ISBN 978–86–7587–060–9

Мирослава Лукић Крстановић

СПЕКТАКЛИ XX ВЕКА
МУЗИКА И МОЋ

SERBIAN ACADEMY OF SCIENCES AND ARTS

INSTITUTE OF ETHNOGRAPHY

SPECIAL EDITIONS
Volume 72

Miroslava Lukić Krstanović

TWENTIETH CENTURY SPECTACLE MUSIC AND POWER

Editor
Dragana Radojičić

BELGRADE 2010

СРПСКА АКАДЕМИЈА НАУКА И УМЕТНОСТИ

ЕТНОГРАФСКИ ИНСТИТУТ

ПОСЕБНА ИЗДАЊА
Књига 72

Мирослава Лукић Крстановић

СПЕКТАКЛИ XX ВЕКА
МУЗИКА И МОЋ

Уредник
Драгана Радојичић

БЕОГРАД 2010

Издавач
ЕТНОГРАФСКИ ИНСТИТУТ САНУ
Кнез Михајлова 36/IV, Београд, тел. 011 26 36 804
eisanu@ei.sanu.ac.rs, www.etno-institut.co.rs

За издавача
Драгана Радојичић

Рецензенти
академик Гојко Суботић
проф. др Иван Ковачевић
проф. др Бојан Жикић

Секретар редакције:
Марија Ђокић

Лектор
Ивана Башић

Коректор
Марија Ђокић

Превод на енглески
Богдан Петровић

Корице
Игор Васиљев

Техничка припрема
Београдска књига

Штампа
Будућност
Нови Сад

Тираж
500 примерака

Штампање публикације финансирано је из средстава
Министарства за науку и технолошки развој Републике Србије

Примљено на II седници Одељења друштвених наука САНУ
одржаној 23. фебруара 2010. године,
на основу реферата академика Гојка Суботића

САДРЖАЈ

Предговор.....9

I. ТЕОРИЈА СПЕКТАКЛА

Морфологија појма 15

Теоријско мапирање 20

Спектакл – друштво 22
Спектакл – бирократија 27
Спектакл – медији 30
Спектакл – маса 35
Теоријска преиспитивања 38

Антрополошки дискурс 40

Перформативни карактер спектакла 40
Ритуал и спектакл 43
Свеукупна уметност и спектакл 50
Догађај и спектакл 53
Методолошки конструкт 58

Музички спектакл: стварно и магично огледало 62

Естетско и етичко уплитање у музички спектакл 62
Музичка потреба и роба 67
Музика: идеолошки рам и идентитетски амблем 70
Спектакл и студије популарне културе 75

II. ИСТОРИЈСКИ МАРКЕРИ СПЕКТАКЛА

Призори и слике праспектакла 81

Развој сценског спектакла 84

Музички спектакл кроз историју 89

Фестивали 90

Концерти и опере 91

Мјузикли и ревије 95

(И)реверзибилно време спектакла 98

III. СПЕКТАКЛИ СОЦИЈАЛИЗМА: МУЗИКА И МОЋ

Политички спектакли – свечаности дисциплине 102

Јавни ритуали на политичком репертоару 105

Слетови: култ вође и парадигма младости 109

Организациони кôд – политика, слет и музика 117

Сценски кôд у трансмисији симбола 123

Учеснички и гледалачки кôд у наративној зони 129

Спектакли конвенције – популарна музика у зони естаблишмента 135

Популарна музика на светском тржишту спектакала 135

Музичка свакодневица и идеологија 140

Музичка сцена: простори, институције и продукција 146

Форме фестивала и концерата 159

Организациони кôд фестивала 164

Сценски кôд фестивала 170

Гледалачки кôд фестивала 177
Фестивалски наративи 182

Спектакли еманципације –
рокенрол и естаблишмент 184

Рок спектакли: бунт на комерцијалном тржишту 185
Рок свакодневица и естаблишмент 200
Рок сцене као друштвени простори 211
Фестивали и концерти:
концепт буке и тела = роба 220
Организациони кôд рокенрол спектакла 228
Сценски кôд рокенрола 238
Гледалачки кôд 247
Рокенрол наративи 251

Три модела у семантичком сучељавању
(над)гледања и опчињености 257

Поредак и моћ 260
Дистинкција и хомогенизација 262
Дистанца и трансмисија 263
Псеудогађај и друштвена одговорност 264

Епилог 267

Summary.....273

Литература 285

Извори 295

Индекс 299

Предговор

Антрополошка истраживања и тумачења без предаха су у сталном покрету и сучељавању са пролазним и надолазећим свакодневицама. Ући у такво истраживачко поље значи пробијати звучни зид, крећући се по непрегледним појавним пространствима. Све што доспе у антрополошку орбиту ствара једну врсту напетости и изазова у сустизању, понекад заостајању или претицању разних појава. Никако нисам склона инвентарисању догађаја, али једноставно морам да забележим тај накнадни поглед који се и те како тиче ове књиге о спектаклу. Предговор пишем у тренутку када се политика евокације сценски издигла у виду двадесет година прославе пада Берлинског зида, са низом покретних, ангажованих и комерцијалних позорница – политичких, музичких, уметничких, или беседничких и медијских, које су заузеле место симболичке поруке живота *без зида*. Да, било је то свевидеће померање историје *ӣрема* сада и *у* сада и *од* сада, са нагодбом или визијом света. Али, неколико недеља раније, спектакл се на домаћем терену показао у свом претећем издању слављеничких фудбалских нагазних мина, националистичких и дискриминаторских попришта и још много тога, што је дало прилику визуелном и искуственом концентрисању јавних сцена. Па потом, спектакл се добро удомио у већ опробаној улози глорификујућих слика државничких церемонија, прослава, комеморација и погреба. Овим догађајима означене су свакодневице са ожиљцима, које су увек биле спремне да се пресвуку у драматични или гротескни свет спектакла претњи, нада, задовољстава и уживања.

Ту негде започиње прича о спектаклима, јавним оверивачима прошлих, садашњих и будућих стварности, који су незаустављиво покупили догађајне наносе. Јавне светковине и ритуали, позорнице и екрани побринули су се да не оставе празним ни један једини тренутак и да се, при том, театрализоване и драматизоване сцене добро сместе у поље спектакла. Између прослава и свечаности,

игара и такмичења, славља и хулиганства, цивилних активности, гламурозног помодарства и сценске естетике, спектакли, као продужена рука светковина и рутуала, постављају их у ред за чекање на лагеру историјских догађаја.

Тема монографије јесте спектакл у светлу теоријских студија и друштвено-историјских токова. Не знам када и како сам све препознатљиве призоре и слике великих и малих догађаја почела да посматрам другачијим очима; и не знам како сам их упаковала у *спектакл*, али знам да ми је лакнуло што сам коначно пронашла свеобухватни појам помоћу кога ћу лакше кренути у истраживачки обрачун са јавним сценама и аренама, које су се истраживачки наметнуле. Осигурана делима Ги Дебора *Друштво спектакла,* Жак Аталија *Бука*, студијом Јелене Ђорђевић, *Политичке светковине и ритуали*, студијом Инес Прице *Омладинска поткултура у Београду,* и још многим другим аналитичким погледима, трасирала сам теоријско-методолошки пут са циљем да истраживачки усталасам и методолошки приземљим спектакл. Поред ових читалачких часова, моја размишљања наглас, недоумице, саплитања и успоравања, увек су наилазила на разумевање и још више – сугестије у правом тренутку или онако у ходу од врсних теоретичарки Јелене Ђорђевић и Инес Прице, које су мудро и зналачки проникнуле у свима доступне воде феномена културе.

Морала сам, дакле, да се прво обрачунам са сопственим мотивом и идејом – шта у ствари хоћу са упадом у зону спектакла и да ли се преко њега може промишљати о савременим процесима и кретањима и доћи до одговора. Идеја од почетка није била да спектакл научно промовишем у феноменолошко издање *per se*, већ да га суочим са друштвеним, историјским и културним околностима и покажем да он није наивни, ничим изазвани и лагодни играч стварности, већ да их итекако рефлектује и креира; да је истовремено сачињен од живота с погледом *одозго*, да представља друштво *за* и *изван* себе, и свет у протоку *са* границама и *без* граница. Истраживање спектакла представља дуготрајан процес праћења његове фабрикације у којој учествује велики број актера; са данашњих позиција то су организациони комитети, бродкастинг системи, менаџерски тимови, сценски инжињеринг, букинг мејкери, спонзори, донатори, национални и сателитски телевизијски

програми, волонтери, портпароли, техничари, дизајнери, најважнији учесници – посетиоци, гледаоци, читаоци, посматрачи, интернет корисници (уколико вам не досади, наставите сами набрајање). Овај списак, укључујући и истраживаче, показује сложену машину спектакла, покривену понекад билионским аудиторијумом. То се некако може обухватити са научне осматрачнице, али је много теже истраживачки атерирати у сам епицентар спектакла. Јасно је да проучавање, посебно од стране једног истраживача, не може обухватити све аспекте спектакла за који су одговорни његови специјализанти, али се антрополошки може проблематизовати и довести у методолошку раван која оспособљава терен за етнографско читање. Кад кажем *етнографско читање*, пре свега мислим на ситуирање у *јако поље значења* и *интерпретацију* феномена (добро утабане Клифордове и Герцове теоријске путање).[1]

Научно конституисање и читање спектакла већ на самом почетку представљало је проблем због његовог флуидног и неконзистентног значења. Научно приземљен и истраживачки разоткривен, спектакл губи ону употребну драж гласовите и свевидеће наметљивости, која се подразумева у зони перцепције. Феномен тако улази у своју уобичајену научну путању појмовне операционализације (морфологије и таксономије), теоријског редефинисања, методолошког мапирања, историјског реконструисања, семантичког декодирања и функционалних намена. Са тог аспектака, термин се прво конструише у синоптички облик за потребе научног маневрисања, а потом се доводи у поље историјских и друштвених реалности производећи обрасце, односно моделе. На наредним страницама циљ је да се покаже да ли је спектакл дорастао научној мануфактури или му је удобније да се смести тамо где је најпрепознатљивији, у свакодневној употреби као хиперпразан знак. Ако се упустим у његову дисекцију, провучем кроз политичке и музичке ритуале и сцене и протресем их, добиће се један угао посматрања који ће можда заталасати тај свет, јер иза перцептивне лагодности

[1] Kliford Gerc, *Tumačenje kultura 1*, Biblioteka XX vek, Beograd 1998.; James Clifford, *Introduction: Partia Truth,* In: *Writing Culture, the Poetics and Politics of Ethnography* (ed. James Clifford and George E. Marcus), University of Califonisa Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1986.

и сценског шарма музичке видљивости постоје јаке резидуе идеолошких, бирократских и економских стратегија које мотре и стварају своје поретке моћи. Дакле, тема је исувише препознатљива, понекад се чини да је свима на дохвату руке и прилагодљива за свакодневну употребу. Са истраживачких позиција то је прилично незахвалан посао, јер шта рећи о нечему што је потхрањено уобичајеним свезнањем о спектаклима, музици, популарној култури. С обзиром на то да сам наменски приличан број страница посветила теоријској анализи спектакла, било је логично да га истраживачки упознајем и кроз његову историјску покретљивост. Други део ове књиге стога је посвећен ишчитавању и типологизацији спектакла у историјском контексту. Феномен је историјски маркиран да би се показале његове улоге: спектакли су репрезентативне сцене у рефлектовању друштвених поредака, они су инверзије и контрасти друштвених поредака. Све се то одвија кроз дугу историју развоја и обликовања спектакала од елемената праспектакла, потхрањених визуелизацијом религијских обреда или амфитеатарских светковина, преко настанка средњевековног театра, опере, концерата, фестивала, мјузикхолова и других облика, што се данас у мултимедијално-дигиталном свету препознаје. Тај мали историјски предах представљао је само зарез у наступајућој анализи конкретно лоцираног историјског периода. Анализа се задржава на откривању *лица* спектакла који се добро сценски разбашкарио од средине двадесетог века, у периоду социјалистичког поретка, односно социјализма. Издвојила сам тај период, јер су се музичке и политичке сцене у потпуности афирмисале у процесима популизације, популаризације и комерцијализације. Спектакли се позиционирају на два начина: у репрезентовању једнопартијске идеологије и ауторитарног друштва и у репрезентовању популарне културе. Антрополошки рез или, тачније, етнографски зум успоставио је одговарајућу аналитичку мапу, која је омогућила својеврсну анатомију спектакла у препознатљивим одељцима који се зову: организација/логистика, извођачко-сценска зона и гледалачки кôд. Истраживачки репертоар и конфигурација са историјских и антрополошких позиција подразумевали су све доступне тактике и инструментарије. Литература, регулативе, енциклопедије, необјављена грађа и студије, фото-документација, архиве, писани

и електронски медији, филм, интернет портали, дубински интервијуи и усмени наративи стварали су истраживачку мапу помоћу које се успоставила равнотежа опција како-видим, како-се-виде и како-се-види. Овај истраживачки трезор помогао је да се спектакли представе кроз дубинско сагледавање изнијансираности феномена, а да се при том, остане доследним његовим основним поставкама. Морам признати да је посао тумачења популарне културе у другој половини двадесетог века био удобнији из аналитичке фотеље, захваљујући постојању лексикона и енциклопедија из области популарне културе, чији су аутори Петар Луковић, Петар Јањатовић и Богомир Мијатовић урадили пионирски посао. У међувремену, ницале су монографије, хронике и студије, што је сасвим сигурно допринело даљем истраживачком трагању. Ипак, као у сваком етнографском распремању животних искустава и прича, и овде сам се прилично држала усмених наратива, не само да бих реконструисала неки период спектала, већ и да бих показала да су и они конструктори и трансмитори спектакла.

И да не буде забуне што се ова књига завршава са осамдесетим годинама прошлог века, уз назнаке шта предстоји у даљем антрополошком зумирању. Моја даља анализа спектакала од деведесетих година двадесетог века и прве декаде двадесет првог века јесте наредна студија у припреми. Свесна овог сталног ходања по покретној траци спектакла морала сам коначно да се зауставим и наочиглед свих будућих коментара о значају надолазећих догађаја, признам да сам радила на једном недовршеном делу са којим се увек може поново почети и другачије га ишчитавати. Уосталом, са менама спектакла никада није сигуран аналитички исход.

Истраживања спектакла, односно феномена јавних сцена у историјском и антрополошком контексту реализовала сам уз свестрану помоћ и подршку своје матичне установе, Етнографског института Српске академије наука и уметности и Министарства за науку Републике Србије.[2] Проучавање спектакла као део инсти-

[2] Ова монографија јесте резултат истраживања у оквиру пројекта Етнографског института Српске академије наука и уметности „Антрополошко испитивање комуникација у савременој Србији“ (147021), који у целости финансира Министарство за науку и технолошки развој Републике Србије.

тутског пројекта обухватао је и рад на докторској тези која је одбрањена на Филозофском факултету Универзитета у Београду. Ментор професор др Иван Ковачевић, чланови комисије за одбрану доктората др Љиљана Гавриловић, професор др Бојан Жикић и професор др Милан Ристовић посебно су подржали мој рад и дали подстицајне коментаре. Посебно интересовање и разумевање да се ова књига објави имао је академик Гојко Суботић. Коначно, за овај истраживачки рад желим да се захвалим саговорницима, консултантима, приповедачима и снабдевачима информација, музичким зналцима и колекционарима, пријатељима и, наравно, мојим свакодневним најстрпљивијим посматрачима и критичарима, који ће се у овој књизи сигурно препознати, а који су дали оне гаранције да је научни и истраживачки рад користан уколико се представи изван своје самодовољности.

Београд, децембар 2009.

I
ТЕОРИЈА СПЕКТАКЛА

Феномен спектакла заузима високо место на скали чулних слика и визуелних представа, кружећи свим просторима и временима. Он је мисаона конструкција која има циљ да обједини појмове под етикетом свевидеће сцене. Када се каже *спектакл* мисли се на слику, звук, светлост, величину и динамику. Таква конструкција доделила му је улогу *genus proximuma* за сва визуелна перформативна и сценска збивања у вишедимензионалној равни. Данас ова реч представља појам/појаву која се производи да би се догодила, продаје да би се доживела. Идући даље, улази се у једно сложено поље продукције значења спектакла садржано у субјективном и објективном изразу и утиску. Уврежена је навика да се овај појам користи као нешто што се једноставно подразумева. Али, да ли је тако? Да ли знамо шта мислимо кад кажемо *спектакл*? Или, да ли је у његовом делокругу садржано све што мислимо да јесте спектакл? Један кратак морфолошки преглед овог појма указаће на његова флуидна[3] и неконзистентна значења.

Морфологија појма

Спектакл је реч латинског порекла од основе *spectaculum*.[4] Ова реч се појављује у многим језицима са основним значењем

[3] На *флуидно значење* спектакла указао је Сретен Вујовић у: Sreten Vujović, *Grad spektakl identitet – traganje za modernim, kulturnim identitetom grada*, Spektakl-grad-identitet, YUSTAT, Beograd 1997, 39.

[4] Појам *spectaculum* је исходиште од речи *spectare* што значи „посматрати, гледати, усмерити пажњу на одређене ствари“ или „свеобухватни поглед.“ (*Dictionnaire historique de la langue française*, Dictionnaire Le Robert, Paris, 2000*,* 3613). *Spectaculum* значи: 1. „призор, гледање, наслађивање очију“; 2. „игра, представа у позоришту“, „место за гледаоце“, „трибина“, „клупе“. Остали облици ове речи су: *spectatio, onis* („гледање“, „посматрање“, „испитивање“);

театра и представе.[5] У *Великом речнику страних речи и израза* издвајају се два значења: 1. „велика раскошна представа или приредба са много ефеката, привлачна за широку публику"; 2. „занимљив, узбудљив, величанствен призор".[6] Уколико се изузме чињеница да је спектакл изједначен са театром или „приредбом", сва остала тумачења представљају експресивно и атрибутско гранање нечег што се назива *призор*.[7] У свом појмовном разграничењу *призор* јесте посматрајући и посматрани објекат, што се може узети за основну морфолошку јединицу *спектакла*. У српском, хрватском и другим сродним језицима, *спектакл* је појам/реч која се често користи.[8] Његово значење улази у домен слободне интерпретације, јер се ослања на дескриптивне и метафоричке структуре, маскиране појмовима који указују на атракцију, ексхибицију и грандиозност. Употребна вредност спектакла заснива се на једном сложеном вредносном апарату проистеклог из конструисања чинова запажања и утисака у постизању статуса призора, односно над-призора. Може се рећи да је спектакл финални појмовни производ који проистиче из мануфактуре мисли – речи – слике. За атлетски митинг каже се и мисли да је спектакл онолико колико се спектаклом проглашава и фудбалска утакмица на локалном играли-

spectator, oris m („гледалац", „посматрач", „испитивач"), *specto, 1* („гледати", „посматрати"), *spectabilis, e* „видљив", „вредан вида, виђења", „сјајан" (в. Бошко Богдановић и Светомир Ристић, *Латинско-српски речник,* Београд 1996, 414).

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

[6] Иван Клајн и Милан Шипка, *Велики речник страних речи и израза,* Прометеј, Нови Сад 2007, 1161.

[7] „Призор је све оно што се открива погледу, што се показује пред очима, што се јавља као предмет гледања". У: *Речник српскохрватскога књижевног језика*, Матица Српска, књ. 5, Нови Сад 1973, 54.

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

шту која не превазилази спознајни видокруг стотинак посматрача, али изазива атрактиван и егзалтирани утисак. Реч се највише програмира, производи и конзумира у симболичком кôду што даје предност рангирању и вредновању, уносећи терминолошке забуне. Јер, када се једном из искуственог света спектакл повуче у зону терминолошке конструкције, схвата се да су његова значења несводљива, неуједначена и, самим тим, произвољна.

Употреба речи *спектакл* улази у домен морфолошке обраде на скали интензитета деловања и вредновања. На нивоу естетског и друштвеног доживљаја, спектакл је постао покриће за све садржаје и утиске, слике и представе, чија се усложеност и вишеслојност једноставно „укројавају“ у једну целину догађаја. Значења се ослањају на градацију и различитост, на виши степен јавне представе и сценског дела – на шта су вероватно мислили и изумитељи џингла концерта Ролингстонса у Београду „Ово није концерт, ово је спектакл“. Градација појму *спектакл* увек даје супериорну улогу у постизању свеобухватног ефекта гигантизма заснованог на тоталитету перцепције и рецепције.

Придевска одредница *спектакуларно* проширује поље значења и употребе ове речи. *Спектакуларно* исказује драмски ефекат нечег што је велико и узбудљиво, необично, несвакидашње, шокантно (нисам сигурна шта све креатори вести под тим подразумевају). У вестима под етикетом *спектакуларно* јављају се: *спектакуларна војна акција*, *спектакуларно убиство*, *спектакуларни митинг*, *спектакуларни протест*, *спектакуларно ходочашће*, *спектакуларна сахрана*, *спектакуларно венчање*, па затим, *спектакуларна пљачка, киднаповање, спектакуларна љубавна афера, спектакуларни дочек* или *испраћај* и др. Вест постаје *спектакуларна* онда кад муњевитом брзином постане планетарно доступна у својој величини. Свака појавност постаје субјекат и објекат у појмовном поретку спектакла, односно макрознак јавне презентације. Семантика речи *спектакл* открива сва своја лица посебно у хипервизуелној ери. Ако је живот екран, онда је и спектакл екранизовани живот. Бодријаровски речено, честа употреба речи *спектакл* поништава његову суштину, јер се све екранизује и „спектаклизује“, па се поставља питање да ли спектакл више и постоји у свом основном појмовном значењу. Појам се шета по егзистенцији имагина-

ције и далекосежним визијама, приближавајући се и *sci-fi* жанру и новим сценским технологијама. Више није тајна да се велики сценски подухвати чврсто држе технолошких бравура са чудесним елементима пресвученим у овоземаљске локалне налепнице – па кад видите дигитално обрађену историјску личност или фолклорни мотив како лебди у зони илуминација, знаћете да је у питању излог спектакла.

Коначно, шта издвојити да би се појмовно одредио спектакл? За сада је корисно пратити следећи кôд. Спектакл је теоријски појам као *genus proximum* (родни појам) за класу предмета визуелносценске подлоге. Такође, спектакл је описни појам – *differencia specifica*, заснован на искуственим запажањима и симболичким одређеностима неког јавног чина.

Таксономија смешта појмове у одређене шаблонске оквире погодне за бирократско руковање и увежбавање света у сврставању. Таксономска пракса се реализује кроз измишљање и контролу појмова који се имплементирају у појавне агенсе.[9] У друштвеном смислу, таксономија се може представити помоћу класа и категорија које се даље рангирају на скали вредности погодних за административну обраду. Бирократска таксономија смешта спектакл у *event making,* односно у оквир ситуације. Именовање репрезентативних ситуација и уобличених сценских активности представља сложени терминолошки механизам. На једној страни је научни конструкт *спектакл,* на другој страни његова свакодневна употреба, а на трећој страни је његов бирократски језик. Спектакл је вероватно због флуидног и неразлучивог карактера изгубио таксономске позиције *genus proximuma*, те се у многим регулативама, класификацијама, табелама и типологијама овај појам не налази. Па ипак, на лингивстичкој мапи постоје одређене терминолошке пропозиције. Док се у енглеском језику више употребљава термин *event,* или *performance*, у француској номенклатури користи се реч *spectacle*. На већини француских интернет агенди под термином *спектакл* уврштени су концерти, конференције, изложбе, класична музика или театар. У стандардној таксономији појам *спектакл* нарочито се ослања на појам *догађај.* Догађаји се најпре класификују

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

према областима – секторима (на пример културни догађаји, политички догађаји, спортски догађаји), а затим се рангирају према типовима као што су фестивали, концерти, перформанси, театар, филм или према жанровима: музички, филмски, позоришни догађаји. Мимикрија термина *спектакл* присутна је и у домаћој научној[10] и административној употреби, јер се јавни чинови и представе у лику визуелно-сценских дела могу једино препознати у терминима *манифестација* и *приредба* и, све чешће, *догађај* са префиксом *мега.*

Морфолошко преиспитивање даје прве назнаке теоријског конструисања феномена. Истраживања се даље крећу по путањи појам/конструкт и појам/модел. Јавни чин се формира у спектакл и јавни чин се назива спектаклом. У првом случају, појам се конструише у синоптички облик да би био научно верификован и научно разумљив (то је задатак првог поглавља – теоријски дискурс). У другом делу, појам *спектакл* је производ друштвене реалности, који се формира по одговарајућим културним обрасцима и моделима, истовремено стварајући обрасце и моделе. Ако се послужим Герцовим тумачењем *модел нечега* и *модела за нешто* ради се о двоструко означеним и означавајућим моделима, када спектакли обликују себе према друштвеној и психолошкој реалности, и њу обликују према себи.[11] Мој задатак је, дакле, да спектакл уградим у одговарајући научни конструкт и модалитет помоћу кога се крећем по временским и ситуационим координатама. Можда ће се неко упитати зашто је спектакл вештачки отргнут од своје свакодневне природне речитости и у чему је толика важност његове научне обраде. У свом етнографском тумарању по јавним сценама и аренама, било да су то митинзи, концерти, протести, спортски догађаји, улична славља, религијске процесије, нисам за сада нашла боље решење, осим да се обратим спектаклу као кровном термину за визуелно-сценску динамику у зони хипертрофираних симбола.

[10] Милена Драгићевић Шешић и Бранимир Стојковић, класификујући културне пројекте, термине *концерте* и *представе* одређују као основне облике, а *манифестације* и *фестивале* под комплексне облике културних програма. в. Milena Dragićević Šešić i Branimir Stojković, *Kultura, menadžment, animacija, marketing,* CLIO, Beograd 2000, 158–161.

[11] Kliford Gerc, *Tumačenje kultura 1,* prevod Slobodanka Glišić, Biblioteka XX vek 1998, 128.

Теоријско мапирање

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

Јелена Ђорђевић указује на разноврсна тумачења и лица спектакла, доводећи их у блиску везу са светковинама и руталима, као њиховим формалним принципима који се заснивају на релацији привида и реалности. Како ауторка наводи, по једним научним стандардима, спектакл се тумачи као „уметничко недоношче, лажног и гламурозног ефекта без супстанце“, а по другим стандардима „спектакл је тачка апсолутног удаљавања од аутентичног духа светковине, врхунац профанизације светог, поништавање идеала из више равни егзистенције и аутентичног заједништва.“[12] Јелена Ђорђевић износи карактеристике спектакла које се, пре свега, заснивају на сликама фиктивне и улепшане стварности, а то подразумева: 1. непосредно дејство на чула путем хипертрофираних симбола, јер спектакл кроз форму подстиче уживање и допадање без уметничке потребе за промишљањем; 2. представљање бољег и лепшег света путем једнозачних симбола, знакова и алегорија; 3. омогућава „привремено бекство“ из стварности нудећи заборав и утеху и скрећући поглед и свест из света сукоба, зебње и неправди у свет непосредног задовољства; 4. подразумева поделу на извођаче и гледаоце.[13] Потребно је имати у виду да позиционирање овог

[12] Jelena Đorđević, *Političke svetkovine i rituali,* Beograd 1997, 187.

[13] *Исто.*

феномена убудуће зависи од тога како ће се понашати у модификованим и комуникативним мрежама које се великом брзином трансформишу кроз друштвене, економске и политичке агенде.

У уметности и архитектури спектаклу је додељена улога генератора развоја и открића. Тако се у театрологији, сценографији и студијама архитектуре спектакл показаје као погодан опит у естетско-уметничким креацијама и пројекцијама, било да је реч о артистичким сценама, уличним перформансима, визуелним инсталацијама, мултимедијалним догађајима, маркетиншким и рекламним презентацијама и просторно-сценографским пројектима. Југословенски центар за сценску уметност и технологију (YUSTAT), чији је рад 1991. године започет у позоришту, први пут је промовисао феномен спектакла у оквиру научног мултидисциплинарног представљања.[14] Спектакл је из овог угла виђен као инспиративно и провокативно средство у театрализацији градског простора, *сцена и арена* – у стварању нових облика репрезентација, мултипликованих урбаних идентитета, уметничких сензибилитета, али и идеолошких формација. У зборнику радова *Урбани спектакл* кондензована је епистемологија спектакла кроз мултидисциплинарну мрежу која покрива разноврсне видове – од фестивала, преко продукција и технологија, сценских инсталација, па до симбола културних „субтопија" – паркова, шопинг молова, аутопутева.[15] Улажењем у сваки сегмент спектакла постоји могућност да се кроз његову анатомију сагледају заблуде и достигнућа. Ово је једна од ретких студија у којој је спектакл директно постављен у разноврсне ситуационе оквире.

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

[15] *Urbani spektakl,* priredile Milena Dragićević Šešić i Irena Šentevska, CLIO, YUSTAT, Beograd 2000.

У друштвеним и културним студијама није остављено довољно могућности да се спектакл научно приземљује због својих несталних и вишезначних конструкција. Па ипак, он се научно наметнуо као релевантан чинилац и катализатор друштвених и културних процеса. Тако су се, на пример, у његово смело разоткривање упустили Дебор (*Debord*), који у спектаклу открива класне пориве у производњи псеудодогађаја, док Дивињо (*Duvignaud*) види спектакл кроз симболичку призму као визуелну представу живота, а Бодријар (*Baudrillard*) спектакл приближава виртуелним проводницима, ритуалима транспаренције или „цинично, друштву церемоније" итд.[16] Свако од њих даје могућност читања спектакла, које је добро за мишљење и научну дисекцију у потрази за бар неким одговорима о прогресивним и ретроградним друштвеним кретањима. У разноврсним тумачењима, од модернистичких до постмодернистичких теорија, спектаклу је додељена улога рефлектора друштвених процеса, било да је реч о потрошачком друштву, мас-медијима, доминантним идеологијама, бирократском руковођењу или кумулативним популарним културама.

Спектакл – друштво

Феномен спектакла ушао је у социолошке теорије средином двадесетог века, управо онда када је добио велики замах као друштвено и политички верификовани производ. Шездесетих и седамдесетих година двадесетог века социолошке теорије су се реафирмисале у складу с новим правцима постмарксистичких тенденција и критика модерних индустријских друштава. Експанзија и глобализација медија разоткривених у Маклуановој теорији (*McLuhan*), либерални покрети и технократија усмерили су један број теоретичара да се упусте у расправу о сопственим друштвима. Лукач (*Lukasc*) и његови неомарксистички следбеници развили су теорије друштвеног развоја, а представници Франкфуртске школе Адорно (*Adorno*), Маркузе (*Marcuse*), Бењамин (*Benjamin*) трасирали

[16] Guy Debord, *The Society of the Spectacle,* Zone books, New York 1995, 35–36; Žan Divinjo, *Sociologija pozorišta, kolektivne senke,* BIGZ, Beograd 1978, 95; Žan Bodrijar, *Drugo od istog,* Libretto, Beograd 1993, 21, 68.

су тумачења о бирократизацији, рационализацији и комодификацији друштвеног живота. Никако се не може заобићи круцијално феноменолошко дело Лефевра (*Lefebvre*) *Критика свакоденвног живота* у коме се говори о свим уситњеним видовима отуђења и њиховој идеолошкој и економској блокади. Тако се помоћу фрагментације свакодневног живота која за собом повлачи све видове отуђења успоставља обједињујућа „негација" и критика модерног капитализма. Левичарско оријентисани интелектуалци и авангардни уметнички покрети (дадаизам и надреализам) ажурирали су марксистичку теорију доводећи је у стање поновног преиспитивања. Биле су то узавреле године (све се врти око 1968. године) нових интелектуалних *комунитаса*, међу којима је највише предњачила група која је себе назвала *Ситуационистичка интернационала* (SI).[17] Окупљени уметници, писци, архитекте исписали су манифест у коме је кључна реч била *ситуација* као ослобођени заметак тренутка, утиска и амбијента. Овим манифестом и свим потоњим провокацијама била је бачена рукавица спектаклу који је постао оличење отуђења, „колонизација свакодневног живота" и свет робе као пошасти. „Класна борба" – та омиљена марксистичка парадигма, није више била довољна да објасни све тековине културне револуције, урбаног и медијског развоја. Нова интелектуална преиспитивања кретала су се у правцу радикалног схватања демократизације, посебно када су у питању положај и права радника и грађана.[18] Ситуационисти и други теоретичари у својим критичким и визионарским стремљењима скренули су пажњу на оно што ће касније постмодернисти искористити – колапс граница

[17] Педесетих и шездесетих година у Европи деловала је интернационална (укључени француски интелектуалци, *Situationist Bauhaus* и *Antinational group*) авангардна политичка и уметничка група интелектулаца под називом Летристичка Интернационала (1950–1957), а потом Ситуационистичка интернационала (1957–1972). Чланови ових група, сматрајући се револуционарним интелектуалцима, били су главни критичари капиталистичког друштва и глобалне економске експанзије, која је манипулисала свим облицима репрезентација друштвених поредака. Book Review, *Biding Spectacular Time,* www.library.nothingness.org/articles/4/en/display/70.

[18] Steven Best and Douglas Kellner, *Debord, Cybersituations, and the Interactive Spectacle,* http://www.uta.edu/huma/illuminations/best6.htm.

између високе и популарне уметности, уметности и свакодневног живота, стварног и имагинарног простора, објекта и субјекта.

Феномен спектакла усталасао је научну јавност 1967. године када је објављена студија „Друштво спектакла" (*La société du spectacle*), аутора Ги Дебора (*Guy Debord*).[19] Од тада се ова филозофско-социолошка студија (састављена од двестотина двадесет и једног параграфа у девет поглавља) сматра неизоставним штивом у научноистраживачком дискурсу, пре свега, кроз критичко преиспитивање Деборових ставова о отуђењу позног капитализма (преведено као поглед на свет који се материјализовао – *Weltanschaung* (#5).[20] Тумачење спектакла модерне из кругова „ситуациониста" скренуло је пажњу не само на оне делове у којима се феномен третира као перцепција, колекција имагинације и инверзија стварности, већ и као тржиште, роба, друштвени поредак, естетска форма, помоћу којих људи производе визуелне представе и системе вредности. Дебор је помоћу параграфског поретка поставио спектакл у један теоријски оквир који ће многи аналитичари свесрдно користити, не либећи се да параграфе фрагментизују за потребе својих анализа.[21]

Дебор се најпре упушта у тумачење посебне филозофије свести коју пројектује спектакл. Слике одвојене од свих аспеката живота стапају се у јединствени ток ствари, у сопствено јединство као одвојени псеудосвет, предмет пуке контеплације. Спектакл је генерално инверзија живота и, као такав, независно кретање не-живота (#2). Он се појављује као друштво за себе, као локус илузије и лажне свести (#3). Спектакл није само скуп слика; то је друштвени однос међу људима посредован сликама (#4). Или: спектакл који фалсификује стварност производ је саме те стварности (#8). Спек-

[19] Ова књига постала је култно штиво посебно у време 1968. године, када је имала неколико издања и била преведена на друге језике. Дебор је за живота за свако издање давао предговоре, коментаришући промене које су се у међувремену дешавале у свету и доводећи их у везу са својим параграфима. Guy Debord, *Prefice to the Third French Edition*, *The Society of the spectacle,* Zone Books, New York 1995, 7.

[20] *Исто,* 12–13.

[21] Стога нећу бити изузетак у издвајању и учитавању параграфа, у покушају да се бар делимично прокрчи пут за антрополошки дискурс.

такл активира људска чула, ошамућује, одвраћа. Стварни свет се преобразује у пуке слике, а пуке слике постају стварна бића која подстичу хипнотичко понашање. То је супротност дијалогу (#18). Спектакл је ноћна мора модерног друштва у оковима, изражава жељу за сном, као чувар тог сна. (#21). Иако Дебор говори о спектаклу као друштву за себе, он у ствари оваплоћује модел нестварног друштвеног живота „срце друштвене реалне нереалности" (#6). У таквом виђењу спектакл је представљен као сурогат реалности. Ако је спектал универзум моћи, што је Дебор добро „упаковао" у овим параграфима, онда више нема упитаности, јер је све решено на страни владавине спектакла.

Следећа Деборова тумачења улазе у сферу производње спектакла: Спектакл је резултат и циљ владајућег облика производње (#6). Он је састављен од знакова доминантне организације производње, знакова који су истовремено крајњи и завршни продукт те организације.[22] Спектакл је незаобилазни погон за паковање свега што се данас производи. Он је развијени економски сектор који производи све већу количину слика/ствари и водећи је производ савременог друштва (#15). Он је савршена представа владајућег економског поретка, за који су циљеви ништа, а развој све, успостављајући монопол над највећим делом времена које људи проводе ван самог процеса производње (#14). Спектакл, стварајући своју економију у нагомилавању слика, подређује себи људе, управо зато што их је економија подредила својим циљевима (#16). То доминантно економско надгледање Дебор види у деградацији *бити* у *имати* и *имати* ка *изгледати* (#17). Ако радници не производе себе, већ производе силу/робу која њима влада, успех такве производње јесте стварање обиља које је из искуства тих радника само одузето обиље, а спектакл је конкретна мануфактура те отуђености. Концепт спектакла је у Деборовој формулацији повезан са концептом сепарације: капиталисти од произвођача, производ од рада, уметност од живота, сфере производње од сфере потрошње, гледаочево отуђење и потчињавање замишљеном објекту. И тако се отуђеност производње изједначава са апстракцијом, а то се савршено уклапа у *друштво спектакла.* Дебор–ситуациониста

[22] Guy Debord, *н. д.*, 12–13.

посматра спектакл као друштво са свим његовим псеудоваријантама „псеудороба, псеудозадовољство“.[23] Потом, Дебор теорију спектакла „провлачи“ кроз историју и време, уводећи спектакуларно време/псеудоциклично време (време робе, време производње и потрошно време) као бесконачно гомилање истоветних интервала (#147). Спектакл паралише историју и сећање, стварајући лажну свест времена (#158). Даље се наглашава да је спектакл врхунац идеологије (#215). Дебора занима „тотална идеологија“ која нема име и замрзнута је у деспотизму фрагмента, задржавајући све идеолошке црте материјализма и идеализма (#216).

Изгледа да се Дебор задовољио овим потпуним негацијама да би предочио шта чека критику с оне стране спектакла. Како истиче, циљ му је био да науди друштву спектакла. Овај бескомпромисан интелектуалац смело је урадио тај посао, наглашавајући да се у анализи спектакла морамо служити његовим језиком, крећући се кроз област методологије једног друштва које себе изражава спектаклом као програмом друштвено-економских формација.[24] Ово су само неке од назнака Деборове теорије спектакла, која се препознаје и у савременим глобалним кретањима. Зато није ретко да многи аналитичари попут Беста (*Best*), Келнера (*Kellner*) и других, увек полазе од Деборовог концепта и критике спектакла. Међутим, за разлику од универзалне поставке, данашње анализе урањају у праву џунглу догађаја, продукције спектакла са позиција савремених технологија и комуникација. Како наводи Келнер, за разлику од Деборових генералних и апстрактних поставки, радије се бави специфичним примерима медијских спектакала, указујући на то како се они производе, конструишу, циркулишу и функционишу у савременој ери.[25] Растко Мочник у есеју о спектаклу сматра да Дебор остаје заробљеником марксовске парадигме по којој иманентна симболичка логика капиталистичке економије

[23] Борстин (*Boorstin*) уводи термин псеудодогађај (pseudo-events), који ће постати нека врста парадигме за корпус феномена који означавају привид. Boorstin D., *The image,* Random House, New York 1961.

[24] Guy Debord, *н. д.,* 15.

[25] Douglas Kellner, *Media spectacle,* Routledge, London and New York, 2003, 2.

с временом се пробија и у друге сфере. Мочник замера Дебору што остаје у подручју само економске одређености изван политичке функције. Урањајући у свет неолиберализма или, с друге стране корпоративне етике, свет спектакла задобија прерушену логику нових моћи – бирократизације, одговорности, шокантности, фантазмогорничних облика односа међу појединцима.[26] Комбинујући архаичне технике вазалства или савременог менаџмента са свим опцијама виртуелизма, стиже се до преноса терора на другу страну *друштва спектакла.*

Уз Деборово дело као *лектира* успоставља се перманентан дијалог и дебата, што феномен спектакла актуелизује и проблематизује.[27]

Спектакл – бирократија

Спектакл је бирократско дело или је бирократски поредак прерушен у естетику. Још је Дебор скренуо пажњу на бирократски карактер спектакла. Уводећи поделу на *концентрисани* и *распришени* спектакл, Дебор је, с једне стране, указао на јачање државне власти преко диктатуре бирократске економије, као и на амбивалентне процесе робне афирмације, која ствара привид безброј целина моћи. Тако логика спектакла аутомобилског саобраћаја тежи савршеном протоку, изазивајући уништавање старих градских центара, док градски спектакл настоји да их очува као музеје (#65).[28] Негде на крају концентрисаног спектакла Дебор види полицијску државу (#64). Дон Ханделман (Don Handelman) сматра да је спектакл, иза чије узбудљиве и чулне маске стоји бирократски

[26] Rastko Močnik, *Uz lektiru 'Društvo spektakla',* Zarez, br. 194–195, 2006. www.zarez.hr/194/esej1.htm.

[27] Летимичан увид у преиспитивање Деборовог концепта спектакла на овом простору показује још увек недовољно интересовање или продубљивање једног интелектуланог опуса и пеирода. У оквиру трибина, предавања и малобројних студија на тему спектакла, Деборово име је незаобилазно, али још увек није довољно испитано и актуелизовано. Књига преведеног Деборовог дела (прев. Алекса Голијанин) са прилозима изашла је у издању, Blok 45, 2003.

[28] Guy Debord, *н. д.,* 42–43.

етос и организација, одувек осумњичен за прерушавање.[29] Кроз централизовани систем организација и институција утврђује се његов поредак. Тржиште, политика и држава ослањају се на бирократију која моделује спектакл. Како објашњава Ханделман – спектакл презентује и рефлектује генеративну моћ бирократске логике, формације и контроле.[30] Он разликује бирократску логику од бирократских организација. Сматра да се бирократска логика односи на значења која откривају како свет функционише и на разноврсне праксе које се изграђују кроз таксономије, односно системе класификација. Бирократска логика спектакла заснива се на организацији визуелних поредака, а то подразумева да скупови представа и осећања постају део једног синхронизованог система руковођења, односно бирократског дизајнирања визуелног поретка. Сваки призор–слика–екран у мањку додирљивости ствара површни осећај перцепције управљене парадигмом „шта видиш је шта добијаш".[31]

Теоретичари менаџмента попут Боџа (*Boje*), Беста, Келнера и других, виде спектакл као театрално извођење које „озакоњује, рационализује и камуфлира насилну производњу и потрошњу".[32] Јер, уколико се гигантске фирме и корпорације угледају на друштво спектакла, оне то и постају кроз све видове презентације и маркетинга. У том смислу корпорацијски свет је свет спектакла. Теоријско позиционирање је усклађено са друштвено-економским кретањима која се одвијају кроз амбивалентне глобалне и фрагментарне стварности. Боџ супротставља две конструкције театралности: спектакл и карневал. „Карневаличност" се највише испољава у виду театра улице и сајбер простора који имају контраефекте етаблираног система. На пример, *Boycott Nike Day* или *War rooms* јесу опозити *Nike* корпорацији, док је спектакл управо његова творевина. Однос светковине и спектакла се тако доводи у позицију конфликта, али

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

[30] Don Handelman, *н. д.,* xxxix.

[31] *Исто*, xxxviii.

[32] David M. Boje, *Carnivalesque Resistance to Global Spectacle: A critical Postmodern Theory of Public Administration,* New Mexico State University, 2001, 3.

и међузависности. *Nike* спектаклу се супротставља *Nike* виртуелни или улични протесни перформанс. За овакве и сличне ситуације, поред глобалне бирократије, изналазе се путеви и у демонополизацији и деколонизацији владајућих сфера јавног дискурса.

Феномен спектакла у постмодерном дискурсу поставља се у поље јавне администрације. Спектакл је једно полифоно поље контроле, надзора и моћи што се делимично препознаје у Фукоовој (*Foucault*) анализи паноптик система,[33] а доводи до Ханделманове концепције бирократске логике и таксономске организације. Разноврсни бродкастинг бордови, агенције, сателитске мреже, сценско-технички тимови, супервизори, једна огромна армија контролора представља невидиљиву и непроверљиву моћ – торањ који надгледа, а да се не зна ко гледа. Бирократска моћ репрезентативне (не)видљивости наравно да се најјасније очитава у тоталитарним и аутократским режимима, док су у демократизованим друштвима системи контроле транспарентнији. Растко Мочник сматра да данашњи спектакл представља бирократску епопеју која се препознаје не кроз капиталистичке ресурсе моћи, већ кроз облик „рефеудализације" као „нове корпоративне етике, нове технологије господства при управљању људима у менаџменту." Моћ регистара постаје онај потенцијал који обликује бирократске хијерархије далеко од производње и трговине, стварајући „шпекулативно понашање".[34]

Моћ управљања и руковођења спектаклом има посла са сопственим режимом и хијерархијом, који су истовремено друштвено огледало. Више нема сумње да се свако истраживачко поље спектакла мора суочити са поретком надгледања као системом

[33] Фуко (*Foucault*) анализира паноптик архитектонску конструкцију Јереми Бентама (*Jeremy Bentham*): у средишту зграде је торањ на чијим зидовима су прозори са погледом на унутрашњу страну зграде која је у облику прстена и на рубовима одвојена у ћелије. Такво паноптичко решење одређује просторне јединице које допуштају гледање без престанка и хитро препознавање. Фуко сматра да је главни учинак паноптикона да функционише као лабораторија моћи, захваљујући својим механизмима проматрања. В. Michel Foucault, *Nadzor i kazna,rađanje zatvora,* prevod Divna Marion, Fakultet političkih znanosti, Zagreb 1994, 205–210.

[34] Rastko Močnik, *н. д.,*194–195.

управљања у коме се успостављају хијерархије, хегемоније, ауторитети, протоколи и сви аспекти организовања, односно политике спектакла. *Друштво спектакла* умногоме се фузионише у спектакл бирократски систем.

Спектакл – медији

Медијско убрзање, посебно експанзија телевизије, од средине двадесетог века усталасала је перцептивну свакодневицу и покренула низ питања о виртуелној стварности. У теоријским круговима настала су нова комешања, јер су се медијски феномени (па тиме и медијски спектакл) наметнули као иницијални проблеми – требало је отворити нове полемичке странице: Да ли је на видику опасност од дехуманизације и нове гледалачке патологије? Како се испољава позитивна страна комуникације у широкој мрежи циркулације идеја и информација? Колико је телевизија моћно средство у преносу догађаја на доживљај гледаоца? Да ли телевизија ствара илузију присуства неком стварном догађају, или је субјективни доживљај толико реалан колико и медијски стваран *peak – experience*? Да ли се, ако се не присуствује стварном збивању, заправо и не може знати како стварно изгледа неки догађај – или то није битно, јер се и медијска стварност прихвата као реална? Како се из двосмерног кретања достављене телевизијске слике у кућу и излажења из куће у спољни свет одржава „шизотопија", која се прихвата као двострука егзистенција?[35] За теорије на прагу медијске инвазије било је врло провокативно поставити се изнад нагомиланих открића и њихових последица по човечанство. И као што се Деборов тотални и глобални спектакл ухватио у коштац са свим котрљајућим купопродајним фантазмима, тако су се и Бењаминове имликације техничке репродукције и Маклуанове конструкције

[35] Термин *шизотопија* уводи један од критичара дехуманизације који се такође придружује алармирајућим теоријама шездесетих година и модернистичким трендовима – Гинтер Андерс (*Günther Anders*). B. Ginter Anders, *Zastarelost čoveka, o razaranju života u doba treće indsutrijske revolucije,* prevod Olga Kostrešević, Nolit, Beograd 1985, 87).

глобално село и *глобално позориште,*[36] поставили као кључне синтагме у тумачењу преобликованих перцепција. Ове теорије успеле су да преживе прелазак из модернизма у постмодернизам и покажу да су њихова претраживања по галактичким имагинацијама уродила плодом, бар када је реч о сталној теоријској приправности на иновације. Спектакл и медији јесу продужетак чула која мењају околину. Бењамин, а потом и Маклуан медијској техници приступају више из угла медијског значења форме и принципа, него у домену производних снага. Они испитују гранично подручје између репродукције и серијског понављања, где су опажајни ресурси директно повезани са техником као медијумом који односи превагу над „поруком" и радном снагом. Бодријар (*Baudrillard*) то добро препознаје у симулакруму, који односи победу над историјом.[37]

На прелазу у постмодерни киборг и дигитални свет, Бодријар даље разрађује теорију симулакрума, при чему поруке више нису информативне, већ текстуалне и сондажне. Медији све више тестирају, те поруке постају ћелије питања/одговора, а рецепијенти нису корисници, већ читаоци и селектори порука.[38] Од медија–реалитета, медија–моћи и манипулације до медија–симулакрума јасно се очитава један теоријски хоризонт. Спектакл је сасвим сигурно део тих научних конструкција које су медијима дале аналитички примат. Више није било сумње да медији креирају стварност која се производи у медијске догађаје, постајући спектакл доступан сваком и на сваком месту. Спектакл је коначно овладао медијима, претварајући публику у аудиторијум кућних гледалаца, а позорницу у екранизовану слику. Он је почео да се представља и доживљава кроз двоструку имагинацију – сценску и екранизовану монтажу.

Спектакл и медији, посебно телевизија, пронашли су се у заједничким модалитетима – ефемерност, епизодичност, специфичност,

[36] Маклуан наводи да су на земљи у свемирској лађи или у глобалном позоришту, публика и посада постали глумци, стваоци уместо уживалаца; они више теже планирању догађаја но њиховом посматрању. В. Maršal Makluan, *Svet kao globalno pozorište,* prevod Jelena Stakić, Kultura 33/34, Beograd 1976, 84).

[37] Žan Bodrijar, *Simbolička razmena i smrt,* prevod Miodrag Marković, Dečje novine, Gornji Milanovac 1991, 69.

[38] Žan Bodrijar, *н. g.,* 76.

конкретност и драматичност.[39] Они проистичу из контраста и јукстапозиција визуелне и оралне логике, која се добро одомаћила у аналитичком дискурсу медијског текста и публике. Џон Фиск (*John Fiske*) скреће пажњу на два нивоа читања телевизије кроз манифестне и латентне садржаје. Денотација и конотација порука оперишу помоћу метонимијског и метафоричког модалитета. Метафорички поредак означава латентне садржаје, а метонимијски следи манифестне поруке.[40] Телевизијско друштво и друштво спектакла јесу вишезначни системи. Тако, на пример, музички догађај постаје снимак–слика, који се кроз сценаријско–редитељско–монтажну визуру обликује у телевизијски спектакл и то са етикетом *уживо.* Јасну дистинкцију између реалне стварности и телевизијске стварности, спектакл апсорбује и материјализује.[41] Путања је следећа:

Емпиријска пракса са елементима спектакуларног → медијско транспоновање посредством иконичких знакова = чулне слике → превођење иконичких слика као знакова у иконичке слике као симболе → удвајање реалне и медијске стварности преко иконичког симбола = намерна сличност материјализована у симболички еквивалент.

Перцепција и рецепција медијског спектакла гради се између субјекта и објекта слике, при чему су реална и симболичка стварност повезани „средњим чланом“ – „реконструкцијом“. Било који вид интерпретације догађаја је и његова реконструкција провучена кроз субјективни филтер. По Томи Ђорђевићу телевизијски спектакл кроз директни пренос укида ту двостепену везу комуникације преко реконструкције, јер се ТВ спектакл јавља као форма у коју се улива реално збивање, а дешава се не по законима имагинарне праксе, него материјалне праксе у зони рецепције.[42] Из угла савремене виртуелне комуникације и виртуелног стажа комуника-

[39] John Fiske and John Hartley, *Reading Television,* Routledge, New York 1996, 15.

[40] John Fiske and John Hartle, *н. д.,* 50.

[41] Toma Đorđević, *Teorija informacija, teorija masovnih komunikacija,* Beograd 1979, 261–275.

[42] *Исто,* 274.

тора мислим да су сви актери добро обучени на зоне раздвајања и свих типова средњег члана тј. реконструкцијом и монтирањем слике. То је двоструки доживљај при којем се телевизијски *сапле-меник* – реципијент уживљава у виртуелно присуство на неком концерту или утакмици на стадиону, а истовремено зна да је то монтирана слика, састављена из селекције и секвенци. Реч је о пројекцијама, односно о електронском промискуитету завођења субјекта и објекта – наглашава Шуваковић у есеју о асиметрији спектакла.[43]

Изван симболичког контекста перцепције и рецепције остаје поље медијске економије. Медијизација спектакла подразумева и пропратна средства оглашавања и реклама. Све врсте реклама од џинглова, спотова, флајера до билборда постају нови простори у којима се обликује спектакл. На то посебно скрећу пажњу теоретичари.[44] Веза је јасна: медијски спектакли се финансирају од реклама које круже међу потрошачким ценама, потрошачи плаћају спектакле путем медијског сервиса, а медијски сервиси наплаћују рекламе да би огласили спектакл. Овај кружни ток спектакл–телевизија/тржиште–потрошач успоставља посебан поредак. Тежиште тумачења спектакла преноси се на поље забаве/разоноде као „великог бизниса".[45] Економија, телевизија, филм, видео игрице, касина – постали су важан сегмент националних економија и личних провода на гала репрезентацијама. Ради се о билионима долара уложеним у индустрије забаве, у којима спектакл представља главну полугу. Дакле, са данашњих позиција спектакл је немогуће пратити без увида у економске, бирократске и технолошке трендове у свету медија.

Кумулативност медијских догађаја успоставио је нови тип *медијског спектакла,* односно *мегаспектакла.* Тумачења медијског спектакла проистичу из студија медијске културе које се заснивају

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

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

[45] Steve Best and Douglas Kellner, *н. д.*, 8.

на дијагностицирању и критичкој упитаности о значају и улози медија и политике репрезентације у савременом свету. Келнер у студијама о медијском спектаклу отвара многе актуелне теме и појавности као „означитеље времена“ не само да би полемисао са њима, већ и да би кроз њихову дистрибуцију дао неку врсту барометра савремених трендова, надања, фантазија, страхова.[46] Декодирање и енкодирање популарне културе као што су колонизација музичких спектакала, феномени музичких звезда попут Мадоне или Мајкл Џексона, драматизација спорта, политичке кампање или „спектакли теорора“ ушли су у нови миленијум са застрашујућим и претећим порукама.[47] Нове форме медијског спектакла постају и квизови и *риалити шоу* програми који стварају посебне машине публицитета – добитника, губитника. Псеудореалност се сели у простор где се разбијају границе приватног и јавног. Неки теоретичари, попут Келнера, у медијским *риалити програмима*, као што је *Велики брат* или квиз *Желите ли да постанете милионер,* виде дубоко усађени „воајеризам, нарцисизам, жељу појединца да постане део интерактивног спектакла.“[48] Зато се и приближавамо Бодријаровом виђењу медија не више као информације, него као сондаже и теста, јер нису само медији ти који су тестирани, већ они тестирају и своје примаоце порука.[49] Ова игра без престанка садржана је и у Еделмановом (*Edelman*) тумачењу спектакла као непрекинутог извештавања о новостима, сталном конструисању и реконструисању друштвених проблема, криза, непријатеља и вођа и тиме стварања узастопног низа претњи и нада.[50]

[46] Douglas Kellner, *Media spectacle,* Routledge, London and New York 2003, 17.

[47] Douglas Kellner, *н. д*., 2–11.

[48] *Исто,*19–20.

[49] Žan Bodrijar, *Simbolička razmena i smrt,* prevod Miodrag Marković, Dečje novine, Gornji Milanovac 1991, 75–76.

[50] Murray Edelman, *Konstrukcija političkog spektakla,* prevod Rajka Rusan-Polšek, Politička kultura, Zagreb 2003, 9.

Спектакл – маса

Спектакл је врло организовано, усмерено и контролисано поље деловања чији је циљ да се масовност представи као репрезентативна сцена/слика. Симболика величине постаје заједнички именитељ масе и спектакла. „Гомиле учествују у џиновским режијским подухватима на стадионима или око маузолеја, а те режије остављају далеко иза себе светковине римских или кинеских царева".[51] За Московисија (*Moskovici*) спектакли су илузија којима присуствује читав свет пратећи их на биоскопским платнима и телевизијским екранима. Тај свет верује у оно што види.[52] Маса, гомила, свет јесу озидани простор спектакла који постаје оптичка вредност величине за добробит разних стратегија.

Када су се отвориле странице психологије масе са Ле Боном, Фројдом и Тардом (*Le Bon, Freud, Tarde*) било је јасно да ће дубоко узнемирен грађански индивидуализам пронаћи своје механизме да протумачи феномен масе/гомиле. Са научним погледом одозго и урањањем у масу ушло се у недоступно поље, са малим шансама да се у потпуности протумачи. Па ипак, психологија масе покренула је основна питања која су постала стални пртљаг у сваком проучавању јавних појава: Шта је то маса? Како она утиче и мења јединку? Или, како јединка влада масом? Колективно несвесно, аутоматизам човека масе, импулсивност и униформност, афективност и јединство, сугестивност, дисциплинованост и разузданост, понављање и имитација, ерос и мимезис само су неки од препознавајућих особина масе. Тим путем стиже се и до вруће теме као што је принцип моћи вође, односно појединца – гле парадокса, без кога маса не може. А уз вођу иду идеали, фанатизми, догме и утопије стварајући форме колективитета. Психологија масе је дала онај увид који је неопходан да би се спектакл дотакао тла колективних представа и механизма њихових управљања.

Друштвене теорије окрећу се *човеку маса,* али са већом дозом песимистичких ставова. Страх од самоће, разне врсте опсењивања

[51] Serž Moskovisi, *Doba Gomile 1,* prevod Nikola Bertolino, Biblioteka XX vek, Beograd 1997, 10.

[52] *Исто*, 10.

и харизме јесу корак ка масификацији личности. Елиас Канети (*Elias Canetti*) полази од урођених људских склоности као што су страх од усамљености и додира, осећај прогоњености, заповедања, који представљају покретачке механизме у гомилању људи.[53] Он, даље, масу класификује на свечане масе, масе обрта, масе у бегу, нахушкане масе итд. Канети посматра масу у одређеном тоталитету што погодује конципирању спектакла као облика масовног окупљања, али недовољно у зумирању масе појединаца.

У већини социолошких теорија успоставља се и основна дистинкција између масе и елите. По теоријама грађанског елитизма, масу чине нижи слојеви којима недостају јаке резидуе друштвености и која је изразито пасиван, некохезиван, нефункционалан део друштва.[54] С друге стране, критичари грађанског елитизма масу виде као главну покретачку снагу у револуционарним покретима и либералним стремљењима. Индустријска и постиндустријска друштва успостављају нове односе масе и моћи препознате у категоријама масе сиромашних, омладинске масе, масе у политичким организацијама, предузећима. Тумачења постављају феномен масе у раван „масификације", односно механизовања живота посредством информативног система. Неки теоретичари сматрају да постиндустријска друштва карактерише „згомилани свет" (*crowded world*) и програмирано друштво које се дели на управљаче и масу неуправљача – нове групе класа.[55] У плуралистичким теоријама, посебно када је реч о постиндустријском друштву, однос масе и нових елита не посматра се једнострано, већ кроз разноврсне начине деловања, па се може говорити, на пример, о политичкој елити и политичкој маси. Ако спектакл у себи садржи многе видове масовних окупљања људи, стварајући посебну категорију која се зове публика, онда она указује на одређена функционална обележја масовности.[56] Публика – маса добија статус меритеља и проценитеља спектакла, те се на тај начин подиже на ниво посматраног

[53] Elias Canetti, *Masa i moć,* Grafički zavod Hrvatske, Zagreb 1984, 10.

[54] Miodrag Ranković, *Masa*, Enciklopedija političke kulture*,* Savremena administracija, Beograd 1993, 649.

[55] *Исто,* 650.

[56] *Исто*, 652.

објекта који својом бројношћу треба да испуни основну назнаку мегадогађаја. Међутим, иза овог паравана масе или аудиторијума остају сложене интеракције међу људима које спектакл – масу усложњавају и увећавају на велики број актера и пракси. Таква тумачења спектакла нису више окренута његовој манипулативној моћи, већ и интерактивним односима и креативностима свих релевантних учесника.[57]

За разлику од модернистичког схватања страха као покретача удруживања, са постмодернистичких стајалишта жеља за удруживањем се јавља због страха од претеране индивидуализације, (не)анонимизације. Спектакл у сајбер просторима ствара својеврсне монтажне слике у којима учествује невидљиви човек. Новија читања спектакла у теоријским конструкцијама усмеравају га у поље разноврсних сегментација и фрагментација као кадрираних скупова. Према теорији *неоплемењивања* Мишела Мафесолија (*Michel Maffesoli*), масовни унифицирајући амалгам фрагментира се у исксутва и конструкцију микрогрупа. То изгледа као када се слика фрагментира у низ детаља који чине матриксе разноврсних ситуација.[58] У таквим ситуацијама, разноврсни колективитети или микрогрупе креирају идентитете или „колективне аутобиографије", како то назива Барбара Мајерхоф (*Barbara Myerhoff*), дефинишући церемоније: „Сведоци смо да спектакли успевају да згусну и истакну све те распршене групне аутобиографије".[59]

Спектакл јесте призор масе у детаљима, која често подсећа на Бројгелову слику *Village festival*. Када спектакл довољно демаскирамо кроз праксе и када без благонаклоности и хладне главе приђемо феномену маса и свих видова масификација *изнутра,* онда се стичу услови за приближавање суштини разноврсних људских

[57] Steve Best and Douglas Kellner, *н.д.,* 12.

[58] Michel Maffesoli, *The Time of the Tribes, The Decline of Individualism in Mass Society,* Sage Publications, London 1996, 11, 98.

[59] Овде се Виктор Тарнер позива на цитат Барбаре Мајерхов у тумачењу динамике друштвеног живота и рефлексивности колективне свести. В. Victor Turner, *Are there universals of performance in myth, ritual, and drama?* У: By means of Performance, Intercultural studies of theatre and ritual (Richard Schechner and Willa Appel), Cambridge University Press, 1990, 9.

комуникација. Да ли проучавање спектакла може да пружи неке одговоре који маси дају лице у виду сценског удруживања, артистичке партиципације, гледалачке рецепције? Хабитус спектакла, као што ми је циљ да покажем, није само ефемерна појава и нестални феномен, већ друштвено верификовани део свакодневица у коме учествује сваки заинтересовани појединац, монтирајући сопствене слике масе, мноштва и колективитета. Можда треба подсетити и на Хајмзов став да не постоје масе, него разиличити начини да људе посматрамо као масе, да оно што је за неког маса, за другог представља публику, или друштвену заједницу, или – да додам – гомилу.[60]

Теоријска преиспитивања

Спектакл – друштво стимулативно се распростире помоћу културних механизама задовољства и потрошње. Модернисти изједначавају спектакл са масовном културом, док постмодернисти спектакл виде као посебно умрежене хетерогене комуникативне јединице. Често тумачећи масовну културу и друштво као *џиновски агломерат,* модернисти су културне и друштвене појаве довели на руб апстракције, до пасивних атомизованих појединаца, јер се изгубила свака хетерогеност.[61]

Теорије на крају доводе спектакл у раван нових реалности. Како наглашава Шуваковић, док је модерни спектакл израз друштвене констелације производње и потрошње, жеље за сексом, за узбуђењем, жеље за новим светом, за влашћу, жеље за управљањем животом, жеље за идеалним телом, жеље за поседовањем, постмодерни спектакл је неоконзервативан пошто жељу и њену реализацију супротставља сваком критичком гесту – ситуација спектакла остварена урбанизмом града, сценским представама или екранским пројекцијама јесте тотална паратрансцендентална природа завођења коју појединачни субјекат и друштво не могу да превладају.[62] У превазилажењу граница искуства *морфологија*

[60] Del Hajmz, *Etnografija komunikacije,* prevod Milorad Radovanović, Biblioteka XX vek, Beograd 1980, 24.

