбама без обзира на њихово занимање. Удружење је имало више активности: такмичења у салама и на стадионима, покретање издавачке делатности (као што је часопис *Савремени акорди*); издавање нота домаћих и страних мелодија забавне и цез музике (преко 100 издања); организовање јавних концерата варијететског типа као што је *Метроном за вас*; организовање инструктивних предавања и бесплатних концерата у сарадњи са клубовима студената, Савезом бораца и другим друштвеним организацијама, слање музичких екипа на радне акције деоница аутопута "Братство-јединство"; организовање гостовања страних цез музичара; заједничке акције са Радио Београдом у тражењу нових младих музичара "Млади пред микрофоном" и организовање курсева.³⁹ Све наведене активности показују да је популарна музика променила своје позиције постајући део доминантног поретка и подобног друштвеног производа. Хтели то или не, музичари популарне музике осигурали су статус струковне професионалности дајући себе у залог др-

³⁸ "Слобода удруживања се не може одузети или ограничити, али се не сме користити ради рушења основа социјалистичког самоуправног демократског уређења...". Одредница: *слобода удруживања у: Правна енциклопедија*, Савремена администрација, Београд 1979, 1309.

³⁹ *Удружење jazz музичара Београда, Заједничко издање Удружења музичара джеза и забавне музике Србије и Продукције грамофонских плоча Radio-телевизије Београд, 1983.*

жавном поретку. Ако се Удружење афирмисало као "озбиљна друштвена институција" онда је и популарна музика постала подобан жанр у каналисању забавног живота и озбиљан посао. Од 1953. године па све до почетка шездесетих година трајало је прегруписавање снага музичких жанрова што се јасно испољавало и у њиховој институционализацији. Од 1963. године оснива се Удружење естрадних уметника и извођача Србије које је окупило извођаче различитих профила. Седамдесетих година дошло је до новог уситњавања удружења (регистровано чак 14 удружења као што су Удружење музичара забавне и народне музике; Удружење музичара забавне и џез музике, савез естрадних уметник), имајући у виду савезе и удружења на федералном, републичком и покрајинском нивоу.⁴⁰

Музичка сцена обликовала се у медијску сцену. А то значи да се распростирала на три релевантна пункта: радио дифузија, телевизија и дискографија. Средином двадесетог века развој музичке сцене се заснивао на неким општим мерилима која су била усмерена технолошким достигнућима, културним потребама и одговарајућим организационим структурама. У почетку радио је имао примарну улогу, те су све друштвене и технолошке снаге биле усмерене ка планском унапређењу и усавршавању радио мреже. Радио је био излазак у свет и једини барометар популарне музике. Од периодичних дешавања најпопуларније су биле емисије *уживо Весело вече Радио Београда*, *Сусрети четвртком*, *Микрофон је ваш у Београду*, или *Рандеву са музиком* – радио Нови Сад. Многе од емисија које су фаворизовале џез биле су проглашаване за декадентне покусе. Љубитељи овог музичког жанра проналазили су се путем фреквенција (београдски фанови су слушали новосадске емисије итд.). Истовремено уређивачка политика водила је рачуна да популарна музика буде у терминима пре главног информативног програма, чије је време било неприкосновено.⁴¹

Жеђ за новим изумима подстакла је експерименте у "телевизијској лабораторији" – израда прве камере и синхронизатора, укључивање електро индустрије и др. Као и већина изума телевизија је морала да има свој промотивни узлет, а то се

⁴⁰ Krsta Petrović, *Estradni umetnik – zanimanje*, н.д.152.

⁴¹ Интервју са Богомиром Мијатовићем, уредником Радио Нови Сад фебруар 2007, Нови Сад.

десило 29.11.1956. године у загребачком студију. Дифузија звука, слике и дискографско наштампавање постали су главни мериоци и прогнозери амплитуда музичке популарности. Када је технологија прошла кроз зелено светло јавног мњења ваљало је цео медијски апарат довести у одговарајући организациони поредак. У СФРЈ радио и телевизија су се ујединили у јединствену медијску кућу: Југословенска радио – телевизија уз оснивање матичних центара (било је осам центара = шест републичких + два покрајинска). Организација уједињене радио-телевизије је подразумевала: кадровску инфилтрацију, управне структуре и програм. Како је радио пре телевизије имао разрађен управљачки апарат било је логично да се један број уредника и техничара регрутује из тих редова. Центар медијске власти у то време, а и касније, био је руковођен пирамидалном хијерархијом са спољном контролом. Овај управљачки механизам био је значајна потка у организовању фестивала као медијског производа. Миодраг Маринковић, један од пионира телевизијског патента изнео је следеће тумачење: Постојао је колегијум радија (телевизије), а то су били главни уредници; на челу је био генерални директор који је био члан централног комитета савеза комуниста – јака политичка личност.⁴² Спрега између медија и политике увек је постојала, али је време социјалистичке власти оставило дубок траг једнопартијског покривања свих релевантних друштвених и културних носилаца.

Руковођење музичком продукцијом и програмирање музичких садржаја одређени су двоструком хијерархијом. Уређивачке структуре – кадрови били су део партијске хијерархије, док је програмирање музичких садржаја било у надлежности стручних кадрова. У којој мери су се ове хијерархије укрштале односно да ли су се уредници мешали у музички посао, није прелазило праг појединачних искустава актера што би реконструкцију тадашњих прилика довело у незгодан положај "правих истина". Опште место је да су радио и телевизија били довољно моћни у креирању и презентовању музичке сцене. Технолошки и организациони ресурс омогућио је и програмске реализације које су покривале културно-забавну и

⁴² Разговор са Миодрагом Маринковићем, април 2005; на сличну тему је и констатација Никице Калођере: "Наши уредници, су, пре свега, били политичке личности, који су нешто чули да се ми бавимо свирком, али се у то нису мешали...Petar Luković, н.д. 113.

информативну функцију.⁴³ На телевизији шездесетих година двадесетог века најгледаније емисије били су дневници, квизови,⁴⁴ хумористичке серије⁴⁵ и преноси фудбалских утакмица, а касније музички фестивали. Телевизија је испуњавала два услова популарности: изум који привлачи пажњу, јер је реч о непознатом и другачијем погледу на свет; дифузија и комуникативна мобилност друштвено неопходног производа. Као свака иновација према којој се приступа са одређеном бојазни и неповерењем, али и која је привилегија оних одабраних, телевизија је у почетку била ретко власништво. Са све већим интересовањем дошло је до несразмере између поседника телевизије и гледалачке потребе за екраном (примера ради број претплатника у СФРЈ 1957. године био је 4000, а 1966. године 777.309 уз све већи пораст).⁴⁶ Распоред снага преплатник – гледалац све до седамдесетих година обликовао је посебан етички и ритуални ТВ поредак:

1. У почетку број телевизијских актера и гледалачких актера био је изједначен. Телевизија је била интеракција између малог броја индивидуа. Хроничари телевизије износе и следећи пример: "Телевизија је била право чудо и ретко ко је имао ту справу, углавном само они привилеговани, зато је спикер започињао своју најаву: Добро вече друже Бакарићу".⁴⁷ То је било време када је народ стајао и гледао телевизију као јавну представу. Тако је телевизија успоставила први корак са влашћу и популистичким гледалачким моделом.

2. Гледање телевизије било је скоро искључиво колетиван чин у коме су се издвајали следећи актери: поседник ТВ апарата (појединац или институција),

⁴³ Место музике у медијима показују и неки статистички подаци као што су из 1964. године: говор 33,9%, музика 66,91%. *Мала енциклопедија Просвете 1*, Просвета, Београд, 1968, 704.

⁴⁴ Почетком 60-их година квизови су били прави шоу програми у чијој реализацији су учествовали тимови и од сто људи. на пример квиз "Све или ништа" год. 1967-1968 био је студијски квиз. Такмичари су могли да зараде и по пет-шест плата. "Квизови су били професионално рађени" јер су комисије биле састављене од чланова редакције и стручњака из разних области (професора, академика.); музичке нумере нису биле на *play back*. Једна од емисија такмичарског типа била је и "Ваших пет минута" где се пријављивало и по 500 такмичара за певање, а у ужи избор је улазило само њих пет. Садржаји су обухватили разноврсне рубрике као што је "покажи шта знаш" (свирања у гајде, гусле, на листу папира..). Из разговора са Миодрагом Маринковићем.

⁴⁵ Од 1959. године иду најпознатије хумористичке серије Радивоја Лоле Ђукића "Сервиска станица", "Грађанин покорни" "Црни снег" и др.

⁴⁶ *Мала енциклопедија Просвете 1*, н.д. 704.

⁴⁷ Разговор са Миодрагом Маринковићем.

одабрани посетиоци односно корисници гледалачких услуга и наратори односно усмени преносиоци ТВ садржаја и утисака. Може се претпоставити да је колективни чин гледања телевизије имао и своју хијерархијску опцију директног и посредничког гледања као контакта са телевизијском стварношћу и њеном замисљеном сликом.

3. Као иноваторско достигнуће код гледалаца није постојала селекција програма него се све гледало (са дојавном и одјавном шпицом). Дневни гледалачки ангажман успостављао је нови временски распоред који се мерио од почетка до краја гледања телевизије.

4. Гледалачка свест – гледалачко око учило се новом усаглашавању симболичке телевизијске слике и реалне стварности. Црно-бела фаза телевизијске слике за многе генерације пројектовала је свест о црно-белој слици света са којом се живело.

Следећа карика у обликовању музичке сцене је музичка продукција. Музичка продукција проширује своје поље делатности.

Прва могућност: Музичко дело се снима у студију радија, затим се снимак умножава и путем радио таласа репродукује.

Друга могућност: музичко дело се емитује на радију и телевизији у виду преноса са неке приредбе или концерта, а затим се снима плоча.

Трећа могућност: музичко дело се промовише на концертима и фестивалима, а затим снима и умножава.

Производња плоча везана је за шездесете године када се формира музичка индустрија тј. музичко издаваштво попут већих дискографских кућа у СФРЈ – *ППП РТБ, Југотон, Дискос, Сузу* и др. Како је шездесетих година све више промовисана домаћа забавна музика посебно захваљујући ери фестивала, тако су се и дискографске куће оријентисале на домаћу музику. Плоче и грамофони су још увек били ретки артикли што је подразумевало њихов пропорцијалан однос: број грамофона био је сразмеран тиражу продате плоче. Тако је на 20.000 грамофона тираж плоче домаће забавне музике достигао до 11.000 примерака.⁴⁸ Шта то показује? Постојало је интересовање за новим и још недовољно афирмиса-

⁴⁸ Пример који се наводи у интервју са Ђорђем Марјановићем, Petar Luković, н.д. 83.

ним звуком забавних "шлагера" по угледу на санремске хитове што је било ствар музичких трендова. Поседовање грамофона или плоча је представљало друштвени престиж. Направљени су и први комерцијални кораци, да се од добре продаје може нешто и зарадити. И што је још важно, такви подухвати су били подобни и синхронизовани са званичном политиком. Тржишна вредност се мерила према броју звучних снимака, док се музичка вредност мерила према партитури. Како тврди Атали: плоча се изједначава са партитуром – писаним текстом.⁴⁹ У музичкој индустрији ствараоци и издавачи стављају се у међузавистан положај. Истовремено публика је све више била каналисана тројством радио – штампа – телевизија. Чести су били и овакви огласи у штампаним медијима: "Они који поседују електричне грамофоне и са посебном страшћу трагају за грамофонским плочама, али услед необавештености нису у могућности знати која ће плоча кад стићи на тржиште... на овај начин својим читаоцима представимо нова издања *Југотона*".⁵⁰ Прве ранг листе певача били су први корак ка сценском поретку у коме публика има све запаженију улогу.

2.4. Фестивали и концерти: концепт сцене, публике и робе

Државни поредак афирмисао се и путем продукције музичких манифестација које шездесетих и седамдесетих година доживљавају пун процват, па се често у реконструкцијама користи израз "епоха фестивала и телевизије". Изграђена је прокламована музичка сцена или естрада. Појмовни изум естрада био је верификована друштвена и политичка јединица која је постала регулативни објекат у функционисању поретка.

Моја намера је да са назначених дискурзивних позиција фестивале забавне музике доведем преко друштвено-политичког надгледања у комерцијалну равн. Или да будем још прецизнија – фестивали забавне музике јесу и идеолошка прича исто колико и комерцијална. Они су естаблишмент који управља профитом. "Неподобна" музика се институционализује и улази у сферу званично про-

⁴⁹ Atali, н.д. 136.

⁵⁰ *Duga*, бр. 699, 1959.

кламоване културе. У СФРЈ фестивали забавне музике су имали вишеструку улогу: 1. репрезенти државног поретка; 2. заступници државног поретка. 3. утемељивачи друштвене стратификације у сценском поретку 4. предузетници у обрту капитала. Из музичког угла фестивалима су намењене следеће улоге: да се створи јако упориште забавне музике која је оличена у фестивалском ентитету; да фестивали постану материјални стимуланс композиторима и извођачима (награде и друге врсте признања односно добити);⁵¹ и додала бих, да се музички жанр утврди према посебним критеријумима вредновања што је могло да поспешу контролу квалитета. У том смислу фестивали нису само културне сцене него и институције друштвеног поретка.

А почело је од назначених почетака. Најстарији музички фестивал који је ушао у категорију манифестација сериозне музике је *Дубровачке летње игре* (1950). На подручју забавне музике редослед је следећи: *Загребачки фестивал* (1954), *Опатијски фестивал* (1958), *Београдско пролеће* (1961), затим следе *Сплитски фестивал*, *Мелодије Истре и Кварнера*, *Мелодије Јадрана*, *Ваши шлагер сезоне*, *Словенске попевке*, *Скопски фестивал*, *Песма лета* (1967), *Армијски фестивал* и касније осамдесетих *МЕСАМ...*⁵² *Опатијски фестивал* је имао статус југословенског фестивала, *Сплитски фестивал* и *Словенске попевке* су имали интернационални карактер, а сви остали фестивали били су регионалне манифестације. Фестивали попут *Београдско пролеће* или *Скопски фестивал*, с обзиром на заступљеност учесника из целе земље, били су југословенски оријентисани. Фестивали су у то време били и статусни симбол. Они су стварали елиту и имали популистички карактер.⁵³

Уз помоћ података из монографије *Bolja prošlost* Петра Луковића могу се маркирати почеци фестивалске историје. Писац и његови саговорници издвајају нулте зоне "пробоја" и почетака фестивала, да би се нагласио значај развоја од-

⁵¹ *Duga*, бр. 741, Београд 1960, 26-27.

⁵² Делимични подаци су из: *Muzička enciklopedija 1*, МСМЛXXI, Jugoslovenski leksikografski zavod, Zagreb 1971, 568.

⁵³ Први *Опатијски фестивал* 1958. године одржао се у кристалној дворани хотела "Кварнер" који од тада постаје култно место окупљања друштвене и политичке елите.

ређених музичких жанрова као што је цез, забавна музика, фестивалска музика итд.⁵⁴ Фестивали су западни изум верификован у време власти Јосипа Броза Тита и једнопартијског система са државним устројством и политиком "братства и јединства". По исказима неких фестивалских ветерана овај концепт је био нарушен када је почео да продира новац и када су се појавили нови композитори и организатори тзв. "зонаши".⁵⁵

До средине педесетих година забавна музика је имала специфичан пут у пробијању на јавну сцену (приредбе, концерти, игранке итд.). Средином двадесетог века најтипичнији облик забавне односно музике лаких нота био је шлагер.⁵⁶ Овај вид композиција заузео је примарно место на домаћем фестивалском репертоару. Још на самом почетку у фестивалској регулативи су истакнута правила: "Музика треба да буде жива, весела и да преноси национални мелос".⁵⁷ Не само да су фестивали постали главно зборно место тадашњег "музичког крема" популарне музике, већ су они као сезонске свечаности и медијски догађаји умногоме променили друштвени код гледања. Фестивали су постали део телевизијске ритуализације кућних окупљања или по синдикалним подружницама. Гледаоци су ушли у круг телевизијске опчињености чиме им је био загарантован статус фестивалских посвећеника.⁵⁸

Фестивали забавне музике имали су такмичарски карактер, медијску презентацију и утврђену дестинацију. Већина наведених фестивала имала је континуитет одржавања у једном граду, те се може рећи да су они били и амблем градова тадашње СФРЈ. Опатија, се поред осталог прославила по фестивалу, Сплит је добио међународну репутацију, а Загреб и Београд су оверили своје културне статусе метропола. Фестивалско време је истовремено било друштвено време: а

⁵⁴ Луковић наводи у Монографији да је Бојан Адамич допринео пробоју југословенске забавне музике и фестивала, или да је певач Иво Робић био један од идејних твораца Загребачког фестивала, Petar Luković, *Bolja prošlost* н.д. 49, 56.

⁵⁵ Сећања Никице Калођере, У. Petar Luković, *Bolja prošlost*, н.д. 114

⁵⁶ "Помодне песме приступачне мелодике, једноставног облика ритма и хармоније. Текстови су једноставне "чисте риме" са садржајима најчешће љубавне тематике. *Muzička enciklopedija 3*, МСМХХVII, Jugoslavenski leksikografski Zavod, Zagreb 1977, 749.

⁵⁷ За први фестивал забавне музике у Опатији композитори су добили формулар за пријаву уз молбу каква песма треба да буде....Petar Luković, *Bolja prošlost*, н.д. 13.

⁵⁸ Фестивалски гледалачки наративи потврђују ову опседнутост сезонским догађајима.

то значи да је фестивалска сезона пролеће-лето-јесен означавала нова колективна "згушњавања" и групне кохезије свих актера – гледалаца, музичких стваралаца и др. Били су то календарско цикличне ритуализоване свечаности.

Од седамдесетих година, поред стационараних фестивала, програмирао се посебан тип музичких манифестација у виду турнеја односно путујућих фестивалских позорница. Нова фестивалска политика била је синхронизована са актуелним друштвено – политичким приликама и почецима комерцијализације. Певачи из свих република СФРЈ жанровски измешани (певачи забавне односно поп и народне музике) били су део мега-тима у оквиру пројеката *Песма лета* и *Песма градова* (касније *Караван пријатељства*).⁵⁹ Почевши од 1967. године ови путујући музички спектакли представљали су централне летње догађаје који су запоседали странице штампе, пунили концертне дворане и привлачили све бројнији телевизијски аудиторијум. За државни естаблишмент ове акције, посебно седамдесетих година, биле су барометар друштвеног расположења и државне етикеције. Истовремено, у комерцијалној зони пројекти су били синхронизовани са тадашњим тржиштем и на официјелном плану и у тзв. сивој зони бизниса.⁶⁰ На пример маршрута *Песме лета* је подразумевала обилазак у просеку 20 градова СФРЈ на којој су се такмичили афирмисани певачи, док је промотер била дискографска кућа ПГП РТБ. Телевизија, као доминантни улагач изашла је у сусрет дискографији која је помоћу ове манифестације покушавала да одржи или поврати свој рејтинг. Истовремено сваки град домаћин фестивала *Песма лета* имао је могућност да се представи у организовању пропратних приредби. Седамдесетих година путујући фестивал проширује границе па се у оквиру билате-

⁵⁹ "Песма градова" под покровитељством *Вечерњих новости* и у организацији Дома омладине је настала као пандан "Песми лета" коју је организовала телевизија Београд и *Експрес Политика*. Ова два сродна путујућа фестивала показују да су већ у то време посебно када је у питању организација постојале интересне сфере у правцу који ће медији или институција привући више публике. О "Каравану пријатељства" в. Milan Šević, *Sve zvezde roka i džezza*, У: Dom omladine Beograda 1964 – 1994, рг. Ratko Peković i Ratko Šutić, Dom omladine, Beograd 1994, 275.

⁶⁰ Подаци из тог периода не могу се користити у анализи као веродостојни параметри одређеног друштвено – економског стања фестивалског друштва јер се углавном заснивају на личним погледима и искуствима тадашњих актера. Успеси певача су се доводили и у везу са одређеним финансијским малверзацијама или ставовима попут "мућкало се много је пара било у игри". Retar Luković, *Bolja prošlost*, н.д. 181.

ралних акција на међудржавном нивоу јавља као пропагандни експонат (СФРЈ и СССР).⁶¹

Први медијски фестивал био је радио фестивал забавне музике од 1954. године. Овај радио фестивал имао је и интернационални карактер. Медијски фестивал је шездесетих година био и *Златни микрофон* који се одржавао у Дому синдиката. Приредба је представљала неку врсту номинације најпопуларнијих певача па се може уврстити у тип спектакала – додељивања тзв. оскара. Много година касније (осамдесетих па надаље) Радио телевизија Србије, а касније и приватне телевизије као што је *Pink* организовали су мега-концерте фестивалског типа "Оскара популарности" у Сава центру који су представљали рекапитулацију годишње музичке продукције и проглашавање најбољих извођача.

Седамдесетих година двадесетог века под покровитељством државне телевизије одржавао се и фестивал *Куп певача* у којем су равномерно били заступљени певачи забавне и народне музике. Сценарио ових такмичења подсећао је на спортске купове са одређеним квалификационим и селекционим распоредом само што су уместо фудбалера на терен истрчавали певачи.⁶² Комплетан ефекат оваквог фестивала у ствари је имао ритуалну форму екипног надметања где се вредновао колективни допринос. Принцип такмичења је ишао у правцу личног доприноса колективном успеху.

У фестивалску хронику може се уврстити и још један тип фестивала, а то је међународни – европски фестивал *Песма Евровизије* данас *Euro song*. Ово је највећа музичка манифестација која захваљујући медијској дистрибуцији покрива милионски аудиторијум. Од године 1961. певачи из СФРЈ се укључују у ову највећу европску манифестацију.⁶³ Улазак у европске кругове за југословенску званичну политику и јавно мњење представљали су велики корак. Забавна музика –

⁶¹ Екипа "Песме лета" путује у Москву где ће у оквиру манифестације југословенске изложбе робе широке потрошње одржати концерте за Московљање. *Политика Експрес*, 10 јун 1972. 20.

⁶² "Певачи ће се такмичити као фудбалски клубови у купу европских шампиона: четвртфинале, полуфинале, финале...*Илустрована Политика*, бр. 650, 20. IV, 1971, 6.

⁶³ Први представници на "Песми Евровизије" су били Љиљана Петровић, Лола Новаковић, Вице Вуков и др. Од 1961. до 1991 године било је 27 наступа Југословенске радио телевизије и њихових финалиста... *Вечерње новости*, 7.1. 1966.; *Uvodna reč Nikole Neškovića za istorijat Evrosonga* У: Emisija Teveteka, Redakcija za istoriografiju TVB, 3.3.2004.

шлагери и њени интерпретатори постали су и званични заступници државе. За грађане СФРЈ били су то значајни пролетњи догађаји који су се пратили медијским путем. Принцип избора за представника се одвијао на државном такмичењу на којем је владао тзв. републички кључ (свака Република СФРЈ имала је свога представника). Годинама се водило рачуна да се представници на Евровиџи смењују по републикама. Од 1961. до 1991 године било је 27 наступа.⁶⁴

Ова кратка ретроспектива послужиће да се фестивалска конструкција доведе у семантичко поље: мета-дизајна (организације), артистички поредак и гледалачки поредак.

2.5. Организациони кôд

Функционисање паралелних хијерархијских система у организационој концепцији фестивала подразумевало је следеће предуслове: 1. забавна музика се институционализује у засебан ентитет; 2. успоставља се нова подела рада кроз усложњавање и специјализацију посла; 3. репродукција и монопол музичке моћи изграђује се кроз нове облике овлашћења у распореду власти и својине.

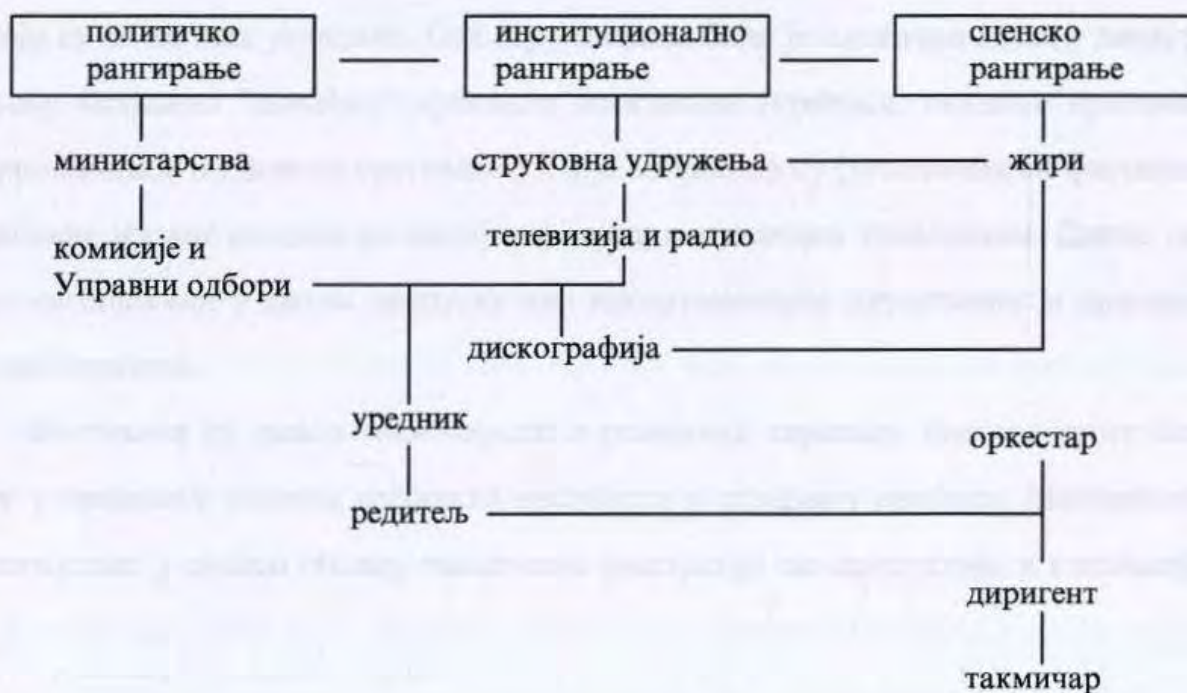
Организација спектакла дисциплине (слетова, парада и других пригодних свечаности и јубилеја) обликовала се на основу конструкције пирамидалне хијерархије односно рангирања по принципима подређености и надређености у структурама владајућег система. Спектакл је имао улогу да манифестује моћ Партије и вође помоћу организације која се заснивала на тадашњем једнопартијском систему; музика је била инструментариј у постизању таквог циља. Доминација власти и вођство били су конститутивни елементи апарата у којем су се препознавали хегемонистички елементи. С друге стране, конвенционални спектакли представљају поредак који су, синхронизовани са политичким системом, тежили да изграде сопствену аутономију управљања и деловања. Та тежња да се концерти и фестивали популарне музике културно осмисле и бирократски утврде, успоставило је паралелне хијерархијске системе. Могу се издвојити три области рангирања:

⁶⁴ Исто.

1. Музички спектакли подлежу стратегијама политичког рангирања које има одређене надлежности (у телима управних одбора, комисија и др.) у регулисању културне политике. Како су медији били национална институција у надлежности државног једнопартијског система, онда су очито они били и његов сервис.

2. Институционална рангирања су се уклапала у бирократске стратегије расподеле власти и профита. Рангирање или надлежности у организовању спектакла су се водили између телевизије, радија, дискографије (доминирала је дискографија која је била у власништву медијских кућа као што је ПГП РТБ) и струковних удружења.

3. Сценска рангирања су успоставила два подтипа. Први подтип је подразумевао рангирање између категорије оцене и конкуренције, а то су жири и такмичари. Други подтип је био везан за позиционирање и статус произвођача музичког дела: аутори, диригенти, интерпретатори, оркестар.



У тумачењу генезе фестивалских организација издвајају се два приступа. По једним тумачењима главни носилац организације фестивала од самих почетака њеног постојања била је радио – телевизија. Сматра се да цеховска удружења иако званични носиоци организације (Удружења естрадних уметника забавне и цез музике и Удружење композитора) нису били у финансијским могућностима да носе цео терет фестивала. Даље се наглашава, да се моћ телевизије у промовисању фестивала испољавала, пре свега, у промовисању нових имена. Новонастала институција била је "бескрајно гладна нових имена, а дискографија није била довољно у могућности да ресорбује такву продукцију".⁶⁵ Фестивалска хијерархија подразумевала је доминантну улогу телевизије.⁶⁶ Фестивали и телевизија били су компатибилни стварајући једно ново музичко тржиште и поље популарности. По другим тумачењима за настанак фестивала је највише заслужан радио. "Прво је радио командовао, а онда су се развиле музичке продукције – дискографија и телевизија."⁶⁷ Међутим, ова медијска моћ није била пресудна већ музички трендови који су обликовали музичко тржиште. То значи да је ланац Сан Ремо – Песма Евровизије – ... повукао за собом безброј локалних спектакала који су се на њих угледали. Ова *сору* машина била је одскочна даска у дизајнирању локалних "домаћих" музичких спектакала (преноси, скидање препева и аранжмана у музичким круговима). Није спорно да су југословенски фестивали забавне музике саздани на медијској слици и музичким трендовима. Дакле, они су се појавили у датом тренутку као инструментариј друштвеног и државног просперитета.

Фестивали су имали такмичарски и ревијални карактер. Њихове улоге биле су у креирању поретка музичких вредности и стварању профита. Материјални стимуланс у сваком облику такмичења постајао је све пресуднији и изазовнији.

⁶⁵ Интервју са Витомиром Симурдићем, музичким уредником радио програма Нови Сад, април 2003.

⁶⁶ Од 1972. године организацију Опатијског фестивала преузима Југословенска радио телевизија, а трошкове сnose сви радиотелевизијски центри –"солидарно". Радиотелевизијски центри примају композиције аутора са њихових подручја. *Политика Експрес*, 3. јун 1972.

⁶⁷ Миодраг Маринковић наглашава да су се главне музичке вредности формирале у круговима радија. Биле су и посебне аудиције за снимање песама у оквиру емисије "Рекламе".

Такмичење је друштвена категорија која кроз поредак избора, селекције, елиминације и награђивања не дозвољава да се друштвени односи отргну друштвеној контроли односно власти. Како је то изгледало на пољу фестивала? У почетку главни оверивач је био радио. Постојале су комисије за оцењивање и вредновање извођача, а то је подразумевало пробна снимања и аудиције; затим су најбољи имали могућност јавних снимања до финалног производа плоче. Музички актери са таквим музичким референцама могли су бити предложени за сценски наступ. Друга репрезентативна карика је потицала од телевизије која је представљала подигнуту рампу за прелаз на концертне и фестивалске позорнице.

Фестивали су представљали двоструку организацију: медији и позорница. За телевизијску организацију били су одговорни: директор телевизије, музички уредник телевизије, редитељ и технички службеници. С друге стране, струковна удружења композитора и музичара била су, такође, организатори фестивала. Њихова надлежност подразумевала је контролу музичког поретка. Једни хроничари овог периода више су наклоњени тврђењима по којима су јавне делатности и институције биле под надзором Партије, док су други сматрали да се Партија није мешала у рад професионалних делатности. На сценском терену организација је подразумевала посебна правила. Подела и распоред послова успоставили су и професионална рангирања конципирана према принципима ланчаних надлежности – композитор, извођач, диригент, оркестар.

Фестивалско време било је састављено из друштвених зона које су одређивале статусе и активности тих актера. Прво су били кандидати који су конкурисали за учешће (на пример појављивало се и по неколико стотина кандидованих композиција, а у ужи избор улазило око тридесет). Кандидати су постајали учесници и такмичари. Они су пролазили кроз припремне фазе које су у ранијим временима трајале и по петнаест дана (рад на корепетицијама са извођачима). Следећи елиминациони круг друштвено санкционисаног времена фестивала било је груписање финалиста. Док су у припремним организационим фазама извођачи били део музичке произвођачке мануфактуре, они су на сцени постајали финални производ који се пласира и оцењује. Сценска позиција додељивала је

извођачима улогу носилаца представе што их је постављало на вишу хијерархијску степену. На том нивоу успостављала се пракса надметања – друштво такмаца. Издвајале су се посебне групације извођача којима је, с обзиром, на положају у наступу био и одређиван статус – дебитанти, финалисти, награђени и победници. Посебно организационо тело представљао је жири – вредносни катализатор. Жири је у ствари имао улогу да руководи такмичењем односно да сцену симболички усмери ка врху моћи. Представљање и надгледање су се тако нашли на заједничком задатку стварања сценске моћи.

То су била општа фестивалска начела. Међутим, нека од правила током фестивалске историје су се мењала. По угледу на фестивал Сан Ремо, *Опатијски фестивал* и *Београдско пролеће* у првим годинама имали су правила по којима су једну композицију изводила два певача и два оркестра. Двострука интерпретација лицем-у-лице представљала је конкуренцију са премцем. Јер, била је важна не само песма него и начин интерпретације пролазећи тако кроз филтер двоструког ривалства. Увођењем модела једна песма – једна интерпретација успостаљена је стандардна форма извођачког ентитета као јединственог производа аутора и певача. Организациона стратегија имала је своју практичну страну у смањивању броја сценских учесника, али и јасно профилисану категорију једнообразног дела у чијој су деоби учествовали аутор и певач као главни носиоци продукционих права и ривалства у такмичењу.

Организационо – финансијске стратегије фестивала указивале су на сложене проблеме. Буџет фестивала представљао је финансијску меру у вредновању догађаја који је у зависности колико материјално вреди подизан у ранг водећих или мање значајних манифестација.⁶⁸ Међутим, расподела буџета унутар фестивалског апарата имала је често другачији ток, јер су се појављивале различите интересне сфере у деоби зарада и награда; колико су плаћени певачи, колике су

⁶⁸ Од шездесетих до седамдесетих година финансијски салдо био је све већи. Примера ради године 1971. *Загребачки фестивал* је стајао више од сто милиона динара, а *Сплитски фестивал* као интернационални фестивал је стајао двеста милиона динара: *Илустрована Политика*, бр. 650, 20. IV.1971. 41.

им дневнице, смештај, колике су награде, ко добија више композитори или извођачи итд.⁶⁹

Док су фестивали имали, пре свега, такмичарски карактер у појединачном и колективном надметању, дотле су концерти били у функцији самопотврђивања без такмаца, али са позиција ривалства (сваки будући концерт требао је да буде бољи од претходног). Концерти популарне музике су се испољавали у неколико облика:

а. Солистички концерти су означавали музички опус појединаца – извођача. Тренд солистичких концерата почео је онда (шездесетих година) када се статус извођача подигао на ниво реномеа и публицитета; односно када је солистички концерт успоставио релацију на тржишту продатих карата, пуних сала, великог тиража плоча и модификовања звезда;

б. Посебан облик били су концерти жанровског типа где су могли да се афирмишу и млади музичари – на пример вече шлагера или цеза и друго. Овакве музичке сцене су промовисале и популарисале музичке жанрове успостављајући тиме музички поредак према принципу аутономије. У којој мери се и ту постигао одређени тржишни ефекат зависило је од популарности неког жанра и његове продукционе моћи.⁷⁰

в. Концерти који су се одржавали у виду пригодних свечаности обично су пратили календарске циклусе државних празника.⁷¹ Концерти су на тај начин сублимисали државно устројство и комерцијалне стандарде (на пример за празнике Први мај или Дан Југословенске народне армије итд.).

г. Посебан вид су били концерти у виду гостовања односно наступи иностраних извођача. Странац + име подизали су сцену на ниво "догађаја" са етикетом другачијег, несвакидашњег и светског. Луис Армстронг је 1959 године одр-

⁶⁹ На пример у коментару о Загребачком фестивалу из 1972. године изнет је и проблем да је било тешко да се прикупе певачи, јер већина певача пева бесплатно, само за дневнице и путне трошкове...*Илустрована Политика*, 23. мај 1972.

⁷⁰ Тако на пример да би се поспешио певачки квалитет удружење музичара и градски комитет су организовали концерте у Дому синдиката. *Савремени акорди*, 1-2 1959. 30.

⁷¹ На пример у част Првог маја год. 1966. организован је концерт "Наш црвени мај" на којем су учествовали Ђорђе Марјановић, Нада Кнежевић и ансамбл "Коло". *Политика*, 30. април 1,2, мај, 1966.

жао два концерта у Дому синдиката и том приликом ексклузивни наслови у штампи су гласили: *Краљ џеза и Највећа труба свих времена*.⁷² Следи једна плејада светски познатих извођача од времена отварања земље према Западу што је тадашњој СФРЈ дало предност у односу на земље источног блока.

Концерти фестивали, приредбе ушли су у организациони режим друштвено-политичких институција. Међутим, развој тржишта уз тежњу за вишим животним стандардом и материјалном сатисфакцијом по угледу на већ утабане стазе Запада, пружили су музичкој јавној сцени нове изазове који су наишли на отпор државне администрације. У новинским чланцима јављају се и прве критике које уводе термине попут "тезгароши" и "дивљи менаџери". Означени као девијантни исечци музичке сцене, ови путујући бизнисмени су постали друштвени проблем изван институционалне контроле. Менаџери "који су набавили кола и круже по унутрашњости да би организовали разне манифестације постали су проблем који измиче државној контроли и зато у складу " са социјалистичким друштвом треба да се успостави већи надзор у виду пословница...⁷³ Да би се избегле ма које инсинуације на организаторски престиж у пољу конкуренција, главне критике су се односиле на вредносни ниво концерата и других музичких манифестација као што су приредбе под називом *посела* и *комикеје* – па су се могле прочитати и овакве констатације: "култура се јефтино продаје", "естетска недоношчад", "шунд".⁷⁴ И са позиције квалитета и са позиција организације, у ствари циљало се на већи степен друштвеног надзора и ревидирања.

Однос друштвеног надзора и сценске хијерархије у организовању музичких фестивала и концерата били су пропорционални у модификовању поретка спектакла. Спектакл још увек није постигао статус "друштва за себе" у којем се одвија акумулација капитала и беспошtedна тржишна конкуренција. Тек са седамдесетим годинама двадесетог века долази до праве ескалације музичких спектакла, естрадних звезда и потрошачке мегаломаније у виду куповине плоча, касета, концерата, фестивала и ширења медијског аудиторијума. Из данашњег угла када

⁷² *Duga*, бр. 697, 4-5, 1959.

⁷³ *Забава на мало и велико*, *НИН* 8. март 1961.

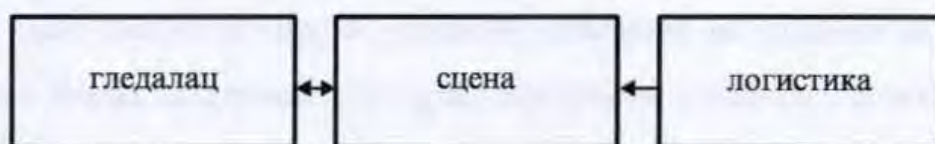
⁷⁴ *НИН*, 16. јул 1961.

у организацији спектакла раде целокупни тимови људи односно агенције, јасно је да је тржишна проходност музичких сцена имала свој развојни пут.

2.6. Сценски кôд

Политички спектакли у социјалистичком поретку заснивали су се на ознакама односно симболичкој кодификацији која је плакатирала државни и партијски поредак (петокрака звезда, срп и чекић, жена, радник, сељак, омладинац и вођа). Сцена је била у служби дисциплине тела и звука у прикладном позиционирању према симболичком пословнику. Спектакли конвенције исписивали су посебан музичко-сценски језик и говор на релацији тело – звук – слика, уклапајући се у систем хомологије на нивоу стилова и мода. Дакле, спектакли дисциплине били су у функцији политичке идеологије, а спектакли музичке конвенције у функцији културне политике. То је на нивоу дизајнирања спектакла, али шта се дешава у домену комуникације?

Са етнолошког становишта ради се и о симболичкој комуникацији. Зар однос публике и сцене није једноставна комуникација без симболичког посредовања? На први поглед јесте, међутим... Не заборавимо да су гледалац/гледатељка опчињени сценом која се у даљој перцепцији трансформише у слику – звук – светло – покрет тела итд. Он/она очекују да се на њега/њу пренесе асоцијативна моћ сцене у противном као реципијенти немају никакву улогу. Тај неприкосновени спој сцена – гледалац тражи сва могућа расположива средства да подстакне зависност и допадљивост. Седиште и микрофон јесу нераскидиви. И зато ме сценско гледалачки комуникативни систем занима у делокругу семантичких порука односно како сцена мисли и како гледалац сценску мисао разлаже у својој мисаоној конструкцији. У том контексту двојац извођач – гледалац није само збир појединаца, већ је сваки појединац маркер у комуникацијској мрежи.



Природа музичког доживљаја слушања плоче била је различита од природе присуства на неком концерту. Најме, и једна и друга природа су у основи имале чулно стање присуства, реалне или замишљене слике. У чланку *Најпријатнији гласови Америке* о слушаности радио емисија записано је: "Свако јутро вас њихови гласови буде, а увече успављују. Због њих су многи пријатни тренуци доживљени, а многе сузе проливане. Да ли сте се икад запитали како изгледају ти људи: Бинг Крозби, Дорис Деј, Пери Комо, Томи Едвардс?"⁷⁵ Имагинарна слика путем гласа подстицала је посебно слушачко искуство које није било ништа друго до визуелизација замишљених ситуација. У слушачком радијусу можда су ти замишљени сусрети били довољни да се створи потпуни доживљај присуства. Плоче су у томе остале најдоследније. Па ипак, екранизација гласа и могућност да се певач види уживо слушачко искуство је померило на страну гледалачке перцепције. Гледалац сада постаје носећи стуб у доживљеном искуству присуства односно дистанциране близине са сценом.

Шездесетих година двадесетог века фестивалски и концертни програми запосели су сценске просторе. Њихова комерцијална проходност на музичком тржишту заснивала се по одређеним правилима која су музички артизам подизали на ниво конвенција подлежући етичким правилима под будном присмотром модних упутстава и друштвеног понашања.

Основни предуслов да се успостави комуникација била је акустична и визуелна апаратура. Јак глас и велики оркестар за потребе фестивалског имица тражили су и озвучење. Микрофон, електроакустична направа био је базични преносилац звучних таласа, али он је истовремено био оса или симетрија телесног ангажовања. Све док се није извадио из сталка и почео да носи по целој бини, микрофон је одређивао статистику држања тела извођача и положај инструмената. Истовремено бина је требала да одговара свим стандардима акустике и квадратуре за пријем већег броја учесника. И наравно, јаком звуку потребан је био и јак сноп светлости који се углавном усмеравао на сценског актера. Тако опскрбљена сцена испуњавала је први предуслов статичног позиционирања.

⁷⁵ *Duga*, бр. 694, 1959, 18,19.

Фестивалски спектакл је подразумевао два модела између којих се одвијала трансмисија порука: сценска личност – артисти и личност гледалаца, стварајући посебан ниво свеобухватног (над)гледања.

Фестивалска позорница представљала је вишедневни простор обележен одређеним пунктовима: оркестар, диригент, вокални солиста. Са већим или мањим одступањима оркестар је био састављен од четири до пет труба, четири тромбона, пет саксофона, групе гудача, пијаниста, харфиста, ритам секције итд. Такав састав требало је да подстиче разноврсност звучних боја и интензитета. Чланови оркестра обично су седели, само у изузетним приликама стајали у извођењу соло деоница. Диригент је стајао насупрот оркестру, али и у положају да прати наступ вокалног солисте. Место извођача било је централно на бини. Сценска процедура је налагала да певач стоји иза микрофона у статичном положају. То место је одређено као жариште – концентрације музичке "енергије" која се затим трансмитовала у правцу публике. Сценски правопис/кôд је успоставио и нова правила на релацији звук – тело. По стандардизованом сценарију није се практиковало да певачи шетају по бини. Ако је микрофон диктирао своја правила, зашто је било потребно и друштвено надгледање доброг или лошег понашања. Гестикулација и експонирање осећања као изражајног средства у току извођења нису смели да пређу границе "финог и умереног понашања". Шта је то подразумевало? Начин извођења, понашање (гестикулација) и изглед морали су да буду нормирани пристојношћу у складу са друштвеном и модном етиком. Статични модел одговарао је друштвеној конвенцији "примерног владања", али истовремено и сценској технологији снимања из једног угла. Један положај у једном кадру у једној слици. Сценска правила су дозвољавала телесну ангажованост у виду режираних гестова као што су ограничени покрети руку. Говор руку био је у функцији читања музичког текста. На пример рука наслоњена у пределу срца означавала је љубав, бол, патњу, срећу, или раширене руке су значиле волети; подигнут кажипрст – претња; подигнуте руке – централна порука или победа; или спојене шаке у виду молитве; благо кружење шака – причање приче...У мимичкој структури руке играју улогу водича кроз текст. Свака даља телесна ангажованост се сматрала неприкладном.

Међутим, конвенционални шаблон имао је опонента у виду модела покретног тела. Телесни динамизам сматрао се за један од револуционарних тековина сценског понашања.⁷⁶ Уклоњена је прва баријера, а то је скидање микрофона са сталка и могућност да се он прилагођава телу, а не тело њему. То ослобађање на сцени телу је дало драмску улогу. Шетање по сцени, убрзани ход у ритму музике, бацање на колена или симплифицирани играчки покрети, померање главе и гестикалација руку разбили су нормирани систем и привукли се чулном доживљају који је подигао сценско-гледалачку комуникацију на ниво егзалтиране приправности. Случај Ђорђа Марјановића није био толико програмиран сценски преокрет у комерцијалном смислу, него је комерцијални ефекат био надградња новој театралности која је доминацију гласа коначно изједначила са доминацијом тела. Појавио се као прекршилац владајућег бонтона. Када је сако први пут био бачен у публику, а затим и остали одевни реквизити постало је јасно да комуникација поред друштвеног добија и лични печат и корак ка промовисању интимизације са публиком. Тај бачени сако, шал или цвет са бине који су завршавали у нечијем крилу, достигли су ниво субјективног доживљаја, са примесам еротизације као и колеткивне усхићености. Чин даривања и размена емоција заокружили су друштвено посредништво које је спектаклу дало привид приватности. Тело у покрету било је иновацијски изум, па је такав сценски активизам наилазио на оспоравања, негирања, осуђивања, игнорисања, али и прихватања и одушевљавања. Преокрет од лошег ка добром телу било је у служби навикавања јавног мњења на вредносни систем у служби *другачијег*.

Музички фестивали били су означени – означавајући параметри моде. Модел – моде је постајао мода – позорнице и мода – свечаног гледалаштва. За разлику од рок спектакла, фестивалска мода није излазила из делокруга сценоског излога, потирући сваку могућност продора у свакодневицу. Двоструко лице моде имало је кружни ток. Мода у излогу или излог на позорници били су пандан на музичкој сцени и на свим приватним сценама. Фестивалско одевање било је узор модних

⁷⁶ Петар Луковић наглашава да је Ђорђе Марјановић први који је трасирао пут рокенролу и био први у Социјалистичкој Југославији који је осетио све димензије невиђене славе. Petar Luković, исто, 80.

трендова – диктат педесетих и шездесетих година двадесетог века – мода Сан Ре-ма, Канског фестивала, Холивуда итд; силазила је са журнала на сцену и интервенисала на свакодневицу.⁷⁷ Мода (писана одећа) и изглед (иконичка структура) су се обликовали на сценским кодексима и гледалачким перцепцијама. Фестивалска мода била је структурирана као стварна одећа за иконичку употребу слике/витрине.⁷⁸ Доступност сценске хаљине није прелазила праг елитне променаде.

Сценски изглед заснивао се на прописаним захтевима што је подразумевало "свечани, пристојан, модеран и леп изглед – најчешће одреднице у дескрипцији штампаних и телевизијских медија. Али из ког угла и ко је то одређивао? Да ли је хаљина са шљокицама била исувише нападна, или исувише кратка, (не)упадљива шминка или фризура; или се кравата није слагала уз одело...? Слика је морала да буде стилизована и естетски прихватљива, а уз то нормативно подмирена. Дакле, тела су била хваљена или оспоравана. У оквиру родних позиција тело/личност интерпретаторке било је више експонирано у правцу оцене и процене јавног мњења или појединих "меродавних кругова". Вредновање еротизованог и стилизованог тела, односно привлачног и допадљивог изгледа дозвољавао је цео корпус коментара који су имали већу слободу кретања у процењивању. Женска атрактивност на сцени кажњавала се и оваквим коментарима. "Талентована и перспективна певачица на позорницу је изашла у некој врсти беби дола. Неки су израчунали да материјал који је утрошен таман може да послужи за две мушке марамице."⁷⁹ Овакви и слични коментари као "стуб срама" представљали су ништа мање надзор и казну у поковавању сцене.

На следећој процењивачкој скали је глас. И глас се одређивао као етички барометар у музичком облику. Добијао је драмску улогу: *имао је лирски, моћан, пријатан баритон* или *глас је био чист, звонак, нежан, снажан, пењао се у висине*

⁷⁷ На Београдском пролећу 1969. године модна кућа "Тревира" решила је да награди најелегантније певаче оригиналним моделима познатог француског креатора Пјер Кардена. *Večernje novosti*, 8. мај 1969.

⁷⁸ Ролан Барт ме често подсећа на семантичко читање феномена моде у којем се јасно издвајају три нивоа одеће: писане одеће, одеће – слике и стварне одеће. Luj Žan Kalve, *Rolan Bart, jedno političko gledanje na znak*, Biblioteka XX vek, Beograd 1976, 70-71.

⁷⁹ Жика Милутиновић, *Мамутски фестивал, Илустрована политика*, бр. 705, 9. мај 1972, 44.

и понирао у *баршунасте тонове*.⁸⁰ Како статично тело није одговарало драмским ефектима, глас је био главни носилац драмске радње. У том смислу фестивалски шлагери су улазили у оперски модел трошења и виртуозности гласа, а не тела. Глас је морао да замени и да испољи оно што статично тело није било у прилици.

Изглед, глас, гестикулација и текст коначно су формирали модел сценске личности. Био је успостављен одговарајући прототип углађености. Главни јунаци монографије Петра Луковића често се осврћу на сценске манире, јер су они били показатељи понашања. На пример Душан Јакшић био је "симбол смирености, романтике, озбиљности која је тада била на цени"; Лола Новаковић се није приволела тзв. "хладном певању" већ је постала симбол емоција "фама о сузама", Иво Робић је био "одмерен и прецизан, никад егзалтиран (речи Михаљинца), а Арсен Дедић уме да пева и да се понаша, музичар који импонује (коментар Душана Јакшића). "Таби је била врло zgodна и лијепа. Увијек је знала направити фризуру, лијепо се обући, и била је стално изузетно елегантна" (Михаљинец)".⁸¹

Полемике и коментари о примереном и декадентном понашању били су чести. Међутим, пожељни обрасци изгледа и понашања су се саплитали о основна начела спектакла – атрактивност и театарност, који су у заједничком пакету требали да испоруче комерцијални рачун популарности. Постојала је неусаглашеност између фестивалског мета-језика односно логистике која се умногоме ослањала на друштвено нормирана и санкционисана понашања и концепта спектакла који је на нивоу сцене имао основни задатак да опчини, узбуди, фасцинира односно постигне максимум визуелне привлачности. Бранитељи једног или другог поретка доприносили су да се фестивалско дело вреднује као музичка представа или представа музике.

Одбрана (случај Ђорђа Марјановића): "Као што глумац у позоришту жели да оствари своју улогу ангажовањем целокупне личности, данас у забавној музици се тражи ангажовање целог себе."⁸²

⁸⁰ Petar Luković, 105.

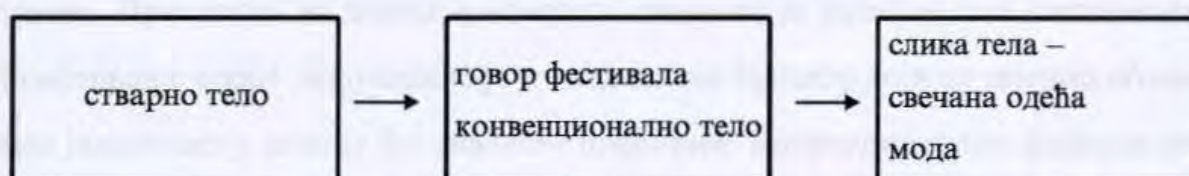
⁸¹ Petar Luković, н.д. 63, 106, 126, 66, 128.

⁸² Коментар Олге Божичковић поводом полемике о лику и делу Ђорђа Марјановића, В. Михаило Блечић, *Конфликт укуса и мерила, Политика*, 6.VIII, 1961.

Hanađ (случај Чоби): Већ дуже времена његово понашање штети не само њему, већ и целом ансамблу. Чоби мора да схвати да он није клоун, већ естрадни уметник, а то су два потпуно различита занимања..⁸³

Однос клоун, глумац, певач јесу еквиваленти уметничког израза, али и препознатљив карневалски модел инверзије. Међутим, овде се суочавамо са два типа конвенције у дозвољеном понашању. Смех комичарским бравурама глумца је знак доброг расположења и поштовања професије комичара, док се тип музичког комичара не уклапа у конвенционални тип фестивалског гледаоца. Музичка театралност дистанцира се од сваке комичности постављајући високе перцептивне принципе уживања у којима нема места за смех и који се само може јавити са обрнутим лицем као подсмех. Истовремено, музичка театралност се приближавала драми у којој су тематике љубавних патњи и туге постизали сценски ефекат, па су "сузе, падање на колена и покривање лица" уздизали музику на ниво драме.

концепт тела



Језик тела је у спектаклима дисциплине био строго кодификован те није дозвољавао никаква одступања. У том смислу нису биле потребне процене његовог држања. Телесна послушност била је једнака телесној коректности без провокација. Истовремено сцена – представа је била подређена сцени трибине. Фестивалски спектакли одржавају одређену конвенционалност ради сценских правила, али не и дисциплине. Свечана одећа, статично понашање, конвенције успостављају фронтални модел у овладавању позорнице.

⁸³ Жика Милутиновић, исто, 44.

2.7. Гледалачки кôд

Публика слетова, парада и других политичких манифестација била је дело организационог апарата у служби саме представе. Она се у датој ситуацији појављивала и нестајала, а затим распршивала у својим свакодневицама. За разлику од публике масе, фестивалски гледалац добровољни је учесник и актер представе стварајући један нови модел конвенционалног и потрошачког аудиторијума. Многи ставови и коментари били су на трагу да се гледаоцу коначно намени улога "равноправних и слободно опредељених личности" који није само извор прихода или "друштвена декорација". Међутим, и ту се није отишло даље од неизоставне фразе гледаоца као "свестране личности социјалистичког друштва".⁸⁴ Интелектуални расцеп између тзв. широке публике и одабране публике само још више потврђује хипотезу да се гледалачка аперцепција користила у друштвене и политичке сврхе и да је у основи занемарила гледалачку аутономију ма каква она била.

Гледалачки удео у произвођењу музичке сцене укључује три нивоа: посетилац фестивалских представа, следбеник музичких жанрова и телевизијски конзумент. Присуство на неком фестивалу стварало је посебан тип гледалаштва. Дизајнирање сцене укључивало је и гледалачки простор који су заједно обликовали јединствену целину фестивалске представе. Конвенционални принцип конзумента спектакла подразумевао је улогу седишта као финансијског и социјалног катализатора и чулне ангажованости. Седиште је фестивалски профит и гледаочева својина. Гледалачка телесна ангажованост је била у служби тако конструисаног седишта. Остао је наравно вербални исказ који је имао више маневарског простора дозвољавајући да се ритуалне радње концентришу на главне говорне изливе одушевљења или негодовања (плескање, овације, звиждање). Синдром тзв. "пристојног понашања" био је један вид протокола организационе контроле који је дозвољавао гледалачком утиску да искаже своје процене или суд. То је била његова једина улога.

⁸⁴ Предраг Перовић, *Чин културе и публике*, Политика, 12. мај 1973, 13.

За фестивалског гледаоца/гледатељку музички доживљај производио је музичку слику. Уосталом томе и служи спектакл и његово конзумирање. Музички пријем једног шлагерског хита стварао је сопствени семантички поредак који је гледаоцу и гледатељки омогућавао да изгради музичку спознају и утисак. Такав семантички поредак би изгледао овако:

Синтагматски низ → прати мелодијски поредак → производи редослед музичких знакова → који обликују музичке слике у низу.

Парадигматски низ → хармонијски склад који се дизајнира у селективну звучну слику → издваја се оно што оставља највећи утисак → на основу којег се пројектује музички доживљај.

Сви гледалачки ресурси могли су да се уклопе у овај општи модел који је у крајњој линији постизао ефекат допадљивости и уживања у музици. Међутим, гледаоцу спектакла то није довољно. Визуелизација представе покрива сценски захтев за имагинацијом представе тј. опседнутошћу сликом. Да ли је то изглед, или глас или понашање препуштено је индивидуалној перцепцији. Не треба потцењивати перцепцијску семантику, јер она коначно доводи до мисаоних структура као стварних доживљаја.⁸⁵ Гледалачки колективитети, а не публика – маса функционисали су се у јавно мњење стварајући барометре популарности. Куповина карте био је први предуслов статуса гледаоца. Међутим, седиште као гледаочева својина био је и друштвени простор. Седишта су била нумерисана, фиксирана и финансијски рангирана. Она су имала улогу у друштвеном диференцирању гледалаца – галерије, почасни гости или најскупља седишта и најјефтинија. Гледалац није више био искључиво ситуационо тело као део згуснуте сценске представе, већ и раштркани уживалац и потрошач музичког производа у својим свакодневицама. Са присуством од 1300 посетилаца у некој концертној дворани и милион-

⁸⁵ Еротизована интеракција између обожаваатељки и култних певача није само чин доживљаја "колективног оргазма" који се у потпуности уклапа у један евокативни пример: "Раде Миливојевић Нафта памти да су многе девојке и жене у часу изласка Ђорђа Марјановића на позорницу руку држале испод хаљина и сукњи" Petar Luković, исто, 85.

ским телевизијским аудиторијумом не завршава се конзументска служба једног музичког дела. Изабрани музички актери и њихова дела дистрибуирају се у свакодневицу и на тај начин одржавају годишњи циклус музичке комуникације (журке, игранке, куповина и слушање плоча) све до наредног спектакла. Први корак у шоу бизнису односно комерцијализацији музичке сцене био је да се избор производње спектакла поклапа са његовом потрошњом и уклапа у реалне процене уметничког дела. Такав кружни ток пружа уживаоцу – потрошачу прилично маневарског простора у избору, али истовремено га и ограничава.⁸⁶

Дакле, музички конзумент је одлучивао да ли куповином карте обезбеђује своје присуство *уживо*, или се задовољава виртуелним доживљајем телевизијских, радио и грамофонских трансмитора. Шездесетих и делимично седамдесетих година присуство на фестивалима још увек је било каналисано у домену купопродајне моћи која није толико усмерена у стицању профита колико у друштвеном описмењавању публике. На фестивале и многе концерте се долазило посредством синдикалних подружница које су још увек биле остаци уравниловки. Борба за седиште – карту није се водила око финансијског ресурса него око испуњавања друштвене квоте гледалаштва. У том смислу на многе приредбе или фестивале ишло се колективно. Присуство се мерило синдикалном организованошћу. Истовремено стварао се нови лик потрошача који је свесно улазио у игру интереса не прежући да куповином карте има право на сопствено позиционирање. Овакав избор фестивалског и музичког конзумента успоставио је следеће категорије: неопредељени гледалац – љубитељ спектакла, жанровски љубитељ и обожавалац. Жеђ за још увек ретким догађајима у којима нису владала тржишна правила профита, нису створили синдром одрицања и потрошачке жртве. Музичке потребе и потребе за сценским атракцијама изнивелисали су друштвена окупљања за музичке "представе". Отуда и коментар једног од бивших студената и походника на дешавања у Дому синдиката: "Ма, сви смо ишли у Дом синдиката. У то време то је била највећа сала. Гледали смо од шаховских

⁸⁶ Ричард Дајер у анализи феномена Тома Џонса сматра да оно што је потребно нису прост резултат избора потрошача, већ избора произвођача, као и да ово друго ограничава оно претходно. Ričard Dajer, *Značenje Toma Džonsa*, Kultura, br. 23, Beograd 1973, 68.

турнира до концерата Ђорђа Марјановића".⁸⁷ С друге стране, они који су били ватрени љубитељи цеза и одлазили на књижевне вечери јасно су се дистанцирали од популистичких музичких стремљења. Сматрали су се урбаном авангардом и "весницима у проширивању културних хоризоната и подривању идеологије".⁸⁸ Кроз жанровску диверсификацију публице одвијало се профилисање музичког гледаоца као актера у друштвеним стратификацијама.

Посебна категорија гледалаца били су тзв. "почасни гости" односно *VIP*. С овом категоријом гледалачка сцена била је јасно хијерархизована. Када се изашло из окриља спектакла дисциплине где су трибине и ложе биле резервисане за политичку елиту, у време одржавања фестивала и концерата политичко руководство и јавне личности заузимају места у првим редовима дворана. Први редови спустили су елиту у публику и сцену фронтално поставили. Позорница је заузела доминантну позицију. Свечани улазак високих политичких званичника непосредно пред почетак представе и присуство у првим редовима на неком фестивалу или концерту заснивао се на принципима привилегије. Био је то близак сусрет сцене и власти. Тек са појавом поткултурне позорнице први редови су припали фановима и свима онима који су тежили да се инкорпорирају у сценски догађај и личност.

Када су се индивидуални и колективни гледалац/оци потпуно уклопили у зону емпатије, емоционалног убрзања и преданог обожавања, тада се и трасирао пут новој интеракцији између сценске и гледалачке личности. Успоставља се нова политика опчињености. Лансирање музичких звезда у СФРЈ уклопило се у почетне обрасце шоу бизниса и још увек оскудни потрошачки менталитет који се задовољавао сваком представом. Ланац харизматског модела попут Мерлин Монро, Софије Лорен или Доменика Модуња и других звезда постао је много опипљивији када се прерадио у домаћи лик неког уметника или уметнице. Обожавани сценски ликови били су реално доступни гледалачкој имагинацији. Фестивалска сцена добила је харизматске личности што је спектаклу дало прави

⁸⁷ Интервју са Бошком Миладиновићем, август 2005.

⁸⁸ Интервју са Драгомиром Исаковићем и Мирославом Исаковићем, Београд јун 2006.

статус илузије, маште и емпатије. Категорија обожавалаца успоставила је посебан вид комуникације с (не)додирљивим сценским јунацима излазећи из оквира спектакла и постајући део свакодневног имагинаријума.

2.8. Фестивалски наративи

Наративи конвенционалних спектакала, односно фестивала и концерата представљају скупове меморијских јединица које продукују догађаје. Евокативни код се развијао у темпоралној зони на два начина: кроз цикличну путању обликујући наративе "од фестивала о фестивала" и линеарним смером градећи фестивалске хронике у сфери забавне музике (музике "лаких нота"). У таквој темпоралној конструкцији издвајају се механизми преношења сећања и подсећања као посебан вид интерпретација. Спектакл дели наративе на два пола, а то су наративи артиста и наративи гледалаца. Иако артисти не могу без публике, а гледаоци не могу без сцене, у наративном дискурсу они представљају сепаратне целине. Свако у свом делокругу обликује приче о делима и јунацима на бини и у гледалишту.

Познати артисти, музичари, менаџери, композитори стварали су репрезентативни пут меморијске имплементације у медијско издање. Наративи сцене прерастају у прерађене меморате који одговарају одређеном друштвеном тренутку.⁸⁹ На официјелном нивоу спектакли конвенције граде наративни сервис у коме се музика приказује у служби естаблишмента. Да ли се и зашто људи сећају *Београдског пролећа*, *Загребачког фестивала*, *Опатисјког фестивала*, *Сплитског фестивала*, *Вашег шлагера сезоне* и многих других маркираних догађаја? Одговор на то питање се може наћи или у носталгији као емпатијској аури замишљених колективних унија или утилитарној категорији друштвеног вредниовања догађаја.

Животне приче артиста – ветерана упаковане су у интервјуе са посебном сврхом да би се један историјски период представио онако како га виде његови савременици и интерпретатори. Музичка прича обједињује време, простор и радње успостављајући вредносне системе којима се пошilhaоци и примаоци порука оп-

⁸⁹ Последњих година у дневној и перидоичној штампи излазе фељтони у којима се обрађује период социјализма и популарна култура на пример Драгана Букумировић, *Модни временлов*, Политика децембар и јануар 2006/2007.

