



**ФАКУЛТЕТ ЗА КУЛТУРУ И МЕДИЈЕ**

**Александар Шаровић**

**СЕМИОТИКА ЕЛЕКТРОНСКЕ ПЛЕСНЕ МУЗИКЕ КАО  
ФЕНОМЕНА МОНОКУЛТУРЕ**

**(докторска дисертација)**

**Ментор: Проф. др Михајло Ђорђевић**

**Београд, 2017.**

Универзитет „Дон Незбит“  
Факултет за културу и медије  
Београд

**КОМИСИЈА ЗА ОЦЕНУ И ОДБРАНУ ДОКТОРСКЕ ДИСЕРТАЦИЈЕ**

**Ментор:**

---

**Проф. др Михајло Ђорђевић**

Факултет за културу и медије, Универзитет „Дон Незбит“, Београд

**Чланови комисије:**

---

**Проф. др Миливоје Павловић**

Факултет за културу и медије, Универзитет „Дон Незбит“, Београд

---

**Проф. др Смиљка Исаковић**

Факултет за хотелијерство и туризам, Врњачка Бања

**Датум одбране докторске дисертације:**

---

# СЕМИОТИКА ЕЛЕКТРОНСКЕ ПЛЕСНЕ МУЗИКЕ КАО ФЕНОМЕНА МОНОКУЛТУРЕ

## Апстракт

Електронска плесна музика (*electronic dance music*, скраћено EDM на енглеском језику, што се користи као интернационалан назив за овај музички правац) је посебан правац унутар шире, популарне електронске музике, и представља заједнички назив за разнолике жанрове код којих је електронски звук намењен примарно плесању. Главни правци ЕДМ-а су хаус (*house*), техно (*techno*), тренс (*trance*), драм енд бас (*drum and bass*) итд. ЕДМ је у свом раном периоду био андерграунд (*underground*), медијски независна и маргинална музика и култура, морално и естетски супротстављена владајућим кодовима и систему вредности. То се, међутим променило почев од 90-их, а нарочито током 2000-их. У том периоду ЕДМ дешавања почела су да прерастају у легалне, мејнстрим (*mainstream*) масовне и комерцијализоване концерте и фестивале. Уместо кровног термина за разне електронске плесне жанрове, ЕДМ је у овом новом значењу почео да се користи као назив за специфичан музички жанр, тј. нови талас плесне музике која се изводи на стадионима и великим отвореним просторима.

У овом раду анализираће се музичка, друштвена и културна природа ЕДМ-а, и његова трансформација током које се ЕДМ од некадашње поткултуре, па у неким моментима и контракултуре, претворио у моћан и утицајан облик музичке монокултуре на глобалном нивоу. Као примарно оруђе анализе и критике користиће се семиотичка теорија; сматрамо да многе кључне особине ЕДМ-а као музичког жанра и праксе могу да нађу своје адекватно тумачење и објашњење у најпознатијим семиотичким идејама и учењима, а да семиотика такође може послужити као релевантан теоријски оквир за критику појединих аспеката ЕДМ-а као феномена монокултуре. Тако ЕДМ, у семиотичком погледу, показује и своју снагу и своју слабост, што указује на његов противречан карактер који је временом све више долазио до изражаја. У почетку семиотички инспиративан и плодан, овај музички правац је касније семиотички осиромашао, и изокренуо се чак у своју супротност.

Кључне речи: семиотика, електронска плесна музика, монокултура, ди-џеј, комерцијализација, корпоративизација, западњачка култура

## **SEMIOTICS OF ELECTRONIC DANCE MUSIC AS A PHENOMENON OF MONOCULTURE**

### **Abstract**

Electronic dance music (abbreviated EDM) is a special style within wider, popular electronic music, and is a common name for diverse genres where electronic sound is primary intended for dancing. The main EDM genres are house, techno, trance, drum and bass, etc. In its early period, EDM was underground, media independent and marginal music and culture, morally and aesthetically opposed to the ruling codes and value system. This, however, has changed since the 1990s, and especially during the 2000s. During this period, EDM events began to grow into legal, mainstream massive and commercialized concerts and festivals. Instead of the umbrella term for various electronic dance genres, EDM in this new meaning began to be used as a name for a specific music genre, i.e. a new wave of dance music performed at stadiums and large open spaces.

The musical, social and cultural nature of EDM will be analyzed in this paper, and its transformation during which the EDM, from the former subculture, and at some point the counterculture, has turned into a powerful and influential form of music monoculture on a global scale. The semiotic theory will be used as the primary tool of analysis and criticism; we consider that many key features of EDM as a music genre and practice can find their adequate interpretation and explanation in the most famous semiotics ideas and teachings, and that semiotics can also serve as a relevant theoretical framework for criticizing certain aspects of EDM as a phenomenon of monoculture. Thus, the EDM, in a semiotic sense, shows its strength and its weakness, which points to its contradictory character, which has become more and more evident in time. In the beginning, semiotically inspiring and prolific, this musical style was later semiotically impoverished, and even turned into its opposite.

Keywords: semiotics, electronic dance music, monoculture, DJ, commercialization, corporateization, western culture

## **САДРЖАЈ:**

### **УВОД**

#### **1. МЕТОДОЛОШКИ ОКВИР РАДА**

1.1. Предмет и циљ дисертације.....	10
1.2. Основне хипотезе од којих ће се полазити у истраживању.....	17
1.3. Методе које ће се у истраживању применити.....	19
1.4. Очекивани резултати и допринос истраживања.....	20

#### **2. ОСНОВИ СЕМИОТИКЕ**

2.1. Фердинанд де Сосир и релацијска природа језичког знака.....	21
2.2. Умберто Еко и идеја „отвореног дела“.....	28
2.3. Ролан Барт и идеја „смрти аутора“ и „задовољства у тексту“.....	35
2.4. Михајло Ђорђевић и семиотика на релацији: реч - звук - слика - покрет.....	44

#### **3. ЕЛЕКТРОНСКА ПЛЕСНА МУЗИКА**

3.1. Електронска технологија и електронска култура у 20. и на почетку 21. века.....	53
3.2. Историјат електронске плесне музике у свету и на простору бивше Југославије, и главни правци и представници.....	58
3.3. Ди-џеј као произвођач електронске плесне музике.....	77
3.4. Однос емитера (ди-џеја) и реципијента (публике) у електронској плесној музици.....	85
3.5. Значај тела и игре у електронској плесној музици.....	100
3.6. МекКвејлова теорија користи и задовољства, и рецепцијски и експресивни (ритуални) модел масовног комуницирања.....	105

#### **4. АСПЕКТИ САВРЕМЕНЕ МОНОКУЛТУРЕ**

4.1. Дефинисање појма монокултуре.....	112
----------------------------------------	-----

4.2. Масовни и популистички карактер савремене монокултуре у свету и на простору бивше Југославије.....	121
4.3. Корпоративни капитал као власник и управљач савремене монокултуре.....	134
4.4. Културна доминација и хегемонија западне монокултуре, и укидање посебности аутохтоних култура народа бивше Југославије.....	142
<b>5. ПОЗИТИВНИ И НЕГАТИВНИ АСПЕКТИ ЕЛЕКТРОНСКЕ ПЛЕСНЕ МУЗИКЕ</b>	
5.1. Критичко испитивање комуниколошких аспеката електронске плесне музике.....	150
5.2. Критичко испитивање електронске плесне музике као феномена монокултуре.....	158
<b>6. АНАЛИЗА ОСТВАРЕНИХ РЕЗУЛТАТА ИСТРАЖИВАЊА</b>	
6.1. Структура узорка.....	172
6.2. Питања која су у вези с хипотезом 1 и 4.....	174
6.3. Питања која су у вези с хипотезама 2 и 4.....	175
6.4. Питања која су у вези с хипотезом 3.....	185
6.5. Питања која су у вези с хипотезом 5.....	191
<b>7. ЗАКЉУЧАК.....</b>	<b>206</b>
<b>ЛИТЕРАТУРА.....</b>	<b>217</b>

## УВОД

Електронска плесна музика (*electronic dance music*, скраћено EDM на енглеском језику, што се користи као интернационалан назив за овај музички правац) је посебан правац унутар шире, популарне електронске музике, и представља заједнички назив за разнолике жанрове код којих је електронски звук намењен примарно плесању. Главни правци ЕДМ-а су хаус (*house*), техно (*techno*), тренс (*trance*), драм енд бас (*drum and bass*) итд. Стилистичке варијације унутар главног жанра могу да створе његов поджанр, док комбинација два или више жанрова може да доведе до потпуно новог (под)жанра (нпр. техно хаус, техно тренс итд.) До средине 90-их, присуство ЕДМ-а у савременој популарној култури било је увелико примећено, па су историјске, културолошке и социолошке студије почеле да проучавају његову улогу у друштву.

Гледано у целини, ЕДМ има неколико специфичних особина. Карактеришу га намерно произведени вештачки, електронски звуци са њиховим особеним бојама. Од открића у области музичке технологије, посебно значајних за ЕДМ, треба издвојити синтисајзере, секвенцере, семплере и ритам машине. Појава нових и јефтиних инструмената као што су ритам машине (*drum machine*) и бас синтисајзери (*bass synthesizer*), убрзали су током 80-их еволуцију популарне електронске музике, јер су њени ствараоци добили шире могућности у стварању својих индивидуалних стилова. Тако су у почетном развоју ЕДМ-а хаус и техно звуци најчешће креирани на јефтним електронским инструментима као што су Роландови ТБ-303 бас синтисајзер и ТР-808 ритам машина, а композиције су често садржале семплове преузете из неких ранијих снимака. Певање зна да буде присутно, поготово у хаус жанру, али оно обично представља додатак а не главни елемент композиције. Најважније је да се ова музика примарно ствара зарад друштвене функције плесања у клубовима и на фестивалима, које може да траје читаву ноћ, а не за слушање код куће. Стога је јак нагласак на ритму карактеристичан за већину ЕДМ жанрова. Ди-џејеви, који су често и продуценти музике, имају главну улогу у креирању ЕДМ трака.

Почетни развој ЕДМ сцене, од краја 70-их до краја 80-их и почетка 90-их, везује за андерграунд клубове, односно илегалне забаве у складиштима или на изолованим отвореним местима у доба тзв. рејв покрета. ЕДМ је у том раном периоду био андерграунд, медијски независна и маргинална музика и култура, морално и естетски супротстављена владајућим кодовима и систему вредности. Због наведених карактеристика, музички новинари почели су крајем 80-их да говоре о хаус и техно ритмовима као радикалним. То се, међутим променило почев од 90-их, а нарочито током 2000-их. У том периоду ЕДМ дешавања почела су да прерастају у легалне и масовне концерте и фестивале. И тако, док су првобитни рејвери избегавали мејнстрим забаву, мејнстрим публика је након њих

пригрлила ЕДМ. То је довело до тога да су америчка музичка индустрија и музичка штампа почели од почетка друге деценије 21. века учестало да користи израз „електронска плесна музика“ и саме иницијале „EDM“, покушавајући да поново брендирају рејв културу. Онлајн дискусије поводом познатог ЕДМ фестивала Електрик Дејзи Карнивал (*Electric Daisy Carnival*) помогле су да ови изрази уђу у ширу употребу, изван академских и специјалистичких кругова. Тако је ЕДМ у овом новом значењу почео да се користи као назив за нови талас плесне музике која се изводи на стадионима и великим отвореним просторима. Уместо кровног термина за разне електронске плесне жанрове, ЕДМ је постао специфичан музички жанр и феномен везан за масовне, комерцијализоване фестивале, клупска и остала дешавања плесног карактера. Укратко, ЕДМ се од првобитне андерграунд радикалности утопио у комерцијални мејнстрим. Зато не чуди да је крајем 2013. године, познати часопис **Мјузик Трејдс** (*Music Trades*) описао ЕДМ као најбрже растући жанр по популарности у свету.

Присталице изворне ЕДМ (пот)културе сматрају да је ЕДМ изгубио своју оштрицу прелазећи од складишта на арене, и окупљајући више десетина и стотина хиљада људи на редовним и легалним фестивалима. Један од најважнијих показатеља рапидног омасовљивања ЕДМ-а је управо вишеструко повећање броја посетилаца најпознатијих ЕДМ фестивала и дешавања. То је, наравно, било у вези са растом заинтересованости и утицаја корпоративног капитала на ову музичку сцену и културу. Музичка индустрија максимално је искористила масовни, конформистички и популистички потенцијал савремене ЕДМ публике за остваривање огромних профита.

Према анализи проучаваоца ЕДМ-а и музичке индустрије у целини **Трента Волбеа** (Trent Wolbe), израженој у тексту „Ћути и троши: унутар новчане машине електронске музике“, електронска плесна музика прерасла је у озбиљну индустрију у САД-у онда када је сведена на своја три почетна слова (ЕДМ). По њему, идеја која се налази иза акронима ЕДМ није везана само за музику; то је, пре свега, хладнокрвна идеја о великом новцу зарађеном од продаје целокупног ЕДМ пакета мноштву људи. Тако се електронска музика спојила с масовним тржиштем управо под знаком „ЕДМ“-а, савршеним свеобухватним термином путем којег се ди-џеј култура и звук може продати масама. Овај израз свео се на маркетиншки ознаку намењену продаји различитих жанрова денс музике у САД-у. Аустријски ди-џеј и блогер **Јакоб Бухал** (Jacob Bouchal) у свом тексту „ЕДМ - најгора ствар која се икада десила електронској плесној музици?“, сматра да је ЕДМ, због ове драстичне комерцијалистичке трансформације, постао нови, посебан жанр мејнстрим карактера, нарочито за велики број младих слушалаца у САД. Стога се тај израз више не може користити као скраћеница за (квалитетну) електронску плесну музику која чува везу са својим андерграунд и алтернативним коренима.

У овом раду анализираће се музичка, друштвена и културна природа ЕДМ-а, и његова трансформација током које се ЕДМ од некадашње поткултуре, па у неким моментима, као у рејву, и контракултуре, претворио у моћан и утицајан облик музичке монокултуре на глобалном нивоу. Као примарно оруђе анализе и критике користиће се



семиотичка теорија; сматрамо да многе кључне особине ЕДМ-а као музичког жанра и праксе могу да нађу своје адекватно тумачење и објашњење у најпознатијим семиотичким идејама и учењима, а да семиотика такође може послужити као релевантан теоријски оквир за критику појединих аспеката ЕДМ-а као феномена монокултуре. Тако ЕДМ, у семиотичком погледу, показује и своју снагу и своју слабост, што указује на његов противречан карактер који је временом све више долазио до изражаја. У почетку семиотички инспиративан и плодан, овај музички правац је касније семиотички осиромашео, и изокренуо се чак у своју супротност. Надамо се да ће ова главна идеја у раду бити солидно образложена и оправдана, и да ће он, у целини гледано, представљати допринос не само научном разумевању једне популарне музичке културе, већ и семиотичком истраживању који на још један начин показује свој теоријски значај и практичну примењивост.

# 1. МЕТОДОЛОШКИ ОКВИР РАДА

## 1.1. Предмет и циљ дисертације

Семиотика је изворно, још у античком добу, била грана медицинске науке. Од свог првобитног значења истраживања симптома, односно знакова болести, појам семиотике је временом еволуирао у другим правцима; упркос томе, остало је базично семиотичко поимање да је знак нешто што нас упућује на нешто друго, као што нас симптоми болести упућују на саму болест. Као општу науку о знацима, семиотику су у САД утемељили филозофи **Чарлс Сандерс Перс** (Charles Sanders Peirce, 1839-1914) и **Чарлс Вилијам Морис** (Charles William Morris, 1901-1979), а у Европи, под називом „семиологија“, швајцарски лингвиста **Фердинанд де Сосир** (Ferdinand Mongin de Saussure, 1857-1913).

**Сосир** је, у погледу предмета ове докторске дисертације, значајан по свом учењу о знаку и схватању језика као система/структуре, што је требало да води утемељењу лингвистике као праве и озбиљне науке. По Сосиру, две главне особине знака су његова произвољност (арбитрарност) и релацијска природа. Ова друга подразумева да језички знак има своју вредност искључиво у односу према другим знаковима, а не сам по себи, изолован из језичког система. Сосиров утицај на даљи развој лингвистике, семиотике, филозофије и друштвених наука био је изузетан, нарочито на француском говорном подручју. Иако је његова концепција знака била разрађивана само ради анализе језичког знака, луцидни и оригинални Сосирови увиди довели су до тога да је његов модел у каснијој семиотичкој традицији почео да се преноси и примењује и на нејезичке знаке, тј. знаке уопште. Тако је семиотичком приступу постало отворено крајње широко и разноврсно подручје истраживања, укључујући наравно и музику.

Други мислилац релевантан за нашу тему из семиотичке перспективе је италијански књижевник, есејиста и филозоф **Умберто Еко** (Umberto Eco, 1932-2016). У свом првом семиотичком делу „Одсутна структура“ („La Struttura Assente“, 1968), Еко истиче идеју да процес декодирања поруке, „одлука да додели смисао, бирајући одређени код...припада примаоцу“ (Еко, 1977: 24). Дакле, прималац је тај од кога пресудно зависи тумачење, осмишљавање поруке, он у том процесу има незаменљиву, одлучујућу улогу. Уобичајено схватање да пошиљац поруке (аутор) просто уноси одређени смисао (код) у поруку, а прималац, исто тако једноставно, само треба да га „откључа“, наивно је и погрешно, поготово када се ради о протоку порука које су удаљеније од сфере устаљене друштвене комуникације. Емитовање и рецепција уметничке поруке нису строго одвојени процеси, како се до тада уобичајено сматрало. Тако је Еков семиотички приступ одбацио водеће начело херменутике да је аутор дела суверени креатор и господар његовог значења. Пошто је уметничко дело у том погледу „отворено“, недовршено, стваралачки удео реципијента

има чак пресудну улогу у процесу семиозе. Зато су рецепција и интерпретација једнако и извођење дела, то нису строго одвојени процеси. Дотадашња крута и одсечна разлика између стварања, извођења и примања, коју је, као такву, успоставила традиционална, класична уметност и естетика, а која одговара и наивном, здраворазумском погледу на природу уметничке продукције и „конзумације“, у оваквим новим тумачењима тога односа и комуникације, нестаје. Истицање неуклоњиве улоге примаоца као интерпретатора, и пресудног значаја његове активности у осмишљавању дела, представља крајњи закључак и становиште Екових књига „Отворено дело“ („Opera aperta“, 1962) и „Улога читаоца“ („The Role of the Reader“, 1979).

Отворени карактер дела види се, даље, не само у његовом подстицању активне, продуктивне улоге читаоца, и плуралитета читалачких аката, већ и у унутрашњој отворености ка другим текстовима који постају делови његове властите структуре. Тако се деја интертекстуалности директно спаја са идејом о произвођачком саучествовању читаоца у изградњи текста. Резимирајући Еково становиште о изнетим темама, можемо рећи да је он својом идејом отвореног дела и активне улоге читаоца антиципирао мисао француског филозофа и есејисте **Ролана Барта** (Roland Barthes, 1915-1980) који је, потпуно у Ековом духу, тврдио да текст „тражи од читаоца да сарађује“ (Барт, 1971: 185). И Еково и Бартово становиште на овом месту имају за циљ оживљавање читалачког акта како би се он ослободио пасивности уобичајене конзумације. Барт, у потпуном противставу спрам класичног приступа књижевности, иде још један корак даље од Ека, и проглашава чак „смрт“ аутора као услов „рођења“ читаоца.

Барт је нарочито значајан по указивању на димензију тела у писању и читању књижевног текста. Говорећи о властитом мисаоном развоју, он у својој аутобиографији каже да се тело као „реч-мана“, као реч којом се „може одговорити на све“, полако појављивала и сазревала у његовој свести. Посредством тела долазимо до „задовољства у тексту“, што је једна од најважнијих идеја у Бартовом мишљењу. Наиме, као врхунац овог задовољства у стварању и рецепцији (конзумацији) уметничког дела јавља се код Барта екстатички, телесни доживљај „блаженства“. Ово стање је крајњи утичак стваралачког деловања писца (аутора) и читаоца (реципијента) у процесу семиозе. Наведене семиотичке идеје релацијске природе знака, радикалне отворености и интертекстуалности дела, пресудног стваралачког значаја реципијента у процесу семиозе, и стања „блаженства“ као крајњег учинка тог процеса, од велике су важности за разумевање музичке и друштвене праксе електронске плесне музике. Оне показују да семиотика може наћи плодну примену у анализи феномена који је у средишту ове докторске дисертације.

На трагу ових идеје о „блаженству“ и активитету реципијен(а)та, у раду се посвећује пажња теорији користи и задовољства коју нарочито развија британски теоретичар масовних комуникација **Денис МекКвејл** (Denis McQuail, 1935- ), и његовој типологији модела масовног комуницирања, међу којима се налазе ритуални (експресивни) и рецепцијски модел, који су од нарочитог значаја за разумевање електронске плесне музике.

Од домаћих аутора, посебно се наводе и анализирају идеје семиотичара, музиколога и композитора **Михајла Ђорђевића** (1950- ). Ђорђевић такође нагиње оним семиотичким теоријама које у разумевање знака или семиозе укључују интерпретатора као битан моменат. По његовом мишљењу, интерпретатор има иницијалну и детерминишућу улогу у процесу семиозе, тј. значење је само резултат његове семиотичке активности. Ђорђевић нарочито истиче значај семиотичког приступа у области пројектовања и дизајна уметничких и медијских изражајних средстава, у које спадају реч, звук, слика и покрет.

Када је реч о **другом елементу предмета рада**, самој електронској плесној музици, може се рећи да се за директне претеча ЕДМ-а узимају, између осталих, диско музика Ђорђа Мородера (Giorgio Moroder) и електронска музика група као што су Крафтверк (Kraftwerk) и Јелоу Меџик Орхестра (Yellow Magic Orchestra) из касних 70-их. Електронска поп музика какву данас познајемо јавља се са појавом диско музике и првих диско клубова; тада и израз ди-џеј (скраћено од *disc-jockey*) постаје популаран. Сматра се да је диско утицао на рађање првог ЕДМ правца - хауса. Поред хауса, најзначајнији правци унутар ЕДМ-а су техно, тренс, драм енд бас итд. У последњих десетак година ЕДМ је правац обележеном трендом брзог раста популарности како у свету, тако и на простору бивше Југославије.

Ди-џеј има кључну улогу у извођењу електронске плесне музике. Међутим, он није особа која само пушта музику у клубовима и дискотекама, на радио-станицама, концертима, фестивалима итд., већ је често и производи уз помоћ сложене музичке опреме и технике (тако су многи ди-џејеви истовремено и продуценти). Специфичност његовог рада је да ствара властите нумере и њихове компилације (тзв. ди-џеј сетове), спајајући делиће звука и фрагменте (семплове) већ постојећих снимака. На тај начин ди-џеј пракса потврђује **Сосирову** идеју о релацијској природи знака, пошто тако креирана трака има значење само на основу актуелног распореда њених семплова који је увек подложен измени. Такође, **Бартова** идеје радикалне интертекстуалности и „смрти аутора“, као и **Ђорђевићева** идеја о значају семиотике за област уметничког дизајна, долазе овде до пуног изражаја.

Улога ди-џеја је одлучујућа за плесну клупску културу. Клупска атмосфера, расположење или „вајб“ (*vibe*) стварају се у интеракцији између ди-џеја, публике и физичког простора који деле. Ди-џејев избор и редослед снимака улази у интеракцију са расположењем публике, а култ ди-џеја постаје средишњи део клупске сцене - он вешто процењује расположење публике на плесном подијуму, реагује на њега и усмерава га, док миксује своје траке у једну компактну целину. Будући да ди-џеј не само прави, него и пушта музику, класична раздвојеност између аутора и извођача код овакве врсте музике престаје да важи. А због снажне интеракције између ди-џеја и његових слушалаца, такође престаје да важи уобичајена раздвојеност аутора/извођача (емитера) и публике (реципијента). Тело и игра, како сам назив каже, имају главну улогу у електронској плесној музици, и циљ је постићи врхунско телесно задовољство, специфично стање трансa, при чему плесачи (реципијенти) имају изразито активну и незаменљиву улогу у

креирању значења. Све ово доказује релевантност **Екових** идеја о „отвореном делу“ и ангажованом реципијенту, **Бартове** идеје о „блаженству у тексту“, као и **МекКвејлове** теорије користи и задовољства, и ритуалног (експресивног) и рецепцијског модела комуницирања, за разумевање ЕДМ-а.

У оквиру **трећег чиниоца предмета рада** истиче се појам монокултуре. Он означава специфичан облик културе који се јавља у друштвеном животу на планетарном нивоу током савременог процеса глобализације. Семиотички промишљена и преиспитана, глобализација, тачније глобализам, у основи представља процес ширења и наметања специфичног економског, политичког, војног, културног модела западних нација и држава остатку света, а не истинско прожимање различитих уређења и култура које ствара неки заједнички модел у којем је присутна и сачувана њихова особеност. Кључна карактеристика ове глобалистичке монокултуре у семиотичком погледу је хомогенизација знакова - вредности, укуса, понашања, животних стилова, производње, потрошње, институција и свега осталог, како на нивоу појединаца, тако и читавих друштвених колективитета у савременом свету, који одговарају култури и свету живота западњачког, односно америчког друштва. Семиотичко „деконструисање“ монокултуре и њених језичких стратегија које идеолошки маскирају или искривљују праву друштвену стварност, биће доследно коришћено у раду.

Основу монокултуре чини глобалистички капитализам који фаворизује тржишну економију и вредности конзумеризма на рачун осталих, алтернативних облика уређења друштвеног живота и система вредности. Транснационалне корпорације су главни носиоци и промотери монокултуре у позном периоду глобализације, због чега неки истраживачи одређују овај модел као „корпоративну монокултуру“. Такав систем има озбиљне последице по локална (национална) друштва и културе; он не само да не пружа прилику да се изрази и развије њихова разноликост и чудесна многостраност, већ ове разлике укида у корист једнообразне, западњачки обликоване и наметнуте културе.

**Ђорђевић** посебно повезује деградацију уметничке димензије стваралаштва и духовног нивоа човечанства са доминацијом корпоративистичких сила и интереса у продукцији и дистрибуцији масовне културе, као и са наметањем једног културолошког обрасца, проистеклог из англоамеричке популарне културе, осталим нацијама и свету у целини. Феномен монокултуре одликује, пре свега, масован и популистички карактер, те се по својим суштинским субжанровским (не)вредностима, он никако не може поредити са културом високог нивоа: модерне, постмодерне или пост-постмодерне стилске оријентације. Овај образац за свој крајњи и најпогубнији учинак има потискивање и елиминацију аутохтоног културног стваралаштва осталих народа, који су најчешће немоћни пред глобалистичком инвазијом американизованог културног модела. Стога се он испољава као својеврстан вид културне доминације и хегемоније, односно конкуренције, наметања и укидања специфичности аутохтоних локалних култура. У оквиру модела монокултуре у сфери савремене поп-музике, која је превасходно западне провинијенције, електронска плесна музика данас има доминантно место, и као таква постаје доминантна и

на простору бивше Југославије, што овом раду даје додатну актуелност и тежину. Надамо се ће семиотичка анализа дискурса и знакова савременог ЕДМ-а убедљиво показати његов монокултурни карактер, и тако потврдити основну тезу овог рада.

Дакле, **предмет истраживања** ове докторске дисертације је семиотички приступ електронској плесној музици као феномена монокултуре. Операционално одређење предмета истраживања подразумева да се издвоје три **општа чиниоца садржаја**:

1. семиотика као научна теорија и приступ (општа наука о знацима која налази своју примену и у области музичких знакова),
2. електронска плесна музика (правац у оквиру популарне музике у коме електронски инструменти и игра имају одлучујућу улогу),
3. феномен монокултуре (доминантан модел масовне и популистичке културе на глобалном нивоу који укида посебност аутохтоних култура мањих народа).

Даљом операционализацијом, издвајају се **посебни чиниоци семиотичке теорије**:

1. семиотика Фердинанда де Сосира (као теорија о структури знака и његовој релационој природи),
2. семиотика Умберта Ека (као теорија о стваралачком значају реципијента у процесу семиозе),
3. семиотика Ролана Барта (као теорија о интертекстуалности дела и „смрти аутора“),
4. семиотика Михајла Ђорђевића (као аналитичко-критички и креативно-синтетички начин промишљења уметничке праксе у области дизајна);

**посебни чиниоци електронске плесне музике:**

1. хаус музика (поджанр електронске плесне музике настао крајем 70-тих година 20. века у Чикагу),
2. техно музика (поджанр електронске плесне музике настао средином 80-тих година 20. века у Детроиту),
3. тренс музика (поджанр електронске плесне музике настао почетком 90-тих година 20. века у немачким клубовима) итд.;

**и посебни чиниоци феномена монокултуре:**

1. масовни и популистички карактер монокултуре (као модела културе који својом наметљивошћу и раширеношћу потискује и слаби културу високог нивоа),

2. културна доминација и хегемонија западне монокултуре (као модела културе који се путем масовних медија и осталих структура корпоративног капитала из западних метропола намеће читавом свету),

3. укидање посебности аутохтоних култура (као традиционалних образаца културе мањих народа и држава), итд.

На крају можемо издвојити неке **појединачне чиниоце**, нпр. Екова идеја о „отвореном делу“ или Бартова идеја „блаженства у тексту“, дизајн звука и покрет и стање трансa у електронској плесној музици, масовни и популистички карактер електронске плесне музике и доминација и хегемонија западне популарне музике у свету и на простору бивше Југославије, итд.

**Временско одређење предмета истраживања** везано је за период од краја 70-их до 2016. године, током којег се развијају електронска плесна музика у свету и на простору бивше Југославије, и на њој заснована савремена монокултура у области популарне музике. Када је реч о емпиријском делу истраживања, оно је спроведено 2016. године међу ауторима, извођачима и публиком електронске плесне музике у београдским клубовима, и на фестивалу Вајт Најт Сензејшн (*White Night Sensation*) који се под покровитељством ди-џејева из Амстердама одржава у Водицама (Хрватска).

**Просторно одређење предмета истраживања** везано је за простор бивше Југославију, нарочито Србију, Црну Гору и Хрватску, где постоји велики број клубова и манифестација у којима електронска плесна музика заузима водеће, па и искључиво место. У домену емпиријског истраживања ограничено је на београдске клубове и место Водице у Хрватској.

**Дисциплинарно одређење предмета истраживања** обухвата семиотику као базичну науку која се користи у истраживању, теорије масовног комуницирања, посебно **МекКвејлову**, и теорије популарне и масовне културе које критички приступају овом феномену, као што су **Моренова**, **Хоркхајмерова** и **Адорнова**, и **Маркузеова**.

**Научни циљеви истраживања су:**

1. **Научна дескрипција** семиотичке теорије, електронске плесне музике и савремене монокултуре,

2. **Научна класификација** која би се извршила на бази сличности и разлика унутар посебних чинилаца предмета истраживања тј. класификација посебних семиотичких теорија, потправаца унутар електронске плесне музике и особености феномена монокултуре,

3. **Научно откриће** веза које постоје између кључних семиотичких теорија и главних особина електронске плесне музике, електронске плесне музике и савремене монокултуре, и сва три главна чиниоца предмета рада у њиховом јединству,

4. **Научно објашњење** веза које постоје између кључних семиотичких теорија и главних особина особина електронске плесне музике, електронске плесне музике и савремене монокултуре, и сва три главна чиниоца предмета рада у њиховом јединству.

**Друштвени циљеви истраживања су:**

1. Објашњење позитивних и негативних аспеката електронске плесне музике у друштвеном комуницирању,
2. Објашњење позитивних и негативних друштвених аспеката културног модела електронске плесне музике,
3. Објашњење значаја електронске плесне музике за програм градских клубова, дискотека, концерата и фестивала, и њихову зараду.



## 1.2. Основне хипотезе од којих се полази у истраживању

У складу са претходно дефинисаним предметом и циљем дисертације, општа, односно генерална хипотеза од које се полази у истраживању гласи:

**Што више користимо семиотичку теорију у истраживању, то ћемо боље разумети суштину и посебне димензије електронске плесне музике као феномена монокултуре.**

С обзиром на посебне чиниоце појединих елемената предмета рада, можемо формулисати следеће **посебне хипотезе**:

**X1.** Ако користимо Сосирову семиотику као истраживачки приступ, онда ћемо боље разумети феномен хаус музике.

**X2.** Ако користимо Екову семиотику као истраживачки приступ, онда ћемо боље разумети феномен техно музике.

**X3.** Ако користимо Бартову семиотику као истраживачки приступ, онда ћемо боље разумети феномен тренс музике.

**X4.** Ако користимо Ђорђевићеву семиотику као истраживачки приступ, онда ћемо боље разумети феномен електронске музике.

**X5.** Ако имамо у виду масовни и популистички карактер монокултуре, онда ћемо боље разумети феномен популарности електронске плесне музике.

А имајући у виду појединачне чиниоце елемената предмета, можемо поставити одређене **појединачне хипотезе**:

**X1.** Ако користимо Сосирову идеју о релацијској природи знака, разумећемо ди-цеј семпловање музике у електронској плесној музици.

**X2.** Ако користимо Екову идеју о „отвореном делу“, разумећемо електро-плесачки карактер електронске плесне музике.

**X3.** Ако користимо Бартову идеју „задовољства у тексту“, разумећемо стање транса у тренс музици.

**X4.** Ако користимо Ђорђевићево истраживање аудио-визуелних комуникација у области звука и покрета, разумећемо дизајн звука и значај покрета у електронској плесној музици.

**X5.** Ако имамо у виду културну доминацију и хегемонију западне популарне музике у свету, онда ћемо боље разумети феномен популарности електронске плесне музике на простору бивше Југославије.

Посебне и појединачне хипотезе 1-4 треба теоријски да буду поткрепљене у поглављима 2 и 3 рада, на основу анализе наведених семиотичких учења и основних особина и праваца електронске плесне музике, и синтезе овако добијених увида у једну теоријску целину. У одељку 3.3.1. који разматра основне карактеристике ди-џеј продукције, требало би у непосредном облику да се потврде хипотезе 1 и 4, у одељку 3.4.2. („Публика као ко-аутор значења у ЕДМ-у“) хипотезе 2 и 4, а у одељку 3.4.5. („Искуство трансa у ЕДМ-у“) хипотеза 3. Хипотеза 5 треба да буде поткрепљене у поглављима 4 и 5 рада, која се односе на појам, аспекте и критичко преиспитивање монокултуре, а у истим поглављима треба експлицитно да буде одбрањена општа хипотеза, будући да она директно упућује на семиотичко излагање и критику електронске плесне музике као феномена монокултуре. У овом погледу нарочито су значајни одељци 4.2.5. („Забава и спектакл као суштина доживљаја савременог ЕДМ-а“) и 4.4.2. („ЕДМ култура у Србији и региону - тотална доминација и хегемонија западњачке монокултуре“). Хипотезе би требало и емпиријски да буду потврђене, на основу анализе резултата анкете и интервјуа спроведених међу клупском публиком у Београду и Водицама, и ди-џејевима из Србије и Хрватске. У упитнику и интервјуу се налазе питања која су повезана са датим хипотезама, тако да су се оне могле адекватно тестирати и додатним емпиријским путем.

### 1.3. Методе које се истраживању примењују

Од основних метода сазнања у истраживању се примењују:

1. **анализа** различитих семиотичких приступа и суштинских карактеристика електронске плесне музике и монокултуре,
2. **синтеза** тако добијених сазнања у правцу утврђивања базичних увида семиотичког приступа електронској плесној музици као феномена монокултуре,
3. **апстракција** којом се издвајају главни елементи семиотичког приступа, електронске плесне музике и монокултуре,
4. **конкретизација** којом се неки општи семиотички увиди и аспекти савремене монокултуре излажу на примеру извесних особина електронске плесне музике,
5. **генерализација** којом се резултати добијени емпиријским истраживањем уопштавају на читаву класу аутора, извођача и уживалаца електронске плесне музике.

**Општи научни методи** који се у истраживању користе су:

1. **хипотетичко-дедуктивна метода** којом се из полазних општих, посебних и појединачних хипотеза дедукују искази који се проверавају у поступку теоријског и емпиријског истраживања.
2. **компаративна метода** којом се пореде различити семиотички приступи и теорије масовног комуницирања и популарне културе да би се утврдиле њихове сличности и разлике у погледу истраживања електронске плесне музике.
3. **статистичка метода** којом се утврђују и критички анализирају резултати добијени методом испитивања. Добијени резултати истраживања приказаше се путем табела и графикана.

На крају, у емпиријском делу истраживања користе се следеће **методе прикупљања података**:

1. **метода испитивања** којом се установљују ставови и мишљења аутора, извођача и уживалаца електронске плесне музике. Користе се **све три технике ове методе: тестирање, анкете и интервјуи** са значајним ауторима, извођачима и најчешћим посетиоцима клубова и фестивала на којима се изводи електронска плесна музика. Као **инструмент у истраживању** користи се упитник.
2. **метода посматрања** деловања и понашања извођача и уживалаца електронске плесне музике у београдским клубовима и на фестивалу у Водицама.

## 1.4. Очекивани резултати и допринос истраживања

**Научна оправданост истраживања** се огледа у:

- научном потврђивању, продубљивању и проширивању постојећих, и откривању нових научних сазнања, о везама између семиотичке теорије и теорија масовног комуницирања и популарне културе, с једне, и електронске плесне музике као феномена савремене монокултуре, с друге стране,
- даљој експликацији и конкретизацији семиотичке теорије и теорија масовног комуницирања и популарне културе на примеру електронске плесне музике,
- емпиријском доказивању семиотичког приступа и теорија масовног комуницирања и популарне културе на примеру електронске плесне музике,
- социолошком и културолошком истраживању савремене популарне културе, показивањем материјалних и духовних веза између савременог друштва и његове масовне културе,
- оригиналности научног рада као првог те врсте код нас, а у свету још увек ретког.

**Друштвена оправданост** овог истраживања огледа се у:

- разумевању друштвене динамике и промена у савременој култури на примеру популарности и утицаја електронске плесне музике,
- ставовима које заузима омладина према савременом друштву и култури посредством афинитета према електронској плесној музици,
- добијању слике о односу савременог друштва и културе,
- разумевању ванинституционалне културне праксе у Србији и бившој Југославији на примеру популарности и утицаја електронске плесне музике,
- објашњењу позитивних и негативних аспеката електронске плесне музике у друштвеном комуницирању,
- објашњење позитивних и негативних друштвених аспеката културног модела електронске плесне музике,
- објашњењу значаја електронске плесне музике за програм градских клубова и међународних фестивала, и њихову зараду.

## 2. ОСНОВИ СЕМИОТИКЕ

### 2.1. Фердинанд де Сосир и релацијска природа језичког знака

#### 2.1.1. Одређења семиотике и семиологије

Семиотика је изворно, још у античком добу, била грана медицинске науке, мада је сам термин далеко новијег датума. Тако је чувени старогрчки лекар **Гален из Пергама** (Claudius Galenus, 130-210) утврђивање дијагнозе неке болести схватао као процес семиозе (*semeiosis*). Све до 18. века изрази *semiotica*, *semiotique*, или *Semiotik*, били су у разним европским језицима званични медицински изрази за науку о симптомима болести. У Италији се израз *semeiotica* још увек користи у медицини. Од свог првобитног значења истраживања симптома, односно знакова болести, појам семиотике је временом еволуирао у другим правцима; упркос томе, остало је базично семиотичко поимање да је знак нешто што нас упућује на нешто друго, као што нас симптоми болести упућују на саму болест.

Прво експлицитно спомињање семиотике као гране филозофије налазимо у делу „Оглед о људском разуму” („Essay concerning Human Understanding“, 1690) енглеског филозофа **Џона Лока** (John Locke, 1632-1704) у коме се „учење о знацима” дефинише као *Semeiotike* (Лок користи грчку реч за семиотику) (Nöth, 1995: 13). Међутим, иако се још код Лока, крајем 17. века, јавља појам семиотике у њеном филозофском значењу као науке о знацима, све до тридесетих година 20. века у овој области проучавања преовладавали су појмови семантике и семиологије (појам који уводи **Сосир**). Први израз се доминантно користио у филозофским круговима и у енглеском и немачком језику, док је други био у употреби међу лингвистима и на подручју француског и других романских језика (Ђокић, 2003: 64).

Након тог периода, за именовање науке о знацима, усталила су се два појма: семиотика и семиологија. За појам семиотике уобичајено се везује традиција која започиње америчким филозофом **Чарлсом Сандерсом Персом**, и наставља се у радовима **Чарлса Мориса**, **Чарлса Огдена** (Charles Kay Ogden, 1889-1957), **Ајвора Ричардса** (Ivor Armstrong Richards, 1893-1979), **Томаса Себеока** (Thomas Albert Sebeok, 1920-2001), и других аутора англосаксонског, али и немачког и руског говорног подручја. Сам Перс је користио углавном израз *semeiotic*, понекад *semiotic* или *semeiotics*, ретко *semeotic*, а никада, што је занимљиво, *semiotics*, израз који је касније, све до данас, прихваћен у овом говорном подручју. Морис такође није користио израз *semiotics* већ *semiotic* (Nöth, 1995: 14). У сваком случају, појам семиотике, у смислу науке о знацима, потиснуо је до тада преовлађујући појам семантике, који се сада резервише само за један део, додуше важан, семиотичке науке, посвећен питањима означавања, значења и истинитости (Ђокић, 2003:

76). С друге стране, појам семиологије (*sémiologie*) везан је за традицију коју установљује **Сосир**, којој касније припадају, између осталих, **Луис Хјелмслев** (Louis Trolle Hjelmslev, 1889-1965), **Клод Леви-Строс** (Claude Lévi-Strauss, 1908-2009), **Ролан Барт**, **Жан Бодријар** (Jean Baudrillard, 1929-2007), **Јулија Кристева** (Julia Kristeva, 1941- ) и други аутори превасходно француског говорног подручја. Изрази алтернативни овим двома, попут *семиотика*, *семиологија*, *сематологија*, и друге „лексичке монструозности”, како их је назвао **Еко**, постепено су нестали из употребе (Јанићијевић, 2007: 191).

Данас се ова два термина углавном узимају синонимно, мада неки аутори сматрају да је семиотика општија, и да укључује семиологију као једну од својих грана (Јанићијевић, 2007: 191). Године 1969. иницијатори Међународног удружења за семиотичке студије (International Association of Semiotic Studies), међу којима су били **Ролан Барт**, **Клод Леви-Строс**, **Емил Бенвенист** (Émile Benveniste, 1902-1976), **Роман Јакобсон** (Roman Osipovich Jakobson, 1896-1982), **Томас Себеок** и **Алжирдас Гремас** (Algirdas Julius Greimas, 1917-1992), одлучили су да усвоје израз семиотика (*semiotics*) као општи термин који покрива дотадашње области семиологије и опште семиотике. Ова одлука је потом широко прихваћена у међународним семиотичким круговима и истраживањима (Nöth, 1995: 14). Тако ћемо и ми у овом раду користити претежно израз семиотика, осим у случајевима када се конкретно говори о Сосировој, Бартовој итд. семиологији, тј. у контекстима где се израз семиологија употребљава код оригиналних аутора.

### 2.1.2. Фердинанд де Сосир - лингвистика као образац семиологије

Истичући изузетан значај Сосировог дела „Курс опште лингвистике“ („Cours de linguistique générale“, 1916), семиотичар **Рој Харис** (Roy Harris) означио је ово дело као „Магна Карта модерне лингвистике“ (Cobley, 2001: 255). „Курс“ је први пут објављен 1916. године, три године након Сосирове смрти, тако да сам Сосир није учествовао у настанку овог дела. За њега су заслужни Сосирови ученици, пре свих, двојица уредника **Албер Сеше** (Albert Sechehaye) и **Шарл Баји** (Charles Bally), који су у сарадњи са **Албертом Ридлингером** (Albert Riedlinger), на основу својих и бележака осталих студената, као и неколико бележака самог Сосира, припремили ово дело. Материјал се иначе односио на три одвојена курса из опште лингвистике који је Сосир држао на Катедри за лингвистику и компаративистику Универзитета у Женеви у периоду 1907-1911. године (Chandler, 164).

Сосир је одредио језик као „систем знакова који изражавају идеје“; то је оно што карактеристично за сваки језик, његово суштинско обележје, без обзира о ком се језику ради и какве промене он трпи током времена. Међутим, иако се бавио лингвистиком, тј. језичким знаковним системом, Сосир је био свестан да постоје и други знаковни системи. Зато он каже да се језик може „поредити са писмом, са азбуком глувонемих, са

симболичким ритуалом, са формама учтивости, са војничким знацима, итд.“, и да је језик „само најважнији од тих система“. Тиме је Сосир отворио простор за каснија семиотичка истраживања у ванлингвистичким областима, укључујући музику, што је такође значајна последица његовог учења. У том погледу он најављује „једну науку која би испитивала живот знакова у друштвеном животу“ и назива је „семиологијом“ (од грчког *sēmeion*, „знак“). Семиологија би проучавала шта су знаци и који закони њима управљају. Као наука о једном посебном систему знакова, лингвистика је део опште семиолошке науке (Сосир, 1977: 75), али будући да је језик, по Сосировом мишљењу, најважнији знаковни систем, она има привилеговано место у семиологији, и „може постати општи образац целе семиологије“. Ова привилегованост језика у односу на друге системе потиче од „конвенционалности“ и „произвољности“ његових знакова; захваљујући тим особинама, језички знаци „остварују боље од других идеал семиолошког поступка“ (Сосир, 1977: 137; Калер, 1980: 111). У каснијем развоју (француске) семиологије, нарочито код Барта, овај повлашћен положај лингвистике довео је до преокрета Сосирове замисли, па је семиологија постала део лингвистике, њој подређена и њоме ограничена (Јанићијевић, 2007: 202). Стога се може приметити да је Сосир, истицањем лингвистике као „општег обрасца целе семиологије“, припремио терен за подређивање семиологије лингвистици.

### 2.1.3. Одређење знака и његова произвољност (арбитрарност)

Пошто се семиотика бави језиком као „системом знакова“, потребно је видети како Сосир схвата знак. Он дефинише (језички) знак на следећи начин: „Лингвистички знак не спаја ствар са именом, већ појам (*concept*) са акустичном сликом (*image acoustique*). Ова слика није материјалан звук, чисто физичка ствар, већ психички отисак тога звука, представа коју нам о њему даје сведочанство наших чула...Психички карактер наших акустичних слика јасно се види када посматрамо властити говор. Ми можемо да говоримо само себи или да себи рецитујемо стихове не мичући ни уснама ни језиком...Лингвистички знак је, дакле, психички ентитет са два лица...Термини садржани у лингвистичком знаку су и један и други психичке природе, спојени у нашем мозгу везом асоцијације“ (Сосир, 1977: 133, 134). Крајем трећег курса Сосир је заменио изразе „појам“ и „акустична слика“ појмовима „означено“ (*signifié*) и „ознака“ (*signifiant*), јер, по њему, та „два термина имају ту предност што потцртавају супротност која их дели, било међусобно, било од целине којој припадају“ (Сосир, 1977: 135). Дакле, за Сосир схвата знак као дијадну структуру, мада последња реченица, у којој се спомиње да се „означено“ и „ознака“ разликује од „целине којој припадају“, можда упућује на то да се та целина, тј. знак у целини, може схватити као неки трећи, посебан ентитет који се не може просто свести и поистоветити са својим елементима.

Пошто се језици међусобно разликују, а то се види не само у граматичким разликама, већ и у различитим спојевима ознаке и означеног<sup>1</sup>, то значи да језици не артикулишу (разлажу и обликују) стварност на исти начин. Како је рекао аустралијски филозоф **Дон Пасмор** (John Passmore), „језици се разликују по томе што различито разликују“. Нема „природних“ појмова који се просто „рефлектују“ у језику, те зато језик има суштинску улогу у „конструисању стварности“ (Chandler, 21). Језик „може произвољно да бира своје ознаке; он може да изврши поделу на спектар појмовних могућности како год жели...сваки језик производи различит скуп означених; он располаже...'произвољним' начином организовања света у појмове“ (Калер, 1980: 26, 27). То нас доводи до битног Сосировог увида у „произвољност“ знака.

Произвољност (арбитрарност) језичког знака је за Сосира прво начело семиолошког истраживања. Оно значи да је веза између ознаке и означеног унутар знака произвољна, у смислу да се један појам могао означити било којом акустичном сликом, односно низом звукова. Доказ томе су, по Сосиру, разлике међу језицима (један исти појам у различитим језицима повезан је са различитим звучним изразом) (Сосир, 1977: 135). Међутим, да би спречио погрешно разумевање овог начела произвољности знака, Сосир подсећа на конвенционални карактер језика. Произвољност, наиме, не значи да „ознака зависи од слободног избора говорећег субјекта“, будући да језик није у његовој функцији; зато „није у моћи индивидуе да ишта промени на знаку који је једном већ установљен у лингвистичкој групи“. Стога је код произвољности знака реч заправо о томе да је веза између ознаке и означеног „немотивисана“, пошто између њих „нема никакве природне везе у стварности“ (Сосир, 1977: 137). Или, како каже **Кристева**: „Тако се може видјети да звук није идентичан ствари, да ријеч није идентична својој спољашњој манифестацији: њихов однос није суштински, то је однос коегзистенције, сукцесије, метонимије“ (Кристева, 2000: 500).

Природа везе између појма (означеног) и акустичне слике (ознаке) произвољна је у смислу конкретних облика које ће ови елементи добити. Појам сам по себи не постоји изван свог изражаја у акустичној слици, као што акустична слика сама по себи не значи ништа изван свог упућивања на појам. Али, то не значи да се одређени појам мора изразити одређеном акустичном сликом, а не неком другом, и обрнуто, да одређена акустична слика мора да упућује на одређени појам, а не неки други. Јер, ништа нас у самој природи ствари не наводи да неки појам представимо једном акустичном сликом, а не неком другом; њихова веза је искључиво производ друштвене конвенције. Тако, док је однос између ознаке и означеног у овом смислу онтолошки произвољан (унутар језичког знака), он није друштвено или историјски произвољан (унутар језичке заједнице). Како је

<sup>1</sup> Сосир наводи разлике у „вредностима“ између речи *mouton* у француском и *sheep* у енглеском. Ове две речи имају исто значење, али не и исту вредност (о Сосировом схватању вредности касније). Тако, док и *mouton* и *sheep* значе овна, за овчетину која се донесе на сто ради јела, Французи ће такође користити реч *mouton*, али Енглези неће *sheep*, него *mutton* (Сосир, 1977: 189). Довољно је овде споменути и значајне разлике између нпр. речи које означавају родбинске односе у енглеском и оних у српском језику.



**Леви-Строс** приметио, знак је произвољан *a priori*, али престаје да буде произвољан *a posteriori*; након што је једном ушао у друштвену употребу, он не може бити произвољно мењан од стране неке индивиде или индивидуа (Chandler, 23).

#### 2.1.4. Релацијска природа знака и његова вредност

Сосир је изричито, на више места, указивао и на релацијску природу језичког знака. „Језик је систем чистих вредности које не одређује ништа ван тренутног стања његових термина“ (Сосир, 1977: 148). Као што у партији шаха „односна вредност фигура зависи од њиховог положаја на шаховској табли“, тако у језику „сваки термин има своју вредност у свом противстављању свим осталим терминима“ (Сосир, 1977: 157). Зато је „велика илузија сматрати да је један термин једноставно спој извесног звука са извесним појмом. Тако га дефинисати значило би изоловати га од система чији је он саставни део“ (Сосир, 1977: 187). Један елемент изолован из система, и премештен у неки други, може да изгуби своје значење, па чак и добије потпуно супротно значење. Узмимо нпр. свастику као знак (симбол) који су користили нацисти, али који се може наћи у многим културама света, од давнина до данас; јасно је да она има битно различито значење у овим различитим културним системима. Или милион долара које можете да корисно трошите у свакодневном животу, и иста сума новца која се поред вас налази на неком пустом острву. Ако већ говоримо о шаху, није исто пешак на почетку партије, и пешак који осваја даму или матира краља на крају партије. Итд.

Тврдња филозофа **Баруха де Спинозе** (Baruch Spinoza, 1632-1677) „Свако одређење је негација“ („Omnis determinatio est negatio“), тј. увид да идентитет неке ствари зависи од њених разлика и негација у односу на друге ствари, долази до изражаја и у Сосировом разумевању знака. У том погледу, језички појмови су „чисто диференцијални, дефинисани не позитивно, својим садржајем, већ негативно, својим односима са другим терминима система. Њихова најтачнија карактеристика јесте да су оно што други нису...У језику постоје само разлике без позитивних термина“ (Сосир, 1977: 191, 195). Зато Сосир још једном наглашава: „језик је облик, а не супстанца“ (Сосир, 1977: 197). А пошто је језик такав, „његови елементи имају само контрастивна и комбинаторна својства“ (Калер, 1980: 58).

За немачког филозофа **Ернста Касирера** (Ernst Cassirer, 1874-1975), кључни и револуционарни аспект модерне лингвистике састојао се управо у овом Сосировом инсистирању на примарности односа и система односа. С обзиром на ово постављање односа у први план истраживања, Касирер 1945. године надахнуто изјављује: „У читавој историји науке вероватно нема фасцинантнијег поглавља од успона нове науке лингвистике. По свом значају, она се може сасвим добро упоредити са новом Галилејевом науком која је у 17. веку изменила наше читаво поимање физичког света“ (Culler, 2001: 27). Померање фокуса са објеката на односе, истицање увида да објекте стварају и

одређују односи, а не обрнуто, присутно је и код британског филозофа науке **Алфред Норта Вајтхеда** (Alfred North Whitehead, 1861-1947): „Погрешно схватање које је столећима прогонило филозофску литературу јесте појам 'самосталног постојања'. Нема таквог вида постојања; сваки ентитет треба разумети на основу тога како је испреплетен с осталим делом универзума“ (Калер, 1980: 140). А у овом контексту можемо навести и изјаву сликара **Жоржа Брака** (Georges Braque): „Ја не верујем у ствари; верујем у односе“ (Калер, 1980: 141).

Релацијски карактер знака је у директној вези са његовом вредношћу. Вредност је управо одређена положајем знака у односу на друге знакове унутар система, посредством њихових комбиновања, разликовања и/или супротстављања, а то, како смо видели, детерминише и њихов идентитет. Као што нпр. фигура коња у шаху добија своју вредност на основу правила игре и њеног места на шаховској табли у односу на друге фигуре, па чак може бити замењена неком другом фигуром у случају да се изгуби или уништи (и без икакве сличности са коњем, довољно је да јој се да иста вредност, јер суштина фигуре није у њеној материјалности), тако се „у семиолошким системима, као што је језик, где се елементи узајамно одржавају у равнотежи по одређеним правилима, појам идентичности поклапа са појмом вредности, и обрнуто...Језик је систем чији су сви термини солидарни и где вредност једног проистиче из истовременог присуства других...Садржина једне речи заиста је одређена само уз суделовање онога што постоји ван ње. Као саставни део једног система она има да носи не само једно значење већ и, пре свега, једну вредност...Тако је вредност ма којег термина одређена оним што га окружује“ (Сосир, 1977: 183, 188, 189, 190).

### 2.1.5. Значај и утицај Сосирове семиологије

Сосиров утицај на даљи развој лингвистике, семиотике, филозофије и друштвених наука био је изузетан, нарочито на француском говорном подручју. Већ је истакнуто да се након Сосира лингвистика бавила тиме да „дискутује његове теме, било да их прихвати и допуни, било да их одбаци“ (Марић, 1977: 16). Тога су били свесни и његови ученици и приређивачи „Курса опште лингвистике“: „Остаје све што је Сосир утврдио о природи језика, о томе да у 'лингвистичком систему постоје само разлике без позитивних термина', о линеарности и дихотомијама језика, о вредностима и облицима без супстанце, итд.“ (Фердинанд де Сосир<sup>2</sup>, 1996: 46). Иако је његова концепција знака била разрађивана само ради анализе природе језичког знака, луцидни и оригинални Сосирови увиди<sup>2</sup> довели су до тога да је његов модел у каснијој семиотичкој традицији почео да се преноси и примењује и на нејезичке знаке, тј. знаке уопште (Nöth, 1995: 59). Тако је семиотичком приступу

<sup>2</sup> Шарл Баји у једном писму Сосиру каже: „Ја сам имао привилегију и могућност да Вас слушам више од десет година, и могу рећи да Вас никада нисам чуо да два пута предајете исту лекцију“ (Точанац, Јовановић, 2013: 134)

постало отворено крајње широко и разноврсно подручје истраживања, укључујући наравно и музику. Томе је пресудно допринела експлицитна Сосирова идеја да је језик повлашћени знаковни систем у свету знакова, и да због тога лингвистика може постати „општи образац целе семиологије“. Као хеуристички модел за истраживање осталих знаковних система, Сосирова концепција нарочито је била утицајна у структуралистичко-семиолошкој традицији (Nöth, 1995: 63).

На крају, занимљиво је споменути чињеницу да Сосир није аутор дела по коме је постао тако познат и утицајан, што на самом његовом примеру покреће питање природе аутора и његовог положаја у односу на дело, које је нарочито разматрано код Ека и Барта. „Курс опште лингвистике“ је, како би се касније рекло, један интертекст који има множину аутора и извора (као што смо на почетку навели, поред самих уредника Балија и Сешеа, ту су значајни и Ридлингер, белешке других студената, а присутне су и неке Сосирове белешке). Не потврђује ли онда „судбина“ овог дела идеју која релативизује улогу аутора, и даје примат самом делу, а коју су заступали **Еко**, и посебно **Барт**? То је још један пример преокретања „природног“, наивног уверења да аутор претходи делу, да је суверен у односу на њега, да је дело само израз његове унутрашње моћи и креативности, и у том смислу секундарно, што су све представе које су, по **Барту**, дуго владале и у (француској) теорији књижевности. Када се томе придода чињеница да нпр. на енглеском језику постоје два конкурентна превода „Курса“ (а слично се може наћи и у другим језицима), и да сваки превод подразумева неку врсту ко-ауторства, поновног стварања дела (Chandler, 164), феномен „Курса опште лингвистике“ постаје утолико провокативнији и продуктивнији за каснија промишљања овог значајног питања.

## 2.2. Умберто Еко и идеја „отвореног дела“

Умберто Еко је широј јавности познат пре свега као књижевник који је популарност стекао својим првим романом „Име руже“ („Il nome della rosa“, 1980), и следећим романима је само увећавао. Међутим, он се више од две деценије пре свог првог романа бавио, у почетку, (средњовековном) естетиком (радови посвећени естетици Томе Аквинског и проблемима уметности и лепог у средњем веку, из друге половине 50-их година), затим теоријом модерне књижевности, уметности и културе (почев од „Отвореног дела“ из 1962. године), да би од 1968. почео да се бави семиотичким истраживањима у којима је постигао ништа мање запажене и значајне резултате него у својој књижевности. С обзиром на ову ширину интересовања и богатство најразноврснијих мисли и извора које користи у својим теоретским радовима, али и есејима и књижевним делима, који не могу да не фасцинирају, Еко несумњиво спада у најобразованије и најсвестраније ствараоце друге половине 20. и почетка 21. века. Његово дело се грана у разне области, релативизујући тиме њихове круте и оштре поделе и разграничања. Када се овој ширини захвата дода и дубина анализе и беспрекоран стил писања (присутан у научним радовима једнако као у есејима и романима), може се рећи да дело Умберта Ека достиже врхунце онога што се може постићи у мишљењу и писању.

### 2.2.1. Еково схватање комуникације

У погледу (вербалног) језика, Еко на неким местима, нарочито у „Одсутној структури“, следи **Сосирово** учење о језику као систему друштвено конвенционисаних знакова, додајући тој концепцији посебно израз „код“, који постаје један од средишњих у Ековој семиотици. Тако, следећи Сосирову идеју да „језик није функција говорећег субјекта“, Еко истиче да „не владамо ми језиком, већ *језик нама*“. А оно посредством чега језик нама влада управо су „чврсти кодови, друштвено и историјски одређени“ (Еко, 1973: 14). По Еку, човек је „животиња која кодира тамо где може и кад год може. Ако га покреће неки универзални закон, онда је то закон Склоности ка Коду“ (Еко, 2004: 97), а „продор кода за почетак значи да ми нисмо богови: да нас покрећу правила“ (Еко, 2004: 16). Као правила, „кодови су системи очекиваног који важе у свету знакова“, па би „језик би био систем који се сам објашњава помоћу узастопних система конвенција који се узајамно објашњавају“ (Еко, 1973: 15, 44, 49).

Међутим, Еко је био свестан да, ма колико кодови били јаки и непроменљиви, примена кода није скроз аутоматска и несвесна, бар не у свим случајевима, што показују неспоразуми у комуникацији, а нарочито облици језичког изражавања који се удаљавају од свакодневне, конвенционалне, високо кодирание и редудантне комуникације. Можда у тим областима човек, уздрмавајући постојећа правила (кодове), и успостављајући нова, ако и

не може да постане богом, божанском бар може мало да се приближи. То је сфера којој ће се Еко посебно посветити у својим тумачењима модерне књижевности и уметности. Она се најављује идејом да сам процес декодирања поруке, „одлука да додели смисао, бирајући одређени код...припада примаоцу. Њему порука стиже, да тако кажемо, предсипонирана за смисао, али још једнако потенцијално лишена смисла“ (Еко, 1977: 24). Дакле, прималац је тај од кога пресудно зависи тумачење, осмишљавање поруке, он у том процесу има незаменљиву, одлучујућу улогу. Уобичајено схватање да пошиљач поруке (аутор) просто уноси одређени смисао (код) у поруку, а прималац, исто тако једноставно, само треба да га „откључа“, наивно је и погрешно, поготово када се ради о протоку порука које су удаљеније од сфере устаљене друштвене комуникације. Тиме је припремљена идеја „отвореног дела“.

### 2.2.2. Отвореност уметничког дела

У свом разумевању уметности и стваралаштва Еко је био под утицајем свог професора са Универзитета у Торину, познатог италијанског естетичара и филозофа **Луиђија Парејсона** (Luigi Pareyson, 1918-1991), чије је идеје даље разрадио и продубио у анализама модерне уметности и књижевности. Парејсон је, пре свега, наглашавао значај облика код уметничког дела и његов „отворени“ карактер који омогућава и подстиче „бескрајност“ извођења и тумачења. Зато ниједно уметничко дело није у ствари „затворено“, него садржи, у својој спољашњој коначности, извесну бескрајност могућих читања, јер „дело живи једино у интерпретацијама које су о њему дате“ (Еко, 1989: 63, 165).

За Ека је ово темељна почетна позиција у разумевању уметности, односно уметничког дела. Дело јесте једна коначан, затворени облик (форма), коме стваралац даје готови карактер, али тај облик је изнутра тако организован да дозвољава потенцијално бескрајан број „читања“ (у ширем смислу, које укључује и гледање, слушање, додиривање итд.) Зато је облик „естетски ваљан у оној мјери у којој он може да буде виђен и схваћен из многоструких перспектива“. Или, како Еко каже на једном месту, „модерни поетски симболизам је секуларизовани симболизам где језик говори о својим могућностима“ (Еко, 1984: 163)<sup>3</sup>. Ради се, дакле, о својеврсној дијалектици затворености и отворености: „облик завршен и *затворен* у својој савршено одмјереној перфекцији организма, исто тако је *отворен*, с могућношћу да буде тумачен на хиљаде разних начина, а да у својој непоновљивој јединствености не буде искривљено. Тако је свако уживање једно *тумачење* и једно *извођење*, јер у сваком уживању уметничко дјело оживљава се поново у

<sup>3</sup> И **Пол Валери** (Paul Valéry, 1871-1945) подсећа „да не постоји истински смисао једног текста“ (Еко, 1960: 436). „Моји стихови - каже на једном месту Валери - имају оно значење које им се припише“ (Милошевић, 1979: xxi).

оригиналном погледу“ (Еко, 1965: 34). Ово је посебно важно место и увид који ће касније, како ћемо видети, бити даље развијан.

Еко поистовећује рецепцију дела са интерпретацијом, па чак и извођењем. Естетска рецепција није пука пасивност, једносмерна комуникација, у којој пошиљалац поруке (аутор и његово дело) просто утискује одређени садржај и његово значење у свест примаоца. Напротив, прималац је овде активан члан једног процеса интеракције, ништа мање важан од пошиљалоца, јер се у његовој рецепцији порука (дело) истовремено (поново) ствара у свом значењу. Стваралачки удео реципијента има чак пресудну улогу у процесу семиозе. Зато су рецепција и интерпретација једнако и извођење дела, то нису строго одвојени процеси. Дотадашња крута и одсечна разлика између стварања, извођења и примања, коју је, као такву, успоставила традиционална, класична уметност и естетика, а која одговара и наивном, здраворазумском погледу на природу уметничке продукције и „конзумације“, у оваквим новим тумачењима тога односа и комуникације, нестаје. Оштра линија која је раздвајала аутора (дело), извођача и примаоца, бледи и испарава; они се од сада налазе у једном комплексном процесу дијалектичке интеракције, у коме сваки од та три чиниоца утиче један на другог, и не може се од њега јасно и чврсто одвојити.

Може се закључити да семиотички приступ естетској сфери „обухвата дело једино као поруку-извор...као полазну тачку за низ могућних слободних интерпретативних избора...Естетичка порука дозвољава отворено и прогресивно тумачење“ (Еко, 1973: 80). А отвореност уметничког дела је у директној вези са уживањем примаоца: „Отвореност је услов сваког естетског уживања, и сваки је облик који се може уживати, уколико он има естетску вриједност, 'отворен'“ (Еко, 1965: 83). Ово повезивање отворености дела и уживања нарочито ће бити развијано код **Барта** у његовом разумевању књижевности и процеса уметничке продукције и рецепције уопште.

### 2.2.3. Отвореност модерног уметничког дела и његова рецепција

Еко се проблемом отворености уметничког дела посебно бавио у раној, истоименој књизи „*Ora aperta*“, а саму тему први пут је отворио саопштењем „Проблем отвореног дела“, изнетим на XIII интернационалном конгресу филозофије који се одржано у Венецији 1958. године (Еко, 1965: 13). У „Отвореном делу“ Еко анализира фундаменталну промену која се у доба позне модерности, почев од друге половине 19. века, и даље кроз 20. век, десила не само са уметношћу и књижевношћу, него и са наукама, медијима, културом и друштвом у целини. Реч је о потпуно новом свету који по својим базичним принципима стоји у оштрој супротности са дотадашњим светом и његовим производима културе.

Када је реч о самој уметности и књижевности, кључан Еков став је тај да савремена дела нису само отворена у оном основном смислу који смо изложили у претходном

одељку, по коме је одлика уметности као такве, без обзира на историјски период и правац, да њено дело дозвољава и отвара могућност неисцрпних тумачења. Реч је о отворености у много радикалнијем смислу; наиме, док дела класичне уметности (можемо рећи и традиционалне с обзиром на позну модерност), од антике, преко средњег века и ренесансе, до прве половине 19. века, јесу отворена с обзиром на своја тумачења, али су коначна и затворена по својој (финалној) форми, дотле су модерн(истичк)а уметничка и књижевна дела радикално отворена у погледу саме своје форме; она је у самој себи незавршена, па је њено обликовање и тумачење препуштено примаоцу у много већем степену и битно другачијем смислу него што је то случај са рецепцијом класичних дела. Ова модерна отвореност, једноставно речено, омогућава знатно виши ступањ слободе и иницијативе како ауторима, тако и извођачима и примаоцима уметничке поруке, међу којима разлика готово у потпуности ишчезава у процесу (ре)продукције дела.

Као парадигматичан случај новог стваралачког духа Еко посебно наводи **Џејсма Џојса** (James Joyce, 1882-1941), јер се „у историји његова развитка може посматрати особеност обрасца огромне промјене која је захватила модерну западну културу“ (Еко, 1965: 14). Анализа Џојсовог дела „Финеганово бдење“ („Finnegans Wake“, 1939) заузима читаву другу половину „Отвореног дела“; овај роман, по Еку, представља врхунац до које једно уметничко дело може стићи у својој отворености. Није случајно да су теорије и дела, пресудно прожета отвореношћу на нивоу својих предмета и/или форме, настајала у истом периоду, истих деценија, па чак и година. Сва она била су суочена с Нередом који оличава „слоом традиционалног Реда, који је западни човјек сматрао непромјенљивим и дефинитивним и идентификовао га с објективном структуром свијета“ (Еко, 1965: 14).

Такво урушавање реда присутно је и у модерној атоналној серијској музици, којој Еко придаје посебно значајно место у тумачењу радикално отвореног карактера модерног уметничког дела. „Са серијском музиком...не постоји више један тонални центар који би допуштао да се изводе сукцесивни покрети разговора из претходно постављених премиса“ (Еко, 1965: 49). Наводећи најзначајније представнике овог новог приступа музици, Еко за **Џона Кејџа** (John Cage, 1912-1992) каже да је „пророк музичке дезорганизације, првосвештеник случаја; дезагрегација традиционалних структура...налази у Кејџу рушиоца лишеног и најмање мјере уздржљивости“ (Еко, 1965: 201). Од осталих композитора импровизоване инструменталне музике ту су **Карлхајнц Штокхаузен** (Karlheinz Stockhausen, 1928-2007), **Лучано Берио** (Luciano Berio, 1925-2003), **Анри Пусер** (Henri Pousseur, 1929-2009) и **Пјер Булез** (Pierre Boulez, 1925-2016). Дела сваког од ових композитора одликују се „нарочитом извршном аутономијом уступљеном интерпретатору, који није само слободан да по својој сопственој осјетљивости тумачи композиторове индикације (као што се то дешава у случају традиционалне музике), него мора изравно да се мијеша и у структуру композиције, често одређујући трајање нота или сукцесију звукова у једном чину стваралачке импровизације“ (Еко, 1965: 31). Дакле, овде се види јасна и суштинска разлика између односа аутора (композитора) и интерпретатора (извођача), односно примаоца (уживаоца) у традиционалној музици, с једне, и модерној

(серијској) музици, с друге стране. Док код прве уживалац треба „слободно да интерпретира једно *већ произведено* умјетничко дјело, већ организовано по својој структуралној довршености...у **Пусеровим** 'Mobiles' уживалац организује и гради, на страни самог творења и мануалитета, музички разговор. Он сарађује у *стварању* дјела“ (Еко, 1965: 43). Зато се такво дело ствара заједно са аутором, што се потврђује Пусерова изјава да иде за тим да код интерпретатору унапређује „акте свесне слободе“ (Еко, 1965: 34, 35, 56).

Еко даље наставља да у свим овим случајевима „изненађује одмах макроскопска разлика између тих врста музичке комуникације и оних на које нас је навикла класична традиција...Једно класично музичко дјело, једна Бахова фуга, 'Аида' или 'Sacre du Printemps', састојали су се од једне цјелине сонорне стварности коју је аутор организовао на дефинитиван и завршен начин, пружајући га слушаоцу, или је преводио у конвенционалне знакове који су могли да извођача воде тако да је битно репродуковао облик који је композитор имагинирао“ (Еко, 1965: 32). Слушалац, самим тим, „неминовно тежи да ове чињенице успостави у истом облику у којем их је предочио аутор“ (Еко, 1960: 433). Стога традиционални музички стваралац „у самом тренутку стварања није никада помишљао да његово дело може да буде схваћено на више начина“; оно је имало „закљученост“ и „апсолутну неминовност“, те је могло било схваћено на „само један могући начин“ (Еко, 1960: 435). С обзиром на то, традиционална, класична уметност, у суштинском смислу јесте „недвосмислена“ (Robey, 1989: x). Насупрот томе, код серијске музике „аутор није хтео да да једнозначну форму него низ виртуелних облика. Он нам није пружио затворен и коначан облик него *објект у покрету* који позива на пустоловину више могућих закључака“, „немајући при том никакве потребе за коначном организацијом датих чињеница“ (Еко, 1960: 433, 435). Зато се „ова нова музичка дјела, напротив, састоје се не од завршене и дефинитивне поруке, не од облика уживања организовано, него од могућности разних организација повјерених иницијативи интерпретатора, па се стога и не представљају као завршена дјела која траже да буду оживљена и схваћена у једном структурално датом правцу, него као 'отворена' дјела која интерпретатор завршава у оном истом тренутку када у њима естетски ужива“ (Еко, 1965: 32-33).

На овом месту Еко релативизује не само круту поделу између аутора и извођача, већ и уобичајену разлику и подвајање између извођача и уживаоца (слушаоца) музичког дела, а исто важи у случају рецепције сваког уметничког дела, односно процеса естетске комуникације на релацији аутор-(извођач-)прималац. По њему, „интерпретатор као 'извршилац', извођач, и као уживалац - ради естетске анализе, оба случаја сматрају се разним манифестацијама једног те истог интерпретативног става: свако 'читање', свака 'контемплација', свако 'уживање' у неком умјетничком дјелу представља један, макар скровит и приватан, облик 'извођења“ (Еко, 1965: 32, 33). Код отворених музичких дела, тим пре, извођач није пуки преносилац, а слушалац пуки пасивни прималац музичке поруке која већ постоји као потпуно довршена и заокружена на нивоу музичког аутора (композитора), већ се та порука у истинском смислу креира тек у самом процесу извођења



и слушања. Другим речима, у сваком извођењу и слушању оваквог дела, оно оживљава на нов начин, и стога само слушање представља такође извођење. То је нарочито видљиво у извођењу и рецепцији дела серијске музике које карактерише изричита и изразита формална отвореност, смишљена недовршеност структуре од стране самог композитора. У складу с тим наш музиколог **Наташа Црњански** истиче: „Феномен отвореног дела је тако директно генерисан од стране теорије информације. Као отворено, музичко дело указује само на оно што изазива код слушаоца (ко год он био), а не на оно што је заиста интегрисано у делу. На тај начин, примаоци конзумирају уметност на један креативан и динамички начин са јасним стваралачким односом према делу, јер отворена дела допуштају таква прогресивна тумачења“ (Црњански, 2010: 32)

Сва отворена дела, због своје есенцијалне незавршености и незатворености, захтевају сарадњу „конзуматора“, и то не у неком чистом теоријском, контемплативном смислу, већ као „продуктивну мануелну сарадњу“. Еко овде понавља идеју о интерпретацији као активном стваралачком чину: „Интерпретација је *poiein* (стварање), активно уношење људског елемента у дело; конзуматор конзумира дело стварајући га“ (Еко, 1960: 438, 439). А пошто је то стварање истовремено и уживање (конзумација), „отвореност је гаранција једног нарочито богатог и изненађујућег типа уживања“ (Еко, 1965: 163). Истицање неуклоњиве улоге примаоца као интерпретатора, и пресудног значаја његове активности у осмишљавању дела, представља крајњи закључак и становиште овог Ековог теоријског рада. Зато неки истичу да је та књига и даље „значајан рад...због свог упечатљивог начина којим је антиципирала две главне теме савремене књижевне теорије од шездесетих година до данас: инсистирање на многострукости, плуралности или вишезначности у уметности, и нагласку на улози читаоца, на књижевном тумачењу и одговору као интерактивном процесу између читаоца и текста“ (Robey, 1989: viii).

И у каснијем периоду, након „Отвореног дела“, Еко је наглашавао неуклоњиву улогу читаоца (примаоца) у процесу уобличавања, довршења дела. Тако у књизи која носи наслов „Улога читаоца“ („The Role of the Reader“, 1979), што додатно потврђује велики значај ове идеје у Ековом мишљењу, стоји да се „'отворени' текст не може описати као комуникативна стратегија ако улога примаоца (читаоца у случају вербалних текстова) није била предвиђена у самом тренутку његовог настанка као текста...Читалац као активни принцип интерпретације је део слике процеса настанка текста“ (Еко, 1979b: 3, 4). У оваквом истицању улоге читаоца Еко се приближио позицији **Волфганга Изера** (Wolfgang Iser), **Романа Ингардена** (Roman Witold Ingarden) и других теоретичара тзв. естетике рецепције, претварајући читаоца у ко-продуцента дела: „свака рецепција неког уметничког дела је једнако његово тумачење и извођење, јер у свакој рецепцији дело достиже нову перспективу о самом себи“ (Еко, 1997: 73). И у својим „Размишљањима о 'Имену руже“ („Reflections on The Name of the Rose“, 1985), Еко говори о „капацитету текста да континуирано производи различита читања, а да никада не буде потпун конзумиран“ (Еко, 1997: 74).

Отворени карактер дела види се не само у његовом подстицању активне,

продуктивне улоге читаоца, и плуралитета читалачких аката, већ и у унутрашњој отворености ка другим текстовима који постају делови његове властите структуре. Оно што је већ истакнуто код Џојса, да је његов роман интертекстуални састав, „палимпсест“ како је истакао књижевни критичар **Едмунд Вилсон** (Edmund Wilson) (Еко, 1965: 340), присутно је и у самим Ековим романима, у којима се интертекстуалности придружује интратекстуалност, тј. позивање на места из Ековог властитог стваралачког опуса. Тако је Еко, прихватајући **Лотманову** (Юриј Михајлович Лотман) мисао о тексту и читавој култури као „склопу текстова“, у својим романима широко и експлицитно користио упућивања не само на бројне друге ауторе, већ кроз интратекстуалне и аутореферентне алузије, на већину својих теоретских радова (Carozzi, 1997a: xx; 1997b: 226). Екови романи „Име руже“, „Фукоово клатно“ („Il pendolo di Foucault“, 1988), „Острво дана пређашњег“ („L'isola del giorno prima“, 1994), су заправо романи-есеји у којима Еко, у наративном облику, расправља о најистакнутијим теоријама интерпретације као што су семиотика, структурализам, деконструкција, херменеутика, херметичка семиоза и постмодернизам (Carozzi, 1997b: 228). Поред тога, у оба стваралачка жанра којима се бавио (теоријском и књижевном), Еко илуструје своје идеје примерима, често шаљивим, из популарне и поучне литературе, масовних медија, разних научних области итд.

Еково истицање интертекстуалности изражено је и у ставу да „интерпретирати значи реаговати на текст света или свет текста произвођењем других текстова“ (Еко, 1992: 23). Дакле, идеја интертекстуалности директно се спаја са идејом о произвођачком саучествовању читаоца у изградњи текста. Резимирајући Еково становиште о изнетим темама, можемо рећи да је он својом идејом отвореног дела и активне улоге читаоца антиципирао **Барта** који је, потпуно у Ековом духу, тврдио да текст „тражи од читаоца да сарађује“ (Барт, 1971: 185). И Еково и Бартово становиште на овом месту имају за циљ оживљавање читалачког акта како би се он ослободио пасивности уобичајене конзумације (Seed, 1997: 74).

## 2.3. Ролан Барт и идеја „смрти аутора“ и „задовољства у тексту“

### 2.3.1. Бартов пансемиотички приступ и семиологија као део лингвистике

Барт је заступао пансемиотички приступ у разумевању људског друштвеног и културног живота. Семиологија се, по њему, не може ограничити само на језичке знаке и системе (лингвистику), већ мора да обухвати све „језике“ (у ширем смислу те речи, као системи знакова и означавања) који се у друштву могу препознати и тумачити. Барт у том погледу наводи: „Подухватио сам се низа структуралних анализа, које све имају за мету одређивање извесног броја ванлингвистичких 'језика': доиста, има онолико 'језика' колико и предмета културе (без обзира на њихово стварно порекло) којима је друштво дало моћ значења: на пример, храна служи за јело, али такође и за означавање (прилика, околности, укуса); храна је, дакле, систем означавања и биће потребно да она једнога дана буде описана као таква. Као системи означавања (изузев језика у ужем смислу) могу се навести: храна, одећа, слике, мода, књижевност“ (Барт, 1979: 135, 136). Управо су бриљантне критичке семиолошко-идеолошке анализе ових функција-знакова, као што су одећа, мода, фотографије, филмови, популарни спортови, доминантне друштвене појаве и карактери итд., које је Барт износио у разним новинским чланцима, а потом у развијеном облику представио у својим књигама „Митологије“ („Mythologies“, 1957; Барт, 2013), „Систем моде“ („Système de la mode“, 1967) и „Царство знакова“<sup>4</sup> („L'Empire des signes“, 1970), учиниле да он постане познат, по стилу и темама којима се бавио, као оригиналан и занимљив мислилац (Поповић-Перишић, 1976).

Иако су, међутим, нејезички знаци легитиман објект семиолошког истраживања као и језички, Барт даје сазнајни примат језичким знацима, пошто се без њих они нејезички не могу разумети. Другим речима, ми неминовно морамо прибећи језику да бисмо схватили и објаснили значењске аспекте и функције свих осталих знакова, те зато „већ сада треба прихватити могућност да се једнога дана преокрене Сосирова поставка: лингвистика није део, чак ни повлашћени део, опште науке о знацима, већ је семиологија део лингвистике“ (Барт, 1979: 283- 285). Исти став о „преокретању Сосира“ и семиологији као делу лингвистике, Барт понавља у предговору „Система моде“ (Калве, 1976: 68, 69), и у приступном предавању на Колежу де Франс („Leçon inaugurale au Collège de France“, 1977) (Барт, 2010б: 31). Ово је, дакле, један од кључних елемената Бартовог мишљења који истиче и Еко, наводећи да за Барта „знаци који нису вербални могу добити значење једино ако се повежу с вербалним језиком“ (Еко, 1973: 44).

<sup>4</sup> У овој књизи Барт семиолошки тумачи феномене свакидашњице у Јапану, након што је три пута посетио ову земљу и био фасциниран њеном културом и друштвеним животом.

Може се рећи да је Барт само радикализовао **Сосирово** експлицитно спомињање језика као „најважнијег система знакова“ и лингвистике као „општег обрасца целе семиологије“, што је у крајњем исходу довело до преокретања односа семиологије и лингвистике. Наиме, значај језика је толики да се он шири на све знаковне системе и прожима их, па се семиологија може схватити као језичко (лингвистичко) испитивање нејезичких знакова, и у том смислу, као део лингвистике. Сама лингвистика се, због овог проширења свог домена, деконструираше као наука о искључиво језичким знацима, и постаје транс-лингвистика. Зато је „семиологија одређена да се апсорбује у транс-лингвистици, чији су материјали мит, наратив, новинарство, или објекти наше цивилизације, уколико су они говорени“ (Nöth, 1995: 331). Због оваквог истицања језика, не чуди да је **Морис Надо** (Maurice Nadeau) једном приликом у листу „Combat“ назвао Барта „језичким острашћеником“ (Калве, 2015: 112).

### 2.3.2. Природа структуралистичке делатности

У својој раној, структуралистичкој фази, Барт се, између осталог, бавио самом природом „структуралистичке делатности“, одредивши је као двоструку по свом карактеру: она се састоји од поступака „разлагања“ и „распоређивања“. Прва фаза подразумева разлагање објекта испитивања и проналажења у њему „покретљивих делова од чијег диференцијалног положаја зависи смисао“. Сасвим у духу **Сосира**, и структурализма као правца у целини, Барт каже да „ове јединице нешто значе само захваљујући својим границама: онима које их одвајају од других актуалних јединица излагања“ (Барт, 1979: 154).

У другој фази структуралистичке делатности, процесу распоређивања, треба открити „правила удруживања“ која постоје између утврђених јединица добијених у претходној фази разлагања објекта. Циљ је, дакле, „наново сачинити 'објект' на такав начин да очитује у том новом стварању правила функционирања ('функције') тог објекта“ која нису непосредно емпиријски доступна. У том смислу, „структурални човјек лаћа се стварности, расклапа је, затим је поново склапа“ (Барт, 1979: 174). Пошто структура није просто објективно дата, као што је дат емпиријски објект над којим се врши структуралистичка делатност, између та два објекта (почетног, емпиријског и крајњег, структурисаног) „ствара се нешто ново, а то ново није ништа мање него опћа смисленост“ (Бекер, 1986: 38, 39).

У овом осмишљавању предмета кључну стваралачку, „демијуршку вредност“, има „присила понављања јединица...правилним понављањем јединица и скупина дјело се чини да је сачињено, тј. да је обдарено смислом“ (Барт, 1979: 174). Да нема извесног правилног понављања и распоређивања елемената објекта, структура не би била могућа, самим тим, не би нам био доступан ни смисао предмета. Због „демијуршког“ карактера тог процеса,

реч је о „правом стварању свијета који налачи на први не да би он био пресликан већ да би био осмишљен“ (Бекер, 1986: 39).

### 2.3.3. Отвореност дела, и „писљиви“ насупрот „читљивим“ текстовима

Барт, као и Еко, на више места истиче отворени карактер књижевног (уметничког) дела и активну улогу читаоца у његовој рецепцији и интерпретацији. „Дело има више смислова“, и то захваљујући „својој структури а не због несавршености својих читалаца“. То је она недовршена, незакључена/незакључана структура отвореног дела коју је Еко посебно наглашавао, а која захтева и подстиче иницијативу на страни читаоца. „Кад би речи имале само један смисао...не би било ни књижевности“; „дело је 'вечно' не зато што пред разне људе износи јединствен смисао већ зато што једног истог човека...подстиче да у њему види различите смислове: дело предлаже, човек располаже“. Зато „писати значи препустити другима да сами закључе ваш властити говор, а писање је тек један *предлог* чији одјек заувек остаје непознат“ (Барт, 1979: 190, 196, 197). Ова идеја бива потврђена и у предговору за „Критичке есеје“ („Essais critiques“, 1964): „Смисао једног дела (или текста) не ствара се сам од себе; писац увек производи само претпоставке смисла, или форме, ако хоћете, а свет је тај који их испуњава“ (Калве, 1976: 102). Такође у спису „Варијације о писму“, објављеном заједно са „Задовољством у тексту“ („Le Plaisir du texte. Précédé de: Variations sur l'écriture“, 1973): „Овде ја тек размештам, распредам нити. На сваком је да васпостави цртеж“ (Барт, 2010а: 28). Зато, како каже Бартов биограф **Луј-Жан Калве** (Louis-Jean Calvet), „Барт тражи у литератури пре свега саговорника, који би могао да наспрам њега уђе у процес општења“ (Калве, 1976: 102); „читалац преузима улогу ко-аутора и стога дијалошки учествује у конституцији смисла“ (Cobley, 2001: 159).