[61] Džon Fisk, *н. д.,* 29.

[62] Miško Šuvaković, *н. д.,* 60/152.

пост-модерног спектакла је регулативна и појављује се у различитим системима од модернистичких до тоталних комуникација киборга. Однос између присуства и гледања своди се на исто: друштвеност спектакла и његова масовност одвија се у соби за екраном или у маси. Ради се о вишеструким реалностима које се одвијају на истој равни искуства.

Спектакл се посматра не само кроз ауру наметнутог завођења, већ и кроз разноврсне ситуације у којима се креирају „нове форме завођења и доминација". Стандардни концепт – спектакл као *локус илузије* и ескапизам, уступа место његовој интерактивној форми коју посебно наглашавају Стивен Бест и Даглас Келнер. Интерактивни спектакл укључује креацију културних простора и форми које представљају узбудљиве могућности за креативност и оспособљавање индивидуа.[63] То јесте креативност у оспособљавању индивидуа, али – не заборавимо – са чврстих позиција надгледања у зони политике спектакла.

С п е к т а к л

приступ модерне	приступ постмодерне
друштвено	интерактивно
масовно	масификација
детерминисано груписање	емпатијски неотрибализам
филозофија имагинације/илузије	филозофија виртуелне стварности
друштвена манипулација	друштвена контрола
друштвени поредак	бирократски дизајн

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

Антрополошки дискурс

Феномен спектакла је неопходно позиционирати у антрополошки дискурс, тачно тамо где му је и место – на репрезентативну сцену јавних свакодневица. Спектакл не може да функционише без технологија, идеолошких формација, естетских форми и тржишта. Са ових позиција, антропологија и те како има шта да дискурзивно и концептуално понуди.

Перформативни карактер спектакла

У антрополошкој литератури не може се наћи свеобухватна студија о спектаклу, или, како тврди Бимен (*William O. Beeman*), „антрополози су споро преузимали проучавања спектакла“.[64] До сада су се антрополози концентрисали на разноврсне облике јавних ритуала и светковина, не улазећи у поље њихове „спектаклизације“. Померање дискурзивних граница било је неминовно, посебно када се ради о анализама карневала и фестивала,[65] јавних манифестација какве су Олимпијске игре или музички хепенинзи.[66] Култура се креира с времена на време, али она се изводи све

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

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

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

време.[67] Она има, пре свега, перформативне и сценске одлике, односно јавну и репрезентативну форму у спрези са културним потребама и интересима. Ако мислимо на репрезентативни и перформативни карактер културе, онда се оријентишемо на процедурални ток пракси, односно на питање *ко*, *како и за коīа* креира позорницу.[68] За антропологију је важно, како Клифорд Герц (*Clifford Geertz*) сматра, да је култура јавна, јер је значење јавно и обликовано од стране друштвених структура.[69] Антрополошка лопта пребацује се у поље у којем се културне разноврсности и културне универзалности исказују у стратешком маневрисању ради придобијања што истуренијег места приказивања и представљања, а то је често спектакл.

Тумачење културних перформанса представља једну од полазних основа у антрополошком читању спектакла. Осамдесетих година двадесетог века, група антрополога и театролога преусмерила је антрополошко читање културе ка повезивању перформанса, ритуала и театра.[70] Виктор Тарнер (*Victor Turner*) и Ричард Шекнер (*Schechner*) показали су да су перформанси битна карика у свакодневним, обичајним и сценским праксама, понашањима и искуствима, развијајући тиме ново антрополошко поље читања културе. Основа антрополошког читања културних перформанса лежи у Шекнеровом графикону перформанса који обухвата три осе, у чијем је средишту појам *ūопуларан.* Једна оса се протеже од ритуала, преко фолк жанрова, до комерцијалног театра; друга вертикална

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

[68] Kliford Gerc, *Tumačenje kulture 1,* prevod Slobodanka Glišić, Biblioteka XX vek, Beograd 1998, 62.

[69] *Исūто*, 21–22.

[70] Око заједничког пројекта истраживања разноврсних перформативних жанрова из различитих културних поднебља окупили су се: Виктор Тарнер, Ричард Шекнер, Вила Апел (*Willa Appel*), Филип Зарили (*Phillip Zarrilli*), Џејмс Пикок (*James Peacock*), Барбара Мајерхоф и други истакнути антрополози В. *By means of Performance, Intercultural studies of theatre and ritual* (Richard Schechner and Willa Appel), Cambridge University Press, 1990, 1–2.

оса повезује старе ритуале са савременим експерименталним театром, а трећа представља географску дистрибуцију култура.[71] Овај конструкт означен је као генерални принцип и „универзалија перформанса". Надовезујући се на Шекнеров концепт, Тарнер проналази спирални пут у повезивању друштвене драме и сценске драме, садржаних у ритуалним процесима. Драматизација друштвеног живота у кризама, ратовима, скандалима и конфликтима постаје огледало прикачено на уметничко дело као живи перформанс, огледало живота изникло из искустава.[72] Драмска свакодневица која се трансформише у театарски, филмски или ТВ поступак, односно у процес преобликовања и руковођења, добија перформативне одлике, подсећајући на Брехтов (*Brecht*) епски театар посуђеног из баналне и неусаглашене свакодневице.[73] Перформанси се посматрају као модели културних активности, али и као арена сталних искуствених сучељавања.[74] Са антрополошког становишта, производња, перцепција и рецепција нису издвојене целине, већ усаглашено стварају посебне културне области.[75] Критичко тумачење перформанса подразумева отварање многих опција као

[71] *Исто*, 3.

[72] Victor Turner, *н. д.,*17.

[73] Овако Лефевр тумачи Брехтов театарски приступ свакодневици. В. Henri Lefebvre, *Kritika svakidašnjeg života,* Naprijed, Zagreb 1988, 18–19.

[74] Жан Дивињо је, поред осталог, писао: „Средњовековно позоришно искуство било је дубоко укорењено у друштвеном искуству, зато што је стварно постојеће друштво испољавало свој динамизам тиме што је помоћу спектакла формализовало тј. кристализовало симболичке елементе који су означавали трансценденталну реалност ствари." У: Žan Divinjo, *Sociologija pozorišta, kolektivne senke,* prevod Branko i Jelena Jelić, Beograd 1978, 95.

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

што су динамика артистичких промена, перформативни светови као репрезентативни стилови у кроскултурним и амбивалентним релацијама, родне улоге у производњи и рецепцији перформанса – концепт тела, однос политике (хегемоније, идеологије, субверзије) и естетике итд.[76] Проучавање перформанса улази и у домен симболике, која открива широко поље перцепција као носећих конструкција *како-мислити-спектаклом* у имагинарном искуству.[77]

Уз помоћ спектакла, репрезентативној култури и друштву даје се посебна визура значења, која се пројектује кроз процесе театрализације, ритуализације са елементима светковина и програмирања догађаја. Можда постоји и други пут, али референцијалне моделе – ритуал, светковина, догађај – узимам за матрице спектакла (имајући у виду и његов перформативни карактер). На тај начин могуће је успоставити први ниво ишчитавања спектакла у жаришту интеракција – образаца понашања, креирања система вредности, симболичког промета итд.

Ритуал и спектакл

Изводити/чинити, посматрати/гледати, учесничке су радње које доводе у везу спектакл и ритуал (није реч о сводљивости). У најопштијем одређењу – ритуал је активност и облик људског понашања са репетитивним и стилизованим карактеристикама, који се одвија по утврђеним правилима, посебно кроз чулно-телесне радње, и исказује се кроз поредак знакова и симбола.[78] Барбара

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

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

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

Мајерхоф констатује да ритуал, сходно репетитивном карактеру, обезбеђује обрасце предвидљивости, тежећи уверљивости наших активности.[79] Свака ритуална активност има просторну и временску димензију, које се испољавају истовремено и кондензују у јединствени визуелни доживљај. У овако општем одређењу препознаје се и спектакл. Довољно је само замислити један мегаконцерт и уочити стриктан редослед организаторског, сценског и гледалачког поретка, који нису ништа друго до утврђене репетитивне и стилизоване радње, у којима се обавља жива чулна преписка, медијски „оверена" и наративно трансмитована. На то да је спектакл сложена мрежа комуникације указују ритуалне зоне и ритуалне фазе са специфікованим улогама, односима, хијерархијама и понашањима. Утврђивање ритуалних зона препознаје се у идентификујућим групама спектакла као што су продукција – административни и организаторски послови; режијска ритуална зона – снимателји, редитељи; сценска зона са техничким простором за извођење и сценографским дизајном; техничка зона преноса, монтаже и емитовања; виртуелна ритуална зона преноса телевизијске поруке на аудиторијум – гледалачки ритуали; интерпретативна ритуална зона, када се порука/слика претвара у усмену и писану комуникацију – електронски и писани медији. Свака јавна сцена, од ритуала и позоришта до медијског спектакла, одвија се по стриктно утврђеним фазама које је Шекнер, према Ван Генеповим (*van Gennep*) упутствима ритуала прелаза, груписао у седам делова представе: припрема, радионица, пробе, загревање, припреме пред сам почетак представе, сама представа, опуштање и последице.[80] Колико је важна припрема, толико је из једног антрополошког истраживачког угла важно и проучити како и зашто се извођачи након представе опуштају уз јело и пиће, а гледаоци напуштају представу ћутећи; шта значи тај прелаз у свакодневицу. Спектакле чине такве ритуалне секвенце.

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

[80] Ričard Šekner, *Ka postmodernom pozorištu, između antropologije i pozorišta,* prevod Aleksandra Jovićević i Ivana Vujić, Fakultet dramskih umetnosti – Beograd, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd 1992, 161.

Да ли ритуали представљају композиције намерних конструкција, колико и како их актери препознају и дефинишу? Ритуално искуство указује на посебна правила. Ритуал се увек креће у два правца. Један правац прати друштвене поретке и културе у које је уграђен, а други реализује и предвиђа ситуације. Један правац упућује на симболички поредак и пружа значења ритуала, а други је више индикативан и конституент је значења друштвене ситуације. Ритуал има двоструку позицију у регулисању космичког поретка и практичног света.[81] Са оваквим конструкцијама заиста је могуће загазити у ритуалну конфигурацију сценских технологија, гледалачких перцепција, рецепција и бирократског дизајнирања. За почетак, издвојићу елементе који ритуал и спектакл доводе у конструкцијско поље.

Прво, ритуалне радње указују на комуникацијски карактер деловања. У приватној и јавној зони, индивидуалној и групној, ритуал проналази своје место у интеракцијама. Слушање музике на *CD-y* може да означи индивидуални доживљај, али такође и посредну комуникацију са делом и аутором и, на следећем нивоу, са претпостављеном културном заједницом. Затим, један индивидуални доживљај може да се удружи са другим, слажући мозаик у групној идентификацији блискости и сличности, што повлачи и одређене културне обрасце/уговорене знаке у препознавању. Ритуално се, пре свега, препознаје у колективитету који на симболичком нивоу одаје утисак хомогене целине. Сличне особине има и спектакл, али као сложенији ниво ритуализације састављен од скупова ритуалних целина.

Друго, како је ритуално понашање и културно омеђена творевина, онда и активности исписане писмом културних знакова представљају борбу у стицању доминантних позиција на културним лествицама понашања. Сваки културни систем тежи неприкосновеном владању правила, потискујући одступања као својеврстан атак на знаковни интегритет. На пример, понашање гледалаца у домену ритуалних кодекса било би крајње необично или скандалозно ако би неко на оперској представи у току извођења оперске

[81] Eric Rothenbuhler, *Ritual Communication, From Everyday Conversation to Mediated Ceremony,* Sage Publications, Inc., 1998, 63–64.

арије почео да вришти или пева наглас у играчком трансу, што је сасвим нормално у ситуацијама електронске буке, на рок и техно концертима. Редослед подразумева громке и френетичне аплаузе након тишине гледања или бурне овације након бучног гледања. Каква су правила понашања на некој литургији или миси? Како се понашају узаврели навијачи са увежбаним покличима на фудбалским утакмицама? Како се моћ аплауза или звиждања претаче у поруку на неком митингу?[82] Спектаклу преостаје да на нивоу визуелизације контролише или стилизује даљи ритуални поредак. Он успоставља посебну политику надгледања производње, перцепције и рецепције, када се идеје, имагинације и информације подижу на ниво програмирања слике и организације утисака.

Треће, ритуали улазе у комуникативну зону спектакла онда када се успоставља синтетичко и свеобухватно поље рутинизованог ритма и правилима утврђених поступака у режирању представе. Спектакл се служи свим средствима да се један ритуални чин обликује у дело – које се изводи, гледа, чита, слуша, замишља. У том смислу, спектакл је карика која спаја све ритуалне активности у једну пирамиду гледања и надгледања – паноптик концепт.[83] Овај кишобран пракси и активности јесте мониторинг систем са циљем свеобухватности дела, било да је у питању нека церемонија, свечаност, забава, такмичарске игре, или пак ситуације у зони напетости и провокација. Скуп ритуала једног спектакла представља поредак и редослед ситуација без којих спектакл не може да функционише. У том смислу, ритуали су сегментирани, а спектакл тежи тоталној слици.

Четврто, у стандардним ритуалима не мора да постоји јасна дистинкција између учесника и гледалаца. Ритуални чин подразумева ангажованост актера, који су истовремено и извођачи и посматрачи. Извођачи и посматрачи су једни те исти људи, или како то запажа Едмунд Лич (*Edmund Leach*): „Ми улазимо у обреде да

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

[83] Don Handelman, *Models and Mirrors, Towards an Anthropology of Public Events,* Cambridge University Press, 1998, xxxviii. Данас се за механизам надгледања користи израз *мониторинг* (monitoring).

бисмо пренели колективне поруке себи самима“.[84] У формалном смислу, код спектакла се успоставља јасна граница између гледалаца и извођача. Међутим, и гледаоци и извођачи јесу учесници једне представе која се даље трансмитује на нове извођаче и гледаоце (медије), и још даље – на нараторе и слушаоце (усмена комуникација) итд. Следећа дистинкција подразумева однос између учесника инсајдера и неучесника аутсајдера. На тај начин се успоставља однос *ми – други* у којем владају вредносни системи.[85] На вредносној скали, спектакл је привлачан или одбојан (*push-pull* фактори). У том смислу, спектакл се супротставља свакодневној рутинизацији типа *сваком-свој-мали-ритуал*, тежећи да постане доминантан и превлада у позитивном или негативном смислу. Шта остаје једном аутсајдеру када се у својој кућној свакодневици не може изборити са јачином звука произведеном на неком отвореном концерту у непосредној близини – затварање прозора, евакуација или прилагођавање датом тренутку? У ритуалима влада једносмерна кооперативност и сепарација односа, док се спектакл одвија на различитим нивоима кооперативности, усклађујући и повезујући разноврсне ритуалне аутономије.

Пето, данас је у јеку свемогуће екранизације тешко утврдити границе приватног и јавног. Уколико се има у виду приватни посед ритуалног деловања – обичаји животног циклуса, породична слављa, групна весеља (журке, седељке) могу се прогласити за приватне ритуале. Али и ту је спектакл ушао са својим правилима. Тако, на пример, свадбени ритуали *познатих* постају медијски спектакли,[86] а исечци из свакодневице својом грандиозношћу претачу

[84] Edmund Lič, *Kultura i komunikacija,* Biblioteka XX vek, Beograd 1983, 69.

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

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

се у јавно оверене представе (телевизијски програми тренутно су преплављени тзв. риалити шоу програмима). Проширивање тог јавног поседа иде у прилог спектаклу, који се затим приватизује у ритуалне спојене судове (на пример: лако је објаснити празне улице града за време одржавања фудбалског дербија на стадиону и безброј ТВ кућних, гледалачких ритуала). На основу овога следи да су ритуали више езотерични, окренути унутрашњем свету повезивања, док су спектакли више егзотерични, отворени према спољашњем свету. Функционалност спектакла све више иде у правцу „јавне дневне собе", где се сви/мноштво осећају као код своје куће (уличне гужве или градске манифестације попут маратона или церемонијалне поворке, мимоходи, политичке кампање).

Шесто, активизација ритуала и динамизам спектакла јесу покретачка снага која се очитује у њиховом интезитету деловања. Ту снагу покреће дејство чинилаца, као иницијалних каписли протока идеја и радњи. Ритуали су захвални активатори, јер се ослањају на сопствене снаге добро разрађених механизама контроле и реализације. Спектакл је слојевитији механизам, те је и констелација дејствујућих сила много разгранатија. Ако ћемо један црквени празник прогласити спектаклом, онда је неопходно довести ритуале и призоре празника у зону обредне сцене и представе. Црквени обреди ће се прогласти догађајем од изузетног друштвеног и националног значаја,, њему ће присуствовати много људи, али и избарани представници, рећаће се наручени говорници и додатни секурални програми у виду културних додатака, све ће то преносити медији, црквени обред наћиће се у кућном поседу гледалаца (учесника и неучесника), постаће екранизовани и наративни медијум – спектакл. Динамика спектакла зависи од ритуалне делотворности и подузетности, која даје ритам и степен покретљивости.

Седмо, ритуали имају своје технике извођења, реквизите за употребу. Спектакл прерађује те ритуалне сировине помоћу својих технологија визуелизације. Ритуална телесност постаје сценска телесност, ритуалне радње су монтиране у стилизовану представу са звучним и светлосним ефектима, ритуални простор је сценографски адаптиран или медијски дизајниран. Езотеричне верске и друге обредне радње или етномузички ритуали постају сценске прерађевине које подлежу правилима извођења и гледања. Ритуалне радње, реквизити и телесност улазе на осветљену и озвучену позорницу, подложну посматрању сучелице, из једног угла – из за-

мраченог гледалишта. И заиста, један *фламенко* уз пратњу кастањета или вокал *фада,* звук *фруле, балафона* и *ситре* извучен из своје ритуалне езотеричне стварности, уприличен је за сценску сведену слику.

Можемо да говоримо о двострукој ритуалној позицији спектакла. Једно је ритуализација спектакла која настаје у склопу визуелно-сценских активности, а друго лице представља „спектаклизацију" ритуала. Сада је јасно да су ритуал и спектакл у нераскидивој вези. Док је ритуал у свом праоблику био заступник у повезивању реалног и митског света, дотле је спектакл преузео његову улогу у повезивању реалног и виртуелног. Спектакл је нека врста „проширеног ритуала",[87] прилагођеног сопственим правилима, као нешто посебно и препознатљиво, уређено и стереотипно, стилизовано и експресивно. Међутим, он је истовремено и јединствен случај, који искаче из препознатљиве основе у креирању особености. Да ли сва откуцавања новогодишњег поноћног сата уз масу, ватромете и разноврсне програме имају препознатљив сценарио и сценографију, или нас увек изненади неко ново визуелно достигнуће? Спектакл је и случај и систем.

Ритуал	**Спектакл**
презентација	репрезентација
огледало – одражава	магично огледало – опчињава
кооперација – учесници	сепарација – извођачи и публика
приватно – јавно	јавно – приватно – јавно
појединачно – групно	групно – масовно
кондензација симбола	хипертрофија симбола
активан	динамичан
езотерично	егзотерично
техника – реквизити	сценска технологија
поредак	систем
сегментирана слика	тотална слика

[87] Марк Оже (*Marc Augé*) употребљава појам „проширени обред", доводећи га у корелацију са спектакуларном визуелизацијом света, који укључује материјализовани простор, мерљиво трајање, очекиване, жељене и разуђене психолошке, социјалне, политичке последице. Mark Ože, *Prilog antropologiji savremenih svetova,* prevod Ana Jovanović, Beograd 2005, 99–100.

Светковина и спектакл

Појам *светковина*, слично појму *спектакл,* има флуидна значења и обухвата велики број појава.[88] Јелена Ђорђевић указује на „мноштво лица светковина“, али и потврђује њихову улогу константе друштвеног живота у свим епохама, свим религијским, идеолошким и политичким системима.[89] Како се могу довести у везу светковине и спектакли? Они су сачињени од ритуалних и перформативних елемената у форми драмског жанра напетости и сугестивности што омогућава њихову детерминисаност као друштвених и културних појава. Светковине као и спектакли јесу представе. Оно што их на први поглед разликује то је однос између учесничке и извођачке ритуализације. И светковина и спектакл могу један без другог, али истовремено они су међусобно компатибилни на нивоу визуелизације када перцепција и рецепција конструишу призор, тоталну слику/представу. Бахтин у тумачењу Раблеовог стваралаштва употребљава израз *народно-празнични универзализам*, да би кроз коначну целину истакао сваку појединост и подробност. Призори врве од индивидуалних ствари које су придружене *великој индивидуалној целини света.*[90] Празнична и улична сликовност јесте индивидуални поглед изнутра и споља у размерама целине. Вратићу се, по ко зна који пут, Бројгеловој слици *Сеоски карневал*, где мноштво карневалских актера врши упад у појединачни чулни доживљај музејског посетиоца и посматрача, стварајући вишеструки ефекат присуства призору преточену у фрагментирану слику, а потом у музејски експонат и артефакт.

Светковине су одувек биле присутне у друштвеном животу, у *шик-так ритму* периодичних и цикличних свечаности. Оне су, у

[88] У речницима под појмом *светковина* обично се подразумева *свечаност, прослава, весеље поводом неког празника;* термин *празник,* у: *Речник српскохрватскога књижевног језика,* књ. V, Матица Српска, Нови Сад, 1973, 680. У ширем контексту светковине могу да означавају разноврсне форме јавних скупова и манифестација од религијских, спортских, политичких, културних и др.

[89] Jelena Đorđević, *Mnoštvo lica svetkovine,*Kultura 73–75, Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, Beograd 1986, 5.

[90] Mihail Bahtin, *Rableove slike i savremena mu stvarnost,* prevod Tihomir Vučković, Kultura 33/34, Beograd 1976, 122.

преобученој другости свакодневице, биле стални пратиоци друштвеног живота. У свом правилном и цикличном опхођењу, светковине су склоне трајању и понављању. Спектакл претвара трајност светковине у сведене и монтиране ситуације, погодне за визуелну и догађајну фабрикацију. Карневали широм света представљају уобичајени модел светковине и спектакла. Они су истовремено национални и транснационални амблеми, медијски догађаји, туристичке мека. На пример, ритуалне поворке играчких самба трупа претварају се у слободну и екстатичку светковину на хиљаде људи, који се веселе и играју на улицама Рио де Жанеира. Ту се ради о спонтаној и импровизованој драматизацији без „фиксираног текста".[91] Међутим, човека светковине полако наслеђује оно што се зове „публика" и „гледалиште". То подразумева чврст сценарио, у виду продукције представе и медијског догађаја. Са карневалских улица стиже се на стадион, који својим кружним простором даје карневалским поворкама и публици једну тоталну представу погодну за сваки вид екранизације. Медијске слике, вести и текстови који круже светом, маркетиншка машинерија у виду реклама, спонзорстава и наративни медијуми доприносе јасној спектаклизацији ове светковине. Карневал је, такође, на нивоу спектакла, бирократско и политичко тело којим руководи држава. Разузданост и прекомерност светковине у зони спектакла постаје руковођен систем и поредак.

Људи репрезентују сами себе у метафори заједништва и животу светковине изнутра. Више хиљада младих у раздраганим техно поворкама (*Love parade*), или на парадама за људска права, протестним шетњама/маршевима и разноврсним уличним хепенинзима имају инклузиван и ексклузиван карактер. Док светковина окупља људе помоћу метафоре заједништва, спектакл заокупља пажњу људи стварајући визуелни поредак. Дакле, императив гледања на даљину подиже светковину на ниво спектакла. Емпатија и кохезија као главни носиоци светковине улазе у службу протока производно-потрошачког спектакла, па се задовољство окупљања пројектује у задовољство (из)гледања. Слично као и у ритуалу, и

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

у светковини учесници граде један омеђани простор, својеврсну аутономију, док спектакл проширује и мултипликује поље своје тоталне слике на више нивоа пројектовања и посредовања. Ево још једног примера. Уметнички и музички фестивали испунили су мапу летњих окупљања широм света. Више нема места на овој планети које у једном тренутку неће искрснути као фестивалска мека; организатори се утркују тражећи атрактивна места. Фестивали су постали врло уносна грана туризма и бизниса. Репетитивни садржај светковина замењује дизајнирање спектакла, јер сваки следећи треба да буде упечатљив у производњи јединственог догађаја за памћење и високог пласмана на тржишту.

Светковине се преобрађају у спектакл и, *vice versa*, онда када метафора заједнице постаје метафора сцене. Али, оне се не појављују увек у претпостављеном хармоничном реду. Светковина је склона обрту и контрасту: утилитарна, антиутилитарна, поредак и преступ, рушилачка и стваралачка.[92] Теоретичаре највише интересује способност светковине да успостави или рефлектује ред, али и да га изопачи, изокрене у слободу и субверзију.[93] Када таквом светковином почне да се тргује и када она постане роба у поретку тржишта – добија се спектакл. Шта је понудила рок или џез историја? Ритуалну маргинализацију, слављенички холизам и бизнис. Све што се може окарактерисати као декадентно, субверзивно, деструктивно, еманциповано и либерално у одређеном тренутку постаје мејнстрим са естаблираном етикетом, добијајући снагу комерцијализације којом управља спектакл. Може бити и обрнуто: спектакл се преображава у светковину руковођену стваралачким слободама, прекомерностима, супротстављањима свим правилима. Иако је Вудсток (*Woodstock*) фестивал био замишљен као профи-

[92] Jelena Đorđević, *Mnoštvo lica svetkovine, н.д.,* 9–30.

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

табилни спектакл у промовисању рок музике, он се у тродневном ходочашћу пола милиона младих, преобразио у светковину. Вудсток светковина се угасила, али су стварани нови спектакли на рачун историје и тржишта: документарни и играни филмови, његове милионске копије, сувенири, туристичка ходочашћа, ретроспективне емисије, публицистика.

Једна од одлика светковине јесте трошење и претераност према Жоржу Батају (*Georges Bataille*).[94] У светковинама јасно се издваја трошење као друштвена функција, а која је у нераскидивој вези са производњом и стицањем, успостављајући један циклични ритам свакодневице и празновања. Спектакл је, надовезујући се на расипничку логику светковине, поставио нова производна и потрошачка правила, у којима потребе светковине замењује контрола монопола. Коначни салдо потрошње налази се у рукама профита спектакла и огромне колоне потрошача. Култура обожавалаца, култура навијача, култура кладионичара, култура трендомана јесте једна непрегледна армија конзумената спектакала. Цена његовог успеха мери се заводљивошћу и задовољством публике кроз потрошњу, док успех светковине зависи од учесничког ангажмана трошења. За сада дистинкција *свешковина* : *сйекшакл* успоставља један посебан ниво читања како би се указало на све нијансе процеса спектаклизације и нивое симболизације.

Доīађај и сйекшакл

Догађај је основна конститутивна јединица сваког спектакла. Шта је догађај? Нешто важно и значајно од оног што иначе егзистира. Догађај је дистанца према *сада* и *овде.* Или, догађај је избор испланираних случаја да би био саопштен и репродукован.[95] Спектакл и догађај постају комплементарни када се утврде основне мерне јединице и покретачке снаге: степен важности, непоновљивости,

[94] Žorž Bataj, *Pojam trošenja,* Kultura 73–75, Beograd 1986, 79.

[95] Ово је једна од одлика *pseudodogađaja,* које износи Борстинн (*Boorstin*) у тумачењу савремене америчке историје и америчке свакодневице. B. Daniel Boorstin, *The Image: A Guide to pseudo – events in America,* Vintage books, USA, 1993, 10–12.

интензитет деловања и дистанца. Дакле, да ли ће сваки спортски, музички или политички спектакл постати догађај и *vice versa,* то зависи од степена медијског плакатирања, интензитета доживљаја, евокативне сепарације и меморијског монтирања. Све што је добило статус догађаја у животу појединца, колектива или друштва јесте изазвано, контролисано и програмирано у деловању и меморисању.

Миленијумски крај и почетак са тенденцијом велике кумулативности, убрзаних и изненадних ситуација/догађаја, престигао је уходаност свакодневица. У свету енормних, пролазних догађаја, сведоци смо рапидних променљивости и (не)предвидљивих ситуација, међу којима неке исписују историју догађаја на брзе стазе. Догађаји се могу интегрисати у историјско поље и повезати у ланац привремених и ограничених категоризација, те тако добити статус повлашћених историјских категорија.[96] Они задржавају своју аутономију кроз иреверзибилни проток историјске свести, али су и интегрисани у оверено поље неког историјског раздобља, друштвеног поретка, културног правца, постајући истакнута места за препознавање и предпостављени континуитет. Запамћени датум, издвојени датум, уписани датум и хронологија успостављају поредак догађаја.

У друштвеним наукама, феномен догађаја повукао је маркациону линију између сводљивости и несводљивости, случаја и система, континуитета и дисконтинуитета. Јасно је да један крај вуче историјска парадигма по којој су догађаји јединствени у линеарном низу времена. У тематском броју часописа *Terrain* (2002) представљена су становишта о феномену догађаја у друштвеним и историјским наукама. Арлет Фарж (*Arlette Farge*) износи став о томе зашто оно што је прошло често одређује историчар и зашто не размишљати о фабрикацији догађаја, о свему што се догодило као о ономе што се догађа и што би се могло догодити – добар посао за антропологе. При томе, акценат је на оном ко производи догађај.[97] Схватање ове ауторке подсетило ме је на вест прочитану у новинама 2003. године о фабрикацији догађаја кроз временски простор:

[96] Victor Turner, *Od rituala do teatra,* Zagreb 1989, 133-135.

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

„Почео је концерт који ће трајати 639 година. У бившој цркви у источној Немачкој биће најдужи светски концерт. Концерт је инспирисан Џоном Кејџом. То је креативни изазов наредним генерацијама да га наставе. Михаел Бецле, бизнисмен који води приватну фондацију намењену потпори овог концерта је изјавио: 'Кад започнете овако нешто рачунате на људску креативност у наредних 200 до 300 година'. Прве три ноте су *gis, be, gis*, а следећа нота је 2004."[98]

Из ове вести могу се извући почетне дистинкције: музички ритуал – спектакл – догађај у прошлом, садашњем и будућем времену, на нивоу јавне презентације и медијатизације. Да ли додатне нотне премије на основну комбинацију *gis-be-gis* стварају и одређени профит, или имају комерцијални ефекат, или је то само уметничко дело? Преостаје да сваке године у штампи пратимо овај концерт у цикличним наставцима, који изводи један уметник или уметница на једном инструменту за милионски аудиторијум. Поента је у контексту. Како објашњава Виктор Тарнер: „Ствар није у томе да се интегрирају сви догађаји и тенденције које би било могуће открити у читавом повесном пољу, већ пре да се повежу у ланац привремених и ограничених карактеризација што су у служби јамачно значајне појаве."[99] У овом случају, то би значило да уметничко дело кроз процес стварања производи себе у историјски догађај, а да смо сви ми који то пратимо актери те будуће историје у стварању. Лепо је бар за тренутак замислити неког ко ће за триста година одслушати први став овог концерта. Спектакл, дакле, помаже догађају да се смести у историјски аранжман, као што догађај помаже спектаклу да се издвоји из пакета свакодневице и усмери ка свету визија.

За разлику од традиције, догађаји прекидају континутет, али захваљујући спектаклима они га поново успостављају. Подсетиђу на догађај/прославу двадесет година од рушења Берлинског зида или других јубилеја победа, прослава револуција, који се помоћу периодичних церемонија и славља издижу на позорницу спектакла, успостављајући континуитет нове традиције. Ако догађај прекида

[98] Danas, 3. mart 2003.

[99] Victor Turner, *н. д.,* 132–133.

традицију, спектакл је измишља у сценском и визуелном облику. Хобсбомов конструкт „измишљање традиције“[100] подразумева моћан ритуални комплекс адаптација, конструисања и калемљења традиција у циљу социјалне кохезије, легитимизација институција и социјализације, што се потпуно уклапа у визуелно-сценски поредак спектакла.

Спектакл је средство којим се догађај може послати на историјски ремонт помоћу нарације. Када се доживљено преточи у евокативно искуство, добијају се наративне структуре догађаја. Трансмисија порука, испричаног или препричаног, успоставља посебне односе између наратора јунака, догађајног јунака и реципијената. Драматизација једног спектакла добија посебну хипертекстуалност управо кроз нарацију. Учесници – сведоци неке ситуације имају велико поље нараторског кретања, успостављајући нова правила у креирању догађаја. Неретко се управо у дочаравању слике са неке мале–велике манифестације дође до закључка „да је то био прави спектакл и догађај за памћење“. Надградња ситуације у наративни догађај помоћу спектаклизације ствара посебне друштвене позорнице вредности, ставова, мишљења и понашања. Сваком спектатору пружена је шанса да постане наратор и творац приче–догађаја који је доживео, а слушаоцима да конструишу сопствену слику и замишљени догађај. Овај вид продужене комуникације и преношења речи и слике успоставља мрежу односа, умножавајући потенцијалне спектаторе. Спектакл као наративни догађај представља погодно средство у конструисању колективног памћења, јер сећања на неки музички концерт, или спортски дерби или политички скуп, истовремено су и сећања на неко време, животни стил, моду, политику. Политика сећања гради се помоћу наративне носталгије и емпатије, својеврсних односа кројења памћења и потискивања у заборав, поновног оживљавања у виду артефаката, било као опомена или као подстицај.

Друштвена позиција догађаја одређена је његовим статусом аутономије и односом према друштвеном поретку (друштвене структуре). Овакво тумачење јавног догађаја улази у сферу биро-

[100] Eric Hobsbom, *Uvod: Kako se tradicije izmišljaju,* у: *Izmišljanje tradicije* (ur. Erik Hobsbom i Terens Rejndžer), prevod Slobodanka Glišić i Mladena Prelić, Biblioteka XX vek, Beograd 2002, 12–13.

кратског апарата. Јавни догађај је феномен који се руководи одређеном организацијом. Догађај се обликује према друштвеној стварности тако што обликује себе према њој, а њу према себи.[101] Према антрополошкој инерцији, свака јавна масовна представа бива образац и одраз друштвеног поретка, односно бива његова експресија, рефлексија, креација и трансформација. Ханделман је то теоријски уобличио изразима *модел и огледало.* Јавни догађај као модел јесте презентација која обликује неки друштвени поредак. Јавни догађај као огледало јесте репрезентација на којој се рефлектује неки друштвени поредак.[102] Ханделман инсистира на логикама јавних догађаја чији основни начини испољавања јесу моделовање, презентовање и репрезентовање у форми *проживљено-у-свету* (*lived-in-world*). Ако су јавни догађаји конститутивни елементи друштвеног поретка и његово огледало, онда се у аналитичком дискурсу посебна пажња поклања производњи догађаја. Према овом аутору, јавни догађај је од базичне важности не само за учеснике него и за друштво.

Коначно, догађај и спектакл постају медијски оверени. Ово је врхунац симболичке вишеслојности спектакла. На тлу медијске егзистенције, спектакл на симболички начин презентује догађај. Или семантички исказано: догађај је знак, а медијски спектакл иконичка слика. Ужурбани новинари са лица места извештавају о некој катастрофи, убиству, ратном жаришту и терористичком нападу *уживо* и то је *ударна вест*. Препознатљиви телевизијски призори постају у протоку медијског времена монтирана слика која се преноси и чулно надограђује од пошиљалаца до прималаца порука. Драматизација догађаја успоставља нови ред, који од сегментираних чињеница и ситуација ствара целовиту слику са новим искуствима и доживљајима. Медијска егзистенција или медијски спектакл се храни таквом екранизованом театралношћу. На естетском плану – спектакл креира догађај, на идеолошком плану – спектакл помоћу догађаја манипулише јавношћу.

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

[102] Don Handelman, *н. д.,* xi–xli.

Методолошки конструкт

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

Основне поставке спектакла су:

- Спектакл представља репрезентативну јавну акцију која се одвија у ритуализованим матрицама, у згуснутом пољу хипертрофираних симбола и хиперчулности, па све до опчињености у пољу имагинарног.
- Спектакл је произведени догађај у низу монтираних слика.
- Спектакл је свевидећи призор, слика и екран који даје привид кохезије и емпатије у јединственој слици светковине.
- Спектакл је визуелни проводник у којем се успоставља демаркациона линија између нагледања, извођења и гледања. Он поседује одлике сценских уприличења и сведене слике.

Феномен спектакла се проблематизује, имајући у виду његове структурне и функционалне трансформације у развојним процесима и различитим историјским периодима. Теоријским мапирањем већ је изнивелисана методлошка конфигурација за аналитичко тумачење разноврсних појава у зони спектакла. Ритуали, светковине и догађаји показују се као најпогоднije референце и формуле за читање и дубинско сагледавање појаве. Када се спектакл креће путањом ритуала, онда се уочава систем правила и стратегија у образовању патента – производа спектакла. Спектакл се може рашчланити на ритуалне скупове, односно праксе и фазе које стварају просторну и временску зону дешавања. То је прва лекција која се уклапа у оно што се зове ритуална путања од сегрегације са свакодневицом, уласка у лиминални простор и лиминално време спектакла до (де)агрегације, односно враћања на пређашње пропозиције свакодневног живота са новим исксуствима спектакла. Ритуална путања успоставља посебне друштвене улоге, понашања

и вредносне системе између приватног и јавног сектора, инсајдера и аутсајдера, појединачног исксуства и групне повезаности, потреба и интереса, укуса и стилова, статусних и хијерархизованих позиција моћи. Следећа референца и путања по којој се креће спектакл јесте светковина. Кондензована појединачна и колективна искуства кроз доживљај и имагинацију стварају једну глазуру у виду светковине, јединствену симболичку ауру заједништва, погодну за пласирање призора, утиска представе, у циљу медијске, наративне, уметничке и идеолошке инструментализације. Није ретко да су ми спектакломани говорили: „Сви смо се осећали као једно; дисали смо као једно; дивно је било видети ту снагу јединства“. Ради се о оним моментима у трансмитовању порука када се спектакл приказује у хипертрофираном издању, када се распршена искуства згушњавају у замишљени јединствени утисак што погодује стварању другачије, идеализоване и глорификоване репрезентативне стварности. Симболичка пројекција спектакла са елементима светковине исказује се кроз разноврсне форме – од естетизације до преступа, од празновања до усмераване церемоније, од лудичких активности до нормиране представе. Трећа карика је догађај задужен да представља избор испланираних случајева да би био саопштен и репродукован. Догађајна перцепција и рецепција гради се на симболичкој стварности текста повезаног средњим чланом реконструкцијом и интерпретацијом. Можда теза Мери Даглас (*Mary Douglas*) представља најбољи мото за разумевање ритуала, светковина и догађаја у оквиру спектакла. Дагласова пише да ритуали, смештајући искуство у оквир, усредсређују пажњу, памћење чине живљим, садашњост повезују са прошлошћу, мењају се опажање и начин селекције.[103] Тако се може посматрати и спектакл, јер се његовим уоквиривањем, помоћу згушњавања ритуала, светковина и догађаја, види и оно што се иначе не би видело, сазнаје оно што се иначе не би сазнало.

Сада је јасно да се спектакл може посматрати вишедимензионално. Једна димензија поставља спектакл у просторно поље локација комуникативних поредака, пројектујући логике ситуација и амбијената – разноврсне облике просторних искустава. Отворене

[103] Meri Daglas, *Čisto i opasno,* prevod Ivana Spasić, Plato, Beograd 1993, 91.

сцене, на пример градски простори – тргови, паркови, потом стадиони или затворене хале, сале, музеји итд. представљају јавне зоне атракција и интеракција са сценичном структуром локација и објеката. Дакле, можемо говорити о просторима као позорницама и о позорницама – просторима. Просторне размере намењене спектаклу могу бити јасно детерминисане локације са назначеним нумеричким потенцијалом (стадиони), али и покретне трасе (уличне поворке). Међутим, ту није крај просторне пројекције спектакла. Шта се дешава кад спектакл изађе из свог означеног простора, те се прошири у зону приватних амбијената и јавних простора изван зоне спектакла? Да ли ту имамо посла са спектаклом. Антрополози ће рећи – да, јер спектакл кроз ритуал, светковину, догађај изискује нови угао посматрања и вредновања, са циљем да се инфилтрира у свакодневицу из које је, коначано, и произашао.

Друга димензија јесте његов временски кôд и темпорална зона. Методолошки конструкт упућује на временске позиције које одређују живот спектакла у односу на свакдоневни живот. Он прво улази у одређени циклус ограниченог трајања T1 – предлиминална зона планирања и пројектовања спектакла, када се издваја из свакодневних и уобичајених радњи, друштвеног поретка и преузима улогу његове презентације; T2 – лиминална зона спектакла јесте истовремено и централна зона представе са ограниченим временом трајања; T3 – означава време након спектакла, када се улази у евокативну и наративну зону реконструкције догађаја; T4 – дуготрајно време фабрикације догађаја у зони историјског времена.

Конструкција спектакла, поред просторне и временске одређености учитава и трећу димензију која има идентитетска обележја. Комуникацијска мрежа не заснива се на привременим успостављањима групних контаката, већ проистиче из препознатљивих категоризација руковођених културним, идеолошким и економским параметрима. Идентитети спектакла не подразмевају само њихову конструкцију у зони присуства спектаклу, већ њихов учинак има узрочно-последичне одлике спољног света. Идентитети обликују дистинкције *ми – они* и различитости. Спектакл је само врхунац, али не и крајњи продукт фабриковања идентитета. Антрополошка истраживања се фокусирају на прелазне зоне друштвених и културних груписања, имајући у виду да спектакл улази у

сфере свакодневица и излази из њих, преузимајући и преобликујући многа идентитетска обележја. Идентитет спектакла испољава се у неколико равни: 1. приближавање и уклапање у *ми спектакл* – умерена идентификација; 2. потпуно утапање у *ми сцену* – прекомерна идентификација; 3. утапање ради разликовања *ми/они спектакла* – стратификација. На тим основама спектакл гради перцепције и жанровске диверсификације. Он представља највиши степен замишљеног јединства и различитости. Друштвена средина перцепције и рецепције у „топлој" зони уживања, вредновања, процењивања данас се јасно лимитира у зонама спектакла као што су *fun pit* простор, *VIP* простор, *back stage*. Близина и даљина доживљаја у односу на музички продукт показује на који се начин формирају односи и улоге свих оних који вреднују и који су вредновани.

Дакле, кроз ситуацију, темпоралност и идентитет обликује се спектакл. Сложеност спектакла подразумева опције простора 1, 2, 3, времена 1, 2, 3 и идентитета 1, 2, 3. Када се то преведе на конкретне истраживачке случајеве (о којима ће овде бити речи), онда се читање одвија по утврђеном аналитичком редоследу: организација, производња спектакла, извођење и публика – аудиторијум. Динамика дејства испољава се кроз механизме интеракција оних који осмишљавају и праве спектакл, који изводе и који учествују, имајући у виду да сви заједно чине актере спектакла. Стога, антрополошка мапа и истраживачка конфигурација подразумевају више концентричних кругова по којима се одвија спектакл. Први круг обухвата представу/сцену, други круг се проширује на производни апарат, пратеће инфраструктуре и институције, трећи круг обухвата медијску и интернет комуникацију, која утиче на друштвену климу у индиректном окружењу спектакла.

Структуре и форме спектакла упућују и на њихове опште функције које треба имати у виду када се спектакл конструише. Простор, време и идентитет обликују следеће функције које одржавају систем, поредак и институцију спектакла: 1. комуникативна, 2. емотивно-афективна, 3. сазнајно-информативна, 4. симболичка, 5. репрезентативна, 6. утилитарна. У зависности од друштвених, културних и историјских система и поредака, наведене функције улазе у процедуре обликовања разних типова моћи, интереса и на-

мена. Са тог становишта сваки спектакл има одговарајућу улогу у преношењу, рефлектовању или преиспитивању друштва чији је модел или огледало.

Музички спектакл: стварно и магично огледало

Износим општа начела музике да бих предочила путању по којој ће се текстуално и контекстуално кретати феномен музичког спектакла. Музика је носилац значења, представља израз културе/а кроз историјске периоде. Музика је, као и језик, подложна преображајима и укрштањима. Она је стваралачка и утилитарна, не постоји само за себе, већ за комуникацију, тржиште, власт и субверзију. Видљивост и сценичност музике помоћу спектакла успоставља наведене корелације. Спектакл је добио израз онда када је постао спој митологије и сценске машине, игре светлости, звука, покрета и боја. Магично и стварно огледало. Музичко дело као производ спектакла више није ритуална сировина већ технологија уметности и економија. „Затим, бивајући слушана, понављана, крођена, уоквиравана, продавана, она већ објављује настанак новог, целовитог друштвеног поретка створеног од спектакла и екстериорности.“[104]

Естетско и етичко упливање у музички спектакл

Естетски и етички продор музике у поље спектакла пројектује кондензоване и концентрисане чувствене свежњеве елемената визуелних, аудитивних и тактилних осећаја и понашања, а све у служби јавне и сценске репрезентације. Осећања и понашања успостављају музички простор и време који постају мерљиви у естетском и етичком смислу, односно у уживању и просуђивању. Музичка естетика спектакла проистиче из структуралне и функционалне конфигурације. Да би разумели како се перцепције и рецепције уигравају у спектакл важно је, бар донекле, проникнути у смисао значења музичких структура, а потом га преусмерити у

[104] Žak Atali, *Buka, Ogled o ekonomiji muzike,* Beograd 1983, 47.

операционе проводнике. Негде на том путу укрштају се појединачне и сегментиране перцепције, укројене у естетске чинове и сензибилитете, са замишљеним јединством спектакла као скупа и програмирања утисака, укуса и естетских норми. У семантичком дискурсу музика је постављена у исту раван са језиком и митом, јер се њене структуре могу на сличан начин кодирати или декодирати, чинећи логику значења.[105] Бојан Жикић сматра да је за промишљање музичке културе, за разлику од мита, важан активан однос појединца према музици.[106] За било које семантичко и комуникацијско тумачење музике корисно је проучити Личову схему:

знак : симбол = метонимија : метафора = синтагматски низ : парадигматски односи = мелодија : хармонија[107]

Реч је о бинарним паровима који успостављају два система читања семантичких структура, а што се у музичком писму препознаје као мелодија и хармонија. Мелодијски принцип прати метонимијски знаковни поредак – тонови, поређани један за другим (суседство у означено–означавајућем систему), образују низ. Хармонија је метафорички систем који мелодије различитих инструмената доводи у склад и правилан однос, погодан за аудитивно искуство, односно перцепцију (сличност у означено-означавајућем систему). Семантика музике је сложен текст који се може читати као низ речи/нота у реченици/нотном систему. Са хармонијом се успоставља вертикална акордска структура која пружа сагласје,

[105] „Као и музичке скале, фонолошке структуре (*phonemic pattering*) одређују интервенцију културе у природи, умијеће које уноси логичка правила у звучни континуум“. Claude Lévi-Strauss, *Strkturalna antropologija,* Stvarnost, Zagreb 1989, 87. Атали сматра да музика има далеко сложеније значење „ако тон вреди као фонем у односима које има са другим тоновима, он је преко тог односа уграђен у културу: ’смисао’ музичке поруке глобално се изражава у њеној операционалности, а не у противстављању значења сваког звучног елемента.“ Atali, *и. д.*, 50.

[106] Обликовање музичке културе кроз испољавање наклоности о одређеној музици заснива се и на когнитивним елементима о којима пише Бојан Жикић. В. Bojan Žikić, *Za šta su dobri žanrovi,* у: Strukturalna antropologija danas, Tematski zbornik u čast Klod Levi-Strosa, (ur. Dragana Antonijević), Etnološka biblioteka 40, Beograd 2009, 343.

[107] Edmund Lič, *Kultura i komunikacija,* Biblioteka XX vek, Beograd 1983, 27.

врло важно за обликовање перцепције и рецепције. Поред мелодије и хармоније, трећи основни музички елемент јесте ритам – метричка вредност музичког дела. Да би се ови процеси спровели у музичко дело, неопходна су телесна и чулна активирања, односно извођење, слушање и гледање. Успоставља се комуникација музичког језика и говора, те се бинарне операције проширују на даље кодирање:

знак : симбол = музички језик : музички говор = партитура : тело/покрет = сцена : слика.

За спектакл су важне оне тачке где писана музика прелази у музику-слику, а све у циљу да се формира згуснуто иконичко јединство.[108] Семантичари би могли даље да се позабаве анатомијом музичког спектакла, али за потребе ове анализе важно је успоставити комуникацијски систем по коме се крећу значења са кључним чиниоцима: пошиљалац, порука, прималац. Они стварају заједнички кôд, успостављају одређени контекст и инструментарије – медијуме преношења порука помоћу којих се обликују естетске и етичке форме музичког дела и сцене кроз визуру опажања и уобличавања представе. Музичка порука састављена је из основних симболичких начела склада и реда, који уоквирују естетски и уметнички доживљај и искуство, а за спектакл – то су четири пола: бука и тишина, светло и тама. Спектакл отвара врата тишином и тамом, да би се представио у светлу и буци и у потпуности загосподарио свим чулима, искуствима и радњама, а онда спушта завесу и оставља све актере у тишини и тами која одзвања у продуженом доживљају евокације и ускладиштене естетике.

Шта музички спектакл нуди на естетском нивоу? Између музичког дела и мисли ствара се чулна слика. Чулна слика једног масовног музичког догађаја подстиче одређене доживљаје који емотивно-афективним сензорима стварају искуства. То више није само уживање и задовољство, очаравајућа напетост, френетичност, осећање узвишености, опчињености и заводљивости – то је искуствени по-

[108] Дизајнирање спектакла се приближава Бартовој семантици моде која се декодира на *сшаврну одећу, йисану одећу, одећу слику.* Луј Žан Kalve, *Rolan Bart, jedno političko gledanje na znak,* prevod Zoran Stojanović, Biblioteka XX vek, Beograd 1976, 71.

редак вредносно оверен надгледањем и усмереним гледањем. Музички спектакл не нуди него намеће осећања. Развојни пут музичког спектакла имао је своја правила у креирању естетског искуства. Ако је барокни позоришни спектакл успостављао смеховну парадигму и пародијски метод, спектакл модерне је тежио новим визуелним конструкцијама, а постмодерни спектакл је слику довео до виртуелне прецизности као реалног привида. Па добро, уметност буке од *Ваīнера до ӣрамваја* и „обредна атмосфера публике“, потом Кеиџов музички комад обликован као сценска тишина која траје четири минута и тридесет пет секунди[109] – довољно говоре да се естетика музичког спектакла врло вешто може преобући у репрезента и сцену. Пјер Бурдије (*Pierre Bourideu*) наглашава да перцепција и аперцепција као „око“ музичке културе јесте историјски продукт у репродуковању едукације и култивисаног уживања (*cultivated pleasure*), које задире у поље укуса, односно естетике подруштвљавања у процесу дистинкције.[110]

Музички спектакл кроз све видове комуникативне фрагментације губи своје естетско средиште. Он се дорађује и прерађује на безброј начина и обликује својеврсне естетске форме које се највише испољавају кроз ефекте спектакла. Сервирана естетика увек је добродошла за стварање стереотипа у вредновању неког музичког дела, естетских норми и емотивно-афективних подстицаја мирујућих и узнемирјућих судова. Естетика музичког дела у спектаклу директно се утапа у просторне и сценске ефекте, чиме се постиже вредност у изгледу музике. Музички спектакл се задовољава усмереном естетиком коју сам производи према сопственим потребама за репрезентативно, хипетрофирано и визуелно издање. Естетика музичког спектакла мери се техникама које и саме задобијају естетске форме замисли и изражавања. Звучни дизајн, сценографија, кореографија, костимографија јесу саставни део сваког спектакла, па тиме и музичког догађаја. Естетика се усложњава у више

[109] Ове одломке пронашла сам у занимљивом геопоетском промишљању о музици Кенет Вајта (*Kenneth White),* Kenet Vajt, *Visoravan albatrosa,* prevod Eleonora Prohić, Centar za geopoetiku, Beograd 1997, 93-94.

[110] Pierre Bourdieu, *Distinction, A Social Critique of the Judgment of Taste,*Harvard University Press, Cambridge MA 1984, 3.

сегмената, а музика се смешта у излог за посматрање као музика-слика.[111]

Сензибилитет, утисак и укус сасвим се добро уклапају у социјализацију и стандарде класификовања, груписања и вредновања, што препознајемо у терминима музичких праваца, стилова, сцена и мода погодних за стварање културних стереотипа. Сврставање музичког дела/сцене у идентификационе прегратке олакшава произвођење особености и ентитета погодних за успостљања дистинкција. Животни стилови и музички стилови често се употпуњују и спектаклима, репрезентујући естетске норме или модне трендове, који музици дају визуелну улогу. У савременом смислу, те разноврсне аутономије културних форми крстаре између локалних и глобалних стратегија. Ту више није реч ни о музичкој ни о културној усклађености, већ о мноштву фузија животних стилови и сцена које иду у сусрет догађајима. Интензитет и дифузија усклађене звучности просторно се омеђава и сценски дотерује. Шта је лепо, а шта декадентно? Каква је то бучна музика? На етичком пољу, музички спектакл као површинска слика-звук одређује се проценама шта је то „добра" музика. Тако се музичка естетика доводи у везу са друштвеним вредновањима у служби „другог". Ирационално се проналазе покрића у привиду рационалних судова, који нису ништа друго до постављања граничних зона *за* и *против*, *прихваћене* и *неприхваћене* музике, што коначно доводи до бинарне опозиције „добре" и „лоше" музике.[112] Спектакл музици даје још један виши репрезентативни меритељ. Она постаје слика за гледање, те тиме улази у видно поље вредновања „доброг" и „лошег" музичког излога. Опсег естетског знака даје предност опсегу визуелног режима и односа.[113] Можда се можемо задовољити и кон-

[111] Бартово *(Barthes)* тумачење у прилог изразу музика-слика, односно музика-спектакл, поред осталог гласи: „Јер одећа-слика је многострука, она је истовремено облик и боја, допадљива и чудновата, и разуме се, у моди". Луј Жан Калве, *н. д.,*75.

[112] О односу „добре" музике и буке говорио је Erik Steinskog: *Murmur beneath the Surface:The Noise of Art,* EASA Conference, Face to face connecting distance + proximity, Vienne 2004.

[113] Естетско искуство не односи се само на уметност, већ на свеукупност друштвених односа. Жан Кон, *Estetika komunikacije,* CLIO, Beograd 2001, 17.

статацијом коју износи Жан Дирен (*During Jean*) позивајући се на Сартра, а која гласи „Обележја музике модерног света (...) је прелазак са објективног мерила Лепоте, која је чулима доступан израз Истине, на субјективно мерило укуса, које је зависно од околности и случаја, од личног и произвољног.“[114]

Музичка потреба и роба

Музика се обично тумачи двосмерно: кроз њену трансценденталну путању и путању рационализације. Адорно (*Adorno*) се у свом есеју *Размишљања о стварању социологије музике* суочава са двоструким лицем музике. Он се слаже са Веберовим (*Weber)* ставом да је историја музике историја поступне рационализације, али истовремено наглашава да је музика уметност у „којој се ирационални миметички импулси неотуђиво потврђују“.[115] Тај однос између трансценденције и индустријског самоодржања најјасније се испољава на примерима музичких спектакала. У којој мери се може говорити о „срачунатој ирационалности“? Вероватно онолико колико сваки субјекат од ње направи потребу, интерес или задовољство. Како музика истовремено делује на сва три колосека, онда неминовно долази до судара сва три принципа. Музички теоретичари, попут Адорна, сматрају да би музику требало издићи изнад пуког самоотуђења индустријске културе.[116] Из данашње перспективе, Адорно би схватио да је музичка индустријализација неминовни процес у трагањима за новим технолошким трансценденцијама, које креирају музику на нов начин.

Музички спектакл јесте уметничко и естетско дело, често у свом *исеудоисказу*. Овде, пре свега, мислим на дело које остаје на површини доживљене слике и усмерено је ка унификацији масовног узбуђења. Ту тек почиње друга страна тумачења овог феномена. Лако би било закључити да спектакл постоји само ради естетског

[114] Loran Ober, *Muzika drugih,* prevod Ana Jovanović, Biblioteka XX vek, Beograd 2007*,* 13.

[115] Teodor V. Adorno, *Razmišljanja o stvaranju sociologije muzike,* Kultura 23, Beograd 1973, 23.

[116] *Исто*, 31.

доживљаја и чулне егзалтације, резервисан за сценску репрезентацију. Спектакл је финансијска и бирократска инсталација толико моћна (или је то њен привид) да од ње често зависи комплетна делотворност једног музичког догађаја. Атали тумачи музику као стваралаца политичког поретка који је у тесној спрези са економским системима. Он разрађује ширење музике у оквиру четири мреже: ритуално приношење жртве, извођење представе, мрежа понављања и компоновање. Музика пре капитала јесте жртва, односно ритуал, пре него што ће постати роба. Она путем ритуалног поретка обуздава насиље и контролише имагинарно, дајући потврду да је једно друштво регулисано. Друга мрежа јесте извођење: музика више није сваштарство већ представа која има своју публику и цену, дакле употребну вредност. Следећа мрежа јесте понављање као начин конзервисања извођења, која ствара економију музике, где сваки гледалац успоставља усамљенички однос са материјалним предметом, личну залиху (проналазак плоче), што проистиче из серијске производње и репетитивног стадија друштвених односа. Последња мрежа за Аталија јесте компоновање, које се, насупрот претходним мрежама, директно везаним за производњу, овде јавља као лично уживање и задовољство, те тиме претходи општој еволуцији целокупног друштвеног устројства.[117] У заносу доказивања ових својих хипотеза, Атали се на крају забринуто приближава схватању бесмисла који меље музику у технократској и технолошкој машини. Овај аутор је, кроз своје практично политичко искуство[118], врло смело повезао музику са политичком економијом, разбијајући тиме њен неприкосновени универзални дидактички и естетски логос. Одређене тезе овог теоретичара помоћи ће да се музички спектакл схвати у његовом развојном контексту ритуала и спектакла, уживања и робе.

Музички спектакл је тачка ослонца која повезује два света: свет рада, свакодневице и свет доколице и празновања; свет производње и свет профита и капитала; свет егзистенције и свет илузије. Аутономија моћи музичког спектакла стварана је кроз друштвену

[117] Žak Atali, *н. д.*, 58–59.

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

поделу рада заокружујући три поља деловања: 1. стварање, компоновање и креирање догађаја, 2. извођење, 3. умножавање и трошење. У служби друштвеног и идеолошког поретка музичари су били слуге (забављачи, мастерси) властодршцима и финансијерима. Они су се третирали као „украси" светковина и ритуала. Музика као ритуал није била профитабилна и није доносила капитал. Она постаје предузетништво онда када долази до друштвене поделе рада на публику, извођаче и ствараоце (композиторе). Извођач је продуктиван радник који наплаћује своје музичке услуге, композитор је такође продуктиван радник који, штитећи своја ауторска права, учествује у деоби зараде (његов допринос је одувек у односу на извођаче био потискиван) и, коначно, гледалац је продуктиван радник јер наплаћујући свој рад у свакодневним обавезама, плаћа своју доколицу, односно присуство неком музичком спектаклу. Историјски посматрано, представа се појављује са стварањем капитала као вишка вредности, који се прелива у руке организатора, чиме се врши даља акумулација капитала. Тако се у оквиру музичког спектакла успоставља један економски поредак са својом хијерархијом и распоредом улога. Са појавом радија и телевизије тај процес прерасподеле добија ново предузетништво – медијску мрежу. Следећа фаза/поље подразумева репетитивност и умножавање извођачког производа. Снимљени музички материјал (радио, плоче, дискови, матрице и сва друга *сору* достигнућа) подразумевају нове стратегије: вишак вредности се мора распоређивати на *изазивање потражње*.[119] Продукција, маркетинг, промотерство, политичке и финансијске структуре главни су центри обртања капитала. Развој сценске технологије и музичке продукције приближава музички спектакл индустрији, јер се ради о серијској производњи концерата, фестивала и других манифестација. Све упућује на то да је музика постала вид финансијске економије и културне економије не излазећи из своје аутономије – на опште задовољство свих актера или како то Атали наглашава „трострукост сваког људског дела – на радост ствараоца, на употребну вредност за слушаоца и робну вредност за трговца".[120]

[119] Žak Atali, *н. д.,* 70.

[120] *Исто,* 30.

Говорећи о популарној култури и комерцијализацији Фиск конструише две паралелне економије: *финансијска економија* – остварује кружење профита и *културна економија* – која остварује кружење значења и задовољства.[121] Музички спектакл даје свој допринос оваквој продуктивној концепцији. Овде ћу искористити и неке Деборове тезе, до оне мере до које се спектакл и историјско време могу посматрати кроз развојне форме производних процеса, али не и као његово једино исходиште. И Дебор не одолева искушењу да спектакл посматра кроз позиције производња–потрошња, роба–гледалац, доводећи га у везу са капиталистичком мегаломанијом и свим тековинама индустријализације. Ако се све базира на експлоатацији и потчињености сценској моћи/роби шта остаје изван тога? Да ли постоје и неки други простори деловања? Музика циркулише, а спектакл калкулише на идеолошком терену значења сценски артикулисано.

Музика: идеолошки рам и идентитетски амблем

Музика од ритуала до спектакла испољава своју амбивалентну особину: усмерава или обуздава буку, произвођач је и истовремено прекршитељ поретка. Она се приказује без напора и присиле, али се и трансформише у средство које постаје моћ и сила. Мелодија, хармонија, ритам и реч још су од античког времена представљали образац ритуалних уравнотежености и екстатичких иступа, што је музици увек давало одређени динамизам сагласја и несагласја. Захваљујући звучним преображајима и звучној доминацији, музика је добијала улогу заштитнице лепог и складног. У суштини, обликовање музике у строга метричка и хармонска правила, наговестили су њен другачији пут, препознат у друштвеним и идеолошким структурама поретка и надзора. Питагорејски „гвоздени закони броја“ и Платонова *Држава* поставили су музику у озбиљну зону васпитног и протоколарног делања.[122] Музика је била одраз и

[121] Džon Fisk, *Popularna kultura,* prevod Zoran Paunović, CLIO, Beograd 2001, 34.

[122] Platon, *Država,* prevod Albin Vilhar i Branko Pavlović, BIGZ, Beograd 2002, 84–85.