скрбљују у друштвеном идентификовању. Победници и губитници на фестивалским такмичењима, миљеници власти и публике, представљени су као јунаци прича са одређеним драматуршким заплетима. Већ толико цитирани одломци из публикације *Боља прошлост* Петра Луковића коришћени као извори у анализи, показују се и у виду једног целовитог писаног дела – драме. Наративна традиција фестивалских протагониста обликовала се кроз идеализоване секвенце о ентузијазму, пријатељству, југословенству, али и о сукобима, раздорима међу музичким редовима, о неправдама или неправилностима итд. С једне стране, позитиван третман фестивалске сцене био је гаранција да се на фиктивном нивоу одржи представа о заједништву и емпатији, а с друге стране наративи нису могли да де-завуишу јасне политичке и идеолошке поруке намењене садашњим реципијентима. Са распадом Југославије политика мемората се прегрупписала у посебне зоне нових држава као утемељивача сопствених историја популарне музике и културе. У иреверзибилном времену спектакла опстали су они протагонисти који су одржали најдужи стаж популарности дугог трајања и тако себи обезбедили место у историји популарне музике. Наративи посебно откривају комуникацијску блискост певачких звезда и обожавалица. Од наративних јунака – споменика музичке културе до артефаката није велики пут. Обожаваоци постају такође артефакти, али у власништву звезда. Поводом отварања спомен дома познатог певача, дата је изјава и да ће изложбени простор испунити многи обожавалачки реквизити.⁹⁰

Гледалачки наративи стварају посебне аутономије. Они нису јавно оверени, остајући доследни усменим медијумима као трансмиторима порука. Наратрори се сада деле на оне који су били савременици фестивалских догађаја и оне који су са њима живели. Фрагменти сећања се обично задржавају на омиљеним певачима или песмама и фестивалској гласачкој атмосфери. Нови тип перцептивне интервенције одиграва се када су фестивали постали кућни догађаји. Већина на-

⁹⁰ Идеја да се Дом културе у Кучеву назове *Ђорђе Марјановић* и да се направи стална изложба овог ветерана забавне музике наишла је на одобрење јавности. У изјавама које су интерпретиране на сајтовима наглашено је да певач инсистира и да писма и други реквизити обожавалица посебно обожаватељки имају равномерни третман у изложбеном поретку. www.srpskadijaspora.co.yu/zemlje/magazin/031211

рација се заснива на причама о ритуалном окупљању и праћењу фестивалских телевизијских преноса који су у потпуности овладали свакодневицом. У нарацијма медијска заводљивост је однела превагу над самим спектаклом, па су се описи често задржавали на телевизијској слици спектакла: ко је преносио фестивале, какви су били коментари и како се формирала рецепција на основу емитованих фрагмената/слике. Са много више драмских заокрета приступа се епизодама наратива обожавалаца. Од производње имагинације омиљених музичких ликова до стварног сучељавања са својим идолима наративи обожавалаца су подстицали драмску напетост у којима се препрлитало одушевљење или патња. Последња степенница наратива остаје и у зони носталгије, формирајући посебан поредак у регенерацији перцепције. Група бивших обожавалаца из свих крајева света упутила се у родно место свога идола да га виде и пренесу своје носталгичне поруке. Био је то један нови вид спектаклизације наратива успостављајући некадашњу и садашњу перцептивну равнотежу.⁹¹

⁹¹ Гордана Обрадовић (1947) дошла је из Аустралије и са групом својих пријатеља и бивших чланова клуба "Ђокиста" организовала одлазак у Кучево да би се видели са својим идеолом Ђорђем Марјановићем.

3. ПОТКУЛТУРНИ СПЕКТАКЛИ ЕМАНЦИПАЦИЈЕ И ЕСТАБЛИШМЕНТ

Репрезентација, партиципација и рецепција популарне музике произвели су свој израз на концертним и фестивалским подијумима. Као што сам показала они су се исказивали у оквиру сценског начина конвенционалног опхођења и институционалног устројства (медији, дискографска продукција и сценски простори). Такође, нагласила сам да су руковођење спектаклом, сценско извођење и гледаоци били део етаблиране културе. Фестивалски спектакли конструисали су се у друштвено усмеравани поредак. Они су постали саставни део доминантне културе и комерцијални производ.

У периоду позног социјалистичког поретка спектакли постају носећи стуб поткултурних феномена. У средишту се налази рок музика, која је током протеклих педесет година исписала својеврсну историју. Развојни пут контракултуре и поткултуре постао је препознавајући вид модерних трендова. Било је потребно много мукотрпних година да поткултурни феномени изађу из своје маргиналности и постану озбиљан посао за све оне који су у њима видели велики цивилизацијски замајац. Рок музика се од својих бунтовних водиља врло брзо попела на комерцијалну бину спектакла.¹

Рокенрол култура доводи се у везу с поткултурним стиловима. У овом раду поткултурни стилови представљају диференцирајући концепт културе у стварању сопствених означавајућих аутономија. Уосталом игра са префиксима *pot*,

¹ У том контексту Инес Прица сматра да је Хебдицова теорија културе у ствари његова теорија поткултуре, не она која стреми некој најопштијој и најопрезнијој њеној дефиницији, него - она која приказује њено функционисање с обзиром на сам предмет истраживања. Инес Прица, Омладинска поткултура у Београду, симболичка пракса, Етнографски институт САНУ, бр. 34, Београд 1991, 13.

суб – олакшали су посао семиотичарима да се са погодном апаратуром упусте у тумачења разноврсних културних појава. С друге стране, све што се није уклапало у тзв. "високу или елитну или доминантну културу" лако се паковало у поткултуру као опозит доминантној култури. Истовремено, популарна музика је осцилирала у распоређивању жанровских моћи, и то ћу покушати да прикажем на наредним страницама.

3.1. Рок спектакли: бунт на комерцијалном тржишту

Захуктавање популарне музике од средине двадесетог века достиже кулминацију са појавом поп музике и њеног прерастања у рокенрол (rock'n'roll)² изум. У случају поп и рок спектакла успостављају се следеће релације: комерцијално – субверзивно – ефемерно – иновацијско – репетитивно – серијско.³ Хроничари сматрају да је средином двадесетог века поп музика била млак и застарели облик ескапизма, док је рок, иако натопљен психоделичним халуциногеним дрогама, имао дозу реализма и на свет није гледао кроз ружичасте наочаре.⁴

Театрализација животних искустава кроз рок моде и стилове постигла је највећи ефекат у пољу спектакла. "Превласт чула" и сценске технологије рок спектаклима дали су нове форме и изразе. Био је то незаустављив процес не само у гледању и представљању, већ и у активном учествовању. Рок спектакли су изашли из конвенционалних концертних сала и дворана и пронашли себи отворене

² Појам rock'n'roll вуче корене из афроамеричког сленга који упућује на значење *секс*. Ову реч је популарисао DJ Allan Freed и спојио са музичким стилем. в. *Ilustrovana enciklopedija glazbe, rock, pop, jazz, blues, hip hop, klasična glazba, folk, world music...*, Veble commerce, Zagreb 2005, 16.

³ Рок у друштвеним наукама од седамдесетих година третира се: 1. као култура младих 2. као семантичко ишчитавање конфронтације стилова. Интеграција рок музике и културе младих, према социолошким истраживањима, успоставила је нови идентитетски корпус вредности, који је за једне био израз супротстављања свету одраслих, а за друге адолесцентски изливи деструкције и субверзије, бунта. Да ли се појам младих користио као идеолошки појам или културолошки или социјални? Проблематизација рок културе младих конфронтирала је мишљења између социјалних и класних дивергенција међу млађом популацијом у коришћењу слободног времена (Фрит) као и ишчитавања поткултурне сематике, која је на неки начин порицала социјалне страфикације и бавила се идеологијом стилова (Хебдиц). С друге стране музика се нашла на скали процене као нових вредности и комерцијалне робе. В. Sajmon Frit, *Sociologija roka*, ПС i CIDID, Beograd 1987; Dik Hebdidž, *Potkultura: značenje stila*, Rad, Beograd 1980.

⁴ Разлику између поп и рок музике, иако су се оне преплитале дао је фронтмен групе U2, *Волно*: "Поп гласба вам често каже да је све у реду, а рок гласба каже да није у реду. Али ви то можете промијенити". *Ilustrovana enciklopedija glazbe*, н.д., 74.

просторе: улице, тргове, паркове, стадионе као нове кулисе илузионизма, али су такође трагали и за аутономијама звука интервенишући на ходнике, подруме, поткровља, шупе. У ствари, рокенрол ритуали и спектакли обликовали су јавне свакодневице доступне у сваком тренутку и на сваком месту. Било је потребно да се нешто преокрене. Надлазећи хепенинзи, мега-концерти и фестивали од шездесетих година потиснули су конвенционалне институције спектакла стварајући другачије видове окупљања и комерцијалне терене у исказивању омладинских поткултура. Једна кратка реконструкција светске рокенрол сцене неопходна је да би се патентирала као модел који је кружио светом, па и просторима бивше државе СФРЈ.

Све је почело када су први изданци рокенрола изашли из урбаних гета ритам и блуза, тријумфално ступајући на сценска врата популарности. Рокенрол није једноставно настао, већ се изграђивао од означених елемената постојеће популарне музике (кантри вестерн музике, ритам и блуза, донекле, госпел, стилизованог цеза – подсећајући понекад на еклектичке спојеве), а све у правцу нових фузија означавајуће музике и културе. У претходном поглављу је назначено да су се спектакли популарне музике развијали из робне економије. Тржиште и комерцијални ефекат били су одлучујући фактори у репрезентативном уобличавању популарне музике, што показује и рокенрол. Он се креирао на тржишту као врло профитабилан производ, али такође и као потреба за новим музичко-естетским алтернативама које нису биле исплативе. Ритуализовани свет рокенрол музике, нешто слично као и у цезу, у почетку је показао одређену отпорност према свету тржишта, док је тржиште тражило спектакл. Да би се објаснило на који начин се одвијала ова фузија издвајам следеће фазе рокенрол спектакла резервисане за историјски контекст.

Сценско-технолошке иновације "буке"

Појава електронске музике надвладала је законе акустике. Резонантна кутија је замењена појачалом и то је највећи сценски помак. Соло, пратећа, бас гитара и бубњеви (касније и синтисајзер) постају главни и једини генератор осмишља-

вања музичке "буке".⁵ Уз појачала и електричне инструменте одвија се нова дисперзија звука где се мелодијски и хармонијски елементи стапају у једно посебно звучно преламање које често добија симболички назив "бука" односно нови звучни поредак. На сцени доминира јачина звука гитаре у комбинованом дурско – молском концепту, агресиван и уједначен ритам бубњева и бас линија.⁶ Електрични инструменти успостављају сценски поредак: појачала, микрофони, звучници, монитори и касније микс пулт. Перформативни ангажман на сцени је тако руковођен електрично – кабловским распоредом сценских реквизита. Четворица или петорица перформера ослобађају се конвенционалног држања, али свој телесни активизам подређују новом поретку електричног звука.

У рокенрол перформативном садржају телесни активизам и инструменти не представљају само трансмисију музичких порука преточених у стил, већ постају и друштвени став. Гитара и тело означавају текст/слику у чијој се поруци акцентира све што је неконвенционално као што су бунт, еротизација и слобода тела или субверзија.⁷ На симболичком нивоу електрични инструменти успоставили су посебан поредак моћи на релацији чула, статуса и култа. У перцептивној и комуникацијској мрежи развијао се посебан однос између гитарских "хероја", култних фронтмена и фанова. То је довело да се извођачки и гледалачки објекат постепено претавара у извођачки и гледалачки субјекат, који партиципира у стварању музичког дела.

Важно је констатовати да се историјски развој рок звука стално унапређивао и мењао. На тржишту влада права поама за звуком као робом. Без појачала нема рок концерата и с правом се може прихватити став да је "рок концерт светковина звука". Дизајнирање звука и театарност звука постигли су пуне ефекте у прогресивном року и симфонијском року.⁸

⁵ На основу инструменталног распореда успоставља се и другачији сценски поредак: гитара (2-3) + вокал + бубњеви као ритам машина (и синтисајзер). Електроакустична звучност је успоставила посебне ехо ефекте и вибрације стварајући звучну слику уз нови телесни активизам.

⁶ *Illustrovana enciklopedija*, н.д., 16.

⁷ Пример Хендриксовог (Hendrix Jimi) извођења на гитари америчке химне када је мелодија прешла у дисонантни звук као симбол бунта. Много година касније на омоту албума лондонске групе *The Clash* "London Calling" је илустрован фотографијом са концерта кад члан бенда разбија гитару као вид субверзије.

⁸ *Pink Floyd, Emerson Lake and Palmer, Genesis* или електронске инсталације Oldfield Mike, *Illustrovana enciklopedija glazbe*, н.д., 82-83.

Следећа иновација била је нови сценски распоред артиста. Вокале и оркестре заменили су бендови. На сцени је све мање људи, а све више технике. Тројица или четворица музичара покривају сцену. Бендови као креативне музичке радионице успостављају нови вид сценског колективизма – бенд на симболичком нивоу постаје музички пантеон (сваки члан бенда има шансу да постане славан и обожаван). Рок музика ствара и нови вид театралности. Представу чине четворица артиста и њихови инструменти. Статичне позиције на бини уз микрофон замењене су сценским динамизмом и егзибиционизмом.⁹ Рокенрол је чудесне призоре подигао на још један виши ниво сценског илузионизма. Театралност и иновативна психоделија гротескно се преображавао у *glam rok*, који је траћио јачи звук на позорници.¹⁰ Међутим, треба имати у виду да се тај илузионизам стварао и међу гледаоцима, не само посматрачким примањем у пројектовању слика, већ и у потпуном телесном активизму и копирању. Из данашњег угла кумулативности музичких стилова, рокенрол сцена се издиференцирала успостављајући засебне сценске поретке – с панк (punk) анархо дарматуршким захватима, DJ техно-електронским илузионизмом, хип хоп (hip hop) реториком или хеви метал (heavy metal) сценском деструкцијом.

Спектакл као светковина са и без устројства

Рокенрол и џез прво су били ритуално оглашавање музике, па су постали светковина без устројства, а затим и културни производ у креирању медијског догађаја.¹¹ Од тада они су се враћали на почетне позиције само као комерцијални патент.

За рок сцену је карактеристично да се музички темпо уклапао и у економске брзине, политичке стратегије и догађаје који су се интензивирали током шездесе-

⁹ Статично држање четворице рокенрол музичара *The Beatles* и *The Beach Boys* заменило је трчање *Mick Jegera* по бини, или маскирани *Alice Cooper* у загрљају питона; или варијететски и драмски наступи *David Bowie*, визуелни и софистицирани ефекти на концертима *Pink Floyd* и др.). Може се ићи и даље у усавршавању рок сцене, те споменути и репрезентативну сценску слику у наступима група симфо рок музике као што су *Emerson, Lake and Palmer*, *Pink Floyd* – концерт "Dark side of the Moon", *Yenessis. Rickwaicman* је 1975. године у Лондону организовао концерт на леду "Мит о краљу Артуру и витезови округлог стола" са 45 чланова оркестра и 48 чланова хора у *London Empire pool*.

¹⁰ Нови прототип звезда у виду *Alice Cooper* и *David Bowie* *Ilustrovana enciklopedija*, н.д. 76.

¹¹ *Žak Atali*, н. д., 142.

тих година. Економски пораст продуктивности, веће зараде и стандард шездесетих година¹² стварају велике потрошачке колоне које иду у правцу задовољстава, али и све већих социјалних разлика. Биле су то године активности политичке леве посебно у САД и у развијеним земљама Европе, године рата у Вијетнаму (1959-1975), студентских немира на америчким универзитетима и у Европи, године убистава политичких државника и лидера Џона Кенедија и Мартина Лутера Кинга. Стасавала је нова генерација којој искуства стаљинизма и нацизма нису ништа значила, генерација за коју је историја почела 1960. године.¹³ Контракултура је направила први потез у музичкој радикализацији.¹⁴

Разнородне друштвене структуре попут интелектуалне леве у Америци¹⁵, хипи покрета, мистицизма и других видова инспирација, стопили су се у јединствену позорницу бунта против постојећих друштвених и политичких система. На јавној сцени био је то повратак светковинама као метафора заједништва у слављеничком изразу свих видова слобода. Та нова опседнутост заједништвом, посебно исказана у хипи покрету, инспирисала је инвентивност у пољу контракултурних хепенинга. Из средишта друштвене маргинализације изникле су јавне позорнице.¹⁶ Било је мноштво примера тих егзибиционизама. Маскиране хипи поворке, разноврсни перформанси час су подсећали на представе с лакрдијашким елементима, а час на религијске процесије и погребне свечаности.¹⁷ Са одређене историјске дистанце ови скупови се могу тумачити као креативни и ин-

¹² Волтер Лакер, *Историја Европе 1945 – 1992*, CLIО, Београд 1999, 318.

¹³ Волтер Лакер, н. д., 424.

¹⁴ За изграђивање нових парадигми бунтовника и "продужене младости" били су одговорни, поред осталих, интелектуално – боемски кругови пропагирајући неокомформизам, хедонизам, либерализам, пацифизам. На пример једна таква група се окупљала око часописа *Oracle*, као и одржавања тзв. хипи самита под слоганом "Turn on, Tune in, drop out" (укључи се, напштелуј се, откачи се). Изводи из разговора А. Vots, Т. Liri, А. Ginzbeerg, G. Snajder у часопису *Oracle* Приредио Дејан Марковић, *Promene, Potkulture*, Истраживачко-издавачки центар SSO Србије, Београд 1987, 9.

¹⁵ Водећи мислиоци међу младима су били: Jerry Rubin "Do it" или Jack Kerouac "On the road", Allen Ginsberg "Keddish" и "Planet news" и др.

¹⁶ *Acid* журке биле су праве сцене са изразитим визуелним ефектима. Kristijana Sen-Žan-Polen, *Kontrakultura, Sjedinjene Američke Države šezdesete godine. rađanje novih utopija*, CLIО, Београд 1999, 61.

¹⁷ У току 1966. и 1967. године одржавали су се скупови младих на отвореном са јасним порукама: "Summer of life", "Death of the money and rebirth of the Height", "Death of Hippie Ceremony and Birth of the free Man". Kristijana Sen-Žan-Polen, *Kontrakultura, Sjedinjene Američke Države šezdesete godine. rađanje novih utopija*, CLIО, Београд 1999, 63-69.

вентивни чиновни једног микро друштва, које је тежило потпуној слободи сопственог израза, али такође по форми ове манифестације су црпеле елементе из постојећих друштвених поредака као што су разне америчке традиционалне церемоније или хришћански празници.¹⁸ Пиштаљке, лизалице, тамјани, свеће у мистичној тишини или карневалском заносу били су згуснути у симболици *be-in* окупљања "деце цвећа". "Рекулперација контракултуре одвијала се од стране друштва спектакла што је довело до његовог растакања. Како наглашава Слободан Дракулић "контракултура од негације класног свијета постаје једно од средстава његовог одржавања на тај начин што друштво спектакла преузима њене форме и пуни их властитим садржајима..."¹⁹

Касних шездесетих година двадесетог века сценску рутину музичких спектакла заменили су велики хепенинзи на отвореним просторима.²⁰ Први велики фестивал поп музике био је одржан у Montrey 1967. године, када су наступиле тада још увек младе звезде као што су *Bob Dylan* и *Jimi Hendrix*. Потом следе историјски маркирани фестивали на острву *Wight, Watkins Gleun* (1970) и другим.

Woodstock фестивал је проглашен за окосницу нове музичке перцепције, која је истиснула вечерње концерте и мјузикле. Музика и све што је окружује, није више била само прилика за окупљање, већ је постала став – протест и идентитет. Међутим, овај фестивал превазишао је означени синтагматски код у музичком контексту, он је постао културни и друштвени симбол обезбедивши трајно место зачетника рокенрол-сценске епохе. Управо таква формулација се може наћи у бројним енциклопедијама и музичким водичима.

Woodstock фестивал одржан је 15. 16. и 17. августа 1969. године у граду *Bethel*, надомак New Yorka. Овај музички догађај замислила су четворица пословних људи (*Michael Lang, Artie Kornfeld, John Roberts* и *Joel Rosenman*).²¹ Идеја о

¹⁸ Kristijana Sen-Žan-Polen, н. д., 69.

¹⁹ Slobodan Drakulić, *Historijski značaj kontrakulture*, Kultura, 59, Beograd 1982, 95 и 97.

²⁰ Бројни поп концерти и фестивали одржавали су се широм Америке (на пример фестивали у Atlanta, Dallas, New York Central Park). Многи *open air* концерти били су познати још од педесетих година (на пример *New Port Jazz*), посебно уз атрактивне наступе Chuck Berry, Jerry Lee Lewis и Elvis Presley.

²¹ Идеја је била да се у граду Bethel отвори студио. Идеја се затим проширила на организовање великог концерта чији профит би могао да се користи за финансирање у промовисању рок

рок спектаклу промовисана је у једном студију, под називом *Music and art Fair*. Иако су организатори замислили велики хепенинг, нису ни приближно слутили у шта ће се три дана претворити. Процене присутних ишле су од 200.000 до 500.000 посетилаца за три дана (од планираних 50.000 улазница). Карте су брзо распродате по цени од 18 долара за три дана. Ангажовани су и хеликоптери да би посетиоце снабдевали храном и указивали медицинску помоћ. Како је реч о великој масовности били су укључени и тимови волонтера, као што је била група од њих сто из *Hog farm*.²² На позорници су се даноноћно смењивали најпознатији рок музичари, који су истовремено сцену претворили у плакатирање антиратних и либералних порука. *Woodstock* свакодневица истовремено је рефлектовала и креирала културу и стил младих тих година.²³ Посетиоци су у потпуности овладали музичким догађајем – они су постали главни његови актери. Спектакл је био уобличен у светковину, успостављајући ред у мрежи интеракција. Стваралачка слобода, прекомерност, супротстављање свим правилима, разуданост у Кајоовој формули "друштва наопачке" представљали су преобраћања у симболичке вредности кохезије и тоталне појаве која је изражавала славу заједнице.²⁴

Протест и преступ, пацифизам и анархизам постали су део сценске клацкалице између друштвеног ангажмана и његовог потпуног презира и поништавања. Ако је рокенрол спектакл успоставио одређени сценски ред, он се исказивао и кроз елементе деструкције и субверзије. Убиство једног младића на концерту *Rolling Stones-a* у Алтамонту 1969. године где је било окупљено 300.000 људи – један је пример како се концертни сценарио претворио у друштвену драму и трагедију.²⁵ Били су то преломни тренуци када су рок светковине добиле своје субверзивно обличје или друго лице *друштвене драме*.

културе и реализацију студија. *Woodstock : A New Nation part 1*, Book excerpt from "Aquarius Rising" by Robert Santelli, www.chronos-historical.org/rockfest/Woodstock/01.html

²² Комуна чији су чланови пропагирали идеје контракултуре.

²³ Један од драгоцених архивских и уметничких дела представља и документарни филм "Woodstock".

²⁴ Роџе Кајоа, *Теорија празника*, *Kultura* 73,74,75, Београд 1986, 33.

²⁵ Документарни филм о овом догађају постао је један од носећих стубова субверзивне рок концертне историје. Године 2007. у документарном филму о *Rolling Stones-ima* као промо мате-

Није сваки високобуџетни и мамутски музички спектакл резервисан за историју. Када музички спектакл преточен у догађај постане означавајући маркер у културном систему, тек тада је спреман за историјски сервис. Како се то постиже? Управо кроз историјску креацију. Све што је потребно јесте да се догађај наративно улогује и плакатира од стране оних који су себи доделили улогу трансмитора порука. Гашење хипи покрета, контракултуре пред најездом нових стилова и мода требало је да остане запамћено и оверено од стране савременика из времена бунта. И не само оверено, већ и подигнуто на један ниво идеализације романтичарско прохујалих времена. Тако се стигло до енциклопедија, бројних публикација, мемоарске грађе, сувенира, туристичких мека и предања. Многи будући хепенинзи су добијали етикету по *Woodstock* моделу чиме је постигнут пропорционални однос са означавајућом и означеном културом. Када спектакл постане артефакт, у случају *Woodstock-a*, онда се иде даље у стварању пожељног историјског статуса што погодује музејској спектаклизацији и политизацији.²⁶

Сценски номадизам у мрежи бизниса

Шта чини комерцијалну мрежу поп и рок спектакла? То су артисти у појединачним или групним наступима, менаџери – агенти који одређују *A&B* персонал (бирају артисте и репертоар), издавачи – дискографске компаније, продуценти, одељења за промоцију и маркетинг – медији, концертне агенције. Распоред снага у мрежи бизниса и културних потреба следећи је корак у развоју рок спектакла: познати артисти, успешни менаџери и опчињен гледалац/гледатељка. За рок музику карактеристично је да су велику улогу у креирању познатих бендова управо имали менаџери (обично се каже "главни човек"), који су били гаранتي успеха. За разлику од других музичких жанрова у рок музици чланови бендова или певачи

ријалу за њихову европску турнеју, Keith Richard је причао о својим концертним искуствима – како је видео убиство, локве крви, младиће и девојке како истрчавају на бину, нагласивши да је све то део представе. *Други програм РТС*, 30-06.2007, 23 часа.

²⁶ У току је кампања о формирању *Woodstock museum* или *Hippie museum* што је за собом повукло и полемике и расправе у америчкој јавности – www.washingtonpost.com. Љиљана Гавриловић анализира феномен *Woodstock* музеја који је и политички инструментализован. Љиљана Гавриловић, *Музеј као политичка алатка*, рукопис у припреми.

обично су били и композитори, аранжери и извођачи. Овакав распоред створио је другачију поделу рада која се заснивала на непосреднијој производњи.

Производ звани звезда одвијао се на мануфактурној траци са јасном поделом рада – од технологије снимања, администрације, продукције, док је други део посла обухватао организовање живих наступа. Базични и финални производи музичке индустрије биле су плоче. У том домену одвијала се интеграција и контрола производа. Сајмон Фрит (Sajmon Frit), на примеру британске продукције издваја хоризонталну и вертикалну интеграцију. Хоризонтална интеграција заснива се на централизацији и стварању моћи великих компанија које интегришу мање (седамдесетих година *EMI, Decca, CBS*), а вертикална интеграција подразумева када компанија контролишући све аспекте производње плоча успостави баланс између расхода и прихода стварајући профит.²⁷

Рок концерти организовали су се на два начина: а. концерти као промоције плоча б. концерти ради снимања плоча под етикетом "alive". Концерти или турнеје обично су били део финалног музичког производа. Они су постали нови бизнис музичке дисперзије и пропаганде. Један од првих и највећих концертних догађаја у току шездесетих година двадесетог века била је турнеја *Beatlesa* по Америци 1964. године такозвана "британска инвазија".²⁸ Шездесетих година Robert Stigwood организовао је велике концерте са музичарима који су имали плоче на врху радио топ листа. Како Фрит наглашава "реч је о остварењима која су се већ доказала".²⁹ Рок спектакли одувек су били врло скупе представе, али зараде од продаја улазница никад нису покривале све трошкове (од изнајмљивања концертних дворана или других отворених простора до транспорта технике и комплетне сценске опреме). Што је репутација музичара била већа, то су и сценско-визуелни захтеви и дизајн били комплекснији и скупљи³⁰

²⁷ Frit, н.д., 151.

²⁸ Њиховом доласку претходио је читав низ активности које су ову већ прослављену групу подигле на ниво платежног средства: куповина плоча и велике слушаности радио емисија где се њихова песма "She loves you" налазила на "Top 40".

²⁹ Frit, н.д. 121.

³⁰ Први концерт *Rolling Stones* 1969. године у Хајд парку, не може да се пореди са турнејом коју су организовали 1976. године по Европи и која је коштала око два милиона фунти или ка-

Концертни номадизам успоставља ритуалне процедуре у којима се граде посебни статуси кроз промену простора и економске обрасце пословања. У којој мери су се усклађивале просторне дистрибуције музичара и економски стимуланси и могућности зависило је од друштвених, политичких, економских ситуација (организовање концерата у азијским земљама или земљама источне Европе није имало исте финансијске ефекте као што је у САД или Немачкој). Процедура је подразумевала следеће:

- Простор: Прелазак звезде из места А у место Б је прелазак са домаћег терена на страни терен што успоставља нове статусе: странца – робе и домаћег потрошача. Концертне звезде имају посебна правила и захтеве (сале, хотели, смештаји), а потрошачи имају такође своје захтеве добро организованог концерта. Однос између продавца и купца концертног производа доводи се у зону услуга ради задовољавања потреба и интереса. У маргиналној концертној зони роба – потрошач успоставља посебне односе у тежњи да се реализују циљеви.
- Економија: Финансијске структуре увек су исто распоређене, али са различитим вредностима и сврхама репрезентације (хуманитарни концерт или концерт организовани у сиромашним земљама или пропаганда или чиста зарада). Ту се може радити о преласку између профитабилног и непрофитабилног тржишног поља које често води у маргиналну зону друштвеног заплета односно сукоба интереса.

Са медијском експанзијом, директним и касније сателитским преносима, или снимцима са концерата, оглашавањима, рекламама, спотовима и друго, концертна роба се још више захуктала у финансијском промету. Минутаже су представљале праве пословне подухвате. Из године у годину развијала се медијска инвазија на концертне дестинације. Куповина сваког минута неког концерта постао је прави профит.

сније "импресивне позорнице" са концерта одржаног 1982. године на Вемблију (Wembley stadium) и све до најновијих турнеја. *Rock handbook*, Mladost, Salamander books, 1988, 146.

Сценска кохезија као израз етичких и политичких циљева

Рок спектакли су више него друге музичке сцене ушле у изражено поље етичких и политичких активности. Бунтовни карактер и протести на позорницама од самог почетка су модел забаве укључивали у озбиљан посао ангажованости са етичким и политичким циљевима. Мишљења, ставови, акције, реакције били су саставни део музичког бизниса, али и личних мотивација (ушли су у енциклопедије као хероји протеста *Bob Dylan*, *Joan Baez* или сви учесници *Woodstock* спектакла).³¹ У симболичкој парадигми да музика може да утиче или мења свет дајући му свој глас, садржан је облик друштвеног рада који се заснива на принципима морализације и политизације. Рок спектакли обликују и посебан вид друштвене солидарности.³² У таквој констелацији музичка сцена се на симболичком нивоу заснива на осећању и уверењу у хомогенитет и колективитет као облика музичког тоталитета (један од транспарената концерта *Live aid* 1985. године био је *Feed the World*). Друго лице друштвене солидарности музичке сцене заснива се на принципима поделе рада односно посебних функција и специјализованих делатности у којима се издвајају лични односно друштвени интереси. Музички кôд успоставља етички принцип индивидуалне одлуке и заједничког деловања на релацији осећања, друштвено корисног рада и интереса. Осећање солидарности и солидарност као посао на етичкој и пословној траци сценске репрезентације обликовали су тип спектакла тзв. "хуманитарни концерти или хепенинзи".

Морални принципи и политичке пароле били су сједињени у метафори заједништва што је први показао *Woodstock* спектакл и њему слични концерти крајем шездесетих година који су имали јасне антиратне поруке у време Вијетнамског рата и протеста против актуелних власти како у Америци тако и у Европи. Дакле, репрезентативна солидарност била је усмерена на ратом угрожена подручја и људске односно политичке слободе. Од седамдесетих година музичари своју

³¹ *Ilustrovana enciklopedija glazbe*, н.д., 230.

³² Диркемово одређење друштвене солидарности према два модела: органске солидарности према принципу симболичког уверења и осећања сличности у заједничком деловању што више истиче колективни тип. Други тип је механичка солидарност која обухвата систем различитих функција сједињујући одређене односе у подели рада в. Емил Диркем, *О подели друштвеног рада*, Просвета, Београд 1972, 159.

сценску солидарност окрећу све више планетарним питањима заштите животних средина, али борби за људска права и слободе (борба против апартхејда), помоћ земљама са великим процентом сиромашног становништва и борба против AIDS-а. Такав корак прво је направио George Harrison 1971. године са концертом за Бангладеш. У концертне хуманитарне анале посебно се издваја година 1985. када је одржан концерт *Live Aid*. Идеју су прво започели музичари на челу са *Harry Belafonte-om* и *Quincy Jones-om* у издавању плоче *We are the world*. Затим, *Bob Geldof* осмишљава пројекат као врсту "mamut benefit show" који су чинила два концерта – један одржан на Wembley стадиону у Лондону, а други на стадиону John F. Kennedy у Филаделфији. Било је то својеврсно НЕ расизму, апартхејду и помоћ сиромашнима у земљама Африке. Комуникацијски и финансијски тријумф је обухватио: око четрдесет најпознатијих рок учесника, сателитски пренос и 95% телевизијских преноса на свету, неколико стотина хиљада учесника на стадионима и финансијски салдо од око осам милиона фунти. Солидарни ефекат догађаја је затим ушао у следећу фазу пребројавања резултата и *post festum* исходишта.³³ Сукоб интереса, сумње и несугласице у расподелу и реализацији помоћи Африци постали су главни предмет јавних полемика. Terry Coleman у *Guardian-u*, након двадесет година коментарише, да су људи на Стадион плативши 25 фунти дошли да присуствују највећем поп концерту, али и да својим присуством допринесу главном циљу догађаја прокламирајући основну поруку *Feed the World*. Међутим, аутор наглашава да је ово превасходно био ТВ догађај који је омогућио милионима да удобно из својих фотеља прати пренос.³⁴ Двадесет година касније са сличним поводом одржан је *Live 8*. Овај музички спектакл био је још манифестнији у јасном политичком ангажману. Уочи самита европских лидера G8 у Шкотској на коме су требале да се донесу пресудне одлуке о помоћи Африци, рок музичари су у осам земаља председава-

³³ Terry Coleman, *Guardian*, 10. јул 2006. године Након десет година још увек се спекулише о цифрама које су сакупљене за овај концерт и његовом политичком ефекту. Ова и слична питања су се посебно актуелизовала у години када се одржао *Live 8*. у: *Q, the essential music guide*, february 2005, 20.

³⁴ Terry Coleman, исто.

јућих Самита истовремено одржали концерте у знак апела за подршку сиромашним земљама Африке. У којој мери је музички притисак на политичке стратегије био реалан чин или само представа која се укалупила у дати друштвени поредак и сервиране одлуке о финансијској помоћи напредних земаља и отписа дуга? Музичке, политичке и еколошке поруке су тако сједињене у пројектима које из виртуелног света одржаних концерта улазе у посебну мрежу интересних сфера или меритеља или мобилизатора људске с(а)вести. За једне је то озбиљан посао, а за друге забава.

Конечно, политички спектакли су све више почели да копирају музичке спектакле или да се њима служе. Ту, пре свега, мислим на политичке кампање које у потпуности инструментализују музичку сцену. Познати извођачи различитих музичких жанрова налазе се раме уз раме са председничким кандидатима. И музика и политика у том пољу профитирају (у време председничке кампање Била Клинтона група *Fleetwood Mac* се поново окупила и промовисала своју музику. Музика, на тај начин потврђује власт, она је политички знак, а не само симбол власти.

Телесни динамизам, поп арт и друго

Шездесетих година улази се у мултимедијалну сферу спектакла као уметности. Филм, графика, стрип, дизајн постали су нови идејни покретачи у свету визуелизација. Омоти плоча, сценографије били су инспирисани поп артом. Вишезначност дела је тежила да гледалачку перцепцију доведе до нивоа гледалачке реакције уз Ворхолову девизу "да ће свако у будућности имати прилику да буде славан пет минута".

Ако се музичка сцена до рокенрола заснивала на активизму успостављајући одговарајуће интеракције између публике и извођача, онда се може рећи да су спектакли рока увели телесни динамизам као посебан вид сценске интеракције. Динамизам подразумева: телесну покретљивост и променљивост, интензивирање чула, појачане перцепције и рецепције. У рок спектаклима тело постаје доминантно, оно је истовремени субјекат и објекат сценског дела. Тело се поја-

вљује у следећим функцијама: тело – слика; тело идентитет; тело порука односно текст.

Дизајнирано тело на сцени препознатљиво је у многим рок догађајима. Театрализација и костимографија постају важан предуслов музике – слике. На позорницама се рађају модни трендови односно означавајући културни маркери: битлс фризуре, ципеле у виду платформи групе *Slade* и *Gary Glitter*, зихернадле и остала украсна помагала на телима *Sex Pistols-a* светлећа одећа Prince-a, и друго. Костимирано тело циркулише између свакодневице и сцене. Тело свакодневице и тело сцене имају посебан вид комуникације – они су усаглашени.

Тело/идентитет испољава се у виду различитих сценских концепата родних и полних улога: сексуалне инверзије или трансексуализма. Имитација женског концепта одевања *cross-dressing glam rock-a* у наступима *David Bowie* или диморфизам и sci-fi *Boy George-a*, *Michale Jacksons-a*, бизарне креације кроз дречав сексизам.³⁵ Феминизација тела кроз концепцију мушког идентитета, или пак мушка агресивност и доминација на сцени јесу један од главних одлика рок спектакла.

3.2. Рок свакодневица и естаблишмент

Из раног рокенрола прогаварали су инстинкт и страст (отпор и бес ће доћи касније), а основно погонско гориво рерађивано је у неиспитаним постројењима либида.

Александар Жикић³⁶

Постоје два главна музичка концепта концепт буке и концепт беса. Сирова музика која је подразумевала да све треба испразнити и избаци из себе и *софистицирана и стилизована музика хармоније*.

Вера Лајко Бајац

Савременици рок музике могу или не морају да се сложе са овим ставовима, мада је тешко оспорити представе/слике које су постале обрасци или парадигме рок културе – бунт, субверзија, декаденција с-оне-стране-естаблишмента. Али образац је једно, свакодневица друго, а репрезентативни узорци већ нешто по-

³⁵ *Илустрована енциклопедија гласбе*, н.д., 38, 51.

³⁶ Aleksandar Žikić, *Fatalni ringišpil*, hronika beogradskog rokenrola 1959 – 1979, Geopoetika, Beograd 1999, 17.

себно (или се сви они заједно налазе на симболичкој платформи замишљене слике). Негде се ипак одступало од рок парадигми. Како и зашто?

Комерцијализација музичких спектакла у другој половини XX века у Србији и на просторима бивше СФРЈ одвијала се у два правца: 1. институционалне и конвенционалне форме музичке сцене (концерти и фестивали); 2. поткултурне сцене (рок концерти и хепенинзи). Рок трансфер са Запада задржао је елементе престапа и револта у модном пакету, али сада на подлози социјалистичког поретка једнопартијског система. На почетку рокенрол култура се уселила на друштвену сцену као контра или "субверзивни" елемент конвенционалним порецима, који су преовлађивали у свакодневици и на музичкој сцени – родитељска контрола, школски надзори, Партија. Дугокоси/е девојке и момци у фармеркама са незаобилазним пртљагом у виду плоча и гитара; бука у собама, подрумима и на таванима; журке и дискотеке; а затим, таласања на концертима – постепено су освајали приватне и јавне просторе постајући означавајући код на симболичком нивоу другости и неприлагођености доминантној култури. Међутим, рок култура појављује се у издиференцираном модном и стилском патентирању градећи идентификациона обележја омладинских група и репрезентативне поткултуре.

Рокенрол је стигао у Србију и у суседне државе (бивше СФРЈ) раних шездесетих година када су се увозни производи индустрије забаве већ профилисали на домаћој културној сцени. Шта је то рокенрол субкултура затекла у социјалистичком друштву?

1. Постојећа рецентна култура била је доследна програму Партије и власти.³⁷ *Ех-уи* рок култура, иако удаљена од непосредног друштвеног и политичког надзора, била је суочена са социјалистичким поретком и ригидном политиком самоуправљања. У дискурсу јавне реторике на сваком кораку су се подвлачиле самоуправне смернице.³⁸ Веза између тог система и неинституционалних култур-

³⁷ Године 1971. уводе се самоуправљачке интересне заједнице тзв. СИЗ-ови (сизови културе и др.) Прилив финансијских средстава, одобрења и спровођења разноврсних активности одвијао се преко делегатског система, скупштина и зборов радника.

³⁸ Тако гласе и натписи у стручним часописима попут оног да феномени модерне културе, а посебно оне која се масовно распростире морају посматрати у контексту самоуправног друштва...што подразумева да у средишту мора бити човек и његов рад, а "квази вриједности потро-

них форми били су партијски омладински огранци под називом Народна омладина касније Савез социјалистичке омладине. Мајсторовић наглашава да су валоризовање и селекционисање културе спадали у посао бирократије, која је покушавала да повеже естетичке теорије са политичким прагматизмом.³⁹ Рокенрол такође затиче један ригидни административни систем музичке делатности који се одвијао у оквиру естрадних и друштвено-политичких институција. Истовремено на субекономском нивоу, музичке делатности су дубоко загазиле у комерцијалне воде посебно у домену продукције.

2. Интересовања и време забаве младих су се почетком шездесетих година у владајућим круговима и даље третирали у оквиру радионица за испоручивање "добре и поштене" омладине. Свако скретање се проглашавало опасним елементом као што је на пример "опасно и недозвољено понашање на факултетским журкама где има пијаних и где млади уместо да играју у паровима, љубе се".⁴⁰ Први наговештаји рокенрол културе у јавном мњењу и на страницама владајућих медија, врло брзо су се нашли на страни девијантних понашања "деца воле луксуз и имају лоше владање...генерација хулигана и твиста, генерација која се сексуално иживљава".⁴¹ Увезени нови музички жанр се уклапао у званичне стандарде неприхватања другачијег/страног (да подсетим на почетке цеза, буги вугија и др.). Било је за очекивати да и рокенрол у првим својим годинама постојања на тлу СФРЈ пролази кроз вредносно прочишћавање од стране политичких и културних структура моћи.

3. Отварање земље према Западу, посебно после Конференције несврстаних 1961. године омогућило је већу флукуацију са иностранством. Од седамдесетих година миграције село – град све више су замењене већим прометом између урбаних центара и са европским метрополама. Већи стандард⁴² и саобраћајна ко-

шачког друштва" в. Borisav Džuverović, *Kultura u samoupravnom društvu*, Kultura 52, Beograd 1982, 176.

³⁹ Stevan Majstorović, *Kulturni unitarizam ili kulturna unifikacija*", br. 33-34, Beograd 1976, 21.

⁴⁰ *Студент*, 5 и 6, 1963.

⁴¹ Нинов форум и дискусије на тему омладине, *НИН*, 29, IX, 1963.

⁴² Повећање личне потрошње и друштвеног стандарда посебно од 1956 – 100 индекс, а већ 1964. године 395 индекс. Dimitrije Vujadinović, *Ekonomija u masovnoj komunikaciji*, Kultura 80-81, Beograd 1988, 120.

муникација омогућили су инстант путовања шопинг туре или тзв. "шљаке – послиће напољу" али и боравке у иностранству у едукативне сврхе. Најпопуларније дестинације постају Лондон и Трст. Комплетна комуникацијска мрежа успоставља однос домаће – стране, али сада у прилог концепцији бити-део-рокенрол-света. Модни статуси се исказују кроз куповну моћ "крпица" и "плоча", најраспрострањенијих артикала омладинске (пот)културе. На тим увозним ствари гради се цео један систем културних вредности. За разлику од педесетих година када се прихватало све што је увозно, од краја шездесетих и у седамдесетим годинама преовлађује селективни приступ снабдевања. Идентитет се гради на избору, а избор на могућностима.

4. Развој индустрије културе подразумевао је да она постаје све више профитабилна појава корисна за државу. На првом месту дискографија односно производња плоча, касније касета, затим радио и телевизија преузимају монопол над културним делатностима. Седамдесетих година опадање броја увезених грамофонских плоча била је и последица повећања царинских дажбина, неповољних услова пласмана и увођења високих пореских стопа.⁴³ Радио и телевизија највише су фаворизовали народну и забавну музику, те је дискографија ишла у правцу таквих комерцијалних аранжмана. Огромни тиражи плоча појединих извођача били су један од главних показатеља популарности односно моћи на музичком тржишту. То значи да су један глас – једна песма постали серијска роба. Све је већи број медијских фирми, оглашивача и корисника.⁴⁴ Рокенрол стиже на такво тржиште – најпре се адаптира, а затим се интегрише са својеврсном аутономијом.

5. Средином шездесетих година рокенрол се налази између концепата: партијског устројства младости и омладине, либералних стремљења у ангажованим омладинским и интелектуалним круговима, концепта моде и музичких стилова. Поглед на даљину – омладинске бунтовничке покрете у Европи и Америци био је довољни мотивациони окидач у тадашњој СФРЈ. Либерално оријентисани леви-

⁴³ Dragoljub Gavarić, *Kulturna delatnost bez kulturne politike*, Kultura 23, Beograd 1973, 160.

⁴⁴ На пример број радио станица се од 1956. године – 18, попео 1969. године на 127; производња грамофонских плоча у Београду износила је 1967. 3.714, а 1970. године 5.884. в. Dimitrije Vujađinović, *Ekonomija u masovnoj komunikaciji*, н.д., 121.

чари, студентски бунтовници и рок сцене постали су део јавног дискурса и прекретнице у либерализацији друштва. То не значи да су они синхроно деловали, али су сигурно утицали на стварање отворенијих и слободнијих деловања у друштву. Моја истраживања показују да тадашњи студенти нису толико били рокенрол публика – пре би се рекло да се она регрутовала из адолесцентских клупа.⁴⁵

"1967 и 1968 године имала сам 16 и 17 година и нама су главни проводи биле дискотеке где се слушао рок, клизалиште на Ташу, матине у Дому омладине, окупљање код Коња и наравно журке. Мој брат је био пет година старији од мене и тада је већ био студент. Његова генерација није ишла толико у дискотеке. Они су били озбиљнији, слушали су цез и одлазили у "Еуридику" где су свирали *Златни дечаџи*. У праћењу музичких трендова постојала је генерацијска разлика."⁴⁶

Музички укуси и политички ставови посебно у периоду 1966 – 1968. године могли су да се препознају у омладинским идентификацијама са либералним схватањима. Међутим треба имати у виду да је међу студентском популацијом тада још увек био и велики број оних који су са собом донели остатке партијског фолклора и бригадирског репертоара са радних акција. У годинама битлсоманије, играња рокенрола и твиста, још увек је владао музички образац из комунистичко – популистичке заоставштине (на студентским трибинама у току протеста 1968. године након Титовог говора студенти су прослављали играјући Козарачко коло).⁴⁷

Са позиција стварања мотивационих потенцијала за новим трендовима и либералним схватањима друштвених и културних токова, све већом планетарном инвазијом средстава масовне комуникације и индустрије забаве, стекли су се услови да рокенрол на СФРЈ сцени преузме улогу културне скретнице. Био је само један корак да се елементи девијације код младих прогласе за субверзију и декаденцију. Тактика посебно у медијима била је следећа: 1. Позивање на оне иностране западне критике обично из конзервативних кругова, које нису подржавале рокенрол, што је погодновало домаћим етаблираним етичким калупима; 2. Крајем шездесетих година све су отвореније полемике у медијима о младима и трендовима, при

⁴⁵ Већина саговорника о рокенрол сцени шездесетих година и почетком седамдесетих година били су тадашњи средњошколци или они који нису били на студијама или још мање студентски активисти. Посебну категорију информатора чинили су они који су себе сматрали музичком елитом и припадали "авангардним круговима цез и класичне музике".

⁴⁶ Разговор са Маријом Ђокић, 2006.

⁴⁷ *Масовно славље на медицинском факултету*, Политика, 10. јун 1968, 6.

чему се јавност поларизује на оне који подржавају промене и оне који чувају постојећи поредак. Друштвене појаве које су реметиле статус омладине "без мане" требале су да буду искорењене, за разлику од оних ставова који су сматрали да је реч о стваралачком потенцијалу и о "младима који треба да иду даље, јер су угрожени комерцијализацијом". Коментари *против* и *за* нису се само конфронтирали са актуелном политиком, већ и са конвенционалним музичким структурама.⁴⁸ Износим неке натписе и коментаре који најбоље говоре о статусу рокенрол патента првих година постојања у СФРЈ:

– У недељнику *НИН* је 1964. године објављен чланак извучен из часописа *New Statesman*. Аутор чланка се посебно осврнуо на феномен битлсоманије стављајући га у категорију "антикултуре где су млади жртве те културе. Они долазе не да слушају него да учествују у ритуалу, у колективном обожавању који су слепи и шупљи. То је музика која се не може чути и зато је првокласна у својој врсти". Реч је о "менталном дрогирању" итд.⁴⁹

– У часопису *Младост* под ознаком "вике и повике" аутор је оспорио сваку "повику" на "црне слике у електро оквиру". Служећи се одређеном логистиком аутор запажа: "Свака нова појава носи са собом старе одлике, односе, представе и реакције, а све то носи музика на електричној гитари. Да ли је реч о "музици достојној и недостојној човеку? или треба пре дати подршку иницијативама младих за забаву?"⁵⁰

– Јавно мњење је највише било заталасано одржавањем првих рок спектакла као што су Гитаријаде 1965. 1966. године. Након многих полемика о овим догађајима изнети су и ставови познатих научника и других интелектуалаца који су дали своја позитивна мишљења. На пример Вуко Павичевић је изнео позитиван став да је то појава која прати савремени вид цивилизације и да су млади који присуствују таквим догађајима под сталним притиском обавеза, разних НЕ и разних ДА, окрећући се својим потребама за спонтаношћу.⁵¹ Тако су се у јавном мњењу формирала мишљења, стереотипи и предрасуде о рокенрол култури.

⁴⁸ *Вика и музика*, Младост, фебруар бр. 486, 1966, 7.

⁴⁹ *Феномен данашњице, Битлси и размишљања о једној генерацији*", *НИН* 8. III, 1964.

⁵⁰ *Црне слике у електро оквиру*, Младост, 26. јануар 1966.

⁵¹ *Вика и музика*, Младост, фебруар бр. 486, 1966, 7.

Док се јавност умногоме бавила новоуграђеном културом, у зони свакодневица рокенрол музика је постепено освајала младе. Друштвени простор на почетку усвајања новог изума био је заједнички за све оне који су подвргнути *love – hate* или *push – pull* синдрому. Преображај такве свакидашњице вредности највише се конфронтирао у породици између родитеља и деце, старих и младих, званчне политике и иновација. Стварало се једно ново упориште рок културе *vs* естаблишменту. Истовремено, успостављао се означени – означавајући пренос поткултуре заснован на комплексном функционисању рок иновација. Увозни оригинали добијали су специфичне форме на домаћем друштвеном простору. Поткултурни стилови су на симболичком нивоу били уједињени стварајући отпор доминантној култури, а истовремено они су међусобно комуницирали успостављајући идеолошки јаз стилова.⁵²

Друштвени простори музичке свакодневице испољавали су одређену мобилност и интеракције у процесима креирања и конзумирања музике. Раних шездесетих година музичке коте су установиле просторе као популарна места окупљања младих – луна паркови, клизалишта, сале за игранке и приватне журке. Управо на тим местима су се могли чути најновији рокенрол хитови.⁵³ На основу индивидуалних сећања и прес архива могу се издвојити основни параметри у конституисању рок културе на релацији приватних простора и музичке сцене: 1. ритуално слушање плоча, 2. формирање бендова и музичке радионице, 3. журке, 4. дискотеке, 5. концерти и фестивали. На нивоу друштвених интеракција ради се о успостављању кохерентног система и емпатијских зона између појединцима, групама односно колеткива у жаргону званом "друштво".

Рокенрол је ушао на домаће просторе преко плоча. У контексту *ex-uy* рок фонографије, плоче су биле много више од винил справа за репродукцију музичког звука; оне су представљале посебан вид комуникације, идентификације и емпатије. Плоче као увозни производ успостављале су једну сложену мрежу комуни-

⁵² Овде се у потпуности може потврдити методолошка поставка Инес Прице када је реч о преносу поткултура, које се исказују кроз функционалну двострукост пренешеног и прерађеног. в. Инес Прица, *Омладинска поткултура у Београду, симболичка пракса*, н.д., 19.

⁵³ Сећања Владе Јанковића Џета у: Aleksandar Žikić, *Fatalni ringišpil, hronika beogradskog rokenrola 1959-1979*, Geopoetika, Beograd 1999, 26.

кације, која је подразумевала следећи ланац: информисаност – снабдевање – трансфер – поседовање – позајмљивање – слушање – копирање. Оне су биле главно средство размене која је обликовала поредак улога и статуса између давалаца и прималаца. Шездестих година двадесетог века плоче су биле прави раритети на релацији домаће – стране, приватно – јавно. Формирао се посебан сет привилегија и моћи у класама добављача (путника и прималаца пакета), власника, трансмитора порука, колекционара, слушалаца, позајмљивача.

"Када сам имала 13 година добила сам прву плочу од Битлса од неког Енглеца када сам летовала на Бледу (Словенија). Средином шездесетих година највише смо слушали радио Луксембург. Пошто је мој тата доста путовао у иностранство ја сам скидала хитове са Луксембург топ листе и наручивала да ми купи. Сећам се да сам тако добила Адама из Париза. Наравно да сам била главна у школи."⁵⁴

У поретку плоча знале су се улоге и статуси. Један од ветерана рокенрол хронике наводи да је по њему "нулта година" за рокенрол почела од људи који су донели плоче.⁵⁵ Што је контакт са иностранством био непосреднији и ближи то је и моћ актера расла. Наравно приближавање "средишту" поп и рок културе, а то је био Лондон, касније Њујорк, имало је предност у оверавању места где се нешто догађа. Седамдесетих година светски музички центри постају праве меке. Позната музичарка тих година Вера Лајко Бајац објашњава: "Тих седамдесетих година главно је било отићи у Лондон, посебно кад живиш у граду (Нови Сад) где има две посластичарнице и "Клуз" па одеш у Лондон где се одржава на хиљаде концерата". Лондон је био свет. Данас је друга прича јер су у Лондону јапијевци и лузери".⁵⁶ Очито да је даљина уступила место културној проксимацији. *Made in U.K.* означавало је највиши степен и друштвене проксимације, односно симболичког приближавања или сједињавања са западном културом.

Рокенрол култура (бит музика, а затим рок музика) успоставили су нови поредак на инструменталном пољу музичког звука. Акустична и електрична гитара, бубњеви, касније синтисајзер постају инструменти музичке свакодневице и креативних

⁵⁴ Интервју са Зорицом Дивац.

⁵⁵ Б. М. Чутура у: Aleksandar Žikić, *Fatalni ringišpil, hronika beogradskog rokenrola 1959 -1979*, Georoetika, Beograd 1999, 33.

⁵⁶ Интервју са Вером Лајко Бајац 2005. године.

радионица званих "свирке". Успоставља се посебан распоред друштвеног простора који у рок круговима добија назив "андерграунд сцена". Приватно – јавни простори груписања односно формирања бендова постају маргинализовани простори – тавани, подруми, шупе као средишта окупљања (у симболичком распореду опозиција то би се читало као горе – доле, споља – изнутра, централно – периферно). Били су то гранични простори новоформираних музичких статуса. Касније са све већом рок институционализацијом и комерцијализацијом рок музика из собних студија са "четворокалним магнетофонима" улази у професионална студија, док се јавни простори деловања проширују и у домове култура, аматерска друштва, месне заједнице, школе, факултете. У приватним и јавним поткултурним просторима успоставио се нови вид аутономије, који је често био диспропорционалан са официјелном свакодневицом – родитељске куће или школе. Сваки метар освојеног простора намењеног поткултурним трендовима посебно рок музике означавали су друштвено позиционирање у или *изван* граница етаблираних пунктова.

"Док сам ишла у гимназију (Другу београдску) највише смо се окупљали код "Коња" и још неких места у центру. Било је важно да оверимо шта се дешава и покупимо главне информације о збивањима у граду. Мој тата се чудио како то да ми до школе треба да се сјурим за десет минута, а из школе се враћам сат и по." Наравно само сам ја знала да је разлог било задржавање "Код коња".⁵⁷

Стална мобилност на свакодневним релацијама приватно – јавних деловања имала је своје главно упориште, а то су биле журке. Рок култура је журкама дала нову визуру. Епоха журки са историјске дистанце такође се могла класификовати према генерацијским односно културним трендовима као што су на пример: журке на којима су се играли стискавци, журке – *twist* епоха или "чајанке", масовне журке седамдесетих и осамдесетих година све до данашњих техно журки. Два наредна примера могу се узети за обрасце шездесетих и седамдесетих година:

⁵⁷ Интервју са Зорицом Дивац, Београд мај 2005.

"Окупљали смо се по становима. Собе су биле мрачне једино је светлело магнетно зелено оно на радију које је давало пригушено светло. На тим журкама су се пуштале плоче и то углавном она музика уз коју се играо стискавац".⁵⁸

"Током седамдесетих година па надаље они чији су родитељи имали велике станове правили су тзв. масовњаке где се окупљало и преко 100 људи. Тада су се већ куповала јака појачала и звучници, а почетком осамдесетих појавили су се и ресивери. Биле су то и журке када се комшилук често жалио на буку, а интервенисала је и полиција".⁵⁹

Аналогија музика, изглед, игра и разноврсни видови забављања стапају се у једновремени и једнопросторни хепенинг – приватне светковине као метафоре заједништва. Истовремено "култура" журки се репродуковала у својврсни друштвени и музички поредак зацртан на улогама и статусима учесника: "они који имају добре гајбе", "добри фрајери", "добре рибе", "они који супер ђускају", "они који праве фрку", "кућни DJ-еви"...Била је то врло озбиљна категоризација у групним идентификацијама. Ово се може поткрепити и постојаним одликама у наративном дискурсу "јел` су то били она или он са журки који су нај..." Журке су биле значајан друштвени полигон у представљању, приказивању, прихватању, зближавању али и раздвајању. Као и многе светковине и журке су испуњавале своје основне функције размене добара и људи. На социјалном плану рок журке су највише обухватале популацију младих између 17 и 25 година. Оне су сматране за оазе пражњења и ослобађања изван свих друштвених стега, норми и конвенција. Током седамдесетих и осамдесетих година са све већом комерцијализацијом рок музике журке су постале и мета друштвених стратификација. Зашто спомињем журке у контексту спектакала и где је ту веза? Комуникативна размена и инфилтрирање рок актуелности у друштву журки били су важан корак ка висинама позорнице. Преко њихових инфо матрица умрежавало се углавном све оно што је ишло у правцу сцене спектакла (ту су стасавали и обучавали се први менаџери, гитаристи, будући бендови, потенцијални обожаваоци итд.).⁶⁰

⁵⁸ Разговор са Ластом Ђаповић 2006.

⁵⁹ Разговор са Новаком Лукићем о журкама у Драгослава Јовановића бр. 11.

⁶⁰ "На пример журке у време седамдесетих и осамдесетих година у Београду: На једној журци у Мајке Јевросиме појавили су се чланови групе Филм, у улици Драгослава Јовановића појавио се Жељко Бебек, а на журке на Сењаку долазио је Бреговић; на једној журци у Рељиној - били сви из Генерације 5..." из разговора са Анђелком Ђорђевић, мај 2005.

Коначно укрштена музичка свакодневица исписивала је путању по којој су се кретали рок следбеници у посебним ритуалним зонама: слушања плоча, собних свирки, увежбавања, импровизованих студија. За једне рок свакодневица је представљала својеврстан животни тоталитет, а за друге лиминалну фазу опуштања и дружења; једни су од такве свакодневице изграђивали живот, а други су је уграђивали у свој живот. Када се из собних свирки прешло на "тезге" и ушло у свет престижа и конкуренције, музички живот ступа на јавне позорнице.

3.3. Рок сцене као друштвени простори

Из Жикићеве монографије *Фатални рингишпил* издвајам гледиште Вука Стамболовића, савременика рокенрола шездесетих година, који нас најбоље уводи у друштвени простор рок музике:

"Не знам колико то важи за друге средине, али за нашу је апсолутно важило, да је рокенрол био онај простор где су млади људи могли да изађу у јавност на аутентичан начин, за разлику од другог начина, који нам је такође био отворен: политикантски, кад наступате као трабанти неких политичких организација, кроз разне комитете и слично, што никако нисмо желели. То није био наш начин, за разлику од овог аутентичног, који јесте. Тако смо могли да освојимо одређени простор, упркос препорученим системима и томе што то није била званично прихваћена музика – чак ни од стране музичара: они су јој се углавном смејали....то је био почетак борбе једне генерације да изађе на друштвену сцену..."⁶¹

Борба за идеолошка значења музичког стила, а не политичка прегруписивања, исказује се кроз концепт "аутентичног наступа", "освајања простора", "незваничног прихваћања музике", "борбе за излазак на друштвену сцену". Са историјске дистанце могао се препознати примордијални концепт музичке сцене.

Шта је чинио просторни живот рокенрол сцена?

Музичке сцене се заснивају на конфигурацији јавног простора. Ако сам рок свакодневицу одредила на нивоу ритуализације приватних простора, онда је следећи корак у обликовању јавних простора. Да би се стигло до концертних и фестивалских подијума требало је прећи све "сценске даске" приказивања, представљања и учествовања. Некако су се изнивелисали следећи јавни пунктови: 1. промовисања у зонама друштвеног надзора (школе, факултети, радне акције), 2. про-

⁶¹ Вук Стамболовић У: Aleksandar Žikić, *Fatalni ringišpil*, н. д., 43.

мовисања у зонама окупљања и стварања својеврсних *communitasa-a* (дискотеке), 3. промоција у медијској мрежи, 4. промоција у културним установама специјализованим за омладинске активности (домови културе, аматерска друштва итд.).

У социјализаторским институцијама где су биле заступљене програмиране забаве, дозвољене и проверене музике, рокенрол је морао да пробије прве јавне баријере. Представљање другачијег или "декадентног" у средишту надзора било је не само друштвени изазов, већ и подухват у савладавању естаблираних пунктова. Као прво, требало се појавити на некој школској приредби. Као друго, могло се и зарадити. Као треће, све до појаве Гитаријада рок сцена није имала конкуренцију. Сви који су свирали рокенрол били су први и једини, а они који су их слушали и гледали представљали су целокупни рок аудиторијум.

Следећи надзорни пункт где се рокенрол музика инфилтрирала као јавна сцена биле су врло раширене радне акције. Могло би се рећи да су то били спонтани наступи у диригованом програму акцијашких активности. Све што је било потребно то је да се уз акцијашки репертоар бригадних песама убаци и по која акустична верзија *Shedows-a*, или *Index-a* и надолазећих група. Рокенрол исечци на радним акцијама се исказују у конструкцијама малих сцена "логорских ватри": један или два акустичара + колективно певање. Током седамдесетих година двадесетог века, радне акције служе као добар маркетинг рок групама. За узврат бендови су имали отворена врата естаблишмента. Појавити се на неким радним акцијама био је пожељни гест друштвено-политичке корисности у потврди политичког система или потез у афирмацији. Била је то двострука игра задовољавања политичких структура и личних задовољстава на путу ка успеху. У штампаним медијима могли су се наћи наслови као што је "Морава 74" под називом "на младима свет остаје".⁶²

Од 1964. године појавиле су се дискотеке (диско клубови) који су како један хроничар педесетих наглашава "представљале смртну пресуду игранкама онаквим какве су раније биле."⁶³ Дискотеке су постале нове просторне матрице

⁶² *Džuboks*, бр. 2, 1974, 14.

⁶³ Сећања Милана Војновића, *Успомене и портрети једне генерације, Спомен књига поводом 50-годишњице матуре генерације 1954/55 Друге и Пете београдске гимназије*, приредио Милан Војновић, Београд 2005, 126.

музичке буке, које су уградиле другачија понашања и активности на релацији звук – илуминација – телесни активизам. У опусу сећања генерација касних шездесетих, затим седамдесетих година, дискотеке се често јављају у евокативним секвенцама:

"Док сам била у гимназији 1967. 1968, главне дискотеке у Београду биле су "Црвено и црно" у Милоша Поцерца и код "Лазе Шећера" у згради Атељеа 212 тек касније, а то су генерације седамдесетих, отворени су "Цепелин", "Акваријус", "Мажестик" и др. Та дискотека у Милоша Поцерца у коју сам ишла налазила се у подруму у дворишној згради. Унутра је било мрачно, а сећам се и неког шареног светла. Углавном смо ишли викендом после 9 часова. Тај простор је био препун и није се толико ђускало, више је било мувања и гледања"⁶⁴

Овај у потпуности лиминални појас друштвеног груписања био је нека врста пра-спектакла са пратећим елементима визуелне опчињености. Међутим у време андерграунд деловања, дискотека је била важан друштвени простор у (само)идентификацији. Слично као и журке, први рокенрол концерти и дискотеке дошли су под лупу критика о сумњивим окупљањима и пословима. Седамдесетих година двадесетог века дискокеј је све више профилисано занимање и атрактиван садржај у медијима: "Једно занимање постало је популарно међу младима, а његово царство почиње одмах иза стакленог зида у малој кабини на високој столици" – ово је увод у интервју са једним DJ – јем који прича о својим зарадама, мукотрпном послу и превазиђеном времену ентузијазма у оквиру омладинских организација. У чланку се наглашава да су дискокеји "постали златни мајдан" за који су заинтересоване и велике фирме, те им је скочила цена.⁶⁵ Након тридесет година у ери даље спектакулизације музичке сцене, DJ-еви постају бренд машине на музичком тржишту.

Једна од ударних области рок спектакала били су медији. Редослед је био следећи: Прво су се слушале иностране радио емисије – незаобилазни Радио Луксембург, затим назнаке рокенрола у музичким програмима радија и формирање омладинских програма односно емисија на радију и телевизији. У званичној штампи почетком шездесетих година рокерол музика се појављује у рубрикама "занимљивости". Како расте популарност рокенрола тако се медији – посебно радио и штампа све више интересују за нове преокупације младих. Рокенрол врло брзо

⁶⁴ Разговор са Маријом Ђокић, 2006.

⁶⁵ "Младић на електричном коњу", *Илустрована политика*, 30. мај 1972, 26.

пристиже у омладинска гласила и емисије за младе, како са страних топ листа тако и у промовисању домаће музике. Тако на пример године 1966. новине *Младост* уводе топ – листу најпопуларнијих светских група и састава (тадашња скраћеница за вокално-инструменталне саставе је био *вис*). На врху се налазе *Rolling Stones*, *Искре*, *Силуете* итд. У сарадњи са тада већ популарном емисијом "Саста-нак у 9 05" читалачка и слушалачка публика директно учествује у гласању и тако постаје учесник у стварању новог изума популарности. У хроникама медијске презентације рокенрол музике још се издвајају радио емисије као што је *Пријатељ звезда* (уредник Нешковић) и *Вече уз радио* (уредник Караклајић) на Радио Београду или *Сусрет у 10* (Богомир Мијатовић, Витомир Симурдић, Анђелко Малетић) на радио Новом Саду итд. Оне су претеча култних емисија седамдесетих година као што је *Хит недеље* на Студију Б (водио Петар Коњовић) и емисије на програму Радија 202 (Зоран Модли). Аудитивне могућности рокенрол дифузије развијале су се упоредо са све већом музичком продукцијом. Са увођењем топ – листа на радио програме успоставља се један посебан вид комуникације односно директног учешћа прималаца порука – слушалаца. Овај интерактивни корак пружио је могућност сваком потенцијалном слушаоцу и слушатељки да постану актери у креирању радио спектакла. Гласања, навијачки тимови, жеље, критике стварали су од радио емисија једну живу слику у вербалној комуникацији која се даље ширила у свакодневној рокенрол мрежи.