У погледу степена отворености према читаоцу, Барт у књизи „С/З“ („S/Z“, 1970) разликује две врсте текстова. Да би одредио њихову природу, он полази од питања: „Које текстове бих ја прихватио да пишем (да их поново пишем), да их желим, да их истичем као снагу у овом свету какав је мој?“. Као одговор појављују се текстови које је и данас могуће (поново) писати, који су, дакле, још увек актуелни и отворени за читаочеву активност писања (разлика између читања и писања се овде укида), и њих Барт назива „писљивим“ (*le scriptible*). С друге стране, постоје текстови који се даље могу читати, и неоспорно имају велику књижевну вредност, али се не могу више писати јер је су њихов историјски контекст и естетска концепција превазиђени. Они се називају „читљивим“ (*le lisible*); Барт наводи да „класичним текстом називамо сваки читљиви текст“ (Барт, 1996: 517). Писљивим текстовима могу се сматрати “текстови *авангарде* која разграђује језик” (Кауард, Елис, 1985: 67). Њихова суштинска особина је плуралитет: “Што је текст плуралнији, то је мање написан пре него га прочитам” (Барт, 1996: 521). У овом плуралитету могућих смислова и праваца читања састоји се радикална отвореност авангардних текстова који од читалаца захтевају активитет, јер „они нису стварно написани пре интервенције читаоца“. Пошто такви текстови морају бити поново написани

(а не само прочитани), будући да су битно недовршени и многострани, читалац се наспрам њих поставља као произвођач који активно саучествује у писању текста, а не више као потрошач који га, као готов производ, само пасивно конзумира (Калве, 1976: 108, 109). Зато Барт понавља да је „писљиво наша вредност“ јер је „улог књижевног рада...да од читаоца направи произвођача текста, а не више потрошача“. На тај начин можемо се одупрети „немилосрдном раскиду...између произвођача и корисника текста, његовог власника и његовог муштерије, његовог аутора и његовог читаоца“ (Барт, 1996: 517).

За сврху овог рада посебно је значајно овде поменути да Барт, као и **Еко**, истиче модерну музику као пример „текста“ у коме се укида традиционална, класична разлика између аутора и извођача. У том погледу посебно је важан Бартов спис „Musica Practica“ из зборника есеја „Слика-Музика-Текст“ („Image-Music-Text“, 1977). У њему Барт истиче важну појаву институционализације професионалног извођача у новијој историји музике. Музика као извођачка уметност постаје за њега кључни пример телесно „ситуираног“ модела субјекта који потврђује и на најбољи начин илуструје његову теорију текста. Јер ова „практична музика“, као чулно и телесно повезивање извођача и слушаоца, свирања и слушања, упућује на идеални читалачки акт. Као што се читање модерног, авангардног текста не састоји у његовом пасивном прихватању, већ у поновном писању, тако и „модерни слушалац ставља себе у улогу оператора који зна како да помери, саставити, споји, заједно уклопи“ делове музичког текста (Joe, Song, 2002: 274). Зато и читалац неког писљивог текста треба да „игра Текст у музичком смислу речи“.

Као што смо видели, у алеаторичкој музици композитор потпуно свесно и слободно уграђује елементе случајности у процес компоновања и/или извођења. Стога алеаторичка композиције доводе у питање традиционалну представу о уметничком делу које је од стране аутора фиксирано као затворени ентитет. Барт не користи израз „алеаторичка музика“, али из његовог описа „данашње музике“ јасно је да мисли на њу: „Знамо да је данашња гласба радикално промијенила улогу 'интерпретатора' који у неку руку треба да буде коаутор партитуре, више да је доврши, него да јој прида 'израз'. Текст је умногоме партитура те нове врсти: он заправо тражи од читатеља да сурађује“ (Барт, 1971: 185; Joe, Song, 2002: 267). можемо овај део закључити тиме да је Барт, слично **Еку**, у историји музике, а посебно у њеној авангардној „пост-серијалној“ варијанти, пронашао блиску везу са својом теоријом књижевности.

### 2.3.4. Интертекстуалност текста

Слично **Еку**, Барт говори о интертекстуалном карактеру самог текста, који упућује на мрежу разних текстова и њихових међусобних прожимања и ткања. Самим тим што непрестано производи мноштво значења, које се никада не може окончати, текст мора да упућује на друге текстове и све могуће изворе. Сам појам интертекстуалности Барт преузима од **Кристеве** (Калве, 2015: 230), и у складу с њим, наглашава да је текст

„проткан у потпуности цитатима, алузијама, одјецима, језицима култура...цитати који сачињају неки текст су анонимни, у траг им се не може ући, а ипак су већ прочитани, то су цитати без наводника“ (Бекер, 1986: 41). Код текста је стога реч о „улазу у једну мрежу са хиљаду улаза; следити тај улаз значи циљати на перспективу (мрвица, гласова који су дошли из других текстова, других кодова) чија тачка губљења у недоглед међутим стално одмиче и тајанствено је отворена...разлике која се бескрајно враћа не саображавајући се...то значи озвездати текст уместо да га сакупимо“ (Барт, 1996: 523). У есеју „Смрт аутора“ („La mort de l'auteur“, 1968), Барт наводи да је текст „мултидимензионални простор на којем се разноврсност писања, од којих ни једно није изворно, мијеша и сукобљава. Текст је ткиво цитата изведених из неизмјерног броја средишта културе“ (Барт, 1968: 178). А у „Задовољству у тексту“ Барт у првом лицу једнине говори о уживању које ствара оваква радикална интертекстуалност: „Уживам у краљевству формула, обрту почетака, неусиљености којом се претходни текст помаља у потоњем...И баш то је интертекст: немогућност да се живи изван бескрајног текста - био тај текст Пруст или дневни лист или телевизијски екран“ (Барт 2010а: 122, 123).

Због оваквих закључака, теорија интертекстуалности проблематизује статус „ауторства“, третирајући писца пре као „аранжера“ онога што је „већ написано“, него као оригиналног ствараоца текста. Тако Барт у својој књизи „С/З“ деконструира кратку **Балзакову** причу „Сарасин“, настојећи да покаже да она рефлектује многе гласове, а не само Балзаков. Истицање радикалне интертекстуалности, присуства прошлих текстова у садашњим, иде код Барта дотле да се слави не само нестанак оригиналности, већ и повратак коментаторској и подражавалачкој делатности: „Помишљам да би се сада врло лако могло замислити раздобље у којем би се...писала, без престанка, изнова прошла дела...коментаторска активност била би богата, бујна, честа, и била би истинска активност писања у нашем времену“ (Осола, 2010: 9). Зато Барт истиче: „Нема никакве потребе да мрморимо израз 'Све је речено' као реч очаја него га пре завикнимо као песму солидарности“. Једино писање које можемо да користимо, закључује он у „Нултом степену писма“ („Le degré zéro de l'écriture“, 1953), јесте писање „наслеђено“ (Осола, 2010: 11).

### 2.3.5. „Смрт аутора“

Због Бартове отворене намере и жеље да од читаоца направи „произвођача текста“, читалац има код њега повлашћено место у односу на аутора. Сам аутор, традиционално схваћен као самосвојна, оригинална, креативно моћна индивидуа, де(кон)струисан је већ интертекстуалним карактером његових производа, у којима ишчезава јасна разлика између позајмљених, парафразираних, несвесно преузетих и „оригиналних“ ауторових места и делова. Зато текст нужно превазилази његове моћи овладавања овим „ткањем“, и мора се обратити читаоцу као инстанци тумачења и повезивања. Барт, у потпуном противставу спрам класичног приступа књижевности, проглашава „смрт аутора“ као услов „рођења читаоца“: „Текст је сачињен од вишеструког писања...но постоји једно мјесто гдје се

налази жариште те многострукости, и то је мјесто читалац, а не, као што се до сада говорило, аутор. Читалац је простор на којему су уписани сви цитати који сачињавају писање, а да при томе ни једно није изгубљено: јединство текста не лежи у његову поријеклу, него у одредишту...он је онај нетко који на једноме мјесту држи све трагове од којих је сачињен текст...Класична критика никада није обраћала никакаву пажњу читаоцу; за (класичну критику) писац је једина особа у књижевности...како бисмо писању осигуралу будућност, морамо срушити мит: рођење читаоца мора се догодити уз цијену смрти аутора“ (Бекер, 1986: 40).

У писању се, такође, укида Аутор (са великим А), као суверени стваралац дела и господар његовог значења. Семиотички приступ тако одбацује ауторитарну херменеутику кроз критику појма аутора. За овај приступ аутор није бог који размишља о свом делу, нити пак јединствена индивидуа која слободно врши естетски избор (Јанићијевић, 2007: 253). Он више није битан, оно што је важно јесте само писање, чиме се још једном истиче идеја о „смрти аутора“: „након што сам почео да пишем, моје тело више није у слици, више није у фотографији, оно је у мом писму“. Овоме у прилог Барт наводи **Малармеов** (Stéphane Mallarmé) став: „Не треба писца представљати као неког 'господина', док он постоји само у својем делу“ (Калве, 2015: 259). Стога је „писање онај неутрални, сложени, посредни простор гдје наш субјект нестаје, оно негативно гдје је сав идентитет изгубљен...Чим је нека чињеница испричана...глас губи своје поријекло, наступа смрт самога писца, а почиње писање“ (Барт, 1968: 176).

Овај Бартов есеј стога из основа мења приступ тексту и писању, и разграђује наше уобичајено разумевање односа писца и дела: „Уклањање Аутора...радикално мијења модерни текст (или - што је иста ствар - текст ће одсада бити сачињен и читан на такав начин да аутор буде одсутан на свим његовим радовима)...За Аутора се вјерује да храни књигу, што би значило да он постоји прије ње...да је у истом односу претходности својој књизи као отац властитом дјетету. У потпуном контрасту, модерни скриптор рођен је у исто вријеме кад и текст, он није ни на какав начин снабдјевен бићем које би претходило или прелазило његово дјело, он није субјект коме је књига предикат...нема другог поријекла осим самог језика, језика који непрестано оспорава своје поријекло“ (Барт, 1968: 178). У супротном, „дати тексту Аутора значи наметнути том тексту границу, значи снабдјети га коначним означеним, значи затворити то писање“ (Барт, 1968: 179).

### 2.3.6. Значај тела, и уживање (*jouissance*) vs. задовољство (*plaisir*) у тексту

Барт је нарочито значајан по указивању на димензију тела у писању и читању књижевног текста. Тиме је нашем погледу отворена сфера која је до тада била потпуно занемарена, јер су се уметничко стварање и рецепција посматрале искључиво као душевне или духовне активности. Међутим, „искуства чисте скрипције“, тамо где је писање усредсређено на себе или тече само од себе, не базирајући се на садржину (што највише



одговара калиграфији, односно авангардном писању), показује да је ту „ангажовано тело и само тело“ (Барт, 2010а: 66), те зато „однос према писму јесте однос према телу“ (Барт, 2010а: 68): „своје писмо познајем само онолико колико познајем своје тело: кинестезија, искуство притиска, нагона, проклизнуће, ритам; производња, а не производ, наслада, а не умност“ (Барт, 2010а: 69). Барт наглашава и да је „добро оно понављање које потиче од тела“ (Барт, 1992: 83-84), а говорећи о властитом мисаоном развоју у својој аутобиографији каже да се тело као „реч-мана“, као реч којом се „може одговорити на све“, полако појављивала и сазревала у његовој свести (Барт, 1992: 154).

Посредством тела долазимо до „задовољства у тексту“, што је једна од најважнијих идеја у Бартовом мишљењу: „Задовољство у тексту јесте тренутак када ће моје тело следити сопствене идеје - јер моје тело нема исте идеје као ја“ (Барт, 2010а: 109). Дакле, субјект, „ја“, опет се ограничава и подређује нечем примарнијем, а то је у овом случају тело. Тело има властиту аутономију и управо је поклапање његових „идеја“ са током текста, извор задовољства у писању или читању. Пошто је текст по својој природи плуралан и парадоксалан, његов „зорни“ читалац може бити само онај „ко без стида подноси противречност“; једино у таквом читању текста које не уклања противречности, већ их, напротив, искушава и потврђује, читалац може да „црпи своје задовољство“. „Тада се стари библијски мит обрће, збрка језика није више казна, субјект прилази наслади кроз заједничко боравиште језика који *раде један поред другог*. Текст задовољства, то је срећни Вавилон<sup>5</sup>“ (Барт, 2010а: 99). То је неки „рај речи“, „утопијски (без места), рајски текст, хетерологија но пуноћи: сви означеоци су ту и сваки погађа муву у лету; изгледа да им аутор (читалац) говори: *све вас волим* (речи, обрте, реченице, придеве, прекиде) - све тако на гомили...језик нас је засуо као да смо мала деца којој никада ништа не би било ускраћено, приговорено...тренутак када се својом прекомерношћу вербално задовољство гуши и обурвава у насладу“ (Барт, 2010а: 102). Ова „рајска“ игра означитеља, која доводи богатство и изражајност речи и језика до максимума, потврђује да је „задовољство у тексту баш то: вредност пренета у раскошни ред означеоца“ (Барт, 2010а: 143). Писање је стога „пракса насладе, повезана с нагонским дубинама тела и најистанчанијим и најуспешнијим творевинама у уметности“ (Барт, 2010а: 28), „наука о насладама језика, његова кама-сутра“ (Барт, 2010а: 101); „сежући до граница казивања...текст руши номинацију и ово га одметање приближава наслади“ (Барт, 2010а: 129).

Код процењивања вредности задовољства у неком тексту, немогући су градација и усавршавање; текст не може бити више или мање задовољавајући, он или јесте или није задовољавајући, па или нема потребе да се усавршава или се не може усавршити. „Текст...може да ми ишчупа само овај суд, нипошто придевски: *тако је!* А највише: *то је*

<sup>5</sup> Алузија на легенду из библијске „Књиге постања“, према којој су Нојеви потомци у Вавилону почели да граде кулу која би досегла небеса, што је наљутило Бога који је, због такве људске охолости, срушио кулу, а људе који су до тада говорили истим језиком, расуо по земљи и учинио да им језици буду различити. За Барта је то, како видимо, срећна околност, а не разлог за очајање.

*то за мене!*“ (Барт, 2010а: 106). Занимљиво да Барт додаје да исто важи и за певање. Заиста, и песма је нешто што може да изазове само целовито, непосредно задовољство које се у психичком доживљају њеног слушаоца не да мисаоно до краја разложити и степеновати. У сваком случају, Барт наглашава „коначни приступ Тексту“, а то је „приступ задовољства“ (Барт, 1971: 186). Као врхунац овог задовољства у стварању и рецепцији (конзумацији) уметничког дела јавља се екстатички, телесносни доживљај „блаженства“. Ово стање је крајњи учинак стваралачког деловања писца (аутора) и читаоца (реципијента) у процесу семиозе.

Међутим, у даљем излагању ове теме, Барт диференцира појам задовољства, и говори о задовољству у ужем значењу те речи (*plaisir*), и уживању или наслади (*jouissance*). Ове две врсте задовољства имају другачију природу, и везане су за различите текстове; *plaisir* се односи на читљиве, а *jouissance* на писљиве текстове. Тако Барт каже: „Осјећам задовољство када читам и наново читам Пруста, Флобера, Балзака, па чак - зашто не – Александра Диму. Но то задовољство, без обзира како снажно...остаје дјеломично...задовољство потрошње; јер ако могу читати ове ауторе, знам такођер да их не могу наново писати“ (Барт, 1971: 186). Тако „увече читам Золу, Пруста, Верна, 'Монте-Криста'...То је моје задовољство, али не моја наслада: ова има могућност да избије само са апсолутно новим, јер једино ново потреса (поништава) свест“ (Барт, 2010а: 125). Укратко речено, суштинска разлика између ове две врсте текстова, односно типа задовољства које они пружају, јесте у следећем: „Текст задовољства: онај који задовољава, испуњава, баца у еуфорију; онај који потиче из културе, не раскида са њом и везан је за неку *угодну* праксу читања. Текст насладе: онај који доводи у стање губитка, изазива неугоду (можда до извесне досаде), уздрмава историјске, културне, психолошке слојеве читаоца, чврстину његових укуса, вредности и успомена, и доводи у кризу његов однос према језику“ (Барт, 2010а: 106). Задовољство је везано за „пријатност“, а наслада за „уживање до несвестице“ (Барт, 2010а: 110).

Реч је, дакле, о битном супротстављању и разилажењу између две врсте писања, две врсте читања, и две врсте културних појава у целини. Читљиви текстови, или боље рећи дела, која изазивају задовољство, прожимају традиционалну, уобичајену културну праксу и естетску рецепцију. Њихови аутори су „класици“, а сама дела „класична“, као таква завршена у својој форми и значењу (поруци), којима можемо само да се дивимо и да их пријатно „конзумирамо“, уздижући свој културни „ниво“ и ерудицију, и тиме јачајући свој симболички друштвени статус. Читајући таква дела, ми осећамо да наша душевност и духовност у нама расту, и да смо „развијеније“, „комплетније“ личности. Писљиви текстови, сасвим супротно, темељно уздрмавају постојећу културну праксу и естетску рецепцију. Као „авангардни“, они директно опонирају „класицима“ и доносе нешто битно „ново“, имају отворену, недовршену форму и непрегледну множину значења. Њих не можемо лако разумети, они разбијају успостављена правила (ис)казивања, ремете наше читалачке навике и очекивања, и зато не само да нам не гарантују пријатно задовољство, већ нас често доводе у стање пометености, очаја, изгубљености. Уз њих не можемо

једноставно рачунати на интелектуално и културно „уздизање“ и јачање угледа у друштву, будући да они радикално доводе у питање управо доминантне културне и друштвене обрасце који обезбеђују социјалну промоцију. Они не могу да се троше, већ морају да се у нашем читању поново производе. И у тој активности не осећамо примарно унутрашњи развој и раст сопствене личности, већ њену уздрмханост и подвојеност. Али, ако се има храброст и снаге да се упусти у комуникацију са оваквим текстовима, читалац може на крају доћи до врхунске насладе тамо где постојећи свет, језик и њихова важећа значења нестају.

Текстови насладе као писљиви текстови не могу бити пуки објект рецепције, па ни оне критичке, већ само нешто што се изнова пише и тако гради. Јер, субјект-објект релација подразумева начелну довршеност дела и његову одвојеност од читалачког и критичарског субјекта. А понављање које се очекује у приступу писљивим текстовима, може, по Барту, „само од себе да роди насладу“, за шта постоји „обиље етнографских примера: опсесивни ритмови, враџбинска музика, литаније, ритуали, затим пример будистичког нембуцуа итд. понављање преко сваке границе јесте предавање губитку...у нашој култури ово истицано (претерано) понављање изнова постаје ексцентрично, одгурнуто према извесним рубним подручјима музике“ (Барт, 2010а: 126, 127). Ово Бартово везивање репетитивности за етнографију, опсесивне ритмове, „ексцентричну“ музику, и на крају, саму насладу, биће од значаја у анализи електронске плесне музике, код које је управо понављање једна од кључних карактеристика.

## 2.4. Михајло Ђорђевић и семиотика на релацији: реч - звук - слика - покрет

### 2.4.1. Ђорђевићево схватање семиотике

Проф. Михајло Л. Ђорђевић (1950- ) један је од малобројних интелектуалаца који се код нас бави семиотичком теоријом, али и праксом. Иако првенствено композитор и музиколог по базичном образовању, Ђорђевић се бави семиотиком на обухватнији, филозофски начин, који иначе карактерише највећи део семиотичке традиције, у којој су филозофи имали и имају истакнуто место (није случајно да је Ђорђевић првобитно уписао студије филозофије). Нарочито је битно споменути да се Ђорђевићев приступ семиотици одликује оригиналношћу и креативношћу, што је одраз његове уметничке личности и слободног и критичког духа.

Поседујући такав интелектуални профил, Ђорђевић у књизи „Семиотика аудио визуелног“ (2005), свом главном семиотичком раду, истиче да се у постојећој литератури највећи део времена губи на излагања изворних и других семиотичких теорија, и њихово упоређивање, а мало има искорака ка новим, свежим увидима у погледу проширења и примене семиотичких сазнања. Он зато напомиње да се не везује априорно и догматски ни за један филозофски правац, већ своје схватање семиотике изводи из властитог стваралачког и животног искуства, чиме се демонстрира плодносно прожимање теорије и праксе. Теорија на тај начин не може постати апстрактна и јалова, а пракса мисаоно неартикулисана и препуштена самој себи, својој стихијности и произвољности. Штавише, Ђорђевићу се семиотика открива као начин на који је промишљао своје стваралачке идеје и пројекте и пре него што је постао (само)свестан семиотике као истраживачког приступа. И не само то; семиотика код њега превазилази оквир уметничког рада, и бива делатна и корисна у непосредном, свакодневном животу, где се решавају неки практични животни проблеми (Ђорђевић, 2005а: 10). Једном речју, Ђорђевић у свом теоријском, уметничком и животном искуству налази потврду незаобилазног значаја семиотике, што се не може надоместити или оспорити никаквим чисто апстрактним семиотичким или другим теоријама. То наравно не значи да Ђорђевић није врстан познавалац семиотичке теорије и литературе. Напротив, његове књиге одликује изузетно познавање ове материје и упућивање на најразличитија семиотичка учења и правце; али, ни у једној од њих, ово реферисање и анализирање није постало циљ саме себи, већ је само подстицај за властита семиотичка открића и интерпретације.

Семиотика се стога мора схватити првенствено као теоријско-практичко, сазнајно-делатно држање, став, приступ, вештина, метода чији су „прагматични аспекти дубоко инфилтрирани у свакој конкретној анализи“, а не као пука „теорија“ или „наука“ која се бави знацима. Она мора бити ослобођена „лингвистичких и других формалистичких

образаца“ који су окоштali и учаурили већину досадашњих семиотичких учења и анализа. Њена подстицајност и примењивост показују се ван уобичајених граница у које семиотику угурава постојећа литература. Због свог нагласка на постављање питања и тражење одговора, семиотика се може схватити и као „идеална метода правне науке“ или „детективно-полицијска метода“ (Ђорђевић, 2005а: 15). Чак се може рећи да, много пре и много више од тога да је семиотика (једна) наука, важи обрнуто - „свака наука је својеврсна семиотика“, као мисаони процес који тежи утврђивању истине. Зато њу не треба везивати и ограничавати ни за једну науку или дисциплину (лингвистичку или неку другу), будући да је она „аутохтони вид независног, философски оријентисаног, аналитичко-критичког мишљења, о свему што постоји, или не постоји“. Она се показује „и као философија, и као естетика, али и политика, и правна наука, и књижевност, и музика, и сликарство, и свака друга сфера мог интереса или делатности“. У том смислу, она није „заробљена у менталној сфери“, већ подразумева различите вештине, „и ораторску, наративну, али и уметнички дисперзивну, прагматичну, у смислу умећа адекватног субјективног исказа комплетне личности и стицања објективног сазнања, спознаје сопственог бића и света који га окружује“. Семиотика може бити све ово јер је она, пре свега, „генерализован начин промишљања“ који се једнако може применити у свим овим областима, независно од разлика у њиховим предметима. Тај начин, метода, има јасан и нужан ток, од „аналитичко-синтетичке процедура постављања питања и тражења одговора“ који доводе до „тумачења значења и коначне спознаје“, која се даље „може материјализовати кроз адекватну праксу“ (Ђорђевић, 2005а: 23). Дакле, семиотика је везивно ткиво између теорије и праксе, сазнања и делања; она нас води сигурним путем од уочавања проблема и постављања питања, преко утврђивања одговора и увиђања значења, до практичног стварања вођеног том спознајом. Она је сама суштина сваког интелектуалног и креативног процеса, од највиших нивоа теорије и уметничке праксе, до свакодневног живота и решавања његових проблема. У оваквом тумачењу налази се оригиналност и подстицајност Ђорђевићевог приступа семиотици.

Ђорђевић, како видимо, непрестано истиче да је семиотика „начин размишљања“, „промишљања“, „резоновања“, „мисаони процес“ итд. (Ђорђевић, 2005а: 5, 30, 23). И да нас она стално наводи да постављамо нова питања; њена суштина су „питања, питања, питања, питања и опет питања“, нарочито она која почињу речима „Како? Зашто? Због чега? Шта је? Где? Са чим?, и сл.“ (Ђорђевић, 2005а: 6, 16, 158). Због тога је „основна карактеристика семиотичког приступа изражена као изразито философски оријентисана способност постављања питања и давања одговора“ (Ђорђевић, 2005а: 54). Потврду овог увида о пресудном значају питања у семиотици, до кога је дошао на основу властитог искуства, Ђорђевић је нашао касније код једног аутора који је једноставно питао не личи ли нам семиотика на „?“ (знак питања) (Ђорђевић, 2005а: 25). Стога, ако се нешто сасвим поуздано за семиотику може рећи, то је да она континуирано подстиче промишљање кроз пропитивање. У том погледу, семиотика има важно и плодотворно учешће у едукативној пракси. Током извођења наставе Ђорђевић је, у сократовском маниру, своје студенте наводио управо на постављање питања, и тим путем код њих развијао специфичан начин

размишљања који је темељна одлика семиотичке активности (Ђорђевић, 2005а: 9). Поента свих његових предавања, како сам каже, била је „научити некога како да промишља (уметничко дело)!“ (Ђорђевић, 2005а: 25).

У свом тумачењу семиотике Ђорђевић даље подвлачи да код ње све јесте или може постати објект занимања и проучавања, али да она сама за себе нема објект, неки специфичан предмет којим се бави; семиотика је у том смислу „беспредметна“ и „несадржајна“ (Ђорђевић, 2005а: 43, 44). То је могуће јер је она „само начин мишљења“, ни мање ни више. Она нема неки повлашћени предмет, нити се за њега везује, и баш зато може да се отвори ка сваком могућем предмету, управо као метода, приступ чији су поступци и процедуре свеобухватно примењиве. Зато је код семиотике реч искључиво о два момента, „субјекту који размишља“ и „начину на који размишља“ (Ђорђевић, 2005а: 52), док је сама предметност *a priori* недефинисана, и самим тим, потенцијално бесконачна.

С обзиром на већ истакнуту практичност семиотике, Ђорђевићу се она указује као „изразито утилитарна, економична“ (Ђорђевић, 2005а: 53). Оно што је код ње нарочито занимљиво, и што је разликује од других мисаоних поступака, јесте да се ту никада унапред не зна какав ће бити резултат промишљања (Ђорђевић, 2005а: 54). У томе је отворени, антидогматски дух и карактер семиотичке методе. Она не доказује оно што је већ на почетку претпостављено као несумњиво, не врши насиље над предметом и истином, утерујући их у неке готове и безупитне оквире и закључке. Напротив, једино извесно је постављање питања која могу одвести у разним и непредвидивим правцима. Зато су за вршење семиотичке делатности, по Ђорђевићу, неопходни „природна ментална предиспозиција и изразита креативна машта“ (Ђорђевић, 2005а: 54). Другим речима, да би се проблем уочио и питање поставило, семиотички субјект мора да буде интелигентан и маштовит.

На крају, дефинишући у прецизнијем смислу семиотику као „начин мишљења“, може се рећи да она, према Ђорђевићу, има два аспекта: аналитичко-критички и синтетичко-креативни. Први се односи на почетну фазу детектовања проблема и постављања питања, током које се предмет критички анализира из разних перспектива, а други на формулисање адекватних одговора и њихову реализацију кроз теоријску или уметничку праксу и продукцију (Ђорђевић, 2005а: 22, 41). Тако одређена семиотичка активност подсећа на **Бартово** схватање структуралистичке делатности као операције разлагања и распоређивања, тј. расклапања предмета и његовог састављања на основу семиотички утврђеног смисла (значања). На овај двоструки карактер семиотике код Ђорђевића указује и наш комуниколог **Мирко Милетић** (1958- ) у предговору „Семиотици аудио-визуелног“: семиотика је „израз аналитичко-критичког и креативно-синтетичког стања свести у релацији: човек-субјект - неки од...аспеката универзума/објект“, и као таква „примарни херменеутички принцип“ (Ђорђевић, 2005а: 3). Семиотика је стога начин на који ми првенствено разумевамо објекте и универзум у

целини, ако не довољан и једини, онда свакако базични поступак којим се човек оријентише и ангажује у свом природном и друштвеном свету и окружењу.

## 2.4.2. Одређење знака

По Ђорђевићу, све са чиме се сусрећемо у свом животу и искуству представља одређени знак (Ђорђевић, 2005а: 40); свака културна појава је неки „траг“ који на који се наилази, који оставља „путању“ значења коју треба „прочитати“ (Ђорђевић, 2005а: 41). Ако би се извршила најопштија класификација знакова којима се бави или може бавити семиотика, она би обухватала „речи, слике, звукове, покрете и објекте“ (Ђорђевић, 2000: 125). Зато Ђорђевић често истиче да се његова семиотика тиче релације: реч - слика - звук - покрет, нарочито у области аудио-визуелних комуникација.

Ђорђевићева семиотичка иновативност долази до изражаја и у тумачењу знака. Он сам каже да знак схвата на „флексибилан“ начин, „у приличној мери изван контекста конвенционалне семиотичке теорије“ (Ђорђевић, 2005а: 15). Ђорђевић, дакле, и на овом месту жели да покаже самосталност и креативност у приступу; друга семиотичка учења се узимају у обзир, али се не прихватају и не следе на круг, борниран, епигонски начин. Тако код њега наилазимо на објашњења знака која се у осталим теоријама не могу сусрести, или бар нису у првом плану, а одликују се интересантношћу и луцидношћу поимања. Знак може, с једне стране, бити „појава“, „догађање“, „манифестација“, „радња“, али с друге стране, и „нерадња“, „непојавно“, „скривено“ или „непостојеће“ (Ђорђевић, 2005а: 15). Начелно речено, појавност/присусност или непојавност/одсуство нечега може се тумачити као знак (Ђорђевић, 2005а: 55). Оригиналноост Ђорђевићевог тумачења је у томе што се знак не схвата само као (не)материјални ентитет, конкретан објект, већ доста шире, што укључује и радњу, процес итд. Друго, код Ђорђевића нема схематизма у тумачењу знака, карактеристичног за многе семиотичке теорије, које се исцрпљују у навођењу елемената, врста знакова, њихових односа итд. Трећи моменат који се може сматрати новим и другачијим је да знак није само нешто појавно/присутно, већ може бити и нешто непојавно/одсутно, нпр. када се каже да одсуство некога или нечега јесте знак, упућује на нешто. Зато је знак „и узрок и последица.. 'Знак' (појавност нечега) је узрок за нешто што ће се десити, или што је започело да се дешава, или је претходно упозорење да ће се тако нешто догодити, уколико се не спречи, као послед ица догађаја који су се већ догодили, или се симултано догађају“ (Ђорђевић, 2005а: 16). Овакво вишестрано и динамичко схватање знака, које знак не третира као неки изоловани и фиксирани ентитет, већ га смешта у процесуалност дешавања, несумњиво је вредан Ђорђевићев допринос семиотичкој теорији.

По Ђорђевићу, знак постаје знак тек када добије значење, и зато он прихвата и истиче Персову тезу да ништа није знак док се не интерпретира као знак, додајући да је, с друге стране, нешто знак све док се тако интерпретира (Ђорђевић, 2005а: 57). Пошто је

овим стављен нагласак на активан процес интерпретације која подразумева постојање одређеног интерпретатора као ствараоца значења (Ђорђевић, 2005а: 62), Ђорђевић нагиње оним семиотичким теоријама које у разумевање знака или семиозе укључују интерпретатора као битан моменат. У таквим приступима интерпретатор се ставља уместо значења (смисла), будући да спрам њега интерпретатор има иницијалну и детерминишућу улогу, тј. значење је само резултат његове семиотичке активности. Интерпретатор се овде позиционира или као елемент формалног модела знака или као суштински део семиотичког процеса (Ђорђевић, 2005а: 63). Или се интерпретатор узима, поред значења, као једнако битна компонента семиозе. Стога Ђорђевић, излажући овакве семиотичке концепције у књизи „Звук и музика у медијима“ (2000), каже да би у процесу семиозе требало сагледати присуство и учешће следећа три елемента: субјект (корисник знака), знак, и десигнат (давање значења, означање) (Ђорђевић, 2000: 119). Ако би Ђорђевићево схватање знака требало да личи на моделе уобичајене у семиотичким теоријама, онда се ова тријадна структура знака може узети као његов приступ тој тематици.

### 2.4.3. Аудио-визуелно и границе језика

Ђорђевић се у свом професионалном раду истакао нарочито као теоретичар и практичар у области аудио-визуелних уметности и комуникација. Поред компоновања самосталних дела електроакустичке музике, Ђорђевић је компоновао музику за бројне позоришне представе, ТВ садржаје и друге облике мултимедијалне праксе. Зато Ђорђевић наглашава да је аудио-визуелно нешто темељно у нама, да оно има фундаменталан антрополошки смисао јер представља „оно како смо природом саздани: да спајамо опажање путем два чула, слуха и вида“ (Ђорђевић, 2005а: 5). Поред звука и слике као објеката опажања ових чула, уметност као изражајна средства користи реч и покрет, тако да би целина њеног доживљавања и изражавања стварности обухватала ове четири димензије: реч - покрет - слика - звук. Било која врста аудио-визуелне уметности, и уметности у целини, може да се веже за неко од ових средстава изражавања, или њихову комбинацију и одређени распоред (Ђорђевић, 2005а: 113). Стога семиотика у области уметности представља начин размишљања о функцији, месту и односу изражајних уметничких средстава, нарочито у контексту њихове креативности и дизајна звука, музике, слике, итд. (Ђорђевић, 2005а: 43). Она разматра значења која свака од ових категорија ствара сама по себи, затим значења која су производ интеракције две или више категорија, на крају она које креира мултимедијална пракса као синтеза све четири категорије (Ђорђевић, 2000: 140).

Специфичност Ђорђевићевог приступа аудио-визуелној и мултимедијалној комуникацији је критика лингвистичког „тоталитаризма“, како смо видели, врло честог у семиотичкој традицији. Реч, језик уопште, јесте једно од уметничких изражајних средстава, Ђорђевић признаје, чак најразвијеније (Ђорђевић, 2005а: 115), али се не може узети као примарно и привилеговано, поготово не као оно на које се могу свести/превести



сва остала средства уметничког стварања. Јер, у много погледа „језик се указује као веома несавршен: постоји маса фигура, предмета, боја, ствари живог и неживог света, за које не постоји реч, израз или слично, као и бесконачно велики број идеја и менталних садржаја који се не могу описати речима“ (Ђорђевић, 2005а: 146). „Лингвистичким аналогијама није могуће дефинисати аудио-визуелно, нпр. ни феномен филма, као ни феномен музике“, оне су, како би **Сузана Лангер** (Susanne Katherina Langer) рекла, „недовољне за исказивање 'неизрецивог'“ (Ђорђевић, 2005а: 113). Такође, тим путем се не могу тумачити ни слике неког аутора, као што ни сам тај сликар не може речима образложити смисао својих слика онеме ко их гледа, и искључиво на тај начин произвести код њега естетски учинак и осећај (Ђорђевић, 2005а: 115). Другим речима, да би се невербална уметност стварала, преносила и доживљавала, не можемо се ослонити само, па ни примарно, на вербална средства; у свима њима постоји онај елемент, моменат, често кључни, који се језиком не може артикулисати ни саопштити. У овим областима може се следити став **Лудвига Витгенштајна** (Ludwig Josef Johann Wittgenstein): „О ономе о чему се не може говорити, треба ћутати“, али не схваћен као одбацавање сваке комуникације, већ само оне вербалне. Стога, као неопходна и плодна допуна овог става мора доћи савет Лангерове: о ономе о чему се не може говорити, треба компоновати, сликати итд.

Као пример граница језичког изражавања које се могу открити у погледу једне од невербалних уметности, сликарства, Ђорђевић наводи чувену слику **Рене Магрита** (René François Ghislain Magritte) коју је њен аутор назвао „Лажљивост слика“ (Ђорђевић, 2005а: 117). На њој је слика луле испод које пише „Ово није лула“. Магрит овде јесте употребио речи, али само да би до краја изнео на видело оно што је одувек на делу код доживљавања слика, да оне нису исто што и насликана предметност, чак и када слике имају највиши степен реалистичности, и потпуно свесне интенције ка „објективности“ приказа, и у томе је њихова „лажљивост“. Магритова поента је да слика луле није исто што и предмет лула или реч „лула“ - сликарство има своју аутономију и властиту (не)предметност која се обликује и изражава искључиво унутар његових граница. Језик ту не може помоћи; да би се осетила нека слика, и у њој уживало, неопходно је препустити се чистом доживљају који нам пружа чуло вида.

Стога, када је реч о невербалном комуникацији и уметничким изражајним средствима, „потребно је коначно заборавити на терминологију вербалног или лингвистичког приступа“, поручује Ђорђевић (Ђорђевић, 2005а: 121); „количина сликарских, фотографских, филмских, звучних, балетских и других креативних дела која су апсолутно у сфери невербалног, исувише је велика да би се могла поредити са делима вербалног типа“. И не само да се невербална дела не могу у крајњем перципирати и разумети путем језика, већ пре важи обрнуто, да се вербална дела могу разумети, или бар боље протумачити, посредством невербалних момената. Тако прекиди, паузе, током неке комуникације путем текста, језика, говора, или писма, могу добро, па и суштински, објаснити смисао вербалног тока (Ђорђевић, 2005а: 127). То су рецимо тзв. драмске паузе у неком комаду, филму или практичној комуникацији. И не само код оваквих „драмских“

пауза, које упућују превасходно на емоционалне и више нивое значења; прекиди су конститутивни за разумевање вербалног садржаја и на елементарном логичком нивоу. Нпр. да нема размака, белина између речи и реченица у писаном тексту, или њиховог звучног раздвајања (артикулације) у усменом говору, не би се ни минимално могао разумети смисао написаног, односно изговореног.

У погледу музике јасно се види недовољност лингвистичког приступа и, самим тим, неупоредивост ове две области комуникације. Ми можемо потпуно разумети неки писани језички текст без његовог изговарања, штавише, писана реч као књижевност у неким аспектима има већу вредност од говорне. Тако нешто је немогуће у музици; музички текст написан у облику нота, нема никакво значење сам по себи, већ га добија тек реализацијом нота у тонове и мелодију, чак и у случају оних који познају писани језик музичких симбола. Зато је музика „превасходно“, штавише, „апсолутно слушни или чујни ентитет“, што је очигледна и непремостива разлика у односу на језик као средство изражавања (Ђорђевић, 2005а: 243). То је још један доказ наведеног става да се музика мора слушати да би се доживела, она се не може просто (про)читати на основу нотног записа и на тај начин захватила у свом значењу. Потврду овога налазимо и код музичких ствараоца који су неписмени у погледу познавања музичког писма, што их не спречава да саставе успешну музичку мелодију, како се каже, чисто „на слух“. Своје тумачење специфичности невербалне уметничке комуникације у односу на вербалну, Ђорђевић допуњује и закључком да невербална средства изражавања имају већу „блискост“ у међусобној кореспонденцији, у односу на сусрет невербалних и вербалних средстава (Ђорђевић, 2005а: 175). Другим речима, звук може да допринесе јачој изражајности и бољем разумевању слике, и обрнуто, слика звуку, него што може реч слици или звуку, или звук или слика речи.

#### **2.4.4. Дизајн уметничких и медијских изражајних средстава**

Ђорђевић нарочито истиче значај семиотичког приступа у области пројектовања и дизајна уметничких и медијских изражајних средстава, што представља посебан предмет његовог занимања и професионалног рада (Ђорђевић, 2005а: 9, 14, 51). Као у било којој стваралачкој области, и у овој стваралац наилази на велики број питања која захтевају мисаони, семиотички поступак како би се дошло до ваљаних одговора и решења. Која изражајна средства употребити, на ком месту и на који начин, у каквом међусобном односу итд., све су то уобичајене дилеме које прате креативни рад у домену уметничког дизајна, „од тренутка зачетка идеје и током комплетног процеса пре-продукције, продукције и пост-продукције“ (Ђорђевић, 2005а: 24). Неквалитетна решења на плану одређених уметничких средстава угрожавају дело у његовој укупности јер је оно, само по себи, једна органска целина чији се делови не могу механички одвајати једни од других, и из читаве целине дела. Другим речима, „да би медијско дело у целини било квалитетно, потребно је да сваки његов сегмент буде квалитетан“ (Ђорђевић, 2005а: 24). Зато нпр.

добра режија неће моћи да покрије недостатке у области дизајна слике или звука, као што ни успешан дизајн слике и звука неће моћи да надокнади пропусте на плану режије.

Способан и вешт дизајнер на пољу аудио-визуелних комуникација не може бити уски специјалиста, упућен само у једно изражајно средство и начин његовог функционисања. Пошто је одговарајућа кореспонденција, међусобно подупирање и надограђивање различитих средстава, од одлучујућег значаја за квалитет дела у целини, професионалан дизајнер ће бити упознат и са природом изражајних средстава која нису основни предмет његовог рада, али нужно утичу на његове крајње учинке и домете. Тако дизајнер звука или композитор музике који раде на неком филмском пројекту морају, бар у основи, познавати слику као медиј и друге аспекте визуелног елемента филмског дела, као што дизајнер слике, монтажер, сценограф итд. мора имати неко базично знање о звуку и музици, који су такође саставни делови одређене сцене. Једино уз овај истински доживљај и ваљано разумевање повезаности аудио-визуелних средстава, могуће је доћи до уметничког дела квалитетног у његовој целовитости.

Зато Ђорђевић наглашава да је своје студенте увек подстицао да постављају што већи број питања о делу на коме раде, од којих се два издвајају као полазна и темељна: „Зашто користиш овај звук или музику?“ и „Зашто у том тренутку/кадру/сцени/, на том месту?“ (Ђорђевић, 2005а: 25). Са јасном свешћу о суштинском значају ова два питања, дизајнер звука може да схвати важност узимања у обзир оног другог, визуелног елемента уметничког дела. Ђорђевић иначе напомиње да сам термин „дизајн звука“ потиче од двојице познатих ствараоца у овој области, **Бена Барта** (Ben Burt) и **Волтера Марча** (Walter Murch), који су урадили дизајн звука за чувене филмове „Ратови звезда“ („Star Wars“) и „Апокалипса данас“ („Apocalypse Now“) (Ђорђевић, 2005б: 4). Ови аутори уочили су да слика и звук имају поменућу способност „међусобног обликовања“: „Био је то сасвим нов звук/музика који публика никада до тада није чула, разумела и спознала у контексту филма. Звук у тим филмовима припада легенди филмског звука, чиме су ови аутори заувек изменили начин на који се до тада размишљало о звуку и музици у филму“ (Ђорђевић, 2005б: 5).

Оно што важи за кореспонденцију звука и слике, важи и за однос осталих средстава уметничког изражавања. Тако покрет и реч (текст) такође добијају на већој разумљивости, изражајности и утицајности ако се успешно повежу са сликом и/или звуком. Најбољи семиотички резултати постижу се управо када се „слика тумачи звуком, или речима“, „звук тумачи речима или сликом“, „покрет тумачи звуком и речима“ (Ђорђевић, 2000: 149). Овакве мултимедијалне интеракције постижу вишеструки ефекат јер увећавају вредност сваког појединачног елемента интерактивног односа. У таквим тренуцима „заједничке манифестације“, и „музика“ и „текст“ чине једну релативно кохерентну и конзистентну целину“ (Ђорђевић, 2000: 164).

Нажалост, у савремено доба је тренд и пракса да технолошке иновације и експозиције увелико односе превагу над уметничким, естетским, идејним аспектима

филмског или музичког производа, што је потпуно видљиво, пре свега, у продуктима америчке филмске и музичке индустрије који врше снажан утицај на популарну културу на глобалном нивоу. Ђорђевић с незадовољством указује на парадокс који се овде може уочити, да „није важно шта снимате већ на чему или са чим снимате“. Наравно да су техничка средства и технолошка знања важна и неопходна за квалитетну реализацију неког дела, али она морају подређена, и у функцији његове естетске, етичке, сазнајне итд. вредности и циља. Сценски или звучни ефекти не смеју потиснути, а још мање заменити, уметнички и идејну поруку. По Ђорђевићу, „дизајнер звука што више учи о техници и помоћним средствима у раду, као што су рачунари, семплери, синтисајзери, миксери, микрофони, ојачавачи, филтери, еквилајзери, итд.“ (Ђорђевић, 2005б: 6), али на крају стваралачког процеса „забележен аудио запис мора задовољити оба аспекта дизајна звука и музике: и креативно-уметнички и технолошки!“ (Ђорђевић, 2005б: 3). Зато интензиван технолошки развој у области аудио-визуелних комуникација, у спречи са комерцијализацијом уметничких и културних производа, који занемарују онај примарни циљ уметничке праксе, доводе до ограничавања стваралачке слободе, до гушења њене естетске и мисаоне креативности и оригиналности (Ђорђевић, 2005а: 112).

Као што ћемо видети у последњим деловима рада, Ђорђевић повезује ову деградацију уметничког и духовног са доминацијом корпоративистичких сила и интереса у продукцији и дистрибуцији масовне културе, као и са наметањем једног културолошког обрасца, проистеклог из англоамеричке популарне културе, осталим нацијама и свету у целини. Овај образац се може именовати као „монокултура“, и за свој крајњи и најпогубнији учинак има потискивање и елиминацију аутохтоног културног стваралаштва осталих народа, који су најчешће немоћни пред глобалистичком инвазијом американизованог културног модела.

## 3. ЕЛЕКТРОНСКА ПЛЕСНА МУЗИКА

### 3.1. Електронска технологија и електронска култура у 20. и на почетку 21. века

#### 3.1.1. Електронско доба

Многи аутори истичу као битну везу између медија и друштва, и на основу тога изводе периодизацију досадашњег друштвеног развоја. Сви они сматрају да ми већ неко време живимо у посебном, електронском добу и цивилизацији који се значајно разликују од претходних историјских периода у погледу базичних медија и комуникације на којима се темеље. Тако канадски теоретичар медија **Роленд Лоример** (Rowland Lorimer), надовезујући се на идеје **Харолда Иниса** (Harold Innis), **Маршала Маклуана** (Herbert Marshall McLuhan) и других, разликује три типа друштва, на основу преовладавања одређених типова медија: усмена, писмена и електронска (Лоример, 1998: 11). Усмена друштва су она која су се заснивала на људском говору као примарном медију, пре открића писма; писмена од открића и употребе писма до појаве електронске технологије у најновијем периоду; и електронска у којима медији развијени на бази електрицитета и електронике имају одлучујућу улогу у друштву и комуникацији. Посебан Лоримеров допринос овој периодизацији састоји се у подели последње, електронске фазе, на три потпериода: усмени, аудио-визуелни и текстуално-нумерички, којима одговарају радио/телефон, телевизија и рачунари/телекомуникације као основни медији (Лоример, 1998: 21, 22). **William McGaughey** у књизи „Пет епоха цивилизације“ („Five Epochs of Civilization“, 2000), изводи поделу историје на основу развоја писма и медија које је човек произвео, изузимајући људски говор као природни медиј, и самим тим усмену комуникацију, из ове периодизације. По њему, можемо издвојити пет периода: прва цивилизација - идеографско писање, друга цивилизација - писање алфабетом, трећа цивилизација - штампање, четврта цивилизација - електронско снимање и пренос, и последња, пета цивилизација - компјутерска комуникација (Ђорђевић, 2008: 11). Овде би прве три фазе одговарале писменој фази код Лоримера, а четврта и пета електронској. Значај електронске енергије за развој технологије и уметничких средстава изражавања посебно истиче **Тимоти Лири** (Timothy Francis Leary): „Мислим да је свака деценија бучног двадесетог века створила нове технологије и уметничке облике у циљу персонализације и популаризације електронске, квантне енергије брзине светлости“ (Марковић, 2003: 391). Ова Лиријева мисао одлично објашњава важност нових електронских изума у области музичких инструмената који су пресудно утицали на развој

озбиљне електронске (Manning, 2004), али и популарне, забавне електронске плесне музике којом се овај рад бави<sup>6</sup>.

У погледу истицања технологије, у њеном најновијем, електронском облику, треба споменути надахнут рад **Питера Рубина** (Peter Rubin), изложен 1996. године на конференцији посвећеној дигиталној уметности на Универзитету уметности у Берлину, поводом 300. годишњице ове академије. Рубин на почетку наглашава да данашња стварност мора да се дефинише у технолошким терминима. Глобална цивилизација суочава се са највећим изазовом окружења од како је комета уништила диносаурусе (то довољно илуструје изузетност и тежину коју Рубин приписује садашњем тренутку). „Електроника је све променила“, истиче Рубин. Та промена има нарочито радикалне последице на област уметничког стварања. Дани Микаленђела и Пикаса су неповратно прошли, и свако ко се бави електронском уметношћу мора да схвати да никад неће постићи сличан историјски значај. Нико више неће бити уметнички славан или значајан. Овакво Рубиново тумачење потврђује **Бартову** тезу о „смрти аутора“ и, чак и ако није сасвим исправно, добро објашњава неке аспекте позиције и улоге ди-џеја у електронској плесној музици. У сваком случају, електронска технологија се рапидно мења и напредује, и то снажно утиче на уметничко и остало изражавање које се на њој заснива. По Рубину, упркос за нас фасцинантном напретку, ми смо сада тек на „ступњу диносауруса“ у погледу електронског развоја. За 10 година сав наш уметнички хардвер и софтвер изгледаће старомодан. А за 100 година, наш садашњи рад деловаће 1000 пута мање значајно (Rubin, 1996).

---

<sup>6</sup> Определили смо се за овај пар озбиљна-популарна/забавна музика јер нам се чини да је адекватнији од неких других алтернатива које су у оптицају у литератури. Озбиљна музика није само класична, већ и модерна, авангардна, као што се за популарну музику не може рећи да је сасвим неуметничка, јер и ту има значајних уметника и остварења. Очигледно да популарна музика захтева одређен ниво умешности, вештине, пошто код ње можемо да разликујемо уметнички квалитетне и неквалитетне ауторе, извођаче и композиције, у погледу текста, мелодије, звучног ритма итд. Треба рећи и да популарна музика не мора увек да буде забавна у смислу лаких нота и садржаја намењених опуштању и разбистрици (узмимо нпр. друштвено ангажоване песме Боба Дилана или Џоан Баез). Она стога може захтевати одређени ниво интелектуалне делатности и озбиљности. Зато се у неким случајевима популарно и забавно не подударују. Ипак, несумњиво да је главнина популарне музике забавна, а код неких праваца као што је савремена електронска плесна музика, то је посебно случај и може се у потпуности ставити знак једнакости. Стога смо се, њој наспрот, определили за назив озбиљна музика, јер она по правилу није популарна, а још мање забавна (популарне композиције класичних композитора су редак изузетак, а не правило). Највећи део композиција озбиљне музике захтева високо изграђену интелектуалну, емотивну и чулну способност и компетентност, која по природи ствари припада изразитој мањини популације.

### 3.1.2. Инструменти и технике значајне за развој електронске плесне музике

Црначка музика, у којој корене имају два најстарија правца електронске плесне музике, хаус и техно, увек је била у вези са најновијим музичким изумима, почевши од електричне гитаре карактеристичне за старе чикашке блузере, преко звучних ефеката развијаних у средишту соул музике, Мотауновом (Motown) студију у Детроиту, до футуристичких фанк састава Парламент (Parliament) и Фанкаделик (Funkadelic) (Collin, 2009: 11). Од открића у области музичке технологије, посебно значајних за електронску плесну музику, треба издвојити синтисајзере, секвенцере, семплере и ритам машине. Према **Марку Батлеру** (Mark Butler), ови уређаји су „увек чинили кичмени стуб музичког стварања у електронској плесној музици, у којој су традиционални инструменти и живи вокали пре изузетак него правило“ (Свијановић, 2014: 88).

Први синтисајзер произвела је Радио Корпорација Америке 1956. године. Касније је створен „напоном контролисани аналогни синтисајзер“ (*Voltage-Controlled Analog Synthesizer*), којим је процес генезе и репродукције звука знатно олакшан, скраћен и обогаћен, поставши далеко јевтинији (Микић, 2004: 111). Синтисајзери могу бити дизајнирани да симулирају било који традиционални инструмент; међутим, њихова истинска вредност је у способности креирања потпуно новог, слушном искуству још увек непознатог звука (Ђорђевић, 2005б: 298). Уз то, синтисајзер је омогућио не само електронску синтезу звукова, већ и синтезу различитих студијских оруђа за генезу, трансформацију и репродукцију звука која су до тада били раздвојена један од другог, у чему се огледа његова изузетна практичност. Чувен је постао синтисајзер кога је произвео **Роберт Муг** (Robert Moog), и који је доживео комерцијални успех почев од 1966. године, нашавши нарочиту примену у тадашњој популарној музици. Поред њега издваја се синтисајзер у изради **Доналда Бакле** (Donald Buchla). Континуирајући, пулсирајући звук синтисајзера био је нарочито везан за музички правац Еуро диско кога је популарисао **Ђорђо Мородер**, продуцент чувене диско певачице **Доне Самер** (Donna Summer).

Током 70-их, развојем технологије која је могла да трансформише аналогни сигнал у дигитални облик, настали су секвенцери, апарати за памћење података. Они су могли да чувају одређен низ звучних података, који би се по потреби репродуковали. Секвенцер омогућава да се сви планирани музички догађаји, импровизације и звучни ефекти координишу у јединственоу, текућу целину (Узелац, 2007: 442). Поред њих, важни су постали семплери, инструменти који могу да синтетишу звук на основу дигитално снимљеног узорка. Секвенцери и семплери нашли су широку примену у продукцији електронске плесне музике. У том погледу значајна је **Штокхаузен**ова изјава: „Све је данас могуће семпловати, све је могуће трансформисати, и све је такође - са довољно рада, довољно маште и довољно технике - међумодуларно на нове начине“ (Микић, 2004: 138). Штокхаузен је овде сасвим прецизно осликао ди-џеј праксу. Дигитални семплер који је произвела аустралијска компанија Ферлајт (Fairlight) 1979. године, и који је

комерцијализован од средине осамдесетих, донео је нове могућности за манипулацију звуком. Семплер преноси и памти одређени музички одломак из других нумера без губљења квалитета, и потом га, притиском на дугме, репродукује једном или у низу; више пута поновљен звук назива се петља или циклус (*loop*) (Hesmondhalgh, 1997: 174; Узелац, 381). Одсвиран на семплер клавијатури, звук је могао бити забележен, продужен, понављан или убрзан (Потс, 2006). Техно музика с краја 80-их и почетка 90-их нарочито је користила дигиталне семплере и компјутерски контролисане секвенцере који су могли бити програмирани да истовремено пуштају многе различите траке (McLeod, 2001: 67). Уз помоћ електронике и информатике, клавијатурни инструменти добили су нов и широк дијапазон звукова: од звука капања до ударца, од звука гудачких до звука лимених дувачких инструмената, од гласа до шума (Торг, 2002: 45).

Појава нових и јефтених инструмената као што су ритам машине (*drum machine*) и бас синтисајзери (*bass synthesizer*), убрзали су још више еволуцију популарне електронске музике, јер су њени ствараоци добили шире могућности у стварању својих индивидуалних стилова. Звуци ударалки код ритам машина најчешће су узорци (семплови) дигиталног записа звука неког реалног перкусионог инструмента попут великог бубња (*bass drum*), добоша (*snare drum*), чинеле (*hi-hat*) итд. (Ђорђевић, 2005б: 311) Сматра се да је у фанк свету ритам машину међу првима применио **Слај Стоун** (Sly Stone) у свом хиту „Family Affair“ и на албуму „There's a Riot Goin' On“ из 1971. године (Anderson, 2008), а значајна је била и у стваралаштву култног немачког бенда **Крафтверк** који је снажно утицао на настанак и обликовање електро и техно музике. Од ритам машина нарочито је била чувена Роланд TR-808 (Roland TR-808), произведена 1980. године, која је најраније коришћена у неким нумерама јапанске електронске и синт-поп групе **Јелоу Меџик Орхестра** у периоду 1980-81, као и у чувеној нумери „Planet Rock“ Африке Бамбате (Afrikaa Bambaataa) (1982), којом је утемељен тзв. електро правац у популарној музици, са елементима хип-хопа. У целини гледано, TR-808 био је специфичан за читав електро правац, и коришћен је у бројним раним хаус и техно тракама.

Следећа значајна Роландова ритам машина била је TR-909 (TR-909), произведена 1984. године. Пионири Детроит техно користили су ову машину као ритмичку основу за свој звук. Верзија 909 је временом заменила 808 јер је омогућавала већу контролу над звуцима бубња, имала боље програмирање и укључивала МИДИ стандард<sup>7</sup> (Arnold, 1999). Звуци ритам машина савршено су се уклапали у клупску атмосферу и амбијент јер су, посредством моћних звучних система, буквално одјекивали кроз месо и кости (Collin,

<sup>7</sup> МИДИ стандард (*Musical Instrument Digital Interface*) је протокол усвојен 1983. године, који је омогућио комуникацију између електронских музичких уређаја међусобно, и између њих и компјутера (Watson, 2005: 6). Пре успостављања МИДИ стандарда, електронски инструменти различитих марки били су међусобно неусаглашени, па нису могли да се повезују, због чега су се произвођачи музичког хардвера и софтвера као што су Роланд Корпорација (Roland Corporation), Јамаха (Yamaha), Оберхајм (Oberheim) и Секвеншл Сиркитс (Sequential Circuits) договорили да установе протокол који ће за све њих бити јединствен. Путем МИДИ-ја омогућен је пријем и пренос дигиталних података између различитих музичких уређаја.



2009: 18). О значају ритам машине сведочи **Маркус Поп** (Markus Poppp) из електронског бенда Овал (Oval): „Све што се у последњих двадесет година збивало у електронској музици не прелази границе које јој је поставио јапански инжењер конструисавши ритам-машину почетком осамдесетих година XX века“ (Узелац, 2007: 367).

Од бас синтисајзера за електронску плесну музику најзначајнији је био Роланд ТБ-303 (Roland TB-303), произведен 1982. године. За њега се каже да је био „срећа у несрећи“ јер није био добар у ономе за шта је дизајниран (да симулира звук бас гитаре), али је постао бриљантан када је доспео у погрешне, тј. боље рећи, праве руке. Његова производња обустављена је 1984. године јер су циљани корисници били разочарани због „недостатка реализма“. Међутим, његов звук пореклом као да је из неке друге димензије (и зато нереалистичан) био је савршен за настајућу хаус и техно сцену; нумере попут „Acid Tracks“ (1987) састава Фјучр (Phuture), могле су да настану само на тој машини (Vine, 2011б). ТБ-303 представљао је основу за потправац ејсид хаус (*acid house*), који је настао у САД средином 80-их година, али је врхунац популарности доживео у Великој Британији у периоду 1987-1990 (John M., 2013). Не чуди да су током наредних година хаус продуценти, већ заљубљени у Роландове ритам машине и синтисајзере, почели да експериментишу са ТБ-303, откривајући могућности које његови произвођачи уопште нису замишљали (Reynolds, 2012: 24).

Данас се музика највећим делом производи помоћу софтвера који имају уграђене поступке секвенцирања, семпловања, синтетизовања, стварања разних звучних ефеката и *multitrack* снимања (EDM Junkies). Све аналогне аудио технике - сецкање (*cutting*), фејдинг (*fading*), миксовање (*mixing*), циклично понављање (*looping*), одлагање (*delay*), промена смера (*reversing*), често коришћене у ди-џеј продукцији, стичу већу прецизност и могућност контроле у сфери дигиталног (Потс, 2006). Ипак, као што ћемо видети, потпуна дигитализација музичких уређаја и на њој заснована продукција и извођење ЕДМ-а наилазе на критику и осуду неких ди-џејева који се залажу за употребу класичних електронских инструмената и изворне методе ди-џејинга, чиме се, по њима, чува аутентични дух ове врсте музике. Са спонтаности и иновативности одвише се прешло на машину и неинвентивност, и тај процес обележава савремено стање у коме се налази ЕДМ.

## 3.2. Историјат електронске плесне музике у свету и на простору бивше Југославије, и главни правци и представници

### 3.2.1. ЕДМ и његове претече

Електронска плесна музика је посебан правац унутар шире, популарне електронске музике, и представља заједнички назив за разнолике жанрове код којих је електронски звук намењен примарно плесању. Главни ЕДМ правци су хаус, техно, тренс, драм енд бас итд. Стилистичке варијације унутар главног жанра могу да створе његов поджанр, док комбинација два или више жанрова може да доведе до потпуно новог (под)жанра (нпр. техно хаус, техно тренс итд.) До средине 90-их, присуство ЕДМ-а у савременој популарној култури било је увелико примећено, па су историјске, културолошке и социолошке студије почеле да проучавају његову улогу у друштву. Међутим, америчка музичка индустрија и музичка штампа почели су од почетка друге деценије 21. века учестало да користи израз „електронска плесна музика“ и саме иницијале „ЕДМ“, покушавајући да поново брендира тзв. рејв културу. Онлајн дискусије поводом познатог ЕДМ фестивала Електрик Дејзи Карнивал помогле су да ови изрази уђу у ширу употребу, изван академских и специјалистичких кругова. Тако је ЕДМ у овом новом значењу, семиотички гледано, почео да се користи као назив за нови талас плесне музике која се изводи на стадионима и великим отвореним просторима (Matos, 2016). Уместо кровног термина за разне електронске плесне жанрове, ЕДМ је постао специфичан музички жанр и феномен везан за масовне, комерцијализоване фестивале, клупска и остала дешавања плесног карактера; другим речима, у последњих десетак година та три слова доминирају мејнстрим плесном музиком (Blake, 2016). Ова померања у значењу нису без последица за разумевање природе ЕДМ-а и његове трансформације у савременом периоду, што ћемо анализирати касније у раду.

Гледано у целини, ЕДМ има неколико специфичних особина. Карактеришу га намерно произведени вештачки, електронски звуци са њиховим особеним бојама. У почетном развоју ЕДМ-а, током 80-их, ови звуци су најчешће креирани на јефтним електронским инструментима као што су Роландови ТБ-303 бас синтисајзер и TR-808 ритам машина, а композиције често садрже семплове преузете из неких ранијих снимака. Певање зна да буде присутно, поготово у хаус жанру, али оно обично представља додатак а не главни елемент композиције. Најважније је да се ова музика примарно ствара зарад друштвене функције плесања у клубовима и на фестивалима, које може да траје читаву ноћ, а не за слушање код куће. Стога је јак нагласак на ритму карактеристичан за већину ЕДМ жанрова. Ди-џејеви, који су истовремено и продуценти музике, имају главну улогу у креирању ЕДМ трака.

У развоју популарне електронске музике значајна су иначе достигнућа група Велвет Андерграунд (Velvet Underground), Грејтфул Дед (Grateful Dead), Емерсон, Лејк и Палмер, Јес (Yes), Пинк Флојд (Pink Floyd), као и Френка Запе (Frank Zappa) и Брајана Ина (Brian Eno), и композитора-извођача „специјализованих“ за електронику - Мајка Олдфилда (Mike Oldfield) и Жан-Мишела Жара (Jean-Michel André Jarre). Једна од истакнутијих европских електронских група био је немачки састав Тенцин Дрим. Немачка електронска сцена имаће у овој области популарне музике значајног утицаја на дешавања и у наредним деценијама, а видећемо да се читав један ЕДМ правац - тренс, развио управо у Немачкој (Микић, 2004: 144). Технологија је у великој мери утицала, поред ЕДМ-а, и на другу линију развоја популарне музике афроамеричких црнаца крајем 70-их и почетком 80-их, као што је хип-хоп. Хип-хоп је заснован на дигиталном семпловању, и у том смислу показује сродност са ЕДМ-ом (Микић, 2004: 145). Овде је био значајан ди-џеј из Бронкса **Африка Бамбата**, чија је чувена нумера „Planet Rock“ (1982) донела фузију ритмичке структуре хип-хопа и електронског звука Крафтверка, и тиме отворила нови правац у популарној електронској музици, једноставно назван „електро“.

Ипак, за директне претеча ЕДМ-а узимају се, између осталих, диско музика **Ћорђа Мородера** и електронска музика група као што су **Крафтверк** и **Јелоу Меџик Орхестра** из касних 70-их. Сматра се да је Мородер заслужан за три проналаска који су поставили основу за хаус музику. Прво, увео је драматично проширени мегамикс; његова епска нумера „Love To Love You Baby“ из 1975. године, у извођењу „диско краљице“ **Доне Самер**, била је дугачка чак 17 минута. Затим, *four-to-the-floor* диско пулсирајући ритам; Мородер је користио ритам машину да би фанк ритмове учинио лакшим за плесање. На крају, и вероватно најважније, стварање чисто електронске плесне музике (Reynolds, 2012: 16). Наиме, Мородер је 1977. године продуцирао „I Feel Love“, такође за Дону Самер. Била је то права револуција, први велики диско хит са позадинском траком потпуно урађеном на синтисајзеру. Глас Самерове који је плутао преко бас бубња, са суптилном Мородеровом продукцијом, били су језгро ове нумере. Она је међу првима у потпуности искористила потенцијал електронике, замењујући сочне диско оркестрације хипнотичком прецизношћу машина (Vine, 2011a). Зато се Мородеров значај и допринос састојао, пре свега, у константном перкусионом откуцају (*beat*), којим су утемељени репетитивни ритмови које можемо чути у данашњој електронској музици (Grigoriev).

Такође, диско је удахнуо нови живот вечной људској жељи за игром, претварајући се у уметнички облик у коме ди-џеј постаје нека врста високог свештеника (Savage, 2011). Тако је диско обновио дух рокенрола из 50-их, који је такође био намењен великим друштвеним окупљањима у сврху плесања. Овај акценат изгубио се преласком на рок 60-их, када је музика почела да се оријентише више на слушање него на играње, и када је постала више церебрална него физичка (McLeod, 2001: 62). Како каже **Анри Торг**: „Диско музика седамдесетих година даје место игри, то је музика телесног ослобађања која пре свега нуди физичко утапање у звук“ (Торг, 2002: 30).

### 3.2.2. Хаус

Хаус музика имала је исти андреггаунд друштвени корен као и диско; оба правца су израсла у круговима афро- и хиспаноамеричке геј популације (неки од најзначајнијих раних хаус ди-џејева били су црнци хомосексуалци, као Френки Наклс (Frankie Knuckles), Лари Леван (Larry Levan), Рон Харди (Ron Hardy) итд., а бели ди-џејеви и продуценти могли су у почетку да се преброје на прсте једне руке. „Као црни људи били су искључени уз економских и друштвених добробити мејнстрим Америке; као хомосексуалци, били су искључени из њеног моралног универзума; као црним хомосексуалцима, било им је забрањено да изразе свој идентитет чак и унутар својих заједница. То је допринело моћној стегнутој фрустрацији која је пронашла ослобођење у клубовима, јединим местима где су могли заиста да буду то што јесу и да исказу своје жеље без страха или инхибиција“ (Микић, 2004: 146). Поводом андреггаунд порекла хауса, велики познавалац историје ЕДМ-а **Симон Рејнолдс** (Simon Reynolds) каже: „Чикашка хаус музика рођена је у двострукој искључености: не само црнци, већ геј и црнци. Њено одбијање, њено неслагање, добило је облик прихватања музике коју је већинска култура сматрала мртвом и сахрањеном. Хаус није само васкрсао диско, он је мутирао његов облик, интензивирајући оне аспекте диско музике који су највише вређали беле рокере и црне фанкере: механичка репетитивност, синтетички и електронски појавни квалитет, искорењеност, 'изопачена' хиперсексуалност и 'декадентни' дрогерашки хедонизам“ (Reynolds, 2012: 15).

На друштвени корен хауса указује и „кум диска“ **Мел Черен** (Mel Cheren), сувласник чувене диско етикете (*label*) Вест Енд Рекордс (West End Records), у документарном филму „Pump Up the Volume“, посвећеном историјату хаус музике: „Од самог почетка су хомосексуалци и црнци су одржавали данце музику у животу...Ако људи могу да играју заједно, онда могу и да живе заједно, и зато је било битно да се споје разни типови људи, црнци, белци, стрејт и геј кроз музику“ (YouTube, 1. део видео 1). Музика и плес, у свом јединству, били су замишљени као место сусрета и уједињавања људи различитих раса, класа, сексуалних оријентација итд. и тај, можемо рећи утопијски садржај и позив, среће се и у каснијим периодима развоја ЕДМ-а, и представља једно од његових суштинских обележја.

**Рубин** каже да је хаус музика била „прва потпуно технолошка форма популарне музике“ (Rubin, 1996), и у томе је њен револуционарни значај. Важан елемент хауса је истакнути бас бубањ на сваки откуцај ритма (познат као *four-to-the-floor*, тј. 4/4 или „четири до четири-битни“ такт), изведен ритам машином или другим електронским средствима (као што је семплер). Други важан елемент је синтисајзер бас линија, а могу бити придодати и електронски бубњеви, електронски ефекти, семплови или вокали. Семплови се преузимају из диско, фанк, соул, синт-поп нумера, а вокали најчешће из диско, соул или госпел снимака. Темпо већине хаус нумера креће се између 118 и 135 bpm (*beats per minute*, тј. откуцаја у минути). Назване су „траке“, у супротности са песмама, јер садрже тек нешто више од бубањ деонице. Зато се и у овом раду користе изрази траке,

нумере или снимци, а не песме, како би се сачувала специфичност хауса и уопште ЕДМ-а у односу на остале музичке правце. Најпознатији потправци хаус музике су ејсид хаус, дип хаус (*deep house*), прогресив хаус (*progressive house*), електро хаус (*electro house*), трајбал хаус (*tribal house*).

Основа хаус музике је у почетку увек био стари диско звук, али за разлику од диска, хаус је био више електронски и минималистички, а репетитивни ритам је био важнији од вокала. Због ограниченог броја плоча ди-џејеви су били приморани да буду доста креативни, како би створили особен и препознатљив звучни стил. Тако се у Чикагу, изворишту хаус музике, врло брзо појавио велики број значајних ди-џејева који су ушли у креативну конкурентску борбу у циљу креирања што другачијег и аутентичнијег хаус звука. Први међу њима био је **Френки Наклс**<sup>8</sup>. Наклс је почео ди-џеј каријеру у њујоршким клубовима у којима је рођена диско музика (Лофт/Loft, Сенкшри/Sanctuary), заједно са својим најбољим другом Лоренсом-Ларијем Филпотом (Lawrence Philpot). Значајно је да су неки њујоршки андерграунд ди-џејеви почетком 70-их, још пре појаве диска, већ уједињавали различите траке, како би створили ефекат нон-стоп „грува“ (*groove*) фокусиран на ритмичност композиције, што је имало утицаја на музички развој Наклса и Филпота (Hawkins, 2003: 82). Филпот је касније променио презиме у Леван. Године 1977. њих двојица су започели каријере у различитим градовима, и постали у то време најпознатији ди-џејеви. Док је **Лари Леван** остао у Њујорку, изводећи музику у клубу Передајз Гараж (The Paradise Garage), Френки Наклс је прешао у Чикагу, и прво постао ди-џеј у клубу Вејрхаус (The Warehouse) (1977-82), а затим Пауер Планта (Power Plant) (1983-85). У овим клубовима Наклс је пуштао маратонске сетове, обично састављене од проширених и прерађених трака, преузетих из различитих извора, од диска и соула до пост-панка, синт-попа и еуро диска, укључујући чудне раритете. Снимци су постајали дужи, репетитивнији и више перкусионо аранжирани. Овако израђене траке требало је да служе целоноћном плесању. Када је Наклс својим сетовима касније додао ритам машину, што су учинили и други познати чикашки ди-џејеви, то је дефинисало основну формулу хаус музике. Што се тиче Левана, он је био познат по невероватним миксовима најразличитијих типова музике, и по изузетној способности да „подигне“ публику. Посебан потправац хауса - гараж (*garage*), добио је име по клубу у коме је Леван био ди-џеј. Клуб Передајз Гараж је „зујао енергијама свих врста: сексуалном, духовном, музичком и хемијском“ (Микић, 2004: 146).

<sup>8</sup> Колико је Наклс био значајан и цењен у Чикагу, говори и чињеница да је град 2004. њему у част преименовао улицу у којој је некада био Вејрхаус, а 25. август прогласио његовим даном (Б92, 2014). А поштовање према хаусу у целини, битном за идентитет Чикага као града, одано је 2005. када је 10. августа, поводом 21. годишњице оснивања познате етикете Трекс Рекордс заслужне за развој чикашког хауса, проглашен Хаус Јунити Деј („House Unity Day“). У објави се наводи да је „Чикаго познат као родно место хаус музике“ и да су „њени оригинални ствараоци били инспирисани љубављу према свом граду, сањајући да ће њихова музика једног дана раширити светом поруку љубави и јединства“.

Нове вештине миксања су се такође могле чути у емисији Хот Микс Фајв (Hot Mix 5) на радију WBMX. У њој је радио један од најпознатијих чикашких ди-џејева з тог периода Фарли Кит Вилијамс (Farley Keith Williams), касније познат као **Фарли „Џекмастер“ Фанк** (Farley „Jackmaster“ Funk). Трекс Рекордс (Trax Records) коју је основао **Лари Шерман** (Larry Sherman) постала је доминантна хаус етикета, издајући велики број хаус класика. Поред ње, чувена је била и Ди-Џеј Интернешнл (DJ International).

Године 1983. у Чикагу је отворен клуб Мјузик Бокс (Music Box) под вођством ди-џеја **Рона Хардија**. Главне карактеристике његове продукције су биле чист и јак звук, и убрзан темпо песама. Харди је стварао и изводио необичне миксеве, испуњене узаврелом, сировом енергијом. Убрзо је постао главна особа којој су други ди-џејеви давали своје траке на пуштање како би се тестирала реакција публике (Hawkins, 2003: 83).

Хипнотичка нумера „ On and On“ коју је 1984. године продуцирао ди-џеј **Џесе Саундерс** (Jesse Saunders) сматра се првим хаус снимком, мада се негде наводи „Music is the Key“ **Џеј Ем Силка** (J.M. Silk) (састав који су чинили Стив „Силк“ Харли/ Steve W. „Silk“ Hurley и Кит Нунали/Keith Nunnally), из 1985. Саундерсу се приписују још неке заслуге и првенство: он је покренуо прву хаус етикету, био први хаус музичар који је ушао на Билборд музичку листу, први који је стигао на врх радио листе и први хаус музичар који је потписао за неку велику етикету. Неки познаваоци хаус музике инсистирају на томе да се Саундерсов звук разликовао од Наклсовог, и да управо тај звук, а не Наклсов, ми данас препознајемо као хаус музику. По њима, хаус музика какву знамо, једноставно речено, дошла је од Џесеа Саундерса (Cummins, 2004).

„Move Your Body“ **Маршала Џеферсона** (Marshall Jefferson) из 1986. године попримила је епитет прве хаус химне (трака се налази на „The House Music Anthem“ ЕП-ју). Ова нумера стиче огроман успех у Британији, где се пушта на пиратским радио станицама и у првом лондонском хаус клубу Делиријум (Delirium) (House Keeping, 2004). Џеферсон је иначе у Чикагу формирао „супер групу“ **Тен Сити** (Ten City) (назив је проистекао из речи *intensity*, што значи жестина).

Ејсид хаус као потправац хауса настао је у Чикагу захваљујући експериментисању са, пре свега, Роланд ТБ-303 бас синтисајзером. Сматра се да је овај правац утемељен траком „Acid Tracks“ (1987) састава **Фјучр** кога су чинили Натан „ди-џеј Пјер“ Џонс (Nathaniel Pierre Jones), Ерл „Спенки“ Смит Јуниор (Earl Smith Jr.) и Херберт „Херб Џи“ Џексон (Herb Jackson). Ову траку је иначе пуштао Рон Харди у свом Мјузик Боксу, и она је првобитно била позната по њему, па чак и њему приписана као „Ron Hardy's Acid Tracks“.

Дип хаус је такође настао у Чикагу, као мешавина фанк, џез и соул музике. Он је у почетку био један од жанрова у којем су се највише користили вокали. Један од пионира дип хауса је **Мистер Фингерс** (Mr. Fingers, право име Лари Херд/Larry Heard). Дип хаус је

вратио хаус музику од њених тадашњих „постхуманих тенденција“ на бујан мелодичан звук ране диско музике.

До 1986. године хаус музика се све више развијала и тада почиње да прераста у мејнстрим. Забаве и ноћни клубови изводе хаус ван геј сцене, ка широј америчкој публици. Чикаго хаус доживео је велику популарност у Британији 1986. године, већу можда него у самом Чикагу. Те године је нумера „Love Can't Turn Around“ **Фарли „Цекмастер“ Фанка**, са **Дарилом Пандијем** (Darryl Pandy) као вокалом, ушла на УК Топ Тен листу, да би нешто касније, у јануару 1987. године, „Jack Your Body“ **Џеј Ем Силка** заузела прво место на британској топ листи. Занимљиво да су ова два хита репрезентовала две различите стране хауса: прва је вукла порекло из Р&Б (скраћено од *rhythm & blues*) традиције гласовне експресивности, а друга означавала деперсонализовани функционализам (Reynolds, 2012: 19). До краја 1989. хаус музика се планетарно проширила. Покреће се све више и више етикета, продукција и ноћних клубова, и ствара светска сцена јачу него икад. Музика која се дефинисала преко свог 4/4 откуцаја постала је универзално прихваћена (House Keeping, 2004). Нумера „French Kiss“ **Лила Луиса** (Lil Louis, право име Марвин Брнс/Marvin Burns), у коначној верзији из 1989., постала је први хаус хит који се продао у више од милион примерака с обе стране Атлантика. Била је забрањена на ББЦ-у због свог средишњег дела, у коме се чују звуци женског оргазма (Hawkins, 2003: 84).

Наступи Френкија Наклса, Маршала Цеферсона, Фингерс Инка (Fingers Inc.) и Адониса (Adonis Smith) у марту 1987. године, у склопу Ди-Џеј Интернешнл турнеје, довела је до убрзаног развоја хаус музике у Британији. Клубови су почели да резервишу наступе најпознатијих хаус ди-џејева, као што је био случај са Министри оф Саунд (Ministry of Sound) у Лондону, у коме је почео да ради Лари Леван. Поједини клубови почели су да одржавају специјалне хаус вечери; тако је Хацијенда (Nacienda) у Манчестеру од 1988. средом имала „Хот“ вече, на којима је 2.500 људи могло да ужива у британској верзији Ибица клупске сцене. Основана 1982. од стране Фактори Рекордса (Factory Records), Хацијенда је неговала тзв. северњачки соул (*Northern Soul*) жанр<sup>9</sup>, и била је један од првих кључних енглеских плесних клубова. До 1986. клуб је доживео финансијску пропаст, али је посета почела нагло да расте када су његови ди-џејеви почели да пуштају хаус музику. Андерграунд хаус сцена имала је подршку и многих пиратских радио станица и ди-џејева који су радили на њима. Власник Факторија **Тони Вилсон** (Tony Wilson) је у својој недељној ТВ емисији промовисао ејсид хаус културу. У септембру 1987. „Pump Up the Volume“ састава **М/А/Р/Р/С** (M/A/R/R/S) стигла је на прво место британске топ листе.

За развој ејсид хаус сцене у Енглеској нарочито је био значајан догађај из лета 1987. године, када је група енглеских ди-џејева, **Пол Окенфолд** (Paul Oakenfold), **Дени Ремплинг** (Danny Rampling), **Ники Холовеј** (Nicky Holloway) и **Џони Вокер** (Johnny

<sup>9</sup> „Северњачки соул (готово тајна поткултура радничке омладине посвећене акробатском игрању и брзом америчком соул у из шездесетих година, која се окупља у клубовима као што је 'Виган казино') донео је своју традицију брзих, истрзаних ритмова, соло играчких стилова и амфетамине“ (Хебдиц, 1980: 35).

Walker), посетила шпанско балеарско острво Ибицу и открила нов, магнетичан звук који је пуштао легендарни ди-џеј **Алфредо** (право име Алфредо Фјорито/Alfredo Fiorito) у клубу Амнезија (Amnesia). Такође, доживели су прво искуство са дрогом екстази. О атмосфери у овом клубу његов власник каже следеће: „Све је у Амнезији било спонтано и другачије. Било је то дивље време. Није било никаквог закона: људи су водили љубав на плесном подијуму, пили и играли, узимајући литре *liquid ecstasy*-а“. По **Метју Колину** (Matthew Collin), Амнезија и други клубови на Ибици били су „фантастична игралишта, храмови посвећени Дионису, намењени стимулацији чула и изражавању најдивљијих жеља“ (Collin, 2009: 49). **Ремплинг** назива Амнезију „потпуним открочењем“: „Осећао сам да има нешто дубље, спиритуално, што прожима читав доживљај...Те ноћи пронашао сам све оно за чим сам трагао. Те ноћи сва четворица смо се променили“. **Холовеј** о том искуству каже: „Све је било мирно и у љубави, мислило смо да ће то променити свет, да ако свако узме екстази више неће бити ратова“ (Warren, 2007).

Вративши се у Лондон, **Ремплинг** је прво на радију на коме је био ди-џеј, уместо дотадашњег соула, почео да пушта Чикаго и „балеарик“ (*balearic*) хаус. „Број слушалаца је порастао на хиљаде; пре тога сам вероватно имао њих десетак“. Затим је отворио клуб Шум (Shoom)<sup>10</sup>, у којем је „прве ноћи било 50 људи, да би дванаест недеља касније 2.000 људи остало напољу на улици“ (Warren, 2007). **Окенфолд** је нешто касније отворио клуб Спектрум (Spectrum), а **Холовеј** клуб Трип (Trip). Сва тројица су желели да у своју средину донесу ејсид хаус музику, односно пренесу „балеарски“ звук који су чули на Ибици. Шум је био и први клуб који је за лого усвојио „смајли“ (*smiley*), знак који је постао синоним за ејсид хаус. Трип је такође био директно посвећен ејсид хаус сцени, и био је познат по интензивној наркотичкој атмосфери коју, као и у случају Шума, открива сам назив клуба.

Ови клубови били су претеча онога што ће се назвати „рејвовима“ (од глагола *to rave*, што значи беснети, лудовати, бити у делиријуму, бити претерано срећан): масовна окупљања, обично у складиштима или на отвореним пољима, са клинцима који су носили смајлије на мајцама, и плесали целу ноћ, често на екстазију, уз звуке хауса и техно (Matos, 2014). Жути смајли требало је да илуструје једноставност и нежност младалачких манифестација које нису биле агресивне, осим у погледу децибела на бучним ди-џеј забавама. Пошто су клубови били затварани у 2 сата након поноћи, рејвери би излазили на улицу и скандирали „aciseed!“, што је доводило до реакције полиције, која би често спроводила рације. Уточиште је морало да се тражи у целоноћним забавама по складиштима и другим неупадљивим просторима. У лето 1989. око 10.000 људи посећивало је андерграунд рејв забаве. Такође, амбициозни промотери почели су да изводе ејсид хаус музику ван клубова и складишта, на велике отворене локације као што су поља, где су скупљало и 30.000 људи на илегалним рејвовима.

<sup>10</sup> „Shoom“ је сленг који означава осећај када особа први пут схвати да је екстази „ради“.



Негативна реклама рејв музике у британским таблоидима, пре свега због масовног коришћења екстазија који је доводио и до смртних случајева, помогла је даљој промоцији сцене, али је и алармирала институције као што су влада и полиција, што је кулминирало доношењем закона у Парламенту 1990. године који је забранио отворене рејв скупове. Организатори су морали да врате забаве на затворена места која су поново постала тражена. Огромни простори у којима се забављало више стотина рејвера и мања места као што су ноћни клубови у центру града, била су коришћена како би се попунила празнина на хаус сцени. Ова дешавања су се оглашавала на илегалним пиратским радио станицама, масовном производњом летака и „од уста до уста“. Привлачност рејва великим делом је чинио управо осећај авантуре, игра „мачке и миша“ између рејвера и полиције, при чему су радио станице објављивале лажне информације како би одвратили полицију, а рејвери позивали различите бројеве да би сазнали тајну локацију догађаја (Finnegan). По неким тумачењима, рејв покрет био је реакција омладине на друштвене препреке са којима се у то време суочавала, пре свега на економску рецесију и пораст незапослености. Њихов одговор био је повлачење у чисто звучно царство, удаљавање од сурових дешавања у спољашњем свету (Wiseman-Trowse, 2008: 150).

Ипак, завршни „ексер у сандуку“ за илегалне рејв скупове на отвореном био је Кестлмортон (Castlemorton) фестивал из 1992. на коме се нашло 25.000 људи. „The Criminal Justice and Public Order Bill“ (Нацрт Кривичног Закона и јавног реда) из јануара 1994. био је покушај владе да забрани велика рејв окупљања. Рејв је дефинисан као „окупљање на отвореном 100 или више особа (било да нарушавају посед или не) и на којем је свирана музика преко појачала током целе ноћи, која се састоји од звукова у потпуности или преваходно окарактерисаних емисијом сукцесије репетитивних битова“ (Члан 63, параграф 1). Нацрт је такође дао полицији дискрециону моћ да истражује скупове од најмање десет људи, проширујући њена овлашћења и у погледу укидања права на ћутање и произвољног заустављања и испитивања. Поред рејвера, на мети закона су се нашли слободни фестивали, сквотери, њу ејд путници, еко-ратници, борци против лова и друге поткултурне друштвене групе (Reynolds, 2012: 147; Бортвик, Мој, 2010: 257; Lynskey, 2011). Одржано је неколико неуспешних „Kill Bill“ демонстрација, а у новембру 1994. године Нацрт је постао Закон. Након тога, ејсид хаус и рејв покрет у Британији нестали су са сцене.