модел још нечега – сматра Лоран Обер,[123] одувек је имала је способност да се са њом и око ње и у њој кроје многе друштвене реалности и политике – од барока, преко класицизма па до модерне. Из дана у дан сведоци смо њених трансформација и вештих идеолошких мимикрија у естетским формама. Популарна музика је најтранспарентније обзнанила ту своју двоструку естететско-идеолошку улогу. Кроз системе значења и порука музика је често постајала следбеник, па и носилац политичких система или њихова опозиција. Била је естаблирана и бунтовна, онолико колико је њена моћ употребе одговарала захтевима потражње у идеолошкој служби. Међутим, нема јасне гаранције у ком правцу ће ићи политичка или идеолошка мобилисаност музике. Давање музичког легитимитета и његово оспоравање стално актуелизује политику музике, која се заснива на борби супротстављених страна. Фиск сматра да свака „опозиционост" може остати само успавани „потенцијал", а и онда када се мобилише не може се гарантовати да ли ће јој смер бити прогресиван или конзервативан,[124] односно радикалан, реакционаран или мејнстрим. Спрингстинов (*Springsteen)* хит *Born in USA* или Мадонин (*Madonna*) *American dream* постали су део етаблираног пројекта, који је популарне музичке хитове ставио на позиције прокламоване власти или патриотске парадигме. Овде није ствар музичког дела као политичке платформе него читања музичког дела као политичке форме. Останимо још на популарној музици, јер је она од џеза, преко рокенрола и техно трендова, спремна на (не)очекиване преокрете у потирању сопствених стремљења и визија слободе и невиности на уштрб утилитарне жеђи за тржишну моћ. У аполитичној пароли *секс, дроīа и рокенрол* исказивале су се јасне поруке бунта, осуда индустријског друштва и свих његових продуката комодификације; у ангажованим и протесним музичким делима надгласале су осуде против ратова и конфликата; у песмама о друштвеној освештености исказивали су се ставови против социјалних неправди. Ако се проникне у срж феномена рокенрол музике, без његове идеализације, онда се може продискутовати и о исказу Анри Торга (*Henry Torgue*) да музика

[123] Loran Ober, *н. д.,* 9.

[124] Džon Fisk, *н. д.,* 192.

постаје средство и циљ по себи и у случају када колективни израз револуције постаје и сам револуционаран, дакле политички.[125] Нема сумње да је идеолошко позициионирање музике утрло себи пут, ма колико се томе опирало, и да је од самодеструкције и декаденције, андерграунд и поткултурног третмана, испливало на површину индустријског и медијског паковања са свим одликама утилитарних прохтева. Атали сматра да је музика изгубила своју аутономност оног тренутка када је постала серијски производ. Њена аутентична политичност стопила се са политичком економијом, потчињавајући се и намећући се тржишним интересима и потрошачима.[126] Рекуперација и репетитивне стратегије продужавале су рок трајања роба у налету нових музичких производа, чему су свесрдно доприносили медијски и филмски спектакли, успостављајући привид и политику носталгије, посебан потрошачки третман накнадних стварности.[127]

Анализа спектакла, наглашавам, у антрополошким и социолошким студијама углавном се доводи у везу са друштвеним процесима, јер је рефлексивна категорија. Музички спектакл може жанровски да се посматра као драмски процес кроз који се неминовно успоставља корелација између културних форми и идеолошких формација. Ебнер Коен (*Abner Cohen*) је у антрополошком проучавању феномен лондонског карневала извукао из његовог уобичајеног ритуалног складишта, зумирајући га у поље политичке борбе за власт. Иако сâм догађај представља уметничку и социјалну форму *sui generis*, засновану на јаком ритму карипске музике, енергичној игри и масовним учешћем латино следбеника и ими-

[125] Anri Torg, *Pop i rok muzika,* prevod Ivana Mirković, CLIO, Beograd 2002, 18.

[126] Žak Atali, *н. g.*,150–151.

[127] Издвојила бих анализу Госа (*Goss)* филма Алек Кокса *Сид и Ненси* (*Alex Cox's Sid & Nancy*), који је снимљен 1986. године и који кроз причу о трагичној љубави познатог музичара бенда *Sex Pistols* поново естетски оживљава и митологизује панк, музички правац седамдесетих година, али у једном новом социјалном и политичком амбијенту енглеског и америчког друштва осамдесетих година. Brian Michael Goss, *Spectacular Recuperation: Alex Cox's Sid & Nancy*, Journal of Commnunication Inquiry, 24:2, april 2000, Sage publicatio, Inc.156–157.

граната, овај карневал је временом све више попримао израз карипског националног празника са јаким унутрашњополитичким структурама организовања, што је довело и до конфликтних ситуација и раздора унутар карневалског руководства. Наводим овај рад, јер представља посебан угао посматрања нечег што на први поглед изгледа крајње безазлено и рутинизовано, а што се може препознати у спектаклу и музичком догађају.[128] Како је реч о грандиозном механизму, нормално је да су укључене и многе заинтересоване стране. На првом месту то су финансијске структуре које су посредно или непосредно повезане са државно-административним апаратом у делокругу политичке контроле. Сваки културни догађај, посебно спектакл, због често различитих и сукобљених интереса, представља скуп активности са драмским заплетом. Музички спектакл постаје права арена у којој се води борба за стицање одређених позиција и добијања политичких поена: субвенције министарстава, регионалних и локалних власти, естрадне регулативе, заштита ауторских права, државне контроле или сукоби интереса. Зар фестивалске институције нису најбољи пример политике спектакла, било као државне творевине и фабрикације нација, било као интернационалне блоковске стратегије или транснационалне променаде. Било би наивно веровати да се такви музички пројекти базирају на општој програмској сагласности без сукоба интереса. Музика је централна фигура, али и параван за позиционирања структура моћи (тумачења фестивала *Eurovision song contest)*.[129]

Музика се често користи као параметар културних и етничких идентитета. Многе етнографске и антрополошке анализе смештају музику у традицијске ентитете, посебно наглашавајући њену улогу у очувању строго омеђаних особености. Али, то је једно минско поље ентитетских сукоба, локализација и гетоизација, а све у име културних идентитета. Са теоријских позиција, данас је

[128] Ebner Koen, *Drama i politika londonskog karnevala,* Kultura, 73–75, Beograd, 1986, 235.

[129] Године 2008. у Атини, Departement of History, Archeaology and Social Anthropology организује конференцију под називом *Singing Europe, Spectacle and Politics in Eurovision song Contest*. Видети и рад Philip V. Bohlman, *The Politics of Power, Pleasure and Prayer in t*he *Eurovison Song Contest*, Музикологија, Часопис Музиколошког института САНУ, No. 7, Београд 2007, 39.

тешко одредити граничне зоне заступништва културних слобода и различитости, и њиховог затварања и супротстављања. Па ипак, евидентно је да етнизација, национализација музике, ма колико се клела у мултикултурно заједништво, јесте одраз ентитетских политика које се маскирају у идентитетско шаренило. Музички идентитети у лику традиције, нације, или етноса, оверени механизмима естаблишмента, са данашњих позиција читају се кроз њихову волунтаристичку и утилитарну природу у којој се кале центри моћи. Новија тумачења музике стога се окрећу процесима глобализације и њеним амбивалентним стратегијама, унификација и ширења културних различитости (као, на пример, *world music* парадигме).[130] Удруженим снагама националног устројства и етничких идентификација, музика се лако ритуализује у сценски излог спектакла, погодног да се окити знамењима пригодних традиција. Дисперзија и планетарна „спектаклизација" препознаје се и у индијској филмској музици, арапској забавној музици, разним урбаним фолклорима, салсама, самбама и свим визуелно-звучним тековинама серијских традиција. За антропологе то је прави час да се истраже и измере сви ти механизми вештачких изградњи идентитета који су стављени у друштвени погон.[131]

Музика и спектакл представљају демаркационе линије које раздвајају и спајају. Они су мапиране геокултурне појаве у националним, жанровским, институционалним и другим границама. Сваки музички или било који културни спектакл јесте идентификована или идентификујућа манифестација. Јер, музички спектакл није ништа друго до име за уздигнуту позорницу културно маркираних ритуала и светковина. У том правцу, музички спектакл је творевина која се препознаје и представља као просторни и културни амблем. Неки аутори издвајају фестивале и карневале као посебан вид амблемске светковине.[132]

---

[130] Loran Ober, *н. д.,*15.

[131] Схватања Марка Ожеа (*Marc Augé*) и Лоран Обера. У: Loran Ober, *н. д.,*12.

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

Ако се помоћу простора идентификују музика и култура, онда се помоћу музике идентификује и простор. Спектакл се у овом случају не приказује као ознака *атракције* музичког идентитета, већ као културна ознака простора. Асоцијација уласка у Ливерпул су Битлси, или у Њу Орлеанс – џез и фолк, у Мемфис – Елвис Присли. Просторна идентификација музике постаје посебан талон на тржишту комуникације. Градови представљају туристичке меке и примарни фокус за регенерацију музичких симбола. Међутим, антрополошко читање музике као идентификационог обележја открива како се музика трансформише у политику простора – борбу за идентитет и припадање, моћ и престиж.[133]

Спектакл и студије популарне културе

Тумачење популарне културе стално се преиспитује. Јер, она је несавршена, недоречена, нестална, флуидна, противуречна и хиперпродуктивна.[134] У том смислу, читање популарне културе подразумева сталну мобилност и актуелност.

Јака инвазија културне индустрије од средине XX века повукла је са собом и критичка преиспитивања односа буржоаске и пролетерске културе, елитне и масовне културе. Адорно (*Adorno*) и Хоркхајмер (*Horkheimer*) у својим есејима написаним још четрдесетих година двадесетог века покренули су дебату о експанзији културне индустрије због које су изгубљени прави капацитети слободе и индивидуалности. По њима, *псеудоиндивидуа* одговара

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

[134] У оквиру *8 Biennial European Association of Social anthropologist, Face to face connexting distance + proximity,* Vienne 8-12, 2004. организована је радионица на тему *Anthropological Relevance of Popular Culture*. Разноврсност тема и ново читање популарне културе било је садржано у предавањима: Woiciech J. Burszta, *The Popular Culture: Praxis and Empathic Community;* Anja Schwanhanhäußer, *Flyerspaces/Technoscen;* Michael Parzer, *The Skater-Scene;* Ines Prica, *Singing Politic of the Croatian Transition;* Miroslava Lukić Krstanović, *Music Events as Narrative Genre* итд. У: Book of abstract, 8th Biennial EASA Conference, Vienne 2004, 55–61.

стандардима разноноде која је руковођена капиталистичком економијом. Културна индустрија је успела да у моделу „просечности" споји уметност и живот. Псеудоиндивидуалност обилато егзистира у културној производњи, док индивидуалност остаје само илузија.[135] Представници Франкфуртске школе у критици културне индустрије одрекли су се на неки начин популарне културе, која је посматрана као инфериорна и контаминирана у домену естетике и политике.[136] С друге стране, Фиск, Хебдиџ (*Hebdidge*) истичу креативност и виталност популарне културе, при чему њени конзументи нису пасивни зависници, већ разликујући произвођачи значења.[137] Ово је сасвим добра подлога за миље значења спектакла, који у свом макроозначеном систему даје могућност сваком актеру да се семантички и симболички искаже.

Популарна култура је у либерално оријентисаним научним круговима на Западу постављена унутар модела моћи, односно на релацији доминације, отпора и потчињености или, како је то демаркационо означено, *high–low* у историјским и друштвеним релацијама. То често теоријско саплитање о високу и нижу културу или елитну и популарну културу било је засновано на класној хијерархизацији културних укуса.[138] Социјалну критику процене укуса дао је Пјер Бурдије (*Pierre Bourdieu*), успостављајући класе укуса у центар друштвених односа, статуса, друштвених преференци и животних стилова.[139] Ослањајући се на Бурдијеове поставке о поклапању друштвених класа и културних укуса, један број теоретичара смешта популарну културу, слично пролетерској, у поље субординације класно подређених у капиталистичком друштву.[140]

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

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

[137] Chris Barker, *н.д.* 46.

[138] *Исто,* 41.

[139] Pierre Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste,* Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 1984, 262–265.

[140] Džon Fisk, *Popularna kultura,* Clio, Beograd 2001, 57.

Фиск констатује да се позни капитализам, са својом тржишном економијом одликује робом, а „без ње је изгубљен, и не би је било могуће избећи чак и кад бисмо то желели.“[141] Роба има двојаку функцију: материјалну и културну, које успостављају кружење профита и значења. Кружење робе, профита, значења и вредности стварају нова правила игре између потреба и интереса. Концептуализација популарне робе имала би празан ход да се нису открили сви непресушни ресурси значења; па кад се каже *џинс, роба, потрошња*, одмах се потеже за питањем шта то значи у контексту моде, стила, бизниса или једноставно културе властитог ношења.[142]

Следећа карактеристика теорија подразумева да су се феномени популарне културе изједначавали са масовном културом. Са ескалацијом комуникационих достигнућа средином двадесетог века велики број појава теоријски је упакован у конструкцију масовне културе. На тај начин су социолози и антрополози поставили рез између елитне и масовне културе, при чему су „друштвену масу видели као џиновски агломерат јединки скупљених независно од унутрашњих структура друштва – класе, породице“.[143] Јасно је да су такве теорије масовну културу довеле на руб апстракције, јер се изгубила свака хетерогеност, сводећи је на „покорену масу или атомизоване појединце“. Насупрот теоријама масовне културе, аналитичари популарне културе наглашавају да се људи не понашају као маса у којој су поравнане друштвене разлике, већ да се разноврсно групишу и стварају сопствене изборе културних припадности.[144] Иван Ковачевић је у раду *Легенда о настанку blue jeans-a* констатовао да привидна униформност није наклоњена изједначавању, јер „неједнакост изражена у целини производних односа не може производити културу која тежи деструкцији таквих односа.“[145] Производни односи, социјалне разлике и разноврсност

[141] *Исто*, 19.

[142] Семантичка анализа феномена блу џинса в: Иван Ковачевић, *Легенда о blue jeans-u,* у, *Семиологија мита и ритуала II, Савремено друштво,* Српски генеалошки центар, Београд 2001, 62.

[143] Edgar Moren, *Duh vremena 1,* Biblioteka XX vek, Beograd 1979, 12.

[144] Džon Fisk, *Popularna kultura*, *н. д*. 29, 203.

[145] Иван Ковачевић*, н. д.,* 74–75.

културних припадности не дозвољава популарној култури било какву једнообразност.

Показује се да су теорије о популарној култури у другој половини двадесетог века углавном биле обрачун са конзервативним струјама у капиталистичком друштву. То посебно показује инвазија тумачења контракултуре и поткултуре.[146] Али, све што се више урањало у индустријализовани свет културе постајало је јасно да је „популарна култура контрадикторна до сржи".[147] И не само то, већ се унутар стилова води жестока борба за моћ. Семантичку абецеду читања популарне културе поставили су Ролан Барт и Дик Хебдиџ, који су стилове и моде довели у однос идеологија и хегемонија. Које се парадигме успостављају у читању популарне културе? Борба између различитих дискурса и дефиниција твораца знакова и симбола јесте борба за њихово поседовање. Хебдиџ и Барт истичу идеолошки карактер знакова, али не у смислу политичких акција, већ као борбу кроз значења.[148] Популарне културе функционишу по принципу сагласности са владајућим културама и идејама што успоставља хегемонију – „покретну равнотежу друштвених знакова".[149] Хебдиџ своју теорију заснива на формулисању стила као „намерне комуникације, видљиву конструкцију и опте-

[146] Ратка Марић објашњава да су поткултурне теорије у америчкој и британској социологији пролазиле кроз неколико фаза – од Чикашке школе тумачења делинквенције као „културе ниже класе" и британског тумачења омладинских девијација као културе радничке класе, па све до тумачења омладине као жртве и жаљења. Омладинске поткултуре не посматрају се више као преступничке, већ као релевантан друштвени и политички чинилац. B. Ratka Marić, *Potkultura,* Enciklopedija političke nauke, Savremena adminitsracija, Beograd 1993, 904-911.

[147] Džon Fisk*, Popularna kultura...,* 31.

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

[149] Грамшијева (*Gramsci*) формулација коју Хебдиџ интерпретира. Види: Dik Hebdidž, *Potkultura: značenje stila,* Rad, Beograd 1980, 23–26.

ређен избор, постављајући га у међупростор разних нивоа друштвених формација које се репродукују у искуству."[150] Када се то преведе на језик спектакла добијају се сцене које се у свом визуелно-сценском оглашавању боре за јавна позиционирања и репрезентовања успостављајући хегемонију значења на бини, у публици, посредством медијских маркера стилова и њиховог позиционирања.

Фузија музичких стилова и сценских технологија данас не може без тржишне и политичке борбе интереса. Конфигурација моћи више се не може упрошћено довести у опозицију *йойуларно* и *лейшшимно*, или *йойуларно* и *mainstream.* Лоренс Гросберг, Стјуарт Хол (*Lawrence Grossberg, Stuart Hall*) и други теоретичари популарне културе сматрају да се популарна култура стално појављује кроз двоструки механизам „одржавање и отпор".[151] Постоји широки опсег могућности за разне артикулисане ефекте културних пракси. И не треба се чудити када у неком тренутку оно што је субверзивно постане *mainstream,* отпор прерасте у естаблишмент, или се са елитне сцене пређе на популистичку бину.

Коначно, популарна култура се служи културним парадигмама, а онда их вешто пресвлачи у своју кумулативну проходност. Културне разноврсности, хибридизације, или укрштања налазе своје уточиште у разним *new age* и етнокреацијама и врло лако се уклапају у популарне трендове. Тада само потпадају под тржишне или идеолошке контролоре. Зато се са тих позиција поставља и питање не само културних садржаја него и порука. У којој мери се култура намеће у неким фундаменталистичким оквирима и парадигмама, без иоле могућности да се прикаже, како то тврди Иван Чоловић, као суштински несавршен, недоречен и порозан феномен.[152] Негде на крају приче о музичком спектаклу, надовезујући се на Еково (*Eco*) *оштворено дело*, отвориће се једна нова епоха или смер у крерирању музике за гледање.

[150] Dik Hebdidž, *н. д*., 87.

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

[152] Ivan Čolović, *Etno,* Biblioteka XX vek, Beograd 2006, 317.

II
ИСТОРИЈСКИ МАРКЕРИ СПЕКТАКЛА

Феномен спектакла оставља траг проласка великог таласа кроз орбите епоха. Он је догађајни прасак једног тренутка и трајања. Стога је неопходно да се спектакл посматра у историјском контексту. У овом одељку спектакл се препознаје у разноврсним формама јавних и репрезентативних сцена, које су се обликовале кроз историју, односно прати се његов развојни пут – од елемената праспектакла у ритуалној и обредној пракси, преко настанка театра и других репрезентативних представа, до модерног медијског спекатакла.

Призори и слике праспектакла

Генеза појма *спектакл* (речи и чулне слике) оставила је историјски отисак на разноврсне форме и значења. Тешко је и утврдити колико се спектаклом могао сматрати призор циркуске игре или амфитеатарске представе у римско доба, када је на позорницама било више учесника него у публици, или барокног позоришта и опере, бурлеске и мјузикла, па све до концерата и фестивала. Први корак процеса спектаклизације јавних скупова могао би се препознати у прелазу или комплементарности обредне и ритуалне праксе са сценским елементима. Обожавање и услишавање натприродних сила у потрази за благостањем згушњавало је људе у колективне чинове заједничких доживљаја свечаних упризорења, магијских привлачности и превласти чула вида, који су представљали усмераване праксе у формирању утисака. Бучни сезонски ритуали и церемоније, било да је реч о древним дионизијским, аполонијским светковинама или римским сатурналијама, постали су стожери у обликовању религијских и друштвених позорница. Соларне и лунарне светковине подстицале су друштвену кохезију

и визуелну перцепцију у конвенционалним ритуалима и церемонијама као што су поворке, жртвовања, гозбе, транс и друго. Улоге су биле јасно распоређене, дајући прве назнаке будућим сценским и гледалачким порецима. Већина теоретичара потврђује везу између религијских обреда и театра. О томе најбоље говори дионисијски култ чији су елементи пантомиме уз музику, певање и игре са прерушавањем ушли у сценски живот уопште.[1] Душан Рњак анализирајући Еурипидове *Бакхе* препознаје битне елементе сценске уметности, као што су прерушавање и маскирање, ритмичка игра, рецитовање и певање, гест и покрет, трансформација учесника ритуала, екстатички занос, гледаочево активно учешће, сценски простор, његова режија и музичка пратња.[2] Упризорење представа имало је своје прве драматуршке облике, елементе мистерије, али и симболике у велелепности и кићености. Корени спектакла могу се пратити и у развоју позорнице. Претпоставља се да је уздигнуто место за игру настало негде у хеленистичко доба, док је у Риму позорница била богато украшена и најчешће имала троја врата.[3]

Кроз историјске епохе светковине су од игре и обреда направиле озбиљан посао који је потребу заменио интересом, веровање забавом. Сачувани су само они маскирани остаци (древних сатурналија, дионизија, луперкалија), препознати у карневалима, циркусима, концертима, уметничким перформансима, сајмовима, вашарима, фестивалима. Сезонске светковине – фиесте и карневали – јесу праоснова спектакла. Термин *фестивал* етимолошки се доводи у везу са латинском речи *festus,* „свечан", „празник", односно

[1] Маја Паровић-Пешикан, *Култне игре и маске у представама дионисијског круга античког вазног сликарства,* Фолклорни театар у балканским и подунавским земљама – Зборник радова, посебна издања књ. 21, Балканолошки институт, Српска академија наука и уметности, Београд 1984, 55.

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

[3] Термин *позорница* у: *Rečnik književnih termina,* Institut za književnost i umetnost u Beogradu, Nolit, Beograd 1986, 591.

festivitas, чије је значење „пријатност, веселост, задовољство, уљудност, љупкост, срдачност, шаљивост".[4] Фестивали и карневали развијали су се као сезонски празници, уводећи ритмичан склад између свакодневног живота и догађаја. То су и данас – уоквирено распоређивање датума кроз годину, односно *време изван времена*. Питер Бурк (*Peter Burke*) ипак сматра да су фестивали у средњевековним градовима били свакодневно присутни у разноврсним перформативним представама певача балада, кловнова, као и мноштва разноликог становништва, које је пунило улице и тргове.[5] Били су то и зачеци популарне културе. Фиесте и карневали представљали су још у првобитној основи јавни сервис између пијетета и забаве, контроле и слободе. Био је потребан сасвим мали корак од ритуално-светковног до сценског уздигнућа да би се добио фронтални визуелни догађај. Светковине карневалског типа истовремено су биле и позорнице засноване на драматизацији живота и смрти, добра и зла, жеља и изобиља.[6] Већина првобитних позорница заснивала се на наративима испољеним кроз посвећене приче, митове, легенде у величању богова и хероја, а све у друштвеној функцији морала и врлина. Фиесте су се временом трансформисале у маркете/вашаре постајући својеврсно тржиште у размени људи и добара. Отприлике у том периоду вашар–позорница–тржиште поприма елементе спектакла у којем се гледање дистанцира од призора. Оног тренутка када моћ перцепције и опчињености улази у производни циклус, спектакл добија пуни замах. Гледање постаје активност у коју се улаже и која се троши.

Прва асоцијација на праспектакле биле су и Олимпијске игре као комбинација атлетских такмичења, верских обреда, музичких и плесних представа. Био је то увод у исказивање репрезентативних садржаја ривалитета, да би се истакли сви ефекти моћи и дивљења. Дакле, цела заједница је учествовала у ритуалима и обредима концентрисаним на хијерархизацији екстраваганције појединач-

[4] *Festus* од корена речи *feriae* што означава празничке дане одмора. Његов субстантив, изведени облик гласи *festum* што значи „празник, светац, светковина" в. Јован Ђорђевић, *Латинско-српски речник,* Београд 1997.

[5] Peter Burke, *Popular Culture in Early Modern Europe,* New York University Press, 1978, 36.

[6] J. C. Cooper, *Introduction, The Dictionary of Festivals,* London 1990, viii.

них моћи. У античко време свечаности са надметањем у спорту (пентатлон) и музици, одржаване сваке четири године у Зевсовом светилишту Олимпији, проглашаване су или лојалним или паганским догађајима. Међутим, преломни тренутрак у формирању спектакла била је 1894. година, када су у амфитеатру Сорбоне, на иницијативу Кубертена (Coubertin) Олимпијске игре прокламоване у манифестацију под геслом *Citius, Altius, Fortius.* Да ли се уопште слутило да се иза овог гесла крије све присутнија и раширенија броба за политички, економски и бирократски престиж, као и да се „глобални перформативни карактер" ишчитава кроз националне интересе.[7] Та релација ритуал–игра–фестивал, како је антрополошки конципирао Џон Мекалун (*John MacAloon*), препознаће се у многим видовима спектакла као што су филмски, комерцијални, уметнички фестивали, опера, драмске представе.

Развој сценског спектакла

У раном средњем веку (XIII век) спектакл је тумачен као скуп појава и догађаја који привлачи поглед и буди одређене емоције. Са значењем представе намењене публици, спектакл посебно почиње да се развија у доба барока и ренесансе. Употреба ове речи доводи се у везу са настанком средњовековног позоришта, односно публике (*spectator*) у театрализацији светковине.[8]

На самим почецима елементи позоришта (грчка реч *theatrum*)[9] препознавали су се у ритуалима и светковинама са наменом да ис-

[7] John J. MacAloon, *Olympic Games and the Theory of Spectacle in Modern Societies,* in: Rite, Drama, Festival, Spectacle, Rehearsals Toward a Theory of Cultural Performance (ed. John J. MacAloon), Institute for the Study of human Issues, Philadelphia 1984., 248–249.

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

[9] Лат. *theatrum* значи поред позоришта и „место за јавне борбе"; „гледаоци, слушаоци, скуп, делокруг, поприште". Бошко Богдановић и Светомир Ристић, *Латинско – српски речник, н.д.,* 439.

пуне градске улице и тргове, уз учешће свих житеља. Свечани уласци владара у градове, сахране, комичне игре, идиле, пасторале, драме витешких надметања, карневалске поворке у знак доласка пролећа биле су израз потребе да се живот визуелно представи. Дивињо наглашава то друштвено искуство, које се постепено трансформисало у театрално искуство, као кодификовање једне *свечане театрализације свог живота.*[10] Реконструкција ових средњовековних уличних призора/представа можда се провлачи кроз историјску имагинацију, јер је мало трагова у сведочанствима из тог времена, осим забележених и сачуваних музичких пратњи, разних песама и панегирика. „Више него иједан други тип друштва, средњовековна друштва су представљала `цивилизације које су почивале на чулу вида.“[11] Све што је улазило у номенклатуру раносредњовековних позоришта и светковина обухватало је „јавне призоре разноврсног садржаја од организованих дочека, државних церемонија, организованих гошћења, глумачких и такмичарских игара па до јавног кажњавања и јавних погубљења.“[12] Позориште и спектакл су у раном средњем веку представљали јавна окупљања, која су могла да имају и профани и сакрални карактер, у зависности од тога да ли се радило о светковинама на трговима или у оквиру црквених литургија.[13] То мноштво јавних чинова преточених у догађаје имало је оштрије изражене спољне облике него данас, са већим степеном непосредности и искључивости у исказивању осећања, а све у циљу да се допринесе узвишености строго утврђеног друштвеног поретка.[14]

У време ренесансе спектакл означава експозицију виђења. Од почетка XVI века или, тачније, са појавом сценског простора, спектакл се употребљава у значењу позоришта. То је у складу са

[10] Žan Divinjo, *Sociologija pozorišta /kolektivne senke/,* Beograd 1978, 95.

[11] *Исто*, 137.

[12] Станоје Бојанин, *н. д.,* 240.

[13] Станоје Бојанин наглашава да је световна форма позоришта више била обликована у литерарној форми приказивања – тзв. „свето позориште“. В. Станоје Бојани, *н. д.,* 242.

[14] Јохан Хојзинга, *Јесен средњег века,* превод Страхиња Костић, Матица српска, Нови Сад 1991, 7.

идејама *бити виђен од стране публике.* У средњем веку позорница је у почетку била привремена дрвена конструкција са доњим делом који је симболично представљао пакао и уздигнутим постројењем симболички намењеним рају. У елизабетанском периоду позорница је увела истурени простор за игру. Појавом сцене и публике спектакл није више догађај који се даје или поклања, већ сервира. Прекретница у историјском развоју спектакла, а тиме и у употреби овог појма везана је за барокни период од XVI века. Настанак Шекспировог позоришта *Глоб,* Сабатинијево пројектовање сценског простора, као и естетичка идеологија садржана у концепцији „сцене-кутије“[15] уједно су и прве смернице у настанку класичног позоришта са елементима спектакла. То је један колективни оглед хипнозе и реалности, привида и случаја који и данас представља кључ спектакла. Средином XVII века просценијум добија декорисану кулису, који су први увели Италијани. Тиме се постизала перцепција дубине. Спектакл се развијао од барокне наглашене сценске декоративности до чулног рококоа у којем се све више изграђује рафинирани стил публике. Под утицајем просветитељства позоришни спектакли постају у XVIII веку узбудљив свет светла и таме, али и друштвена пародија у молијеровском значењу *грађанина племића* (опера буфо, балад опера, зингшпил). Развој позорнице подразумева све већу употребу техничких средстава, чиме се повећава *сценски натурализам.* Од друге половине XVIII века и под утицајем француских просветитеља траје борба против *затворене и окамењене сцене.* Преломним тренутком сматра се Русоово *(Rousseau*) *Писмо Даламберу* (*La lettre d'Alembert)* у којем је назначено сучељавање два основна погледа на позориште, па тиме и спектакл – позориште као ограђени простор регулисаног морала и светковина као отворени простор за слободно деловање.

[15] Сабатини је схватио сценски простор као визуелну пирамиду чија је база плато и врх око сваког гледаоца. В. Jean Duvignaud, *Spectacle et Société,* Paris 1970, 74. Техничка достигнућа везана за сценски простор претварају сцену не само у репрезентацију драмских акција, већ у поље акција низа изненађења. Паралелно са италијанском сценом у енглеској и шпанској драми јавља се „сцена кутија“, која развија нови тип естетичке идеологије и у приказивању слике на позорници намеће један регулативни систем. Žan Divinjo, *н. д.,* 356–357.

Волтеров и Даламберов просветитељски укус у прокламовању позоришта као увежбавања грађанске префињености супротстављао се Русоовом окретању „велелепним уличним призорима“ светковина у којима се у романтичарском духу величала „народна једнодушност“.[16] Видимо да се ови опречни ставови умногоме надовезују на дихотомију сцене и светковине, односно на различите начине изражавања извођења и гледања. Спектакл је све до XIX века означавао појам за позориште. Он је обликовао неколико културних модела као што су отворене сцене на булеварима и трговима, позоришне куће, мјузикхолови, бурлеске.

Следећи преломни тренутак у обликовању спектакла јесте настанак филма. Када су крајем XIX века покретне слике загосподариле светом, спектакл је постао филмски догађај и опчињено зурење у платно. На Едисоновом (*Edison*) открићу тридесетпетомилиметарске траке и прве биоскопске представе – изума браће Лимијер (*Lumière*) конструисан је поптуно нови визуелни строј. У почетку неми филмови, а касније звучни, или црно-бела слика, па потом колор – били су само нови визуелни патенти који су активирали и увежбали перцепције и рецепције у што израженијем доживљају илузије. Тај утисак покретне и непрекидне слике, која се временом технички развијала у бескрајне могућности савршенства слике и звука, постао је главни меритељ спектакла. Појава филма, затим кубизма и апстрактне уметности који руше класичну концепцију простора, „нанели су фаталан ударац илузионистичком декору“ тешких сценских завеса. Режија као нова организација сценског простора уместо пасивног декора успоставља нови поредак у којем сви облици сцене имају активну улогу. То се назива „сценска револуција XX века“.[17]

И док се у првој половини двадесетог века спектакл обликовао кроз артистичке иновације, дотле су сценски динамизам и визуелни режими постали погодан инструмент за испољавање свих претећих идеологија и популистичких докрина. Сценски спектакл у XX веку добија карактер идеолошког спектакла са заглушујућим и застрашујућим призорима масовне хистерије и харизме вође.

[16] *Исто*, 488–89.

[17] Pjer Lajak, *Šalon na ulici,* у: Urbani spektakl*,* CLIO, Beograd 2000, 87.

Стадионски догађаји и други спектакли на отвореним просторима одређују спектакл као идеолошки рам у тоталитарним режимима.[18] Тридесетих година двадесетог века спектакл се препознаје у Тингшпилу (*Thingspiel*) – велики амфитеатри, позорнице под ведрим небом, говорни хорови, ораторијуми, чију драмску основу преузимају нацистички спектакли. Велике свечаности/митинзи у част вођа обележили су спектакли на стадионима, спектакли у покрету (параде) и разни нацистички ритуали, као и касније комунистички игрокази и свтковине у славу револуција. Спектакл је све више постајао израз строгости и императивности. Или, како је то Бодријар приметио, „у сваком спектаклу гигантизма постоји неумитност катастрофе".[19]

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

[18] Све почиње 30-их година и настанком *Thingspiel*, великих амфитеатара, позорница под ведрим небом за преко 10 000 гледалаца, говорних хорова – ораторијума који ће бити основа нацистичких спектакала, али и комунистичких стадионско-парадних догађаја, комунистгичких игроказа за масе. Hening Ajhberg, *Nacistički 'Thingspiel',* Kultura, 73-75, Beograd 1986, 164–165.

[19] Жак Атали, *н. д.,* 119.

уметности са аудиовизуелним ефектима.[20] Парадоксално или не, али док се спектакли оштре на масовности и што грандиознијим сценским здањима, дотле се њихова креативна страна окреће или враћа интерактивним праксама које подсећају на ритуалне и магијске радње са јасним индивидуалним улогама у колективној представи.

У XX веку изумљено је преношење оптичких сцена помоћу електромагнетских таласа, што је увод у медијски спектакл, односно спектакл у кући. У ери шоу бизниса, побуна, ратова и катастрофа, спектакл се захваљујући радију и телевизији, с једне стране „улоговао" у сложену информативну мрежу, док се, с друге стране, удобно сместио у своју монтирану стварност. Он улази у свакодневицу где се у време рада и доколице екранизују разноврсне ситуације из свакодневица и шоу бизниса. Коначно, дигитални и сајбер простори дали су спектаклу нов идентитет, па је он свој илузионизам заменио за виртуелизам. Човек данас није импресиониран чудесним, јер је чудесно постало могуће и остварљиво. Нове технологије сателитских преноса, кабловски ТВ програми, и будући технолошки изуми узимају спектакл за свој главни опит.

Овај мали времеплов представио је спектакл као историјски конструкт који је имао своју развојну путању. У почетку је то био призор, затим сцена, и на крају технологија. Када се каже *спе̄ктакл* све се више мисли на добро исплативу представу. Двадесети век ће ипак остати запамћен као век спектакла који се у потпуности институционализовао и комерцијализовао, постајући главни носилац свих видова јавних репрезентација.

Музички спектакл кроз историју

Развој музичког спектакла највише се испољавао кроз форме фестивала и концерата у општем значењу. Спектаклизација фестивала и концерата је отргнута од њихових ритуално-светковних прапочетака. По Хабермасовом (*Habermas*) мишљењу, све до краја XVIII века музика је била везана за функције репрезентативне јавности црквених обреда, дворских свечаности и уопште сјаја

[20] Pjer Lajak, *Šalon na ulici,* Urbani spektakl, YUSTAT, CLIO Beograd 2000, 74.

„свечаних призора“. Најпре су се еманциповала приватна музичка удружења – *Collegia musica*, која су се затим развила у јавна концертна друштва.[21]

Фестивали

Ренесансно-барокни фестивали постају све више професионалне институције. Тако су се у Француској одржавали литерарно-музички фестивали познати као *puys,* а победник је носио титулу принца од *puy-a.*[22] Фестивали су имали више елитни карактер где је њихова популистичка основа служила као инструмент у истицању моћи владара и цркве. Док су се у Енглеској фестивали обликовали у професионалном оквиру музичких друштава, дотле је концентрација музичких догађаја у другим европским земљама била и даље део дворског естаблишмента. У Италији су *festusi* укључивали раскошне дворске разоноде и процесије који су представљали контролни вентил у сузбијању популистичког незадовољства. Публика је дисциплиновано стајала, махала и аплаудирала у улози декора, улазећи у видокруг краљевских балкона, у замишљеном лику народа-нације. Од XVIII века посебно су били значајни пригодни фестивали посвећени одређеним композиторима. На пример, 1784. године на Хендловој комеморацији одржан је музички спектакл на којем је учествовало петстотина извођача, а који је временом постао фестивал. У Америци су фестивале посебно популарисали немачки имигранти (један од највећих фестивала икад одржаних одиграо се у Бостону са хором од 10.000 учесника и оркестром од 1.000 извођача). У току XIX века постали су популарни фестивали који су имали и аматерски карактер, пре свега у популарисању музике.[23]

У XX веку долази до умножавања фестивала свих врста. Нове комуникације и методе промоције изнедрили су етаблиране фестивале са више интернационалним карактером него у XIX веку. Зато се данас може говорити о вишедеценијској традицији неких

[21] Jirgen Habermas, *Javno mnenje,* Kultura, Beograd 1969, 53.

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

[23] *Исто*, 506–508.

фестивала као што су *Maggio Musicale Fiorentino, Holland Festival, Festival Lucerene, Edinburgh festival, Prague festival* и други. Древни и питорескни градови и села постали су добар разлог за организовање музичких фестивала. Историјска места, посебно амфитеатри, ревитализовали су њихов светковни карактер у виду великих музичких представа (фестивали у древним амфитеатрима Ефеса, Картагине, Таормина на обронцима Етне и др.). Музички фестивали, с једне стране, одржавају стандарде у формама и садржајима, а с друге стране теже експерименталним захватима и новим уметничким искуствима. И док се фестивалски програми придржавају својих устаљених поредака ревијалног и такмичарског карактера, дотле уметничка искуства руше постојеће клишее. На прагу другог миленијума праве медијске посластице су и такви експерименти као што је музички фестивал на Куби који је трајао деведесет минута, док се слике од путера и скулптуре начињене од леда нису отопиле, са завршницом запаљеног клавира – а све са поруком да је уметност промена.[24] *Open air* фестивали испунили су посебно мапу летњих дешавања широм света. Више нема места на овој планети које у једном тренутку неће искрснути као фестивалска мека – организатори се утркују тражећи што атрактивнија места, јер су фестивали постали врло уносна грана туризма и бизниса. Програми и садржаји фестивала указују на неколико облика ових спектакуларних догађаја. Један облик фестивала представљају тематски и жанровски издвојени музички догађаји који показују достигнућа и популарности одређених музичких праваца, односно њихових представника. Други облик фестивала по свом садржају све се више враћа свом изворном карактеру светковине: сцена, забава и празник као тржиште.

Концерти и опере

Развој музичке сцене може се пратити преко главних облика – концерта, опере, ораторија, симфоније.[25] Појам *концерт* води

[24] Овакви и слични примери пуне медијске ступце као *сензације* или *арт рекорди.* в. *Danas,* 10. jun 2003, 17.

[25] *Ilustrirana enciklopedija glazbe,* (ur. Paul Du Noyer), Veble commerce, Zagreb 2005, 252.

порекло од италијанске речи *concerto* чије је првобитно значење било „заједничко извођење“.[26] Концерт представља инструментални облик извођења музичког дела, али такође означава и само музичко дело. Претече концерта била су музичка извођења углавном затвореног типа у црквама, на дворовима, академским клубовима (у Енглеској *Academies Musical Clubs*, у Немачкој *Collegium Musicum*, у Италији *Academia* итд.). Први концерти отворени за публику која плаћа улаз организовани су у XVII веку, у лондонским тавернама. Првобитни концертни простор описан је у делу Роџера Норта (*Roger North*) *Memories of Music*: Постојала је велика соба у којој је један део са завесом представљао издигнуту ложу за извођаче, а остали део просторије испуњавали су мали столови и столице; карта је била један шилинг.[27] Те прве мале концертне просторе осмислио је Џон Банистер (*John Banister*). У каснобарокном периоду инструментална музика све је популарнија – *concerto grosso* и *solo koncert*.[28]

У току XVIII и XIX века концерти су се одржавали у лондонским парковима, али су и пројектована посебна здања – *холови* (најпознатији *Royal Albert Hall* саграђен 1871. године). Од тада концертни простори представљају значајне архитектонске пројекте акустичних сала, бина и простора за публику. За развој концертне институције посебно је значајна трансформација оркестра и стварање професионалне институције зване филхармонија. Симфонијска извођења посебно Хајднових (*Haydn*), Моцартових (*Mozart*), касније и Бетовенових (*Beethoven*) симфонија умногоме су одредила карактер концерата. Концерти су посебно у XIX веку представљали основни модел вечерњих провода у елитним круговима. Да концерти нису више само забава за имућне него и зарада, па и први показатељи бизниса, показују и поједини сценски наступи већ афирмисаних пијаниста Шопена (*Chopin*) и Листа (*Liszt*).[29] Они су

[26] Percy A. Scholes, *The Oxford Companion to Music,* Oxford Univesity Press, London 1944, 206.

[27] *Исто*, 206.

[28] *Ilustrirana enciklopedija glazbe,н.g.,* 260.

[29] *Muzička enciklopedija 2*, Jugoslavenski leksikografski zavod MCMLXXIV, Zagreb 1974, 466.

први уметници који су своје пијанистичке виртуозности подигли на ниво представе за гледање са одговарајућом ценом. Организоване турнеје широм Европе биле су доказ велике цене и привлачности савршених извођачких прецизности, брзине или музичког колорита. Перформанс оличен у споју музичара и инструмента пројектовао се у опчињавајућу слику музике за гледање. Насупрот солистичким концертима постојао је и музички колектив. Сцена испуњена музичарима представљала је посебан визуелни доживљај. Истовремено оркестарско извођење, склоно великим димензијама и нагомилавању изражајних средстава, које је посебно било заступљено у Берлиозовим (*Berlioz*) наступима, дало је виши ниво значаја диригентима – организаторима. Оркестрација концерата постала је права драмска представа музике у призорима – *Фантастична симфонија* или *Ромео и Јулија*.[30]

Паралелно са развојем инструменталних представа развија се од XVII века и опера – музички театар карактеристичан за забаве фирентинске аристократије. Прва оперска кућа која је зависила од плаћања улазница била је *Teatro San Cassiano* у Венецији. У развоју спектакла опера је значајна институција, јер је развила музичку технику познату као *рецитатив*, који се темељио на поемама древне Грчке. Ова врста музичког говора и глуме постаје временом један од носећих стубова опере као музичког спектакла.[31] Још од барокног времена опера је имала све одлике институције под руководством импресарија, племићке елите и градске управе. У почетку оперске представе су се одржавале у периодима сезонских светковина – карневала, да би привукле што више посетилаца. Оперски спектакл је на тај начин симболички оличавао величанственост не само позоришта него и града, па и државе.[32] У време раног романтизма, поред концерта, опера представља популаран уметничко-сценски облик. Радикалан преображај оперске сцене увео је Вагнер (*Wagner*) са делима епске театрологије.[33] Вагнер је

[30] *Ilustrirana enciklopedija glazbe, н. д.,* 265.

[31] *Исто,* 258.

[32] Ivana Neimarević, *Koncept suverena i mesto scenskih prezentacija*, Kultura, časopis za teoriju i sociologiju kulture i kulturnu politiku, 116/117, Beograd 2006, 55.

[33] *Ilustrirana enciklopedija glazbe, н. д.,* 265.

разбио стандардне форме чинова, уводећи симфонијске оркестре и лајтмотиве да би потенцирао драмски карактер музичког дела. Акустика, илуминација и инсценација стварају Вагнеров свеобухватни театар, који је обично био континуирано и кординирано усмерен ка завршном драматуршком заплету.[34] Нешто слично се појављивало и у визијама великих композитора као што је Малер (*Mahler*), који је тврдио да симфонија мора бити попут света, мора све обухватити.[35] У таквим делима спектакл је нашао своје уточиште.

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

Преноси музичких сцена постају значајан производ на медијском тржишту. То могу да буду висококонвенционални музички спектакли као што је, на пример, већ устаљени вишедеценијски новогодишњи концерт музике Јохана Штрауса (*Johan Strauss*) у Бечу, или све импозантније сцене извођења оперских дела у великим амфитеатрима. Али могу да буду и потпуно иновацијски спектакли, водећи се Кејџовом идејом да се не треба бојати нових идеја већ старих идеја.[36] Са визуелним и акустичним иновацијама, концерти представљају праве сценографске пројекте и достигнућа. Ево неколико примера: познати су концерти/спектакли Мајк Олдфилда (*Mike Oldfield*) и његови синтисајзерски хепенинзи седамдесетих година двадесетог века, затим *open air* перформанси

[34] *Muzička enciklopedija 3*, Jugoslavenski leksikografski zavod, Zagreb 1977, 706.

[35] *Ilustrirana enciklopedija glazbe,н.g.,* 266.

[36] *Исто,* 392.

Жан Мишел Жара (*Jean Michel Jarre*), последњи концерти рок стваралаца Питера Гебријела (*Peter Gabriel*), са кружном бином и котрљајућом лоптом у коју је смештен извођач, или сценски деструктивизам попут концерата Алис Купера (*Alice Cooper)*, дигитално-ласерска визионарства *DJ* техно наступа. Необичност и атрактивност места где се приређују довољан су адут да се концерти прогласе спектаклима: у пећинама, пустињима, испред пирамида, на трговима и у парковима, на острвима, у морским дубинама или на висинама од неколико десетина хиљада метара.[37] Претпоставља се да ће концерти у огледалу спектакла, идући ка иновацијама, у некој будућност бити исто толико виртуализовани, колико ће се вратити неким својим исконским елементима светковања.

Мјузикли и ревије

Мјузикли и мјузикхолови[38] појавили су се као одговор на буржоаску квазиуглађеност, отварајући врата малим задовољствима радничког живота. Овај тип музичке сцене условљен је својом театарском и драмском улогом у представи, као и потребом да публика певуши мелодије кад одлази из театра.[39] Мјузикли су драмско-музичка врста која је произашла из музичких комедија тзв. лаких опера и бурлески. Елементи лаке опере подразумевали су „површну фабулу", песму и вишегласна финала на крају чина, док је из бурлеске преузета форма скечева.[40] По садржају у којем доминира љубавна фабула мјузикл је у почетку сличан оперети. Мјузикл се појавио у Енглеској крајем XIX века, да би свој пун успон имао у Америци. Од усмеравања ка забавној сатири, мјузикл се све више

[37] Једна од последњих емитованих вести била је да је група *Queen of the stone age* одржала концерт у руднику (Немачка) 700 м испод земље. *Вести B92* 23 h, 21. 11. 2007.

[38] Израз *music hall* је врста варијетеа са забавним програмом, плесним, акробатским, музичким тачкама и водвиљима. Овај израз је први пут почео да се користи 1848. године када се у Лондону отворио *Surrey Music Hall.* В. *Ilustrirana enciklopedija glazbe, н.g.,* 425.

[39] *Исто*, 410.

[40] Rečnik književnih termina, Beograd 1986, 441.

афирмисао као музичка прерада драмских дела – *Oklahoma, Carrousel, Kis me Kate, My fair lady* и друга. Мјузикл подразумева три форме: драмску фабулу, музику и балет. Како су се смењивали музички трендови тако су се и мјузикли сценски и садржајно усавршавали. На пример, од седамдесетих година двадсетог века под утицајем рокенрол музике настали су мјузикли *Hair*, *Jesus Christ Super Star* и *Tommy.* Ови мјузикли су и филмски екранизовани као што је играни филм Формана (*Forman*) Коса (*Hair*). Иако су по форми и садржају мјузикли најчешће имали забавни карактер, они су такође, због својих текстова и порука, представљали ангажована и сатирична дела са критичким односом према друштву и стварности.

Током XX века мјузикли су преплавили велике метрополе, постајући средиште сусрета мушке доколице и женског тела као робе и задовољства (уколико се има у виду да су њихови први извођачи потекли из лондонских крчми).[41] Но, временом мјузикли су због своје популарности, као спектакл, постали и добро исплатива роба. Мала задовољства и доколице претакали су се у бурне доживљаје и велике догађаје. Од разбарушених представа мјузикли се све више уобличавају у конвенционалну институцију успостављеног протокола публике и сцене.

Један од облика сценског приказивања који је утицао на развој спектакла јесте *ревија*.[42] Овај вид спектакла настао је у Француској и Италији и сматра се да су му претходили ритуални облици *низања монолоīа* у доба мајстора певача (*Meistersänger*), покладне игре или поскочице путујућих музиканата лакрдијаша. Прави развој уследио је у XIX веку у Паризу, на кабаретским позорницама *Chat noir* и *Moulin Rouge,* где су се изводили лаки забавни комади „богато опремљени, са алузијама на актуелне догађаје, личности и разне скандале.“[43] У почетку су се ови догађаји приказивали на

[41] *Ilustrirana enciklopedija glazbe*, *н. g.,* 425.

[42] Ревија је реч француског порекла, *la revue* – „преглед“. Облик сценског приказивања састављен од многобројних сцена, појединачно нанизаних, само овлаш повезаних, веома сликовитих и често веома раскошно опремљених, већином сатиричног садржаја. В. *Rečnik književnih termina*, 654.

[43] *Исīо*.

крају године, као преглед протекле сезоне. Следећи корак ревије-спектакла проистекао је од берлинског позоришта *Метрополь*, које се истицало мегаломанским представама са огромним ангажовањем костимираних артиста, богатом декорацијом и светлосним ефектима. Војислав Вучковић је анализирао ревију као музичку форму која се користила и за пропаганду. „Тај спољни облик је спој идеолошког садржаја позоришног *zeitstuck* и футуристичко-дадаистичке сцене која је од кабареа позајмила ревијалну форму у циљу ослобађања од монотематске драмске радње“.[44] Коначно, ревијална представа је постала амблем америчке музичке сцене. И како је у једној новинској репортажи назначено ревија је „богато пасторче сцене“.[45] Такви спектакли су у пуном смислу дали печат „гламурозној“ музичкој сцени, постајући и привлачни артикл на тржишту спектакла. Присуствовање таквим представама у великим дворанама постало је привилегија оних који су такво задовољство могли да плате и придонесу општој слици једног друштва благостања.

Главне прекретнице музичког спектакла модерне од средине XX века могу се назначити у следећим преломима: 1. Музичко-сценски простори постају све разноврснији простори посебно архитектонски пројетковани; 2. Електронска инструментација је у потпуности променила сензибилитет слушалаца. „Док је класична музика трагала за лепотом и естетском чистотом, док је џез привилеговао изражајност, поп музика настоји пре свега да буде снага, енергија користећи, такође, претходна два аспекта звучне грађе.“[46] 3. Музички спектакл се пројектује у (не)предвидив догађај, са циљем да изазове изненађење и фасцинацију; 4. У средишту спектакла више није само мелодија и хармонија, већ ритам који управља просторним понашањем; 5. Људски глас добија на вокалној снази и моћи са све већим техничким надмудривањем онога што у ствари јесте (*play back,* матрице, микрофони који замењују вишегласје); 6. Сценографија се све више уклапа у акустична и светлосна достигнућа, а позорнице у архитектонске конструкције.

[44] Vojislav Vučković, *Muzika kao sredstvo propagande* (одломци из докторске тезе), Savremeni akord, vanredni broj, 1961, 14.

[45] Предраг Ђуричић, *Ревија – богато пасторче сцене* , НИН 13. 8. 1961.

[46] Anri Torg, *Pop i rok muzika,* Clio, Beograd 2002, 34.

(И)реверзибилно време спектакла

Маркирање спектакла кроз прошлост издвојило је конструкције историјског времена и друштвеног времена. Историјско време се чита кроз моделе цикличности и линеарности. Време у древним друштвима било је колективно организовано кроз делатности свакодневице и светковања. То је било усаглашено згушњавањем ритмичног тока обреда, ритуала и светковина. Ове тачке на временској мапи представљале су устаљени проток живота – „време без конфликта“.[47] Визуелизација и репрезентативни карактер ритуала и светковина у сусрет спектаклу били су само гаранција животне стабилности. Време се мерило према том друштвеном склопу периодичних и цикличних окупљања људи. Пошто обреди и светковине поседују особине праспектакла, може се рећи да су они одржавали унутрашњу равнотежу протока времена.

Трансформација производње, подела класа, вишак вредности и моћ сопственика богатстава, снаге веровања у моћи владара и богова, створили су време изван репетитивних пракси. Економска историја успоставља иреверзибилно време производње и потрошње, а оне успостављају начела губитка и добитка, трошења и прекомерности или неумерености. Симболичка вредност визуелизације и *временски вишак вредности* доводе се у везу са моћима појединаца, чиме се стичу предуслови за временску неповратност и персоналну темпорализацију у функцији стварања и селекције историјске свести и памћења. Спектакл се неумитно оглашавао и формирао управо у тим првобитним иреверзибилним преградама личности и догађаја и акумулацији датума. Бити на сцени, изван масе, посматран као објекат дивљења, послушности, херојства – све то увело је ритуале и светковине у *сектор моћи и екстраваганције* догађаја. Само они носиоци цикличног времена своје статичне заједнице који су се издвајали влашћу, ратовима, авантурама или стваралаштвом учествовали су у обликовању персоналних историја, постајући репрезенти и јавно доступне сцене у спектаклизацији историја. Дебор је сасвим добро запазио да су хроника и хронологија изрази иреверзибилног времена моћи.[48] Догађаји у

[47] *Исто*, 94.

[48] *Исто*, 96.

владарском окружењу од дворских свечаности до крвопролића постали су потка за настајање политике меморије и механизми за трансмисију моћи кроз сукцесију догађаја. Тако су препознатљиви елементи историје спектакла добили своју улогу у креирању поредака као наручених и узорних историја. Дакле, временска реверзибилност се показала у свом непромењеном издању цикличности, док је временска иреверзибилност била намењена фабриковању догађаја. Све што су означили историјски маркери спектакла понекад се креће помоћу центрипеталних и центрифугалних сила, које, на крају крајева, умирују друштвена таласања, успостављајући друштвену равнотежу. Зато су спектакли историјски сагледиви и друштвено препознатљиви.

Пошто је одређена временска одлика спектакла у конструисању историја, следећа карактеристика тиче се односа перпетуације и променљивости. Непрекидна одрживост, сталност или непрестана појавност спектакла јесу гарант да се преокупација сценом, масом, визуелизацијом никад не доводи у питање и да се типологизација и развој спектакла увек може перпетуирати. Међутим, спектакл је, да би опстао, стално суочен са сопственом тежњом да се мења и доказује доминантну позицију на скали репрезентације. Управо зато што је себи наменио улогу иреверзибилног играча времена, спектакл је постао полигон за увежбавање промена, што је погодовало успостављању равнотеже између елитног и популарног, популарног и популистичког. Путујуће средњовековне дружине нашле су своје уточиште у позоришној институцији, улични свирачи и забављачи постали су водећи артисти мјузикла и институција мјузикхолова. Идући даље – медијска открића, „чуда“ од изабраних корисника доспела су на масовно тржиште грамофона, микрофона, радија и телевизије. У том смислу, спектакл је кроз историјско време себи обезбедио улогу изазивача и преметача промена, да би и на тај начин, осигурао себи место догађајне линеарности и поновљивости. Зар у томе не препознајемо његову амбивалентност случаја и система.

Временско конструисање спектакла укључује и дихотомије, посебно када се спектакл посматра кроз процесе производње и потрошње. Уосталом, није ли Дебор приметио да је иреверзибилно време производње мера робе.[49] То је време које озваничава разне

[49] Guy Debord, *н.д.,* 95.

интересе и потребе потрошача спектакла, произвођача или извођача. У доба индустријализације и технолошког развитка време се дизајнира у нови хомологни дискурс рада и доколице – дневна или ноћна сатница, радна недеља, викенд, годишњи одмори. За Дебора то је *псеудоциклично време* у виду прерушене робе производног система.[50] Ово време привидно одваја приватни и јавни живот. У такве временске блокове смештен је спектакл као егзистенција и потрошња, рад и забава. Свакодневно конзумирање слика ствара спектакуларно време. Видели смо у краткој ретроспективи да су музичке сцене и технолошка достигнућа у разним периодима – од концерата, опера, мјузикла до радија, филма и телевизије – успостављали ту дихотомију рада и доколице, рада и задовољства.

Могла би се успоставити још једна категорија која Дебору вероватно није била довољно значајна, а то је симболичко време перцепције и доживљаја спектакла. У средњовековним светковинама илузија, обмана и пародија биле су аутентични доживљаји спектакуларног времена; у савременим спектаклима они су разоткривени, јер су део технолошких инсталација које исписују своје технолошко време. Када је на позорници извођач маскиран у ласерско-дигитални систем боја, а приказан у хипертрофираном лику на видео-биму, време се тада мери по количини утисака који кореспондирају са инсталацијама.

Универзално укрштање цикличног и иреверзибилног времена увек се препознаје у спектаклима. Сада се они доводе у везу са медијским презентацијама које фестивалску и концертну робу и њихову амортизацију пласирају у укалкулисану административно-информативну меморију. Време се мери по рекламама, џинглима, спотовима. Спектакл све више постаје владајућа друштвена организација, што је Дебор и предвидео. Али, да ли такав статус парализује историјско време и меморију. Мислим да се, идући напред, спектакли и даље циклично одвијају, стварајући временске линеарне инсталације густих догађаја и сложених асоцијација било да се ради о концертима или катастрофама. Иако су на први поглед спектакли ефемерне појаве, они имају способност перпетуације и дубоко су историјски програмирани. Њихова ововременост у ствари је прекорачење садашњости, или у правцу прошлости или будућности.

[50] *Исто*, 110.

III
СПЕКТАКЛИ СОЦИЈАЛИЗМА: МУЗИКА И МОЋ

Двадесетим веком владала је опчињеност сценом, заводљивост сцене и послушност сцени, засноване на надолазећој масовној производњи и потрошњи. Тај велики сценски талас по неким теоретичарима може се ишчитавати као *друштво спектакла*. Комуникативна и сценска достигнућа, популистичке идеологије, култови, харизме, економија уметности, гледалачка омасовљеност и диверсификација покренули су незаустављиву сценску лавину, која је у последњих сто година испунила просторе ритуала и светковина. Спектакли су, иако засебни случајеви у друштвеном и историјском контексту, неизоставно међусобно повезани у представљању чврсте карике јавности. То је јасно сваком аналитичару, који ће врло тешко направити ма какав селективни одабир иманентних спектакала у домену политичких, спортских, музичких и других догађаја. Шта онда преостаје, а да се не западне у хронолошко набрајање, ерудитивно надметање или понављање општих места у научним интерпретацијама? Уз сав ризик да се увучем у сличне замке, преузећу оне делове/случајеве који се могу произвести у историјско и антрополошко поље спектакла. Моја намера је да анализа спектакла успостави ред у дискурсу, што подразумева да се из историјског текста извуче одговарајући друштвени контекст. То дискурзивно „збијање редова“ спектакала у социјалистичком периоду показаће како су се музичке и политичке сцене инкорпорирале у друштвене реалности, имајући способност да их надвисе и креирају сопственим механизмима. Наравно да спектакл чини људска комуникација те, сходно томе, бављење спектаклом јесте одгонетање људских порива и тежњи, пракси и имагинација у визуелном свету.

Проучавање спектакла у Србији, што је неизоставно повезано и са земљама у окружењу и историјским периодом постојања

државе СФРЈ, започиње своју путању од средине двадесетог века, када владајуће идеолошке формације и разноврсне културне форме обликују нове јавне сцене уз постојеће материјалне и техничке услове. Ови процеси били су јасно ограђени комунистичком партијском идеологијом и државним уређењем под називом социјалистичко. Да политика нема везе са музиком и обрнуто, само је замагљивање суштине – оне су међузависне у свом репрезентативном дискурсу моћи. Није ми циљ да од политичких спектакала стигнем до музичких сцена, већ да их помоћу релевантног доступног материјала доведем у одређену корелацију на нивоу друштвених поредака и структура. Музика и политика посматрају се помоћу параметара моћи, и њених основних принципа: хијерархије, доминације, надзора и контроле, славе и популарности, остваривања циљева и стварања дела, легитимности и еманципације. У зависности од друштвених поредака, моћ се исказује као инструмент манипулације и анимације, успостављајући сопствени вредносни полигон. Овако широка лепеза моћи може да завара траг у откривању главних структура и функција спектакла који се држи својих стандардних форми власти и поретка. Али није све увек једносмерно са аналитичке осматрачнице. Од средине двадесетог века до последње декаде двадесетог века (што је и тема другог дела ове књиге) јавне политичке и музичке сцене испричаће своје приче, а анализа ће успоставити оквире/моделе за читање спектакла.

Политички спектакли – свечаности дисциплине

Политички ритуали представљају вид колективног искуства које подразумева специфичне односе и доживљаје чланова политичке заједнице, као и симболички облик самосвојне структуре логике који истовремено приказује и изражава стварност, али и битно утиче на њу.[1] Јелена Ђорђевић у овој дефиницији јасно обједињује архајске основе ритуала са одликама политике. Политичке светковине такође представљају основне матрице политичког деловања, једино што оне поред формалног поретка укључују често

[1] Jelena Đorđević, *Ritual,* y: Enciklopedija političke kulture, Savremena administracija, Beograd 1993, 10–19.

и лудичке елементе. Политичке свечаности, церемоније и политички ритуали, дакле, успостављају релацију формално и нефомално, институционално и субверзивно. Ако се политички ритуали и светковине посматрају као политичка позорница то подразумева или да се политичка сцена власти издвоји од осталих актера/посматрача (церемоније, митинзи, заседања), или да се доведе у раван свеучесничке акције (протести). Међутим, сваки политчки поредак тежи да церемонијалну логистику и симболику доведе до јавног узора без одступања и скретања. Како сматра Абелес (*Abélès*) за разлику од позоришне представе која представља чин слободног избора и у којој се могу извиждати глумци ако гледаоци нису задовољни, у политичкој представи на грађанину је најчешће да само пасивно прати њено одвијање. Светлости позорнице никад се не гасе.[2] Политички ритуали подсећају на „политичке литургије" у којима се јасно издвајају репетитивне, нормативне и експресивне функције. Када се то постави на ниво неке политичке манифестације, свечаности, прославе или церемоније, улази се у простор спектакла где ритуалне функције постају сценске функције.

У периоду социјализма политичке свектовине и ритуали били су управљени монитори дисциплине не принуде него *пристајања.* Надовезујући се на Фукоову теорију надзора и дисциплине у функцији моћи, као и на тумачења Кетрин Вердери (*Katherine Verdery*) да се помоћу комунистичких механизама принуда прикрије у функцији пристајања, циљ ми је да јавне светковине, односно спектакле дисциплине, прикажем на тим релацијама.[3] Дисциплину посматрам као категорију у симболичкој зони увежбавања поретка као пројектованог понашања у циљу пристајања и навикнутости[4] на тај поредак. Подсећам и на Грамшијеву (*Gramsci*) формулаци-

[2] Mark Abeles, *Antropologija države,* prevod Ana A. Jovanović, Biblioteka XX vek, Beograd 2001, 145.

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

[4] О „некритичком и безусловном навикавању масе на покоравање" в. Макс Вебер, *Привреда и друштво I,* превод Олга и Тихомир Кострешевић, Просвета, Београд 1976, 37.