Рокенрол штампа полако, али сигурно заузима своје место у промовисању рок музике и као посебан вид спектакулизације. Реч и слика постају главни покретачи рокенрол перцепције и рецепције. Фокусирани кадар са неког концерта, постер рок звезде, интервју из живота омиљеног рокера и још много тога, били су неизоставни прибор сваком рок саплеменику. Јер, у декодирању штампане поруке остајао је траг моћне перцепције, свега што је било (не)доступно на рок позорници, а без чега се у рок свакодневици није могло. Искорак у стварању замишљених слика, препознавао се у издању постера или винил плоча који су били виртуелни проводник толико близак спектаклу – постајући перцептивни део собног декора или колекције плоча. Од дневне и недељне штампе, преко омла-

динских гласила до специјализованих рок часописа успостављен је посебан временски код. Према хроничарима рока сматра се да је најстарије рок гласило *Pu-там* штампано 1962. године (покренуо Мирослав Антић).⁶⁶

Прекретница у медијској презентацији рок музике је магазин *Džuboks* – југословенски музички магазин и њему слични магазини као што су *Poster*, *Pop express*, *Plavi vijesnik* (Загреб) и др.⁶⁷ Ови магазини су имали двоструку улогу: уз те часописе су стасавали рок критичари и аналитичари⁶⁸, а такође врло софистицирана и едукована рок публика. *Džuboks* је био рефлексивна рок – животног стила, али и његова креација. Информисати о рок збивањима и бити информисан значило је ући у комуникативну мрежу *Džuboks* стварности – жељно су се чекали дани кад је овај магазин излазио, куповао се и размењивао, коментарисао и коначно чувао.⁶⁹ У стварању новина учествовали су сви они који су се препознавали у рокенрол комуникацији; да ли се може рећи да је *Džuboks* био *vox populi* рокенрола? Међутим, када је постао институција за себе уклопио се и у препознатљиве уређивачке токове тзв. "идејне усмерености" која није презала од стандардних форми издавачке политике карактеристичне за одређене периоде, па се могло и ово прочитати: "...да се више пажње посвети домаћој рок сцени или се износе предлози да се бројеви штампају и на језицима народа и народности."⁷⁰ Истовремено овај магазин је представљао и прво критичко жариште и аналитички дискурс феномена субкултуре, рок културе.⁷¹ *Džuboksova* мисија се дакле, исказивала у обликовању рок стварности и њеном преузимању.

⁶⁶ Bogomir Mijatović, *NS Rokopedija, novosadska rok scena 1963 – 2003*, Novi Sad 2005., 307.

⁶⁷ Ови часописи су настали по угледу на престижне часописе *Rolling Stone* и *Melody maker*. *Džuboks* је почео да излази 1966. па до 1970. године када је прекинуто његово издавање, а затим је обновљен 1974 године.

⁶⁸ Богомир Мијатовић објашњава да су у тим годинама стасавали не само рок промотери попут Петра Поповића и других већ и рок критичари који су рок културу "дигли на један виши ниво" кроз разноврсне полемике, интервју са Богомиром Мијатовићем, фебруар 2007.

⁶⁹ Моје сакупљање грађе код многих рок савременика је стално наилазило на сачуване пожутеле бројеве *Džuboks*-а и све до недавно када су акцијом новинара ентузијаста сви бројеви овог магазини електронски архивирани на сајту www.popboks.com/dzuboksarhiva.shtml. Учињен је амбициозан подухват захваљујући којем је овај популаран магазин сада доступан свим будућим генерацијама.

⁷⁰ *Džuboks* бр. 46, 1978, 2.

⁷¹ Наступи рок аналитичара започели су еру рок интерпретација које су се донекле даље развијале у стручним часописима као што су *Potkultura* и *Almanah novog talasa u SFRJ* и др. У оквиру *Dž-*

Рокенрол као и шлагерско – фестивалска музика морао је да прође кроз све врсте медијских кастинга, да би се коначно улоговао и у телевизијски програм. Прва емисија тог типа био је *Концерт за луди млади свет* од 1967. године.⁷² Ова емисија није имала конкуренцију и покривала је комплетан аудиторијум младих. Омладинска публика није била гледалачки диверсификована, већ згуснута око јединог понуђеног забавног програма.⁷³ Такав распоред и пројектовање забавног програма за младе био је доступан и под будним оком уређивачког врха тј. власти.⁷⁴ Ова емисија представљала је и прекретницу у продукционо – сниматељском концепту. Одступања од сваког вида конвенционалних наступа и окретање једном визуелном динамизму подразумевало је и другачија сценарија и технике снимања. Изашло се из студија и снимало свуда где се рокенрол свакодневно исказивао и трошио. Јован Ристић, редитељ, наглашава да се тада још увек није овладало техничким триковима, већ се више ишло на ликовно изражавање, познато у филмској техници. Камере су још увек биле на стативима, а њихово кретање је било хоризонтално.⁷⁵ Када се камера ослободила сталка и прешла на рамена сниматеља променио се и комплетан угао снимања и покретљивости. Рокенрол динамизам и сниматељска мобилност постали су компатибилни (кратки кадрови, или тзв, "прљави кадар", резони у монтажи као на пример кадровски скокови са сцене на мосту, на снимак крова).⁷⁶ Из данашњег угла снимања спотова и цинглова, рокенрол екранизација била је прави пионирски подухват. Са телевизијском емисијом *Максиметар* по угледу на популарни енглески *Top of the pops* седамдесетих година, рокенрол је постао део такмичарског система и процедура најслу-

uboks-a вођене су и разноврсне расправе и критички осврти попут чланка Дарка Главана "Rok u našem suvremenom konceptu kulture" в. *Džuboks br.* 23, 1976, 12.

⁷² Сећања Јована Ристића, једног од главних твораца прве рок емисије на телевизији, Aleksandar Žikić, *Fatalni ringišpil*, 113.

⁷³ Према произвољним подацима Јована Ристића број гледалаца се могао кретати и до десет милиона... исто.

⁷⁴ Саговорници на овој теми се сећају два кључна телевизијска догађаја у пропагирању рок културе: Године 1967. југословенска телевизија је директно преносила светски пренос извођења песме Битлса *All you need is love*. Године 1972. у сарадњи са позориштем Атеље 212 телевизија преноси рок представу *Исус Христ Суперстар*.

⁷⁵ Сећања Јована Ристића, једног од главних твораца прве рок емисије на телевизији, - Aleksandar Žikić, *Fatalni ringišpil* н. д., 114.

⁷⁶ Исто.

шанијих и најгледанијих састава. Критеријуми, процењивачи, оверивачи, промотери ступају на сцену и постају кључни фактор у конкуренцији на рокенрол тржишту.

Рокенрол сцена се постепено нивелисала у просторну идентификацију. Поред већ поменутих спортских хала⁷⁷ и стадиона, посебну улогу одиграли су и домови културе. Освајање простора у рокенрол спектакулизацији стиже и до објеката који постају главна мека рокенрол окупљања. Пермутација једног броја домова културе у омладинске центре представља релевантне културне и музичке идентификаторе. С обзиром на доступни материјал моја истраживања углавном су усмерена на подручје Београда (сличан распоред сценских објеката био је заступљен и у другим урбаним центрима тадашње СФРЈ). У разговорима са савременицима рок епохе посебно је пажња скретана на две институције: Дом омладине и Студентски културни центар који нису само били збирне јединице и средишта окупљања него и означитељи културне климе у последњим деценијама двадесетог века.

Нови потези власти тактизирали су да се кроз омладинску управу (омладински градски комитети касније Савез социјалистичке омладине) и активности омогући већи дијапазон стваралаштва али и контроле. Тако је првобитна замисао оснивача била да Дом омладине у Београду (1964) представља спомен – дом омладинским радним акцијама. Повратак на подобну "реминисценцију из времена ентузијазма" омладинских активности, подстакли су да се изгради једно здање које би представљало спону између структура власти и потреба младих.⁷⁸ Са историјске дистанце хроничари ову институцију уздижу на ниво знамења као: "бастион социјалистичке правоверности"⁷⁹ где су се одржавале свечаности и музички концерти поводом Дана младости и других државних празника,⁸⁰ али истовремено где се испољавао

⁷⁷ Један од већих објеката у Београду где су се одржавали рок концерти била је Хала спортова за 5000 посетилаца; у Сарајеву је била позната дворана "Слога", а у Загребу дворана Врбик.

⁷⁸ Radoslav Đokić, *Na kapetanskom mostiću u Dom omladine Beograda 1964 – 1994*, priredili Ratko Peković i Ratko Šutić, Dom Omladine, 1994 Beograd, 014.

⁷⁹ Dragan Todorović, *Zabava (i za čitaoca)*, u: *Dom omladine Beograda 1964 – 1994*, н.д., 153.

⁸⁰ Паралелно са савременим музичким трендовима одвијали су се и партијски сценарији који су кулминирали са Даном младости. Појава рокера "чупаваца" на Дану младости са пригодним програмом партизанских песама у блуз ритму ("Златиборе шири своје гране") манифестовало је – прекорачење идеолошких граница и њихову стабилну потку постојаности. Још једна потврда синхронизованог деловања власти и поткултуре. У Монографији се налази и фотографија Јосипа Броза Тита и Јованке Броз у Дому Омладине 24. маја 1971. године. В. *Dom omladine Beograda 1964 – 1994*, н.д., 255.

"демократски дух и показивао критички набој према власти", "место где се може мислити и где се може покушавати са новим".⁸¹ Међутим већина порука разоткривају јавну сцену која се обликовала кроз један амбивалентан след околности на релацији официјелног и авангардног, популистичког и популарног, елитног и субкултурног. На почетку Дом омладине представљао је стециште музичких трендова као што је цез,⁸² постајући временом мека или "склониште" рок поклоника (Никола Нешковић).⁸³ Музичка позорница заснивала се на бројним концертима, перформансима и фестивалима. Хроничари издвајају важне тренутке у историји рок спектакла: "окупљања електричара" и свирке популарних вис-ова шездесетих година; комерцијализација сцене када се Дом омладине појављује као организатор концерата познатих светских имена рок музике (*Deep Purple, Tina Turner, Jethro Tull*); наступи водећих рок бендова у тадашњој СФРЈ посебно из Хрватске, Словеније, Македоније осамдесетих година. Један од најважнијих догађаја био је "Поздрав из Загреба" 1980. године који је организовао Дом омладине када су учествовале познате хрватске рок групе, да би потом била узвраћена посета београдских рок група Загребу.⁸⁴

Умножавањем и дисперзијом уметничких праваца, мода и стилова седамдесетих година, структуре власти су све мање могле да покривају видокруг надзора. Нови простори и нове тенденције – трибине, изложбе, музички догађаји запосели су просторе као што су у Београду Студентски културни центар (1971)⁸⁵ (познати су били Априлски сусрети, долазак великог броја уметника из иностранства, алтернативне групе), сцена Дадов, КСТ (Клуб студената технике), сцена на Акаде-

⁸¹ У монографији има још метафора које ову институцију пореде се атинском агором, из сећања Миле Стојнић у *Dom omladine Beograda 1964–1994...* 194.

⁸² Заинтересоване читаоце упућујем на текст Монографије у коме се помињу све важније звезде као што су Ела Фицалд, Мајлс Дејвис, Лајонел Хемптон, Реј Чарлс као и организовање од 1971. године фестивала цез музике на којем је понекад присуствовало и по 4000 гледалаца в. *Дом омладине* 130–135.

⁸³ Отварање дансинг дворане са 1500 седишта и велике дворане са 600 места.

⁸⁴ Aleksandar Gajović, *Sedamdesete i osamdesete: pop i rok događanja*, у *Dom omladine* н.д. 147.

⁸⁵ Зграда у којој се налази Студентски културни центар. Пре другог светског рата је била Офицерски дом у којем су се приређивали балови, после Другог светског рата до 1968. године је био Дом Удбе (полиције), а од 1971 године зграда је дата студентским организацијама и постала Студентски културни центар. Године 1983 био је велики пожар и ентеријер је уништен. Потпуна реконструкција је завршена 1994. године. Ту се одржавају позоришне представе, филмске представе, предавања, научни скупови, изложбе, мултимедијални пројекти.

мији и др. На обострано задовољство свих актера андерграунд сцена створени су нови еманциповани простори који су били усмерени на поливалентне садржаје. И док је Дом омладине постајао етаблирано недоношче, Студентски културни центар бележи своје авангардне и андерграунд узлете. Седамдесетих и осамдесетих година Студентски културни центар постаје права мека поткултурних сцена.

Музички спектакли у визури домова култура обликовали су посебан вид поткултурних сцена. Били су то простори који су дефинитивно креирали друштвени живот младих и свих оних у походу за културним трендовима. Међутим, у социјалистичком пероиду њихова културна политика је маневрисала са структурама моћи.

3.4. Фестивали и концерти: концепт буке и тела = роба

Фестивали и концерти шлагерског типа нису имали конкуренцију. Били су заштитни знак естаблишмента. Рокенрол је био заштитни знак поткултура, прилагођавајући се условима музичког тржишта. У протеклих тридесет година рокенрол се трансформисао – од симплифициране сценске категорије у сложени механизам музичке индустрије. За то је било најпре потребно да се презентује јавности, да се просторно еманципује, а тек потом искаже своје диференцирајуће потенцијале у профилисању разноврсних сцена. Када се има у виду рокенрол сцена у СФРЈ и производња фестивалске и концертне културе могу се утврдити следеће фазе: 1. промовисање и институционализација рок музике (Гитаријаде и омладински фестивали); 2. освајање и еманципација простора као што су концерти на отвореном простору *open air* хепенинзи; 3. концерти – турнеје и гостовања у фузионисању и диференцирању поткултурних стилова (*new wave, punk, techno, reggae, heavy metal* итд.).⁸⁶

Шездестих година рокенрол музика добила је шансу да се представи на водећим фестивалима популарне музике као што је *Опатијски фестивал* и *Загре-*

⁸⁶ Када је реч о анализи спектакла исход сакупљања и читања података о рок сцени односно - рок групама од шездесетих година до деведесетих година двадесетог века је у корист догађаја као релевантних матрица у обликовању друштвеног живота младих. Моја даља анализа ће се заснивати на круцијалним фестивалима и концертима, који су посебно наглашени у монографијама, енциклопедијама и усменим предањима рокенрол актера.

бачки фестивал. Био је то пут да се уђе у већ уходани сценски поредак и могућност да се добије официјелни фестивалски татор. С друге стране, свако сценско освежење давало је посебне атрактивне импулсе постојећим фестивалима. Временом рок музика је са порастом популарности добила и званичну легитимацију у виду "Вечери поп или рок музике".⁸⁷

Паралелно са фестивалском социјализацијом рокенрола, пројектовала се и одвијала нова дисперзија рокенрол садржаја и простора. Први на ранг – листи приоритета из рок историје бивше СФРЈ били су спектакли под називом *Гитарјаде*. Који су били пресудни заокрети у промовисању рок сцене? Рок позорница се из концертних дворана сели у спортске хале; такмичења вокалних солиста замењују такмичења инструменталних бендова; електрификација звука замењује акустику; гледалачка перцепција мења се у правцу телесног активизма. Изузимајући неколико покуса у одржавању рок спектакла који су се обично звали "такмичења електричара" (фестивал бит музике у Загребу 1965. године или такмичење електричара у Будви 1965. године) може се рећи да је окосница била 1964. година када је одржана *Гитарјада* у Новом Саду под називом "Ватромет ритма",⁸⁸ а потом *Прва Гитарјада* у Београду 1966. године. Београдски догађај који се тада десио оставио је трага у јавности као "опасан" или "либералан" подухват. На страницама штампе излазили су прикази, репортаже, али су вођене и полемике.

"У недељу поподне у Београду није било ни једне игранке и сви вокално инструментални ансамбли били су у Хали спортова на Београдском сајмишту на Првој гитарјади. Ова ревија вокално-инструменталних састава "електричара" у организацији продукције плоча РТБ и редакције "ТВ Новости" имала је више посетилаца од иједне спортске приредбе одржане у овој хали, а по буци коју су производили учесници и публика надмашила је све што се овде чуло."⁸⁹

Ови штампани медији, затим, врло детаљно описују атмосферу "орканску музику" која је "протутњала срећно и без инцидента" окупивши велики број младих између 13 и 18. година.⁹⁰ Попустање етаблираних стега утицало је на све слободније оглашавање по питању рок догађаја. Али не заборавимо да је то још

⁸⁷ Витомир Симурдић је био један од иницијатора увођења рок вечери на Опатијском фестивалу, Bogomir Mijatović, *NS Rokopedija, Novosadska rok scena 1963 – 2003*, Novi Sad 2005, 341.

⁸⁸ Bogomir Mijatović, наведено дело, 335.

⁸⁹ *Вечерње новости*, 11 и 12 јануар 1966.

⁹⁰ Исто.

увек било време политичког једногласја и конзервативних ставова, па су се огласили и они који су овај догађај назвали "циркусијада, мајмунијада, безумно урлање, хистерија".⁹¹ Или се у домену коментара правоважних омладинских активиста наглашавало да је случај "електро-гитаријаде" већ депласиран.

"Гитаријада је само један део уског круга градске омладине и само један незнатан део који исказује своје ватрено расположење. Зато се треба позабавити озбиљним проблемима младих, а то је да сваки други младић или девојка не заврше основну школу и свако изражавање бриге изван тога је лажно".⁹²

На основу бројних полемика и реакција јавности показало се да је само један музички спектакл направио друштвени метеж и заокрет у позиционирању потреба младих. Био је то догађај који је ушао у свакодневицу и друштвену стварност креирајући је.

Након првих гитаријада под називом "Парада ритма" сценски програм рокенрола ушао је у своју календарско – цикличну орбиту. Од тада *Гитаријада* се одржавала сваке године. У почетку седиште је било у главним метрополума као што су Загреб и Београд (Зг. 1967., Бгд. 1968., 1969.). Зашто и како Гитаријада од 1966. године постаје дело локалних омладинских структура града Зајечара и губи своје позиције у метрополама, остаје питање за реконструкцију догађаја и његове улоге у деловању културне политике тога времена. Колико је *Гитаријада* била друштвено дело мале групе ентузијаста, контролни пункт културних и друштвених институција, опасан конкурент на музичком тржишту или локална манифестација са централним карактером? *Гитаријада* постаје "зајечарска" и уз прекиде одржава се и до данас.⁹³ Гитаријада је имала своју концепцијску маршруту препознатљиву за фестивале – учесници, такмичари, жири и победници.

Савременици рокенрол музике издвајају посебну епоху омладинских фестивала у СФРЈ седамдесетих година двадесетог века. У летњим месецима одржавали су се фестивали рок и поп музике у Суботици који су имали такмичарски карактер, а потом и *BOOM фестивал* који је попут *Reading фестивала* у Великој

⁹¹ *Политика* 18. јануар 1966.

⁹² *Student*, 22. II 1966.

⁹³ О тридесет година Зајечарске гитаријаде видети: *Gitarijada 1966 – 1996, Zaječar 1966*.

Британији, имао ревијални карактер и одржавао се у Загребу, Новом Саду и Љубљани.

Фестивали Омладине су почели су да се одржавају још раних шездесетих година чији је циљ био афирмација младих композитора и извођача. Седиште је био град Суботица.⁹⁴ Иницијатива је потекла из ОКУД "Младост" и композитора Јосипа Ковача. Према речима Богомира Мијатовића у почетку ови фестивали били су копија водећих фестивала као што је *Опатијски фестивал*. Највише су наступали "шлагераши" и тек по нека рок група. Преокрет је наступио од 1978. године када се у потпуности мења фестивалска концепција у правцу рокеризације, а од 1980. године долази ново руководство фестивала.⁹⁵ Да су Омладински фестивали у Суботици били део естаблишмента показују и признања која су временом добијали као што је Октобарска награда ослобођења Суботице па све до награде Републичке конференције Савеза социјалистичке омладине Хрватске "Седам секретара СКОЈ-а" 1980. године.⁹⁶

Од 1971. до 1978. године паралелно са Суботичким фестивалом одржавао се и *BOOM фестивал*. То је време када се стварају и велике рок групе *cover bendovi* што је и симболична порука назива *boom*. За разлику од Омладинског фестивала који се одржавао само у Суботици овај фестивал је покривао веће градове СФРЈ, што је било теже организовати, па се угасио 1978. године.⁹⁷ Док се *Омладински фестивал* обично дешавао у пролећним месецима око датума прославе 25. маја,⁹⁸ дотле се *BOOM фестивал* одржавао у различито време у току године и следио је након *Омладинског фестивала*.

⁹⁴ У монографији о *Омладинском фестивалу* развојни пут би могао да се сврста у фазе где се могу издвојити неки од фестивалских датума: настанак фестивала (1961), "од улице до фестивала" (1962), "Југославија је стигла у Суботицу" 1963, "певачи засењују композиторе" 1966, "први пут пред ТВ гледалиштем" 1967, нови организатори 1975, "музичке групе преузимају примат" 1976. године и друго. У: *YU festivali u Subotici, 25 godina muzičkog druženja mladih*, Subotica 1985

⁹⁵ Интервју са Богомиром Мијатовићем, фебруар 2007, Нови Сад.

⁹⁶ *YU festivali u Subotici, 25 godina muzičkog druženja mladih*, Subotica 1985. (korice).

⁹⁷ Исто. Интервју Богомир Мијатовић

⁹⁸ Тако на пример Фестивал "Омладина 72" почео је поноћним концертном 25. маја године 1973. учесници Фестивала заједно са грађанима Суботице испратили су штафету за рођендан председника Тита. *YU festivali u Subotici, 25 godina muzičkog druženja mladih*, Subotica 1985.9-10. (наведено у поглављу *Политички спектакли – свечаности дисциплине*).

Са појавом првих великих рок група, омладински фестивали губе моћ на тржишту спектакла. Концерти постају носећи стуб рок спектакла. Све што се касније одигравало на фестивалским подијумима није више остало на позицијама рокенрола, већ у домену поп музике. Осим што се може издвојити случај, када је у оквиру EBU (European Broadcast Union) организован међународни рок фестивал у Новом Саду (одржан је испред СПЕНС-а) 1989. године на којем је учествовало око 15 група из иностранства.⁹⁹ Уколико се следи рок наслеђе почетак једне нове фестивалске физиономије започиње од 2000. године са одржавањем *EXIT noise summer festa*.

Посебан тип рок спектакла су концерти на отвореним просторима. Паркови, излетишта, тргови и друге локације представљали су сценски изазов у имплементацији музике и мноштва окупљених људи на отвореним просторима. Дакле, изван стадиона, хала, сала, клубова иницирају се спектакли "под ведрим небом". Реализација таквих пројеката подразумевала је другачију сценску конструкцију.

Осим ретких примера,¹⁰⁰ кључни моменат је серија одржаних концерата у Кошутњаку код "Хајдучке чесме" (Београд): 1972., 1973. и 1977. године. Модел концерта – светковине већ је био светски оверен, а у СФРЈ је стигао посредством документарног филма "Woodstok" који је приказан на FEST-у 1971. године. Дошло се на идеју, а затим стигло и до реализације. За почетак, на излетишту Кошутњак већ је постојала бина намењена приредбама културно – уметничких друштава. Уз сагласност релевантних политичких структура (Савез социјалистичке омладине, месне заједнице) одржан је први концерт код "Хајдучке чесме" 1972. године. Окупљање музичких следбеника на отвореном простору и наступ тада ексцентричних рок састава представљао је репрезентативни чин увођења отворене сцене. Већ наредни концерт, "озбиљније замишљен", ушао је у пакет двадестпетомажских свечаности и одржан је 26. маја 1973. године након стадионског спектакла у част Титовог рођендана.¹⁰¹ Стратешки потез могао би

⁹⁹ Из приватне документације Богомира Мијатовића, необјављена студија професора Антона Еберста, *50. godina muzike na RT Novi Sad 1949–1999*.

¹⁰⁰ Године 1966. група *Elunce* је одржала концерт у Зоолошком врту са 2000 посетилаца, Ретар Јанјатовић, *Ilustrovana Yu rock enciklopedija 1960 – 1997*, Geopoetika, Beograd 1998, 70.

¹⁰¹ Сећања Роберта Немечека у Aleksandar Žikić, *Fatalni ringišpil*, 173.

се протумачити као још један вид зависности од политичких структура власти, али и као његов опозит. Ово двоструко лице концерта заиста, одговара моделу светковине – преступ и поредак. У фази рок комерцијализације Концерт код Хајдучке чесме 1977. године потпуно се уклапа у те стандарде. Био је то концерт у славу тада најпопуларније рок групе на просторима СФРЈ. Истовремено, више десетина хиљада љубитеља рока и обожавалаца дали су свој допринос у историјском маркирању овог догађаја. Да би се постигао ефекат спектакла, концепција концерта на отвореном простору је прокламовала следеће циљеве: (само)потврда бенда у постигнутом врху популарности,¹⁰² провод посетилаца и доказивање организационих способности. Музички спектакл је испунио основне принципе – задовољства и задовољности, расположења и моралне накнаде.

Било је то време још увек транспарентног кокетирања са естаблишментом или како се експлицитно наводи у једној критици: "Седамдесетих година режимске групе су прегазиле све остало и тад је створен лажни калуп, по коме је касније вредновано све остало".¹⁰³ Ма колико се сукобљавале критичке струје *за* и *против* рокенрол *mainstream* сцене, евидентно је да су најпопуларније групе изградиле комерцијални статус баш захваљујући величању власти. Из архивског материјала извлачим један фрагмент који показује како је једна порука и слоган на концерту био "модел стварности" црпећи из ње већ постојеће доктрине. Да видимо како је изгледао тај сценарио: У хали Скендерија (Сарајево) 1974. године фронтмен групе *Бијело дугме* започиње концерт поздравом који је упућен председнику државе Јосипу Брозу Титу, а затим је цела дворана заједно почела да пева песму "Друже Тито ми ти се кунемо да са твога пута не скренемо".¹⁰⁴ Са тог становишта рокенрол култура није била у сукобу са естаблишментом, већ је њему и тежила.¹⁰⁵ За помирљивост субкултуре и доминантне културе није потребан дијалог, јер се оне

¹⁰² Реч је о тада најпрометнијој групи на музичком тржишту – *Бијело дугме*. *Džuboks*, br. 39, 1977, 2.

¹⁰³ Коментар Лари Плесничара у: Aleksandar Žikć, *Fatalni ringišpil*, н.д., 176.

¹⁰⁴ У интервјуу који су Жељко Бебек и Горан Бреговић дали у *Џубоксу* наводе да су чланови Савеза комуниста што је иначе ретко међу рокерима. *Džuboks*, br. 4, 1974., 6.

¹⁰⁵ Дарко Главан критикује став Милоша Илића који је изнет у књизи "Социологија културе и умјетности" по којем поткултура не мора да долази у сукоб са културом уопште...*Džuboks*, br. 23, 1976.12.

негде изједначују. Дарко Главан написао је тих година да домаће рок стваралаштво ретко успоставља стварни дијалог са нашом друштвеном стварношћу. У извесном смислу друштвени ангажман нашег стандардног рока је исто "толико безначајан, несувисао и ескапистички као и стандардна фестивалска шлагерска глужба. Какав естаблишмент такав и андерграунд...но од врхунских стваралаца рокерске протокултуре наши би актери требали преузети бескомпромисност и одлучност у сукобљавању са друштвеном свакодневицом".¹⁰⁶ Тако је писано пред крај седамдесетих, да ли се нешто изменило осамдесетих година?

Музички спектакли из фазе рок еманципације улазе у фазу рок диференцијације од краја седамдесетих година. Разноврсност музичких стилова и садржаја представља основни покретач сценске делатности. Отвара се безброј поља на којима потезе имају надолazeће групе новог таласа, панка, регеа и других праваца. Сцена постаје један полигон конкуренције и задобијања позиција у репрезентативном исказивању. Естаблишмент није више у могућности да држи под контролом раштркане сценске делатности – концерте, турнеје, хепенинге, продуцентско – менаџерска предузетништва, инострана гостовања. Сценске активности доносе и нове садржаје: анархо екзипиционизам, артизам са елементима пародије, алтернативне сцене и друго. За организовање фестивала и концерата врхунски мотив постаје профит. Технологија спектакла убрзано се развија – веће су позорнице и визуелно – акустичне технике. Све је већи број техника и људи који њима управљају. Стасавају нове генерације менаџера и продуцената¹⁰⁷ и оснивају се нови студији. Турнеје и гостовања постају прави извор зарада, ширења популарности, нови вид интеракција, груписања и емпатија. У диференцирајућим пољима рок поклоници и следбеници збијају своје редове, прате се, проналазе. Дестинације ма где биле постају средишта окупљања музичких истомишљеника ма одакле дошли. На рок мапи исцртавају се тачке – зоне – епицентри деловања познате само онима који знају да прате траг "врућих порука". Тај густ концертни саобраћај одвија се на про-

¹⁰⁶ Исто.

¹⁰⁷ Богомир Мијатовић је дао списак познатих продуцената, сниматеља, менаџера. в. Bogomir Mijatović, *NS Rokopedija*, н.д., 325-333.

стору бивше СФРЈ.¹⁰⁸ Могу се издвојити три вида концерата као покретних сцена: турнеје бендова унутар тадашњих граница СФРЈ, гостовања иностраних бендова у СФРЈ и турнеје *yu-rock* бендова у иностранству. Сценски промет на релацији Београд, Љубљана, Загреб, Сарајево, Скопље, Приштина и размена група били су врло динамични све до почетка деведесетих година када се улази у фазу друштвене и политичке хемертизације. Услед распада државе СФРЈ праћеним ратом, ксенофобијом, политичким антагонизмима, економским санкцијама итд., музичке сцене су сузиле своја деловања градећи локална средишта. Локализација рок сцене уступа место политичком ангажману и означава следећи период рок спектакла.

3.5. Организациони кôд (логистика)

Рок фестивали и концерти појавили су се у време када су утврђена институционална правила сценског поретка и када се формирало музичко тржиште. Распоред снага у управљању, извођењу и прихватању музичких дела био је формиран на принципима културе естаблишмента, која је прихватила тековине популарне културе у виду забавне и народне музике. Створени су стандардни и идеалтипски модели доминантне културе. Шта је онда преостало рок сцени? Она је имала неколико стратешких могућности: да се инкорпорира у естаблиране институције музичке сцене са аутентичним садржајима, да изграђује сопствени пут институционализације или да остане доследна својим ванинституционалним формама деловања. У држави која се у другој половини двадесетог века заснивала на ригидним друштвеним вредностима једнопартијског система, али и са елементима либерализације друштва и културе, рок сцена се обликовала на специфичан начин. Са становишта организације и управљања сценским апаратом био је то сложени пут нагодбе, симбиозе, али и реформских преокрета.

¹⁰⁸ Осамдесете године доносе са собом концерте бендова које наратори у овом истраживању посебно издвајају *Азра* у Студентском културном центру у Београду 1981. године, *Филм* у Дому омладине 1981. године и наступима у СКЦ, *Прљаво казалиште* у Дому омладине у Београду 1981., наступи *Електричног оргазма* у СКЦ током 1985. године, *Панкрти* у СКЦ 1980, *Екатарина* серија концерата у Београду и један од последњих у Сава центру, *Laibach* концерти у Љубљани, Загребу и Београду 1982. године.

Већ сам констатовала да је рок сцена пролазила кроз фазе промоције, еманципације и диференцијације. У организационом смислу ти процеси су се одвијали понекад и стихијски у намери да се што више прикаже рок тржиште. Презентовање рок музике одвијало се на три организациона фронта: ванинституционална логистика уз подршку заинтересованих структура власти (на примеру гитаријада и концерата код "Хајдучке чесме"), институционално деловање са елементима реформе (нови тип фестивалске логистике) и комерцијализација са елементима приватног предузетништва (концертни бизнис).

Патентирање музичке представе *Гитаријада* заснивало се на појединачним мотивацијама и иницијативама ентузијаста. Рок савременици истичу организациону спонтаност да би нагласили тај чврсти и добровољни магнетизам окупљања и здруживања – "...без посебних медијских инструкција, без икакве посебне пропаганде и идеолошких усмеравања".¹⁰⁹ Тачно је да стандардне организације није било, али је итекако постојала стратегија у остваривању музичких подухвата.¹¹⁰ Рок посматрачи и промотери пратили су надолazeћу рок плим, која је захватила све веће центре – Београд, Загреб, Љубљану, Сарајево, и у којима су стасавале рокенрол (*beat*) групе. Иницијатори гитаријадских спектакала имали су идеју да временски и просторно окупе и згусну све рок актере у намери да се представи нова и све популарнија музичка поткултура. Следећи корак у организационом третману био је усмерен ка придобијању појединаца и институција (посебно медија) у промовисању ове музике и стварању публицитета. Организациони план био је да се музичка представа програмски одвија у виду такмичења (полуфинале и финале) које, као што је познато, успоставља одговарајући ред и хијерархију на рок сцени.¹¹¹ Које је то било потребно протагонистима или друштвеном надзору? За-

¹⁰⁹ Aleksandar Žikić, *Fatalni ringišpil*, н.д., 95.

¹¹⁰ Организацију ове вокално-инструменталне ревије је потмогла продукција плоча РТБ и редакција *ТВ Новости. Вечерње новости* 11. јануар 1966.

¹¹¹ У току дводневног такмичења (полуфинала и финала) такмичило се 23 групе "електричара". Жири је био сачињен од познатих личности из културног живота и који су подржавали модерна уметничка стремљења – Милена Дравић, Ђорђе Марјановић, Душан Будимировић (уредник продукције плоча), Ђорђе Дебач (продуцент), Петар Вујић (секретар удружења цез музичара) итд. *Вечерње новости* 11. јануар 1966. Компетентност изабраних појединаца је, пре свега, представљала подстрек музичким иновацијама.

тим, гитаријаде су требале да се установе као цикличне музичке представе, чији континуитет успоставља ритуални поредак и празнично расположење неопходно да се створи привид кохезије. На пример, један од организационих потеза је био да се комплетан сценарио музичке представе прилагоди овдашњим зонама свакодневног времена доколице. Одржавање популарних "чајанки", заменило је окупљање у хали Сајмишта у Београду где је програм започињао у недељним поподневним сатима. Такав сценарио је подразумевао одговарајућу логистику, која у београдском случају није прешла праг од две године континуираног одржавања.

Из београдске базе на темељима домова културе и феријалних савеза никле су локалне *гитаријаде* између којих се за водеће место изборила Зајечарска гитаријада. Од периферије настају нови рок центри, а од локалних приредби обликују се нови рок спектакли. Показало се да без обзира на велики или мали град, велику или малу сцену, организовање музичких хепенинга јесте увек у рукама људи, који себе проглашавају за ентузијасте и пионире дела, а што се проширује и на структуре моћи организационих изабраника. Премештање спектакла на локални ниво је истовремено подразумевало и укључивање локалних организационих и финансијских структура (организациони одбори, представници Савеза социјалистичке омладине, градске власти). У почетку жири су чинили професори музике из зајечарских школа, да би се на другој и трећој гитаријади у организацији придружио и Дом омладине из Београда и Радио и телевизија Београд (жири Радио Београда).¹¹² Са локалног нивоа музичка сцена је постала централна позорница сезонског окупљања рок група (од осамдесетих година све је већи број учесника који се пење и до преко 100 група, а такмичење се одржава у Хали спортова; следе и *open air* манифестације, фудбалски турнири и пикници).¹¹³ За локални културни просперитет постигнут је пун ефекат, али у сценској конкуренцији гитаријаде су све више потискиване на маргину. Спектакли су пронашли нове терене у виду омладинских фестивала и концерата око којих се обртао већи профит и потражња.

¹¹² *Gitarijada Zaječar 1966 – 1996, Zaječar 1996.* (без нумерације).

¹¹³ *Gitarijada Zaječar 1966 – 1996, н.д.*

Продор рок музике на фестивалско тржиште имао је своја правила игре. Он се појавио у време када су фестивали шлагерске музике увелико били доминантне музичке сцене. Устаљена рангирања, сценске конвенције и програми били су строго контролисани институцијама естаблишмента – радио, телевизијом и дискографијом. Они су одржавали чврсте карике власти преко којих се одвијао музичко – сценски промет. Разлози који се наводе у тумачењу оваквог стања су следећи: Радио – телевизија је претстављала главно финансијско упориште, а појединци композитори и други су захваљујући својим позицијама преко Савеза композитора зарађивали велике тантијеме и нису били вољни да се одрекну својих привилегованих позиција.¹¹⁴ Према мишљењу неких аналитичара ово је један од разлога који је кочио продор рок музике на сценско тржиште.

Рок бендови појављују се у време тржишне конкуренције, али и једног уходяног сценског режима. Нови музички патент је, стога, могао лако да буде окарактерисан као нешто тривијално или "абнормално" што се косило са постојећим етаблираним стањем. Однос између професионализма и тзв. дилетантизма, између фестивалске традиције и сценских иновација био је усмерен на опипавање пулса у приближавању или удаљавању између доминантне културе и андерграунд сцене. С једне стране, постојале су тежње да се сцене освеже новим провокацијама, али и да се припитоме на постојећа правила. За почетак рок групе су добиле могућност да наступају на стандардизованим вечерима фестивала забавне музике. Веза између доминантне културе и андерграунд сцене увек се на неки начин одржавала, јер су једни другима били потребни. Логистика је подразумевала пројектовање посебних вечери "рок музике" или посебних смотри у оквиру постојећих фестивала.¹¹⁵ Рок музика је тако могла да се ослања на организациони и финансијски фестивалски код, али и да поштује њихова правила.

Рок сцена је тражила алтернативне начине да на терену спектакла изгради нови, али и препознатљив апарат деловања. Пошто су радио, телевизија и постојећи фестивали били суздржани према иновацијама, тражили су се начини да се

¹¹⁴ Интервју са Витомиром Симурдићем уредником на Радио Нови Сад, април 2003.

¹¹⁵ Да би се могла организовати *Džuboks* смотре фестивал *Београдско пролеће* је уврстио посебан програм на стадиону Ташмајдан. *Džuboks*, бр. 63, 1979, 10.

направи искорак у институционализацији рокенрол сцене. Решење је нађено у осмишљавању омладинских фестивала. Зачетници изума сматрају да су ови фестивали били једини пут у афирмацији и комерцијализацији рок музике.¹¹⁶ Међутим, такву идеју није било лако реализовати јер су "сви фестивали били страшне ђавоље чизме – ненормални буџети".¹¹⁷ Организација омладинских фестивала подразумевала је преображај постојећег стања уз подршку владајућих структура. Витомир Симурдић износи тумачење како су стартовали омладински фестивали: "Телевизија није у почетку хтела да прихвати суфинансирање, већ је то елегантно пребацивала на жиро рачун неког удружења, ту су биле и донације из културно – просветних заједница, из разних секретаријата – општинских, градских, републичких за културу итд., ...овамо – онамо све се пребацивало на један буџет и онда се финансирао фестивал. Из угла власти стратегија је била следећа: медији одржавају постојеће стање *status quo*, али истовремено инвестирају у пројекте да би били у корак са савременим трендовима".¹¹⁸

Организовање фестивала функционисало је по систему сналажења односно прилагођавања друштвеним приликама. Омладински фестивали, у почетку по форми и садржају требали су да личе на постојеће фестивалске институције + нова имена/учесници. "Омладински фестивал је био место где је требало обезбедити будућност у којој се ништа битно неће променити".¹¹⁹ Произилази да је таква фестивалски концепт био парадокс у време када је рок сцена увелико узела маха и употпуности променила друштво спектакла. Зато неки од рок савременика сматрају да су омладински фестивали у Суботици, за разлику од *BOOM фестивала* били "бастион конзервативног".¹²⁰ По речима Богомира Мијатовића све до осамдесетих година омладински фестивали су подсећали на шлагерске фе-

¹¹⁶ Интервју са Витомиром Симурдићем, април 2003, Нови Сад.

¹¹⁷ Поређења ради омладински фестивали су добијали мање средстава него престижни фестивали у Опатији или на пример *Загребачки фестивал*. Извршна продукција фестивала је имала право на расподелу онолико колико јој је било намењено. Пример: године 1971. за поп фестивал је предвиђено 75 милиона динара док је Загребачки фестивал стајао 100 милиона динара. *Илустрована политика*, бр. 650. 20.IV 1971., слично поређење даје и Витомир Симурдић..

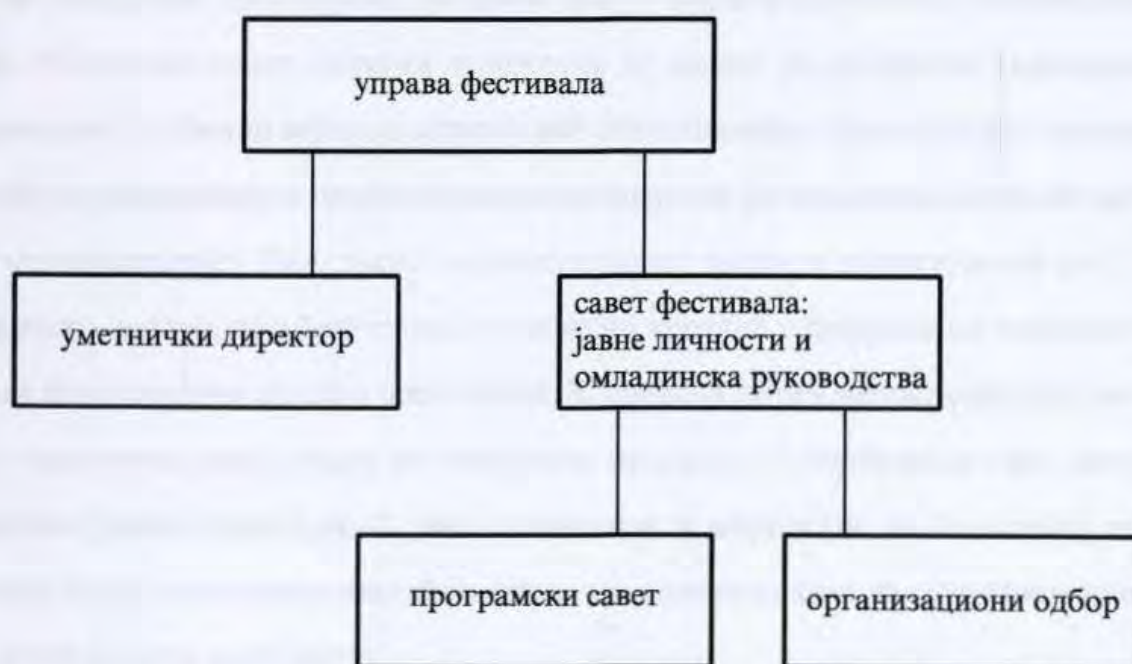
¹¹⁸ Интервју са Витомиром Симурдићем, април 2003, Нови Сад.

¹¹⁹ Интервју са Витомиром Симурдићем

¹²⁰ Интервју са Витомиром Симурдићем

стивале, а извори финансирања били су разни – од Покрајинског извршног већа Војводине и даље. Успостављен је и посебан поредак: 1. групе које су наступале на *Опатијском фестивалу* или *Загребачком фестивалу* биле су главни улог за *Омладински фестивал* у Суботици, а за остале групе постојао је конкурс за пријављивање; 2. извођачи су морали да долазе са постојећим снимцима; директор и чланови савета су одлучивали о учешћу.¹²¹

Преокрет је наступио седамдесетих година када су се променили форма и садржаји фестивала. Према мишљењу овдашњих руководилаца, био је то преокрет захваљујући инвентивним потезима новог руководства као и новим регулативима. Преображај фестивалске институције подразумевао је нови сет правних регулативи који су били усмерени на структуру управљања и извођења (уметнички директор је имао дискреционо право да прави избор учесника; уведена је клазула по којој није било обавезно присуство ревијелних оркестара, јер су сада главни извођачи били бендови итд. Дакле, потезе су повукли појединци, што и јесте правило у ма којој иновацији или новом патенту. Руководијење фестивалом за разлику од шлагерских фестивала у којим је центар моћи био радио – телевизија, прелази у руке организационог одбора:



¹²¹ Интервју са Богомиром Мијатовићем, фебруар 2007, Нови Сад.

Распоред снага на руководећим позицијама ишао је у прилог професионалним групацијама и људима из струке. Богомир Мијатовић сматра да су омладински активисти били нека врста "кишобрана у руководству" или заштита фестивалског поретка. У програмском савету и организационом одбору били су заступљени и људи са радија и телевизије. Рок фестивали су, на тај начин обрнули редослед моћи стварајући посебан музички поредак.

Евидентно је да се од осамдесетих година на омладинским фестивалима појављују нове групе, нови музички стилови, нови сценски дизајн што је био логичан наставак светских трендова.¹²² Фестивали су пружили прилику неафирмисаним групама ("уместо тиражних група стизале су групе са демо снимцима"). Промена садржаја и сценских структура нису пореметили институционалну форму организовања спектакла – чак шта више она је обезбедила статус трајног деловања уз повремене замене руководства.

Када се почело са бесплатним концертима на отвореном простору, било је јасно да се улази у нове организационе изазове. Такви музички спектакли нису могли да се ослањају на већ уходане институције, већ су почињали из почетка: мотив, иницијатива + ентузијазам. За одржавање масовних бесплатних концерата на отвореним просторима организатори су морали да изграде посебне стратегије. Пословни успех оваквих концерата се мерио не профитом (материјални трошкови су обично већи од зараде), већ способношћу, ефикасношћу, интензивношћу и реализацијом пројекта званог концертом на отвореном (*open air* музичке манифестације) Циљ таквог организационог подвига подразумевао је: 1. масовност – велика посећеност која се обично кретала у цифрама од неколико хиљада или десетина хиљада посетилаца; 2. сценска опремљеност односно визуелно – акустична проходност на отвореном простору; 3. безбедност свих актера и заштита јавних простора; 4. јака пропаганда и маркетинг да би догађај добио ексклузиван статус мега-адогађаја (маса као сценска слика на отвореном простору и перцепција амбијента).

¹²² На фестивалима су се појавили и нови бендови који су промовисали надолазећи панк и *new wave*: *Прљаво казалиште*, *Филм*, *Хаустор*, *Шарло* и *акробата* и др.

Пре тридесет година организовање оваквих спектакла пролазило је прво кроз фазу сналажења без претходних припрема и искустава. Случајеви концерата "Код Хајдучке чесме" (1972., 1973., 1977. године) били су први експерименти који ће касније наћи своје пандане на осталим отвореним музичким дешавањима. Иако су ови концерти морали да имају потпору друштвено – политичких јединица у виду Савеза социјалистичке омладине, интересних заједница, месних заједница, као и свих релевантних фактора, који су контролисали јавне просторе (одобрење за јавни скуп или одобрење за доделу земљишта итд.), сама организација највише се ослањала на ванинституционалне интеракције и зоне емпатије: способност окупљања рок промотера и успостављања једне мреже деловања са заједничким циљем. Овакав вид активности могао се одвијати са позитивним ефектом тимског рада, али и са елементима непредвидљивости и ризика. "За организаторе то је била ситуација у којој се све дешавало на ивици експлозије. Радио, телевизија, филм, штампа сви медији као да су одједном схватили где лежи есенцијална снага рок ритуала и по први пут се осетило да само учествовање даје могућност објашњења." Идући трагом овог искуственог записа Слободана Коњовића може се успоставити још један ниво интеракција. Бити присутан, па још и учествовати у таквом догађају одређивало је интензитет важности, високо котирајући допринос сваког актера унутар друштва спектакла. У таквим околностима организационе структуре постају променљиве категорије: сваком је пружена могућност да игра улогу важног или пресудног актера у некој епизоди догађаја. Са оваквом искуственом референцом улази се у посебну друштвену стратификацију која проистиче из самих акција. Дакле, организација се прилагођавала ситуацијама, а не обрнуто. Овакав тип спектакла са (не)предвидљивим околностима, променљивим и покретним организационим структурама приближавао се моделу светковине са ритуалним елементима, односно стања *communitasa* наспрам друштвене структуре. То значи да су стандардизоване вредности организационе структуре могле бити потиснуте од стране искуствених случајева као алтернативних модела у реализацији једног концерта (случај: један од организатора концерта притекао је у помоћ оне-свешћеној гледатељки представљајући хитну помоћ, други су пак доносили озву-

чења или бринули о безбедности бине итд.).¹²³ Време је показало да овакав модел музичког окупљања представља најсложенији тип спектакла са комплексном организационом структуром имајући у виду бројност, дневни или вишедневни програм, природне погодности или непогоде (метеоролошки фактори) и друго. Уз стадионске спектакле који су се повремено одржавали током осамдесетих година, тек је *EXIT fest* постао прави модел музичког спектакла на отвореном простору.

Посебан тип организације односи се на концертну делатност. Алтернативне групе, експериментални програми, перформанси и остали уметнички жанрови нашли су подршку и заштиту у групама уметника – организатора при институцијама које су све више имале репутацију отворених и инвентивних програма. Све што се дешавало у СКЦ (Београд), или "Трибини младих", Нови Сад итд. било је окренуто једном другачијем сензибилитету, који није ишао ка томе да прави милионске тираже плоча у стварању великог профита, или инсценирању музичког популизма. Тежња је била да се што више афирмишу креативни потенцијали и аутентични приступи у представљању сопствених идеја на музичкој сцени (на пример група *Екатарина*).¹²⁴

Организација са карактером институције (друштвене структуре) и организација са карактером интеракције (*communitas*) стварали су један унутарњи систем друштвених односа који се даље одражавао на спољно функционисање односно мању или већу зависност од естаблишмента. На основу типова музичких сцена и организационих модела уочила сам карактеристике друштвеног деловања рокенрол спектакла:

1. За разлику од конвенционалних спектакала спецификације послова на релацији композитор – извођач – диригент – оркестар..., у рокенрол сценској варијанти друштвени односи су се изграђивали на сценској специјализацији послова: четири до пет музичара + продуцент и менаџер.

¹²³ *Džuboks*, br. 39, 1977, 3.

¹²⁴ Илија Станковић је о квалитету ове групе дао и свој коментар: Они су једна од група са највећим бројем квалитетних концерата што ће створити још веће гужве у дворанама, за разлику од лоших снимања, "неинвентивног и траљавог пословања продукцијских кућа". *Džuboks*, br. 185, 1985., 9.

2. Комплетна подела рада одвијала се унутар групе што је подразумевало пословну мрежу узајамности засновану на кооперативности, међузависности и мултипликацији послова.

3. Друштвени односи чланова групе функционишу по принципу договора (планирање, пробе, наступи, стварање музичког дела, док се официјелни контакт са естаблишментом спроводи посредством уговора (снимања, наступи, издаваштва).

4. Функционисање и одрживост једне рок групе на јавној сцени, зависи, пре свега, од вредносно рационалног делања заснованог на музичкој лојалности између чланова, а која је условљена структуром музичког дела

5. Хијерархијски редослед руковођења, који иначе влада у фестивалско – концертном поретку (продуценти, директори фестивала и остали организатори) важи и за рок групе, док се унутаргрупни односи заснивају на одговорности међусобно укрштених послова и обавеза.

6. Постојаност организаторских и извођачких структура није увек загарантована. Наиме, рок бендови имају способност регенерације и трансфера (промене у групи и размена извођача). Рок промет се подразумева што указује на већу флексибилност и отвореност друштвених односа унутар музичког система.

Организациона структура рок састава и рок сцене заснива се на континуираном, али и ефемерном заједништву и интересима.

Посредништво и маркетинг представљали су посебан поредак моћи за рок сцену и организациони апарат. Удео менаџера у стварању рок дела могао би да се тумачи на два начина: они се појављују онда када моћ популарности и славе усложњава организацију и тражи посредништво односно када моћ новца почиње да игра одређену улогу. Промотери, посредници и други извођачи сценских радова, постају све више актуелни на естрадном тржишту и водеће личности. У неким текстовима они су осликани као "цаволов ученик, култ, кум, мистерија, харизма".¹²⁵ У условима социјалистичког поретка у којем још увек нису функционисале агенције за менаџмент, постојало је занимање *менаџер*, иза чије вокације је мо-

¹²⁵ Овако се Петар Луковић поиграо са ликом и делом Велибора Царовског, менаџером великих концерата. У: Petar Luković, *Bolja prošlost*, 286.

гло лако да се склизне у симбол моћи и замишљену слику моћног човека који прави, промовише и одржава звезде. Зато се и до данас одржала величина лидерства у организовању концерта, иако све више преовладава тимска стручност у реализацији сценске институције.

3.6. Сценски кôд

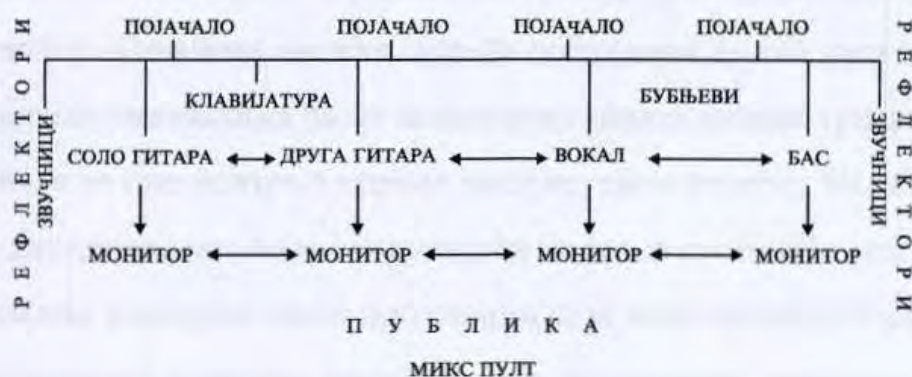
Конвенционални фестивали и концерти који су били заступници музике лакших нота изградиле су посебну логистику као упутство за употребу: правила учешћа, критеријуми такмичења, рангирања, сценско понашање итд. Сада је потребно видети како се рок музика прилагођавала сценском језику и како је стварала сценски ентитет.

Сагласно сценском језику издвајам оне структуралне сегменте који успостављају нова правила за употребу:

- Група је састављена од четири или више вокално – инструменталних извођача.
- Успоставља се следећи сценски распоред: први ниво интеракције – гитаре и други ниво – ритам машина и клавијатура. Међутим, и даље је заступљена стандардна музичко – сценска форма фронталног наступа.
- Сценски простор је испуњен електро – акустичним уређајима који стварају посебну звучну димензију (интензитет и боја звука сваког инструмента је регулисана гитарским појачалима, миксетама, кабловима, микрофонима, звучницима и др.). Електро – акустична мрежа распростире се између 4-5 пунктова који се потом фузионишу. Повлачењем са позорнице оркестра и диригента, на сцени је мање људи, а више технике.
- Аранжерско – композиторски оквир мења структуру мелодије и хармоније у правцу већих контраста са наглашеним ритмом (мелодијска контрапункција, метрономско сецкање такта). Гитарске деонице, ритам и вокал имају своје аутономије у музичком делу. Сваки инструмент и глас препознаје се сепаратно у целини композиције. Строги редослед акорада подразумева и

интерпретативне слободе што сценским интеракцијом даје већу могућност креативности и импровизације.

- Већа је покретљивост, али и везаност за техничке уређаје (већа размештеност разних помагала између појачала и инструмента). Сваки музичар има свој простор на сцени која подразумева одговарајућу техничку опрему.¹²⁶
- Музички динамизам тражи и другачију просторну конфигурацију – улази се у хале, сале, посебно на отворене просторе. Већи отворени и затворени простори захваљујући електричном звуку четири инструмента проширују интензитет деловања. Директан звук и рефлектовани звучни таласи покривају већи део гледалиштва. То се постиже и све већим издизањем сцене.
- Овај структурни распоред постао је стандардни сценски поредак рок сцене односно савремених музичких трендова. Међутим, технике свирања и садржаји су се мењали сразмерно електро – акустичним изумима и разноврсним мелодијско – хармонијским формама.
- Распоред сценских структура се одвијао по правилу хоризонталне интеракције, а не вертикалне хијерархије (диригент – извођач – оркестар). Инструментална међузависност била је усмерена на звучни поредак у којем је сваки инструмент имао своју функцију и одређене сегменте доминације.



Рок сцена се садржајно, технички и просторно трансформисала. Рокенерол сценско описмењавање подразумевало је да се постигну високи стандарди репрезентативног музичког деловања. Случај рокенрола је у социјалистичком пе-

¹²⁶ Уз сваки инструмент иде засебан монитор, затим помагала у виду дисторзивних педала, фуз бокса итд.).

риоду имао своју сценску проходност. Пре него што је рокенрол загосподарио великим позорницама, формирао се у свакодневици. Свакоме-своја-мала-сценичност била је, у ствари, ритуализована пракса *свирки* од тавана до подрума, од школа до дискотека, или игралишта. Мале музичке скупине представљале су микро сценско друштво. Те раштркане рокенрол дестинације стварале су репрезентативне просторе у којем су владала и одређена правила групе: ко с ким свира, шта се свира, где се свира, како се свира, коме? Може се претпоставити да је таква свакодневица једном пасионираном рокеру била довољна. Али музика тражи више: оверене репрезентативне просторе. И где је сад ту прелаз између малих сценичности и позорнице? Рокенрол се у почетку задовољавао сваким истуреним подијумом који се може озвучити. Али то није било довољно – рокенрол је тражио простор за буку, за светло и за масу. Само тако је могао постићи своја начела репрезентативности. Уз већ постојећи концертни модел на провереним позорницама великих сала, рокенрол музика је добила прве шансе (као што је наступ Силуета на концерту Ђорђа Марјановића 1961. године у Дому синдиката). Раздрагани наступи извођача у њиховој *другости* покренули су јавно мњење и дали прве позитивне и негативне реакције.¹²⁷

Основно сценско описмењавање започето је са првим гитаријадама. Ова рокенрол сценска фаза имала је одређене одлике које још нису биле на прагу комерцијализације. Означени светски модели послужили су као узор новоформираним рокенрол спектаклима да би се постигао ефекат модног тренда, али истовремено био је то глас контраста према свеprisутном поретку. На тим основама спектакл – гитаријада постао је означавајући модел за све будуће рок сцене.

Промовисање рокенрол сцене представљало је мобилизацију постојећих музичких потенцијала у једном временском и просторном интервалу. Основни циљ такве логистике, као што сам нагласила, била је верификација музичких изабраника и конструисање једног сценског тоталитета. Утврђено је средиште

¹²⁷ Доминантна култура је у почетку рокенрол смештала ближе хумористичком жанру, стављајући их тиме у исту позицију опозита. Рокенрол група Сулуе је наступала поводом промоције хумористичког листа "Јеж" који је назван "Концерт за карикатуру и твист". Petar Jajnatović, *Yu rok enciklopedija*, н.д. 163.

са јаким интензитетом деловања и згуснутим интеракцијама у зони комуникације и перцепције. Један савременик објашњава тактику: "...није било теоретске шансе да се било шта отме контроли, посебно што је између публике и бине био размак најмање двадесет метара, а у предњем делу су биле столице.¹²⁸ Ритуални распоред био је гранична зона између друштвене дозвољености и недозвољености, између контроле и слободе.

Сценски репертоар руководио се такмичарским типом спектакла. Вредносна скала наступа улазила је у процедуру рангирања, оцењивања, навијања. Сцени је био потребан ред да би се представила као поредак: постоје такмичари, фаворити, финалисти, победници и други. Када је успостављен такав систем онда је јавност добијала целовиту такмичарску слику у виду музичко-сценске стратификације: "Рубинси су се добро представили публици, жири их је уврстио у пет најбољих. Али изгубили су неколико поена због начина држања гитаре најмлађег члана ансамбла".¹²⁹ или коментар члана жирија: "Члан вис-а је имао најдужу косу, али се од овог ансамбла није много чуло".¹³⁰ Појединачни случајеви показују да је умерено и стереотипно понашање (слично фестивалском типу) још увек владало сценским ритуалом.

На другој страни рокенрол следбеници су у спектаклима концертног и фестивалског типа видели добар повод да се позорница прикаже као терен контраста са бунтовничким елементима. Комерцијални бунт који је већ увелико овладао светом био је пријемчив за овдашње младе снаге жељне да окрену леђа диригованом естаблишменту и свакодневним нормама. Гитаријаде су тако постале сценско исказивање свих видова слобода, а погодан инструмент за то били су музичко понашање и мода. Хронике бележе да је тај преокрет настао са појавом групе Силуете и, како је записано, "успеле су да шокирају тада пуританску публику."¹³¹ Од 230 група које су тада биле у јавном оптицају и чији су чланови били "уредно подшишани", ови момци представљају њихове

¹²⁸ Из сећања Роберта Немечека у: Александар Жикић, *Фатални рингшипил...95.*

¹²⁹ *Večernje novosti*, 12. I 1966.

¹³⁰ *Večernje novosti* 11. I 1966.

¹³¹ Petar Janjatović, *Yu rok enciklopedija...* 163.

антиподе. Модни преокрет иницирао је и идеолошки преокрет, или *vice versa*. На помолу је било сценско ослобађање са елементима артизма, егзибиционизма (костимирани извођачи) и сценског динамизма.

Музички израз на сцени огледао се и у променама музичких садржаја. Музички репертоар се најпре заснивао на извођењу страних хитова у домаћој интерпретацији. Препознатљиви хитови *Shadows-a*, *Animals-a*, *Beetles-a* и других био је први трансфер композиције на домаћи терен. Из музичке свакодневице (преслушавања и скидања песама), затим обраде, па све до презентације на позорници обликовала музичка пролиферације. Нивои обраде и интерпретације успоставили су креативну линију копије и опонашања ка сценској аутентичности. Била је то прва фаза креативне радионице на рок позорници.

А, онда се јавила потреба за сопственим музичким изразом. Чланови групе истовремено постају композитори, текстописци, аранжери. Нема више подвојености у креирању музичког дела (фестивалско-шлагерска музика као вид заступништва). Група пласира сопствени производ на сцени, своје ауторско дело које стиже до гледалачко – слушачког аудиторијума. Текстови песама, стога, представљају поруке без посредника у директној и отвореној комуникацији. "Педесетих и шездесетих година рок солисти су морали да науче музику, да буду сопствени менаџери, да праве сопствене аранжмане, да владају бар једним инструментом, јер је њихова пратња најчешће била соло".¹³² Били су то први кораци у промовисању рок спектакла. Наредних година радило се на еманципацији и стварању сопствених концертних и фестивалских сцена. Музички простори добијали су нове облике.

Позорница се увећавала, а публика умножавала. Било је све више артиста и гледалаца. Тражиле су се могућности да рокенрол прошири своје репрезентативне видике. Поред хала, сала и стадиона излази се и на отворене просторе. Позорница се интерпорира у један природни амбијент било да су то зелене површине или градски јавни простори. У социјалистичком периоду може се рећи да се јавни градски простори нису толико користили за рок спектакле (изузев неколико концерата у Београду на Тргу Маркса и Енгелса, данас Николе Пашића, у

¹³² Сећања Новака Џепине у: Aleksandar Žikić, *Fatalni ringišpil*, н.д., 25.

време прославе Дана младости). Да ли због бојазни власти о ремећењу јавног реда и мира, или неажурне логистике која није прелазила контролне и финансијске ресурсе руководећих омладинских и културних структура, те музички концерти на трговима и булеварима нису виђени. Стога се враћам на већ означене историјске маркере као што су били концерти код Хајдучке чесме.

Са истраживачког становишта релевантно је расветлити како се комплетна сценска логистика спроводила. Јасно је да се ретроспектива заснива на малобројном доступном материјалу извученом из прес клипинга и нарација учесника где се морало рачунати на висок степен субјективности. Стога ћу се послужити механизмом реконструкције која обухвата структурирање сцене и постојећа одступања. Означени маркери се руководе активностима – од сналажења до обучености и способности сценског дизајнирања:

- Уобичајена просторна дистанца између зоне логистике (данас уобичајени израз *back stage*) није била јасно одређена. Разлог томе је сувише мали простор који је окруживао позорницу на којој се одвијала слободна и густа фреквенција људи који су се налазили уз бину. Последица: велика гужва у средишту сцене (најмање стотину људи тискало се између каблова, појачала, конзоле са светлима).
- За медије је обично обезбеђен посебан простор: фоторепортери, сниматељи и новинари заузимали су места близу позорнице. Последица: ови људи су се "борили" за што невероватније и ризичне углове снимања.
- Концерт се одвијао у дневно – ноћном временском интервалу. Ова двострука временска видљивост захтевала је и посебну расвету. Последица: сцена је била осветљена, гледалачки аудиторијум је био подвргнут природној видљивости; због мрака кретања су била ограничена.
- Како се радило о природном амбијенту и електрификацији позорнице, подразумевала се и одређена кровна заштита од могућих непогода која је изостала. Последица: концерт се прекидао или су се проналазила друга решења учешће "акустичара" уместо "електричара".¹³³

¹³³ Случај са концертом код Хајдучке чесме 1972. године.

- Размак између бине и публике подразумевао одређене стандарде. Последња: није постојао размак између публике и бине. Постојала је опасност од покретања масе према бини.

Маркери и њихова одступања условљавали су успех или неуспех спектакла што је било често руковођено ситуационом (не)предвидљивошћу, па се може констатовати: "и поред проблема концерт је успео, или због проблема концерт није успео". Ове констатације највише иду на руку спектаклу – догађају када се улази у медијску и наративну орбиту драматизације.