### 3.2.3. Техно

Док је хаус рођен у Чикагу, родно место техно био је Детроит. За његово утемељење значајна су три црна музичара **Хуан Еткинс**, **Дерик Меј** и **Кевин Саундерсон** (Kevin Saunderson), познати као „Белвилска тројка“ („The Belleville Three“), пошто су се упознали и повезали на колеџу у Белвилу, предграђу Детроита, удаљеном неких 30 миља од града. Био је то почетак једног интензивног дружења и музичке сарадње која ће касније уродити великим бројем значајних техно издања. Еткинс је у музичкој штампи проглашен

„кумом техно“ и „Оснивачем“ („The Originator“), јер је поставио темеље правца. Меј је назван „Иноватором“ („The Innovator“) јер је на тим темељима подигао техно грађевину, а Саундерсон „Елеватором“ („The Elevator“) јер је својим мелодичним сетовима у клубовима знао да подиже публику на ноге и креира плесну атмосферу.

Техно је иначе као израз први пут ушао у ширу употребу захваљујући компилацији „Techno: The Dance Sound of Detroit“ коју је 1988. издао **Нил Раштон** (Neil Rushton) за етикету Вирџин УК (Virgin UK), када се са новим музичким правцем упознала шира публика. Раштон је иначе био обожавацац „северњачког соула“ и контактирао је „Белвилску тројку“ у циљу реализације овог пројекта. Поред Еткинса, Меја и Саундерсона, на компилацији су се нашле, између осталих, и нумере **Едија „Флешин“ Фоулкса** (Eddie „Flashin“ Fowlkes), кога неки сматрају четвртим, неправедно запостављеним оснивачем Детроит техно, и **Блејка Бакстера** (Blake Baxter), такође ди-џеја с ране детроитске сцене.

Централна ритмичка компонента у техноу је 4/4 такт као и у хаусу, са откуцајем бас бубња на свакој четвртини ноте, добоша или плеска на другој и четвртој четвртини, и звука чинчеле на свакој другој осмини. Темпо је бржи него у хаусу, у просеку од 120 до 150 bpm (код холандског габера, хардкор техно потправца, темпо иде и преко 200 bpm). Такође, за разлику од хауса, техно избегава утицаје (до)тадашње црначке и латино музике, давајући предност више вештачком, синтетичком приступу и изворима звука (Urban Dictionary, 2008). Зато у њему нема вокала, или их има у најмањој могућој мери. Најпознатији потправци техно музике су минимал техно (*minimal techno*), ејсид техно (*acid techno*), хардкор техно (*hardcore techno*), тех хаус (*tech house*).

Меј воли да дефинише техно као сусрет и спој психоделичног фанка карактеристичног за саставе **Парламент** и **Фанкаделик** и минималистичког електронског звука **Крафтверка**, другим речима, као кад бисмо замислили „Крафтверк и Џорџа Клинтона/George Clinton заробљене у лифту са клавијатуром између њих“ (**Клинтон** је био фронтмен Парламента и Фанкаделика). По Меју, техно има „тај фанки метал мирис“ (YouTube, 2. део видео 2). Утицај Крафтверка одвијао се посебно преко три њихова албума: „Trans-Europe Express“ (1977), „Man Machine“ (1978) и „Computer World“ (1981), на којима се развијала идеја о симбиози човека и машине, укључујући компјутер, по чему је Крафтверк био познат и у својим живим наступима (изглед чланова бенда попут робота или андроида, у савршеној ритмичкој усклађености са електронским инструментима).

На развој техно у Детроиту нарочито је утицао познати ди-џеј **Електрифајинг Моџо** (Electrifying Mojo) који је у то време имао свој радио програм. Обично је пуштао европску електронику (Крафтверк, Тенџрин Дрим/Tangerine Dream, Арт оф Нојз/Art of Noise), фанк (Парламент, Фанкаделик), јапански синт-поп (Јелоу Меџик Орхестра), рани хип-хоп (Мен Периш/Man Parrish, Соул Соник Форс/Soul Sonic Force), Итало диско (Докторс Кет/Doctor's Cat, Рис/Ris, Клајн МБО/Klein M.B.O.) и плесно оријентисане њу вејв (*new wave*) бендове (Би Фифти тус/B52's, Диво/Devo). **Еткинс** је одао признање Моџоу: „Ако желите да знате разлог зашто се техно догодио у Детроиту, треба да обратите

пажњу на ди-џеја под именом Електрифајинг Моцо: имао је пет сати свако вече на радију, без ограничења у избору. У његовој емисији први пут сам чуо Крафтверк“ (Savage, 1993). Еткинс је такође, као и Меј, истакао значај Парламента и Фанкаделика, који су иначе имали седиште у Детроиту, за настанак техна: „Ове две групе биле су заиста велике у то време у Детроиту. У ствари, оне су биле један од главних разлога зашто диско није зграбио Детроит крајем 70-их. Моцо је пуштао много фанка само да би се разликовао од осталих станица које су скроз прешле на диско“ (Cosgrove, 1988). Значајна разлика између хауса и техна је управо у овом ставу према диску и осталој црначкој музици, изузимајући фанк. Ту разлику потврђује **Меј**: „Техно звучи као да је отет са друге планете и битна разлика у односу на хаус је у томе што је срце хауса у диско музици. Ми немамо тог поштовања према прошлости, кроз музику, техно је строго музика будућности“ (Only Clubbing, 2015a).

**Еткинс** је такође инсистирао на отклону техна од соул традиције која је имала значајно место у Детроиту, будући да се у њему налазило седиште најзначајније компаније плоча која је издавала соул музику - Мотаун Рекордс (Motown Records) под вођством **Берија Гордија** (Berry Gordy). Поредећи Мотаун са другом великом компанијом из Детроита, Фордовом фабриком аутомобила, Еткинс је једном приликом рекао: „Данашње фабрике аутомобила користе роботе и компјутере за производњу својих возила. Више ме интересују Фордови роботи него Гордијева музика“ (Marcus). „У основи, уморни смо од слушања о заљубљивању и раскидима, уморни од Р&Б система, и стога израста нови прогресивни звук. Назвали смо га техно!“ (Cosgrove, 1988). Дакле, након америчког диска, и соул музика је у техно препуштена прошлости. Ове изјаве на најбољи начин илуструју опчињеност техна машинским, футуристичким звуком заснованом на новим технологијама, и његово радикално одбацивање гласовне традиције и тематике карактеристичне за диско, соул и сличне поп правце. То објашњава и преовлађујуће одсуство вокалних деоница у техно музици, за разлику од хауса. Нарочито је Еткинс истицао ово разилажење између хауса и техна: „Када слушате чикашке снимке, доста њих звучи као Фили Интернешнл Рекордс/Philly International Records (етикета која је издавала 'филадельфијски соул' - прим. А.Ш)...У томе је читава разлика. У Детроиту ми немамо никакву стварну референтну тачку. Све Детроит ствари биле су чисто футуристичке“ (Hoffmann, 2005). Такође: „Техно је технолошки. То је настојање да се створи музика која звучи футуристички: нешто што до сада није урађено“ (Savage, 1993). Такав нагласак на будућности изражава и **Џеф Милс** (Jeff Mills), нешто каснији ди-џеј из Детроита, под надимком „Чаробњак“ („The Wizard“) познат једнако као „Белвилска тројка“, оснивач чувеног техно састава **Андерграунд Резистенс** (Underground Resistance): „То је покушај да се музички опише нешто у будућности. Нешто поједноставити, то значи сањати, фантазирати“. По Милсу, техно је више идеја него специфични звук. Та реч упућује на визионарску уметност уопште, и може описати било шта од Пикаса до Џорџа Клинтона (Gorell, 2003).

Зато не чуди да је Еткинс био инспирисан футурологом **Алвином Тофлером** (Alvin Toffler) од кога је преузео израз „техно бунтовници“ („techno rebels“) да би описао музички

стил који је желео да створи (Sicko, 2010). То су људи који мисле другачије и чији мозак другачије функционише, агенти будућности који долазе у наше време из саме будућности (Узелац, 2007: 375). У делу „Трећи талас“ („The Third Wave“, 1980) Тофлер каже: „Техно бунтовници су, препознавали они то, или не, агенти Трећег таласа. Они неће нестати већ ће се умножити у наредним годинама. Јер они су једнако део напредовања ка новом ступњу цивилизације, као и наше мисије на Венеру, биолошка открића или истраживања океанских дубина“ (McCready, 2014). Еткинс је од Тофлера такође позајмио изразе *cybotron* и *metroplex* којима је назвао своју прву групу, односно етикету. Сматрајући да је управо он сковао реч „техно“<sup>11</sup>, Еткинс је њоме желео да означи раније извођаче који су стављали изразиту тежину на синтисајзере, попут **Крафтверка**, наглашавајући да је њихов звук био „чист и прецизан“. Ипак, чувши касније „Planet Rock“ **Африке Бамбате**, закључио је да је тај звук супериоран пример музике какву и он замишља. Енглески музичар и теоретичар **Дејвид Туп** (David Toop) повезивао је ову артифицијелну, СФ „машинску хладноћу“ техно са нељудском фордистичком економијом, која је дуго владала Детроитом (Middleton, 2006: 183). Хладноћа је још више била појачана чињеницом да је у том периоду Детроит био у озбиљном економском и социјалном назадовању: некадашњи индустријски бум заменила је пост-фордистичка пустош, и од америчке престонице аутомобилске производње постао је престоница убистава. Центар Детроита постао је „град духова“ (Reynolds, 2012: 9). По **Жаку Аталију** (Jacques Attali), техно музика била је специфична реакција на ову кризну друштвену ситуацију: „Понављање каденце (која се рачуна по броју удараца у минути), изузетно јак звук и одсуство речи имају за циљ да на лицу места замене буку машина: изазов незапослености, подсећање на то да срце људи и срце града још увек бију“ (Атали, 2007: 157).

Ипак, техно музика, бар по мишљењу њених изворних ствараоца, није сасвим лишена осећајности; пре се може рећи да они развијају нову, технолошки прожету осећајност. Тако је за **Меја** преношење духа из нашег тела у машину често главна преокупација, израз технолошке спиритуалности. Стога Меј и слични техно уметници у опису свог рада знају да користе наизглед неодговарајуће изразе из традиционалне хуманистичке уметности, попут „експресија“, „душа“, „аутентичност“, „дубина“ (Cosgrove, 1988). За њих нема начелне и непремостиве супротности између духовне, осећајне, људске димензије нашег бића и вештачке, машинске, кибернетске технологије помоћу које стварају своју музику. У складу с тим, **Еткинс** изјављује: „Желим да моја музика звучи као да компјутери међусобно разговарају. Не желим да она звучи као 'права' група. Желим да звучи као да ју је створио техничар. То је оно што ја јесам: техничар са људским осећањима“. Еткинс је иначе био „један од првих поп музичара дигиталне ере који је јавно проговорио о новој синергији човека и машине у креативном процесу: машина није више само 'алатка' у служби уметничке имагинације, већ је

<sup>11</sup> Ипак, треба рећи да је рад састава **Јелоу Меџик Орхестра** описиван као „прото техно“ и да су они користили префикс „техно“ у бројним насловима својих издања, попут нумере „Technopolis“ (1979), албума „Technodelic“ (1981), и ЕП-ја „The Spirit of Techno“ (1983).

активан/равноправан партнер програмиран за пуноправну интеракцију са човеком“ (Максимовић, 2006). Еткинсоново мишљење дели и познати хрватски ди-џеј и продуцент **Петар Дундов**, за кога је техно музика „довољно чврста да носи емоције кроз плесни подијум и довољно апстрактна да буде шаблон за вечност“. По Дундову, музика има „јединствену особину да комуницира са дубоким емоцијама које су унутар свих нас. Ми смо само заборавили да их користимо, и моје истраживање је покушај да оживим ове емоције путем којих сви одјекујемо као један“ (The DJ List: Petar Dundov).

Још једна значајна карактеристика техно је да је „донео интелектуалну теорију денс музици“ (YouTube, 2. део видео 2), што се види из ових бројних изјава у којима техно ди-џејеви концептуално промишљају своју музику, што је значајна разлика у односу на друге ЕДМ правце. Зато **Меј** каже - техно је „управо елегантан и чист, и за нас диван, као сам свемир“ (Cosgrove, 1988). Меј често истиче ову софистицирану, интелектуалну димензију техно, важност размишљања приликом прављења музике: „Када смо почели да стварамо музику, веровали смо да смо интелектуални; увек смо желели да досегнемо интелектуални ниво црначког ума“ (McGarvey). „За нас је то увек била посвећеност. Знали смо да седимо и филозофирамо о томе шта ће људи мислити о музици када је буду правили, и која ће бити следећа фаза музике...Никада на то нисмо гледали као на забаву, већ као на озбиљну филозофију“ (Reynolds, 2012: 4).

Што се тиче конкретних музичких остварења, **Еткинс** је прво, заједно са Риком Дејвисом (Richard Davis), имао састав **Сајботрон** (Cybotron) (1981-83), да би затим покренуо сопствену етикету Метроплекс (Metroplex) на којој је издавао 12-инчне винил синглове под именом **Модел 500** (Model 500). Трака „No UFO's“ из 1985. постала је велики хит и сматра се првом техно продукцијом. Еткинс је 1988. издао траку „Techno Music“ којом је техно као посебан музички правац званично инаугурисан. **Меј** је, под псеудонимом Ритм Из Ритм (Rhythm Is Rhythm), привукао ширу пажњу нумерама „Nude Photo“ и „Strings of Life“ из 1987. године, које су утицале на профилисање техно у Европи. „Strings of Life“ сматра се једном од класичних техно химни. Меј је, убрзо након Еткинса, основао своју етикету Трансмат (Transmat), а Саундерсон КМС (KMS), док су сва тројица формирали ди-џеј састав под именом **Дип Спeјс** (Deer Space). Саундерсонова група **Инер Сити** (Inner City) издала је 1988. хитове „Big Fun“ и „Good Life“. Пошто је Детроит у том периоду био у дубокој економској кризи, са високим степеном незапослености, млади људи су тражили сопствене начине да себи обезбедиле опстанак. Један од њих било је бављење музичком продукцијом и формирање властитих етикета преко којих се остваривала продаја.

Од европских сцена свакако треба издвојити техно сцену у Немачкој. Берлин је постао незванична техно престоница Европе. Новоуједињени град, пун напуштених и слободних простора, био је почетком 90-их природно уточиште за техно „одметнике“ и њихове забаве. Најчувенији берлински клуб Трезор (Tresor) отворен је 1991. године, смештен под земљом, где је некада био сеф једне банке. Многи техно продуценти из Детроита почели су да пуштају музику у Трезору, а неки су се и преселили у Берлин.

Значајно техно у Немачкој име био је ди-џеј Вестбам (WestBam), један од оснивача престижног електронског музичког фестивала Лав Перејд (Love Parade). С друге стране, клупска сцена у Ротердаму у Холандији родила је хардкор техно, односно габер, врло брзу и тврду форму техно, бучну, са вриштећим хеви-метал семпловима.

### 3.2.4. Тренс

Назив тренс жанра у оквиру ЕДМ-а потиче од феномена транса, као посебног, измењеног и појачаног стања свести у којем је човек измештен из свакодневне реалности и перцепције, и ступа у контакт са неком другом, „вишом“ сфером реалности духовне природе. Пошто је транс био врхунац религиозних ритуала које су практиковале разне заједнице широм света, корени тренс музике могу се наћи у трибалној, племенској музици шамана из Африке, Централне и Јужне Америке, будистичкој религији са Далеког истока, хришћанској религији са простора Блиског Истока, арапској музици, све до удаљених крајева Аустралије, Новог Зеланда, Папуе Нове Гвинеје (нпр. има пуно група из Аустралије које своју музику називају трајбал тренс/*tribal trance*) итд.

На везу између машине и транса, која се јавља у електронској музици, указује **Ралф Хутер** (Ralf Hütter) из **Крафтверка**: „Душа машине увек је била део наше музике. Транс увек припада репетицији, и свако тражи транс у животу...у сексу, емоцијама, уживању, свему...стога, машине производе апсолутно савршен транс“ (Savage, 1993). Дакле, Хутер, као и оснивачи техно, верује да постоји веза између технологије и осећајности, да то нису непомирљиве сфере, како би се на први поглед помислило. Отуда велики значај репетитивног електронског звука у тренсу и ЕДМ-у уопште.

Освојене карактеристике тренс музике су такође 4/4 ритам као код хауса и техно, темпо између 125 и 150 bpm, репетитивна мелодијска фраза и музичка форма која гради „тензију“ кроз траку, обично кулминирајућу у једном или два „врхунца“ (*peak*) или „пада“ (*drop*). То представља „климакс“ нумере, прекид (*break* или *breakbeat*) састављен искључиво од откуцаја и перкусија, при чему мелодија и атмосфера траке остаје сама у продуженом периоду, пре него што поново почне да се гради и подиже. То је та химнична и епска природа транса по којој је он као правац препознатљив. Тренс садржи много више гласовних или мелодичних деоница од свих других ЕДМ праваца. Зато га слушаоци лако прихватају јер у основи комбинује одређену мелодију (обично преко синтисајзера) или вокал који се понављају, са не много компликованом бас линијом (минималном за разлику од техно), има прости откуцај бубња итд. У поређењу са осталим ЕДМ жанровима, био је оштрији од хауса, мелодичнији од техно и умирујући од драм енд баса, због чега је брзо постао врло популаран. Емоционална „сувоћа“ техно и драм енд баса с краја 90-их била је замењена високо мелодичним, еуфоричним емоцијама које су одговарале „нормалним“ људским осећањима. Док су техно и драм енд бас продуценти називали своје траке по изразима из астрофизике или биогенетике, најпознатија тренс химна **Пола Ван Дајка** (Paul

Van Dyk) „For An Angel“ била је инспирисана његовим сусретом са девојком (Reynolds, 2012: 439). Не чуди стога да су између 1998. и 2012. сем једне године (Дејвид Гета/David Guetta, 2011) сви првопласирани ди-џејеви на познатој Ди-џеј Маг (DJ Mag) Топ 100 листи, која бележи пре свега њихову популарност, били представници тренса. Најпознатији потправци тренс музике су прогресив тренс (*progressive trance*), Гоа/псајтренс (*Goa/psytrance*), тех тренс (*tech trance*), вокал тренс (*vocal trance*).

Тренс се развио током 90-их, а његови почеци везани су за Немачку, и нарочито град Франкфурт. Име правца настало је 1991. из заједничког пројекта немачких продуцената **Ди-џеј Дага** (Dag Lerner) и **Ролфа Елмера** (Rolf Ellmer), који је носио име **Денс ту Тренс** (Dance 2 Trance). Њихова нумера „We Came In Peace“ поставила је оригиналну основу тренс музике, оличену у монотоним ритму са кратким и понављајућим гласовним семпловима. Такав звук је могао хипнотички да утиче на слушаоца, и да га, у екстремнијим условима, доведе до трансa. У ране примере тренс издања спада и трака „**The Age of Love**“ истоименог белгијског састава из 1990. године, која се сматра првом популарном тренс нумером, и њен 12-инчни сингл ремикс у продукцији немачког дуа **Џем и Спун** (Jam & Spoon) из 1992. године. У најзначајније ране и потом најпопуларније тренс ди-џејеве сврстава се немачки продуцент **Свен Вет** (Sven Väth), који у Франкфурту отвара клуб Омен (Omen). Највећи и најпознатији ранији фестивали тренса, и ЕДМ-а уопште, у Немачкој су свакако Лав Перејд (Берлин, потом Рурска област) која сваке године бележи рекордну посећеност, и Мејдеј (Mayday) (Берлин и Дортмунд). Тренс музика доживљава свој врхунац управо у 90-им, а разлог томе су многобројне велике забаве како затвореног тако и отвореног типа. До 1996. тренс музика постаје преовлађујућа у европским клубовима, и такође врши утицај на британску клупску сцену. Током 1999. и 2000. многе тренс нумере стижу на УК Топ 40 листу. Крајем миленијума, тренс достиже свој комерцијални врхунац. Нумера „9 PM (Till I Come)“ немачког продуцента **АТБ-а** (André Tanneberger) 1999. хит број један у Британији.

Средином 90-их појављује се потправац прогресивни тренс који прераста у један од доминантнијих облика ЕДМ-а у целини. Постао је практично исто што и прогресивни хаус, па су оба ова потправца комерцијално била названа „прогресивом“. Његови најпознатији ди-џејеви били су **Брајан Трансо** (Brian Transeau/BT), **Пол Ван Дајк**, **Фери Корстен** (Ferry Corsten/Art of Trance), **Пол Окенфолд**, **Саша** (Sasha), **Џон Дигвид** (John Digweed) и други. Крајем 90-их превагу односи нешто другачији други потправац, психоделични тренс, односно псајтренс. Он има јаку бас линију која се протеже кроз целу песму и коју преклапају ритмови бубњева и синтесајзера. Музика је брза, од 120 до 150 bpm а траке обично трају 8-12 минута.

Псајтренс се развио из сличног Гоа тренса, који је добио име по индијској држави Гоа у којој је настао. Наиме, Гоа је била популарна дестинација за психоделичну музику и преостале припаднике хипи покрета још од 70-их. Гоа ди-џејеви су током 80-их прешли са пуштања психоделичног рока на електронске стилове. Током 90-их Гоа тренс је израстао у посебну музичку индустрију и специфичан стил моде и забаве, који је планетарно постао

познат пре свега захваљујући Полу Окенфолду. **Окенфолд** је почео да заступа овај музички правац путем своје етикете Перфекто (Perfecto), са најпознатијим издањем „1994 Essential Mix“, познатијим и као „Goa Mix“. Средином 90-их мноштво етикета се појавило и у другим државама (Аустралија, Јапан, Немачка итд.) које су промовисале дух Гоа забава, музике и тако оријентисаних уметника, продуцентата и ди-џејева. Највећи успех Гоа тренс бележи у периоду 1994-1998, пре него што је замењен својим настављачем, псајтрэнсом. У већини земаља оба ова правца су више андреграунд и мање комерцијални од других облика тренса (Psytrance; Psytrancer, 2009; Remer, 2016).

### 3.2.5. Драм енд бас

Почеком 90-их унутар рејв сцене у Британији развио се посебан музички стил који се разликовао од америчког хауса и техно. Налик раније насталом хип-хопу, ова музика је комбиновала семпловане синкопиране откуцаје и прекиде, семплове из разних музичких жанрова, као и семплове из политичких говора, филмова, ТВ програма, филмске и ТВ музике, дијалога и ефеката (ИМО Records, 2011). Овај потправац постао је познат као хардкор рејв, и имао је екстремно брз темпо, обично преко 160 bpm. Али, од 1991. неке траке састављене од ових прекида високог темпа, снажних бас линија и семплова из старе јамајчанске музике, почеле су да упућују на нови потправац назван џангл (*jungle*). Ови прекиди често су потицали са соул или фанк плоча из касних шездесетих и седамдесетих година, и достигали су брзину и до 150 bpm. Најпознатнији међу њима је тзв. „Amen Break“, кратка соло бубњарска деоница, из песме „Amen, Brother“ групе **Винстонс** (Winstons), који је чинио ритмичку основу огромног броја џангл нумера (Бортвик, Мој, 2010: 248). Екстремно брзи перкусиони обрасци џангла били су много комплекснији од репетитивних откуцаја хауса и ејсид хауса. Неки џангл уметници убрзавали су темпо чак до 180-200 bpm (McLeod, 2001: 64-65).

Џангл је био иницијално име за драм енд бас који је тако спојио убрзане хип-хоп прекиде, темпо хауса и бас обрасце карактеристичне за јамајчанску даб (*dub*) и реге (*reggae*) музику. Стога су џангл и драм енд бас демонстрирали утицаје великог броја различитих музичко-плесних жанрова, па се зато сматрају најкомплекснијим, полиритмичким обликом електронске плесне музике. Тако у неким поджанровима, као нпр. рага џанглу, чује се утицај регеа. Код ди-џеја Ронија Сајза (Roni Size), чујемо утицај цеза. А у агресивнијем звуку тек-степа, налазимо утицај техно. Зато се каже да је џангл хибридни жанр који „краде“ звукове и ритмове из низа ранијих жанрова, понекад и веома буквално (Бортвик, Мој, 2010: 250).

Драм енд бас се, као и његове претече хардкор и џангл, одликује врло брзим темпом (160-180 bpm), снажним бас и нискобасним линијама, семпловима и синтисајзерима. Звук баса могао се практично физички осећати него чути захваљујући његовим ниским фреквенцијама које су се пуштале кроз моћне звучне системе. Драм енд бас био је



доминантан на малом броју етикета. Већина интернационалних музичких етикета показивала је мало интереса за ову врсту музике, па је зато она остала популарна пре свега у Британији. На том подручју џангл је до 1994. постао препознатљив део омладинске поткултуре; он је „толико био уграђен у андерграунд, био је предодређен да остане такав, и то га је вероватно спасило. Широка прихваћеност убила би оштрицу драм енд бас сцене и изложила је комерцијалном јуришу који би уништио највишу музичку далековидост“ (Gilman, 1999). Ипак, нешто касније, како је драм енд бас постајао технички дотеранији и софистициранији, почео је да се шири ван пиратских ка комерцијалним радио станицама, доживевши широку прихваћеност у периоду 1995-1997.

### 3.2.6. Рана ЕДМ сцена у Србији

На почетку одељка о развоју ЕДМ-а у Србији, можда треба споменути да је прво југословенско такмичење ди-џејева одржано далеке 1970. године у Загребу у омладинском клубу „Јосип Кулушић“. Наравно, пуштала се музика из тог периода, али су већ ту били неки елементи који ће остати карактеристични и за касније ди-џеј наступе и сценографију. Сваки ди-џеј је добио одређено време, два грамофона, гомилу плоча, нешто лајт шоуа (*light show*) и го-го (*go-go*) плесачице. На крају први је био Милан Пиберник из Љубљане (Фајфрић, Ненад, 2009: 97).

За прву југословенску електро поп групу сматра се **Београд**, који је основан 1981. године (Јањатовић, 2007: 29). Познати извођачи из 80-их који су користили електро и синт-поп звук били су **Денис & Денис**, **Видеосекс** (Videseex), **Оливер Мандић**, **Лабораторија звука**, **Доријан Греј** (Dorian Gray) итд. А 90-их се у Србији на сцени електронске популарне музике издвајају састави **Интрјудер** (Intruder), **Врум** (Vroom), **И-Плеј** (E-Play), **Цаст** (J.U.S.T.) (Јањатовић, 2007: 267, 287).

Рејв сцена у Београду појавила се током 90-их. По речима социолога културе **Николе Божиловића**, рејв се „испољио као антиратна култура, окренута свету, а рејверима је индивидуалност увек била у првом плану. На позивницама за догађаје била су упозорења о забрани употребе оружја, дрога и алкохола, што је допринело позитивној афирмацији ове поткултуре. У Београду је био отворен први рејв шоп 'Хепи Пипл' ('Happy People'), а техно касете су се убрзано преснимавале и размењивале“ (Божиловић, 2009: 143). Културолог и познати проучавалац наших омладинских поткултура **Ратка Марић** смешта ову сцену у „зону игре и заноса“, и тумачи је као „антиратну поткултуру“, насупрот турбофолк поткултури која је неговала агресивни, „ратнички шик“, бивајући благонаклоно оријентисана према ратним дешавањима 90-их. По Марићевој, рејвери „обезбеђују спонтану потврду младалачког света, негују опуштен изглед, техно звук, нежне покрете и гесло живи и пусти друге да живе. Стратегије самоисцрпљивања, заносног трошења визуелних и звучних ефеката и искушавање граница сопства су у подлози плесних оријентација домаћих омладинских поткултура“ (Марић, 1998: 30).

Марићева разликује две групе београдских рејвера: „'оштри', позерски рејв близак је светском току и помодно је усмерен. У 'Индустрији' је било важно појавити се у оделу од азбеста, са гас маском на лицу, у сребрним гаћама. Педерастичка је била наглашена...Друга струја рејва, префињени, 'кул' рејв неговао је причу, добро осећање, дух и интелект...Своје езотеричне техно забаве рејвери су приређивали у балонима за тенис, по изнајмљеним кућама, гаражама, у Рексу, уз технолошки моћан звук и амбијентални угођај ласера“ (Марић, 1998: 30; Крстарица Форум, 2009). На крају је рејв из андерграунд клубова и кругова доспео до страница листова, ТВ и радио канала. Медији су све више почели да преносе су градска рејв догађања, читале су се књиге о британској рејв сцени, а техно касете су се убрзано преснимавале и размењивале. Тако су у првој половини 90-их плесна музика и ЕДМ преузели примат у односу на рок када је у питању забава урбане омладине у Београду. По клубовима су се све више промовисали стилови од соула, фанкија, латино-музике, до хауса до техно који је почео од 1992. да улази на сцену, као наследник манчестерске ејсид културе, да би у другој половини 90-их доживео огромну експанзију. Београд је у том периоду створио најјачу техно-сцену у источној Европи, угошћујући најзначајније уметнике овог и сличних ЕДМ жанрова (Ђурковић, 2002: 219).

Нека дешавања у клубу Академија била су најаве ЕДМ сцене у Београду. Ди-џеј **Гордан Пауновић** истиче значај ди-џеја Које који је „овде први скапирао музику с ритмом“, и браћу Стеву и Марка Глушца. Сва тројица пуштала су црну или белу плесну музику. Ди-џеј **Марк Ви** (Mark Wee/Марко Вајагић) почео је 1993. да држи вечери под називом „United DJs of Trance“ или само „Trance“. Марк Ви као значајан андерграунд клуб издваја Буху (отворен 1992.), у коме је почео да ради са ди-џеј **Ајом** (Vlada Eye). Важан је био и Омен, у коме је резидентуру имао ди-џеј **Реген** (Regen/Милош Павловић). Соул Фуд (Soul Food), први клуб с дефинисаном музичком концепцијом базираном искључиво на плесној музици, покреће се 1993. године. По речима ди-џеја **Владе Јањића**, „Soul Food је обавио своју улогу првог жанровског и профилисаног андерграунд клуба у граду“. У Соул Фуду била је нарочито популарна резиденатура Аја која се одржавала четвртком. Такође, нови ди-џеј тандем Марк Ви и **С.Т.Р.О.Б.** (S.T.R.O.B./Дејан Мирковић) почињу да организују вечери под именом „Trance Europe Express“. Овде су се окупљали и пуштали скоро сви зачетници београдске ЕДМ сцене од С.Т.Р.О.Б.-а, Марка Вија, Владе Аја до Владе Јањића, **Боже Подунавца** и Гордана Пауновића. Међутим, средином 1994. Соул Фуд отказује резиденцију Ају, са образложењем да „хаус и техно скупљају геј екипу“. Његова ди-џеј постава се након тога махом преселила у Индустрију. Нешто касније, гасе се и техно вечери на Академији, те београдска ЕДМ сцена запада у кризу, јер није било адекватних клубова за оваква дешавања (Вајагић; Б92, 2008; Парађанин, 2016).

Радио Б92 је у том периоду имао емисије које су емитовале електронску музику (Спин, БПМ, Стерео Фриз), а већ 1989. покренуо је денс листу која је пуштала нова издања, пре свега ејсид хаус и техно, захваљујући ди-џејевима Гордану Пауновићу и Влади Јањићу. Друга важна емисија била је на Ју радију (Генератор), коју су водили Марк Ви, С.Т.Р.О.Б. и **Веља Инвижн** (Velja Invision/Веља Мијановић) (Б92, 2008). За

**Пауновића** преломно искуство је било његов одлазак у Лондон 1993. године, када се одушевио „индустријским окружењем и адергроунд екипом“ на њиховој клупској сцени, који су били неспојиви са београдском „позом и шминком, где не постоји суштинско интересовање за музику и где се све завршава на нивоу једне друштвене игре - показати новац, покупити рибу“. Тада је Пауновић одлучио да како год мора пренети звук и дух лондонске сцене у Београд (Б92, 2008). По речима учеснице дешавања из тог периода Сузана Златановић, познатије као **Луна Лу**, претече ЕДМ сцене у Београду били су и сплав Сара на Ади и журке код **Александра Павића-Лалета**, власника продавнице Хеппи Пипл у блоку 45 на Новом Београду (Парађанин, 2016). Лале је иначе, заједно са још неколико пријатеља, оснивач ди-џеј колектива Happy People - United Youth of Belgrade (било је то 1994. године), који је један од пионира овог музичког звука у Србији.

Отварање клуба Индустрија означило је поновно буђење електронске музике у Београду, након њеног гашења у Соул Фуд-у и на Академији. Смештена у подруму испод књижаре Плато у центру града, изнедрила је снажну ЕДМ сцену и културу (техно, тренс и хаус), и „породила“ касније највећа ди-џеј имена у Србији (Луковић, 2010). Она је 1994. прво отворена као комерцијални клуб, али је та концепција брзо пропала, да би се затим поново покренула, овог пута са искључиво електронском музиком. Прва ди-џеј звезда Индустрије био је С.Т.Р.О.Б., касније најпознатији тренс музичар у Београду, а његову популарност пратили су Ај и Марк Ви. Њих тројица су, заједно са Вељом Инвижном формирали ди-џеј састав United DJs Of Trance, да би након напуштања Инвижна, направили нову асоцијацију Интегра. Они су пуштали рану, мелодичну тренс музику, сличну оној из франкфуртских клубова. Друга ди-џеј група била је Козмик (Cosmic), и чинили су је Гордан Пауновић, Влада Јањић и Божа Подунавац (као ди-џејеви Manic, Terminator и Superfly). Пауновић сматра да је њиховом групом на сцену уведен андерграунд техно. Они су изричито одбијали да раде комерцијалне ствари, и сматрали су да су за Београд оно што су Андерграунд Резистенс били за Детроит. Било је то остварење Пауновићеве лондонске жеље. Од 1997. на ди-џеј пулту Индустрије, под именом **Тинеџи Техно Панкс** (Teenage Techno Punks/ТТП), појавили су се тада шеснаестогодишњи **Марко Настић** и **Дејан Милићевић**, данас једни од најпознатијих српских ди-џејева, који су усмерили звук такође у правцу тврђе техно музике. У оквиру ТТП тима деловао је и Реген. Постепено, јављале су се многе друге групације (Space Art, UMUB, Vrtlog, X-Periment итд.), које су деловале ван клуба Индустрија (Луковић, 2010; Парађанин, 2016; Вајагић; Б92, 2008).

Године 1995. организован је први прави велики рејв у Србији, под називом Инлајтмент (Enlitenment), на Кошутњаку, на коме је било 5.000 људи. Исте године десила су се и прва два значајна гостовања, **Лорена Гарнијеа** (Laurent Garnier) у новобеоградским хангарима, где је данас Ејрпорт Сити (Airport City), а потом и **Продиџија** (Prodigy) у Хали Пионир, који је био најмасовнији рејв до тада (Б92, 2008).

Треба рећи да је у овом периоду најпознатији техно пројекат и организација у Србији и Југоисточној Европи била **Технократија** (Technokratia), чији је циљ промоција

техно културе у свим њеним облицима (музика, видео, мода, медији, дизајн, наука, здрав и спортски начин живота итд.) Савремени развој ЕДМ сцене у Србији, региону и свету, кога 2000-их и нарочито последњих десетак година карактерише изузетно омасовљење, популизација и комерцијализација, везана за велике фестивале, ноћне клубове и сплавове, биће приказан у наредном, четвртом поглављу рада.

### 3.3. Ди-цеј као произвођач електронске плесне музике

#### 3.3.1. Основне карактеристике ди-цеј продукције

Ди-цеј има кључну улогу у производњи и извођењу ЕДМ-а. У великом броју случајева, он није особа која само пушта музику у клубовима и дискотекама, на радиостаницама, концертима, фестивалима итд., већ је уједно и производи уз помоћ често сложене музичке опреме и технике. Специфичност његовог рада је да ствара властите нумере и њихове компилације (тзв. ди-цеј сетове), спајајући делиће звука и фрагменте (семплове) већ постојећих снимака.

У филму „Pump Up The Volume“ постоји неколико важних места које илуструју начин ди-цеј рада. Један ди-цеј отворено каже: „Ми смо покрали музику од свих и тако створили наш звук“. Такође, „ми смо тако копали и тражили ствари, које су људи заборављали и враћали смо их у живот...Нађете део на једној плочи и уклопите га са другом. Кад погледате публику и видите да им се допада неки део, можете тај део да поновите, уведете га у други део“ (YouTube, 1. део видео 1). А за чувени хаус ди-цеј састав **Хот Микс Фајв** се наводи да „би пустили 1 или 2 минута најбољег дела плоче, затим прекид, поновили га неколико пута. Дали би вам саму срж плоче, а ово остало ђубре што иде уз то потпуно одбацили“ (YouTube, 1. део видео 2).

Познати немачки ди-цеј **Могвај** (Moguai/André Tegeler) наводи да има огромну колекцију семплова које скупља више од 20 година. Објашњавајући како изгледа његов рад, Могвај каже: „Некада немате никакву идеју шта је у питању. Случајно наилазите на нешто што сте семпловали пре 15 година и још увек звучи изванредно; то непосредно изазива друге идеје и ритмове...одједном, песма је ту. У почетку је нпр. само један вокал, али ја градим око тога неке акорде, додајем откуцаје и бас линију, и на крају изгледа као да се песма појавила ниоткуда. Када се музика дешава на тај начин, ту није реч о планирању...већ о осећају и инстинкту“ (Music Radar, 2016).

Ове изјаве ди-цејева служе нам да реконструишемо природу њихове делатности. Неки сматрају да су ди-цеј продуценти уметници у правом смислу јер они сами праве своју музику за разлику од многих других који само изводе туђу музику. По њима, између њих и нпр. Моцарта или Баха нема битне разлике, једино што су сада у питању електронски инструменти (Gamers). Тако наш ди-цеј **Дача** (Dacha/Данило Радаковић) наводи да се „уметност, поред одличног избора музике, ствара и презентује у добром миксу, тј. када две нумере 'чучну једна на другу'. Тада се види колико је ди-цеј упознат са материјалом који пушта, и колико је спретан да најбоље презентује музику коју воли. Код неких праваца као што је техно, ди-цеј понекад микса четири песме одједном, и ако му успе, ди-цеј ствара магичан микс. Тада се енергија види и осети и на маси која је на подијуму, журка је у *peak*-у, сви скачу, лудница, ди-цеј постаје уметник на моменат“ (DJ Dacha, 2016). Зато се

ауторство над музиком у савременом добу не може резервисати само за ствараоце који оригинално стварају композицију и све њене елементе од почетка до краја, већ и на „технике веште употребе звука (семплове, цитате, синтетисане боје инструмената и људских гласова), номадско кретање по музичким жанровима, историјама и културама“ (Ненић, 2006). У овом погледу ди-цеј, захваљујући начину на који креативно структурише делове и музичке аспекте траке (темпо, откуцаје, прекиде, бас линију итд.) у једну целину, постаје аутор своје композиције, чак и ако поједини њени елементи оригинално потичу од других аутора. А пошто његов рад личи на фабричко састављање неког производа (наравно са већим степеном креативности), поготово с обзиром на пресудно присуство и утицај технологије, ди-цејеви се често називају и продуценти.

Овакав идентитет ди-цеја и његова креативна пракса, у којој он не само прави, него и пушта (своју) музику, одговарају авангардном и постмодерном добу у коме се укидају традиционалне чврсте разлике између аутора (композитора) и извођача, различитих медија, уметничких врста, жанрова и њихових производа, и како ћемо касније видети, извођача и публике. Све ове области у ЕДМ култури улазе у процес интеракције и синтезе. Видели смо да сви ЕДМ правци користе елементе из најразноврснијих извора, стилова и традиција (музичких, медијских, духовних итд.) Стога се може рећи да је ди-цеј „авангардни музичар дигиталног доба, метамузичар који добија улогу композитора, извођача, продуцента, инжењера звука и колекционара са номадском стратегијом“ (Максимовић, 2006). Као номади који у потрази за храном и смештајем стално прелазе велике раздаљине, тако и ди-цејеви непрестано претражују многобројне снимке и садржаје како би нашли занимљиву гласовну, вокалну или мелодијску деоницу, прекид, ритам, или било који други елемент који би могли искористити у производњи своје траке. Користећу познату теорију о пет нивоа креативног процеса психолога **Ирвинга Тејлора** (Irving A. Taylor), првобитно изложену у чланку „Природа креативног процеса“ („The Nature of the Creative Process“, 1959), ди-цеј креативност можемо сместити између трећег и четвртог нивоа, тј. инвентивне и иновативне креативности, будући да она користи елементе и једне и друге у свом поступку. Инвентивна креативност, по Тејлору, подразумева оригинално спајање већ постојећих елемената у нову целину, а иновативна стварање нових елемената (поред оних већ постојећих). Оригинално коришћење семплова или других елемената ранијих снимака у склопу нове целине представља инвентивну креативност, а додавање оригиналних бас линија или ритмова представља иновативну креативност у ди-цеј продукцији.

Ово потврђује **Ђорђевићево** истицање промишљања у области уметничког дизајна. Видели смо да техно ди-цејеви, посебно Меј, имају бројне изјаве у којима показују да промишљају своју музику, а не да је стварају по неком аутоматизму (што, уосталом, и није могуће). Стога у ЕДМ-у, као и у било којој другој уметничкој области, стваралац наилази на велики број питања која захтевају мисаони, семиотички поступак како би се дошло до ваљаних одговора и решења. Реч је о питањима која изражајна средства употребити, на ком месту и на који начин, у каквом међусобном односу итд., која прате ди-цеј рад од

тренутка зачетка идеје и током комплетног процеса пре-продукције, продукције и пост-продукције. Ђорђевићево схватање семиотике као аналитичко-критичког и креативно-синтетичког начина мишљења добро објашњава овакву ди-цеј праксу. Може се закључити да ако користимо Ђорђевићеву семиотику као истраживачки приступ, боље ћемо разумети феномен ЕДМ-а и електронске музике уопште (**посебна хипотеза 4**).

Музиколог **Џон Шеперд** (John Shepherd) сматра да се музика може семиотички анализирати као форма комуникације која се укратко може назвати „текстом“. Тако се може узети да је запис хаус музике текст који је створен путем одговарајућих електронских уређаја. Пошто се „под појмом текста, преузетим из лингвистике и теорије књижевности, подразумева било који уметнички продукт настао повезивањем у целину која се може препознати као структура значењски вредних елемената или знакова“, а ди-цеј трака је свакако једна значењска структура, онда се ди-цеј „поставља као 'писац' који ствара свој текст (музику од друге музике) користећи савремена технолошка средства, односно сакупљајући, прихватајући и рекомбинујући постојеће музичке садржаје. Преображен и мултиплициран музички текст је на овај начин постао део различитих текстова, те може да се доведе у везу са постструктуралистичким теоријама“ (Rietveld, 1995: 2).

На овом месту открива се суштинска веза између **Ековог, Бартовог и постструктуралистичког** концепта интертекстуалности, с једне, и ди-цеј продукције, с друге стране. Ди-цеј ствара своју нумеру од различитих, често већ постојећих елемената и садржаја („текстова“), што се посебно види у оним ЕДМ правцима који у великој мери користе семплове, као што су хаус, Гоа тренс и драм енд бас. Штокхаузенове речи налазе овде своју потврду: „Све је данас могуће семпловати, све је могуће трансформисати“. Видели смо да Еко сматра да је сваки текст заправо интертекст, што демонстрира у властитим делима користећи велики број цитата и ауоцитата. Стога, као ни процес семиозе, тако ни ди-цеј трака никада не израста из потпуно новог (*ex novo*) и ни из чега (*ex nihilo*). У семиотичком универзуму ди-цејева нема појединачних протагониста нити харизматских пророка. Или како рече Рубин: нико више неће бити уметнички славан или значајан. Овде се такође види потврда Бартове идеје о „смрти аутора“ - ди-цеј није свемоћни Аутор-Творац који *ex nihilo* ствара неку потпуно нову, оригиналну композицију, већ пре умешан техничар, аранжер онога што је већ „написано“. За Барта је техника, уосталом, само биће сваког стварања. У складу с тим, ди-цеј снимци и сетови упућују на „мрежу са хиљаду улаза“, састављену од разних текстова и њихових међусобних прожимања и ткања. Они су проткани цитатима, алузијама, одјецима, језицима других музичких култура и њихових творевина. Зато се у ЕДМ култури изнова, без престанка, „пишу“ прошла дела (стално нови миксови и ремиксови постојећих нумера). Она потпуно оличава ону коментаторску активност коју Барт слави и прижељкује у нашем времену, позивајући да израз „Све је речено“ не изговарамо као реч очаја већ као „песму солидарности“. Можемо приметити и да слободним коришћењем семплова ди-цеј демонстрира оно што је, по Барту, делатност семиолога, односно семиотичка снага

књижевности, а то је „играње знацима“. Он заиста пушта музичке знаке да се играју, и сам се са њима игра. На крају, у репетитивном звучном облику, тако карактеристичном за ЕДМ, налази се „присила понављања“ која одликује структуралистичку делатност - правилним понављањем музичких јединица и скупина ЕДМ дело бива сачињено, тј. обдарено смислом.

Неки аутори, као нпр. **Енди Бенет** (Andy Bennett), користе израз „бриколаж“ (*bricolage*), преузет из **Леви-Стросове** структуралистичке антропологије, да би означили овакву технику музичког рада. Он се односи на конструисање текста помоћу различитих фрагмената, сакупљених са разних страна, слично настајању митова код архаичних заједница који се конструишу на основу историјских фрагмената народног памћења (Бортвик, Мој, 2010: 276). Користећи овај појам, Бенет указује на то да је реп музика умногоме створена из фрагмената већ постојећих песама и музичких дела, али је значење ових музичких фрагмената често радикално измењено према њиховој новоуспостављеној позицији у реп песми (Бортвик, Мој, 2010: 206). Ово важи и за фрагменте (семплове) који се користе у ЕДМ-у. Ди-цеј овде такође користе специфичне методе „сечења и мешања“ (*cut and mix*) како би фрагменте музике и текстова из огромног мноштва жанрова извукли из оригиналног контекста и искомбиновали их ради добијања нових нумера (Божиловић, 2009: 122).

Тиме се на примеру ЕДМ-а, а посебно хауса, Гоа тренса и драм енд баса који наглашено употребљавају семплове, потврђује **Сосирова** теорија о релацијској природи знака. Наиме, вредност семпла зависи од његовог односа са другим деловим траке или, како би Сосир рекао, његове позиције у односу на околину. Он има одређено место у новонасталој траци, и не може се посматрати и вредновати изоловано од ње. Елемент који је у изворној нумери био споредан, може постати главни у новој нумери, или му се дати значење које је битно другачије. Стога овако креирана композиција има значење само на основу актуелног распореда њених семплова који је увек подложен измени. Исто тако, и вредност других аспеката траке, као што су прекиди, или спуштање и подизање темпа, зависе од квалитета елемената који им претходе и за њима следе. Ди-цеј траку можемо посматрати као једну целовиту структуру у којој је битно да се сваки елемент налази на правом месту, јер од тога зависи музички квалитет траке у целини. Парафразирајући Сосира, хаус и остале ЕДМ нумере биле би систем који зна само за свој властити поредак. Слично фигурама у шаху, није битно да ли семплови, прекиди, ритмичке деонице, долазе из овог или оног извора, као ни то од каквог су конкретног звучног материјала састављени (електронски инструменти могу да опонашају звуке свих традиционалних и класичних инструмената и њихових боја). Другим речима, не морамо знати које прилике и промене су довеле до актуелног изгледа нумере (дијахронија). Оно што је битно је какви су интерни односи, распореди и комбинације између њених елемената, које положаје они заузимају у њеном тренутном облику (синхронија). Може се закључити да, ако користимо Сосирову семиотику, односно његову идеју о релацијској природи знака као истраживачки приступ,



боље ћемо разумети феномен хаус музике и ЕДМ-а уопште, а нарочито смисао ди-цеј семпловања (**посебна и појединачна хипотеза 1**).

С друге стране, ремикси омогућавају ди-цејевима да прошире нумере, или да песме које нису намењене игри направе таквим да се уз њих може што дуже играти. Томе је помагао процес означен као „увезивање у петљу“ (*looping*), који подразумева да се један или више семплова непрекидно понављају од почетка до краја петље (Ђорђевић, 2005б: 322). За ову сврху најважнију улогу су имали 12-инчни синглови. Они су били средство за израстање нових музичких и плесних стилова, што се не може рећи за друге винил формате, касете или ЦД-ове. Зато је овај музички формат омогућио еманципацију ди-цејева, који су првобитно имали пасивну улогу да само врте плоче и пуштају туђу музику, да би сада могли да заузму активнију позицију у писању песама, продукцији и аудио инжењерингу. Кроз 12-инчне синглове многи ди-цејеви су стекли статус уметника, што је даље довело до редефинисања појмова музичког инструмента (грамофон постаје један од њих), извођача (користи се музика да би се створила нова музика) и улоге публике у извођењу. Стога је уобичајено претпостављена једносмерна линија кретања од композитора, преко извођача, до публике, морала поново да се исцрта (Fikentscher, 1991).

Неки аутори истичу три важна аспекта ране ЕДМ продукције који су у вези са великим присуством ремикса у овој врсти музике. Прво, тиме се, као што смо већ видели, доводи у питање традиционална представа о ауторству и оригиналности. Ремикси узимају неки мастер снимак и мењају аранжман звукова да би створили нову верзију песме. Друго, тзв. беле етикете (*white labels*) на којима ди-цејеви снимају своје траке избегавају и превазилазе тржишну концепцију тако што круже само међу ди-цејевима, или што се опиру култовима личности повезаним са системом звезда. „Бела етикета“ је 12-инчни винил који садржи мало или нимало информација о свом садржају. Њихов престиж опао је када су велике компаније плоча преплавиле тржиште промотивним копијама, али чак и тада пракса је потврђивала супротстављање ЕДМ-а нагласку на личности и „имицу“ у рок и поп свету. Узимање псеудонима, врло ретко снимање албума или фотографисање за магацине, извођење углавном по андерегаундом клубовима, све то говори о овом алтернативном духу почетне ЕДМ сцене. На крају, то је омогућило раст музичке продукције у условима спаваће собе коришћене као „студио“. Имиц слободног приступа продукцији и децентрализације, креиран око музичара који раде у сопственим животним просторима, постаје моћна ствар, и чини фундамент демократизације у ЕДМ-у. Спаваћа соба која постаје музички студио, тако карактеристичан амбијент у раној фази ди-цеј продукције, потврђује њену искљученост из комерцијалних токова оријентисаних око великих, званичних студија, компанија и етикета. Ди-цејеви би снимали своје траке код куће и можда их испробавали у локалном клубу; умножавали у 500 до 2000 копија, односно 12-инчних синглова, и неформално их дистрибуирали кроз мрежу ситних трговаца у околини. Била је то „уради сам“ ера прављења музике. Због растућег угледа ЕДМ-а крајем 80-их, заснованог на свим наведеним карактеристикама, музички новинари почели су да говоре о хаус и техно ритмовима као радикалним (Hesmondhalgh, 1997: 173-

175). То се, међутим, као што ћемо видети, променило почев од 90-их, а нарочито током 2000-их. ЕДМ се од андерграунд радикалности утопио у комерцијални мејнстрим.

Такође, пошто је за ди-џеј одлучујући живи наступ, а једино мерило његовог успеха је да ли публику „диже на ноге“, да ли ствара тај јак доживљај (*vibe, groove*) који тера на плес, импровизација је важан део његовог рада. Он мора „у ходу“ да усклађује своје извођење музике са реакцијама публике и атмосфером у клубу (или на другим местима где се радња дешава). Зато, насупротив представи о потпуно ригидној и машински безосећајној репетицији, која се одвија по неком изразитом аутоматизму попут фабричке траке, осећање и значење које се у клубу стварају треба пре разумети као континуирану импровизацију, него као неумитни, „прогресивни“ развој. Како наглашава **Лил Луис**, у ди-џеј уређивању (*editing*) и продукцији има много вишег од притискања већ подешених тастера: „Многи људи гледају на уређивање као на механички процес, али он то није. То је дефинитивно ствар осећаја“. Због тога су чикашки и детроитски ди-џејеви давали предност старијим верзијама електронских инструмената него најновијим, нпр. аналогним синтисајзерима у односу на дигиталне, због њихове „топлине“ звука (Hawkins, 2003: 85). Лил Луис каже: „Ја вишем волим старе уређаје - аналогне ствари више него нове. Са аналогнима, не можеш никако да погрешеш...Дигитални само то имитирају“ (Hawkins, 2003: 87).

### 3.3.2. Ди-џеј продукција у ЕДМ-у

Описане карактеристике ди-џеј продукције јасно се виде у конкретним ЕДМ правцима. Хаус музика је, најкраће речено, узети нешто старо и преобликовати га у нешто ново, ако не и потпуно другачије. Хаус продуценти су ретко певачи и музичари у уобичајеном смислу те речи. Они су пре свега ди-џејеви који су се обучили да постану програмери и продуценти на синтисајзеру (Cheesman, 1993). Слободан Симеуновић, наш добар познавалац хауса и других ЕДМ и електронских праваца, каже: „Хаус је, иначе, микс свега и свачега. Хаус музика је сва у миксевима који траже да се надовезују. Да их слушате као непрекинут низ који тече и прелива се из једне ствари у другу без заустављања. Ставити једну ствар директно испод друге је покушај да се оне што више приближе - 'да направе заједничку журку'“ (Симеуновић: House, 2011). У складу с тим, хаус је заправо оно што од њега направите. Због одсуства „оригинала“ који би само требало да се препродукује, чистота и доследност могу само да упрскају ствар. Уосталом, хаус је и настао из отпадничког, диско и соул еклектицизма који је одјекивао кроз клубове попут Вејрхауса и Передајз Гаража (Thomas, 2015).

Хаус је бриколаж у значењу који смо раније објаснили. У ту сврху користе се најразличитији, по могућству ретки и често опскурни извори: увезени европски 12-инчни

синглови, избори из албума који се већ дуго не издају, бутлези<sup>12</sup> (*bootlegs*) и необјављени ди-цеј ремикси, итд. На тај начин обезбеђује се специфична оригиналност новонастале музике. Циљ је доћи до мастера који други немају и од њега направити сопствену креацију. То је музика рођена помоћу уређаја за дигитално семпловање. Познати ди-цеј **Чип И** (Chip E./ Irwin Larry Eberhart) додатно објашњава ову, већ наведену, суштину ди-цеј продукције: „Ми у Чикагу не сматрамо да је позајмљивање идеја из старих снимака крађа. Након свега, посао ди-цеја је да узме нешто старо и од њега створи нешто ново. Крађа је када чујете нечије нове идеје и снимите их пре њега“ (Walters, 2014). А **Фарли „Декмастер“ Фанк** је још искренији и сигурнији у погледу ове методе рада: „Све што смо радили је да смо крали музику, као мој први ЕП 'Funkin With The Drums Again', који је био заправо музика МФСБ-а (главни представник 'филаделфијског соула' - прим. А.Ш.) - извукли смо из њих бас линију и онда додали нешто друго“ (Collin, 2009: 18).

**Френки Наклс** је првобитно пуштао класичне хитове са познатих соул и диско етикета Филаделфија Интернешнл (Philadelphia International) и Салсоул (Salsoul). Међутим, када су се свежи диско производи исцрпили, постојећи материјал морао је да се обради у нове облике. Тако је Наклс дошао до експериментисања са сопственим звуком. Хаус музика се родила не као потпуно посебан и другачији жанр, већ као начин да се музика која је проглашена „мртвом“ (диско) оживи, што се види и у Наклсовој изјави да је „хаус освета диска“. То се чинило помоћу сечења и миксовања, прелаза, монтаже и других ди-цеј трикова. Пошто је такмичење између ди-цејева у позитивном смислу постајало жешће, ди-цејеви су морали да примењују компликованије специјалне ефекте и методе миксања. Наклсови маратонски сетови, обично састављени од проширених прерада најразличитијих трака, од диска и Р&Б-а до Еуродиска и пост-панка, поставили су темељ за ЕДМ културу у целини. Користећи траке снимљене помоћу магнетфона (*reel-to-reel tape*), он је прерађивао своје омиљене снимке како би проширио „грав“ намењен плесању. Неке делове траке би продужио, друге исекао, реанжирајући њен ток да би добио додатно појачање за плесање. Дерик Меј је продао Наклсу ритам машину Роланд ТР-909 како би овај даље побољшао своје миксеве, што су неки ди-цејеви у Чикагу и Детроиту већ радили. Тако су се чикашки и детроитски звук делимично приближили (Matos, 2014; Hoffmann, 2005; Collin, 2009: 15; Reynolds, 2012: 16, 17).

Док је Наклсов звук још увек био доста заснован у диску, **Рон Харди** је отишао ка најсировијим и најдивљијим ритмовима. Стварао је још интензивнију и дезоријентисанију атмосферу у клубу; користећи две копије исте плоче, фрустрирао би и „мучио“ публику ишчекивањем прекида (Reynolds, 2012: 17). Описујући разлику између та два приступа, Наклс је за Хардија рекао: „Рони је радио доста својих прерада, и многе од њих биле су веома репетитивне. Узео би један део песме и пуштао га десет минута. Онда би се вратио на песму или пуштао десет минута неког другог одломка“. Ди-цеј Адонис истиче

<sup>12</sup> Бутлези су снимци нису званично издати од стране аутора или издавачке куће која поседује издавачка права.

Хардијеву величину и изузетну посвећеност својој музици: „Када је Рон свирао, радио је то да би те негде одвео. Он није свирао само да би узео новац. За њега је то био начин живота, облик уметности, и сваке ноћи он је у то уносио своју душу. Могу да замислим како се моли пре него што приђе свом грамофону. Није то било само 'укључи га, одрадимо то', било је то нешто спиритуално и зато је он за мене број један“ (Brewster, 2004). Зато не чуди да неки истраживачи тврде да је Харди претворио Мјузик Бокс у својеврстан храм који је инспирисао велики број ди-џејева који су долазили ван чикашке сцене. Како смо већ рекли, њему би продуценти давали своје последње траке да би проверили реакцију публике на плесном подијуму. Лари Херд, познат и као Мистер Фингерс, био је један од њих (Cheesman, 1993).

Када је реч о односу према технологији, рани ди-џејеви су често истицали да она није довољна, и да не може сама по себи створити квалитетну музику, потпуно замењујући присуство и учешће људског фактора, са свим његовим унутрашњим особеностима и усавршавањем у ди-џеј вештини. Напредак и поједитијење музичке технологије јесте учинио доступнијом ди-џеј продукцију већем броју људи, али то има и своју негативну страну. Тако по **Цесеу Саундерсу**, то што „данас имамо бољу технологију истовремено има своју добру и лошу страну. Лошу, јер сте у почетку морали да будете музичар и да разумете структуру песме и њеног писања да бисте стварали музику. Када смо дали свакоме могућност да прави траке, изгубили смо суштину онога о чему се код музичке продукције ради“ (Church, 2010). У складу с тим, ди-џеј **Ричи Хоутин** (Richie Hawtin) каже: „Свако може да направи рез на нечему, али морате годинама да идете у школу да бисте постали хирург. Људи морају да схвате да технологија не чини прављење музике ништа лакшим. Да бисте пронашли свој сопствени звук, треба вам времена колико и да постанете велики пијаниста“ (Brown, 2015). Са тим се слаже и Меј: „Нема никаквог рецепта, нити клавијатуре или ритам машине која производи најбољи техно. Тога никада није било“. Зато су у стварању музике неопходни велика посвећеност и тежак рад. **Меј** истиче: „Када се ради о музици, били смо на њу фокусирани као Шаолин монаси“ (YouTube, 2. део видео 2). Ту мора да постоји „велика склоност за експериментисање“. Техно музика стога иде „иза прекида“, она није просто музика за плесање, већ нешто више од тога, „серија звучних експеримената“ (Cosgrove, 1988).

### 3.4. Однос емитера (ди-цеја) и реципијента (публике) у електронској плесној музици

Улога ди-цеја је одлучујућа за плесну клупску културу. Клупска атмосфера, расположење или „вајб“ стварају се у интеракцији између ди-цеја, публике и физичког простора који деле. Тако су ди-цејеви током 70-их учинили постепене кораке у промени њихове улоге од једног „људског цубокса“ до централне креативне тачке плесне музичке културе. Ди-цејев избор и редослед снимака улази у интеракцију са расположењем публике, а култ ди-цеја постаје средишњи део клупске сцене - он вешто процењује расположење публике на плесном подијуму, реагује на њега и усмерава га, док миксује своје траке у једну компактну целину (Shuker, 2006: 84; Шукер, 2005: 262). У том погледу се за ди-цеја **Дејвида Манкуза** (David Paul Mancuso), који је 1970. организовао прву андерграунд плесну забаву у познатом њујоршком клубу Лофт, каже да је био „зилот“, са специфичним уверењима о томе како музика треба да буде представљена: „Он је трагао за новим диско звуком, новим миксом. Желео је да људе доведе у трип, да их омађија. Многи су га заиста сматрали магом“ (Collin, 2009: 7). Сличну амбицију у интервјуу за овај рад истиче наш ди-цеј **Кид Вајбс** (Kid Vibes): „Одувек сам желео да будем неко ко ће у својим рукама имати контролу над журком, музиком, публиком и комплетном атмосфером у клубу“.

#### 3.4.1. Ди-цеј као „дигитални шаман“

Како је моћан и интензиван знао да буде утицај чувених раних хаус ди-цејева на публику, не само на њихова чула и психу, већ и на тело у целини, говоре следећа места. За **Ларија Левана** који је изводио музику у њујоршком клубу **Передајз Гараж**, наводи се да је „пуштао музику таквог интензитета, да је терала да ти се тело криви, да се савијаш до пода. То је деловало као да је цела публика на ејсиду“ (YouTube, 1. део видео 1). Спонзор клуба **Мел Черен** и познати ди-цеј **Франсоа Кеворкијан** (François Kevorkian) сматрају да је Леван „користио музику као јединствено приповедачко возило за транспорт публике на колективно путовање, долазећи до самих корена њихових емоција и ослобађајући изузетне таласе узбуђења и енергије“. Леван је тако миксовао плоче као да ради са дрогом која треба да се процеди кроз мозак плесача, покушавајући да се игра са њиховом телесном хемијом и стварајући спој између звучне текстуре и хемијски активираних кортекса. Ди-цеј **Ричард Васкез** (Richard Vasquez) сматра да је Леван „открио нове димензије баса и високих тонова који делују на различите делове нашег тела“. Новинар **Френк Овен** (Frank Owen) сведочи о атмосфери која је владала док је Леван изводио музику: „Под магијом Левановог наркотичког микса, плесачи су изгледали као да надмашују границе људског. Пузали су на рукама и коленима, урличући као пси, док су се други савијали и скакали као

да могу да лете. Након 24-часовног маратона, исцрпљена гомила се скупљала испред Левановог ди-џеј пулта и молила 'Лари, молим те, немој да идеш'" (Collin, 2009: 12, 13). Зато се Левану, као и Манкузу, приписују магичне способности. Како каже Рејнолдс, он је био један од првих ди-џеј шамана, техно-мистик који је развио познавање тоталног звука да би створио спиритуално искуство за своје следбенике (Reynolds, 2012: 28).

**Рон Харди** је, како смо видели, отишао још даље. Силовитост његовог извођења у клубу Мјузик Бокс истичу многи сведоци, међу којима су и познати ди-џејеви на које је Харди извршио одлучујући утицај. Један од њих наводи: „Била је то најгласнија музика коју сам чуо у животу. Она ме је физички продрмала, не само емоционално. Била је толико гласна да ме померала са пода, знате. Када удари бас, ја сам одскакивао овако. Рон вас је само возао и возао, зато су га и звали 'срчани удар' Харди. Возао вас је тако док не добијете срчани удар” (YouTube, 1. део видео 1). Други исто: „Ох, јачина. Начин на који је Рон Харди свирао, човече. Од тада никада нисам чуо музику те јачине. Било је то заиста невероватно...Пошто је музика била тако гласна у свим деловима клуба, а не само на плесном подијуму, бас вас је физички померао“. Зато се може рећи да Хардијев стил карактерише једна реч: енергија. Било је то као напон који се креће кроз игле (Brewster, 2004). **Дерик Меј** потврђује ову Хардијеву снагу и величанственост: „Тај човек је радио нешто као вуду са денс музиком” (YouTube, 1. део видео 2); „Пре него што сам почео да правим музику, био сам крштен од стране Рона Хардија“ (Marcus). А **Адонис** додаје да је Харди „имао толику моћ да би људи славили његово име док је свирао, имам траке које то могу да докажу!“ (Cheesman, 1993). Ди-џеј **Дерик Картер** (Derrick Carter) додатно илуструје овај Хардијев хипнотишући утицај на публику: „Ако би Рони пуштао нешто попут 'Going Up In Smoke' Едија Кендрикса (Eddie Kendricks), сви би скакали. То би вас подигло са земље, људи би плакали и полудели. Као наркомани када узму фикс. А онда би се смирили. Када би почела друга трака, опет би полудели. Било је то веома дивље“. Један редовни посетилац Мјузик Бокса сведочи: „Никада нисам био на забави где ди-џеј има такву контролу над људима, где би људи плесали и вриштали, у неким моментима плакали, зависно колико су подигнути били, онесвешћени од чистог узбуђења...Харди је просто поседовао енергију над људима...Људи су живели за тај тренутак. Све што је било битно, у том времену и простору, јесте тај тренутак“ (Collin, 2009: 16). Зато не чуди да се шаљиво каже да „ако је Френки Наклс Кум хауса, Рон Харди је његов Барон Франкенштајн“ (Brewster, 2004).

Слична енергичност и харизма везују се и за друге познате ди-џеје. Тако Улизис Браун (Ulises Braun), власник чувеног клуба Амнезија на Ибици, у коме је музику пуштао ди-џеј **Алфредо**, каже да је „Пол Окенфолд гледао Алфреда као бога. Људи у Амнезији су знали да се скидају, воде љубав, а када би Алфредо прекинуо с музиком, почињали су да вриште: Алфредо! Алфредо!“ (Warren, 2007). Лондонски клуб Шум, у коме је музику изводио **Дени Ремплинг**, како каже ди-џеј Тери Фарли (Terry Farley), „био је спиритуалнији од других клубова који су дошли касније. Неки од његових раних посетилаца били су скоро као Денијеви следбеници. Сећам се да ми је једна девојка рекла

да је могла да види његову ауру и, да знате, у извесном степену сте то могли“ (Bainbridge, 2014). Стога су поједини убедили себе да је Ремплинг нека врста месије; господар плеса, управљач емоција. Интензитет осећања која су на њега била усмерена показује једна клупска фотографија из августа 1988. године. На њој се виде људи који испруженим рукама додирују Ремплингово мршаво тело, и ди-џеј који зрачи иза грамофона; та слика изузетне оданости подсећа на религиозну икону (Collin, 2009: 84). Од новијих ди-џејева, и за **Дејвида Гету** се каже да лични на „дигиталног свештеника иза свог хај-тех (*hi-tech*) олтара“, и да му гомила такође скандира „Ге-та, Ге-та!“ (Cava, 2012).

Сви ови примери, у којима се на ди-џејеве гледа као на магове, шамане, свештенике, који имају ауру, могу да крсте или доведу публику у стање спиритуалног трансa, постајући у њеним очима предмет обожавања и слављења, чије се име гласно велича, упућују на ритуалну, култну и религиозну природу ЕДМ сценографије и њених актера, која ће у наставку рада бити детаљније анализирана.

### 3.4.2. Публика као ко-аутор значења у ЕДМ-у

Крајњи циљ ди-џеј музичке продукције, а затим и живог наступа ди-џеја, састоји се у подстицању публике на плес. Без тог ефекта његов рад губи свој главни смисао; то је музика која је већим делом везана за клубове, и намењена је првенствено игрању на плесном подијуму, а не пасивном слушању код куће. Зато је за ди-џеја одлучујућа интеракција коју успоставља са публиком, тако да публика није више само пасиван прималац музике, већ равноправан партнер у креирању њеног значења. Штавише, публика постаје главна инстанца у тој интеракцији и комуникацији, јер је све усмерено ка томе да она препозна квалитет нумере, „ухвати“ њен ритам и подигне се на ноге. Од тога, у крајњем, зависи статус ди-џеја као продуцента и уметника. Тиме се укида уобичајена, претежно једносмерна комуникација и раздвојеност између аутора/извођача (емитера) и публике (реципијента), карактеристична за остале музичке правце, која примарно тече од првих ка другима. Овакав тип комуникације у вези је и са системом звезда које често налазимо у овим правцима, док у ЕДМ-у, бар у његовој раној фази, то није случај. Нпр. у рок музици, на концертима и другим местима окупљања, публика такође реагује на извођење. Али, то није у интензитету који се може наћи у ЕДМ-у, и ретко добија облик плеса. Такође, рок музичари по правилу имају унапред осмишљен репертоар и не мењају га током наступа. Публика може да реагује слабије или јаче, да буде мање или више задовољна, али извођачи обично неће „у ходу“ мењати припремљени план. Простор за импровизацију, и усклађивање са реакцијама публике, је врло мали. То битно разликује овај и друге музичке правце од ЕДМ-а.

Зато могућности за семиотичку интерпретацију ЕДМ музике леже у сусрету између ди-џеја и публике; посетиоци клуба знају да је тај сусрет и пржимање централна ствар за функционисање ЕДМ-а. Како неко игра на музику тиче се њене интерпретације. Стога,

вештина ди-цеја да контролише откуцаје и гомилу чини естетски оквир ЕДМ-а (Hawkins, 2003: 97, 98). Теорија музиколога **Николаса Кука** (Nicholas Cook), која важи једнако за озбиљну и популарну музику, потврђује се на овом месту. Кук сматра да се, супротно репродуктивном моделу музичке комуникације, значење производи у акту извођења на основу слободних одлука извођача (слободних ако поједине одлуке нису унапред прописане композицијом, као што је случај код „отворених“ музичких дела у Ековом смислу). Овакав семиотички приступ такође уводи публику у игру, на начин на који репродуктивни модел то не чини: значење израста из онога што публика сматра смисаоним у извођачком наступу. Стога се анализа помера од композиторских, па чак и извођачевих намера, ка заједници унутар које се знаци тумаче, која једнако обухвата извођаче и слушаоце (Cook, 2014: 23; Cook, 2012). Када је конкретно реч о ЕДМ-у, значење се креира у пуштању ди-цеј траке коју публика сматра смисаоном ако је подстиче на плес.

Ово потврђује **Екову** и **Бартову** семиотичку теорију која ставља важан нагласак на читаоца (слушаоца) у тумачењу, али и производњи уметничког дела. Ди-цеј трака, и читав ди-цеј сет, као основни елементи ЕДМ-а, представљају „отворено дело“ у двоструком смислу који налазимо код Ека. Они свој прави живот имају пре свега у процесу живог извођења, и њихов успех зависи од квалитета тог извођења; они нису просто написана или снимљена дела која се онда само пуне преко уређаја за репродукцију звука. Зато је оно што ће они значити „отворено“ питање о коме се одлучује у тренутку извођења. ЕДМ дело је по други пут отворено јер се његово целовито и коначно значење заокружује на страни публике; тако она постаје ко-аутор музичког значења. Штавише, плесна улога публике у ЕДМ-у је, као у стратегији писања отвореног књижевног дела, предвиђена у самом тренутку продукције музичког текста. На тај начин она је, као активни принцип интерпретације, део процеса настанка дела. Довољно је овде цитирати Дерика Меја, једног од оснивача техно, да би се схватио значај плесне публике за ову врсту музике: „У тренутку када осетим да људи више не вриште, не њишу се, не плешу, напустићу овај посао“. Стога, ако публика заносно заигра уз пуштене траке и сет, може се рећи да су они испунили свој смисао. Извођење онда не припада само ди-цеју, него и публици; рецепција и интерпретација једнако су извођење (демонстрација) дела у његовом плесном облику. То потврђује Екову оцену да свако „читање“, свако „уживање“ у неком уметничком делу, представља један облик „извођења“. Као што књижевно дело дозвољава извесну бескрајност могућих читања, тако и ЕДМ музика живи једино у интерпретацијама које су о њој дате. Крута и одсечна разлика између стварања, извођења и примања, нестаје, односно оштра линија која је раздвајала аутора (дело), извођача и примаоца, бледи и испарава. У том погледу, отвореност дела омогућава знатно већи степен слободе и иницијативе како ауторима, тако и извођачима и примаоцима уметничке поруке, међу којима разлика готово у потпуности ишчезава у процесу (ре)продукције дела. Прималачки акт реципијента се оживљава и ослобађа пасивности уобичајене конзумације. Може се закључити да, ако користимо Екову семиотику, односно његову идеју о „отвореном делу“ као истраживачки приступ, боље ћемо разумети феномен техно музике и ЕДМ-а уопште, а нарочито њихов електро-плесачки карактер (**посебна и појединачна хипотеза 2**).



Слично покриће ЕДМ налази и у Бартовој семиотичкој теорији. Као у случају књижевности, тако и овде „писати“ неко дело значи препустити другима да сами закључе ваш властити „говор“. Другим речима, ди-цеј тражи од публике да сарађује; он увек производи само претпоставке смисла, или музичке форме, а публика која плеше је та која их испуњава. У том смислу, ди-цеј „текстови“ нису стварно написани пре интервенције „читаоца“. Ди-цеј није Аутор који би претходио своме делу или га надилазио. Сасвим супротно, он је „рођен“ у исто време када и трака/сет који (про)изводи пред публиком да би је подстакао на плес, слично писљивим текстовима који се доживљавају само у делатности производње. Зато се „читалац“ (слушалац-плесач) овде поставља као произвођач који активно сарађује у писању ЕДМ „текста“. Тако он преузима улогу ко-аутора и дијалошки учествује у конституцији смисла. Тиме се испуњава циљ који је Барт, слично Еку, поставио књижевности, а то је да се превазиђе „немилосрдан раскид“ између произвођача и корисника текста, његовог аутора и његовог читаоца, како би се читаоца направио произвођач, а не више (само) потрошач текста. Пошто је реч о активном процесу интерпретације која подразумева постојање одређеног интерпретатора као ствараоца значења, ово потврђује и **Ђорђевићев** приступ семиози који укључује интерпретатора као битан моменат. ЕДМ публика има иницијалну и детерминишућу улогу, тј. значење је битно резултат њене семиотичке плесне активности.

Пратећи и довршавајући музику кроз плес, ЕДМ публика добија, по речима проучавалаца ЕДМ-а **Марка Батлера**, идентитет „извођачке публике“. Таква публика једнако креира значење као и ди-цеј; према Батлеру, плесни подијум је простор „где се музика заиста дешава“ и нешто значи. И не само да публика током извођења сарађује са ди-цејем, већ припадници публике међусобно ступају у интеракцију да би створили осећај „вајба“ - моћан осећајни квалитет близак искуству плесања (Свијановић, 2014: 102, 103). Овакво активистичко схватање публике која плеше, потврђује и француски етномузиколог **Жилбер Руже** (Gilbert Rouget): „Играти неку музику у ствари значи опажати је на посебан начин. Значи поново је, на неки начин, активирати за сопствени рачун. Значи поново емитовати поруку у облику покрета, а не само примати је. Волели бисмо кад бисмо могли рећи да значи 'делати је' (*agir*) а не више само подносити. Значи, у сваком случају, заменити један сасвим или делимично пасиван однос са музиком у отворено активан однос“ (Руже, 1994: 115). Руже овде заправо говори исто што и Еко и Барт кад су у питању извођење и рецепција - обоје су истовремено стварање дела, а не тек његово пуко тумачење или пасивно конзумирање.

Овде је важан и онај визуелни моменат у перцепцији извођења који је дуго био искључен из тумачења музичке уметности. **Владан Радовановић** о томе каже: „визуелно искуство поматрања живог извођача можда привлачније, природније...него ишта друго'. Уместо да је у музици, како би се очекивало, аудитивна датост основа којој се додаје визуелна, изгледа као да је визуелна датост основа за аудитивну...музика (привидно) лакше усваја, боље разумева када је присутан и живи узрочник њеног звучања, када живо биће гледа друго живо биће“ (Радовановић, 2010: 221). Несумњиво да публика лакше и брже

активира своју телесну енергију када може да види како се ди-цеј „уноси“ у извођење своје музике, како прави динамичне телесне покрете. Енергичност која је красила **Ларија Левана** или **Рона Хардија** била је нужно и енергичност њиховог тела, а не само звука; једно од другог не може се одвојити. Веза се тако успоставља не само кроз музику, већ и кроз покрете тела којима ди-цеј и његова публика комуницирају. Делећи енергију са публиком током живог извођења, ди-цеј уклања границу између себе и публике; његови покрети такође наглашавају уживање и задовољство (Свијановић, 2014: 101, 102).

Овако истакнуто прожимање звука, слике и покрета упућује на **Ђорђевићево** схватање дизајна уметничких и медијских средстава. Као и Радовановић, он сматра да синестетичко удруживање чула слуха и чула вида представља природну датост, односно „фундаменталну антрополошку“ чињеницу. Када се овим двома додају покрет, као одлучујући моменат у ЕДМ-у, и реч, која је присутна у неким нумерама, добијамо четири димензије уметничког доживљавања и изражавања стварности које Ђорђевић наводи у својој семиотици. Што се тиче саме музике, језик је, по Ђорђевићу, веома несавршен и недовољан за исказивање „неизрецивог“ јер постоји „бесконечно велики“ број идеја и менталних садржаја који се не могу описати речима, али се могу доживети у музичком облику. То подразумева и да музички текст као неки облик записа путем речи (нота), нема никакво значење сам по себи, већ га добија тек реализацијом нота у тонове и мелодију. Зато је музика „апсолутно слушни или чујни ентитет“ - она се мора слушати да би се доживела. Ако имамо у виду ЕДМ, морамо додати - и плесати. У складу с тим, ЕДМ продукција мора водити рачуна о одговарајућој кореспонденцији, међусобном подупирању и надограђивању различитих изражајних средстава, јер је то од одлучујућег значаја за квалитет дела у целини. Свако од појединих средстава (звук, слика, покрет, реч) добија на већој разумљивости, изражајности и утицајности ако се успешно повеже са другим средством, или још боље, сваким од њих. Стога не чуди да у ЕДМ-у имамо мултимедијални приступ који комбинује електронску музику са плесом и визуелним садржајима који, уз повремено присуство речи, дају пуни ефекат његовом доживљају и угођају. Може се закључити да, ако користимо Ђорђевићеву семиотику као истраживачки приступ, односно његово истраживање аудио-визуелних комуникација у области звука и покрета, боље ћемо разумети феномен ЕДМ-а, тј. дизајн звука и значај покрета у ЕДМ-у (**посебна и појединачна хипотеза 4**).

Нагласак ЕДМ-а на публици и њеном покрету (плесању) налази потврду у бројним изјавама ди-цејева и истраживача ове врсте музике. Тако ди-цеј **Леонард „Ремикс“ Ррој** (Leonard „Remix“ Rroy) каже: „Једини разлог зашто је ди-цеј звезда је због звезда које слушају и плешу док он свира. Без гомиле ди-цеј није ништа више до људски радио који пушта музику...Ако то не би било за њих, ни мене не би било“ (Arnold, 2010). **Дерик Меј** се слаже с тим: „У тренутку када осетим да људи више не вриште, не њишу се, не плешу, напустићу овај посао“ (Fantazia). Наш ди-цеј **Кристијан Молнар** потврђује: „Зато обожавам дугачке сетове, пружају ми прилику да пренесем одређену енергију, да

расплешем људе, да их натерам да се љубе, вриште, жмуре или висе по плафону“ (Vice, 2015).

Када је реч о друштвеном статусу ди-џејева, **Френки Наклс** нпр. није тежио слави, и био је врло скроман. Многи стари ди-џејеви нису се разметали тиме ко су, као новија генерација, и нису стављали себе на пиједестал да би их публика обожавала. Чак и ако је она то чинила, како смо видели, они себе нису тако доживљавали нити су се тако представљали. Они нису били звезде попут рок или поп певача и музичара (што се види и у чињеници да су њихове слике ретке, и обично су настале у клубовима). За разлику од других музичких жанрова, па и онога што се касније десило са ЕДМ-ом, о чему ће бити речи у наставку рада, они су били део публике. Тада је постало јединство између ди-џеја и његове гомиле које је данас тешко наћи (Cummins, 2004). Другачије није могло ни бити. Наступајући, пре свега, у клубовима, са ограниченим бројем места, интеракција између ди-џеја и публике морала је бити непосреднија и аутентичнија.

### 3.4.3. Егалитарни и ескапистички карактер плесне заједнице

По многим тумачењима, један од главних узрока привлачности ЕДМ-а за публику је у егалитарном духу који успоставља плесна заједница. Унутар ње се укидају све друштвене поделе и хијерархије које постоје у „спољашњем“ свету, тако да појединац може да доживи осећај слободе и једнакости у јединству са другим људима. У раније споменутом чланку, **Рубин** говори о „пет почетних фаза“ или поткултура електронског друштва које су у последњих 50 година снажно утицале на читаву јавност. То су, хронолошким редом, бит (*beat*) генерација, хипици, панкери, хаус култура и интернет култура. Оно што раздваја ове поткултуре од ранијих индустријских модела, по Рубину, јесу две њихове револуционарне карактеристике. Прва је да ове поткултуре не садрже никакву централну структуру, централну хијерархију или управљачку организацију која усмерава групу. Оне пре остају флуидна маса која континуирано напаја и сама се напаја колективном целином. Друга карактеристика је да је њихова примарна форма комуникације чиста енергија коју осећа читава група (Rubin, 1996: 10).

Ово Рубиново занимљиво тумачење заиста одговара друштвеном пореклу хаус музике и културе. Видели смо да је она настала у окриљу црначке и латино геј популације која је била двоструко дискриминисана у америчком друштву (социјално и морално), па је уточиште и ослобођење налазила у андерграунд клубовима, плешући на звуке хаус (и раније диско) музике. Под контролом дроге и музике, плесна гомила се уједињавала кроз утопијски облик ритуалног еротског доживљаја који одбацује ограничења свакодневног „фиксираниг“ и прокаженог идентитета. Унутар таквог контекста, нечија индивидуална сексуалност и родни идентитет престајали су да буду терет и препрека. Идеја одбацивања традиционалних, патријархалних друштвених и сексуалних образаца била је једна од најприсилнијих почетних особина хауса (Hawkins, 2003: 100). Хаус се у том погледу

наставио на концепт „једног“, развијен у фанк дискурсу, који је означавао како особину фанк музике, тако и општи концепт у оквиру којег се сви музичари, слушаоци, публика, па чак и митске нације, уједињују „у груву“ („One Nation Under a Groove“, како гласи назив једног албума групе Фанкаделик) (Бортвик, Мој, 2010: 33). Плесачка димензија хауса, тј. заједничко играње великог броја појединаца у коме се тела додирују и прожимају, између којих струја енергија која све повезује, и у коме нестају поделе на Ја и Други, и сви постају Ми, равноправни чланови једне заједнице и уживаоци заједничке културе, представља битно и специфично обележје хауса у односу на друге музичке правце. У хаусу се укидају разлике и поделе на основу расе, класе, нације, вере, пола, језика итд. „Хаус музика утиче на понашање публике, не путем свести, већ физички, јер је хаус музика позната као музика људи која стога све повезује...Ап-бит (*up-beat*) музика и ангажована атмосфера утичу на понашање и доживљај, необично забавно се доноси идеја заједничкости“ (Кемп, 2013).

Овакав слободан, егалитаран, утопијски дух који је карактерисао рану хаус музику јављао се и у нешто каснијем развоју ЕДМ-а, и такође изазивао реакцију сила владајућег поретка. Тако је рејв покрет као своју паролу, тј. базичан систем вредности, истакао „Мир, Љубав, Заједништво, Поштовање“ (*Peace, Love, Unity, Respect*, скраћено ПЛУР). Етос рејв забаве подразумевао је да свако, без обзира на своја уверења, друштвено-економски и образовни статус, може да учествује. Не мора се бити вешт плесач да би се заједници припадало. У ствари, појам „поштовања“ управо значи да онога који плеше не треба процењивати на основу његове појаве или вештине на плесном подијуму (*Lausanne Movement*). У складу с овим, надовезујући се на тумачење **Дона Фиска** (*John Fiske*), који каже да „карневал ствара други свет и други живот изван званичног, свет без ранга и друштвене хијерархије“, рејв забаве би могле да се схвате и као облик карневала (Максимовић, 2006). О таквим манифестацијама чувени теоретичар људске игре **Роже Кајоа** (*Roger Caillois*) говори: „Светковина...се јавља као камен темељац једног непостојаног друштва. Он појачава слабу повезаност, која би се, суморна и малог опсега, тешко одржала без повремене експлозије која зближава, окупља и омогућава општење појединаца изван тога заузетих домаћим пословима и скоро искључиво приватним бригама“ (Кајоа, 1979: 112). Оно што људима омогућава екстатични, колективни доживљај је то да коначно могу да превазиђу идеју „ја“, себе, ега. Појединац се губи у доживљају на плесном подијуму. Престаје да брине о новцу, проблемима, слици о себи, било чему (Scarfuto, 2009).

На ову ескапистичку, изољујућу (од свакодневног живота и брига), и истовремено ослобађујућу и уједињујућу димензију плесне заједнице и забаве, указује **Донатан Ринген** (*Jonathan Ringen*) из познатог музичког часописа Ролинг Стоун (*Rolling Stone*). По њему, један од мотива публике за прихватање ЕДМ-а је „окупљање с другима да би се плесало уз музику која је направљено управо за плесање“, али ту је и доживљај „ослобађања од лоших економских вести, ратова и осећаја да је свет страховито место“ (Сава, 2012). Клуб Шум је такође поседовао и изражавао овај етос. На његовим материјалима стајало је да је „највећа ствар коју Шум доноси слобода да свако може да буде свој“ и да „Шум никада

није био клуб; он је као једна срећна породица, у којој се једни брину о другима“ (Collin, 2009: 70). **Симон Рејнолдс** додаје да се, за разлику од типичних клубова, сцена која се креирала око Шума није водила тиме „бити виђен“, већ „изгубити се“ - изгубити своју свакодневну хладноћу, своју самосвест, своје ја (Reynolds, 2012: 39). По њему, у хаусу постоји двострукост проналажења себе (кроз постајање чланом „куће“) и губљења себе (у солипсистичком халуцинантном блаженству) (Reynolds, 2012: 22). Ово је заправо суштински повезано - губљењем свакодневног ја, појединац проналази своје право ја, и постаје члан егалитарне хаус/рејв породице, доживљавајући осећај блаженства. „Када је ди-џеј на сцени...странци у клубу постају најинтимнији пријатељи“ (Spence, 2010).