ју хегемоније као еквилибријума између силе и пристанка у којој се обезбеђује репродукција политичке моћи.[5]

У првим годинама после Другог светског рата на репертоару масовних догађаја најпре су се појавили политички ритуали и светковине. Они су били потребни да би се конституисали, потврдили и распоредили друштвени пореци као нови репрезенти и означавајући пунктови. Конституисање нових државних поредака, политичко позиционирање у правцу блоковских подела, другачија равнотежа снага и репрезентовања државничких моћи дали су јавној сцени у западним и источним европским земљама нове форме манифестационих позорница. У време „гвоздене завесе" сваки блок се утркивао у сценама и представама моћи, користећи разноврсне видове прослава и церемонија. У источном блоку педесетих година двадесетог века државни поредак се доказивао масовним скуповима, прецизније речено – дисциплинованим ритуалима и церемонијама булевара и стадиона. С друге стране, јаз између економских и друштвених устројстава и слободних иницијатива, посебно у западноевропским земљама, увео је јавне манифестације у фазу либерализација, грађанских слобода и права. Политички радикализам, омладинске контракултуре, либералне активности улица и отворених простора, као и комерцијални захвати успоставили су нове облике театрализације од шездесетих година двадесетог века. На овом путу ће се искристалисати политички и културни спектакли.

У послератном периоду јавне сцене модификовале су се на два начина – у церемонијалној дисциплини и у комерцијализацији културних сцена. Милан Ристовић сматра да су згуснуте драматичне промене и идеолошки експерименти у двадесетом веку довели до преливања између приватног живота и јавне сцене. Ово је важно имати у виду, јер спектакл у „преливању" има посебну улогу.[6] То ће се јасно показати на примеру бивше државе Социјалистичке Федеративне Републике Југославије (СФРЈ).

[5] Milan Podunavac, *Hegemonija,* у: Enciklopedija političke kulture, Savremena adminsitracija, Beograd 1993, 355.

[6] Милан Ристовић, *Од конструкције до деконструкције приватности (и назад), време, простор, људи, питања,* у: Приватни живот код Срба у двадесетом веку, CLIO, Београд 2007, 7–8.

Јавни ритуали на политичком репертоару

Спектакли у социјалистичком периоду остављају специфичан траг у подражавању и одражавању друштва и културе. Они су обликовали себе према идеолошкој стварности, као што се део те стварности нашао на ексклузивним подијумима спектакала. Стога се успоставља одређена „диспозиција" између социјалистичког модела репрезентативних стварности, којима припада и спектакл, и његових обликујућих форми у социјалистичком друштву (на Герцовом теоријском терену *модела нечега и модела за нешто*[7]). Да отклоним сваки неспоразум: политички хепенинзи и музичко-сценска дела, слетови, фестивали и концерти јесу опречни идеолошки и културни системи. Али они такође исцртавају једну карту догађаја која је била рефлексија и креација друштва.

У студији *Београд између Истока и Запада,* Предраг Марковић истиче да је сукоб два света у време хладног рата пре свега идеолошки сукоб. Сва збивања тог времена носе печат те основне дихотомије. Међутим, у животу тадашње Југославије садејством геополитичког положаја, државне политике и система у земљи, ова дихотомија зацело има далеко већи значај него у животу неке изоловане земље. „Исток и Запад су у овој земљи (...) били интериоризовани. Почев од 1948. године, у друштву, привреди, култури, у свакодневном животу одвија се борба између различитих образаца."[8] Живети по обрасцима поларизације, а не по обрасцима диференцијација било је део идеолошког програма по којем црнобели свет постаје подесан механизам контроле. Све остало улазило је у делокруг стереотипа који се из овдашње перспективе могу посматрати као одговарајуће бинарне опозиције либерализам *vs* догматизам, законитост *vs* волунтаризам, модернизам *vs* соцреализам.[9] А на врху опозита био је бинарни блок совјетизација *vs* Запад. Ту се не завршава свака поларизација, која очито у послератном периоду поприма све сложеније захвате у унутрашњим деобама и супротстављањима, не остављајући при том ни спектакле имунима.

[7] Kliford Gerc, *Tumačenje kultura 1,* Biblioteka XX vek, Beograd 1998, 127.

[8] Предраг Марковић, *Београд између Истока и Запада,* Београд 1996, 15.

[9] *Исто,* 16.

Велики догађаји или подухвати као иновацијски патенти у почетку се сматрају декадентним или реакционарним, па онда напредним и прогресивним, да би завршили у инфилтрираном систему естаблишмента. Ова општа места добијају и свој специфични друштвени и политички контекст.

Године 1945. конститутуисана је држава под називом Федеративна Народна Република Југославија (ФНРЈ, Уставом од 1963. године добила назив Социјалистичка Федеративна Република Југославија СФРЈ) са владајућом Комунистичком партијом која се представљала као *чврста, свесно дисциплинована и јединствена*[10] идеологија. Зато се партија оријентисала на мере васпитања и дисциплине које су кроз разноврсне видове ритуалног деловања испуњавале циљ контроле: просветни течајеви, радне акције, приредбе, читаонице, биоскопске представе, школе, забавни живот – игранке. У микросоцијалној сфери деловања „мали човек" је пројектован у јавни сценарио ритуала и светковина, стварајући себи и ближњима привид значаја и постајући појединац *маса* и појединац *организација.* У једном званичном извештају се наглашава: „Обиље приредаба, гостовања, фестивали, смотре, препуне позоришне концертне и биоскопске сале – показује колико је културни живот маса постао бујан и интензиван".[11] Овај поредак уз подршку становништва, по речима Дубравке Стојановић, проистекао је из савеза између сиромашног и егалитарног друштва, ауторитарне матрице, политичке културе и колективистичке друштвене и политичке свести.[12]

Конфигурација јавног живота била је усмерена ка идеолошкој унификацији, при чему се губио траг јасној поларизацији између села и града (реони). Политика конципирана у пројектима индустријализације и урбанизације подстакла је миграционе процесе село – град, а они су пак направили нови друштвени и културни

[10] *Статут Комунистичке партије Југославије* у: V Конгрес Комунистичке партије Југославије, стенографске белешке, Култура, Београд 1949, 893.

[11] Милован Ђилас, *Извештај о агитацији и пропаганди,* у: V Конгрес Комунистичке партије Југославије 21. до 28. јула 1948, Стенографске белешке, Култура, Београд 1949, 191.

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

melting pot саздан од такозваних ангажованих „народних“ и „радничких“ потенцијала. Социјалистички празници, манифестације, приредбе и митинзи били су пројектовани у јединствене иконографије са истоветним сценаријима. Како истиче Весна Ђукић-Дојчиновић – Партија је кроз културну политику и институције културе имала велики утицај на светковине.[13]

Истовремено су јавна и приватна окупљања – кафански живот, игранке, клубови, домови културе и друго – били део друштвеног и политичког сценарија, али и својеврсни ентитети групне кохеренције и личних избора.[14] Па ипак, све је било под будним присмотром комитета, синдикалних подружница, реона Народног фронта или омладинских организација. Између журки и игранки, посела, вашара, клубова и домова, кафана и позоришта постојала је пређутна дистанца у груписању, ритуално пресвученом у јединствену слику, која је, опет, одговарала општој парадигми руководеће јавности. Од козарачког кола до *Каљинке*, па преко бугивугија, трокинга и твиста, како анализира Ивана Лучић-Тодосић,[15] формирали су се друштвени ставови који су усмеравали дозвољена и недозвољена понашања, конспиративна и јавна мишљења, политичке баријере и рестрикције. Омладинске културе истовремено су биле и омладинске подружнице, те, као такве, упутства за употребу приликом формирања узора. Један од таквих подобно-добровољних полигона на коме се уобличавао културни репертоар биле су и радне акције. Лик и дело омладинца креирао се у партијским програмима, а реализовао кроз утемељене институције попут културно-уметничких аматерских организација, феријалних, извиђачких, стрељачких, планинарских и других удружења. Под утицајем комуниста ове организације требало је да „позитивно делују на васпитање омладине“.[16] Тако су се и музички трендови у послератном

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

[14] О уласку јавног у приватно в. Милан Ристовић, *н. д.,* 20.

[15] Ивана Лучић-Тодосић, *Од трокинга до твиста 1945–1963, Игранке у Београду 1945–1963,* Етнолошка библиотека/Српски генеалошки центар, Београд 2002, 44.

[16] Петар Стамболић, *Реферат о раду са омладином на Шестом пленуму Централног комитета СКЈ,* Комунист 34, Београд 1956, 245.

периоду калемили на ударничком фолклору и популарним песмама уз будаке и ашове. Јасно је да је акцијашка популарна култура била опозит урбаној популарној култури, или се тежило њиховој потпуној унификацији у корист радничког фолклора, што је укалкулисано у правила друштвености и социјализације рада и забаве. Било је довољно да се идеалтипски модел тела или музике мери учинком рада, увежбаног понашања и радничким изгледом, насупрот *свему* што се није уклапало у тај узорни механизам, па да се добије прототип ваљаног омладинца.

Рутинизована свакодневица преламала се кроз светковине које су имале задатак да успоставе догађајни поредак. Тешко је поверовати да се година мерила по празничним тачкама успостављених комунистичких светковина, али је сигурно да су оне означавале посебне и увек ишчекиване тренутке празничког згушњавања и егзалтације. У време парада и слетова приватни ритуали су се у потпуности поистовећивали са јавним светковинама – породична окупљања, свечана одећа, праћење радио-преноса (касније телевизије), качење државних знамења или ћилима на прозоре или транспарената на балконима. Приватни и јавни звуци тако су одјекивали као стерео-једногласја и подобне истости. На тај начин свакодневица и приватни живот постајали су део јавног сценарија самог догађаја. Јавни живот и приватне сцене нису биле ништа друго до прихватања кодификација идеолошке реторике. На пример, празник Први мај је означена прослава у државном и партијском поретку. Кад се говорило о Првом мају или неком другом празнику, мислило се на окупљања и манифестације. Да ли се свечани изглед града као позорнице-слике могао подударати са прославом? Знало се да окићене заставе, мноштво људи, натписи и друго знамење јесу слика политичког спектакла било да је реч о Првом мају, 25. мају, дочеку државника итд. Тако су јавна сцена + идеологија конотирали политички спектакл.

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

облици масовних окупљања	организације	организациони механизми
– друштвене ситуације (нпр. радне акције)	Уједињени савез антифашистичке омладине Југославије (УСАОЈ касније ССОЈ)	одбори идеолошке комисије комитети Комунистичке партије Југославије (КПЈ касније СКЈ)
спортске активности и манифестације	спортски савези спортски клубови војска	одбори комисије
пригодне свечаности (параде, слетови, митинзи)	омладинске организације ССРН	одбори комисије комитети
забаве игранке, приредбе	синдикати аматерска друштва. омладински савези – секције	одбори комисије комитети

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

Слетови: култ вође и парадигма младости

Параде и слетови могу се сместити у поље церемонија са елементима ритуала. Наиме, церемоније су „у дослуху“ са идеолошком сфером деловања висококонвенционалне и формализоване, и у њиховом иконичком пољу владају симболичка знамења. Параде[17] и слетови уклапају се на неки начин у овакву концепцију, с тим што они указују и на одговарајућа укрштања. Параде и слетови могу се довести у једну базичну раван секуларних ритуала, са елементима који подсећају на сакралне матрице ходочашћа, жртве,

[17] *Парада, la parade,* свечана поворка, свечана приредба, свечана смотра војске. Овај термин још означава сјај, блиставост, раскошан призор, па се често каже *парадна униформа*. В. Иван Клајн и Милан Шипка, *Велики речник страних речи и израза, н. д.,* 887.

обожавања и веровања. У комунистичким режимима параде су имале циљ не само да означе државни легитимитет, већ и моћ идеологије и вође. Ове церемоније – спектали били су доктринарна слика понуђена да би се у њу веровало и и да би се инкорпорирала у својеврсни политички тоталитет.[18] Параде у СФРЈ организоване су према узору на совјетске параде које су се одржавале за Први мај и Девети мај на Црвеном тргу, испред Кремља у Москви.

Параде и друге пропратне манифестације биле су држава-тело, односно систем знакова згуснутих у једнопросторно и једновременско деловање. За разлику од њих, прослава 25. маја – Титовог рођендана, односно „Дан младости", била је симболички поредак сједињавања државе-тела и вође-тела. Шта о томе говори овај случај? Да ли је хипертрофирани симболички поредак био толико неопходан да би се друштвена реалност пресликала и глорификовала, или је као и сваки спектакл тежио илузији и привиду? Да ли је уопште био као сваки други спектакл само визуелни свет? Зашто се о њему још говори или зашто се толико презире? Какве уопште везе има са свим потоњим музичким и културним спектаклима?

Прославе и слетови представљали су релевантне јавне представе на социјалистичком празничном репертоару. Њихов сценарио се делом ослањао на концепте традиционалних масовних гимнастичких перформанса, а делом на култно-обредну праксу из које су преузети неки елементи апотеозе, жртве и ходочашћа. Олимпијске игре, чешки гимнастички слетови *Сйарйакијаде*,[19] па и немачки *Thingspiel* у првој половини двадесог века имали су неке одлике

[18] Параде у послератној држави СФРЈ установљене су као државне манифестације у склопу празника 1. мај – Дан рада и 9. мај – Дан победе над фашизмом. Првомајске прославе имале су вишедеценијски континуитет, пролазећи кроз фазе радничких покрета у виду протестних поворки, штрајкова и демонстрација до државних церемонија. Године 1946, након Другог светског рата, Први мај улази у званични празнични репертоар. Како се наводи у многим тескговима из тог времена, то је био *йрви йразник рада који се йрослављао у слободи*. Живота Камперелић, *Првомајске прославе у Беоīраду,* Годишњак града Београда, књ. 6, Београд 1959, 715–740.

[19] Текст (рукопис мастер рада): Petr Roubal, *Display and Disguise: the Place of the Czechoslovak Spartakiadas in Socialist Regime and Society,* M. A. Thesis Central European University 2000.

које социјалистички слетови преузимају. У симболичком коду *дисциплине тела* (по Фукоу), његовој идеалистичкој и „чистој“ форми, слетови су доведени до савршенства једнообразности. Соколски слетови у Краљевини Југославији по угледу на чешке соколске слетове били су одраз државног поретка и патриотског концепта. Након Другог светског рата соколски слетови су, као и већина предратних церемонија и јавних ритуала, били избрисани као „буржоаски елементи“.

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

Спектакл је био састављен из два дела: ношење штафете и стадионски слет. Пренос штафете је увек био свечан и колективан чин, што показује важност ствари и пракси, односно безусловни значај њене поруке. Године 1945. на иницијативу Уједињеног савеза антифашистичке омладине Југославије (УСАОЈ)[20] одржана је прва предаја штафете Јосипу Брозу Титу у част његовог педесет трећег рођендана. Све до 1957. године број штафета се увећавао, те је 1952. године пренесено неколико хиљада локалних и 23 главне штафете. И број учесника се из године у годину увећавао, што показује бројчани скок на 108.000 омладинаца и 900 тркача 1947. године;[21] 1956. године 200.000 учесника, да би се од седамдесетих

[20] Године 1948 УСАОЈ је конституисан у Народну омладину, а од 1963. године добила је назив Савез омладине Југославије.

[21] Дуга 31. мај 1947.

година нашло нешто умереније решење – између 10.000–12.000 извођача. Штафета је била дар председнику од милиона грађана Југославије. Она стога није била обичан дар, већ колективно верификован друштвени и политички производ који је имао моћ репродукције – са новим рођенданима рађале су се и нове штафете. Као општенародно добро штафета – дар пролазила је дугачак пут до дарованог: креирала се, преносила, дочекивала, ноћивала, испраћала и коначно уручивала. Такви поклони имали су посебно место у друштвеној комуникацији њених протагониста. Свако ко је имао привелигију да је носи, прима, чува или испраћа; свако ко је креирао сцену њој намењену; свако ко се њој обраћао или ко јој је директно аплаудирао – сматрао се делом „поседа" штафете. Један локални активиста представљао је микросвет привилегија–части–надметања, утапајући се тако у производ својине чији је био само један власник/прималац.

Првих послератних година примопредаја штафете обављала се на Теразијама у Београду,[22] да би се у првој половини педесетих година свечани чин одржавао у резиденцији Белог двора[23] и коначно преселио на стадион ЈНА. Од 1956. године (200.000 учесника), у свом обраћању југословенском аудиторијуму, слављеник Јосип Броз Тито предлаже да се од наредног 25. маја дан његовог рођендана преименује у манифестацију под називом *Дан младости*: „Иако се овај дан обиљежава као дан мога рођења, ја мислим да му треба дати другачије име: дан наше младости, дан спорта, дан младе генерације и њеног даљег духовног и физичког развитка. А ми старији укључићемо се у то."[24] Дакле, слављеник се одриче рођенданске својине у име општег начела младости као заједничког добра у које је инкорпориран његов лик и дело. Штафета/поклон добија назив „Штафета младости". Са Даном младости Титов рођендан добија доживотан статус „младости", постајући много више од лика и дела – култ. Тиме су учвршћене трајне позиције, јер се младост стално обнавља, а уз њу и Титов лик, односно лик вође. Истовремено организовање слетова на стадиону ЈНА, уз учешће неколико десетина хиљада омладинаца и публике (50.000 присут-

[22] Дуга, 31. мај 1947.

[23] Новости, 26, мај 1954.

[24] Борба, 26. мај. 1956.

них гледалаца на стадиону), као и милионским медијским аудиторијумом, улази у зону сценског спектакла.

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

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

Концептистима и стилистима свечаности Дана младости било је јасно да се прослава из године у годину мора у културно-уметничком и идејном смислу прогресивно развијати. Свака про-

слава морала је са собом да носи „дух“ новог времена да би оправдала своју улогу омладинске категорије. Титов рођендан је стога дизајниран у складу са музичко-сценским трендовима, али је већ поприлично стагнирао у односу на галопирајући продор популарне културе и музике. И док се манифестација Дан младости и даље одржавала по својим утабаним музичко-сценским стандардима, на просторима бивше Југославије већ увелико су господариле концертне сцене, хепенинзи и културни догађаји поткултурних стилова. Све је више долазило до изражаја размимоилажење два концепта: доследности и промене; или размимоилажења на нивоу спектакла/хепенинга поводом Дана младости и прославе Титовог рођендана. Следбеници популарне културе су у празничној атмосфери видели добар повод за одржавање концерата и других хепенинга на отвореним просторима. Датум рок концерта код Хајдучке чесме 1973. године одређен је одмах након одржавања Прославе на стадиону, с намером да се продужи и на следећи дан. Како наводе хроничари, био је то једини начин да се концерт одржи.[25] Или, на пример, рок фестивал „Омладина 72“ почео је поноћним концертом уочи прославе 25. маја, а године 1973. учесници рок фестивала заједно са грађанима Суботице испратили су штафету са честиткама за рођендан председнику Титу.[26]

Ношење штафете је, дакле, из године у годину излазило из круга једнообразних маршрута. Простори на којим обитава штафета се проширују. Од локалних Домова културе ишло са на све ексклузивније просторе. Годинама стационирани простор Дома омладине у Београду добија и своје пандане у виду дочека штафете у новосаграђеној Хали Пионир (1973), на кеју Београдског сајма (1979). Штафета се такође заустављала и у фабрикама, месним заједницама, домовима здравља, школама. Од 1973. године финални програм уласка штафете у Београд усталио се у Хали Пионир, са богатим музичким програмом, док се место „ноћења штафете“ мењало.[27]

[25] Сећања Роберта Немечека у: Aleksandar Žikić, *Fatalni ringišpil, Hronika beogradskog rokenrola 1959-1979*, Geopoetika, Beograd 1999, 173.

[26] *YU festivali u Subotici, 25 godina muzičkog druženja mladih*, Subotica 1985, 9–10.

[27] На пример 1973. године штафета је након програма у Хали Пионир пренесена у Фабрику „Фрањо Клуз“.

Чин ношења штафете временом даје примат хепенинзима који постају својеврсно окупљање младих због музике, а не ради парадигме и декора штафете, која и даље остаје на својим постојаним догматским темељима. И након Титове смрти наставља се прослава Дана младости. Године 1985. штафета заузима почасно место у конгресној и концертној дворани Сава центра пред више хиљада званица. Исте године одржан је рок концерт на Тргу Маркса и Енгелса у Београду који се одвијао паралелно са официјелним програмом свечаности Дана младости у Сава центру. Титово упражњено место у ложи на стадионској свечаности попуњава се његовим следбеницима, припадницима државног врха, као политичким континуитетом партијске доследности и државотворности. Тежње да се прекине са комунистичким тековинама и титоистичким ритуалима, насупрот стратегијама да се одржи *status quo* идеолошка позиција, постали су главна концепцијска окосница будуће судбине Прославе. Да подсетим, на прагу деведесетих година двадесетог века политичка и међурепубличка напетост ишла је у корак са поткултурним диференцирајућим трендовима. За један број урбаних следбеника Дан младости постаје крајње маргинална светковина, док други у њој траже забаву, али и добар интерес. Како Дан младости постаје искључиво медијски музичко-сценски догађај, многи уметници у таквом спектаклу виде своју промоцију или потврду популарности. На слетовској сцени појављују се многи који су у тим годинама на топ-листама музичке популарности – од поп до сериозне музике. Године 1984. на стадиону се чуо глас Дубравке Зубовић и песма рокера Жељка Бебека: „У точкове револуције нећемо клинове / упознајте већ једном своје синове / упознајете их данас сместа / нађите и за њих места.“[28]

Прослава Дана младости, 1987. године, према речима редитеља Владимира Алексића,[29] био је специфичан случај: „Због ситуације у земљи неко је то одрадио левом ногом, неко као тезгу, а неко је био одговоран према култу саме личности“.[30] Тај спецификум се огледао у општем друштвеном и политичком стању земље

[28] Политика, 26 , мај 1984.

[29] Интервју са Владимиром Алексићем, 24. октобар 2004.

[30] *Исто.*

уочи распада СФРЈ и почетка антагонизама, ратова и изолације. Ова последња мајска Прослава остала је упамћена као случај – скандал на граници бојкота, али и као и медијски спектакл са савременом сценском технологијом. Припреме прославе 25. маја трајале су око два-три месеца. Све је ишло уобичајеним током – јавни конкурс и приватни договори; активисти и уметници; буџет и програм. Онда је дизајн отворио „рат“ између уметничке и политичке концепције плаката Дана младости. Савезни одбор за обележавање Дана младости у Словенији прихватио је дизајнерско решење плаката љубљанског студија „Нови колективизам“ на којем је приказана алегорија дела Ричарда Клајна (*Richard Klain*) са симболичком интервенцијом – уместо бакље у руци је штафета. Доказ да је симбол постао окосница друштвеног и политичког конфликта показала су бројна реаговања у масмедијима, посебно у штампи. У *Политици* су се појавили текстови у којима је ово дизајнерско решење проглашено за „плагијат и подвалу, јер је понуђен плакат из арсенала нацистичке Немачке“.[31] Насупрот осуди плаката, протагонисти дела су кроз уметничку ауторефлексију дали одговор: све се заснива на темељима „ретроавангардизма“ у којем се повезује нацикунст и соцреализам да би се коначно и скренула пажња на тоталитарне именитеље. Одговор је изазвао „параноидну реакцију тоталитарне културе“.[32] Без обзира на „скандал плакат“, слет за Дан младости одржан је под називом *Упалите светла*. Уз учешће реномираних уметника под руководством Паола Мађелија, слет је био упакован у музичко-сценски спектакл, али са преосталим политичким порукама Титовог лика и дела. И док се музичко-сценски део заснивао на сценаријским замислима, кокетирајући са модерним трендовима, дотле су Титова упутства и даље лебдела изнад милиона спектатора. „Тито је говорио – револуција није обичан миран живот...“ – речи су председника Савеза социјалистичке омладине приликом примања штафете. Овај слет био је

[31] Под насловом *Подвала на Плакату* у рубрици *Одјеци и реаговања* у дневној новини Политика од фебруара 1987, у: VlasTito iskustvo past present, (ur. Radonja Leposavić) Samizdat B92, Beograd 2004,163–165.

[32] Интервју са Душаном Мандићем Irwinom у: *VlasTito iskustvo past present*, 163–165.

критикован из два угла: с једне стране – зато што уопште постоји, а с друге стране – зато што је уметност превладала на слету. И ту је био крај – о слету се више није говорило.

Орīанизациони кôд – īолиīика, слеī и музика

Спектакл је симболички осликавао визуелну моћ, а организација је представљала моћ власти. Представа – слет Дан младости исказивала се кроз патерналистичку хијерархију[33] оличену у вођи, власти и потчињеној маси. Тај патернализам био је маскиран у организационој структури са хијерархијским правилима управљања и надлежности. У основи хијерархијских односа лежи обавеза подређених да се повинују наредбама и захтевима надређених. Функционисање прославе 25. маја огледало се у обавезама повиновања и наређивања које су подразумевале одређени распоред и дистрибуцију власти на партијској хијерархији: учесници су одговарали инструкторима који су добијали задатке од организатора, партијских руководилаца регрутованих из партијских одбора омладинских савеза или партијских одбора синдиката, радних организација и других, па све до носилаца највише власти. Ако се спектаклом демонстрирала моћ, онда се кроз његову организацију власт учвршћивала.

Прослава је у том смислу функционисала на два начина: један је организационо – бирократско дизајнирање спектакла, а други је сценско-извођачки дискурс. Програмска концепција подразумевала је да се Дан младости конструише према утврђеним правилима, уз препознатљив печат континуитета и традиције ове манифестације. Али, наравно, када је већ закорачио у сценске воде, овај спектакл почео је да привлачи медијске и уметничке прегаоце који су у политичком плакатирању видели привлачан полигон уметничког и ауторског деловања. Тежило се да сваки наредни Дан младости не буде исти као претходни, односно да се у режији, кореографији

[33] Кетрин Вердери дефинише *īаīернализам īарīије* као деловање *добродушноī оца оличеноī у īарīији*, који је васпитавао народ да изрази потребе које ће он онда задовољити, а одвраћао га је од тога да преузме иницијативу која би му омогућила да их сам задовољи. Ketrin Verderi, *н. д.,* 51.

и сценографији у технолошком и семантичко-симболичком смислу иде за степеник више.

Поред централног тима (истакнути редитељи, кореографи, сценографи, композитори и политичари) на савезном нивоу, свака Република тадашње СФРЈ имала је своје организационе тимове у реализацији завршних свечаности. Републичке прославе 25. маја са порукама Јосипу Брозу Титу, председнику државе, биле су програмски усмерене као *сваком-свој-спектакл*, да би се потом постојећи фактори интегрисали у стадионски тоталитет звани *слет* и предају штафете председнику.[34] На сличан начин организоване су свечаности и на локалном нивоу, у мањим местима кроз које је пролазила штафета. Комплетна манифестација финансирала се из државног буџета, тачно распоређеног по републичким нивоима. Трошкови су обухватали припремне фазе договора и састанака, односно путовања и смештај руководилаца, пројектовање макета и позорница, израду костима учесника и разноврсних реквизита, смештај учесника који су пристизали из свих крајева Југославије, припрему стадионске сцене итд.[35]

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

[34] О програмском распореду видети штампу, на пример дневне новине Политика, у којима су се свакодневно износиле информације о кретању штафета и о програмима.

[35] Инетервју са редитељем Владимиром Алексићем.

зван да ради слет, повукла га је радозналост да покрене 6.000 људи на стадиону – „ми смо на неки начин били рокенролери, онако били људи из другог миљеа, знаш, а ови су људи били идеолози, знаш, тако да смо ми то гледали као приредбу, а њима је то имало неку другу конотацију“.[36]



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

Свака прослава Дана младости представљала је одређену тематску целину са одговарајућим порукама: *Ми знамо свој пут – будућност је почела* (1976), *Рачунајте на нас* (1978), *Генерације самоуправљача* (1979), *Премалетје, што си ми зелене* (1984), *Да свет светлији буде* (1985), *Пробуди се, нешто се дешава и твоја се судбина решава* (1986), *Упалите светло* (1987). Сценарио је истовремено био порука, императив, стање и визија, те је на тај начин испуњавао основни задатак да представља друштво и да се њему обраћа. Креатори прославе трудили су се да сценарио задовољи основне критеријуме комунистичке доктрине на релацији означене прошлости, садашњости и будућности. Стога је и програм

[36] Одломак из *VlasTito iskustvo past present*, *н. д.,* 19.

био конципиран као централни тоталитети: ратничка и комунистичка прошлост, од назначених датума формирања КПЈ или појаве Јосипа Броза Тита на комунистичкој сцени, до славних догађаја/битака – Дрвар, Јајце, Сутјеска. У том делу обично су учествовали питомци Југословенске народне армије и омладинци који су својим телима исписивали главне историјске теме. Следећи тематски кôд у епицентар је постављао власт као манифестовање моћи личности и идеологије – Тита и Партије. У порукама лојалности, доследности, привржености, захвалности Титу и Партији јасно се препознају опције ауторитета власти и демонстрација моћи. Тако 1979. године назив симфоније гласи: *Поздрав Титу, младости, Партији, слободи, миру*[37]; или *Тито – 40 – слобода*[38]. Програмска шема издвајала је и трећи тоталитет – визије будућности. У њу се најбоље уклапала категорија младости као репродуктивног и прогресивног стожера друштва.

Програмска политика слета истицала је сценарио у први план. Ако се погледа уназад, сценарио је остајао доследан првобитним концепцијама и тако био најмање подложан променама. Сценографија је одговарала сценаријским захтевима, али се такође прилагођавала и савременим сценским напрецима: уводе се тзв. *живи семафори* и друге сценске технологије.[39] Све су више у употреби семафори на којима се, поред кључних речи као што су *Слобода, социјализам, знање, истина, акција, ентузијазам* итд., исписују и афоризми, цитати, строфе, дозвољавајући скромне герилске упаде порука попут – *Рачунајте на нас* (1979); *Тко куца на врата* (1986); *Толико раскрсница и путеви недостају; Радници пљују у шаке, нису то чиста посла; Непријатељ нашој револуцији броји сваки залогај* (1987); *СИВ гладном не верује; Пробуди се, нешто се дешава и твоја се судбина решава*. Поред семафорске реторике, ту су се појављивали и натписи у виду графита на пример, *Партија није хартија* (1986). Евидентно је да се поступном либерализацијом у позном социјализму идеолошке поруке све више ослобађају

[37] Борба, 26. мај 1979, бр. 139.

[38] Борба, 27. мај 1985, бр. 147.

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

парола државних доктрина – добар једнопартијски параван. Од атракције до акробације кретала су се даља сценографска умећа: на пример – гимнастичке справе у облику полукружних дасака (1971), димне завесе, пламтеће звезде, ватромет и друго.

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

Овде је реч о музици која има свечани и пригодни карактер церемонијалног типа. Као и комплетна приредба која је подигнута на ниво свечаног чина, тако су и слетовске композиције добиле посебан статус заноса да опсцене и дисциплинују публику. То значи да су музичке партитуре, било да је реч о корачницама или о поп и рок песмама, имале званичан и униформисани карактер, препознатљив у политичком дискурсу. Музичка дисциплина и хијерархија обликовали су се према програмским шемама централних и пери-

ферних музичких нумера. Централне музичке нумере обично су се представљале у виду лајтмотива саме представе или као завршна композиција за централни догађај – предају штафете. Музика слета је из године у годину остајала доследна стандардизованим формама јасних мелодијских и ритмичких облика корачница и маршева, што је стављало акценат на гимнастичке вежбе у кореографским поставкама. Она је такође постизала свој ефекат у композицијским нумерама са фолклорним и лирским темама – цвеће, птице, поља, реке, срце. У музици и тексту, инструменталном и хорском програму наизменично су се смењивали епски и лирски садржаји, дајући представи увеличану експресивност и оштру изражајност, а све у циљу комплетне поруке којом је управљао сценариј. Музика слета је, такође, обликовала и одређене транспозиције у жанровском смислу**.** Тако су многе фолклорно-партизанске песме продужиле свој век трајања захваљујући поп и рок обрадама, а сам слет је у доктринарној постојаности задовољавао критеријуме модерности. Музичко-сценски програм је на тај начин постизао сагласност са идеолошким и уметничким начелима. Композиције које су прокрчиле пут из музичке свакодневице до почасних јавних ритуала овериле су свој статус у идеолошком делокругу „добро примењених песама“. Песма *Рачунајте на нас* Ђорђа Балашевића отиснула се у декларативне воде, заменивши своје место са журки, екскурзија и дискотека позицијом на пригодним приредбама и државничким и партијским свечаностима. Та „химна младих“ била је једна у низу пригодних носилаца патриотизма све док је нису заменили нови патриотски изуми. Коначно, композиције намењене извођењу под ведрим небом – „симфоније“ слета имале су карактер масовних дела која су доприносила општој или стандардизованој слици – икони стадионских свечаности. Таква музичка дела била су општа места од немачких *Thingspiel* до Олимпијских игара, дајући визију тоталитета или – тоталитарну слику.

Да би се задовољила сценаријска парадигма слета који се ослањао на препознатљив војничко-политички садржај, сценски језик је дозвољавао известан продор агенаса популарне културе, који су имали задатак да церемонијално популистички карактер свечаности доведу на популарни ниво „народне светковине“. Популистички говор и популарни језик стајали су у сразмери као идеологија и култура.

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

Док је штафета била покретна позорница, слет је био позорница слика. Сценска поларизација одвијала се на три нивоа: сцена, публика и трибина. Сценарио је био јасан – није било личности гледаоца, већ је постојала публика као „народна“ монолитна громада. Популистички модел публике имао је следеће карактеристике: једнообразност, организованост (главни координатори испуњавања гледалишта биле су синдикалне подружнице), без комерцијалне рачунице (цена улазница била је симболична), увежбана егзалтација под етикетом „народног одушевљења“. Учесници су кореспондирали са трибином, а публика је била нека врста сценског декора и семафора/поруке. Све је било у рукама организације. Овај модел гледалаца одговарао је конструкцији спектакла дисциплине, јер је испуњавао основни услов – масовност и послушност.

Сценски кôд у т̄рансмисији симбола

У семантичком дискурсу прославе издвајају се структуре идеја и структуре радњи које успостављају одређени симболички поредак.

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

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

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

Као стандардизовани симбол штафета представља „жеље“, бар тако се тумачило у бројним репортажама. Када се изађе из тог званичног круга тумачења и штафета постави у критички контекст, откривају се и друга значења: моћ, ауторитет, власт, жртва. Чести наслови *Сусрет са Титом* имају и свој наставак „велики тренутак за малог човека“.[42] Штафета – дар јесте етички принцип који заступа интересе заједнице. Јер, комплетна идеја штафете морала је у себи да носи емотивни набој колектива, садржан у моралним принципима друштва. Ово су условљене жеље, „у преводу“ кондиционала: „ако нас водиш, ми ћемо те следити“. Дакле, *великодушност* понуђеног дара јесте формално уверење чији је основни интерес морална стабилност. То је круг који подразумева да је у штафети инкорпориран морални интерес даваоца, односно колектива, и морални интерес примаоца, односно појединца, који се у крајњој инстанци појављује као идеолошки израз друштва, коре-

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

[41] Политика, бр. 20703 – 26. мај 1971, 2.

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

спондирајући тако са самим собом. У време Титовог режима дар и захвалност били су размена која је на високоетичком нивоу представљала „тотални дар“.[43] Да ли би се могло рећи да се помоћу дара/идеологије фабрикује лик и дело које вођа доживљава као своје власништво? Уколико погледамо сценарио, све се уклапа у већ виђену слику дивинизације – од паљења бакље (као на Олимпијским играма или другим пропратним обредима приношења жртве) до врха идолопоклонства стиже се мукотрпним стазама, пењањем до чувене ложе на стадиону. Али ту се још не завршава пут и историја штафете као симболичке категорије. Штафета као идеологија доживела је свој крај у тренутку када је тежила да постане уметничко дело или пародија. Све што је уметничка група „Нови колективизам“ хтела да каже уметничким трансфером Клајнове бакље/штафете јесте контракултурно читање идеологије, које је у потпуности разбило сваку даљу концепцију режима. Тако је штафета симболички умрла са идеологијом, остављајући могућност два правца – или пројекат друштвене меморије или сувенир.

Што се тиче слета, сцена се заснивала на стандардизованим симболима који су кроз сценарије и иконичке форме слике означавали постојеће идеолошке етикете и универзалне симболе (петокрака звезда – комунизам или комунистичка Југославија, срп и чекић – комунизам или раднички покрет, голуб – мир, срце и цвеће – љубав). Прецизност дизајнирања кретала се у ограђеном простору препознатљивих ознака официјелних порука. Један од великих поступака дисциплине било је стварање „живих слика“ помоћу којих се исказују уређене многострукости.[44] Симболичка комуникација у овом пољу успоставља посебна правила политичког понашања на аналогијској релацији звук–тело–текст. Користећи слет, слично као и штафету, идеолошки израз друштва кореспондира са самим собом. За то су задужени одређени актери који учествују у преузимању, сређивању и интерпретацији тог симболичког поретка (уредници, новинари, редитељи, организатори, партијски промотери). Звезда петокрака из идеолошке стварности ушала је у хипе-

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

[44] Michel Foucault, *н. д.,* 150.

трофирани простор и тако се њен службени стаж добро укалкулисао у асортиман баштине слета. Од самог почетка па све до краја, петокрака звезда и сродни идеолошки реквизити изгурали су свој радни век. Дакле, у слету је било згуснуто све што је у одређеном историјском тренутку било релевантно за потврду друштва, државе, власти (читај: *идеолоīије*). Понуђени симболички репертоар дослован је и симплифициран семантички систем.

Примери медијски интерпретирани:

1971. Вежба „Црвени као комунизам гори хоризонт наших жеља“, уз звуке маршева, валцера и фолклорних мотива симболизовала је јединство партијске омладине. Вежбу „Велика игра“ изнело је око 400 ученика из Косовске Митровице. Обучени у албанске народне ношње у игри су дочарали обичаје свога краја. Посебно је била и вежба где је телима исписан грб Југославије.

1973. Игра пионира „Ми смо будућност ове земље“, ишла је уз песму *Ринīе ринīе раја дошо чика Паја*, а на семафору се појавио лик Паје Патка и Мики Мауса.

1979. Кореографска идеја садржана у симболима „сунце и срце“. Вежба „Титова омладина“ – формира слику од дечијих тела и испружених руку, док се на семафору исписују речи „Рачунајте на нас“. Војни питомци исписују телима „Дрвар“.

1984. Слика „Јединствени данас, јединствено сутра“ исписује речи „Ми“, „Ти“, које прелазе у „Ми волимо Тита“.

1986. „Бајка о две војске“: слика деце која трче око војника, војници децу носе у наручју. Модерна обрада песме „Партијо наша“ исказана је у осам симбола пирамидалног облика, симболишући „опредељеност младих за социјалистичку изградњу земље на челу са СКЈ“.

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

Означавајуће и означено тело главни су носиоци језика слета. „Жива слика“ успоставља однос тела и покрета и тела и предмета.

Тело и покрет одређени су у дисциплинском низу; што је низ статичнији, то су и сам контекст и порука слике прецизнији и јаснији.[45] Динамика покрета између трчања и марширања, стајања или лежања, указује на телесну уздржаност или лежерност у границама дозвољене дисциплине. Артикулација тело-предмет[46] испољавала се у традиционалним формама војне вежбе или гимнастике, где је сваки додир тела и предмета (пушке, мараме, траке и др.) срачунат на усправно држање тела као поретка.

У контексту симболичке анализе тело се појављује као текст, односно језик и као слика-говор. То су порука и изглед. Све што се очекује од тела у интерпретативном фокусу јесте да формирају слике, да симболизују, да исписују. Када се тела претворе у *Ми волимо Тита,* или у *ӣрб Југославије*, *маӣу Југославије*, *срца, цвеће*, *срӣ и чекић* итд., онда су она употребљив артикл у демонстрирању, потврђивању, наглашавању, усмеравању политичке моћи. Нема сумње да су тела у свом *орӣанском ӣулсирању* доказни материјал живог организма који се приказује у поретку и дисциплини. Сценаристима је било јасно да тела – поруке имају већу тежину него панои или семафори. Зашто? Посматрањем физичке активности присуствује се изграђивању и стварању слике – поруке, па се такав процес уздиже на ниво дела које се присваја и контролише. Тело као дело коначно одговара политичким захтевима. У одређеним друштвено-политичким околностима телу се даје примарна улога: у неком тренутку треба да одговори захтевима славне револуције, у датим тренуцима се пацификује, затим се преображава у визије, онда се милитаризује итд.

стварно тело → тело слета → тело/слика

Шта је тело добило у симболичком пољу са звуком? Добио се нови поредак. Јер, музичке мелодије, било да су то *Парӣијо наша* или *Рачунајӣе на нас,* уз тело-слику и текст на семафору мулти-

[45] „Добро дисциплинирано тијело твори оперативни контекст за најмању кретњу... Дисциплинирано је тијело ослонац дјелотворној кретњи“, в. Michel Foucault, *н.д,*. 154–155.

[46] Michel Foucault, *н.д.,* 155.

плирале су политички говор у организовану целину. Слике тела-масе исписивале су речи, стварале грађевине, рељефе, биле у покрету, али толико да нису реметиле статичност погледа – поруке. Између музичке строгости у виду корачница, лирских захвата у виду балада и валцера или ритма и акорда поп звука постојали су аранжерски прописи који су мелодијски ток устројавали у тоналне консонанце и ритмичку одсечност. Тонална градација била је дозвољена само у дувачким и перкусионичким деоницама при наглашавању драмског чина (фанфаре, бубњеви итд.). Мелодија је стога уступала место интензитету звука, који се на стадионској површини ширио и одзвањао, остављајући довољно простора еху, том неприкосновеном звучном двојнику. Инструменталне деонице оркестарског извођења, као у сваком масовном спектаклу тоталитарно обојене, означавале су силу звука довољно снажну да издигне чула из уобичајене равнотеже. И у томе се успевало, бар за све потенцијалне актере који су такав исход очекивали. Последњих година, како је слет добијао на значају музичко-сценског исказивања, семантика тела и звука се другачије кодирала. Као што сам већ навела, појава уметника извођача у појединачним или групним кореографским чиновима уместо масовне слике стављала је у први план уметнички утисак посредством покрета и музичке стилизације.

Колорит слета указивао је на одређени интензитет који није смео да пређе праг службеног поретка боја – црвено, бело, плаво или маслинасто зелена. Као и у случају тела, боја се читала као прецизно разврстани текст и слика. Када се целом црвеном реду дода бели и плави ред, добија се застава итд. У трансмисији слике-поруке важну улогу имали су и њени посредници.

Апотеоза вође у телу *vox populi* био је израз који је исказиван и у последњим представама. Слет је и након Титове смрти 1980. године наставио да живи. Јер, он је био не само огледало режима, већ и његово отеловљење у лику вође.[47] Слет се завршио онда када су политичко и уметничко тело остали у празном простору моћи и у налету будућег режима. Мислило се да је то крај политичких масовки, које су деведесетих година двадесетог века поново на-

[47] Ugo Vlaisavljević, *н. д.,* 66.

шле погодно тло. Следећи пункт спектакла дисциплине дошао је убрзо са 1989. годином и прославом петсто година Косовског боја, одржаном на Газиместану. Звук–тело–слика постављени су у нову зону конфликта и идолатрије. Односно, израдили су нову кулу у симболичкој размени порука која је владала светом спектакла и свакодневицом, на чврстим темељима националистичке идеологије и са новим границама и зидовима.

Употреба спектакла дисциплине испољавала се у двострукој функцији. Бити популистички допадљив значило је осигурати место на скали популарности. Бирократија спектакла манипулацију је прикривала афирмацијом. У томе је успевала пуних педесет година, а њене стратегије аутократске манипулације касније преузимају јавне свечаности у време режима Слободана Милошевића. Спонтана опчињеност била је само друго име за дисциплиновану опчињеност.

Учеснички и ɪ̄гледалачки ко̑д у нарати̑вној зони

Спектакл слет и други пригодни јавни ритуали и светковине социјализма сада се селе у меморијско поље, градећи наративне опусе и ретроспективне одељке за даљу историјску употребу, али и друштвену и политичку свакодневицу. То је меморијска мапа на којој се исписује политичка митологија и наративна имагинација.[48] Преносиоци и протагонисти у темпоралној зони јесу писани и електронски медији, артефакти, дидактичка средства (приручници и уџбеници историје) и усмени медијуми (наративни дискурс приче из живота). Евокативне ситуације се периодично појављују у пригодним приликама као што су свечаности (прославе, изложбе или церемоније) када слетовски артефакти (штафете, фотографије и филмови) представљају СФРЈ заоставштину. Такве ситуације погодују и развијању наративног дискурса, јер се управо тада реактуализују епизоде из животних прича.[49] Сећања могу имати своју

[48] Mitja Velikonja, *Titostalgia, A study of Nostalgia for Josip Broz,* Faculty of Social Sciences, Mirovni inštitut, Ljubljana 2008, 16.

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

генерацијску аутономију у којој се трансмитоване евоцирајуће поруке вертикално преносе. За разлику од наративних зона које садрже епизоде или комплетне приповедачке целине, у уџбеницима, приручницима или периодичној штампи догађаји прославе 25. маја фрагментарно су обележени, најчешће у виду фотографија са краћим текстом.[50]

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

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

Прослава се различито наративно дизајнирала: као доживљено искуство/сведочанство, препричано/пренесено искуство – замишљено искуство. Активности прославе позиционирале су се у склопу принципа драговољности и расположења, што је дисциплини и реду давало посебан вид наручене емпатије. Такве евокације заснивале су се на привржености подобном колективитету. Мемо-

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

[51] Десет информатора је учествовало у разговору градећи посебну наративну мапу и наративне структуре. Били су то мушкарци и жене између педесет и шездесет година старости и двоје инофрматора преко седамдесет година старости. Они су своја сећања углавно заснивали на исечцима из животних прича-епизода или на исказима. Дакле, ниједан наратор није Дан младости градио као посебну животну причу.

рати су се ослањали на базичне теме: изградња земље, председник Тито, Партија, братство и јединство. Они су се затим уносили у динамичке наративне чинове, чији су мотиви стварали један драмски оквир: „тешка времена и прегалаштво“ и „добровољност и ентузијазам“, „солидарност, оптимизам“, „заједништво“. Јунаци су своја дела доводили на етичку чистину правих врлина и тиме је нарација постизала статус идеализоване слике. Чувари сећања на Дан младости створили су узор који се добро пласирао на дистинкцији *некад* и *сад*. Масовна окупљања у част младости и рођендана председника показала су се као добар меморијски програм у подстицању сваког вида политичке етикеције, односно њеном прилагођавању. У таквом пољу нема веће разлике између личних сведочења и официјелних докумената, јер су они копија једне верзије, која је градила посебан вид политике успомена сведене на личност Јосипа Броза и време његове моћи. Темпорална зона дала је наративним сведоцима нове улоге у преиспитивању догађаја и социјалистичког периода. Сада се наратори јављају у улози проценитеља догађаја, али са дистанце. Овакав комуникативни положај пошиљалац–реципијент даје себи улогу ангажованог или дистанцираног чиниоца у интерпретацији друштвене реалности: „Таква су то била времена и тако смо се понашали“, „била су то права и искрена времена“.

Следећи корак у наративном дискурсу јесте категорија носталгије – шта она уопште тражи од једног спектакла? Нарација се поткрепљује носталгијом која чини нови поредак субјективно утемељеног искуства. Психолошки ефекти који се заснивају на „дивним временима“ и „бољој прошлости“ и „жалом за младошћу“ могли би се уврстити у жанр поетике и тиме оправдати своју емотивну мисију. У њих се верује или жели да се верује. Па ипак, сувише је наивно мишљење о психолошкој мисији носталгије, ако се увиди и њен утилитарни карактер или друштвено користан учинак. „Политика носталгије“, по речима Митја Великоње, обухвата комплексан феномен као „југоносталгија и титосталгија“, односно корпус представа не само о личности Јосипа Броза, већ и о политици симбола, артефактима масовне културе, популарним веровањима, ретро стиловима, који су стварали разноврсне нивое друштвеног живота.[52]

[52] Mitja Velikonja, *н.д.,* 15.

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

Негде на средини евокацијске клацкалице налазе се опције у којима се наративна искуства заснивају на доживљајима који неутралишу политичку митологију. Појединачни утисци преточени су у наративне секвенце које немају носталгични или дидактички призвук; пре би се могло рећи да је то нека врста самоиронијe у сналажењу са колективитетима и искуствима бити-у-маси. Искази отварају наративну представу:

– Увек сам гледала да избегнем физичко, јер сам била трапава, а хтела сам да избегнем Слет, јер сам била још трапавија.

– Ја сам хтела да учествујем на Слету, али су ме пред крај избацили јер ми је било досадно да стално стојим мирно.

– Када смо изашли са стадиона изгубила сам се у гомили и нисам могла да пронађем свој аутобус; онда сам плакала.

– Кад смо стигли у Београд били смо у неким баракама. Рекли су нам да је наша тачка главна, а онда смо сазнали да су и другима рекли да су њихове тачке главне. Било је досадно да гледамо све тачке, јер смо били на крају.

– Било је супер што губимо наставу. Вежбали смо са војницима на неком полигону и сећам се да је било згодних типова, а и добрих фрајера из других школа.

– Наставница физичког је изабрала најлепшу девојку да буде у средини цвета, а била сам сигурна да боље играм. Много сам патила због тога. Сада ми је то смешно.

Наративни исечци показују донекле етички пар *бити – морати*, који није прелазио праг односа према ауторитету, у овом случају – према школи. С друге стране, искази оправдавају тинејџерско-адолесцентску емпатијску зону, па се некако „зезање, завист и љубав" стављају у први план. И када се након тридесет година поново преиспитује или демистификује јавни ритуал Дана младости у једном броју прича запажа се доза самоиронијe која поништава дисциплиновану реалност „активног пионира или омладинца са црвеном марамом и партијском књижицом, са присуством на слетовима или на радним акцијама, са награђеним радовима о Титу". Наратори се сада постављају у позицију сведока који разоткривају комичну театралност догађаја. У репрезентативном интервјуу објављеном у публикацији *VlasTito iskustvo past present* један актер – наратор износи став да ствар која дефинитивно убија комунизам и сваки тоталитарни режим јесте „зајебанција", духовитост, смех (...) и ту нема теорије, „а томе нису могли да се одупру ни Стаљин, ни Мао Це Тунг, ни Слоба, ни Тито (иако је он мало попуштао)".[53] Ова изјава у потпуности мења комплетно обликовање догађаја у зони подобне историчности. Шта се дешава када се поред епско-драмског приступа садржају прича о Дану младости и слету открије и могућност његове обраде у хумористичком жанру? Да ли је свака критика спремна и на такве изливе сећања? Преостаје једино да се још опусте нараторске стеге и извуче што више из искуственог пртљага, наравно, уз обазрив однос према откривању закопаних меморија и варљивих сећања.

У истраживачком пољу нашли су се саговорници који су некада били учесници слета. Трагајући за гледалачким информаторима нисам наишла на задовољавајући узорак. Одлазак на стадион и директно посматрање – учешће у спектаклу, углавном је било задовољено телевизијском гледалачком рецепцијом и ритуалом. Па ипак, задржаћу се на одређеним интерпретативним „зарези-

[53] Разговор са Александром Котхај у Кући цвећа априла 2001. У: *VlasTito iskustvo past present, н.д.,* 19.

ма“. У спектаклима дисциплине комуникација између сцене и публике одвијала се по јасно назначеним параметрима понашања. Наративне структуре издвајају такве устаљене епизоде са познатим редоследом радњи: фанфаре и појављивање почасних гостију – устајање – громогласан пљесак – овације – скандирање. Већ сам овај меморатски чин указује на јасну гледалачку поларизацију ми – они. Реч *величанствено*, коју сам често чула у исказима, потиче из различитих углова гледалачке опсервације: функционер из VIP ложе наглашава опчињеност испуњеним стадионом који кличе, а гледалац/гледатељка из масе опчињени су сликом ложе. Гледалачке активности одвијале су се по јасно назначеном сценарију програма: аплауз – штафета – говор – тишина – овације. Равномерни и уједначени вербални интервали и увежбана гледалачка рецепција задовољавали су сценарио. Маса, а не гледалац, била је инструмент показивања једногласног одјека моћи.

Године 2004. и 2005. поново се враћа Дан младости, али на наративно преиспитивање. У либерално оријентисаним интелектуалним круговима време социјализма се поново аналитички преиспитује са позитивним и негативним конотацијама. Многа сећања и архивски материјали склапају се у дискурзивни миље деконструкције митова. Када се 2004. године појавила публикација *Leksikon Yu mitologije* неочекивано су се развезале наративне скупине. Наративни исечци у овој књизи дошли су с друге стране памћења које није морало да се правда, доказује или опомиње, већ се једноставно удружило у деконструисању колективне свести и појединачних конструкција. Поред осталог под одредницом *слет* пише:

„Кореографија еклектичка по узору на соколске слетове у Прагу, филмове Лени Рифенштал и виндзорске параде у част краљице Мајке. Веома заступљена архетипско-митолошка симболика плодности и обнављања живота на прелазу пролећа у лето. Поновно рађање је иницирано спектакуларним уношењем фалусоидне палице („штафета младости“) на стадион и уручивањем исте у руке Председника Републике након чега долази до екстазе, а богами и катарзе у виду ватромета.“[54]

[54] *Leksikon Yu mitologije* (ur. Iris Adrić, Vladimir Arsenijevič, Đorđe Matić), Rende, Beograd 2005, 360.

Па ипак, наративни спектакли дисциплине производе политички став и јесу конструкт, ма колико се трудили да само задовоље основна историјска начела као улог за збир догађаја.

Спектакли конвенције – популарна музика у зони естаблишмента

Спектакле дисциплине поставила сам у корелацију *поп-листичко–популарно*. За даљу анализу издвојила сам музичке спектакле који на путу комерцијализације успостављају однос *етаблирано–популарно*. У првом плану јесу сценска правила која се испољавају на нивоу комерцијализације у зони естаблишмента, заснованој на удруживању, конвенцијама, друштвеној сагласности, практичним интересима и обавезама. Музика је истински постала роба стварањем неограниченог тржишта популарне музике.[55]

Популарна музика на светском тржишту спектакала

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

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

[55] Žak Atali, *Buka, ogled o ekonomiji muzike,* Beograd 1983, 142.

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

Од педесетих година двадесетог века Европа финансијски јача и „епоха долара" полако уступа место европским инвестицијама.[56] Све је већа размена између европских земаља (основана EFTA – *European Free Trade Association*, а године 1958. формирана Европска заједница). Од 1956. године већи је промет између Истока и Запада. На пољу медија важно је поменути формирање EBU (*European Broadcasting Union*) 1950. године. Ова мрежа је из године у годину проширивала број чланица, укључујући и друге ваневропске телевизијске и радио компаније (Мексико, Бразил или ABC, CBS, NBC из САД). Истовремено, центар музичке продукције и индустрије све се више стационира у Великој Британији, која почиње да диктира популарне трендове и достигнућа. За даљи развој музичког спектакла средина двадесетог века доноси иновације на пољу масмедија – телевизије, музичке технологије (креирања звука у електронској фузији и напредак технике снимања), музичке индустрије (дискографије) и нове зоне рецепције публике.

Средином двадесетог века телевизијска слика врши директан упад у стварност, преузимајући је за себе (ексклузиван догађај: 1957. године лансиран је први сателит). Телевизијски пренос улази у стратегију геофизичког програма. Она постаје информативни трансмитор у програмирању догађаја доступних свима: убиство Кенедија, рат у Вијетнаму и друго. С друге стране, телевизија постаје и главни модератор забаве. На програмским и пословним стратегијама изграђују се телевизијске институције власти и моћи. Са развојем телевизије гледалачки аудиторијум постаје планетарни феномен, јер пренос једног музичког догађаја могу да прате милиони гледалаца. Гледалачки аудиторијум постаје и значајна величина у профитној орбити. У трци за профитом, осим аутора и извођача, све значајније место заузимају менаџери и продуценти.

[56] Волтер Лакер, *Историја Европе 1945–1992,* CLIO, Београд 1999, 251.

Кораци су били следећи: најпре је било важно да се постигне слушаност и прошири публика, отуда промовисања на радију и касније на телевизији; у игру тада улазе дискографи који заслужно музичко дело „пакују“ у плочу и, ако успе, такав производ стиже до концерата и *топ листа* слушаности итд. Ово кружење музичке робе са развојем музичке индустрије у ствари је ширило ту путању у којој су се многи потенцијални актери препознали и збијали своје профитне редове.

Музички спектакли од шездесетих година добијају пун замах у домену популарне музике – и то пласирањем тзв. музике лаких нота (*light music)*[57] ревијалног и фестивалског типа (у овим поднебљима добила је назив „забавна музика“[58]) и, на другој страни, пласирањем поп и рок музике. Наравно, у одређеним фазама и један и други тип музике били су или опоненти или партнери у великој конкуренцији званој музичка индустрија.

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

Године 1951. у Сан Рему одржан је први фестивал канцоне – *Festival della canzone Italiana*. Сценска музика у форми вокалног

[57] У немачком језику се користи реч *Unterchaltungsmusik,* у француском језику *musique légère*, у италијанском језику *musica legere*. Реч шлагер је од немачке речи *Schlager* – песма у моди, популарна песма. В. Иван Клајн и Милан Шипка, *Велики речник страних речи,* 1478.

[58] Већина саговорника наглашава да је појам „забавне музике“ у СФРЈ прво почео да се користи да би се разграничио од „озбиљне музике“, односно сериозне музике. То значи да у њу спада све што није фолклор, класична музика, џез и рок. Томе у прилог иде и назив организације као што је Удружење музичара џеза и забавне музике.

извођења била је, у ствари, продукт традиционалних канцона[59] љубавне садржине, које су временом модификоване новим аранжманима и савременим звуком, приближавајући се поп или џез музичким стиловима. Музички фестивал у Сан Рему има строге пропозиције такмичења[60] и одржава се сваке године. Овај спектакл је од почетка преносио радио Rai, а затим TV Rai Uno. Временом је Фестивал постао узор за многе који су се одржавали широм Европе. Вишедеценијско трајање фестивала у Сан Рему постало је културолошки феномен, јер су се с његових писта регрутовали многи модни трендови и музички хитови. Овај фестивал се, такође, обликовао као узор за многе будуће музичке фестивале лаких нота у Европи. Фестивал је и данас остао доследан својим стандардима, представљајући један од најпостојанијих музичко-сценских изума модерне. Истовремено фестивал Сан Ремо показао је да музичка презентација има и своју националну мисију (Италија = Сан Ремо) у представљању земље, па су тим путем кренуле и многе друге европске државе.

Следећи модел музичког спектакла који је одржао континуитет до данас јесте Песма Евровизије (*Eurovision song*). Овај медијски догађај који се од 1956. године одржава сваке године у држави победника, представља бирократско дело музичке продукције које има двоструку улогу: производ у транснационалној кореспонденцији и продукт нацификације (висок степен државног и националног вредносног котирања).[61] Држава-нација представља се под фестивалском капом и ту проналази свог партнера или ривала у старатешкој игри званој бодовање.[62] Од самог почетка овај

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

[60] У периоду 1953–1973. године пропозиције такмичења подразумевале су да сваку композицију изводе по два интепретатора.

[61] Мирослава Лукић Крстановић, *Музичка фабрикација нације/а: политика Песме Евровизије (Eurovision Song Contest),* у: Общества Трансформации Култури, Постсоциалистическата всекидневна култура в България и Сърбия (Ана Лулева, Иванка Петрова, Радост Иванова, Станка Янева), Етнографски институт с музей – БАН, София 2009, 131.

[62] *Исто,*129.

спектакл био је руковођен политичким стратегијама: стварање Европске заједнице од стране шест водећих држава, јачање западних иницијатива, међудржавна сарадња и ривалство, постепено укључивање других европских држава. На првом такмичењу учествовали су представници из шест држава, да би се број државаучесница повећавао из године у годину, у просеку око тридесет држава. Пропорције такмичења имале су своје стандарде уз већа или мања одступања у току неколика деценија. У основи: свака држава има своју песму-представника, која се изводи на финалној вечери у великој дворани изабраног града. Након такмичења и представљања земље-учеснице, на основу гласова жирија (од 1 до 12) из сваке државе, бира се најбоља песма Европе. Песме припадају углавном поп жанру, односно свим његовим „изумима" и хибридним изданцима (са елемнтима етномузике, шансона, канцона, џеза, рок солажа итд.). Овај фестивал постао је и својеврсна историја музичких имена – звезда које су захваљујући овом спектаклу направиле добар посао у свету популарности и бизниса, као и оних који су оверили своје топ статусе – група Аба, Вики Леандрос, Клиф Ричард, Нана Мускури (*Abba, Vicky Leandros, Cliff Richard, Nana Mouskouri*) и др. Све до 1977. године правила су била да се песма изводи на матерњем језику земље-учеснице да би касније све више преовладавао енглески језик. Дугогодишња пракса гласања била је да национални жири гласа из студија своје националне телевизије, да би се од 2003. посредством мреже EBU-COM успоставио и нов систем гласања путем мобилне телефоније (SMS порука).

Песма Евровизије, дакле, нема само комерцијални ефекат, него је спектакл постао сцена/арена у одмеравању политичких снага или осликавању хегемонистичких позиција, својеврсна „евровизијска идеологија".[63] Поени се не додељују само музичким вредностима него и интересним сферама државних политика (на пример, однос између Грчке, Кипра и Турске, скандинавских и балтичких земаља, Енглеске и Ирске итд.). Иван Ђорђевић у анализи Песме Евровизије наглашава да је овај музички спектакл превасходно по-

[63] Philip V. Bohlman, *The Politics of Power, Pleasure and Prayer in the Eurovison Song Contest*, Музикологија, часопис Музиколошког института САНУ, 7, Београд 2007, 40.

литички догађај.[64] Полазна основа у гласачкој логистици јесте „блоковско гласање“ (*bloc voting*). Аналитичари се упуштају у строгу гласачку класификацију, издвајајући прво период 1975–1992. године, када се формира западни, медитерански и северни блок назван „Viking Empire“, а од деведесетих година јасно се успостављају блокови као што су „балкански блок“ и „балтички блок“.[65] Државно-национални блокови функционишу по принципу стварања гласачких алијанси, односно стварања билатералног гласачког партнерства и добросуседских односа**.** Музичка геостратегија тако наговештава померања или груписања на политичкој мапи. Или је то већ унапред програмирано.

Планетарно мапирање тече даље. Политике музичких спектакала су из године у годину биле све више оријентисане ка тржишту, тежећи да покрију што разноврсније и веће подручје конзумената. Циљ је, наравно, био профит.

Музичка свакодневица и идеолоīија

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

Историчари сматрају да насупрот „ригидном комунизму“ наступа период „еманципованог комунизма“[66] или „релативног либе-

[64] Иван Ђорђевић, *Политика лаких нота,* Политика 19. мај 2007.

[65] Derek Gatherer, *Comparison of Eurovision Song Contest Simulation with Actual Redsults Reveals Shfting Patterns of Collusive Voting Alliances,* Journal of Artifical Societies and Social Simulation, vol. 9, no 2, 2006, www.jasss.soc.surrey.ac.uk/9/2/1.html.