Рокенрол је у фестивалском окружењу пролазио кроз посебне фазе еманципације. Увођење рок вечери на фестивалима шлагера подразумевао је и трансформацију сцене односно сценског извођења, понашања и изгледа. Освајање етаблираног простора имало је своје разлоге, али да видимо како то објашњава једна од актерица:

"У ствари учествовање наше групе на Опатијском фестивалу био је изазов за нас да се потпуно контра понашаш. На пример било је главно да поред оних уштогљених шлагериста дођеш обучен као панкер и још певаш у чувеној Кристалној дворани. То је у ствари било ужасно револуционарно. Тако је Пеђа био обучен у бели комбинезон, па су сви мислили да је сценски радник. Било је важно да се разбије клише, а што је опет важно да се скрене пажња, и можда пут да се постане звезда".¹³⁴

Уколико се мало декодирају значења добијају се следећи нивои порука: контраст = бунт = атрактивност = комерцијалност. Док андерграунд сцена остаје изван "кристалних дворана", овде се контраст или субверзија доводи у равн комерцијалне симбиозе спектакла са званичном фестивалском политиком.

Омладински фестивали имали су другачију причу о еманципацији. Формира се сопствена сценска аутономија са наслеђем фестивалске логистике. Некадашњи директор фестивала Витомир Симурдић наставља своју причу о сцени: Преокрет наступа када рад са рок групама намеће нови тип логистике. Другачија озвучења (за класичну варијанту било је довољно 2000 W, а уводи се 20 000 W). Дотадашњи сценски техничари не сналазе се у новој сценској електрификацији "рок сазвучју". Структурна супституција одвија се на пољу продукционо – акустичарско

¹³⁴ Интервју са Вером Лајко Бајац бившом чланицом групе *Лабораторија звука*.

– техничке екипе и ствара се нови технички погон фестивала. Мења се сценографија фестивала где посебно доминирају светлосни ефекти уз сценски минимализам. "Сада замислите када наступају *Прљаво казалиште*, *Пекињска патка*, *Идоли* на бини чији декор чини црно платно. Све је транспарентно и нема скривених или доминантних соцреалистичких значења у виду Титове слике". Па ипак на фестивалима '78 и '79 још увек је било симболике везане за прославе Дана младости.¹³⁵ Правила спектакла незадовољавају се сценском статиком и стандардима, већ променљивошћу, јер то иде у прилог атрактивности. Временом сцене омладинских фестивала су уобличене у клише који се није уклапао у рокенрол иновације. То показују и подаци појединачних случајева, који су остали забележени као скандали. "Енергични наступи" који ће временом постати главна етикета алтернативних сцена посебно панк провенијенције нису се уклапали у фестивалски поредак: "рушења микрофона, чињела или и разбијање шарених сијалица које су биле део кичерајске сценографије".¹³⁶ Атак на сценографију ишао је у правцу замене другим иконичким структурама што се тешко могло усагласити са фестивалским поретком.

Када су се појавиле монструм групе фестивали одступају пред инвазијом концерата. Јер, дошло је време све већих бизниса и концертне приватизације. То је сценска реалност која је истргнута из свакодневице и враћена у правцу, не више егзистенције, већ зараде и профита. Рок комерцијализација и рок задовољство представљали су амбивалентне опције. Чим се афективни модуси имплицирају у сценско пословање, добија се комерцијализација музичке сцене. У рокенрол дискурсу водила се двострука тактика у стварању паралелних вредносних система: *музика је задовољство и музика је новац*. Први концепт се заснивао на идеалу или замишљеном циљу у којем се тежило, а други на егзистенцијалној или комерцијализованој опцији зараде. Ево како то објашњава једна од чланица познате рок групе осамдесетих година: "Нама није била толико битна лова, углавном смо се забављали. Онда смо почели да зарађујемо од телевизијских снимања, тантијема од продатих пло-

¹³⁵ Интервју са Витомиром Симурдићем.

¹³⁶ Петар Јањатовић износи податке о наступу бенда *Електрични оргазам* на омладинском фестивалу у Суботици 1980 године. Petar Janjatović, *Ilustroavana YU rock enciklopedija 1960 – 1997*, Geopoetika, Beograd 1998, 67.

ча, шоу програма, топ листа, програма за младе итд. Тако се од једног снимања могла да плати месечна гајба, остала лова се скупљала за куповину инструмената или крпица".¹³⁷ То још увек није ниво комерцијалног, али је његов почетак.

Једнократна концертна атмосфера пружала је више могућности. Солистички концерти рок група имали су могућност да сами креирају позорницу и успоставе сценску аутономију. Енергични наступи група, у том смислу, нису се доводили у питање јер су они стварали својеврстан сценски поредак и унапред припремљени сценарио (на пример концерти групе *Поп машина* у хали спорта седамдесетих година).

Почеци сценске разноврсности почињу са осамдесетим годинама двадесетог века (*punk, new wave, reggae, hard core* и др.). Настају нове сцене, мењају се музички садржаји, сценографије, сценско понашање и изглед. Алтернативне сцене боре се за своје репрезентативне позиције, тако што све претходне стандарде сврставају у естаблиране пакет аранжмане. Истовремено, представници тзв. фолк рока или "тврдог рока" још увек одржавају своје доминантне сценске позиције. Ма како се одвијао овај распоред снага, хале и дворане су се пуниле, концертна продукција се развијала, стасавале су нове генерације концертних следбеника у јасној музичкој идентификацији.

Нови рокенрол правци (као и претходни) своју сценичност градили су у свакодневици. Разноврсност и раштрканост стилова постајали су део урбаних простора окупљања. Пробијање до главних сцена имало је свој уобичајени ход – од промоције до афирмације. Међутим, оно што је за овај период карактеристично одвија се на семантичком пољу – у хебдицовском смислу "борбе између различитих дискурса или борбе унутар означавања."¹³⁸ Више није реч о вертикалној хијерархији стилова, када један стил замењује други, већ о хоризонталној хијерархији када се више стилова боре за своје место на сцени. Сцена је, дакле, постајала јак полигон у конкуренцији стилова чија се популарност мерила концертима. Уочљиве су неке сценске трансформације:

¹³⁷ Бивша чланица групе *Лабораторија звука*.

¹³⁸ Dik Hebdidž, н.д., 23.

Прво, издиференцираност стилова утиче на то да сценски говор и иконицке структуре/слика спектакла постају много живописније. Та живописност се не огледа толико у самој сценографији, која и даље задржава одлике минимализма колико у понашању извођача и музичким садржајима.¹³⁹

Друго, музички садржаји, понашање и изглед успостављају чврсту интерактивну спону између извођачке и гледалачке перцепције. Мода на сцени и испред сцене није само део декора спектакла већ је повучена из свакодневице. Атрактивни и екстремни изглед панкера или пак цинс поклоника јесу препознатљиви део свакодневне гардеробе у идентификујућем окружењу. Сценско тело не представља свечано тело (упоредити са фестивалском модом), већ егзистенцијално тело. Овде се иконицка слика сценске моде преноси на стварну одећу свакодневице и *vice versa*.

Треће, када се на сцени изговарају текстови песама "Хероји улице", "Црно-бијели свијет", "Не постојим", "Ја сам тежак као коњ", "Нико као ја", "Мали човек". Да ли се ради о друштвеној ангажованости на стазама поткултурне аполитичности или о покретним адолесцентским идентитетима – може се полемисати. Заводљивост речи песама које се исцрпљују на концертима могу да имају сериозне или ангазоване поруке само онолико колико то желе њихови актери. Све остало је празан интелектуални ход.

Четврто, (а)политичност се креирала у црпљењу младалачке субверзије. Естаблишменту је једино преостало да на пригодним свечаностима, додељивањима награда и плакета привидно одр(а)жава моћ, која је у музичким круговима била увелико маргинализована (на листама награде "Седам секретара СКОЈ-а" током осамедесетих година које је додељивао Савез социјалистичке омладине, нашли су се и најквалитетнији, најпопуларнији, најавангарднији, најконтроверзнији рок састави и музичари). С друге стране, поткултурна сцена се креирала црпећи свој друштвени ангажман из свакодневице.¹⁴⁰

¹³⁹ Панк пионири (*Електрични оргазам, Пекињска патка, Шарло и акробата, Прљаво казалиште*)

¹⁴⁰ Групе *Лабораторија звука, Екатарина, Шарло акробата касније Дисциплина кичме, Ид-оли* итд. свако у свом музичком и сценском приступу од егзибиционизма до минимализма дао - учинак сценској форми и садржају са јасним друштвеним порукама.

Пето, на сцени се све више истиче фабула и поетика и рафинираност музичког дела што подразумева посебно перцептивно читање. Суочавање са спољним светом и понирање с-оне-страни-осећања ствара нови поетски језик и сценску нарацију.¹⁴¹ Музичко дело и сценски простор сједињују се у симболичким изразима музике и речи. А то ствара нова искуства видљивости музике.

Шесто, експерименти и концептуални оквири приближили су рокенрол театру. Било је ту нових сценских приказа, перформативних дела који су трагали за посебним изразима звука и речи остављајући и те како актуелне поруке (перформативна група и кабаретски жанр *Кугла глумишта* из Загреба и полит арт групе *Laibach*).

3.7. Гледалачки кôд

Гледалачка дисциплина и конвенција успоставили су посебну политику рецепције која се испољавала у обрасцима понашања публике. Политички поредак и/или музички поредак сцене диктирали су правила усаглашена са етаблираним системима јасне дистинкције микрофон – седиште. Поткултурни стилови тежили су да у превазилажењу стандардних оквира гледалачке културе и политике рецепције, стварају посебне обрасце понашања у подстицању гледалачке креативности. Гледање музике преокреће се у учествовање са музиком и то, пре свега, у телесном активизму. Опчињеност сценом преображава се у опчињеност звуком или симболички речено, отеловљење звука. Мелодијске и ритмичке звучне фреквенције успостављају једну посебну перцептивну зону у којој се тело покреће и ствара своје просторе деловања. Уместо седишта, тело се усправља и почиње да комуницира са другим телима.



¹⁴¹ *Екатарина*: "Стваран свет око мене", "Новац у рукама", "Људи из градова", "Очи боје меда", "Само пар година за нас".

Било је за очекивати да се преломни тренутак прекида са конвенционалним понашањем десио онда када су младићи и девојке одгурнули столице, устали и почели да играју у ритму музике. Тај гледалачки примордијални догађај (према причама савременика)¹⁴² десио се са првим гитаријадама крајем шездесетих година двадесетог века. На нивоу гледалачке еманципације са уласком у зону спектакла десио се рецепцијски обрт – успостављена је чврста интеракција између звука и тела. На првим гитаријадама они "најватренији" изван седишта играли су "шејк" и "слап", а у навијачкој подршци користили су се реквизити попут трубица, пиштаљки, сирена, клепетуша, даира, дечијих добоша и др.¹⁴³ У оквиру гледалачког перформанса успостављане су нове улоге: навијача и навијачица, играча и играчица, "позера и позерки за новине". Гледалачки прототип успоставио је вредносни систем рецепције, јер учесници – гледаоци постају и важни преносиоци порука самог догађаја. Гледалачка еманципација и учешће на музичком спектаклу успоставили су и посебан друштвени статус који је још увек био надгледан и контролисан од стране јавног мњења и друштвено – политичких институција. Редари, жири, медији, родитељи, школа представљали су контролне пунктове између свакодневице и лимиалне зоне догађаја. Понашање у лимиалној зони концерта требало је да буде гарант поновне агрегације у друштвену свакодневицу и нормирани систем. Васпитне мере у штампи могле су се препознати у следећим реченицама: "Прошло је све без инцидентата", "Много је фотографија јер их је и много позирало и сигурни смо да би се њихови родитељи и наставници љутили да их виде у новинама".¹⁴⁴ Маскирано и ослобођено тело добило је иконички карактер – постало је слика и тиме стекло равноправну позицију са сценском представом.

Гледалачки код рок спектакла створио је својеврстан колективитет. "Нама је музика била само повод да покажемо своје право да будемо различити, јер томе свака младост тежи. Пружила нам је тај дух заједништва, и била нам је алиби да

¹⁴² Разговор са Жиком Митићем, једним од "ватрених навијача" групе Елипсе која је учествовала на првој Гитаријади, интервју маја 2005. у Београду; интервју са Драганом Поповић која је специјално из Чачка са својим другарицама дошла да бодри ВИС Беле вишње, јун 2005.

¹⁴³ *Вечерње новости*, 12. јануар 1966.

¹⁴⁴ *Вечерње новости*, 12. јануар 1966.

будемо то што јесмо". Овај став доајена рок критике, Петра Поповића, може се означити као парадигма рокенрол сцене и симболички код означавајућег система емпатије. И што се рокенрол сцена више театрализовала и приближавала привиду пучке светковине (види Хајдучку чесму), то се и гледалачка емпатија подизала на виши ниво замишљених колективитета. Образац пучких свечаности задовољавао је основне стандарде садржане у категоријама *импулсивност* и *масовност*. Музичка представа претворила се у моменат славља рок заједништва које је ишло паралелно са сценским поретком као атрактивне церемоније. Једна од савременица рок концерата седамдесетих и осамдесетих година објашњава да је окупљање и дружење због концерата било у ствари "друштвени став једне генерације".¹⁴⁵ Музички хепенинзи поставили су се као важан параметар друштвене еманципације, културног сазревања и самоидентификовања. Управо преко рок концерата и других музичких хепенинга одиграло се културно осамостаљивање и стварање својеврсних музичких аутономија.

Гледалачка еманципација ишла је паралелно са освајањем простора. Сцена је постајала све доступнија гледаоцу/гледатељки. Пружене руке према бини, кратки упади на бину или дотицање певача који се спушта у прве гледалачке редове означавао је кратак привид блискости са недодирљивим сценским светом. У време гледалачке еманципације освајање простора било је много интензивније, па и драматичније. О томе говори и један исечак из репортаже са концерта код Хајдучке чесме:

"Најмање стотину људи тискало се на скученом простору између каблова, појачала, конзоле са светлима која су се претеће њихала, два позамашна бурета са ледом, филмских и телевизијских камермана који су се борили за што невероватније углове снимања усхићених девојчица што трепере још при самој помисли на близину својих хероја. Између нас на околном дрвећу гроздови сачињени од оних који су своју радозналост комбиновали са вештином пењања".¹⁴⁶

Сцена је постала исувише мала за публику, а публика исувише велика за сцену. Са развојем сценског рокенрол поретка гледалац је враћен на посматрачке позиције, иако је диференцијација музичких стилова умногоме диктирала понашање публике и њен однос према сцени. Субверзивна панк сцена са појавом првих пого

¹⁴⁵ Разговор са Мирјаном Поповић, април 2004, Београд.

¹⁴⁶ *Džuboks*, бр. 39, 1977, 3.

интервенција (у домаћем сленгу "шутке" и "сканковање"), *stage dive* (бацање са позорнице у масу), *mainstream* рок наступи са равномерном гледалачком гестикулацијом подигнутих руку, скакањем, таласањем, вербалном партиципацијом – били су само од неких уобичајених гледалачких перформативних изума.

Рокенрол сцена је успоставила и посебну врсту гледалачке логистике и дидактике. Свима онима који походују концерте широм света, па и на овим просторима познато је како се треба понашати на рок концертима. Припремне фазе и долазак на концерте, познавање буке и звучних фреквенција, заузимање положаја за опсервацију или партиципацију, први редови и трибине, вербално укључивање у сценски програм (познавање нумера које се изводе), телесна издржљивост у маси итд. – постали су важна упутства за употребу гледалачке комуникације. Временом на концертима и фестивалима стасавале су бар три генерације рок гледалаца који су своја искуства преносили даље. Присуствовала сам једном ритуалном чину када је мајка саветовала своју шеснаестогодишњу ћерку о првим ритуалним правилима на концерту: "Не иди у прве редове и не стоји баш поред звучника; не мораш међу првима да уђеш; гледај да се обезбедиш са водом да не би колабирала..." Подука и искуство стварају гледалачку логистику која постаје приоритетни водич у комплетној музичкој представи. Јер, могући инциденти, драматични обрти са трагичним исходима, као и (не)предвидљиве ситуације које могу да се десе на отвореним просторима (непогоде, саобраћајни колапси) показују колико је музичка представа осим забаве озбиљан и извођачки и гледалачки посао.

Рок публика као и сцена се временом диференцира. Она се жанровски разврстава према музичким правцима, према бендовима и великим музичким атракцијама. У том смислу успостављају се нова гледалачка груписања на тзв. фанове и љубитеље одређених група или извођача, на оне који "не-пропуштају-рок спектакл и велику забаву"; на VIP односно врло важне личности којима је важно да буду виђени, на добре "познаваоце" лика и дела извођача. итд.¹⁴⁷ Присуство на до-

¹⁴⁷ Ова категоризација је настала управо онако како је сваки од мојих саговорника себе декларисао у оквиру концертног дискурса.

маћем или страном концерту у социјалистичком друштву још увек је било економски доступно, па тиме и проходно. Да ли због делимичног стандарда или још увек недовољно мобилног концертног тржишта, те улазнице за многе концерте су биле доступне младој рок публици. Временом што ће показати транзициони период, концерти су профитабилно ојачани, постајући скупља роба за провод.

У време рок еманципације на просторима бивше Југославије одвијао се својеврстан концертни промет што је створило и посебан вид гледалачког номадизма. Љубљана, Загреб, Београд и Сарајево су биле концертне дестинације које су за собом вукле и бројне љубитеље рок звука.

3.8. Рокенрол наративи

Када рокенрол хепенинзи уђу у зону наратије они формирају евокативне догађаје. Доживљаји са концерата прерастају у наративна искуства и прерађене меморије. Као и у претходним наративним моделима, наративна мапа се заснива на вертикалној и хоризонталној интертекстуалности која успоставља друштвене интеракције и симболичка значења. Вертикална интертекстуалност подразумева темпорални код у коме се декодира наративна структура у интервалу који је означен јединицом *генерација*. За *генерације* поткултуре или рокенрола интервал обухвата период од шездесетих година двадесетог века до данас, при чему се генерацијско груписање одвија по декадама. *У ми* – колективитетима обликују се серије исказане у синтагми *ми смо генерација седамдесетих или осамдесетих итд.* Наравно, да се наративни опус проширује са евокативним стажом или интензитетом догађајног садржаја. У том смислу приче педесетогодишњих рокера или тридесетогодишњака имају своје временске аутономије друштвено оверене. Хоризонтална интертекстуалност формира се кроз зону поткултурних жанрова односно музичких сцена. За разлику од наративног модела дисциплине и модела конвенције где је углавном владао један политички или музички жанр односно сцена, рокенрол наративни модел је издиференциран онако како су се кумулативно таложили стилови. Тако се могу препознати наративни циклуси рокенрол следбеника, панк саплеменика, љубитеља новоталасне музике или реге истомишљеника. Музичко груписање иде испред

друштвеног и временског контекста. Хоризонтална интертекстуалност ствара своје време трајања једног музичког правца или једне групе, али се укршта и са вертикалном интертекстуалношћу. Ево најсвежијег примера: Концерт *Rolling Stones-a* који је одржан јула месеца 2007. године у Београду повукао је за собом један већи наративни корпус. Било је то згушњавање евокативних снага са носталгичним призвучком на песме *Brown sugar, Jumping Jack Flash, Start me up* па надаље. Показало се да је вишегенерацијска кондензација мемората једног рокенрол артефакта успоставила следећи наративни опус *концерата за памћење*. Дакле, хоризонтална и вертикална интертекстуалност нашли су у се у једном комуникацијском пољу.

Наративни дискурс рокенрол сцене из периода социјализма исказује се кроз политику мемората и друштвену емпатију. Политика мемората изграђује се у јавној сфери деловања. Интервјуи, сећања, хронике, лексикони, архиве итд. стварају посебну јавну сцену наратије. Рокенрол актери – аутори – наратори имају посебан друштвени статус као релевантни верификатори једне историје у настанку. Сећања и искуства преточени су у наративни поредак сегментиран према принципу друштвеног и музичког значаја. Помак у наративно – евокативној продукцији десио се у време друштвене и политичке кризе. Наиме, распад Југославије са собом је повукао и *уи – рок* сцену која се оделила. Као и сваки преломни и кризни тренуци дошло је до прегруписивања наративних снага у правцу ревитализације пређашњег рокенрол стања. Деведесетих година двадесетог века поједини аутори, издавачи, хроничари посегли су за ретро материјалима не би ли дали свој допринос подсећању на један период у којем је рокенрол изникло, у којем се еманципово, институционализовао и издиференцирао. Неколико монографија, лексикона, документарних филмова белетристике постали су нови вид (пре)познавања и читања рок сцене.¹⁴⁸ У научном дискурсу они су служили као извори, међутим, они су више од тога – посебан вид комуникације.

¹⁴⁸ До сада сам монографије и лексиконе користила као изворе у реконструкцији рок сцене у двадесетом веку. Aleksandar Žikić, *Fatalni ringišpil, hronika beogradskog rokenrola 1959 – 1979*, Geopoetika, Beograd 1999; Petar Janjatović, *Ilustrovana YU rock enciklopedija 1960 – 1997*, Geopoetika, Beograd 1998; и Bogomir Mijatović, *NS Rokopedija, Novosadska rok scena 1963 – 2003*, Novi Sad 2005; *Leksikon Yu – mitologije*, ur. Iris Andrić, Vladimir Arsenijević, Đorđe Matić, Rende, Beograd, 2005.

Сакупљање података успоставља комуникацијску мрежу и интеракцију. То се посебно показује на пирмеру *Leksikona Yu – mitologije* односно стварања виртуелних нарација. Списатељица Дубравка Угрешаћ и њени пријатељи покренуло су лексиконски пројекат у који се, ван свих очекивања, укључило на стотине "бивших Југословена" са својим прилозима о терминима – асоцијацијама на бившу земљу. Тако су настале приче из стотина наративних јединица као што су *BOOM festivali*, *бронхи бомбоне*, *Кекец*, *Ћубретарац*, *екскурзије*, *супер рифле* и многа позната рокенрол имена. Ова јавна наративна сцена градила се на приватним исечцима вођеним емпатијским барометром са посебном дозом хумора и ироније. И што је посебно значајно – *Leksikon* је недовршена прича доступна сваком читаоцу/читатељки да у свом окружењу настави са евокативном надградњом. Музички хепенинзи, музичке звезде, фанови продужили су своја трајања у писаној речи.

Следећа опција у јавној наративној репрезентацији рок музике јесу документарне телевизијске емисије. Записи из времена седамдесетих година у телевизијским и радио архивама имају моћ репродукције. Ново преиспитивање рокенрол музике започело је у време транзиционих процеса у друштву. Са становишта рокенрол историје издвајају се два модуса. Рокенрол музика кроз визуру времеплова или календара¹⁴⁹ постаје посебан вид едукације. Политика мемората, пак, отвара странице преиспитивања друштвене и политичке сцене у време социјализма. Тако је настао серијал *Прилози за историју Титоизма: патриотски рокенрол*. У најави овог серијала наглашава се да су музичари рокенрола и шлагера крајем шездесетих и седамдесетих година двадесетог века правили песме о Титу са циљем да се млади привуку и окрену од западњачке поп музике...¹⁵⁰ Ови и слични прилози представљају ново читање периода рокенрола и социјализма као политике мемората редиговане на нивоу друштвеног значаја.

¹⁴⁹ Емисија *Рок календар*, Metropolis, avg. 2007.

¹⁵⁰ Серија *Прилози за историју Титоизма*, аутор Драган Коларевић, ТВ2, 22. август 2007; 24.авг.2007. У емисији су поред осталих учествовали Љубодраг Димић, Радослав Зеленовић, Корнелије Ковач. Приказани су и оригинални снимци песама о Титу које изводе Оливер Драгојевић и Бисера Велетанлић.

Посебно се може издвојити филмска нарација односно сценарио као облик уметничке репрезентације. У домену ауторског филма рокенрол постаје доминантна тема ауторовог доживљаја и искуства. Можда ни један филм, а посебно документаристичког жанра, није толико дубоко загазио у наративни дискурс *ich* – *Form* колико дело Игора Мирковића *Сретно дијете*. Као и у претходним случајевима, идеја је настала у време друштвених транзиција на просторима бивше СФРЈ. Аутор је, идући трагом својих сећања, сакупио битне протагонисте *new wave* сцене из касних седамдесетих година двадесетог века у Загребу (Хрватској). Филмску нарацију започиње прологом:

"Теорија великог праска каже да се све оно што је важно догодило у првих пет минута. Ових десетак метара тротоара у ових неколико кафића пре много година настао је мој приватни свемир. Као резултат постао сам ја, ово око мене су моји негдашњи хероји. Ово је прича о времену када су они били велики, а ја мали.

Загреб 1977. година, светом се панк нова музика, нова побуна, а у нас јубиларно друг Тито слави четрдесет година на челу партије. Дочек сам пропустио јер сам боловао од хроничног бронхитиса..."¹⁵¹

Наративи су преточени у филмски догађај и у једну згуснуту испричану визуелизацију рокенрола. Али, музика је, као и обично, са собом носила друштвени и политички пртљак. Овај филм је наставио свој даљи пут преко сајбер комуникације. Ушао је у приватне DVD видеотеке и наставио своју наративну и евокативну надградњу.

Последњи пример који је неопходно издвојити у јавној презентацији наративног дискурса је архивизирана штампа. На интернет порталу *Popboks, web magazin za popularnu kulturu* налази се линк *Džuboks arhiva 1974 – 1985*. Можда овај податак није занимљив пасионираним сакупљачима *Džuboks-a* који бројеве овог магазина чувају у својим сандуцима. Претраживање по *Džuboksu* започиње један нови круг евокације не само у истраживачком, едукативном смислу, већ и у креирању једне читалачке есенције и ентитета. У интрагенера-

¹⁵¹ Igor Mirković, *Sretno dijete*, direktor filma Hrvoje Osvadić, producent Rajko Grlić, Gerila DV film, Zagreb, 2003.

цијском коду ту се појављује парадигма "ја то знам", а у интергенарцијском коду се извлачи сентенца "то треба да знаш". Тако значења текста циркулишу.

Увид у све облике наративне перцепције открива и нека семантичка значења. Као прво, ту се формирају бинарне наративне структуре, да би се испричан – записан рокенрол изградио у ентитет/ентитете. Рокенрол се као парадигма појављује у улози објединитеља и регистратора наспрам других музичких праваца, али такође рокенрол представља поље више ентитета оличених у музичким сценама чиме разбија свој парадигматски карактер. Трнасфер наративних порука, стога, успоставља односе ја : ми, ми : они, мали : велики, приватно : јавно, који се заснивају на музичким сценама, музичарима, модама, гледаоцима. Из тих бинарних опција произилази читав симболички корпус наративних карактера са драмским моментима, а то су примордијални догађај, рокенрол пионири, борба стилова, ретро артефакти и иновације. Тако се формирају приче са драмским елементима у акцији. Они остају у једном цикличном промету и препознавајућим музичким шифрама¹⁵². У евокативном или наративном докурсу преостала је она борба у заузимању статуса личности и њихових доприноса.

У јавној сфери влада позорница и артизам. Никада ни један гледалац није ушао у једну енциклопедију, лексикон, хронику, или је забележена тек по нека изјава у монтираном сценарију. Гледаоци су број, маса, публика и аудиторијум. Осим једног примера: први концерт групе *Пекиншке патке* у Новом Саду. У *NS Rokopediji* Богомир Мијатовић је направио преседан који гласи:" Дебитовали су на Машинцу пред "рекордних" четири гледаоца: Шкора, Кара, Нега и Лаза.¹⁵³ Ако је догађај запамћен као фијаско слабог одзива публике у историји су остали забележени главни јунаци овог дела – четири гледаоца. Овај на изглед тривијалан догађај представља једну од главних окосница рок гледалаштва.

¹⁵² Уколико би даље разрадио наративни код следила бих неке од Бартових конструкција као што је организација пет кодова: симболички код (бинарне опозиције), семички код, референцијални код, код акције, херменеутички код. В. John Fisk, *Television culture*, Routledge, London – New York 1987, 142.

¹⁵³ Bogomir Mijatović, 205.

Рок гледалац и гледатељка постају субјекат и објекат представе која се зове рок спектакл. Кроз гледалачки наратив изграђује се посебан вид емпатије који има своје драмске моменте.

IV

СПЕКТАКЛИ ДРУШТВА У КРИЗИ И ТРАНСИЦИЈИ

СТУДИЈА СЛУЧАЈА

IV

СПЕКТАКЛИ ДРУШТВА У КРИЗИ И ТРАНЗИЦИЈИ

СТУДИЈА СЛУЧАЈА

- Postavljani su jasni društveni (konvencionalni) proceduri u urbanom i ruralnom okruženju – galerije, kazališta, kulturni centri.
- Uspostavljena je jasna distinkcija između subjekta i objekta (privatna i javna) i publika.
- Vremena spektakla je beznačajno od konvencionalnih vremena.

Na kraju u vidu retrospekcije i interpretacije po pitanju i kulturnih i društvenih u Srbiji u drugoj polovini dvadesetog i na početku tridesetog vijeka je prikazano kroz nekoliko projekata: 1. etnologija i etnoantropološki aspekti – kulturno-istorijska i društvena uloga i uloga političkih i kulturnih elita, 2. etnologija i etnoantropološki aspekti – kulturno-istorijska i društvena uloga i uloga političkih i kulturnih elita, 3. etnologija i etnoantropološki aspekti – kulturno-istorijska i društvena uloga i uloga političkih i kulturnih elita, 4. etnologija i etnoantropološki aspekti – kulturno-istorijska i društvena uloga i uloga političkih i kulturnih elita, 5. etnologija i etnoantropološki aspekti – kulturno-istorijska i društvena uloga i uloga političkih i kulturnih elita, 6. etnologija i etnoantropološki aspekti – kulturno-istorijska i društvena uloga i uloga političkih i kulturnih elita, 7. etnologija i etnoantropološki aspekti – kulturno-istorijska i društvena uloga i uloga političkih i kulturnih elita, 8. etnologija i etnoantropološki aspekti – kulturno-istorijska i društvena uloga i uloga političkih i kulturnih elita, 9. etnologija i etnoantropološki aspekti – kulturno-istorijska i društvena uloga i uloga političkih i kulturnih elita, 10. etnologija i etnoantropološki aspekti – kulturno-istorijska i društvena uloga i uloga političkih i kulturnih elita.

У време социјалистичке власти стабиловала су се три модела спектакла – спектакли дисциплине, спектакли конвенције и поткултурни спектакли еманципације.

- Они су били под партијском дисциплином (слетови), етаблирани и комерцијални мониторинг (државни фестивали) и аутономија у промету (рокенрол хепенинзи).
- Они су успоставили један нови поредак између популистичког – популарног – комерцијалног.
- Поставили су своје друштвене (колективне) просторе у урбаним зонама догађајних свакодневица – сале, хале, стадиони, излетишта.
- Успостављена је јасна дистинкција између субјекта и објекта спектакла – сцене и публике.
- Време спектакла је било одвојено од свакодневног времена.

Имајући у виду ретроспекцију и интерпретацију политичких и музичких сцена у Србији у другој половини двадесетог века бирократски дизајн је пролазио кроз следеће процесе: 1. етатизација и аутократизација спектакла – подразумева једнолинијско руковођење из центара политичких моћи и естаблишмента; 2. нормативизација и комерцијализација подразумевају хијерархијске структуре у сценском поретку, правила тржишта и конкуренцију; 3. либерализација се препознаје у комуникативној проходности сцене и публике. Сваки од ових процеса одиграли су одређену улогу у развоју спектакла у Србији до деведесетих година двадесетог века. Музичка сцена је произашла из политичког легитимитета, као

што је и давала легитимитет естаблишменту.¹ Истовремено музичке сцене су представљале друштвени став и тиме себи обезбедиле место као оверивачи друштвених вредности довољно блиске власти и довољно дистанциране од ње.

Спектакл у ери глобалне виртуелизације пред крај двадесетог века води трку са технологијом и проширује своја поља деловања. Истовремено, он све више проширује комуникациону мрежу у склопу разноврсних друштвених ситуација. Како и на који начин се спектакл преобраћа у ситуациони оквир најбоље показују примери у земљама за време друштвених криза и транзиција. За разлику од глобалног технолошког и уметничког развоја спектакла, разноврсне, често и контрадикторне, друштвене реалности обликују спектакл према свом нахођењу дајући му улогу друштвеног односно политичког и економског програматора. Тамо где нема фреквенције и промета на тржишту, спектакл – концерт или фестивал може да постане релевантан друштвени производ на који се калемим свакодневни живот. Али, почнимо из почетка. Када и како су музички спектакли постали важно друштвено и политичко тело у креирању кризних свакодневица. Односно, како су од културног производа постали инструмент у политичким борбама стварајући тако ангажовану културу?

¹ Миша Ђурковић сматра да рок сцена није била нити доминантна нити субверзивна. Прозападна, прогресивно оријентисана комунистичка елита подржавала је све облике популарне културе који су могли да јој дају легитимитет наводне урбаности, интернационализма, западњаштва, модерности, отворености за реформе. Miša Đurković, *Ideologizacija turbo-folka*, У: *Medijska kultura 90-tih: Politika spektakla*, Kultura 102, Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, Beograd, 2001, 23. У којој мери музика симулира власт или субверзију јесте њена основна одлика са којом се мање или више моће полемисати..

1. ПОЛИТИКА И МУЗИКА У ЗОНИ КРИЗЕ

Почетком деведесетих година двадесетог века друштво спектакла изашло је из своје културне ауре постајући политичка арена у хипердогађајној стварности. Трагични догађаји на простору Југоисточне Европе и у државама бивше СФРЈ, дали су печат свакодневном животу на јавној сцени. Временски ритам свакодневних и јавних ритуала, периодичних светковина, празника и спектакала заде-сио је "догађајни прасак" који је проузроковао бурна превирања на јавној поли-тичкој и културној сцени.

У последњој деценији двадесетог века културне сцене заснивају се на два концепта. Први концепт обухвата релацију популистичко и популарно, а други концепт повезује популарно и комерцијално. Културни популизам поставља на-ционално јединство за основни циљ, док се стандарди популарне културе осла-њају на приступачност разноврсним друштвеним групама. И популистички и популарни концепти постали су главни конкуренти у обраћању обичним људи-ма, што је у време кризе претворило културну анимацију у политичку манипу-лацију. Политички митинзи, протести, спортски дербији и славља, музички хе-пенинзи у служби политичких кампања, религијски празници – изашли су из свог цикличног ритма уходаних јавних светковина и ритуала, постајући прово-кативне сцене у историјском сервису. Прво и основно хипотетичко питање гла-сило је: шта је људе покренуло да масовно излазе на тргове и улице и како је од сцене настала арена?¹

¹ Резултати мојих истраживања политичких окупљања као масовних јавних сцена објављени су у следећим радовима: Мирослава Лукић Крстановић, *Масовна политичка окупљања – приче из живота*, Гласник Етнографског института САНУ, XLIV, Београд 1995, 221-235; Miroslava Lukić Krstanović, *Mass political Gatherings – Traditional and contemporary Forms and Meanings*, *Ethnologia*

1.1. Јавна сцена у служби политике

Политички и геостратешки раздор између земаља бивше Југославије, националистичка еуфорија, економска криза и санкције довели су до друштвеног колапса у виду рата, антагонизама и конфликта, егзистенцијалне беде, избегличких и исељеничких драма, личних трагедија и наравно, што прати таква стања – криминала, деструкције, инстант богаћења и псеудо елите. Приватни живот изашао је на јавну сцену, а јавна сцена је постала својина политике. Друштво спектакла трансформисало се у свакодневицу, односно масовна окупљања на отвореним просторима. Медијски рат и пропаганда преобратили су се у контрадикторне визуелне просторе, који су се живели. У потпуности преовлађују политичке сцене, а музика и култура постају инструменти у таквој борби. Пред крај осамдесетих година масовна окупљања по форми, садржају и циљевима су се поларизовала у следеће политичке сцене:

1. Масовна окупљања су постала политичко средство у пропагирању политике и режима Слободана Милошевића и социјалистичке партије Србије на чијем је челу био. Производња вође и партијска олигархија су пуни израз добили кроз популистичке митинге са сценаријом идолопоклонства и митоманије.² Дириговани митинзи које је организовао Слободан Милошевић и његови следбеници започели су еру масовних скупова названим "догађање народа". Тако се разгранавала мрежа популизма која је имала своје сценско представљање и масовне протагонисте. Митинзи су били режирани и надзирани од стране центара власти. Агитација и сценарио митинга представљао је синхронизовану путању потенцијалних учесника односно "митингаша". Митинзи су били јавно оглашени и медијски пропраћени у тачно назначеним ритуалним координатама: место оку-

Balkanica, Bulgarian Academy of Sciences Ethnographic Institute with museum, "Prof. Marin Drinov" Academic Publishing House Sofia 1995, 179-190; Miroslava Lukić Krstanović, *Public Gatherings as Part of Everyday Life: Experiencing Events in Hyper-Reality*, iNtergraph: Journal of dialogic anthropology, Volume 1, issue 2, May 2000, www.intergraphjournal.com; Miroslava Lukić Krstanović, *Ethnology zoom of mass events. Belgrade street drama of the nineties*, Times, places, Passages, (ed. A. Paládi-Kovács), 7th SIEF Conference, Akadémiai Kiadó, Budapest 2004, 54-61. и др.

² Велики митинзи у току 1987. и 1988. године које је организовала владајућа партија у циљу подршке Србима и Црногорцима на Косову, и 1989. године када је одржан највећи митинг у знак јубилеја шестстотина година од Косовске битке.

пљања, време одласка, присуствовање скупу са прецизном сатницом, утврђеним програмом говорника и програмом понашања публике уз одговарајућу иконографију (транспаренти, аплаузи и слогани). Сваки следећи митинг био је копија претходног, што је униформност поставило на ниво јединства и тоталитета. За такве митинге били су обезбеђени директни преноси у оквиру специјалних информативних програма. Тако се маса "појављивала" и "нестајала" у тренуцима када је режиму била потребна. Формирала се плејада активних "митингаша" по потреби политичке олигархије увек спремних да чине масу.

2. Масовна окупљања била су политичко средство у антирежимској борби и промоцији новог лидерства што је условило тип масовних скупова у виду протеста и демонстрација са често трагичним последицама. Почетком деведесетих година двадесетог века револуционарна свест, бунт против режимске власти, борба за грађанска права и антиратни протести створили су нови вид уличног понашања. Демонстрације и протести претварају се у отворене провокативне сцене.³

3. Грађански и антиратни скупови са порукама за мир, грађанска права и слободе креирају су бунтовни и еманциповани улични театар.⁴ Паљење свећа свим жртвама рата, колоне које носе црни флор, концерти на отвореном⁵ само су неке од активности/перформанса грађана и миротворних удружења.

Нациопопулизам и грађански либерализам поставили су нове темеље јавних ритуала и светковина. Поред јавних манифестација церемонијалног типа, масовни скупови све више прерастају у јавне инциденте – уличне драме. То нису само

³ То су демонстрације са трагичним исходом године 1991. када се тражила смена уређивачког руководства државне телевизије и када су први пут ангажоване јаке полицијске снаге. Године 1992. опозиција се удружила у ДЕПОС који организује вишенедељне митинге под називом "Видовдански сабор". Година 1996/7 по интензитету и форми представља прекретницу. Три зимска месеца грађани у многим градовима Србије, а највише у Београду, свакодневно су се окупљали на трговима и организовали масовне "шетње". И коначно, 5. октобар 2000. године када је на узбурканим улицама након председничких избора дошло до смене власти и пораза Милошевићевог режима.

⁴ У току 1991., 1992., 1993., и 1994. године организовале су се антиратне акције и скупови против рата у Хрватској и Босни и Херцеговини.

⁵ Године 1992. бендови *Екатарина*, *Партибрејкерси* и *Електрични оргазам* окупљају се у антиратном пројекту под називом *Римитутитуки* и снимају песму *Слушај вамо* која се изводила на отвореном концерту на Тргу Републике у Београду. Концерт је био организован против рата у Босни и Херцеговини и великог броја погинулих у Сарајеву и другим градовима.

амбивалентне јавне сцене, већ и сцене које су се међусобно конфронтирале улазећи у зоне ризика и конфликта. Оне су постале попреште страначких прегруписавања; оне су биле носиоци поларизованих система вредности (сценско-гледалачких поларитета); оне су произвеле контрадикторне ритуалне кодове понашања и светковања.

Јавни ритуали и светковине – митинзи, демонстрације, манифестације, концерти и друго били су означавајући системи за употребу у свакодневном животу. Пароле, плакати, слике, музичке нумере или сценски говори митинга и демонстрација преселили су се у дневну комуникацију. Ритуални реквизити са митинга и демонстрација могли су да се виде у изложима продавница, на стаклима аутобуса, у виду графита, на фасадама, ваљали су се по улицама као памфлети или плакати, носили се као ознаке – беџеви или мајице, поклањали и украшавали по собама, куповали по тезгама, чували као сувенири. Ритуални реквизити су се потом спектакулизовали као визуелни објекти за гледање, приказивање, препознавање – постајали су сценски реквизити и медијске тоталне слике које круже.

Јавни ритуали и светковине у зонама друштвених драма испољавали су се кроз одређене репетитивне и симболичке поретке, али они су такође тежили и јединственом догађају као историјском серверу. За то је био задужен спектакл који је кроз визуелизацију тоталне слике имао задатак да од митинга и демонстрације направи сцену – догађај. Метафора заједница преобликовала се у метафору сцене као конзумента догађаја.⁶ Митингаши, демонстранти, учесници разноврсних политичких манифестација конзумирали су сопствене активности у медијској анимацији – гледајући телевизију, слушајући радио, претражујући по интернету, читајући штампу. Тако се обликовала двострука улога актера јавног живота – произвођача и потрошача јавног догађаја – спектакла.

⁶ Светковине се преобраћају у спектакл и *vice versa* онда када метафора заједнице постаје метафора сцене. Али, оне се не појављују увек у претпостављеном хармоничном реду. Светковина је склона обрту и контрасту: утилитарна, антиутилитарна, поредак и преступ, рушилачка и стваралачка, слобода и неслобода. Jelena Đorđević, *Mnoštvo lica svetkovine*, Kultura, 73-74-75, Beograd 1986, 9-30.

1.2. Политички говор музике

Иако су се музички спектакли исказивали у својим основним формама културне репрезентације – концертни, фестивалски и други перформативни облици, деведесетих година двадесетог века у потпуности су ушли у политичко жариште. Њихов комерцијални статус и уметничке форме изражавања прилагођавали су се дневно-политичким ситуацијама. Одржавање музичке аутономије независно од политичких збивања показало се потпуно немогућим из више разлога: 1. Комерцијално тржиште постало је истовремено политичко стециште моћи владајуће олигархије и позиционирања економске новокомпоноване елите; 2. Политичкој сцени била су потребна сва расположива средства у придобијању масе – публике – аудиторијума – политичких присталица, где је музичка позорница одиграла посебну улогу; 3. У домену продукције хипертрофираних и кондензованих симбола на идеолошком попришту, музика се појављује као важан импулс у постизању масовне узаврелости и репрезентације ангажованих порука. Од популарности стигло се до музичко – идеолошког популизма.

Музика иконографије и идолатрије

Политички скупови су врло лако сценографије преобразили у иконографије. Дизајнирање митингашких позорница постао је посао сценске култивизације (култ вође, култ нације). Обликује се "ратно пропагандни фолклоризам" који по речима Ивана Чоловића, помаже да се створи илузија да су партикуларни интереси поборника рата у ствари народни, национални интереси.⁷ И што по аутору лако маскира "*his master voice* у *vox populi*".⁸ Комплетан митингашки репертоар окренут је том патриотском, ратничком музичком опусу. На нивоу музичке иконографије стварају се две идеолошке опције. На режимским митинзима које организује социјалистичка партија и следбеници Слободана Милошевића тзв. "догађање народа" укрштају се официјелне музичке нумере попут државне химне, корачница, патриотских песама ("Хеј Словени", "Тамо далеко", "Марш на Дри-

⁷ Ivan Čolović, *Pucanje od zdravlja*, Biblioteka krug, Beogradski krug, Beograd 1994, 9.

⁸ Isto.

ну", "Југославијо", Херцигоњино дело "Свечана песма" и новокомпоноване патриотске песме "Земљо моја"). С друге стране, митинзи опозиције се окрећу патриотском фолклору из времена Краљевине Југославије пре Другог светског рата, те се извлаче старе химне и корачнице као што су "Боже правде", "Марширала краља Петра гарда". Ретро и новокомпоновани патриотски фолклор се временом фузионисао на свим јавним скуповима који су били национално обојени. Музика митинга се тако уобличила у идентификујући код односно јединице синтагматског низа кога су чинили – говори, паролe, слике, транспаренти и други реквизити. Она је имала и своје временско одређење. На почетку и на крају митинга музичке нумере су означавале не само привлачни механизам окупљања масе, него и идеолошке смернице. Химне "Хеј Словени" (званична химна СФРЈ) или "Боже правде" (званична химна Краљевине Југославије) два музичка опонента, увек су симболизовале власт, моћ државе и нације, борбену готовост, па и позив на јуриш, коју је у току извођења сваки учесник на одређени начин перципирао. Крај митинга обично је био намењен оним музичким нумерама које су од митинга требале да направе светковину са пригодним крајем. Усталасане и узавреле масе на неком политичком скупу завршним музичким нумерама су постројаване на путу за свакодневицу. Дакле, иконографија власти је била уобличена музичким поретком са јасно назначеним порукама.

Кулминација, масовних скупова и музичких спектакла власти представљала је серија свакодневних концерата у време НАТО бомбардовања на Тргу Републике и Бранковом мосту у Београду и другим градовима Србије.⁹ Ова својеврсна провокативна музичка сцена у зони високог ризика означавала је у потпуности један музички режимски пледоаје. Концерти су првобитно замишљени као спонтана антиратна окупљања грађана, да би убрзо постали истурено пропагандно одељење режима и ратничке етике. Музичким хепенинзима је од стране власти додељена улога главних подстрекача патриотских осећања садржано у медијским порукама "покретне мете". У таквој констелацији спектакла, музички

⁹ У Београду је на Тргу Републике одржано преко 70 концерата под називом *Песма нас је одржала* у организацији основаног Народног отпора. На Бранковом мосту су се свакодневно у организацији телевизије *Pink* одржавали концерти.

жанрови су се ујединили у својеврсну политику патриотизма и ксенофобије – *против Америке и Запада*. Смењивање рок бендова, певача народне музике, забављача, хорова и других претворили су бине у својеврстан популизам где се "народно јединство" утопило у музичко – патриотско јединство.¹⁰ С друге стране, диверсификација публике (они који су ишли да слушају рок бендове или фолк певаче, евергрин музику итд.) била је одређена и другим мотивима. Долазак на тргове да би се чули омиљени бендови по многим одговорима, које сам тих дана добијала, имао је и своје психолошке мотиве сигурности у маси, спутавања панике и страха или једноставно провода у напетом свакодневици.¹¹ Гледалачка позиција и извођачки посао достигли су ниво спектакла, управо као улог за транспарентност званичне власти у излогу патриотизма.¹²

*Музика протеста*¹³

Студентски и грађански протести музички поредак довели су у симболичко поље буке. Насупрот музици власти, музика субверзије и протеста појавила се у својој разноврсности, инвентивности и аутономности. На субверзивној сцени музика и бука успостављају посебан однос. С једне стране, музика се појављује кроз своје препознавајуће форме омладинских поткултура и ретро рокенрол референци бунта. Масовна окупљања тако су пропраћена популарним хитовима као што су песма Џона Ленона *Give peace a chance*, песме из мјузикла *Hair*, или

¹⁰ Музичке нумере и хитови врло брзо су подигнути на ниво патриотске готовости: *Балкане, Балкане мој, буди ми силан и добро ми стој* (Азра), *Авионе сломићу ти крила, да не летиш она би ту била* (*Рибља чорба*) и др. Музика је постала парола за идеолошку употребу, серија концерата под називом: *Песма нас је одржала*.

¹¹ Приликом свакодневних истраживања на концертима обавила сам разговоре са десетинама присутних. Кратки интервјуи и успутни разговори указали су на један широк дијапазон мотива људи који су се нашли на улицама. Такође како је време НАТО интервенција одмицало крајем маја и јуна месеца окупљања грађана на концертима било је све мање.

¹² Музичке сатнице на трговима ушле су у регулативни програм општински власти чији носиоци су биле и друге странке осим социјалситичке партије. Тако на пример скупштинско руководство Београда у коме је доминирала странка СПО учествовали су у организовању митинга и музичких програма. Истовремено, СПС и ЈУЛ као носиоци званичне државне политике организовали су и финансирани спектакле на мостовима и трговима.

¹³ Хронологија песме *Игра рокенрол цела Југославија* има занимљиву хронологију у семантичком дискурсу. Од прототипа поткултурне сцене осамдесетих година врло је лако ушла у деведесете бунтовне године као својеврсна химна са носталгичним призвучком на ју – рок сцену. Истовремено са позорница, посебно у време спортских славаља ова музичка нумера се узима – као завршница егзалтираних прослава, постајући тиме етаблирани производ и државно знамење.

sundtreck *Strawberry field for ever*. Реанимација ових хитова из раних седамдесетих година ангажованог рокенрола са антиратним и либералним паролама постали су истовремено и означавајући симбол протеста. Музика протеста је, потом, добила и своја појачања у виду музичких хитова домаће производње. За разлику од већ означених песама бунта са Запада, домаћи хитови су произведени у знак отпора. *Бука је у моди* групе Дисциплине кичме и *Игра рокенрол цела Југославија* бенда *Електричног оргазма* постали су својеврсни улично-урбани музички манифести и пратећи мото студентских и грађанских протеста и шетњи. Поруке су извучене из две матрице "бука" и "рокенрол", које су повезане основним семантичким паром бунт – живот. Коначно, музика буке – протеста је пронашла и свој пандан у фолклорним мотивима дувачких хитова. Бреговићеви *Калашњиков* и *Ђурђевдан* постали су честа музичка кулминација масовних скупова, па и протеста.¹⁴ Субверзија у националним хитовима који су већ увелико утабали етаблирани пут искоришћена је у подизању буке на ниво моћи масе и светковине. Дакле, однос урбаног рокенрола и фолклорне популизације нашли су свој заједнички именоватељ у буци као идеолошком чину протеста.

Бука је створила музички поредак. То је основна порука грађанских протеста 1996/1997. године. Свирање буком у знак протеста створило је један нови вид уметности бунта. Пиштаљке, шерпе, трубице, звечке и сви кућни реквизити постали су део нове музичке сцене. Свако је могао да се осети у улози артиста, продуцента, композитора, диригента. На терасама, по ћошковима улица, трговима, у двориштима, парковима итд. стварале су се нове позорнице.

"Имали смо цео један ритуални круг посеђивања. У време *Дневника* на РТС-у окупљали смо се код Жилета избацивали звучнике на терасу и пуштали *Simple red* и сличне ствари. На супротној страни било је и оних који су пуштали *Дневник до даске*. Били смо јачи".¹⁵

Овај вид ритуализације буке потенцирао је посебну естетику и идеологију звука чији се збир утапао у ритмични поредак протеста. Тоталитет буке и фрагментација буке били су главни носиоци уличних представа. Међутим, ова бука

¹⁴ *Наша борба*, 31. 10. 1996; *Наша борба*, 19.11.1996.

¹⁵ Интервју са Јањом Младеновић, Зораном Стојићем, 2005, Београд.

била је уобличена у буку смисла, јер је успостављен нови поредак са јасно формираним порукама отпора, слобода и права. Ни мало случајно, па чак ни стихички – појавили су се њени креатори, композитори и извођачи, који су своје музичке вокације поставили у центар буке. Протестне шетње добиле су и своје прве редове добоша, труба и масу ритмизованих пиштаљки. Или, ако се то преведе на њихове актере демонстранти "шетачи" су истовремено били и посленици музичке буке, као што су професионални музичари добили статус бунтовних грађана (на пример окупљање цез трубача у акцији "Одување кордона" за време протеста 1996/97.године).¹⁶ Када је опозиција победила и формирала нову власт добоши и пиштаљке су наставили свој опход у етаблираном издању нове власти.¹⁷

Музика конфликта

Популарна култура одражава друштвене разлике, што је инкорпорирано у политичке дистинкције. У време кризе деведесетих година двадесетог века на просторима экс-Југославије популарна музика била је мање издиференцирана, а више поларизована на идеолошкој основи. У случају Србије, мало је било речи о ривалству, а више о супротстављеним културним концептима, односно, сукобљеним идеолошким системима који су минимизирали и симплифицирали музичку разноврсност. Тако су се у јавном дискурсу конструисала два супротстављена музичка модела: тзв. турбо-фолк-денс модел и рокенрол сцена. Они су бли конструисани у механичку дистинкцију у циљу делотворнијег манипулисања и одвајања. Сукобљени музички блокови настали су у оквиру политичког концепта власти и опозиције – не у смислу *конфликтне равнотеже*, већ у смислу тоталног сукоба. Ова поларизација је подразумевала привид културолошких припадности иза које су постојали социјални и политички јаз, односно јасна декларисања *за и против*. По-

¹⁶ У новинама је писало "Одсвирали су неколико нумера пред збуњеним полицајцима. - саксофони, трубе, тромбони и бубњеве музицирали су једно време усклађено, а затим свако своју песму.." *Демократија*, 25. јануар 1997.

¹⁷ На Тргу Републике на прослави победе опозиције након тромесечних протеста изведено је дело композитора Зорана Христића *За пиштаљке и бубњеве*. Када је опозиција дошла на власт многе пригодне свечаности као што је на пример отварање Европског првенства у ватерполу на Ташмајдану били су пропраћени бубњарским перформансима Драгољуба Ђуричића, који је за време протеста предводио добошаре.

пуларна култура се двоструко продуковала, као отпор и власт. Ерик Горди објашњава да се промена музичке средине одвијала у правцу маргинализације популарне културе и популаризације и инструментализације маргиналних култура.¹⁸

Турбо-фолк је конструисан као нови изум у домену домаће популарне музике у урбаној средини. Он је био директна творевина од стране социоекономске псеудоелите и политичке олигархије. Међутим, Ивана Кроња сматра да су вредности таквог изума биле ближе контракултури него онима које је заступала "корпоративна елита". А то значи да је *турбо-фолк* култура проистекла из поткултуре новокомпоноване музике из осамдесетих година и потукултуре *ратничког шика*.¹⁹ Па ипак, на тим "контракултурним" основама саграђен је цео корпус псеудо вредности које је заступала политичка олигархија у време Милошевићеве власти и сивог тржишта музичке индустрије (инкорпорирано у изниклим ТВ кућама и дискографијама као што су *TV Pink* *ТВ Палма*, односно *City records*, *Grand production* итд.). Тако се овај музички изум уклопио у стратегију политичког популизма и национализма. *Турбо-фолк* се вешто маскирао јер је ретко "реферирао на националистичке теме", али је био у његовој служби.²⁰ За даљу употребу *турбо-фолк* је јавно и академски обликован у музички стил, културни и идеолошки модел – или шта већ²¹, постајући погодан модел у поларизацији.

Пропагатори турбо-фолка, тј. урбаног фолка, истицали су с поносом модернизацију фолк звука, који је упакован у копију MTV спотова и глобалног аранжирања хитова, или "музику напредних идеја".²² Критичари фолклорног *турбо*

¹⁸ Erik Gordi, *Kultura vlasti u Srbiji, Nacionalizam i razaranje alternativa*, SamizdatB92, Beograd 2001, 117.

¹⁹ Термин *ратнички шик* конструише Ратка Марић. У: Ivana Kronja, *Medijska kultura 90-tih: politika spektakla*, Kultura, 102, Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, Beograd 2002, 10.

²⁰ Овај став износи Марина Симић критикујући неку врсту историјског детерминизма који заступа Горди где се ратнички фолклор не може изједначити са турбо – фолком. В. Marina Simić, *EXIT u Evropi: popularna muzika i politike identiteta u savremenoj Srbiji* (rad u štampi, Kultura).

²¹ Конструкција феномена *турбо – фолка* ушла је у академску производњу као посебан или облик стереотипизације псеудо-вредности из периода "слобизма" (Миша Ђурковић) и као идеолошка потка и медијско – комерцијални подухват националистичке елите (Ерик Горди). В. Miša Đurković, *Ideologizacija turbo-folka*, У: *Medijska kultura 90-tih: Politika spektakla*, Kultura 102, Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, Beograd, 2001, 23; Erik D. Gordi, *Kultura vlasti u Srbiji, Nacionalizam i razaranje alternativa*, SAMIZDAT B92, 2001, Beograd, 127. Поставља се питање да ли је турбо – фолк идеолошка творевина или конструкција исплативог музичког тржишта у зони политике?

²² Композиторка Марина Туцаковић у ТВ емисији B92, *Sav taj folk*, 13.11.2004.

изума су у овој појави видели набој псеудоелите, "нагомилавање кич културе" и читавање "војног менталитета".²³ Заступници толеранције без граница своје ставове заснивају на начелима "плурализације која штити све вредности и псеудовредности"²⁴ што подразумева и да се "никаквим декретима не може забранити нека врста музике".²⁵ Политичкој арени нису одговарали издиференцирани популарни жанрови, већ јасна поларизација која је могла у сваком тренутку да се стави у службу политичких подела. Употреба општеприхваћене кованице *турбо-фолк* наспрам рокенрола постали су политичка платформа супротности. Конструисала су се комплетна декларативна упутства која су била производ медијске фаворизације једног или другог субкултурног пола.

Репрезентација музичких стилова градила је своју моћ на етикетираним сценама, које су као и у ранија времена представљали главне дестинације спектакла. *Турбо-фолк* звезде деведесетих година пристигле су и до спортских хала у свим већим градовима Србије и тако обезбедиле статус звезда спектакла. Хала-бизнис је тако био доступан моћима музичке елите, а то су у време кризе били представници тзв. урбане фолк – денс музике. С друге стране, постојећа рок сцена остала је на позицијама културних центара и отворених простора у склопу политичко-ангажованих активности не могавши да се инклинира довољно у профитабилне структуре дискографских моћи. Профитни концертни послови били су условљени у позиционирању музичке сцене на конзументском тржишту, што је уз помоћ подобних медија, власти и кримо-тржишта турбо-фолку дало преимућство. Концерти са јаким националистичким и "ратничким набојем" за "Србију" имали су приоритет од стране политичко – медијске олигархије.²⁶

²³ Петар Јањатовић, ТВ емисија В92 *Сав тај фолк*, октобар 2004.; коментари Петра Луковића у ТВ емисији В92, *Сав тај фолк* новембар 2004.

²⁴ Социолог Ратко Божовић даје коментар поводом концерта Светлане Ражнатовић, *Политика*, 18. јун 2002.

²⁵ Композитор Зоран Христић у ТВ емисији В92 *Сав тај фолк*, новембар 2004.

²⁶ Случај Светлане Ражнатовић и њеног успона на фолк сцени деведесетих година био је репрезентативни узорак националистичког и парамилитарног етикетирања са патријархалним - примесама култа супруге и мајке. На концертима 1993. (Ташмајдан), 1994. 1995. (Хала Пионир) и 2002. (Маракана), песме са идиличним и љубавним садржајима завршавале су се идолатријским порукама у славу супруга Аркана (парамилитарног команданта и криминалца), Србије, Срба и присуством њене деце. Концерт на Маракани директно је преносио TV Pink.

Рокенрол концерти који су иза себе оставили југословенску крос – сценску проходност, били су усамљени на све суженијем и затворенијем музичком тржишту – изузев оних који су лако извршили трансфер на подобан националистички програм и задржали своје позиције у друштву спектакла. Рокенрол дефанзива пред налетом национализама личила је на глобални или "транснационални феномен". Горди пореди рокенрол сцену касних осамдесетих година као успешан културни и комерцијални подухват, док је рокенрол деведесетих зарађивао мање, стизао до мање публике и значао више.²⁷ Консолидовање снага у друштвеном и политичком ангажовању потпуно мења конфигурацију рокерске сцене. Бора Ђорђевић са групом *Рибља чорба* започиње серију концерата и учешће на митинзима странака националистичке опције у Републици Српској (1996) и по Србији (1997).²⁸ На супротној страни су случајеви заједничких наступа рок бендова из бивше Југославије. Године 1993. рок групе *Партибрејкерси*, *Екатарина*, *Електрични оргазам*, *Вјештице* одржали су серију концерата под називом *Ко то тамо пијева* у неутралним зонама – градовима Прагу, Берлину; и учествовали на *Згага* фестивалу одржаном током 1993. и 1994. године. Окупљања бендова из бивше Југославије представљала су поруке садржане у рокенрол емпатији, транснационалној блискости и политичком ставу односно отпору према режиму. Многи следбеници рокенрола поново су открили његов примарни догађај – *бунт* и ангажовану музику. Поводом изласка плоче "Дисторзија" Срђан Гојковић Гиле је изјавио: "Хтео сам да вратим ствари тамо одакле су почеле на онај најједноставнији рокенрол који је бескомпромисан у неком свом изражавању и који није никакво улагивање, него тачно оно што хоћемо."²⁹ То је враћање на основе поткултурне парадигме – хармоније и дисонанце.

1.3. Музика у идентитетским зонама друштвене кризе

Овај бинарни судар концепција заснивао се и на дизајнирању конзументског идентитета публике, и то углавном младих. Фанови на концертима, навијачи на утакмицама, демонстранти – "шетачи", присталице странака и учесници

²⁷ Erik Gordi, н.д., 127-128.

²⁸ Petar Janjatović, н.д., 156.

²⁹ *Време забаве*, март 1995, 64-65.

митинга успостављали су прототипове протагониста. Изглед, понашање, језик масе у симболичком систему значења може се пратити на основу аналогичности културних стилова и центара моћи и хомологија као сагласности моде, музике, понашања и жаргона.³⁰ Актуелна друштвена раслојавања вуку за собом и раслојавања међу младима које је Ратка Марић класификовала у зоне емпатија и стилова. Издвојена је "зона ратничког шика" која обухвата *зону преваре и тривијалне употребе патриотских осећања*, *зону метка и застрашивања* етикетирану у категоријама дизелаша, кримоса, рекеташа; *зоне нултог учинка* – жртве свакодневне беде и губитници; *зоне игре и заноса* под геслом "живи и пусти друге да живе олично у техно генерацији".³¹ Међутим, за адолесценте умножавање и конкуренција културних стилова иде у правцу престижа и стварања позиција међу фановима и следбеницима што умногоме усложњава понекад поједностављену симболичку слику супротности.³² Дакле, масовни скупови протеклих година су права вербална арена у непријатељском одмеравању снага које су се често завршавале групним крвавим конфликтима.

Идентитетска свакодневица младих прошла је свој пут од предграђа до јавне сцене као што је и новоформирана елита до врха моћи стигла истим путем.

³⁰ У питањима и одговорима из упитника које сам обавила међу седамдесет средњошколаца издвојени су и описи и изглед девојака и младића на одређеним јавним скуповима. Препознавање у маси истомишљеника или супротних страна зато одговара спољним ефектима на пример ношења исцепаних и похабаних фармерки, зихернадли, мартинки (на коцертима панк и хардкор музике) или бити окићен црвено-белим или црно-белим шалом и по могућству ратничким навијачким бојама на лицу; (навијачи клубова Звезда и Партизан), а на минулим протестима имати бар неки детаљ у виду песнице – симбола покрета Отпор или српског знамења као присталица национал(истичких) опција. в. Мирослава Лукић Крстановић, *Vox adolescentiae: мој јавни живот и спектакли У: Обичаји животног циклуса у градској средини*, Етнографски институт САНУ, Посебна издања књ. 48, Београд 2002, 154.

³¹ Ratka Marić, *Potkulture zone stila*, Kultura, 96, Beograd 1998, 25-32.

³² Издвајам жаргонски дискурс провокација између носилаца различитих поткултурних стилова: за денсере и турбофолкере панкери и коровци (присталице хардкор звука) су клошари, а за панкере и коровце турбоденсери су *фенсићи*, или *дизелаша*, *панкери*; коровце и припаднике скинса панкери зову *ћелавци* и *нацисти*, они који нису укључени у друштвени живот изван школе носе назив *молекули*, *има* и *оних обичних*, они који су неупадљиви посматрачи везани само за телевизију – *безкичмењаци*; Године заплета су сигурно утицале на поремећеност комуникације – код младих у правцу сукбљавајућих груписања. Навијачки поклича су постали својеврсни културни и политички означитељи друштвених груписања. У погледу груписања фудбалских навијача, добила сам следеће одговоре: *делије* (навијачи клуба Црвена звезда), *гробари* (навијачи клуба Партизан), *грађевинари* (навијачи клуба Рад), *романтичари* (навијачи клуба ОФК), *сланинари* (клуб Војводина), *вitezови* (клуб Обилић). Не улазећи у њихову идеолошку етикецију, саговорници су се сложили да су већина навијача "они врући" националисти. в. Мирослава Лукић Крстановић, *Vox adolescentiae: мој јавни живот и спектакли*, н.д. 156.

Протагонисти ових свакодневица сигурно су пронашли своја места у репрезентативним догађајима у смислу бити-присутан, бити-виђен, бити-активан. Формирала се цела плејада медијских конзументата. Поларизовани вредносни системи и идентитетске зоне ресорбовале су се из ТВ фотеља и трансмитовале даље у свакодневицу.

У истраживањима идентитета младих и њиховог јавног живота, посебно ме је занимало како они размишљају и какве представе имају о јавним догађајима, спектаклима и на другим просторима изван њиховог искуственог делокруга. Млади у својим жељама показују изразиту културну жеђ за дешавањима у свету која су им током деведесетих година двадесетог века била недоступна, а чија је продукција у енормној експанзији. Те културне жеље не огледају се у незнању – млади су добро информисани о свему што се дешава у свету путем медија и интернета – већ у сазнању да тога *тамо има*, а овде *нема*. Виртуелна доступност музичким збивањима, али немогућност присуства многим концертима или фестивалима оставили су генерације деведесетих ускраћене или крајње индиферентним за оним шта се дешава *напољу*.³³ И опет тај херметички круг задовољства који се хранио са интернет сајтова или ретких објављених слика у популарној штампи³⁴ и телевизији.