#### 3.4.4. Религиозни аспекти ЕДМ-а

Овакве плесне заједнице које се формирају унутар ЕДМ културе показују елементе религиозних ритуала у којима појединац може доживети спиритуалну трансформацију. Како смо већ рекли, значење хаус музике смештено је у начину на који посетиоци клуба реагују на њу. Изложити се ритму значи постати део егалитарне заједнице која се утврђује у некој врсти религиозног мистицизма, будући да хаус догађај ствара „граничну“ егзистенцију која ритуално одваја плесну средину од обичног света (Hawkins, 2003: 99-100). Према **Рубину**, хаус музика почела је као спори, пулсирајући ритам, слично откуцајима срца. Она је стварала стање налик трансу, као ритуална церемонија у којој је сваки појединачни дух долазио у врло интимну везу са енергијама најновијег технолошког окружења. Порука хауса била је: „Мој хаус (кућа) је твој хаус (кућа), и твој хаус је мој“. Иста енергија сигурности, заједништва, осећала се, по Рубину, код битника, хипика и панкера (Rubin, 1996: 18, 19).

Многи ди-џејеви и љубитељи хауса и ејсид хауса наглашавали су религиозне моменте ове врсте музике. Тако је **Френки Наклс** једном рекао да је Вејрхаус био као „црква за људе који су изгубили милост“ (Џими Хендрикс је својевремено назвао музику „електричном црквом“), а **Маршал Цеферсон** упоредио је хаус са „древном религијом у којој људи вриште и постају срећни“. Можда није случајно да су мушке хаус „диве“ **Дарил Панди** и **Роберт Овенс** (Robert Owens) певали у црквеним хорovima. Један посетилац Ибице каже за своје тамошње клупско искуство да се „осећало као религија“ (Collin, 2009: 52), а ди-џеј **Џони Вокер** за Ибицин клуб Амнезија да је то било „скоро као религиозно искуство“ (Collin, 2009: 53). У лондонском клубу Спектрум, по речима једног сведока, „сви су изгледали као да су с ј... Марса. Обливени знојем, обучени у врећасто с..., сви су гледали у ди-џеја са рукама у ваздуху, као да је то била нека стварно уврнута религиозна церемонија“ (Reynolds, 2012: 41). О свом трансформацијском искуству, редовна посетитељка Шума, бележи: „Сећам се кад сам први пут ушла у Шум. Силазила сам низ степенице, и енергија и зујање постајали су неодољиви. Окренула сам се ка свом дечку и рекла, 'Ово сам чекала читавог живота“ (Bainbridge, 2014). Овакав доживљај хаус музике потврђује и **Лестер Спенс** (Lester K. Spence), предавач на Универзитету Џон Хопкинс, али

и дугогодишњи пасионирани љубитељ хауса, у тексту „Хаус музика је моја религија“: „Хаус је наше ослобођење, хаус је наше светилиште...можеш ли то да осетиш као што ја осећам'. Ово је цитат из траке коју стално изнова пуштам. Онима од нас чији се живот променио од како смо се изложили хаус музици, овај цитат говори много. Ја сам отац, супруг, професор, писац. Али, изузимајући рођење моје деце, најближе што сам пришао Богу било је на плесном подијуму. Ближе него цез, ближе него најлепша уметност, ближе чак него најмоћнија проповед...Враћајући се на корен речи 'религија' (повезати, причврстити заједно), хаус музика је моја религија“ (Spence: „Хаус музика је моја религија“, 2010). **Дејв 1** (Дејвид Маклович/David Macklovitch) из канадског електронског бенда **Хромео** (Chromeo) такође подсећа да религија, по свом изворном етимолошком значењу, спаја људе; реч „религија“ потиче од латинског глагола *ligare*, што значи „повезати“, „окупити заједно“. И управо тај осећај заједнице јесте оно што је, по њему, сјајно код религије (Macklovitch, 2014).

Рејв (пот)култура као изданак ејсид хауса такође наглашава моменте ритуалности, транс/екстазе, ескапизма (бекства у неку другу, другачију, бољу стварност), све у свему, религиозности, ако се реч „религија“ узме у споменутом изворном значењу „спојити, (поново) повезати“. Између рејва и религиозне праксе у архаичним заједницама има значајних сличности. Тако се ди-цеј може посматрати као својеврсан постмодерни музички врач (шаман), који управља религиозним ритуалом, а публика која слуша и истовремено игра као сама заједница која се, путем самотрансценденције и достизања „више“ духовне стварности кроз стање трансa, у том ритуалу повезује тј. интегрише (на интегративну функцију религиозних ритуала у примитивним културама нарочито су указивали Диркем и функционалисти). Зато се може рећи да је рејв култура хедонистичка, „грозничава“ култура ескапизма, и тежња за трансценденталном, вишом свешћу.

У стиховима неких хаус песама такође се могу наћи ови мотиви. У нумери „House Music“ **Едија Амадора** (Eddie Amador) се каже: „Не разумеју сви Хаус Музику...то је спиритуална ствар, душевна ствар“. А у „President House“ говор **Роланда Кларка** (Roland Clark) звучи као библијска проповед, са елементима бајке и научне фантастике. Овај говор, познат као „If House Is A Nation, I Wanna Be President“, постао је један од највише семплованих текстова у историји хауса. „Председник хауса“ обећава да ће донети људима моћну хаус музику и тако их спасити ако гласају за њега, супротстављајући се „лажном председнику“ Р&Б-а: „Једном давно, био је човек који је живео на планети званој музичка планета/И на овој планети било је много нација, и свака нација је имала свог председника/Све ове вође имале су апсолутну моћ над својим народима, кроз ритам су контролисали умове многих, кроз душу су контролисали силу универзума. Једна таква нација била је Р&Б нација/И њен краљ је носио дијаманте и злато, и возио велике прелепе аутомобиле, и поседовао је ресторане и одевне марке, и изградио је замак на острву који је такође био обложен дијамантима, златом и рубинима/Али, он је свој народ завео. Он није био добар вођа, он није био добар председник...Ако је хаус нација, ја желим да будем председник/Рекао је, ако гласате за мене, обећавам да ћу вам дати још више баса, још више

душе, дуже сате на плесном подијуму, ди-џејеве који верују у исто што и ми/Ако гласате за мене, одвешу вас на врх планине, и ту ће се видети цео свет, славно право ове нације која је хаус/Рекао је, ако гласате за мене, могу да учиним да сунце изађе. Останите мало дуже, направићу плесне подијуме јачим, тако да можете да снажно да ударате ногама целу ноћ, и да пљескате целу ноћ!/Ако је хаус нација, желим да будем председник“.

Исто важи за друге ЕДМ правце. По некима, техно нуди много тога на начин „метафизичког испуњења“. И у техно цркви ди-џеј је „високи свештеник“. Он може да доведе публику до екстатичког открочења, ефекта који личи на харизматичну религиозну проповед (Hopmann, 2014). Постоје техно уметници који своју музику повезују директно са оном религиозном. Тако оригинал звук музичарке **Саншајн** (Sunshine) представља фузију техно и госпела. „Фасцинирана сам госпел црквама, посебно црначким госпел црквама и начином на који плешу“, каже Саншајн (Howard, 2016). Код рејвера се ради о истом процесу и феномену. Заједничко плесање и доживљавање музике води колективним осећањима радости и среће. Рејвери осећају да су међусобно повезани, нарочито после вишечасовног ноћног плеса. Овај осећај радости је главни циљ рејва и кључна ствар која омогућава њихову трансформацију. Он води до осећања блаженства, повезаности и среће које може да траје и недељама и месецима након тога. Он узрокује снажну, готово религиозну трансформацију у души рејвера. Један рејвер описује како је осетио ово стање: „Сећам се првог пута када сам ухватио вајб...Био је то осећај тоталног јединства са свим у универзуму, са свим у свету...Закорачио сам ван овога ограниченог света у свет који је био чиста енергија и пространство“ (Scarfuto, 2009). Други рејвер наводи да је „коначно нашао свој рај“ (Living Art). Зато је рејв „више него музика плус дрога; он је животни стил, ритуално понашање, и веровање. За његове учеснике, он се доживљава као религија“ (Shuker, 2006: 223); „нови лондонски хедонисти траже више од добре музике и јаких дрога - они траже 'идеје, надземаљске култове и филозофије“ (Марковић, 2003: 486). „Бог је ди-џеј“ („God is a DJ“) и свемоћна „црква“ рејва су често коришћене метафоре у рејв покрету. Зато не чуди да психолог **Расел Њукомб** (Russell Newcombe) каже: „ди-џеј је као свештеник који пушта музику окупљенима по њиховој жељи, а његов деск је као олтар, према коме су рејвери стално усмерени. Играње на рејвовима јесте облик обожавања богова њихове измењене свести“ (Самарџија). Стога, како наводи **Кети Бејн** (Katie Bain), за милионе људи широм света, слушање уживо електронске музике представља ништа мање до спиритуално искуство. Плесни подијум је „црква“. Музика је „религија“. А специфично звучно „падање“ (*drop*) је када се осећаш дубоко повезан с Богом, или универзумом, или било којом вишом силом с којом се идентификујеш, чак и ако је та сила просто бас. Није случајно да је највећа сцена на чувеном ЕДМ фестивалу Електрик Дејзи Карнивал моделована као катедрала (Bain, 2015).

У овом погледу нарочито су карактеристични, како им само име каже, „трансформацијски фестивали“. Њима је посвећен амерички документарни филм из 2012. године под називом „Електронско буђење“ („Electronic Awakening“) који истражује спиритуалну историју електронске музичке културе. Направљен из етнографске

перспективе, филм проучава феномен ЕДМ-а као обнављање шаманских ритуала. Приказујући интервјуе са људима који тврде да су им се животи променили посредством трансцендентних искустава са плесног подијума, антрополог и аутор филма **Ендрју Цонер** (A.C. Johner) размишља о узроцима овог ефекта промене свести и сугерише да репетитивни, математички савршени ритмови и осцилације, као елементи ЕДМ-а, имају моћ да створе колективну свест попут оне у кошници. Главни нагласак филма је на дубокој спиритуалној бази културе и праксе које се развијају око ових дешавања, посебно псајтренис музике, и могућности које ова спиритуалност може да понуди рејверима и свету у целини. Цонер је филм снимао током пет година, посећујући трансформацијске фестивале као што су Бурнинг Мен (Burning Man), Ертхденс (Earthdance), Бум Фестивал (Boom Festival) и Шамбала Фестивал (Shambala Festival) (Macklovitch, 2014; Sheridan, 2013a). **Џулијан Рејес** (Julian Reyes), извршни продуцент „Електронског буђења“, у складу с наведеним, изјављује: „Електронска музика је модерни шаманизам. То је еволуција ритуализованих бубњарских пракси. Музика је средство које дигитални шамани користе да би покренули, надахнули, подучили и исцелили друге. Увек сам осећао да је електронска музика светионик Једног. То је технолошки пут који нам ставља до знања да је реч о буђењу“ (Cronshey, 2011). „Буђење“ о коме је овде реч је буђење (више) свести која ступа у контакт и јединство са светим.

Један од главних закључака аутора „Електронског буђења“ је да световни скупови на којима се учвршћује заједница нису битно различити од оних религиозних. То утолико пре ако су праћени музиком и сценографијом који подсећају на архаичне ритуале, као што је случај са ЕДМ-ом. Ипак, све до сада ова древна религиозна пракса била је изостављена из модерног друштва (Celeste, 2014). Основна замисао трансформацијских фестивала управо је у томе да ту религиозност поново оживе. Зато Цонер наводи да етос ових фестивала представља ускрснуће магијске свести древне племенске културе - повратак обожавању природе и групној кохезији кроз колективне екстатичке плесне ритуале (MacKenzie, 2012).

### 3.4.5. Искуство транса у ЕДМ-у

Базични музички елементи (употреба ритма, бубњева, ударалки и басова), и специфичне особине стања транса које ови елементи узрокују, појављују се већ у рок музици, а у ЕДМ-у су доведени до свог чистог облика и додатно интензивирани. Следећи опис добро илуструју како субјективно изгледа стање транса у ЕДМ-у, и шта све доводи до њега: „Сада је 4 сата после поноћи и ти се убрзаваш. На простору где плеше гомила, разуђени флешеве строб светла спајају се са тутњајућим звуком ниског баса, и стварају каледоскоп сензација. Звучна грмљавина води се брзим темпом од 125 бпм, премештајући те на одредиште доста удаљено од туробне стварности свакодневног живота. Крвни притисак расте како се температура интензивира и откуцај преузима контролу; све инхибиције нестају у еуфорији. Изгубљен у музици, свестан си својих



осећања према свима који деле плесни подијум, док серотонин у твом телу ствара таласе најдубљег блаженства. Желиш да се онесвестиш, паднеш, пловиш, док неизвесност у чекању на повратак откуцаја постаје болна стварност. Гомила је у трансу, лепршајући подигнутим рукама као одговор на екстатичне уздахе женског вокала“ (Hawkins, 2003: 80). „Све се, дакле, односи на то да се транс-а-тична игра никада не зауставља. Да ни ти не прекидаш да доприносиш тој општој транце-хистерiji. Јер, ништа, ништа друго се не дешава. Само Party који непрекидно траје. On and on and on...Да би те држале 'у трансу' морају да имају јако високу динамику и константност - без успона и падова. Од почетка до краја један исти ритам који не посустаје. Који јасно тражи од тебе да му се препустиш. Када те тај ритам 'узме под своје' не мораш више ни о чему да бринеш. Ритам ће те носити а да то и не примећујеш. Бићеш као у трансу накачен на хипнотички звук који 'не зна за доста“. **Симеуновић** подсећа на ритуалне плесове у Амазонији и сличним местима: „Ту је и музика чији је задатак да помогне ритуалним плесачима да што лакше упадну у стање трансa. Бубњеви непрекидно држе један исти ритам који сугестивно делује и омамљује играче својом једноличношћу. Један ритам који не попушта. Који те својим вибрацијама присиљава на 'трансатично' стање. Опколиће те, заробити и држати у својим 'канцама' да нећеш моћи да макнеш“ (Симеуновић: Electro II, 2011). Ту је и опис доброг познаваоца и истраживача ЕДМ-а **Хилегонде Ритвелд**: „Често немилосрдни 4/4 ритам је водич за забаву, да се неко жели, воли, да осећа и у потпуности се изгуби. Иако је откуцај ван тела, развој звучних система у протеклих 20 година сада омогућава толико високу јачину звука у клубовима, да његове вибрације могу да се осете, и нискобасне фреквенције уђу у тело играча. Тако почиње да личи на откуцај срца мајке док је играч као немо дете у налик материци влажној и топлој атмосфери клуба. Када се овоме дода ритам од 120-150 откуцаја у минути (а можда и више уколико играч има несвакидашњу количину адреналина у крви или супстанце са сличним ефектом, као у случају коришћена рекреационих дрога као што су спид или екстази), постаје могуће да се пулс играча усклади са откуцајем. Тада раздвајање између сопства и спољашњег света нестаје; играч 'је' музика, као што беба замишља да је мајка“ (Rietveld, 1995: 7). Зато не чуди да је дискурс којим се објашњава плес често пун упућивања на детињаства, океанска стања за које претпостављамо да их музика подстиче (Middleton, 2006: 183).

Тренс у целини, а посебно његов потправац Гоа тренс, како им само име каже, нарочито се одликују описаним феноменима. Главни циљ Гоа тренса је да помогне плесачима да доживе колективно стање телесне трансценденције, слично ономе у шаманским плесним ритуалима, кроз хипнотичке, пуслирајуће мелодије и ритмове. Обично дуге 8-12 минута, Гоа тренс траке фокусирају се на стабилну изградњу енергије, користећи промене у перкусионим обрасцима и синтисајзерске деонице у прогресивном кретању музике ка интензивном хипнотичком осећају. Гоа ди-џејеви праве специјалне миксеве прерадом различитих верзија траке како би је продужили. Гоа мантра била је „трип“ музика за путовање свести, транс плесање на музику која проширује ум, док сте на халуциногенима. Ноћни клубови нису се напајали алкохолом, већ хашишем и ЛСД-ом. Или, како каже **Атали**, повезујући музику и дрогу: „Музика је као опојна биљка, вртоглав

пут, средство превазилажења, позив на путовање, извор екстазе. Она је интуиција, жртва, смер сазнања, пут иницијације, исто као печурка“ (Атали, 2007: 26). Резултат је била анархистичка, алтернативна „уради сам“ (DIY, Do-It-Yourself) контракултура психоделичног трагања, вођена музиком ритам машина. Кроз комбинацију чулних стимулуса, извођења и конзумације психоактивних супстанци, учесници доживљавају снажне сензације које у њима побуђују посебно стање еуфорије. При том, избор локалитета нуди стимулус за визије, као простор другачији од свакодневног, урбаног. Водопади, рајске плаже, планински венци и шуме су чиниоци који делују на тело, провоцирајући екстатично стање. Што је локација догађаја даља од градских центара, фестивал има веће шансе за успех (Coutinho, 2006). А веома брзо смењивање светлости и таме које је уобичајена сценографска техника на тим фестивалима, доводи до значајног слабљења чула оријентације у простору и способности здравог расуђивања, па константном изложеношћу таквим ефектима људи у принципу губе контролу над собом, што их доводи у циљано стање трансa (Ђорђевић, 2016: 192).

**Ритвелдова**, како смо видели, повезује хаус (а то важи и за остале ЕДМ правце) са **Бартовом** и **постструктуралистичком** теоријом интертекстуалности, и осећајем блаженства који се ствара у губљењу субјекта у таквој врсти (интер)текста (музике). Такво тумачење потврђује се и код искуства трансa, јер управо оно представља врхунац губитка себе и блаженства. По Ритвелдовој, представа о тексту као сплету у коме „субјект потире себе“ може без много тешкоћа бити примењена на хаус музику, а по нашем мишљењу, тим пре на тренс. Истакнута музичка интертекстуалност доприноси ефекту екстазе. Јер, тиме што се значење никада сасвим не затвара, ствара се жеља за достизањем тоталитета, оног Имагинарног. Можда је ова жеља оно што чини да људи играју целу ноћ и што их нагони да се враћају по још. При томе је транс индукујући откуцај, тј. регуларни метрономски ритам, онај који уоквирује ово блаженство. Ово може да резултује осећајем вртоглавице, некој врсти слободног пада, где особа плута међу струјама звукова и ритмова, заједно са мењањем њиховог значења. Тиме је достигнуто потпуно бекство; играч је изгубљен у једној врсти екстатичног „мехура“ (**Бодријар**). Може се стога тврдити да вокалне траке са препознатљивим структурама песме стварају осећај задовољства, док се у случају уклањања ових структура, вероватније достиже осећај блаженства налик трансu (Rietveld, 1995: 6-7).

Тако Бартова разлика између класичних, читљивих, и авангардних, писљивих текстова, од којих прва стварају задовољство, а друга уживање, поново налази примену у анализи ЕДМ-а. Још је Еко, како смо видели, тврдио да је отвореност дела гарант једног „нарочито богатог и изненађујућег типа уживања“. За Барта су писљиви текстови врхунац ековски схваћене отворености, јер у њима интертекстуалност долази до свог врхунца. Они представљају боравиште језика који раде један поред другог, и због тог богатства различитости, могу се назвати „срећним Вавилоном“. Ту нас језик засипа „као да смо мала деца којој никада ништа не би било ускраћено, приговорено“, а вербално задовољство се „гуши и обурвава у насладу“ (овде је наслада исто што и бартовски схваћено уживање,

*jouissance*). Такво писање је стога „пракса насладе, повезана с нагонским дубинама тела“, а наука о њему „његова кама-сутра“. Стога је „коначан приступ тексту“ - „приступ задовољства“. Барт изричито каже да је је „текст насладе онај који доводи у стање губитка“, до „уживања до несвестици“. По њему, не може се говорити „о“ таквом тексту, јер он не може постати објекат, већ само „у“ њему, тако што ћемо га поново писати, тако што ћемо „ући у сулуди плагијат, хистерично потврђивати празнину“, уживати „у исти час у постојаности свога ја и у његовом пропадању“, у свом „подељеном“ субјекту и његовом „разлагању“ (Барт, 1992: 171). Код таквих текстова долази до „расипања“ субјекта, до доживљаја „ја сам распршен“. Понављање које се очекује у приступу писљивим текстовима може „само од себе да роди насладу“, за шта су примери „опсесивни ритмови, врацбинска музика, ритуали“, када долазимо до целовитог и непосредног уживања у музици, оног осећаја „тако је! то је то за мене!“. То „(претерано) понављање постаје ексцентрично, одгурнуто према извесним рубним подручјима музике“. У овим наводима који наглашавају репетитивност, губљење субјекта, несвестицу, насладу, можемо сасвим јасно препознати искуство тренс музике. Може се закључити да, ако користимо Бартову семиотику, односно његову идеју „задовољства у тексту“ као истраживачки приступ, боље ћемо разумети феномен тренс музике и стање транса које она жели да достигне (**посебна и појединачна хипотеза 3**).

## 3.5. Значај тела и игре у електронској плесној музици

### 3.5.1. Значај тела и телесног уживања у ЕДМ-у

Телесни покрети који доводе до психофизичког уживања и блаженства конституишу значење музике у ЕДМ-у. Музика се овде доживљава читавим телом, а не само слухом и видом. Реч је о интензивном ослобађању телесних и психичких енергија које су углавном потиснуте и пригушене у остатку живота. Клубови и остала места окупљања доносе припадницима ЕДМ-а осећање испуњења, а понекад се доживљавају и као уточиште и спас, како је нарочито било у његовим почецима од краја 70-их до краја 80-их. Тако је хаус музика, нарочито дип хаус, био „неприкладан“ музички жанр који је у први план избацио неморалне и одударачке аспекте сексуалних и расних мањина. Хаус се дефинитивно занимао за телесну сензуалност и ослобађао је појединца бригае о спољашњим баријерама. Симболичка размена откуцаја у доживљају музике изједначавала се са кружним током ерогеног материјала (Hawkins, 2003: 97). Социолог музике **Сајмон Фрит** (Simon Webster Frith) такође истиче ову сексуално-телесну димензију плеса. По њему, најупадљивија карактеристика игре као активности је њена сексуалност. А управо црначка музика слави секс са директним физичким ритмом и интензивним, емоционалним звуком. Она отвара простор за потенцијалну анархију сексуалног осећања (Фрит, 1987: 231, 232). Зато не чуди да су корени хауса, и ЕДМ-а у целини, били црначки.

Тако је плес је повезан уживањима физичког пре него интелектуалног изражавања, телесног пре него умног (Shuker, 2006: 72). У њему се, по неким, потпуно излази из ума и улази у своје тело, и са њим успоставља интензивна веза (Scarfuto, 2009). У том смислу, **Ружеов** израз „купати се у музици“ није само метафора већ реално примање музике преко коже (Божиловић, 2004: 158). Музика окружује плесача, улази у њега и потпуно га обузима, доводећи га у идентично стање као при коришћењу дроге. Ритмичка основа и превласт ниских тонова удружују се у циљу музичко-телесне најезде: не слуша се више само ухом, већ и стомаком и читавим трупом, а вибрација сваког звука осећа се као шок (Торг, 2002: 87). У складу с тим, хаус музика у речима продуцента и писца из Чикага Дарлен Џексон (Darlene Jackson), познатије као ди-џеј **Лејди Ди** (Lady D), сликовито каже за себе следеће: „Ја сам откуцај твога срца, који пулсира са сваким твојим удисајем. Можеш да осећаш моје ударе дуго након што паднеш у сан. Ја продирем толико дубоко у твоје вене да сваки пут кад ме напустиш, поново ми се враћаш. Ти можеш да се изгубиш у мени и нађеш себе, и зато ме толико волиш“ (Jackson, 2010). Изгубити се у музици праћеној плесом, и тада наћи своје право ја, још једном се испоставља као важан мотив у ЕДМ-у.

Хедонистички нагласак на телесној динамици и задовољству, на физичком исцрпљивању кроз вишечасовни плес и губљењу себе у електронској музици, честа су места у ЕДМ контексту. Тако је Мјузик Бокс свако вече отворан песмом „Welcome to the

Pleasuredome“ (YouTube, 1. део видео 2), а за Шум се каже да је био „једна кутија за презнојавање“ (YouTube, 2. део видео 2). У чувеној песми **Маршала Цеферсона** „Move Your Body“, која се још назива и „првом хаус химном“, поручује се: „Морам добити хаус музику читаву ноћ/Са хаус музиком не можеш погрешити/Дај ми ту хаус музику, ослободи ме/Изгубљен у хаус музици желим да будем/Она ће те ослободити/Покрени своје тело“.

**Симеуновић** у вези с овим подсећа на изворно значење речи *groove*. У англоамеричком сленгу она означава „фазон“, „трип“, „стил“, али њено основно значење је бразда. Као што бразда расеца земљу, тако и ми морамо да „расечемо“ расположење, направимо рез у односу на оно раније. Истовремено када смо направили ту пукотину, улазимо у „бразду“, у расположење и понашање које је неко наше друго „ја“. Музика нам својим звуком, ритмом и укупном енергијом може помоћи да се што лакше убацимо у „грув“ и у њему останемо. У нашем језику имамо јако сличну реч када желимо да кажемо да нешто јако одјекује, налик тешкој артиљерији или грмљавини. Кажемо: „Ала грува!“ (Симеуновић: *Electro II*, 2011). Управо тако звучи бас у ЕДМ-у; не чуди да хрватски ди-џеј Јака (Јакка/Домагој Јакић) у интервјуу за наш рад истиче да је у њему најважнија ствар „*bassline*“; нема је смисла слушати на нечему што не емитира ниске фреквенције“. Ово расецање нашег бића и расположења кроз „грув“, чиме се одвајамо од монотоног свакодневнoг живота, доводи до телесног уживања, и „зато је Хаус секси. Рачуна на твоје срце а не на твоју главу. Тера те да изађеш из своје коже и рушиш баријере које стварају друштвене догме и лажни морал. Хаус музика игре и покрета то чини тако што заводи. Тако што те зове да се препустиш и заборавиш на то ко си и шта си. Мамаи те да отвориш сва своја чула и уживаш у магичном тренутку који се створио. Зато, дај свом телу оно што жели. Пустити га да проговори језиком покрета. Јер свет звука и покрета је и твој свет. То је оно што си ти. То је оно што носиш у себи. То је твој живот“ (Симеуновић: *House*, 2011).

Дакле, у ЕДМ-у је циљ постићи врхунско телесно блаженство, специфично стање трансa, при чему плесачи (реципијенти) имају изразито активну и незаменљиву улогу у креирању значења. Ова суштинска телесна димензија ЕДМ-а поново нас враћа **Барту**, и потврђује његове тезе о значају тела у писању и рецепцији књижевног дела, као и тежњу да се тело еманципује и добије своје признање, након дуге владавине интелекта (ума) у европској култури. Видели смо да музика као извођачка уметност постаје за њега кључни пример телесно ситуираног модела субјекта који потврђује и на најбољи начин илуструје његову теорију текста. Наиме, ова „практична музика“, као чулно и телесно повезивање извођача и слушаоца, свирања и слушања, упућује на идеални читалачки акт. Када се томе дода плес, као кључна компонента ЕДМ-а, телесност долази до пуног изражаја. Слично „искуствима чисте скрипције“ којој Барт придаје посебну пажњу и значај, у ЕДМ-у је „ангажовано тело и само тело“, тј. однос према њему је „однос према телу“. Њега познајем „само онолико колико познајем своје тело“, ту је реч о „производњи, а не производу, наслади, а не умности“. Задовољство у ЕДМ-у, као и у тексту, јесте „тренутак када ће моје тело следити сопствене идеје“, а добро је „оно понављање које потиче од тела“. Једноставно речено, тело је „реч-мана“, реч којом се „може одговорити на све“. Овакав

став Барт је заступао и у својим анализама класичне музике. Потпуно у складу са претходно наведеним телесним аспектима ЕДМ-а, Барт нпр. у свом тумачењу Шуманове „Крајслеријане“ истиче да је музика у већој мери заснована на унутрашњим покретима тела него на стањима свести. Зато је и основне јединице музичког пулса називао „соматеме“ (грч. *soma* - тело) (Ивановић, 2002: 164).

### 3.5.2. Значај плеса и покрета у ЕДМ-у

Како плесач у ЕДМ-у губи своје отуђено друштвено „ја“, он се „поново рађа“ у свету где су музика и њен ритам једини закон. Стога се у актуелним процесима продукције и конзумације ЕДМ-а, у тренуцима плесања (тј. физичког ангажовања) на сензуално понављајући откуцај док се бива делом топле масе, ствара њено најефектније значење: „грешка је 'слушати' хаус, зато што он није одвојен од свог социјалног и културалног контекста...Када те хаус заиста прикључи (*jacks*), то је најинтензивнија плесна музика која постоји...Морате да се покренете да бисте разумели снагу хауса“. Другим речима, у циљу достизања блаженства које ЕДМ може да иницира, појединац мора да учествује. Његово значење не може да се посматра и бележи са неког спољашњег, „неутралног“ становишта. Без урањања у телесну димензију и покрет, ЕДМ је потпуно бесмислен; другим речима, без физичке интеракције, он не производи никакво смисаоно искуство (Rietveld, 1995: 8).

Значај плеса и покрета у ЕДМ-у истиче и **Симеуновић**. По њему, нова технологија је ушла у звук али је нешто остало исто, а то је природна потреба људског бића да покаже покрет. Хаус је, пре свега, музика покрета. Ако ти хаус не пружа прилику да играш, каже Симеуновић, онда то није (прави) хаус. Дobar хаус те осваја тако што те тера да се покажеш кроз говор тела. Зато је хаус музика која треба да те подигне на ноге и убаци у расположење за игру и покрет; ако то не успе да учини, онда није испунио своју мисију због које постоји. Јер, то није музика за слушање него за играње. „Нема седења - сви на ноге!“ био би његов основни мото. А када је реч о покрету, мисли се на покрет читавим телом, а не климункање главом или „играње“ прстима или стопалима. Таква игра те раздрмава, отвара (Слободан Симуеновић: House; Electro I, 2011).

Ејсид хаус у Британији је, уз помоћ екстазија, вратио клубове тамо где је одавно требало да буду: места за плес (Vainbridge, 2014). До тада су британски клубови служили углавном за дружења, опијања, туче, освајање девојака. У ејсид хаус (рејв) поткултури појавио се феномен под називом „продужење искуства“, везан за забаве које су трајале целу ноћ и даље наредног дана. Једна од привлачних страна рејва је била управо у томе да се, за разлику од концерта или појединачног наступа, он наставља, не престаје. Док се већина клубова затварала око 2 сата после поноћи, већина рејвера је одбијала да иде кући, показујући жељу да продужи искуство и заборави на притиске „стварног света“. Отуда наставак забаве у складиштима, на пољима итд. Ова надреалност продуженог уживања ствара ново друштвено стање, као и нови однос са телом путем крајњег исцрпљивања у

музици и плесу (Goulding, Shankar, Elliott, 2001). То потврђује и **Џими Фриц** (Jimi Fritz), аутор књиге „Рејв култура: Инсајдерски преглед“ („Rave Culture: An Insider's Overview“): „Рејв музика је специјално направљена да покрене ваше тело“ (Scarfuto, 2009).

### 3.5.3. Филозофска тумачења игре

Зато је велика социјална вредност плеса у чињеници да је он од давнина окупљао људе и био прилика за испољавање и задовољавање човеку урођених социјалних мотива. У колективном плесу људи деле заједничко осећање, чиме се изједначавају међу собом и приближавају једни другима, а тиме расту кохезивност групе и њени изгледи за опстанак. Због тога је француски антрополог **Жозеф Деникер** (Joseph Deniker) назвао плесове „великом школом солидарности“ (Ђерковић, 2006: 30). Холандски историчар **Јохан Хуизинга** (Johan Huizinga) тврдио је у делу „Хомо луденс“ („Homo Ludens“, 1938) посвећеном феномену игре, да је настанак људске културе као такве у тесној вези са игром. По њему, култура је израсла и развила се из игре, и као игра. Зато игра није само један од многих аспеката културе, већ њен темељни елемент. Чињеница да се играмо значи да нисмо само разумска бића него и нешто више од тога, јер је игра, по Хуизинги, неразумна. Хуизинга дефинише игру као слободно деловање за које осећамо да је изван обичног живота, али да успркос томе може играча потпуно заокупити, уз које није везан никаква материјална корист, које протиче у властитом и одређеном времену и простору, које се одвија по одређеним правилима и оживотворује друштвене везе, а оно сама радо се обавија тајном или се преоблачењем издваја од обичног света као нешто засебно. Стога је слобода прво обележје игре. Игра се може узвинути у висине лепоте и светости, остављајући стварност далеко под собом - закони и обичаји свакодневног живота немају за подручје игре никакве вредности. А међу формалним особинама игре најважније је њено просторно издизање изнад (и изван) свакодневног живота. Игра се одвија унутар неког затвореног простора (стварног или замишљеног), и у њему важе само њена правила<sup>13</sup>. Пошто је ограђеност неке површине прва карактеристика посвећене радње, то доводи игру у везу са религиозном димензијом. Зато није случајно да су се верски ритуали у архаичним заједницама изводили управо кроз игру, плес (Хуизинга, 1970: 6, 13, 18, 19, 24, 25, 33). **Кајоа** подсећа да је **Фридрих Шилер** (Friedrich Schiller) вероватно први који је истакао изузетну важност игре за човека и културу. Тако у петнаестом од својих „Писама о естетском васпитању човека“ („Über die ästhetische Erziehung des Menschen“, 1795) Шилер пише: „Једном заувек и коначно човек се игра само тамо где је човек у пуном смислу, потпун је човек само тамо где се игра“ (Кајоа, 1979: 187). О игри и плесу говори и **Руже**. По њему, плес је увек задовољство у плесу, задовољство поигравања сопственим телом.

<sup>13</sup> С тим у вези је реч *entertain* (забављати), која потиче из старофранцуског *entretenir*, у значењу одвојити, тј. створити простор у коме су се могли одржавати представе (Тарнер, 1989: 81, 82). Појам забаве иначе има корен у латинском глаголу *divertere*, који значи одвратити, скренути са неког пута.

Кад је нефигуративан, он је чисто телесно трошење и зато је већ у том смислу ослобођење, катарза. А као фигуративан, еротичан или ратнички, он је ослобађање од потиснутих тежњи. У томе је свест тела сасвим преобразена. Према томе, утолико што подстиче на игру, испоставља се да је музика кадра да дубински измени однос Ја са собом самим, тј. да измени склоп свести. Такође, када је реч о ритуалу опседнутости, путем плеса се поистовећење опседнутог са вишом силом испољава и у очима других. Овај други задатак значајан је као и први. Да би заиста било култа опседнутости, неопходно је да опседнутост буде јавно понашање. То потврђује колективну димензију ритуалног плеса (Руже, 1994: 146, 149).

Треба споменути и тумачење игре код немачког филозофа **Ојгена Финка** (Eugen Fink) који игру сврстава међу пет основних феномена људског постојања (остали су смрт, рад, владавина и љубав). Финк наводи да се игра обично разуме на погрешан начин као нешто што се одвија између „озбиљних“ животних делатности, као пауза, испуњавање слободног времена. По овом разумевању, човек се игра ради разних циљева, шале, забаве, разоноде, привременог скидања амова радног диринцења, у терапеутској намери - да се опусти, регенерише, да се отргне од тешке стварности живота. Међутим, по Финковом мишљењу, истинско поимање игре је оно које игру ослобађа од свих спољашњих циљева којима би служила само као средство; она своје циљеве и свој смисао има у самој себи (као и поезија по Јакобсону, игра је „аутотелична“). Игра нема никакву „сврху“, она не служи ничему. Она је у том смислу „бескорисна“, не односи се унапред ни на какав коначни циљ. Прави играч се игра само да би се играо. Игра стоји за себе и у себи. Зато игра није зарад неког будућег блаженства, она је у себи већ „срећа“. Јер, у игри је човек у стању да своју целокупну прошлост одвоји од себе и да поново почне од нулте тачке; не постоје никакве препреке, можемо их све фиктивно одстранити. У игри нам живот постаје „лаган“, без тешкоћа, бивамо растерећени од великих и озбиљних дужности, терета достојанства, брига - живот поприма један готово сневалачки карактер. Финк, у складу са изложеним, сажима особене црте људске игре: необузданост животног обиља, ужитак свести у несвесном, осећање спонтаности, препуштање импулсима који израњају из тамне унутрашњости, једно продуктивно чињење које је усређујућа садашњост и не жртвује се некој далекој будућности. И све су то црте људске игре које се унапред супротстављају мисаоном захвату. По Финку, у односу напетости игре и мишљења изражава се парадигматично општа супротност између непосредности живота и мисаоне рефлексije. Игра је зато онај основни егзистенцијални феномен који у највећој мери одбија од себе појам (Финк, 1984: 294, 296, 297, 317, 318, 339, 340).

Чини се да сва изнесена тумачења игре добро објашњавају њене димензије које смо препознали у ЕДМ-у. Стварање солидарности с другим људима, нагласак на телесном а не на мисаоном, слобода од свакодневице, просторна одвојеност, измена склопа свести, осећање олакшања и надреалности блиске сну, све то, укључујући елементе Хујзингине дефиниције и Финкове карактеристике игре, верно осликава особине плеса у ЕДМ-у.



## 3.6. МекКвејлова теорија користи и задовољства, и рецепцијски и експресивни (ритуални) модел масовног комуницирања

### 3.6.1. МекКвејлова теорија користи и задовољства

Главна теза тзв. теорије користи и задовољства („Uses and Gratification Theory“, скраћено U&G) коју је, између осталих проучавалаца медија, заступао британски теоретичар масовних комуникација **Денис МекКвејл**, јесте да људи приступају масовним медијима са својим специфичним потребама, и да се у њиховом посматрању, слушању или читању усмеравају комплексом очекивања или задовољстава којима теже. Зато је, по МекКвејлу, нужно и оправдано да се у сваком испитивању утицаја масовних медија води рачуна о потребама публике и задовољствима која јој медији пружају (МекКвејл, 1976: 91). У свом главном делу „Теорија масовних комуникација“ („Mass Communication Theory“<sup>14</sup>), МекКвејл истиче да је ова идеја да коришћење медија зависи од спознатих задовољстава, потреба, жеља или мотива потенцијалног члана публике, стара готово као и само истраживање медија (McQuail, 2005: 423-424).

Према теорији користи и задовољства, медијске публике су често формиране на основу сличности потреба, интереса или укуса појединаца. Многе од ових потреба имају друштвено или психолошко порекло. Типичне су оне за информисањем, релаксацијом, дружењем, разбигригом (*diversion*) или „бекством“ (ескапизам). Уопштено говорећи, највећи део медијског садржаја може бити сврстан у забаву (*entertainment*), и то је главни разлог зашто су медији толико популарни (McQuail, 2005: 500-501). И продуценти и публика теже забави. Главна циљ и смисао забаве је разбигрига, односно заокупљеност неком причом или аудио-визуелним феноменом, који човека, како сама реч каже, одвраћају од размишљања о мањим или већим животним бригама. Специфичније речено, она подразумева забављати се нечим; емоционално се узбудити да би се доживела туга, срећа, бес, олакшање, узбуђење, страх итд; ослободити се анксиозности и страха, итд. С тим у вези је и тзв. дистрактивна функција медија масовног комуницирања која „омогућава индивидуи да 'предахне', да би могла наставити да се излаже информисању, интерпретацијама и прескрипцијама које су јој толико неопходне у савременом свету“ (Радојковић, Милетић, 2008: 177).

Овај начин размишљања о функцији медија, односно мотивима које у приступању њима поседују њихови реципијенти, припада истраживачкој школи која је позната као „приступ користи и задовољства“, чије порекло лежи у трагању за објашњењем пажње која се поклања одређеним медијским садржајима (McQuail, 2005: 423-424). Стога се теорија

<sup>14</sup> Ради се о једном од најзначајнијих дела у овој области уопште, које је до сада доживело шест издања (прво 1983., последње 2010. године).

користи и задовољства разликује од традиционалних истраживања ефеката медија својим трагањем пре за објашњењем шта људи раде са медијима него за тим како медијске поруке утичу на њих. Она наглашава појам активне публике чији чланови користе медије да би задовољили своје потребе.

У складу с тим, основне поставке ове теорије су:

1. Публика је замишљена као активна, тј. значајан део употребе масовних медија је циљно оријентисан. Облици коришћења медија више или мање су обликовани одређеним очекивањима које припадник публике има у погледу садржаја које они нуде. Корисник медија, дакле, није пасиван, несвестан, већ активан учесник који ствара смисао и информисано бира одређене медијске садржаје.
2. Иницијатива у повезивању задовољења потреба са медијским избором лежи у публици. Ова теза снажно ограничава сваки облик истицања једностраног утицаја медијских садржаја на ставове и понашање публике.
3. Медији се такмиче са другим изворима задовољења потреба.
4. Многи од циљева медијске употребе могу да се изведу из података које су прибавили сами појединци. Другим речима, људи имају довољно свести о свом коришћењу медија, интересима и мотивима, да могу да пруже истраживачима јасну слику о томе.
5. Вредносни судови о културном значају масовних комуникација треба да се суспендују приликом истраживања оријентација публике. (Katz, Blumler, Gurevitch: „Utilization of mass communication by the individual“, 1974)

У почетном периоду тумачења односа медија и њихове публике, која су обележила прву половину 20. века, доминантна је била бихејвиористички интонирана теорија „хиподермичке игле“ која је заступала становиште да масовни медији имају директан, непосредан и јак утицај на публику тако што „убризгавају“ информације у масовну свест. Међутим, након откривања нових веза између медија и публике, дошло је до заокрета у правцу приступа користи и задовољства. Овај приступ је у теорији масовног комуницирања постао преовлађујући од касних 50-их до 70-их, када се телевизија ширила, а њен утицај растао. **МекКвејл и Џеј Блумлер** (Jay Blumler) су 1969. извели студију о изборима у Великој Британији из 1964. године, у којој су истраживали мотиве људи да прате одређене политичке програме на телевизији. Категоризујући те мотиве, изнели су класификацију гледалаца према њиховим потребама како би разумели било који потенцијални утицај медија. Ово је поставило основу за њихово касније истраживање и теорију користи и задовољства. Заједно са Џозефом Брауном (Joseph Brown), они су, након проучавања бројних радио и ТВ-програма у Британији, у студији „The televised audience: a revised perspective“ (1972) предложили схему „интеракција медија и личности“ (*media-person interactions*) која обухвата најважнија медијска задовољства:

1. Разбигра (забава): бекство од рутинске свакодневице или проблема; емоционално опуштање
2. Лични односи: дружење; друштвена корист
3. Лични идентитет: само-усмерење (само-разумевање, само-уверавање итд.); истраживање стварности; јачање система вредности
4. Надзор над околином (облици трагања за информацијама о догађајима и стању ствари) (McQuail, 2005: 424).

Можемо се рећи да је теорија користи и задовољства представљала главни пробој у студијама масовних комуникација зато што је то била прва теорија која је предочила публику не као пасивну и подложну лакој манипулацији, већ као активног корисника масмедијских порука. Она се померила од класичног приступа Лазвела (Harold Lasswell), Лазарсфелда (Paul Lazarsfeld), Роџерса (Everett M. Rogers) и Шумејкера (F. Floyd Shoemaker), чији је главни фокус био на томе шта медији раде са публиком, ка томе шта људи раде са медијима (Kotzee, 2012: 78). У процесу масовног комуницирања, функција повезивања задовољства и медијског избора сада је јасно стајала на страни припадника публике. Ова теорија је сугерисала да потребе људи утичу на то које ће медије бирати, како ће их користити и каква задовољства ће од њих добити (Baran, Davis, 2009: 233). Стога овај приступ проповеда функционализам с тачке гледишта публике пре него медија, што је до тада био случај (Agyekwena, 2006: 2-3).

### 3.6.2. Музика и задовољство

У истраживањима и теорији масовних комуникација релативно мало пажње је било посвећено музици као масовном медијуму (McQuail, 2005: 36). То представља велики недостатак и проблем јер музика има велики број учинака, нарочито у погледу расположења или узбуђења. Тако чувени етномузиколог **Алан Меријем** (Alan Merriam) тврди да „поред музике вероватно нема друге људске активности која је толико свеprisутна, задире, обликује и често контролише велики део људског понашања“. По њему, музика има неколико значајних функција: она често представља вентил за изражавање емоција и човекових психичких стања, затим врсту уметничког изражавања, облик забаве, средство за изазивање физичких и емотивних реакција у човеку, друштвену делатност која повезује људе посредством заједничког интересовања. Међу овима, највећи значај има контролисање расположења (Belcher, 2010: 1, 37, 100).

„Велика Тројка“ слушања музике тј. основни разлози зашто људи слушају музику, према већини истраживања, су следећи: људи слушају музику да би регулисали своје узбуђење и расположење; да би дошли до самоспознаје; и да би задовољили жељу за друштвеним повезивањем. **Лонсдејл** (Adam J. Lonsdale) и **Норт** (Adrian C. North) истичу

осам димензија музике: идентитет, управљање позитивним и негативним расположењима, подсећање (успомене), разбигра, узбуђење, надзор, и социјална интеракција. Претходна истраживања наглашавала су: друштвене функције музике (изражавање сопственог идентитета и личности); емоционалне функције (индуковање позитивних осећања), когнитивне или само-одношеће функције (као што је ескапизам) и функције везане за узбуђење (као што је смирење или провођење времена) (Schäfer, Sedlmeier, Städtler, Huron, 2013). За контекст популарне музике, посебно ЕДМ-а, нарочито је значајно уверење да музика регулише емоције омогућавајући привремено бекство и ослобађање од негативних мисли и осећања, као што су анксиозност и страх. Различита истраживања показују да слушаоци бирају музичке жанрове да би изазвали одређене унутрашње последице, међу којима је и скретање пажње са стреса. А када је реч о преферирању гласне и брзе музике, разлози које износе слушаоци су следећи: поправљање расположења, подизање нивоа адреналина, смањивање стреса, освежавање, подстицање и мотивисање да проблеми задрже по страни и да се ради напорније. При томе, ритмички образац је, према једном истраживању, на првом месту за скоро половину слушалаца (47.62%) (Uradhyay, 2013: 289-290).

Сви ови увиди, стечени у проучавању музике као облика комуникације, потврђују основне поставке теорије користи и задовољства, пре свега ону да неки медиј или медијски садржај привлачи нашу пажњу зато што задовољава одређене важне потребе и жеље у нашем личном и друштвеном животу. У конкретном случају ЕДМ-а, забава повезана с ескапизмом, контролисање расположења и социјална интеракција, као суштински аспекти овог музичког правца и културе, налазе своје плодно објашњење у теорији користи и задовољства. О њима ће бити речи и у даљем току рада.

### **3.6.3. Ритуални (експресивни) и рецепцијски модел масовног комуницирања**

МекКвејл наводи четири модела која су се искристалисала у досадашњем току проучавања масовног комуницирања: трансмисиони, модел публицитета (кога можемо назвати и моделом расподеле публицитета), ритуални (експресивни) и рецепцијски. Сматра се да су трансмисиони модел, назван још „мајком свих модела“, први формулисали 1948. године амерички математичар и научници **Клод Шенон** (Claude Shannon) и **Ворен Вивер** (Warren Weaver). МекКвејл наводи мишљење комуниколога **Џејмса Керија** (James William Carey), по коме је трансмисиона верзија комуницирања „најчешћа у нашој култури, и дефинисана је изразима као што су слање, одашиљање или давање информација другима. Она је образована од метафора из области географије или транспорта. Срж овакве идеје комуникације је одашиљање сигнала или порука у циљу контроле над њиховим реципијентима“. Њене главне карактеристике су инструментализација, однос узрока и последице, и једносмеран ток комуницирања. МекКвејл сматра да трансмисиони модел и

данас представља користан начин приказивања како функционишу одређени медији, нарочито када је реч о вестима и рекламама. Међутим, он је узет из „старог“ институционалног контекста који су чинили образовање, религија и влада, и данас стварно одговара једино оним медијским активностима које су подучавајуће, информативне или пропагандне по својим циљевима. Он је недовољан и неисправан у случају многих других медијских активности и разноликих комуникацијских процеса који су на делу. Главни разлог његове слабости је у основном појму који ограничава комуникацију на „одашиљање“ (*transmission*), по узору на начин функционисања радија и телевизије које милионима рецепијента шаљу сигнале преко својих предајника.

Стога Кери указује на алтернативно разумевање комуникације као „ритуала“, према којем је „комуникација повезана са таквим изразима као што су дељење, учествовање, удруживање, другарство и поседовање заједничке вере. Ритуално гледиште није усмерено на ширење порука у простору, већ на одржање заједнице у времену; не на акт пружања информација, већ на представљање заједничких веровања“. Ово алтернативно схватање може једнако да се назове „експресивним“ моделом комуницирања, пошто је његов нагласак на унутрашњем задовољству пошиљаоца или примаоца, пре него на некој инструменталној сврси. Ритуална или експресивна комуникација почива на заједничким схватањима и осећањима. Она је свечана, уживалачка (као циљ сам по себи) и декоративна пре него утилитарна, и често захтева неки елемент „извођења“ (*performance*) да би се остварила. Комуникација се предузима ради уживања у рецепцији, једнако као у случају било које корисне сврхе. Ритуал има улогу да уједини и мобилише осећања и деловање. Примери овог модела могу се наћи у сфери уметности, религије и јавних церемонија и фестивала. Наши комуниколози **Мирољуб Радојковић** и **Мирко Милетић** на следећи начин резимирају суштину ритуалног (експресивног) модела: „У ритуалном или експресивном моделу масовног комуницирања, комуникатор је усмерен на перформанс који путем знакова и симбола исказује своје когнитивне, али и емоционалне садржаје свести. Прималац конзумира и дели искуство пошиљаоца, а тиме суделује у одређеном ритуалу, игри, стварању културног добра. Социјална контрола није у првом плану...Ово комуницирање је ритуално, тј. експресивно зато што омогућава ритуално самопотврђивање у одређеном социјално-историјском контексту како пошиљалаца порука, тако и њихових прималаца, ослањање на исте или сличне вредности, дељење и стварање заједничке културе“ (Радојковић, Милетић, 2008: 85-86).

Рецепцијски модел, по МекКвејлу, представља тумачење масовног комуницирања које чини још радикалнији отклон од трансмисионог модела него што је ритуални модел. Оно може да се схвати као становиште многих примаоца који не разумеју поруку као „послату“ (трансмисиони модел) или „изражену“ (ритуални/експресивни модел). Овај модел води порекло од критичке теорије, семиологије и анализе дискурса, и снажно је повезан са успоном „анализе рецепције“. У одељцима о **Еку** и **Барту** видели смо наглашавање рецепцијске стране семиотичког процеса, чији значај је истакнут и у

естетици и књижевној теорији и критици почев од 70-их година прошлог века (тзв. теорија рецепције).

Суштина рецепцијског приступа је у смештању процеса конструисања значења медијских порука у примаоца. Медијске поруке увек су отворене и „полисемичне“ (имају мноштво значења), и интерпретирају се с обзиром на контекст и културни оквир њихових прималаца. Међу претечама рецепцијске анализе масовног комуницирања налази се критичка теорија **Стјуарта Хола** (Stuart Hall) која је истакла ступњеве трансформације кроз које пролази свака медијска порука на свом путу од емитовања до рецепције и интерпретације. Хол је сматрао да постоје могућности за одбацивање или другачије тумачење послате поруке. Истина је да комуникатори (емитери) енкодирају своје поруке имајући у виду идеолошке и институционалне сврхе, и да манипулишу језиком и медијима зарад ових циљева (медијске поруке нуде „пожељно читање“, или оно што би се данас могло назвати „спином“). Али реципијенти (декодери) нису у обавези да прихвате поруке у том значењу, већ могу пружити отпор идеолошком утицају кроз примењивање другачијег или чак опозиционог читања, у складу са њиховим сопственим доживљајем и перспективом. Ово се означава као „разликујуће декодирање“ (*differential decoding*). Хол је утицао на **Цона Фиска** који развија кључне поставке своје теорије популарне културе управо с обзиром на истицање улоге реципијента у креирању значења (McQuail, 2005: 58, 71-75).

### 3.6.4. ЕДМ и комуниколошка и културолошка теорија

Изложени комуниколошки увиди и теорије налазе своју јасну примену у разумевању ЕДМ-а. По неким тумачењима, у савременом, дигиталном добу конзумент примарно одређује избор медија, као и формат у коме ће конзумирати његов садржај (Davidson, 2010: 4). Исто важи за поклоника ЕДМ-а који активно приступа музичкој рецепцији и на одлучујући начин довршава креирање значења музичке поруке, која се у овој култури разуме, пре свега, као подстицај на покрет, плес и чулно-телесно задовољство и уживање. Такође, у ЕДМ-у активитет важи не само за конзумента, него и за ствараоца музике. Видели смо да је суштина ди-џеј рада често преузимање семплова из различитих извора и њихово слагање у нову целину. Поред тога, код многих ЕДМ дешавања ди-џеј нема унапред снимљен, па ни смишљен сет који ће пуштати, већ га креира у самом тренутку наступа, извођења, у складу са реакцијама публике, односно њиховом мотивацијом за плесање и самим темпом плеса.

Улога ди-џеја је витална за клупску културу у којој је настао ЕДМ. Клупска атмосфера, расположење, или, како се често у ЕДМ култури и жаргону каже, „вајб“, ствара се у интеракцији између ди-џеја, плесне гомиле и физичког простора који они заједнички деле (Shuker, 2006: 84). **Френки Наклс** је с тим у вези је изјавио: „Хаус музика је оно што од ње направите. Чистоћа и доследност могу само да упрљају ствари. Главна ствар коју

сам желео да осигурам је да овај албум има, у недостатку бољег израза, флаву“ (Thomas, 2015). „Флава“ је израз који треба да означи управо ту оригиналност, самосвојност, јединственост нумере или сета нумера, и њиховог звука, које креира ди-џеј. Због свих наведених феномена, ЕДМ се одлично уклапа у теорију користи и задовољства, и рецепцијски модел масовног комуницирања који инсистирају на активитету аутора, емитера и реципијента порука (публике).

Интеракција између ди-џеја (емитера) и његове публике (реципијента) која, како смо видели, често подсећа на неки архаични племенски религиозни ритуал, једно је од суштинских обележја ЕДМ-а. Ова врста музике је првенствено извођачка, уживалачка, усмерена на мобилисање емоција и деловања (плес) и стварање нове заједнице, односно заједничке културе („нео-трибализам“) Зато њеној анализи највише одговара ритуални (експресивни) модел комуницирања.

Такође, и неке савремене теорије популарне културе, нарочито теорије конзумеризма, могу добро да се примене на праксу тј. процес креације, емисије и рецепције ЕДМ-а. Тако **Џон Фиск** тврди да „популарну културу стварају људи а не културна индустрија“. Публика је „флуидна, хетерогена формација продуктивних конзумента који отеловљују скуп верности који превазилази све друштвене категорије“. **Хенри Џенкинс** (Henry Jenkins) говори о „партиципаторној култури“ - „култура фанова трансформише искуство медијске конзумације у продукцију нових текстова, заправо нове културе и нове заједнице“. **Роџер Силверстон** (Roger Silverstone) тврди да се „пракса свакодневног конзумента враћа (*feedback*) пракси продуцента, која се враћа назад конзументу“. Стога процес енкодирања не обликују само енкодери (емитери) порука, него и декодери (реципијенти) имају утицаја на то. Продукција и конзумација нису сасвим различити процеси, већ они који заједно функционишу (Laughey, 2007: 170, 178, 179, 181-182). Оваква тумачења нас, у крајњем, поново враћају на рецепцијски модел и теорију „отвореног дела“.

Ипак, упркос овом истицању значаја и активитета реципијената (публике), првобитни концептуални оквир у истраживању масовног комуницирања, по МекКвејлу, и даље остаје релевантан. Наиме, он сматра да и даље имамо масовну политику, масовна тржишта и масовну конзумацију, којима одговара трансмисиони модел тумачења. Медији су, такође, проширили свој обим на глобалном нивоу. Стечена уверења у моћ јавног мњења, односе с јавношћу и пропаганду, под различитим именима, још увек су широко прихваћена међу онима који имају економску и политичку моћ. Стога је доминантна парадигма која је израсла из раних комуниколошких истраживања, упркос теоријама о активној публици, још увек актуелна, јер она одговара многим чиниоцима савремених медијских операција и потребама медијских индустрија, рекламних агенција и публициста. Медијски пропагандисти остају убеђени у манипулативни капацитет медија и послушност маса. Укратко, представа о трансферу, односно транспорту информација, још увек је жива и добростојећа (McQuail, 2005: 75). У наредном поглављу видећемо како се ови критички увиди могу сасвим адекватно применити и на продукцију и конзумацију савременог ЕДМ-а који се одликује масовним, комерцијалистичким и конформистичким карактером.

## 4. АСПЕКТИ САВРЕМЕНЕ МОНОКУЛТУРЕ

### 4.1. Дефинисање појма монокултуре

#### 4.1.1. Појам монокултуре и његова критика

Израз „монокултура“ најчешће се користи у пољопривреди и шумарству, да би означио дугогодишње гајење само једне врсте биљке на одређеном земљишту. И сама реч „култура“ има везе са пољопривредом, јер изворно потиче од латинског глагола *colere* - гајити, настањивати. Појам монокултуре почео се, међутим, употребљавати и у друштвеним наукама и анализама, да би означио специфичан облик културе који се јавља у људском друштвеном животу на планетарном нивоу током савременог процеса глобализације. Између ова два значења постоји веза коју открива примена семиотике, схваћене у Ђорђевићевом смислу, као аналитичко-критички и креативно-синтетички начин мишљења - појмови се прво критички анализирају, да би се затим креативно откриле њихове сличности и идентичности (или разлике и супротности). Овај поступак, нарочито усмерен на семиотичко „деконструисање“ монокултуре и њених језичких стратегија које идеолошки маскирају или искривљују стварност, биће доследно коришћен у даљем току рада. Наиме, као што „монокултура“ у свом првом значењу подразумева присуство само једне биљне културе на неком пољопривредном тлу током дужег временског периода, тако се она у другом значењу односи на доминацију искључиво једног културног модела (западњачког, америчког) на глобалном „тлу“, са тенденцијом његове даље владавине у неодређеној будућности. Кључна карактеристика ове глобалистичке монокултуре у семиотичком погледу је хомогенизација знакова - вредности, укуса, понашања, животних стилова, производње, потрошње, институција и свега осталог, како на нивоу појединаца, тако и читавих друштвених колективитета у савременом свету, који одговарају култури и свету живота западњачког, односно америчког друштва.

У том смислу, са суштинским семиотичким нагласком на актуелним процесима западњачке економске и културне глобализације и хомогенизације, и директним спомињањем његовог „пољопривредног“ значења, појам монокултуре се јавља у документу „Осам митова о економској глобализацији“ („Eight Myths of Economic Globalization“) антиглобалистичке<sup>15</sup> групе **Међународни форум о глобализацији**

<sup>15</sup> Неки појединци и организације које се боре против владајућег облика глобализације више воле да се називају „алтерглобалистима“ него антиглобалистима, јер по њиховом семиотичком мишљењу, глобализација је сама по себи позитиван циљ ако подразумева сусрет, комуникацију и сарадњу различитих нација и култура на равноправним основама. Зато се они залажу за другачији облик глобализације од постојеће, а не против глобализације као такве. Данашњу доминантну форму глобализације, као наметање и хегемонију западњачког система вредности над читавом планетом, они називају „глобализмом“ да би га



(International Forum on Globalization). Документ је настао у време чувених протеста у Сијетлу 1999. године поводом одржавања Министарске конференције Светске трговинске организације (World Trade Organisation, WTO). Четврти глобализацијски мит који се овде наводи и семиотички разобличава је да „економска глобализација повећава слободу избора“. По ауторима документа, права истина је, међутим, следећа: „Крајњи израз избора је разноврсност, а економска глобализација управо уништава и културну и биолошку разноврсност. Глобализација хомогенизује вредности и понашања, стварајући нову глобалну 'монокултуру', као што ствара монокултуре у пољопривреди. Она драстично умањује нашу слободу избора у скоро свим сферама живота. Ширење западњачке популарне културе од стране глобалних медијских компанија уништава различите локалне културне и уметничке традиције. Корпоративно оглашавање производи не баш суптилне имиџе који величају западњачки укус, одећу, храну и животни стил као знак прогреса, док су незападне традиционалне вредности и културе виђене као назадне и застареле. Ширење глобалне економије уништава свет природе, хомогенизује културе и уништава заједнице“ (World Trade Observer, 1999).

У складу с овим ставом, индијска научница, и еколошка и антиглобалистичка активисткиња **Вандана Шива** (Vandana Shiva), једна од водећих људи Међународног форума о глобализацији, говори о „монокултури ума“ (што је и назив њене књиге из 2011. посвећене биодиверзитету). Она семиотички демаскира различите логичке стратегије којима западњачка наука представља свој систем сазнајних вредности као универзалан и супериоран, док незападне локалне оријентације третира као партикуларне и инфериорне. Наиме, тај западњачки доминантни систем је, по Шиви, такође локални систем, са својом друштвеном основом у посебној култури, класи и роду. Он није универзалан у семиотичком, сазнајном смислу; он је само глобализована верзија једне локалне и ограничене традиције која се раширила светом путем интелектуалне колонизације. Истинска универзалност би се ширила у отворености према другом и другачијем, а глобализовање локалног се, напротив, шири путем насиља и искривљеног представљања. Тако доминантно западњачко научно знање потхрањује монокултуру ума, чинећи да

---

семиотички разликовали од глобализације као у основи позитивне вредности. Слично има у виду **Ђорђевић**: „Процес глобализације који би требао да представља интеграцију у свим аспектима на глобалном нивоу, због постојања патологије глобалистичког ума, која се огледа у хегемонији и диктатури концепта владавине светом, губи свој позитивистички дискурс и претвара се у процес бруталне наднационалне доминације светом“ (Ђорђевић, 2009: 21). У складу с тим, и ми ћемо у овом и одељку 4.4. користити придев „глобалистички“, а не „глобализацијски“, још мање „глобални“, за семиотичко именовање појава које припадају негативно конотираном пројекту глобализма. У случају навођења ставова аутора који, сем једног, користе друга два израза, оставићемо наравно њихове формулације. Из истог разлога користимо израз „западњачки“ а не „западни“, јер наше становиште није одбацивање западне културе и цивилизације као такве, у њеној целости, већ само оне тенденције Запада, најалост у историји често доминантне, да одређене моделе организовања свог економског, политичког и културног живота догматски прогласи за универзалне, и као такве их (насилно) намеће читавом свету. Наиме, свесни смо да је западни свет у својим највишим филозофским и уметничким дometима имао потенцијала да створи и хуманистичку критику ових модела која указује на њихову партикуларност и негативност.

локалне алтернативе нестају, врло слично начину на који увезене монокултуре пољопривредних биљака замењују и уништавају локалну разноврсност домаћих култура. У томе је семиотичка сродност ова два појма монокултуре (Shiva, 1998: 9-12).

Један од водећих гласова против монокултуре и страствени заступник локализације (насупротив глобализацији) у борби за праведан светски друштвени и економски поредак и одрживу екологију, је и шведска активисткиња, аутор и продуцент **Хелена Норберг-Хоц** (Helena Norberg-Hodge), оснивач и директор организације Локалне будућности (Local Futures) (раније Међународно друштво за екологију и културу/International Society for Ecology and Culture, ISEC). Да би јасно показала шта монокултура семиотички значи, она спомиње председника Набискоа (Nabisco), америчке компаније која производи кексе и грисине, који је једном дефинисао циљ економске глобализације као „свет хомогене потрошње“, у којем ће људи свуда јести исту храну, носити исту одећу и живети у кућама саграђеним од истог материјала. То је свет у коме сва друштва користе исте технологије, зависе од истих централно руковођених економија, нуде исто западњачко образовање за своју децу, говоре исти језик, конзумирају исте медијске слике, поседују исте вредности, и чак мисле исте мисли. Једном речју, монокултура. И заиста, по Норберг-Хоцовой, ова монокултурна „визија“ једног корпоративног руководиоца, неумитно се остварује у данашњем свету. Сведоци смо хомогенизације свега што подразумевамо под културом. Широм света, исте компаније производе практично идентичне зграде у којима живимо, одећу коју носимо, храну коју једемо. Чак се и песме које певамо и језици којима говоримо, хомогенизују. Ово јасно може да се види у изумурању језика - свака три месеца нестаје по један језик (Leonard, 2011). Дакле, у свим знаковним системима, и вербалним и невербалним, примећујемо једно драстично униформисање културе и света.

Пошто су корпоративно контролисани медији и западњачко образовање удружени у ширењу популистичке потрошачке културе по свету, јединствене индивидуе се трансформишу у масовне потрошаче, а разноврсне културне традиције у реплике „америчког сна“. Премиса имплицитна у реторици која промовише глобализацију је да остатак света може и треба да буде доведен до стандарда живота на Западу, а посебно оног америчког. „Амерички сан“ постао је ултимативно начело и ознака глобализације. Тако данашње доминантне политике следе исти циљ - покушај да се американизују, односно позападњаче, различите културе широм света. Школство и корпоративни медији популистички бомбардују људе у „мање развијеним“ деловима света разним знаковима (идејама и сликама) који представљају модерни, западњачки потрошачки животни стил као идеал, док имплицитно оцрњују локалне традиције. Оваква семиоза пропагира да је урбано „префињено“ а рурално „назадно“; да су увезена храна и роба „супериорне“ над локалним производима; да је страна „добро“, а домаће „смеће“. Међутим, чини се семиотички јасним да оно што се често назива „америчком културом“, па и „сном“, одавно више није производ самог америчког народа; то је вештачка потрошачка култура коју стварају и пројектују корпоративни оглашивачи и медији. Ова потрошачка култура је фундаментално различита од културне разноврсности коју су клима, терен и локални живи свет

обликовали хиљадама година, путем дијалога између људи и природе. Ово је нови феномен, нешто што се никад раније није десило: култура детерминисана технолошким и економским силама, пре него људским и еколошким потребама (Norberg-Hodge, 2010, 2016; Norberg-Hodge, Gorelick, 2016).

Тако постаје разумљиво зашто се многи жале да је савремени облик глобализације заправо американизација, пошто су САД далеко највећи произвођач популарне културе. Поп култура се широм света манифестује, поред осталих забавних и потрошачких добара, кроз филмове, музику, телевизијске шоу-програме, новине, сателитску радиодифузију, брзу храну и одећу (Globalization, 101: 10). Неомарксистички критичар **Херберт Шилер** (Herbert Irving Schiller) једном је назвао ове производе „хомогенизујућим северноамеричким културним бућкуришем“, а познати редитељ **Бернардо Бертолучи** (Bernardo Bertolucci) „ужасном америчком монокултуром, врстом културног тоталитаризма“. Глобалистички процес стога нужно добија облик културног империјализма: ширења западњачке, нарочито америчке, културе у сваком делу света, и последичне претње нестанка посебних, незападних културних традиција. Оно што плаши је тотална доминација глобалне, американизоване (моно)културе кроз примат холивудских филмова, рок музике, потрошних добара и брзе хране (Дизни, Кока-Кола, Марлборо, Мајкрософт, МекДоналдс, Си-Ен-Ен, Најки итд.), који не наилазе ни на какво супротстављање (Tomlinson, 2006: 8). **Питер Бергер** (Peter L. Berger) и **Семјуел Хантингтон** (Samuel P. Huntington) деле исти став, и истичу да америчка економска доминација и политичка хегемонија, са својим културолошким последицама, стварају хомогенизован свет који подсећа на неку врсту „метастазираниог Дизниленда“ (Vajreui, Khator, 2008). Индијски социокултурни антрополог и теоретичар глобализације **Арџун Ападурај** (Arjun Appadurai) назвао је овај процес „Кока-Кола колонизацијом“, а израелска професорка и политичарка **Јаел Тамир** (Jael Tamir) тим поводом каже: „Постнационално доба у коме су националне разлике избрисане и сви суделују у једној плиткој универзалној култури, гледају сапунице и ЦНН, једу МекДоналдс, пију Кока-колу, и воде децу у локални Дизниленд, јесте пре ноћна мора него утопијска визија“ (Ђурковић, 2002: 149). Јапански научник **Тору Нишигаки** (Toru Nishigaki) тврди да је, упркос њеном мултикултуралистичком представљању, данашња глобална култура у крајњој анализи америчка монокултура, заснована на огромном присуству и утицају холивудских филмова и америчке телевизије, доминацији америчке индустрије забаве, и технолошкој, економској и војној моћи САД-а. Нишигаки семиотички примећује да смо сведоци ширења, на суптилан или директан начин, „америчких“ вредности „слободног тржишта“, материјализма, конзумеризма, политичког либерализма итд. По њему, овај процес прети да инфицира или потисне у безначајност све остале културе, чинећи их инфериорним, застарелим или другоразредним (Keniston, 1998).

Све ово наравно има деструктивне последице на мање и слабије локалне културе и идентитете. Јер, многе такве заједнице, нарочито домородачки народи, гледају на културу као на своје највредније наслеђе, без којег они немају корена, историје и душе. Њихове

вредности су другачије од новчаних. Претворити их у потрошну робу значи уништити их (Barlow, 2001). Зато брисање других култура, њихово замењивање вештачком културом коју стварају корпорације и медији које оне контролишу, једино може да води увећању друштвеног сиромаштва ових заједница, па и њиховом слому (Norberg-Hodge, Gorelick, 2016). Ендемске културе биће замењене универзалном културом која популистички промовише прекомерну потрошњу и надмоћ сила економије и информатичких технологија као знак „напретка“. Глобални капитализам, међународна тржишта, масовни медији и промоција прекомерне потрошње такође искривљују појмове добра и зла, исправног и погрешног, индивидуализма и плурализма, односа појединца према друштву и самог значења живота (Kaul, 2012: 343). А пошто је, по **Цину Филмору** (Gene Fillmore), аксиоматска истина да целокупно светско интелектуално и културно достигнуће није произашло из само једног начина мишљења, све оно што угрожава инхерентну интелектуалну разноврсност у свету треба посматрати као претњу, тачније, као болест (Fillmore, 2014). **Норберг-Хоцова** закључује да је хомогенизована планета на дуже стазе катастрофална за све нас. То води слому биолошке и културне разноврсности, разградњи безбедности наше исхране, повећању сукоба и насиља и разарању глобалне биосфере (Norberg-Hodge, 2010). **Марк Пилисук** (Mark Pilisuk), професор емеритус са Универзитета у Калифорнији, слаже се да је глобализам (Пилисук једини од наведених аутора користи израз „глобализам“) опака форма структуралног насиља која производи сиромаштво, умањује људски осећај за деловање и контролу и оштећује животну средину (Pilisuk, 2001: 1).

Наш политиколог **Радмила Накарада** истиче да актуелна глобализација јесте повећање међузависности, али на неједнак начин; алудирајући на **Орвела**, Накарада каже „сви су зависни али неки су зависнији“. Јер, глобализација подразумева ограничавање суверенитета националних држава, али и глобализацију интереса одређених националних држава. Тако ће коалиција најбогатијих држава света као „глобални директоријум“ (Г-7), тј. једна уска мањина, успостављати, упркос ривалству, међусобне односе мање-више на принципима демократије и консензуса, али ће заједно наступати према остатку света са позиције ауторитарности, принуде и дуплих стандарда. Стога, гледано у целини, данашњим глобалним поретком, као и раније, не владају односи равноправности и споразумевања, већ хијерархијска структура и асиметричност моћи који омогућавају да, упркос сужавању традиционалног облика суверенитета, најмоћније националне државе ипак остају највише повлашћене у транснационалним процесима (Накарада, 1997: 399, 400). Стога семиотички промишљена и преиспитана, глобализација, тачније глобализам, у основи представља процес ширења и наметања специфичног економског, политичког, војног, културног модела западних нација и држава остатку света, а не истинско прожимање различитих уређења и култура које ствара неки заједнички модел у којем је присутна и сачувана њихова особеност.

#### 4.1.2. Моренова теорија масовне културе

Монокултура која је семиотички описана у претходном одељку испоставља се масовна култура. Јер, она се (ре)продукује за масовну, популистичку потрошњу, по принципу величања „закона већине“<sup>16</sup>, односно промовисања конформистичког подражавања њеног укуса и понашања. Другим речима, као популистички оријентисана, културна индустрија манипулативно подилази већинском укусу и понашању који је сама произвела (Хаусер, 1986; Доло, 2012; ). Маса је у социологији обично дефинисана као огроман агрегат анонимних појединаца, сасвим хетерогеног друштвеног састава (различитих класа, нација, раса, вера, пола, језика, итд.), који су просторно одвојени, са минималном или никаквом организацијом, између којих постоје слаби или никакви контакти и интеракција (ово су особине масе по америчком социологу **Херберту Блумеру**/Herbert George Blumer). С обзиром на ове особине, масовна култура је култура за „радикално хетерогену, анонимну публику, дакле култура чије кориснике повезује најмањи могући заједнички именилац“ (Шнел, 2008: 387). Семиотички је онда јасно зашто масовна култура погодује ширењу монокултуре; све друштвене и државне границе лакше се прелазе и укидају ако је појединац сведен на припадника масе (на „најмањи заједнички именилац“), јер је тиме лишен свих оних идентитета и квалитета који би могли да буду препрека за продор тржишта и робне производње у област културе. Зато, по мишљењу теоретичара масовне културе, она „производи покорну, пасивну масу људи, скуп атомизованих појединаца одвојених од властитих положаја у друштвеној структури, несвесних своје класне свести и одвојених од ње, као и од својих различитих друштвених и културних припадности, а тиме и потпуно обесправљених и беспомоћних“ (Фиск, 2001: 29).

Значајно и у теоријској литератури често навођено тумачење масовне културе можемо наћи код француског филозофа и социолога **Едгара Морена** (Edgar Morin, 1921- ) у његовом делу „Дух времена“ („L'Esprit du temps“, 1962). Морен дефинише масовну културу као „културу створену према масовним нормама индустријске производње, ширену техничким средствима масовне дифузије, обраћа се друштвеној маси, тј. једном циновском агломерату јединки, скупљених независно од унутрашњих структура друштва (класе, породице итд.)“ (Морен, 1979-1: 12). Након истицања њеног индустријског и капиталистичког карактера, Морен указује на хомогенизацију и стандардизацију као једно од темељних обележја масовне културе. Масовна култура је популистичка и просечна по своме надахнућу и по својим тежњама, јер она је култура заједничког именоватеља различитих узраста, полова, класа, народа, јер је везана за средину из које је потекла, за друштво у коме се развија просечна људска заједница са просечним типом живота. Стога с

<sup>16</sup> Француски мислилац **Алексис де Токвил** (Alexis de Tocqueville) је још у првој половини 19. века, у свом чувеном делу „О демократији у Америци“ („De la démocratie en Amérique“, 1835-1840), тврдио да у модерној демократији опасност представља „тиранија већине“, тј. наметање појединцима преовлађујућег, већинског мишљења и понашања као обавезног.

демократизацијом културе (њеним ширењем једноставним умножавањем и дистрибуцијом великом броју појединаца) истовремено иде и вулгаризација (упрошћена и упрошћавајућа прерада која се врши имајући у виду даље умножавање). Оријентација на потрошњу, која је покретачка снага ове културне репродукције, укида самосталност дела и естетску хијерархију, које су својствене култури образованог света (Морен, 1979-1: 16-18, 32, 34, 35, 39, 40, 56-59, 62).

Што се тиче садржаја масовне културе и људских потреба које она задовољава, у њој постоји слављење знакова личног живота и ужитка, спектакла, игре. Савремени појединац смисао живота налази искључиво у личној срећи. Пошто је масовна култура велики произвођач знакова-митова који промовишу доколицу, срећу, љубав и сличне вредности, везане искључиво за индивидуу, Морен је назива „митологијом јединке 20. века“ и „религијом овоземаљског спасења“. Она подражава и развија религиозне процесе на нечему што је најсветовније, митолошке процесе у нечему што је најемпиричније. Зато, упркос овој митологији, она остаје световна и приземна. Ослања се само на тржиште, потрошњу, либидинозност; свугде жеља за задовољавањем жеља продире у живот. Капитализам је у овом погледу велики чинилац савремене либидинизације, истичући знакове користи, потрошње и новца као врховно вредне. На крају, због ове чврсте усмерености на садашњост, постојеће и овоземаљско, масовна култура, по Морену, није само бекство, већ и интеграција у владајући друштвени поредак. Она прилагођава човека доминантним процесима; другим речима, масовна култура прилагођава се већ прилагођеним и прилагођава оне који се могу прилагодити. У томе је њена конформирајућа и конзервирајућа друштвена функција. Индустријски стандарди масовне потрошње могу бити истовремено витаминизирани таблете за душу и пилуле за персонализацију, које креирају један специфичан хибридни друштвени феномен - масовни индивидуализам. Због тога су левичарски теоретичари знали да семиотички третирају масовну културу као барбитурат (нови „опијум за народ“, како би рекао **Маркс**), или као смишљену мистификацију (капитализам одвлачи масе од њихових стварних проблема). Сам (нео)марксизам је говорио о новом отуђењу буржоаске цивилизације: отуђење човека кроз рад претворило се у отуђење кроз потрошњу, доколицу, лажну културу (Морен, 1979-1: 16, 104, 105, 204, 205, 208, 209, 212, 213).

### 4.1.3. Критика културне индустрије у Франкфуртској школи

Левичарска и (нео)марксистичка критика масовне културе које се спомињу на крају претходног одељка, нарочито је развијана у кругу тзв. Франкфуртске школе, чије је учење познато и као „критичка теорија друштва“. Међу најзначајнија дела која се баве овом темом спадају „Дијалектика просветитељства“ („Dialectic of Enlightenment“, 1944) **Макса Хоркхајмера** (Max Horkheimer, 1895-1973) и **Теодора Адорна** (Theodor W. Adorno, 1903-1969), и „Човек једне димензије“ („One-Dimensional Man“, 1964) **Херберта Маркузеа** (Herbert Marcuse, 1898-1979). **Хоркхајмер и Адорно** су у свом делу сковали израз

„културна индустрија“, односно „индустрија културе“, који је од тада почео често да се користи у теоријској литератури. Масовна култура је, по њима, хомогена, стандардизована и предвидљива, што јој даје индустријски карактер, а фирме које је стварају, производе је ради профита. На тај начин култура постаје роба, попут остале робе за масовну потрошњу, прилагођена индустријској производњи, куповна и заменљива. Њу захватају процеси манипулације укусима и експлоатације, карактеристични за осталу робу. А ако се музика производи као потрошачко добро, које треба само да се конзумира, онда то наравно одређује њен културни квалитет. Уметност је тиме постала такође забава, избор у области културе постао је попут избора артикла на пијаци, а популарно стваралаштво напор да се популистички привуче што већи број потрошача. Културна индустрија може се зато „похвалити“ да је одлучно спровела премештање културе у сферу потрошње, и да је то уздигла у принцип (Хоркхајмер, Адорно, 1974: 132-134, 147, 169, 170; Фрит, 1987: 250, 254).

За Адорна је естетски корен уметности „њен готово бескорисни елеменат маште“, њен утопијски протест против стварности; уметност је извор људске наде, инспирација за борбу у смислу промене друштва. Међутим, масовна култура мири појединца са стварношћу, јер је капиталистичка производња до те мере захватила тело и душу потрошача да се они без отпора предају ономе што им се нуди, боље рећи, намеће. То наравно доводи до закржљавања семиотичке спонтаности потрошача културе и њихових сазнајних представа. Круг манипулације и потреба делује повратно; културна индустрија се наводно води задовољавањем потреба потрошача, али саме те потребе су већ манипулативно произведене од стране индустрије. Потрошач не сме да се испусти из руку, ни за тренутак не сме да наслути могућност отпора. То се чини тако што му се све потребе представљају као да их сама културна индустрија може испунити (Хоркхајмер, Адорно, 1974: 133, 134, 138, 139, 145, 149, 153, 154; Фрит, 1987: 251). Тако појам културне индустрије семиотички подразумева губитак личног идентитета (који нестаје у маси), опадање захтева за аутентичним уметничким делом, растућу неспособност да се замисле другачије могућности и популистичку униформност веровања, укуса и понашања (Homogenizing, 2015).

На ово онемогућавање замишљања алтернативних могућности културног развоја и стваралаштва указује и **Маркузе**, семиотички називајући тај процес „затварањем универзума расуђивања“, а појединца који је његов објект и жртва „човеком једне димензије“. По њему, виша култура Запада, чије моралне, естетске и интелектуалне вредности индустријско друштво још увек декларативно заступа, била је предтехнолошка, феудална култура. Стога су њена аутентична дела изражавала свесни отклон од целокупног домена бизниса и индустрије, и њихових вредности профита и новчане калкулације. Тај робноновчани поредак био је засењен, разбијен, оповргнут једном другом димензијом која је била непомирљиво антагонистичка поретку бизниса, која га је оптуживала и негирала. Међутим, новина савременог развоја друштва управо је ишчезавање тог антагонизма културе и економског друштвеног реалитета путем

застаревања њему опозиционих, туђих и трансцендирајућих елемената више културе на основу којих је она конституисала једну другу димензију стварности. Ликвидирање ових елемената спроводи се у процесу развоја технолошког рационалитета који културу претвара у област масовне, популистичке репродукције (Маркузе, 1989: 67-69).

Чини се да и ова критичка анализа масовне културе од стране припадника Франкфуртске школе може наћи адекватну примену у тумачењу феномена савременог ЕДМ-а којем ћемо се посветити у наредним одељцима.



## 4.2. Масовни и популистички карактер савремене монокултуре у свету и на простору бивше Југославије

### 4.2.1. Масовни карактер савремене ЕДМ културе

Пошто је наша тема музика, у овом одељку трудићемо се да прикажемо масовни и популистички карактер савремене монокултуре на примеру ЕДМ-а. Видели смо да се почетни развој ЕДМ сцене, од краја 70-их до краја 80-их и почетка 90-их, везује за андерграунд клубове, односно илегалне забаве у складиштима или на изолованим отвореним местима у доба рејв покрета. Међутим, у наредном периоду ЕДМ дешавања почела су да прерастају у легалне и масовне концерте и фестивале. И тако, док су првобитни рејвери избегавали мејнстрим забаву, мејнстрим публика је након њих пригрлила ЕДМ (Fussilli, 2012). Према извештају **Међународног музичког самита** (International Music Summit), конференције посвећене ЕДМ-у која се одржава сваке године почев од 2007., ЕДМ догађаји у САД су једина музичка дешавања која показују повећање посете из године у годину (International Music Summit, 2016).

Зато не чуди да је крајем 2013. године, познати часопис **Мјузик Трејдс** описао ЕДМ као најбрже растући жанр по популарности у свету (Music Trades, 2013). У складу с тим, **Марк Лауренс** (Mark Lawrence), извршни директор Удружења за електронску музику (Association For Electronic Music) изјављује: „Претпостављам да је дошао тренутак када ЕДМ представља пре оно поп и комерцијално него андерграунд“ (Blake, 2016). На овакву трансформацију ЕДМ-а указује и финансијски магазин **Форбс** (Forbes): „ЕДМ је коначно прерастао своје андерграунд корене и постао мејнстрим облик свести. Довољно је видети последње активности најпознатијих извођача овог жанра: прошле године **Скрилекс** (Skrillex) је био једна од највећих атракција на Коачели (Coachella); прошлог месеца **Дедмаус** (Deadmau5) је завршио на насловној страни Ролинг Стоуна; прошле недеље **Каскаде** (Kaskade) је постао први електронски музичар који је распродао Стејплс Центар (Staples Center) у Лос Анђелесу“ (Greenburg, 2012).

Наравно, присталице изворне ЕДМ (пот)културе сматрају да је ЕДМ изгубио своју оштрицу прелазећи од складишта на арене, и окупљајући више десетина и стотина хиљада људи на редовним и легалним фестивалима. Данашњи ЕДМ фестивали, по њима, комерцијализују побуну карактеристичну за рану ЕДМ сцену, као што су на исти начин Лолалалуза (Lollapalooza) и Озфест (Ozzfest) учинили некада алтернативни звук тржишним. За разлику од њих, многи ди-џејеви и организатори у овој области музике не само да су се помирили с таквим трендовима, већ их сматрају неминовним и оправданим. Ди-џеј **Стив Анђело** (Steve Angello Josefsson Fragogiannis), члан некадашњег чувеног ЕДМ састава Сведиш Хаус Мафија (Swedish House Mafia), каже да ЕДМ индустрија „гигантски расте јер је то огроман бизнис, огроман јер имате сву ту децу која желе да иду на све догађаје, што је сјајан начин да се врло брзо направи неки посао“ (Greenburg, 2014).

**Каскаде** (Ryan Gary Raddon) такође сматра позитивним растућу популарност и карактер савременог ЕДМ-а: „Мислим да су људи управо спремни да чују нешто ново. Моји родитељи су слушали рокенрол; то је била њихова музика. Онда је дошао хип-хоп. Ово је следећа генерација музике“, са чим се слаже и **Афроцек** (Nick van de Wall), који каже да је „денс музика врло близу онога где је рок био пре 50 година“ (Greenburg, 2012). Онима који критички и песимистички гледају на овакав развој догађаја, **Нил Мофит** (Neil Moffitt), „гуру ноћног живота“ у Лас Вегасу, „реалистички“ и прагматички поручује: „Традиционалисти који би могли да вређају ЕДМ што је почео да се изводи по великим концертима, треба да признају чињеницу да жанр мора бити прихваћен од мејнстрима да би се развијао“ (Rose: „ЕДМ фестивали постају мејнстрим“, 2012).