[66] Мирослав Јовановић, *Србија 1804–2004, развој оптерећен дисконтинуитетима: седам теза,* у: Димић, Стојановић, Јовановић, Србија 1804–2004,

ализма“ који се, пре свега, испољава у спољној политици, што је подразумевало нормализацију односа СФРЈ и СССР од 1953. године, као и отварање према Западу (посета Јосипа Броза Тита Лондону 1952. године итд.), у постепеном овладавању стратегија отворенијег и прометнијег тржишта и са тим културног промета. Културни живот све се више фокусира на урбане центре, који почињу да личе или да копирају светске метрополе, а то значи продуктиван и динамичан обрт друштвеног живота.[67] У партијским редовима настаје комешање, јер су приливи споља све интензивнији и обимнији: мења се структура градова: долазе прве урбане генерације – они који су проходали на асфалту, који су у тинејџерским годинама знали где су биоскопи. Идентитет града се разгранава на много друштвених и културних енклава. С једне стране, буја културни живот који диктирају модни трендови и животни стилови, док се, с друге стране, све то зарад државног мира доводи у стање друштвене прикладности, односно поретка. У ту сврху култура добија значајно место у државним буџетима те се отварају нове културне установе – организације, институције, подижу објекти и организују манифестације.

Са позиција владајуће комунистичке партије, култура је представљала повољан опит у постизању консензуса између слободе стваралаштва, животних стилова и идеолошке контроле. Предраг Марковић сматра да тај „релативни либерализам“ југословенског режима у култури нити је „одједном превладавао нити је читав процес ишао једносмерно“.[68] То што се на пленумима, извршним одборима и партијским састанцима расправљало о делотворности и учинковитости културе, уз доношење одговарајућих мера контроле и реперкусија, а што се истовремено културна свакодневица одигравала у својој аутономији наочиглед њених актера, не може

Три виђења или позив на дијалог, Удружење за друштвену историју, Београд 2005, 173.

[67] На пример 1961. Београд као главни град СФРЈ је имао 619.000 становника, у периоду 1958–1961. досељено је у Београд 11,7% становника; у Београду живи преко 2.000 уметника: на привременом раду у иностранству је 14.000 лица. В. *Историја Београда,* књ. 3, Београд 1974, 646, 657, 663.

[68] Предраг Марковић, *Београд између Истока и Запада 1948–1965,* Београд 1996, 322.

се искључиво подвести под стереотип догматизма. Култура је у партијском огледном пољу тежила да буде „рекламни излог либералности режима“,[69] али она је истовремено, у друштвеном огледном пољу, тежила да буде рекламни излог трендовских трансмисија и моћи дистинкција. Илдико Ердеи наглашава да је комунистичка идеологија у раном социјализму добро удоместила „револуционарни аскетизам“, бранећи се тако, од опасности оглашене у капиталистичком конзумеризму, да би од осамдесетих година економска политика успоставила нови лик потрошача у смислу „постојања алтернатива и избора“.[70] Култура је била добро опскрбљена етосом социјализма и комунистичких догми, али се приказивала и кроз своја начела дистинкција укуса и стилова, трасирајући пут елитизма, популаризма и конзумеризма. Овај амбивалентан став посебно се очитовао у пољу музике, моде и филма. Данијела Велимировић у анализи животних стилова и елитне моде указује на чињеницу да се у социјализму нису неговале вредности расшошности, разметљивости и осталих ознака дистинкција, већ се промовисала осредњост и доличност, уклопљених у опште стандарде културне примерености[71] – не *īрађанки* и *īрађанина*, већ *друīова* и *друīарица*.

Још педесетих година једнопартијски паноптикон оријентисао се на васпитне мере и етичке принципе, играјући улогу „добронамерног“ саветодавца на клацкалици дозвољеног и недозвољеног: „Исто тако нећемо подићи ни културни ниво ни укус наших народних маса тиме што ћемо једноставно позабрањивати издавање разних ’Гричких вештица’, детективских романа и сличне литературе, или што ћемо да забранимо џез музику и цртане стри-

[69] Предраг Марковић*, н. д.,* 321.

[70] Ildiko Erdei, *Odrastanje u poznom socijalizmu – Od „Pionira malenih“ do „vojske potrošača“,* у: Devijacije i promašaji, Etnografija domaćeg socijalizma,(ur. Lada Čale Feldman i Ines Prica), Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb 2006, 221, 237.

[71] На примеру моде Јованке Броз, супруге председника државе Јосипа Броза Тита, исказује се та дволична позиција: с једне стране неразметљивост и скромност, насупрот којима се показивао њен живот пун привилегија градећи „етос конформизма“. Danijela Velimirović, *Aleksandar Joksimović, moda i identitet,* Utopija, Beograd 2008, 98.

пове.“[72] У једном партијском реферату, у одељку тзв. „ситних питања“, односно проблема међу којима је и правилно одгајање и сортирање пасуља, нашао се и проблем недовољног подстицања масовне производње музичких инструмената, јер су културне потребе народа у великом порасту, те је потребно да се после напорног рада људи одморе и разоноде уз музику и песму.[73] Музика је између жеље за ослобађањем и жеље за послушношћу била све више у жижи друштвене стварности. Продор џеза, евергрина, лаке музике и, касније, рокенрола дао је нови изглед популарној култури, чије је издиференцирано издање било теже каналисати у контролном пункту власти. Индустрија плоча (45 и 33 обртаја), мреже ултракратких радио-станица, а од 1958. године и појава телевизије, омогућиле су присуство популарне музике на сваком кораку у приватном и јавном животу. Цена отварања земље била је и увоз музичких трендова. За разлику од пређашњих периода до педесетих година, када је сваки увозни артикл био проглашаван за непријатељске „империјалистичке, буржоаске или малограђанске елементе“, новонастале ситуације су партијским друговима наметнуле две могућности: или поступно прихватање увозне музике или доследно придржавање непобитних партијских начела: културног просвећивања и уздизања народних маса. То даље значи да су се по тим правилима популарна култура, па тиме и музика, препознавале у концепту „комунистичке културе“.[74]

Музика је, дакле, постала полигон у идеолошком одмеравању добрих и лоших снага. На удару се налазила свака културна музичка и друга иновација која је тежила да се удоми у зони популарности, а не популизма. Педесетих година то је био џез и евергрин, касних шездесетих година рокенрол. Дакле, статус популарне музике се градио, симболички речено, у жртвеном кôду, односно на ритуалним основама њених актера, који су у пољу забрана изграђивали

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

[73] Вељко Влаховић, *Садашњи проблеми стила у партијском раду,* Комунист, 4–5, Београд 1950, 34.

[74] Реферат Јосипа Броза Тита, *Борба комуниста Југославије за социјалистичку демократију,* VI конгрес КПЈ, 1952, у: *Преглед историје СКЈ*, Институт за проучавање радничког покрета, Београд, 1963, 540–541.

својеврстан жанровски поредак као пандан власти. Ево примера: аутор једног чланка критикује најновије популарне трендове који погубно утичу на лоше оцене средњошколки и средњошколаца. Такво стање произилази јер ученице по десетину пута гледају филмове *Бал на води*, *Леди Хамилтон*, *Госпођа Бовари*; домаће задатке пишу поред радио-апарата који преносе „румба, самба“ и „Ла кукарача“.[75] Музички моралисти нису презали од тога да евидентни јаз у грађанској култури између уметничких познавалаца и уживалаца забавне музике прогласе за проблем у хуманистичком васпитању социјалистичке омладине.

У другој половини педесетих година музички живот се полако изборио за контролисану аутономију. Привидно, идеолошка борба се сада сели унутар музичког поретка. А то подразумева основну контрадикцију између жанра и укуса. Популарна музика се поставља жанровски као парадигма, док се укуси заснивају на још увек надгледаним естетским изборима. Музика постаје врло важан сегмент у којој се препознају друштвене опције и контрадикције. Сукоб жанровских интереса истовремено је био и сукоб друштвених, па и политичких интереса. У почетку сукоб је био на релацији револуционарне музике и џеза: „Нова власт је нарочито била алергична на високе тонове у џез импровизацијама: сваки тон изнад *се* проглашаван је реакционарним и неподобним за домаћу публику!“[76] Жанровско-идеолошки јаз се потом селио на дистинкцију „озбиљне“ и „лаке музике“, па се даље разграничавао на џез и лаку, односно „забавну музику“ или „шлагерску“ музику. Биле су то жанровске опозиције и симплифициране идентификације које су још увек погодовале недовољно издиференцираном културном подију.

Директиве више не долазе са партијског врха, већ од музичке елите која је лојална том истом поретку. Води се жестока борба за заузимање позиција на медијској и јавној сцени у придобијању аудиторијума и изграђивању вредносних система. Један музички коментатор затечен је изјавом одушевљеног младића да после концерта Луис Армстронга два месеца неће слушати музику! – Зар

[75] Милош Бороjевић, *Џез, филм и оцене,* Омладина, бр. 2, 12, јануар, 1952.

[76] Petar Luković, *Bolja prošlost, prizori iz muzičkog života Jugoslavije 1940-1989,* Beograd 1989, 12.

пасти на ниво „музичког поста“ – пита се моралиста?[77] Наравно, опет се жанр доводи у питање због правоверног музичког васпитања. Популарна музика или *забавна музика* улази и у вредновање не само као (не)подобна музика, већ као пожељан или непожељан производ културе. Овде се успоставља нова парадигматска релација између сензибилитета и баналног. Етаблирана штампа преноси и коментаре о штетним дејствима музичких достигнућа. На светском плану јак електронски звук преко џеза и лаке музике почиње да меље музичку индустрију, па није чудо што су почетне прогнозе врло депримирајуће: реч је о „незадрживој бујици отворених славина односно звучницима, који су постављени по ресторанима, робним кућама.... сада су са дрвећа попадале угинуле животиње, а људски покрети постајали нагли и трзајући“.[78] Домаћи критичари забавне музике, пак, више су били забринути за музички текст у којем се фаворизовао „мушко-женски свет, еротика, секс“, што су „опасни елементи“ у васпитању итд.[79] Проблеми забавне музике односе се на степен импортације. Музичке моралисте посебно брине велико интересовање градске омладине за џез, забавну музику, шлагере као „увезено музичко-језичке мустре које „несажвакано, жилаво, некувано гута наша омладина“.[80] Један новинар се забринуто питао зашто младићи и девојке највише певуше песме попут „Que sera sera или песме Белафонте“, запажајући да квалитет домаћих песама кваре „срочитељи речи“.[81] Полемике се воде и шта је то страно у забавној музици, да ли мелодије треба да се певају у оригиналу или преводу итд.?[82] Дифузија популарне музике за једне представља нормалан развојни пут, а за друге ствара диспропорцију у великој експанзији забавне музике под утицајем пропаганде и реклама.[83]

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

[78] Dorian Šetina, *Muzika u 1958. godini,* Savremeni akordi, 3 mart 1958.

[79] Павле Стефановић, *Музика и младост,* НИН, бр. 386, 25. мај 1958.

[80] *Исто.*

[81] Владимир Колар, *Метроном у стиху,* НИН, бр. 368, 19. јануар 1958, 4.

[82] Duga бр. 707, Београд 1959, 28–29.

[83] Душан Трбојевић, *Логика нашег музичког живота,* НИН, 24. 12. 1960.

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

Музичка сцена: простори, институције и продукција

Либерализација друштва очитовала се почетком шездесетих година у порасту стандарда, све већем увозу из држава западне Европе и првим путовањима у западне земље. Путујући весници доносили су са собом „свеже" информације и хит робу. Хит робе представљале су друштвене јединице у стварању модних поредака и опозиција *in – out* као мерила друштвених вредности и дистинкција. Музика, мода, филм диктирали су урбани идентитет свакодневице. Животни стилови, посебно младих, формирали су се на модама и укусима, односно на естетским и друштвеним захтевима и трендовским оданостима. Уколико је друштво било мање издиференцирано, утолико су модни и стилски приливи били више једнообразни. Правила су била следећа: прихватало се све што је ново, увозно или модерно и са истом страшћу одбијало све што је томе супротно. Може се рећи да је стање у новој југословенској културној и друштвеној клими било слично, све док културне, музичке и друге разноврсности нису дале могућности наредним изборима – зар се у томе не препознају седамдесете, осамдесете, деведесете године двадесетог века. Сваки иноваторски талас, иако са тенденцијом да потире онај претходни, у ствари је био само додатак новом културном и друштвеном усложњавању.

Музичка сцена се заснивала на ритуализованој музичкој свакодневици која је црпла елементе из модних образаца и музичких афинитета/укуса. Популарне школе играња, игранке, приредбе, журке и концерти биле су прве музичке сцене у приватном власништву свакодневице: *Калипсо у нашој соби* гласио је назив кратког курса играња, који је био намењен читаоцима часописа *Duga*.[84]

[84] Д. Давидовић, педагог модерне игре, представља курс модерне игре. В. Duga, бр. 691, 1959.

Музика у јавном власништву пролазила је кроз приватне ритуале пред огледалом да би се у обученој форми јавно презентовала. Могу се издвојити две фазе у развоју музичке сцене половином двадесетог века. Прва фаза – до средине педесетих година – тумачи се кроз призму идеолошке подобности: „Плес је био јасно дефинисана револуционарна категорија, згодно да се младеж држи на окупу.“[85] Друга фаза формирања музичке сцене била је друштвени ослонац у презентовању жанровских поредака. У рутинизованом окупљању *бити-виђен-и-видети* одигравала се друштвена представа у којој су владала посебна правила груписања у жанровском избору. На први поглед спонтана окупљања, слободна заједништва – игранке, приредбе, концерти – била су истовремено нормативни ресурси понашања који, издвојени из идеолошке егзистенције, јесу друштвено кодирани системи. О атмосфери забаве најсликовитије примере, објављене у јединственој монографији о музичкој сцени у СФРЈ – *Бољи живот* Петра Луковића, дају позната имена музичког живота:

„Увек је било пуно света. Кад се ишло на игранке као да се ишло у позориште. Није било исцепаних патика, облачила су се најбоља одела. Знало је да кресне и нека песница.... Набављане су сијалице у боји као у циркусу. За све нас то је био спектакл. Под тим разнобојним светлостима играло се из све снаге. (Спаса Милутиновић)“.[86]

Без икакве претензије да скрнавим животне приче музичких протагониста, доносим овај цитат као детаљ који се уклапа у развојни процес музичке сцене од ритуала до спектакла. Мали, локални спектакли поседовали су све одлике сценског дела, једино што су извођачи и плесачи имали равноправни третман у свом езотеричном сценарију, те су се сви стапали у јединство протагониста локалне сцене. Иза приватно-јавних кулиса постојао је и други тип окупљања који је категорисао музичке следбенике. Реч је о

[85] Према сећањима Предрага Ивановића у: Petar Luković, *Bolja prošlost, Prizori iz muzičkog života Jugoslavije 1940-1989,* Beograd 1989, 10.

[86] *Исто,* 19–20.

приватним скуповима музичара, као и о приватним скуповима слушалаца музике. Ова окупљања успостављају ритуализовану музичку вокацију и ритуализовани музички идентитет. Окупљање музичара, будућих сценских извођача, по собичцима, преслушавање плоча и „скидање" соло деоница, аудиције, вежбе, импровизована студија, или *jam session* у мањим клубовима, „тезге" и прве зараде имали су своје препознатљиве кодексе понашања: дружења, солидарности, престиже, конкуренције. Били су то први почеци сценског поретка.

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

Конфигурација сценских простора подразумева следеће одлике: 1. Отворене позорнице су у склопу већих пројектованих целина као што су стадиони или градске зелене површине – излетишта, рекреативни центри, паркови; 2. Затворени простори обухватају наменске објекте као што су концертне сале и здања која су по величини, конструкцији и акустици сервиси музичких спектакала (спортско – рекреативни центри, спортске хале). На примеру Београда показаћу како се развијао сценски простор који је од шездесетих година дао препознатљив изглед друштвене конфигурације града. Јавни културни простори у Београду посебно се умножавају у периоду 60-их и 70-их година.[87] Пресудни моменти у развоју музичких спектакала били су промовисања популарне музике у

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

великим концертним и спортским дворанама и на стадионима. Од тада ти простори постају маркери музичке сцене и музичког живота. Џез музика, евергрин, народна музика, касније и рокенрол преселили су се у грандиозне сале, постајући сценске представе са јасно поларизованом структуром, односно поделом на извођаче и публику.

За музичку сцену посебно је била значајна концертна дворана у згради Задужбине Илије Коларца, у време СФРЈ под називом Коларчев народни универзитет или популарни Коларац. Након Другог светског рата Коларац добија статус „народног универзитета", што значи да се у први план ставља његова популистичка мисија која одговара тадашњем партијском репертоару.[88] Педесетих година најпопуларнији музички догађаји на Коларцу биле су приредбе „Метроном за вас" у организацији Удружења џез музичара. Иако су ове приредбе добијале епитет „сваштарске", што се могло сврстати у врсту ревијалних представа, оне су биле претходница у конципирању музичких праваца који су постепено успоставили одређени поредак на музичкој сцени. Џез музика, поред сериозне музике, изборила се за статус на позорници Коларца и тако утицала на стварање једног елитног музичко-сценског амбијента.[89]

Педесетих година у главним градовима република СФРЈ подигнути су објекти који су имали конгресни карактер и постали највећи сценски простори: у Београду Дом синдиката, у Загребу Дворана Ватрослав Лисински, у Љубљани Цанкарјев Дом, у Сара-

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

[89] За један број ватрених поклоника џез музике и шлагера *Коларац* је био култно место. Из интервјуа са Драгомиром Исаковићем.

јеву – Скендерија. Године 1955 на Тргу Маркса и Енгелса у Београду (данас Трг Николе Пашића) саграђено је велико здање Дом синдиката са 1800 седишта (све до подизања Сава центра). Ова дворана имала је вишеструке функције: конгресна дворана у којој су одржавани политички скупови и културно-забавни програми (гостујући концерти, фестивали популарне музике и др.). Дом синдиката је пре свега задовољавао критеријуме политичке моћи, имајући у виду да су осим сале, остали простори зграде томе били и намењени (Централни раднички синдикални одбор Југославије).[90] Паралелно са одржавањем конгреса Комунистичке партије, у Дому синдиката све су атрактивније биле приредбе „Весело вече" и „Микрофон је ваш" преточене у праве „масовке". У почетку су оне оличавале „народни дух" у виду скечева, музичких нумера што је сасвим одговарало курсу партијске културе. Међутим, пред крај педесетих година популарне приредбе у Дому синдиката засметале су моралистима и заступницима „озбиљне културе". „Када се весело вече отело контроли, речено је да је доста са популизмом и да треба ставити катанац на Дом синдиката".[91] Међутим, убрзо хумористичке приредбе улазе у званичне програме. С друге стране, први солистички концерти (Лоле Новаковић 1960. године, затим Ђорђа Марјановића) и фестивали музике лаких нота дали су Дому синдиката нови израз конвенционалне сцене. Од тада дворана постаје естрадни полигон за стицање репутација и престижа на музичком тржишту. Сцена Дома синдиката постала је истовремено и репрезент музичке индустрије/дискографије – све што се вртело на радију и телевизији, постизало енормне успехе на домаћем и страном тржишту, било је прво „оверено" на бини Дома синдиката. Из тог угла, Дом синдиката је хроника једног времена у коме је сваки већи спектакл постајао и културни водич и барометар популарности.

Ташмајдан је имао своју двоструку стварност кроз приватни живот и јавне сцене. Једна је проистицала из свакодневице, која је представљала огледало ритуализованог састајалишта младих на

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

[91] Разговор са Миодрагом Маринковићем, 2005.

„плажи“ или клизалишту у центру града, а друга стварност је била сценски илузионизам, оличен у бројним музичким хепенинзима. Тих педесетих година „Таш“ је постао тренд „писта“ за све оне који су себе видели као главне актере у друштвеном и културном активизму. Како наводе хроничари „Таша“, педесетих година постојала је жеђ за сценом; публика није била толико жанровски опредељена колико сценски опчињена. Због тога је позорница на „Ташу“ била отворена за многе приредбе, концерте и друге културне манифестације (капацитет трибина 10 000 места). Музички репертоар био је разноврстан: смотре фолклора и приредбе народне музике, концерти забавне музике; гостовања познатих музичара; приредбе поводом прославе Првог маја на којима су учествовали познати музичари и глумци. Почињу и гостовања иностраних уметника. За ташмајданске хроничаре стадион се сматрао друштвеним простором на којем је „дефиловало све што је било достојно неких вредности и занимљивости“: од посела и варијететских представа до концерата и фестивала. Стадион је пре био атрактиван призор, него вредносни барометар. Но, у сваком случају, ташмајданска сцена показала је сва комерцијална лица: 10 000 продатих карата + сценски простор на отвореном = спектакл. То је, пре свега, било намењено љубитељима спектакла који су хрлили да присуствују концерту двехиљаде филхармоничара или кориди, пљескајући чувеном тореодору.[92] Ташмајдан је тако одиграо улогу произвођача егзалтираног тренутка. Он је значајну улогу одиграо и током седамдесетих и осамдесетих година у ери рокенрол концерата када се дефинитивно сврстао и у рок амбијент – концерти Тине Тарнер (*Tina Turner),* Елтон Џона (*Elton John*)*,* Токинг Хедса (*Talking Heads*) и др.

Развојне форме музичког спектакла у социјалистичком поретку успостављају следеће друштвено позиционирање: 1. статус извођача; 2. струковно груписање – удруживање 3. музичка делатност. Пут од музичара до „естрадног уметника“, од модела аматеризма до модела професионализма, био је условљен друштвеним, политичким и економским околностима. Ако је аматеризам у капиталистичком систему био одраз радничко-синдикалних порива, у социјалистичком систему он је одражавао државни и идеолошки

[92] *Naš Taš, Tašmajdan 50 godina 1954–2004,* Beograd 2004, 126–131.

поредак. У послератном периоду музичари су се регрутовали из аматерско-културно уметничких друштава као „спонтаних и добровољних“ облика колективизма. У аматерским друштвима били су синтетизовани сви облици културног живота: музика, игра, глума и све друго што је актерима омогућавало равноправан и егалитаран третман.[93] С друге стране, институције попут радија, касније телевизије, окупљале су професионалне музичаре који су представљали одабран и селективан круг стручњака. Недовољно образовни музички капацитети и ограничен проток глобалне музичке продукције није довољно подстицао професионализам, осим што су се вредновали ентузијазам, сналажења и импровизације са недовољно признатим друштвеним статусом. Између аматерског деловања и естрадне делатности „постојао је само један корак“, а то је прелазак на хонорарне наступе.[94]

Бављење музиком која је представљала вид стицања прихода условило је спецификацију и специјализацију у удруживању. Економска сигурност и истовремено партијски надзор, друштвена солидарност и струковна кохезија – били су главни носиоци удруживања. Диференцирана груписања музичара заснивала су се на регулисању интересних сфера, што је уметницима давало посебан статус права, одговорности и обавеза. Струковна удруживања се тада појављују не као политичке подружнице, већ као културне институције синхронизоване са политичким системом. Такви рационално-правно успостављени пореци имали су троструки циљ: да потврде државни легитимитет кроз функционисање струковних регулатива; да професионализам подигну на ниво правног заступништва; да постану апарат удружених индивидуалних интереса. У Социјалистичкој Југославији уставним законима од 1953, 1963. и 1971. године регулисана је „слобода удруживања“ уз зајамчену одговорност да се не руше основни принципи државности у једнопартијском систему.[95] Музичка удружења постала су афир-

[93] *Секција труба у џез оркестру Абрашевић*, Савремени акорди, 5–6, мај–јун, 1958.

[94] Krsta Petrović, *Estradni umetnik – zanimanje,* Kultura 35, Beograd 1976, 151.

[95] „Слобода удруживања се не може одузети или ограничити, али се не сме користити ради рушења основа социјалистичког самоуправног демократског

мативни полигони за успостављање струковних хијерархија, али под надзором државе, односно државног руководства.

Удружење џез музичара са седиштем у Београду добило је одобрење за рад 1953. године. По тадашњем правилнику, Удружење је струковна асоцијација музичара који се професионално баве свирањем на игранкама и осталим забавним приредбама, без обзира на њихово занимање. Удружење је имало више активности: такмичења у салама и на стадионима, покретање издавачке делатности (као што је часопис Савремени акорди); издавање нота домаћих и страних мелодија забавне и џез музике (преко 100 издања); организовање јавних концерата варијететског типа као што је „Метроном за вас"; организовање инструктивних предавања и бесплатних концерата у сарадњи са клубовима студената, Савезом бораца и другим друштвеним организацијама, слање музичких екипа на радне акције деоница аутопута „Братство-јединство"; организовање гостовања страних џез музичара; заједничке акције са Радио Београдом у тражењу нових младих музичара „Млади пред микрофоном" и организовање курсева.[96] Све наведене активности показују да је популарна музика обезбедила аутономију у оквиру доминантног поретка и постала подобни друштвени производ. Хтели то или не, музичари популарне музике осигурали су статус струковне професионалности, дајући себе у залог државном поретку. Ако се Удружење афирмисало као „озбиљна друштвена институција", онда је и популарна музика постала прикладан и официјелно прихватљив жанр у каналисању забавног живота и музичке активности. Од 1953. године па све до почетка шездесетих година трајало је прегруписавање снага музичких жанрова, што се јасно испољавало и у њиховој институционализацији. Од 1963. године оснива се Удружење естрадних уметника и извођача Србије које је окупило извођаче различитих музичких профила. Седамдесетих година дошло је до новог уситњавања удружења (регистровано чак 14 удружења као што су Удружење музичара

уређења...". Одредница: *слобода удруживања,* у: *Правна енциклопедија*, Савремена администрација, Београд 1979, 1309.

[96] *Udruženje jazz muzičara Beograda,* Zajedničko izdanje Udruženja muzičara džeza i zabavne muzike Srbije i Produkcije gramofonskih ploča Radio-televizije Beograd, 1983.

забавне и народне музике; Удружење музичара забавне и џез музике, савез естрадних уметник), имајући у виду савезе и удружења на федералном, републичком и покрајинском нивоу.[97]

Музичка сцена обликовала се у медијску сцену, а то значи да се распростирала на три релевантна пункта: радио-дифузија, телевизија и дискографија. Од педестих година развој музичке сцене заснивао се на неким општим мерилима која су усмеравана технолошким достигнућима, културним потребама и одговарајућим организационим структурама. У почетку, радио је имао примарну улогу, те су све друштвене и технолошке снаге биле усмерене ка планском унапређењу и усавршавању радио-мреже. Радио је био излазак у свет и и једини барометар популарне музике. Од периодичних дешавања најпопуларније су биле емисије „уживо“*:* „Весело вече“ Радио Београда, „Сусрети четвртком“, „Микрофон је ваш“, или „Рандеву са музиком“ – Радио Нови Сад. Многе од емисија које су фаворизовале џез биле су проглашаване за декадентне покусе. Љубитељи овог музичког жанра проналазили су се путем фреквенција (београдски фанови слушали су новосадске емисије итд.). Истовремено, уређивачка политика водила је рачуна да популарна музика буде у терминима пре главног информативног програма, чије је време било неприкосновено.[98]

Потреба за новим изумима подстакла је експерименте у „телевизијској лабораторији“ – израда прве камере и синхронизатора, укључивање електроиндустрије и др. Као и већина изума телевизија је морала да има свој промотивни узлет, а то се десило 29.11.1956. године у загребачком студију. Дифузија звука, слике и дискографско наштампавање постали су главни мериоци и прогнозери амплитуда музичке популарности. Када је технологија прошла кроз зелено светло јавног мњења, ваљало је цео медијски апарат довести у одговарајући организациони поредак. У СФРЈ су се радио и телевизија ујединили у јединствену медијску кућу: Југословенска радио-телевизија уз оснивање матичних центара (било је осам центара: шест републичких и два покрајинска као весника

[97] Krsta Petrović, *Estradni umetnik – zanimanje,* 152.

[98] Интервју са Богомиром Мијатовићем, уредником Радио Нови Сад, фебруар 2007, Нови Сад.

будућих националних телевизија). Организација уједињене радио-телевизије подразумевала је: кадровску инфлитрацију, управне структуре и програм. Како је радио имао разрађен управљачки апарат пре телевизије, било је логично да се један број уредника и техничара регрутује из тих редова за потребе телевизије. Центар медијске власти у то време, а и касније, руковођен је пирамидалном хијерархијом са спољном контролом. Овај управљачки механизам био је значајна потка у организовању фестивала као медијског производа. Миодраг Маринковић, један од пионира телевизијског патента, изнео је следеће тумачење: Постојао је колегијум радија (телевизије), а то су били главни уредници; на челу је био генерални директор који је био члан Централног комитета савеза комуниста – јака политичка личност.[99] Спрега између медија и политике увек је постојала, али је време социјалистичке власти оставило дубок траг једнопартијског покривања свих релевантних друштвених и културних носилаца.

Руковођење музичком продукцијом и програмирање музичких садржаја одређени су двоструком хијерархијом. Уређивачке структуре – кадрови били су део партијске хијерархије, док је програмирање музичких садржаја било у надлежности стручних кадрова. У којој мери су се ове хијерархије укрштале, односно да ли су се уредници мешали у музички посао, није прелазило праг појединачних искустава савременика, што би реконструкцију тадашњих прилика довело у незгодан положај „правих истина“. Опште место је, ипак, да су радио и телевизија били довољно моћни у креирању и презентовању музичке сцене. Технолошки и организациони ресурс омогућио је и програмске реализације које су покривале културно-забавну и информативну функцију.[100] На телевизији шездесетих година најгледаније емисије били су дневници,

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

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

квизови,[101] хумористичке серије[102] и преноси фудбалских утакмица, а касније музички фестивали. Телевизија је испуњавала два услова популарности: изум који привлачи пажњу, јер је реч о непознатом и другачијем погледу на свет; дифузија и комуникабилна мобилност друштвено неопходног производа. Као свака иновација којој се приступа са одређеном бојазни и неповерењем, али и која је привилегија оних одабраних, телевизор је у почетку било ретко власништво. Са све већим интересовањем дошло је до несразмере између поседника телевизије и гледалачке потребе за екраном (примера ради, број претплатника у СФРЈ 1957. године био је 4 000, а 1966. године 777 309 уз све већи пораст).[103] Распоред снага преплатник–гледалац све до седамдесетих година обликовао је посебан етички и ритуални конзументски поредак:

1. У почетку број телевизијских актера и гледалачких актера био је изједначен. Телевизија је била интеракција између малог броја индивидуа. Хроничари телевизије износе и следећи пример: „Телевизија је била право чудо и ретко ко је имао ту справу, углавном само они привилеговани, зато је спикер започињао своју најаву: Добро вече, друже Бакарићу. То је било време када је народ стајао и гледао телевизију као јавну представу“.[104] Тако је телевизија успоставила први корак са идеолошким моделом популистичког гледатеља односно „народно освешћеног“ конзумента.

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

[102] Од 1959. године иду најпознатије хумористичке серије Радивоја Лоле Ђукића „Сервисна станица“, „Грађанин покорни“, „Црни снег“ и др.

[103] *Мала енциклопедија Просвета 1*, 704.

[104] Разговор са Миодрагом Маринковићем.

2. Гледање телевизије било је скоро искључиво колективан чин у коме су се издвајали следећи актери: поседник ТВ апарата (појединац или институција), одабрани посетиоци, односно корисници гледалачких услуга и наратори – усмени преносиоци ТВ садржаја и утисака. Може се претпоставити да је колективни чин гледања телевизије имао и своју хијерархијску опцију директног и посредничког гледања као контакта са телевизијском стварношћу и њеном замишљеном сликом. Овде се ради о колективно изабраном и привилегованом конзументу.

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

4. Гледалачка свест – гледалачко око учило се новом усаглашавању симболичке телевизијске слике и реалне стварности. Црно-бела фаза телевизијске слике за многе генерације пројектовала је свест о црно-белој слици света са којом се паралено живело. Визуелни режим био је главни пројектант лика и дела конзумента.

Следећа карика у обликовању музичке сцене јесте музичка продукција. Музичка продукција проширује своје поље делатности имајући у виду следеће етапе и комбинације:

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

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

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

Производња плоча везана је за шездесете године када се формира музичка индустрија тј. музичко издаваштво попут већих дискографских кућа у СФРЈ – *ПГП РТБ, Југотон, Дискос, Suzy* и др. Како је шездесетих година све више промовисана домаћа музика лаких нота, посебно захваљујући ери фестивала, тако су се и дискографске куће оријентисале на домаћу музику. Плоче и грамофони су још увек били ретки артикли, што је подразумевало њихов

пропорционалан однос: број грамофона био је сразмеран тиражу продате плоче. Тако је на 20 000 грамофона тираж плоче домаће популарне музике достизао до 11 000 примерака.[105] Шта то показује? Постојало је интересовање за новим и још недовољно афирмисаним звуком забавних „шлагера" по угледу на хитове Сан Рема, што се уклапало у музичке трендове, а поседовање грамофона или плоча представљало је друштвени престиж. Направљени су и први комерцијални кораци, што је значило да се од добре продаје може нешто и зарадити. И што је још важније, такви подухвати били су подобни и синхронизовани са званичном политиком и одговарајућим општим музичким принципима да се тржишна вредност мерила према броју звучних снимака, а музичка вредност према партитури. Подсећам на Аталијев коментар да се плоча изједначава са партитуром, при чему репродукција временски одређује вредност плоче и оправдава примену законских одредаба о ауторским правима.[106] У музичкој индустрији ствараоци и издавачи стављају се у међузависан положај, са још увек недовољно синхронизованим и делотворним правима на властиту музичку вредност и распоред капитала. Музика се третирала као нешто невино изван делокруга политичке економије, што је, наравно, погодовало носиоцима и контролорима такве економије, а то је власт. Истовремено, публика је све више била каналисана тројством радио – штампа – телевизија. Чести су били и овакви огласи у штампаним медијима: „Они који поседују електричне грамофоне и са посебном страшћу трагају за грамофонским плочама, али услед необавештености нису у могућности знати која ће плоча кад стићи на тржиште (...) на овај начин својим читаоцима представићемо нова издања Југотона".[107] Прве ранг листе певача биле су и први корак ка сценском поретку у коме публика има све запаженију улогу.

[105] Пример који се наводи у интервју са Ђорђем Марјановићем, Petar Luković, *н. д.,* 83.

[106] Žak Atali, *н. д.*, 136.

[107] Duga, бр. 699, 1959.

Форме фестӣвала и концера̄та

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

Моја намера је да, са назначених дискурзивних позиција, фестивале музике лаких нота доведем преко друштвено-политичког надгледања у комерцијалну раван. Или, да будем још прецизнија – фестивали музике лаких нота јесу идеолошка прича исто колико и комерцијална. Они су естаблишмент који управља профитом. Првобитно „неподобна“ музика институционализује се и улази у сферу званично прокламоване културе. У СФРЈ спектакли, названи фестивали забавне музике, представљали су репрезенте државног поретка, заступнике државног поретка, утемељиваче друштвене стратификације у сценском поретку и предузетнике у обрту капитала. Из музичког угла тежило се у стварању јаког упоришта забавне музике оличене у фестивалском ентитету, који постепено постаје и материјални стимуланс композиторима и извођачима (награде и друге врсте признања, односно добити)[108] и, додала бих, кодификовање музичког жанра лаких нота према посебним критеријумима вредновања и контроле квалитета.

А почело је од назначених почетака на просторима СФРЈ. Најстарији музички фестивал који је ушао у категорију манифестација сериозне музике биле су Дубровачке летње игре (1950). На подручју забавне музике редослед је следећи: Загребачки фестивал (1954), Опатијски фестивал (1958), Београдско пролеће (1961), затим следе, Сплитски фестивал, Мелодије Истре и Кварнера, Мелодије Јадрана, Ваш шлагер сезоне, Словенске попевке, Скопски фестивал, Песма лета (1967), Армијски фестивал и касније осамдесетих МЕСАМ.[109] Опатијски фестивал имао је статус југосло-

[108] Duga, бр.741, Београд 1960, 26–27.

[109] Делимични подаци су из: *Muzička enciklopedija 1*, MCMLXXI, Jugoslovenski leksikografski zavod, Zagreb 1971, 568.

венског фестивала, Сплитски фестивал и Словенске попевке имали су интернационални карактер, а сви остали фестивали били су домаће манифестације са јасном прокламацијом заступљености представника из свих југословенских република. Фестивали су у то време представљали статусни симбол елитне културе на јаким основама популарне музике.[110]

Уз помоћ података из монографије *Bolja prošlost* Петра Луковића могу се маркирати почеци фестивалске историје. Писац и његови саговорници издвајају нулте зоне „пробоја" и почетака фестивала, да би се нагласио значај развоја одређених музичких жанрова као што је џез, музика лаких нота, односно, фестивалска музика.[111] Фестивали су увозни изум који је стигао са западноевропског тржишта, верификован у време власти Јосипа Броза Тита и једнопартијског система и са државним устројством политике/парадигме „братства и јединства". По исказима неких музичких ветерана, фестивалска политика је нарушена када почиње да продире новац и када се појављују нови композитори и организатори, тзв. „зонаши".[112]

Главни жанровски представник забавне музике, односно музике лаких нота, био је шлагер.[113] Овај вид композиција заузео је примарно место на домаћем фестивалском репертоару. Још на самом почетку у фестивалској регулативи истакнута су правила: „Музика треба да буде жива, весела и да преноси национални мелос".[114]

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

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

[112] Сећања Никице Калођере у: Petar Luković, *н.д.,* 114.

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

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

Нема сумње да су фестивалски родоначелници темеље фестивала видели у јаком државном (читај: националном) резидууму. Фестивали забавне музике имали су такмичарски карактер, медијску презентацију и утврђену дестинацију. Већина наведених фестивала имала је континуитет одржавања у једном граду, те се може рећи да су они били и амблем градова тадашње СФРЈ. Опатија се, поред осталог, прославила по фестивалу, Сплит је добио међународну репутацију, а Загреб и Београд потврдили су своје културне статусе метропола.

Фестивалско време истовремено је означавало друштвено време, а то значи да је фестивалска сезона пролеће–лето–јесен усмеравала нова колективна „згушњавања“ и групне кохезије свих актера – гледалаца, музичких стваралаца и др. Били су то календарско-цикличне ритуализоване свечаности. Не само да су фестивали постали главно зборно место тадашњег „музичког крема“ популарне музике, већ су они као сезонске свечаности и медијски догађаји умногоме променили друштвени и временски кôд окупљања и концентрације вредносних и перцептивних снага. Познато је да су се фестивали телевизијски оглашавали у зони кућне ритуализације као исходиште гледалачке опчињености и фестивалских посвећеника.[115]

Од седамдесетих година, поред стационираних фестивала, програмирао се посебан тип музичких манифестација у виду турнеја, односно путујућих фестивалских позорница. Нова фестивалска политика била је синхронизована са актуелним друштвено-политичким приликама и почецима комерцијализације. Певачи из свих република СФРЈ, жанровски измешани (певачи забавне, односно поп и народне музике), били су део мегатима у оквиру пројеката „Песма лета“ и „Песма градова“ (касније „Караван пријатељства“).[116] Почевши од 1967. године, ови путујући музички

[115] Фестивалски гледалачки наративи потврђују ову опседнутост сезонским догађајима.

[116] Песма градова, под покровитељством новина Вечерњих новости и у организацији Дома омладине, настала је као пандан Песми лета, коју је организовала телевизија Београд и новине Експрес Политика. Ова два сродна путујућа фестивала показују да су већ у то време, посебно када је у питању организација, постојале интересне сфере које су одлучивале у ком ће правцу и

спектакли представљали су централне летње догађаје, који су запоседали странице штампе, пунили концертне дворане и привлачили све бројнији телевизијски аудиторијум. За државни естаблишмент ове акције, посебно седамдесетих година, биле су показатељ друштвеног расположења и државне етикеције. Истовремено, у комерцијалној зони, пројекти су били синхронизовани са тадашњим тржиштем, и на официјелном плану и у тзв. сивој зони бизниса.[117] На пример, маршрута Песме лета, на којој су се такмичили афирмисани певачи, подразумевала је обилазак у просеку 20 градова СФРЈ, док је промотер била дискографска кућа ПГП РТБ. Телевизија као доминантни финансијски улагач изашла је у сусрет дискографији, која је помоћу ове манифестације покушавала да одржи или поврати свој рејтинг. Истовремено, сваки град–домаћин фестивала Песме лета имао је могућност да се представи у организовању пропратних приредби. Седамдесетих година путујући фестивал проширује границе, па се у оквиру билатералних акција на међудржавном нивоу јавља у виду пропагандног експоната, али искључиво на тржишту источноевропских земаља као што су Русија (тадашњи СССР) и Бугарска.[118]

Први медијски фестивал био је радио-фестивал забавне музике од 1954. године. Овај радио-фестивал имао је и интернационални карактер. Медијски фестивал је шездесетих година био и „Златни микрофон“, који се одржавао у Дому синдиката. Приредба је представљала неку врсту номинације најпопуларнијих певача, па се може уврстити у тип спектакала попут доделе Оскара. Много

који ће медији или институција привући више публике. О „Каравану пријатељства“ в. Milan Šević, *Sve zvezde roka i džeza,* у: Dom omladine Beograda 1964–1994, (ur. Ratko Peković i Ratko Šutić), Dom omladine, Beograd 1994, 275.

[117] Подаци из тог периода не могу се користити у анализи као веродостојни параметри одређеног друштвено-економског стања фестивалског друштва, јер се углавном заснивају на личним погледима и искуствима тадашњих актера. Успеси певача доводили су се и у везу са одређеним финансијским малверзацијама или ставовима попут „мућкало се много је пара било у игри“. Petar Luković, *Bolja prošlost, и .g.,* 181.

[118] „Екипа Песме лета путује у Москву, где ће у оквиру манифестације југословенске изложбе робе широке потрошње одржати концерте за Московљане.“ Политика Експрес*,* 10 јун 1972, 20.

година касније (осамдесетих), Радио-телевизија Србије организује мегаконцерте фестивалског типа, под називом „Оскар популарности“ у Сава центру, који су представљали рекапитулацију годишње музичке продукције и проглашавање најбољих извођача.

Седамдесетих година двадесетог века под покровитељством државне телевизије одржавао се и фестивал „Куп певача“, у којем су равномерно били заступљени певачи забавне и народне музике. Сценарио ових такмичења подсећао је на спортске купове са одређеним квалификационим и селекционим распоредом, само што су уместо фудбалера на терен истрчавали певачи.[119] Комплетан ефекат оваквог фестивала заправо је имао ритуалну форму екипног надметања, где се вредновао колективни ангажман. Принцип такмичења ишао је у правцу личног доприноса колективном успеху.

У фестивалску хронику може се уврстити и још један тип фестивала, а то је међународни, европски фестивал Песма Евровизије. Од године 1961. певачи из СФРЈ укључују се у ову највећу европску манифестацију.[120] Улазак у европске кругове за југословенску званичну политику и јавно мњење представљали су велики корак. Забавна музика – шлагери и њени интерпретатори постали су званични заступници државе. За грађане СФРЈ били су то значајни пролетњи догађаји који су се пратили путем медија. Принцип избора за представника Песме Евровизије одвијао се у оквиру државног такмичења на којем је владао тзв. републички кључ (свака Република СФРЈ имала је свога представника).

Ова кратка ретроспектива послужиће да се фестивалска конструкција доведе у семантичко поље: метадизајна (организације), артистичког поретка и гледалачко-перцептивне мреже.

[119] „Певачи ће се такмичити као фудбалски клубови у купу европских шампиона: четвртфинале, полуфинале, финале“. Илустрована Политика, бр. 650, 20. IV, 1971, 6.

[120] Први представници на Песми Евровизије били су Љиљана Петровић, Лола Новаковић, Вице Вуков и др. Од 1961. до 1991. године било је 27 наступа Југословенске радио-телевизије и њихових финалиста. Вечерње новости, 7. јануар 1966.; *Uvodna reč Nikole Neškovića za istorijat Evrosonga*, у: Emisija *Teveteka*, Redakcija za istoriografiju TVB, 3. март 2004.

Орīанизациони кôд фестивала

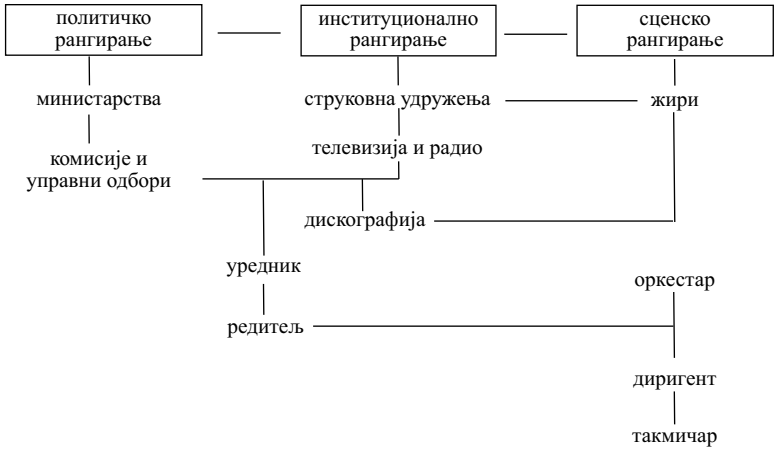
Функционисање паралелних хијерархијских система у организационој концепцији фестивала подразумевало је следеће предуслове: 1. Забавна музика се институционализује у засебан ентитет; 2. Успоставља се нова подела рада усложњавањем и специјализацијом посла; 3. Репродукција и монопол музичке моћи изграђује се кроз нове облике овлашћења у распореду власти и својине.

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

1. Музички спектакли подлежу стратегијама политичког рангирања које има одређене надлежности (у телима управних одбора, комисија и др.) у регулисању културне политике. Медији су били доминантни јавни сервис у надлежности државног једнопартијског система.

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

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



У тумачењу генезе фестивалских организација издвајају се два приступа. По неким тумачењима главни носилац организације фестивала од самих почетака њеног постојања била је радиотелевизија. Сматра се да цеховска удружења, иако званични носиоци организације (Удружења естрадних уметника забавне и џез музике и Удружење композитора) нису имали финансијске могућности да носе цео терет фестивала. Даље се наглашава да се моћ телевизије у промовисању фестивала испољавала пре свега у промовисању нових имена. Новонастала институција била је „бескрајно гладна нових имена, а дискографија није била довољно у могућности да ресорбује такву продукцију“.[121] Фестивалска хијерархија подразумевала је доминантну улогу телевизије.[122] Фестивали и телевизија били су компатибилни, стварајући једно ново музичко тржиште и поље популарности. По другим тумачењима,

[121] Интервју са Витомиром Симурдићем, музичким уредником радио програма Нови Сад, април 2003.

[122] Од 1972. године организацију Опатијског фестивала преузима Југословенска радио-телевизија, а трошкове сносе сви радио-телевизијски центри –„солидарно“. Радио-телевизијски центри примају композиције аутора са њихових подручја. Политика Експрес, 3. јун 1972.

за настанак фестивала највише је заслужан радио. „Прво је радио командовао, а онда су се развиле музичке продукције – дискографија и телевизија.“[123] Међутим, ова медијска моћ није била пресудна, већ се појављују и културни показатељи као што су музички трендови који су обликовали музичко тржиште. То значи да је ланац Сан Ремо – Песма Евровизије повукао за собом безброј домаћих спектакала који су се на њих угледали. Ова *сору* машина била је одскочна даска за дизајнирање локалних музичких спектакала (преноси, скидање препева и аранжмана у музичким круговима). Није спорно да су југословенски фестивали забавне музике саздани на медијским патентима и трансферима. Дакле, они су се појавили у датом тренутку као инструментариј друштвеног и државног просперитета и интегритета. Велики улог и добитак.

Фестивали су имали такмичарски и ревијални карактер. Њихове улоге биле су креирање поретка музичких вредности и стварање профита. Материјални стимуланс у сваком облику такмичења постајао је све пресуднији и изазовнији. Такмичење је друштвена категорија која кроз поредак избора, селекције, елиминације и награђивања не дозвољава да се друштвени односи отргну друштвеној контроли, односно власти. Како је то изгледало на пољу фестивала? У почетку је главни „оверивач“ био радио. Постојале су комисије за оцењивање и вредновање извођача, а то је подразумевало пробна снимања и аудиције; затим су најбољи имали могућност јавних снимања до финалног производа плоче. Музички актери са таквим музичким референцама могли су бити предложени за сценски наступ. Друга репрезентативна карика потицала је од телевизије, која је подизала рампу за прелаз на концертне и фестивалске позорнице.

Фестивали су представљали двоструку организацију: медији и позорница. За телевизијску организацију били су одговорни: директор телевизије, музички уредник телевизије, редитељ и технички службеници. С друге стране, струковна удружења композитора и музичара била су такође организатори фестивала. Њихова надлежност подразумевала је контролу музичког поретка. На

[123] Миодраг Маринковић наглашава да су се главне музичке вредности формирале у круговима радија. Постојале су и посебне аудиције за снимање песама у оквиру емисије *Рекламе*.

сценском терену организација је формирала посебна правила. Подела и распоред послова успоставили су и професионална рангирања, конципирана према принципима ланчаних надлежности – композитор, извођач, диригент, оркестар.

Фестивалско време било је састављено из друштвених зона које су одређивале статусе и активности тих актера. Прво су били кандидати који су конкурисали за учешће (на пример, појављивало се и по неколико стотина кандидованих композиција, а у ужи избор улазило је око тридесет). Кандидати су постајали учесници и такмичари**.** Они су пролазили кроз припремне фазе, које су у ранијим временима трајале и по петнаест дана (рад на корепетицијама са извођачима). Следећи елиминациони круг друштвено санкционисаног времена фестивала било је груписање финалиста. Док су у припремним организационим фазама извођачи били део музичке произвођачке мануфактуре, они су на сцени постајали финални производ који се пласира и оцењује. Сценска позиција додељивала је извођачима улогу носилаца представе, што их је постављало на вишу хијерархијску степеницу. На том нивоу успостављала се пракса надметања – друштво такмаца. Издвајале су се посебне групације извођача којима је, с обзиром на положај у наступу био и одређиван статус – дебитанти, финалисти, награђени и победници. Посебно организационо тело представљао је жири – вредносни катализатор. Жири је имао улогу да руководи такмичењем, односно да сцену симболички усмери ка врху моћи. Представљање и надгледање нашли су се тако на заједничком задатку стварања сценске моћи.

То су била општа фестивалска начела. Међутим, нека од правила мењала су се током фестивалске историје. По угледу на фестивал Сан Ремо, Опатијски фестивал и Београдско пролеће у првим годинама имали су правила по којима су једну композицију изводила два певача и два оркестра. Двострука интерпретација лицем-у-лице представљала је конкуренцију са премцем. Јер, била је важна не само песма него и начин интерпретације, па су учесници тако пролазили кроз филтер двоструког ривалства. Увођењем модела једна песма – једна интерпретација успостављена је стандардна форма извођачког ентитета као јединственог производа аутора и певача. Организациона стратегија имала је своју практичну

страну у смањивању броја сценских учесника, али и јасно профилисану категорију једнообразног дела, у чијој су деоби учествовали аутор и певач као главни носиоци продукционих права и ривалства у такмичењу (награда композиције и награда интерпретације).

Организационо-финансијске стратегије фестивала указивале су на сложене проблеме. Буџет фестивала представљао је финансијску меру вредновања догађаја који је, у зависности од тога колико материјално вреди, подизан на ранг водећих или мање значајних манифестација.[124] Међутим, расподела буџета унутар фестивалског апарата имала је често другачији ток, јер су се појављивале различите интересне сфере у деоби зарада и награда; колико су плаћени певачи, колике су им дневнице, смештај, колике су награде, ко добија више – композитори или извођачи итд.[125]

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

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

б. Посебан облик били су концерти жанровског типа где су могли да се афирмишу и млади музичари – на пример, вече шлагера или џеза и друго. Овакве музичке сцене промовисале су и популарисале музичке жанрове, успостављајући тиме музички по-

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

[125] На пример, у коментару о Загребачком фестивалу из 1972. године изнет је и проблем да је било тешко прикупити певаче, јер већина певача пева бесплатно, само за дневнице и путне трошкове. Илустрована Политика, 23. мај 1972.

редак према принципу аутономије. У којој мери се и ту постизао одређени тржишни ефекат зависило је од популарности неког жанра и његове продукционе моћи.[126]

в. Концерти који су се одржавали у виду пригодних свечаности обично су пратили календарске циклусе државних празника.[127] Концерти су на тај начин сублимисали државно устројство и комерцијалне стандарде (на пример, за празнике Први мај или Дан Југословенске народне армије итд.).

г. Посебан вид били су концерти у виду гостовања, односно наступи иностраних извођача. Странац + музичко име подизали су сцену на ниво догађаја без преседана, са етикетом другачијег, несвакидашњег и светског. Луис Армстронг је 1959. године одржао два концерта у Дому синдиката и том приликом су ексклузивни наслови у штампи гласили: *Краљ џеза* и *Највећа труба свих времена*.[128] Следи једна плејада светски познатих извођача од времена отварања земље према Западу, што је тадашњој СФРЈ дало предност у односу на земље источног блока.

Концерти, фестивали и приредбе ушли су у организациони режим друштвено-политичких институција. Међутим, развој тржишта уз тежњу за вишим животним стандардом и материјалном сатисфакцијом, по угледу на већ утабане стазе западноевропских земаља, пружили су музичкој јавној сцени нове изазове, који су наишли на отпор државне администрације. У новинским чланцима јављају се и прве критике које уводе термине попут „тезгароши“ и „дивљи менаџери“. Означени као девијантни исечци музичке сцене, ови путујући бизнисмени постали су друштвени проблем изван институционалне контроле. Менаџери „који су набавили кола и круже по унутрашњости да би организовали разне манифестације постали су проблем који измиче државној контроли и зато у складу са социјалистичким друштвом треба да се успостави

[126] Тако, на пример, да би се поспешио певачки квалитет Удружење музичара и Градски комитет организовали су концерте у Дому синдиката. Савремени акорди, 1–2 1959, 30.

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

[128] Duga, бр. 697, 4–5, 1959.

већи надзор у виду пословница“.[129] Да би се избегле ма које инсинуације на организаторски престиж у пољу конкуренција, главне критике су се, ипак, односиле на вредносни ниво концерата и других музичких манифестација као што су приредбе под називом *посела* и *комикеје* – па су се могле прочитати и овакве констатације: „култура се јефтино продаје“, „естетска недоношчад“, „шунд“.[130] И са позиције квалитета и са позиција организације, циљало се на већи степен друштвеног и идеолошког надзора и ревидирања.

Однос идеолошко – институционалног надзора и сценске хијерархије у организовању музичких фестивала и концерата били су пропорционални у модификовању поретка спектакла. Спектакл још увек није постигао статус „друштва за себе“, у којем се одвија акумулација капитала и беспоштедна тржишна конкуренција. Тек са седамдесетим годинама двадесетог века долази до праве ескалације музичких спектакала, естрадних звезда и потрошачке мегаломаније у виду куповине плоча, касета, концерата, фестивала и ширења медијског аудиторијума. Из данашњег угла, када у организацији спектакла раде комплетни тимови професионалаца и приватне агенције, постаје јасно да је тржишна проходност музичких сцена имала свој развојни пут.

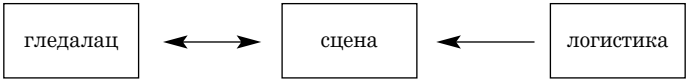
Сценски кôд фестивала

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

[129] *Забава на мало и велико*, НИН 8. март 1961.

[130] НИН, 16. јул 1961.

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



Природа музичког доживљаја слушања плоче била је различита од природе присуства на неком концерту. И једна и друга природа у основи су имале чулно стање присуства реалне или замишљене слике. У чланку „Најпријатнији гласови Америке“ о слушаности радио-емисија записано је: „Свако јутро вас њихови гласови буде, а увече успављују. Због њих су многи пријатни тренуци доживљени, а многе сузе проливене. Да ли сте се икад запитали како изгледају ти људи: Бинг Крозби, Дорис Дај, Пери Комо?“[131] Имагинарна слика путем гласа подстицала је посебно слушалачко искуство, које није било ништа друго до визуелизација замишљених ситуација. У слушалачком радијусу можда су ти замишљени сусрети били довољни да се створи потпуни доживљај присуства. Плоче су у томе остале најдоследније. Па ипак, екранизација гласа и могућност да се певач види уживо помериле су слушалачко искуство на страну гледалачке перцепције. Гледалац сада постаје

[131] Duga, бр. 694, 1959, 18–19.

носећи стуб у доживљеном искуству присуства, односно дистанциране близине са сценом.

Шездесетих година двадесетог века фестивалски и концертни програми запосели су сценске просторе. Њихова комерцијална проходност на музичком тржишту заснивала се на одређеним правилима, која су музички артизам подизала на ниво конвенција, подлежући етичким правилима под будном присмотром модних упутстава и друштвеног понашања. Основни предуслов да се успостави комуникација била је акустична и визуелна апаратура. Јак глас и велики оркестар за потребе фестивалског имица тражили су и озвучење. Микрофон, електроакустична направа, постао је базични преносилац звучних таласа, али он је истовремено био оса или симетрија телесног ангажовања. Све док се није извадио из сталка и почео да носи по целој бини, микрофон је одређивао статику држања тела извођача и положај инструмената. Истовремено, бина је требала да одговара свим стандардима акустике и квадратуре за пријем већег броја учесника. И наравно, јаком звуку потребан је био и јак сноп светлости, који се углавном усмеравао на сценског актера. Тако опскрбљена сцена испуњавала је први предуслов статичног позиционирања. Фестивалски спектакл је подразумевао два модела између којих се одвијала трансмисија порука: сценска личност артиста/артискиње и личност гледаоца/гледатељке, стварајући и посебан ниво свеобухватног (над)гледања.

Фестивалска позорница представљала је вишедневни простор обележен одређеним пунктовима: оркестар, диригент, вокални солиста. Са већим или мањим одступањима оркестар је био састављен од четири до пет труба, четири тромбона, пет саксофона, групе гудача, пијаниста, харфиста, ритам секције. Такав састав требало је да подстиче разноврсност звучних боја и интензитета. Чланови оркестра обично су седели, стајали су само у изузетним приликама, приликом извођења соло деоница. Диригент је стајао насупрот оркестру, али и у положају да прати наступ вокалног солисте. Место извођача било је централно на бини. Сценска процедура налагала је да певач стоји иза микрофона у статичном положају. То место је одређено као жариште и концентрација музичке „енергије“ која се, затим, трансмитовала до публике. Сценски правопис/кôд успоставио је и нова правила на релацији звука и тела. По

стандардизованом сценарију није се практиковало да певачи шетају по бини. Микрофон је диктирао своја правила, зашто је било потребно и друштвено надгледање доброг или лошег понашања. Гестикулација и експонирање осећања као изражајног средства у току извођења нису смели да пређу границе „финог и умереног понашања". Шта је то подразумевало? Начин извођења, понашање (гестикулација) и изглед морали су да буду нормирани пристојношћу, у складу са друштвеном етиком неразметљивости и сценском екстраваганцијом. Статични модел одговарао је друштвеној конвенцији примерног владања, али, истовремено, и сценској технологији снимања из једног угла: један положај у једном кадру, у једној слици. Сценска правила дозвољавала су телесну ангажованост у виду режираних гестова као што су стилизовани покрети руку, а говор руку био је у функцији читања музичког текста. На пример, рука наслоњена у пределу срца означавала је љубав, бол, патњу, срећу, или раширене руке значиле су волети; подигнут кажипрст – претња; подигнуте руке – централна порука или победа; или спојене шаке у виду молитве; благо кружење шака – причање приче итд. У мимичкој структури руке играју улогу водича кроз текст. Свака даља телесна ангажованост сматрала се неприкладном. Међутим, конвенционални шаблон имао је опонента у виду концепта покретног тела. Телесни динамизам сматрао се за један од револуционарних тековина сценског понашања.[132] Уклоњена је прва баријера, а то је скидање микрофона са сталка и могућност да се он прилагођава телу, а не тело њему. То ослобађање на сцени дало је телу драмску улогу. Шетање по сцени, убрзани ход у ритму музике, бацање на колена или симплифицирани играчки покрети, померање главе и гестикулација руку разбили су нормирани систем и приближили се чулном доживљају, који је подигао сценско-гледалачку комуникацију на ниво егзалтиране приправности. Случај артисте Ђорђа Марјановића није био само програмиран сценски преокрет у комерцијалном смислу, већ је комерцијални ефекат био и надградња новој театралности, која је доминацију гласа коначно изједначила са доминацијом тела. Овај популарни

[132] Петар Луковић наглашава да је Ђорђе Марјановић први који је трасирао пут рокенролу и био први у Социјалистичкој Југославији који је осетио све димензије невиђене славе. Petar Luković, *н. д.*, 80.

певач прво се појавио као прекршилац владајућег бонтона. Када је сако са сцене први пут бачен у публику, а затим и остали одевни реквизити, постало је јасно да комуникација поред друштвеног добија и лични печат, али и да је учињен корак ка промовисању интимизације са публиком. Тај бачени сако, шал или цвет са бине, који су завршавали у нечијем крилу, достигли су ниво субјективног доживљаја, са примесама еротизације и колективне усхићености. Чин даривања и размена емоција заокружили су друштвено посредништво, које је спектаклу дало привид приватности. Тело у покрету било је иновацијски изум, па је такав сценски активизам наилазио на оспоравања, негирања, осуђивања, игнорисања, али и прихватања и одушевљавања. Преокрет од „лошег" ка „добром" телу био је у служби навикавања јавног мњења на вредносни систем у служби *другачијег* и, што је важније, телесне еманципације, што ће за собом повући рокенрол култура.

Музички фестивали били су означени/означавајући параметри моде. Модел моде постајао је мода позорнице и мода гледалаштва. За разлику од рок спектакала, фестивалска мода није излазила из делокруга сцесног свечаног излога, потирући сваку могућност продора у свакодневицу. Двоструко лице моде имало је кружни ток. Мода у излогу или излог на позорници били су пандан на музичкој сцени и на свим приватним сценама. Модни трендови са европских писта постајали су узори фестивалском одевању. Диктат педесетих и шездесетих година двадесетог века у виду екслкузивних тоалета прситизао је са позорница Сан Рема, Канског фестивала и Холивуда. Они су силазили са журнала – писана одећа, на сцену – одећа слика и тако удруженим снагама утицали на свакдодневну имагинацију.[133] Мода и изглед (језик и говор одеће) обликовали су се на сценским кодексима и гледалачким перцепцијама. Фестивалска мода била је структурирана као стварна одећа за иконичку употребу слике/витрине.[134] Доступност сценске ха-

[133] На Београдском пролећу 1969. године модна кућа „Тревира" решила је да награди најелегантније певаче оригиналним моделима познатог француског креатора Пјер Кардена. Večernje novosti, 8. maj 1969.

[134] Ролан Барт упућује на семантичко читање феномена моде у којем се јасно издвајају три нивоа одеће: писане одеће, одеће-слике и стварне одеће. Луј Жан Калве, *Rolan Bart, jedno političko gledanje na znak,* Biblioteka XX vek, Beograd 1976, 70–71.