1.4. Политичка утилизација музичке сцене

Ходајуће позорнице успоставиле су своје обрасце понашања и ритуалног опхођења, које су 1998. и 1999. године, а посебно у време предизборних кампања опозиције 2000. године, произвеле примамљиве екстериорности у производњи спектакла.

Од 1998. године политички митинзи и власти и опозиције постају маркетиншки уоквирени што значи да се јасно профилишу у пропагандни производ који излази на медијско тржиште. Политичке кампање маркетиншки дизајнирају тимови професионалаца, који све више воде рачуна о стварању имица учесника – го-

³³ Мирослава Лукић Крстановић, н.д., 157.

³⁴ Гимназијалци и гимназијалке су издвојили популарну штампу из које су највише сазнавали о музици *напољу Хупер* или *Време забаве*.

ворника. Праве се цинглови, флајери, бимови и остали пропагандни реквизити. Овај већ рутинизовани ток уличних дешавања коначно је разбио највећи и најмасовнији догађај – 5. октобар 2000. Штрајкови, протести, више од 30 концерата и 60 гостовања одржаних у оквиру кампање *Време је и Изађи на црту*, као подршке опозицији и председничком кандидату опозиције, постали су покретна сцена која се зауставила у једном кадру 5. октобра – победом опозиције и масовним изласком на улице. Овакав јавни живот и сцена временом су сервисирани у архивски спектакл за све будуће перцепције. Музика као инструмент политичких кампања вратила се на своје уобичајене институционалне и комерцијалне позиције, само што су у зони политичке напетости њени актери били и друштвено и политички декларисани.³⁵ Музичка инструментализација у политичким кампањама била је више синхронизована и операционализована. Путујуће туре у кампањама биле су јасно програмиране и реализоване. Од 2000. године све наредне политичке кампање заснивале су се на пословним ангажманима познатих музичара. Завршни митинзи странака обично су обухватили сценарио групног појављивања насмејаних страначких кандидата са музичарима-симпатизерима и распеваном позиву на гласање. За масу будућих гласача такав политичко-музички састав требало је да буде маркетиншка глазура у придобијању потенцијалног гласачког тела.

* * * * *

Музика иконографије, музика протеста, политичка утилизација музичке сцене, музика конфликта и музика у идентитетским зонама формирали су једну посебну конструкцију спектакла која се може назвати херметичким спектаклом.³⁶ Музички спектакл се деструктуира унутар себе као рефлексивна друштве-

³⁵ Након председничких, савезних и парламентарних избора у Србији су организована паралелна славља – опозиције и власти. Државна телевизија је организовала концерт на Тргу Републике као подршку кандидатима власти. в. *Danas*, 25. септембар 2000.; Победа кандидата опозиције је иницирало славља широм Србије уз пратеће музичке програме в. *Danas*, *Политика* и друга штампа од 29. септембра 2000. године.

³⁶ Ерик Горди је у анализи музике осамдесетих година па надаље објаснио како се тржиште рокенрола сужавало, јер је било углавном усмерено на урбану мањину. Он је то назвао "херметични рокенрол". Erik D. Gordi, н.д., 127.

них превирања и кризе деведесетих година двадесетог века. Поларизовани и амбивалентни спектакли одвијају се без икаквог промета и трансфера (ангажовани музички концерти на улицама и музички шоу програми, дискотеке као паралелни светови). Музичка и културна продукција, па тиме и продукција јавних манифестација сведена је искључиво на ограничене домаће потенцијале што је било последица политичке и економске дестабилизације земље. Подражавање западних продуката као што су ТВ шоу програми или програми медијске мреже – *MTV* био је само *симулакрум* замишљених западних вредности. Дакле, није било могућности отвореног надметања (споља – изнутра) на нивоу размене производа – да ли је било који музички производ прешао границе (изузев пиратских издања) и да ли су страна гостовања музичара била нешто уобичајено на концертном тржишту? Санкционисаност *унутра* и *споља* сузили су и ограничили ма какву музичку кореспонденцију. И шта онда остаје? Унутарње структуре стилова и сцена задовољавају се симулацијом, а то значи да се са ограничене употребе структура спектакла, прелази на њихове копије као аутентичне структуре. Подражавање и ограничена употреба поп звезда са *MTV* виртуелне слике прераста у умножавање такве замишљене слике као реалности. Међутим, у ширем друштвеном контексту није проблем у копији, већ у њеној трансценденцији на ону реалност која је прерађује за потребе аутистичне популарне културе.

2. МУЗИКА И ПОЛИТИКА У ЗОНИ ТРАНЗИЦИЈЕ

Концепције популарне музике, продукција и менаџмент музичких спектакала последњих неколико година одвија се у распореду моћи и интересних сфера између политике и економије. Транзиционо прегруписавање снага у идеолошким и комерцијалним маневрисањима одвија се на следеће начине: 1. распоређивање политичких и финансијских инсајдера у производњи музичких спектакала; 2. геостратешка умрежавања и музичка кретања на светском тржишту; 3. стратешко позиционирање музичких спектакала као вид државне односно националне амблемизације.

2.1. Глокализација¹ музичке сцене

Након 2000. године, према речима Петра Поповића, постиже се известан *референдум*² у правцу хетерогености музичких сцена. Оне се више окрећу речнику ривалства у пољу музичке понуде и потражње, али уз још увек поларизоване репере. Ова привидна равнотежа пребацује се на поље медијске и комерцијалне конкуренције.³ Јавне сцене постају шоу бизниси са остацима херметичког круга из блиске прошлости и тек пристиглог културног промета. Популистичке идеологије овећане национализмом добро се утапају у комерцијалне и популарне трендове.

¹ Из јапанске бизнис терминологије Ролан Робертсон научно верификује овај појам године 1990. *Процес од локалног до глокалног* анализира Сања Златановић у: Сања Златановић, *Свадба и конструкција идентитета*, Култура у трансформацији, Етнографски институт Зборник 23, Београд 2007, 43.

² Петар Поповић тумачи музичку сцену у, *НИН*, 13, јун, 2002.

³ Сценарио ТВ серијала *Sav taj folk* на В92 обухватао је разноврсна тумачења јавних личности и музичких протагониста о фолк сценама у време политичког режима Слободана Милошевића, о стварању нове елите и приватних медија попут ТВ *Pink*. Одговор на овај серијал представља серијал *Sav taj Pink* на *TV Pink* који не одступа од концепта зацртаног у њиховој политици "ружичасте телевизије".

Слика јавних догађаја на улицама већих градова у Србији није била само фокусирана на транспарентност политичког живота. Односно живети-политику утицало је да многе спортске, религијске, музичке и друге светковине постану део урбаних отворених сцена и сезонских светковина. Концерти и други музички и културни хепенинзи постају уобичајени дизајн тргова и булевара у склопу разноврсних културних, али и туристичких програма. Од импровизованих, стихијских и спонтаних јавних догађаја и музичких хепенинга прелази се на програмирану и бирократски дизајнирану јавну сцену. Тако на пример, прославе Нових година по јулијанском и грегоријанском календару последњих десет година уводе нову "традицију" масовних провода на трговима. Да је организација музичких позорница на трговима ствар и одређеног политичког плакатирања у сакупљању гласачких поена, показује стално прегруписавање снага у организацији (логистици) прослава Нових година на трговима.⁴ Један од последњих истраживаних случајева у којем су се празник – светковина, концерт и политички маркетинг нашли на заједничком задатку било је уочи председничких и парламентарних избора 2007. године.⁵ Троугао политичар – музичар гласач тако успоставља посебан тип размене вредности и калкулација али само унутар својих концентричних кругова интереса, а ради узнемиривања политичких противника. Извесни музички спектакли јесу компатибилни са политичком гласачком машином и страначким програмима. Они се исказују као манипулатори популистичких идеологија у лику нације и патриотизма. Такви спектакли ничу управо у време решавања кризе на Косову и то са псеудосолидарним и унилатералним акцијама. Концерти са јасно назначеним националистичким порукама само су један од примера манипулације.⁶ Политичке поруке вешто су маскиране савре-

⁴ Иван Ђорђевић, *Улична прослава Нове године у Београду*, Гласник Етнографског института САНУ, књ. ЛП, Београд 2004, 90.

⁵ Под паролом "Уједињене музичке снаге Србије позивају да сви заједно дочекамо нашу Српску Нову годину!" и у потпису ДСС странке и заокруженог броја 5. наведене су сатнице и учесници програма међу којима су: Делча, Рамбо, Негатив, Цеца, трубачи, Бора Чорба, Бјесови и др. в. *Blic*, 11. јануар 2007.

⁶ Гостовања рок бендова у Косовској Митровици у делу где живе Срби све су учесталија појава. Један од последњих музичких похода – ескадрона је како се најављивао као музички спектакл "Бајк рок – мировна мисија". Стотинак бајкера са окаченим српским заставама као и наци-

меним сценским технологијама, те се сваки већи манипулаторски концерт проглашава у пропагандне сврхе *музичким спектаклом* у правцу анимације.

Транзициона померања након 2000. године омогућила су да многе виртуелне слике постану и реалност: Гостовања страних бендова, музичких звезда ставили су Београд и Нови Сад на *booking* листе⁷ – што је први корак стратешког позиционирања државе на светском музичком тржишту. Угошћавање чувених музичких звезда постало је исто толико важно и престижно колико и долазак страних државника. Увоз музичке робе за естаблишмент представља алиби да се нешто покреће у отварању државе према свету. Још када се томе додају и лични афинитети државника према одређеним гостујућим светским именима – државни посао је обављен. Један од примера је и година 2005. када је председник државе Борис Тадић примио чланове групе *R.E.M.* који су потом у билатералном опхођењу песму *Orange Crush* наменили председнику Србије.⁸ Ови церемонијални чиновници захвалности могли би да се припишу великом кораку после изолације и херметизације државе односно потпуном зближавању *mainstream-a* и власти, да се није појавио један други феномен – а то је публика. За велики број саговорника у мом истраживању, овај концерт остао је и упамћен по врло интензивној интеракцији између бенда и гледалаца који су у току концерта све песме од почетка до краја певали заједно са фронтменом Michael Stipe-ом. Та виртуелна слушалачка комуникација са бендом постојала је и у време изолације, или се никад није ни прекидала. Још једна потврда амбивалентним друштвеним стварностима.

Музички спектакли у медијском излогу намећу се као важан чинилац друштвене репрезентације. На *broadcast* тржишту Државна заједница Србија и Црна Гора, касније Република Србија добија од стране Европских асоцијација могућност да се представи. Под будним присмотром текуће политике, која никако не излази из затвореног круга хашких обавеза и косовског питања, музика,

стичким знамењем кренули су од Народне скупштине из Београда у Косовску Митровицу, 5. октобра 200. године да би одржали концерт.

⁷ Познато је да се припреме и резервације о гостовањима познатих певача и бендова одвијају по стриктним плановима који представљају сложену мрежу понуде и потражње.

⁸ Текст и фотографија из дневних новина *Политика*, 21. јануар, 2005, 16.

спорт и култура појављују се у улози националних етикета (на пример *Драгачевски сабор трубача* и *EXIT noise summer fest*). Тај амбивалентни ток догађаја прати друштвену и политичку сцену. Културно пробијање херметичког круга вуче за собом политичке репере који се одражавају и на репрезентативном нивоу брендирања музике.

Према речима продуцента и музичких уредника свака организација неког концерта или фестивала у периоду деведесетих година двадесетог века била је "помоћу штапа и канапа" као последица "договорне економије" и у којој нису постојала стандардна тржишна правила. Деведесетих година није било праве операционализације и чврсте инфраструктуре.⁹ Приватизација на музичком тржишту одвијала се у областима менаџерских и продуцентских послова, што се посебно разгранало у потпуној транспарентности илегалног тржишта (организовања турнеја, концерата, ницања нових студија и пиратизма музичке продукције).

Крајем деведесетих година мења се концертна политика, јер улогу организовања музичких спектакала преузимају концертне агенције, којих има тек неколико десетина (најпознатије су *Комуна*, *B92*, *EXIT*, *Дом омладине*, *Сава центар*, *Music star production*, *Promedia promotion*, *Multimedia records* и друге.). Менаџерски и промоерски посао је све више подложен вредновању и критици. Интервјуи са познатим менаџерима, дебате о музичкој продукцији у медијима и на трибинама, музички бизнис подижу се на један виши ниво пословности и транспарентности. Ширење и специјализација агенцијске пословности која тежи неким светским стандардима потискује модел менаџера "кума, мистерије, харизме" који је од седамдесетих до краја деведесетих година владао естрадом и покривао "свадбе, погребе, изборе Мис, фудбалске утакмице и концерте".¹⁰ Нови вид агенцијског пословања улази, пре свега, у област музичких сцена у којима влада нова конкуренција, престиж и успостављање моћи на музичком тржишту. Музичка политика концертних агенција сада пребацује тежиште на релевантне

⁹ Интервју са продуценткињом Драганом Бебић, октобар 2002. године

¹⁰ Овако је Петар Луковић у интервју најавио Велибора Царовског, в. Petar Luković, *Bolja prošlost*, н.д. 286.

проблеме који прате транзиционо друштво музичке индустрије, а то су: 1. Концертне агенције се више заснивају на личним познанствима и контактима, што понекад иде и на штету пословности посебно кад је реч о склапању договора и уговора још увек по параметрима политичке сцене; 2. Из претходног периода није постојала инфраструктура у области музичке индустрије која се сада ствара на често стихијској релацији агенције – дистрибуције – рекламе – медија; 3. На тржишту концерти су још увек једва исплативи, све је мање гигантских турнеја, а пословање се све више усмерава на институције фестивала; 4. Регулисање ауторских права и "киоск тржиште" представљају главни проблем у домену музичког бизниса и етике; 5. Музичари се ослањају на агенције, а агенције још увек немају довољно капитала за обраћање и улагање у музичке пројекте; 6. Осећа се криза музичких издања "носача звука", јер се промет потражње и потрошње све више одвија преко Interneta.¹¹

Операционализација као последица пређашњег сналажења и новоформираних менаџерских односа одвија се према принципу "концентричних кругова". Па, ипак што је друштво затвореније то су и скучени системи операционализација.¹² Затворени и ригидни системи показују бојазан од било каквог уплива са стране, односно било какве могућности да се прошири тржиште спектакла. Отварање концертне и фестивалске продукције у Региону, као што је приказано, произилази директно из друштвено – политичких прилика. Концертна и фестивалска политика у периоду транзиције издваја основне карактеристике. Увоз иностраних догађаја и увоз иностране публике заснива се на ефектима утицаја и моћи финансијских и менаџерских потенцијала који представљају главну полугу у реализацији

¹¹ Ови и други проблеми разматрани су у оквиру Рорбоксове трибине "Дијагноза српске музичке сцене" која је одржана 13. јуна 2006. године у Клубу Дома омладине, а чији су саговорници били директори и менаџери музичких агенција: Петар Јањатовић, Предраг Ивановић, Златко Јошић, Родољуб Стојановић и др.

¹² Драгана Бибић објашњава: "први круг у операционализацији или реализацији неког музичког пројекта – спектакла одвија се по принципу пријатељских односа у пословној комуникацији; у други круг се укључују они блиски првом кругу – "пријатељство из друге руке", а трећи круг је пријатељство из треће руке тј. они који "добивају коске".¹² Овај сликовити опис саговорнице не односи се само на друштвено-политичку херметизацију, о којој је раније било речи, него и на херметизацију бизниса, који је присутан свуда у свету.

концерата или фестивала. Они, пак зависе и од политичке климе у Региону. Случај *Rolling Stones-a* показује колико се вишегодишње одлагање концерта у Београду поклапало са актуелним политичким збивањима, без обзира на менаџерске стратегије. И коначно када је концерт реализован, био је то спектакл од државног значаја¹³ Извоз домаћих бендова и домаће публике још увек запиње на административним (визни режим) и финансијским околностима (недостатак новца).

2.2. Идентитетски носачи спектакла у транзицији

У периоду транзиције публика није само у служби моћи политичке масе (гласачка машина), већ улази и у домен музичке потрошње. За земљу у којој се политика још увек ишчитава као начин живота, популизација и комерцијализација мобилишу све конзументске снаге. Бити потрошач спектакла доводи се, често, у исту друштвену раван – политичког и музичког актера.

Измеђи политике и музике односно културе остаје широко поље интеракција или идентитета. Како наглашава Иван Ђорђевић кључ лежи у "флукутирајућим идентитетима" појединца.¹⁴ Моја истраживања средњошколаца спроведена 2002. године у Београду била су фокусирана на њихово укључивање у сфере јавног живота.¹⁵ На основу одговора присуство на јавним скуповима се класификује у три категорије: 1. музички догађаји – концерти и фестивали, 2. спортске манифестације и хепенинзи, 3. политички митинзи и демонстрације.

Спектакли	Да	Не
концерти и фестивали	63	7
Спортске манифестације	57	13
Политички скупови	45	25

Коментар: Свака од ових категорија означена је посебним груписањима и понашањима. Године 2001. и 2002. још увек су преовлађивали концерти домаћих поп и фолк звезда као што су Здравко Чолић, Светлана Ражнатовић и Аца Лукас. Млади наводе и присуство на концертима бендова из суседних земаља – Хрватске и Словеније *KUD Idijoti* и *Hladno pivo*, а све је популарније и присуство на ЕХИТ фестивалу. Дакле, велики музички концерти у виду гостовања из иностранства у време санкци-

¹³ Прва најјава концерта *Rolling Stones* у Београду је била за 2003. годину – август месец на Хиподрому у склопу турнеје "Forty likes". Након вишегодишњег лицитирања *Music star production* на челу са менаџером Раком Марићем преузима организацију концерта. www.musicstar.co.yu

¹⁴ Иван Ђорђевић, н.д., 90.

¹⁵ Мирослава Лукић Крстановић, *Vox adolescentiae: Мој јавни живот и спектакли*, н.д., 146-161.

ја и изолације уступили су место мега-звездама домаће сцене који су протеклих година пунили стадионе и хале. На таквим системима вредности домаћих спектакала стасавале су генерације младих. Спорт односно фудбал, кошарка и одбојка били су најважнији догађаји које млади издвајају. Овај вид забаве младих имао је вишеструко значење у идентификацијима строго поларизованих и супротстављених навијачких страна које се директно доводе у везу са националистичким и патриотским етикетирањем. Након 2000. године када су средњошколци активно учествовали на политичким скуповима, бележи се све мање интересовање за укључивање у јавне политичке манифестације

Истраживања међу средњошколкама и средњошколцима показују да је публика поларизована на оне који се у потпуности задовољавају домаћом сценом обликованом према инстант концепцији *турбо-фолка*¹⁶ и на оне који се радују сваком промету преко граница. Тако на пример у одговорима које сам током лета 2002 године добила од младића и девојака о учешћу на музичким спектаклима, један број се определио за мега-концерт фолк звезде Светлане Ражнатовић, други број за одлазак на *EXIT noise summer fest*. Спектакли још увек не одолевају херметичком кругу и поларизацији између локалног и глобалног.¹⁷ У служби адолесцентског, променљивог идентитета ова груписања указују на културне дистинкције, али и на све веће присуство потпуно изукрштаних стилова и догађајног искуства.

Од 2002. године до 2007. године запажа се већа концертна мобилност светски актуелних рок група: *R.E.M*, *Iron Maden*, *Red Hot Chili Peppers*, *The Rolling Stones*, *Tool* и други. Саговорници у овим истраживањима сада имају нешто више година, транзиционо искуство и другачији приступ целокупној концертној причи. Транзициона мобилност подразумева да се виртуелни и стварни доживљаји коначно постављају у исту раван. Светски актуелни бендови постају доступни за хиљаде младих љубитеља рок музике у Србији. И шта произилази из коментара оних који су присуствовали концерту *RCHP* у Инђији (јун 2007. Србија) и њиховом наступу у Лондону у току одржавања *Live Earth concerts* (јул 2007):

¹⁶ О политичкој производњи културе и *турбо – фолку* као доминантној популарној култури у Милошевићево време видети: Ivana Kronja, *Naknadna razmatranja o turbo – folku*, *Kultura*, 102, Београд 2001, 9.

¹⁷ Посебно издвајам анализу Мирославе Малешевић о конструкцији колективног идентитета међу младима који се заснива на постојећим конфликтима између национализма и глобализма. Мирослава Малешевић, *Има ли нација на планети Рибок? – локални идентитет насупрот глобалном међу младима у Србији*, у: *Традиционално и савремено у култури Срба*, Етнографски институт САНУ, књ. 49, Београд 2003, 237-258.

"Пази, исто су обучени и певају исте песме као у Инђији".¹⁸ Локална рецепција је постала део глобалне мреже, али са још јаким присуством *другог и другачијег*. Актуелна друштвена раслојавања повукла су за собом и погон у културном етикетању који је своју пуну афирмацију и промоцију имао у музичким спектаклима. Ова раслојавања и нова прегруписавања у популарној култури посебно су била изражена међу младом популацијом. Културни грч или *прелом* остављају трага у недовољно артикулисаној слици о свету или Европи у односу на Србију стварајући амбивалнетне и контрадикторне ставове о идентитетима.¹⁹

2.3. Фестивалски експорт производи

Фестивалски континуитет из времена СФРЈ у постсоцијалистичком периоду опробава се на државотворним и националним програмима. Фестивали постају државне институције. *Опатијски* и *Загребачки фестивал* јесу водеће музичке манифестације у Хрватској²⁰, у Босни и Херцеговини је познат *Бихаћки фестивал* забавне музике.²¹ У Србији почетком деведестих година двадесетог века одржавају се последња фестивалска такмичења и музичке ревије *МЕСАМ* и *Београдско пролеће*. На почетку миленијума водећи фестивали у Државној заједници Србије и Црне Горе јесу *Сунчане скале* у Херцег Новом, *Пјесма Медитерана* у Будви. Ови транзициони фестивали занимљиви су са геостратешког значаја, јер су преко концепта *тромеђе* Хрватске, БиХ и Црне Горе (донедавно и Србије) у време сепаратног преусмеравања и изолационизма, симулирали транснационалну проходност.²²

¹⁸ Ову изјаву дали су и домаћи коментатори *alive* преноса на РТС-у други програм, 7.07.2007.19.30. мини.

¹⁹ Срђан Радовић у истраживањима ставова младих према Европи сматра да средњошколци и студенти имају амбивалнетан став спрам Европе, односно рационалне жеље за припадањем Европи и двоумљења и контрадикторних представа у вези евроинтеграције. Srđan Radović, *Predstave beogradskih srednjoškolaca o Evropi*, Antropologija Časopis Centra za etnološka i antropološka istraživanja Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu, br.1, Beograd, 72.

²⁰ Међу познатим фестивалима у Хрватској су: "Шибенски фестивал", "Задар фест", "Међумурје фестивал", "Хистриа фестивал".

²¹ Овај фестивал је заменио популарни фестивал *Vauš илагер сезоне* који је трајао од 1967. године до 1999. године. У БиХ је популаран и *Радијски фестивал у Зеници*.

²² У чланку *Zvuci tromede* Зоран Пановић фестивалску "тромеђу" изједначаје са "звучима пацификације" који са позиција макар и три државе симболизују миротворне покушаје. в. *Danas*, 18. јул 2005.

Почетком двадесетпрвог века Београд покушава да поново врати фестивалску "традицију" у организовању фестивала *Беоизија*. Он се одржава од 2002. године у Сава центру у оквиру такмичарског дербија за избор представника за Песму Евровизије. Како се шири музичко тржиште тако и у Србији многи градови теже да преузму улогу водећих фестивала – Зрењанин, Суботица, Врњачка Бања, Чачак. Локалне политичке и бирократске структуре власти измишљају разноврсне културне манифестације и музичке фестивале да би привукли на себе пажњу у финасијском и туристичком погледу. Оваква фестивалска фабрикација, за разлику од типа музичких спектакла фузије попут *EXIT festa* – не прелази конвенционални модел микро стратегије, те углавном задовољава "апетите" локалних моћника и локалне публике уз понеко звучно гостујуће име са стране. Бити на оваквим фестивалима или преседати с једног на други јесте, један нови вид херметизације, који се своди на иста имена, организаторске магнате, и аудиторијум жељног дешавања изван рутинизованих свакодневица. С друге стране сценски дизајн, визуелно – акустична технологија и сценарио покушавају да симулирају неке од модела већ афирмисаних европских фестивала попут Сан Рема или Песме Евровизије. Директни телевизијски преноси и то водећих ТВ кућа дају овим фестивалима локалног типа важност мега-догађаја и подижу их на ниво од националног значаја (то значи да се и финансијска средства сливају из државних буџета и спонзорства водећих националних брендова). Сваком-свој мали фестивал настао је, пре свега, као последица сужавања музичког тржишта и једносмерне фестивалске концепције.

Један од водећих музичких барометара на скали спектакла је Песма Евровизије (*Eurovision song contest, ESC*). Овај спектакл је своју историју започео у време конвенционалних фестивала крајем педесетих година двадесетог века. Временом Фестивал је постао гарант у комерцијалном и политичком распоређивању репрезентативних ресурса забавне музике. На мапи евровизијске песме последњих десетак година долази до прегруписавања снага, што је подразуме-

вало и учешће земаља бивше СФРЈ.²³ Ред је успостављен: државни суверенитети + приступ европским институцијама. Прикључивање европској музичкој заједници за један број држава представља корак напред на листи чекања за улазак у Европску унију. Дакле, свака нација плаћа своје представљање у мултинационалној компанији. Бити део интернационалне заједнице подразумева и финансијски улог.

Главни контролор од почетка постојања фестивала је ЕБУ (European Broadcasting union). Преко ЕБУ комитета одвија се дифузија и трансмисија са националним *broadcasting* системима. ЕБУ лого формира централни контролни пункт: конкурсни критеријуми, маркетинг, спонзорства, емитовања и изборне процедуре и коначно финансирање такмичења (трошкови финансирања продукције су подељени између домаћина преноса и учесница).²⁴ Већ из Правилника такмичења ESC за 2004. годину види се да имају директно право учешћа чланице ЕБУ и земље које су прошле квалификациону рунду (24 земље).²⁵ Од 2004. године до 2007. године распоред снага у редоследу учесница се променио, јер су многе новопридошле учеснице стекле водеће позиције на учешћу такмичења (посебно из балтичких земаља и балканског региона).

Године 2003. национална телевизија Државне заједнице Србије и Црне Горе добија позив за учешће на фестивалу Песме Евровизије 2004. године.²⁶ По-

²³ Бивша СФР Југославија такмичила се на Песми Евровизије 27 пута. Дебитовала је 1961. године и учествовала је сваке године осим 1972, 1978, 1979, 1980, 1985 године. Југославија је била једина комунистичка земља која је учествовала на овој манифестацији. Последњи пут као СФРЈ учествовала је 1992. године. Организатор Песме Евровизије у Југославији била је телевизија ЈРТ (асоцијација осам националних радио-телевизијских кућа). Након тога, на Песми Евровизије узеле су учешће државе Хрватска и Словенија. Државна заједница Србија и Црна Гора је поново дебитовала на фестивалу 2004. године и освојила друго место.

²⁴ У Правилнику се наводи податак да је буџет за 2004. годину предвиђен на око једанаест милиона швајцарских франака, а допринос од радиодифузних организација учесница износиће 5,5 милиона швајцарских франака + 10% додатних трошкова ЕБУ. Учеснице морају да уплате свој допринос 30 дана пре финалног такмичења и зато што располажу одређеним приходима након такмичења. Учеснице сnose трошкове такмичења – пут, смештај, дневнице. У: Из *Nacrta Pravilnika takmičenja za Pesmu Evrovizije 2004.* у документацији Удружења Југословенских радио телевизија

²⁵ Из *Nacrta Pravilnika takmičenja za Pesmu Evrovizije 2004.* у документацији Удружења Југословенских радио телевизија.

²⁶ Септембра месеца 2003. године одржан је први састанак у просторијама тадашње ЈРТ – представника ТВ кућа Србије и Црне Горе у вези учешћа СЦГ на такмичењу Euro song 2004, Формирају се радне групе и управни одбори који воде Пројекат песма евровизије. *Извештај*

жив је подразумевао комплетну процедуру правила укључивања у евровизијску инфраструктуру,²⁷ операционализацију и трансмисију између националног борд центара и евровизијских организационих структура. На тај начин држава СЦГ је ушла у програм фестивалске институције. Међутим, ово укључивање у евровизијску фестивалску заједницу повукло је за собом и низ текућих интер и интра проблема у избору песме за евровизијско такмичење. У држави која је имала прелазни статус суверенитета заснованог на лабавој заједници два ентитета Србије и Црне Горе, у којој закони и прописи о музичкој продукцији и ауторским правима²⁸ тек се прилагођавају европским стандардима, при чему је сваки музички потез на граници антагонизама интересних сфера. Избор представника за Песму Евровизије директно одсликава такво стање. Представљање песме јесте и питање државности. Уосталом, све што се тражи за овај музички спектакл је чврсто веровање у своју Нацију – државу. То је задатак сваке државе представника, то се очекивало и од флуидне државе СЦГ. Дакле, на нивоу државног и интернационалног спектакла успостављен је идеолошки поредак у позиционирању песме као националне ствари. Музичко – идеолошко лице спектакла исказало се у пуној форми *друштвене драме*. Чланице државне заједнице Србије и Црне Горе имале су свој ред у представничком телу, као што је и сваки државни ентитет сакупљао своје поене (представник из Србије 2004 – друго место у Истанбулу, представници из Црне Горе у Атини 2005 десето место). Борба за представничко место интензивирала се баш у време расцепа СЦГ и дефинитивним неуцешћем на Песми Евровизије 2006. године.²⁹ А, потом самостално учешће држава Србије и Црне Горе и победа представнице из Србије на Песми Евровизије 2007. године. Учешће и још велики тријумф пе-

представника РТС-а и ТВ Црне Горе, из документације Драгољуба Илића, музичког уредника РТС-а.

²⁷ Procedure among national Broadcaster and digama.de for the Eurovision contest, 8.4. 2004.

²⁸ Закон о ауторским и сродним правима донет је 2004. године, а Статут о изменама и допунама СОКОЈ-а је донет 2006. године. Закон и Статут су требали да буду усклађени са прописима о ауторским правима свих релевантних чинилаца евровизијског дела.

²⁹ Уочи референдума за независну Црну Гору 2006. године одржавао се избор за представника на Евровизији, који се завршио потпуним разилажењем главних организатора Такмичења – телевизије Србије и телевизије Црне Горе.

сме из Србије коначно су успоставили конзистентност "националне ствари".³⁰ Уживање у музичком спектаклу претворило се у националну егзалтираност материјализовану и од стране учесника и од стране аудиторијума. Изјаве, пароле, виорење српске заставе, слављенички изливи на улицама градова – све је ушло у политички стаж Нације "као апсолута који се опире универзализацији."³¹ Спекулације о политичкој страни фестивала и у формалном и у структуралном погледу показују се као чињеница.³²

Песма Евровизије занимљива је и као феномен у коме гласачка машина успоставља посебан комуникацијски поредак. Гласачка култура SMS-а постаје виртуелни такмац у поретку жирија. Машинерија клађења и гласања постају значајни финансијски залог у корпорацији "лакких нота". Дакле, музика личи на спорт у којем су улоге распоређене на победнике и губитнике у кладионичарској машинерији. Предтакмичарска еуфорија клађења и системи квота јесу пропаганда и "игра" процена у успех фаворита. Међутим, у гледалачкој кладионичарској борби и малим – великим улозима добија се посебан распоред гледалачких снага. Победници су они који су проценили будућег победника. Све се даље развија у правцу да гласачка машина постаје нови вид спектакла који се гледа и надгледа.

³⁰ Славој Жижек говори о "националној Ствари" која од уживања прелази у присилну приврженост још у комунистичким тоталитарним системима и наставља да траје и кад се ти идеолошки системи распадне, Slavoj Žižek, *Metastaze uživanja*, Biblioteka XX vek, Beograd 1996, 20-21.

³¹ Медијска спектакулизација углавном је била дизајнирана националном иконографијом, па су се на насловним странама многих новина нашле фотографије победнице која држи и маше српском заставом. На конферецији за штампу која је била одржана након Фестивала *Euro song*, српском заставом је био прекривен сто за којим су седели представници победничког тима; певачица је дала и једну од изјава које гласе: "Улазак у финале су ми прво честитали Црногорци, па Хрвати, Македонци и Белоруси..."; "Србија је победила на овогодишњој Евровизији..."; Гласање на песми Евровизије се нашло и у изјавама за скупштинским говорницама в. изјаву Ненада Чанка, који је први изнео вест о победи, алудирајући на добијене поене од Хрватске, Црне Горе и Македоније) *Blic*, 12. мај.

³² Анализирајући политички контекст ове манифестације Ђорђевић наводи изјаве Тегу Вогапа "Победили смо у Хладном рату, али смо зато изгубили Евровизију" или честитка Оли Рена "победа представља «европски глас за европску Србију», Иван Ђорђевић, *Политика лакких нота*", *Политика*, 19. мај. 2007.

На овдашњем тлу земаља бивше Југославије музички спектакли у време кризе и транзиције започињу један посебан пут реструктурирања. Репрезентативне политичке и музичке сцене деконструишу спектакл. Политичке и музичке сцене се драматизују и театрализују свакодневицу *vs* спектакла као сценског дела. Од музичких сцена настају арене – политичка попришта.

- Субјекат и објекат спектакла стапају се у једну раван. Гледати и изводити спектакл налазе се на заједничком задатку учествовања. Публика и извођачи постају учесници догађаја. У дискурсу спектакла оваква симболичка конфигурација показала је да се може успоставити јака спона учесничке интеракције, при чему су се извођачка и гледалачка перцепција сједињавале у јединству порука.
- Друштвени простори успостављају посебну регулациону мрежу окупљања. Не окупља само позорница људе, него окупљања људи стварају својеврсне позорнице.
- Политичке и музичке сцене интервенишу на свакодневицу, која добија нови догађајни смисао. Спектакл се појављује као пратећа стварност, а не само као накнадна монтирана стварност.
- Ритуалне зоне прелаза нису строго утврђене што подразумева и одређене пермутације – оно што је приватно постаје јавно, а јавно постаје део приватних поседа; свакодневица се преображава у догађај, а догађаји се живе без дистанце на *сада* и *овде*.
- Музичке сцене и арене су показале да када култура тежи да доминира на репрезентативној сцени њој погодује да се конвертује у политику односно идеологију. И онда постаје или деструктивнија или прогресивнија од те политике.
- Музички спектакли у време кризе и транзиције често се држе гламурозности и атракције са квази хуманим задацима који не иду даље од ефе-

мерног сценског излога губећи, при том, корак са забрињавајућом и компликованом свакодневицом. Лажни мисионари тзв. среће или солидарности заокружују своју сценску слику у аутистичним порукама. У време кризе и транзиције музички спектакли имају велику одговорност у емитовању порука које се усвајају као негативне или позитивне друштвене вредности.

- Друштвена криза и транзиција су друго име за културне антагонизме и амбивалентне процесе у херметичком кругу политичких поларизација. Отварање херметичког круга одвија се спорије него што културни процеси томе теже, јер они више садрже диференцирајуће него поларизујуће одлике. Па ипак, музичка транзиција одговара "модернизацијском прелому у српском друштву" који по речима Младене Прелић иде у правцу остваривања и отрежњавања грађанских вредности и потреба.³³

³³ Младена Прелић, *Корак ближе Европи или корак даље од ње: Србија у потрази за европским идентитетом на почетку 21. века*, Свакодневна култура у постсоцијалистичком периоду, Етнографски институт САНУ, Зборник 22, Београд 2006, 47.

3. У ДРУШТВУ СПЕКТАКЛА: СТУДИЈА СЛУЧАЈА

3.1. Музички фестивали и концерти – *open air* спектакли

Од времена првих *open air* рок спектакала као што су били *Monterey* и *Woodstock* прошло је четрдесет година. Музичка окупљања на отвореним просторима, посебно фестивалски хепенинзи, постали су све привлачнији послови за амбициозне промотере и *booking* менаџере, а за посетиоце – летње шеме забаве и музичка ходочашћа. Седамдесетих година, нарочито после инцидента на концерту *Rolling Stones-a* у Алтамонту (Калифорнија), музички хепенинзи се повлаче, замењују их високотиражни концерти у великим халама и дворанама, који на неки начин представљају и сигурносне зоне у ограђеним просторима заштићеним од могућих инцидената и нереди. Последње две деценије музички промотери су поново открили велику комерцијалну оазу у организовању музичких фестивала и мега-концерата на отвореним просторима. Међутим, критеријуми су се променили посебно у домену организације и успоставили посебан поредак: јаки менаџерски тимови, јака обезбеђења, сигурност, хигијена, разноврсне услуге, смештаји посебно кампинг простори и врхунско дизајниране позорнице. То је незанемарљив комуникацијски промет. Фестивали су у потпуности институционализовани и регистровани или у оквиру јаким бирократских тела попут IFEA – *The International festival and events Association*, или су самостално организовани под државним патронатом, или под корпорацијским окриљем и приватним агенцијама.

Друштвено време мери се датумима фестивала. Прецизних података нема, али може се говорити о две хиљаде фестивала у Европи, док их само у Енглеској има око две стотине са капацитетима од хиљаду до три стотине хиљада људи.¹

¹ Интервју са Срђаном Марковићем у *EXIT News*, br. 1 – god.ina 1 – 01.07.2002.

Информације, пре свега, путем електронских медија пружају велике могућности претраживања и праћења фестивалских дестинација преко *guide* сервиса. Конзумирање ове врсте музичких и туристичких задовољстава мобилизује фестивалске поклонице. Ствара се диверсификована заједница фестивалских потрошача коју чине: фанови,² туристи, посетиоци, љубитељи концерата – спектакла. У следећој категорији су произвођачи фестивала – извођачи, менаџери, спонзори, супервизори, бизнисмени, бирократска тела (бордови) и локалне управе, потом, услужне делатности и јавни сервиси и др. Фестивали у облику спектакла исказују се као својеврсно друштво односно поредак.

У време европских интеграција музички фестивали се показују као важан параметар културног промета и свих видова комуникација. Реч је о контролисаном тржишту фестивала које функционише на микро и макро плану, односно од фестивалског пословања и тржишног понашања до привредног развоја и економија на државном нивоу. Музички фестивали формирају модерну *mainstream* економију што значи да имају посебан утилитарни карактер у производњи и потрошњи. Економски случај *Glastonbury festival-a* један је од стандардних примера како се креће економска путања фестивала. Ивен Дејвис (Evan Davis) коментатор BBC износи следеће податке, на први поглед огромног капитала који се ствара у малом месту Pilton под лиценцом Mendip District Concil: У просеку 140.000 продатих карата за три дана са ценом од 145 фунти, у оптицају 23 бара, приватног и хотелског смештаја праве одређени финансијски салдо. Међутим, како Дејвис даље наглашава у монополској мрежи већи део новца улази и излази из Mendip District: карте се исплаћују за извођачке хонораре, а зарада од пића и других артикала иде на транспорт. Такви догађаји нису толико профитабилни колико изгледају, али они јесу најчешће профитабилни – закључује Дејвис.³ Фестивалска економија и политика заснивају се на ауторитетима финансијске и политичке моћи држава органи-

² У категорији фанова (*fans*) успостављена је даља класификација на оне нормалне и хедонистичке фанове и клубере (*clubbers*). Чланови клубова су групације љубитеља одређених бендова или извођача. они у потпуности стварају једну посебну зону музичког деловања или како је у једном блогу написано "они су посебан *rite the passage*."

³ Evan Davis, *Benefits of events*, BBC, 22, jun.2007.

затора, регионалних и локалних управа, али и на интернационалним корпорацијама и асоцијацијама које музичке фестивале у потпуности бирократизују. Такво тржиште супротставља посебан вид конкуренције – фестивалски престиж се мери учешћем великих звезда (headliner-a) што доприноси и великој посећености. Фестивалска хијерархија има своје ценовнике јефтених и скувих бендова. Обично познати бендови или извођачи преко својих агената организују фестивалске турнеје са учешћем до седамдесет минута – мини концерти. За разлику од солистичких концерата који много више коштају, наступи познатих бендова улазе у фестивалске аранжмане на одговарајућој финансијској листи. Концерти и фестивали тако постају главни конкуренти на музичком тржишту.⁴ Музичка бирократија и гледалачка дидактика представљају главне параметре успешности неког музичког спектакла (процене, оцене, коментари, поређења).

Стандардне форме фестивала према музичким жанровима још увек круже светом: етно фестивали, џез фестивали, рок фестивали, фестивали техно музике и др. Међутим, данас су све популарнији фестивали са разноврсним жанровским програмом и формама, те се може говорити о фестивалима *фузије*, као и фестивали малих алтернативних форми чији искључив јесте задатак промовисање нових музичких имена и тенденција. Ипак, на фестивалској топ листи највише се котирају они престижни фестивали који су гарант за мега-спектакл и учешће "звучних имена". Наводим само неколико фестивала који су на топ-листама у водичима европских музичких догађаја: *Glastonbury* (основан 1970., Пилтон у Енглеској), *Reading festival*, *V festival* (Енглеска)⁵, *Sziget* фестивал (основан 1993, Обудај – Мађарска), *Ibiza*, *Roskilde festival* (основан 1971. код Копенхагена – Данска), *T In The Park* (основан 1994, Кинрос – Шкотска), *Nova Rock* (основан

⁴ Да се ради о врло озбиљном бизнису који мора да задовољи правила музичко-сценске бирократије као и конзументске потребе и очекивања говори и случај концерта *Red Hot Chili Peppers* одржаног 26. јуна 2007. године у Инђији. Главни неспоразум и незадовољство код једног дела публике настао из сазнања да је концерт који је најављиван у оквиру *Green festa* трајао један сат и двадесет минута, а не два сата колико иначе трају концерти. Да ли је њихов наступ задовољавао фестивалска правила или концертна правила?

⁵ *V festival* (Virgin festivals) који се последњих осам година одржава у Енглеској (истовремено се смењују бендови у Staffordshire i Chelmsford). Овај фестивал је под покровитељством Virgin компаније, која организује сличне фестивале и у САД, Канади, Аустралији. в. www.vfestival.com

2005, Никелсдорф, – Аустрија), *Love Parade, Paleo festival*. Шта нуде ови фестивали? На већини сајтова⁶ наглашава се да су ови фестивали више од музике. "*it is also exasting events, cinema, skate, art and spoken word*".⁷

Нови програмски преокрет *mainstream open air* фестивала у потпуности се уклапа у модел супермаркета – робе широке потрошње, али и ексклузивних асортимана. Такви фестивали, ма где ницали – село, град, пољане, острва, представљају праве просторне интервенције у виду урбаних локалитета. Позорнице, шатори, агоре⁸ представљају архитектонске и сценографске пројекте *site-specific*.⁹ Музички стејдеви (*stage*) својим масивним конструкцијама све се више удаљавају од гледалачке зоне, те више подсећају на монументална здања (на пример назив и облик "Piramida stage" на Glastonbury фестивалу). Програми фестивала инклинирају се у посебне просторне одељке као што су . "Field of Avalon", "Dance village", "Trash city". Симболика назива треба да створи просторни илузионизам приближивши се потпуно театарским структурама. Или како гласи један слоган "Welcome to our Field of Dreams".¹⁰ Истовремено, укључују се и програми са позорним и циркусним садржајима. И ту није крај. Спортске активности – бициклизам "create spectacular bicycle for Roskilde", пливање скејт бордови (*skater scene*), или графит workshops. Овакви хепенинзи користе се и у едукативне сврхе – отварају продавнице књига или покрећу разноврсне кампање као што су "Green fields" или кампања у борби против дроге и друго. У маркетиншким порукама честе су мото урбане и глобалне тенденције. Музички фестивали – спектакли данас се користе и као метафоре за глобалне друштвене и културне процесе.

Ова фестивалско – концертна стратегија подразумева следеће: 1. Монополи дискографских компанија (са водећим "Big five") улазе и у фестивалско – кон-

⁶ www.glastonburyfestivals.uk; www.szigetfestival.com; www.roskilde-festival.dk; www.tinthepark.com; www.novarock.at

⁷ www.roskilde-festival.dk

⁸ Није случајно да се употребом агоре враћа његова првобитна функција као места окупљања и разноврсних функција. в. www.roskilde-festival.dk

⁹ По *site-specific* сценографским пројектима не постоји очигледна веза између интервенције и локације, реалност места остаје целовита и недирнута (на пример. комплекси тврђава или зелене површине итд. В. Арно Деšel, *Urbani duhovi, efemerno pozorište sećanja, Urbani spektakl*, CLIO, YUSTAT, Beograd 2000, 67.

¹⁰ www.glastonburyfestivals.uk

цертни промет на интернационалном тржишту. Живи наступи, с једне стране представљају велики извор зарада, а с друге стране, концертне цене увек расту и нису усаглашене са потрошачким могућностима.¹¹; 2. На *booking* листама концерата и фестивала води се велика борба у позиционирању потенцијалних дестинација – градова односно држава; 3. Национална политика управљена је на фестивалски туризам који за собом повлачи на милионе фестивалских миграната. Дакле, музички спектакли круже планетарном пијацом. Они су супермаркети и бизнис институције, медијско тржиште, туристичка атракција и подлога за све врсте престижа и моћи.

Након мапирања највећих европских фестивала, покушала сам да делимично направим увид у фестивалску продукцију на просторима држава некадашње Југославије. Истраживања су концентрисана на два извора: интернет претраживања и одговоре из упитника, које сам добила од двадесет пет студената и студентца из Србије, Словеније, Хрватске и Македоније. По угледу на постојеће европске моделе *Sziget*, *Ibiza* и др. од 1997. године одржава се *Rock Otočec* (близу Новог Места, Словенија) на реци Крки у комплексу старе тврђаве. У подацима се наводи да овај фестивал има око 4-8.000 посетилаца. *Soča reggae* је музички фестивал жанровски одређен у правцу афрореггае музике и одржава се од 2000. године у Толмину (Словенија). У Словенији се од 1996. године одржава *Lent festival*. Овај фестивал у потпуности представља модел мултикултурног и мултижанровског фестивала. Он је члан IFEA. На овом фестивалу се одржавају концерти класичне музике, джаза, популарне и етно музике. Организују се кантауторске вечери, вечери шансона, плесне представе, драмске и луткарске представе, креативне радионице. Овај тип фестивала је све више распрострањен, јер својом програмском разноврсношћу и учешћем познатих уметника обезбеђује себи огроман публицитет и велики број посетилаца.¹² Од 2004. године одржава се *MMS фестивал* у Хрватској, који се води као фестивал занемарених култура, али уједно највећи рок и метал догађај. Посебно се издвајају и фестивали у

¹¹ Alan B. Krueger, "Music sales slump, concert ticket costs jump and rock fans pay the price", *New York Times Economic scene columns*, New York, 17. octobar 2002.

¹² www.lent.slovenia.net

афирмацији демо бендова и нових музичких тенденција као што је *Art & music festival* у Пули (Хрватска).

Ово мапирање показује да се почетком двадесетпрвог века формира један нови тип фестивала који ће бар у наредним деценијама диктирати не само музичке трендове, већ и тржиште и културне дестинације.

3.2. Истраживачки случај ЕХИТ: концепт и пројекат

Научно-истраживачко проучавање подразумева читање и интерпретацију музичког спектакла.¹³ Студија случаја, стога представља дубинско сагледавање појаве у друштвеном и културном контексту. Етнографско зумирање појаве уз пропратни истраживачки инструментариј представља аналитичку базу и инфраструктуру овог феномена. Ова студија случаја има за циљ да расветли сложену мрежу унакрсног деловања политичких формација, економских стратегија и културних форми. Истраживања треба да покажу који су све механизми укључени, како се спроводе и какве ефекте остављају у политичком и културном деловању једног фестивала и ширег друштва. Ебнер Коен сматра да у основи ритуала, лежи драмски процес, који открива како се ствара, продукује, режира друштвени живот једног фестивала.¹⁴ Моја намера је да на основу истраживачке грађе интерпретирам ЕХИТ пројекат – ЕХИТ фестивал као друштвени живот и драмски процес, који је пролазио кроз процесе стварања, конституисања, еманципације и стратификације. На основу усменог и писаног материјала који се налазе на званичним сајтовима и интернет *on-line* подацима www.exitfest.org и www.exit-team.org; у облику *newsletters-a*, изјава са *press* конференција, промо-

¹³ Од 2001. године ЕХИТ фестивал је постао предмет истраживања. Професори и студенти Филозофског факултета у Новом Саду и сарадница Етнографског института САНУ окупили су се око пројекта "Публика ЕХИТ-а". Намера да истражујем ЕХИТ фестивал 2002. године започета је е-mail преписком са ПР Александром Колар до које сам дошла најједноставнијим путем – преко ЕХИТ сајта. Добра воља за обострана истраживања заснивала су се на отвореној и директној интеракцији без посредништва, препорука и провера. Овај интерактивни етос професионалног и отвореног контакта укључио је следећи степен умрежавања тј. повезивања са истраживачким тимом чији је главни координатор био (Жолт Лазар – Центар за социолошка истраживања). Захваљујући Жолту мој истраживачки посао обухватао је укључивање у истраживање, координација са студентима и конципирање антрополошког дела ЕХИТ проучавања.

¹⁴ Ebner Koen, *Drama i politika Londonskog karnevala*, Kultura, 73-74-75, Beograd 1986, 233.

материјала; као и контаката са оснивачима могуће је донекле (с обзиром на доступност података) реконструисати друштвену, политичку и културну страну организационе приче тј. друштвене драме фестивала. Међутим, главни проблем у интерпретацији настаје када ЕХИТ промоција и архива постају и део актуелних ситуација у оквиру разноврсних интересних сфера. Подаци се претачу у драмски наратив потврђивања улога и значаја група и појединаца у креирању овог фестивала. Из једне опште интерпретације улази се у сферу низа интерпретација, које само показују колико овај сезонски спектакл представља друштвено тело где се сударају разни облици интереса и моћи. Дакле, прво ћу да сложим општу причу, а затим да је доведем у интересно поље различитих интерпретација – искустава и наратива. Студија случаја заснива се на претстављању сложене комуникацијске мреже коју чине произвођачи и потрошачи музичког фестивала. Истраживачка мапа се исцртавала, пре свега, на усменим координатама свих релевантних чинилаца као и на медијској и интернет презентацији и интерпретацији догађаја.

У монографијама, каталозима, сајтовима, штампани почетак ЕХИТ идеје – концепта је у блиској вези са последицама и догађајима у Србији у време кризе и транзиције почетком двадесетог века. У текстовима се наглашава да су људи, који су осамдесетих година живели у добро-развијеној земљи и били укључени у европске системе вредности и културне образце, постали сведоци земље која је потонула у серију криза, опште беде, сиромаштва, дуготрајне изолације, хиперинфлације, опште летаргије, меланхолије, бомбардовања, живећи под тоталитарним режимом који је уништавао све ново, младалачко, прогресивно...¹⁵ У једном другом тексту се наглашава да је ЕХИТ представљао "излаз из деценијског безумља" и да су "људи који су недовољно стари да се сећају оних добрих старих дана одлучили да пошто нигде нису могли да мрдну из земље себи, својој екипи, своме граду подаре неко дешавање и покрену културу и забаву у Новом Саду".¹⁶

¹⁵ Интерпретација дела текста који је преведен у монографији/каталогу *Serbia.Are.You.Ready. For The Future?*, ЕХИТ Noise Summer Fest 2001, 2001,7.

¹⁶ Историја ЕХИТ 000, www.exitfest.org

EXIT концепт се надовезао на серију протеста и музичких хепенинга које су иницирали студенти Новосадског универзитета. У званичним саопштењима наводе се политичке и музичке активности као претходница EXIT концепту: "Noise spring Party" (Бучно пролеће 1998), Сорасафана 1998. године и протесна окупљања са културно – музичким програмом у децембру и јануару 1999. године под називом "Шаком у главу" (организовали Студентска унија и "Отпор") против режима Слободана Милошевића.¹⁷

За нулту годину аутори EXIT-а сматрају 2000. годину. Тога лета организују се музички фестивал у оквиру политичке изборне кампање. Овај EXIT је трајао 100 дана, а последњи концерт је одржан 22. септембра, два дана уочи председничких избора. EXIT фестивал одржан је под мотом "Готово је" и "Наљутити се човече, изађи и гласај" и "EXIT систем вирус 2000 – готов(о)је" у изборној кампањи и против режима Слободана Милошевића. Тога лета је одржано 34 концерта, 12 представа, преко 120 пројекција филмова, 20 трибина, 40 великих журки и 11 перформанса. Концепт EXIT-а је иницирао бројне активности које су прерасле у фестивал. У току 100 дана било је присутно око 200.000 људи окупљених на платоу испред Филозофског факултета и на Штранду у Новом Саду. Године 2000. концепт односно Пројекат је званично именован у назив EXIT noise summer fest.¹⁸

По узору на стране музичке фестивале (посебно Sziget festival у Будимпешти) одржава се први EXIT noise summer fest 01. Фестивал је организован од стране Студентске уније Факултета техничких наука и Универзитета Нови Сад. У исто време неколико комерцијалних компанија и NGO (2001. G17PLUS, Студентска унија Србије) били су укључени у организацију. У EXIT монографији – каталогу (2001) написано је: "Овако тешка и комплексна друштвено-политичка ситуација у Југославији, као и жеља за разбијањем апатије и `померањем` ствари у позитивном смеру предствљало је примарни мотив за реализацију пројекта EXIT 2001."¹⁹

¹⁷ www.exit-team.org

¹⁸ Исто

¹⁹ *Serbia.Are.You.Ready.For The Future?*, EXIT Noise Summer Fest 2001, 2001, 2.

Од ванинституционалних форми деловања током 2000. године ЕХИТ концепт прераста у пројекат, односно институцију са јасно профилисаним друштвено-културним програмом. ЕХИТ програми академског и фестивалског садржаја започели су свој *open air* живот на Петроварадинској тврђави у Новом Саду од 2001. године. ЕХИТ пројекат укључен је у мрежу културних и друштвених манифестација младих широм Европе, посебно на подручју земаља бивше Југославије. Пројекат је заснован на програмима ЕХИТ центара сваког региона, који су под ингеренцијом студентских и омладинских организација (студентске уније и омладински савети) и подружница европских омладинских организација као што су JEF – Млади европски федералисти; AEGEE – Удружење студената Европе. Гостујући организатори ЕХИТ 2001 у Новом Саду били су ЕХИТ центри Велике Британије, Данске, Норвешке и др. Државне и европске институције које су подржале пројекат биле су: Министарство просвете и спорта Републике Србије, Извршно веће АП Војводине, Скупштина града Новог Сада, Савет Европе и ESIB – највећи европски студентски лоби.

У радном материјалу који је састављен 2001. године наведени су следећи циљеви Пројекта: 1. Скретање пажње најважнијим европским институцијама (Европској комисији и Савету Европе) и преусмеравање економских програма помоћи младима и култури у Југославији и Југославији; 2. Промоција Југославије као мултикултурне регије и креирање позитивног имиџа у Европи и свету; 3. Мењање свести – промоција толеранције, мултикултуралности, људских права. промоција Војводине и Југославије у Европи као практично јединог региона у бившој Југославији у којој је очуван дух мултикултуралне и толерантне средине; 4. Регионални аспекти циљева – регионално и локално повезивање; 5. Ослобађање од национализма – стварања мултиетничке свести; 6. Огроман туристички, економски и културни развој Новог Сада и Војводине.²⁰ Ево како је конципирана радна ваерзија ЕХИТ пројекта.

²⁰ Из радног материјала *Opis projekta EXIT 2001, Novi Sad.*

EXIT пројекат је подељен на културни и академски део.

- културни део: – музички фестивал (најпознатији домаћи и страни бендови свих музичких жанрова)
- EXIT пројекта – позоришне представе (позоришне трупе из региона)
- велике журке (најпознатији DJ, MC, VJ, *live* извођачи)
- пројекције филмова (у сарадњи са домаћим и страним дистрибуцијама)
- арт хепенинзи (представљање уметничких радова из Европе), перформанси и инсталације
- алтер програми: промоције младих уметника, пратећи програми
- Академски део: – трибине, семинари, радионице (у сарадњи са универзитетима, студентским организацијама, јавним личностима, научним институцијама, организацијама), јавне дебате на теме мултикултуралности, људских права, медија, регионалног повезивања.²¹

EXIT концепт и пројекат поставили су основе друштвеног ангажмана Фестивала.

3.3. EXIT фестивал у зони производње

Централна манифестација од нулте, прецизније 2001. године постаје музички фестивал под називом *EXIT Noise Summer Fest*. Овај музички фестивал креиран је по моделу *open air* фестивала, који се одржавају широм света и Европе. Међутим, овај музички фестивал представља значајно друштвено и културно дело, имајући у виду првобитни концепт и пројекат проистекле из сложених политичких околности и културних тенденција.

²¹ Исто

Музички профил и друштвена порука

Музички фестивал се одржава у летњим месецима (јул месец) на Петроварадинској тврђави у Новом Саду. Простор обухвата 400.000 квадратних метара. У првим годинама фестивал је трајао и до девет дана, да би се од 2003. године смањило на четири дана одржавања. Нови Сад се тих дана на својих 400.000 становника увећава за око 250–300.000 посетилаца, преко хиљаду представника медија, преко 400 домаћих и страних извођача, на стотине волонтера, сценско – техничких и др. стручњака. Музички програм се одвија на Петроварадинској тврђави чији је капацитет до 45.000 људи. У време одржавања Фестивала мења се комплетна просторна конфигурација прилагођена музичко-сценским конструкцијама. У првим годинама фестивалски простор је обухватао: седам позорница, а 2006. године чак 22 позорнице. Простор Тврђаве – Фестивала чине следеће локације: плато испред Музеја, плато испред Академије уметности, простори између уметничких студија, затим, тунели, зидине, амфитеатар – позоришни простор са наткривеном бином 12 x 10m. Тврђава као артефакт је тако постала новонастала сцена. На том простору поред позорница, позоришног и биоскопског простора, налазе се и разноврсни продајни, рекламни и маркетиншки пунктови, инфо штандови, *foodland*. Посебне пунктове представљају простори *press centar* и *internet caffe*.



Мапирани пунктови показују да је друштвени простор ритуализован са функционалним наменама. Просторна контрола постаје део фестивалске политике

као што ритуализоване смернице јесу тачке ослоња у комуникацијама односно груписањима и идентификацијама.

Поред позоришних представа на EXIT-у се појављују и разноврсне перформативне групе из земље и иностранства. Мањи алтернативни програми су се до сада одвијали поред кампа и на Штранду (кеј поред реке), као и у центру Новог Сада. Камп има капацитет до 10.000 људи и представља важну зону фестивалског неформалног окупљања, али и пратећих хепенинга.

Програм се одвија паралелно у вечерњим сатима (обично од 18 часова) па све до раних јутарњих сати. Програм је жанровски одређен према стејдевима (stages). Музички програми 2002. и 2003. године са најпознатијим и најатрактивнијим извођачима реализовани су на: Main stage,²² Main DJ stage,²³ Coca Cola Rock Stage,²⁴ Guarana Afro Reggae Stage,²⁵ Progressive stage, World music, DJ Ava. Поред ових централних места пројектују се нови сценски простори као што су Djava stage – алтернативни DJ stage, Progressive DJ stage, Ови простори су намњени представљању урбаних музичких праваца: од hip – hop, drum & bass, breakbeat и techno. Карактеристично за DJ позорнице су *sound* и *light* системи (hi-fi звучни системи и високе технологије са специјалним ефектима). Фестивал се сваке године допуњује новим сценама и локацијама. Године 2003. уведени су: Balkan fusion stage, Deep down & dirty stage, Asian stage, Afro-cuban stage, Future shok stage, Crossroad stage. Избор и називи позорница односно сцена показује како се и Фестивал конципирао упуштајући се и у амбивалентну позадину транзиције:

²² Main stage (E-Life Main Stage) је највећа позорница (2001. – 18x18x15, 2003. Жанровски овај стејд је разноврснији (reggae, afro – beat, techno, mein stream, pop, punk). *Serbia.Are.You.Ready.For The Future?*, EXIT Noise Summer Fest 2001, Novi Sad 2001, 25.

²³ DJ бину свакодневно посећује до 15.000 људи. Заступљена електронска музика на овом стејду обухвата: techno, house, drum&bass, big beat, breakbeat, electronica, experimental). Овај простор је претворен у перманентни party time са DJ програмима. *Serbia.Are.You.Ready.For The Future?*, EXIT Noise Summer Fest 2001, Novi Sad 2001, 43.

²⁴ Rock stage постављен је на платоу испред Музеја. Поред стејца налази се и полукружни шанк. На овом стејду наступају позната имена домаће рок сцене и инострани бендови. Капацитет је до 15.000 посетилаца. У просеку трајање програма је преко осам часова дневно. *Serbia.Are.You.Ready.For The Future?*, EXIT Noise Summer Fest 2001, Novi Sad 2001, 47.

²⁵ Guarana Afro reggae stage обухвата травнати део испред тунела. Ова позорница, мања од осталих, има препознатљиву иконографију шареног дизајна у растафаријанском маниру. Нешто слободнији програм и спонтана окупљања овом простор дају посебну динамику и у јутарњим сатима. *Serbia.Are.You.Ready.For The Future?*, EXIT Noise Summer Fest 2001, Novi Sad 2001,52.

world music последњих година добија своје место у фузији свега што се маркира као Balcan music (*East point: roots & flowers*).²⁶

Из године у годину на фестивалу се појављују познати музичари разноврсних музичких жанрова, ветерани рок музичке сцене до актуелних хедлајнера (headliner). Они се укључују у мрежу сезонских европских фестивалских турнеја. Година 2006. бележи чак 22 бине са преко 600 извођача. Позорнице се из године у годину редизајнирају, пратећи сценске иновације и музичку продукцију. До сада на фестивалу је учествовао велики број иностраних и домаћих извођача. Посебно је значајно и учешће познатих музичких артиста из држава са некадашњег југословенског музичког простора.²⁷ Значајна имена на букинг листама (booking list), на водећим музичким топ – листама, номиновани музичари и групе на водећим музичким програмима (на пример MTV), на милионе фанова и огромни тиражи представљају носећи стуб програмске шеме фестивала. Он улази у поље престижа, угледа и дисперзије. Овај фестивал је такође отворен и за све врсте музичких интервенција и мобилности на жанровском пољу. Фестивал је постао инспиративан за уметничке иницијативе као што је пројекат пијанискиње Бранке Парлић да се на EXIT-у 06 изведе дело Ерика Сатија *Vexations* (Узнемиравања) које је интерпретирало тридесет клавириста који су наступили на посебној позорници.²⁸

EXIT noise summer fest обухвата академске и друге јавне сцене са јасним културним и политичким порукама. Како је EXIT изниклао из политичког ангажмана у време друштвене кризе (2000. године), он је и наредних година наставио са врло креативним, ангажованим и интензивним делатностима, које се односе на

²⁶ О прегруписавању жанрова и назива позорница као својеврсних културних означитеља в: Marina Simić, *EXIT u Evropi: popularna muzika i politike identiteta u savremenoj Srbiji* (rad u štampi, *Kultura*).

²⁷ Примера ради, наводим имена која су посебно истицана у програмима Фестивала, као и на основу одговора на десетине посетилаца који су дошли због бендова: Banco de Gaia, Kosheen, Tony Allen, manCHIL, 4Hero, Darko Rundek, KUD Idijoti (2001); David Morales, Lottie, Rony Size, Marshall Jefferson, Eric Morillo (2002); Moloko, Tricky, Dirty Vegas, Misty in Roots (2003); Massive Attack, Soulfly, Iggy Pop, Timo Maas, Cypress Hill, Neneh Cherry, Wailers (2004). Apocalyptica, Garbage, White Stripes, fatboy Slim, Underworld (2005); Franz Ferdinand, Morrissey, Billy Idol, Pet Shop Boys, the Cardigans, the Cult, HIM and Scissor Sisters (2006).

²⁸ Према речима Бранке Парлић на EXIT-овом сајту је дат конкурс за студенте клавира који су требали да спреме тему из Сатијевог дела. Интервју са Бранком Парлић, 2006. године.

актуелна друштвена и политичка стања. Навешћу један број активности из ЕХИТ програма.

Круцијална акција која се води у оквиру Фестивала од 2000. године су потписивања петиција за укидање виза у Региону. На посебним пунктовима 2002. године налазили су се штандови за сакупљање потписа. Акцију је спроводио Грађански пакт за Југоисточну Европу, чије су чланице иницирале кампању "Регион без визе".²⁹ Године 2003 уведен је нови слоган *State of EXIT* и дизајнирање виртуелне државе ЕХИТ. Креиран је грб – диско кугла са ловорикама, пасош и застава ЕХИТ-а. на којој је исписан следећи текст:

Млади људи често иду испред свога времена, а окружење не успева увек да одговори њиховим потребама и очекивањима: желе да живе здраво у средини која ће бити у складу са природом (зелена боја)

да слободно изражавају своја осећања (плава боја)

безобзира на међусобне различитости

да упознају друге и другачије људе и културе (наранцаста боја)

да стварају услове у којима ће живети и радити и да живе од оног што раде онако како им одговара (црвена боја).³⁰

Од 2001. године организују се ЕХИТ-ови отворени студији. Ови студији, односно трибине су реализовани у сарадњи са Студентском унијом Србије и Студентском унијом универзитета у Новом Саду. Теме о којима су говориле јавне личности – интелектуалци, људи из државних структура и невладиних организација обухватиле су следеће проблеме (2001): ширење национализма и ескалација сукоба између држава, положај културе и улога уметника у дневно – политичким збивањима; помирење и питање одговорности, колективна и индивидуална кривица, препреке у сарадњи младих са простора ЕХ YU, улога и значај NGO сектора; криминал и корупција; дипломатска сарадња итд.³¹ Једна од тема на тр-

²⁹ Оснивачка скупштина Грађанског пакта за Југоисточну Европу одржана је 2000. године. Званичан план кампање обухватала су три документа: петиције, апел и план. У то је укључено 11 земаља-чланица Пакта. Организоване су разне активности лобирања., *EXIT news*, br. 3, 8.07. 2002, Novi Sad.