Један од најважнијих показатеља рапидног омасовљивања ЕДМ-а је вишеструко повећање броја посетилаца најпознатијих ЕДМ фестивала и дешавања. Тако нпр. неке процене показују да је на традиционалној берлинској Паради љубави (Love Parade) 10. јула 1999. било чак 1.4 милиона присутних (Микић, 2004: 21). Што се тиче ЕДМ фестивала, међу најпознатије и најпосећеније спадају **Електрик Дејзи Карнивал**, **Ултра Мјузик Фестивал** (Ultra Music Festival), **Електрик Зу** (Electric Zoo), **Тумороуленд** (Tomorrowland) (Тумороуврлд/TomorrowWorld у САД-у), **Бурнинг Мен** (Burning Man) и још неки други. **Електрик Дејзи Карнивал** (ЕДЦ) први пут је организован 1997. године у Лос Анђелесу, а по неким наводима, било је то 1995. када је окупио 5.000 људи (Мас, 2014). Петнаест година касније, одржан 2010. на стадиону Меморијални Колосеум у Лос Анђелесу (Los Angeles Memorial Coliseum), овај догађај је за више од два дана привукао 200.000 посетилаца (Matos, 2016), да би наредне године са 230.000 продатих карата троструко надмашио познати фестивал популарне музике Коачела (Sherburne, 2011). Од те 2011. ЕДЦ се премешта у Лас Вегас, а одржава се у још неким америчким градовима и страним државама (Порторико, Бразил, Мексико, Велика Британија, Индија). По речима његовог промотера, Инсомнијак Ивентс (Insomniac Events), ЕДЦ је у три дана привукао 345.000 фанова 2013. године (Lawrence, 2014), а 2015. било више од 400.000 људи. **Ултра Мјузик Фестивал** основан је 1999. у Мајамију и, по проценама, привукао је 10.000 посетилаца. А онда је од 2005. године, када је било присутно већ 45.000 људи, његова публика до 2013. порасла за скоро 750% (те 2013. било је у два узастопна викенда 330.000 посетилаца) (Lawrence, 2014). Поред основног одржавања у Мајамију, Ултра фестивал се организује у још 20 страних земаља и градова, од Ибице до Токија. Први **Тумороуврлд** (амерички огранак Тумороуленда) одржан је 2013. у Чатахучи (Chattahoochee) планинама близу Атланте, са посетом од 140.000 људи, а наредне године их је било 150.000. **Електрик Зу** фестивал у Њујорку почео је са одржавањем 2009. године, када је било 26.000 посетилаца да би већ 2012. овај тродневни фестивал посетило 110.000 људи. Познати трансформацијски фестивал **Бурнинг Ман** је почетком 90-их посећивало око 80 „слободних духова који су једрили на самој ивици културе, простора и времена“ (Clark, 2015), да би 2015. године било 70.000 посетилаца. Гледано у целини, посета ЕДМ фестивалима у САД порасла је скоро 10 пута од 2007. (када је било укупно 145.000 посетилаца) до 2013. (када је забележено 1.4 милиона посета), увећавајући се сваке године

за отприлике 50%, што најбоље илуструје брз и енорман раст популарности овог музичког жанра (International Music Summit, 2015). Највећи ЕДМ фестивал у Канади је **Вила Парадизо** (Villa Paradizo) у Монтреалу кога посећује око 100.000 људи, а највећи европски ЕДМ фестивал је **Тумороуленд** који се од 2005. организује у белгијском градићу Бум (Boom) близу Антверпена. Те прве године окупило се 10.000 људи, да би 2014. било 360.000 посетилаца у два продужена викенда. О степену популарности говори и чињеница да је Томорроуленд 2016. године био распродат за свега 40 минута (International Music Summit, 2016).

Што се тиче савременог развоја ЕДМ-а у Србији, наш највећи и најпознатији фестивал на коме се, између осталог, изводи овај музички правац је **Егзит**. Егзит је вишеструко награђивани музички фестивал који се одржава једном годишње на Петроварадинској тврђави у Новом Саду, почевши од 2000. године. Проглашен је 2007. за најбољи европски фестивал ван Велике Британије на Британским фестивалским наградама (UK Festival Awards), а 2013. освојио је прво место на додели Европских фестивалских награда (European Festival Awards). Такође, Егзит је проглашен за најбољи европски фестивал 2016. године од стране водећег европског туристичког признања European Best Destinations које се додељује у сарадњи са Европском комисијом. До сада је Егзиту присуствовало између 150 и 250.000 посетилаца по фестивалу. Највећи фестивал у Србији који је искључиво посвећен ЕДМ-у је **Лавфест** (Lovefest) у Врњачкој Бањи који је, по мишљењу Европских фестивалских награда, био међу 10 најбољих европских фестивала средње величине 2015. и 2016. године. Он је покренут 2007. само као градска журка којој је прве године присуствовало свега 500 људи, да би га 2013. у три фестивалска дана посетило више од 20.000 људи, 2014. више од 60.000, а 2016. више од 80.000, са проценом да ће 2017. посета премашити 100.000. Други по величини ЕДМ фестивал у Србији је **Белгрејд Фоам Фест** (Belgrade Foam Fest) (организатор Фри Менаџмент/Free Management) који се у периоду 2009-2013 одржавао у Комбанк Арени, са просечном посетом од 17-20.000 људи, да би 2014. прешао на Аду Циганлију. Према проценама, фестивалу је 2015. присуствовало 70.000 људи, у четири дана одржавања (Београд ноћу: „Фоам Фест“). Иза њега следи **Србијан Вондерленд** (Serbian Wonderland), покренут 2013. године од стране Џангл Трајба (Jungle Tribe), коме је до сада присуствовало између 5 и 12.000 људи по фестивалу (на Београдском сајму, Калемегдану итд). Од ЕДМ фестивала која се одржавају ван Београда треба споменути **Грин Фјучр Фестивал** (Green Future Festival) који се од 2013. организује на базенима Адица у војвођанском месту Ада. Према наводима организатора, њега је 2016. пратило чак 25.000 људи. Ту је и **Грин Лав Фестивал** (Green Love Festival) који се одржава од 2010. у организацији Респект Ди-џејса (Respect DJs), у облику неколико журки годишње, претежно посвећених техно музици. Последњих година место ових дешавања је дворана Спенс у Новом Саду, а 2014. било је више од 7.000 посетилаца. **Фоам Фест** (Foam Fest) се организује од 2010. у Руми, а 2015. је забележено више од 6.000 посетилаца. На крају, значајан ЕДМ фестивал у Србији је и **Вајб** (Vibe) у Крагујевцу, коме је од 2013. присуствовало укупно 20.000 људи. На ова два последња фестивал наступају само домаћи ди-џејеви.

Од ЕДМ фестивала са простора бивше Југославије, у Црној Гори је најзначајнији **Си Денс Фестивал** (Sea Dance Festival) који се, као огранак Егзита, одржава се од 2014. на плажи Јаз у Будви (Sea Dance Festival; Globtour Montenegro, 2015). Већ после првог издања, Си Денс је проглашен „Најбољим европским фестивалом средње величине“ од стране Европских фестивалских награда. Те године фестивал је посетило 80.000, а следеће 110.000 људи. Егзит је за 2017. најавио и свој **Си Стар Фестивал** (Sea Star Festival) у Умагу у Хрватској, тако да ће у његовој организацији у нашем региону убудуће бити чак четири фестивала (са тенденцијом даљег повећања броја). Познати црногорски ЕДМ фестивал је и **Рифреш** (Refresh) који се одвија у клубу Максимус (Maximus) у Котору од 2007. године. Њега у просеку посећује 10-12.000 људи. Споменимо и **Спринг Брејк Монтенегро** (Spring Break Montenegro), кога неки сматрају најстаријим електронским фестивалом на отвореном у Црној Гори, мада у њему учествују и рок и хип-хоп извођачи. Он постоји од 2011. и сваке године привлачи више хиљада посетилаца на плажу Каменово у Будви. Иначе, рани почеци развоја интернационалне ЕДМ сцене у Црној Гори везани су за фестивал **Ентрeнс** (Entrance), који се одржавао свега три сезоне у периоду 2002-2004. године у месту Росе близу Херцег Новог. Међутим, упркос томе, оставио је трага у културном и туристичком смислу, с обзиром на позната светска ЕДМ имена која су на њему учествовала.

Хрватска је 2014. због свог летњег фестивалског програма освојила награду коју додељују Ди-цеј Авордс (DJ Awards) у категорији „Плесна нација године“ („Dance Nation of the Year“). Ди-цеј Авордс се иначе сваке године додељују у чувеном клубу Пача (Pacha) на Ибици, и представљају једину међународну награду која је посвећена скључиво ди-цеј/ЕДМ области, па се сматра неком врстом „Оскара“ у ди-цеј индустрији. А познати британски ЕДМ часопис Миксмаг (Mixmag) је Хрватску назвао „највећим европским конкурентом Ибициној круни као престоници забаве“ (Byers, 2014). Најзначајнији ЕДМ фестивал у Хрватској је **Ултра Јуโรป** (Ultra Europe) који се одржава од 2013. и представља европско издање Ултра Мјузик Фестивала (не рачунајући Ибицу). Прве две године овај фестивал се одржао на стадиону Пољуд у Сплиту и острву Хвар, да би од 2015. прерастао у Дестинејшн Ултра (Destination Ultra) и недељу дана трајања, са два додатна места одржавања на острвима Брач и Вис. Посета је расла од 100.000 људи 2013. до 150.000 2014. и 165.000 2015. године. Од 20 водећих ди-цејева на Ултра Јуโรป до сада није гостовало само шест (Ultra Europe). Поред њега, на јадранској обали се од краја маја до почетка септембра одржава читав низ ЕДМ фестивала, првенствено на три локације: плажи **Зрће** у месту Новаља на острву Паг, месту **Тисно** смештеном на Тишњанском полуострву и острву Муртер у близини Шибеника, и **Пули**, односно тврђави Пунта Христо (Punta Christo) која се налази на истоименом пулском полуострву. **Зрће** је посебан феномен хрватског туризма, назван „хрватском Ибицом“ јер се на њему забаве праћене ЕДМ звуком одвијају у трајању 24 сата цели дан и ноћ (Euphoria). На овој плажи налази се пет великих клубова, од којих су четири на **Ди-цеј Маг** Топ 100 листи клубова за 2017. годину: Папаја (Papaia) (9. место), Ноа Бич Клаб (Noa Beach Club) (14.), Акваријус (Aquarius) (24.) и Калипсо (Kalypso) (39.) Иван Бушљета, хрватски бизнисмен и један од сувласника Папаје,

каже да током сезоне кроз острво Паг прође преко 700.000 младих из 80 земаља из целог света (Топ Србија, 2012). У зрњанским клубовима одржавају се следећи фестивали: Electro Dance Madness (EDM), Spring Break Croatia, Spring Break Europe, Big Beach Spring Break, Spring Break Island, Hideout, Hard Island, Fantasy, Break Out, Dream Island, AREA 4, Armada, Loveweek, The Vibe Guide Festival, Black Sheep, DJ Mag Beach, Circus Maximus, Stereo Forest, Barrakud, Sonus (проглашен за најбољи техно фестивал 2016. у Хрватској у избору награде Амбасадор), Summer Peak. У **Тисну**, које је Амбасадор прогласио за плесну дестинацију године у тој земљи, организују се: Electric Elephant, Stop Making Sense, Love International (најбољи „boat party“ према наведеној награди), SuncéBeat (најбољи диско-хаус фестивал), Soundwave, Defected Croatia, Demanktel Selektors. Већина ових дешавања одвија се у клубу Barbarella's Discotheque (34. на ди-цеј Маг листи), и међу 25 најбољих клубова у Европи по мишљењу Гардијана (The Guardian, 2014). У **пулском амфитеатру** и потом тврђави **Пунта Христо** одржавају се четири фестивала: Seesplash (најбољи инди и алтернативни фестивал), Slurp!, Dimesions и Outlook (најбољи фестивал бас културе). Пулски фестивали нарочито промовишу бас музику и тзв. саундсистем (soundsystem) културу<sup>17</sup>, тако да на њима учествују познати извођачи из света хип-хопа, даба, регеа, драм енд баса, дабстепа, гаража и сличних музичких праваца. Поред ових споменимо Moondance у Трогиру (најбољи фестивал домаћег промотора), Forestland у Брезју у Међимурју (најбољи ЕДМ фестивал), Modem Festival у Примишљу у саставу града Служа (најбољи тренс фестивал), Dubrovnik Electronic Festival и Revelin Festival у клубу Ревелин (49. на листи) и Hartera у Ријеци.

#### 4.2.2. Популистички профил ЕДМ публике

Масовни, конформистички и популистички карактер савременог развоја ЕДМ-а потврђују и неки занимљиви подаци везани за понашање његове публике, који се могу наћи у два истраживања **Ивентбрајта** (Eventbrite), водеће интернет платформа за продају карата за ЕДМ дешавања, из 2013. и 2014. године (Eventbrite, 2013, 2014). По закључцима ових истраживања, ЕДМ фанови се доста разликују по понашању од осталих музичких фанова. Када је реч о масовности, они за 13% више од просека посећују музичке фестивале. Такође, док је 39% од укупног броја музичких фанова изјавило да ће наредне године посетити више музичких догађаја, код ЕДМ симпатизера је у питању 61%. Међутим, оно што Ивентбрајт одређује као „високо друштвену природу ЕДМ фанова“, тврдећи да су они „доста друштвенији на мрежи и ван ње“ од следбеника других музичких

<sup>17</sup> Ради се о култури потеклој са Јамајке, која се путем досељеника најпре раширила 90-их година на подручју Велике Британије, и чија популарност непрекидно расте. Саунд систем је иначе скуп ди-цејева, инжењера звука и ем-сијева (МС, скраћено од *master od ceremony*) који свирају реге или сродну музику. Специфичност је у томе што они доносе озвучења, по правилу ручне израде, по чему су ови фестивали и читава култура добили име. На тај начин се сваки од саунд система уз селекцију, извођење и стилску профилисаност, представља и са властитим звуком (Плезир, 2016).

праваца, може се у значајној мери разумети као појава конформизма и популизма, бар унутар ЕДМ заједнице. Тако ће чак 78% љубитеља ЕДМ-а отићи на неки концерт са својим пријатељима ако су они за то тј. наговоре их, а само 43% фанова би то урадило кад су у питању други стилови музике. ЕДМ фанови иду са просечно пет пријатеља на концерте или фестивале, док је код других праваца просек тројица пријатеља.

Комфорни и конформистички моменти могу се видети и у већем присуству ванмузичких мотива за посету музичким дешавањима код ЕДМ фанова него код осталих. Живо друштвено искуство обликује позитивне или негативне реакције ЕДМ фанова; сами догађаји су главни разлог за прихватање ЕДМ-а, и за неке је догађај сам по себи све што их занима. Где ће се догађај одржати скоро једнако је значајно за ЕДМ љубитеље колико и то ко су извођачи (80% у случају првог и 90% у случају другог). Више од једне трећине (36%) ЕДМ фанова је изјавило да је почело да иде на ЕДМ догађаје пре него што су почели да слушају саму ту музику, а више од једне четвртине (28%) да не слушају ЕДМ али и даље иду на те догађаје.

ЕДМ публика је, у поређењу са публиком других музичких жанрова, веома активна и може се рећи доминантна на интернету и друштвеним мрежама, а то је важан чинилац раста популарности и утицаја овог музичког правца. Скоро три четвртине (73%) је изјавило да су, видевши објаве својих пријатеља о ЕДМ догађајима које су посетили, пожелело да и они посете још више таквих догађаја (спрам 36% међу осталим фановима), што још једном потврђује конформистички и популистички карактер савременог ЕДМ-а. ЕДМ фанови најпознатији су и по преузимању или слушању музике на интернету. Тзв. стриминг (*streaming*) (пуштање музике на интернету) од стране познавалаца ЕДМ-а иначе је оцењен као најважнији чинилац за успех ЕДМ индустрије у будућности. Године 2015. 54% од целокупне ЕДМ продаје долазило је од стриминга (једино је латино музика имала веће учешће у заради од стриминга). Значајан показатељ је да би више од половине ЕДМ фанова (53%) платило да види стриминг концерта њиховог омиљеног извођача, док би то учинило свега 19% од осталих фанова. На музичком сервису **Спотифај** (Spotify) највише пуштана песма 2015. била је „Lean On“ ЕДМ дуа **Мејор Лејзр** (Major Lazer) (кога је основао познати ди-џеј Дипло/Diplo), са 540 милиона пуштања. А извођач који је најбрже достигао милијарду пуштања такође је био представник ЕДМ-а, норвешки ди-џеј Киго (Kygo/Kyrre Gørvell-Dahll) (International Music Summit, 2016).

Још већу популарност ЕДМ има на познатом сервису **ЈуТјуб** (YouTube). Поређење броја пуштања тј. прегледа старих и новијих ЕДМ нумера на овом сервису, показује изузетно омасовљивање савременог ЕДМ-а у погледу броја слушалаца и пратилаца. Свега неколико старих, изворних и чувених ЕДМ трака, добро познатих онима упућенијима у историјат ЕДМ-а, има преко милион прегледа, а најгледанија трака има око 9 милиона. За разлику од тога, и мање познате нумере савремених ЕДМ извођача лако прелазе 10 милиона прегледа, а оне најпознатије достижу више стотина милиона, па и више од милијарду прегледа. Један важан узрок ове разлике у цифрама је, наравно, тај што су првобитне ЕДМ траке старе 30 и више година, и сасвим је логично да се данас не могу

слушати као некада. Међутим, таква разлика није у тој мери приметна нпр. у рок музици, код којих неке познате песме имају више десетина милиона прегледа иако су старе и по 50 година. Зато мислимо да је примаран узрок разлике код ЕДМ-а у карактеру његовог звука и појаве који су се драстично трансформисали у односу на почетну фазу. Док су поп и рок музика по својим музичким и друштвеним аспектима мање-више остале онакве какве су биле некада, ЕДМ је претрпео значајну промену. Стога је главни узрок наведене огромне разлике у бројкама, по нашем мишљењу, у томе што је рани ЕДМ био и остао андерграунд, а савремени ЕДМ постао мејнстрим, тако да између њих постоји пре рез, него континуитет.

Зато не чуди да **Мартина Ванг** (Martina Wang), директор музичког маркетинга на Ивентбрајту, каже: „Љубитељи ЕДМ-а су супер фанови. У поређењу са другим музичким фановима, они креирају успех ЕДМ догађаја на основу своје љубави према живим искуствима и екстремног присуства на друштвеним мрежама. Огромна шанса за музичку индустрију налази се у остваривању контакта са овом високо друштвеном, страстеном групом људи“ (Evenbrite, 2014). Одељак посвећен утицају корпоративног капитала у савременом ЕДМ-у потврдиће ове речи. Музичка индустрија заиста је максимално искористила масовни, конформистички и популистички потенцијал савремене ЕДМ публике за остваривање огромних профита. Такође, то показује значај ЕДМ-а за програм градских клубова, дискотека, концерата и фестивала, и њихову зараду.

### 4.2.3. Комерцијализација ЕДМ-а и савремени ди-џејеви као супер звезде

По мишљењу **Симона Рејнолдса**, са зарадом Електрик Дејзи Карнивала од 40 милиона долара, и ди-џејевима попут Скрилекса који траже једнако високе хонораре као и рок звезде, ЕДМ сцена је оставила иза себе своје андерграунд корене и поново се родила као бомбастични супер-спектакл. Оно што се некад звало „рејвовима“, сада се зове „фестивалима“. Ова упадљива промена у имену, коју примећује семиотичка анализа, симптом је дубљих померања и промена унутар развоја ЕДМ сцене. Организатори и промотери савремених ЕДМ дешавања нарочито настоје да се оgrade од њиховог изворног, андерграунд рејв карактера, јер таква конотација штетно утиче на пословне амбиције и зараду. Они су тако интериоризовали дифамацију рејв покрета кога су владајући медији, кроз кампању „моралне панике“, изједначили са „дрогерашком“ контракултуром. У складу с тим, **Гери Ричардс** (Gary Richards) из промотивне компаније Хард Ивентс (Hard Events) каже: „Морамо да надјачамо стигму која повезује техно са екстазијем. Ако тражите дозволу од власника места или локалних власти користећи реч 'рејв', ваш пословни потез осуђен је на пропаст“ (Reynolds, 2012). Слично томе, **Марк Лауренс** поручује: „Ми сада изграђујемо врло чврсту инфраструктуру да би електронска музика глобално била кредибилна, комерцијална и јавно поздрављена“ (Blake, 2016).

Зато је реч „фестивал“ постала погодна за повлачење разлике између данашњег ЕДМ-а и рејва из 90-их. Супротно етосу из 90-их који је рејвове смештао у егзотична и изолована места попут напуштених зграда, удаљених фарми и ненасељене дивљине, промотери сада намерно трагају за ултра-мејнстрим просторима као што су спортски стадиони и они намењени ауто тркама. Јер, циљ је да се ЕДМ сцена „нормализује“ и „леgitимизује“ у очима мејнстрим јавности, како би могла да привуче што већу публику, и самим тим донесе што већи профит. Одлучујући пробој у овом правцу десио се са споменутим Електрик Дејзи Карнивалом из 2010. године, када је Инсомнијак обезбедио Лос Анђелес Меморијални Колосеум. Пре Колосеума, није било ниједног ЕДМ фестивала у САД-у на приближно истом нивоу. Сада их има пола туцета. Зато не чуди да су у последње 4 године најбољи ди-џејеви на **Ди-џеј Маг** Топ листи, која се пре свега води мерилом популарности, представници тзв. биг рум (big room) и електро хауса (electro house), савремених ЕДМ потправаца карактеристичних управо по извођењима у великим клубовима или на огромним отвореним просторима (стадиони, плаже итд.), пред масовном и френетичном публиком. „Ми стварамо земљу чуда (*Wonderland*)“, наглашава извршни директор Инсомнијака **Пасквал Ротела** (Pasquale Rotella). „Ради се о пружању људима фантазије, искуства попут књиге бајки. ЕДЦ је као Нова година, као Марди Грас (Mardi Gras)“. Ротела каже да је његов дугорочни план и сан да изгради „Дизниленд за одрасле“. Овакав растући изразито новчано и циркуски оријентисани аспекти ЕДМ-а, наравно, изазивају зазирање код оних који осећају да ЕДМ култура треба да почива на андеграунд интимности (Reynolds, 2012). Али, њихов глас је усамљен и немоћан пред тријумфалним походом комерцијализованог ЕДМ-а.

Претварање савремених ди-џејева у супер звезде код којих су најважнији публицитет и популарност, а не карактер и квалитет музике коју стварају и пуштају, потпуно је супротно духу првобитног ЕДМ-а. Како су познати ЕДМ фестивали постајали масовнији, нагласак се све више стављао на визуелне ефекте и саме ди-џејеве који су почели да добијају „селебрити“ (*celebrity*) статус налик рок звездама. На њих се све више могла применити констатација коју је својевремено амерички музички критичар **Џон Андан** изрекао за рок: „Процес производње звезда постао је рутина с формулом прецизном као једначина“ (Фрит, 1987: 246). Тако је холандски ди-џеј **Тијесто** привукао светску пажњу пуштањем музике на отварању Летњих олимпијских игара у Атини 2004. године. Тај догађај га је, како се каже на једном месту, „послао у орбиту“, јер је извео свој 90-минутни програм пред милијардама ТВ гледалаца (Нансох, 2011). Тијесто је иначе у анкети коју је 2011. организовао **Миксмаг** од стране публике проглашен „највећим ди-џејем свих времена“, **Ди-џеј Маг** га је 2013. назвао „највећим ди-џејем у последњих 20 година“ (три пута је освојио прво место на ди-џеј Маг Топ 100 листи ди-џејева), а **Ролинг Стоун** ди-џејем број један. Поред тога, Тијесто је добитник престижне холандске награде Едисон за животно дело, коју дели са именима као што су Дејвид Боуви (David Bowie), Квинси Џонс (Quincy Jones), У2 (U2). Зато не чуди толико да је овај ди-џеј добио своју воштану фигуру у чувеном музеју Мадам Тисо (Madame Tussauds). Још један пример који сведочи о трансформацији улоге и статуса ди-џеја је наступ **Дејвида Гете** у Енкор Бич



Клабу (Encore Beach Club) луксузног хотел Вин Лас Вегас (Wynn Las Vegas) 2012. године, где су у првом реду публике, између осталих, седели познати играч америчког фудбала Реџи Буш (Reggie Bush) и глумац Бенисио дел Торо (Benicio del Toro), док је хиљаде посетилаца иза њих поздрављало Гету „као да је Мик Џегер“ (Cava, 2012). Гета је поновио Тијестов успех, изводећи музику на отварању Европског првенства у фудбалу 2016. године. **Калвин Харис**, већ годинама најплаћенији ди-џеј, изражава ову нову самосвест и хиперамбициозност савремених ди-џејева. „Успон денс музике је астрономски. Ја сам се само нашао на правом месту у право време“, рекао је Харис **Форбсу** (Тајјуг, 2015), а истиче и да жели да буде „текстописац и продуцент број један свих времена“ (Вржина, 2016). Сличну свест о својој величини изражава **Хардвел** (Hardwell/ Robbert van de Corput) који у јавности наступа под слоганом „I Am Hardwell“; о њему је направљен истоимени документарни филм са поднасловом „Живећи сан“, и мотом „Ако то можеш сањати, можеш и учинити“. Додајмо и да је **Армин ван Бјурен** (Armin van Buuren) пријатељ холандске краљевске породице, и да је пуштао музику на крунисању холандског краља Виљема-Александера (Willem-Alexander) и краљице Максиме (Máxima Zorreguieta Cerruti) 2013. године.

И на нашим онлајн порталима, вођени семиотичким приступом, можемо наћи бројне примере који илуструју овај аспект ЕДМ догађаја као кључан, а често и једини који се узима у обзир. У најави сваког фестивала не пропушта се да се нагласи да ће гостовати нека „велика звезда“ светске ЕДМ сцене. Светски ЕДМ „суперстарови“ (*superstars*) служе као рекламе, да подигну вредност и значај домаћих ЕДМ догађаја. Знакови који истичу величину ЕДМ звезда и њихов успех, грандиозност и спектакуларност наступа, масовност праћења и посете, са све знацима узвика, доминирају у најавама гостовања на нашем највећем фестивалу Егзит (МТВ РС, 2016, 2017а; Sea Dance Festival; Фестивал, 2017). Наводи који се у овим текстовима могу видети најбоља су илустрација начина на који се доминантно доживљавају савремени ЕДМ и популарна музика у целини. Најбројмо само изразе који су у њима тако густо сконцентрисани, и понављају се у буквално свакој реченици: најтраженији, првопласирани на престижној листи, чувени фестивал, траженији и од највећих суперзвезда, популарност, престоизање рекорда, милијарда ЈуТјуб прегледа, водећи извођачи данашњице, један од највећих продуцената и диск џокеја свих времена, добитник награда, легендарни шоумен, антологијски наступ, рекордни број људи, лидер електронске сцене, стадионски спектакли, историјски наступ, техно див светског гласа, највећи фестивали, најтраженији музичари данашњице, незабораван концерт, планетарни мегахит, светски ди-џеј стар, суперстар. Сви ови изрази семиотички потврђују несумњиву комерцијализацију, популизацију и спектакуларизацију ЕДМ-а, али и осталих данас преовлађујућих музичких праваца и извођача, што их драстично удаљава од њихових почетних андерграунд корена.

#### 4.2.4. Фузија савременог ЕДМ-а и мејнстрим попа

Према сервису **Тајм Аут** (Time Out) из Чикага, ЕДМ је „постао ударна снага за продају поп музике и производа, изабрани звук нове генерације“. У филму „Pump Up the Volume“ истиче се да „од Мадоне до У2 нико није успео да умакне овом звуку“ (YouTube, 1. део видео 1), што је за логичну последицу имало слабљење и губљење његове андерграунд оштрице карактеристичне за почетни период настанка и развоја ЕДМ-а. Сматра се да је **Мадонин** (Madonna) сингл „Vogue“ из 1990. помогао да се хаус музика приближи америчком мејнстриму, а да је њен албум „Ray of Light“ из 1998. године, са скоро половином песама у којима је присутан врло јасан тренс звук (Moodbook), скренуо пажњу слушалаца популарне музике на ЕДМ<sup>18</sup>. Од тада све више јача фузија ЕДМ-а и мејнстрим попа, заслужна за његову брзо нарастајућу популарност и комерцијализацију. Према **Форбсу**, „конвергенција денс музике са попом учинила ју је прихватљивијом, и отворила овај жанр за нове слушаоце“ (Feinstein, Ramsay: „Успон ЕДМ-а“, 2013). Примесе електро и прогресивног хауса могу се приметити у хитовима **Лејди Гаге** (Lady Gaga) („Marry the Night“), **Блек Ајд Писа** (The Black Eyed Peas) („The Best One Yet (The Boy)“), **Вил Ај Ема и Бритни Спирс** (will.i.am & Britney Spears) („Scream & Shout“) итд. Све израженије мелодије и вокали у ЕДМ песмама (које се сада све више називају тако, а не као раније, тракама), имали су одлучујући значај у овој трансформацији ЕДМ-а.

Претварање савременог ЕДМ-а у мејнстрим и комерцијализовани производ најбоље се види по сарадњи најпознатијих ди-џејева са великим поп звездама (у ширем смислу који укључује Р&Б, хип-хоп и остале комерцијализоване извођаче), и инкорпорирању ЕДМ звука у планетарно популарне хитове. За једног од најпопуларнијих савремених ди-џејева, француског продуцента **Дејвида Гету** каже се да је увек желео да буде поп звезда, што је приметно у називу његових раних забава на Ибици из 90-их („F... Me I'm Famous“), и да му се тај сан испунио 2009. године (Richards, 2011). Наиме, те године је Гета почео да постаје познат у мејнстрим поп музици захваљујући, пре свега, хиту „When Love Takes Over“ на коме је вокалну деоницу извела популарна певачица **Кели Роуланд** (Kelly Rowland), некадашња чланица познате женске групе **Дестинис Чајлд** (Destiny's Child). Ова песма постала је сингл број један у Великој Британији, заузела прво место на Билбордовој (Billboard) Денс Клуб (Dance Club) листи те године, а 2013. Билборд ју је прогласио најбољом денс-поп сарадњом свих времена. Са Роуланд је Гета снимео снимео још неколико песама. Гета је такође остварио сарадњу са великим бројем Р&Б, хип-хоп и поп звезда попут **Блек Ајд Пис**, **Ејконом** (Akon), **Келис** (Kelis), **Ашером** (Usher), **Снуп Догом** (Snoop Dogg), **Ријаном** (Rihanna), **Ники Минаж** (Nicki Minaj), **Сијом** (Sia), **Ферги** (Fergie), **Лудакрисом** (Ludacris), **Семом Мартином** (Sam Martin), **Кид Кадијем** (Kid Cudi),

<sup>18</sup> Када је о **Мадони** реч, овде је значајна и њена изјава приликом наступа на Ултра фестивалу 2012. године: „У мом свету речи 'музика' и 'плес' нису одвојене. Електронска музика била је од самог почетка каријера део мог живота. Искрено могу рећи да је ди-џеј спасао мој живот“. Мадона је овде алудирала на познати диско хит „Last Night a D.J. Saved My Life“ групе Индип (Indeep) из 1982.

**Скајлар Греј** (Skylar Grey), **Лилом Вејном** (Lil Wayne), **Фло Ридом** (Flo Rida), **Крисом Вилисом** (Chris Willis), **Емели Санде** (Emeli Sandé), **Таром МекДоналд** (Tara McDonald), **Вил Ај Емом**, **Ценифер Хадсон** (Jennifer Hudson), **Цеси Цеј** (Jessie J) и другима. На његовом албуму „Nothing But the Beat“ из 2011. нашла се већина ових имена, а Гета је правио песме за **Бритни Спирс**, **Лејди Гагу** и друге поп звезде. Зато неки наводе да данас све комерцијалне Р&Б песме звуче као „шупље, масивне Еуро-хаус мелодије“ (Richards, 2011). И да, с друге стране, некадашњи комплексни ритмови и синтисајзерске оркестрације, који су долазили из различитих извора и давали ЕДМ-у ткање и осећај авантуре, сада звуче једнако, ако не и споредно, спрам поп и хип-хоп вокала. Гета, међутим, нема дилеме ни резерве у погледу оваквог постајања ЕДМ-а мејнстримом и његовог претварања у поп: „Хип-хоп је прешао пут од гета преко трендија до мејнстрима, а иста ствар се десила и са ЕДМ-ом. То је нови звук америчке поп музике“ (Cava: „Ди-цеј Дејвид Гета предводи ЕДМ јуриш у мејнстрим“, 2012). Гета је иначе двоструки добитник **Греми награде** за најбољи ремикс, 2010. и 2011. године. Због свега наведеног, неки тврде да Гета и слични продуценти (нпр. Калвин Харис) производе „клишеизирани, конвенционални белачки хаус који не представља оно најбоље у овом жанру“. За познатог британског ди-цеја **Фетбој Слима** (Fatboy Slim/Norman Quentin Cook), „Гета и други су ЕДМ извели ван андерграунда. Сви данас покушавају да пливају на том таласу“ (Fussilli: „ЕДМ заглупљивање“, 2012).

**Скрилекс** је прешао пут „од спавања на каучу код пријатеља до добитника троструке **Греми награде** 2012. године“ (Cava, 2012). На свом Греми дебију Скрилекс је добио награде за најбољи Денс/Електроника албум, најбољу Денс песму и најбољи ремикс. Исти успех поновио је 2013. године. Зато не чуди да се 2014. Скрилекс нашао на насловној страни чувеног магазина **Ролинг Стоун** (Levin, 2014). Скрилекс је до сада сарађивао са следећим поп извођачима: **Кејти Пери** (Katy Perry), **Ели Гулдинг** (Ellie Goulding), **Риком Росом** (Rick Ross). Ди-цеј дуо **Џек Ју** (Jack Ü), који је Скрилекс формирао са **Диплом**, освојио је 2016. **Греми награду** за најбољу денс песму са нумером „Where Are Ü Now“, која је направљена у сарадњи са чувеним поп певачем **Џастином Бибером** (Justin Bieber). Скрилекс је иначе продуцирао и пет песама за повратнички Биберов албум „Purpose“ из 2015. године. Што се тиче Jack Ü-а, треба рећи и да су свој први званични сингл „Take Ü There“ снимили са канадском поп певачицом **Кајзом** (Kiesza), а затим и ремикс песме са познатом хип-хоп певачицом **Миси Елиот** (Missy Elliott). Још једна успешна сарадња била је са **Каи** (Kai) и **Си Ел** (CL) . На Ултра Мјузик Фестивалу 2015. појавила се „Џек Ју постава“ која је укључивала живе наступе популарних извођача Си Ел, Каи, Дидија (познати репер Паф Деди/Puff Daddy), Кајзе и Џастина Бибера. Позната певачица **Бијонсе** (Beyoncé) користила је за свој хит „Run the Worlds (Girls)“ у великој мери семплове из песме „Pop de Floor“ другог Дипловог пројекта **Мејџр Лејзр**. Мејџр Лејзр је такође остварио сарадњу са **Џастином Бибером**, **Нилом** (Nyla), **Ели Гулдинг**, **Шоном Полом** (Sean Paul), **Бруном Марсом** (Bruno Mars), **Аријаном Гранде** (Ariana Grande), **Ники Минаж**, **Фарелом Вилијамсом** (Pharrell Williams) итд.

**Афропек** је у низу песама остварио сарадњу са познатим репером из Мајамија **Питбулом** (Pitbull), као и са **Крисом Брауном** (Chris Brown), **Снуп Догом**, **Виз Калифом** (Wiz Khalifa). **Калвин Харис** је сарађивао са **Ријаном**, **Ели Гулдинг**, **Џоном Њуменом** (John Newman), **Хартс** (Hurts), **Не-Јом** (Ne-Yo), **Келис** (Kelis), **Гвен Стефани** (Gwen Stefani) итд. За каријеру **Мартина Гарикса** (Martin Garrix/Martijn Gerard Garritsen), првопласираног на **Ди-џеј Маг** Топ листи за 2016. годину, брине се менаџер **Џастина Бибера** што, како каже један наш портал посвећен „клубингу“, „не може бити лоша ствар“ (Only Clubbing, 2016в). Гарикс је иначе сарађивао са **Ашером**, **Димитри Вегас & Лајк Мајк** (Dimitri Vegas & Like Mike) су сарађивали са **Не-Јом**; **Тијесто** са **Нели Фуртадо** (Nelly Furtado), **Џоном Леџендом** (John Legend), **Баста Рајмсом** (Busta Rhymes); **Стив Аоки** (Steve Aoki/Steven Hiroyuki Aoki) са **Вил Ај Емом**, **Кид Кадијем**; **Чејнсмокерс** (The Chainsmokers) са **Колдплејом** (Coldplay), **Фиби Рајан** (Phoebe Ryan); **Зед** (Zedd/Anton Zaslavski) са **Аријаном Гранде**, **Селеном Гомез** (Selena Gomez), **Алесијом Каром** (Alessia Cara), а продуцирао је и песме за Бибера и Гагу. **Авићи** је на Ултра фестивалу 2012. наступио са **Мадоном**. И тако даље, има велики број примера који показују не само продирање ЕДМ-а у сферу популарне музике, већ и обратно, све већи уплив појединаца и сила из сфере мејнстрим попа у ЕДМ. Границе између ова два музичка жанра и културе у савремености прилично бледе, што чини да поп музика постаје све више електронска, а ЕДМ све више комерцијалан.

#### 4.2.5. Забава и спектакл као суштина доживљаја савременог ЕДМ-а

**Никола Божиловић** истиче да масовна култура садржи у себи нешто митолошко-ониричко, али не у виду религиозног веровања, већ у облику маште, спектакла, забаве (Божиловић, 2004: 43), а **Жак Атали** да популарна музика постаје индустрија чија потрошња престаје да буде колективна да би постала масовна. Спектакл је, по Аталију, присутан само да би подстакао потрошњу серијски произведених предмета; представљање углавном постаје излог за понављање (Атали, 2007: 130). Ове знакове забаве и спектакла, који фасцинирају масовну музичку публику, можемо у експлицитном облику семиотички уочити у свакој медијској најави и презентацији ЕДМ дешавања, и то у већем степену и учесталости него кад су у питању други музички жанрови, што потврђује Аталијеву и оцену других критичара масовне културе који говоре о масовној стандардизацији. Посебно се наглашава „спектакуларна“, „фантастична“ сценографија, техника и атмосфера који обележавају ЕДМ догађај, дајући му на тај начин извесну митолошку величину и карактер сновиђења о којем говори Божиловић. Такође, већинска ЕДМ публика не крије да су јој забава и добар провод примарни мотиви за посету таквим догађајима. Тако један ЕДМ следбеник каже да се мора схватити да „већина особа која слуша ову музику посматра себе као слободне људе, људе жељне провода, зај..., уживања“ (Gamers). Црногорски ди-џеј **Јанко Рашчанин** потврђује овај став: „Публика код нас није упућена на један правац, већ иде свуда. Људи само желе да се проведу. И добро је што имамо такву публику“. Према

оваквом приступу који нема ништа против омасовљивања и комерцијализације ЕДМ-а, електронској сцени иде у прилог што је створена маса која не мари пуно за жанрове, па ни за то колико је упозната са радом ди-џејева, већ је само жељна интензивног провода (Вијести, 2016). Можемо закључити да, ако имамо у виду масовни и популистички карактер монокултуре, чији су важни аспекти комерцијализација, забава и спектакл, боље ћемо разумети феномен популарности електронске плесне музике (**посебна хипотеза 5**).

Промовисање хедонистичке културе забаве, провода, уживања, „лудих“ ноћних журки, и сличних вредности и садржаја, данас је упадљиво присутно у најавама и представљањима клубова, сплавова, плажи, фестивала на којима се изводи ЕДМ. Сличан нагласак на забави и проводу присутан је и у представљању гостовања и наступа ЕДМ извођача. Спектакуларизација ЕДМ догађаја долази до изражаја у богатој и технички усавршеној расвети, озвучењу, специјалним ефектима и другим елементима сценографије који се нарочито истичу при свакој њиховој најави или извештају (Блиц, 2010а,б, 2014а, 2015а; Only Clubbing 2013б, 2014, 2015б, 2016а,б; Телеграф, 2013; Urban Bug, 2015; Wannabe Magazine; 2013). Често се наводи да прекретницу у том погледу представља наступ **Дафт Панка** (Daft Punk) на фестивалу Коачела 2006. године, када су се на бини појавили у огромној усијаној пирамиди. Ускоро су ЕДМ извођачи као што су **Дедмаус** (Deadmau5/Joel Thomas Zimmerman) и други почели да улажу у ЛЕД панеле и ритмички синхронизоване графичке анимације једнако напора и новца као у своју музику (Дедмаус је познат по појављивању у облику електронске мишје главе). Био је то тренд којим су висока технологија и на њој засновани масивни визуелни и аудитивни сценски ефекти све више потискивали музику у други план. Ови ефекти су сами по себи почели да привлаче све већу публику, којима ЕДМ као музички стил није био примаран, па ни битан, што је утрло пут спрези комерцијализације и корпоративизације ЕДМ културе.

### 4.3. Корпоративни капитал као власник и управљач савремене монокултуре

#### 4.3.1. Савремени ЕДМ у власништву и под контролом корпоративног капитала

Транснационалне корпорације су главни носиоци и промотери монокултуре у позном периоду глобализације, због чега неки истраживачи семиотички одређују овај модел као „корпоративну монокултуру“. Тако је крајем другог миленијума 500 највећих мутинационалних корпорација стварало импресивних 30% глобалног производа, чинило 70% светске трговине и 80% међународних инвестиција (Хелд, 1997: 154; Kailo, 262). У вези с овим корпоративним трендом, **Едвард Херман** (Edward S. Herman) и **Роберт Мекчесни** (Robert W. McChesney) у књизи „Глобални медији: Нови мисионари глобалног капитализма“ („The Global Media: The New Missionaries of Global Capitalism“, 1997) критички указују на високу концентрацију капитала у савременој медијској индустрији, и опасности које друштву прете због таквог развојног процеса.

Пошто је наша тема музика, конкретно ЕДМ, анализираћемо корпоративистички карактер савремене монокултуре на том примеру. У складу с наведеним друштвеним карактером, глобална музичка индустрија организована је унутар поретка модерног капитализма, и прилагођена начину његовог функционисања. Музичке корпорације првенствено су заинтересоване за профит, а не за естетске, вредносне процене квалитета музике која се снима и дистрибуира. У семиотичком погледу, то показује и уобичајена употреба речи „производ“ у дискурсу музичке и културне индустрије у целини, која пажњу ствараоца усмерава пре на комерцијалну него на уметничку вредност дела (Maу, 2005: 29, 30).

Доминација највећих музичких корпорација присутна је код свих савремених популарних музичких жанрова, па тако и у ЕДМ-у. Већина најпознатијих ди-џејева за њих објављује своје албуме и уступа им, пре или касније, своје независне етикете и нумере (Music Business Worldwide, 2014). **Дејвид Гета** је првих пет албума објавио за **Вирџин Рекордс** (Virgin Records) који је припадао ЕМИ-ју (EMI) (потом Јуниверзал Мјузик Групу-Universal Music Group/UMG), а последњи, шести за **Парлофон Рекордс** (Parlophone Records) који припада **Ворнер Мјузик Групу** (Warner Music Group/WMG). **Калвин Харис** је своја четири албума издао на властитој етикети **Флај Ај** (Fly Eye) која се 2014. припојила **Колумбија Рекордсу** (Columbia Records), односно **Сони Мјузик Ентертејнменту** (Sony Music Entertainment). **Стив Аоки** је сва четири албума упоредо реализовао на својој етикети **Дим Мек Рекордс** (Dim Mak Records) и етикети **Ултра Рекордс** (Ultra Records), која је крајем 2012. такође постала део СМЕ-а. Иначе, **Ултра Рекордс**, и **Ултра Мјузик Груп** (Ultra Music Group) у целини, спада у најпознатије компаније у области ЕДМ-а. И **Бени**

**Бенаси** (Benny Benassi) је четири од пет албума објавио за Ултра Рекордс. На овој етикети је **Дедмаус** у САД-у објавио четири албума (у Великој Британији на Вирцин Рекордсу), а претпоследњи је изашао за Астралверкс (Astralwerks), етикету УМГ-а. **Тијесто** је три албума издао или дистрибуирао преко СМЕ-а и УМГ-а, **Авићи** оба албума за ПРМД (PRMD) (у оквиру УМГ-а), као и **Сведиш Хаус Мафија** (оба компилацијска албума на етикети Полидор/Polydor која припада УМГ-у). **Мартин Гарикс** је 2016. основао своју етикету СТМПД РЦРДС (STMPD RCRDS) у оквиру СМЕ-а, а **Афроцек** је за сада једини албум остварио на Деф Џему (Def Jam) тј. за УМГ. Нова ЕДМ атракција **Чејнсмокерс** издали су свој деби албум за Колумбија Рекордс (СМЕ). Гледано у целини, СМЕ је најзначајнија за ЕДМ жанр међу три највеће музичке корпорације. Поред власништва над Ултра и СТМПД РЦРДС, она од 2016. поседује и музичке снимке познатог британског ЕДМ брэнда Министри оф Саунд.

Сматра се да најинтензивнија корпоративна инвазија у ЕДМ индустрији почиње 2012. године, нарочито у погледу живих дешавања. У јуну те године медијски магнат **Роберт (Еф Икс) Зилерман** (Robert F. X. Sillerman) поново је покренуо **Ес-Еф-Икс Ентертејнмент** (SFX Entertainment) као ЕДМ конгломерат, и објавио план о улагању милијарду долара у ЕДМ бизнис. У том циљу **Ес-Еф-Икс** је купио ЕДМ промотере ИД&Т (ID&T) (холандску компанију, организатора Тумороуленда, Мистериленда/Mysteryland и других великих фестивала), Мејд Ивент (Made Event) и Тотем (Totem), и ММГ Најтлајф (MMG Nightlife) који је покривао ЕДМ ноћне клубове ЛИВ (LIV) и Стори (Story) у Мајамију. Тако је 2014. Ес-Еф-Икс организовао и поседовао следеће фестивале: Тумороуврлд, Електрик Зу, Мистериленд, Диско Дони Презентс (Disco Donnie Presents), Спринг Евејкнинг (Spring Awakening), Самер Сет Мјузик (Summer Set Music), Сензејшн (Sensation), Стереосоник (Stereosonic) и Лајф ин Колор (Life in Color). Зилерманова амбиција да искористи све брже растући тржишни потенцијал ЕДМ-а, да омасови и на крају прилично уновчи „електронску музичку културу“, како ју је називао, била је више него очигледна. Једном приликом је изјавио, не кријући своје намере, и сасвим у духу популизације и комерцијализације ЕДМ-а: „Мој посао је да учиним све што могу да што ефикасније доведем ову музику и културни феномен до што је могуће шире публике“ (Gensler, 2013); у складу с тим, очекивао је да 2015. организује 88 фестивала, а наредне године планирао је чак 105 до 110 (Robehmed, 2015). Занимљиво да неки наводе да Зилерман и **Шели Финкел** (Shelly Finkel), његов близак сарадник и потпредседник Ес-Еф-Икса, иначе бивши боксерски менаџер, једва слушају ЕДМ, али да виде шансу у ономе за шта верују да је „рокенрол за генерацију 2000-их“. Тако је Зилерман у интервјуу Билборду септембра 2012. отворено рекао: „Не знам ништа о ЕДМ-у. Срећем се с људима чија дешавања купујемо. И немам ни најмању индикацију шта они раде и о чему причају. Ни најмању. И волим то. Баш волим то“ (Mac, 2015).

Зилерманов базичан циљ је био да куповином локалних и регионалних ЕДМ промотера створи циновског конкурента компанији **Лајв Нејшн Ентертејнмент** (Live Nation Entertainment/LNE), која је настала је уједињавањем Лајв Нејшна и Тикетмастера

(Ticketmaster) 2010. године. Лајв Нејшн је иначе била једна од три компаније на које се 2005. поделио Клиер Ченел Комјунিকেјшнс (Clear Channel Communications) (радијски део је 2013. направио пословну сарадњу са Ес-Еф-Иксом), а Тикетмастер компанија која се бавила продајом и дистрибуцијом карата. Њиховим удруживањем настала је највећа светска компанија за организовање забавних садржаја уживо. У тренутку када је Зилерман 2012. поново покренуо Ес-Еф-Икс, чинило се да је ЛНЕ предодређен да први шчепа богатства. Ова компанија је преузела енглески Крим (Cream), мега бренд који је стојао иза ноћних клубова у Ибици и Ливерпулу, и Кримфилдс (Creamfields) фестивала широм света, и припојила себи Хард Ивентс из Лос Анђелеса, компанију одговорну за ЕДМ дешавања као што су Хард Самер (Hard Summer) и Хард Хаунтид Менжн (Hard Haunted Mansion) (Sherburne, 2012).

Поред Ес-Еф-Икса и ЛНЕ-а, један од највећих добитника скорашњег ЕДМ бума је и **Инсомнијак Ивентс**, организатор највећег ЕДМ фестивала у САД-у Електрик Дејзи Карнивала, кога је 1993. основао **Пасквал Ротела**. Његов финансијски и друштвени успон најбоље илуструје колико далеко је отишла ЕДМ индустрија у последњих десетак година. Као син италијанских имиграната, Ротела је одрастао уз радничку класу, проводећи већину свог времена у прању судова у ресторану својих родитеља или дружењу с брејкденсерима на улици. Знао је да се присећа како је био дрогиран на свом првом андерграунд рејву раних 90-их, наводећи то као бекство „од негативне енергије са улица западног Лос Анђелеса“. Оснивајући Инсомнијак, започео је са организацијом илегалних рејвова у складиштима ЛА-а. Међутим, две деценије касније, Инсомнијакови догађаји постали су светски стандард за ЕДМ, стварајући атмосферу која чини да се хиљаде младих посетилаца „осећа као део веће породице“, што је инспирисало Ротелу много година пре тога. Зато Ротела каже, потврђујући драстичну промену ЕДМ-а од некадашњег андергарунда у мејнстрим: „Сада је то сасвим нови свет - музика је различита, маса, буцети“. Ротела је признао да га је ЕДЦ 2014. коштао чак 36 милиона долара. Овај фестивал има капацитет од 60.000 људи, а према изворима блиским компанији, само градња главне бина величине 116 стопа коштала је 3 милиона долара. Ротела, као и Зилерман, показује истоветне намере и амбиције у погледу омасовљивања ЕДМ-а: „Имам много већу визију од тога да само будем срећан са ЕДЦ-ом у Лас Вегасу. Желим да раширим наше искуство по целом свету“.

Да би остварио овај циљ, Инсомнијак је 2013. нашао пословног партнера у ЛНЕ-у, који је купио Инсомнијаков контролни пакет за 48 милиона долара. Наводећи утицај извршног директора ЛНЕ-а Мајкла Рапиноа (Michael Rapino) у постизању овог „креативног партнерства“, Ротела је изјавио да ће ЛНЕ подстаћи развој Инсомнијаковог утицаја на глобалном нивоу. Тако је Инсомнијак почео да организује више од 12 фестивала годишње (поред ЕДЦ-а, ту су и Бејонд Вондерленд/Beyond Wonderland, Ноктурнал Вондерленд/Nocturnal Wonderland, Електрик Форест/Electric Forest итд.), од тога два нова у Мексико Ситију и Лондону, на којима је 2013. угостио више од милион људи. Уговор са ЛНЕ-ом омогућио је Инсомнијаку да прошири ЕДМ бизнис, а како, по Ротели, глад за



ЕДМ догађајима наставља да расте, још више ће га бити у будућности. Инсомнијак такође организује ЕДМБиз (EDMBiz) конференцију у Лас Вегасу и учествује у пословним операцијама два ноћна клуба у Лос Анђелесу (Криејт/Create и Иксчејнџ Л.А./Exchange L.A.). Под брендом Басраш (Bassrush), Инсомнијак организује драм енд бас и дабстеп (*dubstep*), под брендом Баскон (Basscon) хардстајл (*hardstyle*), а под брендом Дримстејт (Dreamstate) тренс оријентисана музичка дешавања и фестивале. У сарадњи са УМГ етикетом Интерскоп Гефен А&М Рекордс (Interscope Geffen A&M Records) основана је 2014. етикета Инсомнијак Рекордс (Insomniac Records), с циљем да привуче како „неоткривене“, тако и „етаблиране“ ЕДМ продуценте (Mac, 2014).

Тако је 90-их, а нарочито 2000-их, доста људи, и посебно корпорација, схватило да ЕДМ може бити веома уносан посао, што је довело до раста спонзорских уговора и осталог бизниса везаног за овај музички жанр. Моћни комерцијални спонзори постали су вољни да отворе врата жанру и култури код које је некада требало савладати отпор само да би се чула (Lee, 2014). Зато је овакав степен корпоративне укључености у потпуној супротности са стањем од пре 25 и више година, када се ЕДМ тицао само андерграунд сцене (Hall: „И брендови су заиграли: како ЕДМ може продати скоро све“, 2015). ЕДМ „грозница“ се толико раширила да је „корпоративна Библија“, магазин **Форбс**, саветовао своје читаоце са смислом за бизнис да улажу у компаније које се баве ЕДМ дешавањима (Levin: „Бизнис у буму: ЕДМ постаје мејнстрим“, 2014). О тој радикалној промени става корпоративног света према ЕДМ-у, сведоче многи утицајни појединци са ЕДМ сцене. **Ротела** се присећа да је „некада било немогуће придобити спонзоре за било који догађај“, наводећи да су велики корпоративни спонзори почели од 2012. да се појачано укључују у ЕДМ бизнис. **Џејмс „Диско Дони“ Естопинал** (James „Disco Donnie“ Estopinal), саоснивач и извршни директор ЕДМ компаније **Диско Дони Презентс** потврђује Ротелине речи: „Ми смо их контактирали, они нас после нису звали - сада они контактирају нас и имамо људе који лицитирају једни против других“ (Robehmed, 2015). **Гери Ричардс** (Gary Richards), оснивач Хард Ивентса, такође: „Прилазиле су ми све велике зверке које можете да замислите. Радим ово 20 година и раније никога није била брига. Сада је то толико крупно да свако жели неко парче“ (Sisario, 2012). Исто сведочи и **Карл Лобен** (Carl Loben), уредник Ди-џеј Маг-а: „Било је немогуће раних 90-их добити од некога неки облик спонзорства за било коју врсту ЕДМ-а. Али, брендови сада у њој виде тржишни потенцијал, и нагомилавају се“ (Levin, 2014). О савременој заинтересованости корпоративног капитала за ЕДМ говоре, с друге стране, бројни менаџери ЕДМ супер звезда и великих компанија, такође потврђујући утапање овог музичког жанра у мејнстрим (Levin, 2014; Mac, 2014; Mason, 2013, 2014; Robehmed, 2015; Zmuda, 2014).

Према семиотичкој анализи проучаваоца ЕДМ-а, и музичке индустрије у целини, **Трента Волбеа**, израженој у тексту „Ћути и троши: унутар новчане машине електронске музике“, електронска плесна музика прерасла је у озбиљну индустрију у САД-у онда када је сведена на своја три почетна слова (ЕДМ). По њему, идеја која се налази иза акронима ЕДМ није везана само за музику; то је, пре свега, хладнокрвна идеја о великом новцу

зарађеном од продаје целокупног ЕДМ пакета мноштву људи. Тако се електронска музика спојила с масовним тржиштем управо под знаком „ЕДМ“-а, савршеним свеобухватним термином путем којег се ди-цеј култура и звук може продати масама. Волбе сматра да **ЕДМБиз** конференција потврђује да је ЕДМ жанр на првом месту бизнис, па тек онда уметничко настојање (Wolbe, 2014). Зато не чуди да **Џејмс Хол** (James Hall), професор са Универзитета Саутхемптон и главни уметнички критичар Гардијана, у тексту „И брендови су заиграли: како ЕДМ може продати скоро све“, тврди да су брендови и ди-цејеви постали уплетени у обострано користан „екосистем“ заснован на пратиоцима друштвених мрежа, спонзорству и, коначно, новцу (Hall, 2015). Музички фестивали сада чине једно велико парче рекламне слагалице, и маркетиншке фирме се надмећу за залагај. Према извештају **ИЕГ**-а (IEG), агенције која прати глобалну спонзорску индустрију, за спонзорисање музичких фестивала 2014. било је потрошено 1.34 милијарде долара. **ФРУКТ** (FRUKT), агенција посвећена проналажењу шанси за брендирање у поп култури, објавила је да је 2013. око 450 брендова било укључено у 300 музичких фестивала широм света.

Највећи део зараде ди-цејева долази од живих наступа, али милиони долара потичу од веза са корпорацијама (Hall, 2015). Бројни су примери сарадње најпознатијих савремених ЕДМ ди-цејева и састава са великим и моћним корпоративним брендovima. Волбе сматра да је **Сведиш Хаус Мафија** покренула овај тренд када је 2012. успоставила сарадњу са брендом вотке **Абсолут** (Absolut). Овај ЕДМ бенд укључио је дигиталног пса у свој визуелни имиџ током турнеје коју је Абсолут спонзорисао (Wolbe, 2014). **Хајнекен** (Heineken) је укључио **Армина ван Бјурена** и **Тијеста** у своје рекламне кампање; **Авићи** послује са **Волвом** (Volvo), **Ралф Лореном** (Ralph Lauren) и луксузним **СЛС Хотел Саут Бичом** (SLS Hotel South Beach) из Мајамија (The Auto Channel, 2000); **Дејвид Гета** са **Реноом** (Renault) и **ХП**-ом (HP); **Афроцек** са дизајнерском компанијом **Џи-Стар Роу** (G-Star Raw) за коју је рекламирао линију мушке гардеробе и колекцију сунчаних наочара; **Мартин Гарикс** са произвођачем сатова **ТАГ Хојер** (Tag Heuer) који га је ангажовао као ново заштитно лице; **Тијесто** је одрадио кампању за **Севен-Ап** (7Up) и компанију одеће **Гес** (Guess); **Стив Аоки** сарађује са брендом пива **Бад Лајт** (Bud Light) и **Олмека Текила** (Olmeca Tequilla), слушалица **Сол Рипаблик** (Sol Republic), жвакаћих гума **Тридент** (Trident), моделом **Тојотиног** аутомобила **Сцион** (Toyota Scion) и највећим светским продавцем музичких инструмената **Гитар Центром** (Guitar Center); **Калвин Харис** рекламира **Арманијев** (Armani) доњи веш, наочаре и сатове итд. **Паули Ди** (Pauly D/Paul DelVecchio) је покренуо линију одеће **Дрти Коучр** (Dirty Couture), марку коктела **Ремикс** (Remix), а има и удео у власништву над **СК Енерџи** (SK Energy) пићем и **СМС Аудио** (SMS Audio) слушалицама које је на тржиште избацио **Фифти Сент** (50 Cent) (Only Clubbing, 2016в; Танјуг, 2015; Levin, 2014; Hall, 2015; Greenburg, 2012-2016). Исто важи за неке наше ди-цејеве. **Дејан Милићевић**, **Марко Милосављевић** и **Леа Добричић** чине **Бурн** (Burn) ди-цеј тим у Србији, радећи као музички амбасадори **Бурн** енергетског пића које производи **Кока-Кола** (Coca-Cola). Они организују радионице и курсеве за будуће ди-цејеве, као и домаће издање **Бурн Резиденси** које бира наше представнике за светско финале овог такмичења које се одржава сваке године на Ибици. **Кристијан Молнар** је

понео титулу амбасадора кампање „Изабери своју **Туборг** боју“, рекламирајући тако ову данску компанију пива која је део **Карлсберг** (Carlsberg) корпорације. А хрватски ди-џеј **Вирџин Хелена** је сарађивала са брендovima **Пума** (Puma), **Дизел** (Diesel), **Сиенс** (Siemens), и рекламирала **Пинк Помери** (Pink Pomery) шампањац. Имајући све ово у виду, потпуно је разумљиво зашто **Хоркхајмер и Адорно** кажу следеће: „Највише плаћене звијезде личе на рекламне слике за неименоване тржишне артикле. Није случајно што се често изабирају међу гомилом комерцијалних модела. Владајући укус добија свој идеал од рекламе, упорабне умјетности“ (Хоркхајмер, Адорно, 1974: 168).

Стога су брендови као **Севен-Ап**, **Смирноф** (Smirnoff), **Бад Лајт**, **Емпорио Армани** (Emporio Armani), **Т-Мобил** (T-Mobile), **Убер** (Uber) и други, почели да троше милионе долара на активности везане за растући софистицирани ЕДМ тренд (Hall, 2015). Корпоративни свет реализује фестивале као што је **Ултра** и сличне, што је начин да се допре до онога што је постала широка публика (Levin, 2014). Тако је **Севен-Ап 2014** склопио партнерство са седам ди-џејева и седам дешавања као део свог „7x7Ap“ програма, кампање центриране око ЕДМ-а која је укључивала дигиталне садржаје, рекламну продукцију и брендирање бина на **Ултра Фестивалу** и **ЕДЦ-у**. Сарадња Севен-Апа са **Инсомнијаком** била је процењена на 30 милиона долара (Zmuda, 2014; Hampp, 2015). Највеће пиваре су такође препознале потенцијал мултимилionерског ЕДМ тржишта и почеле су да траже шансу у спонзорисању плесних клубова, рекламним кампањама и отварању барова (Carrington, Wilson, 2001). **Хајнекен**, као и Севен-Ап, има маркетиншку сарадњу са **Ултра Фестивалом** (Levin, 2014), а **Анхојзер-Буш** (Anheuser-Busch) као спонзор пива има сличну сарадњу са дешавањима које организује **Ес-Еф-Икс Ентертејнмент**.

Сви ови примери показују колико се савремени ЕДМ упрегао у интересе профита корпоративног капитала, и у којој мери је променио своју изворну андерграунд и бунтовну природу. Тај тренд није, наравно, заобишао ни домаће ЕДМ фестивале. Спонзори **Егзита** су, између осталих, **Хајнекен**, **Кокта** (Cockta), **Мастеркард** (Mastercard), **Вибер** (Viber). **Лавфест** су до сада спонзорисали **Туборг** (Tuborg), **Хајнекен**, **Смирноф**, **Бушмилс** (Bushmills) (ирски виски), **Џегер** (Jagger) итд., а неке од „зона“ на овом фестивалу носе назив **Никон** (Nikon), **Дурекс** (Durex), **Принглес** (Pringles) (Only Clubbing, 2013a). Спонзор **Белгрејд Фоам Феста** био је **Амстел** (Amstel), који припада **Хајнекену**; **Си Стар** су промовисали **Телеком** (Telekom), **Самсунг** (Samsung), **Бекс** (Beck's), **Ред Бул** (Red Bull), **ИНА**; **Електроник Бите** фестивал који се одржава у Подгорици представља међународни музички програм **Дојче Телекома** (Deutsche Telekom) (Портал Аналитика, 2015), итд.

### 4.3.2. Зараде ЕДМ индустрије и ди-џеј супер звезда

На крају, комерцијализација ЕДМ-а директно се види у енормним зарадама које остварују ЕДМ фестивали, клубови, ди-џејеви и сви остали актери и чиниоци везани за ЕДМ сцену. ЕДМ индустрија постала је таква сила да је довела до оснивања посебне конференције **ЕДМБиз** која се од 2011. одржава у Лас Вегасу, у организацији Инсомнијака. Према извештају **Међународног музичког самита**, глобална вредност ЕДМ индустрије контунирано расте (2013 - 4.5 милијарди долара, 2014 - 6.2, 2015 - 6.9, 2016 - 7.1), и у последње три године повећала се за 60% (International Music Summit, 2016). У овај износ рачунају се продаје музичких издања, зараде од ЕДМ догађаја (фестивали, ноћни клубови итд.), продаја ди-џеј опреме и софтвера, и остали извори прихода. **ЕДЦ** је нпр. само у Лас Вегасу зарадио 278 милиона долара 2013. године (Lawrence, 2014). Када је реч о клубовима, 12 највећих ЕДМ клубова у САД зарадили су 2014. године 500 милиона долара (сконцентрисани, пре свега, у четири града где се одржавају и највећи фестивали: Лас Вегас, Мајами, Њујорк, Лос Анђелес) (International Music Summit, 2015). По процени економисте **Кевина Вотсона** (Kevin Watson), глобална ЕДМ индустрија може достићи чак 10 милијарди долара 2020. године (Hall, 2015).

Велики ЕДМ фестивали не само да доносе приходе својим организаторима, већ имају позитиван економски утицај на градове домаћине. На 5 **ЕДЦ**-а у Лас Вегасу у периоду 2011-2015, 1.7 милиона посетилаца потрошило је 640 милиона долара, укључујући превоз, храну и пиће. Процењује се да је у том периоду укупан утицај на локалну економију био чак 1.3 милијарди долара. То је допринело и државним и локалним приходима од пореза у износу од 80 милиона долара (International Music Summit, 2016). **Ултра Мјузик Фестивал** из 2014. године, кога је посетило 165.000 људи, донео је 223 милиона долара регионалној економији Мајамија и јужне Флориде. Инаугурално издање **Тумороуленда** у САД донело је 2013. године подручју Атланте 85 милиона долара, што је приход једнак популарном спортском догађају НЦАА Фајнал Фоур (NCAA Final Four) одржаном такође у Атланти раније те године. Што се тиче ЕДМ фестивала на простору бивше Југославије, **Лавфест** је, рецимо, 2015. донео три милиона евра Врњачкој Бањи, представљајући снажну рекламу за ову туристичку дестинацију (Блиц, 2016). А исте године на **Ултра Јуроп** фестивалу само у Сплиту је потрошено 65 милиона евра (Croatia Week, 2015). Сви ови подаци поново доказују значај ЕДМ-а за програм градских клубова, дискотека, концерата и фестивала, и њихову зараду.

Не чуди стога да се део ових десетина и стотина милиона долара прелио у џепове најпознатијих савремених ди-џејева који су тако постали мултимилionери, односно „електронски кеш краљеви“ („Electronic Cash Kings“), како их назива **Форбс** у својим годишњим извештајима о зарадама најплаћенијих ди-џејева. Зараде најплаћенијих 10 ди-џејева, према Форбсовим извештајима, више су него удвостручене између 2012. и 2013. године („година када се ЕДМ продао“, како рече стручњак за ЕДМ **Кери Мејсон** (Kerri Mason, 2012)), и зато се овај временски период може сматрати до сада највећим

комерцијалним „бумом“ ЕДМ-а, који се на истом високом нивоу одржава и последњих година. Тако је зарада ових ди-цејева од 116 милиона долара у периоду 1. јун 2011.-1. јун 2012. порасла на 241 милион у наредних годину дана, да би даље расла до 274 милиона 2015. године. Већ четири године, најбогатији ди-цеј је **Калвин Харис**, који је још 2013. са зарађених 46 милиона долара претекао велике поп звезде попут Кејти Пери и Џеј Зија (Jay-Z), тако обезбеђујући ЕДМ-у још већи продор на мејнстрим тржиште. Прошле године Харис је зарадио чак 63 милиона долара, а колико је огромна његова зарада говори податак да је у периоду 2013-2016 зарадио више него преосталих девет најбогатијих ди-цејева укупно током 2016. године. Значајан извор његовог прихода је резиденција у Хакасану, где је „букиран“ за укупно 70 наступа током две године, и за сваки плаћен више од 400 хиљада долара. Харис има и свој приватни авион. Све скупа, није лоше за младића који је до пре десетак година слагао робу у супермаркету једног изолованог градића у Шкотској. **Стив Аоки** такође поседује авион, а као син Рокија Аокија, оснивача познатог ланца ресторана јапанске кухиње Бенихана, наследио је очев предузетнички дух. Аоки је страствени инвеститор, има сопствену музичку етикету Дим Мек, неколико ресторана и ноћних клубова. Великом богатству Аокија доприноси и то да је најангажованији од свих водећих ди-цејева; он понекад има три наступа дневно, укупно гледајући, скоро двоструко више од било кога другог на топ листи (2013. имао је чак 277 наступа). **Дедмаус** има мање наступа од осталих ди-цејева, али то надокнађује њиховом вишом ценом која некада иде и до 500 хиљада долара (вероватно због богате хај-тех сценографије по којој је познат). О богатству **Афроцека** сведочи чињеница да је једном купио Ферари 458, слупао га за мање од сат, а онда купио нови аутомобил исте марке следећег дана (Greenburg, 2012-2016).

Сви ови подаци о астрономским зарадама најпознатијих савремених ди-цејева и њиховом начину живота, показују колико се ЕДМ у новијем периоду удаљио и отуђио од својих андерграунд почетака, и начина на који су тадашњи ди-цејеви живели и онога што су представљали. Због тога Алан Кинг (Alan King), један од чикашких ди-цеј пионира, критички истиче да је „доминантна култура у много погледа кооптирала хаус музику, где имамо људе попут Дејвида Гете, Дафт Панка и Тијеста који зарађују милионе долара годишње под етикетом ЕДМ-а, односно електронске плесне музике“ (Trice, 2012).

## **4.4. Културна доминација и хегемонија западне монокултуре, и укидање посебности аутохтоних култура народа бивше Југославије**

### **4.4.1. Глобална доминација и хегемонија западњачке монокултуре, и угрожавање идентитета и опстанка аутохтоних култура**

Анализирајући појаву и појам монокултуре на светском нивоу, видели смо да њену основу чини глобалистички капитализам који фаворизује тржишну економију и вредности конзумеризма на рачун осталих, алтернативних облика уређења друштвеног живота и система вредности. Успоставља се светско тржиште којим у разним областима доминира неколико великих и моћних транснационалних корпорација, чији производи постају све сличнији једни другима, што доводи до хомогенизације укуса, вредности и садржаја на глобалном нивоу. Такав систем има озбиљне последице по локална (национална) друштва и културе; он не само да не пружа прилику да се изрази и развије њихова разноликост и чудесна многостраност, већ ове разлике укида у корист једнообразне, западњачки обликоване и наметнуте културе. Велики индустријски и медијски конгломерати, са средиштем на Западу, дистрибуирају безизражајне и једнолике производе широм света, протерујући домаће форме и хомогенизујући оно што преостаје (Александер, 2007: 161).

**Михајло Ђорђевић** у својој семиотичкој анализи означава идејну, метафизичку силу, која покреће процес глобализације и успоставља доминацију монокултуре на светском нивоу, као „глобалистички ум“. То је „концепт индивидуалног и колективног наднационалног мишљења које тежи успостављању контроле, хегемоније и владавине над разним добрима и фундаменталним животним ресурсима на планети Земља“ (Ђорђевић, 2009: 21). Њега води снажна потреба за владавином светом, па представља семиотичку метафору агресивне и патолошке идеје о потчињавању света потребама једног светског владара - господара, која се материјализује као осећај хипернаднационалне моћи, доминације и хегемоније над другим државама света. Глобалистички ум карактерише начин мишљења владајућих структура западних земаља које су током историје преузимале улогу геостратешке, војне, економско-индустријске и културне силе, са тежњом да свој утицај и контролу прошире на остале земље, регионе и континенте, стављајући их у подређен и зависан положај. Он је патолошки зато што је сваки вид доминације, хегемоније, контроле и принуде стран хуманистичким аспектима и вредностима људске природе. Основни аспект семиотичког кода глобалистичког ума, као што смо већ видели, огледа се у успостављању западњачког културно-историјског модела који драстично умањује или чак потпуно укида комплексно мултикултурно историјско наслеђе и традицију. Он је једноставно усмерен на негацију супротне стране, њене културе, историје и традиционалних вредности; он тежи да, уместо њих, успостави потрошачко друштво, (из)окрене духовност ка материјалним производима и коначно, од великог дела популације

незападног света, налик сопственој, створи зависнике од фетиша куповине англоевропских роба и индустријских производа. Реч је о американизацији и британизацији њиховог менталног система, затрованог агресивном и перфидном медијском пропагандом посредством аудио-визуелних садржаја, која претвара популацију планете у глобалистичке зомбије који некритички и без свести о томе следе и прихватају све што им се нуди. У излагању таквом утицају они су осуђени на статус купца-конзумента западњачке робе и њених вредности. У том циљу глобалистички ум се користи психолошком пропагандом свог „капиталистичког раја“, кога „таргетирана“ медијска публика у западном свету доживљава као стварност, трансценденцијући сопствено ја у његов обећани свет.

По Ђорђевићу, овај западњачки „рај“ промовише се кроз масу културолошких глупости и смећа, тј. профитабилних и тржишно наметнутих не-вредности, које се бесомучним медијским понављањима у стилу „сто пута поновљена лаж постаје истина“, проглашавају за уметничка дела. Тако је материјално и културно супериорнији део света створио потребу код оног осиромашеног дела да купи његову културолошку (не)вредност, чиме га је још више осиромашао. При томе ће вам глобалистички ум продати као робу све, чак и оно што није за продају, а од вас неће купити скоро ништа. У економском погледу, натераће вас да укинете све баријере и царине да би се његова роба раширила по вашој држави, а вама и комплетном глобалном свету, дозволиће да на његов сто убаците само неку мрвицу. Нпр. америчка аудио-визуелна продукција покрива око 85% ових садржаја на светском нивоу, док је прописана дозвољена квота за страну аудио-визуелну продукцију у САД само 2%. Јасно је, дакле, да се не може говорити чак ни о приближно равномерној заступљености појединачних културних модела у оквиру светског тржишта, јер је глобалистичка (моно)културна свест диктирана изванкултурним аспектима, геостратешком агресијом „једине“ суперсиле која делује као „Голијат“ према читавој маси „Давида“. Комплетна размена културних добара на светском нивоу одвија се према моделу културне и медијске доминације неколико, у војно-политичком и економском погледу, надмоћних држава над масом слабијих и сиромашнијих. Неразвијене и сиромашне земље веома тешко пробијају културну и медијску баријеру глобалистичког простора. Укратко, глобалистички ум је организован као хидра која једино опстаје ако гута све друге, ако је абнормално агресивна, посесивна, саморекламирајућа и увек спремна за акцију (Ђорђевић, 2009: 21-23, 576-578, 580; 2005а: 8, 11, 15; 2008: 14).

Још неки наши аутори бавили су се темом утицаја глобалистичке монокултуре на светско становништво и његово културно обликовање, укључујући област музике. Композитор и професор **Вера Миланковић** критички примећује да у овим појавама као да је све у хипнотичкој служби новог светског поретка оличеног у вештачкој заједници у којој живи, за глобалног владоаца, савршен народ: организован по инстант принципу, искорењен, без порекла, који само упија нова технолошка чуда. Проблем је што без минимума правог образовања, које углавном има основу у класичној култури и традицији, сва та достигнућа умртвљују способност перцепције на свим плановима, па тако и на плану музике (Миланковић, 1996: 141). Етномузиколог **Јасмина Милојевић** такође

наводи да је продор западњачке популарне музике у све делове света обележио крај 20. века. Широм света она је била подржана од моћних транснационалних компанија које су трагале за новим и масовним тржиштима, проширењем западњачких медија на све регионе и људе, и распрострањеном тенденцијом повезивања западњачке популарне културе са „модерношћу“ и модом. У многим земљама, од Индонезије до Јужне Африке, западњачки поп-стил је постао важан музички медијум на регионалном и континенталном нивоу. Под утицајем ових и других фактора, читаве културе се одричу домаће музичке традиције у прилог западњачких жанрова. Широм Источне и Југоисточне Азије на пример, популарна музика у највећој мери представља варијације западњачке поп-баладе и лаког рока (индонезијски поп, тајландски сакон, кинески кантопоп) у којима су азијске карактеристике минималне. По Милојевићевој, културни империјализам и његове музичке манифестације имају неколико димензија. Једна је у великој мери некомпензовано присвајање стране музике (чак и музичара) од стране западњачке музичке индустрије према привременој моди и фасцинацији. Други је очигледна деформација изворне фолклорне и маргинализација класичне музике у развијеном свету, која доводи до одвајања од властитог културног идентитета кроз уплив комерцијалног западњачког попа, кога су европске и америчке продукцијске корпорације ставиле у надређену позицију на програмима међународних радио-телевизијских система (Милојевић, 2004: 26, 27, 29).

#### **4.4.2. ЕДМ култура у Србији и региону - тотална доминација и хегемонија западњачке монокултуре**

Када је реч о утицају западњачке популарне културе на културни и медијски простор бивше Југославије, више домаћих истраживача се бавило том темом. Нажалост, Србија, а највећим делом и остале земље из овог региона, за разлику од јаким европских држава (спрам САД-а) (Bernstein, Sekine, Weissman, 2007), не предузимају ни минималне мере заштите свог културног идентитета у односу на снажан талас монокултуре који наш простор заплъускује са Запада. Американизовани карактер овог хегемонског културног модела потискује или потпуно укида аутохтону националну културу мањих народа, па тако и српског.

У складу с овом дијагнозом, **Ђорђевић** истиче да глобални ниво културне и медијске вредности није у складу са српским духовним бићем, јер фаворизује пролазне и безвредне ствари потрошачког и економски исплативог менталитета чији је слоган материјалистички схваћен „бољи живот“. По њему, прецењене материјалне вредности, које су кроз бесомучну западњачку идеологију и пропаганду агресивно нуђене према њиховом моделу „бољег живота“, оставиле су у другој половини 20. века и почетком 21. века дубок културни ожиљак на духовном бићу српског народа. Насилним променама друштвених односа, посебно после Другог светског рата, измењена је културолошка слика српског духовног бића. Семиотичко тумачење показује да су старе, традиционалне,



аутохтоне социјално-културне категорије оцењене су као „регресивне“ и замењене савременијим и „напреднијим“, да би у последњем периоду „национално“ уступило место „глобалном“. Уместо повратка изворној старословенској култури, усвојен је модел западњачко-северњачке нордијске културе, иначе стран српском духовном миљеу. Од 50-их година 20. века запажају се константно несналажење и деградација српског културног бића и простора зарад мондијалистичког приступа комуникацији (Ђорђевић, 2008: 14). Зато се у нашем савременом тражењу сопственог облика културно-уметничке свести запажа полувековно масовно копирање америчког и англосаксонског модела, иако наш народ поседује далеко дужу и садржајнију духовно-културну традицију. Семиотички посматрано, ова култура нам се указује као једина „шанса“, без обзира што поништава наше културно-уметничко наслеђе и културне потребе, које су инстант-супституисане наводно „оригиналнијим“, „уметнички вреднијим“ и „профитабилнијим“ моделом, како га глобални маркетинг представља. Материјалистички аспект агресивне англо-америчке културе поништава духовну актуелност других, посебно култура осиромашеног света. Прихватајући културни модел материјално богате западне цивилизације, његови становници сањаре да ће и сами осетити ту „материјалну благодет“, што је, по Ђорђевићевом семиотичком увиду, сан, илузија и фарса. И не само да треба бити скептичан према овим очекивањима, већ се мора имати поверење у вредност сопствене нације и њене културе, јер бити сиромашан материјално, не значи да смо сиромашни духовно (Ђорђевић, 2005а: 7).

У одељку 4.2. навели смо како наша клупска и фестивалска ЕДМ сцена верно имитира и копира доминантне обрасце забаве и спектакла које промовишу западњачки медији и популарна култура. Сада ћемо видети како се тај процес асимиловања одвија на осталим културолошким пољима. Језик је један од најважнијих, ако не и најважнији, темељ културног идентитета једне заједнице, самим тим, услов њеног постојања као посебног колективитета у односу на друге. Због његове примарности као знаковног система, коју су истицали неки мислиоци попут Сосира и Барта, он има посебан семиотички значај за нашу анализу. Критичко разматрање показује да, ако један народ масовно почне да говори неким другим језиком од матерњег, и да пише неким другим писмом од властитог, тешко да ћемо мислити да је у питању исти народ као до тада. И управо на плану језика највише се види које су размере гашења српског националног идентитета када је реч о ЕДМ-у. Наиме, називи, имена, готово свих ЕДМ фестивала и дешавања, клубова у којима се изводи ЕДМ, домаћих ди-џејева и њихових асоцијација, пројеката и организација, етикета, радио и ТВ емисија, и свега осталог што има везе са ЕДМ сценом у Србији, на англоамеричком су језику или су креирана у његовом духу, и пишу се енглеским алфабетом. Исто важи за ЕДМ сцену у Црној Гори и Хрватској. Наведимо их сада конкретно.

**Фестивали и дешавања: Србија** - Exit, Lovefest, Belgrade Foam Fest, Serbia Wonderland, Green Future, Green Love, Vibe; **Црна Гора** - Sea Dance, Refresh, Spring Break Montenegro; **Хрватска** - Ultra Europe, Sea Star, Electro Dance Madness (EDM), Spring Break

Croatia, Hideout, Black Sheep, Stereo Forest, Barrakud, Sonus, Love International, Soundwave, Defected Croatia, Demanktel Selektors, Seesplash, Slurp!, Dimensions, Outlook итд.

**Клубови:** **Србија** - Tilt, Stefan Braun, Plastic, Mint, Brankow, Square, Dragstor Play, Share, The Tube, Freestyler, Shake'n'Shake, Hot Mess, Sound; **Црна Гора** - Maximus, District; **Хрватска** - Noa Beach Club, Papaya, Kalypso, Aquarius, Euphoria, Barbarella's Discotheque, The Garden итд.

**Ди-џејеви** (права имена су у заградама): **Србија** - Mark Wee (Марко Вајагић), Eye (Vlada Eye), S.T.R.O.V. (Дејан Мирковић), Velja Innvision (Веља Мијановић), Oakich (Никола Ђокић), Tom Gerard (Милош Вукичевић), Erick Kasell (Стефан Лазић), Cavin Viviano (Иван Ивановић), Rosske (Немања Росић), Matalive (Матеја Маховић), Gramophonedzie/Marko Hollywood (Марко Милићевић), Regen (Милош Павловић), Avoid (Владимир Аћић), Pessto (Предраг Стојков), Vandal Steve (Стефан Трикић), Reblok (Горан Парађина), Lady Dee (Дијана Кнежевић); **Црна Гора** - Jan de R (Дејан Решетар), Gillerz (Александар Гилић), Pashton Kutcher/Pseehaw (Павле Радоњић), Audiostorm (Огњен Вуковић), Mtech (Младен Бановић), Soft 85/X-Twins (Милош Вучковић), Montech (Марко Стојовић), Вее (Јанко Рашчанин), Raven Tk (Гаврило Јововић), Nigel (Ненад Станишић); **Хрватска** - System Divine (Давид Рончевић), Miss Soulfly (Марина Карамарко), Tom Bug (Томислав Брусач), Pero Fullhouse (Перо Брчић), Turkthedj (Хрвоје Турчин), Blacksoul (Томислав Пасанец), Val Vashar (Вал Куртин), Joe 2 Shine (Дарко Стојаковић), Claus Cottini (Клаудио Когеј), Matroda (Матија Родић), Miss Sunshine (Сунчица Баришић), Yakka (Домагој Јакић) итд.

**Ди-џеј асоцијације:** **Србија** - Banging Trio, Mirko & Meex, The Beatshakers, Osaka Vibe, MAD2MAD, Showbiz, Zap Me Strobe, Wise D & Kobe, Calavera & Manya, Masai Warriors, Kinetic Vibe, Divolly & Markward, Zwein; **Црна Гора** - Pitch'n'Destroy, GroovyCastelNouvo, Beat at Joe's, 2beat or not 2beat, Who See итд.

**Пројекти и организације:** **Србија** - Technokratia, Free Management, Jungle Tribe, Respect DJs, Privilege, Elektroshock; **Црна Гора** - Click2Dream, Totalitare Underground; **Хрватска** - Mox Media, HouseFusion итд.

**Етикете:** **Србија** - Recycled Loops, Recon Warriors, Recon Light, Traffica, Sake & Vinyl, Lucky Light LTD, Hoist Records, Creed Records, Tauten, Watermelon Recordings; **Хрватска** - Moondance, THANKQ, Out of Place итд.

**Радио емисије:** Spin, BPM, Stereo Freeze, Generator, Fractal, Music For Body And Soul, Christallization итд.

**ТВ емисије:** VJ Techno, Supernova итд.

Споменимо још као важне податке који иду у прилог доминације монокултуре да се права имена неких ди-џејева тешко налазе, јер се они најчешће појављују под наведеним

псеудонимима, а за неке нисмо успели да нађемо ни после детаљније претраге на Гуглу (Dave Floyd, Kid Vibes, Wise D & Kobe, Peppe, Kid Kimi, Danny Cruz, Speedy, Kinetic Vibe у Србији; Virgin Helena и Aldo Morro у Хрватској). Такође, неколико сајтова фестивала и клубова у Србији, као ни сајт Технократије, немају верзију на српском језику, док је у Хрватској ситуација још драстичнија - од 30-ак сајтова у вези са ЕДМ-ом које смо прегледали, само неколико има верзију на матерњем језику.

Иста доминација англоамеричког језика и писма види се у називима бина и зона на ЕДМ фестивалима. **Егзит:** Main, Dance Arena, Explosive, Fusion, No Sleep NS; **Лавфест:** Fire, SMF Energy, Jack Live, H2O, Burn Energy, Bushmills Live, Silent Disco, zone - Cinema, Photo, Graffiti, Chill, Street Basket, Extreme, Workshop, Eco, Kids; **Белгрејд Фоам Фест:** Main, Silent, Happy People; **Србија Вондерленд:** Wonderland Stage, V.I.P. Terrace, Food Corner, Fruit Corner, Nargila Chill Zone, Wonderland Cinema, World Corner, Slammer Hammer, Wonderland Box, Body Paint Spot, Magician Corner; **Вајб:** Main, Orbital, Sun; **Си Денс:** Dance Paradise, Reggae, Silent Dance, Latino, Cinema, CHILL Zone; **Ултра Јуроп:** Main, Ultra Worldwide Arena, UMF Radio, Megastructure, Resistance Afterburner, Arcadia Afterburner; **Си Стар:** Tesla Main, Nautilus Arena, Silent Octopus, Zion Beats, Cinema, Exotic Laguna итд.