љине није прелазила праг елитне променаде. Сценски изглед заснивао се на прописаним захтевима, што је подразумевало „свечан, пристојан, модеран и леп изглед“ – најчешће одреднице у дескрипцији штампаних и телевизијских медија. Али из ког угла и ко је то одређивао? Да ли је хаљина са шљокицама била исувише нападна, или исувише кратка, да ли су шминка или фризура били (не)упадљиви; или се кравата није слагала уз одело? Слика је морала да буде стилизована и естетски прихватљива, а уз то нормативно подмирена. Дакле, тела су била хваљена или оспоравана. У оквиру родних позиција, тело/личност интерпретаторке било је више експонирано у правцу оцене и процене јавног мњења или појединих „меродавних кругова“. Вредновање еротизованог и стилизованог тела, односно привлачног и допадљивог изгледа дозвољавало је цео корпус коментара, који су тако имали веће могућности процењивања, што је и спутавало женско тело у еманципацији. Женска атрактивност на сцени кажњавала се и оваквим дискриминаторским коментарима: „Талентована и перспективна певачица на позорницу је изашла у некој врсти беби дола. Неки су израчунали да материјал који је утрошен таман може да послужи за две мушке марамице.“[135] Овакви и слични коментари као „стуб срама“ представљали су, ништа мање, надзор и проклетство непокоравања сценском етосу, односно друштвеним нормама женског тела као биолошке датости. Тело слављено, украшено или оспоравано било је јасно зацртано у домену родних улога и статуса, још увек разапето између конструкта лика „другарице“ и лика „госпође“, оба у домету патријахалне осматрачнице.

На следећој процењивачкој скали налази се глас. И глас се одређивао као етички барометар у музичком облику. Добијао је драмску улогу: *имао је лирски, моћан, пријатан баритон*, или – *глас је био чист, звонак, нежан, снажан, пењао се у висине и понирао у баршунасте тонове*.[136] Како статично тело није одговарало драмским ефектима, глас је био главни носилац драмске радње. У том смислу, фестивалски шлагери улазили су у оперски концепт тетралности и виртуозности гласа, а не тела. Глас је морао да замени и да испуни оно што статично тело није било у прилици.

[135] Жика Милутиновић, *Мамутски фестивал,* Илустрована политика, бр.705, 9. мај 1972, 44.

[136] Petar Luković, *н. д.,* 105.

Изглед, глас, гестикулација и текст коначно су формирали модел сценске личности. Био је успостављен одговарајући прототип углађености. Главни јунаци монографије Петра Луковића често се осврћу на сценске манире, јер су они били показатељи понашања. На пример, Душан Јакшић је „симбол смирености, романтике, озбиљности која је тада била на цени"; Лола Новаковић се није приволела тзв. „хладном певању", већ је постала симбол емоција, *femme fatale* са сузама, Иво Робић је увек „одмерен и прецизан, никад егзалтиран" (речи Михаљинца), а Арсен Дедић уме „да пева и да се понаша, музичар који импонује" (коментар Душана Јакшића). „Габи је врло згодна и лијепа. Увијек је знала направити фризуру, лијепо се обући..." (Михаљинец).[137]

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

Одбрана (случај Ђорђа Марјановића): „Као што глумац у позоришту жели да оствари своју улогу ангажовањем целокупне личности, данас у забавној музици се тражи ангажовање целог себе."[138]

Напад (случај Чоби): „Већ дуже времена његово понашање штети не само њему, већ и целом ансамблу. Чоби мора да схвати да он није кловн, већ естрадни уметник, а то су два потпуно различита занимања."[139]

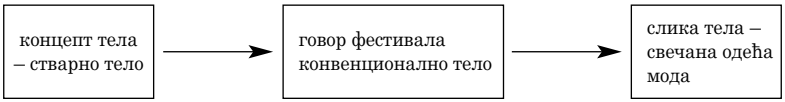
---

[137] *Исто*, 63, 106, 126, 66, 128.

[138] Коментар Олге Божичковић поводом полемике о лику и делу Ђорђа Марјановића. В. Михаило Блечић, *Конфликт укуса и мерила*, Политика, 6. август, 1961.

[139] Жика Милутиновић, *н. д.*, 44.

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



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

Гледалачки кôд фестӣвала

Публика слетова, парада и других политичких манифестација била је дело организационог апарата у служби саме представе. Она се у датој ситуацији појављивала и нестајала, а затим распршивала у својим свакодневицама. За разлику од публике масе, фестивалски гледалац постаје добровољни учесник и актер представе,

стварајући нови модел конвенционалног и потрошачког аудиторијума. Многи ставови и коментари били су на трагу тога да се гледаоцу коначно намени улога „равноправних и слободно опредељених личности", које нису само извор прихода или „друштвена декорација". Међутим, и ту се није отишло даље од неизоставне фразе, одређења гледаоца као „свестране личности социјалистичког друштва".[140] Интелектуални расцеп између тзв. широке публике и одабране публике само још више потврђује хипотезу да се гледалачка аперцепција и перцепција користила у друштвене и политичке сврхе и да је у основи занемарила гледалачку аутономију, ма каква она била. Гледалачки удео у произвођењу музичке сцене укључује три нивоа: посетилац фестивалских представа, следбеник музичких жанрова и телевизијски конзумент. Присуство на неком фестивалу стварало је посебан тип гледалаштва. Дизајнирање сцене укључивало је и гледалачки простор, а они су заједно обликовали јединствену целину фестивалске представе. Конвенционални принцип конзумента спектакла подразумевао је улогу седишта као финансијског и социјалног катализатора и чулне ангажованости. Седиште је фестивалски профит и гледаочева својина. Гледалачка телесна ангажованост била је у служби тако конструисаног седишта. Остао је, наравно, вербални исказ, који је добијао више маневарског простора дозвољавајући да се ритуалне радње концентришу на главне говорне изливе одушевљења или негодовања (пљескање, овације, звиждање). Синдром тзв. „пристојног понашања" био је један вид протокола организационе контроле који је дозвољавао гледалачком утиску да искаже своје процене или суд. За фестивалског гледаоца/гледатељку музички доживљај производио је музичку слику. Уосталом, томе и служи спектакл и његово конзумирање. Музички пријем једног шлагерског хита стварао је сопствени семантички поредак који је гледаоцу и гледатељки омогућавао да изгради музичку спознају и утисак. Такав семантички поредак би изгледао овако:

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

[140] Предраг Перовић, *Чин културе и публике,* Политика, 12. мај 1973, 13.

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

Сви гледалачки ресурси могли су да се уклопе у овај општи модел који је, у крајњој линији, постизао ефекат допадљивости и уживања у музици. Међутим, гледаоцу спектакла то није довољно. Визуелизација представе покрива сценски захтев за имагинацијом представе, тј. опседнутошћу сликом. Да ли је то изглед, или глас или понашање препуштено је индивидуалној перцепцији. Не треба потцењивати перцепцијску семантику, јер она коначно доводи до мисаоних структура као стварних доживљаја.[141] Гледалачки колективитети, а не публика – маса, фузионисали су се у јавно мњење, стварајући барометре популарности. Куповина карте била је први предуслов статуса гледаоца. Међутим, седиште као гледаочева својина било је и друштвени простор. Седишта су била нумерисана, фиксирана и финансијски рангирана. Она су имала улогу у друштвеном диференцирању гледалаца са галерије, почасних гостију или најскупљих и најјефтинијих седишта. Посетилац није више био искључиво ситуационо тело као део згуснуте сценске представе, већ и раштркани уживалац и потрошач музичког производа у својим свакодневицама. Присуством од 1.300 посетилаца у некој концертној дворани или милионским телевизијским аудиторијумом не завршава се конзументска служба једног музичког дела. Изабрани музички актери и њихова дела дистрибуирају се у свакодневицу и на тај начин одржавају годишњи циклус музичке комуникације (журке, игранке, куповина и слушање плоча) све до наредног спектакла. Први корак у шоу бизнису, односно у комерцијализацији музичке сцене био је да се избор производње спектакла поклапа са његовом потрошњом и уклапа у реалне процене уметничког дела. Такав кружни ток пружа уживаоцу-по-

[141] Еротизована интеракција између обожавателькиј и култних певача није само чин доживљаја „колективног оргазма“, који се у потпуности уклапа у један евокативни пример: „Раде Миливојевић Нафта памти да су многе девојке и жене у часу изласка Ђорђа Марјановића на позорницу руку држале испод хаљина и сукњи“. В. Petar Luković, *н. д.,* 85.

трошачу прилично маневарског простора у избору, али истовремено га и ограничава.[142]

Дакле, музички конзумент је одлучивао да ли куповином карте обезбеђује своје присуство *уживо*, или се задовољава виртуелним доживљајем телевизијских, радио и грамофонских трансмитора. Шездесетих и делимично седамдесетих година присуство на фестивалима још увек је било каналисано у домену купопродајне моћи, која није толико усмерена ка стицању профита колико ка друштвеном описмењавању публике. На фестивале и многе концерте долазило се посредством синдикалних подружница, које су још увек биле остаци уравниловки. Борба за седиште/карту није се водила око финансијског ресурса него око испуњавања друштвене квоте гледалаштва. У том смислу, на многе приредбе или фестивале ишло се колективно. Присуство се мерило синдикалном организованошћу. Истовремено, стварао се нови лик потрошача који је свесно улазио у игру интереса, не прежући од тога да куповином карте има право на сопствено позиционирање. Овакав избор фестивалског и музичког конзумента успоставио је следеће категорије: неопредељени гледалац – љубитељ спектакла, жанровски љубитељ и обожавалац. Жудња за ретким догађајима у којима нису владала тржишна правила профита, није створила синдром одрицања и потрошачке жртве. Музичке потребе за сценским атракцијама изнивелисали су друштвена окупљања за музичке „представе“. Отуда и коментар једног од бивших студената и походника дешавања у Дому синдиката: „Сви смо ишли у Дом синдиката. У то време то је била највећа сала. Гледали смо од шаховских турнира до концерата Ђорђа Марјановића“.[143] С друге стране, они који су били ватрени љубитељи џеза и одлазили на књижевне вечери јасно су се дистанцирали од популистичких музичких стремљења у виду концерата забавне музике. Сматрали су се урбаном авангардом и „весницима у проширивању културних хоризоната и под-

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

[143] Интервју са Бошком Миладиновићем, август 2005.

ривању идеологије“.[144] Кроз диверсификацију музичких праваца одвијало се профилисање музичког гледаоца као актера у друштвеним стратификацијама.

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

Када су се индивидуални и колективни гледалац/гледатељка потпуно уклопили у зону емпатије, емоционалног убрзања и преданог обожавања, тада се и трасирао пут новој интеракцији између сценске и гледалачке личности. Успоставља се нова политика опчињености. Лансирање музичких звезда у СФРЈ уклопило се у почетне обрасце шоу бизниса са још увек оскудним потрошачким менталитетом који се задовољавао сваком представом. Ланац харизматског модела попут Мерлин Монро, Софије Лорен или Доменика Модуња и других звезда, постао је много опипљивији када се прерадио у домаћи лик неког уметника или уметнице. Обожавани сценски ликови били су реално доступни гледалачкој имагинацији. Фестивалска сцена добила је харизматске личности, што је спектаклу дало прави статус илузије, маште и емпатије. Категорија обожавалаца успоставила је посебан вид комуникације са (не)додирљивим сценским јунацима, излазећи из оквира спектакла и постајући део свакодневног имагинаријума.

[144] Интервју са Драгомиром Исаковићем и Мирославом Исаковићем, Београд, јун 2006.

Фестивалски наративи

Наративи конвенционалних спектакала, односно фестивала и концерата представљају скупове меморијских јединица које продукују догађаје. Евокативни кôд развијао се у темпоралној зони на два начина: кроз цикличну путању, обликујући нарације „од фестивала до фестивала", и линеарним смером, градећи фестивалске хронике у сфери забавне музике. У таквој темпоралној конструкцији издвајају се механизми преношења сећања и подсећања као посебан вид интерпретација. Спектакл дели наративе на два пола, а то су наративи артиста и наративи гледалаца. Иако артисти не могу без публике, а гледаоци не могу без сцене, у наративном дискурсу они представљају сепаратне целине. Свако у свом делокругу обликује приче о делима и јунацима на бини и у гледалишту. Да ли се и зашто људи сећају Београдског пролећа, Загребачког фестивала, Опатијског фестивала, Сплитског фестивала, Вашег шлагера сезоне и многих других маркираних догађаја? Одговор на то питање може се наћи или у носталгији као емпатијској аури замишљених колективних унија или у утилитарној категорији друштвеног вредновања догађаја.

Познати уметници, музичари, менаџери и композитори имплементирали су меморије у медијско издање. Наративи сцене прерастају у прерађене меморате који одговарају одређеном друштвеном тренутку.[145] На официјелном нивоу спектакли конвенције граде наративни сервис у коме се музика приказује у служби естаблишмента. Животне приче артиста – ветерана упаковане су у интервјуе са посебном сврхом да се један историјски период представи онако како га виде његови савременици и интерпретатори. Музичка прича обједињује време, простор и радње успостављајући вредносне системе којима се пошиљаоци и примаоци порука опскрбљују у друштвеном идентификовању. Победници и губитници на фестивалским такмичењима, миљеници власти и публике, представљени су као јунаци прича са одређеним драматуршким заплетима. Већ толико цитирани одломци из публикације *Боља*

[145] Последњих година у дневној и перидоичној штампи излазе фељтони у којима се обрађује период социјализма и популарна култура. В. Драгана Букумировић, *Модни времеплов,* Политика децембар и јануар 2006/2007.

прошлост Петра Луковића коришћени као извори у анализи, показују се и у виду једног целовитог писаног дела – драме. Наративна традиција фестивалских протагониста обликовала се у идеализованим секвенцама о ентузијазму, пријатељству, југословенству, али и о сукобима и раздорима у музичким редовима, о неправдама или неправилностима итд. С једне стране, позитиван третман фестивалске сцене био је гаранција да ће се на фиктивном нивоу одржати представа о заједништву и емпатији, а с друге стране, наративи нису могли да дезавуишу јасне политичке и идеолошке поруке намењене садашњим реципијентима. Са распадом Југославије политика мемората прегруписала се у посебне зоне као утемељивач парцијалних националних историја популарне музике и културе. У иреверзибилном времену спектакла опстали су они протагонисти који су одржали најдужи стаж популарности дугог трајања и тако себи обезбедили место у историји популарне музике. Наративи посебно откривају комуникацијску блискост певачких звезда и обожавалаца. Од наративних јунака – споменика музичке културе до артефаката није велики пут. Обожаваоци постају такође артефакти, али у власништву звезда. Поводом отварања спомен-дома познатог певача Ђорђа Марјановића, дата је изјава и да ће изложбени простор испунити многи обожавалачки реквизити.[146]

Гледалачки наративи стварају посебне аутономије. Они нису јавно оверени, остајући доследни усменим медијумима као трансмиторима порука. Фрагменти сећања се обично задржавају на омиљеним певачима или песмама и фестивалској гласачкој атмосфери. Нови тип перцептивне интервенције одиграва се када су фестивали постали кућни догађаји. Већина нарација заснива се на причама о ритуалном окупљању и праћењу фестивалских телевизијских преноса који су у потпуности овладали свакодневицом. У нарацијама је медијска заводљивост однела превагу над самим спектаклом, па су се описи често задржавали на телевизијској сли-

[146] Идеја да се Дом културе у Кучеву назове *Ђорђе Марјановић* и да се направи стална изложба овог ветерена забавне музике наишла је на одобравање јавности. У изјавама које су интерпретиране на сајтовима наглашено је да певач инсистира да писма и други реквизити обожавалаца, посебно обожавателъки, имају равномерни третман у изложбеном поретку. www.srpska-dijaspora.co.yu/ zemlje/magazin/031211.

ци спектакла: ко је преносио фестивале, какви су били коментари и како се формирала рецепција на основу емитованих фрагмената/слике. Са много више драмских заокрета приступа се епизодама наратива обожавалаца. Од производње имагинације омиљених музичких ликова до стварног сучељавања са својим идолима, наративи обожавалаца подстицали су драмску напетост у којој су се преплитали одушевљење или патња. Последња степеница наратива остаје и у зони носталгије, формирајући посебан поредак у регенерацији перцепције. Група бивших обожавалаца из свих крајева света упутила се у родно место свога идола да га виде и пренесу своје носталгичне поруке. Био је то један нови вид спектаклизације наратаива који успоставља некадашњу и садашњу перцептивну равнотежу.[147]

Спектакли еманципације – рокенрол и естаблишмент

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

У периоду позног социјалистичког поретка спектакли постају носећи стуб поткултурних феномена. У средишту се налази рокенрол музика, која је током протеклих педесет година исписала својеврсну историју. Развојни пут контракултуре и поткултуре постао је препознавајући вид модерних трендова. Било је потребно много мукотрпних година да поткултурни феномени изађу из сво-

[147] Гордана Обрадовић (1947) дошла је из Аустралије и са групом својих пријатеља и бивших чланова клуба „Ђокиста“ организовала одлазак у Кучево да би се видели са својим идолом Ђорђем Марјановићем.

је маргиналности и постану озбиљан посао за све оне који су у њима видели велики цивилизацијски замајац. Рокенрол музика се од својих бунтовних водиља врло брзо попела на комерцијалну бину спектакла.[148]

Рокенрол култура доводи се у везу с поткултурним стиловима. У овом раду поткултурни стилови представљају диференцирајући концепт културе у стварању сопствених означавајућих аутономија. Уосталом, игра са префиксима *под*, *суб* – олакшала је посао семиотичарима да се са погодном апаратуром упусте у тумачења разноврсних културних појава. С друге стране, све што се није уклапало у тзв. „високу или елитну или доминантну културу" лако се паковало у поткултуру као опозит доминантној култури. Истовремено, популарна музика је осцилирала у распоређивању жанровских моћи, и то ћу покушати да прикажем на наредним страницама.

Рок спектакли: бунт на комерцијалном тржишту

Захуктавање популарне музике од средине двадесетог века достиже кулминацију са појавом поп музике и њеног прерастања у рокенрол (*rock'n'roll*)[149] изум. У случају поп и рок спектакла успостављају се следеће релације: комерцијално–субверзивно–ефемерно–иновацијско–репетитивно–серијско.[150] Хроничари сматрају

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

[149] Појам r*ock'n'roll* вуче корене из афроамеричког сленга који упућује на значење *секс.* Ову реч је популарисао DJ Allan Freed и спојио са музичким стилом. В. *Ilustrirana enciklopedija glazbe,rock, pop, jazz, blues, hip hop, klasična glazba, folk, world music н.д.,* 16,

[150] Рок у друштвеним наукама од седамдесетих година третира се: 1. као култура младих 2. као семантичко ишчитавање конфронтације стилова. Интеграција рок музике и културе младих, према социолошким истраживањима, успоставила је нови идентитетски корпус вредности, који је за једне био

да је средином двадесетог века поп музика била млак и застарели облик ескапизма, док је рокенрол, иако натопљен психоделичним халуциногеним дрогама, имао дозу реализма и на свет није гледао кроз ружичасте наочаре.[151] Театрализација животних искустава кроз рокенрол моде и стилове постигла је највећи ефекат у пољу спектакла. „Превласт чула" и сценске технологије дали су рокенрол спектаклима нове форме и изразе. Био је то незаустављив процес не само у гледању и представљању, већ и у активном учествовању. Рокенрол спектакли изашли су из конвенционалних концертних сала и дворана проналазећи себи отворене просторе: улице, тргове, паркове, стадионе као нове кулисе илузионизма, али су такође трагали за аутономијама звука, указујући на ходнике, подруме, поткровља, шупе. У ствари, рокенрол ритуали и спектакли обликовали су јавне свакодневице, доступне у сваком тренутку и на сваком месту. Било је потребно да се нешто преокрене. Надолазећи хепенинзи, мегаконцерти и фестивали од шездесетих година потиснули су конвенционалне институције спектакла, стварајући другачије видове окупљања и комерцијалне терене исказивања омладинских поткултура. Једна кратка реконструкција светске рок сцене неопходна је да би се објаснило како се рокенрол патентирао као модел који је кружио светом, па и просторима бивше државе СФРЈ.

Све је почело када су први изданци рокенрола изашли из урбаних гета ритма и блуза, тријумфално ступајући на сценска врата

израз супротстављања свету одраслих, а за друге адолесцентски излив деструкције и субверзије, бунта. Да ли се појам *младих* користио као идеолошки појам или културолошки или социјални? Проблематизација рок културе младих конфронтирала је мишљења између социјалних и класних дивергенција међу млађом популацијом у коришћењу слободног времена (Фрит), као и ишчитавања поткултурне сематнике, која је на неки начин порицала социјалне страфикације и бавила се идеологијом стилова (Хебдиц). С друге стране, музика се нашла на скали процене као нова вредност и комерцијална роба. В. Sajmon Frit, *Sociologija roka,* IIC i CIDID, Beograd 1987; Dik Hebdidž, *Potkultura: značenje stila,* Rad, Beograd 1980.

[151] Занимљиво тумачење разлике између поп и рок музике, дао је из инсајдерског угла фронтмен групе *U2,* Боно (*Bono Vox*): „Поп глазба вам често каже да је све у реду, а рок глазба каже да није у реду. Али ви то можете промијенити''. *Ilustrirana enciklopedija glazbe ,н. g.,* 74.

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

Сценско-техничке иновације „буке“

Појава електронске музике надвладала је законе акустике. Резонантна кутија је замењена појачалом и то је највећи сценски помак. Соло, пратећа бас гитара и бубњеви (касније и синтисајзер) постају главни и једини генератор осмишљавања музичке „буке“.[152] Уз појачала и електричне инструменте одвија се нова дисперзија звука где се мелодијски и хармонијски елементи стапају у једно посебно звучно преламање, које често добија симболички назив „бука“, односно нови звучни поредак. На сцени доминира јачина звука гитаре у комбинованом дурско-молском концепту, агресиван и уједначен ритам бубњева и бас линија.[153] Електрични инструменти успостављају сценски поредак: појачала, микрофони, звучници, монитори и касније микс пулт. Перформативни ангажман на сцени тако је руковођен електрично-кабловским распо-

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

[153] *Ilustrirana enciklopedija, н. д.,* 16.

редом сценских реквизита. Четворица или петорица перформера ослобађају се конвенционалног држања, али свој телесни активизам подређују новом поретку електричног звука. У рокенрол перформативном садржају телесни активизам и инструменти не представљају само трансмисију музичких порука преточених у стил, већ постају и друштвени став. Гитара и тело означавају текст-слику у чијој се поруци акцентује све што је неконвенционално, као што су бунт, еротизација, слобода тела или субверзија.[154] На симболичком нивоу електрични инструменти успоставили су поредак моћи на релацији чула, статуса и култа. У перцептивној и комуникацијској мрежи развијао се посебан однос између гитарских „хероја", култних фронтмена и фанова. То је довело до тога да се извођачки и гледалачки објекат постепено претавара у извођачки и гледалачки субјекат, који партиципира у стварању музичког дела.

Важно је констатовати да се историјски развој рок звука стално унапређивао и мењао. На тржишту влада права помама за звуком као робом. Без појачала нема рок концерата и с правом се може прихватити став да је „рок концерт светковина звука". Дизајнирање звука и театралност звука постигли су пуне ефекте у прогресивном року и симфонијском року.[155]

Следећа иновација била је нови сценски распоред артиста. Вокале и оркестре заменили су бендови. На сцени је све мање људи, а све више технике. Тројица или четворица музичара „покривају" сцену. Бендови као креативне музичке радионице успостављају нови вид сценског колективизма – бенд на симболичком нивоу постаје музички пантеон (сваки члан бенда има шансу да постане славан и обожаван). Рок музика ствара и нови вид театралности. Статичне позиције на бини уз микрофон замењене су сценским

[154] Пример Хендриксовог (*Hendrix*) извођења америчке химне на гитари са преласком мелодије у дисонантни звук као симбол бунта. Много година касније на омоту албума *London Calling* лондонске групе *The Clash* нашла се фотографија са концерта која приказује како члан бенда разбија гитару, што је такође био чин субверзије.

[155] Пинк Флојд, Емерсон, Лејк и Палмер, Џенесис (*Pink Floyd, Emerson Lake and Palmer, Genesis*) или Олфилдове (*Oldfield Mike*) електронске инсталације, *Illustrirana enciklopedija glazbe, н. g.,* 82–83.

динамизмом и егзибиционизмом.[156] Рокенрол је чудесне призоре подигао на виши ниво сценског илузионизма. На пример, театралност и иновативна психоделија гротескно су се преображавале у глем рок (*glam rock*), који је тражио јачи звук на позорници.[157] Међутим, треба имати у виду да се тај илузионизам стварао и међу гледаоцима, не само посматрачким примањем у пројектовању слика, већ и у потпуном телесном активизму и подражавању. Из данашњег угла, кумулативности музичких стилова, рокенрол сцена издиференцирала се, успостављајући засебне сценске поретке: са панк (*punk*) анархдраматуршким захватима, *DJ* техно-електронским илузионизмом, хип хоп (*hip hop*) реториком или хеви метал (*heavy metal*) сценском деструкцијом, и још многим другим.

Спектакл као светковина без устројства

Рокенрол и џез прво су били ритуално оглашавање музике, па су постали светковина без устројства, затим културни производ, учесник у креирању медијског догађаја и коначно спектакл.[158] Од тада они су се враћали на почетне позиције само као комерцијални патент. За рокенрол сцену је карактеристично да се музички темпо уклапао у економске брзине, политичке стратегије и догађаје, који су се интензивирали током шездесетих година. Економски пораст продуктивности, веће зараде и стандард шездесетих година[159] стварају велике потрошачке колоне које иду у правцу за-

[156] Статично држање четворице рокенрол музичара (*The Beatles* и *The Beach Boys*) замењено је Џегеровим (*Mick Jeger*) трчањем по бини, појавом маскираног Алис Купера (*Alice Kooper*) у загрљају питона; или варијететски и драмски Боувијеви (*David Bowie*) наступи, визуелни и софистицирани ефекти на концертима Пинк Флојда (*Pink Floyd*) и др. Може се ићи и даље у усавршавању рок сцене, те споменути и репрезентативну сценску слику у наступима група симфо-рок музике као што су *Emerson, Lake and Palmer, Pink Floyd* – концерт *Dark side of the Moon. Rickwaicman* је 1975. године у Лондону организовао концерт на леду на тему краља Артура и витезова округлог стола са 45 чланова оркестра и 48 чланова хора у London *Empire pool*.

[157] Нови прототип звезда у виду *Alice Cooper i David Bowie, Ilustrovana enciklopedija,* 76.

[158] Žak Atali*, н. д.,* 142.

[159] Волтер Лакер, *Историја Европе 1945-1992,* CLIO, Београд 1999, 318.

довољстава, али и све већих социјалних разлика. Биле су то године активности политичке левице, посебно у САД и у развијеним земљама Европе, године рата у Вијетнаму (1959–1975), студентских немира на америчким универзитетима и у Европи, године убистава државника и политичких лидера Џона Кенедија (*John Kennedy*) и Мартина Лутера Кинга (*Marthin Luther King*). Стасавала је нова генерација којој су искуства стаљинизма и нацизма мање значила, генерација за коју је историја почела 1960. године.[160] Контракултура је направила први потез у музичкој радикализацији.[161] Разнородне друштвене структуре попут интелектуалне левице у Америци,[162] хипи покрета, мистицизма и других видова инспирација, стопили су се у јединствену позорницу бунта против постојећих друштвених и политичких система. На јавној сцени био је то повратак светковинама као метафори заједништва, у слављеничком и лудистичком изразу свих видова слобода. Та нова опседнутост лиминоидним заједништвом,[163] посебно исказана у хипи покрету, инспирисала је инвентивност у пољу контракултурних хепенинга. Из средишта друштвене маргинализације изникле су јавне позорнице.[164] Било је мноштво примера тих егзиби-

[160] Волтер Лакер, *н. д*., 424.

[161] За изграђивање нових парадигми бунтовника и „продужене младости" били су одговорни, поред осталих, интелектуални кругови, који су пропагирали неоконформизам, хедонизам, либерализам, пацифизам (на пример, једна таква група окупљала се око часописа *Oracle*), као и одржавања тзв. хипи самита под слоганом *Turn on, tune in, drop out* (укључи се, наштелуј се, откачи се). Изводи из разговора A. Vots, T. Liri, A. Ginsberg, G. Snajder у часопису *Oracle*, priredio Dejan Marković, *Promene,* Potkulture, Istraživačko-izdavački centar SSO Srbije, Beograd 1987, 9.

[162] Водећи мислиоци међу младима били су Џери Рубин (*Jery Rubin*) са својим делом *Do it*, или Џек Керуак (*Jack Kerouac*) са култном књигом *On the Road*, Ален Гинзберг (Allen Ginsberg) са делима *Keddish* і *Planet news* и др.

[163] Тарнер уводи термин „лиминоидне симболичке акције" које произилазе из архаичних трибалских лиминалних фаза, али су у посиндустријском друштву издиференциране као секуларни изрази оповргавања постојећих стандарда са лудичким поривима. B. Victor Turner, *Dramas, Fields and methafors,* 16.

[164] *Acid* журке биле су праве сцене са изразитим визуелним ефектима. Kristijana Sen-Žan-Polen, *Kontrakultura, Sjedinjene Američke Države šezdesete godine. Rađanje novih utopija,* CLIO, Beograd 1999, 61.

ционизама. Маскиране хипи поворке и разноврсни перформанси час су подсећали на представе с лакрдијашким елементима, а час на религијске процесије и погребне свечаности.[165] Са одређене историјске дистанце ови скупови могу се тумачити као креативни и инвентивни чинови једног микродруштва, које је тежило потпуној слободи сопственог израза, али су, по својој форми, ове манифестације такође црпле елементе из постојећих друштвених поредака као што су разне америчке традиционалне церемоније или хришћански празници.[166] Пиштаљке, лизалице, тамјани, свеће у мистичној тишини или карневалском заносу били су згуснути у симболици *be-in* окупљања „деце цвећа". Рекуперација контракултуре одвијала се у оквиру *друштва спектакла* што је и довело до њеног растакања. Како наглашава Слободан Дракулић „контракултура од негације класног свијета постаје једно од средстава његовог одржавања на тај начин што друштво спектакла преузима њене форме и пуни их властитим садржајима".[167]

Касних шездесетих година двадесетог века сценску рутину музичких спектакала заменили су велики хепенинзи на отвореним просторима.[168] Први велики фестивал рокенрол музике био је одржан у Монтерејју (*Monterey Pop Festival*) 1967. године, када су наступиле тада још младе звезде – Боб Дилан и Џими Хендрикс (*Bob Dylan* и *Jimi Hendrix*). Потом следе историјски маркирани фестивали *Woodstock, Wight*, *Watkins Gleun* и други.

Вудсток (*Woodstock*) фестивал проглашен је за окосницу нове музичке перцепције, која је истиснула вечерње концерте и мјузи-

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

[166] Kristijana Sen-Žan-Polen, *н. g.,* 69.

[167] Slobodan Drakulić, *Historijski značaj kontrakulture,* Kultura 59, Beograd 1982, 95 и 97.

[168] Бројни поп концерти и фестивали одржавали су се широм Америке (на пример, фестивали у Атланти (*Atlanta*), Даласу (*Dallas*), њујоршком Централ парку (*New York Central Park*). Многи *open air* концерти били су познати још од педесетих години (на пример, *New Port Jazz),* посебно уз атрактивне наступе Чак Берија (*Chuck Berry*), Џери Ли Луиса (*Jerry Lee Lewis*) и Елвиса Прислија (*Elvis Presley*).

кле. Музика и све што је окружује није више била само прилика за окупљање, већ је постала став – протест и идентитет. Међутим, овај фестивал превазишао је означени синтагматски кôд у музичком контексту, он је постао културни и друштвени симбол, обезбедивши трајно место зачетника рокенрол-сценске епохе. Управо таква формулација може се наћи у бројним енциклопедијама и музичким водичима. Вудсток фестивал одржан је 15, 16. и 17. августа 1969. године у граду Бетел (*Bethel*), надомак Њујорка (*New York*). Овај музички догађај замислила су четворица пословних људи Мајкл Ленг, Арти Корнфилд, Џон Робертс, Џоил Росенмен (*Michael Lang, Artie Kornfeld, John Roberts* и *Joel Rosenman*).[169] Идеја о рок спектаклу промовисана је у једном студију, под називом *Music and art Fair.* Иако су организатори замислили велики хепенинг, нису ни приближно слутили у шта ће се три дана претворити. Процене присутних ишле су од 200.000 до 500.000 посетилаца за три дана (од планираних 50.000 улазница). Карте су брзо распродате по цени од 18 долара за три дана. Ангажовани су и хеликоптери да би посетиоце снабдевали храном и указивали медицинску помоћ. Како је реч о великој масовности, били су укључени и тимови волонтера, као што је била група од њих сто из *Hog farm*.[170] На позорници су се данонoћно смењивали најпознатији рок музичари, који су истовремено сцену претворили у плакатирање антиратних и либералних порука. Вудсток свакодневица истовремено је рефлектовала и креирала културу и стил младих тих година.[171] Посетиоци су у потпуности овладали музичким догађајем – они су постали главни његови актери. Спектакл је био уобличен у светковину, успостављајући ред у мрежи интеракција. Стваралачка слобода, прекомерност, супротстављање свим прави-

[169] Идеја је била да се у граду Бетел (*Bethel*) отвори студио. Идеја се затим проширила на организовање великог концерта чији би профит могао да се користи за финансирање промовисања рок културе и реализацију студија. *Woodstock: A New Nation part* 1, Book excerpt from „Aquarius Rising" by Robert Santelli, www.chronos – historical.org/rockfest/Woodstock/01.html.

[170] Комуна чији су чланови пропагирали идеје контракултуре.

[171] Један од драгоцених архивских и уметничких дела представља и документарни филм *Woodstock.*

лима, разузданост по формули „друштва наопачке“, како то назива Роже Кајоа, представљали су преобраћања у симболичке вредности кохезије и тоталне појаве која је изражавала славу заједнице.[172]

Протест и преступ, пацифизам и анархизам постали су део сценске клацкалице између друштвеног ангажмана и његовог потпуног презира и поништавања. Ако је рокенрол спектакл успостављао одређени сценски ред, он се исказивао и кроз елементе деструкције и субверзије. Убиство једног младића на концерту Ролингстонса (*Rolling Stones*) у Алтамонту 1969. године, где је било окупљено 300.000 људи – један је од примера како се концертни сценарио претворио у друштвену драму и трагедију.[173] Били су то преломни трећуци када су рок светковине добиле своје субверзивно обличје или друго лице *друштвене драме.*

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

[172] Rože Kajoa, *Teorija praznika,* Kultura 73–75, Beograd 1986, 33.

[173] Документарни филм о овом догађају постао је један од носећих стубова субверзивне рок концертне историје. Године 2007. у документарном филму о Ролинг Стонсима као промо материјалу за њихову европску турнеју, Кит Ричардс (*Keith Richards*) причао је о својим концертним искуствима – како је видео убиство, локве крви, младиће и девојке које истрчавају на бину, нагласивши да је све то део представе. *Други програм РТС*, 30. 06. 2007, 23 часа.

историјског статуса, што погодује музејској спектаклизацији и политизацији.[174]

Сценски номадизам у мрежи бизниса

Шта чини комерцијалну мрежу поп и рок спектакла? То су артисти у појединачним или групним наступима, менаџери-агенти који одређују *A&B* персонал (бирају артисте и репертоар), издавачи – дискографске компаније, продуценти, одељења за промоцију, маркетинг медији и концертне агенције. Распоред снага у мрежи бизниса и културних потреба следећи је корак у развоју рок спектакла: познати артисти, успешни менаџери и опчињени гледаоци. За рокенрол карактеристично је да су велику улогу у креирању познатих бендова управо имали менаџери (обично се каже „главни човек“), који су били гаранти успеха. За разлику од других музичких жанрова, у рок музици чланови бендова или певачи обично су били и композитори, аранжери и извођачи. Овакав распоред створио је другачију поделу рада која се заснивала на непосреднијој производњи.

Производ звани *звезда* одвијао се на мануфактурној траци са јасном поделом рада – од технологије снимања, администрације, продукције, док је други део посла обухватао организовање живих наступа. Базични и финални производи музичке индустрије биле су плоче. У том домену одвијала се интеграција и контрола производа. Сајмон Фрит (*Sajmon Frit*), на примеру британске продукције издваја хоризонталну и вертикалну интеграцију. Хоризонтална интеграција заснива се на централизацији и стварању моћи великих компанија које интегришу мање (седамдесетих година *EMI, Deka, CBS*), а вертикална интеграција подразумева случај када компанија, контролишући све аспекте производње плоча, успостави баланс између расхода и прихода, стварајући профит.[175]

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

[175] Frit*, н. д.,* 151.

Рок концерти организовали су се обично на два начина: а) концерти као промоције плоча; б) концерти ради снимања плоча под етикетом *alive*. Концерти или турнеје обично су били и део финалног музичког производа. Они су постали нови бизнис музичке дисперзије и пропаганде. Један од првих и највећих концертних догађаја у току шездесетих година двадесетог века била је турнеја Битлса (*Beatles*) по Америци 1964. године, такозвана *британска инвазија*.[176] Шездесетих година Роберт Стигвуд (*Robert Stigwood*) организовао је велике концерте са музичарима који су имали плоче на врху радио топ листа. Како Фрит наглашава, „реч је о остварењима која су се већ доказала".[177] Рок спектакли одувек су били врло скупе представе, али зараде од продаја улазница нису увек покривале све трошкове (од изнајмљивања концертних дворана или других отворених простора до транспорта технике и комплетне сценске опреме). Што је репутација музичара била већа, то су и сценско-визуелни захтеви и дизајн били комплекснији и скупљи.[178]

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

– Простор: Прелазак звезде из места А у место Б јесте прелазак са домаћег терена на страни терен, што успоставља нове ста-

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

[177] Frit, *н .g.* 121.

[178] Први концерт Ролингстонса 1969. године у Хајд парку не може да се пореди са турнејом коју су организовали 1976. године по Европи и која је коштала око два милиона фунти или, касније, „импресивне позорнице" са концерта одржаног 1982. године на Вемблију (*Wembley stadium)*. *Rock handbook*, Salamander books, 1988, 146.

тусе: странца, робе и домаћег потрошача. Концертне звезде имају посебна правила и захтеве (сале, хотели, смештаји), а потрошачи имају такође своје захтеве добро организованог концерта. Однос између продавца и купца концертног производа доводи се у зону услуга ради задовољавања потреба и интереса. У маргиналној концертној зони роба и потрошач успостављају посебне односе у тежњи да се реализују циљеви.

– Економија: Финансијске структуре увек су исто распоређене, али са различитим вредностима и сврхама репрезентације (хуманитарни концерт или концерти организовани у сиромашним земљама или пропаганда или чиста зарада). Ту се може радити о преласку између профитабилног и непрофитабилног тржишног поља, које често води у маргиналну зону друштвеног заплета, односно сукоба интереса.

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

Сценска кохезија као израз етичких и политичких циљева

Рок спектакли су више него друге музичке сцене ушле у изражено поље етичких и политичких активности. Бунтовни карактер и протести на позорницама од самог почетка укључивали су модел забаве у озбиљан посао ангажованости са етичким и политичким циљевима. Мишљења, ставови, акције, реакције били су саставни део музичког бизниса, али и личних мотивација (ушли су у енциклопедије као хероји протеста Боб Дилан, Џоан Баез (*Joan Baez*) или сви учесници Вудсток спектакла.[179] У симболичкој парадигми да музика може да утиче или мења свет дајући му свој глас, садржан је облик друштвеног рада који се заснива на принципи-

[179] *Ilustrirana enciklopedija glazbe,н.g.,* 230.

ма морализације и политизације. Рок спектакли обликују и посебан вид друштвене солидарности.[180] У таквој констелацији музичка сцена се на симболичком нивоу заснива на осећању и уверењу да су хомогенитет и колективитет облици музичког тоталитета (мото концерта *Live aid* 1985. године био је *Feed the World*). Друго лице друштвене солидарности музичке сцене заснива се на принципима поделе рада, односно посебних функција и специјализованих делатности у којима се издвајају лични, односно друштвени интереси. Музички кôд успоставља етички принцип индивидуалне одлуке и заједничког деловања на релацији осећања, друштвено-корисног рада и интереса. Осећање солидарности и солидарност као посао на етичкој и пословној траци сценске репрезентације обликовали су тип спектакла „хуманитарни концерти или хепенинзи".

Морални принципи и политичке пароле били су сједињени у метафори заједништва, што је први показао Вудсток спектакл и њему слични концерти крајем шездесетих година, са јасним антиратним порукама у време Вијетнамског рата и протеста против актуелних власти како у Америци тако и у Европи. Дакле, репрезентативна солидарност била је усмерена ка пацифизму и ратом угроженим подручјима односно људској и политичкој слободи.[181] Од осамдесетих година музичари своју сценску солидарност окрећу све више ка планетарним питањима заштите животне средине, али и борби за људска права и слободе (борба против апартхејда), помоћи земљама са великим процентом сиромашног становништва и борби против AIDS-a. У рокенрол хуманитарним аналима посебно се издваја година 1985, када је одржан концерт *Live Aid*. Идеја је најпре потекла од музичара Хари Белафонтеа и Квинси Џонса (*Harry Belafonte* и *Quincy Jones*) и издавања плоче *We are the*

[180] Диркемово (*Durkheim*) одређење друштвене солидарности као два модела: модел органске солидарности, према принципу симболичког уверења и осећања сличности у заједничком деловању, што више истиче колективни тип; други тип је механичка солидарност која обухвата систем различитих функција, сједињујући одређене односе у подели рада. В. Емил Диркем, *О подели друштвеног рада,* Просвета, Београд 1972, 159.

[181] Такав корак прво је направио Џорџ Харисон (*George Harrison*) 1971. године, концертом за Бангладеш.

world. Затим, Боб Гелдоф (*Bob Geldof*) осмишљава пројекат као *mamut benefit show*, који су чинила два концерта – један одржан на Вембли (*Wembley*) стадиону у Лондону, а други на стадиону Џон Кенеди у Филаделфији. Било је то својеврсно *НЕ* расизму, апартхејду и истовремено помоћ сиромашнима у земљама Африке. Комуникацијски и финансијски тријумф обухватио је око четрдесет најпознатијих рок учесника, сателитски пренос и 95% телевизијских преноса на свету, неколико стотина хиљада учесника на стадионима и финансијски салдо од око осам милиона фунти. Солидарни ефекат догађаја затим је ушао у у фазу пребројавања резултата и *post festum* исходишта.[182] Сукоб интереса, сумње и несугласице у расподели и реализацији помоћи Африци постали су главни предмет јавних полемика. Тери Колмен (*Terry Coleman*) у Гардијану (*Guardian*) након двадесет година коментарише да су људи дошли на стадион да присуствују највећем поп концерту, плативши 25 фунти, али и да својим присуством допринесу главном циљу догађаја, прокламирајући основну поруку *Feed the World*. Међутим, аутор наглашава да је ово превасходно био ТВ догађај који је омогућио милионима да удобно из својих фотеља прате пренос.[183] Двадесет година касније са сличним поводом одржан је *Live 8*. Овај музички спектакл био је још манифестнији у јасном политичком ангажману. Уочи самита европских лидера *G8* у Шкотској, на коме је требало донети пресудне одлуке о помоћи Африци, рок музичари су у осам земаља, које су биле председавајуће земље Самита, истовремено одржали концерте као вид апела за подршку сиромашним земљама Африке. У којој је мери музички притисак на политичке стратегије био реалан чин или само представа која се укалупила у дати друштвени поредак и сервиране одлуке о финансијској помоћи напредних земаља и отпису дуга? Музичке, политичке и еколошке поруке сједињене су у пројектима које из виртуелног света одржаних концерата улазе у посебну мрежу интересних

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

[183] Terry Coleman*, н. д.*

сфера, меритеља или мобилизатора људске с(а)вести. За једне је то озбиљан посао, а за друге забава.

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

Телесни динамизам, йоӣ-артӣ и другӣо

Шездесетих година улази се у мултимедијалну сферу спектакла као уметности. Филм, графика, стрип, дизајн постали су нови идејни покретачи у свету визуелизација. Омоти плоча и сценографије били су инспирисани поп-артом. Вишезначност визуелног дела тежила је да гледалачку перцепцију доведе до нивоа гледалачке реакције, уз Ворхолову девизу „да ће свако у будућности имати прилику да буде славан пет минута“.

Ако се музичка сцена до рокенрола заснивала на активизму, успостављајући одговарајуће интеракције између публике и извођача, онда се може рећи да су спектакли рокенрола увели телесни динамизам као посебан вид сценске интеракције. Динамизам подразумева: телесну покретљивост и променљивост, интензивирање чула, појачане перцепције и рецепције. У рокенрол спектаклима тело постаје доминантно, оно је истовремени субјекат и објекат сценског дела. Тело се појављује у следећим функцијама: тело слика; тело идентитет; тело порука, односно текст. Дизајнирано тело на сцени препознатљиво је у многим рок догађајима. Театрализација и костимографија постају важан предуслов музикеслике. На позорницама се рађају модни трендови, односно означавајући културни маркери: *битлс* фризуре, ципеле у виду платформи групе Слејд и Гери Глитера (*Slade* и *Gary Glitter*), зихернадле и остала украсна помагала на телима Секс Пистолса (*Sex Pistols*) светлећа одећа Принса (*Prince*) и друго. Костимирано тело цирку-

лише између свакодневице и сцене. Тело свакодневице и тело сцене имају посебан вид комуникације – они су усаглашени.

Тело-идентитет испољава се у виду различитих сценских концепата родних и полних улога: сексуалне инверзије или трансексуализма. Имитација женског концепта одевања *cross-dressing glam rock* у наступима Дејвида Боувија (*David Bowie*) или диморфизам и *sci-fi* изглед Бој Џорџа и Мајкла Џексона (*Boy George*, *Michale Jackson*) представљају бизарне креације и дречав сексизам, али пре свега излог спектакла.[184] Феминизација тела у концепцији мушког идентитета, или мушка агресивност и доминација, те еманципација женског тела на сцени јесу неке од главних одлика рок спектакла.

Рок свакодневица и естаблишмент

> Из раног рокенрола проговарали су инстинкт и страст (отпор и бес ће доћи касније), а основно погонско гориво прерађивано је у неиспитаним постројењима либида.
>
> *Александар Жикић*[185]

> Постоје два главна музичка концепта – концепт буке и концепт беса. Сирова музика која је подразумевала да све треба испразнити и избацити из себе и софистицирана и стилизована музика хармоније.
>
> *Вера Лајко Бајац*

Савременици рокенрол музике могу или не морају да се сложе са овим ставовима, мада је тешко оспорити представе/слике које су постале обрасци или парадигме рок културе – бунт, субверзија, декаденција с-оне-стране-естаблишмента. Али образац је једно, свакодневица друго, а репрезентативни узорци већ нешто посебно (или се сви они заједно налазе на симболичкој платфор-

[184] *Ilustrirana enciklopedija glazbe,н. g.,* 38, 51.

[185] Aleksandar Žikić, *Fatalni ringišpil,* hronika beogradskog rokenrola 1959–1979, Geopoetika, Beograd 1999, 17.

ми замишљене слике). Негде се ипак одступало од рок парадигми. Како и зашто?

Комерцијализација музичких спектакала у другој половини XX века у Србији и на просторима бивше СФРЈ одвијала се у два правца: 1. институционалне и конвенционалне форме музичке сцене (концерти и фестивали); 2. поткултурне сцене (рок и поп концерти и хепенинзи). Рокенрол траснфер са Запада задржао је елементе преступа и револта у модном пакету, али сада на подлози социјалистичког поретка једнопартијског система. На почетку се рокенрол култура уселила на друштвену сцену као „субверзивни" или контраелеменат у односу на конвенционалне поретке који су преовладвали у свакодневици и на музичкој сцени – родитељска контрола, школски надзори, партијски надзор и сви укалупљени и окоштали вредносни системи. Дугокоси момци и девојке у фармеркама са незаобилазним пртљагом у виду плоча и гитара; бука у собама, подрумима и на таванима; журке и дискотеке, а затим таласања на концертима – постепено су освајали приватне и јавне просторе, постајући означавајући кôд на симболичком нивоу другости и неприлагођености доминантној култури. Међутим, рок култура појављује се у издиференцираном модном и стилском патентирању, градећи идентификациона обележја омладинских група и репрезентативне поткултуре.

Рокенрол је стигао у Србију и у суседне државе (бивше СФРЈ) раних шездесетих година када су се увозни производи индустрије забаве већ профилисали на домаћој културној сцени. Шта је то рокенрол субкултура затекла у социјалистичком друштву?

1. Постојећа рецентна култура била је доследна програму Партије и власти.[186] *Ex-Yu* рок култура, иако удаљена од непосредног друштвеног и политичког надзора, била је суочена са социјалистичким поретком и ригидном политиком самоуправљања. У дискурсу јавне реторике на сваком кораку подвлачиле су се самоуправне смернице.[187] Веза између тог система и неинституционал-

[186] Године 1971 уводе се самоуправљачке интересне заједнице тзв. сизови (сизови културе и др.) Прилив финансијских средстава, одобрења и спровођења разноврсних активности одвијао се преко делегатског система, скупштина и зборова радника.

[187] Тако гласе и натписи у стручним часописима попут оног да се феномени модерне културе, а посебно оне која се масовно распростире, морају

них културних форми били су партијски омладински огранци под називом Народна омладина, касније Савез социјалистичке омладине. Мајсторовић наглашава да су валоризовање и селекционисање културе спадали у посао бирократије, која је покушавала да повеже естетичке теорије са политичким прагматизмом.[188] Рокенрол такође затиче један ригидни административни систем музичке делатности, који се одвијао у оквиру естрадних и друштвено-политичких институција. Истовремено, на субекономском нивоу, музичке делатности су дубоко загазиле у комерцијалне воде, посебно у домену продукције.

2. Интересовања и време забаве младих и даље су се почетком шездесетих година у владајућим круговима третирали у оквиру радионица за испоручивање „добре и поштене" омладине. Свако скретање проглашавало се опасним елементом, као што је, на пример, „опасно и недозвољено понашање на факултетским журкама где има пијаних и где млади уместо да играју у паровима, љубе се".[189] Први наговештаји рокенрол културе у јавном мњењу и на страницама владајућих медија, врло брзо су се нашли на страни девијантних понашања „деца воле луксуз и имају лоше владање (...), генерација хулигана и твиста, генерација која се сексуално иживљава".[190] Увезени нови музички жанр уклапао се у званичне стандарде неприхватања другачијег/страног (да подсетим на почетке џеза, бугивугија и др.). Било је очекивано да и рокенрол у првим својим годинама постојања на тлу СФРЈ пролази кроз вредносно прочишћавање од стране политичких и културних структура моћи.

3. Отварање земље према западној Европи и Америци омогућило је већу флуктуацију са иностранством. Од седамдесетих година миграције село–град све више су замењене већим прометом између урбаних центара и у правцу европских метропола. Већи

посматрати у контексту самоуправног друштва, што подразумева да у средишту мора бити човек и његов рад, а не „квази вриједности потрошачког друштва". В. Borisav Džuverović, *Kultura u samoupravnom društvu,* Kultura 52, Beograd 1982, 176.

[188] Stevan Majstorović, *Kulturni unitarizam ili kulturna unifikacija,* Kultura, 33-34, Beograd 1976, 21.

[189] Студент, бр. 5, 6, 1963.

[190] Нинов форум и дискусије на тему омладине, НИН, 29. октобар 1963.

стандард[191] и саобраћајна комуникација омогућили су инстант путовања, шопинг туре или тзв. „шљаке – послиће напољу“ али и боравке у иностранству у едукативне сврхе. Најпопуларније дестинације постају Лондон и Трст. Комплетна комуникацијска мрежа успоставља однос домаће–страно, али сада у прилог концепцији бити-део-рокенрол-света. Модни статуси се исказују кроз куповну моћ „крпица“ и „плоча“, најраспрострањенијих артикала омладинске (пот)културе. На тим увозним стварима гради се цео један систем културних вредности. За разлику од педесетих година, када се прихватало све што је увозно, од краја шездесетих и у седамдесетим годинама преовлађује селективни приступ снабдевања. Идентитет се гради на избору, а избор на могућностима.

4. Развој индустрије културе подразумевао је да она постаје све више профитабилна појава, корисна за државу. На првом месту дискографија, односно производња плоча, касније касета, затим радио и телевизија, преузимају монопол над културним делатностима. Седамдесетих година опадање броја увезених грамофонских плоча било је и последица повећања царинских дажбина, неповољних услова пласмана и увођења високих пореских стопа.[192] Радио и телевизија највише су фаворизовали народну и забавну музику, те је дискографија ишла у правцу таквих комерцијалних аранжмана. Огромни тиражи плоча појединих извођача били су један од главних показатеља популарности, односно моћи на музичком тржишту. То значи да су један глас – једна песма постали серијска роба. Све је већи број медијских фирми, оглашивача и корисника.[193] Рокенрол стиже на такво тржиште – најпре се адаптира, а затим се интегрише са својеврсном аутономијом.

[191] Повећање личне потрошње и друштвеног стандарда посебно од 1956. са индексом 100, а већ 1964. године са индексом 395. Dimitrije Vujadinović, *Ekonomija u masovnoj komunikaciji,* Kultura 80–81, Beograd 1988, 120.

[192] Dragoljub Gavarić, *Kulturna delatnost bez kulturne politike,* Kultura 23, Beograd 1973, 160.

[193] На пример, број радио станица се од 1956. године – 18, попео 1969. године на 127; производња грамофонских плоча у Београду износила је 1967. 3 714, а 1970. године 5 884. в. Dimitrije Vujadinović, *Ekonomija u masovnoj komunikaciji,* 121.

5. Средином шездесетих година рокенрол се налази између концепата партијског устројства младости и омладине, либералних стремљења у ангажованим омладинским и интелектуалним круговима, концепта моде и музичких стилова. Поглед на даљину – у омладинске бунтовничке покрете у Европи и Америци – био је довољан мотивациони окидач у тадашњој СФРЈ. Либерално оријентисани левичари, студентски бунтовници и рок сцене постали су део јавног дискурса и прекретнице у либерализацији друштва. То не значи да су они синхроно деловали, али су сигурно утицали на стварање отворенијих и слободнијих деловања у друштву. Моја истраживања показују да тадашњи студенти нису толико били рокенрол публика – пре би се рекло да се она регрутовала из адолесцентских клупа.[194]

„1967. и 1968. године имала сам 16 и 17 година и нама су главни проводи биле дискотеке где се слушао рок, клизалиште на Ташу, матине у Дому омладине, окупљање код Коња и, наравно, журке. Мој брат је био четири године старији од мене и тада је већ био студент. Његова генерација није ишла толико у дискотеке. Они су били озбиљнији, слушали су џез и одлазили у Еуридику где су свирали *Златни дечаци.* У праћењу музичких трендова постојала је генерацијска разлика.“[195]

Музички укуси и политички ставови, посебно у периоду 1966–1968. године, могли су да се препознају у омладинским идентификацијама са либералним схватањима. Међутим, треба имати у виду да је међу студентском популацијом тада био и велики број оних који су са собом донели остатке партијског фолклора и бригадирског репертоара са радних акција. У годинама битлсоманије, играња рокенрола и твиста, још је владао музички образац из комунистичко-популистичке заоставштине (на студент-

[194] Већина саговорника о рокенрол сцени шездесетих и почетком седамдесетих година били су тадашњи средњошколци, или они који нису били на студијама или, још мање студентски активисти. Посебну категорију информатора чинили су они који су себе сматрали музичком елитом и припадали „авангардним круговима џез и класичне музике“.

[195] Разговор са Маријом Ђокић, 2006.

ским трибинама у току протеста 1968. године, након Титовог говора, студенти су прослављали играјући Козарачко коло).[196]

Са позиција стварања мотивационих потенцијала за прихватање нових трендова и либералних схватања друштвених и културних токова, као и све већом планетарном инвазијом средстава масовне комуникације и индустрије забаве, стекли су се услови да рокенрол на СФРЈ сцени преузме улогу културне скретнице. Био је само један корак до тога да се елементи девијације код младих прогласе за субверзију и декаденцију. Тактика, посебно у медијима, била је следећа: 1. Позивање на иностране западне критике, обично из конзервативних кругова, које нису подржавале рокенрол, што је погодовало домаћим етаблираним етичким калупима; 2. Крајем шездесетих година све су отвореније полемике у медијима о младима и трендовима, при чему се јавност поларизује на оне који подржавају промене и оне који чувају постојећи поредак. Друштвене појаве које су реметиле статус омладине „без мане“ требало је да буду искорењене, за разлику од оних ставова који су сматрали да је реч о стваралачком потенцијалу и о „младима који треба да иду даље, јер су угрожени комерцијализацијом“. Коментари *против* и *за* нису се само конфронтирали са актуелном политиком, већ и са конвенционалним музичким структурама.[197] Износим неке натписе и коментаре који најбоље говоре о статусу рокенрол патента првих година постојања у СФРЈ:

– У недељнику НИН 1964. године објављен је чланак извучен из часописа *New Statesman*. Аутор чланка се посебно осврнуо на феномен битлсоманије, стављајући га у категорију „антикултуре где су млади жртве те културе. Они долазе не да слушају него да учествују у ритуалу, у колективном обожавању који су слепи и шупљи. То је музика која се не може чути и зато је првокласна у својој врсти“. Реч је о менталном дрогирању“ итд.[198]

– У часопису Младост под ознаком „вике и повике“ аутор је оспорио сваку „повику“ на „црне слике у електро оквиру“. Служе-

[196] *Масовно славље на медицинском факултету,* Политика, 10. јун 1968, 6.

[197] *Вика и музика,* Младост, фебруар бр. 486, 1966, 7.

[198] *Феномен данашњице, Битлси и размишљања о једној генерацији,* НИН 8. III 1964.

ћи се одређеном логистиком, аутор запажа: „Свака нова појава носи са собом старе одлике, односе, представе и реакције, а све то носи музика на електричној гитари. Да ли је реч о музици достојној и недостојној човеку? или треба пре дати подршку иницијативама младих за забаву?“[199]

– Јавно мњење је највише било заталасано одржавањем првих рок спектакала као што су Гитаријаде 1965. и 1966. године. Након многих полемика о овим догађајима, изнети су и ставови истакнутих интелектуалаца, који су дали своја позитивна мишљења. На пример, Вуко Павичевић је изнео позитиван став да је то појава која прати савремени вид цивилизације и да се млади који присуствују таквим догађајима, под сталним притиском обавеза, разних *НЕ* и разних *ДА*, окрећу својим потребама за спонтаношћу.[200]

Тако су се у јавном мњењу формирала мишљења, стереотипи и предрасуде о рокенрол култури. Док се јавност умногоме бавила новоуграђеном културом, у зони свакодневица рокенрол музика постепено је освајала младе. Друштвени простор на почетку усвајања новог изума био је заједнички за све оне који су волели или мрзели, бранили или осуђивали. Преображај такве свакидашњице највише се осећао у породици, у конфронтирању родитеља и деце, старих и младих, званичне политике и иновација. Стварало се једно ново упориште рокенрол културе *vs* естаблишмент. Истовремено, успостављао се означени – означавајући пренос поткултуре, заснован на комплексном функционисању рокенрол иновација. Увозни оригинали добијали су специфичне форме на домаћем друштвеном простору. Поткултурни стилови су на симболичком нивоу били уједињени, стварајући отпор доминантној култури, а истовремено успостављајући међусобну комуникацију, која је водила ка диференцирајућем прелому стилова.[201]

Друштвени простори музичке свакодневице испољавали су одређену мобилност и интеракције у процесима креирања и кон-

[199] *Црне слике у електро оквиру,* Младост, 26. јануар 1966.

[200] *Вика и музика,* Младост, фебруар бр. 486, 1966, 7.

[201] Овде се у потпуности може потврдити методолошка поставка Инес Прице када је реч о преносу поткултура, који се исказују кроз функционалну двострукост пренесеног и прерађеног. В. Инес Прица, *Омладинска поткултура у Београду, симболичка пракса,* 19.

зумирања музике. Раних шездесетих година музичке коте установиле су просторе као популарна места окупљања младих – луна паркови, клизалишта, сале за игранке и приватне журке. Управо на тим местима могли су се чути најновији рокенрол хитови.[202] На основу индивидуалних сећања и прес архива могу се издвојити основни параметри у конституисању рок културе на релацији приватних простора и музичке сцене: 1. ритуално слушање плоча, 2. формирање бендова и музичке радионице, 3. журке, 4. дискотеке, 5. концерти и фестивали. На нивоу друштвених интеракција ради се о успостављању кохерентног система и емпатијских зона међу појединцима, групама, односно колективитета, у жаргону званог *друштво*.

Рокенрол је ушао на домаће просторе преко плоча. У контексту *ex-Yu* рок фонографије, плоче су биле много више од винил справа за репродукцију музичког звука; оне су представљале посебан вид комуникације, идентификације и емпатије. Плоче су, као увозни производ, успостављале сложену мрежу комуникације, која је подразумевала следећи ланац: информисаност – снабдевање – трансфер – поседовање – позајмљивање – слушање – копирање. Оне су биле главно средство размене која је обликовала поредак улога и статуса између даваоца и примаоца. Шездестих година двадесетог века плоче су биле прави раритети на релацији домаће–страно, приватно–јавно. Формирао се посебан сет привилегија и моћи у класама добављача (путника и примаоца пакета), власника, трансмитора порука, колекционара, слушалаца, позајмљивача.

„Када сам имала 13 година добила сам прву плочу Битлса од неког Енглеза, када сам летовала на Бледу (Словенија). Средином шездесетих година највише смо слушали радио Луксембург. Скидала сам хитове са топ-листе радио Луксембурга, и пошто је мој тата доста путовао у иностранство, наручивала сам да ми их купи. Сећам се да сам тако добила Адама из Париза. Наравно да сам била главна у школи.“[203]

[202] Сећања Владе Јанковића Цета у: Aleksandar Žikić, *Fatalni ringišpil, hronika beogradskog rokenrola 1959-1979,* Geopoetika, Beograd 1999, 26.

[203] Интервију са Зорицом Дивац, Београд 2006.

У поретку плоча знале су се улоге и статуси. Један од ветерана рокенрол хронике наводи да је по њему „нулта година“ за рокенрол почела од људи који су донели плоче.[204] Што је контакт са иностранством био непосреднији и ближи то је и моћ актера расла. Наравно, приближавање „средишту“ поп и рок културе, а то је био Лондон, касније Њујорк, имало је предност у „оверавању“ места где се нешто догађа. Седамдесетих година светски музички центри постају праве меке. По речима савременице и музичког актера – тих седамдесетих година главно је било отићи у Лондон, посебно кад се живи у граду (Нови Сад), који има две посластичарнице и „Клуз“, а у Лондону се одржава на хиљаде концерата. Лондон је за многе био свет, а данас је друга прича јер су у Лондону јапијевци и лузери – наглашава саговорница.[205] Очито да је дальина уступила место културној проксимацији. *Made in U. K.* означавало је и највиши степен друштвене проксимације, односно симболичко приближавање или сједињавање са западном културом.

Рокенрол култура (бит музика, а затим рок музика) успоставили су нови поредак на инструменталном пољу музичког звука. Акустична и електрична гитара, бубњеви, касније синтисајзер, постају инструменти музичке свакодневице и креативних радионица званих „свирке“. Успоставља се посебан распоред друштвеног простора који у рок круговима касније добија назив „андерграунд сцена“. Приватно-јавни простори груписања, односно формирања бендова постају маргинализовани простори – тавани, подруми, шупе као средишта окупљања (у семантичком распореду опозиција то би се читало као горе – доле, споља – изнутра, централно – периферно). Били су то гранични простори новоформираних музичких статуса. Касније, са све већом институционализацијом и комерцијализацијом, рок музика из собних студија са „четворокалним магнетофонима“ улази у професионална студија, док се јавни простори деловања проширују и у домове култура, аматерска друштва, месне заједнице, школе, факултете. У приватним и јавним поткултурним просторима успоставио се нови вид аутоно-

[204] Б. М. Чутура у: Aleksandar Žikić, *Fatalni ringišpil, hronika beogradskog rokenrola 1959-1979,* Geopoetika, Beograd 1999, 33.