³⁰ Слика заставе у: *State of EXIT, Atlas, EXIT media*, 2003.

³¹ *Serbia.Are.You.Ready.For The Future?*, EXIT Noise Summer Fest 2001, 2001, 15.

ибинама 2004. године била је и "Стоп трговини људима". Отворене студије/трибине су медијски обрађене и емитоване. Током наредних година настављено је са програмима Отвореног студија, који је, пре свега, усмерен на дискусије и дебате садржаје.

Преглед података о фестивалском промету³²

	2000	2001	2002	2003	2004	2005 ³³
трајање	100 дана	9 дана	9 дана	4 дана	4 дана	4 дана
посета	200.000	250.000	400.000	140.000	140.000	150.000
извођачи		400	500	400	400	
7 (10)	7	7	7 (10)	7	7	
концерти	34		72	64	64	
позоришне представе	12	6				
пројекције филмова	120		8	8		
трибине	20			5	5	
- перформанси	11					
журке	40		130 DJ наступа	50 DJ наступа	50 DJ наступа	
организација	120 студената	30 стручњака		500 струч. и службе		
Камп			2000	2000	2000	

Институционализација фестивала

Функционисање ЕХИТ-а 2000. године било је регулисано правилима невладиног сектора у организацији Студентске уније. Прерастање ЕХИТ концепта и програма у институцију започето је 2001. године. Фестивал је регистрован у Заводу за заштиту интелектуалне својине дана 27.07.2001. године под бројем А-97/01/1 на основу члана 170. тадашњег Закона о ауторским правима и сродним правима. Овај акт, депоновања фестивала представља иницијативни чин институционализације. Појављују се прва имена аутора и организатора овог фестивала Душан

³² Ово је делимичан преглед фестивалског програма који сам сакупила на основу доступног материјала до 2005. године.

³³ Године 2006. ЕХИТ фестивал је имао 22 бине са више од 600 извођача и преко 150.000 посетилаца.

Ковачевић, Иван Миливојев, Бојан Бошковић, Доријан Петрић и PR Александра Колар. Седиште односно канцеларија ЕХИТ-а налази се у Српском Народном позоришту у Новом Саду. Одређена су и правна лица – Студентска унија, Удружење ЕХИТ, ЕХИТ media. Постојале су још неке административне референце, као што је регистровање 19. јуна 2005. године у друштво "State of ЕХИТ", што је у каснијем периоду оспоравано.³⁴

Следећа степенница у институционализацији Фестивала била је потписивање разних уговора са реализаторима и извођачима Фестивала, као и потписивања протокола са представницима власти. Године 2005. 29. марта представници ЕХИТ-а су потписали кооперативни протокол о сарадњи са градоначелницом Новог Сада. Међутим, овај чин је изазвао велика негодовања у редовима ЕХИТ следбеника. Према реакцијама, пристанак на сарадњу са градоначелницом, која је представница националистичке и конзервативне Радикалне странке, било је у колизији са основним идејама које је ЕХИТ пројекат промовисао – интернационална репутација, борба против ксенофобије итд. (изјава политичара Ненада Чанка).³⁵ Протокол је подразумевао обавезу финансијског учешће Града у реализацији Фестивала.³⁶ Наредни протокол реализован је са Владом Србије 2007. године, у време када је дошло до већег размимоилажења у редовима ЕХИТ руководства. Протокол је потписан између једног од руководиоца и Министарства финансија.³⁷ Институционализација се све више руководила конвенцијама укључујући церемонијални просценијум.

Отварање фестивала успоставило је нови протокол институционалног понашања изабраног представника из света VIP – политичари, уметници, спортисти и други- Године 2001. Фестивал, поред организатора отвара један од водећих војвођанских политичара Ненад Чанак, затим 2002. године чувени спортиста Александар Ђорђевић. Године 2003. била су чак и два званична отварања: једно

³⁴ Izveštaj Press konferencije, Media centar, Beograd, 22.12.2006.

³⁵ Информативни програм В92, 30. 03.2005.

³⁶ Info, vesti, В92, 30, mart, 2005.

³⁷ Потписивање *Протокола о сарадњи* подразумева да се за наредне три године за ЕХИТ одваја тридесет милиона динара. Подаци изнети на званичном сајту Министарства финансија www.mfin.sr.gov.yu

се одиграло на главној бини где се публици обратио познати спортиста, док је на VIP тераси Фестивал званично отворио председник Извршног одбора Скупштине града и члан Извршног одбора задужен за културу.

Овај кратак преглед фестивалске институције показује развојни пут стварања једног спектакла у сценски и бирократски систем. Институционализација Фестивала прошла је кроз легитимни и легални процес конституисања. На тај начин је успостављен фестивалски систем компатибилан друштвеном и политичком поретку. Међутим, таква институција је изградила и поретке моћи у руковођењу. Испред гаранције и одговорности носилаца институције, сада се успоставља моћ у одлучивању која није ништа друго до борба за фестивалску власт и стварање репутације руководећег апарата, односно појединаца који управљају политиком Фестивала. Године 2006. и 2007. дошло је до већег размимоилажења у руководству фестивала. Главни сукоб се водио између појединаца који су себе сматрали оснивачима EXIT-а. Сукоб је инициран горућим питањима: Ко су носиоци ауторских права фестивала?; Да ли се одступило од базичног схватања и концепције фестивала, да ли је EXIT посао или публика – музичари – новинари?³⁸; Да ли фестивал служи општим интересима друштва или интересима појединаца?; Да ли фестивал као бренд треба продати заинтересованим компанијама (*Komuna d.o.o.* и *Arian Zabava d.o.o.*)³⁹?; Ко има право на интернет домен и жиг фестивала?⁴⁰; Ко је одговоран за грешке у финансијском пословању?; Да ли су EXIT јединице – удружења легално или нелегално регистроване?⁴¹ итд. Заплет је почео у директном сукобу челних људи, при чему је антагонизам попримио релације тешких осуда као што су "крађе ауторских права, преотимање бренда".⁴² Истовремено свака сукобљена страна наглашавала је фестивалске смернице садржане у идиомима "не дамо

³⁸ Интернет преписка руководиоца адресирана на блиске сараднике (извор из документације Лазара Жолта), 10 -11, новембар 2006.

³⁹ Izvor: *Integralni tekst ponude*, PR služba EXIT-a, Novi Sad, 19.01.2007.

⁴⁰ Због спора око преузимања интернет домена, постојала су два сајта: www.exitfest.org и www.exit-team.org, видети: www.SEEcult.org, Beograd – Novi Sad, 9. novembar 2006.

⁴¹ Izveštaj Press konferencije, Media centar, Beograd, 22.12.2006.

⁴² Исто

EXIT" и "друштвено користан пројекат" итд.⁴³ Заплет је, потом, попримио и судске размере – тужбе, рочишта и др.⁴⁴ Опстанак Фестивала доведен је у питање у месецима када су већ увелико трајале припреме за седми по реду музички хепенинг. Али, то више није била ствар драме, унутар организације јер је Фестивал одавно постао и тако се представљао као "регионални, градски или национални бренд (потписивања уговора са градским и државним властима). Било је то истовремено и прегруписивање политичких и економских структура на ширем нивоу од новосадске власти до државних институција. У последњој фази расплета спор око ауторских права разрешен је коауторским уговором.⁴⁵ Одлучено је и да се EXIT festival поклони граду Новом Саду.⁴⁶ Фестивал је одржан у уобичајеном термину јула 2007. године.

Дакле, с једне стране Фестивал функционише кроз заједничке односе и културне форме, а с друге стране формира се институција која као поредак може да подстакне и друштвену драму.⁴⁷ У друштвеној кризи преовладава ситуација, а институција се намеће кроз реинтеграцију друштвених односа и спровођења политике фестивала. Размирице су морале да се повуку пред зацртаним тајмингом и чекирањем на букинг листама, продатим картама итд. Политичке структуре у бирократизацији спектакла стално су присутне, јер је и сам концепт фестивала на томе заснован од почетка.⁴⁸ Истовремено и тржиште спектакла диктира своја правила.

⁴³ Интернет преписка руководиоца адресирана на блиске сараднике (извор из документације Лазара Жолта), 10 -11, новембар 2006.

⁴⁴ EXIT Info, Novi Sad, 5.01.2007.

⁴⁵ Уговор подразумева да се аутори договарају консензуалним путем или се коначна одлука препушта арбитражи. PR служба EXIT-а, 14.02.2007.

⁴⁶ PR служба EXIT-а 10.2.2007.

⁴⁷ У Тарнеровој формулацији "друштвене драме" исказују се процесуалне форме "нарушавања – криза – исправљање – реинтеграција у ориг. breach-crisis-redress-outcome. Тарнер користи израз *reintegration у Dramas, Fields and Metaphors, Symbolic Action in Human Society*, London 1990 (седмо издање), 41; Тарнер користи израз *outcome у: Liminality and the Performative Genres, у: Rite, Drama, festival, Spectacle, Rehearsals Toward a theory of Cultural Performance*, (ed. John J. MacAloon, Philadelphia, 1984, 20.

⁴⁸ У сукобу интереса EXIT-а ушло се толико далеко да су се појединци из руководства обратили за помоћ канцеларији Председника Републике Србије, Влади Републике Србије, Тужилаштву Србије итд. да би се разрешили проблеми око ауторских права. *Obaveštenje за javnost*, EXIT info, Press konferencija 18. decembar 2006.

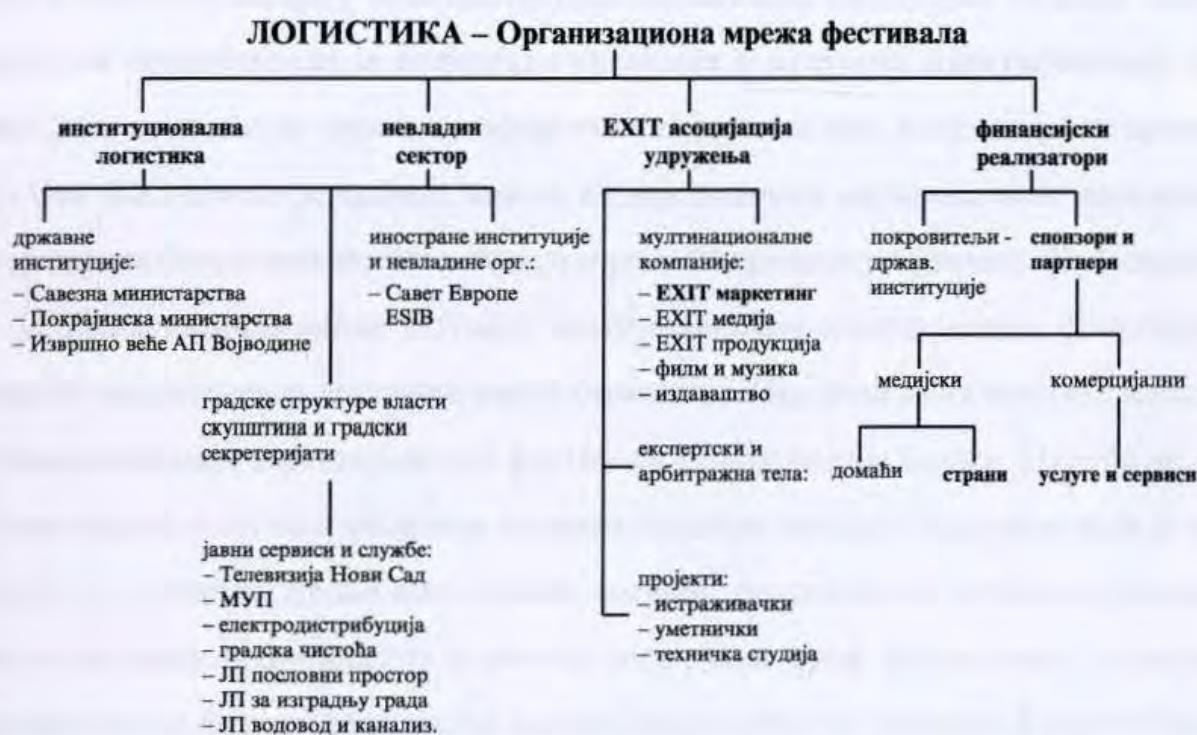
Актери производње

Комерцијализација фестивала креће се у три зоне: финансије, маркетинг и медији. Финансије се одвијају у домену улагања и потрошње средстава намењених за фестивал, док маркетинг и медији у свом синхронизованом деловању раде на презентацији и пропаганди спектакла. EXIT пројекат је од самог почетка развио разгранату мрежу свих потенцијалних финансијских чинилаца: покровитеља, спонзора, донатора или како се у изјавама наводи клијената и пријатеља овог Фестивала. Стандардна форма улагања, и на тај начин непосредног учешћа у реализацији пројекта спектакла, одвија се према принципу јемца – финансијска средства + реклама оних који улажу новац. Међутим, улагање новца у друштвено-политички кризним ситуацијама представља и јасно декларисање по питању прихватања/одобравања основних циљева пројекта. У случају EXIT-а финансирање је уједно и друштвени и политички чин прихватања основних циљева пројекта садржано у програмима европских интеграција, толеранције, мултикултурализма, грађанских права и другог. Како је EXIT прерастао у јак бренд, страни спонзори су у томе видели проширење свога тржишта, а домаћи донатори још један стратешки корак од опорезивања и друштвено користан посао. Тако је Фестивал успоставио посебну скалу спонзорских, донаторских моћи и престижа.

Од 2001. године власт (политичка тела секретаријати, министарства) појављују се као учесници EXIT пројекта. Њихова улога је у зони логистике (заштитник фестивалске легализације) и финансијског удела. Покровитељство усклађује и однос зависности чији исход представља како се често наводи "EXIT – заштићени бренд".⁴⁹ На институционалној скали државних институција градска власт има примарну улогу у организационом учешћу и расподели буџета за фестивал, затим долазе регионалне институције АП Војводине и институције (министарства) Републике Србије. Однос између централне и локалне власти у учешћу до сада је тежио одређеном балансу (бар према списку учесника на промо материјалима).

⁴⁹ www.exit-team.org

Спонзори EXIT фестивала су највеће државне и приватне корпорације. Домаће и стране фирме за све врсте пића имају највише интереса да се укључе у музички пројекат. Ту су затим и државне корпорације као што су телекомуникација и саобраћај – железница и ЈАТ. Посебну групацију чине и медијски спонзори, који представљају једну од водећих репрезентативних снага и оглашивача фестивала. ТВ преноси уживо, снимци концерата, вести, репортаже, прикази, итд. директно учествују у производњи и креирању догађаја (о томе у посебном одељку о медијима).



EXIT концепт, пројекат и музички спектакл подразумева сложену мрежу активности, коју формирају посебни односи и статуси унутар и изван догађајне зоне. Учесничка структура пролазила је на свом развојном путу кроз следеће фазе:

1. Друштвено – политички профил актера производње заснивао се на сразмери фестивалске структурираности и *communitas*⁵⁰ емпатије у заједничким одно-

⁵⁰ Модел Виктора Гарнера структуре и антиструктуре могао се препознати у свим кризним подручјима друштвене драме као што су били и Протести 1996/1997 в. Gordana Gorunović i Ildiko Erdei, *Uvod ili šetajući unazad У: О studentima i drugim demonima, Etnografija studentskog protesta 1996/97, Zbornik radova studenata etnologije i antropologije Filozofskog fakulteta u Beogradu, Filozofski fakultet Univerziteta u Beogradu, Beograd 1997, 10.*

сима пружања отпора Милошевићевом режиму и поткултурној кохезији. Аутори, креатори, организатори, координатори, у ритуалном отпору протестних окупљања у току 2000. године, а и у каснијим ангажманима ЕХИТ пројекта били су млади људи, углавном студенти, који нису до тада имали додирних тачака са музичким бизнисом и продукцијом. Укључивање осталих појединаца из области музичке продукције – менаџера, извођача, промотера и других било је усклађено са координацијом друштвених веза и добровољношћу политичког односно музичког ангажмана. С друге стране, гледалачка зона истовремено је била и учесничка популација у зони протестних активности. Присуство на ЕХИТ хепенинзима представљало је политички ангажман и културну идентификацију. И извођачи и гледаоци имали су заједнички политички циљ и музичку мотивацију. Ова фаза кратко је трајала, али се из појединачног интерактивног деловања формирала база конципирана у тимском раду на креирању музичког фестивала.

2. Провокативне сцене уступају место сезонском осмишљавању фестивала, који је подразумевао другачије радне стратегије. Ова фаза јесте музичка институционализација и ритуализација фестивала у производној мрежи. Намера да се сваке године у летњим месецима одржава музички спектакл подразумевала је да људи из организације постану стални носиоци фестивалских обавеза, односно да се активности рутинизују у стална тела руковођења фестивалом. Музичко профилисање фестивала успоставља стандардне обрасце понашања између произвођача спектакла и њихових потрошача. Друштвени ангажман постаје део музичке институционализације. Музички фестивал улази у естаблишмент.

3. У текућој фази Фестивал постаје профитабилан модел музичког спектакла. Размештај снага између понуде и потражње успоставља посебне релације организатора – извођача – публике као значајног музичког тржишта. Финансијске конструкције, музички бизнис и музички афинитети постају носећи стуб ритуалних зона ЕХИТ спектакла.

Овакав распоред статуса проистиче из односа заснованих на солидарним и заступничким улогама. У почетку људи су имали заједнички циљ – опозициона делатност и културно-музички хепенинзи. Повезивања су била непосредна и за-

снимала су се на индивидуалним афинитетима. Затим, консолидовање организационог тела ишло је у правцу заступништва. Цео низ активности у осмишљавању, спровођењу и представљању музичке манифестације заснивао се на подели рада усмереној ка постизању циља – Фестивала. Група појединаца постају EXIT – тим унутар којег делује више групација: маркетиншка група, медијски тим, експертски тим, правни тим, продуцентски тим, *visual engineering tim, office – info* итд. Тимски односи, иако засновани на интерактивном пословању, добијају и своје управљачке механизме. Организациона база се у фестивалској зони деловања претвара у једну покретну траку делатности односно привременог и текућег укључивања специјализованих агенција, студија, фирми, тимова итд.⁵¹ Организациони тим је ишао и даље, не либећи се укључивања што квалитетнијих и разноврснијих стручњака од урбанизма до маркетинга (отворени су конкурси).⁵²

Успоставља се јасна координација на релацији унутра – споља. Послови се одвијају по утврђеном реду: а. Фаза фестивалске администрације и продукције (годишње активности од потписивања протокола, организовања других текућих манифестација, увид у текуће стање буџета и ребаланси), б. Фаза припрема за фестивал маркетиншка и друге делатности в. Руковођење фестивалом; г. Фестивалски салдо. Како се тајминг Фестивала приближава реализацији, тако је и све већа динамика активности. Проширује се круг сарадника, убрзава се темпо рада, интерактивна мрежа постаје све сложенија, већа је и просторна мобилност. Расподела улога и задатака не заснива се толико на хијерархизацији односа, већ више на координацији послова. Стога, се пре могу издвојити три круга надлежности: У првом кругу су они који имају статус организатора – координатора односно административних и ауторских носилаца Пројекта⁵³; У другом кругу се на-

⁵¹ Данас се за потребе великих фестивала ангажују агенције за маркетинг или на пример спенско – технички тимови као што је у случају EXIT фестивала *Berar studio* и др.

⁵² На пример 2001. године EXIT *visual engineering* расписао је конкурс "Архитектура EXIT фестивала. Теме конкурса биле су: main DJ stage, sound system, Info table, Info desk, VIP caffe. Успостављене су и награде за најуспешније решење: радни материјал презентован на сајту www.exitfest.org

⁵³ Овде се посебно издваја и улога *booking manager* – то су људи за контакте са извођачима, спонзорима. Посебно се издвајају они менаџери који су имали контакте са иностраним медијима нпр. ВВС, MTV у промовисању фестивала и успостављању контаката са познатим иностраним музичарима. Издвајају се имена Срђан Марковић, Мариа Ђолаи и др.

лазе експертски тимови, донатори, спонзори; У трећем кругу су сервис службе (промотери, обезбеђења).

Динамика активности подразумева и слободну проходност између послова, обавеза и договора. Фестивал не би функционисао да није било иницијатива, ефикасног деловања; одговорности и синхронизације послова и отворене комуникације и сарадње. За разлику од одбора и других бирократских тела који обично функционишу у фестивалском поретку, ЕХИТ организација је у првим годинама свога постојања била више заснована на индивидуалној координацији у оквирима тимског рада без пратећих руководећих тела (погледати истраживачки пројекат у одељку методологија).

Координација и уклапање са организационим моделом светских Фестивала подразумева стално усавршавање послова и усвајање организационих стандарда – од дизајнирања сајтова и инфо услуга, ангажовање већ афирмисаних агенција за сценско дизајнирање, промотерске и друге активности. Истовремено, ЕХИТ је, сагласно разноврсном музичком програму, бројним пропратним друштвено – културним активностима перманентно, био извор креативних идеја и нових могућности организације.

Фестивалска радна свакодневица

Велики број служби укључен је у фестивалски друштвени поредак. То су службе промотера, обезбеђења, здравствене службе и медицински волонтери, инфо сервиси, катеринг сервиси. Службе подразумевају групе обучених младића и девојака који раде у време одржавања Фестивала на одређеним пунктовима. Док се прва два круга друштвене организације ЕХИТ-а (руководство, експертски тимови, финансијери) заснивају на професионалном и стручном искуству у обављању фестивалских послова, дотле људи који обављају разноврсне сервис службе пролазе кроз фазе обука и подучавања. У том смислу хијерархизација послова постоји. Иако прецизне статистике нема, родне улоге и старосна структура иду у прилог мушкарцима и женама односно младићима и девојкама између 20 и 40 година старости. Селекција и избор људи заснива се на провери од које

зависи даљи третман према запосленима. Пролазе оне девојке и младићи који су добро обучени и који су показали добре резултате на кастинзима. Тако се успоставља и поредак конкуренције и надгледања. Младићи и девојке који раде разноврсне послове на Фестивалу прво пролазе кроз фазе пријаве и кастинга. На основу попуњавања одређених података, фотографије и разговора са организаторима обавља се одабир људи који ће радити одређене послове. Ево како изгледа један од конкурса, у овом случају за промотере:

"Уколико имате од 18 до 23. године и желите да учествујете у промоцији ЕХИТ фестивала треба да поуните пријаву и одштампате и предате уз две фотографије (лице и цела фигура). Посао промотера предвиђа – уличну промоцију, рад на инфо десковима у Београду и Новом Саду и знање енглеског језика, као и познавање ЕХИТ фестивала и музичке сцене уопште. Биће два круга кастинга.⁵⁴

Изглед, знање, комуникација постају они параметри промотерске службе. У односу на многе промотерске службе које делују на разним другим манифестацијама, у случају ЕХИТ-а фаворизује се знање страног језика и познавање музичке сцене, што коначно постају релевантне контакт референце у услужној делатности нарочито кад су у питању страни гости. Без обзира на могућност отворене и спонтане комуникације свих актера Фестивала, чиме се отварају врата светковине, обученост промотера и њихова ритуална униформност јесу нека врста конвенционализације која је неопходна да би цео механизам спектакла могао да функционише.

Запошљавање и рад на ЕХИТ-у подразумева и просторни размештај и смештај неколико стотина младих. Један већи број су младићи и девојке из Новог Сада, али има и оних који долазе из других градова Србије (плаћање дневница). Редари и обезбеђење тачно су распоређени по пунктовима – од улаза на Тврђаву и провера улазница, означених зона безбедности и граничних зона око бина.⁵⁵ По-

⁵⁴ ЕХИТ кастинг за промотере, www.exitfest.org/images/exit07/ckrpomotera.doc

⁵⁵ У разговору са младићем из обезбеђења добила сам податак да је дошао из Београда, али да их има највише из Новог Сада. Он је добио дневнице од којих је плаћао и смештај, а они који су из Новог Сада не морају да плаћају смештај. Укупно их има око 250 и сви носе црвене мајице ЕХИТ-а. Сматра да је највећи проблем са онима посетиоцима који хоће да се "провуку без улазница". Интервју, 6. јул 2002., Нови Сад.

ред промотера и обезбеђења ту су и службе хитне помоћи. Године 2002. поред сваке бине били су распоређени шатори са екипом од 3–4 волонтера за хитне интервенције, а на излазу су била паркирана и кола хитне помоћи. Радиле су по сменама (од 18 часова до 6 ујутру и од 6 ујутру до 18 часова поподне). У ноћној смени радило је и до 25 младића и девојака, јер је тада највећа фреквенција посетилаца.⁵⁶

Поред подучених служби које обезбеђују ЕХИТ спектакл, комплетна инфраструктура града је усмерена на Фестивал: градска чистоћа, МУП, комуналне службе, службе електродистрибуције, градски саобраћај, хитна помоћ и угоститељство. Дежурства, појачан састав људи, посебан режим услуга и обезбеђења успоставили су поредак надлежности и контрола. Мобилност ових служби је, пре свега, руковођена великом концентрацијом људи у граду. Мрежа која функционише између ЕХИТ-а и Града зависи не само од синхронизације послова, већ и од нивоа стручности. У надлежности сваке службе је да покрије свој ресор деловања и да успешно обави посао. Број пропуста и инцидената се мери функционисањем ових служби у садејству са фестивалском организацијом.

У ритуалној зони организације односи и улоге су успоставили посебне релације: свакодневно – несвакодневно, споља – унутра, горе – доле, појединац – група. У зони служби односно разноврсних фестивалских ситуација долази до промена друштвених статуса и улога. Фестивалска зона успоставља нови вид радне свакодневице која у потпуности потискује уобичајену свакодневицу. Улоге и статуси актера било да су то промотери, волонтери и други постају друштвено користан рад који преовладава над свакодневним животом и обавезама. Фестивалски простор и време представљају једну врсту друштвеног тоталитета односно потпуне преданости тој зони деловања. Како су ми обично људи из тимова објашњавали "то ангажује целог човека" И коначно, мрежа интеракција успоставља нове улоге и односе, надлежности, хијерархије, подређених и надређених. Када се фестивал заврши произвођачи музичког спектакла се поново реин-

⁵⁶ Интервју са две волонтерке хитне помоћи које су биле стациониране поред Main stage, 7. јул 2002.

тегришу у свакодневице са додатним искуствима и праксама. Њихов улазак из свакодневице и излазак из фестивалског друштва у свакодневицу више није исти. Добија се једна нова друштвена структура улога и статуса. Такво антрополошко зумирање показује да музички спектакл и свакодневица јесу у друштвеној спреси не као инверзија већ као промене у транспонувању на релацији свакодневица – спектакл – свакодневица.

3.4. Актери у зони потрошње фестивала

Овај фестивал, као и већина сличних у свету, ушао је и у сферу интереса и профита, па тиме загарантовао себи статус угледа, моћи и престижа на културној, политичкој и економској сцени. Но, иза бирократског мета-дизајна, као огледала друштва, остаје музичка дифузија за хиљаде младих који у њој виде прибежиште у светковању.

Музички фестивал одржава се у време летњих солстиција у последње две године. Елицентар вишедневног спектакла је Петроварадинска тврђава која је од центра града удаљена око један километар. Међутим, централна зона ЕХИТ фестивалне подразумева сложена комуникативну мрежу, састављену од неколико пунктова као означених зона груписаног просторног искуства. То су *communitas*⁵⁷ простори односно места окупљања потенцијалних актера ЕХИТ спектакла: аутобуска и железничка станица, Трг слободе (Милетићев трг), простор код католичке катедрале, улица Змај Јовина, Позоришни трг и плато Српског народног позоришта, Београдски кеј односно чувени Штранд, Варадински мост, улице које воде на тврђаву, шума, односно плато испред Филозофског факултета, где је смештен камп за време фестивала.

ЕХИТ фестивал је светковина у којој доминирају елементи ритуалне праксе – репетитивне и високостилизоване радње. Читање ЕХИТ ритуала подразумева да се прати путања понашања и мењања статуса њихових актера. У контексту с-

⁵⁷ Појам *communitas* увео је Victor Turner као посебан облик људске интеракције супротстављајући га појму структуре – систему закона, хијерархија регулисаних друштвеним поретком в. Victor Turner, *Dramas, Fields and Metaphors, Symbolic Action in Human Society*, Cornell University Press, 1990, 36-50.

ветковине, *communitas* зона повезује свакодневне активности, афинитете и ангажман на пољу музике и забаве са несвакидашњим догађајем. Како је музика епицентар за већину "егзиташа"⁵⁸ и осталих љубитеља "јаког звука", значајно је нагласити да је контакт са музиком свакодневни пртљаг уз учење, у кафићима, - на журкама, уз ћаскање или гледање ТВ програма. Већи проценат одговора испитаника подвлачи оно што је опште познато: музика је стимулација, релаксација, мотивација. Друштвена граница сврстава музику у поље доколице.

Уз које активности најчешће слушате музику? %

Док радите/учите	21
Док се одмарате	42
Док се рекреирате	7
Док се дружите	21
уз све активности	9

Музичко задовољство свакодневице усаглашено је са друштвеним нормама уобичајених активности приватних простора док задовољство спектакла подлеже посебним правилима и контроли јавних простора. Бука са прозора је санкционисана, а бука на отвореном и омеђеном простору је дозвољена и контролисана. Одвајање од друштвене свакодневице и улазак у музички простор представља згуснуто искуство у којем се успостављају нове ритуализоване активности. То подразумева одређену врсту конвенција и формалног понашања, али и одступања од форми контроле ка претпостављеној слободи.

EXIT fest је амбивалентан случај – спектакл. Присуство на овом фестивалу је потпуни рез, али и усаглашавање са свакодневним ритмом: време завршетка школске године, крај испитног рока, годишњи одмори или викенди. Прелаз из свакодневице у спектакл подразумева следеће параметре: просторна мобилност, нови статуси који успостављају измењене улоге учесника – аудиториј, публика, извођачи, организатори, фестивалске службе и гости. Једни постају инсајдери догађаја тј. његови носиоци и конзументи, а други – аутсајдери догађаја.

⁵⁸ Термин "егзиташ" користи се у делу медијске кампање, али је постао и идентификациона ознака.

Бити конзумент EXIT festa подразумева реализовање основних задатака партиципјента, а то је одлука и реализација плана. Одлука да се дође на музички фестивал подстакнута је интересовањем и могућностима реализације, што подразумева, пре свега, улагање новчаних средстава у куповину карата, организовање и планирање боравка у Новом Саду. Мотив доласка обухвата: музички програм, спектакл, провод, дружење. Интересовање за фестивал је делимично иницирано и маркетиншком кампањом, али и ранијим присуством и искуствима са овог догађаја. Дифузија информисаности ширила се од усмених информација чуо/чула до телевизијских спотова, цинглова, флајера, билбордова и посредством радија, штампе и интернета. Шта ово значи? Говоркања-гласине као усмени проводници уз електронске и медијске инсталаторе представљају хало ефекат у комуникативној дифузији. Гласине и говоркања су пулс надолазећег расположења, сасвим близу онога што се сматра јавним мњењем. У односу на медије, усмена и електронска комуникација има могућност избора, креирања и надградње сопствене слике о предстојећем догађају.

Путовање у средиште

Ритуализоване зоне су згуснуто просторно понашање и искуство, као перформативне радње које се исказују кроз репетитивне, експресивне и симболичке интеракције.⁵⁹ Оне се могу ишчитавати кроз фазе сепарације, одвајања од друштвене свакодневице кроз лиминалне фазе и фазе агрегације односно поновног враћања у свакодневицу са новим евокативним искуством на рације догађаја.

Полазак, путовање и одредиште јесу главне координате ритуалне путање из друштвене свакодневице у спектакл. Без обзира на удаљеност, путовање је увек замишљени прелаз из једног живота у други. За потенцијалне "егзиташе" то почиње од тренутка куповине карата у свом граду и припрема – ко, с ким, када и како? Колико је дестинација удаљенија толико је и стратегија путовања сложенији чин. Путовање је, углавном, колективна акција. Издвајам неколико кључ-

⁵⁹ Дефиницију ритуала в. Jelena Đorđević: *Ritual*, Enciklopedija političke kulture, Beograd, 1993, 1018.

них момената за ЕХИТ путника/путницу: 1. За већину средњошколаца и студената новчани трошкови су приоритетни (карта за девет дана или три дана + превоз аутобусом или возом + смештај). Девојка из Ниша опредељује се за ЕХИТ након двоумљења "море или ЕХИТ"; 2. Посебна стратегија за запослене је и како издвојити дане годишњег одмора, или се ослонити само на викенд-одсуство; наравно, има и оних који се опредељују на једноноћни боравак; 3. Долазак у Нови Сад подразумева решавање проблема адаптације: код пријатеља, у изнајмљеној соби, у кампу, или спавање под ведрим небом. У време тоталне економске асиметрије спектакл је вишедневно скупо задовољство. И како неки наглашавају, све улази у стаж сналажења и калкулација, а: "карта се замењује за храну, спавање за пиво". Однос између млађих (16–24 година) и старијих од 25 година показује степен комодитета, што значи – сигурнији смештај и превоз. Главна интеракција између дошљака и домаћина реализује се у правцу пријатељских и сродничких веза које управо у тим светковним данима добијају пуни замах. Нови Сад се открива као блиска пријатељска и сродничка оаза. Дакле, обично сналажење и понуде у виду туристичког плакатирања нису синхронизоване или довољно доступне. Путници-гости имају своја правила у ритуализованом кретању означених тачака у граду: код катедрале или код неког од поткултурно означених кафића, у кампу или на Штранду, на Мосту или на уласку у Тврђаву. То збијање у редове јесте важна *communitas* инфо-станица.

У досезању симболичког средишта музичке буке, путник пролази и кроз телесни активизам путовања. Долазак на одредиште након неколико сати проведених у аутобусу, возу или аутомобилу подразумева телесну ангажованост која се разликује од свакодневног ритма. То се убрзо усклађује са новим стањем: *ми мењамо дан за ноћ/ми мењамо ноћ за дан* – девојка ме подсећа на стихове песме групе ЕKV. Тело је у приправности, снабдева се залихама и опушта пред предстојећи екстатички узлет.

"Осећам се као да идем на Вудсток", речи су једног путника који се вероватно у свом "ходочашћу" поистовећује са поткултурним митом о срећном заједништву. Извлачећи ову флоскулу из претходног миленијума, ововремене поруке рокенрол

масе нису се много промениле. Или су остале као копирани стандарди прапопкултурних изума хипи стилова.

Communitas камп или *саплеменци*⁶⁰

Камп представља посебно просторно искуство у којем функционишу аутономија, поредак и слобода. За разлику од осталих актера фестивала, кампери су стални становници ЕХИТ светковине. Камп је инсталиран у малој шуми, испред Филозофског факултета, надомак кеја и моста. Из кампа се види Тврђава која је преко пута реке. Камп је посебна територија која има своје границе, администрацију, тржишна правила и обавезе. Сваки кампер, да би закупио простор (600,00 дин. плус 150,00 дин. депозита) добија картицу за шатор и картицу за личну идентификацију. У разговору са младићима и девојкама могуће је издвојити неколико разлога оваквог камповања: упознавање и дружење, летовање и независност.

Основни принцип кампа је нови друштвени ред који кампу даје статус надгледања и комуникације. По чему се овај камп разликује од ма којег другог омладинског кампа на планети? Ни по чему. Камп је епицентар у којем је најизраженија аналогија музика – дружење. Сви који желе да се својим очима увере да су на једном месту смештени Мађари, Канађани, Чачани, Нишлије, Кикинђани, Никшићани, Словенци и други, могу да прошетају кампом као "резерватом различитости". Овакво дизајнирање камперског живота (уз радионице, панел дискусије о људским правима и мултикултурализму) представља другу страну друштвене реалности, потиснуте из деценијског поретка ксенофобије, национализма и криминала. Или је то само театрализација замишљеног и стварног живота? Један момак, резигнирано пакујући свој шатор – незадовољан камперским условима, прокоментарисао је своје шаторско окружење: "Ови тамо су ти глобалисти, а ми овде буквалисти". Неки дан касније тројица момака који су се представили као "гробар", "панкер" и "избеглица", имали су своје монологе као анахро-Србо-реге-гробарски идентитетски корпус оличен у изгледу и понаша-

⁶⁰ Michel Maffesoli уводи термин "tribes" племена која означавају формације различитих мигрупа или микро група. в. Michel Maffesoli, *The Time of the Tribes, The Decline of Individualism in Mass society*, Sage publications, London 1996, 6.

њу. За поткултурног аналитичара ово би био занимљив посао дешифровања и деконструкције значења по аналогiji изгледа, понашања, музичких и идеолошких опредељења. Изглед и понашање којим се представљају у кампу јесу животне приче исписане на њиховим телима, које нису ништа друго до контроверзне стварности између осећања мржње и слободе или потпуне апатије.

Камперски *communitas* функционише према правилима конвергенције, чији је основни циљ осећање заједништва и блискости. Тако се спонтано успостављају односи солидарности, узајамног разумевања, (ис)помоћи и заштите. Међутим, категорија заједништва и солидарности увек подразумева однос ми/други, јер се зближавање заснива на дистинкцији контраста. Шаторска заједница има аутономију са посебним просторним обележјима као што су вреће за спавање и путни пртљаг у шаторима или око њих, затим, иконографски реквизити попут слике Џими Хендрикса окачене на дрво... Мале територије су проходне зоне отворених граница препознатљиве онима који су их креирали.

Музички спектакл на домаћем терену

EXIT светковина је закупила Нови Сад – у масовности, бучности, различитости, другости. Девет дана, нон-стоп. Нови Сад живи амбивалентним животом, уобичајено и празнично. Да ли је реч о укрштеним стварностима, па и о контрастима у којима учествују и инсајдери и аутсајдери? Све указује на један празнични ритам који једни прихватају, а други не. Тако се пролазници окупљају око мале позоришне трупе у центру града, постајући и сами део импровизоване светковине, док за друге Новосађане сваки догађајни акт изазива немир. Контраст између новосадске свакодневице и егзиташке светковине постоји. Једном броју грађана смета промена саобраћајног режима, а "егзиташима" недостају ванредне саобраћајне линије у јутарњим сатима. И једни и други се коначно, адаптирају на новонастале услове и призоре.

Поред инфраструктуре, примаран је и економски моменат који успоставља нове позиције власти и новца. И овај фестивал, као и многи други, погодан је за "дивљање цена" које се доводе у директну везу са буком и телесним активи-

змом: узбуђење и опуштање, глад и ситост. Као и на свакој светковини конзумирање прекомерности конституише принцип губитка, док се продајна моћ консолидује кроз интерес добитка. Већ првих дана Штросмајерова улица према Тврђави претвара се у прави вашар-бувљак чији власници тезги запоседају улицу са задатком да окрепљују "егзиташе". Што је ближи циљ, окрепљивање храном и пићем има свој већи финансијски ефекат. Такво тржиште је увело и нови жаргонски израз "егзиташке цене". Односно, успостављени су нови тржишни односи између власника и организатора, произвођача и потрошача, закупаца и продаваца. Наплаћивање простора, исплаћивање простора, коришћење услуга успоставило је ред на дивљем тржишту утолико што се знала хијерархија. Спектакл није само друштво за себе него и његова рефлексја.

Градски хабитус се поларизовао на инсајдере и аутсајдере тј. на учеснике/гледаоце, ангажоване учеснике (службе логистике), пасивне посматраче, симпатизере и незаинтересоване грађане. Оваква интеракцијска дистинкција одређена је посебним културним параметрима, који нису само производ музичких стилова него и комплетне културне, односно идеолошке климе на овим просторима. Дакле, бити за или бити против ЕХП-а, рачунајући и трећу категорију "равнодушних", даје реалну слику спектакла. Она се заснива на стереотипима па и на представама: шта је пожељно, а шта није, каква је слика потребна за напоље, а каква за изнутра. У вредносној стандардизацији јасно се поларизују ставови који не показују однос према овој манифестацији, већ према друштву: "Бука и маса уништавају Тврђаву, то је питање заштите споменика"; "Тврђава је идеалан културни простор за таква дешавања, јер је дислоциран од центра, а пружа много могућности у смислу културних креативности"; "Бука уништава околне зграде" – жале се неки станари; "Ма то није тачно, јер се једва чује до реке" – коментаришу успутни пролазници; "Има прљавштине у граду" – опет ће дежурни критичари, "Град никад чистији" – утисак старца који храни голубове итд. *Push-pull* фактор буке и масе поларизује људе на оне који су њима привучени или одбијани.

У првој фази могу се издвојити ритуализовани елементи у груписању искустава, који успостављају зону буке као културне дистинкције и идентификације

у телесном активизму. Живи се двоструким животом – свакодневице и светковине: "Водићемо те на клошарење да пратиш наш живот од 'Пантелије' до Тврђаве"; "Идемо на купање, па онда на Тврђаву"; "Данас имам породичну славу, а онда увече на Тврђаву"; "Спавам преподне, будим се поподне, а живим ноћу". Пошто је ЕХИТ – бука потенцијални произвођач културног догађаја, тело се појављује као потенцијални потрошач. Међутим, улазак у епицентар спектакла доводи буку и тело у равноправан положај производње и потрошње. Фестивалска бука не може без телесних активности, које на тај начин постају важан употребни чинилац спектакла.

Топографија спектакла: у епицентру буке и тела

ЕХИТ светковина се у свом ритуализованом облику сада сели у зону лиминалности⁶¹, где се успоставља нови поредак улога, односа, понашања и интеракција: категорије оних који раде и оних који уживају, који зарађују или троше. Улазак у централну зону спектакла представља физички прекид са пређашњим стањем, али су истовремено у њему инкорпориране препознатљиве друштвене структуре, чинећи посебан микрокосмос. Одредићу ЕХИТ мапу, по којој се могу пратити зоне интеракција и фазе у понашању на релацији буке и тела кроз културне координате идентификација. Први корак је да се успостави однос између музичких стилова и музичке сцене.

У дискурсу Хебдицове теорије поткултура стил је "међуигра између разних нивоа друштвених формација"⁶², што успоставља хомологије на релацији музика, изглед, понашање. Да ли су деценијска изолација, сиромаштво и *ратнички шик*⁶³ довели до нејасне *поткултурне преференције* што су показали резултати прошло-

⁶¹ По Гарнеровој конструкцији "liminality" је средиште у коме се одвија прелаз "status-sequences" из детерминисане друштвене структуре на позиције communitas као егалитарног стања у коме се одвија ослобађање од тих структура...Victor Turner, н.д., 237.

⁶² D. Hebdidž *Potkultura: značenje stila*, Rad, Beograd, 1980, 86-87.

⁶³ Ратка Марић у тумачењу омладинске поткултуре деведесетих година издваја зоне ратничког шика: а. зона преваре и тривијалне употребе патриотских осећања, б. зона метка, дизелаши, кримоси, рекеташи и др. у Ratka Marić: *Potkulture zone stila*, Kultura 96, Beograd 1998, 25-33.

годишњих истраживања EXIT-a?⁶⁴ Да, у свом потпуном минимизирању поткултурних различитости или хибридизације стилова. Али поткултурни буквар није више оно што је био, или се поцепао у безброј херметичких стилова који се све више умножавају или истом брзином нестају. Поткултурни стандарди су прича из прошлог миленијума; овомиленијумски друштвени контекст има(ће) нека друга правила у регруписавању. Зато треба почети испочетка и не ослањати се на зацртане форме прапоткултурних стилова, иако је њихова канонизација још увек одређена. Дакле, EXIT поткултура јесте спој друштвених формација и поткултурних форми. Рећи за себе са поносом да си "панкер" или "тврди металац" "растафа", "коровац", "стари рокер", "дарковац"⁶⁵ јесу етикете измиксованог стандарда/представе о означеним поткултурним стиливима. Ове етикете имају две могућности у значењима. Једна је друштвено означено читање музике које се прихвата и у коме се препознаје абецеда одређених праваца. Затим, понашање и изглед су означени ефекти у постојећој аналогiji. Мартинке, пиво иду уз музику *The Clash* или *Hladno пиво*⁶⁶ и уз представу о анархо обележју. Међутим, шта још показује један шаролики фестивалски хабитус? Њихов изглед никако није био одређен музичким вокацијама. Одевни пакет фармерке-мајица-патике доводи се у контекст "бити уобичајено обучен" што је извучено из стандарда модне свакодневице. И за девојке и за младиће нема посебних правила. У родној идентификацији младићи и девојке се приближавају не толико сличном изгледу, колико односу према том изгледу. Изглед подразумева две функције: удобност – патике се боље "ваљају по прабини", или стилизацију у неком пренаглашеном елементу – као што су фризури чирокезе, дрендови или афро кикице. Удобност је споразум са друштвено пожељним понашањем, а стилизација јесте одступање од те удобности. То је играње улога и пут ка театрализацији. Наглашени изглед је само утолико битан да би се

⁶⁴ Žolt Lazar, *Omladinske potkulture i publika EXIT-a*, u *Omladinske potkulture i publika EXIT-a (rezultati istraživanja)*, Centar za sociološka istraživanja Katedre za sociologiju – Filozofski fakultet u Novom Sadu, Novi Sad, 2002, 30.

⁶⁵ Етикетирање се односи на следбенике музичких праваца као што су *punk, metal, hard core, black metal, reggae, rock mainstream...*

⁶⁶ Група *The Clash* узима се за водеће представнике панк музичке сцене седамдесетих година, док се група *Hladno пиво* из Хрватске поставља у раван ретро панк модела ex-yu сцене.

уклопио у комплетну слику спектакла. Извучени детаљи постају погодан медијски експонат и ту се негде њихова намена завршава. Уобичајени (82,3%) и наглашени изглед је каналисан модом која је обичај једног друштвеног тренутка, са погледом у своје огледало.

Гранична рампа између реда и слободе

Збијање у редове, односно мноштво људи на степеницама које воде у Тврђаву или гужва на паркинг простору код Ловотурса, представља прву зону згуснутог искуства. Гранична рампа је контролни пункт који је састављен од два реда контролора, обезбеђења – момци у црвеним мајицама са натписом EXIT (компјутерско-сензорска провера карата и наруквица) и полиција задужена за детаљан претрес сваког посетиоца. Мере заштите, безбедности и контроле представљају прописе који одређују релацију између норме и обавезе. Ту почиње део између закона и моралне аутономије. На једној страни су законитост, сигурност и извесност, а на другој страни су неправилност, неизвесност и право на интегритет. Уз сву логистику, не може да се предвиди свака могућност синхронизованог деловања с ове и оне стране рампе, где се, по правилу, успоставља интеракцијска игра између регуларности и нерегуларности. Утврђујем следеће типове односа између контроле и посетилаца:

- Тип односа који је регуларан и конвенционалан;
- Тип односа који је конвенционалан и регуларан са одговарајућим коментарима. Контролори се жале на неред, а посетиоци у детаљном претресу виде угрожавање личног/телесног интегритета (у жаргону "бити изваћарен");
- Тип интеракције који је нерегуларан, али конвенционалан. То подразумева да се договорно између контроле и посетилаца успоставља одређена проходност по принципу услуга ("имамо свога гарија/типа на улазу");
- Посебан тип је нерегуларна логистика помоћу које је могуће "надмудрити компјутерску логистику";

- Коначно, ту су и нерегуларни "уласци" у којима се заобилазе контролни пунктови (провући се, прескочити, успузати). У ову групу спадају они који у пустоловној акцији себи обезбеђују место јунака у наративном искуству;

Ови односи нису случајни, већ су сигурно огледало стварности – између поретка и његовог извртања, закона и његовог кршења.

Збијено мноштво људи се након контролног пункта распршава у ми-колективе; "Једва чекам да се са својим друштвом распем на Тврђави", успут коментарише једна девојка. Познати се проналазе, непознати се упознају. У овој зони мапа исцртава јасне пунктове груписања и кретања. Постоје дизајн простора и логистика окупљања. Дизајн простора је урбанистички пројекат подизања бина, затим, мали амфитеатар, отворени биоскоп, који су програмски разврстани тако да свака позорница представља ентитет за себе са акустиком и светлосним ефектима који не прелазе границе њеног простора. Посебно место хепенинга је и *back stage*, простор иза бине који означава врх сценске хијерархије. То је забрањена зона и зона дириговања спектаклом у коју има приступ сценска елита. Разноврстан декор *back stage-a* су сви они/оне који себе у том тренутку сматрају значајним сценским артиклом. Испред бине је празан простор, ограђен чуварима и оградом, а негде на средини гледалишта – скела са микспултом. Нови урбанистички простор је уклопљен у постојећи, тако да се на пример *rock stage* налази одмах поред Музеја, *reggae stage* близу хотела итд. Поред ових објеката спектакла, ЕХИТ простор чини и маркет-сервис зона, састављена од тезги са fast food и пићима, рекламним и другим реквизитима. Хитна помоћ, односно волонтери Црвеног крста, смештени су у шаторима поред сваке бине. Приватно-јавни ресурс услуга чине и закупљени кафићи и неколико бутика; затим, простори намењени перформативним програмима. Простори уметничких атељеа задржавају своју аутономну приватност. Ову просторну дисперзију на неки начин модификују и зоне окупљања придошлих посетилаца. Свако брдашце, клуца, зидић, дрво и зелене површине јесу места која чине својеврсне друштвене оазе за одмор и дружење. Уз такву просторну мапу успоставља се и одговарајућа топонимија. "Налазимо се код чесме", или "испред

кафића", "код мостића", "код сата", "код улаза у тунел", "с десне стране *rock stage*" итд. Ова топонимија је релевантна из више разлога. Прво, то је просторни оријентир у сналажењу. Друго, то је друштвени оријентир у груписању. И треће, то је културни оријентир у препознавању и приближавању "својој" буци. У том контексту могу се издвојити три вида масе: маса у ходу, згуснута маса и распршена маса. Ретко ће се чути од било кога да је "lost in space", или како једна девојка каже: "У овој маси свуда налетим на неког познатог". Однос према маси, гужви, покретљивости, великој акустичној и визуелној фреквенцији није узнемиравајући за актере ЕХИТ-а. Они су, коначно, због тога и дошли.

Да ли вас присуство у маси:	%
Узбуђује	32
Одушевљава	30
Узнемирава (плаши)	3
Нервира	9
Оставља релативно равнодушним	26

Вишечасовно стајање, кретање, пробијање, скакање, седење, подразумева једну перманентну телесну динамику која је некад самоконтролисана, а некад вођена стихијом. Па ипак добар познавалац масе знаће и тактике у сналажењу: узак пролаз, двосмерни редови, ићи у ланцу држећи се за руке или рамена итд. Ове зоне успостављају дистинкције између тишине и буке, светлости и мрака, мировања и кретања. То ће јасно да разликују они који се нађу на Тврђави. Још једна потврда ритуалног реда и рутине.

Симболички дијалог између буке и тела

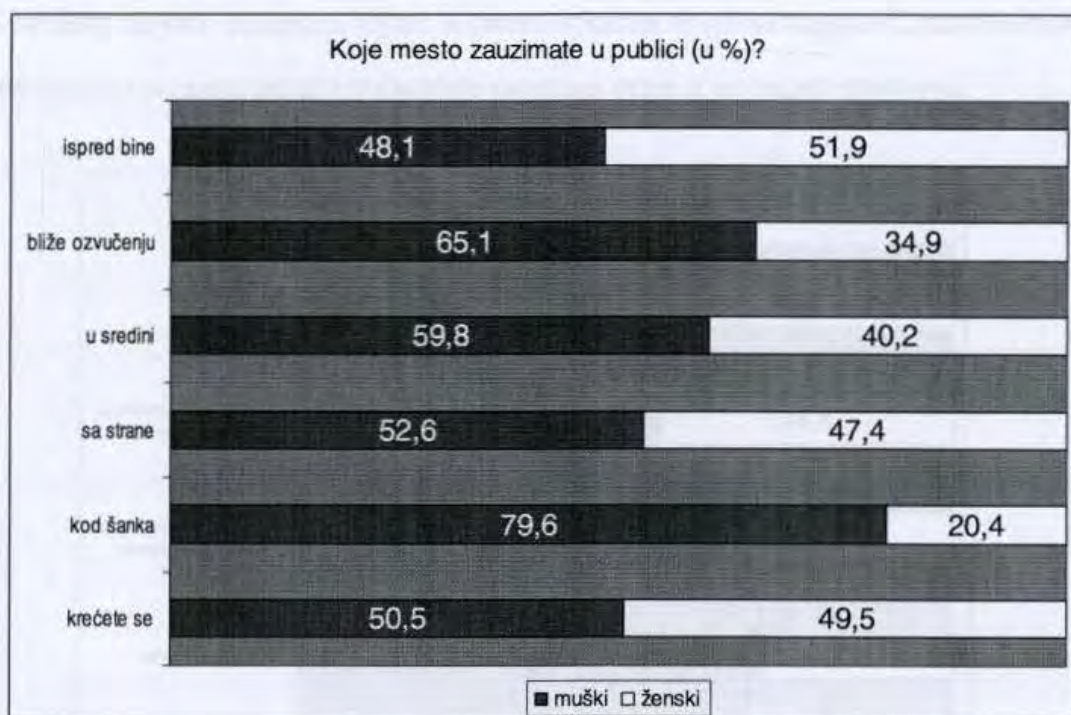
Следећа зона која подстиче интеракције јесте центар музичке буке и телесне хиперчулности и хиперактивности. Светковина сада успоставља нови поредак који се зове спектакл. У том свеобухватном и свевидећем магнетном пољу делују две привлачне силе посматраног и посматрајућег. У таквој корелацији сцена је посматрани објекат, као што је то и посматрајућа публика – из оптичког угла сцене и медија. Кроз вишедимензионалну перцепцију: публика – сцена – видео

бим – камера – ... не добија се свеобухватни тоталитет већ сегментирани тоталитет. Да би бука и тело постали симболичке слике које подстичу одређене представе, оне се прво препознају у знаковним системима. Бука се ослања на знаковни систем акустике, односно таласног кретања звука. Звуци означавају мелодијски ред, хармонијски склад и ритам у заједничком пољу музичке консонанце која, трансмитујући се до чула рецепијената, постаје порука/смисао. Чулни осети подстичу емоције и телесну динамику и тако се успоставља дијалог са музичком буком, не као са звуком него као са смислом. Замишљени улазак у звук, односно музике *уживо* успоставља механизам слике која се перцепира на чула. То што је већина посетилаца одговорила да су ту због провода, музике, дружења и на крају спектакла, само је један одскок у доживљаје/утиске.

Одговори на питања из анкете, како се групишете, која места заузimate, како се понашате, потврђују или не потврђују оно што истраживач не може прецизно да региструје. Заузимање места на оваквим концертима јесте стратешка вештина која има своја правила: за оне који желе да буду у првим редовима, или добро да виде и чују, или само да чују, или где је најжешћа "фрка", са "погледом одозго" – са брда, дрвета, скеле, неког стуба итд. Места испред бине су "усијана" зона, јер близина сцене ствара осећај припадности или додира са њом. Потпуно предавање сцени је доживљај који подсећа на заустављени кадар. Фановци/фановке⁶⁷ су главни актери концерта, па на тај начин стичу статус посебних јунака који су саставни део сценске слике. Бити поред озвучења или у блиском контакту са буком – опредељење је оних који се у тој силини осећају, како неки кажу, "моћно". Такве позиције себи бирају и младићи и девојке. Или они који у стимулативном "допу" мисле да су и сами хипертрофирани. У средишту збијене масе налази се следећа ударна зона. Позиција из средишта публике има двоструку перцепцију: осећај да је баш то место одакле се све види и осећај да се налази у жаришту интензитета. И младићи и девојке потврђују да су то важна места на концертима. За позиције са стране опредељују се они који та места сматрају безбедном зоном. Ста-

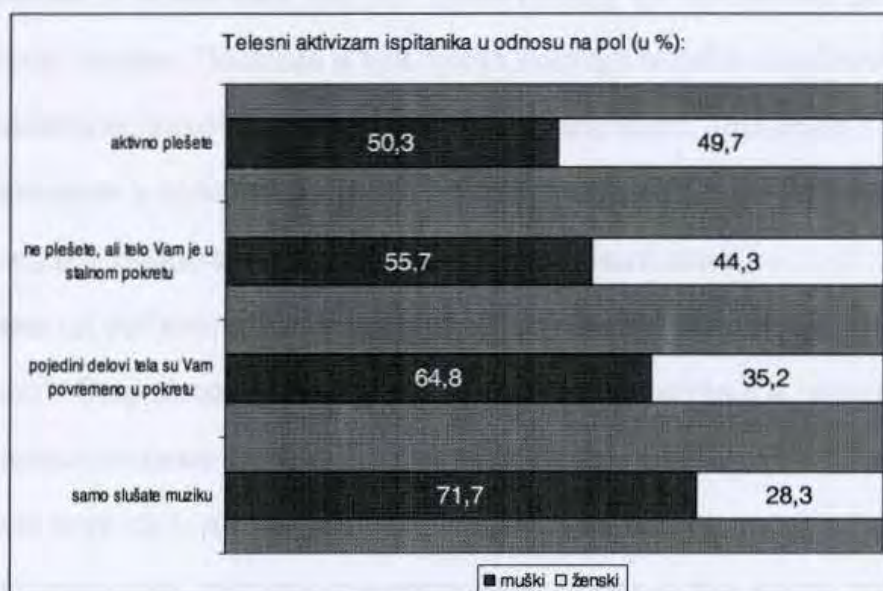
⁶⁷ У свакодневном жаргону данас се скоро искључиво користе речи фан (енг. fan – обожава-лац), stage – бина, speed – брзина, dope – под стимулансима и друге.

јачи са стране више су у функцији посматрача и оверивача кључале масе. Шанк је простор који представља фреквентну зону на релацији жеђи – бити у *speed-u*. У томе предњачи мушка страна публике, који из шанка црпе стимулативну снагу. За пробијање до шанка обично се бира један из групе, који је главни снабдевач уколико га шанк не задржи. На тај начин се усклађују фреквенција и оптерећеност на одређеним пунктовима. Кретање кроз масу између стејдева представља резултат вишесатног програма, где је трансмисија порука у сваком часу и проточна инфостаница. На тај начин функционише интерактивна мрежа изван регистроване монологичне слике масе.



Када су у питању поткултурни музички сценарији, могу се утврдити одређене правилности. Већина гледалаца на рок, панк, ска, реге концертима држе се згуснутог једносмерног груписања према сцени – збијена тела и блиски контакти. Међутим, техно, *rave* атмосфера, DJ инсталације и ласерско-електронски дигитални виртуализам распршују перцепцију на безброј индивидуалних тачака. Уместо збијене групе у заједничком доживљају, на стотине појединаца се препушта самосвојном доживљају. Сцена је свуда и нигде, јер простором доминирају инсталације које стварају привид сваком-своје-средиште. Инсталација је изнад колективног тела и буке.

Дисперзија звука и његова јачина јесу главни носиоци понашања. Електроакустична димензија преобраћа музичку матрицу у генератор произведеног мишљења које се зове Бука. Специјални ефекти, које користе електрични инструменти и ритам машине, у потпуности делују на алфа ритам аутономног нервног система, изазивајући посебан сензибилитет. Трансформација мелодије и хармоније звука, која се доживљава као бука/музичко дело, представља ту међуигру између две културне датости – музике звука и музике буке. У овом случају тело одговара на музику буке као културни модел. Како? Комплетан телесни активизам – играње испољава се у ритмичним покретима целог тела или појединих делова који реагују на јачину звука, односно буке и разноврсних илуминација. Следећи резултати истичу родну поларизацију у смислу женске игре и мушких покрета.



То што девојке више играју, а младићи више гестикулирају доводи нас до оних симболичких граница у тумачењу еротизације женског тела и мушких покрета који истичу снагу (посебно на примерима погоа и кружног кретања у панк перформансима). Покрети су мање униформисани, па тиме и групно неуједначени и разноврсни. Такође, близина бине и озвучења више подстиче тело на акцију, јер се управо тада верује у делотворност носача звука као потенцијалне спознаје и идеје о епицентру буке.

Ангажованост на концерту подразумева невербално и вербално понашање. Невербално понашање обухвата низ покрета и радњи који су стандардни - ритуали рок хепенинга, односно означених поткултурних стилова.

- Пљескање високо подигнутих руку у ритму, скандирање или таласање руку, је представа јединства и пожељна редитељска слика масе. Управо овакви кадрови су често медијски забележени и фотографски заустављени. Гестови у виду показивања једног прста, два прста, три прста, ђаволског знака или песнице, у контексту музичког садржаја, имају своја симболичка значења (на пример песница означава бунт, три прста нацију, два прста победу). Дакле, звуци инкорпорирани у гласу и гесту су пошљаоци и примаоци порука. У овом случају гестови исказују и јасне друштвене и политичке поруке проистеклих из актуелних догађаја деведесетих година. Песница и три прста постају водећи симболи који повезују различите јавне дискурсе – утакмице, митинге, концерте.
- Таласање у публици је један од сценарија којим се постиже ефекат преношења замишљене енергије, односно снаге масе.
- Један од уобичајених рокерских положаја је ношење на леђима, тзв. "кркаче". Овај положај је опонашање улоге животиње и јахача, којим се појединац издиже у односу на остале стајаче. Посебан положај је и дизање тела које се у хоризонталном положају носи од руку до руку. Једна од учесница овај положај коментарише: "То је једна врста трансa, *feeling* је као да тонеш у публику". На неким панк концертима се примењивало и тзв. *stage dive* – попети се на бину и скочити у масу.
- Скидање одеће и махање њеним деловима представља тренутак када се сузбија свака друштвена норма у правцу слободе тела.
- На концертима, посебно панк и хард-кор звука, ритуализоване су игре "шутке" и "пого". У средишту публике или ближе бини формира се једна група младића који започињу игру гурања, шутирања и скакања. "Пого" као ретро-панк ритуал, оличен у "шуткама" са елементима гурања и туче, *circle pit*, улазе у поље драматизације групне представе, при чему

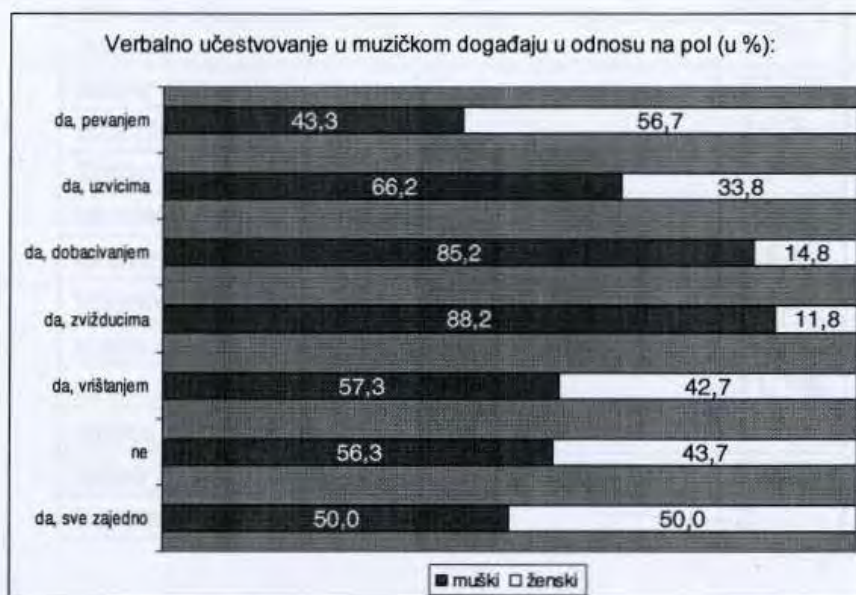
гледалац постаје сценски актер. Протеклих година се добар део оваквих сценарија на концерте преселио са фудбалско-навијачких трибина на којима је била препознатљива и ратничка реторика и мушки агресивни плес. Један од пређашњих актера каже да је тога све мање "више волимо да видимо девојке око нас него да се међусобно набијамо". Еротизација је у сваком случају присутна.

- Глава као основни чулни конструктор, постаје део покретачке машине, стварајући осећај заноса и вртоглавице. То дуплирање стварности је уједно и њено потискивање.
- Сви наведени говорни обрасци тела допуњени су и одређеним реквизитима који, такође, исписују адекватну симболику – пиротехнички реквизити у виду упаљача.

Ова правила су крајње флексибилна, али су ипак, контролисана и каналисана. Омеђени простор кретања успоставља једну фиксирану релацију између извођача и публике, у којој су улоге тачно одређене. Ритуали потискују елементе светковине који воде ослобођењу, али и *извртању на зло*. Осећање припадања и спајања доводи се у везу са еротизацијом тела и родним улогама са културним стандардима понашања публике, али и са друштвеним и политичким контекстом јавних деловања. Кроз понашања публике успоставља се спона између различитих догађаја који исписују једну друштвену стварност.

Уопштено, вербална комуникација на концертима је симплифицирана. Јачина и интензитет звука и телесни активизам ограничавају вербални акт на једноставне форме изражавања, од артикулисаних звукова до простих реченица/стихова, чији је смисао наглашена порука у друштвеном контексту. Постоје три типа вербалних комуникација између артиста и гледалаца. Први тип проистиче из садржаја музичког дела, који симултано успоставља контакт између извођача и гледалаца. То су епизоде сједињавања микрофона и хора публике. Други тип је укрштена комуникација између сценског актера и публике као актера. Трећи тип је монолог сценског актера. Ево шта кажу резултати истраживања: у родној

идентификацији девојке се више опредељују за врштање и певање, а младићи – за добацивање и звиждање.