На сајтовима клубова и порталима посвећеним ЕДМ дешавањима, редовно се могу наћи следећи англоамерички изрази који представљају уобичајен жаргон ЕДМ културе, а који се најчешће користе уместо наших одговарајућих превода: *headliner, resident, line up, stage, warm up, booking, artist, event, party, after party, vibe, clubbing, b2b (back2back)* итд. Неки наводи из презентација београдских клубова показују пренаглашено и прекомерно коришћење оваквих туђица. Наши ди-џејеви у својим интервјуима такође знају да упадљиво користе англоамеричке речи које су некада толико густо концентрисане у реченици да доводе до комуникационог шума и неразумљивости, а у сваком случају остављају, у семиотичком погледу, утисак крајње језичке извештачености, или боље рећи, гротескности (Цар, 2016; Clubber, 2016; Grotto, 2016, 2017; Колектив, 2016; Mondo, 2014; Sea Star Festival; Vijesti, 2016).

Надмоћ западњачке, англоамерички обликоване монокултуре, и подређивање њеном свету и мерилима као узорним параметрима из којих се црпи властита вредност и статус, види се у и представљању рада и успеха домаћих ди-џејева. Главна ствар која се у том погледу обавезно наглашава је да неки наш ди-џеј има сарадњу са појединим светским „суперстаровима“ или од њих добија подршку, што аутоматски треба да истакне његов значај и величину. Такође, неизоставно се наводи да је забележио успех са својом нумером на некој страни, „чувеној“ и „утицајној“ етикети или сервису, или да је имао „резиденцију“, односно наступ, на „главним“, „водећим“ или „најпрестижнијим“ фестивалима и клубовима у иностранству.

Следеће речи **Рблока** су експлицитан и есенцијалан пример подређивања (ино)страном и глобалном, и самим тим, тријумфа монокултуре на плану индивидуалне

свести, коју у мањем или већем степену дели већина наших ди-џејева: „Ја сам се од старта фокусирао да урадим нешто на глобалном нивоу тако да се никад нисам цимао ни најмање у Србији...Чак и нека највећа имена данашњице су ми рекла да не треба уопште да се фокусирам на домаћу сцену где год да живим из разлога што кад се пробијеш 'преко' аутоматски постајеш популаран и у својој земљи...генерално мислим да је боље овако него обрнуто с' тим што у Србији да си не знам колико популаран ти ништа не значи било где 'преко'...кога брига“ (Grotto, 2016). Дакле, примат и приоритет има доказивање „преко“, а не у Србији, јер се пренос утицаја одвија крајње једносмерно и асиметрично од иностранства ка матичној земљи, која у том погледу нема никакву аутономију ни посебан значај. Публицитет и престиж на странај ди-џеј сцени аутоматски ће се одразити на домаћој, док обрнуто не важи - у иностранству никога није брига за твој успех у Србији. То је, по Реблоку, не само реалност, него и нешто што треба да буде. Национално самоодрицање и самопорицање долазе овде до крајњих граница. Једнострано угледање на западњачки „свет“ и помодарско имитирање његових трендова, нарочито је приметно у презентацији домаћих клубова и фестивала који се практично утркују ко ће више личити на своје „светске“ узор (Ибицу, Берлин, Лондон, Њујорк, Ултра, Гумороуленд итд.).

Независно од чињенице да је то наш предмет истраживања, чини се да нема друге области која би боље илустровала губљење аутохтоног карактера и националног идентитета српске и културе других народа бивше Југославије, од профила регионалне ЕДМ сцене. Јер, асимилација регионалне ЕДМ културе у глобалистичку западњачку монокултуру дошла је на овом простору до потпуног изражаја и крајње обухватности. Ово утолико пре што у домену популарне музике, па и популарне културе уопште, овдашње државе и друштва не предузимају никакве заштитне мере од западњачке инвазије и освајања. Напротив, она се томе налету на све могуће начине препуштају и додатно га јачају. Можемо закључити да, ако имамо у виду културну доминацију и хегемонију западне популарне музике у свету, онда ћемо боље разумети феномен популарности електронске плесне музике на простору бивше Југославије (**појединачна хипотеза 5**).

У погледу хегемоније западњачке монокултуре и укидања аутохтоних култура народа бивше Југославије на плану музике, потребно је истаћи и феномен турбофолка као доминантног музичког правца на овом простору у последњих неколико деценија. Његов специфичан идентитет одређен је управо јачањем постојећих и уношењем нових елемената електронске и уопште популарне западњачке музике у дотадашњу неофолк, тј. новокомпоновану народну музику (инструменти, ритам, аудио и видео продукција, имиџ извођача итд.) Тако се западњачка монокултура наметнула не само у области ЕДМ-а, већ и код најпопуларнијег музичког правца, што говори о драстичном слабљењу, па и одумирању изворн(и)је музичке, и националне културе у целини. Ово се опет семиотички примећује на језичком нивоу - временом је све више почело да се говори и пише о „фолк“, а не о народној музици, да би са појавом и ширењем израза „турбофолк“ (кованица од две стране, западњачке речи), аутентична народна музика, како у језику тако и у стварности, нестајала, или у најбољем случају, била гурнута на крајњу маргину. И не само у домену

производње звука, тј. музике, већ и у области видео спотова и медијске презентације, продукцијске и маркетиншке стратегије турбофолка у целини копирају глобални мејнстрим, у тој мери да често само вокали (са специфично балканским или оријенталним бојама) разликују турбофолк од западњачке поп музике. У сваком случају, ови наглашени мелизми и трилери („завијање“) у певању, карактеристични за оријенталну музику, на још један начин удаљавају турбофолк од изворне, аутохтоне српске народне музике (Baker, 2007; Ћвого, 2014; Драгићевић-Шешић, 1994; Ђурковић, 2009; Горди, 2001; Грујић, 2012; Кроња, 2008; Андрић, 2011; Б92, 2014б; Ћирјаковић, 2005; Димитријевић, 2002; Кроња, 2004; Милојевић, 2008; Newsweek, 2015; Томић, 2015).

Не чуди онда да је поводом ЕДМ-а, турбофолка и сличних феномена који показују потчињавање западњачкој монокултури, и данас актуелна мисао Добрице Ћосића изречена пре скоро 50 година: „Масовна култура, тј. култура америчке потрошачке цивилизације победоносно осваја наш простор. Њени видови и средства постали су и политичке чињенице нашег прогреса. Једном животном делу, смислу, начину и стилу живљења, предајемо се лако и весело. Отпори се чине ретко, неефикасно и само са становишта одређеног политичког прагматизма“ (1969) (Јањетовић, 2011: 13). Слично сматра и Узелац, који неумерену фасцинацију техником повезује са американизацијом и културним искорењивањем нашег народа: „Наша култура је презрела у часу кад се почела американизовати и попримати вредносну форму технике чиме је постала не-људска и не више по мери нас“ (Узелац, 2007: 293). Владавина технологије и њено недистанцирано, некритичко обожавање које прати (про)западњачка идеолошка свест, нарочито долазе до изражаја у савременом ЕДМ-у, па је ово згодан увод у следеће поглавље рада које се бави критичким преиспитивањем његових комуникацијских и културних аспеката.

## 5. ПОЗИТИВНИ И НЕГАТИВНИ АСПЕКТИ ЕЛЕКТРОНСКЕ ПЛЕСНЕ МУЗИКЕ

### 5.1. Критичко испитивање комуниколошких аспеката електронске плесне музике

#### 5.1.1. Апсолутизација технологије у електронској музици

Када је реч о комуниколошким аспектима ЕДМ-а, питање улоге електронске технологије у овој врсти музике, и њеног односа према човеку као ствараоцу, и смислу и циљевима музичке делатности, одмах побуђује пажњу и размишљање. У тексту „Електронска панорама“ амерички композитор **Елиот Шварц** покушао је да одбрани чисто електронску музику од критике која се позива на хуманистичке и естетске критеријуме и вредности. Он наводи да људе који су несклони овој врсти музике од њеног призора „подилази језа“, и да они верују да је то „коначна победа Машине над Човеком, Дехуманизација Уметности, тријумф Буке над Музиком“ (Шварц, 1988).

Ова врста критике може се применити и на ЕДМ, и она се заиста појављује код многих аутора. Тако **Ђорђевић** семиотички уочава парадокс, да се искључивим усредсређивањем на технологију на крају долази до тога да није важно шта снимате, већ на чему или са чим снимате. Ово је био проблем већ у авангардној озбиљној музици, код које су нови инструменти и начин њихове употребе постали средишња тачка који дефинишу уметничко дело и читав музички правац, па је највећи део њених композитора главнину свог рада посветио проналажењу нових инструмената или искушавању њихових крајњих техничких могућности. По Ђорђевићу, тако фетишизован приступ технологији, у спрези са комерцијализацијом музичких производа, као што је случај у популарној музици, доводи до ограничавања стваралачке слободе, и гушења њене естетске и мисаоне креативности и оригиналности. Сценски или звучни ефекти којих, како смо видели, има напретек у ЕДМ-у, не смеју потиснути, а још мање заменити, уметничку и идејну поруку, јер музичко остварење мора задовољити оба аспекта свог дизајна: и креативно-уметнички и технолошки. Овај други, у крајњем, мора бити подређен првом, у функцији његове естетске, етичке и сазнајне вредности и циља. ЕДМ и ди-џеј продуценти, стога, не смеју да забораве онај Мејов увид: „Нема никаквог рецепта, нити клавијатуре или ритам машине која производи најбољи техно. Тога никада није било“. Другим речима, за „најбољи техно“, и ЕДМ уопште, потребна је, на првом месту, уметничка креативност; ни најнапреднији хај-тех инструменти и поступци ту нису довољни.

Критикујући апсолутизацију технологије у ЕДМ-у, **Рејнолдс** иде дотле да тврди да је хаус музика, поготово у њеном ејсид жанру, утемељена у „искорењености“. Музика овде звучи неоргански: машине „разговарају једна с другом“ у нестварном акустичном простору. Када звуци из реалног спољашњег света уђу у свет хауса, они се електронски процесуирају и лишавају своје „телесности“, нпр. искривљавањем и манипулацијом људског гласа, чиме се празни његова „душа“, а он своди на површан звучни ефекат (Reynolds, 2012: 22). Наше је мишљење да овај опис више одговара каснијем развоју хауса и других ЕДМ праваца, а не његовим почецима, када су, поред електронске подлоге, биле важне и вокалне деонице које су заиста изражавале неко истинско људско осећање или идејну поруку (нпр. „Your Love“ Џејмија Принципла у првом, и „Can You Feel It“ Мистер Фингерса у другом случају). На почетку филма „Pump Up the Volume“, на једном месту се каже: „Хаус је попут осећања, а ако их нема, нема ни хауса“ (YouTube, 1. део видео 1). Ово су позитивни аспекти ране хаус музике у комуникационом погледу. У складу с тим, занимљиво је да је пионир ејсид хаус музике ди-џеј **Пјер** (Pierre/Nathaniel Pierre Jones), након што је снимео неколико химни овог жанра, био један од првих који је напустио овај звук. Објашњавајући свој отклон од „трака“ ка песмама, Пјер каже да су траке „некако бездушне...У њима нема емоција које би биле одвојене од скакања горе-доле и жеље да играте“.

Рејнолдс додаје да ако има неке емоције у ејсид хаусу, чини се да она потиче из подљудског домена, као „страст“ субатомских честица, сиренска песма ентропије, узвик „Ом“ који исијава из утробе „Мајке Земље“ (Reynolds, 2012: 27). У сваком случају, не из људске природе. Нарочито је за једног од оснивача техно **Дерика Меја** поремећена и развратна атмосфера, која је карактерисала британску ејсид хаус музику и рејв поткултуру, била неки сасвим други свет од његове визије идеалне техно публице урбаних естета (Reynolds, 2012: 56). **Миланковићева** у тексту „Музика и(ли) насиље“ такође истиче отуђујућу, дехуманизујућу природу чисто електронске музике, у којој човек постаје слуга технолошких изума које је сам створио: „Основна карактеристика ритам машине је клаустрофобична. Она музици не даје да дише. Субјективан утисак који ритам машина даје јесте утисак убрзавања, односно ходања без даха. Ту и лежи чињеница да ово и овакво насиље не даје времена за перцепцију...Дигитално снимање само по себи је одлично средство, наравно ако се не искључи људски фактор, јер свако технолошко достигнуће корисно је ако је у служби човека, али ако је човек у његовој служби, онда је деструктивно“ (Миланковић, 1996: 143). Стога, обоготворење технологије може довести до преокретања односа и улога машине и човека. Тада машина није само неизоставан и равноправан учесник у креирању музике, већ нешто више од тога, повлашћена инстанца код које је људско присуство тек неопходни додатак дигитално произведеним звуцима. Човек постаје заправо саиграч, коаутор, протеза машине, што је дефинитивно пут у дехуманизацију и аутодеструкцију, које је Шварц, по нашем мишљењу, неуспешно покушао да релавитизује, па чак и оспори у случају чисто технолошки/компјутерски произведене електронске музике.

Изразита доминација технологије која остале музичке елементе и циљеве гура у сасвим други план, или их потпуно истискује, посебно је видљива у савременом ЕДМ-у, у продукцији и наступима ди-џеј супер звезда. **Марко Настић** у једном интервјуу указује на проблематичност тренда у коме компјутери преузимају све већу улогу у креирању ЕДМ звука, и практично замењују аутора, човека са његовим специфичним индивидуалним способностима, вештинама, квалитетима: „Мислим да у време кад је ди-џејинг постао као видео игрица где можеш да купиш софтвер и симулираш миксовање, једино решење је у оригиналности. Зато верујем у ди-џејеве који раде на себи и мислим да поред таквих ди-џејева велике шансе имају људи који раде *live actove*“ (Блиц, 2015б). Шта тек рећи за **Авићија** који отворено поручује: „Потребан ти је компјутер, и заиста, ништа више од тога“ (Greenburg, 2013). Дакле, оно што је раније било достигнуће самог ди-џеја и израз уметничког квалитета његовог рада, због примата (најновије) технологије у музици, сада већином одрађују компјутери, услед чега одумире изворна ди-џеј аутентичност и креативност.

### 5.1.2. Укидање речи и мисли у ЕДМ-у

Семиотичка анализа показује да је минимализација речи и мишљења посебно изражен аспект премоћи технологије у ЕДМ-у. Чак и тамо где се речи појављују, текст углавном има врло кратак и једноставан мисаони садржај, и заузима споредну улогу у односу на ритам, представљајући његову пратњу, а не обрнуто. Наравно, музика је примарно невербална уметност и многе њене композиције су чисто инструменталне. Али, и таква музичка остварења, када је реч о неелектронској музици, у свом специфичном уметничком медијуму побуђују или изражавају одређене мисли и осећања, или могу да представљају адекватну пратњу и илустрацију неке радње и дешавања. Она, другим речима, имају неко значење које се може мисаоно реконструисати. За разлику од тога, ЕДМ не сматра мисаоно значење битним. И тамо где то не изгледа тако, као у изјавама, посебно, техно ди-џејева, у којима се види да они концептуално промишљају своју музику, то је прилично мањинска струја унутар ЕДМ-а, а и мишљење се ту првенствено односи на састављање музичке форме, а не на дубље спознавање саме стварности.

Како каже **Симеуновић**, већина ствари у хаус музици има само пар реченица свог основног текста, тако да због тога неће бити много проблема око тога „шта је писац хтео да каже“. Такође, у овој музици ни гласови веома често не играју неку битну улогу, него су једноставно уливени у укупни ритам који је једино оно на шта се озбиљно рачуна. Како је раније већ речено, хаус музика, а то важи за ЕДМ у целини, више је да се слуша и игра, а мање да се кроз њу, путем текста, шаљу мисаоне и емотивне поруке. Штавише, по Симеуновићу, текст уопште није ни потребан. Звук прави чаролију а не речи. Ако су и присутне, речи се користе не као речи песме које преносе неко значење, него као сугестије које треба да помогну да се покренемо (Симеуновић: House, 2011). Ејсид хаус је отишао још даље у овој „немисаоној“ тенденцији, чинећи је чак антимишаоном. Са њим је откуцај



музике постао до краја репетитиван и хипнотички, лишен стихова који би могли да захтевају размишљање и анализу, другим речима, форма бекства. Овде је значајан нагласак на „немисаоности“, одсуству напора или жеље за анализом. Један љубитељ ејсид хауса тим поводом каже: „Ова музика је само једна мешавина ритмова...не треба да бринеш о превише промена, или о речима, она се само убрзава или успорава...Не мораш да мислиш, само слушај музику и препусти се начину на који твоје тело преовладава над твојим умом“ (Goulding, Shankar, Elliott, 2001). **Рејнолдс** истиче да су „џек“ (*jack*) и ејсид траке машинска музика „без пардона“, „машински произведена музика која те претвара у машину“. Њена репетитивност која укида мисао нуди „ослобођење“ кроз трансичан плес. Ејсид хаус сасвим заобилази речи и продужава ка нечему што се осећа као директно запоседање нервног система путем баса који се биолошки осећа (Reynolds, 2012: 19, 21).

Наше семиотичко мишљење је да музика својим невербалним средствима долази до оних димензија људске личности и постојања, до којих не могу допрети други облици свести, укључујући дискурзивну, вербално артикулисану мисао, и остале врсте уметности. У томе је њена вредност и неопходност, што превазилази границе речи и мишљења. Али, проблем са ЕДМ-ом и сличним музичким правцима који сасвим маргинализују, па и одбацују текст и идејну поруку, је што одлазе у другу крајност. Границе језика и мисли треба проширити, а не сузити. Позитивна вредност ЕДМ-а је што оспорава једнострану доминацију интелекта и афирмише телесну димензију, указујући на потребу њене релаксације кроз игру. Игра, како је сматрао **Финк**, свакако јесте основни егзистенцијални феномен који у највећој мери одбија од себе појам. Она је важан моменат у човековом постојању јер човек није само мисаоно, већ и телесно биће. Међутим, музика која се практично своди само на звучни и телесни ритам, са закржљалом мисли и осећањем, пада у другу врсту једностраности, и може постати оруђе новог облика репресије и контроле, овог пута у виду десублимације коју ЕДМ култура толико упражњава и промовише. Уосталом, у чему би онда била разлика између ЕДМ-а и нпр. турбофолка код нас, ако овај други никада није имао репутацију нечега што захтева „дубље размишљање“, због чега се понајпре схватао и описивао као „брза музика, добра за плесање“ (Грујић, 2012: 173)?

Зато, у семиотичком погледу, мисао мора у музици бити сачувана, а не изгубљена; мишљење, са својим критичким потенцијалом, осигурава нам истинску аутономију, или бар показује путеве њеног остварења. Музика треба да служи као помоћ и подстицај на овом путу, а не као оруђе скретања и назадовања ка новом поробљавању, утолико опаснијем што је скривено иза илузије ослобођења. На ову проблематичну друштвену димензију поп(уларне) музике, у коју спада и савремени ЕДМ као мејнстрим и комерцијални жанр, указује **Узелац**, позивајући се на **Адорна**. У следећим реченицама можемо препознати типичне начине конзумације ове врсте музике и разумети њене функције и последице на индивидуалном и друштвеном плану: „Поп-музика се обраћа психолошки слабим личностима, крајње некритичким особама које се скептички односе према свему оном што тражи напор мишљења...Зато та музика мора стално да се слуша: на улици, на школским часовима, у аутобусу, код куће...Опседнут таквом манијом човек се

мири с угњетавањем, осамљеношћу и социјалним притисцима (и у том смислу поп-музика је оруђе власти); такав човек се повлачи у свој илузорни свет верујући како ту може бити сам са собом...Поп-музика не дозвољава сконцентрисано слушање и зато захтева прегласност; пасивизујући слух, поп-музика безболно увлачи човека у систем индустрије културе, у систем прогресивног заглупљивања маса“ (Узелац, 2007: 364, 365)

### 5.1.3. Доминација буке у ЕДМ-у

Још једна комуникацијска карактеристика ЕДМ-а која у семиотичком смислу показује његову антиинтелектуалну, а по некима и антиестетску природу, је велики интензитет звука, производња буке, која такође долази као последица некритичке употребе и фасцинације технологијом. По **Хебдицу**, поткултуре иначе представљају буку насупрот звуку (Хебдиц, 1980: 91), тако да је и ЕДМ, који је изворно настао као поткултура, кренуо тим правцем, али и задржао га захваљујући све развијенијим технолошким могућностима. Ејсид хаус, који је букнуо у Британији крајем 80-их, доделио је буци примарно место. Ди-џеј **Мистер Си** (Mr. C) каже да „више није било речи о томе колико је музика била психоделична или изазовна, већ колико је бучна“ (Reynolds, 2012: 65). Зато не чуди да је изнад плесне сале чувеног лондонског клуба **Министри оф Саунд** стајало упозорење „Прекомерни нивои буке!“. Један њен посетилац описује искуство које је у њој доживео: „Звук ме следећег тренутка удара у главу к'о камион. Међутим, управо тај пулсирајући музички систем један је од разлога због кога иоле озбиљни лондонски клубашаи још увек долазе овамо“ (Марковић, 2003: 487). На британској сцени је јачину и брзину звука највише развио подправац хардкор/џангл, за који овај посматрач каже да га мрзе „чак и најортодокснији клубашаи, који се куну у екстремни техно (који мени лично звучи као да на уво слушаш бушилицу за бетон). Са 180 тактова у минути, његов ритам толико је брз и фуриозан да ти вибрирају и стомак и очне јабучице“ (Марковић, 2003: 488).

Занимљиво је да се управо **Пол Окенфолд**, који је био један од пионира ејсид хауса у Британији, у наредном периоду успротивио тренду који је рејв заузео ка екстремно јаком и брзом звуку, и увео спорији темпо музике. Врхунац Окенфолдовога анти-рејв става био је темпо од 98 bpm, који је одржавао идеју да брзина ЕДМ-а никада не треба да постане троцифрена (Reynolds, 2012: 65-66). Неки истраживачи популарне музике такође изражавају аверзију према њеном бучном карактеру, и у томе примећују антихуманистичко и антиуметничко усмерење. По **Теодору Рожаку** (Theodore Roszak), аутору чувене књиге „Настанак контракултуре“ („The Making of a Counter Culture“, 1969), велики део поп музике је „превише брутално гласан и/или електронички извјештачен. Нисам нарочити присталица претварања музике и људског гласа у сировину акустичког инжењеринга“ (Рожак, 1978: 213). **Татјана Самарџија** критички оцењује: „Данашња електронска цивилизација протерала је тишину далеко од човека, одузимајући му прилике да у миру размишља и сретне се са својим бићем, ућуткујући разум наметнутим речима и ритмом. Ко још чује онај 'sound of silence' о ком су певали **Сајмон и Гарфанкл**...Уместо

тога, ту је 'бука и бес' данашње музике, која замагљује савест, и окреће пажњу од важног ка тривијалном и неретко вулгарном“ (Самарџија).

Када је реч о (електронској) музици, и то не само популарној, већ и озбиљној, код које су неки авангардни аутори и правци развијали и величали концепт шума и буке<sup>19</sup>, Ђорђевић је такође врло критичан: „Савремени слушалац стиче утисак да његовој музичкој епохи недостају суптилније црте атрибута музике. Звукова је много, као и најразноврснијих тонова, али се чини да је музике 'мало'. Звука је толико много, и изгледа као да за музику 'нема места!' Понекад се чини да су атрибути музике 'изгубљени'. Атрибути, као духовност и експресивна надградња сирове звучне базе, као изражајни уметнички елементи које ствара човек“ (Ђорђевић, 2000: 117). Савремена музика, као и филм, дефинитивно су победа Буке и технолошке Сировости над Музиком, Уметношћу, Човеком. Оно што ову победу омогућује је пораз духовности и експресивне обраде и надоградње звука како у мисаоном, тако у осећајном погледу. На крају, **Жак Атали** који је написао књигу „Бука“ („Bruits: essai sur l'economie politique de la musique“, 1977), говори о комуникацијском отуђењу и дехуманизацији код припадника ЕДМ културе - учесника рејв забава и посетиоца ноћних клубова. Музика је овде „само маска некомуникативности, усамљених играча који плешу једни крај других, тишине коју намеће јачина звука, ускраћујући говор онима који уосталом не желе или не могу да говоре“; „ствара се гомила миметичких аутиста заглушених понављањем истог ритма, који уживају у својој потчињености вртоглавом кружењу“ (Атали, 2007: 165, 172). Људска реч и глас утихнули су пред буком која се снажно шири кроз простор, а мисаоност, па и свесност, устукнули су пред репетитивношћу телесне ритмике, тако да не може бити речи о истинској људској интеракцији и еманципацији.

#### 5.1.4. Савремени ди-џејеви као супер звезде

Још једна промена у комуникацијским аспектима ЕДМ-а, нарочито кад је реч о односу ди-џеја и публике, приметна је у самом уздицању савремених ди-џејева у ранг супер звезда, што се јасно разликује од ЕДМ почетака. Иако су и тада познати ди-џејеви (Харди, Леван, Ремплинг и други), како смо видели, били слављени и величани, па чак гледани и као нека врста „светаца“, они су били у блиском контакту са публиком, непосредно испуњавали њене жеље, и са њом делили исто социјално порекло, припадност и начин живота. Може се рећи да је у том смислу рана ЕДМ сцена била егалитарна, што је свакако представљало позитиван аспект ове музичке праксе и културе. Комерцијализација још није узела маха, а популарни ди-џејеви нису, попут рок и поп звезда, постали мултимилionери који приватним авионима долазе на наступе, купују скупоцене аутомобиле и обраћају се публици са високо уздигнуте и осигуране бине. У тадашњим

<sup>19</sup> Као нпр. Пјер Шефер (Pierre Schaeffer) који је у својој „конкретној музици“ (*musique concrete*) замишљао једну „симфонију шумова“ (*symphonie de bruits*) (Абрахам, 2004: 366).

мрачним, атмосферичним клубовима ди-џеј пулт често је био смештен пре у углу него на бини: плесачи нису морали да сви гледају у једном смеру, већ је, пре свега, требало да се изгубе у музици и колективној интимности плесног подијума (Reynolds, 2012). „Поставио бих ди-џеја на плесни подијум, и био би у углу“, присећа се Ротела (Mac, 2014).

Међутим, како каже један познавалац ЕДМ историје и сцене, у једном тренутку почетком 90-их ди-џејеви су почели да бивају „беатификовани“. Израз ди-џеј више није упућивао на неког локалног извођача који има колекцију снимака и добија захтеве од пијане публике. Одједном је тај напоран ди-џеј рад почео да се везује само за „уврнуте чудаке“. Ди-џеј коме су клинци жудели више није био неко у средишту плеса, већ на платформи, балкону. Семиотика простора указује на дубља померања у друштвеном идентитету ове музике. Наиме, деценијама су различити музички покрети - рок, панк, електроника, инди - радили на истом иконокластичном циљу: срушити баријере, претворити цео догађај у бину, приближити се људима што више можеш. А онда, изненада, добили смо, како каже писац и комичар **Лијам Малоун** (Liam Mullone), „прикане“ у „пуфа“ јакнама који се налазе горе у вештачким облацима (Mullone: „Електронска плесна музика није за побуњенике - она је за тиранине и дронове“, 2016). Дедмаус је један од тих „прикана“, за кога се истинска уметност, по његовом мишљењу, претходно одвија у студију за снимање, а не на бини. Другим речима, он је продуцент који је изабрао да лично и јавно представи своју музику, а не ди-џеј у традиционалном значењу те речи, као „селектор“ који прати и одговара на расположење гомиле (Reynolds, 2012).

Тако је пређен дуг пут од раних дана хауса и техноа до данашњег ЕДМ-а. Може се рећи да се на њему комуникациони центар у процесу семиозе преместио од публике на ди-џеја, односно да је комуникација почела примарно да се одвија у његовом правцу. Наиме, док је некада ди-џеј имао првенствену улогу да задовољи публику, да испуни њене жеље и очекивања, савремене ди-џеј супер звезде су ту углавном да би им се публика дивила и френетично их поздрављала. У првом плану рецепције није њихова музика, већ статус величине и моћи какав звезде иначе имају. Зато се на једном месту каже да је ЕДМ, од осавремењене верзије андерграунд рејва из 90-их, постао мејнстрим, укрштајући (*crossover*) феномен који је ди-џејеве претворио у селебритије са имицом рок-звезда (Cava, 2012). Или како каже ди-џеј Јака: „Некад је публика ту због ди-џеја, а некад је ди-џеј ту због публике. Ту се опет враћамо на оно овиси о колико 'великом' ди-џеју се ради“. Можемо рећи да је на савременим ЕДМ дешавањима публика ту ради „великих“ ди-џејева, а не „велики“ ди-џејеви ради публике. Семиотичка критика разоткрива да је хијерархија у ЕДМ-у однела превагу над егалитаризмом.

С тим у вези је и наглашена егоцентричност данашњих ди-џеј супер звезда, која се често јавља код оних „познатих“, „славних“ и „моћних“. Она се види у Гетиној поруци „F... Me I'm Famous“, Хардвеловом слогану „I Am Hardwell“ или Харисовој изјави да жели да буде „текстописац и продуцент број један свих времена“. **Ђорђевић** је у том погледу изричит. Популистичка комерцијализација и нарцизам део су истог процеса и тренда карактеристичног за глобалистичку монокултуру. По њему, савремена аудио-визуелна

пракса изразито је популистичка и на профитабилан начин медијско-(само)рекламерски оријентисана, тако да представља „конгломерат примитивистичких Ја-исказа аутора на глобалном нивоу“, што семиотички потврђују и наведени језички примери када су у питању популарни ЕДМ извођачи. И за њега је управо то оно неуметничко у неуметности, тај „примитиван, или јако примитиван Ја-исказ аутора“. Оваквој егоцентрички оријентисаној неуметности, Ђорђевић супротставља мисао немачког филозофа **Ернста Блоха** (Ernst Bloch), који сматра да је „музика највећа трансценденција Ја-исказа“ (Ђорђевић, 2005а: 150, 236). Слично томе, наш књижевник **Владан Десница** тврдио је да „права уметност почиње онде где престаје сујета“.

## 5.2. Критичко испитивање електронске плесне музике као феномена монокултуре

Досадашња семиотичка анализа на више места је показала како се ЕДМ временом искоренио од својих првобитних андерграунд исходишта, поставши, нарочито током 2000-их, мејнстрим, конформистички музички правац и култура. Ова трансформација се десила захваљујући процесима популистичког и комерцијалистичког омасовљења његове публике вођене, пре свега, мотивом забаве, претварања најпознатијих ди-џејева у мултимилионерске супер звезде, и корпоративизације ЕДМ индустрије коју су почеле да контролишу велике музичке компаније и организатори ЕДМ догађаја. Тако је ЕДМ од изворне поткултуре, па у неким тренуцима (као у ејсид хаусу и рејв покрету) и контракултуре, постао, по наведеним конститутивним обележјима, одраз глобалистичке монокултуре на плану популарне музике која у свом англоамеричком облику потискује или чак разграђује аутохтону културу, посебно мањих народа у свету. У поглављу 3 видели смо идеје и праксе које се појављују у андерграунд фази, односно облику ЕДМ-а (тамо где се он и данас бар мало сачувао), а које могу имати прогресиван, еманципаторски карактер (хаус музика друштвено дискриминисаних и маргинализованих, илегални, бунтовни и субверзивни моменти рејва, религиозни и спиритуални аспекти тренса, сцена и издања независни од крупних и моћних етикета, компанија и медија, иновативна продукција и енергичан наступ ди-џејева, њихова наглашена интерактивност са публиком, публика као ко-аутор значења итд.). Међутим, ови садржаји и појаве ишчезли су из каснијег доминантног развоја ЕДМ-а услед његове конформизације, комерцијализације и корпоративизације као аспеката монокултуре.

Етномузиколог и аутор књиге о андерграунд плесној музици у Њујорку **Кај Фикенчер** (Kai Fikentscher) тврди да, у семиотичком смислу, израз „андерграунд“ не служи само да означи да су одређена врста музике и њен културни контекст блиски малом броју упућених особа. Андерграунд, по њему, такође упућује на друштвену функцију музике која се, да би имала значење и континуитет, у великој мери држи подаље од мејнстрим друштва, масовних медија и онога што служи јачању преовлађујућих моралних и естетских кодова и вредности (Fikentscher, 2000: 5). ЕДМ је овако и почела, као андерграунд, медијски независна и маргинална музика и култура, морално и естетски супротстављена владајућим кодовима и систему вредности. У **Ековом** смислу, била је то својеврсна „семиотичка енклава“ и „идиолект“ (Есо, 1979а: 272) - нови код био је изречен од малог броја појединаца, њега је разумела веома ограничена публика, и већинско друштво није могло да га препозна као правило које сви могу да прихвате.

### 5.2.1. ЕДМ губи своју рану оштрицу: тријумф хедонистичке културе забаве и ескапизма

Упркос конфронтацијским моментима рејва, и репресивним мерама које је британска влада према њему примењивала, постоје мишљења да чак ни он није био аутентично радикалан и револуционаран покрет. По њима, код рејва је био примаран хедонистички ескапизам а не јасан и истрајан политички активизам; његове борбе биле су спорадичне, усмерене пре свега на одбрану права на бекство, привремено освојених изолованих простора<sup>20</sup> у којима су рејвери желели да компензују оно што им свакодневна преовлађујућа друштвена стварност није омогућавала - осећај слободе, задовољства и припадности заједници. Зато ови аутори сматрају да се може чинити да је рејв само продужетак хипи покрета са његовим нагласком на заједници и колективном понашању, али да међу њима постоје јасне разлике. Док су хипици из 60-их створили један свеобухватни контракултурни свет одвојен од постојећег друштва, у коме се одвијао њихов целокупан живот (економски, љубавни, породични, културни, итд.), савремени рејвери су у стању да поделе свој живот. Они живе у паралелним друштвеним световима, и успевају да их некако ускладе; док се у првом изграђују каријере, викенд је тренутак за свесно усвајање алтернативног идентитета који омогућава бекство и хедонизам. Рејв је лишен политичког идентитета у ортодоксном смислу. За већину рејвера, он је, пре свега, „викенд“ култура хедонизма и бекства (Goulding, Shankar, Elliott, 2001).

**Рејнолдс** такође тврди да је ејсид хаус, из кога је израстао рејв покрет, био аполитичан феномен, бар у смислу активизма и протеста. По њему, ејсид је био ескапизам, „чисти и једноставни“. Енергија ослобођена екстазијем осећала се као револуционарна, али она није била усмерена против друштвеног *statusa quo*. Ејсид је више био одвајање од нормалности, поткултура заснована на ономе што је социолог и истраживач поткултура **Антонио Мелеки** (Antonio Melechi) окарактерисао као неку врсту „колективног нестајања“ (Reynolds, 2012: 47, 48). Познаваоци рејва **Жаклин Мерчант** (Jacqueline Merchant) и **Роберт Мекдоналд** (Robert MacDonald) из тог разлога су сматрали да рејв не може да се разуме као отпор кроз ритуале доминантним културним облицима друштва, како су омладинске поткултуре уобичајено тумачили истраживачи чувеног **Центра за савремене студије културе** из Бирмингема (Centre for Contemporary Cultural Studies, CCCS). Јер, отпор рејва, по њима, није ишао даље од оспоравања покушаја да се контролишу и забране рејв журке - одбраном свога „права на забаву“. Рејв култура је у основи хедонистичка - занима је добар провод и добро расположење а не промена *statusa quo*. А неки као **Стив Редхед** (Steve Redhead) и истраживачи Универзитета у Манчестеру иду дотле да тврде да рејв културу уопште не треба описивати као поткултуру. Према

<sup>20</sup> Анархистички филозоф **Хаким Беј** (Hakim Bey) дефинисао је ове просторе као „привремено аутономне зоне“ („Temporary Autonomous Zones“, TAZ). TAZ се ствара када се група окупи на неком јавном месту, било у граду или на селу, и привремено измени тај предео својим присуством, које се претежно изражава плесом. Када се догађај заврши, место се враћа свом ранијем изгледу (Lausanne Movement).

овим тумачењима, у ејсид хаусу и рејву нема много дубине, те су стога анализе које покушавају да открију некакав њихов „истински“ (класни, културни) значај, на погрешном путу. Рејв омладинска култура можда се најбоље чита у терминима тржишта, где су „потрошачи подстакнути да се индивидуализују“, али је тешко овакву жељу за класификовањем на основу културних разлика сматрати „прогресивном“ (Томпсон, 2003: 66, 67).

Симеуновићев приказ хауса потврђује ово тумачење. Он сматра да је хаус мање био „опседнут“ идејом да мења свет и „дели лекције“. То је више „дечко које воли да се забави и ужива у ономе што живот пружа“. Уместо да „гура прст у око“ свима око себе, хаус се директно угледао на свог фанки „ујака“ (диско му је био „мајка“), који је волео да игра и да се препушта лагодном животу више од било чега другог. Типичан пример љубитеља хауса, и ЕДМ-а уопште, је следећи: „То је особа која може детаљно да вам исприча како се од понедељка до петка бори на послу, код куће, у школи итд., вођењем рачуна да нешто не заборави или негде не закасни, и како постаје уморна и успорена што мора на леђима да носи 'гомилу' проблема. Али, онда долазе петак и викенд - њен тренутак. Тих вечери она жели да се забави, да заборави на бриге. Не скида се с подијума до јутра. Док год музика не 'истера ђавола' из ње, док год не доведе тело и психу 'у ред'. Зато, време је за 'блесављење'. Нека се музика одврне до даске. Нека се сручи на њу свом силином. Не жели да мисли на рад и обавезе. Жели да се зове именом: 'Забава и Провод'“ (Симеуновић: House, 2011). У оваквом доживљавању хауса није остало ништа од некадашњег увида да је „Дек више од приче о хаус музици, више од плеса, више од забаве“ (Hruska, 2013), и да техно музика није просто музика за плесање, већ нешто више од тога, „серија звучних експеримената“, што је Меј изразио на раније наведени начин: „Никада на то нисмо гледали као на забаву, већ као на озбиљну филозофију“. Био је то онај амбициозан циљ и задатак коме су Меј и другови били посвећени као „Шаолин монаси“.

Дакле, у ЕДМ-у, поготово оном савременом, примарно је, па и искључиво, реч о забави, проводу и уживању као покретачком мотиву његове продукције, рецепције и конзумације. Потврда овог тумачења може се, према **Ђурковићу**, наћи у једном интервјуу **Душана Каличанина**, једног од оснивача и најзначајег представника Технократије (ФОН, 2014), у коме је истакнуто да је управо то квалитет техно-културе: раније је, каже Каличанин, све „као“ била нека побуна са разним идеологијама; сада више нема потребе за тиме, нико вас не тера да се буните и ангажујете, само долазите да се забављате и уживате (Ђурковић, 2002: 135). Каква разлика у односу на неке некадашње музичке пројекте и извођаче који су својој делатности придавали дубље значење, и презирали доколицу сведену на површно уживање и потрошњу. Може се рећи да савремени ЕДМ у том погледу потврђује Бодријарову дијагнозу савременог доба: „Нема више никакве трансценденције или дубине, постоји само иманентна површина на којој се одвијају операције, глатка и функционална површина комуникације“ (Baudrillard, 1988: 12).

Овде треба истаћи да је **Маркузе** критиковао апсолутизовање хедонизма као вредности и принципа живљења. Ако се он схвати чисто субјективистички, као



задовољавање непосредних потреба и жеља које појединац актуелно осећа, а које могу бити лажне, вештачке, произведене од стране рђаве друштвене стварности (како их је већ **Маркс** схватао), онда овакав хедонизам не само да не пружа отпор таквој стварности, већ је и подупире. Стога моменат оправдања у таквом хедонизму лежи у његовом апстрактном обухватању само субјективне стране среће, у његовој неспособности да разликује истинске од лажних потреба и интереса, истинско од лажног уживања. Он прихвата потребе и интересе индивидуа као нешто једноставно дато и по себи вредно. Међутим, интерес индивидуе у исправно схваћеном хедонизму више није никаква крајња датост: постоји истински и лажан интерес и у односу на индивидуу, пошто њен актуелни, непосредан интерес не мора бити и њен истински интерес. Маркузов главни закључак је да истинска срећа претпоставља слободу, да је она, штавише, у најдубљем смислу сама слобода. Задовољство и срећа у једном неслободном друштву су лажни и рђави. Зато, ако неслобода лежи већ у потребама а не тек у њиховом задовољавању, њих прво треба ослободити кроз економски и политички процес (Маркузе, 1977: 92, 97, 102, 105, 113, 114).

### 5.2.2. Комерцијализација ЕДМ-а: од андерграунда до мејнстрима

Да би забавила што већи број људи, имајући за циљ што бржу и већу зараду, музика је нужно морала да се комерцијализује. То се десило, како смо видели, већ са хаусом и рејвом, а онда утолико пре и утолико више са савременијим ЕДМ (пот)правцима. Зато познавалац рејва **Рори Финеган** (Rory Finnegan), у тексту „Нови рејв свет<sup>21</sup> - комерцијализација рејв културе у британски мејнстрим“, тврди да је данашњи положај рејв културе такав да та музика више не задаје страх властима. Финеган подсећа на мишљење **Дона Томлинсона** (John Tomlinson) да „када се једном музика кооптира у масовну културу, она се више не може сматрати конфронтирајућом“. Свакој некадашњој активности отпора, која је била присутна у изворном рејву (бар по неким његовим аспектима и тумачењима), супротставило се кооптирање те активности у маркетинг одређене музике. Отуђење младих, као и у случају ранијих поткултура (хипи, панк итд.) постало је маркетиншка стратегија за куповину рејв културе (Finnegan). На тај начин се „морална паника“ везана за ејсид хаус и рејв, завршила тиме што је андерграунд временом прешао у мејнстрим управо захваљујући истим медијима и институцијама који су били први покретачи ове панике (Микић, 2004: 22). Начин на који су медији извештавали и писали о рејву (а то је често било сензационалистички), појачао је код младих укус његовог „забрањеног воћа“, што га је по познатој психолошкој логици учинило још привлачнијим. У томе су медијска, музичка, забавна, туристичка и остале индустрије

<sup>21</sup> Користећи израз „rave new world“, Финеган није само желео да алудира на претензију рејва да створи „нови свет“, већ, играјући се речима, и на наслов чувеног романа **Олдоса Хакслија** „Врли нови свет“ (Aldous Huxley, „Brave New World“). Као што израз „врли“ у наслову Хакслијевог романа има иронично значење, будући да је реч о једном антиутопијском свету будућности, тако се и изворна храброст рејва угасила у процесу његове комерцијализације.

виделе шансу за пораст бизниса и профита, па су почеле да експлоатишу растућу популарност једне поткултуре, чинећи је нужно популистичком и конформистичком.

Широка прихваћеност довела је до онога што се код његових раних љубитеља ређа по сваку цену желело избећи - губљења оштрице сцене, и њеном излагању комерцијалном јуришу који убија музичку и друштвену бунтовност и далековидост. Илегалне плесне забаве биле су замењене све масовнијим легалним концертима, пиратске радио станице мејнстрим каналима и емисијама, а 12-инчне беле етикете енормно богатом и моћном музичком индустријом која је чак и њих успела да искористи за акумулацију профита. Овај процес растуће комерцијализације и интеграције у владајући друштвено-економски систем касније је постао још израженији. ЕДМ је, без икакве сумње и резерве, приграбио оно што је у почетку избегавао, и од чега је чак бежао - мејнстрим друштво, масовне медије и преовлађујуће моралне и естетске кодове и вредности. А приграбили су и они њега. Ступивши у ову симбиозу, ЕДМ се отуђио од свог места рођења и његових опозиционих вредности. Ди-џејери су преузели имиџ поп и рок супер звезда, почели да се фотографишу за популарне магацине, наступају по елитним и луксузним клубовима, и масовно посећеним мејнстрим фестивалима, снимају албуме за велике музичке етикете и корпорације, у њиховим званичним студијима (а не као некада у својој спаваћој соби по принципу *DIY*-а) и, све у свему, зарађују милионе долара.

**Дејв 1** експлицитно показује како овај процес комерцијализације претвара ЕДМ у музичку монокултуру, што је чини догматском и тоталитарном: „Религија се може изокренути у догму, и онда постаје опасна. Када имате само један музички стил, или још горе, исту песму која се свуда пушта, увлачећи се у јавну свест, онда то постаје једино прихватљива дефиниција музике. Како је денс музика постајала све више мејнстрим, мислим да се ова опасност увелико надвија над њом. Посећујући велике фестивале последњих неколико година, приметио сам да доста људи стално изнова пушта исти сет. То показује како денс музика може постати догматска и тоталитарна. То је такође противно изворној функцији ди-џејинга, која је у томе да се изводе ствари које су неочекиване и воде публике у новим правцима. Када имате те типове који шире светом буквално исти госпел, музика се обезвређује, читава сцена постаје карикатура. Денс музика се своди на идиота који стоји иза неприкљученог Си-ди-џеја (*CDJ*, специјални дигитални плејер намењен ди-џејингу - прим. А.Ш.), скачући околу и чекајући на 'пад' (*drop*). Када изгубите разноврсност, и уметност ди-џејинга се изврне у ово монолитну, једносмерну врсту ствари, све што вам остаје је догма“ (Masklovitch: „Денс музика је моја религија - Хромеов Дејв 1 о опасности ЕДМ догме“, 2014).

Комерцијализација тако не утиче само на друштвени идентитет и положај неког музичког правца и његове културе, већ и на уједначавање његове чисто музичке форме и садржаја, што доводи до опадања уметничког квалитета и опструирања даљег развоја ауторске и извођачке креативности. Због тога неки актери електронске сцене који желе да остану верни њеним изворним креативним и андреграунд принципима, осуђују комерцијализацију ЕДМ-а која је довела до униформизације звука (кроз пуко притискање

тастера), и самим тим, до тупљења и губљења његове музичке аутентичности и оштрице. Тако **Кит Флинт** (Keith Flint) из Продиција каже: „Све је данас толико комерцијализирано што тотално загушује адергроунд; данас нико више не жели бити ни опасан ни узбудљив. И зато данас људи врте само генетско модифицирани комерцијални звук који врти један те исти тон, сигурица, сигурица, сигурица, сигурица” (Хајдук: „Диђипро поп... због комерцијалне ЕДМ“, 2015). **Фери Корстен** (Ferry Corsten), један од пионира тренса: „Када бих слушао музику од пре 10 година и данашњу, ова сада је *copy paste* - сазнамо да је нешто хит и одлучимо направити опет исто то јер је то у том тренутку популарно. Из тог разлога музика данас звучи једнако“ (Корстен: „Данашња музика је *copy paste*!“, Брија, 2014). О том преовлађујуће једноличном карактеру савремене ди-џеј музике говори и **Џеф Милс**: „Мислим да је оно што се променило ниво очекивања публике од уметника, који је нижи него пре 30 година. Сада људи отприлике знају шта ће се десити, тип музике који ће се пуштати, шта ће ди-џеј урадити, тако да је сада фактор изненађења практично непостојећи. Раније су ди-џеј више ризиковали и успевали да учине да публика заволи нешто за шта је мислила да никада неће“ (Блиц, 2014б). **Рејнолдс** наводи да је у средишту многих приговора и уверење да су спектакуларни и забављачки ефекти који се могу видети на данашњим најпознатијим ЕДМ фестивалима „тирански по својој ригидности“. По речима **Дрју Беста** (Drew Best), андерграунд дабстеп продуцента из Лос Анђелеса, „има много ствари које су програмиране. Траке у сету Дедмауса прецизно прате визуелне и светлосне ефекте. Ако одгледате Дедмауса неколико пута заредом, можете видети исти шоу“ (Reynolds, 2012). А ди-џеј **Тим Шеридан** (Tim Sheridan) тврди да су „ди-џеј притискивачи тастера“ („push-buttons DJs“), који користе *auto-sync* опцију и пуштају унапред снимљене „хит“ сетове, „убили“ уметност ди-џејинга, и довели до данашњег стања ЕДМ сцене која је преплављена „спектаклом, новцем и шоу-бизнисом“ (Шеридан: „Да ли ЕДМ убија уметности ди-џејинга?“, 2013б)

И **Ендрју Цонер** критички сведочи о трансформацији већинске ЕДМ културе из андерграунда у мејнстрим: „Од њеног појављивања 90-их ова култура је највећим делом била безимена и андерграунд; позната само онима који су били истински посвећени музици и заједници изграђеној око тих догађаја. У то време она је још увек била езотерична и сабласна. Пророчки осећај и трансформација били су снажно обележје ЕДМ заједнице током 90-их. Међутим, ЕДМ је данас гломазна мултимилионерска индустрија. Групну екстазу данас чини мејнстрим разонода за следећу генерацију младих. Многи од старих љубитеља ЕДМ-а се жале да је нови покрет постао превелик, разводњен и комерцијалан“ (A'Damaged Pro, 2013).

Аустријски ди-џеј и блогер **Јакоб Бухал** у свом тексту „ЕДМ - најгора ствар која се икада десила електронској плесној музици?“, сматра да је ЕДМ, због ове драстичне комерцијалистичке трансформације, постао нови, посебан жанр мејнстрим карактера, нарочито за велики број младих слушалаца у САД. Стога се тај израз више не може користити као скраћеница за (квалитетну) електронску плесну музику која чува везу са својим андерграунд и алтернативним коренима. Бухал наводи да се ЕДМ „карактерише

једноставним мелодијама које вам одмах улазе у главу, и привлачним вокалима које можете да певате после првог слушања (чекајте, није ли то приличним делом дефиниција поп музике?) Узмите велики 'пад' и додајте му доста баса, синтисајзера и белачке буке, и добићете 'цепну' дефиницију данашње идеје ЕДМ-а. На моје питање 'Шта је денс музика постала?', постављено на Твитеру, добио сам одговор: 'Једном речју: милсва'. По Бухалу, „овај процес добио је на убрзању између 2006. и 2008., када су неки нови извођачи почели да праве велику промоцију и чине електронску музику 'друштвено прихватљивом' за људе који никада раније нису били у денсу. За све ове године од тада, ЕДМ је утицао на мејнстрим поп музику. ЕДМ данас више не утиче на мејнстрим поп - он је постао мејнстрим поп. Када андеграунд музика постане мејнстрим, јављају се неки проблеми: дугогодишњи чланови изворне сцене иритирани су великим бројем нових људи који одједном тврде да су део покрета иако очигледно немају никакву идеју о чему се на тој сцени ради. Има много великих уметника у Европи који снажно устају против промоције ЕДМ-а, који су увек давали предност квалитетној електронској плесној музици него јефтиној музици за масе“. Бухал закључује да се, услед ове доминације ЕДМ-а, „већи део андеграунд клупске сцене, која се некада вртела само око музике, претворио у комерцијалну промоцију фокусирану на фестивале, ватромете и култове личности као код рок звезда, пре него на саму музику. Данас је постало теже пронаћи најинтересантније уметнике, као што је теже оним талентованима да дођу до публике ако њихова музика није сагласна с 'великом собом' ('big room'<sup>22</sup>)“ (Bouchal, 2012).

Слична експлицитна осуда ЕДМ-а као посебног жанра види се и на следећем месту: „Шта монструзони долазак млаког и бесмисленог ЕДМ-а значи у свему овоме? Где се ту уклапају Гета или Дедмаус? Да би привукао масе, звук се стерилисао и лишио садржаја. Ова религија 'другачијег' се сада суочава кризом да више није другачија, већ је пре постала мејнстрим и још горе - с...“ (Simon, 2012). На семиотички битну разлику између два значења ЕДМ-а, критички указује Јака: „Ако говоримо о ЕДМ-у као 'electronic dance music' онда је врло значајна, практички нема дана да је не слушам или мало продуцирам у студију. Више је као *lifestyle*. А ако говоримо о ЕДМ-у као жанру електронске гласбе који се повезује са Ултра фестивалом, Тумороулендом, дакле као некаква фестивалска комерцијална електронска гласба, онда нема апсолутно никакву улогу у мом животу“. Иначе, белачки елемент ЕДМ-а, који спомиње Бухал, и његова мејнстрим стерилизација, налазе се у извесној вези. Видели смо да су почеци хауса и техна везани за црначки андеграунд - и ди-џејеви и публика доминантно су били црнци. Временом је, међутим, црна боја у ЕДМ-у избледела, као што је избледео његов звук и друштвени карактер. Не треба онда да чуди да се данас међу првих 100 ди-џејева на Ди-џеј Маг листи налази само

<sup>22</sup> Овај израз означава данашњи ултрапопуларни и ултракомерцијални поджанр електро хауса који је постао доминантан правац унутар ЕДМ сцене, а добио је име због извођења у великим клубовима, на стадионима и другим фестивалским просторима које посећује масовна публика. У САД-у се чак сам израз ЕДМ често користи као синоним за електро хаус (Blake, 2016). Међу познате „big room“ извођаче сврставају се Мартин Гарилс, Тијесто, Хардвел, Дедмаус, Димитри Вегас & Лај Мајк, Сведиш Хаус Мафија и њени чланови итд.

неколико црнаца (Карл Кокс/Carl Cox, два члана Мејдр Лејзра, и једним делом Афродек који има у себи суринамске крви). Слично је и са Ди-цеј Лист (DJ List) и Ди-цеј Ренкинџ (DJ Rankings). На овим листама, које се (по)воде критеријумом мејнстрим популарности, црнаца има тек у траговима.

Савремене поп звезде, укључујући ту и најпопуларније ди-цејеве, су мултимилionери, социјално и физички ограђени од своје публике, како у свакодневном животу, тако на живим наступима. Ту је сасвим нестало изворни дух ЕДМ-а, али и рока и сваке друге поткултуре која је тежила општој једнакости. У супротности са натписима на некадашњим рејв флајерима, добили смо извођаче-звезде и ВИП особе (*Very Important Persons*) које су „посебније“ од других. А ди-цејеви на највећим ЕДМ фестивалима или у најпознатијим светским клубовима, по природи ствари, одавно нису у директном контакту са свима другима, чиме се успоставља видљива разлика између извођача и публике. Њу додатно учвршћује огромна разлика у приходима и укупном друштвеном статусу. Када се томе дода њихов класни савез са корпоративним власницима и менаџерима, и узму у обзир подаци о њиховом начину живота, долази се до тога да њих погађа онај пророчки говор **Роланда Кларка**: „Све ове вође имале су апсолутну моћ над својим народима, кроз ритам су контролисали умове многих...Једна таква нација била је Р&Б нација/И њен краљ је носио дијаманте и злато, и возио велике прелепе аутомобиле, и поседовао је ресторане и одевне марке...Али, он је свој народ завео. Он није био добар вођа, он није био добар председник“. Другим речима, савремени ЕДМ, попут Р&Б нације, има „краља“ утонулог у луксуз и злато, који заводи своје поданике и контролише њихове умове кроз дуготрајни, понављајући, исцрпљујући звучни ритам.

### 5.2.3. Корпоративно освајање ЕДМ-а

У једном тексту о економији америчких музичких фестивала, каже се да су продуценти ових дешавања, рекламни спонзори и „букинг“ (*booking*) агенти успешно уновчили сваки аспект фестивалског искуства. У поређењу са легендарним Вудсток фестивалом из 1969., карте су данас скоро 60 пута скупље, а бендови плаћени 20 пута више. Закључак аутора је да музички фестивали више нису отеловљење побуне и слободе (Clark, 2015). Наведени подаци навели су **Волтера Гласхауса** (Walter Glasshouse), ди-цеја из Детроита, да се у тексту „Корпоративна фестивалска поама“, пита „нису ли музички фанови експлоатисани због своје љубави према забављању. Приметивши цене фестивала које су толико скочиле увис и апсурдне новчане износе које траже ди-цејеви, почео сам да се питам ко стоји иза свега тога“. Гласхаус критички примећује да, као што је случај са већином мејнстрим медија, тако неколико компанија држи већину власништва у ЕДМ индустрији. Корпоративни свет јако је зашао у андерграунд сцену и „гура своје похлепне прсте у сваки ћошак и пукотину“. Наравно, корпоративни интереси су увек били снажно укључени у забавну индустрију, и музички фестивали су већ неко време на њиховом радару. Међутим, сада је реч о томе да не само масовно посећени фестивали популарне

мејнстрим музике, већ и андерграунд фестивали са својом аутохотомом традицијом, па чак и они једнократни, постају мете за брзу зараду појединаца са Вол Стрита. Ове „скупе, разводњене и искоммерцијализоване догађаје“ Гласхаус назива „корпоративним рејвовима“. Из угла семиотичке критике, некада би то био оскиморон, данас не. Данас свака компанија са дубљим џепом и „модерним“ ставом жели да буде промотер оваквих фестивала.

По Гласхаусовом мишљењу, велики је ризик ако дозволимо корпорацијама контролу над уметничком заједницом. Андерграунд музика и слављење креативне личне слободе, значајним делом су постали роба која се размењује на тржишту. Корпоративна превласт великим делом је допринела комерцијализацији денс музичке сцене, хомогенизујући креативност и претварајући оно што је некад био спонтан и леп доживљај у клише. Зато ризикујемо да се уметност компромитује на њеном критичном нивоу - у питање долази слобода изражавања. Према Гласхаусу, реч је о слободи креативности, и слободи да „не будемо контролисани знаком долара“. Ако ставимо превише доларских знамења испред андерграунд уметника, то више неће бити андерграунд. У андерграунд денс музици увек је било речи о заједници, „вајбу“ и вредности. Ови догађаји сада иду у правцу привлачности знакова статуса, гламура, комфора и цени обичне воде од чак 7 долара. Гласхаус сматра да, када морате да узмете додатан посао да бисте посетили фестивал, или да заложите свој лаптоп да бисте видели омиљеног ди-џеја, нешто ту није у реду, и уверава нас да је то „корпоративна Америка“. Без обзира да ли се за то оптужује као капитализам, похлепа, или нешто треће, комерцијализовани ЕДМ фестивали нису андерграунд, и нису уметност. Гласхаус стога позива: „Вратимо ноћ, вратимо рејв, вратимо наш новац. Подржите локалне, непрофитне фестивале, и смислена окупљања. Оне који теже да задрже састав чистим и не праве компромисе око доње границе. Кажимо корпоративном свету да сам напусти нашу сцену, или ћемо направити нову, а вама нећемо ништа рећи о томе“ (Glasshouse, 2013).

**Расел Смит** (Russell Smith) се слаже да све везано за ЕДМ делује као супротност изворном духу рејва: скупе улазнице, гигантски корпоративни спонзори, приглупа „бро“ култура - мишићави момци у затегнутим мајцама који крстаре стадионима, популарне девојке у бикинијима које седе на њиховим леђима - да не спомињемо саму сладуњава музичку (Smith, 2015). У тексту „Музика миленијалаца и зашто 'продати се' више није битно“ на порталу **Ги Бриф** (The G Brief), стоји да су музичари некада велико избегавали мешање њихове музике са „бизнисом“ због страха да се „не продају“, и тиме ризикују губитак фанова. Данас се, насупрот томе, чини да се понашања у ЕДМ свету „активно удварају бизнису“. ЕДМ је вероватно „најкорпоративнија форма музике“ генерацијама уназад. Корпорације које циљају тешко схватљиву кохорту младих из 2000-их срећне су због повезаности с овим жанром. „Продати се“ је појам очигледно стран ЕДМ извођачима и тржишту (The G Brief, 2014). Каква супротност у односу на **Мејово** одбијање уговора који би му довео велику своту новца, и истицања „не продати се“ као принципа и идеала; тада, у андерграунд периоду, узимање новца заиста није био примаран мотив. **Јакоб Бухал** наводи да је ЕДМ у САД - „бум“ индустрија. ЕДМ се, по њему, од андерграунд покрета

претворио у велику тржишну мету за све врсте забава, привлачећи пажњу крупних компанија које су почеле да уливају много новца на сцену, организујући све веће, бучније, „луђе“ фестивале широм света. „То је само маркетиншки термин намењен продаји различитих жанрова денс музике у САД-у“, позива се Бухал на речи **Клајва Луиса** (Clive Lewis) са независне етикете Електроник Руморс (Electronic Rumors). Заиста, са масивном маркетиншком подршком читаве „ивент“ (*event*) индустрије, ЕДМ је постајао све већи и већи (Bouchal, 2012). **Лијам Малоун** у свом тексту „Електронска плесна музика није за побуњенике - она је за тиране и дронове“ каже да „ЕДМ ди-џејеви ретко подлежу смрти од дроге или несреће. Они се само појаве, одраде свој посао и буду плаћени као цинични, корпоративни играчи какви јесу“<sup>23</sup>. Он зато сматра да је ди-џеј „обешен“, али не од стране Морисија<sup>24</sup>, већ због своје сопствене „корпоративне похлепе“ (Mullone, 2016). С тим у вези, Рејнолдс износи мишљење **Зеба Вона** (Seb Vaughan), једног од оснивача Спајрал Трајба (Spiral Tribe): „Упоредите само музику објављену на белим етикетама са стварима које су издале велике компаније - можете да окусите слободу. Рокенрол имао је једном ту слободу, врло кратко, пре него што се претворио у робу. Ако је ваш Бог новац, ми смо Антихристи. Музичка индустрија је енергију изокренула у новац, у мртви метал. Ми хоћемо да ослободимо ту заробљену енергију“ (Reynolds, 2012: 142). То је на неки начин тежња за оживљавањем духа **Рона Хардија** о коме говори **Адонис**. Харди, за разлику од данашњих ди-џеј супер звезда-мултимилионера, није свирао само да би узео новац. За њега је то био начин живота, облик уметности, и сваке ноћи уносио је своју душу у то. Може се чак замислити како се Харди моли пре него што приђе свом грамофону. Није то било само „укључи га, одрадимо то“, попоут данашњих ди-џеј притискивача тастера. Било је то нешто спиритуално, оно што наводи неке да тврде да је Харди претворио Мјузик Бокс у својеврстан храм, а Адониса да за њега каже да је „број један“.

---

<sup>23</sup> **Малоун** тиме указује на разлику између ди-џејева и њихове публике која је, бар у андерграунд фази, у (много) већој мери од њих окренута конзумирању дрога. То сведочи о извесној друштвеној раздвојености и удаљености између ове две групе унутар ЕДМ културе. Насупрот томе, бунтовни рок музичари су чешће користили дроге и имали, у целини гледано, несрећнију судбину од ди-џејева. Сетимо се само Џима Морисона (Jim Morrison), Џимија Хендрикса (Jimi Hendrix), Џенис Џоплин (Janis Joplin), Сида Барета (Syd Barrett), Сида Вишса (Sid Vicious), Курта Кобејна (Kurt Cobain) и других.

<sup>24</sup> Овде се алудира на песму „Panic“ (1986) британске инди рок групе **Смитс** (The Smiths), чији је фронтмен **Мориси** (Morrissey). У песми се критички говори о тадашњој поп музици, и позива да се „спали диско“ и „обеси благословени ди-џеј“. Ова асоцијација није случајна. Може се рећи да савремени ЕДМ понавља комерцијалистички развој диска, који је такође на свом почетку био андерграунд музички правац и (пот)култура.

#### 5.2.4. Савремени ЕДМ као облик монокултуре и антиглобалистичка алтернатива

Враћајући се на крају директно на тему монокултуре, и имајућу у виду њене приказане аспекте у случају развоја ЕДМ-а и рока, можемо рећи да данас на планетарном нивоу доминира један хибридни облик популарне музике који садржи, у највећој мери, елементе Р&Б-а, хип-хопа и ЕДМ-а, нарочито његовог електро хаус потправца. Семиотичко промишљање показало је да су карактеристике ове музике да је масовна, популистичка, конформистичка, хедонистичка, изузетно комерцијална, под власништвом и контролом крупног капитала, и потпуно прожета англоамеричким, западњачким системом вредности који промовише површни и потрошачки стил живота. Ова музика нема никакав протестни и субверзивни потенцијал, већ, сасвим супротно, ефикасно везује своје конзументе за постојећи поредак, потискујући алтернативне музичке правце, извођаче и дела на маргину музичке сцене. У свему томе значајну улогу имају масовни медији и музичка индустрија којима господари мултимилијардерски транснационални капитал, а који примарно емитују, објављују и дистрибуирају ову врсту музике. Савремени ЕДМ се потпуно одрекао алтернативног става према мејнстрим медијима и музичкој индустрији који је обележавао његове андерграунд почетке. Захваљујући олигополском карактеру светског медијског и (поп)културног тржишта, на којем транснационалне корпорације имају изразиту доминацију, постоји глобална хегемонија ове музичке монокултуре у којој ЕДМ чини битан конститутивни елемент. Због свега овога може се рећи да, у погледу популарне музике и културе уопште, на светском нивоу постоји својеврсан догматизам и тоталитаризам, чак израженији него кад су у питању економски, политички или војни односи. Имајући у виду његову адаптацију овом глобалистичком процесу, корпоративизацију и класну поделу између енормно богатих ди-џејева и њихове публике, ЕДМ засигурно више није поткултура која се, по **Рубину**, одликује тиме да не садржи никакву централну структуру, централну хијерархију или управљачку организацију која усмерава групу. Стога ни његови фестивали и остала дешавања више не могу да се поистовећују са карневалима који, по **Фисковим** речима, „стварају други свет и други живот изван званичног, свет без ранга и друштвене хијерархије“ (Фиск, 2001: 97).

Насупрот апологетским ставовима према глобалистичком пројекту, критички оријентисани аутори и организације постављају питања на која су одговори јасни, бар онима који семиотички трезвено и аутономно размишљају о савременом свету и његовим доминантним трендовима. Тако **Филмор** каже следеће: „Сада се мора поставити најважније питање - мора ли читав свет бити глобализован? Да ли то представља захтев да у сваком кутку сваке земље треба да постоји кафић и шопинг центар? Да ли сви треба да се одмарају у столицама и зуре у један или други екран читавог живота? Је ли важније знати неког славног на другој страни планете него сопственог суседа? Која је поента егзистенције кад сви други живе потпуно идентично као ти?“. Филморев одговор је да „један од најважнијих интереса нашег времена мора бити очување регионалних култура и, наравно, природне људске разноврсности“ (Fillmore, 2014). Такав став подржава и



**Међународни форум о глобализацији** који поручује да треба да се „узмакнемо од економске глобализације, ка оживљавању локалне политичке и економске контроле“ (World Trade Observer, 1999).

Стога се западњачки вођеној глобализацији супротставља локализација. По мишљењу **Норберг-Хоцове**, она подразумева прилагођавање економије у правцу пружања веће подршке локалној, месној култури и предузећима, пре него глобалним транснационалним корпорацијама. Ово не значи елиминисање међународне трговине или сарадње, већ само обезбеђивање да бизнис одговара демократским потребама и истинској одрживости (Norberg-Hodge, 2016). **Карина Каило** (Kaarina Kailo) сматра да је разноврсност неходна алтернатива монокултури, јер она говори у прилог познавања екосистема и културне мудрости које свет ризикује да изгуби (Kailo, 275). А британски културолог **Џон Стори** (John Storey) не верује да ће икада постојати глобална култура коју ће хоризонтално делити сви становници планете, јер ће је локалне околности и традиције увек надјачати. Стога он сматра да је боље изградити светску културу - не као монокултуру, одређену хијерархијским разликама, већ као културу плурализма у којој ће се културне разлике очувати кроз хоризонталне релације. Овде се разноврсност посматра из перспективе заједничког човечанства; ту се истовремено живи и локално и глобално, и дели „глокализирана“ култура као симбиоза ова два нивоа. По **Кроњи**, овакав став је највећим делом „теоријски и хуманистички идеал нашег доба“ (Кроња, 2008: 102). Дакле, могућ је и надасве потребан другачији, алтернативан пут у глобализацију од постојећег, на коме националне и културне разлике светских држава и народа неће бити елиминисане у корист и по калуку једне стране света, већ ће се оне даље креативно развијати и међусобно комуницирати. Била би то истинска светска демократија и мултикултурализам, а не њихов западњачки фалсификат и идеолошка мантра, како је данас случај.

Осим начелних тумачења и залагања за културну разноврсност, овако опредељени мислиоци и истраживачи формулисали су и неке конкретне мере које треба у том правцу усвојити и следити. Амерички теоретичар и критичар глобализације **Џереми Рифкин** (Jeremy Rifkin) предложио је да се оснује Светска културна организација (World Cultural Organization, WCO) која би помогла представљање различитих култура на глобалном нивоу, и ставила заштиту културе у исти положај са Светском трговинском организацијом. Сличан аргумент изнела је и **Међународна мрежа за културну разноврсност** (International Network for Cultural Diversity, INCD), која се залаже за то да „владе не смеју да прихвате ниједан споразум који би ограничавао локалне културе и политике које их подржавају“, и да „треба направити нови међународни споразум који ће обезбедити трајну законску заштиту културне разноврсности“ (Globalization 101: 26). **Мод Барлоу** (Maude Barlow) спомиње неколико мера, међу којима су следеће: владе морају да финансирају живи културни сектор у својим земљама, који одражава различита, локална и домородачка друштва у којима ми живимо; култура мора бити изузета из споразума о слободној трговини, нарочито из СТО, да би људи могли да заштите и промовишу властите приче, историју и јединствену културу; коначно, уметници, писци, филмски ствараоци и

музичари из читавог света морају да образују снажно међународно удружење које би се супротставило корпоративном колосу који данас доминира глобалном културом (Barlow, 2001). **Међународни форум о глобализацији**, оповргавајући мит да „нема реалистичке алтернативе економској глобализацији“, са пуном сигурношћу поручује да треба радити управо супротно ономе што заступници економске глобализације сугеришу. Тако, што више они говоре о укидању ограничења на промет новца, то је јасније да морају да постоје стриктна ограничења промета. Што се више они позивају на слободно тржиште, то јаче морамо да се боримо за моћ локалних заједница и региона да делају у складу са интересима њихових сопствених ресурса, људи и земље (World Trade Observer, 1999).

И **Ђорђевић** семиотички поставља критичка питања у погледу глобалистичког пројекта, јасно уочавајући његов монокултурни карактер, и нудећи му алтернативу у облику културног просвећивања и јасног дефинисања нашег аутохтоног културног идентитета. Зашто ми само купујемо и увозимо туђа културна добра, зашто не продајемо и не извозимо наша, ако је то маркетиншки циљ глобалне културне политике („упознати различито“)? Зашто други масовно не слушају нашу музику и не гледају наше филмове, слике, скулптуре, читају наше књиге, зашто се о њима толико мало пише и зна, када наши веома познати и признати ствараоци живе и раде у западњачком делу света? По Ђорђевићу, непросвећеност и непознавање сопствене, а нарочито других култура, доводи до безумног и некритичког прихватања шароликог спектра културолошких (арте)факата и тотално нефилтрираних глобалних културолошких модела који угрожавају већ нарушен домаћи културолошки простор и чине га ментално зависним од безвредне спољашње понуде која је агресивно медијски пропагирана. Једини излаз из таквог поробљавајућег положаја је културно просвећивање непросвећених социјалних слојева, подизање општег нивоа културе, и утврђивање и дефинисање сопственог културолошког бића и идентитета (Ђорђевић, 2005а: 6, 11).

## 6. АНАЛИЗА ОСТВАРЕНИХ РЕЗУЛТАТА ИСТРАЖИВАЊА

У оквиру емпиријског дела истраживања коришћене су: 1. метода испитивања, са техникама тестирања, анкете и интервјуа, и упитником као инструментом, и 2. метода посматрања. Анкета је спроведена међу: 1. посетиоцима београдских клубова у којима се пушта и изводи ЕДМ (Фристајлер, Стефан Браун, Младост итд.) (150 испитаника), 2. публиком ЕДМ манифестације „White Night by Amsterdam“ која се 4. августа 2016. године одржала у клубу Ноокаh бар у Водицама (Хрватска), у продукцији ди-џејева из Амстердама (50 испитаника), и 3. ди-џејевима из Србије (8 испитаника) и Хрватске (2 испитаника). Интервју је обављен са седам ди-џејева, пет из Србије и два из Хрватске, и једним МЦ-ем из Холандије.

Испитаници су у анкети одговарали на питања о свом односу према музици уопште, клупском животу, ЕДМ-у, и систему вредности и погледу на свет, друштво, нацију итд. Резултати анкете међу посетиоцима београдских клубова и манифестације у Водицама представљени су путем табела и графикана. Резултати анкете међу ди-џејевима у највећој мери се поклапају са изјашњавањем ЕДМ публике, и представљени су само описно због малог броја испитаника. Колона „Фреквенце“ у табели означава укупан број испитаника за дату категорију одговора, „Валидни проценти“ односе се на проценте без „missinga“, тј. оних који нису одговорили, а „Кумулативни проценти“ представљају збирни проценат те категорије и претходних.

Од статистичких техника тестирања у анализи резултата коришћен је Хи-квадрат тест који испитује да ли је у категоријама статистички једнак број испитаника, односно да ли се број испитаника статистички значајно разликује. Тамо где је тај тест рађен, у загради стоји:  $\chi^2=$ ;  $df=$ ;  $p<0.01$  или  $p>0.01$ . Такође, на неким местима коришћен је т-тест како би се утврдило да ли је добијена разлика у просечним оценама статистички значајна или случајно добијена, а да стварне разлике нема. Код овога теста, у загради пише:  $t=$ ;  $df=$ ;  $p<0.01$  или  $p>0.01$ .

У приказу резултата анкете навешћемо збирне резултате за Србију и Хрватску у целини, а појединачне резултате по овим земљама споменућемо само у случају да постоје значајније и занимљиве разлике међу њима.

## 6.1. Структура узорка

Анкетом је укупно обухваћено 200 припадника ЕДМ публике, 150 из Србије и 50 из Хрватске. Као што се види из Табеле 1, узорак је уједначен **по полу** (52% испитаника је женског, а 48% мушког пола) ( $\chi^2=96.00$ ;  $df=1$ ;  $p>0.01$ ). Код ди-цејева, међутим, у овом погледу постоји неуједначеност: девет испитаника су мушкарци, а само један жена.

		Фреквенце	Проценти	Валидни проценти	Кумулативни проценти
	мушки	104	52.0	52.0	52.0
	женски	96	48.0	48.0	100.0
	Тотал	200	100.0	100.0	

Табела 1: Структура узорка по полу

Анализа **старосне структуре** узорка показује да преовлађују млађи испитаници, што је у складу са феноменом који се испитује. Нешто мање од трећине узорка у узрасној категорији од 18 до 23 године, док 58% има мање од 30 година. Између 30 и 35 година има 22% испитаника, а више од 36 година 20% испитаника. Што се тиче ди-цејева, четири су старости 24-29 година, један 30-35, и пет преко 36 година.

		Фреквенце	Проценти	Валидни проценти	Кумулативни проценти
	18-23	62	31.0	31.0	31.0
	24-29	53	26.5	26.5	57.5
	30-35	44	22.0	22.0	79.5
	36 и више	41	20.5	20.5	100.0
	Тотал	200	100.0	100.0	

Табела 2: Структура узорка по старости

Што се тиче **образовног и радног статуса**, запослених испитаника је 64%, а незапослених 10%. Око половина испитаника, односно 46% , јесте запослено са факултетом, док је само 9% запослено без факултета. Студената је 29%, од тога је 10% запослено, а 19% није. Средњошколаци су најмање заступљени у узорку, има их 8%. Запослених ди-цејева са завршеним факултетом има пет, запослених без факултета три, а незапослених два.

		Фреквенце	Проценти	Валидни проценти	Кумулативни проценти
	средњошколци	16	8.0	8.0	8.0
	студенти	38	19.0	19.0	27.0
	запослен са факултетом	91	45.5	45.5	72.5
	запослен без факултета	17	8.5	8.5	81.0
	запослен студент	19	9.5	9.5	90.5
	незапослен	19	9.5	9.5	100.0
	Тотал	200	100.0	100.0	

Табела 3: Структура узорка по образовном и радном статусу

У погледу **националне опредељености**, већина испитаника (85%) јесте српске или хрватске националности. Само 14 испитаника (7%) нису држављани Србије или Хрватске, док су 16 испитаника (8%) припадници неких других националних заједница у Србији, односно Хрватској. Сви анкетирани ди-цејеви су Срби или Хрвати по националности.

		Фреквенце	Проценти	Валидни проценти	Кумулативни проценти
	српска/хрватска	170	85.0	85.0	85.0
	припадник мањине	16	8.0	8.0	93.0
	није из Србије/Хрватске	14	7.0	7.0	100.0
	Тотал	200	100.0	100.0	

Табела 4: Структура узорка по националној опредељености

Испитаници процењују да им је **животни стандард** средњи (86% испитаника), што је у складу са образовном структуром и запослењем. Само 8 испитаника (4%) процењују да им је животни стандард нижи од просека, док њих 10% сматра да има виши животни стандард. Код ди-цејева је слично: девет испитаника наводи да има средњи животни стандард, а један висок.

		Фреквенце	Проценти	Валидни проценти	Кумулативни проценти
	висок	20	10.0	10.0	10.0
	средњи	172	86.0	86.0	96.0
	низак	8	4.0	4.0	100.0
	Тотал	200	100.0	100.0	

Табела 5: Структура узорка по животном стандарду

## 6.2. Питања која су у вези с хипотезама 1 и 4

Половина анкетитираних ди-цејева се изјаснила да се креативност ди-цеја огледа у оригиналном спајању делова старих музичких композиција (остали су се поделили између успешног извођења постојећих музичких композиција и стварања потпуно нових музичких композиција). Девет ди-цејева сматра да преузети елемент (семпл) добија нову вредност и значење у целини коју производи ди-цеј, а само један да задржава своју стару вредност и значење. Ди-цеј Киза Карановић у свом интервјуу наводи да „покушава да споји различите музичке правце у нешто што треба да направи добру атмосферу у локалу“. Може се закључити да ови резултати потврђују **хипотезу 1** нашег истраживања, која тврди да ако користимо Сосирову семиотику као истраживачки приступ, односно његову идеју о релацијској природи знака, разумећемо феномен хаус музике и ди-цеј семпловања у ЕДМ-у.

Када је реч о односу ди-цеја према властитом раду у целини, ди-цеј **Муња** (Дејан Рељић) истиче: „Био сам очаран и привучен тим точком, том 'Самсаром' (тањиром за плоче) преко које управља рука коју контролише лик који аранжира звук, врх...Посао ди-цеја изгледа много опсежнији и комплекснији него како то може неупућена особа да види, музика треба да се познаје, сложи, припреми, пусти у правом тренутку. Да се буде искусан и зна како публика 'дише'. Ди-цеј треба да буде харизматичан и на неки начин појава и посебан. Ди-цеј може да се бави и музичком продукцијом, а то је још захтевнији посао. Треба да се прате трендови, топ листе, радио, музичке телевизије, свет моде итд. Да се познаје опрема, звук, каблови, софтвери, ди-цеј опрема...Значи, ди-цеј није само фигура која стоји и пушта неку музику, цима се лево-десно, пије и гледа жене“. Муња резимира најважније ствари у ди-цеј извођењу музике: „Самопоуздање, владање тематиком и техником, познавање посла“. А ди-цеј **Ђовани** (Giovanni/Giovanni Ruotolo), поводом ди-цеј посла, каже: „Спој знања музике, праћења реакција људи и пуно размишљања о одабиру пјесама у току пуштања музике. Некад зна бит забавно, а некад фрустрирајуће“. Пошто ови цитати потврђују Ђорђевићево истицање промишљања у области уметничког дизајна, може се закључити да је тиме поткрепљена **хипотеза 4**, која је претпоставила да ако користимо Ђорђевићеву семиотику као истраживачки приступ, боље ћемо разумети феномен ЕДМ-а.

### 6.3. Питања која су у вези с хипотезама 2 и 4

#### Значај појединих димензија музике

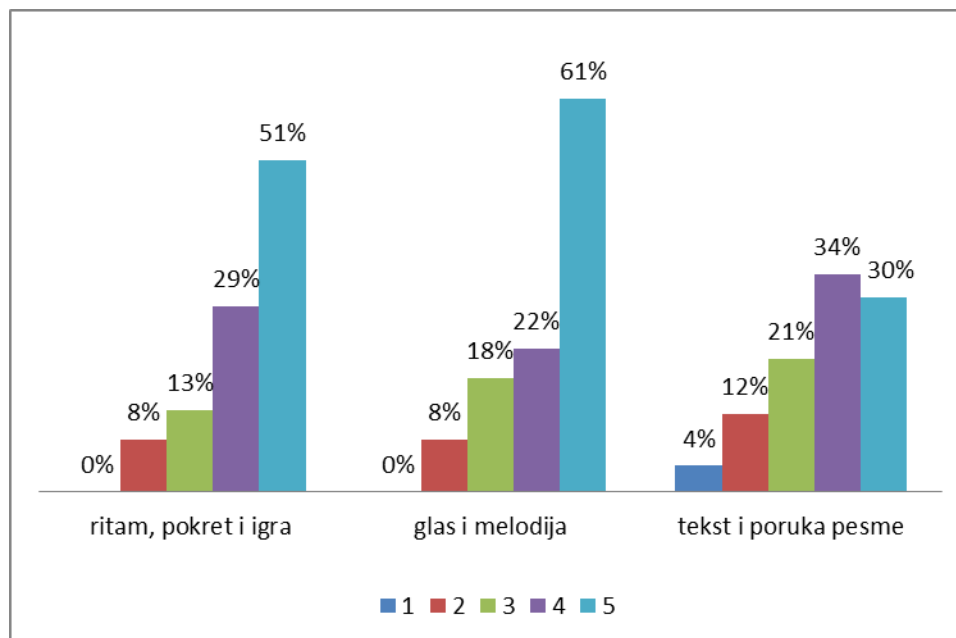
Испитаници међу ЕДМ публиком су на петостепеној скали (оцена 1 је значила да уопште није значајна, а 5 да је изразито значајна) оцењивали **значај појединих димензије музике**: 1. ритма, покрета и игре, 2. гласа и мелодије и 3. текста и порука песме. Као што се може видети из Табеле 6, значај све три димензије музике је релативно високо оцењен (просечна оцена је виша од 3). Као најзначајнија димензија означени су глас и мелодија (4.43), затим ритам, покрет и игра (4.23), и на крају текст и порука песме (3.74). Даља т-тест анализа указује на то да разлике у процени значаја ритма, покрета и игре, са једне стране, и гласа и мелодије, са друге, није статистички значајна ( $t=-2.40$ ;  $df=199$ ;  $p>0.01$ ). Испитаници, међутим, статистички значајно оцењују текст и поруку песме као мање битну димензију музике и у односу на ритам, покрет и игру ( $t=4.69$ ;  $df=199$ ;  $p<0.01$ ), и у односу на глас и мелодију ( $t=9.46$ ;  $df=199$ ;  $p<0.01$ ). И код анкете међу ди-цејевима добијени су слични резултати: ритам, покрет и игра (4.40), глас и мелодија (4.50) и текст и порука песме (3.50).

	Аритметичка средина	Стандардна девијација
ритам, покрет и игра	4.23	.953
глас и мелодија	4.43	.773
текст и порука песме	3.74	1.132

Табела 6: Значај појединих димензија музике (просечне оцене)

Треба споменути да су у Србији глас и мелодија оцењени са 4.47 по значајности, а у Хрватској са 4.32, где су ритам, покрет и игра виђени као значајнији (4.46 наспрам 4.15 у Србији). Због већег броја испитаника из Србије, у крајњем исходу преовладава мишљење да су глас и мелодија у музици на првом месту.

Графички приказ расподела оцена о значаја датих димензија и даље указује на веће вредновање ритма, покрета и игре, и гласа и мелодије, у односу на текст. Више од половине испитаника (51% за ритам, покрет и игру, а 61% за глас и мелодију) је ове димензије оценило као најзначајније. С друге стране, ниједан испитаник ове димензије није оценио као потпуно безначајне. У случају текста и поруке песме, само 30% испитаника ову димензију сматра изразито значајном, односно опредељује се за оцену 5.



Графикон 1: Значај појединих димензија музике (оцене у процентима)

Ди-џејеви и у својим интервјуима, поред ритма, наводе мелодију као важну димензију ЕДМ-а. Тако **Кид Вајбс** спомиње да је „најважнија ствар у ЕДМ добар ритам који покреће слушаоце и наравно лепе мелодије која дају додатан чар овој врсти музике“, ди-џеј **Шумадиско** (Shoomadisco/Кристијан Клачар) истиче „ритам, мелодију и емоције“, Гиованни просто „ритам и мелодију“, а ем-си **Цолигуд** (MC Jollygood/Jeroen Broxterman) „воли начин на који ЕДМ користи најлепше вокале и хармоније и спаја их са оштрим звуцима синтисајзера и бубњева“.

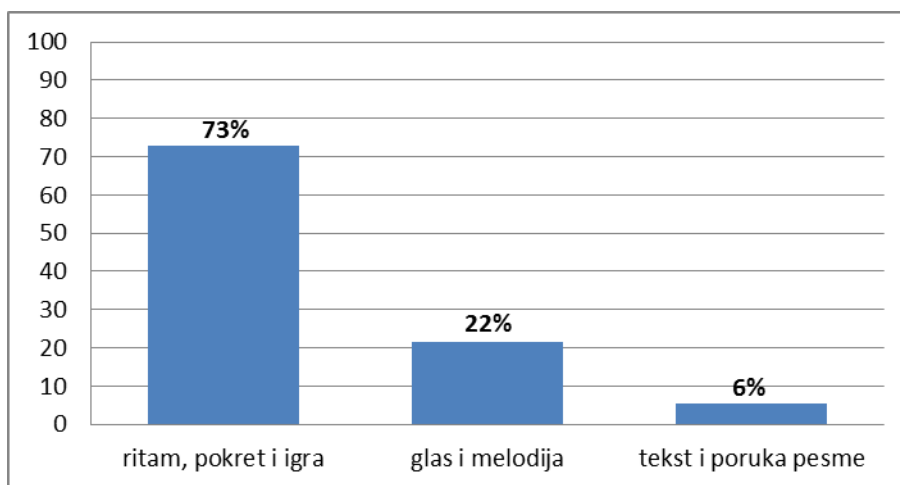
### Значај појединих димензија музике у популарним клубовима

Испитаници су се опредељивали за једну од три претходно наведене димензије музике коју процењују као најзначајнију у популарним клубовима. Хи-квадрат тест је показао да је разлика у броју испитаника који су изабрали сваку од димензија статистички значајна ( $\chi^2=149.29$ ;  $df=2$ ;  $p<0.01$ ). На основу табеле и графикана видимо да је више од две трећине испитаника (73%) изабрало ритам, покрет и игру. Око једна петина испитаника (22%) је изабрало глас и мелодију као најзначајнију, а само 6% испитаника се определио за текст и поруку песме. Међу ди-џејевима њих шест је ставило ритам, покрет и игру на прво место, а четири глас и мелодију.