[205] Интервју са Вером Лајко Бајац, Београд 2005.

мије, који је често био диспропорционалан са официјелном свакодневицом – родитељске куће или школе. Сваки метар освојеног простора намењеног поткултурним трендовима, посебно рок музици, означавали су друштвено позиционирање у оквиру или изван граница етаблираних пунктова.

„Док сам ишла у гимназију (Другу београдску), највише смо се окупљали *Код Коња* и још неких места у центру. Било је важно да оверимо шта се дешава и покупимо главне информације о збивањима у граду. Мој тата се чудио како то да ми до школе треба да се сјурим за десет минута, а из школе се враћам сат и по. Наравно, само сам ја знала да је разлог било задржавање *Код коња*.“[206]

Стална мобилност на свакодневним релацијама приватно-јавних деловања имала је своје главно упориште, а то су биле журке. Рок култура је журкама дала нову визуру. Епоха журки са историјске дистанце такође се могла класификовати према генерацијским, односно културним трендовима као што су, на пример, журке на којима су се играли стискавци, журке – *twist* епоха или „чајанке“, масовне журке седамдесетих и осамдесетих година, све до данашњих техно журки. Два наредна примера могу се узети као обрасци шездесетих и седамдесетих година:

„Окупљали смо се по становима. Собе су биле мрачне, једино је светлело магнетно зелено, оно на радију, које је давало пригушено светло. На тим журкама су се пуштале плоче и то углавном она музика уз коју се играо стискавац“.[207]

„Током седамдесетих година па надаље, они чији су родитељи имали велике станове, и наравно кад су одсутни, правили су тзв. *масовњаке* где се окупљало и преко 100 људи. Тада су се већ куповала јака појачала и звучници, а почетком осамдесетих појавили су се и рисивери. Наравно било је и живих свирки на тим журкама. Због буке комшилук нас је често пријављивао милицији.“[208]

[206] Интервју са Зорицом Дивац, Београд, мај 2005.

[207] Разговор са Ластом Ђаповић, Београд 2006.

[208] Сећања Новака Лукића, Београд 2006.

Између музике, изгледа, игре и разноврсних видова забаве успоставља се аналогија, стапајући се у једновремени и једнопросторни хепенинг – приватне комунитасе. Истовремено, „култура" журки репродуковала се у својврсни друштвени и музички поредак, зацртан у улогама и статусима учесника: „они који имају добре гајбе", „добри фрајери", „добре рибе", „они који супер ђускају", „они који праве фрку", „кућни диџеј мајстори". Била је то врло озбиљна категоризација у групним идентификацијама. Журке су биле значајан друштвени полигон у представљању, приказивању, прихватању, зближавању, али и раздвајању. Као и многе светковине, и журке су испуњавале своје основне функције размене добара и људи. На социјалном плану, рок журке су највише обухватале популацију младих између 17 и 25 година. Оне су сматране оазама пражњења и ослобађања изван свих друштвених стега, норми и конвенција. Током седамдесетих и осамдесетих година, са све већом комерцијализацијом рок музике, журке су постале и мета друштвених стратификација. Зашто спомињем журке у контексту спектакала и где је ту веза? Комуникативна размена и инфилтрирање рок актуелности у друштву, на журкама, били су важан корак ка висинама позорнице. Преко њихових инфо-матрица „умрежавало" се углавном све оно што је ишло у правцу сцене спектакла (ту су стасавали и обучавали се први менаџери, гитаристи, будући бендови, потенцијални обожаваоци итд.).[209]

Коначно укрштена музичка свакодневица исписивала је путању по којој су се кретали рокенрол следбеници у посебним ритуалним зонама: слушања плоча, собних свирки, увежбавања, импровизованих студија. За једне је рокенрол свакодневица представљала својеврстан животни тоталитет, а за друге лиминалну фазу опуштања и дружења; једни су од такве свакодневице изграђивали живот, а други су је уграђивали у свој живот. Када се из собних свирки прешло на „тезге" и ушло у свет престижа и конкуренције, музички живот ступа на јавне позорнице.

[209] „На пример, журке у време седамдесетих и осамдесетих година у Београду: На једној журци у Мајке Јевросиме појавили су се чланови групе Филм, у улици Драгослава Јовановића појавио се Жељко Бебек, а на журке на Сењаку долазио је Бреговић; на једној журци у Рељиној – били сви из Генерације 5..." – из сећања представника генерације 1972–3–4 Осме београдске гимназије.

Рок сцене као друштвени простори

Из Жикићеве монографије *Фатални рингишпил* издвајам гледиште Вука Стамболовића, савременика рокенрола шездесетих година, које нас најбоље уводи у друштвени простор рок музике:

„Не знам колико то важи за друге средине, али за нашу је апсолутно важило, да је рокенрол био онај простор где су млади људи могли да изађу у јавност на аутентичан начин, за разлику од другог начина, који нам је такође био отворен: политикантски, кад наступате као трабанти неких политичких организација, кроз разне комитете и слично, што никако нисмо желели. То није био наш начин, за разлику од овог аутентичног, који јесте. Тако смо могли да освојимо одређени простор, упркос препорученим системима и томе што то није била званично прихваћена музика – чак ни од стране музичара: они су јој се углавном смејали (...) То је био почетак борбе једне генерације да изађе на друштвену сцену (...)“[210]

Борба за идеолошка значења музичког стила, а не политичка прегруписавања, исказује се кроз концепт „аутентичног наступа“, „освајања простора“, „незваничног прихватања музике“, „борбе за излазак на друштвену сцену“. Са историјске дистанце могао се препознати примордијални концепт музичке сцене. Шта је чинио просторни живот рокенрол сцена? Музичке сцене заснивају се на конфигурацији јавног простора. Ако сам рок свакодневицу одредила на нивоу ритуализације приватних простора, онда је следећи корак обликовање јавних простора. Да би се стигло до концертних и фестивалских подијума требало је прећи све „сценске даске“ приказивања, представљања и учествовања. Некако су се изнивелисали следећи јавни пунктови: 1. промовисања у зонама друштвеног надзора (школе, факултети, радне акције), 2. промовисања у зонама окупљања и стварања својеврсних комунитаса (дискотеке), 3. промоција у медијској мрежи, 4. промоција у културним установама специјализованим за омладинске активности (домови културе, аматерска друштва итд.).

[210] Вук Стамболовић у: Aleksandar Žikić, *Fatalni ringišpil, н.д.,* 43.

У социјализаторским институцијама, у којима су биле заступљене програмиране забаве са дозвољеном и провереном музиком, рокенрол је морао да пробије прве јавне баријере. Представљање другачијег или „декадентног“ у средишту надзора било је не само друштвени изазов, већ и подухват у савладавању етабли-раних пунктова. Као прво, појављивање на некој школској приредби било је пожељно. Као друго, могло се и зарадити. Као треће, све до појаве гитаријада, рок сцена није имала конкуренцију. Сви који су свирали рокенрол били су први и једини, а они који су их слушали и гледали представљали су целокупни рок аудиторијум.

Следећи надзорни пункт инфилтрирања рокенрол музике на јавној сцени биле су врло раширене радне акције. Може се рећи да су „спонтани“ наступи одговарали диригованом програму акцијашких активности, ради што успешнијег придобијања и оличавања социјалистичког омладинца. Тактика се састојала у малим герилским упадима по које акустичне верзије Шедоуза (*Shedows*), или Битлса, потом Силуета и Индекса у зону акцијашких репертоара бригадних и фолк песама. Рокенрол исечци на радним акцијама исказивали су се у конструкцијама малих сцена логорских ватри: један или два акустичара и колективно певање. Током седамдесетих година радне акције служиле су као добар маркетинг рокенрол групама. За узврат, бендови су имали отворена врата естаблишмента. Појавити се на неким радним акцијама био је пожељан гест друштвено-политичке корисности у потврди политичког система или потез у афирмацији. Била је то двострука игра интереса у задовољавању политичких структура и популаризације на путу ка успеху. У штампаним медијима могли су се наћи наслови као што је „Морава 74“ са поднасловом „на младима свет остаје“.[211]

Од 1964. године појавиле су се дискотеке (диско клубови) који су, како један хроничар педесетих наглашава, „представљале смртну пресуду игранкама онаквим какве су раније биле“.[212] Дискотеке су постале нове просторне матрице музичке буке, које су

[211] Džuboks, br. 2, 1974, 14.

[212] Сећања Милана Војновића, *Успомене и портрети једне генерације, Спомен књига –поводом 50-годишњице матуре генерације 1954/55 Друге и Пете београдске гимназије,* приредио Милан Војновић, Београд 2005, 126.

уградиле другачија понашања и активности на релацији звук–илуминација–телесни активизам. У опусу сећања генерација касних шездесетих, затим седамдесетих година, дискотеке се често јављају у евокативним секвенцама:

„Док сам била у гимназији 1967–1968, главне дискотеке у Београду биле су 'Црвено и црно' у Милоша Поцерца и код 'Лазе Шећера', у згради Атељеа 212. Тек касније, а то су генерације седамдесетих, отворени су 'Цепелин', 'Акваријус', 'Мажестик' и др. Та дискотека у Милоша Поцерца у коју сам ишла налазила се у подруму у дворишној згради. Унутра је било мрачно, а сећам се и неког шареног светла. Углавном смо ишли викендом после 9 часова. Тај простор је био препун и није се толико ђускало, више је било мувања и гледања"[213]

Овај потпуно лиминални појас друштвеног груписања био је нека врста праспектакла са пратећим елементима визуелне опчињености. Међутим, у време андерграунд деловања, дискотека постаје важан друштвени простор у (само)идентификацији. Слично као и журке, први рокенрол концерти и дискотеке дошли су под лупу критике као сумњива окупљања и послови. Већ од седамдесетих година двадесетог века дискџокеј је све више профилисано занимање и атрактиван садржај у медијима: „Једно занимање постало је популарно међу младима, а његово царство почиње одмах иза стакленог зида у малој кабини на високој столици" – ово је увод у интервју са једним дискџокејем који прича о својим зарадама, мукотрпном послу и превазиђеном времену ентузијазма у оквиру омладинских организација. У чланку се наглашава да су дискџокеји „постали златни мајдан" за који су заинтересоване и велике фирме, те им је скочила цена.[214] Након тридесет година у ери даље спектаклизације музичке сцене, дискџокеји се преображавају у бренд машине на музичком тржишту.

Једна од ударних области рокенрол спектакала били су медији. Редослед је био следећи: Прво су се слушале иностране радио

[213] Разговор са Маријом Ђокић, 2006.

[214] *Младић на електричном коњу*, Илустрована политика,30. мај 1972, 26.

емисије – незаобилазни Радио Луксембург, затим се уочавају прве назнаке рокенрола у музичким програмима радија и коначно формирања омладинских програма на радију и телевизији. У званичној штампи почетком шездесетих година рокерол музика се приказује у рубрикама „занимљивости“. Како расте популарност рокенрола тако се медији, посебно радио и штампа, све више интересују за нове преокупације младих. Рокенрол врло брзо пристиже у омладинска гласила и емисије за младе, како са страних топ-листа, тако и у промовисању домаће музике. На пример, године 1966. новине Младост уводе топ-листу најпопуларнијих светских група и састава (тадашња скраћеница за вокално-инструменталне саставе била је *вис*). На врху се налазе Ролингстонси, Искре, Силуете итд. У сарадњи са тада већ популарном емисијом „Састанак у девет и пет“, читалачка и слушалачка публика директно учествује у гласању и тако постаје учесник у стварању новог изума популарности. У хроникама медијске презентације рокенрол музике још се издвајају радио-емисије као што су „Пријатељ звезда“ (уредник Никола Нешковић) и „Вече уз радио“ (уредник Никола Караклајић) на Радио Београду или „Сусрет у 10“ (Богомир Мијатовић, Витомир Симурдић, Анђелко Малетић) на Радио Новом Саду итд. Оне су претеча култних емисија седамдесетих година као што је „Хит недеље“ на Студију Б (водио Петар Коњовић) и емисије на програму Радија 202 (Зоран Модли). Аудитивне могућности рокенрол дифузије развијале су се упоредо са све већом музичком продукцијом. Са увођењем топ-листа на радио-програме успоставља се један посебан вид комуникације, односно директног учешћа прималаца порука – слушалаца. Овај интерактивни корак пружио је могућност сваком потенцијалном слушаоцу и слушатељки да постану актери у креирању радио-спектакла. Гласања, навијачки тимови, жеље, критике – стварали су од радио-емисија једну живу слику у вербалној комуникацији, која се даље ширила у свакодневној рокенрол мрежи.

Рокенрол штампа полако али сигурно заузима своје место у промовисању рок музике и као посебан вид спектаклизације. Реч и слика постају главни покретачи рокенрол перцепције и рецепције. Фокусирани кадар са неког концерта, постер рок звезде, интервју из живота омиљеног рокера и још много тога, били су неизо-

ставни прибор сваком рок саплеменику. Јер, у декодирању штампане поруке остајао је траг моћне перцепције, свега што је било (не)доступно на рок позорници, а без чега се у рок свакодневици није могло. Искорак у стварању замишљених слика препознавао се у издању постера или винил плоча, који су били виртуелни проводник толико близак спектаклу – постајући перцептивни део собног декора или колекције плоча. Од дневне и недељне штампе, преко омладинских гласила до специјализованих рок часописа успостављен је посебан временски код. Хроничари рокенрола сматрају да је најстарије рок гласило Ритам штамапано 1962. године (покренуо Мирослав Антић).[215] Прекретница у медијској презентацији рок музике јесте Џубокс (*Džuboks* – југословенски музички магазин) и њему слични часописи као што су Poster, Pop express, Plavi vijesnik (Загреб) и др.[216] Ови магазини имали су двоструку улогу: уз те часописе стасавали су рок критичари и аналитичари,[217] као и врло софистицирана и едукована рок публика. Џубокс је био рефлексија рокенрол животног стила, али и његова креација. Информисати о рокенрол збивањима и бити информисан значило је ући у комуникативну мрежу Џубокс стварности – жељно су се чекали дани кад је овај магазин излазио, куповао се и размењивао, коментарисао и коначно чувао.[218] У стварању новина учествовали су сви они који су се препознавали у рокенрол кому-

[215] Bogomir Mijatović, *NS Rokopedija, novosadska rok scena 1963–2003,* Novi Sad 2005, 307.

[216] Ови часописи настали су по угледу на престижне часописе *Roling Stone* и *Melody maker.* Џубокс је почео да излази 1966. па до 1970. године када је прекинуто његово издавање, а затим је обновљен 1974 године.

[217] Богомир Мијатовић објашњава да су у тим годинама стасавали не само рок промотери попут Петра Поповића и других, већ и рок критичари који су рок културу „дигли на један виши ниво“ кроз разноврсне полемике – интервју са Богомиром Мијатовићем, фебруар 2007.

[218] Моје сакупљање грађе код многих рок савременика стално је наилазило на сачуване пожутеле бројеве Џубокса. Недавно су акцијом новинара ентузијаста сви бројеви овог магазина електронски архивирани на сајту www.popboks.com/džuboksarhiva.shtml. Учињен је амбициозан подухват, захваљујући којем је овај популаран магазин сада доступан свим будућим генерацијама.

никацији Да ли се може рећи да је Џубокс био *vox populi* рокенрола? Ипак, када је постао институција за себе, уклопио се и у препознатљиве уређивачке клишее издавачке политике, карактеристичне за одређене периоде, па се могло и ово прочитати: „(...) да се више пажње посвети домаћој рок сцени“, или се износе предлози да се бројеви штампају и на језицима народа и народности.[219] Истовремено овај магазин је представљао и прво критичко жариште и аналитички дискурс феномена субкултуре.[220] Џубоксова мисија се, дакле, исказивала у обликовању рокенрол стварности и њеном преузимању.

Рокенрол као и шлагерско-фестивалска музика морао је да прође кроз све врсте медијских кастинга, да би се коначно улоговао и у телевизијски програм. Прва емисија тог типа била је „Концерт за луди млади свет“ од 1967. године.[221] Ова емисија није имала конкуренцију и покривала је комплетан аудиторијум младих. Омладинска публика није била гледалачки диверсификована, већ згуснута око јединог понуђеног забавног програма.[222] Такав распоред и пројектовање забавног програма за младе стварао се под будним оком уређивачког врха, тј. – власти.[223] Ова емисија представљала је и прекретницу у продукционо-снимателjском концепту. Одступања од сваког вида конвенционалних наступа и окретање једном визуелном динамизму подразумевало је и другачија сцена-

[219] Džuboks бр. 46, 1978, 2.

[220] Наступи рок аналитичара започели су еру рокенрол интерпретација, које су се донекле даље развијале у стручним часописима као што су Potkultura и Almanah novog talasa u SFRJ и др. У оквиру Џубокса вођене су и полемике и критички осврти попут чланка Дарка Главана „*Rok u našem suvremenom konceptu kulture*“ В. Džuboks br. 23, 1976, 12.

[221] Сећања Јована Ристића, једног од главних твораца прве рок емисије на телевизији, Aleksandar Žikić, *Fatalni ringišpil,н.g.,* 113.

[222] Према произвољним подацима Јована Ристића број гледалаца се могао кретати и до десет милиона (...). *Исто.*

[223] Саговорници се сећају два кључна телевизијска догађаја у пропагирању рок културе: Године 1967. југословенска телевизија директно је преносила светски пренос извођења песме Битлса *All you need is love.* Године 1972, у сарадњи са позориштем Атеље 212, телевизија преноси рок представу *Исус Христ Суперстар*.

рија и технике снимања. Изашло се из студија и снимало свуда где се рокенрол свакодневно исказивао и трошио. Јован Ристић, редитељ, наглашава да се тада још увек није овладало техничким триковима, већ се више ишло на ликовно изражавање познато у филмској техници. Камере су још увек биле на стативама, а њихово кретање било је хоризонтално.[224] Када се камера ослободила сталка и прешла на рамена снимателја, променио се и комплетан угао снимања и покретљивости. Рокенрол динамизам и снимателска мобилност постали су компатибилни (кратки кадрови, или тзв. „прљави кадар", резови у монтажи као, на пример, кадровски скокови са сцене на мосту на снимак крова).[225] Из угла данашњег снимања спотова и џинглова, рокенрол екранизација била је прави пионирски подухват. Са телевизијском емисијом „Максиметар", по угледу на популарни енглески „Top of the pops" седамдесетих година, рокенрол је постао део такмичарског медијског система и процедура најслушанијих и најгледанијих састава. Критеријуми, процењивачи, оверивачи и промотери ступају на сцену и постају кључни фактор у конкуренцији на рокенрол тржишту.

Рокенрол сцена постепено се нивелисала у просторну идентификацију. Поред већ поменутих спортских хала[226] и стадиона, посебну улогу одиграли су и домови културе. Освајање простора у рокенрол спектаклизацији стиже и до објеката који постају главна мека рокенрол окупљања. Пермутација једног броја домова културе у омладинске центре представља релевантне културне и музичке идентификаторе. С обзиром на доступни материјал, моја истраживања углавном су усмерена на подручје Београда (сличан распоред сценских објеката био је заступљен и у другим урбаним центрима тадашње СФРЈ). У разговорима са савременицима рок епохе у Београду пажња је посебно скретана на две институције: Дом омладине и Студентски културни центар, који нису били са-

[224] Сећања Јована Ристића, једног од главних твораца прве рок емисије на телевизији, Aleksandar Žikić, *Fatalni ringišpil,н.д.,* 114.

[225] *Исто*, 114.

[226] Један од већих објеката у Београду у коме су се одржавали рок концерти била је Хала спортова за 5.000 посетилаца; у Сарајеву је била позната дворана *Слоїа*, а у Загребу дворана *Врбик*.

мо збирне јединице и средишта окупљања, него и означитељи културне климе у последњим деценијама двадесетог века.

Нови потези власти тактизирали су да се кроз омладинску управу (омладински градски комитети, касније Савез социјалистичке омладине) и активности омогући већи дијапазон стваралаштва, али и контроле. Тако је првобитна замисао оснивача била да Дом омладине у Београду (1964) представља спомен-дом омладинским радним акцијама. Повратак на подобну „реминисценцију из времена ентузијазма" омладинских активности подстакао је изградњу здања које би представљало спону између структура власти и потреба младих.[227] Са историјске дистанце хроничари ову институцију уздижу на ниво знамења као: „бастион социјалистичке правоверности"[228] у коме су се одржавале свечаности и музички концерти поводом Дана младости и других државних празника,[229] али у коме се истовремено испољавао „демократски дух и показивао критички набој према власти", „место где се може мислити и где се може покушавати са новим".[230] Међутим, већина порука разоткрива јавну сцену која се обликовала кроз амбивалентан след околности, на релацији официјелног и авангардног, популистичког и популарног, елитног и субкултурног. На почетку је Дом омладине представљао стециште музичких трендова као што

[227] Radoslav Đokić, *Na kapetanskom mostiću* у: Dom omladine Beograda 1964-1994, priredili Ratko Peković i Ratko Šutić, Dom Omladine, Beograd 1994, 014.

[228] Dragan Todorović, *Zabava (i za čitaoca),* у: Dom omladine Beograda 1964–1994, 153.

[229] Паралелно са савременим музичким трендовима, одвијали су се и партијски сценарији, који су кулминирали са Даном младости. Појава рокера „чупаваца" на Дану младости, са пригодним програмом партизанских песама у блуз ритму (*Златиборе шири своје ѓране*) манифестовала је прекорачење идеолошких граница и њихову стабилну потку постојаности. Још једна потврда синхронизованог деловања власти и поткултуре. У монографији се налази и фотографија Јосипа Броза Тита и Јованке Броз у Дому Омладине 24. маја 1971. године. В. *Dom omladine Beograda 1964–1994,н.д.,* 255.

[230] У монографији има још метафора које ову институцију пореде се „атинском агором", из сећања Миле Стојнић у *Dom omladine Beograda 1964-1994,* 194.

је џез,[231] постајући временом мека или „склониште“ рок поклоника (Никола Нешковић).[232] Музичка позорница заснивала се на бројним концертима, перформансима и фестивалима. Хроничари издвајају важне тренутке у историји рок спектакала: „окупљања електричара“ и свирке популарних *висова* шездесетих година; комерцијализација сцене, када се Дом омладине појављује као организатор концерата познатих светских имена рок музике Дип Парпл, Тине Тарнер, Џетро Тал (*Deep Purple, Tina Turner, Jethro Tull*); наступи водећих рок бендова у тадашњој СФРЈ, посебно из Хрватске, Словеније, Македоније, осамдесетих година. Један од најважнијих догађаја био је и „Поздрав из Загреба“ 1980. године, који је организовао Дом омладине и на коме су учествовале познате хрватске рок групе, да би потом била узвраћена посета београдских рок група Загребу.[233]

Умножавањем и дисперзијом уметничких праваца, мода и стилова седамдесетих година, структуре власти су све мање могле да покривају видокруг надзора. Нови простори и нове тенденције – трибине, изложбе, музички догађаји – запосели су просторе као што су Студентски културни центар у Београду, основан 1971. године, познат по бројним манифестацијама као што су „Априлски сусрети“, доласци великог броја уметника из иностранства, промоције алтернативних група[234], потом оснивање сце-

[231] Заинтересоване читаоце упућујем на текст монографије у коме се помињу све важније звезде као што су Ела Фицералд, Мајлс Дејвис, Реј Чарлс (*Ella Fitzgerald, Charles Davis)* као и организовање фестивала џез музике од 1971. године, којем је понекад присуствовало и по 4 000 гледалаца. В. *Dom omladine, н.г.,*130–135.

[232] Отварање дансинг дворане са 1 500 седишта и велике дворане са 600 места.

[233] Aleksandar Gajović, *Sedamdesete i osamdesete: pop i rok događanja,* u *Dom omladine*, *н.г.,* 147.

[234] Зграда у којој се налази Студентски културни центар пре другог светског рата била је Официрски дом у којем су се приређивали балови, после Другог светског рата до 1968. године постаје Дом Удбе (полиције), а од 1971. године зграда је дата студентским организацијама и постала Студентски културни центар. Године 1983. избио је велики пожар и ентеријер је уништен. Потпуна реконструкција завршена је 1994. године. Ту се одржавају позоришне

не Дадов, КСТ-а (Клуба студената технике), сцене у Академији и др. На задовољство свих актера андерграунд сцена, створени су нови еманциповани простори који су били усмерени ка поливалентним садржајима. И док је Дом омладине постајао етаблирано недоношче, Студентски културни центар бележи своје авангардне и андерграунд узлете. Седамдесетих и осамдесетих година Студентски културни центар постаје права мека поткултурних сцена.

Музички спектакли у визури домова култура, касније културних ценатара, обликовали су посебан вид поткултурних сцена. Били су то простори који су дефинитивно креирали друштвени живот младих и свих оних у походу за културним трендовима. Међутим, у социјалистичком пероиоду њихова културна политика маневрисала са структурама власти, довољно вешто да би пројектовала својеврсне аутономије.

Фестивали и концерти: концепт буке и тела = роба

Фестивали и концерти шлагерског типа нису имали конкуренцију. Били су заштитни знак естаблишмента. Рокенрол је најпре био заштитни знак поткултуре, али се временом прилагођавао условима музичког тржишта. У протеклих тридесет година рокенрол се трансформисао – од симплифициране сценске категорије у сложени механизам музичке индустрије. За то је најпре било потребно да се презентује јавности, да се просторно еманципује, а тек потом искаже своје диференцирајуће потенцијале у профилисању разноврсних сцена. Када се има у виду рокенрол сцена у СФРЈ и производња фестивалске и концертне (пот)културе, могу се утврдити следеће фазе: 1. промовисање и институционализација рок музике (гитаријаде и омладински фестивали); 2. освајање и еманципација простора као што су концерти на отвореном простору – *open air* хепенинзи; 3. концерти, турнеје и гостовања, који имају своју улогу у фузионисању и диференцирању поткултурних стилова (*new wave*, *punk*, *tehno*, *reggue*, *hevy metal* итд.).[235]

представе, филмске представе, предавања, научни скупови, изложбе, мултимедијални пројекти.

[235] Када је реч о анализи спектакла, исход сакупљања и читања података о рокенорл сцени, односно о рокенрол групама од шездесетих година до

Шезедестих година рокенрол музика добила је шансу да се представи на водећим фестивалима популарне музике, као што су Опатијски фестивал и Загребачки фестивал. Паралелно са фестивалском социјализацијом рокенрола, пројектовала се и одвијала нова дисперзија рокенрол садржаја и простора. Први на ранг-листи приоритета рок историје бивше СФРЈ били су спектакли под називом Гитаријада. Који су били пресудни заокрети у промовисању рок сцене? Рокенрол позорница се из концертних дворана сели у спортске хале; такмичења вокалних солиста замењују такмичења инструменталних бендова; електрификација звука замењује акустику; гледалачка перцепција мења се у правцу телесног активизма. Изузимајући неколико покуса у одржавању рок спектакала, који су се обично звали „такмичења електричара“ (фестивал бит музике у Загребу 1965. године или такмичење „електричара“ у Будви 1965. године), може се рећи да је окосница била 1964. година, када је одржана Гитаријада у Новом Саду под називом „Ватромет ритма“,[236] а потом прва Гитаријада у Београду 1966. године. Београдски догађај оставио је трага у јавности као „опасан“, али и „либералан подухват“. На страницама штампе излазили су прикази, репортаже, а вођене су и полемике.

„У недељу поподне у Београду није било ни једне игранке и сви вокално инструментални ансамбли били су у Хали спортова на Београдском сајмишту на Првој гитаријади. Ова ревија вокално-инструменталних састава ’електричара’ у организацији продукције плоча РТБ и редакције ’ТВ Новости’ имала је више посетилаца од иједне спортске приредбе одржане у овој хали, а по буци коју су производили учесници и публика надмашила је све што се овде чуло.“[237]

деведесетих година двадесетог века ишао је у корист догађаја као релевантних матрица за обликовање друштвеног живота младих. Моја даља анализа заснивaће се на круцијалним фестивалима и концертима, који су посебно наглашени у монографијама, енциклопедијама и усменим предањима рокенрол актера.

[236] Bogomir Mijatović, *н. д.,* 335.

[237] Вечерње новости, 11. и 12. јануар 1966.

Ови штампани медији затим врло детаљно описују атмосферу – „орканску музику“ која је „протутњала срећно и без инцидента“, окупивши велики број младих између 13 и 18 година.[238] Попуштање етаблираних стега утицало је на све слободније изјашњавање о рокенрол догађајима. Али, не заборавимо да је то и даље било време политичког једногласја и конзервативних ставова, па су се огласили и они који су овај догађај назвали „циркусијада, мајмунијада, безумно урлање, хистерија“.[239] Или се у домену коментара правоважних омладинских активиста наглашавало да је случај „електрогитаријаде“ већ депласиран.

„Гитаријада је само један део уског круга градске омладине и само један незнатан део који исказује своје ватрено расположење. Зато се треба позабавити озбиљним проблемима младих, а то је да сваки други младић или девојка не заврше основну школу и свако изражавање бриге изван тога је лажно“.[240]

На основу бројних полемика и реакција јавности показало се да је само један музички спектакл направио друштвени метеж и заокрет у позиционирању потреба младих. Био је то догађај који је ушао у свакодневицу и друштвену стварност, креирајући их. Након првих гитаријада под називом „Парада ритма“, сценски програм рокенрола ушао је у своју календарско-цикличну орбиту. Од тада се Гитаријада одржавала сваке године. У почетку је седиште било у главним метрополома као што су Загреб и Београд (Загреб 1967. године, Београд 1968. и 1969. године), а касније се трајно сели у Зајечар. Зашто и како Гитаријада постаје дело локалних омладинских структура града Зајечара и губи своје позиције у метрополама, остаје питање за реконструкцију догађаја и улоге „гитаријада“ у остваривању културне политике тога времена. Гитаријада је била друштвено дело мале групе ентузијаста, контролни пункт културних и друштвених институција, опасан конкурент на музичком тржишту, али и локална манифестација са централним ка-

[238] *Исто.*

[239] Политика 18. јануар 1966.

[240] Student, 22. фебруар 1966.

рактером. Гитаријада постаје „зајечарска“ и уз прекиде се одржава и до данас.[241] Она је имала своју концепцијску маршруту, препознатљиву за фестивале: учеснике, такмичаре, жирије, победнике и, што је најважније, бројне поклонике и навијаче.

Савременици рокенрол музике издвајају посебну епоху омладинских фестивала у СФРЈ седамдесетих година двадесетог века. У летњим месецима одржавали су се фестивали рок и поп музике у Суботици, који су имали такмичарски карактер, а потом и *BOOM* фестивал који је, попут *Reading* фестивала у Великој Британији, имао ревијални карактер и одржавао се у Загребу, Новом Саду и Љубљани. Фестивали Омладине, чији је циљ био афирмација младих композитора, и извођача, почели су да се одржавају још раних шездесетих година. Седиште је било град Суботица.[242] Иницијатива је потекла из ОКУД „Младост“ и од композитора Јосипа Ковача. Према речима Богомира Мијатовића, у почетку су ови фестивали били копија водећих фестивала као што је Опатијски фестивал. Највише су наступали „шлагераши“ и тек понека рок група. Преокрет започиње од 1978. године, када се фестивалска концепција потпуно мења у правцу „рокеризације“, а од 1980. године долази ново руководство фестивала.[243] Да су Омладински фестивали у Суботици били део естаблишмента, показују и признања која су временом добијали – од Октобарске награде ослобођења Суботице па све до награде Републичке конференције Савеза социјалистичке омладине Хрватске „Седам секретара СКОЈ-а“ 1980. године.[244]

[241] О тридесет година *Зајечарске їиīаријаде* видети: *Gitarijada 1966–1996,* Zaječar 1966.

[242] У монографији о Омладинском фестивалу развојни пут би се могао сврстати у фазе, где се могу издвојити неки од фестивалских датума: настанак фестивала (1961), „од улице до фестивала“ (1962), „Југославија је стигла у Суботицу“ 1963, „певачи засењују композиторе“ 1966, „први пут пред ТВ гледалиштем“ 1967, „нови организатори“ 1975, „музичке групе преузимају примат“ 1976. године и друго. У: *YU festivali u Subotici, 25 godina muzičkog druženja mladih,* Subotica 1985.

[243] Интервју са Богомиром Мијатовићем, фебруар 2007, Нови Сад.

[244] *YU festivali u Subotici, 25 godina muzičkog druženja mladih*, Subotica 1985. (корице).

Од 1971. до 1978. године паралелно са Суботичким фестивалом одржавао се и *BOOM* фестивал. То је време када се стварају и велике рок групе (*cover bends*) што је и симболична порука назива *BOOM.* За разлику од Омладинског фестивала, који се одржавао само у Суботици, овај фестивал је покривао веће градове СФРЈ, што је било теже организовати, па се угасио 1978. године.[245] Док се Омладински фестивал обично дешавао у пролећним месецима, око датума прославе 25. маја,[246] дотле се *BOOM* фестивал одржавао у различито време у току године и следио је након Омладинског фестивала. Са појавом првих великих рок група, омладински фестивали губе моћ на тржишту спектакла. Концерти постају носећи стуб рок спектакла. Све што се касније одигравало на фестивалским подијумима није више остало на позицијама рокенрола, већ у домену поп музике. Осим што се може издвојити случај када је у оквиру *EBU (European Broadcast Union*) организован међународни рок фестивал у Новом Саду (одржан је испред СПЕНС-а) 1989. године, на којем је учествовало око 15 група из иностранства.[247] Уколико се следи рокенрол наслеђе, стварање нове фестивалске физиономије започиње од 2000. године, са одржавањем *EXIT-a* (*EXIT noise summer fest).*

Посебан тип рокенрол спектакла јесу концерти на отвореним просторима. Паркови, излетишта, тргови и друге локације представљали су сценски изазов у имплементацији музике и мноштва окупљених људи на отвореним просторима. Дакле, изван стадиона, хала, сала и клубова, иницирани су спектакли „под ведрим небом“. Реализација таквих пројеката подразумевала је другачију сценску конструкцију. Осим ретких примера,[248] кључни моменат

[245] Интервију са Богомиром Мијатовићем.

[246] Тако је, на пример, Фестивал „Омладина 72“ почео поноћним концертом 25. маја 1973. године. Учесници фестивала заједно са грађанима Суботице испратили су штафету за рођендан председника Тита. *YU festivali u Subotici, 25 godina muzičkog druženja mladih*, Subotica 1985, 9–10. (наведено у поглављу *Политички спектакли – свечаности дисциплине*).

[247] Из приватне документације Богомира Мијатовића, необјављена студија професора Антона Еберста, *50. godina muzike na RT Novi Sad 1949–1999.*

[248] Године 1966. група *Елипсе* одржала је концерт у Зоолошком врту са 2000 посетилаца, Petar Janjatović, *Ilustrovana Yu rock enciklopedija 1960–1997,* Geopoetika, Beograd 1998, 70.

представља серија одржаних концерата у Кошутњаку код „Хајдучке чесме“ (Београд): 1972, 1973. и 1977. године. Модел концерта-светковине већ је био светски потврђен, а у СФРЈ је стигао посредством документарног филма *Woodstok*, који је приказан на FEST-у 1971. године. Дошло се на идеју, а затим стигло и до реализације. За почетак, на излетишту Кошутњак већ је постојала бина намењена приредбама културно- уметничких друштава. Уз сагласност тада релевантних политичких структура (Савез социјалистичке омладине, месне заједнице), одржан је први концерт код „Хајдучке чесме“ 1972. године. Окупљање музичких следбеника на отвореном простору и наступ тада ексцентричних рок састава представљали су репрезентативан чин увођења отворене сцене. Већ наредни концерт, „озбиљније замишљен“, (ушао је у пакет двадестпетомајских свечаности) одржан је 26. маја 1973. године, након стадионског спектакла у част Титовог рођендана.[249] Стратешки потез могао би се протумачити као још један вид зависности од политичких структура власти, али и као његов опозит. Ово двоструко лице концерта заиста одговара моделу светковине – преступ и поредак. У фази рок комерцијализације Концерт код Хајдучке чесме 1977. године потпуно се уклапа у те стандарде. Био је то концерт у славу тада најпопуларније рок групе на просторима СФРЈ. Истовремено, више десетина хиљада љубитеља рока и обожавалаца дали су свој допринос у историјском маркирању овог догађаја. Да би се постигао ефекат спектакла, концепција концерта на отвореном простору прокламовала је следеће циљеве: (само)потврда бенда у постигнутом врху популарности,[250] провод посетилаца и доказивање организационих способности. Музички спектакл испунио је основне принципе – задовољства и задовољности, расположења и моралне накнаде.

Било је то време још увек транспарентног кокетирања са естаблишментом или, како се експлицитно наводи у једној критици: „Седамдесетих година режимске групе су прегазиле све остало и тад је створен лажни калуп, по коме је касније вредновано све остало“.[251] Ма колико се сукобљавале критичке струје *за* рокен-

[249] Сећања Роберта Немечека у Aleksandar Žikić, *Fatalni ringišpil,* 173.

[250] Реч је о тада најуспешнијој групи на музичком тржишту – *Бијело дугме*. Džuboks, br. 39, 1977, 2.

[251] Коментар Лари Плесничара у: Aleksandar Žikć, *Fatalni ringišpil,* 176.

рол *mainstream* сцену или *противник* ње, евидентно је да су најпопуларније групе изградиле комерцијални статус баш захваљујући величању власти. Из архивског материјала извлачим један фрагмент који показује како се једна порука–слоган на концерту уклапа у идеолошки концепт аутократске власти. Да видимо како је изгледао тај сценарио: У хали Скендерија (Сарајево) 1974. године фронтмен групе *Бијело дугме* започиње концерт поздравом који је упућен председнику државе Јоспипу Брозу Титу, а затим је цела дворана заједно почела да пева песму *Друже Тито ми ти се кунемо да са твога пута не скренемо*.[252] Са тог становишта рокенрол култура није била у сукобу са естаблишментом, већ је њему и тежила у позиционирању моћи.[253] За помирљивост субкултуре и доминантне културе није потребан дијалог, јер се оне негде укалупљују. Дарко Главан написао је тих година да домаће рок стваралаштво ретко успоставља стваран дијалог са нашом друштвеном стварношћу. У извесном смислу, друштвени ангажман нашег стандардног рока исто је „толико безначајан, несувисао и ескапистички као и стандардна фестивалска шлагерска глазба. Какав естаблишмент такав и андерграунд (...), но од врхунских стваралаца рокерске протокултуре наши би актери требали преузети бескомпромисност и одлучност у сукобљавању са друштвеном свакодневицом“.[254] Тако је писано пред крај седамдесетих, да ли се нешто изменило осамдесетих година?

Музички спектакли из фазе рокенрол еманципације улазе у фазу рок диференцијације од краја седамдесетих година. Разноврсност музичких стилова и садржаја представља основни покретач сценске делатности. Отвара се безброј поља на којима потезе вуку надолазеће групе новог таласа, панка, регеа и других праваца. Сцена постаје полигон конкуренције и задобијања позиција у репрезентативном исказивању. Естаблишмент није више у могућности да држи под контролом раштркане сценске делатности –

[252] У интервјуу који су дали Џубоксу, Жељко Бебек и Горан Бреговић наводе да су чланови Савеза комуниста, што је иначе ретко међу рокерима. Džuboks, br. 4, 1974, 6.

[253] Дарко Главан критикује став Милоша Илића који је изнет у књизи „Социологија културе и уметности“ по којем поткултура уопште не мора да долази у сукоб са културом. *Džuboks*, br. 23, 1976.12.

[254] *Исто.*

концерте, турнеје, хепенинге, продуцентско-менаџерска предузетништва, иностранa гостовања. Сценске активности доносе и нове садржаје: анархоегзибиционизам, артизам са елементима пародије, алтернативне сцене и друго. За организовање фестивала и концерата врхунски мотив постаје профит. Технологија спектакла убрзано се развија – веће су позорнице и визуелно- акустичне технике. Све је више технике и људи који њима управљају. Стасавају нове генерације менаџера и продуцената[255] и оснивају се нови студији. Турнеје и гостовања постају прави извор зарада, ширења популарности, нови вид интеракција, груписања и емпатија. У диференцирајућим пољима рокенрол поклоници и следбеници збијају своје редове, прате се, проналазе. Дестинације, ма где биле, постају средишта окупљања музичких истомишљеника, одакле год дошли. На рок мапи исцртавају се тачке – зоне и епицентри деловања, познате само онима који знају да прате траг „врућих порука“. Тај густи концертни саобраћај одвија се на простору бивше СФРЈ.[256] Могу се издвојити три вида концерата као покретних сцена: турнеје бендова унутар тадашњих граница СФРЈ, гостовања иностраних бендова у СФРЈ и турнеје *Yu-rock* бендова у иностранству. Сценски промет на релацији Београд, Љубљана, Загреб, Сарајево, Скопље, Приштина и размена група били су врло динамични све до почетка деведесетих година, када се улази у фазу друштвене и политичке сепарације и херметизације. Услед распада државе СФРЈ, праћене ратом, ксенофобијом, политичким антагонизмима, економским санкцијама итд., музичке сцене сузиле су своја деловања, градећи локална средишта, уско национално профилисана. Локализација рок сцене уступа место политичком ангажману и означава следећи период рок спектакла.

[255] Богомир Мијатовић је дао списак познатих продуцената, снимателја, менаџера. в. Bogomir Mijatović, *NS Rokopedija n. g.,* 325–333.

[256] Осамдесете године доносе концерте бендова које наратори у овом истраживању посебно издвајају: *Азра* у Студентском културном центру у Београду 1981. године, *Филм* у Дому омладине 1981. године и наступи у СКЦ, *Прљаво казалиште* у Дому омладине у Београду 1981, наступи *Електричног оргазма* у СКЦ током 1985. године, *Панкрти* у СКЦ 1980, *Екатарина Велика (ЕКВ)* – серија концерата у Београду и један од последњих у Сава центру, *Laibach* – концерти у Љубљани, Загребу и Београду 1982. године.

Орīанизациони кôд рокенрол сп̄ектакла

Рок фестивали и концерти појавили су се у време када су утврђена институционална правила сценског поретка и када се формирало музичко тржиште. Распоред снага у управљању, извођењу и прихватању музичких дела био је формиран на принципима културе естаблишмента, која је прихватила тековине популарне културе у виду забавне и народне музике. Створени су стандардни и идеалтипски модели доминантне културе. Шта је онда преостало рок сцени? Она је имала неколико стратешких могућности: да се инкорпорира у етаблиране институције музичке сцене са аутентичним садржајима, да изграђује сопствени пут институционализације или да остане доследна својим ванинституционалним формама деловања. У држави која се у другој половини двадесетог века заснивала на ригидним друштвеним вредностима једнопартијског система, али је имала и елементе либерализације друштва и културе, рок сцена се обликовала на специфичан начин. Са становишта организације и управљања сценским апаратом, био је то сложени пут нагодбе, симбиозе, али и реформских преокрета.

Већ сам констатовала да је рок сцена пролазила кроз фазе промоције, еманципације и диференцијације. У организационом смислу, ти процеси су се одвијали понекад и стихијски, у намери да се што више прикаже рокенрол тржиште. Презентовање рок музике одвијало се на три организациона фронта: ванинституционална логистика, уз подршку заинтересованих структура власти (на примеру гитаријада и концерата код „Хајдучке чесме“), институционално деловање са елементима реформе (нови тип фестивалске логистике) и комерцијализација са елементима приватног предузетништва (концертни бизнис).

Патентирање музичке представе Гитаријаде заснивало се на појединачним мотивацијама и иницијативама ентузијаста. Рокенрол савременици истичу организациону спонтаност да би нагласили тај чврсти и добровољни магнетизам окупљања и здруживања – „без посебних медијских инструкција, без икакве посебне пропаганде и идеолошких усмеравања“.[257] Тачно је да стандардне

[257] Aleksandar Žikić, *Fatalani ringišpil,* 95.

организације није било, али је и те како постојала стратегија у остваривању музичких подухвата.[258] Рокерол посматрачи и промотери пратили су надолазећу рокенрол плиму, која је захватила све веће центре – Београд, Загреб, Љубљану, Сарајево, и у којима су стасавале рокенрол (*beat*) групе. Иницијатори гитаријадских спектакала имали су идеју да временски и просторно окупе и згусну све рокенрол актере у намери да се представи нова и све популарнија музичка поткултура. Следећи корак у организационом третману био је усмерен ка придобијању појединаца и институција (посебно медија) у промовисању ове музике и стварању публицитета. Организациони план био је да се музичка представа програмски одвија у виду такмичења (полуфинале и финале) које, као што је познато, успоставља одговарајући ред и хијерархију на рокенрол сцени.[259] Коме је то било потребно – протагонистима или друштвеном надзору? Требало је да се гитаријаде установе као цикличне музичке представе, чији континуитет успоставља ритуални поредак и празнично расположење, неопходно за стварање привида кохезије. На пример, један од организационих потеза био је да се комплетан сценарио музичке представе прилагоди овдашњим зонама свакодневног времена доколице. Одржавање популарних „чајанки“ заменило је окупљање у хали Сајмишта у Београду, где је програм започињао у недељним поподневним сатима. Такав сценарио је подразумевао одговарајућу логистику, која у београдском случају није прешла праг од две године континуираног одржавања.

Из београдске базе на темељима домова културе и ферijалних савеза никле су локалне гитаријаде, између којих се за водеће место изборила Зајечарска гитаријада. Од периферије настају

[258] Организацију ове вокално-инструменталне ревије потпомогла је продукција плоча РТБ и редакција *ТВ Новости*. *Вечерње новости* 11. јануар 1966.

[259] У току дводневног такмичења (полуфинала и финала) такмичило се 23 групе „електричара“. Жири је био сачињен од познатих личности из културног живота, које су подржавали модерна уметничка стремљења – Милена Дравић, Ђорђе Марјановић, Душан Будимировић (уредник продукције плоча), Ђорђе Дебач (продуцент), Петар Вујић (секретар удружења џез музичара) итд. Вечерње новости 11. јануар 1966. Компентентност изабраних појединаца, пре свега, је представљала подстрек музичким иновацијама.

нови рокенрол центри, а од локалних приредби обликују се нови рокенрол спектакли. Показало се да је, без обзира на велики или мали град, велику или малу сцену, организовање музичких хепенинга увек у рукама људи, који себе проглашавају за ентузијасте и пионире дела, а то се проширује и на структуре моћи организационих изабраника. Премештање спектакла на локални ниво истовремено је подразумевало и укључивање локалних организационих и финансијских структура (организациони одбори, представници Савеза социјалистичке омладине, градске власти). У почетку су жири чинили професори музике из зајечарских школа, да би се на другој и трећој гитаријади организацији придружио и Дом омладине из Београда и Радио-телевизија Београд (жири Радио Београда).[260] Са локалног нивоа, музичка сцена је постала централна позорница сезонског окупљања рок група (од осамдесетих година све већи број учесника, који се пење и преко 100 група, а такмичење се одржава у Хали спортова; следе и манифестације на отвореним просторима – фудбалски турнири и пикници.[261] За локални културни просперитет постигнут је пун ефекат, али у сценској конкуренцији гитаријаде су све више потискиване на маргину. Спектакли су пронашли нове терене у виду омладинских фестивала и концерата, око којих се обртао већи профит и потражња.

Продор рок музике на фестивалско тржиште имао је своја правила игре. Рокенрол се појавио у време када су фестивали шлагерске музике увелико били доминантне музичке сцене. Устаљена рангирања, сценске конвенције и програми били су строго контролисани институцијама естаблишмента – радио, телевизија и дискографија. Они су одржавали чврсте карике власти преко којих се одвијао музичко-сценски промет. Разлози који се наводе у тумачењу оваквог стања јесу следећи: Радио-телевизија је представљала главно финансијско упориште, а појединци, композитори и други, зарађивали су, захваљујући својим позицијама у Савезу композитора, велике тантијеме и нису били вољни да се одрекну својих привилегованих позиција.[262] Према мишљењу неких аналитича-

[260] *Gitarijada Zaječar 1966–1996*, Zaječar 1996. (без нумерације).

[261] *Исто.*

[262] Интервју са Витомиром Симурдићем уредником на Радио Нови Сад, април 2003.

ра, ово је један од разлога који је кочио продор рокенрол музике на сценско тржиште.

Рокенрол бендови појављују се у време тржишне конкуренције, али и уходаног сценског режима. Нови музички патент стога је могао лако да буде окарактерисан као нешто тривијално или „абнормално“, нешто што се косило са постојећом владајућом-фетсивалском логистиком. Однос између професионализма и тзв. дилетантизма, између фестивалске традиције и сценских иновација, био је усмерен на опипавање пулса у приближавању или удаљавању између доминантне културе и андерграунд сцене. С једне стране, постојале су тежње да се сцене освеже новим провокацијама, али и да се „припитоме“ и прилагоде постојећим правилама. Био је то пут до уласка у већ уходани сценски поредак и могућност да се добије официјелни фестивалски тутор. С друге стране, свако сценско освежење давало је посебне атрактивне импулсе постојећим фестивалима. Временом је рокерол музика, са порастом популарности, добила и званичну легитимацију у виду „Вечери поп или рок музике“[263] или пратећих смотри у оквиру већих фестивала.[264] Рок музика је тако могла да се ослања на организациони и финансијски фестивалски кôд, али и да поштује њихова правила.

Рокенрол сцена је тражила алтернативне начине да на терену спектакла изгради нови, али и препознатљив апарат деловања. Пошто су радио, телевизија и постојећи фестивали били суздржани према иновацијама, тражили су се начини да се направи искорак у институционализацији рокенрол сцене. Решење је нађено у осмишљавању омладинских фестивала. Зачетници изума сматрају да су ови фестивали били једини пут за афирмацију и комерцијализацију рок и поп музике.[265] Међутим, такву идеју није било лако реализовати јер су „сви фестивали били страшне ђаволе чи-

[263] Витомир Симурдић је био један од иницијатора увођења рок вечери на *Опатијском фестивалу*, Bogomir Mijatović, *NS Rokopedija, Novosadska rok scena 1963-2003,н.г.,* Novi Sad 2005, 341.

[264] Да би се могле организовати Džuboks смотре, фестивал Београдско пролеће уврстио је посебан програм на стадиону Ташмајдан. Džuboks, бр. 63, 1979, 10.

[265] Интервју са Витомиром Симурдићем, април 2003, Нови Сад.

зме – ненормални буџети".[266] Организација омладинских фестивала подразумевала је преображај постојећег стања уз подршку владајућих структура. Витомир Симурдић износи тумачење како су стартовали омладински фестивали: „Телевизија није у почетку хтела да прихвати суфинансирање, већ је то елегантно пребацивала на жиро рачун неког удружења, ту су биле и донације из културно-просветних заједница, из разних секретаријата – општинских, градских, републичких за културу итд., овамо – онамо све се пребацивало на један буџет и онда се финансирао фестивал. Из угла власти стратегија је била следећа: медији одржавају постојеће стање *status quo*, али истовремено инвестирају у пројекте да би били у корак са савременим трендовима".[267]

Организовање фестивала функционисало је по систему сналажења, односно прилагођавања друштвеним приликама. Омладински фестивали, у почетку по форми и садржају требали су да личе на постојеће фестивалске институције плус нова имена/учесници. „Омладински фестивал је био место где је требало обезбедити будућност у којој се ништа битно неће променити".[268] Произилази да је такав фестивалски концепт био парадокс у време када је рок сцена увелико узела маха и употпуности променила друштво спектакла. Зато неки од рок савременика сматрају да су омладински фестивали у Суботици, за разлику од *BOOM* фестивала били „бастион конзервативног".[269] По речима Богомира Мијатовића, све до осамдесетих година, омладински фестивали су подсећали на шлагерске фестивале, а извори финансирања биле су разне институције покрајинске власти. Успостављен је и посебан поредак: 1.

[266] Поређења ради, омладински фестивали су добијали мање средстава него престижни фестивали у Опатији или, на пример, Загребачки фестивал. Извршна продукција фестивала је имала право на расподелу онолико колико јој је било намењено. Пример: године 1971. за поп фестивал је предвиђено 75 милиона динара, док је Загребачки фестивал стајао 100 милиона динара. Илустрована политика, бр. 650. 20. април 1971. Слично поређење даје и Витомир Симурдић.

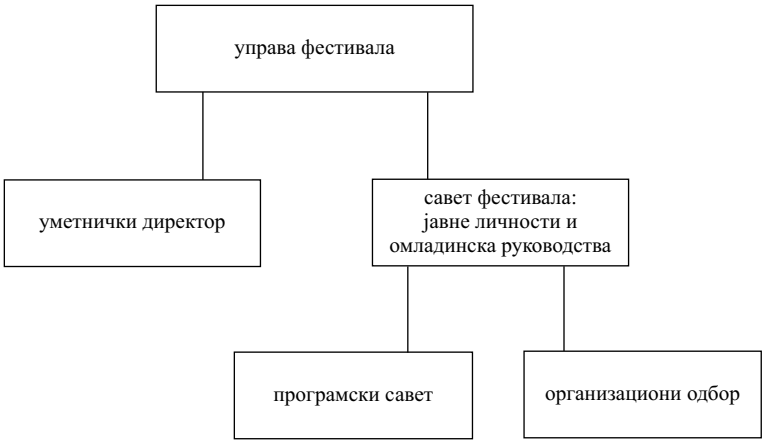
[267] Интервју са Витомиром Симурдићем, април 2003, Нови Сад.

[268] *Исто*.

[269] *Исто*.

групе које су наступале на Опатијском фестивалу или Загребачком фестивалу биле су главни улог за Омладински фестивал у Суботици, а за остале групе постојао је конкурс за пријављивање; 2. извођачи су морали да долазе са постојећим снимцима; директор и чланови савета одлучивали су о учешћу.[270]

Преокрет је наступио седамдесетих година, када су се променили форма и садржаји фестивала. Према мишљењу овдашњих руководилаца, био је то преокрет захваљујући инвентивним потезима новог руководства, као и новим регулативима. Преображај фестивалске институције подразумевао је нови сет правних регулатива које су усмерене на структуру управљања и извођења (уметнички директор је имао дискреционо право да прави избор учесника; уведена је клаузула по којој није обавезно присуство ревијелних оркестара, јер су сада главни извођачи били бендови итд.). Дакле, потезе су повукли појединци, што и јесте правило ма у којој иновацији или новом патенту. Руковођење фестивалом, за разлику од шлагерских фестивала, у којима је центар моћи била радио-телевизија, прелази у руке организационог одбора:



[270] Интервју са Богомиром Мијатовићем, фебруар 2007, Нови Сад.

Распоред снага на руководећим позицијама ишао је у прилог професионалним групацијама и људима из струке. Богомир Мијатовић сматра да су омладински активисти били нека врста „кишобрана у руководству“ или заштита фестивалског поретка. У програмском савету и организационом одбору били су заступљени и људи са радија и телевизије. Рок и поп фестивали су на тај начин обрнули редослед моћи, стварајући посебан музички поредак. Евидентно је да се од осамдесетих година на омладинским фестивалима појављују нове групе, нови музички стилови, нови сценски дизајн, што је био логичан наставак светских трендова.[271] Фестивали су пружили прилику неафирмисаним групама („уместо тиражних група стизале су групе са демо снимцима“). Промена садржаја и сценских структура нису пореметили институционалну форму организовања спектакла, напротив – она је обезбедила статус трајног деловања, уз повремене замене руководства.

Када се почело са бесплатним концертима на отвореном простору, било је јасно да се улази у нове организационе изазове. Такви музички спектакли нису могли да се ослањају на већ уходане институције, већ су почињали из почетка: мотив, иницијатива и ентузијазам. За одржавање масовних бесплатних концерата на отвореним просторима организатори су морали да изграде посебне стратегије. Пословни успех оваквих концерата није се мерио профитом (материјални трошкови су обично већи од зараде), већ способношћу, ефикасношћу, интензивношћу и реализацијом пројекта званим *концерт на отвореном*. Циљ таквог организационог подвига подразумевао је: 1. масовност – велика посећеност која се обично кретала у цифрама од неколико хиљада или десетина хиљада посетилаца; 2. сценска опремљеност, односно визуелно-акустична проходност на отвореном простору; 3. безбедност свих актера и заштита јавних простора; 4. јака пропаганда и маркетинг да би догађај добио ексклузиван статус мегадогађаја (маса као сценска слика на отвореном простору и перцепција амбијента).

Пре тридесет година организовање оваквих спектакала пролазило је прво кроз фазу сналажења без претходних припрема и ис-

[271] На фестивалима су се појавили и нови бендови који су промовисали надолазећи панк и нови талас*: Прљаво казалиште, Филм, Хаустор, Шарло акробата* и др.

кустава. Случајеви концерата код Хајдучке чесме (1972, 1973, 1977. године) били су први експерименти, који ће касније наћи своје пандане на осталим отвореним музичким дешавањима. Иако су ови концерти морали да имају потпору друштвено-политичких јединица у виду Савеза социјалистичке омладине, интересних заједница, месних заједница, као и свих релевантних фактора који су контролисали јавне просторе (одобрење за јавни скуп или одобрење за коришћење земљишта итд.), сама организација највише се ослањала на ванинституционалне интеракције и зоне емпатије: способност окупљања рок промотера и успостављања једне мреже деловања са заједничким циљем. Овакав вид активности могао се одвијати са позитивним ефектом тимског рада, али и са елементима непредвидљивости и ризика. „За организаторе то је била ситуација у којој се све дешавало на ивици експлозије. Радио, телевизија, филм, штампа, као да су одједном схватили где лежи есенцијална снага рок ритуала и по први пут се осетило да само учествовање даје могућност објашњења.“ Идући трагом овог искуственог записа Слободана Коњовића, може се успоставити још један ниво интеракција. Бити присутан, па још и учествовати у таквом догађају, одређивало је интензитет важности, високо котирајући допринос сваког актера унутар друштва спектакла. У таквим околностима организационе структуре постају променљиве категорије: сваком је пружена могућност да игра улогу важног или пресудног актера у некој епизоди догађаја. Са оваквом искуственом референцом улази се у посебну друштвену стратификацију, која проистиче из самих акција. Дакле, организација се прилагођавала ситуацијама, а не обрнуто. Овакав тип спектакла са (не)предвидљивим околностима, променљивим и покретним организационим структурама приближавао се моделу светковине са ритуалним елементима, односно стања комунитаса наспрам друштвене структуре. То значи да су стандардизоване вредности организационе структуре могле бити потиснуте од стране искуствених случајева као алтернативних модела у реализацији једног концерта (случај: један од организатора концерта притекао је у помоћ онесвешћеној гледатељки, представљајући хитну помоћ, други су, пак, доносили озвучења или бринули о безбедности бине итд.).[272]

[272] Džuboks, br. 39, 1977, 3.

Време је показало да овакав модел музичког окупљања представља најсложенији тип спектакла са комплексном организационом структуром, имајући у виду бројност, дневни или вишедневни програм, природне погодности или непогоде (метеоролошки фактори) и друго. Уз стадионске спектакле, који су се повремено одржавали током осамдесетих година, тек је EXIT fest од 2001. године постао прави модел институције музичког спектакла на отвореном.

Посебан тип организације односи се на концертну делатност. Алтернативне групе, експериментални перформанси и остали уметнички жанрови нашли су подршку и заштиту у групама уметника-организатора при институцијама које су све више имале репутацију са отвореним и инвентивним програмима. Све што се дешавало у Студентском културном центру (Београд), или Трибини младих, Нови Сад итд., било је окренуто једном другачијем сензибилитету, који није ишао ка томе да прави милионске тираже плоча и учествује у стварању великог профита или инсценирању музичког популизма. Тежња је била да се што више афирмишу креативни потенцијали и аутентични приступи у представљању сопствених идеја на музичкој сцени (на пример, група Екатарина Велика).[273]

Организација са карактером институције (друштвене структуре) и организација са карактером интеракције (*communitas*) стварали су један унутарњи систем друштвених односа, који се даље одражавао на спољно функционисање, односно на мању или већу зависност од естаблишмента. На основу типова музичких сцена и организационих модела уочила сам карактеристике друштвеног деловања рокенрол спектакла у периоду социјализма:

Прво, за разлику од конвенционалних спектакала, односно спецификације послова на релацији композитор–извођач–диригент–оркестар, у рокенрол сценској варијанти друштвени односи су се изграђивали на сценској специјализацији послова: четири до пет музичара, продуцент и менаџер.

Друго, комплетна подела рада одвијала се унутар групе, што је подразумевало пословну мрежу узајамности засновану на кооперативности, међузависности и мултипликацији послова.

[273] Илија Станковић је о квалитету ове групе дао и свој коментар: „Они су једна од група са највећим бројем квалитетних концерата што ће створити још веће гужве у дворанама, за разлику од лоших снимања, неинвентивног и траљавог пословања продукцијских кућа. Džuboks, бр. 185, 1985, 9.

Треће, друштвени односи чланова групе функционисали су по принципу договора (планирање, пробе, наступи, стварање музичког дела, док се официјелни контакт са естаблишментом спроводио посредством уговора (снимања, наступи, издаваштва).

Четврто, функционисање и одрживост једне рок групе на јавној сцени зависила је, пре свега, од вредносно-рационалног деланја, заснованог на музичкој лојалности између чланова, а која је условљена структуром музичког дела.

Пето, хијерархијски редослед руковођења, који иначе влада у фестивалско- концертном поретку (продуценти, директори фестивала и остали организатори), важи и за рок групе, док су се унутаргрупни односи заснивали на одговорности међусобно укрштених послова и обавеза.

Шесто, постојаност организаторских и извођачких структура није била увек загарантована. Наиме, рок бендови имали су способност регенерације и трансфера (промене у групи и размена извођача). Рок промет се подразумевао, што указује на већу флексибилност и отвореност друштвених односа унутар музичког система. Организациона структура рок састава и рок сцене заснивала се на континуираном, али често и краткорочном заједништву и интересима.

Посредништво и маркетинг представљали су посебан поредак моћи за рок сцену и организациони апарат. Удео менаџера у стварању рок дела могао би се тумачити на два начина: они се појављују онда када моћ популарности и славе усложњава организацију и тражи посредништво, односно када моћ новца почиње да игра одређену улогу. Промотери, посредници и други извођачи сценских радова постају све више актуелни на естрадном тржишту и водеће личности. У неким текстовима они су осликани као „ђаволов ученик, култ, кум, мистерија, харизма“.[274] У условима социјалистичког поретка, у којем још увек нису функционисале приватне агенције за менаџмент, постојало је занимање *менаџер*, иза чије вокације је могло лако да се склизне у симбол моћи, односно замишљену слику моћног човека који прави, промовише и одржава звезде. Повучени традиционалном праксом и улогом кума у патри-

[274] Овако се Петар Луковић поиграо са ликом и делом Велибора Џаровског, менаџером великих концерата. У: Petar Luković, *Bolja prošlost,* 286.

јархалном систему, створили су улогу мушкарца „домаћина“ у чијим рукама су биле све одлуке или, пак, обредно-ритуалног предузимача. Због успостављања аналогије са патријархалним доминантним фигурама и до данас се одржала величина и важност лидерства за организовање концерта, иако све више преовладава тимска стручност у реализацији сценске институције.