У међусобном надгласавању иде се на оне могућности које пружају највећи ефекат. С друге стране, међуигра мушких и женских гласова указује на њихов статус у тренутном културном и друштвеном акту обожавања и клицања, доминације и потчињености. С обзиром на то да је сваки спектакл програмирани механизам, вербална комуникација има свој почетак и крај у кулминирању овација, плескања, скандирања.

Просторна конфигурација Тврђаве и сценографски пројекат EXIT-а подстакли су перманентну флукуацију људи и разноврсност понашања. Како се концерти допуњују и позоришним представама и пројекцијама филмова, онда је јасно да понашање публике следи просторне, друштвене и културне смернице јавних ритуала.

Спектакл је сâм по себи стимулативно средство, односно бука, светлост, гомила узбуђују и опчињавају појединца. Захуктавање звука који продире у тело подстиче таква осећања или искорак доживљаја. Шта онда у таквој корелацији траже стимулативна средства? У одговорима 30% испитаника се не опредељује за стимулативна средства. Остали проценти граде разноврсни мозаик коришћења стимуланса.

Да ли користите стимулативна средства?	
алкохолна пића	3.7%
опојна средства	2.4%
не	30.5%
да, све	1.5%
пиво	22.7%
жестока пића	2.0%
Вино	6.8%
екстази, пиво, вино	2.8%
екстази	2.8%
марихуану	6.7%
марихуану, вино, жестоко п.	2.2%
пиво и марихуану	11.5%
пиво, екстази, марихуану	1.5%
пиво и жестоко пиће	2.6%
кокаин	2

Уживања и задовољства обично се завршавају на следећи начин: јефтине напаци и прекомерно дозирање једнако колапсу, "овердоузу" или повреди; вредносни систем уживања, односно узбуђења, диже и цене њихових стимуланса. Ова размена између цене и наркотика постаје корелација у којој тело трпи или је главни носилац таквог односа. У којој мери култура концерата подразумева стимулативна дејства? Бити и на тај начин културно обележен подстиче одређене реакције метаболизма, као размене материја у организму (убрзани или успорени пулс, адреналин). Извештаји дежурних волонтера за прву помоћ показују да на хиљаде присутних има у просеку 100 интервенција, и то више посекотина и повреда од туча него стимулативног колапса – што је често и у вези. На крају тело догађаја је жртва тела свакодневице – поспаност, мамурлук, промуклост и друго. Уосталом стимуланси нису производ спектакла. Они су само њихов репрезентативни део у хипертрофираном издању и ништа више. Поставља се питање у којој мери ће све напреднија технологија спектакла заменити хипертрофирану слику под дејством стимуланса. До тог одговора једно је сигурно: тело и бука спектакла нису херметички догађајни систем, јер спектакл са собом носи свакодневицу као што је обрађену поново предаје животном циклусу. Зато је EXIT noise summer fest много више од спектакла, он је друштвена вредност, политички став или животни став онакав какав његов актер носи са собом.

Кроз сложену ритуалну праксу са елементима светковине обликује се једна сложена мрежа интеракција конзументата EXIT спектакла. Циљ је био да се покаже да потрошачи спектакла не представљају стандардну категорију публике већ једну сложену гледалачку мануфактуру. Бити гледалац на фестивалима оваквог типа представља облик партиципације у креирању спектакла и догађаја. То се постиже на следећи начин:

- Разноврсност програма, просторна дисперзија и временски интервали у сценској зони и зони хабитуса успостављају аутономије улога у комуникацијској мрежи избора. Посетиоци фестивала продукују своје комуникативне просторе и времена.
- Кумулативност програма у вишедневном опходу спектакла успоставља гледалачку покретљивост и перманентну мобилност. Покретљивост омогућава да се гледање преусмери у разгледање.
- Та покретљивост не одиграва се само унутар сценског простора него и у широј зони хабитуса спектакла. Дакле, гледалац/учесник маневрише својом праксом и дизајнира своју опчињеност доводећи је на ниво (раз)гледања.
- Сценска акустика спектакла добија свој пандан у људским гласовима. Наиме, проширена покретљивост гледалаца и дисперзија звука са различитих сценских локација омогућава да се стварају поља дејства људске комуникације у зонама међусценских простора или проширених сцена. Сценски звук јесте доминантан и преовлађује, али није једини, јер постоји међусценски простор.
- Сценска илуминација јесте доминантна, али није једина. Опције светло – тама на отвореним просторима као што је Тврђава не манипулишу гледалачким перцепцијама. Осветљење Тврђаве и сценска светла су компатибилни у дизајнирању илуминације спектакла.
- Ако је спектакл јавни простор разноврсност гледалачких пракси га приватизује. Управо вишечасовна дисперзија гледалачких активности на ре-

лацијама сцена, шетачких зона и дружења у зонама ван сцена успоста-вљају разноврсне приватне пунктове који нису директно подређени музичкој представи.

- Учесници музичког фестивала као што је ЕХИТ конзумирају сопствене активности гледајући телевизију, слушајући радио, претражујући по интернету, читајући штампу. Тако се појављују у двострукој улози произвођача и потрошача јавног догађаја – спектакла.

3.5. Фабрикација ЕХИТ догађаја у зони медија и наратива

ЕХИТ догађај обликују медијумски системи. Догађај се дизајнира на основу извора, чињеница и утисака као посебних искустава на јавној и приватној сцени. Медијуми су, стога, механизми порука помоћу којих се монтира догађај. Средства која информишу, интерпретирају и коментаришу догађај су писани и електронски медији (радио, телевизија, штампа и интернет) и усмени медијуми. Форма и систем значења догађаја гради се помоћу три основна извора:

1. информације – фактицитет
2. наратије – опис
3. коментари – вредности

Они су озбиљни актери у пласирању појаве као догађаја, који тако обрађен, постаје релевантан чинилац друштвене комуникације. ЕХИТ догађај креира се у две временске зоне: ситуациона зона – догађај у стварању и евокативна зона – догађај у меморијској обради. У ситуационом кôду ЕХИТ догађај црпи своје ресурсе из укрштених или паралелних деловања медија и усмене комуникације. Од првих сазнања, инфо базе, па затим, коментара, описа и ставова иде се корак по корак у моделовању наративних тема Фестивала. ЕХИТ текст и усмени медијум заснивају се на садржајима из фестивалске свакодневице. Намера ми је да покажем да се догађај дизајнира на укрштеном деловању писаних и усмених медијума, који су компатибилни. Коначно, они заједничким снагама стварају слику односно представу о ЕХИТ-у.

Информација: институција и сукоб интереса

Путем штампе, телевизије, радија и интернета, фестивал се изборио за своје место институције са јасно профилисаним руководством, организационим структурама и статусом у друштвеним и политичким телима моћи. Може се рећи да је ЕХИТ фестивал и медијска творевина. Медији су фестивал градили на два колосека: друштвени ангажман пројекта и музички спектакл. Још од самог почетка конципирање фестивала је било засновано на политичком ставу, те се у многим информативним блоковима и референцама ЕХИТ представља(о) кроз причу о његовом настанку: "Inittally the Festival had pronounced political component, representing, in effect, another form of anti-Milosevic protest."⁶⁸ Политичка попка фестивала истовремено је била и његова промотивна референца у медијима. Путања од фестивалске субверзије до фестивалског естаблишмента постаје заштитни знак овог музичког спектакла у информативном дискурсу.

Улазна и излазна дејства информативних блокова, најпре су концентрисана на обликовање институције фестивала, која се исказује кроз јасно зацртан стратешки и организациони план: простор, тајминг, програм, службе и управа, активности и итд. То је назнака у конципирању медијског статуса. Тако информативно припремљена медијска дисперзија потом се умрежава у глобални проток информација и интерпретација. На разним претраживањима по сајтовима, у спотовима, као што су популарни европски музички програми, под рубрикама "festivals, events" запажа се да је ЕХИТ фестивал регистрован на листи летњих манифестација у Европи. Сваком заинтересованом кориснику фестивалских супермаркета назначене су координате у праћењу текућих музичких хепенинга који постају препознавајућа путања – *Glastonbury, Reading festival, V festival, Pepsi Sziget, Ibiza, Roskilde festival*. И ЕХИТ фестивал. На интернет *Glastonbury* штанду појавила се и назнака за ЕХИТ фестивал, који повлачи за собом заинтересоване фестивалске "ходочаснике". Ето једне од електронских могућности у проширавању радијуса сазнања, избора и партиципације – и то само кликом на неки од

⁶⁸ www.wikipedia.com, free encyclopedia

понуђених интернет опција (за почетнике то је Google и друго).⁶⁹ Из године у годину у промовисање ЕХИТ-а укључују се и многи инострани медији (на пример BBC, Guardian, MTV и други) – и то захваљујући придржавању маркираних информативних стандарда једне манифестације. Кумулативност информација води ка извештавању односно проширеној вести, пре свега, у модификовању фестивалске стратегије. Ко, када, које су информације презентоване постаје део стратешког плана произвођача музичког спектакла.

Други правац стварања догађаја намењен је информативном поретку.⁷⁰ Медијска упутства и оглашавања представљају увежбане механизме употребе Фестивала, што се приближава једној врсти надгледања и контроле у производњи догађаја. На домаћем терену ЕХИТ фестивал је манифестација која је умногоме усавршила све видове оглашавања – интернет презентацију, спотове, цинглове. Уочи и за време фестивала рекламне медијске презентације и кратки прилози постају једна репетитивна форма обавештавања у посебно назначеним емисијама (спот блокови, специјализоване емисије – водичи кроз културна дешавања и вести у информативним емисијама). Још 2002. године дизајнирана је и веб – презентација уклопљена у стандарде интернет мреже европских фестивала. Имплементација се заснива на уобичајеним линковима као што су: *о нама, турист инфо, архива, форум, контакт, пројекти*. Преко портала одвија се комплетна виртуелна комуникација свих заинтересованих корисника.

Догађај се формира у синхронизовани систем правилно распоређених уза-
стопних активности да би постигао легални и легитимни статус. Међутим, догађај се гради и на околностима које могу ући у поље ризика и случаја. Информа-

⁶⁹ Текст о ЕХИТ-у који се може наћи на таквим претраживањима групише се у неколико тематских блокова: 1. геостратешко позиционирање фестивала: Србија – Нови Сад – Дунав – тврђава из 18. века; 2. фестивалски статус – "највећи музички фестивал у Југоисточној Европи или на Балкану"; 3. музички програм у коме се издвајају *headliner* -и односно познате звезде и носиоци фестивалског спектакла; 4. билетарница, остали сервиси и упутства о реализацији боравка на фестивалу. Овакав текстуални редослед у промовисању фестивала представља стандардни облик интернет комуникације са одређеном логистиком и конвенцијама – правилима употребе.

⁷⁰ Реципијенти порука, следе поредак упутстава и препорука путем медијских обавештења: На пример распоред пунктова за набавку карата или "од понедељка нове цене улазница", *Дневник*, Нови Сад, 29, јун 2002, 9.; па до практичних савета "останите чисти, делиће се кондоми" или "за дремку – камп, хотел, хостел" *Дневник*, Нови Сад, 28, јун 2002; *Дневник*, Нови Сад 22. јун 2002.

ције јесу и извори и трансмитори порука пројектујући посебну друштвену арену да би произвели догађај. Тако обрађен, догађај постаје сензационална вест – медијски спектакл кроз призму секвенци случаја. Ова двострука улога медија *систем – случај* управо се испољава у производњи ЕХИТ догађаја. Издвајам већ наведене информативне случајеве у зони инцидента. Прегруписавање политичких структура на клацкалицу *за и против* ЕХИТ-а посебно се медијски експонира.⁷¹ Сукоби неистомишљеника и милитантни насртаји на фестивалски концепт отвореног друштва нашло се на информативном репертоару медија.⁷² И наравно у медијима су посебно кружили вишемесечни извештаји о сукобу унутар фестивалског руководства. Националистички испади, организаторска размимоилажења, финансијске прозивке, страначка туторства и друго постали су део фестивалске свакодневице рефлектујући друштвену стварност, медијски обрађене и погодне у фабрикацији догађаја.

Трећа информативна опција у креирању догађаја заснива се на његовој друштвеној корисности – *друштва за* пример. Фестивалске активности се представљају као валидни моделатори пожељних вредности што се инкорпорира у догађајни ресурс. У једном броју чланака информативног типа више се фаворизује друштвена улога Фестивала, него културни односно музички садржаји. Музичка сцена се операционализује као друштвени или политички чин/став. Или, да будем прецизнија – музички догађај се лако инструментализује у неке од друштвених задатака односно опште друштвено или народно добро. У чланку "Народ даје крв да би добио карте за шtrand" износи се информација о добровољном давању крви да би се добила карта за ЕХИТ. Даље, се наводи да су "даваоци крви углавном ста-

⁷¹ "Покрајина дала пет милиона", *Danas*, 7 – 6 јул 2002, Београд 16.; скупштинска надгласавања политичких странака око ЕХИТ буџета в. *Danas*, 5 јул. 2002, *Политика*, 19. јул 2002. Док се у једним медијима барата са цифрама из извештаја в. *Danas* и *Политика* дотле таблоиди проналазе своје изворе у сензационалним насловима типа "ЕХИТ јури цифру од пет милиона марака, све испод тога је губитак", *Nacional*, 10, јул 2002.

⁷² Године 2003 уочи одржавања ЕХИТ-а група милитантних младића са националистичким испадима изазвали су nerede на улицама Новог Сада, при чему су страдали штандови манифестације ЕХИТ. Изазивачи nerede били су испровоцирани ЕХИТ-овом маркетиншком кампањом "отварање ка Европи", спалили штандове и отерали девојке промотерке. Проширена вест у чланку "Kristalna noc" Владимира Јешића, *Vreme*, 19. јун 2003, 25.

рији који су добијене улазнице наменили својој деци".⁷³ Ритуални чин друштвене корисности постаје исплатив механизам за музичку опчињеност што коначно и догађају подиже рејтинг – остаће запамћен по хуманитарним акцијама.

Пријем информација путем штампе, радија и интернета се, потом, обрађује на корисничкој сцени. Догађај се даље монтира у говорној и електронској пракси његових конзументата. Разна обавештења о фестивалу – о ценама карата, тајмингу, учесницима стижу и круже у комуникацијском систему корисника. Тада се успоставља посебна мрежа трансмитовања порука. Информације се селекују или редукују међу самим корисницима чиме се изграђује ланац саопштења – сазнања. Успоставља се посебна интерпретативна интеракција музичких истомишљеника заснована на информацијама, а проширена у интерпретацијама (поређења, стратешки планови, процене).

Информативни годишњи циклус подразумева да се информације ван фестивалске сезоне односе на организационе и управљачке структуре, усмерене на одржавање догађаја као система. Што се фестивал више приближава, тако се информације згушњавају са циљем да се успостави фреквентније општење између примаоца порука. На овај начин поруке су сазнања која рефлектују фестивалску праксу која не припада себи већ друштвеној и политичкој стварности.

Наративна прерађевина догађаја

Музички фестивал добро се сналази у причи која креира догађај. Новинске репортаже и усмена казивања постају релевантни медијуми у обликовању ЕХИТ догађаја. Вишедневно концентрисање на једном простору омогућава сваком потенцијалном наратору велики избор искуственог репертоара који се, затим, прерађује у примамљив и сликовит опис тј. причу. Догађај се највише кристализује кроз дескрипцију што је у доминантном власништву штампе, а видећемо и усмене комуникације. Слагањем фрагмената искустава и доживљаја у текстуалном и усменом облику стварају се наративне теме. Оне откривају, даље, како се обрађује и прерађује један музички догађај у приватној и јавној

⁷³ *Грађански лист*, 8/9. 7. Нови Сад 2006. 3.

интерпретацији. ЕХИТ текст моделује се путем интернет презентација и форума, новинских и телевизијских репортажа, док ЕХИТ нарација највише црпи своје садржаје у усменом причању о фестивалској свакодневици.

Сливањем новинара у Нови Сад успоставља се згуснуто информативно – интерпретативно жариште у креирању ЕХИТ-а. Вести, извештаји и репортаже постају кључни арбитри у осликавању и читању спектакла/догађаја. Фестивал је, у сагласности са медијском фабрикацијом, преточен у догађај, а то значи да му је додељен статус непоновљиве појаве спремне за историјски ремонт. Док се на прес конференцијама добијају циркуларни подаци о музичком фестивалу, дотле се из фестивалске свакодневице извлаче фрагменти уклопљени у репортерска искуства с циљем финалне презентације као ексклузивитета и сензационалности. Ловци на новинске "занимљивости" постају и очевици призора који се даље вредносно прерађују за аудиторијум. ЕХИТ се, тако креира у атрактивни догађај односно спектакл у слици и речи. Како се ради о производњи популарних текстова са краткотрајном употребом, наслови и теме су прилагођени таквим потребама. То су записи који имају интензитет *топлог дејства* са циљем да изазову читалачку реакцију и подстакну утисак посредног присуства музичком спектаклу у слици и речи.

Садржај текста, да би догађај био медијски примамљив и изазвао утиске на примаоце порука, обликује се на низању фрагмената као кратких испрекиданих чинова, чиме се постиже разноврсност и занимљивост. Медијско дизајнирање светковине показује се као благодетни механизам у стварању нових представа о ЕХИТ-у. Све се одиграва у метафоричком контексту распршених симболичких асоцијација – слика. Томе посебно доприносе наслови у писаним медијима, који се утркују за бомбастим метафорама и хиперболама. Новински натписи и други медијски искази инспирисани су фестивалском свакодневицом која нуди исувише прометних призора са елементима светковине погодних за даљу текстуалну прераду и дораду. *Дању спавам, ноћу егзистирам*⁷⁴, *Девет дана кулирања – живети у ритму ЕХИТ-а*⁷⁵ *Грозница суботње вечери*⁷⁶ *Дернек под шатрама – ЕХИТ*

⁷⁴ *Новости*, Београд 14 јул 2002, 16.

⁷⁵ *Новости*, Београд 7 јул 2002.

⁷⁶ *Danas* Beograd 8 јул 2002.

фестивал у Новом Саду⁷⁷, *Kozarački drum & bes EXIT 2001*⁷⁸, *Urbana žurka*⁷⁹. Ови и слични наслови преобраћају музички хепенинг у Кајоову формулацију *друштва наопачке* са елементима прекомерности. Помоћу тих призора слављеничке или празничне слободе и преокрета добија се монтирана холистичка слика – *ноћно егзистирање, дернек, кулирање, журка*, као изокренути продужетак свакодневице. Снабдевене и нагомилане поруке о фестивалском проводу представљају *топао монтажни ланац* у фабрикацији EXIT догађаја. Међутим, дешава се да однос између информације/вести и описа/репортаже није увек усаглашен, јер информација тежи поретку, а репортажа тај поредак разбија на распршена искуства. У трансмиторском сучељавању информативних и репортажних порука, догађај постаје и контрадикторан представљајући се као поредак и преступ.⁸⁰ Даље распрострањавање репортерске светковине ограничено је владавином вести што је у служби контроле јавног мњења. Што су прилози више под контролом вести то је и удео у дескрипцији ограниченији. С друге стране, хабање дескрипције испољава се и у нагомиланим утисцима – сензацијама оверено у таблоидима, што музичку манифестацију, у потпуности удаљава од њене суштинне. У медијској визури прибегава се глорификацији и гигантизму, па се EXIT тријумфално представља у лику занимљиве и шаролике светковине.⁸¹ Фрагменти репортажа у дневној штампи и таблоидима испуњавају свој задатак – атрактивне вести односно запажања усмерена су на понашања гледалаца у *fan pit* зони, артиста на бини, познатих личности у *back stage-у* или VIP пунктовима, представљајући једно гомилање репортерских утисака не би ли се створила серија шокантних или пикантних епизода у трци за тиражом. Тада текстурална порука мења смисао и функцију у контекст хијерархија и разних нивоа моћи.

⁷⁷ *Политика*, Београд 10 јул 2002.

⁷⁸ *Vreme* 549, Београд 12, јул 2002.

⁷⁹ *Vreme* 601, Београд 11, јул 2002.

⁸⁰ Упоредити натписе у новинама *Danas*: чланак "Адреналин за понети" и на истој страни вест о коришћењу дроге и деманти МУП-а о силовању. *Danas*, Београд 13-14, јул 2002.

⁸¹ Пример: "EXIT првог и другог дана био је ремикс корзоа и вашара. На све стране потурају вам нешто под нос. Неизбежни шанкови, фаст фудови, грицкалице, семенке, кикирики, кокице, кукуруз, занимације дакле. Како се нико није сетио шећерне пене? итд. *Nacional*, 8. јул, 2002. Овај репортер у потпуности је применио стандарде описа вашара, али не и музичког спектакла што очито није ушло у делокруг посматрања и новинарске музичке обучености.

Кључна тема многих медијских натписа је однос према страном као *другом*, *другачијем* успостављајући посебну дистинкцију домаће : страно. Текстови се сада окрећу појавама које су ретке на домаћој јавној сцени, а то је долазак странаца на фестивал. Нагласак је, пре свега, на све већој посећености која се фигуративно описује као "Шарени град у коме је службени језик енглески...Ми смо мултиетничка група из целе Војводине. Причам енглески од јутрос, оволика ми је глава..."⁸² или "У лавиринту Тврђаве немате осећај да сте у Србији."⁸³ Но, и поред тога ЕХИТ догађај се напаја наративним тематима који га чине посебном јавном појавом. Форматирани код догађаја заснива се на медијској стереотипизацији у којој се минимизира разноврсност, а подстиче дистанца у поједностављеној различитости све до баналних дескрипција.⁸⁴

Наслови у новинама и садржаји чланака препуни су описа односно фрагментираних утисака посетилаца из иностранства. С друге стране, медији се утркују у изјавама странаца о фестивалу. Било да су то познате музичке звезде или посетиоци иде се на исказе који имају позитиван ефекат у јавности.⁸⁵ Искорак према *другачијем* и *другом* само показује да се није још ухватио корак са нормалним и уобичајеним односом према *страном*. Јер, да је тако о томе не би ишли бомбастични наслови и наративни пледоајеи намењени категорији странца. У контексту домаће презентације странци се високо котирају на вредносној скали *другог*, потискујући њихову основну функцију, а то је да су само посетиоци Фестивала. И док медији увеличавају статус странца – позитивно или негативно, описи фести-

⁸² *Грађански лист*, Нови Сад 8/9.7 2006.

⁸³ *Глас* 4, Београд јул 2004.

⁸⁴ Иако се у штампи фаворизује велика културна разноврсност и отворена комуникација, неки таблоиди и дневна штампа у позитивном вредновању Фестивала провлаче и банализоване формулације које у контексту добијају призвук одбојне другости. "Репортер *Глас-а* на ЕХИТ-у у Новом Саду проверио је да ли је то скуп милитантних наркомана и расрбљених педера или нешто друго" (Драгосавац, "У лавиринтима тврђаве немате осећај да сте у Србији", *Глас* 4. јул 2004. Или, изјава шанкера изнета у *Политици*: "...Моји Босанци су и даље галантна раја. Једноставно нису ни Шкоти ни Пироћанци, па нам бакшиш скоро као и дневница", Милан Лакетић, "Дернек под шатрама", *Политика* 11. јул 2002. Банализација текстова у опису *другог*, *страног* добија и овакав призвук: "Странце је лако препознати – обично су у одрпаној одећи и поцепаним патикама. Додуше, када нехајно из џепова извуку гомилу "шупски" разнобојних евра, наравно...", "Startovao ЕХИТ", *Blic* 6, јул 2005, 30.

⁸⁵ Епизода о два Енглеца из Лондона који, да би купили повратне карте, продају мајце са натписом "ЕХИТ 07" одшампаних још у Лондону, *Blic*, Beograd 16. јул 2007.

валске свакодневице из угла страних посетилаца образује један синтагматски низ: *леп град, лепе девојке, људи су сјајни, све је супер.*⁸⁶ Овакви и слични стереотипи указују на лежерно и ограничено вредновање којем се увек прибегава у недостатку сазнања и симплифицирању укуса.

Кружни ток између иностране и домаће штампе успостављају посебан вид прераде догађаја. За домаће медијске овериваче ЕХПТ-а из иностране штампе узимају се они исечци који треба да допринесу што већем просперитету фестивалске институције односно нације. Таблоиди и националистички оријентисана штампа из иностраних текстова извлаче оне атрибуте који никако не излазе из оквира фолклорне баштине као уземљивача националних атрибута – иако се ради о урбаном спектаклу.⁸⁷ С друге стране, у иностраним репортажама акценат је стављен на географским и националним референцама са нагласком на друштвено – политичку ситуацију у средини где се одвија музички хепенинг." In ancient fortress of the river Danube, the young have gathered to witness the birth of the Balkans "newest" nation state. У иностраној стереотипизације често се помиње израз "Balkan style".⁸⁸ Дистанца према *страном* повећава ефикасност стереотипизације, ма са које стране дошла, што се коначно мери интересним сферама емитената порука.

Обично се опис светковине завршава неким општим местима глорификације по којој један музички фестивал далеко превазилази самог себе. "Туризам, маркетинг, музика, и да се не лажемо – новац, јесу елементи који терају ту машинерију, али – хеј, људи, па ми смо домаћини једног од најбољих догађаја на свету!"⁸⁹ У служби позитивне рекламе, све је мање чланака односно полемика о музици. Коментар у једном тексту гласи: "Одбаците од себе све оне непотребне речи попут *битан, највећи, балкански, урбани, потребан* које на лицу места неће допринети вашем бољем проводу. ЕХПТ-у ће најбоље бити да га доживљавамо само као музич-

⁸⁶ *Gradanski list*, 8/9.7 2006.

⁸⁷ "Ракија за добар апетит на ЕХПТ-у" објављено је у *Глас-у*, 18. мај 2007, 7, а извучено из, *Guardian Unlimited*, 15. мај 2007.

⁸⁸ Neil Arun BBC News, 6. јул 2006, 10, 36.

⁸⁹ "Свете овако се то ради", *Дневник*, Нови Сад 8. јул 2006, 8.

ки фестивал".⁹⁰ Да ли је то могуће? Са позиција догађаја није, јер се његова фабрикација натапа симболичком козметиком у којој је илузорно трагати за музиком изван друштвеног и политичког контекста. За медијску производњу два су разлога: 1. Фестивал као музичко дело јесте друштвени, економски, политички феномен – наглашавам то, по ко зна који пут; 2. Писци чланака ређе се опредељују за музичку критику за коју је увек неопходан и одређени ниво сазнања или музичког искуства.⁹¹ 3. Сценско тело и сценски дизајн са театралним елементима имају посебну улогу у текстуалној обради, јер се помоћу њих догађај доводи на ниво визуелизације. Тако кад се напише да је фронтмен групе био у "дендијевској црвеној кошуљи демонстрирајући карактеристичан покрет ногом унапред уз јако осветљење."⁹² или "намерно се шепурио, ломио и бацао сталке микрофона и даире и провоцирао публику"⁹³ – текст успоставља посебан кôд сценског говора односно слике.

У усменом и писаном дискурсу корисничког сектора ЕХИТ фестивал се креира у наративни догађај.

Како сте сазнали за летњи музички фестивал ЕХИТ~02?

посредством ТВ спота	23,4
посредством радија	5,8
посредством дневне и периодичне штампе	2,4
посредством плаката	11,0
посредством флајера	4,6
посредством интернета	2,6
посредством усмених информација (чуо/чула сам од других)	50,2

⁹⁰ Коментар и критика се даље односе на медијске и друге интересне сфере моћи. *Vreme*, 10, јул 2003. 38.

⁹¹ У више од сто обрађених наслова у периоду од 2002. до 2007. године у дневној и периодичној штампи, показује се да је текст о музици сведен на информативни ниво. Међутим, у проширеним интерпретацијама утисци и оцене крећу се од "празних" формулација типа – *професионалне свирке, фантастично, перфектно звучали*, наступ у великом стилу, "феноменалан концерт, чиста десетка", *Blic* 17, јул 2007, које задовољавају само репортерску перцепцију – до коментара који се кроз системе атрибута са асоцијативним предзнацима окрећу једном описном дискурсу: "деловали су као музичка лимунада", "бледи наступ" или у виду музичке шифре "прашење гитаре", "миксовање и весели хаус битови", *Blic* 15 јул 2007.

⁹² *Дневник* 9, јул 2006, 8.

⁹³ *Дневник* 9, јул 2006, 9.

Један од показатеља наративног дискурса је и табела – резултат анкете проведене међу посетиоцима фестивала. Подаци показују да је усмени медијум (50,2%) итекако присутан у комуникацији, не само у информативном смислу, већ и у обликовању наратије. Други облик преношења наратије су интернет форуми који представљају посебан вид приватно – јавне сцене. Утисци и доживљаји конзумерата Фестивала, представљају меродавни талон у производњи догађаја, и сасвим сигурно, мотивациони импулс. Догађај се из ситуационог сектора прерађује у меморију погодну за стварање прича. Јунаци догађаја постају наратори односно произвођачи догађаја. Усмени и писани наративи мање обилују метафорама као што је случај са медијском презентацијом. Они се служе описом ослобођеним дескриптивне скучености и фигуративних захвата. Док се медијски наративи углавном заснивају на описима Фестивала у којима се подстиче наручени гигантизам и прекомерност, тежиште гледалаца у усменим и писаним садржајима је на засебним композиционим случајевима са драмским заплетима и расплетима нагомиланих индивидуалних и групних искустава. Сваки доживљај, утисак преточен у причу гради колаж замишљених слика – представа.

На основу двадесет испричаних гледалачких прича, као и педесет порука са интернет форума издвајају се посебни ситуациони темати и меморати у наративној комуникацији. Однос између испричаног доживљаја у ходу и реконструкције – проживљеног успоставља посебну дистанцу. Темпоралност се мери једним или више одлазака на фестивал, чиме се постиже кумулативан карактер наратива. Такво наративно дизајнирање подразумева: 1. У кумулативности доживљаја издвајају се они који су се изборили за доминантно место у причи – присуство на више ЕХИТ-а; 2. Упоредивањем ЕХИТ-а 1,2,3... са другим сличним догађајима проширује наративни промет између саговорника. Трошење наратије у усменом дискурсу продужавају постојаност догађаја у меморији. За оне који су били на неколико ЕХИТ-а обликује се евокативни серијал са будућом наративном надградњом.

Како се одређују наративни блокови? Када је реч о гледалачком сектору темати се могу груписати на следећи начин: зона емпатије, зона музичког доживљаја и друштвена комуникација. Композициони оквир темата формира се на следећи на-

чин. У причама се обликује хронолошки ред од припрема и доласка на ЕХИТ, окупљања, одласка на Тврђаву, присуства концертима и повратка (видети део о ЕХИТ публици). У меморатима те наративне секвенце могу да изгледају и овако:

"Кад сам имала шеснаест година и била у панк фазону слушала сам *KUD IDI-JOTE* и *Hladno pivo* и главно је било да се добро избацакамо испред стејца. Онда сам порасла и ушла у други фазон. На ЕХИТ сам ишла због групе *Garbidge*, али ме је одушевио блуз програм и камп.. и то оне године када је лила киша. Тај боравак у кампу имао је свој шмек и ту се успостављала најбоља комуникација. Живиш за то да фестивал буде савршен и одеш неспреман. Паре које имаш спискаш за један дан – почнеш са лазањом, а завршиш са чипсом. Онда жицкаш паре за воз...."⁹⁴

Што су пребивалишта јунака прича више удаљена од средишта збивања, то су и композиционе структуре прича сложеније (на пример путничке приче). Приче су сегментиране у посебне епизоде. Свака од наративних серија има своје драматуршке захвате у издвојеним чиновима приповедања. Догађајни заплети превазилазе равнотежу ритуалних пракси. Изван сигурности ритуалне равнотеже (видети анализу публике) у наратији се издвајају ситуације које постају драмска сцена са посебним приповедачким ефектима. Свака провокативна ситуација или инцидент у наративном коду постављају појединце у средиште. Приповедања добијају своје јунаке који пролазе кроз разне замршене ситуације од *стампеда, повреда, потопљених шатора до пробијања до стејца* или *хватања мајице бачене са бине омиљеног фронтмена* или *добивања аутограма, стопирања или упадања у воз без карте, жицкања за карту*, итд.

За усмене наративе *бити-у-маси* и музичка идентификација није као у случају медијског текста поглед одозго, већ поглед *из језгра*. Сваки доживљај представља неко језгро из којег се црпе искуства – будуће приче. Међутим, појединачна искуства су међусобно повезана у посебне колективитете у којима владају правила емпатије проистекле из груписања и идентификација на *ми – маса*.

"...Onda je počelo Prodigy loodilo... onakvu snagu bassa sam mogao da osetim samo za vreme bombardovanja :) u Beogradu zvuk je bio totalno shit...Masa je

⁹⁴ Студенткиња из Београда, разговор у Београду септембра 2006.

odlepila, odjednom opsta shutka i skakanje...neopisiv dogadjaj...Neko ovde rece kako je bilo gazenja i guranja, pa ne razumem onda sta si tražio/la u srcu gužve kada se ovo i očekuje na njihovim svirkama...i ja sam jos u shoku ali onom najpozitivnijem..."⁹⁵

Ова (пре)порука обраћа се свим жанровским *саплеменицима* подсећајући их на гледалачке кодексе жанровског понашања. То *лудило* јесте поредак јер се кроз ритуална правила телесног активизма успоставља посебан вид комуникације која се у приповедном сектору колективно умрежава на истомишљенике. У прозивци или елиминацији, носиоци су он/она који се уклапају у дата правила гледалачког односно наративног *communitasa*.

Иако се музички догађај, пре свега, издваја као друштвени текст гледалачка партиципација и опсервација обучена у тзв. политику гледања указује на потпуну упућеност у музичке сцене. Приче и разговори имају своје шифроване кодове препознатљиве пошиљаоцима и примаоцима порука. Али, приче проширују свој делокруг друштвеног деловања. Размена добара и порука је очевидна, па се може издвојити и следећи пример: Бака је унуци поклонила карту за ЕХИТ, а онда је унука дошла код баке са причом о ЕХИТ-у, прича је затим стигла и до комшинице. Овај комуникативни продужетак нарације је у ствари и продужетак догађаја. Емитовање порука лако прелази у рамену порука између (ис)причаног и препричаног. Што је догађај – спектакл помпезнији и приче се више прерађују и дисперзивно распростиру до најудаљенијих аутсајдера.

Коментари – вредносне интервенције на догађај

Догађај, да би опстао и функционисао на тржишту догађаја, обликује се и путем коментара. Он није само *порука-ознака* као што је у случају информације, већ постаје и *порука – значења* и избора обликованих кроз трансмисију. Коментари су вредносне интервенције на догађај. Промет позитивних и негативних вредновања у креирању фестивала представља један ресурс догађаја. Коментари о ЕХИТ фестивалу доприносе и стереотипизацији у служби његове репрезентације на макро и микро друштвеном плану. Ако информација кроз фактицитет

⁹⁵ о.је.13.jul 2007. 15:35, Forum B92.

потврђује у бити догађај, а нарација му даје импут у дизајнирању значења, онда системи коментара гарантују његов статус на скали вредности. У контексту стварања догађаја коментари су релевантни не само као јавни сервис, већ и друштвени верификатори понашања и ставова. Трансфер порука се одвија на два нивоа: 1. Емитенти порука су јавне личности, а примаоци су конзументи (аудиторијум); 2. Пошиљаоци и примаоци порука су медијски конзументи догађаја. Јасно је да се на првом нивоу одвија једносмерни трансфер путем радија, штампе и телевизије, док се на другом одвија жива интеракција (посебно интернет форуми као приватно – јавни ресурси комуникације).

Протоколарне изјаве познатих личности као и коментари засновани на утисцима били су и јесу део стратегије у промовисању и пропагирању догађаја. То значи да се у медијима ишло на што позитивније вредновање Фестивала. Политичари, уметници, научници, новинари, бизнисмени и други постају део фестивалског портрета у његовом представљању и представљању себе. У прелазном периоду кризе – транзиције друштвени ставови *за* и *против* ЕХИТ-а били су на цени у једном поларизованом окружењу. Политичке опције у којима се фаворизује отварање према Европи и интеграциони процеси, фестивалу су дале позитивне приоритете. Насупрот, оним опцијама које у ЕХИТ-у виде пошаст од претећих појава као што су на пример "пушачки концерни".⁹⁶ Како је фестивал постајао све више тиражни и препознатљиви музички производ тако су се и политичари брзо уврстили у ред "љубитеља" овог музичког дела.⁹⁷

Изјаве као средство у промовисању Фестивала јасно осликавају друштвено и политичко стање. У позитивним коментарима могу се издвојити одређене вредносне назнаке. Отварање ка Европи и интеграција – Велики број ставова и коментара односи се управо на ову опцију. На пример ЕХИТ је важан, јер "припад-

⁹⁶ Могли су да се чују и коментари да ЕХИТ праве пушачки концерни и концерни рок музике као репликаната једног Woodstocka. Извод из дискусије Светислава Јованова поводом одржавања трибине о идеји за покретањем новог позоришта у Новом Саду. Aleksandra Lončarski, "Teže je stvoriti teatar nego državu", *Danas*, 11-12 мај 2002.

⁹⁷ Најзанимљивији је случај Маје Гојковић једне од челника националситичке Радикалне странке, која је још у предизборној кампањи за градоначелницу Новом Сада у ЕХИТ-у видела добар промо материјал за политичке поене, а са својом новом функцијом градоначелнице Новог Сада је постала једна од редовних посетилаца фестивала.

мо Европи и важна је интеграција у интернационалне трендове"⁹⁸; "EXIT је урадио велику ствар, зато што је довео пола Европе овде. Представио је земљу у којој живе млади људи који су потпуно исти као свуда у свету"⁹⁹; "Пут ка Европи уз перспективе културних дешавања може се убрзати развојем аутохтоних културних и демократских институција попут EXIT-а".¹⁰⁰ Речи садржане у синтагми *EXIT, Србија, Европа* имају двосмерно метафоричко значење: *Ми у Европи* и *Европа код нас*. Ове кључне парадигме или визије постају лајт мотив многих почетних и завршних реторика, при чему, се моћ дела доводи у раван моћи целине.

Следеће позиционирање у коментарима заснива се на регионалној идентификацији и припадништву садржано у формули *ми – они*. То се посебно огледа у иностраним коментарима који у средиште постављају категорију *Балкана* и *Балканаца* "Conclusion comes that all people feel as belonging to the Balkans that is, that are all other actually very fimilar to each other."¹⁰¹ Са посебним идентитетским дозирањем следе и искази у чијем средишту значења је емпатијска реконвалесценција припадника Региона: "Овај фестивал заговара успостављање поновних комуникација, пре свега, са људима који се споразумевају на јужно словенским језицима...колико су тешки окупи малих географија у које смо се не својом вољом затворили".¹⁰² На основу ова два примера успостављају се следеће релације: Порука *Balkans* симболички се ишчитава кроз дистинкцију *другог* као тоталитета јединства. У другој поруци *јужнословенски* симболички се препознаје јединство *малих географија* или како Рајко Муршич наглашава у зони емпатије то се зове *структура осећања*.¹⁰³ У зони емпатије ове и сличне поруке и интерпретације показују да је EXIT спектакл и догађај до те мере друштвено ангажован, при чему је музичка представа само посредник.

⁹⁸ Изјава Горан Питића, тадашњег министра у влади, *EXIT News*, 12.07.2002 .

⁹⁹ Горан Свилановић, тадашњи министар спољних послова, *EXIT News* ,6.07.22.2002.

¹⁰⁰ Иван Меденица, позоришни критичар., *Atlas*, EXIT media, 2003.

¹⁰¹ Reiner Willert, представник једне фондације *EXIT News*, br. 5 12.07.2002.

¹⁰² Тора Михајловски уметник из Македоније, *EXIT News* 8. 7.2002.

¹⁰³ Рајко Муршич се позива на формулацију Raymond-a Williams-a *structure of feeling*. Rajko Muršič, *EXIT kao postsubkulturni izraz popularnog i plemenskog*, У: *Petrovaradinsko pleme/Petrovaradin tribe*, Ljubljana: KUD Pozitiv, 2005, 16.

Уживање, опуштеноост и нормалан живот успостављају посебан сет ставова и коментара. "Једино позитивно у последњих десетак година су спортски резултати док је све остало на политичкој сцени било лоше. Међутим, у последње време то се променило, колико видим овде су сви опуштени и уживају¹⁰⁴ или став, "За мене је ЕХИТ најочигледнији симбол повратка нормалног живота у ове крајеве. И то не било каквог живота већ оног пуног енергије, оптимизма и радости.¹⁰⁵ *Уживање и опуштеноост* јесу универзални мотиви сваког спектакла, али откуда ту и *нормалан живот*? Лишавање нормалног живота у време кризе била је друштвена реалност, а ЕХИТ то исправља. У овом контексту музички спектакл није ни приближно Деборовој формулацији *псеудостварности* или по Кајоу *друштва наопачке*, већ коригованог друштва, онако како се у свету препознаје. ЕХИТ-у се даје приоритетна улога исправљача друштвених девијација.

Коначно, у фабрикацији догађаја примењује се и стратегија "топлог дејства" коментара, посебно звучних имена са музичке сцене. Похвале фестивалу и подстицање његовог угледа проистеклих из фестивалског искуства понекад са тенденциозним порукама, утврђују посебан легитимитет у моћи извођачких групација.¹⁰⁶ Све су то потврде успешности једног фестивала, али њему је намењена "пресудна улога" у етикетању као националног производа. Већ неколико година из политичких и културних кругова стиже етикета ЕХИТ-а као *националног брэнда*. Међутим, он није усамљен у овој евалуацији. Његов не пандан, него опонент, што је уобичајена поставка у херметичком кругу поларизације, јесте *Драгачевски сабор трубаџа* у Гучи, такође проглашен за национални брэнд. Руку под руку ова два опречна фестивала и жанровски и по вредносним системима

¹⁰⁴ Александар Ђорђевић, кошаркаш, *EXIT news*, 6.07. 2002.

¹⁰⁵ Веран Матић, директор В92, *EXIT news* 6.07.2002.

¹⁰⁶ У публикованој едицији *Atlas EXIT media* за промотивне сврхе селективно је објављена серија изјава учесника ЕХИТ-а. "Ви нисте свесни шта овде имате" – Rony Size; "За разлику од фестивала у Њујорку, Паризу, Лос Анђелосу где је само циљ да се узме новац од младих људи... на овом фестивалу се види труд" – Tricky; "Нисам ни сањао да ће ме гостопримство и опуштеноост овдашњих људи нагнати да у Новом Саду останем много дуже... овдашња публика ме одушевљава" – Dave Rose Moloko; "Људи су овде непосредни, отворени, а реакција овдашње публике ме одушевљава – Darren Emerson. и други.

постали су пандани у брендизацији нације. *EXIT или Гуча* постали такмаци у вагању јавног мњења између глобалних и локалних вредности.¹⁰⁷

Кумулативност изјава и њихови садржаји из угла јавних личности доприносе више стереотипизацији догађаја са пожељним атрибутима, па се тако добија ексклузивна вредносна мапа погодна за даљу обраду догађаја и поредак спектакла. Фабрикација догађаја потире сваку ефемерност спектакла са краткотрајном употребом. Он, кроз изјаве и коментаре продужава не само рок трајања, него и рок трајања пожељних друштвених вредности.

Виртуелна EXIT агора успоставља врло динамичну кореспонденцију у преиспитивању догађаја. Тежиште није на јавно презентованим ексклузивитетима, већ на обради догађаја кроз густу мрежу интеракција његових конзумента. Комуникација се заснива на семантичком реципроцитету порука корисника. Виртуелна заједница показује се као конгломерат разноврсних и диференцирајућих ставова и вредности исказаних у виду дискусија. Кроз коментаре испољава се друштвена димензија виртуелног обнављања догађаја. Обликовање EXIT догађаја на овај начин представља креативну инсталацију. Како се то обликује? Шта је то што се EXIT-у додаје и одузима у музичком и друштвеном контексту?

- Како ми се чини по првим информацијама биће више људи из иностранства него ли наших, и не чуди с обзиром на тренд музике која влада на овим просторима.... неће нам помоћи ни EXIT на квадрат да излечимо наше младе од гранд вируса.

- EXIT постаје grand show за енглеске пацијенте.

- EXIT је дао више простора hip-hop-у, R'n'B –у и електронској музици. Али људи шта вам не ваља.

- Срамота нема ни једног гитарског бенда. Главно да има више хип-хопера, електросмараца и осталих дрндаваца.

¹⁰⁷ У квизовима, дискусијама, трибинама чују се овакве опозиције. Последњи пример који сам забележила је у емисији *Утисак недеље* В2, 28.10.2007, 21 – разговор Оље Бећковић са Иваном Тасовцем, Предрагом Марковићем и Надеждом Миленковић.

– За вас су тачно она 4 буђава метузалема на инфузији под именом The Rolling Stones, на које ће мој матори да иде тамо. Само идите тамо, биће мање гужве на ЕХИТ-у.

– Био сам на Пеперсима, идем на Стонсе, а ЕХИТ ове године у широком луку заобилазим.

– ЕХИТ се више окренуо странцима него домаћој публици...данас одем да купим карту за суботу кад она карта 4000 динара..са студентским џепарцем тешко. Изнервирам се решим да одем на Стонсе.

– За 4000 динара сте могли имати карте за сва четири дана, само да сте укључили мозак....

– Ово је ипак фестивал здравог и доброг духа

– Није у реду ова бестидна и толико очигледна жеља за што већим профитом.

– Слажем се да је Фестивал окренут мало више странцима. И треба. Па на нама неће зарадити ни за чашу млаке киселе. Срамота ме да кажем да сам припадник овог народа.

Интернет текст се заснива на интерпретацијама, ставовима, коментарима, препорукама и другом.¹⁰⁸ У комуникативној мрежи уочавају се два нивоа: На првом нивоу пошиљаоци и примаоци порука су у виртуелном простору невидљиви знанци, што значи да се размена порука одвија на нивоу музичке обучености и друштвене коегзистенције. Они су музички социјализовани у искуственом пољу. Познавање музичке сцене и музичких актера учвршћује музички колективитет. На другом нивоу, када је постигнута таква друштвена сагласност, прелази се на сукоб мишљења односно изношење ставова и давање коментара помоћу којих се групишу (не)истомишљеници. Више није питање да ли се ЕХИТ воли или не, већ шта је то добро у ЕХИТ-у, првом, другом, или трећем.

Корисници директно и отворено износе своја мишљења не либећи се да свој "омиљени" провод доведу под жестоку лупу преиспитивања. Овде су афективна

¹⁰⁸ Обрађено је 50 порука са форума В92 од 12. јула 2007. године.

искуства декодирана и теже индивидуализацији.¹⁰⁹ Расправе о сценама, музичким стилевима, финансијама, организацији, сналажењу итд. нису само афективна искуства са једног фестивала, већ са собом повлаче и рационална искуства из свакодневице – културни афинитети се доводе у везу са егзистенцијом, а егзистенција са могућностима конзумирања музичких производа односно избором. Опредељивање *за* и *против* EXIT-а, представља друштвену околност у приоритету *ићи* на EXIT или на *други спектакл* што испуњава основни мотив реализације између жеље и могућности. Већа понуда музичких спектакла, као што се види, није усклађена са потрошачким реализацијама. Новац и музика функционишу као знакови рефлектовани из друштвене стварности. Куповина карте за EXIT подразумева да се подмири основна перцептивна потражња за пожељном музичком сценом на конкурентном тржишту. Сваки конзумент, стога, сматра да је битан актер у пласману музичке-их сцена, а тиме и њихов верификатор. Валоризација музичког спектакла лако потпада под категорије стереотипизација *пожељног* и *непожељног*, *модерног* и *застарелог*. Оваква стереотипизација удаљава се од диференцирајућих релација кумулативности музичких сцена приближавајући се симплифицираној опозицији.: *модерно: старо; ново: прошло*. То још увек проистиче из мале концертне продуктивности.

Преостаје да се евалуира вредност изабраног спектакла.¹¹⁰ Конзументи се опредељују за један спектакл, а остале одбацују. Вредновање музичкио – сценских производа заснива се на недовољној захукталости концертне продуктивности, као и ограничености потрошачког буџета (иако је 2007, било до сада најпродуктивније са одржана три музичка спектакла) које конзументу дају опцију или – или. Са тих становишта се стварају биполарне опозиције добар – лош, у стереотипизирању музичких догађаја. Међутим, све иде у правцу да EXIT агора коначно доводи до комуникативне опције избора које подстиче опредељеност и процену музичког дела. Ово је значајан помак у наративној односно друштвеној мрежи спектакла.

¹⁰⁹ О односу знања и афективности и индивидуално и колективно в. Pjer Giro, *Semiologija*, Biblioteka XX vek, Beograd 1983, 22.

¹¹⁰ 2007. године такав избор се кретао између три догађаја која су се одржавала у јуну и јулу месецу: Концерт *Red Hot Chili Peppers*, EXIT и концерт *Rolling Stones*.

Етнолошко зумирање једног фестивала имало је за циљ да се покаже колико су ове музичке институције сложени друштвени механизми и колико нису ефемерне појаве, већ интензивни верификатори друштвених стварности. То је на општем нивоу. Међутим, ЕХИТ фестивал даје као студија случаја ону посебну друштвену и политичку боју. ЕХИТ, пролазећи кроз неколико фаза сопственог профилисања – политичка концепција, музичка институција и профитабилни модел на тржишту, исказује се као друштвени став и односно порука. Много више него што то на први поглед изгледа, јер је на њему велика одговорност у репрезентовању оних вредности са којима се представио свету – културна циркулација, толеранција, грађанске слободе и права итд. Зато се слажем са већ исказаним мишљењима на трибинама и дискусијама о овом феномену. Рајко Муршич сматра да ЕХИТ има двоструку друштвену улогу – провод и порука са надлазећом империјом капитала.¹¹¹ Можда је овим закључцима и најближе становиште Теофила Панчића да музика и политика нису противуречни, да је то нормално управо због друштвеног контекста у којем је ЕХИТ од почетка егзистирао.¹¹² Да, идући уназад то се ремонтује у иререверзибилни ток догађаја који је маркиран у историји. Идући напред, фестивал ће и надаље бити компатибилан друштвеним и политичким процесима да би потврдио и оправдао свој високи друштвени статус на репрезентативној сцени у Србији, Региону и Европи. Показало се још једном да су друштвене и идеолошке формације повезане са културним формама, односно како Коен тврди да стоје у амбивалентном јединству.¹¹³

¹¹¹ Rajko Muršič, *EXIT kao postsubkulturni izraz popularnog i plemenskog, Y: Petrovaradinsko pleme/Petrovaradin tribe*, Ljubljana: KUD Pozitiv, 2005, 16.

¹¹² Teofil Pančić, *Politički kontekst EXIT-a ili kako sačuvati subverzivnost Y: Petrovaradinsko pleme/Petrovaradin tribe*, Ljubljana: KUD Pozitiv, 2005, 20.

¹¹³ Ebner Koen, *drama i politika londonskog karnevala*, Kultura, Časopis za teoriju, sociologiju kulture i kulturnu politiku, 73-74-75, Beograd 1986, 255.

Уместо Закључка: Ка семиологији и феноменологији спектакла

1. КОНСТРУКЦИЈА И ДЕКОНСТРУКЦИЈА

Спектакл је елабориран у претходној анализи као конструктивни механизам, успостављајући дискурзивни ред читања друштвених и културних појава. Спектакл није само *илузија стварности или псеудо догађај и збир представа* већ он има и објективну снагу друштвених и производних односа оваплоћујући модел друштвеног живота. Он је посматран у равни друштвене стварности, а не само њеног илузионизма. Стога је спектакл рефлексија и креација реалног живота у огледалу представе – и ту сам хипотезу покушала да разрадим на претходним страницама. Како то функционише показала сам на примеру пет модела спектакла.

Семантички регистар

Употреба спектакла није лишена произвољности, јер се значења тешко извлаче из његове флуидне опне, афективних подстицаја и реторичког модуса. Зато се издвајају две опције: појам је празан знак и појам је испуњен знак. Реч спектакл у свакодневној комуникацији наметнула се као нешто што се подразумева и што се не доводи у питање. Од мисаоне потке, чулне слике и објекта спектакл се вешто креће без икакве сумње у суштински смисао. На први поглед он формира празно поље значења и схвата се као нешто што се подразумева само по себи. Међутим, спектакл је дефинитивно *испуњен знак* и врви од различитих симболичких значења која су проистекла из одређених друштвених околности, а што очито одговара научним конструкцијама. Иза разиграних симбола постоји чврст поредак који се гради на ритуалима, елементима светковина и догађајима. За сада се ова мрежа

може посматрати помоћу семантичких категорија метонимије и метафоре. Ритуали у пољу спектакла представљају метонимије – низ међусобно повезаних радњи и правилно распоређених визуелно – перцептивних знакова. Они се читају у низу и одговарају прописима понашања и вредностима које обликују сценски и гледачки језик и говор. Зато се ритуали више уклапају у производњу спектакла са својим правилима и изгледом – формом. Елементи светковине у пољу спектакла прелазе у метафору односно апстракцију заједништва и дистинкција које обликује идентификационо поље. Они успостављају аперцептивне, перцептивне и рецептивне токове разноврсних колективитета и ентитета. Када се уђе у сферу догађаја односно поље наратива поново се одређује један систем правила – метонимијски след догађајних јединица које спектакл обликују у проживљену стварност доводећи га и до симболичке слике – евокације.

Из неприступачности означеног појма помоћу метонимије и метафоре разоткривених у матрицама ритуала, светковине и догађаја стиже се и до оних латентних значења, тек толико да се продужи семантички траг. Као прво, симболички кодови се кроз метонимијски поредак испољавају на јасним пропозицијама моћи у музичкој и идеолошкој хијерархији, па се може успоставити опозиција *горе : доле*. У зони идентификација са јасним маркирањем на кохезионе и дистинктивне параметре успоставља се опозиција *ми : они*. И коначно, у зонама субјективне замисли и објективне датости открива се опозиција *изнутра : споља*. Када се структуре моћи удруже са идентификационим маркерима и перцептивним просторима добијају се комбиновани нивои спектакла – ето прилике да се симболички код размахне у свим могућим асоцијативним комбинацијама. Стално прегруписавање снага између метонимије и метафоре, знаковних и симболичких система успоставља заједнички код у функционисању спектакла. На тај начин спектакл успоставља релацију између стварних и имагинарних комуникација, између акција и доживљаја, између предмета и слике, текста и контекста, језика и говора – и то све у једном разрађеном комуникативном систему. Вешто преогртање спектакла у знак и симбол даје му топ статус на репрезентативној и визуелној скали у трансмитовању порука са циљем да манифестује разноврсне корпуре вредности.

Пре него што спектакл доведем у позицију расејавања односно деконструкције, изнећу његове конструктивне карактеристике које сам зацртала још у методолошкој конфигурацији и обрадила у даљој анализи.

комуникацијске матрице	поља интеракција	семантичке јединице
ритуали	производња	појава – објекат
светковине	перцепција – аперцепција	слика
догађаји	рецепција – перцепција	текст

У друштвеном и историјском контексту установљени су модели означених – означавајућих комуникацијских образаца музичких спектакала као облика јавних и масовних окупљања.

- (1) модел пирамидалне хијерархије – спектакли дисциплине
- (2) фронтални модел – спектакли конвенције
- (3) фронтални и интерактивни модел – спектакли еманципације
- (4) поларизован модел – херметички спектакли конфликта
- (5) модел дифузије – спектакли у мрежи транзита

Евидентно је да су ови модели проистекли из историјског сервиса надовезујући се на текућу друштвену стварност. Дакле, први, други и трећи модел су обликовани у социјалистичком периоду, док су четврти и пети модел настали у периодима кризе и транзиције у постсоцијализму. Али, да се вратим етнологској опсади спектакла заснованој на наведеним моделима. Сваки модел се придржава конструктивних начела – повезаности елемената, променама у њиховом ланчаном систему, препознатљивим својствима и разликама у односу на друге моделе.¹ На пример производња сценских правила, гледалачка перцепција и наративна рецепција имају одређене одлике када је реч о спектаклима дисциплине или спектаклима конвенције и другим, те се на тај начин могу одредити и међусобно упоређивати.

¹ Иван Ковачевић ослањајући се на Стросово тумачење појма *структура* износи четири захтева модела по којим асе може пратити да ли се структура променила или није. Иван Ковачевић, *Семиологија мита и ритуала II, Савремено друштво*, Српски генеалогски центар, Београд 2001, 144.

	Дисциплина	Конвенција	Еманципација	Херметизација	Мрежа
Ритуал	Партијска организација, вођа – слављеник, младост у штафети и слету, невидљива публика хијерархија са елементи патернализма	Музичко занимање и институција Сценске конвенције: певач костим, микрофон, оркестар, диригент, публика	Ритуали прелаза у креирању рокенрол свакодневице и спектакла	Ритуална херметизација и поларизација режимска иконографија и протестна бука	Транзиција фестивалског друштва у очекиваним зонама организације, сцене и гледалачке перцепције
Светковина	Устројена свечаност У метафоричном издању: ми – партија – Он	Бинарни ентитети са елементима конвенције: сцена и публика ми : они	Ослобађање сценских простора и интеракција између сцене и публике ми = они	Демонстранти, митингаши, грађани политичари поткултурни стилови у херметичкој поларизацији ми ≠ они	Музичка проходност људи, идеја и акција мрежа
Догађај	Наручена историја потиснута меморија алегија	Естрадна емпатија <i>Узорни фестивали Фестивали са маном</i>	Примордијални догађај и хероји генерацијски наративи бендовски наративи фановски наративи	Наративи са драмским заплетом из конфликтне свакодневице	Фрагментација спектакла у безброј наративних енклава – стварно и виртуелно

Поредак и моћ

Модел (1) опстајао је дотле док је владао тоталитарни знак моћи. Он се заснивао на строгој логистици заснованој на хијерархији комунистичке и ауторитарне власти. *Патерналистичка* хијерархија се огледала на политичком језику спектакла са кодексима социјализације која је била у рукама вође – оца – власти. Говор спектакла био је заснован на метафори проксимације младост – партија – председник/слављеник оличено у *држави – тело*. У аутократским и тоталитарним друштвима спектакл представља репрезентативни модел дисциплине. Тело, звук и илуминација у слици спектакла приказују се кроз дисциплиновану стварност која сценски има свечани карактер. Подобна свакодневица је подигнута само на један виши ниво хипертрофираних симбола. У том смислу он је изједначен са свакодневним животом и захтеваним

друштвеним вредностима. То је трајало све дотле док се приредба није отела дисциплини политичког поретка, а то је већ и био крај једне политичке моћи, пројектованих друштвених вредности. Када је спектакл дисциплине постао *празан знак* тоталитарне моћи, потхрањивао се симболичким кодом продужавајући свој опстанак све дотле док се није заситио своје политичке мисије иконицке слике. Култ вође и маса помоћу спектакала дисциплине увек се могу регенерисати налазећи добру подлогу у музичким репрезентацијама.

Из дисциплине лако се ушло у зону конвенције – модел (2). Изграђује се музички хијерархијски систем синхронизован са политичким структурама комунистичке власти. Истовремено музичка институционализација кретала се у правцу изграђивања сопственог ентитета. Репродукција и монопол музичке моћи обликује се кроз овлашћења у распореду власти и својине. Конвенције су успоставиле језик музичког спектакла који се заснивао на утврђеним ритуализованим правилима сценског и гледалачког понашања и музичким кодексима. Сценски и гледалачки језик у моделу конвенције су само друго име за естаблишмент. Говор спектакла био је синхронизован са сценским кодексима ритуала свечаности. Свечани изглед концерата и фестивала је представљао инверзију уобичајеног и свакодневног оличен у сценском поретку излога, што је одговарало конвенционалном поретку естаблишмента и његовог надзора.

Модел (3) имао је еманципаторску улогу у комерцијалној проходности поткултурних стилова. Рокенрол спектакли су на симболичком нивоу били уједињени стварајући отпор доминантној култури, а истовремено они су међусобно комуницирали успостављајући идеолошки јаз стилова. Такво комуницирање исказују се кроз концепт аутентичног наступа, освајања простора, неофицијелног прихваћања музичких трендова и могућности избора. На нивоу ритуалних правила музичко сценски поредак изграђивао се на ослобађању од конвенционалне зависности естаблишмента, иако је био етаблирано оверен. Тако је он на неки начин функционисао паралелно са моделом (1) и моделом (2). Спектакли еманципације успостављају посебан сценски језик који се није заснивао толико на конвенцијама колико на сценским правилима нових технологија. Говор или из-

глед спектакла стварају сценски излог који се лако конвертује у свакодневицу бришући границе између свечаних и уобичајених стилова и мода. Поткултурне вредности са репрезентативних сцена биле су одступница од конвенције и надзора естаблишмента. Али као и свака декаденција, субверзија и алтернативни покус у музичким правцима стиже се на крају до *mainstream* позиција које да би се улоговале на комерцијално тржиште морају да кокетирају са влашћу.

Дисциплина, конвенција и еманципација улазе у зону конфликта који стварају расцеп у производном, перцептивном и рецептивном дискурсу спектакла – модели (4) и (5). Модел (4) се обликује у друштвене драме. Политички масовни скупови изискују посебна правила (митинзи и протести) који нису надгледани од стране спектакла већ су представљали мониторинг јавних ритуала. Када су јавни ритуали политичких скупова подигли праг репрезентативности на ниво спектакла (медијски дискурс и сви видови пропаганде), онда се и он трансформисао – није био излог него театрализована свакодневица. Језик и говор спектакла су у потпуности подређени језику и говору политичке свакодневице. Овај модел заснива се на антагонистичкој сцени у којој је музички спектакл подлога покретне политичке позорнице у поларизованом херметичком кружењу. У семантичком структурирању спектакл знак и спектакл симбол се сједињују у иконичку зону политичког догађаја.

Модел (5) наступа са процесима диференцијације и дехемертизације. Спектакл се исказује кроз друштвену амбиваленцију херметичког кружења и транзита. Он вуче своје репере из модела (4) када су музичке сцене биле поларизоване, али се такође упушта и у глобалне изазове умрежавања. Зато овај модел има двоструку улогу улаза и излаза на глобални маркетиншки подијум и улогу патента сценских производа истргнутих из миљеа културног баштињења и прилагођених националном и политичком етикетирању. Тако је за сада у моделовању музичког спектакла транзиције.

Анализа свих пет модела указује да се разни типови моћи стално надограђују, да би поредак спектакла функционисао. Они остају на чврстим позицијама идеологизација и бирократизација са наступајућим технологијама сценског

тржишта. Или, можемо да говоримо о политици сцене, опчињености, перцепције у сусрету технификацији. Било да је настао као поредак или се развио у поредак, спектакл контролише јавну сцену. Он је састављен од таквих механизма – хијерархија, интереса, конвенција, мониторинга да у потпуности одговара паноптик систему *надгледања* директно преузетог из друштвених и политичких поредака.

Дистинкција и хомогенизација

Слављенички холизам у музичким спектаклима гледаоце и извођаче поставља на једну страну изражених перцептивних подстицаја и интеракција. Светковине, пре свега, окупљају људе, а спектакл заокупљује њихову пажњу.

Модел (1) је врло вешто манипулисао привидом светковине. Масовна егзалтација, младалачки ентузијазам, симболи слободе били су само друго име за популистички одзив идеолошкој дисциплини. Призори су морали да буду убедљиви, па се прибегавало свим средствима кохеренције и конвергенције у колективном заносу. Спектакл је то вешто користио у монтираним медијским сликама које су биле оквир за сваки вид перцепције. Светковина је добијала свој пуни израз у замишљеном заједништву које је било потребно институцијама моћи. И учесници и гледаоци нису били у дистинктивном односу већ у јединственом *ми* према моћи власти, Партије и вође.

У моделу (2) стварају се паралелни и хијерархизовани колективитети – сцена и публика. У моделу конвенција (2) метафора заједништва сели се у дистинктивну зону *ми* – извођачи и *ми* – гледаоци. Говор спектакла на нивоу слике постаје излог који дели стварно и сценско тело односно гледаоца и извођача. Спектакл знак и спектакл симбол се обликују у посебне ентитете. Гледалачки ритуали, перцепције и наратије нису једнаке извођачким ритуалима, перцепцијама и наратијама. Ствара се дистинкција и хомогенизација ентитета: клубови обожавалаца славе своје идоле, музичари на турнејама постају путујуће дружине, телевизијски гледаоци и слушаоци радија преображавају се у навијачке саплеменике, музичке истомишљенике и опоненте. На тим позицијама могу се из-

вући елементи и ситуације светковине као згуснутих искустава и утисака. На другој страни, иза метафоре кохезије, спектакл улази у комерцијални обрт и тржишне сепарације и дистинкције. Кохезија се цепа на интересне сфере, супротстављања и сукобљавања. И то је стварни свет спектакла са елементима светковине као симболичке и утилитарне категорије.

Иако ритуал потискује елементе светковине у моделима (1) и (2), светковина се опире ритуалу у колективном заносу рокенрол спектакла (модел 3). Музичко – сценска аутономија заснива се на узајамном дејству и динамизму сценске производње и гледалачке перцепције успостављајући јединство ова два ентитета. Тако је бар изгедало у једној фази рок еманципације, док се модел (3) није подвргао комерцијалној парадигми производног и потрошачког поретка. Производња рокенрол сцене се уклопила у све видове бирократског поретка и тржишта као интересних дистинкција, док је потрошачки ентитет остао доследан својим згуснутим колективним перцепцијама и представама заједништва. Колективни занос у сусрет метафори заједништва огледао се у својеврсном пароксизму и егзалтацији препознатим у рокенрол обрасцима великих хепенинга. Хомогенизација поткултурних стилова посебно код потрошача тако је одолевала поретцима музичке сцене које су обично пратиле дистинкције у интересним сферама.