	Фреквенце	Проценти	Валидни проценти	Кумулативни проценти
ритам, покрет и игра	146	73.0	73.0	73.0
глас и мелодија	43	21.5	21.5	94.5
текст и порука песме	11	5.5	5.5	100.0
Тотал	200	100.0	100.0	

Табела 7: Значај појединих димензија музике у популарним клубовима



Графикон 2: Значај појединих димензија музике у популарним клубовима

### Степен интеракције између извођача и публике

Испитаници су на петостепеној скали (1 - изразито низак, 5 - изразито висок) оцењивали **степен интеракције између извођача и публике** у следећим врстама музике: турбофолк музика, електронска плесна (ди-џеј) музика (хаус, техно, тренс, рејв, драм ен бас, итд.) (у даљем тексту: ЕДМ), поп и рок музика. На основу табеле видимо да испитаници процењују да је степен интеракције највећи у турбофолк музици (4.04), потом у року (3.98), па у ЕДМ-у (3.92), и на крају у поп музици (3.60). Разлике у проценама нису велике, и у три од четири врста музике се просечне оцене крећу око четворке. Ди-џејеви су нешто другачије проценили ову ставку: турбофолк је и по њима на првом месту, али са већом просечном оценом (4.70), други је ЕДМ (4.20), трећи рок (3.60), а четврти такође поп (3.50). Код њих је значајно изражена окренутост ка публици, и заинтересованост за њено присуство и активно учешће у ЕДМ догађају: девет ди-џејева је рекло да тешко или уопште не може да замисли своју професију без публике, а само један да то може у одређеној мери (нико се није изјаснио да може лако да замисли ту ситуацију).

	Минимална оцена	Максимална оцена	Аритметичка средина	Стандардна девијација
турбофолк	2	5	4.04	.910
ЕДМ	1	5	3.92	1.109
поп	2	5	3.60	.929
рок	2	5	3.98	.826

Табела 8: Степен интеракције између извођача и публике у појединим врстама музике (просечне оцене)

Додатно је анализирано између којих врста музике су разлике у процени интеракције између извођача и публике статистички значајне. Када се анализирају резултати примењеног т-теста, уочава се да су статистички значајне једино разлике између попа и осталих врста музике (осенчени редови), што значи да испитаници процењују да је интеракција између извођача и публике статистички значајно мања у попу у односу на све друге врсте музике. Интеракције у другим врстама музике се, из позиције статистичке значајности, процењују као једнаке.

	Разлика у аритметичким срединама	t	df	p
турбофолк - ЕДМ	.115	1.315	199	.190
турбофолк - поп	.430	5.414	199	.000
турбофолк - рок	.055	.708	199	.480
ЕДМ - поп	.315	3.325	199	.001
ЕДМ - рок	-.060	-.685	199	.494
поп - рок	-.375	-6.395	199	.000

Табела 9: Степен интеракције између извођача и публике у појединим врстама музике (процена значајности разлика)

Интервјуи са ди-џејевима још више упућују на висок степен интеракције између ди-џеја и публике, односно изузетан значај који она има за ди-џеја и његов наступ. Тако као најважнију ствар у ЕДМ-у ди-џеј **Денис** (Dennis/Денис Ђурковић) наводи то да „публика која те слуша ђуска и буде задовољна са оним што ти изводиш, односно пушташ...да ме привуче да заиграм и да се нађем у тој некој песми у којој ћу уживати тих неколико минута...највећа награда за мене је феедбацк од публике који ме самим тим испуњава“; **Кид Вајбс** истиче да се „направи атмосфера и пренесе позитивна енергија на публику која узвраћа истом мером...добар ритам који покреће слушаоце...Публика је најважнији сегмент музике за плес јер без ње не би музика имала вредност“; **Шумадиско** да се „орасположи

публику да заигра...Публика је неизоставни елемент“; **Муња** спомиње „ритам и добар грув који покреће људе на плесном подијуму...Без публике нема ди-џеја, ЕДМ-а и обратно, то је једноставно клупско правило, нема журке без публике, једно условљава друго...Публика је наравно најважнија у целој причи. Ако успем да пренесем њима оно што треба, све остало је лако“; **Киза Карановић** наглашава „добар groove који може да покрене људе у клубу“; **Ђовани** кратко и јасно каже „Публика је најважнија“, а **Џолигуд** да се „не заборави да ти нису ту да би свирао за себе већ за људе који су дошли да те виде“. **Шумадиско** иде дотле да укида дистанцу и разлику између себе као извођача и публике: „Мене покреће та музика, која је неизбежан део мојих сетова, тако да стављам себе у улогу публике“.

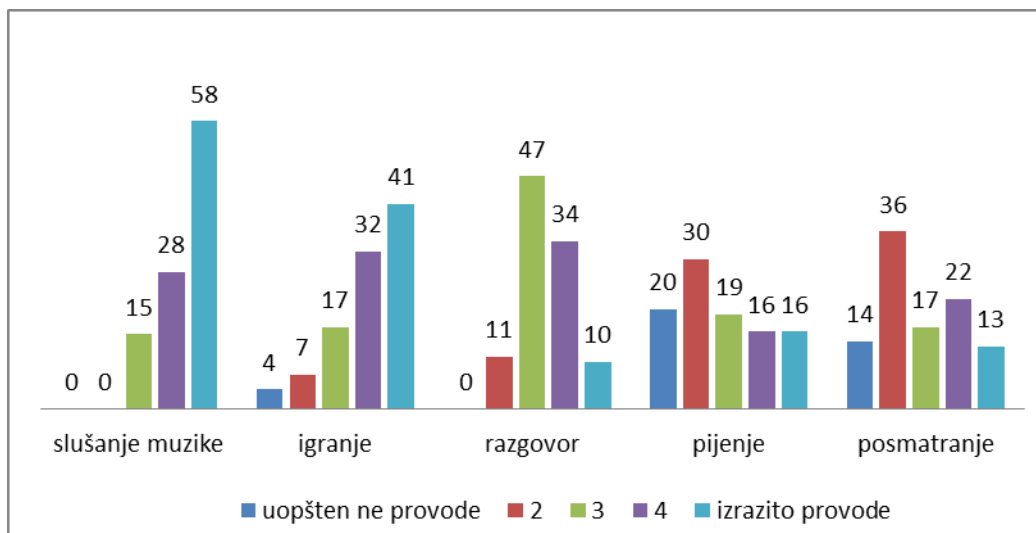
### Начин провођења времена у клубу

Испитаницима је понуђено пет активности (слушање музике; играње; разговор с друштвом и посетиоцима клуба; пијење; посматрање дешавања). Они су на скали од 1 до 5 процењивали како **проводе време у клубу** у погледу ових активности (1 - уопште не проводи време на тај начин, 5 - изразито проводи време на тај начин). Када се погледају аритметичке средине оцена, уочава се да испитаници слушање музике процењују као најчешћу активност (просечна оцена изнад 4). После тога, време се најчешће проводи у игрању (просечна оцена 4), па у разговору с друштвом и посетиоцима клуба (просечна оцена изнад 3). Активности у којима испитаници проводе мање времена су посматрање дешавања и пијење (оцена нижа од 3).

	Минимална оцена	Максимална оцена	Аритметичка средина	Стандардна девијација
слушање музике	3	5	4.43	.740
играње	1	5	3.98	1.105
разговор	2	5	3.42	.804
пијење	1	5	2.77	1.352
посматрање	1	5	2.84	1.265

Табела 10: Начин провођења времена у клубу (просечне оцене)

У графикону су дати проценти оцена за сваку наведену активност. Видимо да је више од половине испитаника (58%) навело да време у клубу изразито проводи слушајући музику (оцена 5). Ово је уједно и једина активност за коју је већина испитаника изабрало највишу оцену. С друге стране, мање од половине испитаника процењује оценом 4 и 5 време проведено у разговору, пијењу и посматрању дешавања. Такође, половина испитаника процењује да у пијењу и посматрању дешавања не проводе или уопште не проводе време (оцена 1 и 2).



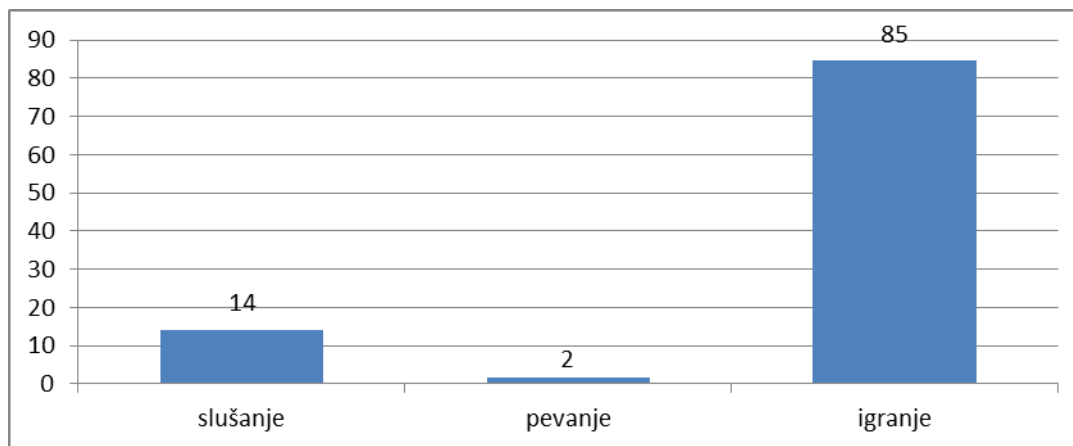
Графикон 3: Начин провођења времена у клубу (оцене у процентима)

### Првенствена намена ЕДМ-а

Испитаници су процењивали шта је **првенствена намена ЕДМ-а** тако што су бирали између три опције: слушање, певање и играње. Они су по овом питању сагласни у врло високом проценту. Тако чак 85% испитаника ЕДМ изједначава са играњем, 14% га везује за слушање, а само 1% се определило за певање. И ди-џејеви мисле исто: њих девет се определило за играње, а један за слушање.

	Фреквенце	Проценти	Валидни проценти	Кумулативни проценти
слушање	28	14.0	14.0	14.0
певање	3	1.5	1.5	15.5
играње	169	84.5	84.5	100.0
Тотал	200	100.0	100.0	

Табела 11: Првенствена намена ЕДМ-а



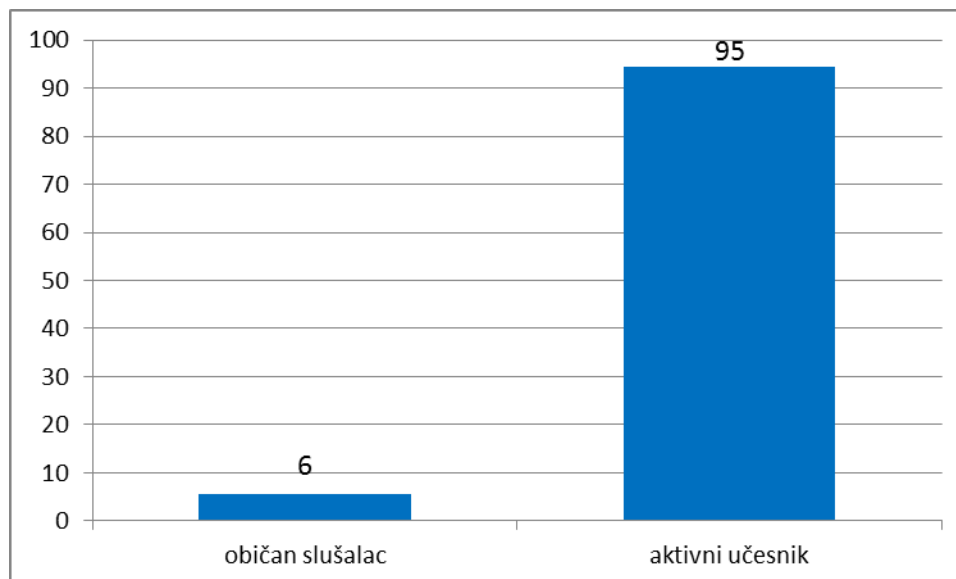
Графикон 4: Првенствена намена ЕДМ-а

### Улога испитаника приликом извођења ЕДМ-а

Интересовало нас је како испитаници гледају на своју **улогу приликом извођења ЕДМ-а**. Огромна већина испитаника (чак 95%) наводи да треба да буду активни учесници путем покрета и игре приликом извођења ЕДМ-а. Само 11 испитаника (5%) сматра да треба да буду обични слушаоци и посматрачи. Очекивано, ова разлика је статистички значајна ( $\chi^2=189$ ;  $df=1$ ;  $p<0.01$ ).

	Фреквенце	Проценти	Валидни проценти	Кумулативни проценти
обичан слушалац и посматрач	11	5.5	5.5	5.5
активни учесник путем покрета и игре	189	94.5	94.5	100.0
Тотал	200	100.0	100.0	

Табела 12: Улога испитаника приликом извођења ЕДМ-а



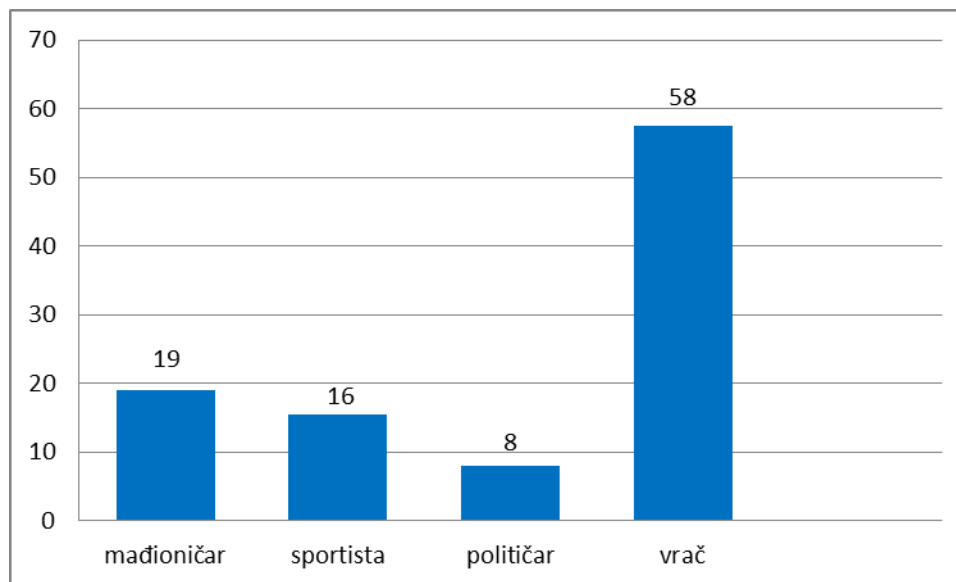
Графикон 5: Улога испитаника приликом извођења ЕДМ-а

### Сцена на коју највише подсећа ди-џеј наступ

Испитаници су се опредељивали на коју их од четири **сцене највише подсећа уобичајени изглед ди-џеј наступа**. Те сцене су: 1. мађионичар који изводи представу и публика која посматра, 2. спортиста који игра и публика која навија, 3. политички вођа који држи говор и публика која га подржава, и 4. врач/шаман који изводи ритуал и публика која у ритуалу учествује и игра. Највећи проценат испитаника (58%) наводи да увиђа сличност између ди-џеј наступа и ритуала који пред публиком изводи врач/шаман. Око петина испитаника (19%) се определила за сцену мађионичара као еквиваленту ди-џеј наступу. Нешто мање испитаника издваја интеракцију између спортисте и публике као најсличнију (16%), док најмањи проценат испитаника (8%) обраћање политичких вођа доживљава сличним. Разлике у заступљености појединих категорија су статистички значајне ( $\chi^2=118$ ;  $df=3$ ;  $p<0.01$ ). Ове резултате потврђује и мишљење ди-џејера: сцену са врачом/шаманом изабрало је шест, са спортистима два, а остале две сцене по један испитаник. У том погледу занимљив је одговор Шумадиска: он своје место и улогу приликом извођења ЕДМ-а види као „Учитеља и Проповедника“ („Teacher & Preacher“).

	Фреквенце	Проценти	Валидни проценти	Кумулативни проценти
мађионичар	38	19.0	19.0	19.0
спортиста	31	15.5	15.5	34.5
политичар	16	8.0	8.0	42.5
врач/шаман	115	57.5	57.5	100.0
Тотал	200	100.0	100.0	

Табела 13: Сцена на коју највише подсећа ди-џеј наступ



Графикон 6: Сцена на коју највише подсећа ди-џеј наступ

Анализирајући изложене емпиријске резултате, можемо закључити да они у великој мери потврђују **хипотезе 2 и 4** нашег истраживања, које упућују на интеракцију између ди-џеја и публике, и значај плеса и покрета у техно музици и ЕДМ-у уопште, што може наћи своје теоријско објашњење у Ековој семиотици и његовом учењу о „отвореном делу“, односно Ђорђевићевом семиотичком истраживању уметничких изражајних средстава у које спада и покрет, у кореспонденцији са звуком и сликом. Ритам, покрет и игра високо су оцењени као димензије музике, више него текст и порука песме, што и емпиријски потврђује наш раније наведени увид да су речи и мишљење потцењени и занемари у данашњој популарној музици, а нарочито у ЕДМ-у. Ово, као што видимо, посебно долази до изражаја у клубовима, где су ове димензије музике убедљиво на првом месту. Играње је од стране публике и ди-џејева оцењено као првенствена намена ЕДМ-а - публика себе изразито види као активног учесника ди-џеј наступа путем покрета и игре, а ди-џејеви себе као оне које то треба да подстакну и омогуће, тако да у ЕДМ-у постоји висок степен интеракције између ди-џеја и публике. Емпиријски резултати потврђују и тезу о ди-џеју као „дигиталном шаману“, и присуству религиозних момената у ЕДМ-у, будући да испитанике ди-џеј наступ највише подсећа на религиозни ритуал који изводи врач/шаман у некој архаичној заједници.

С друге стране, међутим, испитаници, бар они у Србији, у музици више вреднују глас и мелодију од ритма, покрета и игре, и у клубовима више проводе време слушајући музику него играјући, што указује на њихов противречан однос према ЕДМ-у. Нарочито је занимљиво да ди-џејеви више цене глас и мелодију од ритма, покрета и игре. То потврђује нашу критичку оцену да музика не може бити сведена на голи ритам и покрет, како је доминантно случај са ЕДМ-ом, и да људи имају природну, па и примарну потребу да у музици, пре свега, осете људски глас, речи и мелодију. Такође, нижи степен интеракције између извођача и публике у ЕДМ-у у односу на турбофолк и рок, бар када је реч о

мишљењу публике, оправдава изнето мишљење да се у савременом ЕДМ-у повећала дистанца између ди-цеја и публике у односу на почетни, ранији период, и да је због тога опао активитет реципијената који би у ЕДМ-у, по многим особинама ове музике, требало да буде на вишем степену у односу на друге врсте музике. Може се рећи да ставови који су ди-цејеви изнели у својим интервјуима, где се високо вреднује и истиче публика, више указују на њихову жељу за интеракцијом и блискошћу са публиком, која није праћена истим степеном осећања блискости од стране публике.



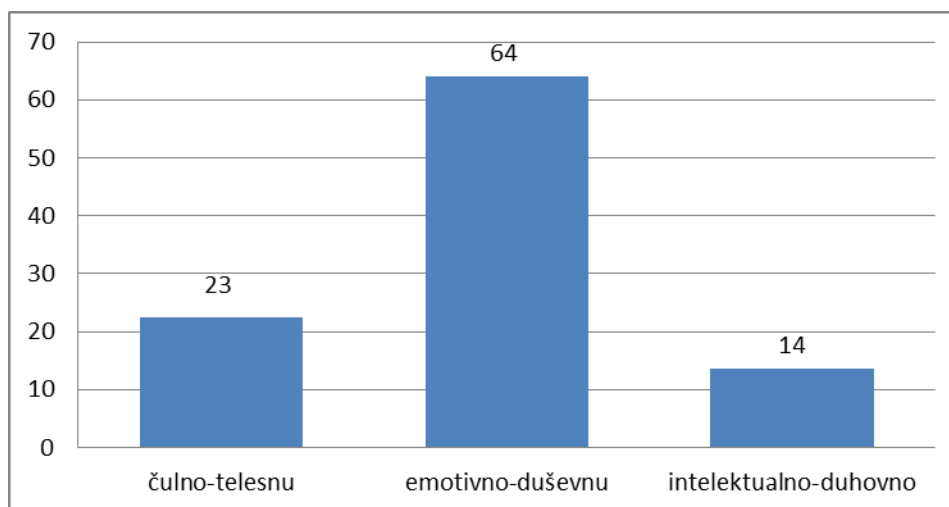
## 6.4. Питања која су у вези с хипотезом 3

### Димензија бића коју музика првенствено треба да дотакне

Испитаници су бирали између три **димензије нашег бића** (чулно-телесна, емотивно-душевна и интелектуално-духовна) ону за коју сматрају да **музика првенствено треба да је дотакне**. Скоро две трећине испитаника (64%) сматра да музика треба да дотакне емотивно-душевну димензију бића ( $\chi^2=87.07$ ;  $df=2$ ;  $p<0.01$ ). Остале димензије бира знатно мањи број испитаника: 23% се опредељује за чулно-телесну, а 14% за интелектуално-духовну. ди-цејеви су се изјаснили на исти начин: шест је издвојило емотивно-душевну, три чулно-телесну, а један интелектуално-духовну димензију као ону коју музика, пре свега, треба да дотакне.

	Фреквенце	Проценти	Валидни проценти	Кумулативни проценти
чулно-телесна	45	22.5	22.5	22.5
емотивно-душевна	128	64.0	64.0	86.5
интелектуално-духовна	27	13.5	13.5	100.0
Тотал	200	100.0	100.0	

Табела 14: Димензија нашег бића коју музика првенствено треба да дотакне



Графикон 7: Димензија нашег бића коју музика првенствено треба да дотакне

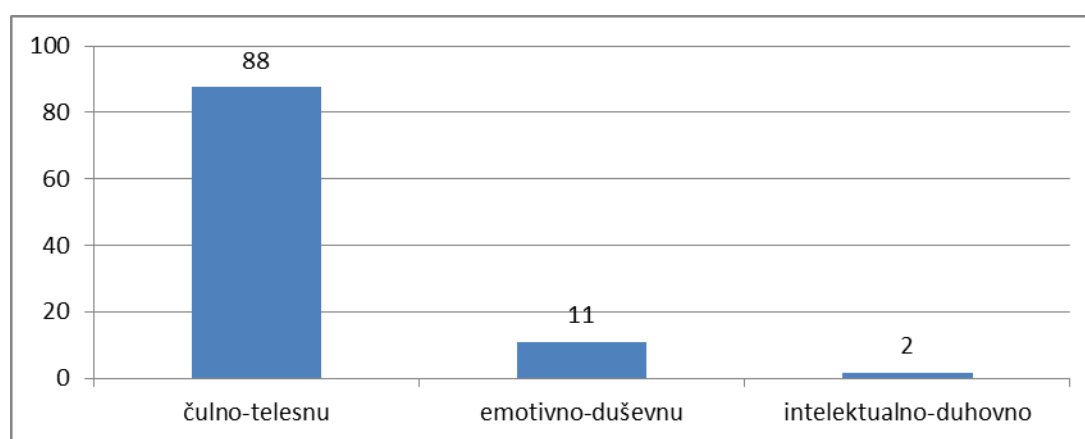
### Димензија бића коју ЕДМ дотиче

Испитаници су процењивали које од три **димензије нашег бића** (чулно-телесна, емотивно-душевна и интелектуално-духовна) **ЕДМ пре свега дотиче**. Изразита већина испитаника (88%) сматра да ова врста музике пре свега дотиче чулно-телесну димензију бића ( $\chi^2=266.77$ ;  $df=2$ ;  $p<0.01$ ). Само 2% се определио за интелектуално-духовну, док 11%

сматра да ЕДМ примарно дотиче емотивно-душевну димензију. Осам ди-цејева мисли да ЕДМ првенствено дотиче наше чулно-телесно постојање, а два емотивно-душевно.

	Фреквенце	Проценти	Валидни проценти	Кумулативни проценти
чулно-телесна	175	87.5	87.5	87.5
емотивно-душевна	22	11.0	11.0	98.5
интелектуално-духовна	3	1.5	1.5	100.0
Тотал	200	100.0	100.0	

Табела 15: Димензија нашег бића коју ЕДМ дотиче



Графикон 8: Димензија нашег бића коју ЕДМ дотиче

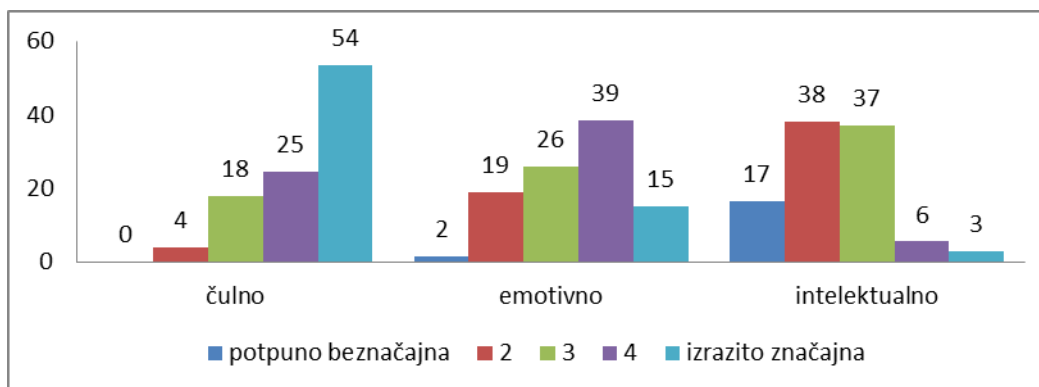
### Циљ и врхунац доживљаја у ЕДМ-у

Испитаници су на петостепеној скали (1 - уопште није значајно, 5 - изразито је значајно) оцењивали у којој мери сваки од наведених осећаја (чулно-телесни осећај блаженства и трансa, емотивно-душевни склад у себи и веза с другим људима, интелектуално-духовно повезивање с другим људима и спознавање света) представља **циљ и врхунски доживљај у ЕДМ-у**. Испитаници врхунски доживљај приликом ЕДМ-а пре свега повезују са чулно-телесним осећањем блаженства и трансa (просечна оцена нешто већа од 4). Емотивно-душевни склад у себи и веза са другима добија оцeну која је близу 3.5, што значи да и ово стање испитаници значајно вреднују. Интелектуално-духовно повезивање с другим људима и спознавање света има просечну оцeну мању од 3. ди-цејеви су слично одговорили: чулно-телесни осећај оцењен је са 4.40, емотивно-душевни са 3.70, а интелектуално-духовни са 2.50.

	Минимална оцена	Максимална оцена	Аритметичка средина	Стандардна девијација
чулно-телесно	2	5	4.28	.896
емотивно-душевно	1	5	3.47	1.012
интелектуално- духовно	1	5	2.40	.930

Табела 16: Циљ и врхунац доживљаја у ЕДМ-у (просечне оцене)

На основу графикана додатно је видљиво да испитаници врхунски доживљај приликом ЕДМ-а изједначавају са чулно-телесним осећајем блаженства и трансa. Више од половине испитаника (54%) је овај сегмент оценило као изразито значајан (оцена 5), док је четвртина (25%) навела да се ради о значајном чиниоцу (оцена 4). С друге стране, ниједна процена није ишла у смеру да се ради о безначајном доживљају. Емотиван-душевни склад у себи и веза са другима је, према процени више од половине испитаника (оцене 4 и 5 заједно односе 54%), важан доживљај у ЕДМ-у. С друге стране, само 9% испитаника интелектуално-духовно повезивање и спознавање света виде као значајан доживљај у ЕДМ-у.

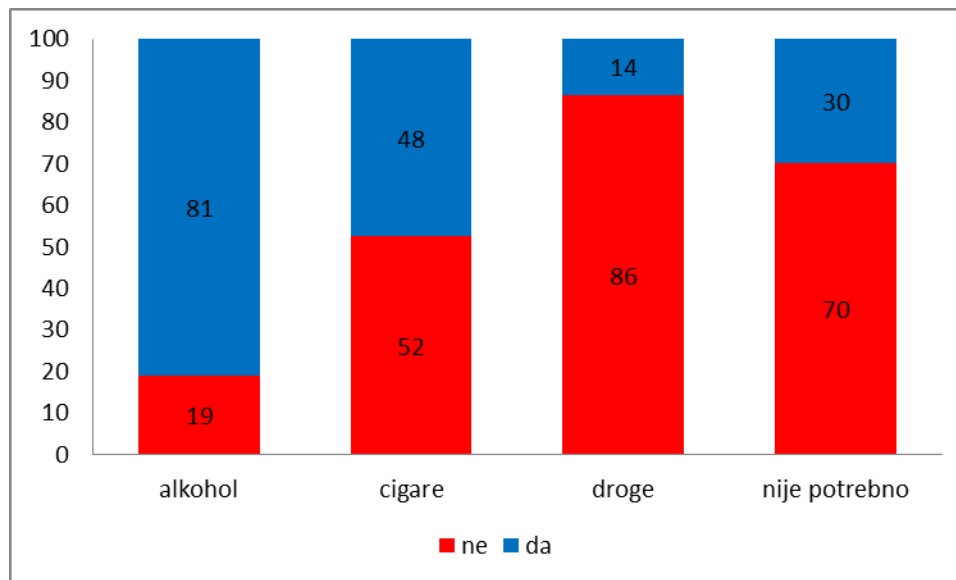


Графикон 9: Циљ и врхунац доживљаја у ЕДМ-у (оцене у процентима)

### Средства клупског живота и атмосфере

Испитаници су процењивали да ли су алкохол, цигарете и дроге **честа и неизоставна средства клупског живота и атмосфере**, или не. Можемо закључити да значајна већина испитаника (81%) сматра да је алкохол чест и неизоставан део клупског живота. Што се тиче цигарета, мишљење испитаника је подељено, односно разлике у броју оних који цигарете сматрају саставним делом клупског живота и броју оних који се са тим не слажу нису статистички значајне ( $\chi^2=105.0$ ;  $df=1$ ;  $p>0.01$ ). С друге стране, већина испитаника (87%) сматра да дрога није неопходни део клупског живота. На крају, испитаници су процењивали да ли клупски живот може опстати и без ове врсте „помагала“. Мање од трећине испитаника (30%) мисли да за клупску атмосферу нису потребна додатна средства за подизање расположења. Ди-џејеви такође сматрају алкохол

веома битним у клупском животу (80%), цигарете делимично (50%), а само 20% мисли да додатна средства овог типа нису неопходна.



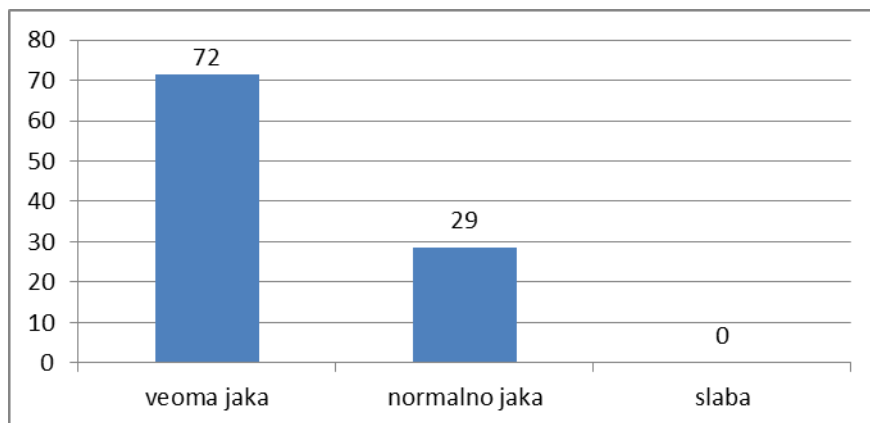
Графикон 10: Средства клупског живота и атмосфере

### Јачина музике и чујност саговорника у популарним клубовима

Испитаници су процењивали **јачину музике у популарним клубовима** (веома јака, нормалне јачине, слаба), и **колико добро чују саговорнике у клубу** (углавном добро чују, чују уз напор, углавном не чују). Процена је да је музика у клубовима веома јака (72% испитаника), као и да се саговорник чује, али уз напор (83%). Нико од испитаника јачину музике не доживљава као слабу, док 14% испитаника углавном добро чује саговорнике, а 8 њих (4%) углавном не чује шта му се прича у клубу. Разлике у бирању ових опција су статистички значајне ( $\chi^2=143$ ;  $df=2$ ;  $p<0.01$  и  $\chi^2=202$ ;  $df=2$ ;  $p<0.01$ ) што потврђује да можемо да припишемо горњу тврдњу (јак звук, саговорник се чује уз тешкоће) карактеристици клупског живота. Осам ди-цејева мислим да је музика у клубовима веома јака, а два да је нормалне јачине; њих шест чује своје саговорнике уз напор, три углавном добро чују, а један углавном не чује.

		Фреквенце	Проценти	Валидни проценти	Кумулативни проценти
	веома јака	143	71.5	71.5	71.5
	нормалне јачине	57	28.5	28.5	100.0
	слаба	0	0	0	
	Тотал	200	100.0	100.0	

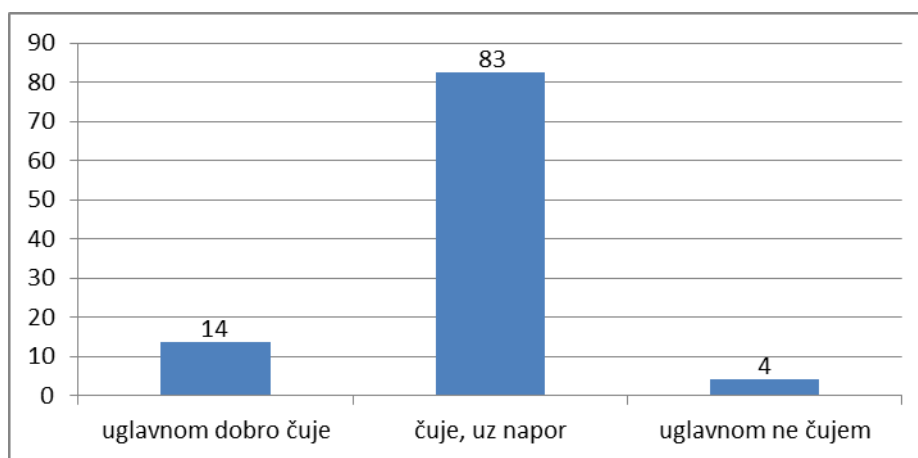
Табела 17: Јачина музике у популарним клубовима



Графикон 11: Јачина музике у популарним клубовима

		Фреквенце	Проценти	Валидни проценти	Кумулативни проценти
	углавном добро чује	27	13.5	13.5	13.5
	чује уз напор	165	82.5	82.5	96.0
	углавном не чује	8	4.0	4.0	100.0
	Тотал	200	100.0	100.0	

Табела 18: Чујност саговорника у популарним клубовима



Графикон 12: Чујност саговорника у популарним клубовима

Анализирајући изложене емпиријске резултате, можемо закључити да они у великој мери потврђују **хипотезу 3** нашег истраживања, која упућује на чулно-телесну димензију нашег бића, и осећај блаженства и трансa у ЕДМ-у, а поготово у трeнс музичи, који могу наћи своје теоријско објашњење у Бартовој семиотици и његовој идеји „задовољства у тексту“. Резултати потврђују да је у популарној музици, а нарочито у ЕДМ-у занемарена интелектуално-духовна димензија, што говори о маргиналном и алтернативном карактеру оних који ову димензију у ЕДМ-у истичу, попут присталица „трансформацијских“ фестивала. Чулно-телесни аспект нашег бића, и одговарајући чулно-телесни осећај

блаженства и трансa, доминантни су у разумевању и доживљају ЕДМ-а. С тим у вези је и податак да огромна већина испитаника не може да замисли клупски живот без алкохола, половина њих без цигарета, а није сасвим занемарив ни број оних који су истакли дроге, који је вероватно већи у реалности него што се показало у анкети. Ту су и висок степен буке, која удара на чула и тело, и последична слаба чујност саговорника, која онемогућава неки дубљи емотивно-духовни однос са њима.

С друге стране, као у случају питања везаних за хипотезу 2, и овде се може приметити подвојен однос испитаника према ЕДМ-у као врсти музике. Наиме, слично истицању гласа и мелодије као најважнијих димензија музике, наглашава се да музика треба да дотакне, пре свега, емотивно-душевну сферу нашег бића, а не чулно-телесну. Више од половине испитаника се изјаснило да им је емотивно-душевни склад у себи и веза с другима важна у доживљавању ЕДМ-а. Ово поткрепљује наше критичко размишљање да музика мора да сачува свој емотивно-душевни садржај, као природну потребу и задовољство које људи у њој налазе, што је, нажалост, највећим делом изгубљено у савременом ЕДМ-у сведеном на артефицијелни, високо технолошки звук, ритам и буку. Тиме је занемарено и потиснуто оно што су чак и оснивачи техно сматрали битним у њиховој футуристички конципираној музици.

## 6.5. Питања која су у вези с хипотезом 5

### Мотиви за слушање/извођење музике

Испитаници су процењивали на петостепеној скали (1 - потпуно неважан, 5 - изразито важан) сопствене **мотиве за слушање/извођење музике**. У складу са МекКвејловим, Блумлеровим и Кацовим виђењем потреба и задовољстава које пружају медији, изложеним у одељку 3.б., били су им понуђени следећи мотиви: забава и опуштање, дружење и повезивање с другим особама, самоспознаја и изградња личног идентитета, боље упознавање света и стварности око себе. Као убедљиво најважнији мотив код ЕДМ публице издваја се забава и опуштање (просечна оцена 4.71). Следе, са знатно нижом оценом самоспознаја и изградња личног идентитета (3.22), па упознавање себе и стварности око себе (3.05). На крају, дружење са другим особама (2.99) је мотив који испитаници најмање вреднују у контексту слушања музике. Ди-цејеви наводе нешто другачији распоред када је у питању извођење музике: забава је такође високо на првом месту (4.60), али је на другом месту дружење (3.80), на трећем самоспознаја (3.50), а на четвртом упознавање света око себе (2.70).

	Минимална оцена	Максимална оцена	Аритметичка средина	Стандардна девијација
забава и опуштање	3	5	4.71	.538
дружење	1	5	2.99	.948
самоспознаја	1	5	3.22	1.212
упознавање света	1	5	3.05	1.281

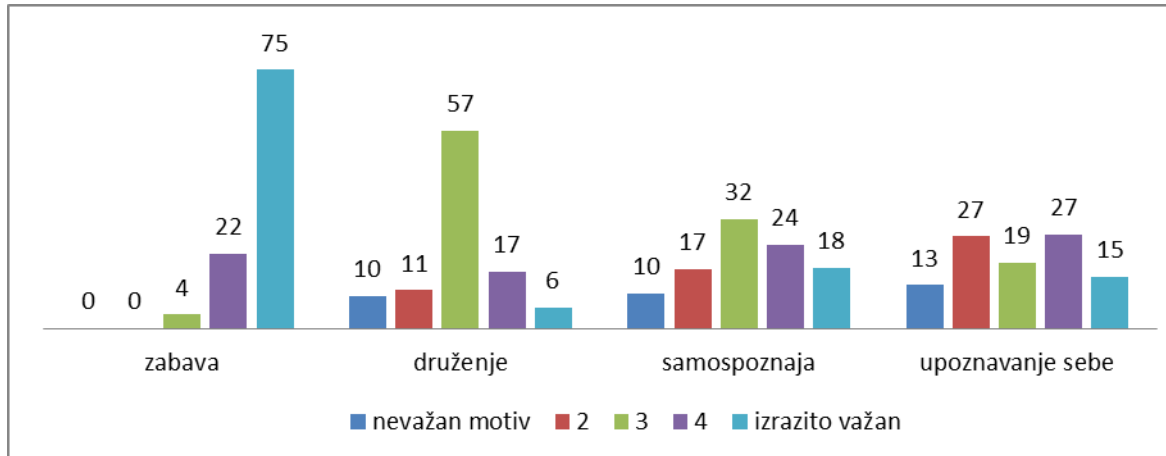
Табела 19: Мотиви за слушање музике

На основу анализе разлика (т-тест) можемо да тврдимо да је забава и опуштање мотив који се статистички значајно више задовољава музиком, него остали понуђени. Између осталих мотива не постоје битне разлике у степену у којем су повод за слушање музике.

	Разлике у аритметичким срединама	t	df	p
забава - дружење	1.720	24.873	199	.000
забава - самоспознаја	1.485	14.851	199	.000
забава - упознавање света	1.650	15.774	199	.000
дружење - самоспознаја	-.235	-2.122	199	.035
дружење - упознавање света	-.070	-.668	199	.505
самоспознаја - упознавање света	.165	2.118	199	.035

Табела 20: Мотиви за слушање музике (процена значајности разлика)

На основу графичког приказа заступљености појединих оцена за сваки од мотива опет се издваја забава и опуштање, као изразито важан мотив за чак 75% испитаника. Дистрибуције оцена самоспознаје и упознавања света и стварности око себе су прилично уједначене. Дружење је мотив који већина испитаника (57%) процењују између неважног и важног за слушање музике.



Графикон 13: Мотиви за слушање музике (оцене у процентима)

Ди-џејеви у својим интервјуима такође истичу да добра забава и провод публике представљају битан циљ њиховог наступа. **Денис** види себе „као особу за пултом која има задатак да се људи проведу“; **Ђовани** каже да је „најважнија ствар да људима којима пушташ музику буде добро...Ту сам да забавим људе“; **Кид Вајбс** изјављује „Ја сам тај који треба да учини да се публика осећа добро“; Јака поручује да се „све своди на то да публици треба бити угодно...публика се мора добро осјећати и на концу забавити“.



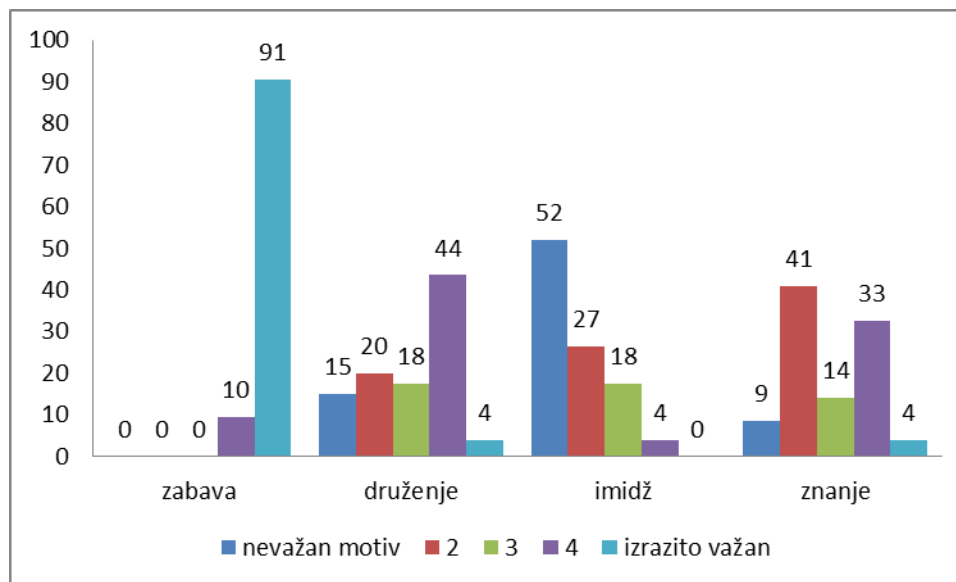
## Мотиви за излазак у клубове

Испитаници су на петостепеној скали (1 - потпуно неважан, 5 - изразито важан) процењивали следеће **мотиве за излазак у клубове**: забава и опуштање, боље упознавање с другим особама, изградња имица у друштву, и стицање нових сазнања и проширење интелектуалних видика. Када се погледају њихове процене, и овога пута се убедљиво издваја мотив забаве и опуштања као изразито важан за одлазак у клубове. Овај мотив није добио оцену мању од 4 ни од једног испитаника. Затим, са знатно мањом оценом, следи боље упознавање са другим особама (просечна оцена 3), па стицање нових сазнања и проширење интелектуалних видика (просечна оцена нешто мања од 3). Изградња имица је мотив који је у просеку оцењен као неважан за одлазак у клубове (просечна оцена 2).

	Минимална оцена	Максимална оцена	Аритметичка средина	Стандардна девијација
забава и опуштање	4	5	4.91	.294
упознавање	1	5	3.01	1.184
имиц	1	4	1.73	.888
нова сазнања	1	5	2.82	1.100

Табела 21: Мотиви за излазак у клубове (просечне оцене)

На основу графикана добијамо додатне податке о значајности појединих мотива. Уочљиво је да је имиц најмање прихваћен мотив, односно 52% испитаника сматрају да је он за њих неважан мотиватор одласка у клуб. С друге стране, испитаници су једногласни у оцени да је забава и опуштање важан мотив.



Графикон 14: Мотиви за излазак у клубове (оцене у процентима)

## Популарност различитих врста музике у Србији/Хрватској

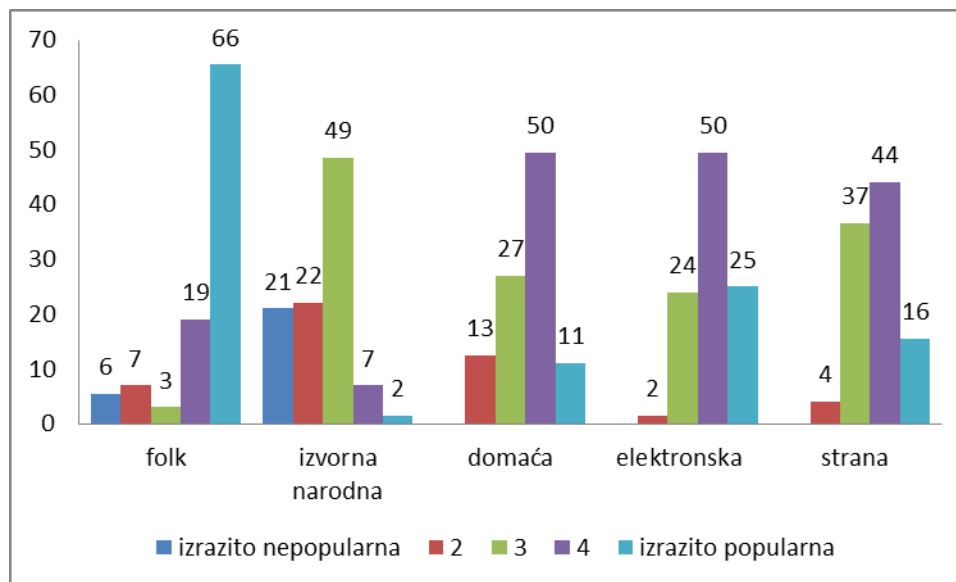
Испитаници су на петостепеној скали (1 - уопште није популарна, 5 - изразито је популарна) процењивали **популарност различитих врста музике**: 1. турбофолк музика, 2. изворна народна и староградска музика, 3. домаћа поп, рок и остала музика, 4. домаћи и страни ЕДМ, 5. страна поп, рок и остала музика. Турбофолк је врста музике коју испитаници доживљавају као најпопуларнију (просечна оцена 4.32). Затим следе ЕДМ (3.98), страна (3.71), па домаћа музика (3.59). Изворну народну музику испитаници у просеку не процењују као популарну јер је просечна оцена мања од 3 (2.46). Ди-џејеви се опредељују на другачији начин: турбофолк је, по њима, још убедљивије на првом месту (4.82), домаћа музика на другом (3.56), страна на трећем (3.30), ЕДМ на четвртном (3.22), а на последњем опет изворна народна (2.80).

	Минимална оцена	Максимална оцена	Аритметичка средина	Стандардна девијација
турбофолк	1	5	4.32	1.168
изворна народна	1	5	2.46	.950
домаћа	2	5	3.59	.846
ЕДМ	2	5	3.98	.743
страна	2	5	3.71	.774

Табела 22: Популарност одређених врста музике у Србији/Хрватској (просечне оцене)

У одговорима ЕДМ публике из Србије и Хрватске примећују се извесне разлике. У Србији је, према њиховој оцени, турбофолк убедљиво на првом месту по популарности (4.42), иза кога следе ЕДМ (3.89) и страна музика (3.59), док је у Хрватској редослед другачији: ЕДМ (4.24), страна (4.08), турбофолк (4.04). Популарност изворне народне музику први оцењују са 2.63, а други са само 1.96. Већа популарност турбофолка у Србији него у Хрватској разумљива је јер ова врста музике долази са тог подручја (поред БиХ), док врло ниска оцена популарности изворне народне музике у Хрватској говори да је процес њеног слабења у односу на страну музику овде још израженији него у Србији.

На основу графикана добијамо додатну информацију која говори у прилог популарности турбофолк музике, јер укупно 85% испитаника процењује да се ради о популарној или изразито популарној музици. С друге стране, само 9% испитаника процењује да је изворна народна музика популарна. Више од две трећине испитаника (75%) сматра ЕДМ популарним. Нешто мање испитаника (око 60%) наводи да је популарна страна, односно домаћа поп и рок музика.



Графикон 15: Популарност одређених врста музике у Србији/Хрватској (оцене у процентима)

### Популарност различитих врста музике код младих у Србији и Хрватској

Испитаници су давали и специфичне процене **популарности различитих врста музике код младих у Србији и Хрватској**. Као најпопуларнији облик музике и овде је проглашен турбофолк, у још већем степену него код опште популације (просечна оцена 4.54). Према мишљењу испитаника, следећи по популарности је ЕДМ, који је код младих такође популарнији него код остатка становништва (4.27). Страна музика се процењује као популарнија од домаће (3.84 наспрам 3.26). Изворна народна музика није популарна код младих у Србији и Хрватској (само 1.71). По мишљењу ди-џејева, оцене популарности су следеће: турбофолк читавих 5.00, ЕДМ 3.80, домаћа музика 3.10, страна 3.00 и изворна народна 2.20.

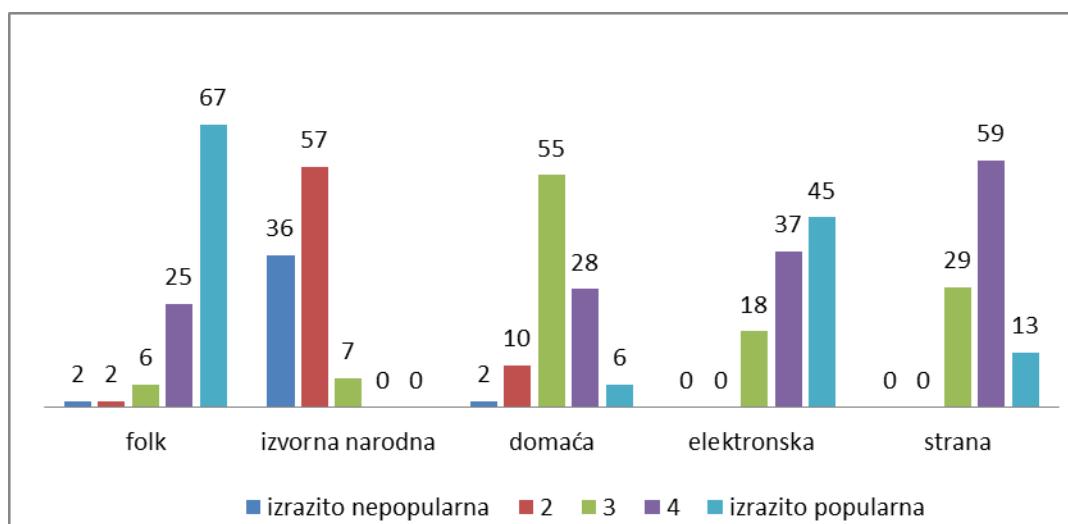
	Минимална оцена	Максимална оцена	Аритметичка средина	Стандардна девијација
турбофолк	1	5	4.54	.795
изворна народна	1	3	1.71	.590
домаћа	1	5	3.26	.772
ЕДМ	3	5	4.27	.748
страна	3	5	3.84	.627

Табела 23: Популарност одређених врста музике код младих у Србији и Хрватској (просечне оцене)

Овог пута је редослед резултата у Србији и Хрватској уједначенији него кад је реч о општој популацији. У обе државе турбофолк је на првом месту по популарности код

младих (4.63, односно 4.28), док је редослед популарности ЕДМ-а и стране музике другачији: у Србији је на другом месту ЕДМ (4.32), а на трећем месту страна (3.73), док је у Хрватској на другом месту страна (4.18), а на трећем месту ЕДМ (4.12). То показује да је у Хрватској, у односу на Србију, ЕДМ популарнији у општој популацији, тј. код нешто старије генерације, него код младих. Популарност изворне народне музике у оба случаја је оцењена врло ниско (Србија 1.79, Хрватска само 1.48), што значи да је код младих ова музика још мање популарна него код старијих.

Гледано у целини, и овога пута већина испитаника (чак 90%) процењују турбофолк музику као популарну или изразито популарну код младих (оцена 4 или 5). ЕДМ је процењен као популаран од стране 82% испитаника. Интересантно је да нико ову музику не процењује као непопуларну (нема оцена 1 или 2). Иако је просечна оцена за страну и домаћу музику слична, ипак се њихове дистрибуције разликују. Половина испитаника је несигурна да ли је домаћа музика популарна код младих или не (55% оцене 3), док њих 72% тврди да је страна музика популарна (оцена 4 или 5). Изворна народна музика није популарна код младих (оцена 1 или 2) према мишљењу чак 93% испитаника.

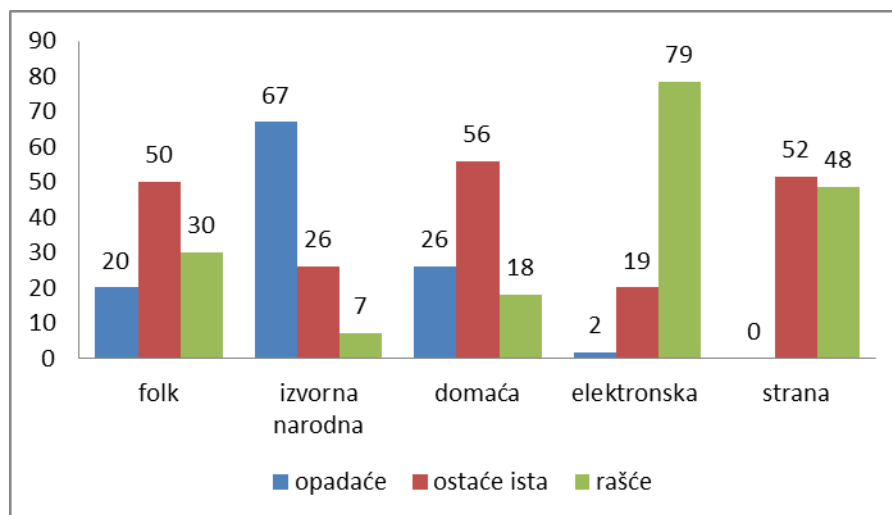


Графикон 16: Популарност одређених врста музике код младих у Србији и Хрватској (оцене у процентима)

### Кретање популарности различитих врста музике у Србији и Хрватској у будућности

Испитаници су прогнозирали како виде **кретање популарности различитих врста музике у Србији и Хрватској у будућности**. Бирали су између три опције: опадаће (оцена 1), остаће иста (2) и рашће (3). Уочљиво је да већина испитаника (79%) процењује да ће популарност ЕДМ-а у Србији и Хрватској порасти. Турбофолк и домаћа музика ће, према мишљењу више од половине испитаника, остати у будућности на истом степену популарности коју имају и сада. Што се тиче стране музике, мишљења испитаника су подељена (52% сматра да ће популарност остати иста, док 48% сматра да ће популарност порасти). Изворна народна музика у Србији и Хрватској ће припадати прошлости, односно

према мишљењу 67% испитаника, њена популарност ће опасти. Када је реч о ставовима ди-цејева, нешто више испитаника мисли да ће популарност турбофолка, ЕДМ-а и стране музике пре остати иста него да ће расти, сви мисле да ће популарност домаће музике бити непромењена, а постоји подељено мишљење да ли ће (ниска) популарност изворне народне музике остати иста или ће (још) опадати.



Графикон 17: Кретање популарности различитих врста музике у Србији и Хрватској у будућности (прогнозе у процентима)

Дакле, и у Србији и у Хрватској припадници ЕДМ публике у значајној већини процењују да ће популарност ЕДМ-а расти (у Србији 2.73 на скали од 1 до 3, у Хрватској чак 2.88), док је у случају стране музике у Хрватској израженије мишљење да ће расти (2.70) него у Србији (2.42), где нешто више испитаника сматра да ће популарност остати иста. У погледу популарности домаће поп, рок и остале популарне музике, већи број испитаника у Хрватској мисли да ће она расти (2.12), док у Србији у сличном проценту постоји мишљење да ће пре опадати (1.88), што значи да домаћа сцена има већу перспективу у Хрватској него у Србији. Обрнуто важи кад је у питању турбофолк: у Србији већина мисли да ће његова популарност још порастати (2.17), а у Хрватској да ће вероватније опасти (1.88). Перспектива изворне народне музике је суморнија у Србији (само 1.36), него у Хрватској (1.52), што упућује, гледано у целини, да је домаћа музика у лошијем положају у Србији него у Хрватској.

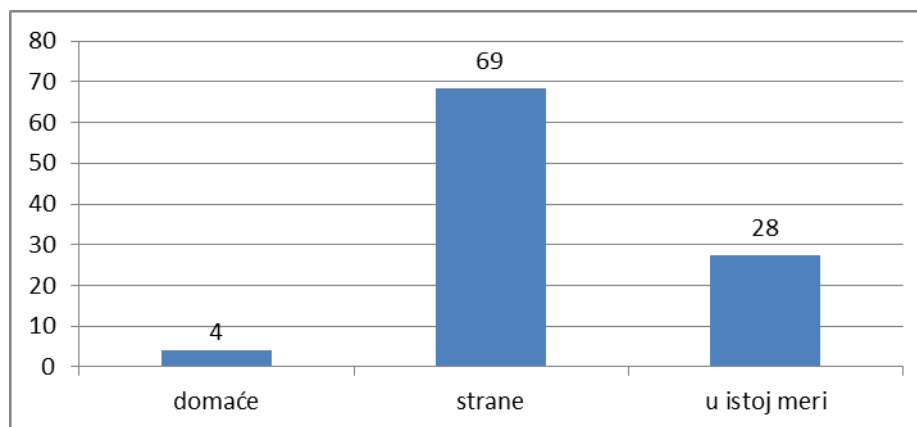
### Избор домаће и стране музике

Испитаници су одговарали на питање да ли **више слушају/изводе домаћу или страну музику**, или обе врсте музике слушају/изводе у једнакој мери. Подаци указују да статистички значајно ( $\chi^2=127.87$ ;  $df=2$ ;  $p<0.01$ ) највише испитаника прати претежно стране извођаче (69%). Нешто више од петине испитаника (28%) прати и домаће и стране извођаче у истој мери. Најмањи број испитаника, њих осморо (4%), слуша више домаће извођаче. Код ди-цејева је предност стране у односу на домаћу музику још изразитија: њих

девет је одговорило да више изводе страну музику, а само један да изводи страну и домаћу музику у једнакој мери.

	Фреквенце	Проценти	Валидни проценти	Кумулативни проценти
домаћа	8	4.0	4.0	4.0
страна	137	68.5	68.5	72.5
у истој мери	55	27.5	27.5	100.0
Тотал	200	100.0	100.0	

Табела 24: Избор домаће и стране музике



Графикон 18: Избор домаће и стране музике

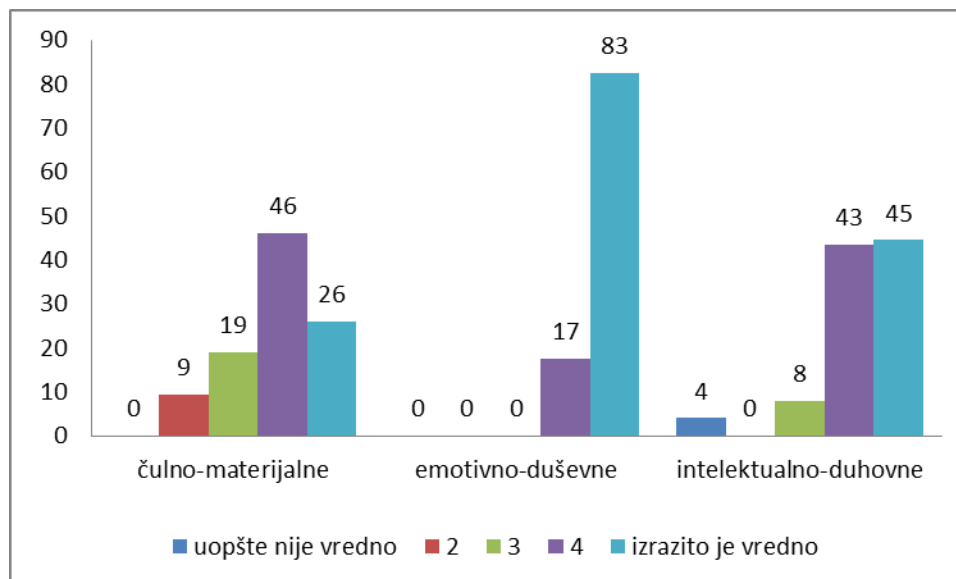
### Основне вредности

Испитаници су на петостепеној скали (1 - уопште не сматрам вредним, 5 - сматрам изразито вредним) процењивали свој однос према следећим **основним вредностима**: 1. чулно-материјалне (стицање новца, успех у посли и каријери, телесна и чулна задовољства итд.), 2. емотивно-душевне (блискост са породицом, рођацима, пријатељима, љубавним партнером итд.), 3. интелектуално-духовне (континуирано учење, образовање, религиозност, стваралаштво итд.) Са минималном оценом 4 у одговорима, емотивно-душевне вредности спадају у највише прихваћене (просечна оцена 4.83). Интелектуално-духовне вредности заузимају друго место по степену прихваћености (4.25). Најмање прихваћене вредности, али и даље са просечном оценом близу 4 (3.88) јесу чулно-материјалне. За ди-цејева су емотивно-душевне вредности такође најважније (4.70), а чулно-материјалне и интелектуално-духовне су уједначене (4.10).

Вредности	Минимална оцена	Максимална оцена	Аритметичка средина	Стандардна девијација
чулно-материјалне	2	5	3.88	.905
емотивно-душевне	4	5	4.83	.381
интелектуално- духовне	1	5	4.25	.911

Табела 25: Процењивање основних вредности (просечне оцене)

На основу графикана висок степен прихватања емотивно-душевних вредности је још видљивији, јер их 83% испитаника доживљава као изразито вредне. Интелектуално-духовне вредности су такође високо вредноване, односно 88% испитаника њихову важност оцењује са 4 или 5. Процент испитаника који недвосмислено (оцена 4 или 5) прихвата чулно-материјалне вредности није мали (72%), али је ипак мањи него када су у питању остале вредности.



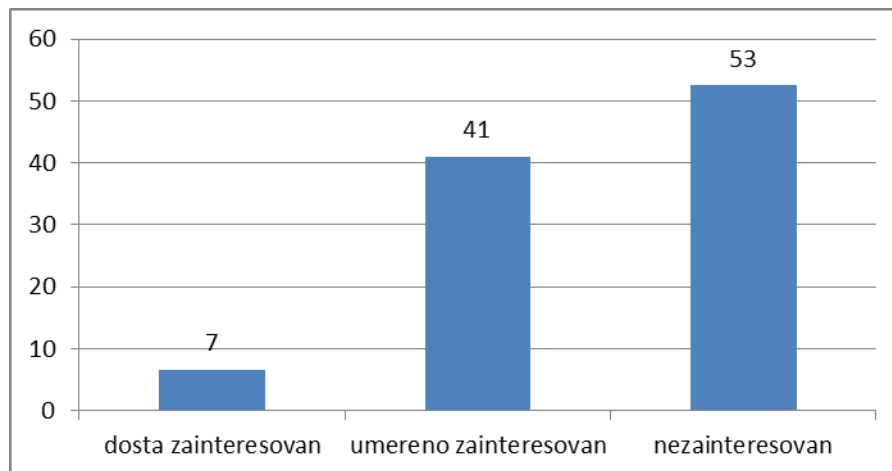
Графикон 19: Процењивање основних вредности (оцене у процентима)

### Однос према политици

Испитаници су на тростепеној скали (доста заинтересован, умерено заинтересован и незаинтересован) процењивали свој однос према политици. Само 7% испитаника је доста заинтересовано за политику, што је статистички значајно мање од испитаника који бирају друге опције ( $\chi^2=68.77$ ;  $df=2$ ;  $p<0.01$ ). Остале две опције су заступљене у приближно једнакој мери. Нешто више од половине (53%) јесте незаинтересовано, док је 41% умерено заинтересован. И код ди-цејева је слично: једна половина се изјаснила да је умерено заинтересована за политику, а друга да је незаинтересована.

		Фреквенце	Проценти	Валидни проценти	Кумулативни проценти
	доста заинтересован	13	6.5	6.5	6.5
	умерено заинтересован	82	41.0	41.0	47.5
	незаинтересован	105	52.5	52.5	100.0
	Тотал	200	100.0	100.0	

Табела 26: Однос према политици



Графикон 20: Однос према политици

### Однос према сопственој и другим нацијама

Испитаници су извештавали о односу према сопственој нацији (српској и хрватској), тј. да ли сопствену нацију доживљавају као вреднију, једнако вредну или мање вредну од других нација. Интересантно је да ниједан испитаник не сматра сопствену нацију вреднијом од других. Статистички значајно ( $\chi^2=168$ ;  $df=1$ ;  $p<0.01$ ) највише испитаника (84%) сматрају да је њихова нација вредна колико и друге, док је њих 16% доживљавају као мање вредну. Сви ди-џејери мисле да је њихова нација једнако вредна као и друге.

		Фреквенце	Проценти	Валидни проценти	Кумулативни проценти
	једнако вредна	168	84.0	84.0	84.0
	мање вредна	32	16.0	16.0	100.0
	вреднија	0	0	0	
	Тотал	200	100.0	100.0	

Табела 27: Однос према сопственој и другим нацијама



Занимљиво је споменути да у Хрватској нико од испитаника не сматра своју нацију мање вредном од других, док је у Србији такво мишљење заступљено у 22% случајева, што указује на нешто веће национално самопоштовање у Хрватској него у Србији.

### Однос према сопственој националној традицији

Испитаници су се изјашњавали о свом односу према сопственој националној традицији тако што им је било понуђено три одговора: 1. сматрам националну традицију свога народа вредном и да је потребно да се чува и јача, 2. немам јасан и одређен однос према националној традицији свога народа, 3. не сматрам националну традицију свога народа вредном нити да је потребно да се чува и јача. Већина испитаника из узорка, чак две трећине, сматра да је њихова национална традиција вредна и да је треба чувати ( $\chi^2=142$ ;  $df=1$ ;  $p<0.01$ ). С друге стране, нико од испитаника не сматра да националну традицију не треба чувати. Трећина испитаника нема јасан и одређен став према овом питању. Сви ди-цејеви сматрају да је њихова национална традиција вредна и да је треба чувати и јачати.

	Фреквенце	Проценти	Валидни проценти	Кумулативни проценти
вредна и треба је чувати и јачати	142	71.0	71.0	71.0
немам јасан и одређен однос	58	29.0	29.0	100.0
није вредна и не треба је чувати и јачати	0	0	0	
Тотал	200	100.0	100.0	

Табела 28: Однос према сопственој националној традицији

### Преферирано место живљења

Испитаници су бирали где би у будућности волели да живе: у својој земљи, некој западној или некој незападној земљи. Више од половине испитаника (53%) би волели да живе у својој земљи. С друге стране, сваки трећи испитаник (38%) би волео да се пресели у неку западну земљу, док би само 10% живело у незападној земљи. Разлике у заступљености ових категорија одговора су статистички значајне ( $\chi^2=57.43$ ;  $df=2$ ;  $p<0.01$ ). Ди-цејеви су се другачије изјаснили: њих шест је рекло да би желело да живи у некој западној земљи, а четири би остало у својој.

	Фреквенце	Проценти	Валидни проценти	Кумулативни проценти
у својој земљи	105	52.5	52.5	52.5
у западној земљи	76	38.0	38.0	90.5
у незападној земљи	19	9.5	9.5	100.0
Тотал	200	100.0	100.0	

Табела 29: Преферирано место живљења

### Познавање страних језика и жеља да их науче

Интересовало нас је да ли испитаници **познају неки страни језик** (енглески, неки други западни или неки незападни). Такође нас је интересовало и да ли би неки из ових група језика **желели да науче**.

Што се тиче енглеског језика, изузетна већина испитаника из редова ЕДМ публике ( $\chi^2=180$ ;  $df=2$ ;  $p<0.01$ ) зна овај језик (96%). Осморо испитаника који енглески језик не знају не би ни желели да га науче. Сви анкетирани ди-цејеви знају енглески језик.

Што се тиче осталих западних језика, проценат оних који знају (47%) и оних који не знају (53%) се статистички значајно не разликује ( $\chi^2=53,2$ ;  $df=1$ ;  $p>0.01$ ). Исто је код ди-цејева: половина њих познаје још један западни језик сем енглеског. С друге стране, има статистички значајно више испитаника који би желели да знају још неки западни језик (чак 75%) у односу на оне који не би желели ( $\chi^2=149$ ;  $df=1$ ;  $p<0.01$ ). Међу ди-цејевима је ова ставка још убедљивија: 90% њих би желело да научи још неки западни језик.

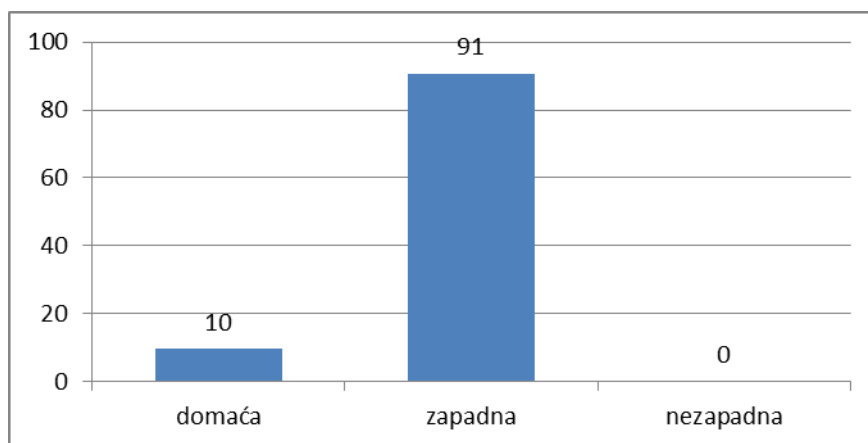
Већина испитаника не зна ниједан незападни језик (90%). Нико од ди-цејева не зна неки незападни језик. Такође, статистички значајно више је оних испитаника ( $\chi^2=149$ ;  $df=1$ ;  $p<0.01$ ) који не би ни желели да га науче (75%). Интересантно је да само једна четвртина испитаника жели да научи неки незападни језик, док уједно, само једна четвртина испитаника не жели да научи неки западни језик који није енглески. Ди-цејеви су овде још дециднији: само један ди-цеј се изјаснио да би желео да научи неки незападни језик.

### Праћење популарне културе

Испитаници су одговарали **чију популарну културу** (музику, филмове, медије, спорт, технику, одећу, обућу, итд.) **претежно прате и користе**: домаћу, западну или неку незападну. Окренутост превасходно западној култури види се у томе што скоро сви испитаници (91%) пре свега конзумирају западну популарну културу ( $\chi^2=181$ ;  $df=1$ ;  $p<0.01$ ). Само 19 испитаника претежно прати и користи производе домаће популарне културе. Ниједан испитаник не прати првенствено незападну културу. Сви ди-цејеви примарно прате и користе западну популарну културу.

		Фреквенце	Проценти	Валидни проценти	Кумулативни проценти
	домаћа	19	9.5	9.5	9.5
	западна	181	90.5	90.5	100.0
	незападна	0	0	0	
	Тотал	200	100.0	100.0	

Табела 30: Претежно праћење и коришћење производа популарне културе



Графикон 21: Претежно праћење и коришћење производа популарне културе

### Однос према религији

Испитаници су описивали свој **однос према религији** на четворостепеној скали (доста религиозан, умерено религиозан, није религиозан и врло нерелигиозан). Испитаници своју религиозност описују умеренијим ставкама, односно приближно је једнако умерено религиозних испитаника (44%) колико и нерелигиозних (41%). Испитаника који су у великој мери религиозни има 10%, а изразито нерелигиозних 6%. Код ди-цејева има више нерелигиозних (6) него религиозних (4).

		Фреквенце	Проценти	Валидни проценти	Кумулативни проценти
	доста религиозан	19	9.5	9.5	9.5
	умерено религиозан	88	44.0	44.0	53.5
	није религиозан	82	41.0	41.0	94.5
	врло нерелигиозан	11	5.5	5.5	100.0
	Тотал	200	100.0	100.0	

Табела 31: Однос према религији

Анализирајући изложене емпиријске резултате, можемо закључити да они у великој мери потврђују **хипотезу 5** нашег истраживања, која говори о масовном и популистичком

карактеру монокултуре, и доминацији и хегемонији западне популарне културе и музике у свету, на основу чега можемо боље разумети феномен популарности ЕДМ-а, и нестајање домаће, аутохтоне културе и музике на простору бивше Југославије. Код испитаника, у погледу слушања и извођења музике, и изласка у клубове, изразито преовлађују хедонистички мотиви забаве, провода и опуштања, који су иначе примарни код конзумирања масовне културе. Такође, значајна већина испитаника слуша, прати и изводи страни извођаче, па је на овом простору страна музика популарнија од домаће. Што се тиче конкретних врста музика, турболфолк је најпопуларнији у Србији, међутим, пошто смо видели да су код њега значајни елементи и утицаји западњачке популарне музике, овај висок степен популарности не може се тумачити као показатељ утицаја аутохтоне домаће музике. ЕДМ је, гледано у целини за Србију и Хрватску, на другом месту по популарности, како у општој популацији, тако код младих, а у Хрватској на првом месту када је реч о укупној популацији. Ниједан испитаник није проценио ову музику као непопуларну код младих, а то је и једина врста музике код које постоји висок степен сагласности да ће њена популарност расти. Све то упућује на велико присуство и утицај ЕДМ-а на простору бивше Југославије, а преко њега, на утицај западњачке популарне музике. Још значајнији показатељ тог утицаја је да изворна народна музика скроз одумире, и да је ниједан испитаник не процењује као популарну код младих. Огромна већина испитаника конзумира првенствено западну популарну културу и њене производе, готово сви знају енглески језик, а скоро половина и неки други западни језик. Значајна већина би желела да научи још неки западни језик, а не зна и не жели незападни. Скоро 40% (60% код дицејева) би се иселило у неку западну, а само 10% у незападну земљу. Све то такође показује доминацију и хегемонију западњачке културе у нашем региону, како у односу на домаћу, аутохтону, тако у односу на незападну културу. Неки од показатеља глобалистичке монокултуре су и деполитизација становништва и слабост аутентичног религиозног живота. У складу с тим, више од половине испитаника је незаинтересовано за политику, а међу њима има тек мало више религиозних од нерелигиозних (код дицејева има више нерелигиозних).

Ипак, неки знаци неусклађености са монокултуром виде се у систему основних вредности, где емотивно-душевне, па и интелектуално-духовне преовлађују над чулно-материјалним које монокултура иначе превасходно промовише и форсира. Као у претходним случајевима, то показује да у људима постоје природне потребе које доминантан облик културе, и њени различити производи, не могу (сасвим) да задовоље. Један од потенцијалних показатеља отпора је и да испитаници у огромној мери сматрају своју нацију једнако вредном другима, и да је националну традицију потребно чувати и јачати, мада је то тренутно, с обзиром на претходно наведене карактеристике, више декларативан став и осећај који, с обзиром на ментално и културно потчињавање западњачком свету, нема неопходну снагу у реалности. Зато остаје да се види да ли ће у будућности доћи до јачања, у истинском смислу, домаће, аутохтоне културне политике и друштвене праксе која би, бар елементарно, сачувала националне идентитете и традиције у

домену свакодневног живота и популарне културе. Како сада ствари стоје, на основу свега изложеног, налазимо се, нажалост, доста ближе њиховом потпуном гашењу и забраву.

## 7. ЗАКЉУЧАК

Верујемо да је наше семиотичко истраживање електронске плесне музике, у теоријском и емпиријском погледу, потврдило општу, посебне и појединачне хипотезе од којих смо пошли у раду. Трудими смо се да изложимо научне аргументе који откривају везе између семиотичке теорије и кључних аспеката ЕДМ-а као музичког правца и (пот)културе, и да изложимо семиотичку критику савременог ЕДМ-а као феномена монокултуре.

Видели смо да се на примеру ЕДМ-а, а посебно хауса, Гоа тренса и драм енд баса који наглашено употребљавају семплове, потврђује теорија **Фердинанда де Сосира** о релацијској природи знака. Наиме, вредност семпла зависи од његовог односа са другим деловим траке или, како би Сосир рекао, његове позиције у односу на околину. Он има одређено место у новонасталој траци, и не може се посматрати и вредновати изоловано од ње. Елемент који је у изворној нумери био споредан, може постати главни у новој нумери, или му се дати значење које је битно другачије. Стога овако креирана композиција има значење само на основу актуелног распореда њених семплова који је увек подложен измени. Исто тако, и вредност других аспеката траке, као што су прекиди, или спуштање и подизање темпа, зависе од квалитета елемената који им претходе и за њима следе. Ди-цеј траку можемо посматрати као једну целовиту структуру у којој је битно да се сваки елемент налази на правом месту, јер од тога зависи музички квалитет траке у целини. Парафразирајући Сосира, хаус и остале ЕДМ нумере биле би систем који зна само за свој властити поредак. Може се закључити да су тиме потврђене **посебна и појединачна хипотеза 1** нашег истраживања која тврди да ако користимо Сосирову семиотику, односно његову идеју о релацијској природи знака као истраживачки приступ, боље ћемо разумети феномен хаус музике и ЕДМ-а уопште, а нарочито смисао ди-цеј семпловања. Такође, и идеје **Ролана Барта** о фрагментарности, плуралности, разбијености (авангардног, писљивог) књижевног језика и текста може на овом месту да се повеже са ЕДМ-ом, будући да у њему музички фрагмент (семпл) има значајну улогу.

У овом контексту открива се и суштинска веза између концепта интертекстуалности, кога су развијали **Умберто Еко, Барт и постструктуралисти**, с једне, и ди-цеј продукције, с друге стране. Појам интертекстуалности је иначе један од средишњих у нашем тумачењу семиотичких аспеката хаус музике и других ЕДМ жанрова. Ди-цеј ствара своју нумеру од различитих, често већ постојећих елемената и садржаја („текстова“), што се посебно види у оним ЕДМ правцима који у великој мери користе семплове. Тиме се истовремено потврђује Бартове идеје о „смрти аутора“ - ди-цеј није свемоћни Аутор-Творац који *ex nihilo* ствара неку потпуно нову, оригиналну композицију, већ пре умешан техничар, аранжер онога што је већ „написано“. Његове траке и сетови су проткани цитатима, алузијама, одјецима, језицима других музичких култура и њихових

творевина. Зато се у овој култури изнова, без престанка, „пишу“ прошла дела (стално нови миксови и ремиксови постојећих нумера). Можемо приметити и да слободним коришћењем семплова ди-џеј демонстрира оно што је, по Барту, делатност семиолога, односно семиотичка снага књижевности, а то је „играње знацима“. Он заиста пушта музичке знаке да се играју, и сам се са њима игра. На крају, у репетитивном звучном облику, тако карактеристичном за ЕДМ, налази се „присила понављања“ која одликује структуралистичку делатност - правилним понављањем музичких јединица и скупина ЕДМ дело бива сачињено, тј. обдарено смислом.

Овакав карактер ди-џеј продукције потврђује значај промишљања у области уметничког дизајна који истиче **Михајло Ђорђевић**. Видели смо да техно ди-џејеви, посебно Меј, имају бројне изјаве у којима показују да промишљају своју музику, а не да је стварају по неком аутоматизму (што, уосталом, и није могуће). Стога у ЕДМ-у, као и у било којој другој уметничкој области, стваралац наилази на велики број питања која захтевају мисаони, семиотички поступак како би се дошло до ваљаних одговора и решења. Реч је о питањима која изражајна средства употребити, на ком месту и на који начин, у каквом међусобном односу итд., која прате ди-џеј рад од тренутка зачетка идеје и током комплетног процеса пре-продукције, продукције и пост-продукције. Ђорђевићево схватање семиотике као аналитичко-критичког и креативно-синтетичког начина мишљења добро објашњава овакву ди-џеј праксу. Може се закључити да је на тај начин поткрепљена **посебна хипотеза 4** која претпоставља да ако користимо Ђорђевићеву семиотику као истраживачки приступ, боље ћемо разумети феномен ЕДМ-а и електронске музике уопште.

Такође, истакнуто прожимање звука, слике и покрета у ЕДМ култури упућује на **Ђорђевићево** схватање дизајна уметничких и медијских средстава. Ђорђевић сматра да синестетичко удруживање чула слуха и чула вида представља природну датост, односно „фундаменталну антрополошку“ чињеницу. Када се овим двома додају покрет, као одлучујући моменат у ЕДМ-у, и реч, која је присутна у неким нумерама, добијамо четири димензије уметничког доживљавања и изражавања стварности које Ђорђевић наводи у својој семиотици. У складу с тим, ЕДМ продукција мора водити рачуна о одговарајућој кореспонденцији, међусобном подупирању и надограђивању различитих изражајних средстава, јер је то од одлучујућег значаја за квалитет дела у целини. Свако од појединих средстава (звук, слика, покрет, реч) добија на већој разумљивости, изражајности и утицајности ако се успешно повеже са другим средством, или још боље, сваким од њих. Стога не чуди да у ЕДМ-у имамо мултимедијални приступ који комбинује електронску музику са плесом и визуелним садржајима који, уз повремено присуство речи, дају пуни ефекат његовом доживљају и угођају. Може се закључити да то оправдава **посебну и појединачну хипотезу 4**, према којој стоји да ако користимо Ђорђевићеву семиотику као истраживачки приступ, односно његово истраживање аудио-визуелних комуникација у области звука и покрета, боље ћемо разумети феномен ЕДМ-а, тј. дизајн звука и значај покрета у ЕДМ-у.

Ди-цеј креативна пракса, у којој он не само прави, него и пушта (своју) музику, одговарају авангардном и постмодерном добу у коме се укидају традиционалне чврсте разлике између аутора (композитора) и извођача, различитих медија, уметничких врста, жанрова и њихових производа, и на крају, извођача и публике. Све ове области у ЕДМ култури улазе у процес интеракције и синтезе. Тако се крајњи циљ ди-цеј музичке продукције, а затим и живог наступа ди-цеја, састоји се у подстицању публике на плес. Без тог ефекта његов рад губи свој главни смисао; то је музика која је већим делом везана за клубове, и намењена је првенствено игрању на плесном подијуму, а не пасивном слушању код куће. Зато је за ди-цеја одлучујућа интеракција коју успоставља са публиком - публика није више само пасиван прималац музике, већ равноправан партнер у креирању њеног значења. Штавише, публика постаје главна инстанца у тој интеракцији и комуникацији, јер је све усмерено ка томе да она препозна квалитет нумере, „ухвати“ њен ритам и подигне се на ноге. Од тога, у крајњем, зависи статус ди-цеја као продуцента и уметника. Тиме се укида уобичајена, претежно једносмерна комуникација и раздвојеност између аутора/извођача (емитера) и публике (реципијента), карактеристична за остале музичке правце, која примарно тече од првих ка другима.

Ово потврђује **Екову** и **Бартову** семиотичку теорију која ставља важан нагласак на читаоца (слушаоца) у тумачењу, али и производњи уметничког дела. Ди-цеј трака, и читав ди-цеј сет, као основни елементи ЕДМ-а, представљају „отворено дело“ у двоструком смислу који налазимо код Ека. Они свој прави живот имају пре свега у процесу живог извођења, и њихов успех зависи од квалитета тог извођења; они нису просто написана или снимљена дела која се онда само пусте преко уређаја за репродукцију звука. Зато је оно што ће они значити „отворено“ питање о коме се одлучује у тренутку извођења. ЕДМ дело је по други оут отворено јер се његово целовито и коначно значење заокружује на страни публике; тако она постаје ко-аутор музичког значења. Штавише, плесна улога публике у ЕДМ-у је, као у стратегији писања отвореног књижевног дела, предвиђена у самом тренутку продукције музичког текста. На тај начин она је, као активни принцип интерпретације, део процеса настанка дела. Извођење онда не припада само ди-цеју, него и публици; рецепција и интерпретација једнако су извођење (демонстрација) дела у његовом плесном облику. То потврђује Екову оцену да свако „читање“, свако „уживање“ у неком уметничком делу, представља један облик „извођења“. Као што књижевно дело дозвољава извесну бескрајност могућих читања, тако и ЕДМ музика живи једино у интерпретацијама које су о њој дате. Крута и одсечна разлика између стварања, извођења и примања, нестаје, односно оштра линија која је раздвајала аутора (дело), извођача и примаоца, бледи и испарава. У том погледу, отвореност дела омогућава знатно већи степен слободе и иницијативе како ауторима, тако и извођачима и примаоцима уметничке поруке, међу којима разлика готово у потпуности ишчезава у процесу (ре)продукције дела. Прималачки акт реципијента се оживљава и ослобађа пасивности уобичајене конзумације. Може се закључити да су на тај начин потврђене **посебна и појединачна хипотеза 2** које тврде да ако користимо Екову семиотику, односно његову идеју о „отвореном делу“ као



истраживачки приступ, боље ћемо разумети феномен техно музике и ЕДМ-а уопште, а нарочито њихов електро-плесачки карактер.