У моделу (4) елементи устројених светковина се на посебан начин конструишу у пољу конфликта. Дистинкција и хомогенизација се друштвено и политички херметизују у догађајним свакодневицама масовних окупљања. Превратнички и конфликтни терен ритуала и светковина потискује визуелно – сценску делотворност спектакла. Он губи своје хипертрофираних позиције у производњи опчињености. Музичком хепенингу у политичкој драматизацији није толико потребна опчињеност колико динамизам који му даје ангажовани карактер. Таква поларизација брише стандардне ентитете и дистанце спектакла на гледаоце и извођаче. Спектаклом владају друге поларизације које су преузете из политичке свакодневице. Зато су ритуализације, перцепције и наратије у зони драме успоставиле посебна груписања, не на гледаоце и артисте, него на политичке актере – инсајдере.

Коначно, у фази умрежавања и транзиције модел (5) се враћа на позиције визуелно – сценских ентитета. Елементи светковине – дистинкција и хомогенизација фрагментизују се на безброј колективних енклава *ми* – група (фанови, фестивалски туристи, кампери, интернет корисници, наратори). Спектакл, да би вратио своје средиште, у позицији је да креира згуснуте колективитете онако како налажу мониторинг системи, а то значи да се сваки вид заједништва производи и троши у екранизацији (цинглови, видео бимови, спотови, *alive* телевизијски преноси, DVD копије и интернет фото шопови итд.). Дакле, метафора хомогенизације опстаје кроз стварне и виртуелне колективитете који нису спутавани дистинкцијама, већ улазе у један живи промет.

Дистанца и трансмисија

Шта преостаје спектаклу од догађаја? Догађај је понудио спектаклу дистанцу и трансмисију, а то значи одстојање од *hic et nunc* позиције. Догађај се најбоље инкорпорира у медијској производњи спектакла, меморијском и наративном монтирању. Испоставило се да управо кроз догађај спектакл продужава своје трајање и да не застарева. Он се ослобађа своје ефемерне улоге тежећи перпетуалној улози. То су опште одлике, али шта се дешава у пољу модела?

Било је за очекивати да се модел дисциплине (1) наметнуо догађају. Слетови и друге културне манифестације од дидактичких упутстава у социјалистичкој социјализацији временом су остајали на маргини дисциплине и зацртаног политичког поретка. Када су спектакли дисциплине ушли у историјски сервис, они су на посебан начин обликовали проживљене и препричане епизоде у наративне догађаје. Наративни спектакл је био ослобођен директиве *одозго*. То показују појединачна и колективна сећања, која са историјске дистанце спектаклима дисциплине дају ново обличје понекад позитивно, понекад негативно, алегоријско или цинично, по мало прозно – у сваком случају, укључујући и посебан режим носталгије. Овај модел је завршена прича са тенденцијом митологизације, уколико се покаже интересовање за даљу перпетуацију.

Код музичких спектакала конвенције (2) долази се до занимљивог обрта. На први поглед наративи о музици су ослобођени меморијског надзора. Пионери забавне музике, родоначелници и њени утемељивачи, сапутници и савременици креирали су музичку сцену дајући јој статус наративних ексклузивитета и емпатијских средишта. Време пробијања на површину популарне музике у виду фестивала и концерата, са историјске дистанце представља се кроз музичку аутономију далеко од политике, али истовремено и као део етаблиране приче тако блиске власти. Издвајани су они догађаји који су баш у неким тренуцима били најпријемчивији или најодбојнији власти. Трансмитоване поруке су, стога, имале двоструку улогу. Евокативни догађаји су произвели *узорне* музичке спектакле који су се истакли пред налетима носталгија са позитивним исходима улепшаних прича – емпатије са опцијом парадигме југословенства, или су се повукли пред најездом критика социјалистичког друштва у чијем су се нашли пакету. Дакле, наративни модел *узорног* спектакла је кроз догађајни филтер произведен и у друштво спектакла са *маном*. Догађај је временом из спектакла извлачио све оно што је најмање била конвенција, управо да би подстакао нови вид наративне драматизације.

Спектакли еманципације (модел 3) били су поткултурно односно жанровски маркирани и као такви су ушли у догађајну орбиту. На почетку догађајне производње обликовани су у тоталитет субверзије или контракултуре да би се дистанцирали од спектакла претходника (1) и (2). Био је то примордијални догађај настанка рокенрола у Југославији. Представе о субверзивним сценама рокенрола потискивале су све што је било етаблирано зацртано и тако моделовали пожељну слику о поткултури. Међутим, рок догађаји показали су се врло кумулативни стварајући жанровске аутономије. Они су потом прерађени у наративне фрагменте, те је сваки поткултурни стил/сцена преточена у иреверзибилни историјски преградак. Поткултурни стилови и рокенрол сцене су исувише кумулативни да би се утопили у јединствени модел као феномена дугог трајања. На евокативној и историјској скали влада велика конкуренција у заузимању водећих места поткултурних догађаја. У крајњој линији они још нису изгубили трку са надлазећим музичким трендовима, јер су подложни

регенерацији. Таман кад се помисли да су отишли на историјски ремонт, они се оживљавају, иако нису далеко од артефаката.

У периодима кризе догађаји претходе спектаклима. Музички и политички хепенинзи у зонама конфликта и провокација имају јако културно и идеолошко упориште више у догађају, него у спектаклу. Свакодневице су произведене у догађај *сада* и *овде* без дистанце и то од оног тренутка када су се јавно и репрезентативно огласиле као историјски семафор. У наративном дискурсу догађаји конфликта могу да се спектакулизују у проживљену и препричану представу. Сећања о музички овереним митинзима и протестима преточеним у речи и слику нису ништа друго до нарација као визуелно – сценско дело са свим драмским заплетима и расплетима згуснутих проживљених искустава. Али, не заборавимо да се све то још одиграва у оном поларизованом херметичком кругу. Наративна завеса се подиже само за оне који у представи препознају своје колективитете и своју политичку инсајдерску улогу.

У транзицији модел (5) враћа се на своје уобичајене позиције као претходник догађају. Он се ситуационо маркира, а потом догађајно кодира у наративни дискурс. Комуникативна мрежа и промет омогућавају концертима и фестивалима да се догађајно овере, али не са претензијама њиховог сталног обитовања у зони иреверзибилног протока. Јер, све је већи промет музичких сцена, па тиме и пребукираност догађаја-од-значаја. Истовремено, музички концерти и фестивали носећи бремене херметизације и даље се котирају као значајни догађаји, а не као спектакли у низу.

Сценска покретљивост је у социјалистичком и постсоцијалистичком периоду пратила технолошки развој спектакла, док је степен друштвене покретљивости спектакла био условљен идеолошким поретцима и типовима економије (у оквирима планске економије у којој су структуре једнопартијске власти одређивале монопол, затим тржишне економије где је владала конкуренција и у ризичном периоду тзв. сиве економије када су били поремећени тржишни односи).

Деконструкција

Показало се да у одређеним друштвеним и историјским околностима ови модели имају специфичности, али и способност трансформације. Они су се паралелно обликовали, али и укрштали, трајали или се губили, преобликовали или регенерисали. Неки елементи дисциплине су се препознавали у спектаклима конвенције, а конвенција у спектаклима еманципације; и херметички круг је у себи садржавао структуре дисциплине (митинзи), конвенције (изборне кампање) и еманципације (протести); спектакли мрежа – транзит су у потпуности потиснули дисциплину, али су комбиновали конвенцију, еманципацију и херметички круг.

Погледајмо сада назначене конструкције спектакла у пет категорија: дисциплина, конвенција, еманципација, херметизација и мрежа – транзит. Зар нису ове категорије и основни носиоци друштва спектакла. Без обзира на своје историјско преобликовање које је трпело јасно уочљиве одлике у заокруженим целинама утврђених категорија, на универзалном плану они се препознају у сваком спектаклу. Постојаност спектакла се одржава захваљујући поретку и моћи, дистинкцији и хомогенизацији, дистанци и трансмисији. Та вишеслојност и амбивалентност спектакла можда води његовој променљивости или немогућности досезања.

Иако ритуали, светковине и догађаји упућују на јасне структуре спектакла, сценска технологија и диференцирајуће перцепције упућују на разноврсне конфигурације визуелног терена. Сценска организација хрли у сусрет високим технологијама *hi-fi* и ласерских система. И баш зато нема довршених семантичких система спектакла. Спектакл је отворено, недовршено, разгранато феноменолошко дело, јер се стално преобликује потирући своју претходну ауру. Иако је његова будућност извесна, неизвесно је у којем облику ће искрснути и до које мере ће одржавати своје примарне функционалне одлике на нивоу визуелизације и сценичности. Тај *fast* научни производ је исувише кумулативан. Његова хиперпродуктивност успоставља нова правила у друштвеним општењима у којим се догађаји монтирају, сцене/простори виртуализују, временски тренуци глобализују, а комуникације фрагментизују. Спектакл је

постављен под научну лупу са предиспозицијама застарелости једино ако га не поклопи надлазећи талас другачијег ишчитавања. У том смислу спектакли не застаревају или су захвални за сваку врсту научне прераде *ex futuro*. Свако наредно читање спектакла је упутно и корисно и свака наредна семантичка деконструкција спектакла покреће нове проблеме посебно у пољу семантичке борбе око перцепције и рецепције – на пример да ли моћ гледања превазилази моћ слушања; да ли опчињеност уступа место проматрању; да ли се приказ повлачи пред сликом односно екраном; да ли сцене постају грандиозне грађевине и моћне конструкције звука далеко од гледалачког домета; да ли се телесни активизам повлачи пред визуелно – аудитивним ефектима или се у њега уклапа; да ли се спектакл театрализује или технологизује; да ли је он потребан друштву или друштво њему...

Констатовала сам да је спектакл испуњен знак што су показале наведени модели и нивои значења. И на томе се задржавам, иако сам свесна да свака даља дисекција може да укаже и на вишак значења и беспотребног значења.

2. СУЧЕЉАВАЊЕ ГЛЕДАЊА И ОПЧИЊЕНОСТИ У ПРОИЗВОДЊИ ПЕРЦЕПЦИЈЕ

У симболичком контексту спектакл постаје *надзнак*. Он се гради на издвајању једног елемента од свих осталих који се на нивоу перцепције проглашава ексклузивитетом – сензацијом, атракцијом, фасцинацијом. Они заједно спектаклу дају један апстрактни модалитет у тоталној слици. Реакција на њега је накнадна стварност – накнадни доживљај кроз импресију. Како видимо, како слушамо и како доживљавамо? Свако има своју улогу у оквиру спектакла: креатори и произвођачи, извођачи и гледаоци; затим, активни и пасивни учесници или инсајдери и аутсајдери. У спектаклу нема произвољности, све је предвидљиво јер се монтира у понуђену слику која подразумева адекватну реакцију. Перцепцији, стога, није остављено довољно маневарског простора. Шта преостаје јед-

ном спектакломану који зури у удаљену позорницу на којој извођачи изгледају као минијатура или му је поглед управљен ка видео биму где су исти сценски актери доведени на ниво џинова, поглед је потом диригован нагоре где се звучно или светлосно прелама ватромет или у дијагоналном правцу ласерских снопова и димних завеса. Перцепција је купљена и постављена на одређене позиције претераности, опчињености и (не)очекиваности.

Претераност производи две опције. Што се више потпада под "капу" *претераног* то се више удаљава од умерене реалности приближавајући се фантазму. Увећане размере звука, телесне ангажованости, великог присуства људи, друштвене артикулације у трансмитовању порука испуњавају хипертрофирани карактер спектакла са перцептивним уверењем у тотални доживљај. Кроз бурну историју спектакла показало се да су те претераности и фантазми били усмерени на опчињеност вођом, државом, партијом, нацијом, демократијом, слободом, музичким делом, артистом, звуком, славом, позорницом, масом. Они су се смењивали на позорницама преобликујући се у сценске хероје и култове и тако силазили у свакодневице. Међутим, претераност се може и овако читати – што се више потпада под њену "капу" тиме је она и већи манипулатор уобичајености и навике. Став једног спектатора гласи: "За спектакл је важно да добијеш оно што ниси очекивао. Али, више нема изненађења, јер се све зна. Велики музички концерти, хепенинзи су толико програмирани, репетитивни и предвидиви. Очекиваност подразумева да се ништа не препушта случају – прецизан тајминг, савршено озвучење, строго обезбеђење, планирана потрошња, испуњено гледалиште, технички опремљена сцена и јасно артикулисане порукe. Дакле, све што се очекује треба и да се добије у зони перцепције. Спектакл као програмирано изненађење је производ који се тражи на тржишту.

Са овдашњих позиција спектакла улази се у назначене конструкције које формирају посебне "политике гледања". За велико гледалиште церемонија и политичких светковина (од слетова до митинга) перцепција се заснивала на унилатералној опчињености код *невидљивог гледаоца*. Био је то популистички задатак за опчињеност у коме су изпрограмирани утисци представљали чин одушевљења

идеологијом. Музичка сцена конвенције перцепцију је градила на *узорној* опчињености. Утисак и гледалачко седиште су доведени у раван конвенције. Са еманципацијом у зони гледалачке перцепције одвија се метеж асоцијативних јединица које гледалачку опчињеност у потпуности телесно ангажују. У херметичком кругу опчињеност је замењена партиципацијом по чијим се координатама креће перцепција. Ствара се активни учесник за кога је опчињеност само друго име за декларисаност. У мултимедијалној мрежи свеопштих интеракција производња перцепције добија пуни замах у претраживању визуелне заводљивости која се све више приближава гледалачкој обучености и гледалачком знању отпорном на сценске манипулације. Са економског становишта опчињеност односно вишак гледања једнаки су новчаној жртви и робном профиту. Конзументи опчињености (видети пет модела) пролазили су кроз разне фазе између популистичке опчињености на пристајање, ограничених могућности избора и (не)испуњених задовољстава.

С друге стране, поглед са сцене и уметничка перцепција остају доследни својим сценским позицијама. Спектаклом још увек влада сценски поредак који у потпуности утиче на размештаје гледања. Опчињеност публиком као целином, а не гледаоцем, јесте стандардна форма артистичког доживљаја на позорници. На многим примерима показала сам да музика преко спектакла тежи реду и поретку. Технологија је овладала музиком, музика је овладала масом људи, а маса људи је овладала појединцем. Али, то је тек почетак једног обрнутог реда ствари када је све сценично и звучно окренуто субјекту и његовом неприкосновеном избору. Шта се дешава када *музика за гледање* прескочи ту баријеру, када се откачи кроз уметничка и креативна искуства. Визионари спектакла и футуристички посленици су нагостили тај музичко – сценски искорак. Још са амбијенталних и алтернативних подијума музичких визионара као што су Кејџ, Сати, Глас (John Cage, Eric Satie, Philip Glass) музика је постала гласноговорник сопственог преображавања у непознатом правцу. Све што се може наслутити о даљим музичко – сценским иновацијама видим у неким најавама и интервјуима музичара који своја дела конципирају или у правцу

музичке театрализације, рушењу конвенционалних жанровских граница, нових перцептивних искустава гледаоца и извођача, просторних интервенција.²

Да би се спектакл ослободио поретка потребно је мењати његову основну структуру подвојености – гледања и гледаног, субјекта и објекта. То се може предвидети у два правца. Први правац подразумева повратак на перформативне форме изражавања – ритуале. Ритуали се уклапају у интерактивну мрежу деловања на све учесничке актере. Реч је о надолazeћим експериментима који успостављају нове релације између музичког перформанса, театра и музичког спектакла. Покрет, слика, текст, музика су, у том смислу, рекомбиновани. Искуство и пракса могу да мењају своја места без каквих последица да се форма и садржај сценског дела поремети или се томе креативно тежи. Други правац се чврсто држи наратива, јер *музика за гледање* је истовремено и прича – испричана прича. Са тих становишта евалуација музичког спектакла није само друштвена порука него и уметнички позив на недовршену креативност.

Између надгледања и гледања као основних хијерархијских одлика спектакла, слобода перцептивног и рецептивног кретања представљала би слободу избора. Продубљивање доживљаја не испољава се само кроз концентрацију погледа, већ кроз комплетан учеснички динамизам – *гледам значи учествујем или изводим значи гледам*. Данас многе мултимедијалне представе или вишедневни фестивали – светковине јесу помак ка живети-спектакл у свим доступним стварностима. Та размена искуства усмерава будуће спектакле. Киборг свет и сајбер простори, ма колико демонизовани у сфери комуникације, показују колико се један музички догађај може виртуелно спектакулизovati као свакодневица спектакла. Спектатори су сви корисници који кроз виртуелну коренсподенцију креирају спектакл. То је једна непрегледна колективна игра између појединаца.

² Разговоре које сам водила о музичким спектаклима и уметничком искуству на позорници са Бранком Парлић, пијанисткињом, Милицом Параносић, композиторком. Ове уметнице су износиле своја интересантна искуства на нивоу музичке театрализације и извођачке перцепције.

3. ЗАШТО ЈЕ СПЕКТАКЛ ПОТРЕБАН ДРУШТВУ ИЛИ ДРУШТВО СПЕКТАКЛУ?

Спектакл има много шири дијапазон деловања и чини вешеслојну стварност. Етнолошко зумирање показује да музички спектакл и свакодневица јесу у друштвеној спрези не као инверзија већ као узастопни транспоновани процеси на релацији свакодневица – спектакл – свакодневица. Поновићу, спектакл се доживљава, живи и проживљава. Он није допуна животу, већ са њим коегзистира. Тада се може разумети да спектакл није само тотална замишљена слика неке савршене представе, већ да је дубоко саздан од најкомплекснијих комуникацијских односа интереса, хегемонизама, субординација, естетика, потреба и имагинација. Унутрашњи и спољашњи фактори показују да спектакл привлачи и одбија, он се воли или мрзи стварајући зоне напетости или опуштања односно друштвене дисонанце и консонанце.

Шта даље предстоји – да ли да се спектакл ослободи идеолошког туторства у сусрет технолошким или естетским аутономијама. Не може ни без једнога, јер он није наиван играч у људском општењу. Спектакл се производи да би се згуснула сва расејана иксуства и представила у свом репрезентативном издању. Зато он није само форма, већ и порука и став са безброј улазака и излазака у разноврсним ситуацијама. Ако спектакл доминира на репрезентативној сцени, онда он има и приличну одговорност у јавној сфери деловања. Произвођачима и потрошачима спектакла преостаје да се одреде да ли су за форму или поруку или обоје. У том смислу спектакл никако не може да се формира искључиво у *псеудодогађај*, јер контаминира или деконтаминира друштвене реалности. Спектакл увек тежи да постане протодогађај. Медијски спектакли, интернет спектакли, филмски спектакли или техно спектакли на први поглед остају доследни својој ескапистичкој мисији и привиду *друге* реалности, али они итекако интервенишу на свакодневни живот.

Функционалне улоге даље упућују на два типа спектакла. Може се говорити о затвореном друштву спектакла и о отвореном друштву спектакла. Спектакл је за-

творен када се служи оним идеолошким средствима која су у форми саморефлексије и где се производња и потрошња одвијају у херметичком кругу. Милитантне, расистичке, ксенофобичне, националистичке поруке тоталитарних режима у музичко – сценским издањима, распеване поруке спортских и културних ескадрона патриотизама, или све израженије масовне молитве у театрализујућој побожности разних религија и вера, спектаклу дају контаминирајућу улогу. Распршене друштвене вредности окупљају се у сценску поруку да би се извукла идеолошка корист или економска добит. Упрти и наметнути погледи у једну идеологију, култ, веру јесу они претећи носиоци репрезентативних сцена које не остављају равнодушне свакодневице, чак шта више, у целини их преокупирају. Што је друштво затвореније у ригидним и ретроградним политикама и животним вредностима, спектаклима је остављено мање маневарског простора за културни промет, а више простора за опчињеност разним доктринама или идеологијама.

Спектакл може да буде и отворен када идеолошка средства успостављају промет и проходност кроз разноврсне активности и идеје бољитка за сваку јединку или заједницу са хуманим циљевима, ма колико они били утопијски или комерцијални. Поруке мира, толеранције, мултикултуралности, за људска права и слободе, за помоћ угроженима и угњетаванима само су неке од већ толико потраживаних парадигми на ангажованом репертуару спектакла. Музички спектакли се данас користе и као метафоре за глобалне културне и друштвене процесе на конкурентском тржишту. Што је друштво отвореније и прометније, спектакли имају већу проходност у свим зонама креативности и културних циркулација – бити у свету очекиваних иновација и производње гледања, не као фантазама, већ извођачко – гледалачке свести. Уметници се не баве само уметничким искуством, а гледаоци се не држе само своје гледалачке улоге. Они покушавају да кроз своје перцептивно – рецептивне захвате у све развијенијој сценској технологији оставе неку утилитарну поруку о свету – свету. То јесу одувек била општа места, али их увек треба актуелизовати. Концертне и фестивалске стратегије стижу и до институционалних форума као конститутивни фактори у транснационалним и националним политикама (на пример европске фестивалске асоцијације и корпорације, програми, пројекти итд.

Па ипак, треба бити обазрив. Музички спектакли често представљају неку/нечију моћ, поредак, интересне сфере и олигархије, приказујући се као савршени производ. Лако је препознати када музички спектакли покушавају да кореспондирају са свакодневицом путем квази вредности. У друштвеним кризама, транзицијама и политичким режимима музички спектакли су често гламурозни излози за контаминирано деловање разних псевдовредности. Када се ослоне на сопствени излог високих технологија и естетика, идеолошке формације и комерцијално тржиште тешко се мире са таквом доминацијом. За музички спектакл или ма који други, предстоји бескомпромисна борба за владавину на јавној сцени. Музички спектакли у историјском, културном и друштвеном контексту изчитавају поруке преузимајући на себе одговорност у артикулацији друштвених стварности.

ЛИТЕРАТУРА

Abeles, Mark

2001 *Antropologija države*, Biblioteka XX vek, Beograd.

Adorno, V. Teodor

1974 *Razmišljanja o stvaranju sociologije muzike*, Kultura 23, Beograd, 19-31.

Adorno, Theodor and Horkheimer, Max

1997 *The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception*, Y: Cultural Studies Reader (ed. Simon During), Routledge, London – New York, 29 – 41.

Ajhberg, Hening

1986 *Nacistički 'Thingspiel'*, Kultura, 73-74-75, Zavod za proučavanje kulturnog razvitka Beograd, 162-181.

Ambrozić, Dragan

1996 *Teorija i praksa: nenajavljeni rok koncerti na javnim mestima*, Spektakl-grad-identitet, YUSTAT, Beograd, 77-83.

Atali, Žak

1983 *Buka, Ogled o ekonomiji muzike*, Vuk Karadžić – Biblioteka Zodijak, Beograd.

Barker, Chris

2000 *Cultural studies: Theory and Practice*, Sage publications inc. London.

Baumann, Gerd

1992 *Ritual implicates 'Others': Rereading Durkheim in a plural Society*, y: *Understanding Rituals* (ed. Daniel de Coppet), European Association for Social Anthropologists, Routledge London, New York, 97-116.

Beeman, O. William

1993 *The Anthropology of Theater and Spectacle*, Annual Review of Anthropology, vol. 22, Brown University, 369-393.

Best, Steve and Kellner, Douglas

2000 *Debord Cybersituations, and the Interactive Spectacle*, www.uta.edu/huma/illuminations/best6.htm, 1-14.

Богдановић, Бошко и Ристић, Светомир

1996 *Латинско-српски речник*, Београд.

Бојанин, Станоје

2005 *Забаве и светковине у средњовековној Србији од краја XII до краја XV века*, Историјски институт, Посебна издања 49, Београд.

Воје, М. David

2001. *Carnavalesque resistance to Global Spectacle: A critical Postmodern Theory of Public Administration*, New Mexico State University, Book Review, *Biding Spectacular Time*, www.library.nothingness.org/articles/4/en/display/70, 1-35.

2004 Book of abstract, *Face to face, connecting distance + proximity*, 8 th Biennial European Association of Social Anthropologists EASA Conference, Vienna, 55-61.

Boorstin, Daniel

1961 *The Image: A guide to pseudo-events in America*, New York.

Bourdieu, Pierre

1987 *Distinction: A social critique of the Judgement of Taste*, Cambridge, Harvard University Press.

Vlaisavljević, Ugo

2004 *Titov najveći dar: prazno mejesto moći*, VlasTito iskustvo past present, urednik Radonja Lepasavić, Samizdat B92, 2004, 39-69.

Вебер, Макс

1976 *Привреда и друштво I*, Просвета, Београд.

Verderi, Ketrin

2005 *Šta je bio socijalizam i šta dolazi posle njega?*, Fabrika knjiga, Beograd.

2004 *VlasTito iskustvo past present*, (ur. Radonja Lepasavić) Samizdat B92, Beograd.

Vujadinović, Dimitrije

1988 *Ekonomija u masovnoj komunikaciji*, Kultura 80-81, Zavod za proučavanje kulturnog razvitka Beograd, Beograd, 117-146.

Vujačić, Pija

1993 *Hijerarhija*, Enciklopedija političke kulture, Savremena administracija, Beograd 359 – 363.

Vujović, Sreten

1997 Sreten Vujović, *Grad spektakl identitet – tragawe za modernim, kulturnim identitetom grada*, Spektakl-grad-identitet, YUSTAT, Beograd, 38-41.

2000 *Beograd kao pokretni praznik* Urbani spektakl, YUSTAT, Beograd, 130-146.

Vučković, Vojislav

1961 *Muzika kao sredstvo propagande* (одломци из докторске тезе), Savremeni akord, vanredni broj, Beograd, 14 -20.

Giro, Pjer

1983 *Semiologija*, Biblioteka XX vek, Beograd

Dajer, Ričard

1973 *Značenje Toma Džonsa*, Kultura, br. 23, Beograd.

Da Matta, Roberto

1984 *Carnival in Multiple Planes y: Rite, drama, festival, Spectacle, Rehearsals Towards Theory of Cultural Performance* (ed. John J. MacAloon), Institute for the Study of Human Issues. Inc. Philadelphia, 209-239.

1991 *Carnivals, rogues and heroes: An interpretation of the Brazilian Dilemma*, Univesity of Notre Dame Press.

Gavarić, Dragoljub

1973 *Kulturna delatnost bez kulturne politike*, Kultura 23, Zavod za proučavanje kulturnog razvitka Beograd, 162-181, Beograd 160.

Gerc, Kliford

1998 *Tumačenje kultura 1*, Biblioteka XX vek, Beograd.

Gordi, Erik

2001 *Kultura vlasti u Srbiji, Nacionalizam i razaranje alternativa*, Samizdat B92, Beograd.

Gorunović, Gordana i Erdei, Ildiko

1997 *Uvod ili šetajući unazad Y: O studentima i drugim demonima*, Etnografija studentskog protesta 1996/97, Zbornik radova studenata etnologije i antropologije Filozofskog fakulteta u Beogradu, Filozofski fakultet Univerziteta u Beogradu, Beograd, I-IX.

Grossberg, Lawrence

1997 *Dancing in spite of myself, Essays on popular culture*, Duke university press.

1996 *Gitarijada Zaječar 1966 – 1996*, Dom kulture, Zaječar.

Dajer, Ričard

1973 *Značenje Toma Džonsa*, Kultura, br. 23, Beograd, 67-82.

Debord, Guy

1995 *The Society of the Spectacle*, Zone Books, New York.

Divinjo, Žan

1970 *Spectacle et Société*, Paris.

1978 *Sociologija pozorišta, kolektivne senke*, BIGZ, Beograd.

Диркем, Емил

1972 *О подели друштвеног рада*, Просвета, Београд.

2000 *Dictionnaire historique de la langue française*, Dictionnaires Le Robert, Paris.

1994 *Dom omladine Beograda 1964 – 1994*, (pr. Ratko Petković i Ratko Šutić), Dom omladine Beograda, Beograd.

Dragičević-Šešić, Milena

2000 *Невидљиво позориште на улicama Београда*, Urbani spektakl, YUSTAT, Beograd, 161-179.

Dragičević – Šešić, Milena i Stojković, Branimir

2000 *Kultura, menadžment, animacija, marketing*, CLIO, Beograd

Drakulić, Slobodan

1982 *Historijski značaj kontrakulture*, Kultura 59, Zavod za proučavanje kulturnog razvitka Beograd, 90-98.

Dundes, Alan and Falassi

1975 *La terra in Piazza: An Interpretation of the Palio of Siena*, Berkeley and London, University of California Press.

Ђорђевић, Иван

2004 *Улична прослава Нове године у Београду*, Гласник Етнографског института САНУ, књ. LII, Београд 2004, 81-90.

Ђорђевић, Јелена

1986 *Мноштво лица светковине*, Kultura 73-74-75, Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, Beograd, 9-32.

1993 *Ritual, у: Enciklopedija političke kulture, Savremena administracija*, 1018-1026.

1997 *Političke svetkovine i rituali*, Dosije, Beograd.

Ђорђевић, Јован

1997 *Латинско-српски речник*, Београд.

Ђорђевић, Тома

1979 *Теорија информација, теорија масовних комуникација*, ИРО "Partizanska knjiga" i OOUR "Izdavačko-publicistička delatnost", Ljubljana, Beograd.

Ђukić-Dojčinović, Vesna

1997 *Pravo na razlike, selo – grad*, Zadužbina Andrejević, Beograd.

Durković, Miša

2001 *Ideologizacija turbo-folka, Y: Medijska kultura 90-tih: Politika spektakla, Kultura 102, Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, Beograd, 19-33.*

Еко, Umberto

1965 *Otvoreno delo, Sarajevo.*

1973 *Kultura, informacija, komunikacija, Nolit, Beograd.*

Žižek, Slavoj

1996 *Metastaze uživanja, Biblioteka XX vek, Beograd*

Žikić, Aleksandar

1999 *Fatalni ringišpil, Hronika beogradskog rokenrola 1959–1979, Geopoetika, Beograd.*

Жикић, Бојан

2002 *Антропологија геста, Савремено друштво II, Српски генеалогски центар и Етнографски музеј Србије, Београд.*

Žirar, Rene

1986 *Dionis, Kultura, 73-74-75, Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, , Beograd, 61-69.*

Zarrilli, Phillip

1992 *For Whom Is the King a King? Issues of Intercultural Production, Perception and Reception in a Kathakali King Lir, Critical Theory and Performance* (ed. Janelle G. Reinelt and Joseph R. Roach), The University of Michigan Press, 16-35.

2005 *Ilustrirana enciklopedija glazbe, rock, pop, jazz, blues, hip hop, klasična glazba, folk, world music, ur. Paul Du Noyer* (ur. hrvatskog izdanja, Veble commerce, Zagreb.

2002 *Историја за четврти разред гимназије општег и друштвено језичког смера, (Коста Николић и група аутора), Завод за уџбенике и наставна средства, Београд.*

1974 *Историја Београда, књ. 3, Просвета, Београд.*

Јовановић, Мирослав

2005 *Србија 1804–2004, развој оптерећен дисконтинуитетима: седам теза, Србија 1804–2004, Три виђења или позив на дијалог, Удружење за друштвену историју, Београд, 149-205.*

Jovičević, Aleksandra

2000 *Teatar, parateatar i karneval: građanski i studentski protesti u Srbiji 1996/1997, Urbani spektakl, YUSTAT, Beograd, 147-160.*

Кајоа, Роже

1986 *Teorija praznika*, Kultura, 73-74-75, Zavod za proučavanje kulturnog razvitka Beograd, 32-61.

Kalve, Luj Žan

1976 *Rolan Bart, jedno političko gledanje na znak*, Biblioteka XX vek, Beograd.

Камперелић, Живота

1959 *Првомајске прославе у Београду*, Годишњак града Београда, књ. 6, Народни одбор града Београда, Београд, 715-740.

Кнежевић, Dubravka

1996 *Žigosani crvenim mastilom*, Spektakl-grad-identitet, YUSTAT, Beograd, 68-73.

Koen, Ebner

1986 *Drama i politika londonskog karnevala*, Kultura 73-74-75, Zavod za proučavanje kulturnog razvitka Beograd, 233-259.

Ковачевић, Иван

2001 *Семиологија мита и ритуала II, Савремено друштво*, Српски генеалогски центар, Београд.

2006 *Традиција модерног, Прилози историји савремене антропологије*, Српски генеалогски Центар, Београд.

Кон, Žan

2001 *Estetika komunikacije*, CLIO, Beograd.

Kronja, Ivana

2002 *Medijska kultura 90-tih: politika spektakla*, Kultura, 102, Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, Beograd, 8-18.

Lazar, Žolt

2002 *Omladinske potkulture i publika EXIT-a*, u Omladinske potkulture и publika EXIT-a (rezultati istraživanja), Centar za sociološka istraživanja Katedre za sociologiju – Filozofski fakultet u Novom Sadu, Novi Sad, 30 – 19.

Lajak, Pjer

2000 *Šalon na ulici*, Urbani spektakl, CLIO, Beograd.

Лакер, Волтер

1999 *Историја Европе 1945–1992*, CLIO, Београд.

1933 *Larousse du XXe siècle, en six volumes*, Paris.

2004 *Leksikon Yu mitologije*, (ur. Iris Andrić, Vladimir Arsenijević, Đorđe Matić) Zagreb : Beograd : Rende.

Lič, Edmund

1972 *Klod Levi Stros*, Biblioteka XX vek, Beograd.

1983 *Kultura i komunikacija*, Biblioteka XX vek, Beograd.

Лукић Крстановић, Мирослава

1995. *Масовна политичка окупљања – приче из живота*, Гласник Етнографског института САНУ, XLIV, Београд, 221-234.

1995 *Mass political Gatherings – Traditional and contemporary Forms and Meanings*, Ethnologia Balkanica, Bulgarian Academy of Sciences Ethnographic Institute with museum, "Prof. Marin Drinov" Academic Publishing House Sofia, 179-190.

2000 *Продукција свадбене светковине у Београду (од ритуала до спектакла)*, У: *Животни циклус, Реферати бугарско-српског научног скупа 12-16. јун 2000*, Софија 2000, 211-230.

2002 *Vox adolescentiae: мој јавни живот и спектакли У: Обичаји животног циклуса у градској средини*, Етнографски институт САНУ, Посебна издања књ. 48, Београд, 145-161.

2004 *Ethnology zoom of mass events. Belgrade street drama of the nineties*, Times, places, Passages, (ed. A. Paládi-Kovács), 7th SIEF Conference, Akadémiai Kiadó, Budapest, 54-61.

Luković, Petar

1989 *Bolja prošlost, prizori iz muzičkog života Jugoslavije 1940–1989*, Mladost, Beograd.

Лучић –Тодосић, Ивана

2002 *Од трокинга до твиста, Игранке у Београду 1945–1963*, Српски генеалогички центар Београд.

Majstorović, Stevan

1975 *Kulturni unitarizam ili kulturna unifikacija*", Kultura 33-34, Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, Beograd, 8-30.

1968 *Мала енциклопедија Просвете 1*, Просвета, Београд.

Малешевих, Мирослава

2003 *Има ли нација на планети Рибок? – локални идентитет насупрот глобалном међу младима у Србији*, Традиционално и савремено у култури Срба, Етнографски институт САНУ, књ. 49, Београд, 237-258.

Marić, Ratka

1998 *Potkulture zone stila*, Kultura 96, Zavod za proučavanje kulturnog razvitka Beograd, 9-35.

Марковић, Предраг

1996 *Београд између Истока и Запада*, Службени лист СРЈ, Београд.

Maffesoli, Michel

1996 *The time of the Tribes, The Decline of Individualism in Mass society*, Sage Publications, London.

MacAloon, J. John

1984 *Olympic Games and the Theory of Spectacle in Modern Societies, V: Rite, Drama, Festival, Spectacle, Rehearsals Toward a Theory of Cultural Performance* (ed. John J. MacAloon), Institute for the Study of human Issues, Philadelphia.

Mijatović, Bogomir

2005 *NS Rokopedija, novosadska rok scena 1963 – 2003*, SWITCH – Sremska Kamenica, Novi Sad.

Moren, Edgar

1979 *Duh vremena 1*, Biblioteka XX vek, Beograd.

Moskovisi, Serž

1997 *Doba gomile 1,2*, Biblioteka XX vek, Beograd.

Mugnaini, Fabio

1997 *Karneval bez karizme, tradicija bez prošlosti, karneval i ostale svetkovine u Sieni i okolici*, Narodna umjetnost 34/2, Zagreb, 167-181.

1971 *Muzička enciklopedija 1*, MCMLXXI, Jugoslavenski leksikografski zavod, Zagreb.

1974 *Muzička enciklopedija 2*, Jugoslavenski leksikografski zavod MCMLXXIV, Zagreb.

1977 *Muzička enciklopedija 3*, Jugoslavenski leksikografski zavod MCMLXXVII, Zagreb.

Muršič, Rajko

2005 *EXIT kao postsubkulturni izraz popularnog i plemenskog, V: Petrovaradinsko pleme/Petrovaradin tribe*, Ljubljana : KUD Pozitiv, 16-20.

Myerhoff, G. Barbara

1984 *A Death in Due Time: Construction of Self and Culture in Ritual Drama, Rite, Drama, Festival, Spectacle, Rehearsals Toward a Theory of Cultural Performance* (ed. John J. MacAloon), Institute for the Study of human Issues, Philadelphia, 149-178.

2004 *Naš Taš, Tašmajdan 50 godina 1954 – 2004*, Beograd.

Palmer, Gary B. and Jankowjak, William R.

1996 *Performance and Imagination: Toward an Anthropology of the Spectacular and the Mundane*, Cultural Anthropology, American Anthropological Association, 11(2), 225- 246.

Ранчић, Теофил

2005 *Politički kontekst EXIT-a ili kako sačuvati subverzivnost*, У: *Petrovaradinsko pleme/Petrovaradin tribe*, Ljubljana : KUD Pozitiv, 20-24.

Петровић, Крста

1976 *Estradni umetnik – zanimanje*, *Kultura* 35, Zavod za proučavanje kulturnog razvitka Beograd, 151-160.

1979 *Правна енциклопедија*, Савремена администрација, Београд.

Прелић, Младена

2006 *Корак ближе Европи или корак даље од ње: Србија у потрази за европским идентитетом на почетку 21. века*, Свакодневна култура у постсоцијалистичком периоду, Етнографски институт САНУ, Зборник 22, Београд, 29-47.

Прица, Инес

1991 *Омладинска поткултура у Београду, симболичка пракса*, Српска академија наука и уметности, Етнографски институт, Посебна издања књ. 34, Београд.

Прошић, Мирјана

1978 *Теоријско-hipotetički оквир за proučavanje poklada kao obreda prelaza*, *Etnološke sveske I*, Beograd, 33-50.

Радовић, Срђан

2006 *Predstave beogradskih srednjoškolaca o Evropi*, *Antropologija Časopis Centra za etnološka i antropološka istraživanja Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu*, br.1, Beograd, 61-73.

Ранковић, Мiodrag

1993 *Masa*, *Enciklopedija političke kulture*, Savremena administracija, Beograd, 648-653.

1973 *Речник српскохрватског књижевног језика*, Матица српска, књ. 5, Нови Сад.

1986 *Rečnik književnih termina*, Institut za književnost i umetnost u Beogradu, Beograd.

Рњак, Душан

1984 *Позоришни елементи у Дионисовом ритуалу у Еурипидовим Бакхама и на археолошким споменицима на тлу Југославије*, Фолклорни театар у балканским и подунавским земљама – Зборник радова, посебна издања књ.21, Балканолошки институт Српска академија наука и уметности, Београд.

Ристовић, Милан

2007 *Од конструкције до деконструкције приватности (назад), време, прстор, људи, питање*, У: *Приватни живот код Срба у двадесетог века*, СЛЮ, Београд.

1988 *Rock Handbook*, Mladost, Salamander books

Rothenbuhler, Eric

1998 *Ritual Communication, From Everyday Conversation to Mediated Ceremony*, Sage Publications, Inc.

Sampath, Niels

1997 *Mas Identity: Tourism and Global and Local Aspects of Trinidad Carneval*, Tourists and Tourism, Identifying with People and Places (ed. Simone Abram, Jacquelline Waldren and Donald V.L. Macleod), Berg, Oxford, New York, 149-171.

Sen-Žan-Polen, Kristijana

1999 *Kontrakultura, Sjedinjene Američke Države šezdesete godine. Rađanje novih utopija*, CLIO, Beograd.

Sadie, Stanly

1980 *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. vol. 3, London.

2001 *Serbia. Are You Ready For The Future?*, EXIT Noise Summer Fest 2001.

2005 *Спомен књига поводом 50-годишњице матуре генерације 1954/55 Друге и Пете београдске гимназије*, приредио Милан Војновић, Београд.

Стојановић, Дубравка

2005 *Уље на води, Политика и друштво у модерној историји Србије*, У: Димић, Стојановић, Јовановић, Србија 1804 – 2004, Три виђења или позив на дијалог, Удружење за друштвену историју, Београд 115-206.

Schechner, Richard and Appel, Willa

1990 *Introduction, By means of Performance*, Intercultural studies of theatre and ritual, Cambridge University Press.

Scholes, Percy

1944 *A. The Oxford Companion to Music*, Oxford University Press, London.

Torg, Anri

2002 *Pop i rok muzika*, Clio, Beograd.

1966 *The Oxford Dictionary of English Etymology*, Oxford University Press.

Turner, Victor

1984 *Liminality and the Performative Genres, y: Rite, Drama, Festival, Spectacle, Rehearsals towards Theory of Cultural Performance* (ed. John J. MacAloon), Institute for the Study of Human Issues. Inc. Philadelphia, 19-42.

1989 *Od rituala do teatra*, August Cesarec, Zagreb.

1985 *YU festivali u Subotici, 25 godina muzičkog druženja mladih*, Subotica.

Habermas, Jirgen

1969 *Javno mnjenje*, Kultura, Beograd.

Handelman, Don

1998 *Models and Mirrors, towards an anthropology of public events*, Berghahn Books, New York

Hebdiđ, Dik

1980 *Potkultura: značenje stila*, Beograd.

Farge, Arlette

2002 *Penser et définir l'événement en histoire, y: Qu'est-ce qu'un événement?* Terrain, Carnets du patrimoine ethnologique, 38, Paris, 69-78.

Fisk, Džon

1987 *Television culture*, Routledge, London – New York

2001 *Popularna kultura*, Clio, Beograd.

Foucault, Michel

1994 *Nadzor i kazna*, Informator, Fakultet političkih znanosti, Zagreb.

Canetti, Elias

1984 *Masa i moć*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb.

Cohen, Sara

1997 *More than the Beatles: Popular music, Tourism and Urban Regeneration, Identifying with People and Places* (ed. Simone Abram, Jacqueline Waldren and Donald V.L. Macleod), Berg, Oxford, New York 1997, 1997, 71-90.

Cooper, J.C.

1990 Introduction, *The Dictionary of Festivals*, London.

1992 *Critical Theory and performance* (ed. Janelle G. Reinelt and Joseph R. Roach), The University of Michigan Press.

Čolović, Ivan

1994 *Pucanje od zdravlja*, Biblioteka krug, Beogradski krug, Beograd

2006 *Etno*, Biblioteka XX vek, Beograd.

Džuverović, Borisav

1982 *Kultura u samoupravnom društvu*, Kultura 52, Beograd 176-184.

Šević, Milan

1994 *Sve zvezde roka i džez, Y: Dom omladine Beograda 1964 – 1994*, Priredili Ratko Peković i Ratko Šutić, Dom omladine, Beograd, 274-279.

Šuvaković Miško,

1997 *Asimetrija spektakla: grad, pozornica, ekran, Spektakl-grad-identitet*, YUSTAT, Beograd, 61-64.

ИЗВОРИ

Документа

Влаховић Вељко, *Садашњи проблеми стила у партијском раду*", Комунист, 4-5, Београд, 1950.

Билас Милован, *Извештај о агитационо-пропагандном раду*, У: V Конгрес Комунистичке партије Југославије 21. до 28. јула 1948, Стенографске белешке, Култура, 1949.

Говор Едварда Кардеља на седници за идеолошко-политички рад III Конгреса СКЈ, Београд 1954.

Закон о ауторским и сродним правима, 2004.

Извештај представника РТС-а и ТВ Црне Горе, из документације Драгољуба Илића, музичког уредника РТС-а.

Nacrt Pravilnika takmičenja za Pesmi Evrovizije 2004. у документацији Удружења Југословенских радио – телевизија, Београд, 2004.

Procedure among national Broadcaster and digama.de for the Eurovision contest, 8.4. 2004.

Реферат Јосипа Броза Тита, *Борба комуниста Југославије за социјалистичку демократију*, Борба комуниста Југославије за социјалистичку демократију, VI Конгрес КПЈ, Београд 1952.

Реферат Петра Стамболића, *О раду са омладином на Шестом пленуму Централног комитета СКЈ*, Комунист 34, Београд, 1956.

Статут Комунистичке партије Југославије у *V Конгрес комунистичке партије Југославије, стенографске белешке*, Култура, 1949.

Статут о изменама и допунама СОКОЈ, 2006.

Udruženje jazz muzičara Beograda, Zajedničko izdanje Udruženja muzičara džeza i zabavne muzike Srbije i Produkcije gramofonskih ploča Radio-televizije Beograd, 1983.

Необјављени материјали и радови у припреми за штампу

Gavrilović Ljiljana, *Muzej kao politička alatka, rukopis u pripremi*, 2007.

Eberst Anton, *50. godina muzike na RT Novi Sad 1949 –1999*. необјављена студија.

Маринковић, Миодраг, *Песма лета 1972*, сценарио и синопсис приредбе.

Roubal, Petr *Display and Disguise: the Place of the Czechoslovak Spartakiadas in Socialist Regime and Society*, M:A: Thesis Central European university 2000.

Opis projekta, EXIT 2001 – Novi Sad, radni i promo materijal

Simić, Marina *EXIT u Evropi: popularna muzika i politike identiteta u savremenoj Srbiji* (rad u štampi, *Kultura*).

Штампа, радио, телевизија и филм

1947 – 1960.

Дуга 31 мај 1947.

Милош Боројевић, *Џез, филм и оцене*, *Омладина*, бр.2, 12, 1. 1952.

Новости, 26. мај 1954.

Борба, 26 мај. 1956.

Владимир Колар, *Метроном у стиху*, НИН, бр. 368, 19. јануар 1958.

Дуга, бр. 691, 1959.

Дуга, бр. 699, 1959.

Дуга, бр. 694, 1959, 18,19.

Савремени акорди, 1-2 1959.

Душан Трбојевић, *Логика нашег музичког живота*, НИН, 24.12. 1960.

Дуга, бр. 741, 1960.

1961 – 1970.

Забава на мало и велико, НИН 8. март 1961.

НИН, 16. јул 1961.

Михаило Блечић, *Конфликт укуса и мерила*, *Политика*, 6.VIII. 1961.

Студент, 5, 6, 1963.

Предраг Ђуричић, *Ревизија – богато пасторче сцене*, НИН 13.8. 1961.
Нинов форум и дискусије на тему омладине, НИН, 29. IX, 1963.
Феномен данашњице, Битлси и размишљања о једној генерацији, НИН 8. III 1964.
Црне слике у електро оквиру, Младост, 26. јануар 1966.
Вика и музика, Младост, фебруар бр. 486, 1966, 7.
Вечерње новости, 7.1.1966
Вечерње новости 11. јануар 1966
Вечерње новости 11. I. 1966.
Вечерње новости, 12. јануар 1966
Политика, 30. април 1,2, мај. 1966.
Дига, бр. 697, 4-5, 1959.
Вечерње новости, 11 и 12 јануар 1966.
Политика 18. јануар 1966.
Student, 22. II 1966.
Масовно славље на медицинском факултету, Политика, 10. јун 1968, 6.
Вечерње новости, 8 мај 1969.

1971 – 1990.

Илустрована политика, бр. 650. 20. IV 1971.
Политика, бр. 650, 20. IV, 1971, 6
Политика, бр. 20703 – 26. мај 1971.
Жика Милутиновић, Мамутски фестивал, Илустрована политика, бр. 705, 9. мај 1972.
Илустрована политика, 23. мај 1972
Младић на електричном коњу, Илустрована политика, 30. мај 1972.
Политика Експрес, 10 јун 1972. 20.
Политика Експрес, 3. јун 1972.
Предраг Перовић, Чин културе и публице, Политика 12. мај 1973.
Džuboks, бр. 4, 1974.
Džuboks, бр. 23, 1976.
Džuboks, бр. 39, 1977.
Džuboks, бр. 39, 1977.
Džuboks, бр. 39, 1977.

Džuboks, 46, 1978.

Džuboks, бр. 63, 1979.

Борба, 26.мај 1979, бр. 139

ТВ Новости, бр. 804, 23. мај 1980.

Политика, 26, мај 1984.

Džuboks, бр.. 185, 1985.

Борба, 27 мај 1985. бр. 147

1990 – 2000.

Време забаве, март 1995.

Наша борба, 31. 10. 1996.

Наша борба, 19.11.1996.

Демократија, 25. јануар 1997.

Danas, 25.септембар 2000.

Danas 29. септембар 2000.

Политика 29. септембар 2000.

2001- 2007.

Danas, 11-12 мај 2002.

EXIT News, 12.07.2002.

EXIT News, 12.07.2002.

EXIT News, br. 5 12.07.2002.

EXIT News 8, 7.2002.

EXIT news, 6.07. 2002.

New York Times Economic scene columns, New York, 17. octobar 2002.

Дневник, Нови Сад, 28, јун 2002.

НИН, 13, јун, 2002.

Дневник, Нови Сад 22. јун 2002.

Danas, 7-6 jul 2002.

Danas, 5 jul 2002.

Политика, 19, јул 2002.

Политика, 18, јун 2002.

Новости, Београд 14 јул 2002, 16.
Новости, Београд 7 јул 2002.
Danas Београд 8 јул 2002.
Политика, Београд 10 јул 2002.
Vreme 549, Београд 12, јул 2002.
Vreme 601, Београд 11, јул 2002.
Политика 11, јул 2002.
EXIT news, br. 3, 8.07. 2002.
EXIT News, br. 1 – godina 1 – 01.07.2002.
Vreme, 10, јул 2003.
Vreme, 19, јун 2003,
Danas, 3 mart 2003.
Igor Mirković, *Sretno dijete*, direktor filma Hrvoje Osvadić, producent Rajko Grlić, Gerila DV film, Zagreb, 2003.
Uvodna reč Nikole Neškovića za istorijat Evrosonga У:Emisija Teveteka, Redakcija za istoriografiju TVB, 3.3.2004.
ТВ емисији В92, *Sav taj folk*, 13.11.2004.
Глас 4, Београд јул 2004.
Глас 4, јул 2004.
Blic 6, јул 2005.
Политика, 21. јануар, 2005.
Q, the essential music guide, februar 2005.
Раповић Зоран, *Zvuci tromеђе*, *Danas*, 18. јул 2005.
Информативни програм В92, 30. 03.2005.
Info, vesti, В92, 30, mart, 2005.
Izveštaj Press konferencije, Media centar, Beograd, 22.12.2006.
Građanski list, 8/9. 7. Novi Sad 2006. 3.
Građanski list, Нови Сад 8/9.7 2006.
Neil Arun BBC News, 6. јул 2006, 10, 36.
Дневник 9, јул 2006, 8.
Građanski list, 8/9.7 2006.
Дневник , Нови Сад 8, јул 2006, 8.
Terry Coleman, *Guardian*, 10. јул 2006.

Драгана Букумировић, *Модни временлов*, Политика децембар и јануар 2006/2007.

Blic, 11. јануар 2007.

Blic, 16. јул 2007.

Guardian Unlimited, 15. мај 2007.

Blic 17. јул 2007

Blic 15. јул 2007

Forum B92, 2007.

Blic, 12. мај, 2007.

Иван Ђорђевић, *Политика лаких нот*, Политика, 19. мај. 2007.

Evan Davis, *Benefits of events*, BBC, 22. јун. 2007.

Blic, 12. мај, 2007.

Други програм РТС, 30-06.2007, 23 часа.

Емисија *Рок календар*, Metropolis, avg. 2007.

Серија *Прилози за историју Титоизма*, аутор Драган Коларевић, ТВ2 РТС, 22. август 2007; 24. авг. 2007.

Вести B92 23 h, 21.11.2007.

Jovana Gligorijević, *Oni rade, mi se radujemo*, Vreme, 881, 22. новембар 2007.

Site нормали

www.en.wikipedia.org/wiki/Eurovision-Song-Contest

Lukić Krstanović, Miroslava, 2000 *Public Gatherings as Part of Everyday Life: Experiencing Events in Hyper-Reality*, iNtergraph: Journal of dialogic anthropology, Volume 1, issue

www.lent.slovenia.net

Интернет преписка руководиоца адресирана на блиске сараднике (извор из документације Лазара Жолта, 10 -11, новембар 2006.

Integralni tekst ponude, PR služba EXIT-a, Novi Sad, 19.01.2007.

Izveštaj Press konferencije, Media centar, Beograd, 22.12.2006

EXIT Info, Novi Sad, 5.01.2007.

PR služba EXIT-a, 14.02.2007.

EXIT info, Press konferencija 18. decembar 2006.

www.mfin.sr.gov.yu

Atlas State of EXIT, Atlas, EXIT media, 2003,

Woodstock : A New Nation part 1, Book excerpt from "Aquarius Rising" by Robert Santelli, – historical.org/rockfest/Woodstock/01.html

www.srpskadijaspora.co.yu/zemlje/magazin/031211

ИНФОРМАТОРИ И КОНСУЛТАНТИ

Алексић Владимир
Бебић Драгана
Вучуревић Анђелија
Гавриловић Љиљана
Дивац Зорица
Ђаповић Ласта
Ђокић Марија
Ђокић Миљан
Ђорђевић Анђелка
Илић Драгољуб
Исаковић Драгомир
Исаковић Љиљана
Исаковић Мирослав
Јанковић Александар
Колар Александра
Лазар Жолт
Лајко Бајац Вера
Лукић Новак
Маринковић Миодраг
Мијатовић Богомир
Миладиновић Бошко
Митић Живомир
Младеновић Јања
Нишкановић Мирослав
Обрадовић Гордана
Параносић Милица
Парлић Бранка
Поповић Мирјана
Секулић Љубомир
Симурдић Витомир
Стојић Зоран

Интервјуи су обављени и са 37 средњошколки и 33 средњошколаца у Београду (видети методолошки део о истраживањима) 2002. године и са 30 посетилаца фестивала ЕХИТ. За сврхе овог рада информатори су били анонимни. Ови интервјуи су били анонимни.

©CENTAR ZA SOCIOLOŠKA ISTRAŽIVANJA KATEDRE ZA SOCIOLOGIJU
FILOZOFSKI FAKULTET - NOVI SAD

©ETNOGRAFSKI INSTITUT SRPSKE AKADEMIJE NAUKA I UMETNOSTI
BEOGRAD

©VOJVODANSKA SOCIOLOŠKA ASOCIJACIJA - NOVI SAD

©EXIT - NOVI SAD

©KLUB STUDENATA SOCIOLOGIJE "SOCIOPOLIS" - NOVI SAD

©KLUB STUDENATA PSIHLOGIJE "TRANSFER" - NOVI SAD

Ovo je anonimna anketa. Njeni rezultati biće razmatrani zbirno, isključivo u naučne svrhe. Molimo Vas da našim anketarima izađete u susret, te da na sva pitanja odgovorite iskreno. Hvala!

ZBOG ČEGA STE DOŠLI NA LETNJI FESTIVAL EXIT 2002?

1. zbog celokupnog programa
2. zbog muzike (izvođača)
3. zbog provoda
4. zbog spektakla
5. zbog druženja
6. nešto drugo, šta? _____

KAKO STE SAZNALI ZA LETNJI FESTIVAL EXIT 2002?

1. posredstvom medija (radio, televizija, štampa)
2. posredstvom plakata
3. posredstvom interneta
4. posredstvom usmenih informacija (čuo-la sam od drugih)

DA LI STE BILI NA PROŠLOGODIŠNJEM LETNJEM MUZIČKOM FESTIVALU EXIT 2001:

1. da
2. ne

AKO STE BILI, DA LI JE PROŠLOGODIŠNJI EXIT FESTIVAL PO ORGANIZACIJI I KVALITETU PROGRAMA BIO :

1. bolji
2. lošiji
3. isti

DA LI STE PRISUSTVOVALI JOŠ NEKOM SLIČNOM MUZIČKOM FESTIVALU KAO ŠTO JE EXIT?

1. da, kojem? _____
2. ne

AKO JESTE, DA LI VAM SE VIŠE SVIDEO OD EXIT-A?

1. da, zašto? _____
2. ne

U ČIJOJ ORGANIZACIJI DOLAZITE (za ispitanike van Novog Sada):

1. turističke agencije, koje? _____
2. aviokompanije, koje? _____
3. autoprevoznika, kojeg? _____
4. individualno, kojim prevoznim sredstvom? _____

GDE STE SMEŠTENI (za ispitanike van Novog Sada):

1. u hotelu, kojem? _____
2. u motelu, kojem? _____
3. u kampu, kojem? _____
4. u privatnom smeštaju
5. kod rodbine/prijatelja
6. putujete

ŠTA VAM PREDSTAVLJA NAJVEĆI PROBLEM U VEZI SA DOLASKOM NA EXIT?

1. smeštaj u Novom Sadu
2. novčani troškovi
3. prevoz
4. nešto drugo, šta? _____

DA LI STE NA EXIT DOŠLI:

1. sami
2. u društvu, s kim? _____

DA LI U VREME EXIT FESTA:

1. radite/učite
2. odmarate se
3. koristite godišnji odmor (slobodne dane)

KAKO SREDINA U KOJOJ ŽIVITE REAGUJE NA VAŠ ODLAZAK NA EXIT?

1. odobrava
2. ravnodušna je
3. protivi se

KAKO SE OBLAČITE ZA EXIT?

1. uobičajeno (svakodnevno)
2. napadno
3. elegantno
4. neuredno
5. naglašavate samo posebne detalje (frizura, šminka, bedževi...), koje? _____

KOJE MESTO ZAUZIMATE U PUBLICI?

1. ispred bine
2. bliže ozvučenju
3. u sredini
4. sa strane
5. kod šanka
6. krećete se

KAKO SE GRUPIŠETE?

1. u grupi sa poznatim ljudima
2. među nepoznatima

KAKO SE PONAŠATE U TOKU KONCERTA ILI ŽURKE?

1. aktivno plešete
2. ne plešete, ali telo Vam je u stalnom pokretu
3. pojedini delovi tela su Vam povremeno u pokretu
4. samo slušate muziku

DA LI VERBALNO UČESTVUJETE U MUZIČKOM DOGAĐAJU?

1. da, pevanjem
2. da, uzvicima
3. da, dobacivanjem
4. da, zvižducima
5. da, vrištanjem
6. ne

DA LI KORISTITE NEKA STIMULTIVNA SREDSTVA (ispitanik može da zaokruži i više od jednog odgovora)?

1. alkoholna pića, koja? _____
2. opojna sredstva - drogu, koju? _____
3. ne

AKO KORISTITE STIMULATIVNA SREDSTVA, ZAŠTO TO ČINITE:

1. da popravite raspoloženje
2. da pojačate doživljaj
3. da se potpuno 'otkačite'
4. da ne biste odudarali od drugih
5. bez nekog posebnog razloga

DA LI VAS PRISUSTVO U MASI:

1. uzbuđuje
2. oduševljava
3. uznemirava (plaši)
4. nervira
5. ostavlja relativno ravnodušnim

DA LI VAS PLAŠI DA NA EXIT FESTU MOŽE DOĆI DO NEKOG INCIDENTA?

1. da, zašto? _____
2. ne

DA LI JE PETROVARADINSKA TVRĐAVA ODGOVARAJUĆE MESTO ZA ODRŽAVANJE EXIT FESTA?

1. da
2. ne, zašto? _____

O ČEMU NAJVIŠE PRIČATE NAKON EXIT KONCERTA?

1. komentarišete svirku i izvođače
2. komentarišete tehničku opremu, scenske efekte i ozvučenje
3. komentarišete ponašanje publike
4. nešto drugo, šta? _____

U PROSEKU, KOLIKO ČESTO SLUŠATE MUZIKU?

1. redovno (svaki dan)
2. povremeno (2-3 puta nedeljno)
3. veoma retko (2-3 puta mesečno)

AKO REDOVNO, KOLIKO SATI U TOKU DANA:

1. manje od jednog sata dnevno
2. oko jednog sata dnevno
3. nekoliko sati dnevno
4. ceo dan

UZ KOJE AKTIVNOSTI NAJČEŠĆE SLUŠATE MUZIKU (za ispitanike koji su odgovorili 'redovno' i 'povremeno')?

1. dok radite/učite
2. dok se odmarate
3. dok se rekreirate
4. dok se družite

KOJU MUZIKU NAJRADIJE SLUŠATE (ispitanik navodi samo jednu vrstu muzike, odnosno muzički stil)?

KO JE VAŠ OMILJENI MUZIČKI IZVOĐAČ (ispitanik može da navede najviše tri izvođača)?

KOJU MUZIKU NIKAKO NE MOŽETE DA SLUŠATE (ispitanik navodi samo jednu vrstu muzike, odnosno muzički stil)?

KOJE IZVOĐAČE ILI KOJU MUZIKU BISTE VOLELI DA ČUJETE SLEDEĆE GODINE NA EXIT FESTIVALU (ispitanik može da navede više odgovora)?

OCENOM OD 1-5 OCENITE MUZIČKI PROGRAM EXIT FESTIVALA:

1 2 3 4 5 6. nisam ga pratio

OCENOM OD 1-5 OCENITE POZORIŠNI PROGRAM EXIT FESTIVALA:

1 2 3 4 5 6. nisam ga pratio

OCENOM OD 1-5 OCENITE ORGANIZACIJU EXIT FESTIVALA:

1 2 3 4 5 6. ne umem da procenim

OCENOM OD 1-5 OCENITE MARKETING EXIT FESTIVALA (TV SPOT, PLAKATE, FLAJERE...)

1 2 3 4 5 6. ne umem da procenim

DA LI POSEDUJETE NEKI ARTIKAL OBELEŽEN (BRANDIRAN) ZNAKOM EXIT-A:

1. da, šta? _____
2. ne, zašto? _____

PODACI O ISPITANIKU			
POL zaokružiti →	1. muški 2. ženski	STAROST upisati godine starosti →	
NACIONALNA (ETNIČKA) PRIPADNOST upisati →		VEROISPOVEST upisati →	
ZAVRŠENA ŠKOLA zaokružiti →	1. nezavršena osnovna škola 2. završena osnovna škola	3. zanat 4. srednja škola	5. viša škola 6. fakultet/akademija
STATUS zaokružiti →	1. učenik 2. student 3. zaposlen 4. nezaposlen 5. penzioner		
ZANIMANJE upisati →			
HOBI (ili KAKO NAJČEŠĆE PROVODITE SVOJE SLOBODNO VREME?) upisati →			
MESTO BORAVKA upisati →		DRŽAVA (samo za strane državljane) upisati ↓	

Potpis anketara _____

UPITNIK

Mesto stanovanja:

godina rođenja:

zanimanje:

Da li gledate/pratite muzičke spektakle?

Navedite poslednji muzički spektakl koji ste:

→ gledao/čitao/slušao-la putem medija (štampa, tv, internet)

→ saznao usmenim putem/pričali drugi

→ prisustvovao-la na koncertu, festivalu, hepeningu:

Muzički spektakl koji je na vas ostavio najveći utisak:

→

Zašto?

→ ključne reči

Da li su vam poznati muzički festivali i happengs koji se održavaju u Mađarskoj, Austriji, Srbiji i Crnoj Gori, Sloveniji, Hrvatskoj, Makedoniji...?

navedite važnije koje znate:

→

→

→

→

Kako ste informisani o tim muzičkim spektaklima:

→ putem štampe i koje

→ putem tv (program)

→ internet (site)

→ usmenim putem:

- ko vam je pričao-la:
- šta vam je pričao-la:

Da li znate koji su bili najveći muzički festivali i koncerti popularne muzike u vreme sedamdesetih i osamdesetih godina u Sloveniji, Hrvatskoj, Srbiji i Crnoj Gori, Makedoniji, Bosni i Hercegovini?

Navedite podatke koje znate:

→

→

→

→

Kako ste o njima informisani?

→ čitao-la gde?

→ slušao-la od koga?

Da li smatrate da su muzički spektakli (festivali, koncerti, hepeninzi) značajni društveni i kulturni faktori?

→ pozitivan komentar:



→ negativan komentar:

Kada bi imali prilike da organizujete muzički spektakl šta bi izabrali/kreirali?

Hvala na saradnji! Ukoliko imate neki komentar još bolje!

Vaši odgovori će pomoći u okviru rada na temi: SPEKTAKL I DRUŠTVO

Miroslava Lukić Krstanović

Прилог 1.

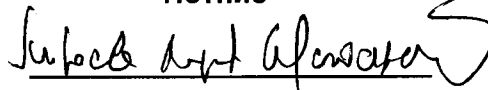
Изјава о ауторству

Изјављујем да је докторска дисертација под насловом

МУЗИЧКИ СПЕКТАКЛ КАО ОБЛИК МАСОВНОГ ОКУПЉАЊА У СРБИЈИ

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис



Мирослава Лукић Крстановић

У Београду, 10. 03. 2014.

Прилог 2.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

МУЗИЧКИ СПЕКТАКЛ КАО ОБЛИК МАСОВНОГ ОКУПЉАЊА У СРБИЈИ

која је моје ауторско дело.

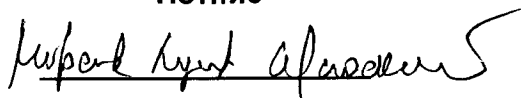
Сагласан сам да електронска верзија моје дисертације буде доступна у отвореном приступу.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство
2. Ауторство - некомерцијално
3. **Ауторство – некомерцијално – без прераде**
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци. Кратак опис лиценци дат је на следећој страници.)

Потпис



Мирослава Лукић Крстановић

У Београду, 10. 03. 2014.