Као у случају **Бартовог** разумевања књижевности, тако и у ЕДМ-у „писати“ неко дело значи препустити другима да сами закључе ваш властити „говор“. Ди-цеј није Аутор који би претходио своме делу или га надилазио. Сасвим супротно, он је „рођен“ у исто време када и трака/сет који (про)изводи пред публиком да би је подстакао на плес. Зато се „читалац“ (слушалац-плесач) овде поставља као произвођач који активно сарађује у писању ЕДМ „текста“. Тако он преузима улогу ко-аутора и дијалогски учествује у конституцији смисла. Тиме се испуњава циљ који је Барт, слично Еку, поставио књижевности, а то је да се превазиђе „немилосрдан раскид“ између произвођача и корисника текста, његовог аутора и његовог читаоца, како би се читаоца направио произвођач, а не више (само) потрошач текста. Пошто је реч о активном процесу интерпретације која подразумева постојање одређеног интерпретатора као ствараоца значења, ово потврђује и **Ђорђевићев** приступ семиози који укључује интерпретатора као битан моменат. ЕДМ публика има иницијалну и детерминишућу улогу, тј. значење је битно резултат њене семиотичке плесне активности.

Стога Бартова разлика између класичних, читљивих, и авангардних, писљивих текстова, од којих прва стварају задовољство, а друга уживање, налази примену у анализи ЕДМ-а. Још је Еко тврдио да је отвореност дела гарант једног „нарочито богатог и изненађујућег типа уживања“. За Барта су писљиви текстови врхунац „ековски“ схваћене отворености, јер у њима интертекстуалност долази до свог врхунца. Њихово писање је стога „пракса насладе, повезана с нагонским дубинама тела“, а наука о њему „његова кама-сутра“. Барт изричито каже да је је „текст насладе онај који доводи у стање губитка“, до „уживања до несвестици“. Понављање које се очекује у приступу писљивим текстовима, може, по Барту, „само од себе да роди насладу“. У губљењу субјекта у таквој врсти (интер)текста (музике) ствара се ванредни осећај блаженства. Такво тумачење потврђује се код искуства трансa, јер управо оно представља врхунац губитка себе и блаженства. Према томе, у Бартовим наводима који наглашавају репетитивност, губљење субјекта, несвестицу, насладу, можемо сасвим јасно препознати искуство трансa музике. Може се закључити да то поткрепљује **посебну и појединачну хипотезу 3** која каже да ако користимо Бартову семиотику, односно његову идеју „задовољства у тексту“ као истраживачки приступ, боље ћемо разумети феномен трансa музике и стање трансa које она жели да достигне.

Због свих наведених феномена, ЕДМ се одлично уклапа и у теорију користи и задовољства коју је, између осталих развијао **Денис МеКвејл**, и рецепцијски модел масовног комуницирања који инсистирају на активитету аутора, емитера и реципијента порука (публике). Осим тога, интеракција између ди-цеја (емитера) и његове публике (реципијента) често подсећа на неки архаични племенски религиозни ритуал. Ова врста музике је првенствено извођачка, уживалачка, усмерена на мобилисање емоција и деловања (плес) и стварање нове заједнице, односно заједничке културе („нео-

трибализам“). Зато њеној анализи највише одговара ритуални (експресивни) модел комуницирања. Такође, и неке савремене теорије популарне културе, нарочито теорије конзумеризма, могу добро да се примене на праксу тј. процес креације, емисије и рецепције ЕДМ-а (Фиск, Џенкинс, Силверстон). Процес енкодирања не обликују само енкодери (емитери) порука, него и декодери (реципијенти) имају утицаја на то. Продукција и конзумација нису сасвим различити процеси, већ они који заједно функционишу. Оваква тумачења нас, у крајњем, поново враћају на рецепцијски модел и теорију „отвореног дела“.

Када је реч о критичкој анализи ЕДМ-а, образложили смо на који начин прикази масовне културе од стране **Морена** и **припадника Франкфуртске школе (Хоркхајмера, Адорна, Маркузеа)** могу наћи адекватну примену у тумачењу његовог савременог развоја. У овом процесу сви они семиотички аспекти раног ЕДМ-а, који су били комуникацијски и културно позитивни и прогресивни, почели су да се изокрећу у своју супротност. Масовни, конформистички и популистички карактер савременог ЕДМ-а потврђују подаци везани за понашање његове публике, који се могу наћи у два истраживања Ивентбрајта, водеће интернет платформа за продају карата за ЕДМ дешавања, из 2013. и 2014. године. Такође, ту су и цифре о броју пуштања тј. прегледа старих и новијих ЕДМ нумера на ЈуТјубу, које илуструју изузетно омасовљивање ЕДМ-а у погледу броја слушалаца и пратилаца. Мишљења смо да је примаран узрок разлике у овим цифрама у карактеру савременог ЕДМ звука и појаве који су се драстично трансформисали у односу на почетну фазу. Наиме, рани ЕДМ био је и остао андерграунд, а савремени ЕДМ постао је мејнстрим, тако да између њих постоји пре рез, него континуитет. Данашња ЕДМ сцена је тако оставила иза себе своје андерграунд корене и поново се родила као бомбастични супер-спектакл. Оно што се некад звало „рејвовима“, сада се зове „фестивалима“. Ова упадљива промена у имену, коју примећује семиотичка анализа, симптом је дубљих померања и промена унутар развоја ЕДМ сцене. Зато не чуди да су у последње 4 године најбољи ди-џејеви на Ди-џеј Маг Топ листи, која се пре свега води мерилом популарности, представници тзв. биг роом и електро хауса, савремених ЕДМ потправаца карактеристичних управо по извођењима у великим клубовима или на огромним отвореним просторима (стадиони, плаже итд.), пред масовном и френетичном публиком.

Претварање савремених ди-џејева у супер звезде код којих су најважнији публицитет и популарност, а не карактер и квалитет музике коју стварају и пуштају, потпуно је супротно духу првобитног ЕДМ-а. Како су познати ЕДМ фестивали постајали масовнији, нагласак се све више стављао на визуелне ефекте и саме ди-џејеве који су почели да добијају „селебрити“ статус налик рок звездама. И на нашим онлајн порталима, вођени семиотичким приступом, можемо наћи бројне примере који илуструју овај аспект ЕДМ догађаја као кључан, а често и једини који се узима у обзир. Знакови који истичу величину ЕДМ звезда и њихов успех, грандиозност и спектакуларност наступа, масовност праћења и посете, са све знацима узвика, доминирају су у најавама гостовања страних ди-џејева. Сви ови изрази семиотички потврђују несумњиву комерцијализацију, популизацију и спектакуларизацију ЕДМ-а, што драстично удаљава ову културу од њених андерграунд

почетака. Претварање савременог ЕДМ-а у мејнстрим и комерцијализовани производ најбоље се види по сарадњи најпознатијих ди-џејева са великим поп звездама (у ширем смислу који укључује Р&Б, хип-хоп и остале комерцијализоване извођаче), и инкорпорирању ЕДМ звука у планетарно популарне хитове.

Дакле, у ЕДМ-у, поготово оном савременом, примарно је, па и искључиво, реч о забави, проводу и уживању као покретачком мотиву његове продукције, рецепције и конзумације. Већинска ЕДМ публика не крије да су јој забава и добар провод примарни мотиви за посету таквим догађајима. Стога знакове забаве и спектакла, који фасцинирају масовну музичку публику, можемо у експлицитном облику семиотички уочити у свакој медијској најави и презентацији ЕДМ дешавања, и то у већем степену и учесталости него кад су у питању други музички жанрови. Промовисање хедонистичке културе забаве, провода, уживања, „лудих“ ноћних журки, и сличних вредности и садржаја, данас је упадљиво присутно у најавима и представљањима клубова, сплавова, плажи, фестивала на којима се изводи ЕДМ. Поред тога, посебно се наглашава „спектакуларна“, „фантастична“ сценографија, техника и атмосфера који обележавају ЕДМ догађај. Спектакуларизација ЕДМ догађаја долази до изражаја у богатој и технички усавршеној расвети, озвучењу, специјалним ефектима и другим елементима сценографије. Можемо закључити да то оправдава **посебну хипотезу 5**, која претпоставља да ако имамо у виду масовни и популистички карактер монокултуре, чији су важни аспекти комерцијализација, забава и спектакл, боље ћемо разумети феномен популарности електронске плесне музике.

Поред комерцијализације, савремени ЕДМ захваћен је и убрзаним процес корпоративизације, тј. интеграције са светом крупног капитала. Доминација највећих музичких корпорација присутна је код савремених популарних музичких жанрова, па тако и у ЕДМ-у. Већина најпознатијих ди-џејева за њих објављује своје албуме и уступа им, пре или касније, своје етикете и нумере. Огромна количина новца коју данас производи ЕДМ индустрија привукла је, наравно, пажњу богатих пословних људи који у њој виде прилику за додатну зараду. Тако је 90-их, а нарочито 2000-их, доста људи, и посебно корпорација, схватило да ЕДМ може бити веома уносан посао, што је довело до раста спонзорских уговора и осталог бизниса везаног за овај музички жанр. Моћни комерцијални спонзори постали су вољни да отворе врата ЕДМ жанру и култури. Највећи део зараде ди-џејева долази од живих наступа, али милиони долара потичу од веза са корпорацијама. Бројни су примери сарадње најпознатијих савремених ЕДМ ди-џејева и састава са великим и моћним корпоративним брендовима, који су почели да троше милионе долара на активности везане за растући ЕДМ тренд. У целини гледано, медијска, музичка, забавна, туристичка и остале индустрије виделе су шансу за пораст бизниса и профита, па су почеле да експлоатишу све већу популарност једне поткултуре, чинећи је нужно популистичком и конформистичком. Многи примери показују колико се савремени ЕДМ упрегао у интересе профита корпоративног капитала, и у којој мери је променио своју изворну андерграунд и бунтовну природу. Тај тренд није, наравно, заобишао ни наше ЕДМ фестивале.

Комерцијализација ЕДМ-а директно се види у енормним зарадама које остварују ЕДМ фестивали, клубови, ди-џејеви и сви остали актери и чиниоци везани за данашњу ЕДМ сцену. Подаци о астрономским зарадама најпознатијих савремених ди-џејева и њиховом начину живота, показује колико се ЕДМ у новијем периоду удаљио и отуђио од својих андерграунд извора, и начина на који су тадашњи ди-џејеви живели и онога што су представљали. Битна промена у комуникацијским аспектима ЕДМ-а, нарочито кад је реч о односу ди-џеја и публике, приметна је у самом уздизању савремених ди-џејева у ранг супер звезда, што се јасно разликује од ЕДМ почетака. Може се рећи да је у том смислу рана ЕДМ сцена била егалитарна. Комерцијализација још није узела маха, а популарни ди-џејеви нису, попут рок и поп звезда, постали мултимилionери који приватним авионима долазе на наступе, купују скупоцене аутомобиле и обраћају се публици са високо уздигнуте и осигуране бине. Савремене поп звезде, укључујући ту и најпопуларније ди-џејеве, су данас социјално и физички ограђени од своје публике, како у свакодневном животу, тако на живим наступима. Ди-џејеви на највећим ЕДМ фестивалима или у најпознатијим светским клубовима, по природи ствари, одавно нису у директном контакту са свима другима, чиме се успоставља видљива разлика између извођача и публике. Тако је пређен дуг пут од раних дана хауса и техноа до данашњег ЕДМ-а. Може се рећи да се на њему комуникациони центар у процесу семиозе преместио од публике на ди-џеја, односно да је комуникација почела примарно да се одвија у његовом правцу. Укратко речено, на савременим ЕДМ дешавањима публика је ту ради ди-џеја, а не ди-џеј ради публике. Ову раздвојеност и дистанцу додатно учвршћује огромна разлика у приходима и укупном друштвеном статусу. Када се томе дода класни савез ди-џејева са корпоративним власницима и менаџерима, и узму у обзир подаци о њиховом начину живота, постаје јасно да је сасвим нестао изворни дух ЕДМ-а који је тежио општој једнакости. Семиотичка критика разоткрива да је хијерархија у ЕДМ-у однела превагу над егалитаризмом.

Наша семиотичка анализа на више места је показала како се ЕДМ временом искоренио од својих првобитних андерграунд исходишта. ЕДМ је почео као андерграунд, медијски независна и маргинална музика и култура, морално и естетски супротстављена владајућим кодовима и систему вредности. Међутим, широка прихваћеност довела је до онога што се код раних љубитеља ређва по сваку цену желело избећи - губљења оштрице сцене, и њеном излагању комерцијалном јуришу који убија музичку и друштвену бунтовност и далековидост. Илегалне плесне забаве биле су замењене све масовнијим легалним концертима, пиратске радио станице мејнстрим каналима и емисијама, а 12-инчне беле етикете енормно богатом и моћном музичком индустријом која је чак и њих успела да искористи за акумулацију профита. Овај процес растуће комерцијализације и интеграције у владајући друштвено-економски систем касније је постао још израженији, нарочито током 2000-их, када ЕДМ све више прераста у мејнстрим, конформистички музички правац и културу. Ова трансформација се десила захваљујући процесима популистичког и комерцијалистичког омасовљења његове публике вођене, пре свега, мотивом забаве, претварања најпознатијих ди-џејева у мултимилionерске супер звезде, и корпоративизације ЕДМ индустрије коју су почеле да контролишу велике музичке

компаније и организатори ЕДМ догађаја. ЕДМ је, без икакве сумње и резерве, приграбио оно што је у почетку избегавао, и од чега је чак бежао - мејнстрим друштво, масовне медије и преовлађујуће моралне и естетске кодове и вредности. А приграбили су и они њега. Ступивши у ову симбиозу, ЕДМ се отуђио од свог места рођења и његових опозиционих вредности. Ди-џејеви су преузели имиџ поп и рок супер звезда, почели да се фотографишу за популарне магацине, наступају по елитним и луксузним клубовима, и масовно посећеним мејнстрим фестивалима, снимају албуме за велике музичке етикете и корпорације, у њиховим званичним студијима (а не као некада у својој спаваћој соби по принципу DIY-а) и, све у свему, зарађују милионе долара. На тај начин андерграунд трансформација властите личности и друштвеног окружења, која је постављена као почетни идеал, замењена је и потиснута комерцијалистичком конформацијом. Такође, од идеала да фестивалска култура треба да води изван забаве, да њене учеснике уздигне изнад конзумента спектакла, бивајући испуњена не само музичко-потрошачким, већ и узвишенијим садржајима, није остало ништа.

Многи познаваоци и проучаваоци ЕДМ-а указали су на овај регресиван развој догађаја. **Расел Смит** сматра да све везано за ЕДМ делује као супротност изворном духу рејва: скупе улазнице, гигантски корпоративни спонзори, пригласна „бро“ култура - мишићави момци у затегнутим мајцама који крстаре стадионима, популарне девојке у бикинијама које седе на њиховим леђима - да не спомињемо саму сладуњава музика. Портал **Ци Бриф** истиче да је ЕДМ вероватно „најкорпоративнија форма музике“ генерацијама уназад. „Продати се“ је појам очигледно стран ЕДМ извођачима и тржишту. **Јакоб Бухал** наводи да је ЕДМ у САД - „бум“ индустрија. ЕДМ се, по њему, од андерграунд покрета претворио у велику тржишну мету за све врсте забаве, привлачећи пажњу крупних компанија које су почеле да уливају много новца на сцену, организујући све веће, бучније, „луђе“ фестивале широм света. Итд. итд. Тако је ЕДМ од изворне поткултуре, па у неким тренуцима (као у ејсид хаусу и рејв покрету) и контракултуре, постао, по наведеним конститутивним обележјима, одраз глобалистичке монокултуре на плану популарне музике која у свом англоамеричком облику потискује или чак разграђује аутохтону културу, посебно мањих народа у свету, што је сасвим видљиво на примеру ЕДМ сцене у Србији.

Семиотички смо показали како се савремена глобализација јавља као вестернизација, и како се тај процес даље сужава и своди на американизацију. Тако од сусрета и повезивања различитих култура света, као прокламованог мултикултурног циља глобализације, није остало скоро ништа; уместо тога, одвија се монокултурни пројекат успостављања хегемоније америчке (поп)културе на глобалном нивоу. Глобалистички процес стога нужно добија облик културног империјализма: ширења западњачке, нарочито америчке, културе у сваком делу света, и последичне претње нестанка посебних, незападних културних традиција. Зато критичари глобализације оптужују овај процес, нарочито на плану популарне културе, као једну врсту културног геноцида у коме највеће

и најдоминантније културе постају још веће и доминантније на рачун многих других култура.

**Ђорђевић** семиотички поставља критичка питања у погледу глобалистичког пројекта, јасно уочавајући његов монокултурни карактер. Основни аспект семиотичког кода глобалистичког ума огледа се у успостављању западњачког културно-историјског модела који драстично умањује или чак потпуно укида комплексно мултикултурно историјско наслеђе и традицију. Он је једноставно усмерен на негацију супротне стране, њене културе, историје и традиционалних вредности. Реч је о американизацији и британизацији менталног система других народа, који постаје затрован агресивном и перфидном медијском пропагандом посредством аудио-визуелних садржаја. У излагању таквом утицају становници незападних земаља осуђени су на статус купца-конзумента западњачке робе и њених вредности. По **Јасмини Милојевић**, културни империјализам и његове музичке манифестације имају неколико димензија. Једна је у великој мери некомпензовано присвајање стране музике (чак и музичара) од стране западњачке музичке индустрије према привременој моди и фасцинацији. Други је очигледна деформација изворне фолклорне и маргинализација класичне музике у развијеном свету, која доводи до одвајања од властитог културног идентитета кроз уплив комерцијалног западњачког попа, кога су европске и америчке продукцијске корпорације ставиле у надређену позицију на програмима међународних радио-телевизијских система.

Нажалост, Србија, а највећим делом и остале земље из овог региона, за разлику од јаким европских држава (спрам САД-а), не предузимају ни минималне мере заштите свог културног идентитета у односу на снажан талас монокултуре који наш простор заплускује са Запада. Американизовани карактер овог хегемонског културног модела потискује или потпуно укида аутохтону националну културу српског народа. У складу с овом дијагнозом, **Ђорђевић** истиче да глобални ниво културне и медијске вредности није у складу са српским духовним бићем, јер фаворизује пролазне и безвредне ствари потрошачког и економски исплативог менталитета. По њему, у нашем савременом тражењу сопственог облика културно-уметничке свести запажа се полувековно масовно копирање америчког и англосаксонског модела, иако наш народ поседује далеко дужу и садржајнију духовно-културну традицију. Осим начелних тумачења и залагања за културну разноврсност, антиглобализацијски (и антиглобалистички) опредељени мислиоци и истраживачи формулисали су и неке конкретне мере које треба у том правцу усвојити и следити. Тако Ђорђевић нуди алтернативу у облику културног просвећивања и јасног дефинисања нашег аутохтоног културног идентитета. По јему, једини излаз из нашег поробљавајућег положаја је културно просвећивање непросвећених социјалних слојева, подизање општег нивоа културе, и утврђивање и дефинисање сопственог културолошког бића и идентитета.

Пошто је наша главна тема музика, конкретно ЕДМ, конкретније смо анализирали доминацију монокултуре на том подручју. Одмах смо истакли да, независно од чињенице да је то наш предмет истраживања, чини се да нема друге области која би боље

илустровала губљење аутохтоног карактера и националног идентитета српске и културе других народа бивше Југославије, од профила регионалне ЕДМ сцене. Јер, асимилација регионалне ЕДМ културе у глобалистичку западњачку монокултуру дошла је на овом простору до потпуног изражаја и крајње обухватности. Ово утолико пре што у домену популарне музике, па и популарне културе уопште, овдашње државе и друштва не предузимају никакве заштитне мере од западњачке инвазије и освајања. Напротив, она се томе налету на све могуће начине препуштају и додатно га јачају. Можемо закључити да је тиме поткрепљена **појединачна хипотеза 5**, према којој стоји да ако имамо у виду културну доминацију и хегемонију западне популарне музике у свету, онда ћемо боље разумети феномен популарности електронске плесне музике на простору бивше Југославије. Наша клупска и фестивалска ЕДМ сцена верно имитира и копира доминантне обрасце забаве и спектакла које промовишу западњачки медији и популарна култура. На плану језика највише се види које су размере гашења српског националног идентитета када је реч о ЕДМ-у, што је од нарочитог значаја за семиотички приступ који се првенствено бави језиком и дискурсом. Наиме, називи, имена, готово свих ЕДМ фестивала и дешавања, клубова у којима се изводи ЕДМ, домаћих ди-џејева и њихових асоцијација, пројеката и организација, етикета, радио и ТВ емисија, и свега осталог што има везе са ЕДМ сценом у Србији, на англоамеричком су језику или су креирана у његовом духу, и пишу се енглеским алфабетом. Исто важи за ЕДМ сцену у Црној Гори и Хрватској.

Враћајући се на крају директно на тему монокултуре, и имајући у виду њене приказане аспекте у случају развоја ЕДМ-а и рока, можемо рећи да данас на планетарном нивоу доминира један хибридни облик популарне музике који садржи, у највећој мери, елементе Р&Б-а, хип-хопа и ЕДМ-а, нарочито његовог електро хаус потправца. Семиотичко промишљање показало је да су карактеристике ове музике да је масовна, популистичка, конформистичка, хедонистичка, изузетно комерцијална, под власништвом и контролом крупног капитала, и потпуно прожета англоамеричким, западњачким системом вредности који промовише површни и потрошачки стил живота. Ова музика нема никакав протестни и субверзивни потенцијал, већ, сасвим супротно, ефикасно везује своје конзументе за постојећи поредак, потискујући алтернативне музичке правце, извођаче и дела на маргину музичке сцене. У свему томе значајну улогу имају масовни медији и музичка индустрија којима господари мултимилијардерски транснационални капитал, а који примарно емитују, објављују и дистрибуирају ову врсту музике. Савремени ЕДМ се потпуно одрекао алтернативног става према мејнстрим медијима и музичкој индустрији који је обележавао његове андерграунд почетке. Захваљујући олигополском карактеру светског медијског и (поп)културног тржишта, на којем транснационалне корпорације имају изразиту доминацију, постоји глобална хегемонија ове музичке монокултуре у којој ЕДМ чини битан конститутивни елемент. Због свега овога може се рећи да, у погледу популарне музике и културе уопште, на светском нивоу постоји својеврсан догматизам и тоталитаризам, чак израженији него кад су у питању економски, политички или војни односи. Имајући у виду његову адаптацију овом глобалистичком процесу, корпоративизацију и класну поделу између енормно богатих ди-џејева и њихове публике,

ЕДМ засигурно више није поткултура као у периоду свог настанка, већ важан облик монокултуре у домену савремене популарне музике. Ова негативна трансформација толико је изражена да су неки истраживачи, у семиотичком погледу, почели да резервишу сам израз „ЕДМ“ искључиво за данас доминантни, ултракомерцијализовани облик електронске плесне музике и његов маркетиншки производ. У том погледу, „ЕДМ“ не би могао да се користи као заједнички, кровни термин за разне правце у оквиру ове врсте музике, почев од њеног настанка до данас, тј. просто као скраћеница за „electronic dance music“. Надамо се да је овај рад у задовољавајућем семиотичком облику изложио сложености и противречности које се могу уочити у досадашњем развоју електронске плесне музике, међу којима питање њеног означавања заузима важно место.

Резимирајући све што је у раду речено, настојали смо да изведемо научну дескрипцију семиотичке теорије (поглавље 2 рада), електронске плесне музике (поглавље 3) и савремене монокултуре (поглавље 4); научну класификацију посебних семиотичких теорија (Сосирове, Екове, Бартове, Ђорђевићеве) (поглавље 2), праваца унутар ЕДМ-а (хауса, техно, тренса, драм енд баса итд.) (одељак 3.2.) и особености феномена монокултуре (масовност, популизам, комерцијализација, корпоративизација, западњачка хегемонија и укидање аутохтоних култура итд.) (поглавље 4); као и научно откриће и објашњење веза које постоје између кључних семиотичких теорија и главних особина ЕДМ-а (поглавља 2 и 3), ЕДМ-а и савремене монокултуре (поглавља 4 и 5), и на крају, сва три главна чиниоца предмета рада у њиховом јединству, које је приказано у поглављима 4 и 5. Такође, настојали смо да објаснимо позитивне и негативне аспекте ЕДМ-а у друштвеном комуницирању (поглавље 3, и одељци 4.2. и 5.1.), позитивне и негативне друштвене аспекте културног модела електронске плесне музике (поглавље 3, и одељци 4.2 и 5.2.), и значај ЕДМ-а за програм градских клубова, дискотека, концерата и фестивала, и њихову зараду (одељци 4.2. и 4.3.). Верујемо да смо на тај начин потврдили, продубили и проширили постојећа, али и открили нова научна сазнања о везама између семиотичке теорије и теорија масовног комуницирања и популарне културе, с једне, и ЕДМ-а као феномена савремене монокултуре, с друге стране (нарочито кроз одељке 3.6. и 4.1., и поглавље 5); дали допринос експликацији и конкретизацији семиотичке теорије и теорија масовног комуницирања и популарне културе на примеру ЕДМ-а (поглавље 3); емпиријски потврдили семиотички приступ и теорије масовног комуницирања и популарне културе на примеру ЕДМ-а (поглавље 6); сачинили прилог социолошком и културолошком истраживању савремене популарне културе, показивањем материјалних и духовних веза између савременог друштва и његове масовне културе (поглавље 4); оправдали оригиналност приступа израдом научног рада који је први те врсте код нас, а у свету још увек редак. Имајући у виду теоријске и емпиријске анализе и закључке који су у раду изложени, надамо се да је он испунио наведене научне и друштвене циљеве, и да у том погледу има научну и друштвену оправданост.



## ЛИТЕРАТУРА

### 1. Књиге и текстови (штампани извори)

Абрахам, Цералд (2004): Оксфордска историја музике III, Clío, Београд

Александер, Викторија Д. (2007): Социологија уметности, Clío, Београд

Атали, Жак (2007): Бука: оглед о политичкој економији музике, Библиотека XX век, Београд

Baker, Catherine (2007): „The Concept of Turbofolk in Croatia: Inclusion/Exclusion in the Construction of National Musical identity“, in: Baker, Catherine; Gerry, Christopher J.; Madaj, Barbara; Mellish, Liz; Nahodilová, Jana (eds.): *Nation in Formation: Inclusion and Exclusion in Central and Eastern Europe*, University College London, London, pp. 139-158

Baran, Stanley J.; Davis, Dennis K. (2009): *Mass Communication Theory: Foundations, Ferment, and Future*, Wadsworth Cengage Learning, London

Барт, Ролан (1968): „Смрт аутора“, у: Бекер, Мирослав (1986): *Сувремене књижевне теорије*, Свеучилишна наклада Либер, Загреб

Барт, Ролан (1971): „Од дјела ка тексту“, у: Бекер, Мирослав (1986): *Сувремене књижевне теорије*, Свеучилишна наклада Либер, Загреб

Барт, Ролан (1979): *Књижевност, митологија, семиологија*, Нолит, Београд

Барт, Ролан (1992): *Ролан Барт по Ролану Барту*, Светови, Нови Сад

Барт, Ролан (1996): „С/З (увод)“, *Летопис Матице српске*, бр. 4, стр. 516-526

Барт, Ролан (2010а): *Задовољство у тексту; чему претходе Варијације о писму*, Службени гласник, Београд

Барт, Ролан (2010б): *Лекција. Приступно предавање на Колеж де Франсу, одржано 7. јануара 1977. године*, Карпос, Лозница

Барт, Ролан (2013): *Митологије*, Карпос, Лозница

Vaudrillard, Jean (1988): *The Ecstasy of Communication*, The MIT Press, Cambridge

Бекер, Мирослав (1986): *Сувремене књижевне теорије*, Свеучилишна наклада Либер, Загреб

- Bernstein, Arthur; Sekine, Naoki; Weissman, Dick (2007): *The Global Music Industry. Three Perspectives*, Routledge, New York-London
- Бортвик, Стјуарт; Мој, Рон (2010): *Популарни музички жанрови*, Слио, Београд
- Божиловић, Никола (2004): *Рок култура*, Студентски културни центар, Ниш
- Божиловић, Никола (2009): *Изван главнога тока. Социологија музичких покрета*, Нишки културни центар, Ниш
- Capozzi, Rocco (1997a): „Preface“, in: Eco, Umberto (1997): *Reading Eco, An Anthology*, ed. Rocco Capozzi, Indiana University Press, Bloomington, pp. xvii-xxv
- Capozzi, Rocco (1997b): „Interpretation and Overinterpretation: The Rights of Texts, Readers and Implied Authors“, in: Eco, Umberto (1997): *Reading Eco, An Anthology*, ed. Rocco Capozzi, Indiana University Press, Bloomington, pp. 217-234
- Cobley, Paul (ed.) (2001): *The Routledge companion to semiotics and linguistics*, Routledge, London
- Collin, Matthew (2009): *Altered State: The Story of Ecstasy Culture and Acid House*, Serpent's Tail, London
- Cook, Nicholas (2012): „Music as Performance“, in: Clayton, Martin; Herbert, Trevor; Middleton, Richard (eds.): *The Cultural Study of Music*, Routledge, New York, pp. 184-194
- Cook, Nicholas (2014): „Beyond reproduction: Semiotic perspectives on musical performance“, *Muzikologija*, br. 16, pp. 15-30
- Црњански, Наташа (2010): *Музичка семиотика кроз Д-С-Ц-Х*, Задужбина Андрејевић, Београд
- Culler, Jonathan (2001): *The Pursuit of Signs: semiotics, literature, deconstruction*, Routledge, London-New York
- Cvijanović, Irina (2014): „Performing Sound of the Past: Remix in Electronic Dance Music Culture“, *Muzikologija*, br. 17, pp. 87-104
- Čvoro, Uroš (2014): *Turbo-folk Music and Cultural Representations of National Identity in Former Yugoslavia*, Ashgate, Burlington
- Доло, Луј (2000): *Индивидуална и масовна култура*, Цлио, Београд
- Драгићевић-Шешић, Милена (1994): *Неофолк култура. Публика и њене звезде*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци-Нови Сад

Ђерковић, Наташа (2006): „Израз кроз покрет: Плес - од трансa до уметности“, у: *Зборник Београдске отворене школе, Радови студената генерације 2004/2005*, Београдска отворена школа, Београд

Ђокић, Радослав (2003): *Знак и симбол: основе симбологије*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд

Ђорђевић, Михајло (2000): *Звук и музика у медијима*, Академија уметности Браћа Карић, Београд

Ђорђевић, Михајло (2005а): *Семантика аудио визуелног*, Мултимедиа Екцлусиве, Београд

Ђорђевић, Михајло (2005б): *Компјутерски дизајн звука и музике*, Факултет за менаџмент МСП, Београд

Ђорђевић, Михајло (2008): *Дигиталне комуникације: комуникација посредством дигиталних медија*, Мегатренд универзитет, Београд

Ђорђевић, Михајло (2009): *Ху из ху ин глобализејин. Полиграфија патологије глобалистичког ума*, Београд

Ђорђевић, Радомир Д. (2016): *Социологија и историја музике. Социологија музике*, Филозофски факултет, Косовска Митровица

Ђурковић, Миша (2002): *Диктатура, нација, глобализација*, Институт за европске студије, Београд

Ђурковић, Миша (2009): *Слика, звук и моћ. Огледи из поп-политике*, МСТ Гајић, Београд

Еко, Умберто (1960): „Отворено дело и поетика неодредљивости“, Путеви, год. 6, бр. 6, стр. 432-442

Еко, Умберто (1965): *Отворено дјело*, Веселин Маслеша, Сарајево

Еко, Умберто (1973): *Култура, информација, комуникација*, Нолит, Београд

Еко, Умберто (ур.) (1977): *Естетика и теорија информације*, Просвета, Београд

Eco, Umberto (1979a): *A Theory of Semiotics*, Indiana University Press, Bloomington

Eco, Umberto (1979b): *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*, Indiana University Press, Bloomington

Eco, Umberto (1984): *Semiotics and the Philosophy of Language*, Macmillan, London 1984.

Eco, Umberto (1989): *The Open Work*, Harvard University Press, Cambridge

- Eco, Umberto (1992): *Interpretation and overinterpretation*, ed. Stefan Collini, Cambridge University Press, Cambridge
- Eco, Umberto (1997): *Reading Eco, An Anthology*, ed. Rocco Capozzi, Indiana University Press, Bloomington
- Еко, Умберто (2004): *Код*, Народна књига-Алфа, Београд
- Фајфрић, Желько; Ненад, Милан (2009): *Историја YU rock музике*, Табернакл, Лаћарак
- „Фердинанд де Сосур“ (1996), у: Домети, год. 23, бр. 87, стр. 7-119
- Fikentscher, Kai (2000): *You Better Work!: Underground Dance Music in New York*, Wesleyan University Press, Hanover, NH
- Финк, Еуген (1984): *Основни феномени људског постојања*, Нолит, Београд
- Фиск, Џон (2001): *Популарна култура*, Слио, Београд
- Фрит, Сајмон (1987): *Социологија рока*, Истраживачко-издавачки центар ССО Србије, Београд
- Горди, Ерик (2001): *Култура власти у Србији. Национализам и разарање алтернатива*, Самиздат Б92, Београд
- Grujić, Marija (2012): *Reading the Entertainment and Community Spirit*, Institut za književnost i umetnost, Beograd
- Хаусер, Арнолд (1986): *Социологија умјетности, књига друга*, Школска књига, Загреб
- Hawkins, Stan (2003): „Feel the beat come down: house music as rhetoric“, in: Moore, Allan F. (ed.): *Analyzing Popular Music*, Cambridge University Press, New York, pp. 80-102
- Хебдиц, Дик (1980): *Поткултура: значење стила*, Рад, Београд
- Хелд, Дејвид (1997): *Демократија и глобални поредак. Од модерне државе ка космополитској владавини*, Филип Вишњић, Београд
- Херман, Едвард С.; Мекчесни, Роберт В. (2004): *Глобални медији: нови мисионари корпоративног капитализама*, Слио, Београд
- Хоркхајмер, Макс; Адорно, Теодор (1974): „Културна индустрија. Просветитељство као масовна обмана“, у: Хоркхајмер, Макс; Адорно, Теодор: *Дијалектика просветитељства*, Веселин Маслеша, Сарајево, стр. 132-179
- Хуизинга, Јохан (1970): *Хомо луденс. О подријетлу културе у игри*, Матица Хрватска, Загреб

- Ивановић, Нада (2002): *Музика и знакови*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд
- Јанићијевић, Јасна (2007): *Комуникација и култура: са уводом у семиотичка истраживања*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци-Нови Сад
- Јањатовић, Петар (2007): *Ex YU rock енциклопедија: 1960-2006*, П. Јањатовић, Београд
- Јањетовић, Зоран (2011): *Од „Интернационале“ до комерцијале. Популарна култура у Југославији 1945-1991*, Институт за новију историју Србије, Београд
- Joe, Jeongwon; Song, S. Hoon (2002): „Roland Barthes' 'Text' And Aleatoric Music: Is The 'Birth Of The Reader' The Birth Of The Listener?“, *Muzikologija*, br. 2, pp. 263-281
- Кајоа, Роже (1979): *Игре и људи. Маска и занос*, Нолит, Београд
- Калер, Џонатан (1980): *Сосир: оснивач модерне лингвистике*, Београдски издавачко-графички завод, Београд
- Калве, Луј-Жан (1976): *Ролан Барт: једно политичко гледање на знак*, Београдски издавачко-графички завод, Београд
- Калве, Луј-Жан (2015): *Ролан Барт. Биографија*, Карпос, Лозница
- Кауард, Розалин; Елис, Џон (1985): *Језик и материјализам: развоји у семиологији и теорији субјекта*, Школска књига, Загреб
- Кристева, Јулија (2000): „Семиотичка активност“, у: *Недоглед Икарије: антологија методолошке грађе*, ур. Марко Недељковић, Никола Николић, Крагујевац, стр. 499-507
- Кроња, Ивана (2008): „Човјек транзиције у мас-медијском друштву (случај Србија)“, *Филозофска истраживања*, бр. 109(1), стр. 97-106
- Laughey, Dan (2007): *Key Themes in Media Theory*, Open University Press-McGraw-Hill, New York
- Лоример, Роланд (1998): *Масовне комуникације*, Слио, Београд
- Manning, Peter (2004): *Electronic and Computer Music*, Oxford University Press, New York
- Марић, Ратка (1998): „Подкултурне зоне стила“, *Култура*, бр. 96, стр. 9-34
- Марић, Сретен (1977): „Сосирова лингвистика и мисао о човеку“, у: *Сосир, Фердинанд де: Опита лингвистика*, Нолит, Београд, стр. 9-41
- Марковић, Дејан Д. (2003): *Није све то био само rock'n'roll. Антологија контаркултуре*, Плато, Београд

- Маркузе, Херберт (1977): „О критици хедонизма“, у: Маркузе, Херберт: *Култура и друштво*, Београдски издавачко-графички завод, Београд, стр. 91-119
- Маркузе, Херберт (1989): „Покорење несретне свијести: репресивна десублимација“, у: Маркузе, Херберт: *Човјек једне димензије*, Веселин Маслеша-Свјетлост, Сарајево, стр. 67-89
- May, Christopher (2005): „Fragmented Consumption: The Global Music Industry in the New Millenium“, in: Marianne I. Franklin (ed.): *Resounding International Relations. On Music, Culture, and Politics*, Palgrave Macmillan, New York, pp. 29-51
- МекКвејл, Денис (1976): *Увод у социологију масовних комуникација*, Глас, Београд
- McQuail, Dennis (2005): *McQuail's mass communication theory*, Sage Publications, London
- Middleton, Richard (2006): *Voicing the Popular: on the subjects of popular music*, Routledge, New York
- Микић, Весна (2004): *Музика у технокултури*, Универзитет уметности у Београду, Београд
- Миланковић, Вера (1996): „Музика и(ли) насиље“, у: *Уметност природе техника*, ур. Мирко Зуровац, Михаило Видаковић, Естетичко друштво Србије, Београд, стр. 141-147
- Милошевић, Никола (1979): „Ролан Барт, између егзистенцијализма и формализма“, у: Барт, Ролан (1979): *Књижевност, митологија, семиологија*, Нолит, Београд, стр. ix-xxviii
- Морен, Едгар (1979): *Дух времена, књиге 1-2*, БИГЗ, Београд
- Накарада, Радмила: „Неизвесност савремене демократије“, у: Хелд, Дејвид (1997): *Демократија и глобални поредак. Од модерне државе ка космополитској владавини*, Филип Вишњић, Београд, стр. 389-404
- Nöth, Winfried (1995): *Handbook of Semiotics*, Indiana University Press, Bloomington
- Осола, Карло (2010): „Танани инструмент“, у: Барт, Ролан (2010а): *Задовољство у тексту; чему претходе Варијације о писму*, Службени гласник, Београд
- Поповић-Перишић, Нада (1976): „Бартова семиореторика“, Дело, год. 22, бр. 1/2, стр. 84-92
- Радојковић, Миролуб; Милетић, Мирко (2008): *Комуницирање медији и друштво*, Учитељски факултет, Београд
- Радовановић, Владан (2010): *Музика и електроакустичка музика*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци-Нови Сад
- Reynolds, Simon (2012): *Energy Flash: A Journey Through Rave Music and Dance Culture*, Soft Skull Press, Berkeley

- Robey, David (1989): „Introduction“, in: Eco, Umberto (1989): *The Open Work*, Harvard University Press, Cambridge, pp. vii-xxxii
- Рожак, Теодор (1978): *Контракултура. Разматрања о технократском друштву и његовој младеначкој опозицији*, Напријед, Загреб
- Руже, Жилбер (1994): *Музика и транс. Нацрт једне опште теорије односа музике и опседнутости*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци-Нови Сад
- Seed, David (1997): „The Open Work in Theory and Practice“, in: Eco, Umberto (1997): *Reading Eco, An Anthology*, ed. Rocco Capozzi, Indiana University Press, Bloomington, pp. 73-81
- Shiva, Vandana (1998): *Monocultures of the Mind: Perspectives on Biodiversity and Biotechnology*, Zed Books Ltd-London, New York; Third World Network, Penang-Malasiya
- Shuker, Roy (2006): *Popular music: the key concepts*, Routledge, London-New York
- Sicko, Dan (2010): *Techno Rebels: The Renegades of Electronic Funk*, Wayne State University Press, Detroit
- Сосир, Фердинанд де (1977): *Општа лингвистика*, Нолит, Београд
- Шнел, Ралф (ур.) (2008): *Лексикон савремене културе: теме и теорије, облици и институције од 1945. до данас*, Plato Books, Београд
- Шукер, Рој (2005): „Поп музика. Маркетинг и медијација популарне музике у Европи“, у: Бригс, Адам; Пол Кобли, Пол (ур.): *Увод у студије медија*, Слио, Београд, стр. 253-274
- Шварц, Елиот (1988): „Електронска панорама“, Дело, бр. 12, стр. 42-54
- Тарнер, Виктор (1989): *Од ритуала до театра. Озбиљност људске игре*, Аугуст Цесарец, Загреб
- Точанац, Душанка; Јовановић, Милена (2013), *Фердинард де Сосир - век опште лингвистике*, Зборник радова на конференцији, Филолошки факултет, Београд
- Томпсон, Кенет (2003): *Морална паника*, Слио, Београд
- Торг, Анри (2002): *Поп и рок музика*, Слио, Београд
- Uradhyay, Durgesh K. (2013): „Music Preferences, Music Engagement and Healing“, *International Journal of Social Science and Humanity*, Vol. 3, No. 3farnham
- Узелац, Милан (2007): *Филозофија музике*, Stylos, Нови Сад
- Watson, Scott (ed.) (2005): *Technology Guide for Music Educators*, Thomson Course Technology, Boston

Wiseman-Trowse, Nathan (2008): *Performing Class in British Popular Music*, Palgrave Macmillan, London

## 2. Интернет извори

A'Damaged Pro (2013): „An Electronic Awakening For The Collective Consciousness“  
<http://adamagedpro.com/an-electronic-awakening/>

Anderson, Jason (2008): „Slaves to the rhythm“  
<https://web.archive.org/web/20081201041939/http://www.cbc.ca/arts/music/story/2008/11/27/f-history-of-the-808.html>

Andrić, Gordana (2011): „Turbo-folk Keeps Pace with New Rivals“  
<http://www.balkaninsight.com/en/article/turbo-folk-keeps-pace-with-new-rivals>

Arnold, Jacob (1999): „A Brief History of Techno“  
[http://www.gridface.com/features/a\\_brief\\_history\\_of techno.html](http://www.gridface.com/features/a_brief_history_of techno.html)

Arnold, Jacob (2010): „Leonard 'Remix' Rroy, Chicago's Unsung House DJ“  
[http://www.gridface.com/features/leonard\\_remix\\_roy.html](http://www.gridface.com/features/leonard_remix_roy.html)

Agyekwena, Bernice (2006): *Esame Scritto. The uses and gratification theory in relation to television*, Pontifical Gregorian University, Rome  
<https://www.scribd.com/doc/32903764/The-Uses-and-Gratification-Theory-as-Applied-to-Television>

Barlow, Maude (2001): „The Global Monoculture“  
<https://www.globalpolicy.org/component/content/article/162-general/27553.html>

Б92 (2008): „Крв, сузе, зној и амфетамини“  
<http://www.b92.net/mobilni/kultura/306463>

Б92 (2014а): „Преминуо 'кум хаус музике' Френки Наклс“  
[http://www.b92.net/kultura/vesti.php?nav\\_category=271&yyyy=2014&mm=04&dd=01&nav\\_id=831261](http://www.b92.net/kultura/vesti.php?nav_category=271&yyyy=2014&mm=04&dd=01&nav_id=831261)

Б92 (2014б): „Како се калио турбо-фолк“  
[http://www.b92.net/kultura/intervjui.php?nav\\_category=1085&nav\\_id=892717](http://www.b92.net/kultura/intervjui.php?nav_category=1085&nav_id=892717)

Bain, Katie (2015): „Gods DJs Is Bringing the Love of Jesus to the Dancefloor“  
<https://www.insomniac.com/media/gods-djs-bringing-love-jesus-dancefloor>

Bainbridge, Luke (2014): „Acid house and the dawn of a rave new world“  
<https://www.theguardian.com/music/2014/feb/23/acid-house-dawn-rave-new-world>



Belcher, James D. (2010): *An Examination of the Influence of Individual Differences, Music-Listening Motives, and Music Selection on Post-Listening Music Discussion*, dissertation, Kent State University

[https://etd.ohiolink.edu/!etd.send\\_file?accession=kent1277155907&disposition=attachment](https://etd.ohiolink.edu/!etd.send_file?accession=kent1277155907&disposition=attachment)

Београд ноћу: „Фоам Фест“

<http://www.beogradnocu.com/klubovi-u-beogradu/foam-fest/>

Blake, Jimmy (2016): „Has EDM opened doors or slammed them shut in dance music?“

<http://www.bbc.co.uk/newsbeat/article/36832727/has-edm-opened-doors-or-slammed-them-shut-in-dance-music>

Блиц (2010а): „Све спремно за пена журку у 'Арени“

<http://www.blic.rs/zabava/vesti/sve-spreмно-za-pena-zurku-u-areni/2t09ng8>

Блиц (2010б): „Белграде Фоам Фест' вечерас у 'Арени“

<http://www.blic.rs/zabava/vesti/belgrade-foam-fest-veceras-u-areni/h14ymwc>

Блиц (2014а): „Мокре девојке, добра музика и пена: Погледајте како је било на 'Фоам фесту“

<http://www.blic.rs/zabava/vesti/mokre-devojke-dobra-muzika-i-pena-pogledajte-kako-je-bilo-na-foam-festu/hl6zfn>

Блиц (2014б): „Џеф Милс: Представићу нови албум у Врњачкој Бањи“

<http://www.blic.rs/zabava/vesti/dzef-mils-predstavicu-novi-album-u-vrnjackoj-banji/s5fldyh>

Блиц (2015а): „Дух Копакабане стиже у престоницу: Почиње Belgrade Foam Fest!“

<http://www.blic.rs/zabava/vesti/duh-kopakabane-stize-u-prestonicu-pocinje-belgrade-foam-fest/vywpfr8>

Блиц (2015б): „Марко Настић: Због техно музике нисмо размишљали о правим проблемима“

<http://www.blic.rs/zabava/vesti/marko-nastic-zbog-tehno-muzike-nismo-razmisljali-o-pravim-problemima/1r9gc2l>

Блиц (2016): „Lovefest - фестивал љубави који промовише Врњачку Бању“

<http://www.blic.rs/zabava/vesti/lovefest-festival-ljubavi-koji-promovise-vrnjacku-banju/effdkbl>

Bouchal, Jacob (2012): „EDM - the worst thing that has ever happened to electronic dance music?“

<http://www.discodemons.net/2012/09/09/edm-vs-electronic-dance-music/>

Brewster, Bill (2004): „Ron Hardy, Chicago Legend: If Frankie Knuckles is the Godfather of House, Ron Hardy was its Baron Frankenstein“

<http://www.djhistory.com/features/ron-hardy-chicago-legend>

Брија (2014): „Ferry Corsten: Данашња музика је *copy paste!*“

<http://www.brija.com/ferry-corsten-danasnja-muzika-je-copy-paste/>

Brown, August (2015): „Richie Hawtin's CNTRL series lifts the hood on how EDM is made and played“

<http://www.latimes.com/entertainment/music/la-et-ms-richie-hawtin-ean-golden-cntrl-edm-preview-20150424-story.html>

Byers, Ally (2014): „Ten things a session in Croatia taught us“

<http://mixmag.net/read/ten-things-a-session-in-croatia-taught-us-blog>

Цар, Петар (2016): „Divolly & Markward: House и трибалан звук се враћају на велика врата индустрије“

<http://klubikon.com/2016/06/05/divolly-markward-house-i-tribalan-zvuk-se-vracaju-na-velika-vrata-industrije/>

Carrington, Ben; Wilson, Brian (2001): „One continent under a groove: Rethinking the politics of youth subcultural theory“

[http://www.icce.rug.nl/~soundscapes/VOLUME04/One\\_continent.shtml](http://www.icce.rug.nl/~soundscapes/VOLUME04/One_continent.shtml)

Cava, Marco R. della (2012): „DJ David Guetta leads the EDM charge into mainstream“

<http://usatoday30.usatoday.com/life/music/news/story/2012-06-05/david-guetta-brings-electronic-dance-music-mainstream/55385368/1>

Celeste, Terra cesl(2014): „Synergy, Sound and the Sacred: Documenting Transformational DJ Culture“

[http://realitysandwich.com/170196/synergy\\_sound\\_and\\_sacred\\_documenting\\_transformational\\_dj\\_culture/](http://realitysandwich.com/170196/synergy_sound_and_sacred_documenting_transformational_dj_culture/)

Chandler, Daniel: *Semiotics for Beginners*

<http://visual-memory.co.uk/daniel/Documents/S4B/>

Cheeseman, Phil (1993): „The History Of House Music“

<https://web.archive.org/web/20050207211848/http://www.trugroovez.com/history-of-house-music.htm>

<https://web.archive.org/web/20050207210922/http://www.trugroovez.com:80/history-of-house-music-b.htm>

Church, Terry (2010): „Jesse Saunders and house music“

<http://4tloh.blogspot.rs/2011/09/jesse-saunders-and-house-music.html>

Clark, Kelsey (2015): „The Economics of Music Festivals“

[http://www.huffingtonpost.com/kelsey-clark/the-economics-of-music-festivals\\_b\\_7056508.html](http://www.huffingtonpost.com/kelsey-clark/the-economics-of-music-festivals_b_7056508.html)

Clubber (2016): „Zwein: Андерграунд је глобално постао маинстреам“

<http://www.clubber.rs/zwein-underground-je-globalno-postao-mainstream/>

Cosgrove, Stuart (1988): „Techno! The New Dance Sound of Detroit“

[http://www.ele-mental.org/ele\\_ment/said&did/techno\\_liner\\_notes.html](http://www.ele-mental.org/ele_ment/said&did/techno_liner_notes.html)

Coutinho, Tiago (2006): „From religious ecstasy to ecstasy pills: a symbolic and performative analysis of electronic music festivals“

[http://socialsciences.scielo.org/scielo.php?pid=S0100-85872006000200004&script=sci\\_arttext](http://socialsciences.scielo.org/scielo.php?pid=S0100-85872006000200004&script=sci_arttext)

Croatia Week (2015): „Ultra Europe Brings Dalmatia €65 Million“

<http://www.croatiaweek.com/ultra-europe-brings-dalmatia-e65-million/>

Cronshey, Terra (2011): „Dancing to the Digital Shamans“

<http://www.catalystmagazine.net/dancing-to-the-digital-shamans/>

Cummins, James (2004): „Finding Jesse - The Discovery of Jesse Saunders as the Founder of House“

[https://web.archive.org/web/20120322041641/http://www.flyglobalmusic.com/fly/archives/uscanada\\_features/finding\\_jesse\\_.html](https://web.archive.org/web/20120322041641/http://www.flyglobalmusic.com/fly/archives/uscanada_features/finding_jesse_.html)

Ђирђаковић, Зоран (2005): „Турбофолк - наш а светски“

[http://starisajt.nspm.rs/Intervjui/2005\\_cirjak\\_turbofolk.htm](http://starisajt.nspm.rs/Intervjui/2005_cirjak_turbofolk.htm)

Davidson, Douglas (2010): *Uses And Gratifications Of Digital Media: The End Of Physical Formats?*, The John Hopkins University, Baltimore Maryland

<http://elementsofmadness.files.wordpress.com/2007/09/ddavidson-ma-thesis-uses-grats-of-digital-media.pdf>

Димитријевић, Бранислав (2002): „Глобални турбо-фолк“

<http://www.nin.co.rs/2002-06/20/23770.html>

DJ Dacha (2016): „Савет за ди-џеј почетнике“

<http://www.djdacha.net/blog/yug/221-savet-za-dj-pocetnike>

EDM Junkies: „EDM History“

[http://edmmusicjunkies.com/?page\\_id=31](http://edmmusicjunkies.com/?page_id=31)

Euphoria: Zrce Beach

<http://euphoriazrce.com/zrce-beach>

Eventbrite (2013): „Electronic Dance Music (EDM) Fan Behavior Differs Greatly From That of Other Music Fans“

<https://www.eventbrite.com/pressreleases/edm-fan-behavior-differs-greatly-from-that-of-other-music-fans/>

Eventbrite (2014): „Eventbrite Electronic Dance Music Study Identifies Hyper Social Sharing & Live Experiences As Top Drivers of Industry Success“

<https://www.eventbrite.com/pressreleases/eventbrite-electronic-dance-music-study-identifies-hyper-social-sharing/>

Fantazia: „DJ Derrick May Profile“

<http://www.fantazia.org.uk/DJs/derrickmay.htm>

Feinstein, Danny; Ramsay, Colin (2013): „The Rise of EDM“  
[http://www.huffingtonpost.com/danny-feinstein/electronic-dance-music\\_b\\_2094797.html](http://www.huffingtonpost.com/danny-feinstein/electronic-dance-music_b_2094797.html)

Фестивал (2017): „Нови, трећи вал извођача Sea Star фестивала!“  
<http://festival.hr/novi-val-izvodaca-sea-star-festivala/>

Fikentscher, Kai (1991): „Supremely clubbed, devastatingly dubbed'. Some observations on the nature of mixes on 12-inch dance singles“  
[http://www.icce.rug.nl/~soundscapes/DATABASES/TRA/Supremely\\_clubbed.shtml](http://www.icce.rug.nl/~soundscapes/DATABASES/TRA/Supremely_clubbed.shtml)

Fillmore, Gene (2014): „Against Monoculture“  
<https://souloftheeast.org/2014/11/14/against-monoculture/>

Finnegan, Rory: „Rave New World - The commercialisation of rave culture into British mainstream“  
<http://www.fantazia.org.uk/Scene/ravenewworld.htm>

ФОН (2014): „Душан Каличанин - биографија“  
<http://kreativneindustrije.fon.bg.ac.rs/wp-content/uploads/2014/11/Biografija-Du%C5%A1an-Kali%C4%8Danin-Management-u-kreativnim-industrijama.pdf>

Fussilli, Jim (2012): „The Dumbing Down of Electronic Dance Music“  
<https://steveleeds.wordpress.com/2012/07/04/the-dumbing-down-of-electronic-dance-music-2/>

Gamers: „Дискусија: Хоусе музика и електронска музика уопће“  
<http://www.gamers.ba/forum/10/119134/-diskusija-house-muzika-i-elektronska-muzika-uopce/>

Gensler, Andy (2013): „Robert F.X Sillerman On SFX's IPO, Stock Prices, Future Acquisitions, Afrojack“  
<http://www.billboard.com/biz/articles/news/legal-and-management/5755260/robert-fx-sillerman-on-sfxs-ipo-stock-prices-future>

Gilman, Ben (1999): „A short history of Drum and Bass“  
<http://www.globaldarkness.com/articles/history%20of%20drum%20and%20bass%202.htm>

Glasshouse, Walter (2013): „Corporate Festival Craze“  
<https://www.detroittechnohouse.com/2013/09/25/corporate-festival-craze/>

Globtour Montenegro (2015): „Sea Dance Фестивал“  
<https://www.globtourmontenegro.com/me/vijesti/sea-dance-festival-2015-126>

Globalization 101: „Culture and Globalization“  
[www.globalization101.org/uploads/File/Culture/cultall.pdf](http://www.globalization101.org/uploads/File/Culture/cultall.pdf)

Gorell, Robert (2003): „Permanent Record“  
<http://www.metrotimes.com/detroit/permanent-record/Content?oid=2175339>

Goulding, Christina; Shankar, Avi; Elliott, Richard (2001): „Dance Clubs, Rave, and the Consumer Experience: an Exploratory Study of a Subcultural Phenomenon“

<http://acrwebsite.org/volumes/11594/volumes/e05/E-05>

Greenburg, Zack O'Malley (2012): „The World's Highest-Paid DJs 2012“

<https://www.forbes.com/sites/zackomalleygreenburg/2012/08/02/the-worlds-highest-paid-djs/>

Greenburg, Zack O'Malley (2013): „The World's Highest-Paid DJs: Electronic Cash Kings 2013“

<https://www.forbes.com/sites/zackomalleygreenburg/2013/08/14/electronic-cash-kings-2013-the-worlds-highest-paid-djs/>

Greenburg, Zack O'Malley (2014): „The World's Highest-Paid DJs: Electronic Cash Kings 2014“

<https://www.forbes.com/sites/zackomalleygreenburg/2014/08/19/the-worlds-highest-paid-djs-electronic-cash-kings-2014/>

Greenburg, Zack O'Malley (2015): „The World's Highest-Paid DJs: Electronic Cash Kings 2015“

<https://www.forbes.com/sites/zackomalleygreenburg/2015/08/24/the-worlds-highest-paid-djs-electronic-cash-kings-2015/>

Greenburg, Zack O'Malley (2016): „World's Highest-Paid DJs: Electronic Cash Kings 2016“

<https://www.forbes.com/sites/zackomalleygreenburg/2016/08/16/worlds-highest-paid-djs-electronic-cash-kings-2016/>

Grigoriev, Caroline: „The History of EDM“

<http://www.jmccademy.edu.au/news/the-history-of-edm>

Grotto (2016): „Реблок 'од музике се може живети“

<http://bgdgrotto.com/2016/03/15/reblok-od-muzike-se-moze-ziveti-grotto-intervju/>

Grotto (2017): „Mark Andersson: 'Ретко сам виђао да неко буде и добар продуцент и добар ди-џеј“

<https://bgdgrotto.com/2017/04/17/mark-andersson-retko-sam-vidao-da-neko-bude-i-dobar-producent-i-dobar-dj/>

Хајдук, Алан (2015): „Диђипро попиздио због комерцијалне ЕДМ“

[http://www.dopmagazin.com/dop\\_wp/dop\\_magazin/didipro-popizdio-zbog-komercijalne-ed/](http://www.dopmagazin.com/dop_wp/dop_magazin/didipro-popizdio-zbog-komercijalne-ed/)

Hall, James (2015): „And the brands played on: how EDM can sell almost anything“

<https://www.theguardian.com/music/2015/dec/28/how-edm-can-sell-almost-anything-brands-marketing>

Hampp, Andrew (2015): „Exclusive: Bolstering Massive EDM Strategy, T-Mobile Debuts Above & Beyond Video Series“

<http://www.billboard.com/articles/columns/code/6545983/t-mobile-above-beyond-video-series-massive-edm-strategy>

Hancox, Dan (2011): „Tiësto DJs at the Athens Olympics opening ceremony“

<https://www.theguardian.com/music/2011/jun/15/tiesto-athens-olympics-opening-ceremony>

Hesmondhalgh, David (1997): „The cultural politics of dance music“, Soundings, 5, pp. 167-178  
[http://banmarchive.org.uk/collections/soundings/05\\_167.pdf](http://banmarchive.org.uk/collections/soundings/05_167.pdf)

Hoffmann, Heiko (2005): „From the Autobahn to I-94“  
<http://pitchfork.com/features/article/6204-from-the-autobahn-to-i-94/>

„Homogenizing Of Cultures Or Adaptation To Cultures Media Essay“ (2015)  
<http://dbessays.com/essay/202686-homogenizing-of-cultures-or-adaptation-to-cultures-media-essay>

Honigmann, Max (2014): „Spiritual Techno in the New Age of Religion“  
<http://graphitepublications.com/spiritual-techno/>

House Keeping (2004): „The history of house“  
<http://www.house-keeping.com/2004/03/05/the-history-of-house/>

Howard, Samantha (2016): „I Went To A Midnight Mass For Techno To Experience Music As A Form Of Religion“  
<http://stoneyroads.com/2016/12/we-went-to-a-midnight-mass-for-techno-to-experience-music-as-a-form-of-religion>

Hruska, Jess (2013): „The House that Jack Built: an Introspective Look at Jack’s Influence on Dance Music“  
<https://roboticpeacock.com/the-house-that-jack-built/>

IMO Records (2011): „A History of Drum and Bass and the Key Drum and Bass Artists“  
<https://web.archive.org/web/20120112042953/http://www.imorecords.co.uk/drum-bass-articles/history-drum-bass-key-drum-and-bass-artists/>

International Music Summit (2015): „IMS Business Report 2015“  
[http://www.internationalmusicsummit.com/img/stand\\_alone\\_files/file/original/ims-business-report-2015-na-edition-vfinal-14.pdf](http://www.internationalmusicsummit.com/img/stand_alone_files/file/original/ims-business-report-2015-na-edition-vfinal-14.pdf)

International Music Summit (2016): „IMS Business Report 2016“  
<http://www.internationalmusicsummit.com/wp-content/uploads/2016/05/IMS-Business-Report-2016.pdf>

Jackson, Darlene (2010): „A Poetic, Heartfelt Love For House Music“  
<http://www.npr.org/sections/tellmemore/2010/07/07/128367542/a-poetic-heartfelt-love-for-house-music?ps=rs>

John M. (2013): „A history of trance music“  
<http://www.toucanmusic.co.uk/articles/trance.php>

Kailo, Kaarina: „The Politics of Monoculture and Diversity in the North“  
[http://education.uarctic.org/media/880733/bcs332\\_module\\_12.pdf](http://education.uarctic.org/media/880733/bcs332_module_12.pdf)

Kaul, Vineet (2012): „Globalisation and crisis of cultural identity“, Journal of Research in International Business and Management Vol. 2(13) pp. 341-349

<http://www.interestjournals.org/full-articles/globalisation-and-crisis-of-cultural-identity.pdf?view=download>

Kemp, Charlotte: „General Audience Theory + House Music“

<http://haverstockmedia.com/charlotte-kemp-a2-rp-blog/2013/10/9/general-audience-theory-house-music-ck.html>

Keniston, Kenneth (1998): „Cultural Diversity or Global Monoculture. The Impacts of the Information Age“

<http://web.mit.edu/kken/Public/papers1/Cultural%20Diversity.htm>

Колектив (2016): „Get Lifted: Ноћ електронске музике у којој ће сви уживати!“

<http://kolektiv.me/62612/get-lifted-no-elektronske-muzike-u-kojoj-e-svi-uzivati>

Kotzee, Rozanne (2012): *The Uses And Gratifications Of Music, By Personality Type, Of A Central South African Radio Station's Audience*, University of the Free State, Bloemfontein

<http://scholar.ufs.ac.za:8080/xmlui/bitstream/handle/11660/1996/KotzeeR.pdf?sequence=1>

Kronja, Ivana (2004): „Turbo Folk and Dance Music in 1990s Serbia: Media, Ideology and the Production of Spectacle“, The Anthropology of East Europe Review, Volume 22, 1, pp. 103-114

<https://scholarworks.iu.edu/journals/index.php/aeer/article/viewFile/330/405>

Krstarica Forum (2009): „House or Techno“

<http://forum.krstarica.com/showthread.php/268935-house-or-tehno/page5>

Lawrence, Jesse (2014): „With Ultra Music Festival Two Weeks Away, EDM Poised For Biggest Summer Yet“

<http://www.forbes.com/sites/jesselawrence/2014/03/10/with-ultra-music-festival-two-weeks-away-edm-poised-for-biggest-summer-yet/#115c465333a5> [лаусан](#)

Lausanne Movement: „Youth Dance Cultures, Doofs & Alternate Spiritualities: Short Summary Notes as A Basis for Missional Reflection and Action“

[www.areopagos.dk/lausanne/Youth Spirituality in Rave Dance Cultures.doc](http://www.areopagos.dk/lausanne/Youth%20Spirituality%20in%20Rave%20Dance%20Cultures.doc)

Lee, Valerie (2014): „An electric desert experience: the 2014 EDC Las Vegas phenomenon“

<http://www.dancingastronaut.com/2014/06/edc/>

Leonard, Stephen Pax (2011): „Death by monoculture“

<http://www.cam.ac.uk/research/discussion/death-by-monoculture>

Levin, Jordan (2014): „Booming business: EDM goes mainstream“

<http://www.miamiherald.com/entertainment/article1962079.html>

Living Art: Raver's Manifesto

[www.livingart.com/raving/articles/article11.htm](http://www.livingart.com/raving/articles/article11.htm)

Луковић, Марко (2010): „Унутра урбани пулс, а околу деведесете“

<http://www.politika.rs/sr/clanak/157158/Unutra-urbani-puls-a-okolo-devedesete>

Lynskey, Dorian (2011): „Frankie Knuckles 'invents' house music“

<https://www.theguardian.com/music/2011/jun/15/frankie-knuckles-invents-house-music>

Mac, Ryan (2014): „Electric Daisy Carnival's Pasquale Rotella On Building A \$36 Million Dance Music Festival“

<https://www.forbes.com/sites/ryanmac/2014/08/19/electric-daisy-carnivals-pasquale-rotella-on-building-a-36-million-dance-music-festival/#4f954cc2bfcc>

Mac, Ryan (2015): „The Fall Of SFX: From Billion-Dollar Company To Bankruptcy Watch“

<http://www.forbes.com/sites/ryanmac/2015/08/24/the-fall-of-an-edm-empire-sfx/#21ccc6a9f8c0>

MacKenzie, Ian (2012): „Electronic Awakening: Emergence of the neo-tribal community“

<https://matadornetwork.com/bnt/electronic-awakening-emergence-of-the-neo-tribal-community/>

Macklovitch, David (2014): „Dance Music Is My Religion: Chromeo's Dave 1 on the Dangers of EDM Dogma“

[https://thump.vice.com/en\\_us/article/dance-music-is-my-religion-chromeos-dave-1-on-the-dangers-of-edm-dogma](https://thump.vice.com/en_us/article/dance-music-is-my-religion-chromeos-dave-1-on-the-dangers-of-edm-dogma)

Максимовић, Ирина: „Техно као парадигма популарне електронске музике - прилог теоријском утемељењу концепта“, е-волуција, бр. 12

<http://old.bos.rs/cepit/evolucija/html/12/e-muzika.htm>

Marcus, Tony: „Derrick May - The Secret of Techno“

[http://www.inmetrodetroit.com/music/detroit techno/derrick\\_may\\_story.htm](http://www.inmetrodetroit.com/music/detroit techno/derrick_may_story.htm)

Mason, Kerri (2012): „The Year EDM Sold Out: Swedish House Mafia, Skrillex and Deadmau5 Hit the Mainstream“

<http://www.billboard.com/biz/articles/news/1483909/the-year-edm-sold-out-swedish-house-mafia-skrillex-and-deadmau5-hit-the>

Mason, Kerri (2013): „SFX Purchases 75% Stake in ID&T, Announce U.S. Edition of Tomorrowland at Ultra“

<http://www.billboard.com/biz/articles/news/1553846/sfx-purchases-75-stake-in-idt-announce-us-edition-of-tomorrowland-at-ultra>

Mason, Kerri (2014): „John Sykes, Robert Sillerman on New Clear Channel, SFX Partnership: 'We Want to Be the Best'“

<http://www.billboard.com/biz/articles/news/branding/5862290/john-sykes-robert-sillerman-on-new-clear-channel-sfx-partnership>

Matos, Michaelangelo (2014): „Frankie Knuckles, 'Godfather of House Music', Dead at 59“

<http://www.rollingstone.com/music/news/frankie-knuckles-godfather-of-house-music-dead-at-59-20140401>



Matos, Michaelangelo (2016): „Encyclopedia Britannica: Electronic dance music“  
<https://www.britannica.com/topic/electronic-dance-music>

McCready, John (2014): „Techno: Detroit's music of the future - a classic feature from the vaults“  
<https://www.theguardian.com/music/2014/apr/30/techno-detroit-music-of-the-future-classic-feature>

McGarvey, Sterling: „Derrick May“  
<http://www.lunarmagazine.com/features/may.php>

McLeod, Kembrew (2001): „Genres, Subgenres, Sub-Subgenres and More: Musical and Social Differentiation Within Electronic/Dance Music Communities“, Journal of Popular Music Studies, 13, pp. 59-75  
[http://ir.uiowa.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1001&context=commstud\\_pubs](http://ir.uiowa.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1001&context=commstud_pubs)

Милојевић, Јасмина (2004): „World Music - Музика света“  
[http://www.worldmusic.org.rs/jasmina\\_milojevic\\_world\\_music\\_muzika\\_sveta.pdf](http://www.worldmusic.org.rs/jasmina_milojevic_world_music_muzika_sveta.pdf)

Милојевић, Јасмина (2008): „Турбо-фолк: World Music или постмодерни Вавилон?“  
<http://www.worldmusic.org.rs/jasmina-milojevic-turbo-folk.pdf>

Мондо (2014): „Домаћа ЕДМ сцена биће уједињена 13. децембра“  
<http://mondo.rs/a750577/Zabava/Muzika/Domaca-EDM-scena-bice-ujedinjena-13.-decembra.html>

Moodbook: Trance  
<http://www.moodbook.com/music/trance.html>

Mullone, Liam (2016): „Electronic Dance Music is not for rebels - it's for tyrants and drones“  
<http://www.spectator.co.uk/2016/07/electronic-dance-music-is-not-for-rebels-its-for-tyrants-and-drones/>

Music Business Worldwide (2014): „BMG fully acquires Tiësto and Afrojack publisher Talpa Music BV“  
<http://www.musicbusinessworldwide.com/bmg-fully-acquires-tiesto-and-afrojack-publisher-talpa-music-bv/>

МТВ РС (2016): „Dimitri Vegas & Like Mike за спектакуларно отварање Exit Dance Арене“  
<http://www.mtv.rs/vesti/dimitri-vegas-like-mike-za-spektakularno-otvaranje-exit-dance-arene>

МТВ РС (2017): „Exit Лето љубави запљуснуо нови талас хедлајнера Sea Star и Sea Dance фестивала!“  
<http://www.mtv.rs/vesti/john-newman-otvara-sea-dance-festival>

Music Radar (2016): „Moguai on the early days and embracing technology - old and new“  
<http://www.musicradar.com/news/tech/moguai-on-the-early-days-and-embracing-technology-old-and-new-642651>

Music Trades (2013): „Just How Big Is EDM?“  
<http://digitaleditions.sheridan.com/publication/index.php?i=180656&m=&l=&p=68&pre=>

Ненић, Ива (2006): „Технологија и звук: од дигитализације музике ка музикалности дигиталног“, е-волуција, бр. 12  
[http://old.bos.rs/cepit/evolucija/html/12/teh\\_i\\_zvuk.htm](http://old.bos.rs/cepit/evolucija/html/12/teh_i_zvuk.htm)

Newsweek (2015): „Наука објаснила зашто (не) волимо турбо-фолк“  
<http://www.newsweek.rs/kultura/59162-nauka-objasnila-zasto-ne-volimo-turbo-folk-video.html>

Norberg-Hodge, Helena (2010): „Breaking up the Monoculture“  
<http://www.bhoomimagazine.org/article/breaking-monoculture>

Norberg-Hodge, Helena (2016): „Globalized Monoculture Is Consuming the Planet“  
<http://www.truth-out.org/news/item/35449-globalized-monoculture-is-consuming-the-planet-an-interview-with-helena-norberg-hodge>

Norberg-Hodge, Helena; Gorelick, Steven (2016): „Globalization and the American Dream“  
<http://www.localfutures.org/globalization-american-dream/>

Only Clubbing (2013a): „Водич кроз Guarana Lovefest“  
<http://onlyclubbing.com/vesti/vodic-kroz-guarana-lovefest>

Only Clubbing (2013b): „Serbia Wonderland Festival - 'Поглавље Један' одржано пред 4 500 људи“  
<http://onlyclubbing.com/vesti/serbia-wonderland-festival-poglavlje-jedan-odrzano-pred-4-500-ljudi>

Only Clubbing (2014): „Wonderland фестивал на Сајму!“  
<http://onlyclubbing.com/vesti/wonderland-festival-na-sajmu>

Only Clubbing (2015a): „Путовање кроз историју TECHNO МУЗИКЕ!“  
<http://onlyclubbing.com/vesti/potovanje-kroz-istoriju-techno-muzike>

Only Clubbing (2015b): „У сусрет Foam Fest Music Festivalu: ди-џеј бомба спрема секси спектакл!“  
<http://onlyclubbing.com/vesti/u-susret-foam-fest-music-festivalu-dj-bomba-sprema-seksi-spektakl>

Only Clubbing (2016a): „Сутра почиње десети Heineken Lovefest!!! Спремите се за аудио-визуелну револуцију на фестивалу љубави!!!“  
<http://onlyclubbing.com/vesti/sutra-pocinje-deseti-heineken-lovefest-spremite-se-za-audio-vizuelnu-revoluciju-na-festivalu-ljubavi>

Only Clubbing (2016b): „Serbia Wonderland се враћа коренима“  
<http://onlyclubbing.com/vesti/serbia-wonderland-se-vraca-korenima>

Only Clubbing (2016в): „Листа најплаћенијих ди-џејева у 2016.“

<http://onlyclubbing.com/vesti/lista-najplacenijih-dj-eva-u-2016>

Парађанин, Ива (2016): „Клуб Индустија: Од мита до истине“

<https://www.vice.com/rs/article/klub-industrija>

Pilisuk, Marc (2001): „Globalism and Structural Violence“, in: Christie, D. J., Wagner, R. V., & Winter, D. A. (eds.): *Peace, Conflict, and Violence: Peace Psychology for the 21st Century*, Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall

<http://u.osu.edu/christie/files/2014/10/Chapter-13-Globalism-Structural-Violence-Pilisuk-210d2al.pdf>

Плезир (2016): „МУЗИЧКИ ФЕСТИВАЛИ ПРАВА ЛЕТЊА ПОСЛАСТИЦА!“

<http://plezirmagazin.net/muzicki-festivali-prava-letnja-poslastica/>

Портал Аналитика (2015): „Познати извођачи Telekom Electronic Beats Festivala у Подгорици“

<http://portalanalitika.me/clanak/198050/poznati-izvodaci-telekom-electronic-beats-festivala-u-podgorici>

Потс, Џон (2006): „Шизохронија“, е-волуција, бр. 12

<http://old.bos.rs/cepit/evolucija/html/12/sizohronija.htm>

„Psytrance and the Spirituality of Electronics“

<http://web.archive.org/web/20110608042952/http://www.ocf.berkeley.edu/~easwaran/papers/psytrance.html>

Psytrancer (2009): „The History Of Goa Trance!“

<http://psytrancelife.blogspot.rs/2009/11/history-of-goatrance.html>

Remer, Elad (2016): „A look back at April's Spirit Tribe Trance celebration“

<http://www.gokunming.com/en/blog/item/3733/a-look-back-at-aprils-spirit-tribe-trance-celebration>

Reynolds, Simon (2012): „How rave music conquered America“

<https://www.theguardian.com/music/2012/aug/02/how-rave-music-conquered-america>

Richards, Sam (2011): „David Guetta takes over“

<https://www.theguardian.com/music/2011/jun/15/david-guetta-takes-over>

Rietveld, Hillegonda (1995): „Pure Bliss - Intertextuality In House Music“

[www.snarl.org/youth/purebliss.pdf](http://www.snarl.org/youth/purebliss.pdf)

Robehmed, Natalie (2015): „The \$6.9 Billion Bubble? Inside The Uncertain Future Of EDM“

<http://www.forbes.com/sites/natalierobehmed/2015/10/15/the-future-of-edm/#371e5e3c792f>

Rose, Lisa (2012): „N.J. basks in the glow of the brave new rave: Electronic dance festivals go mainstream“

[http://www.nj.com/news/index.ssf/2012/05/new\\_jersey\\_basks\\_in\\_the\\_summer.html](http://www.nj.com/news/index.ssf/2012/05/new_jersey_basks_in_the_summer.html)

Rubin, Peter (1996): „Let The Spirit Make You Move: Technological Restructuring and the Subculture“

<http://www.vasulka.org/archive/MiscArticles-Corresp/MiscArticles/LetSpiritMoveYou.pdf>

Самарџија, Татјана: „Скривена моћ музике. Од хармоније сфера до електричне цркве“

<http://znakoviporedputa.com/pogledi/485-skrivena-mo%C4%87-muzike>

Savage, Jon (1993): „Machine Soul: A History Of Techno“

[http://music.hyperreal.org/library/machine\\_soul.html](http://music.hyperreal.org/library/machine_soul.html)

Savage, Jon (2011): „Saturday Night Fever“

<https://www.theguardian.com/music/2011/jun/15/saturday-night-fever>

Scarfuto, Christine (2009): „The Religious Experience of the Rave“

<https://wiki.uiowa.edu/display/theatre/The+Religious+Experience+of+the+Rave>

Schäfer, Thomas; Sedlmeier, Peter; Städtler, Christine; Huro, David (2013): „The psychological functions of music listening“, *Frontiers in Psychology*, 4: 511.

<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3741536/>

Sea Dance Festival

<http://www.seadancefestival.me/sr>

Sea Star Festival

<http://www.seastarfestival.com/sr/>

Sherburne, Philip (2011): „The New Rave Generation“

<http://www.spin.com/2011/09/new-rave-generation/>

Sherburne, Philip (2012): „Live Nation Acquires L.A. EDM Promoter HARD: Will the Mainstream Get More Ravey?“

<http://www.spin.com/2012/06/live-nation-acquires-la-edm-promoter-hard-will-mainstream-get-more-ravey/>

Sheridan, Garth (2013a): „Electronic Awakening“

<https://dj.dancecult.net/index.php/dancecult/article/view/389/405>

Sheridan, Tim (2013b): „Is EDM killing the art of DJing?“

<http://mixmag.net/read/is-edm-killing-the-art-of-djing-blog>

Simon, Ferdie (2012): „On religion and the club - The Church of the Other“

<http://www.fluxmusic.net/on-religion-and-the-club-the-church-of-the-other/>

Симуеновић, Слободан (2011): „Electro I“

<http://mojsvetmuzike-video.blogspot.rs/2011/11/electro.html>

Симуеновић, Слободан (2011): „Electro II“

<http://mojsvetmuzike-video.blogspot.rs/2011/02/electro-ii.html>

Симуеновић, Слободан (2011): „House“

<http://mojsvetmuzike-video.blogspot.rs/2011/02/house.html>

Sisario, Ben (2012): „Electronic Dance Concerts Turn Up Volume, Tempting Investors“

<http://www.nytimes.com/2012/04/05/business/media/electronic-dance-genre-tempts-investors.html>

Smith, Russell (2015): „Exposés on EDM festivals shift long overdue blame“

<http://www.theglobeandmail.com/arts/music/exposes-on-electronic-dance-music-festivals/article25415136/>

Spence, Lester K. (2010): „House Music Is My Religion“

<http://www.npr.org/sections/tellmemore/2010/07/07/128364481/house-music-is-my-religion>

Танјуг (2015): „Форбс: Калвин Харис најплаћенији ди-џеј“

<http://www.novosti.rs/vesti/scena.147.html:564130-Forbs-Kalvin-Haris-najplaceniji-di-dzej>

„Technokratia“

<http://www.technokratia.com/about/>

Телеграф (2013): „БИТЕФ АРТ КАФЕ: Пионир британске хаус музике стиже у Београд“

<http://www.telegraf.rs/jetset/818544-bitef-art-kafe-pionir-britanske-haus-muzike-stize-u-beograd>

The Auto Channel (2000): „New Ford Focus Commercial Features Juan Atkins' Techno Hit“

<http://www.theautochannel.com/news/press/date/20001108/press030389.html>

The DJ List: „Petar Dundov“

<http://thedjlist.com/djs/petar-dundov/info/>

The G Brief (2014): „EDM: The Music of Millennials & Why “Selling Out” Doesn’t Matter Anymore“

<http://www.thegbrief.com/articles/edm-the-music-of-millennials-why-selling-out-doesn-t-matter-anymore-28>

The Guardian (2014): „25 of the best clubs in Europe - chosen by the experts“

<https://www.theguardian.com/travel/2014/dec/29/best-clubs-europe-club-nights-picked-by-djs>

Thomas, Rich (2015): „My Philosophy: Frankie Knuckles“

<https://www.insomniac.com/media/my-philosophy-frankie-knuckles>

Томић, Горан (2015): „Дејан Станисављевић (група Београд): Велика количина данашње музике је заправо за овце“

<http://www.rockomotiva.com/razgovori/dejan-stanisavljevic-grupa-beograd-velika-kolicina-danasnje-muzike-je-zapravo-za-ovce/>

Tomlinson, John (2006): „Globalization and Culture“  
<http://libertyparkusafd.org/Hancock/Failure%20of%20Globalism/Globalization%20and%20Culture.pdf>

Топ Србија (2012): „Иван Бушљета: Папауа, један од водећих хрватских туристичких симбола“  
[http://www.topsrbija.com/index.php?option=com\\_content&view=article&id=2549:ivan-buljeta-papaya-jedan-od-vodeih-hrvatskih-turistikih-simbola&catid=304:predstavljamo&Itemid=571](http://www.topsrbija.com/index.php?option=com_content&view=article&id=2549:ivan-buljeta-papaya-jedan-od-vodeih-hrvatskih-turistikih-simbola&catid=304:predstavljamo&Itemid=571)

Trice, Dawn Turner (2012): „House music: The beat goes on“  
[http://articles.chicagotribune.com/2012-07-02/news/ct-met-trice-house-music-0702-20120702\\_1\\_jesse-saunders-chosen-few-djs-deejays](http://articles.chicagotribune.com/2012-07-02/news/ct-met-trice-house-music-0702-20120702_1_jesse-saunders-chosen-few-djs-deejays)

Ultra Europe  
<https://ultraeurope.com/destinations/festival/>

Urban Bug (2015): „Refresh 2015: Chris Liebing и Vibe Tribe спектакуларно отворили фестивал у Котору!“  
<http://www.urbanbug.net/magazin/vest/refresh-2015-chris-liebing-i-vibe-tribe-spektakularno-otvorili-festival-u-kotoru>

Urban Dictionary (2008): „House Music“  
<http://www.urbandictionary.com/define.php?term=House+Music&defid=3217350>

Вајагић, Марко: „Историјат београдске техно сцене“  
[http://www.vacic.org/yutechno/belgrade-techno/library/s\\_istorijam.html](http://www.vacic.org/yutechno/belgrade-techno/library/s_istorijam.html)

Vajpeyi, Dharendra K.; Khator, Renu (2008): „Globalization, Bureaucracy, and Sustainable Development“  
<https://sites.uni.edu/vajpeyi/GBSDevelopment.htm>

Vice (2015): „Неодољиве фотографије српских ди-џејева из детињства“  
<https://www.vice.com/rs/article/kad-su-nasi-dj-evi-bili-klinci>

Вијести (2016): „Журке електронске музике крећу већ у фебруару“  
<http://www.vijesti.me/caffe/zurke-elektronske-muzike-krecu-vec-u-februaru-871581>

Vine, Richard (2011a): „Donna Summer's I Feel Love“  
<https://www.theguardian.com/music/2011/jun/15/donna-summer-i-feel-love>

Vine, Richard (2011b): „Tadao Kikumoto invents the Roland TB-303“  
<https://www.theguardian.com/music/2011/jun/15/tadao-kikumoto-roland>

Вржина, Невена (2016): „Келвин Харис најплаћенији ди-џеј према магазину 'Форбес'“  
<http://www.nezavisne.com/kultura/muzika/Kelvin-Haris-najplaceniji-DJ-prema-magazinu-Forbes/383697>

Walters, Barry (2014): „Burning Down the House“, 2014

<http://www.spin.com/2014/04/burning-down-the-house-chicago-club-80s/>

Wannabe Magazine: „Banging спремио старе house хитове и Oldies Goldies журку!“

<http://wannabemagazine.com/banging-spremio-stare-house-hitove-i-oldies-goldies-zurku/>

Wannabe Magazine (2013): „Jamie Lewis: Дух Мадониних партија на Тераси“

<http://wannabemagazine.com/jamie-lewis-duh-madoninih-partija-na-terassi/>

Warren, Emma (2007): „The birth of rave“

<https://www.theguardian.com/music/2007/aug/12/electronicmusic>

Wolbe, Trent (2014): „Shut up and spend: inside the electronic music money machine“

<http://www.theverge.com/2014/7/1/5857152/shut-up-and-spend-inside-the-edm-electronic-music-money-machine>

World Trade Observer (1999): „Eight Myths of Economic Globalization“

[https://depts.washington.edu/wtohist/World\\_Trade\\_Obs/issue5/8myths.htm](https://depts.washington.edu/wtohist/World_Trade_Obs/issue5/8myths.htm)

YouTube (2011): „Историја хаус музике“

<https://www.youtube.com/watch?v=nwEW4-N3WLY> 1. deo video 1

<https://www.youtube.com/watch?v=Ck29XpF-wt4> 1. deo video 2

<https://www.youtube.com/watch?v=EFneoIbj1Lw> 1. deo video 4

<https://www.youtube.com/watch?v=Htp2ljCh1VY> 2. deo video 2

Zmuda, Natalie (2014): „7Up Turns to Electronic Dance Music to Lift Spirits - and Sales“

<http://adage.com/article/cmo-strategy/7up-shifts-focus-embraces-electronic-dance-music/292536/>