Сценски кôд рокенрола

Конвенционални фестивали и концерти, који су били заступници музике лаких нота, изградили су посебну логистику као упутство за употребу: правила учешћа, критеријуми такмичења, рангирања, сценско понашање итд. Сада је потребно видети како се рокенрол музика прилагођавала сценском језику и како је стварала сценски ентитет.

Рок сцена се садржајно, технички и просторно трансформисала. Рокенерол сценско описмењавање подразумевало је постизање високих стандарда репрезентативног музичког деловања. Случај рокенрола је у социјалистичком периоду имао своју сценску проходност. Пре него што је рокенрол загосподарио великим позорницама, формирао се у свакодневици. *Свакоме-своја-мала-сценичност* била је, у ствари, ритуализована пракса *свирки* од тавана до подрума, од школа до дискотека, или игралишта. Мале музичке скупине представљале су микросценско друштво. Те раштркане рокенрол дестинације стварале су репрезентативне просторе у којима су владала и одређена правила групе: ко с ким свира, шта се свира, где се свира, како се свира, коме? Може се претпоставити да је таква свакодневица једном пасионираном рокеру била довољна. Али музика тражи више: оверене репрезентативне просторе. И где је сад ту прелаз између малих сценичности и позорнице? Рокенрол се у почетку задовољавао сваким истуреним подијумом који се може озвучити. Али то није било довољно – рокенрол је тражио простор за буку, за светло и за масу. Само тако је могао постићи своја начела репрезентативности. Уз већ постојећи концертни модел на провереним позорницама великих сала, рокенрол музика је добила прве шансе (као што је наступ *Силуета* на

концерту Ђорђа Марјановића 1961. године у Дому синдиката). Раздрагани наступи извођача у њиховој *другости* покренули су јавно мњење и дали прве позитивне и негативне реакције.[275]

Основно сценско описмењавање започето је са првим гитаријадама. Ова рокенрол сценска фаза имала је одређене одлике, које још нису биле на прагу комерцијализације. Означени светски модели послужили су као узор новоформираним рокенрол спектаклима да би се постигао ефекат модног тренда, али, истовремено, био је то глас контраста према свеприсутном поретку. На тим основама спектакл гитаријада постао је означавајући модел за будуће рок сцене. Промовисање рокенрол сцене представљало је мобилизацију постојећих музичких потенцијала у једном временском и просторном интервалу. Основни циљ такве логистике, као што сам нагласила, била је верификација музичких изабраника и конструисање једног сценског тоталитета. Утврђено је средиште са јаким интензитетом деловања и згуснутим интеракцијама у зони комуникације и перцепције. Један савременик Гитаријаде објашњава тактику: „(...) није било теоретске шансе да се било шта отме контроли, посебно што је између публике и бине био размак најмање двадесет метара, а у предњем делу су биле столице".[276] Ритуални распоред био је гранична зона између друштвене дозвољености и недозвољености, између контроле и слободе. Сценски репертоар руководио се такмичарским типом спектакла. Вредносна скала наступа улазила је у процедуру рангирања, оцењивања, навијања. Сцени је био потребан ред да би се представила као поредак, ништа ново – постоје такмичари, фаворити, финалисти, победници и други. Када је успостављен такав систем, јавност је добила целовиту такмичарску слику у виду музичко-сценске стратификације: „Рубинси су се добро представили публици, жири их је уврстио у пет најбољих. Али изгубили су неколико поена због

[275] Доминантна култура је у почетку смештала рокенрол ближе хумористичком жанру, стављајући их тиме у исту позицију опозита. Рокенрол група Сулуете наступала је поводом промоције хумористичког листа Јеж, а њихов наступ назван је „Концерт за карикатуру и твист". Petar Janjatović, *Yu rok enciklopedija*, *н.д.,* 163.

[276] Из сећања Роберта Немечека у: Александар Жикић, *Фаштални ринпишпил,* 95.

начина држања гитаре најмлађег члана ансамбла".[277] или коментар члана жирија: „Члан вис-а је имао најдужу косу, али се од овог ансамбла није много чуло".[278] Појединачни случајеви показују да је умерено и стереотипно понашање (слично фестивалском типу) још владало сценским ритуалом.

На другој страни, рокенрол следбеници су у спектаклима концертног и фестивалског типа видели добар повод да се позорница прикаже као терен контраста са бунтовничким елементима. Комерцијални бунт који је већ увелико овладао светом био је пријемчив за овдашње младе снаге, жељне да окрену леђа диригованом естаблишменту и свакодневним нормама. Гитаријаде су тако постале сценско исказивање свих видова слобода, а погодан инструмент, однсоно излог, били су музичко понашање и мода. Хронике бележе да је тај преокрет настао са појавом групе Силуете и, како је записано, „успели су да шокирају тада пуританску публику. Од 230 група које су тада биле у јавном оптицају и чији су чланови били уредно подшишани, ови момци представљају њихове антиподе".[279] Модни преокрет иницирао је и идеолошки преокрет, или *vice versa*. На помолу је било сценско ослобађање са елементима артизма, егзибиционизма (костимирани извођачи) и сценског динамизма.

Музички израз на сцени огледао се и у променама музичких садржаја. Музички репертоар се најпре заснивао на извођењу страних хитова у домаћој интерпретацији. Препознатљиви хитови група *Shadows, Animals, Beaatles* и других били су први трансфер композиције на домаћи терен. Из музичке свакодневице (преслушавања и „скидања" песама), затим обраде, па све до презентације на позорници, обликовала се музичка пролиферација. Нивои обраде и интерпретације успоставили су креативну линију копије и опонашања ка сценској аутентичности. Била је то прва фаза креативне радионице на рокенрол позорници.

А онда се јавила потреба за сопственим музичким изразом. Чланови групе истовремено постају композитори, текстописци,

[277] Večernje novosti, 12. јануар 1966.

[278] Večernje novosti, 11. јануар 1966.

[279] Petar Janjatović, *Yu rok enciklopedija*, 163.

аранжери. Нема више подвојености у креирању музичког дела (фестивалско-шлагерска музика као вид заступништва). Група пласира сопстсвени производ на сцени, своје ауторско дело које стиже до гледалачко-слушалачког аудиторијума. Текстови песама стога представљају поруке без посредника, у директној и отвореној комуникацији. „Педесетих и шездесетих година рокенрол солисти су морали да науче музику, да буду сопствени менаџери, да праве сопствене аранжмане, да владају бар једним инструментом, јер је њихова пратња најчешће била соло".[280] Били су то први кораци у промовисању рокенрол спектакла. Наредних година радило се на еманципацији и стварању сопствених концертних и фестивалских сцена. Музички простори добијали су нове облике. Позорница се увећавала, а публика умножавала; било је све више артиста и гледалаца. Тражиле су се могућности да рокенрол прошири своје репрезентативне видике. Поред хала, сала и стадиона, излази се и на отворене просторе. Позорница се интерпонира у природни амбијент, било да су то зелене површине или градски јавни простори. Може се рећи да се у социјалистичком периоду јавни градски простори нису толико користили за рок спектакле (изузев неколико концерата у Београду, на Тргу Маркса и Енгелса, данас Трг Николе Пашића, у време прославе Дана младости). Да ли због бојазни власти да ће доћи до ремећења јавног реда и мира или због неажурне логистике, која није прелазила контролне и финансијске ресурсе руководећих омладинских и културних структура, музички концерти на трговима и булеварима нису виђени. Стога се враћам на већ означене историјске маркере као што су били концерти код Хајдучке чесме.

Са истраживачког становишта релевантно је расветлити како се комплетна сценска логистика спроводила. Јасно је да се ретроспектива заснива на малобројном доступном материјалу извученом из прес клипинга и нарација учесника, због чега се морало рачунати на висок степен субјективности. Стога ћу се послужити механизмом реконструкције која обухвата структурирање сцене и постојећа одступања. Означени маркери се руководе активностима – од сналажења до обучености и способности сценског дизајнирања:

[280] Сећања Новака Џепине у: Aleksandar Žikić, *Fatalni ringišpil,* 25.

- Уобичајена просторна дистанца између зоне логистике и позорнице није била јасно одређена. Разлог томе је сувише мали простор око позорнице, на којој се одвијала слободна и густа фреквенција људи који су се налазили уз бину. *Последица*: велика гужва у средишту сцене (најмање стотину људи тискало се између каблова, појачала, конзоле са светлима), а бекстејџ (*back stage*) је представљао импровизовани службени простор.
- За медије је био обично обезбеђен посебан простор: фоторепортери, снимателји и новинари заузимали су места близу позорнице. *Последица:* ови људи су се „борили" за што невероватније и ризичније углове снимања.
- Концерт се одвијао у дневно-ноћном временском интервалу. Ова двострука временска видљивост захтевала је и посебну расвету. *Последица*: сцена је била осветљена, гледалачки аудиторијум је био подвргнут природној видљивости; кретање је било ограничено због мрака.
- Како се радило о природном амбијенту и електрификацији позорнице, подразумевала се и одређена кровна заштита од могућих непогода, али је она изостала. *Последица:* концерт се прекидао или су се проналазила друга решења – учешће „акустичара" уместо „електричара".[281]
- Размак између бине и публике подразумевао је одређене стандарде. *Последица:* није постојао размак између публике и бине. Постојала је опасност од покретања масе према бини.

Маркери и њихова одступања условљавали су успех или неуспех спектакла, што је било често руковођено ситуационом (не)предвидљивошћу, па се може констатовати: „и поред проблема, концерт је успео" или „због проблема концерт није успео". Ове констатације највише иду на руку спектаклу/догађају када се улази у медијску и наративну орбиту драматизације.

Рокенрол је у фестивалском окружењу седамдесетих и осамдесетих година пролазио кроз посебне фазе еманципације. Увођење рок вечери на фестивалима шлагера подразумевало је и трансформацију сцене, односно сценског извођења, понашања и изгледа.

[281] Случај са концертом код Хајдучке чесме 1972. године.

Освајање етаблираног простора имало је своје разлоге, али да видимо како то објашњава једна од актера:

„У ствари, учествовање наше групе на Опатијском фестивалу било је изазов за нас да се потпуно контра понашаш. На пример, било је главно да поред оних уштогљених шлагериста дођеш обучен као панкер и још певаш у чувеној Кристалној дворани. То је, у ствари, било ужасно револуционарно. Тако је Пеђа био обучен у бели комбинезон, па су сви мислили да је сценски радник. Било је важно да се разбије клише, а што је опет важно, да се скрене пажња, и можда пут да се постане звезда".[282]

Уколико се мало декодирају значења добијају се следећи нивои порука: контраст = бунт = атрактивност = комерцијалност. Док андерграунд сцена остаје изван „кристалних дворана", овде се контраст или субверзија доводи у раван комерцијалне симбиозе спектакла са званичном фестивалском политиком.

Омладински фестивали имали су другачију причу о еманципацији. Формира се сопствена сценска аутономија са наслеђем фестивалске логистике. Некадашњи директор фестивала Витомир Симурдић наставља своју причу о сцени: Преокрет наступа када рад са рок групама намеће нови тип логистике. Другачија озвучења (за класичну варијанту било је довољно 2.000 W, а уводи се 20.000 W). Дотадашњи сценски техничари не сналазе се у новој сценској електрификацији – „рок сазвучју". Структурна супституција одвија се на пољу продукционо-акустичарско-техничке екипе и ствара се нови технички погон фестивала. Мења се сценографија фестивала, при чему посебно доминирају светлосни ефекти уз сценски минимализам. „Сада замислите када наступају Прљаво казалиште, Пекиншка патка, Идоли на бини чији декор чини црно платно. Све је траснпарентно и нема скривених или доминантних соцреалистичких значења у виду Титове слике". Па ипак, на фестивалима 1978. и 1979. још увек је било симболике везане за прославе Дана младости.[283] Правила спектакла не задовољава-

[282] Интервју са Вером Лајко Бајац, бившом чланицом групе *Лабораторија звука.*

[283] Интервју са Витомиром Симурдићем.

ју се сценском статиком и стандардима, већ променљивошћу, јер то иде у прилог атрактивности. Временом су сцене омладинских фестивала уобличене у клише који се није уклапао у рокенрол иновације. То показују и подаци појединачних случајева, који су остали забележени као скандали. „Енергични наступи", који ће временом постати главна етикета алтернативних сцена, посебно панк провенијенције, нису се уклапали у фестивалски поредак: „рушења микрофона, чињела или и разбијање шарених сијалица које су биле део кичерајске сценографије".[284] Атак на сценографију ишао је у правцу замене другим иконичким структурама, што се тешко могло усагласати са фестивалским поретком.

Када су се појавиле „монструм групе", фестивали одступају пред инвазијом концерата. Јер, дошло је време све већих бизниса и концертне приватизације. То је сценска реалност која је истргнута из свакодневице и поново окренута заради и профиту, а не егзистенцији и просторној еманципацији. Рокенрол комерцијализација и рокенрол задовољство представљали су амбивалентне опције. Чим се афективни модуси имплицирају у сценско пословање, добија се комерцијализација музичке сцене. У рокенрол дискурсу водила се двострука тактика у стварању паралелних вредносних система: *музика је задовољство* и *музика је новац.* Први концепт се заснивао на идеалу или замишљеном циљу којем се тежило, а други на егзистенцијалној или комерцијализованој опцији зараде. Ево како то објашњава рок музичарка и артисткиња седамдесетих година: „Нама није била толико битна лова, углавном смо се забављали. Онда смо почели да зарађујемо од телевизијских снимања, тантијема од продатих плоча, шоу програма, топ листа, програма за младе итд. Тако се од једног снимања могла да плати месечна гајба, остала лова се скупљала за куповину инструмената или крпица".[285] То још увек није ниво комерцијалног, али јесте његов почетак.

Једнократна концертна атмосфера пружала је више могућности. Солистички концерти рок група имали су могућност да сами

[284] Петар Јањатовић износи податке о наступу бенда *Електрични оргазам* на *Омладинском фестивалу* у Суботици 1980. године. Petar Janjatović, *Ilustrovana YU rock enciklopedija, n. g.,* 67.

[285] Вера Лајко Бајац, бивша чланица групе *Лабораторија звука.*

креирају позорницу и успоставе сценску аутономију. Енергични наступи група, у том смислу, нису се доводили у питање, јер су они стварали својеврстан сценски поредак и унапред припремљени сценарио (на пример, концерти групе Поп машина у Хали спортова седамдесетих година). Почеци сценске разноврсности почињу са осамдесетим годинама двадесетог века (*punk, new wave, reggue, hard core* и др.). Настају нове сцене, мењају се музички садржаји, сценографије, сценско понашање и изглед. Алтернативне сцене боре се за своје репрезентативне позиције, тако што све претходне стандарде сврставају у естаблиране пакет аранжмане. Истовремено, представници такозваног *фолк рока* и *тврдог рока* још увек одржавају своје доминантне сценске позиције. Ма како се одвијао овај распоред снага, хале и дворане су се пуниле, концертна продукција се развијала, стасавале су нове генерације концертних следбеника у јасној музичкој идентификацији.

Нови рокенрол правци (као и претходни) своју сценичност градили су у свакодневици. Разноврсност и раштрканост стилова постајали су део урбаних простора окупљања. Пробијање до главних сцена имало је свој уобичајени ход – од промоције до афирмације. Међутим, оно што је за овај период карактеристично одвија се на семантичком пољу – у хебдиџовском смислу „борбе између различитих дискурса или борбе унутар означавања.“[286] Више није реч о вертикалној хијерархији стилова, када један стил замењује други, већ о хоризонталној хијерархији, када се више стилова паралелно бори за своје место на сцени. Сцена је, дакле, постајала јак полигон у конкуренцији стилова, чија се популарност мерила концертима. Уочљиве су неке сценске трансформације:

Прво, издиференцираност стилова утиче на то да сценски говор и иконичке структуре/слике спектакла постају много живописније. Та живописност се не огледа толико у самој сценографији, која и даље задржава одлике минимализма, колико у понашању извођача и музичким садржајима.[287]

[286] Dik Hebdidž, *н. д.,* 23.

[287] Дали су урбаној сцени препознатљив импулс рока и панка: Електрични оргазам, Пекиншка патка, Шарло акробата, Прљаво казалиште**,** Филм, Панкрти, Екатарина Велика.

Друго, музички садржаји, понашање и изглед успостављају чврсту интерактивну спону између извођачке и гледалачке перцепције. Мода на сцени и испред сцене није само део декора спектакла, већ је повучена из свакодневице. Атрактивни и екстремни изглед панкера или пак џинс поклоника јесу препознатљиви део свакодневне гардеробе у идентификујућем окружењу. Сценско тело не представља свечано тело (упоредити са фестивалском модом), већ егзистенцијално тело. Овде се иконичка слика сценске моде преноси на стварну одећу свакодневице и *vice versa.*

Треће, када се на сцени изговарају текстови песама *Хероји улице*, *Црно-бијели свијет*, *Не постојим*, *Ја сам тежак као коњ*, *Нико као ја*, *Мали човек*, поставља се питање и може се полемисати – да ли се ради о друштвеној ангажованости на стазама поткултурне аполитичности или о покретним адолесцентским идентитетима и младалачким слободама. Заводљивост речи песама, које се исцрпљују на концертима, упућује на сериозне или ангажоване поруке само онолико колико то желе њихови актери. Све остало је празан интелектуални ход.

Четврто, (а)политичност се креирала у црпљењу младалачке субверзије. Естаблишменту је једино преостало да на пригодним свечаностима, додељивањима награда и плакета привидно одр(а)жава моћ, која је у музичким круговима била увелико маргинализована (на листама награде Седам секретара СКОЈ-а, које је додељивао Савез социјалистичке омладине, током осамдесетих година нашли су се и најквалитетнији, најпопуларнији, најавангарднији, најконтроверзнији рок састави и музичари). С друге стране, поткултурна сцена се креирала црпећи свој друштвени ангажман из свакодневице.[288]

Пето, на сцени се све више истиче фабула, поетика и рафинираност музичког дела, што подразумева посебно перцептивно читање. Суочавање са спољним светом и понирање с-оне-стране-осећања ствара нови поетски језик и сценску нарацију, као што је

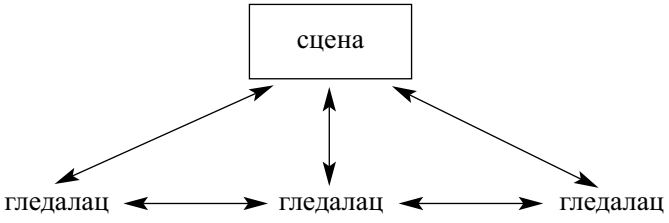
[288] Групе *Лабораторија звука, Екатарина Велика, Шарло акробата,* касније *Дисциплина кичме*, *Идоли* итд., свако у свом музичком и сценском приступу – од егзибиционизма до минимализма –дао је учинак сценској форми и садржају, са јасним друштвеним порукама.

комплетан опус групе Екатарина Велика: *Сто̄варан свет̄ око мене, Новац у рукама, Људи из го̄радова, Очи боје мед̄а, Само по̄ар го̄дина за нас* и др. Музичко дело и сценски простор сједињују се у симболичким изразима музике и речи. А то ствара нова искуства видљивости музике.

Шесто, експерименти и концептуални оквири приближили су рокенрол театру. Било је ту нових сценских приказа, перформативних дела, који су трагали за посебним изразима звука и речи, остављајући и те како актуелне поруке (перформативна група и кабаретски жанр Кугла глумишта из Загреба и полит арт групе *Laibach*).

Гледалачки ко̂д

Гледалачка дисциплина и конвенција успоставили су посебну политику рецепције, испољену у обрасцима понашања публике. Политички поредак и/или музички поредак сцене диктирали су правила усаглашена са етаблираним системима јасне дистинкције микрофон – седиште. Поткултурни стилови тежили су да у превазилажењу стандардних оквира гледалачке културе и политике рецепције стварају посебне обрасце понашања за подстицање гледалачке креативности. Гледање музике преокреће се у учествовање са музиком, и то, пре свега, у телесном активизму. Опчињеност сценом преображава се у опчињеност звуком или, симболички речено, отеловљењем звука. Мелодијске и ритмичке звучне фреквенције успостављају једну посебну перцептивну зону телесних покрета и стварања својеврсних простора деловања. Уместо седишта, тело се усправља и почиње да комуницира са другим телима.



Било је очекивано да се преломни тренутак прекида са конвенционалним понашањем догодио онда када су младићи и девојке одгурнули столице, устали и почели да играју у ритму музике. Тај гледалачки примордијални догађај (према причама савременика)[289] десио се са првим гитаријадама крајем шездесетих година двадесетог века. На нивоу гледалачке еманципације, са уласком у зону спектакла дошло је до рецепцијског обрта – успостављена је чврста интеракција између звука и тела. На првим гитаријадама они „најватренији" играли су изван седишта „шејк" и „слап", а у навијачкој подршци користили су се реквизити попут трубица, пиштаљки, сирена, клепетуша, даира, дечијих добоша и др.[290] У оквиру гледалачког перформанса успостављане су нове улоге: навијача и навијачица, играча и играчица, „позера и позерки за новине". Гледалачки прототип обликовао је вредносни систем рецепције, јер учесници – гледаоци постају и важни преносиоци порука самог догађаја. Гледалачка еманципација и учешће на музичком спектаклу успоставили су и посебан друштвени статус, који је још увек био надгледан и контролисан од стране јавног мњења и друштвено-политичких институција. Редари, жири, медији, родитељи, школа представљали су контролне пунктове између свакодневице и лиминалне зоне догађаја. Понашање у лиминалној зони концерта требало је да буде гарант поновне агрегације у друштвену свакодневицу и нормирани систем. Васпитне мере у штампи могле су се препознати у следећим реченицама: „Прошло је све без инцидената", „Много је фотографија, јер их је и много позирало и сигурни смо да би се њихови родитељи и наставници љутили да их виде у новинама".[291] Маскирано и ослобођено тело добило је иконички карактер – постало је слика и тиме стекло равноправну позицију са сценском представом.

Гледалачки кôд рокенрол спектакала створио је својеврстан колективитет. „Нама је музика била само повод да покажемо сво-

[289] Разговор са једним од „ватрених навијача" групе *Елитсе,* која је учествовала на првој Гитаријади, интервју маја 2005. у Београду; интервју са Драганом Поповић, која је специјално из Чачка са својим другарицама дошла да бодри вис Беле вишње, јун 2005.

[290] Вечерње новости, 12. јануар 1966.

[291] *Исто*, 12, јануар 1966.

је право да будемо различити, јер томе свака младост тежи. Пружила нам је тај дух заједништва, и била нам је алиби да будемо то што јесмо“. Овај став доајена рок критике Петра Поповића може се означити као парадигма рокенрол сцене и симболички кôд означавајућег система емпатије. И што се рокенрол сцена више театрализовала и приближавала привиду пучке светковине (види концерте код Хајдучке чесме), то се и гледалачка емпатија подизала на виши ниво замишљених колективитета. Образац пучких свечаности задовољавао је основне стандарде, садржане у категоријама импулсивност и масовност. Музичка представа претворила се у моменат славља рок заједништва, које је ишло паралелно са сценским поретком као атрактивном церемонијом. Једна од савременица рок концерата седамдесетих и осамдесетих година објашњава да је окупљање и дружење због концерата било у ствари „друштвени став једне генерације“. Музички хепенинзи поставили су се као важан параметар друштвене еманципације, културног сазревања и самоидентификовања. Управо преко рок концерата и других музичких хепенинга одигравало се културно осамостаљивање и стварање својеврсних музичких аутономија.

Гледалачка еманципација ишла је паралелно са освајањем простора. Сцена је постајала све доступнија гледаоцу/гледатељки. Пружене руке према бини, кратки упади на бину или дотицање певача који се спушта у прве гледалачке редове, означавали су кратак привид блискости са недодирљивим сценским светом. У време гледалачке еманципације освајање простора било је много интензивније, па и драматичније. О томе говори и један исечак из репортаже са концерта код Хајдучке чесме:

„Најмање стотину људи тискало се на скученом простору између каблова, појачала, конзоле са светлима која су се претеће њихала, два позамашна бурета са ледом, филмски и телевизијски камермани који су се борили за што невероватније углове снимања, усхићене девојчице што трепере још при самој помисли на близину својих хероја. Између нас на околном дрвећу гроздови сачињени од оних који су своју радозналост комбиновали са вештином пењања“.[292]

[292] Džuboks, бр. 39, 1977, 3.

Сцена је постала исувише мала за публику, а публика исувише велика за сцену. Са развојем сценског рокенрол поретка гледалац је враћен на посматрачке позиције, иако је диференцијација музичких стилова умногоме диктирала понашање публике и њен однос према сцени. Субверзивна панк сцена са појавом првих *pogo* интервенција (у домаћем сленгу „шутке“ и „сканковање“), *stage dive (*бацање са позорнице у масу), *mainstream* рок наступи са равномерном гледалачком гестикулацијом подигнутих руку, скакањем, таласањем, вербалном партиципацијом – били су само од неких уобичајених гледалачких перформативних изума.

Рокенрол сцена је успоставила и посебну врсту гледалачке логистике и дидактике. Свима онима који походе концерте широм света, па и на овим просторима, познато је како се треба понашати на рок концертима. Припремне фазе и долазак на концерте, познавање буке и звучних фреквенција, заузимање положаја за опсервацију или партиципацију, први редови и трибине, вербално укључивање у сценски програм (познавање нумера које се изводе), телесна издржљивост у маси итд. – постали су важна упутства за употребу гледалачке комуникације. Временом су на концертима и фестивалима стасавале бар три генерације рок гледалаца, који су своја искуства преносили даље. Присуствовала сам једном ритуалном чину када је мама саветовала своју шеснаестогодишњу ћерку о првим ритуалним правилима присуствовања EXIT фестивалу: „Не иди у прве редове и не стоји баш поред звучника; не мораш међу првима да уђеш; гледај да се обезбедиш са водом да не би колабирала...“ Та мама, када је ишла на рок концерте своје младости – концерт групе *Jethro Tull* или на *Хајдучку чесму* – није консултовала своје родитеље, јер они нису ни знали где им ћерка иде и шта је то, живећи још увек у свету игранки и социјалистичких игроказа. Јаз и дистинкције гледалачких генерација је очит. Подука и искуство стварају гледалачку логистику која постаје приоритетни водич у комплетној музичкој представи. Јер, могући инциденти, драматични обрти са трагичним исходима, као и (не)предвидиве ситуације које могу да се десе на отвореним просторима (непогоде, саобраћајни колапси) показују колико је музичка представа, осим забаве, и озбиљан извођачки и гледалачки посао.

Рок публика, као и сцена, временом се диференцира. Она се жанровски разврстава према музичким правцима, према бендови-

ма и великим музичким атракцијама. У том смислу, успостављају се нова гледалачка груписања на тзв. фанове и љубитеље одређених група или извођача, на оне који „не-пропуштају-рок спектакл и велику забаву“; на *VIP*, односно познате личности, којима је важно да буду виђени, на добре „познаваоце“ лика и дела извођача итд.[293] Присуство на домаћем или страном концерту у социјалистичком друштву још увек је било економски доступно, па тиме и проходно. Да ли због делимичног стандарда или још увек недовољно мобилног концертног тржишта, улазнице за многе концерте биле су доступне младој рок публици. Временом са уласком у нови миленијум, концерти постају све профитабилнији, па тиме и скупља роба за провод.

У време рок промоција и диференцијација стилова на просторима бивше Југославије одвијао се својеврстан концертни промет, што је створило и посебан вид гледалачког номадизма. Љубљана, Загреб, Београд и Сарајево били су концертне дестинације које су за собом вукле и бројне љубитеље рок звука. Покретне позорнице и путујућа публика оставили су својеврсни печат поткултурног живота. Возни ред на линији Београд–Загреб, или Београд–Сарајево, успоставио је посебно *communitas* време, када су се концертна и друга рок дешавања календарски учитавала као догађаји или важне секвенце свакодневице. Био је то ритуални опход без припрема и са којим динаром у џепу, поткултурно „оверен“ у гледалачком осамостаљивању.

Рокенрол наративи

Када рокенрол хепенинзи уђу у зону нарације, они формирају евокативне догађаје. Доживљаји са концерата прерастају у наративна искуства и прерађене меморије. Као и у претходним наративним моделима и меморабилама, наративна мапа се заснива на вертикалној и хоризонталној интертекстуалности, која успоставља друштвене интеракције и симболичка значења. Вертикална интертекстуалност подразумева темпорални кôд, у коме се декоди-

[293] Ова категоризација је настала управо онако како је сваки од мојих саговорника себе декларисао у оквиру концертног дискурса.

ра наративна структура, у интервалу који је означен јединицом *генерација.* За *генерације* поткултуре или рокенрола интервал обухвата период од шездесетих година двадесетог века до данас, при чему се генерацијско груписање одвија по декадама. У *ми* – колективитетима обликују се серије исказане у синтагми *ми смо генерација седамдесетих или осамдесетих* итд. Наравно, да се наративни опус проширује са евокативним стажом или интензитетом догађајног садржаја. У том смислу, приче педесетогодишњих рокера или тридесетогодишњака имају своје друштвено потврђене временске аутономије. Хоризонтална интертекстуалност формира се пролазећи кроз зону поткултурних жанрова, односно музичких сцена. За разлику од наративног модела дисциплине и модела конвенције, у којима је углавном владао један политички или музички жанр, односно сцена, рокенрол наративни модел је издиференциран онако како су се кумулативно таложили музички правци и стилови. Тако се могу препознати наративни циклуси рокенрол следбеника, панк саплеменика, љубитеља новоталасне музике или реге истомишљеника. Музичко груписање иде испред друштвеног и временског контекста. Хоризонтална интертекстуалност ствара своје време трајања једног музичког правца или једне групе, али се укршта и са вертикалном интертекстуалношћу. Ево најсвежијег примера: Концерт Ролингстонса (*Rolling Stones*) који је одржан јула месеца 2007. године у Београду повукао је за собом један већи наративни корпус. Било је то згушњавање евокативних снага са носталгичним призвуком на песме *Brown sugar*, *Jumping Jack Flash, Start me up*, па надаље. Показало се да је вишегенерацијска кондензација мемората једног рокенрол артефакта успоставила следећи наративни опус *концерата за памћење.* Дакле, хоризонтална и вертикална интертекстуалност нашли су се у једном комуникацијском пољу.

Наративни дискурс рокенрол сцене из периода социјализма исказује се кроз политику мемората и колективну емпатију. Политика мемората изграђује се у јавној сфери деловања. Интервјуи, сећања, хронике, лексикони, архиве и друго – стварају посебну јавну сцену нарације. Рокенрол актери – аутори – наратори имају посебан друштвени статус као релевантни верификатори једне историје у настанку. Сећања и искуства преточени су у припове-

дачки поредак сегментиран према принципу друштвеног и музичког значаја. Помак у наративно-евокативној продукцији десио се у време друштвене и политичке кризе. Распад Југославије са собом је повукао и *Yu rok* сцену, која се поделила. Као и у свим преломним и кризним тренуцима, дошло је до прегруписавања наративних снага у правцу ревитализације пређашњег рокенрол стања. Деведесетих година двадесетог века поједини аутори, издавачи и хроничари посегли су за ретро материјалима, не би ли дали свој допринос подсећању на један период заједничке државе Југославије, у којој је рокенрол изникао, у којој се еманциповао, институционализовао и издиференцирао. Неколико монографија, лексикона, документарних филмова и белетристике постали су нови вид (пре)познавања и читања рокенрола и других поткултурних праваца.[294] У научном дискурсу они су служили као извори, међутим, они су више од тога – посебан вид комуникације са призвуком носталгије, па и митологије.

Сакупљање података успоставља комуникацијску мрежу и интеракцију. То се посебно показује на пирмеру *Leksikona Yu – mitologije,* односно стварања виртуелних нарација. Списатељица Дубравка Угрешић и њени пријатељи покренули су лексиконски пројекат у који се, ван свих очекивања, својим прилозима о терминима – асоцијацијама на бившу земљу, укључило на стотине „бивших Југословена“ од којих су многи позната имена из света спорта, уметности, музике, политике. Тако су настале приче из стотина наративних јединица као што су: „BOOM festivali, Beogradski džez festival, Kviskoteka, bronhi bombone, Zabavnik, Plavi vjesnik, đubretarac, baletanke, brukserice, ekskurzije, super rifle, pionir, Cockta, Alan Ford (...)“. Ова јавна наративна сцена градила се на приватним исечцима вођеним емпатијским барометром, са посебном дозом хумора и ироније. И што је посебно значајно – *Leksikon* је недовр-

[294] До сада сам монографије и лексиконе користила као изворе у реконструкцији рокенрола у двадесетом веку. Aleksandar Žikić, *Fatalni ringišpil, hronika beogradskog rokenrola 1959–1979*, Geopoetika, Beograd 1999; Petar Janjatović, *Ilustrovana YU rock enciklopedija 1960–1997,* Geopoetka, Beograd 1998; и Bogomir Mijatović, *NS Rokopedija, Novosadska rok scena 1963–2003,* Novi Sad 2005; *Leksikon Yu – mitologije,* ur. Iris Andrić, Vladimir Arsenijević, Đorđe Matić, Rende, Beograd, 2005.

шена прича доступна сваком читаоцу/читатељки да у свом окружењу настави са евокативном надградњом. Музички хепенинзи, музичке звезде и фанови продужили су своја трајања у писаној речи својеврсно осликаном искуству.

Следећа опција у јавној наративној репрезентацији рок музике јесу документарне телевизијске емисије. Записи из времена седамдесетих година у телевизијским и радио архивама имају моћ репродукције. Ново преиспитивање рокенрол музике започело је у време транзиционих процеса у друштву. Са становишта рокенрол историје издвајају се два модуса. Рокенрол музика кроз визуру времеплова или календара[295] постаје посебан вид едукације. Политика мемората, пак, отвара странице преиспитивања друштвене и политичке сцене у време социјализма. Тако је настао серијал *Прилози за историју Титоизма: патриотски рокенрол.* У најави овог серијала наглашава се да су музичари рокенрола и шлагера крајем шездесетих и седамдесетих година двадесетог века правили песме о Титу са циљем да се млади привуку и окрену од западњачке поп музике.[296] Ови и слични прилози представљају ново читање периода рокенрола и социјализма као политике мемората, редиговане на нивоу друштвеног значаја.

Посебно се може издвојити филмска нарација, односно сценарио као облик уметничке репрезентације. У домену ауторског филма рокенрол постаје доминантна тема стваралачевог доживљаја и искуства. Можда ниједан филм, а посебно документаристичког жанра, није толико дубоко загазио у наративни поступак *Ich – Form* колико дело Игора Мирковића *Срећно дијете.* Као и у претходним случајевима, идеја је настала у време распада Југославије, кризе и транзиције на почетку XXI века. Аутор је, идући трагом својих сећања, сакупио битне протагонисте *new wave* сцене из касних седамдесетих година двадесетог века у Загребу (Хрватској). Филмску нарацију започиње прологом:

[295] Емисија „Рок календар“, Metropolis, avg. 2007.

[296] Серија „Прилози за историју Титоизма“, аутор Драган Коларевић, Други програм РТС, 22. август 2007; 24. август 2007. У емисији су, поред осталих, учествовали Љубодраг Димић, Радослав Зеленовић, Корнелије Ковач. Приказани су и оригинални снимци песама о Титу које изводе Оливер Драгојевић и Бисера Велетанлић.

„Теорија великог праска каже да се све оно што је важно догодило у првих пет минута. У ових десетак метара тротоара, у ових неколико кафића пре много година настао је мој приватни свемир. Као резултат тога постао сам ја, ово око мене су моји негдашњи хероји. Ово је прича о времену када су они били велики, а ја мали. Загреб 1977. година, светом кружи панк нова музика, нова побуна, а у нас јубиларно друг Тито слави четрдесет година на челу партије. Дочек сам пропустио јер сам боловао од хроничног бронхитиса (...)“.[297]

Наративи су преточени у филмски догађај и у једну згуснуту испричану визуелизацију рокенрола. Али, музика је, као и обично, са собом носила друштвени и политички пртљаг. Овај филм је наставио свој даљи пут преко сајбер комуникације. Ушао је у приватне DVD видеотеке, кружећи у зони подсећања и нових интрепретација, остављајући довољно простора за надградње и генерацијске дисперзије.

Последњи пример који је неопходно издвојити у јавној презентацији наративног дискурса јесте архивизирана штампа. На интернет порталу *Popboks, web magazin za popularnu kulturu* налази се линк *Džuboks arhiva 1974–1985.* Можда овај податак није занимљив пасионираним сакупљачима *Džuboksa* који бројеве овог магазина чувају у својим сандуцима. Претраживање по *Džuboksu* започиње један нови круг евокације не само у истраживачком, едукативном смислу, већ и у креирању једне читалачке есенције и ентитета. У интрагенерацијском коду појављује се парадигма „ја то знам“, а у интергенарцијском коду извлачи се сентенца „то треба да знаш“. Тако значења текста циркулишу и у едукативном и дидактичком смислу.

Увид у све облике наративне перцепције открива и нека семантичка значења. Као прво, ту се формирају бинарне наративне структуре, да би се испричан – записан рокенрол изградио у ентитет/ентитете. Рокенрол се као парадигма појављује у улози обједињеља и регистратора наспрам других музичких праваца, али рокенрол такође представља поље више ентитета оличених у музич-

[297] Igor Mirković, филм *Sretno dijete,* direktor filma Hrvoje Osvadić, producent Rajko Grlić, Gerila DV film, Zagreb 2003.

ким сценама, чиме се разбија на више парадигматских колосека. Трнасфер наративних порука стога успоставља односе *ја : ми, ми : они*, који се заснивају на музичким сценама, музичарима, модама, гледаоцима. Из тих бинарних опција произилази читав симболички корпус наративних карактера са драмским моментима, а то су примордијални догађаји и пионири рокенрола у трци за прво место, борба стилова или борба за освајање позорница, ретро складиштење или отпад у поседничким енклавама, артефакти и иновације у ходању на дуге стазе. Тако се формирају приче са драмским елементима у акцији. Они остају у једном цикличном промету и препознавајућим музичким шифрама.[298]

У јавној сфери деловања спектакла влада позорница и артизам. Никада ниједан гледалац није ушао у неку енциклопедију, лексикон, хронику, није постао историјска личност спектакла. Гледаоци су број, маса, публика и аудиторијум. Осим једног примера: први концерт групе Пекиншка патка у Новом Саду. У *NS Rokopediji* Богомир Мијатовић је направио преседан који гласи: „Дебитовали су на Машинцу пред 'рекордних' четири гледаоца: Шкора, Кара, Нега и Лаза."[299] Ако је догађај запамћен као фијаско слабог одзива публике, у историји су остали забележени главни јунаци овог дела – четири гледаоца. Овај на изглед тривијалан догађај представља једну од главних окосница рок гледалаштва или, боље речено, ретровизију спектакла. Дефинитивно гледалац и гледатељка су потребни спектаклу као визуелни оверивачи, све остало се креће у неспутаној комуникацији милиона конструктора спектакла и у сопственој наративној режији, где је сваком омогућено да буде главни јунак дела.

[298] Уколико би се даље разрадио наративни код, следила бих неке од Бартових конструкција као што је организација пет кодова: симболички код (бинарне опозиције), семички код, референцијални код, код акције, херменеутички код. В. John Fiske, *Televison culture,* Routledge, London – New York 1987, 142.

[299] Bogomir Mijatović, *н. д.,* 205.

Три модела у семантичком сучељавању (над)гледања и опчињености

На семантичком нивоу дефинитивно се показује да је спектакл испуњен знак и да врви од различитих симболичких значења проистеклих из одређених историјских и друштвених околности. Иза разиграних симбола постоји чврст поредак који се гради на ритуалима, елементима светковина и догађајима. За сада се ова мрежа може посматрати помоћу семантичких категорија метонимије и метафоре. Ритуали у пољу спектакла представљају метонимије – низ међусобно повезаних радњи и правилно распоређених визуелно-перцептивних знакова. Они се читају у низу и одговарају прописима понашања и вредностима у производњи сценског и гледалачког језика. Зато се ритуали више уклапају у процес производње спектакла. Елементи светковине у пољу спектакла граде блок метафора, чинећи тако на замишљеном нивоу идентитете кохезије, заједништва или колективне дистинкције. Успостављају се аперцептивни, перцептивни и и рецептивни токови разноврсних ентитета. Када се уђе у сферу догађаја, односно у поље наратива, поново се одређује један систем правила – метонимијски след догађајних јединица које обликују проживљену стварност, доводећи је и до метафоричне слике, односно евокације. Из неприступачности означеног појма, помоћу метонимија и метафора, разоткривених у матрицама ритуала, светковине и догађаја, стиже се и до оних латентних значења, тек толико да се продужи семантички траг. Као прво, симболички кодови помоћу метонимијског низа ишчитавају поретке моћи у музичкој и идеолошкој хијерархији, па се може успоставити опозиција *ӣоре : доле.* У зони идентификација, са јасним маркирањем на кохезионе и дистиктивне параметре, успоставља се опозиција *ми : они.* И коначно, у зонама субјективне замисли и објективне визуелне датости открива се опозиција *изнутра : спољa.* Када се структуре моћи удруже са идентификационим маркерима и перцептивним просторима, добијају се комбиновани нивои спектакла – ето прилике да се симболички кôд размахне у свим могућим асоцијативним комбинацијама. Стално прегруписавање снага између метонимија и метафора, знаковних и симболичких система, успостављају функциони-

сање спектакла. На тај начин, показало се у анализи да спектакл успоставља релације између стварних и имагинарних комуникација, између акција и доживљаја, између предмета и слике, текста и контекста, језика и говора. Вешто преогртање спектакла у знак и симбол даје му врхунски статус на репрезентативној и визуелној скали, у траснмитовању порука са циљем да се манифестују различити корпуси вредности.

комуникацијске матрице	**поља интеракције**	**семантичке јединице**
ритуали	производња – потрошња	појава
светковине	идентитет – ентитет	слика
догађај	субјекат – објекат	текст

Друштвено и историјско лоцирање спектакла у периоду од педестих година до почетка кризе деведесетих година двадесетог века у Србији и на историјском терену бивше СФРЈ, утврдило је контекст његовог распростирања у глобалним размерама и специфичним друштвеним и културним условима. Збијање редова спектакала неопходно је у конструисању модела као кохерентних и аутономних верзија јавних сцена, помоћу којих се тумаче друштвени процеси и промене. Модели помажу да се утврди стратешка вредност спектакла, заснивана на емпиријској стварности и културним и друштвеним обрасцима. За период социјалистичког поретка конструисана су три модела:

Модел 1: свечаности дисциплине (на примеру слетова) – модел пирамидалне хијерархије.

Модел 2: спектакли конвенције (на примеру државних музичких фестивала) – фронтални модел.

Модел 3: спектакли еманципације (на примеру рокенрол сцена) – интерактивни модел.

Од педесетих година па до краја осамдесетих година двадесетог века ови модели – спектакли одржавали су континуитет на топлистама репрезентативних догађаја који су ушли у евокативни и наративни дискурс не само на просторима Србије, већ и држава

бивше СФРЈ. Сваки модел развијао се на основу свог учинка, распореда структура и правилности у секторима организације, сцене и публике. На пример, производња сценских правила, гледалачка перцепција и наративна рецепција имају одређене одлике када је реч о спектаклима дисциплине или спектаклима конвенције и спектаклима еманципације, те се на тај начин могу одредити и међусобно упоређивати.

	Дисциплина	**Конвенција**	**Еманципација**
Ритуал	Партијска организација; Вођа – слављеник; Ношење штафете и дар; Ложа на стадиону – врх идолопоклонства; Слет – вежбе – реквизити – слике – поруке; Медијски ритуали преноса.	Музичко институционално описмењавање; Сценски поредак и конвенционално понашање: певач, костим, микрофон, оркестар, диригент, жири, публика.	Ритуали прелаза у фази рокенрол еманципације; Промоције и диференцијације; Освајање простора у зони официјелне културе; Аутономија репрезентације; Музички правци и сцене-ентитети.
Светковина	Учеснички колектив – *сви као једно*; Размена дара – *један : сви;* Невидљива публика.	Успостављање фронталних ентитета: сцена и публика *ми : они*; Прве звезде и статус гледалаца *ја : он/она сви : он/она;* Естрадни фестивалски пакет и емпатија.	Рокенрол свакодневица и рокенрол позорница на заједничком задатку посткултурног описмењавања.
Догађај	Наручена и глорификујућа историја; Потиснута меморија; Политика носталгије; Игра сећања – алегорија.	Меморисање узорних фестивала; Сећања на фестивале: идеализација и фестивалско друштво *са маном;* Звезда, артист и гледалац у меморијској кутији.	Примордијални догађај и хероји генерацијских наратива; Бендовски наративи и фановски наративи у сусрет интергенерацијској и интрагенерацијској евокативној рециклажи.

Пошто је спектакл конструктивно разапет на свим моделујућим фрагментима и пошто га је све теже препознати у његовим подразумевајућим холистичким назнакама, погодним да се угодно смести у сваком-своје-очитавање, не преостаје ми ништа друго него да наставим са даљом семантичком дисекцијом у сусрет међусобног суочељавања наведених модела у зонама поретка и моћи, дистинкције и хомогенизације, дистанце и трансмисије.

Поредак и моћ

Модел (1) – спектакл дисциплине опстајао је дотле док је владао тоталитарни знак моћи. Он се заснивао на строгој логистици хијерархизоване једнопартијске власти и комунистичке идеологије са аутократским идолопоклонством. *Патерналистичка* хијерархија огледала се на дисциплинованом политичком језику спектакла, који је био у рукама олигарха и вође – синова и оца власти у саморефлексивности и самодовољности, са погледом на пространство поклоника. Говор спектакла био је заснован на метафори проксимације младост – партија – председник/слављеник, оличене у држави телу. Тело, звук и илуминација приказују се у сценском поретку коме није потребан визуелни режим опчињености, јер је послушна добровољност из своје базичне свакодневице хипертрофирано прикачена на спектакл. То је трајало све дотле док се приредба није отела дисциплини политичког поретка, а то је већ био крај једне полтичке моћи и пројектованих друштвених вредности. Када је спектакл дисциплине постао *празан знак* тоталитарне моћи, потхрањивао се симболичким кôдом продужавајући свој опстанак све дотле док се није заситио своје политичке мисије иконичке слике, хрлећи у сусрет новим политичким иконама пред крај двадестог века. И, као што је познато, култ вође и маса увек се могу регенерисати налазећи добру подлогу у спектаклима. Из дисциплине лако се ушло у зону конвенције (2). Изграђује се музички хијерархијски систем синхронизован са политичким структурама. Истовремено, музичка институционализација кретала се у правцу изграђивања сопствених ентитета. Репродукција и монопол музичке моћи обликује се помоћу овлашћења у распоре-

ду власти и својине. Конвенције су успоставиле језик музичког спектакла, који се заснивао на утврђеним ритуализованим правилима сценског и гледалачког понашања и музичким кодексима. Сценски и гледалачки језик у моделу конвенције само су друго име за естаблишмент, док је говор спектакла био сценски кодификован у визуелни режим. Свечани костим концерата и фестивала представљао је инверзију уобичајеног и свакодневног изгледа, пресвученог у сценски излог за потребе етаблираног поретка. Модел (3) имао је еманципаторску улогу у комерцијалној проходности поткултурних стилова. Рокенрол спектакли најпре су били уједињени на симболичком нивоу, стварајући отпор конвенционалној и доминантној култури, а потом су се међусобно диференцирали, успостављајући супарничке тржишне односе стилова. Такав развојни пут исказивао се помоћу концепта освајања простора, аутентичних наступа, самосталних избора и опредељења у рокенрол еманципацији. На нивоу ритуалних правила, музичко-сценски поредак изграђивао се као ослобађање од конвенционалне зависности, иако је био етаблирано потврђен. Тако је модел еманципације, на неки начин, функционисао паралелно са моделом (1) и моделом (2). Спектакли еманципације успостављају посебан језик, који се није заснивао толико на конвенцијама, колико на сценским правилима нових технологија. Говор и лик спектакла створили су сценски излог који се лако конвертовао у свакодневицу, бришући границе између свечаног и свакодневног изгледа. Међутим, развојни пут је показао да свака декаденција, субординација, субверзија и алтернатива у музичким правцима на крају стиже до *meinstream* позиција, које, да би се „улоговале“ на комерцијално тржиште, добијају одлике конвенције и владајуће културе.

У анализи три модела видимо да се типови моћи стално надограђују да би поредак спектакла функционисао. Они остају на чврстим позицијама идеологизација и бирократизација, прилагођавајући се наступајућим технологијама сценског тржишта. Или можемо да говоримо о политици сцене, визуелном режиму опчињености. Дакле, спектакл је састављен од таквих механизама – хијерархија, интереса, конвенција, мониторинга – који му омогућавају да у потпуности одговара паноптик систему (над)гледања, преузетом из друштвених и политичких поредака.

Дистинкција и хомоїенизација

Слављенички холизам у политичким и музичким спектаклима гледаоце и извођаче поставља на једну страну изражених перцептивних подстицаја и интеракција. Модел (1) врло је вешто манипулисао привидом светковине. Масовна егзалтација и младалачки ентузијазам били су само друго име за популистички одзив идеолошкој дисциплини. Призори су морали да буду убедљиви, па се прибегавало свим средствима кохеренције и конвергенције у колективном заносу. Спектакл је то вешто користио у монтираним медијским сликама, које су биле оквир за сваки вид перцепције. Светковина је добијала свој пуни израз у замишљеном заједништву, неопходном институцијама власти. Ни учесници ни гледаоци нису били у дистиктивном односу, већ у јединственом *ми* према моћи власти, партије, вође. У моделу (2) стварају се паралелни и хијерархизовани колективитети – сцена и публика. У моделу спектакла конвенције метафора заједништва селе се у дистиктивну зону *ми* – извођачи и *ми* – гледаоци. Говор спектакла на нивоу слике постаје излог који дели стварно и сценско тело, односно гледаоца и артисту. Спектакл знак и спектакл симбол обликују се у посебне ентитете, јер гледалачки знак, ритуали, перцепције и нарације нису једнаки извођачким ритуалима, перцепцијама и нарацијама. Ствара се дистинкција и хомогенизација ентитета: клубови обожавалаца славе своје идоле, музичари на турнејама постају путујуће емпатијске дружине, телевизијски гледаоци и слушаоци радија преображавају се у навијачке „саплеменике“, музичке истомишљенике и опоненте. На тим позицијама могу се извући елементи светковине као згуснутих искустава и утисака. На другој страни, иза метафоре кохезије, спектакл улази у комерцијални обрт и тржишне сепарације и дистинкције. Кохезија се цепа на интересне сфере супротстављања и сукобљавања, остајући доследна утилитарним захтевима музичке индустрије. Док ритуал потиксује елементе светковине у моделима спектакла дисциплине и спектакла конвенције, у рокенрол спектаклу светковина се у колективном заносу опире ритуалу. Музичко-сценска аутономија заснива се на узајамном дејству и динамизму сценске производње и гледалачке перцепције, успостављајући јединство ова два ентитета. Тако је бар изгледало у једној фази рокенрол еманципације, док се модел

(3) није подвргао комерцијалној парадигми производног и потрошачког поретка. Производња рокенрола уклопила се у све видове бирократског поретка и тржишта, док је потрошачки ентитет остао доследан свом тоталитету заједништва. Метафора заједништва огледала се у својеврсном пароксизму и егзалтацији, препознатим у рокенрол обрасцима великих хепенинга. Хомогенизација рокенрол стилова њених конзумената тако је одолевала порецима музичке сцене, који су обично пратили дистинкције у интересним сферама.

Дистанца и трансмисија

Шта преостаје спектаклу од догађаја? Догађај је понудио спектаклу дистанцу и трансмисију, а то значи одстојање од *hic et nunc* позиције. Догађај се инкорпорирао у медијску производњу спектакла и меморијско монтирање. Испоставило се да управо кроз догађај спектакл продужава своје трајање и тиме не застарева. Он се ослобађа своје ефемерне улоге, тежећи перпетуалном кружењу. Било је очекивано да се модел дисциплине наметнуо догађају. Слетови и други социјалистички игрокази од дидактичких упутстава у идеолошкој социјализацији, временом су остајали на маргини дисциплине и зацртаног политичког поретка. Када су спектакли дисциплине ушли у историјски сервис, они су на посебан начин обликовали проживљене и препричаване епизоде у наративне догађаје. Наративни спектакл био је ослобођен директиве *одозго*. То показују појединачна и колективна сећања, која са историјске дистанце спектаклима дисциплине дају ново обличје, понекад позитивно, понекад негативно, алегоријско или цинично, помало прозно или митологизујуће – у сваком случају, укључујући и посебан режим носталгије. Код музичких спектакала конвенције долази се до занимљивог обрта. На први поглед, наративи о музици ослобођени су меморијског надзора. Пионири забавне музике, родоначелници и њени утемељивачи, сапутници и савременици креирали су музичку сцену, дајући јој статус наративних ексклузивитета и емпатијских средишта. Време пробијања популарне музике на површину у виду фестивала и концерата, са историјске дистанце представља се као музичка аутономија далеко од политике, али, истовремено, и као део етаблиране приче тако блиске

власти. Издвајају се они догађаји који су баш у неким тренуцима били најпријемчивији власти или њен опозит. Трансмитоване поруке су стога имале двоструку улогу. Евокативни догађаји произвели су *узорно* друштво спектакла пред налетима носталгија, са позитивним исходима улепшаних прича о југословенству, или су се повукли пред најездом критика социјализма, у чијем су се пакету нашли. Наративни спектакл конвенције временом се задовољавао и епизодама које су му продужавале век у драмском средишту афера, инцидената и скандала. Спектакли еманципације били су поткултурно, односно жанровски маркирани и, као такви, ушли су у догађајну орбиту. На почетку догађајне производње обликовани су у тоталитет субврзије или контракултуре да би се дистанцирали од спектакала претходника (1) и (2). Био је то примордијални догађај настанка рокенрола у бившој Југославији. Представе о субверзивним сценама рокенрола потискивале су све што је било официјелно, стварајући своје наративне аутономије. Временом су наративни догађаји, осигурани својим аутонимијама, почели да се мултипликују у разноврсне одељке/жанрове рокенрол праваца. Поткултурни стилови исувише су кумулативни да би се утопили у јединствен наративни модел, већ су слободно жанровски раштркани у своје (и)реверзбилне протоке (час смо у историји *punk* са својим наративним опусом, час улазимо у *reggae* наративно царство, у прогресивном року се препознају многи савременици, а у *new wave* исечцима испусују се концертни пунктови из осамдесетих, са кантри рок музиком носталгично се стиже до звукова шездесетих, а тек битлсоманије – па тако у недоглед). На евокативној и историјској скали влада велика конкуренција у заузимању водећих места поткултурних догађаја. У крајњој линији, они још нису изгубили трку са надолазећим музичким трендовима, јер су подложни регенерацији. Таман кад се помисли да су отишли на историјски ремонт, они се оживљавају, иако нису далеко од артефаката.

Псеудодоīађај и друшшвена одīоворносш

Показало се да у одређеним друштвеним и историјским околностима модели имају специфичности, али и способност трансформације. Они су се паралелно обликовали, али и укрштали,

трајали или се губили. Неки елементи дисциплине препознавали су се у спектаклима конвенције, а конвенција у спектаклима еманципације. Погледајмо сада назначене конструкције спектакла у ове три категорије: дисциплина, конвенција и еманципација – зар они нису и главни носачи *друштва спектакла.* Свако наредно читање спектакла упутно је и корисно, и свака наредна семантичка деконструкција спектакла покреће нове/старе аналитичке проблеме – на пример, да ли моћ гледања превазилази моћ слушања; да ли опчињеност уступа место посматрању; да ли се призор повлачи пред сликом/екраном; да ли сцене постају све више грандиозна архитектонска здања, далеко од гледалачког домета; да ли се телесни активизам повлачи пред визуелно-дигиталним ефектима или компјутерским седиштем; да ли се публика утапа у позорницу и позорница у публику? Двадесети век је покренуо тај визуелни колоплет.

Кроз бурну историју спектакла показало се да су разни фантазми, претераности и заводљивости били усмерени на опчињеност вођом, државом, партијом, нацијом, модом, музиком или, пак, телом, позорницом, гласом, славом, масом. Они су се смењивали у зонама спектакла, преобликујући се у сценске хероје и култове, обожаватеље и обожаване објекте. Међутим, заводљивост и опчињеност спектаклом може се и овако читати: што се више потпада под „његову капу“, тиме он постаје и већи манипулатор предвидљивости. Политика опчињености била је увек програмирана – било као *дисциплинована* опчињеност, било као *узорна* опчињеност, било као *ослобођена* опчињеност. У сваком случају, ради се о перцептивној обучености актера за прихватање правила спектакла у правцу постепене рутинизације. Велики политички и музички спектакли постали су током времена предвидљиви и репетитивни догађаји. Очекиваност подразумева да се ништа не препушта случају – прецизан тајминг, сценски инжињеринг, испуњено гледалиште. Такође, видели смо да је у спектакл систему истовремено дозвољен и герилски упад спектакла случаја, који на тај начин одржава висок напон визуелизације и догађајности. Како би иначе објаснили историјско складиштење спектакла за памћење, чему, коначно, он и служи.

На многим примерима показала сам да музика преко спектакла тежи реду и поретку. Технологија је овладала сценом, сцена

је покрила музику, музика се утопила у масу, а маса је појела појединца. Али то је тек почетак једног обрнутог реда ствари, када је све сценично и звучно окренуто субјекту и његовом неприкосновеном избору. Шта се дешава када *музика за гледање* прескочи ту баријеру, када се откачи кроз уметничка и креативна искуства? Визионари спектакла наговестили су тај музички искорак још средином двадесетог века. Са амбијенталних и експерименталних подијума као што су дела Кејџа, Сатиа, Гласа (*John Cage, Eric Satie, Philip Glass*), музика је постала гласноговорник сопственог преображавања у непознатом правцу. Кејџ је својим чувеним делом „`4`33``“, комадом који се састојао од тишине довео у питање стандардне форме спектакла – буку и мелодију. Са тих становишта спектакл нема само друштвену поруку, него и уметнички позив на недовршену креативност, на један блесак који подстиче на размишљање.

Ако спектакл доминира на репрезентативној сцени, онда он има и приличну одговорност у јавној сфери деловања. У том смислу, спектакл се не може, у Деборовом смислу, формирати искључиво као *псеудогађај*, јер кореспондира са друштвеном реалношћу и културним формама. Сценски спектакли, медијски спектакли, филмски спектакли – на први поглед остају доследни својој ескапистичкој мисији и привиду *друге* реалности, али они и те како утичу на свакодневни живот или пак, стваралаштво. Истовремено, тешко је замислити да су спектакли толико невини играчи, када су током двадесетог века дубоко загазили у мултинационалне и корпоративне бизнисе и државотворно декларативне мисије, а да не говорим о њиховим улогама олигархијских и хегемонистичких и тоталитарних чувара. Политичке, модне и музичке поруке са својих хипертофираних позиција биле су весници или гласници вредности, норми и схватања у комуникацијама. Они увек покушавају да иза себе оставе неку утилитарну поруку, захтев или поуку, било својим квази и ретроградним вредностима, било пробијањем на тржиште креативних добара. Уосталом, видећемо шта доноси двадесет први век.

Епилог

Спекатакли XX века оставили су за собом стварне и илузионистичке светове опчињености и заводљивости, са уласком у XXI век спектакли засићени фантазмима, постају сировина за другу врсту обраде – постоље за стварност. Све је разоктривено и огољено. У протеклих двадест година спектакли су се на нов начин представили и дали свој улог катастрофама, ратовима, антагонизмима и, наравно, галопирајућем технолошком развоју. Са тих позиција спектакли нису *инверзија стварности*, већ они ископавају стварност, хранећи је понекад својим старим оружјем – глорификујућим и хиптерофираним симболима.

Раскид са периодом комунистичке власти, почетком осамдесетих година, одлазак Јосипа Броза Тита са владарске политичке сцене, повлачење спектакуларних призора његове харизме, увођење такозваног колективног руководства из редова партије на власти – Савеза комуниста Југославије, као и све већи расцеп власти између републичких руководстава, дали су прве и озбиљне назнаке будућег распада југословенске федерације. Истовремено, осамдесете године за многе савременике остају забележене као паралелни и амбивалентни светови, време у којем су стасавале нове рокенрол генерације, када су метрополе попут Загреба, Београда и Љубљане биле јако упориште добрих културних дешавања и када се на музичко тржиште све агресивније пробијао неофолк у лику нових звезда. С једне стране, распад СФРЈ многе није изненадио, јер су у парадигми *републичког кључа* видели назнаке националних политика, које су се јасно етикетирале у многим називима и одредницама. Сетимо се фестивала, удружења, асоцијација, разноврсних културних програма, такмичења и награђивања, делегација и представника, одбора и комисија – сви су они под једном капом Југославије чинили и остали јасно ограђени национални ентитети (на пример хрватске, српске, словеначке републичке јединице постале су касније државне референце). С друге стране, Југосла-

вија или декларисани Југословени нису имали више за шта да се ухвате, остајући тако неидентификујући објекти у свом испражњеном простору, који се пунио националним устројавањима. У оличавању тих нових политичких маркера, свака визуелација хипетрофирано наоружана борбеним симболима постајала је погодна за спектаклизацију јавне сцене.

За маркирање нове етапе спектакла сигурно би се могле повући многе координате или одредити многи параметри. Ради фокусирања спектакла у функцији одржавања или успостављања тоталитарних поредака треба поменути неке догађаје попут погреба Јосипа Броза Тита 1980. године, вероватно једне од најмасовнијих и најпротоколарнијих сахрана на овим просторима, када је визуелни режим достигао врхунац своје централизације и тотализације; потом долазак Слободана Милошевића, новог вође, на јавну сцену Србије, и његова промоција на Газиместану (Косово) 1989. године, поводом прославе петстотина година од Косовске битке. Трагични догађаји на просторима Југоисточне Европе и у државама бивше СФРЈ, посебно у Босни и Херцеговини, Хрватској и Србији, дали су печат спектакала катастрофе и трагедије. Временски ритам свакодневних и јавних ритуала, сезонских светковина и празника у зони спектакла задесио је „догађајни прасак“ који је проузроковао бурна превирања на јавној арени масовних окупљања: политички митинзи, грађански протести, спортске навијачке еуфорије, политичке кампање и страначки конфликти, харизме, националистички рафали и национално плакатирање, потпуни економски колапс са растућим криминалом, културне и друштвене херметизације и све што је било на дохват руке визуелном фокусирању. Да ли је ту било места спектаклизацији и како се она укључила у друштво катастрофе? Приватни живот изашао је на јавну сцену, а јавна сцена постала је својина политике – и тако су удруженим снагама добро опскрбили сваки кутак визуелизације, овог пута у потпуној драматизацији свакодневице. Медијски рат и пропаганда у једном поларизованом и херметизованом друштву преобратили су се у контрадикторне визуелне просторе, који су се свакодневно живели. У Србији политички масовни скупови и музичке сцене са поларизованим политичким порукама подршке режиму Слободана Милошевића и против режима Слободана Милошевића, национа-

листичке пропаганде и грађански отпор, посебно током 1991, 1992, 1996/7. године, прерастају у немонтиране драматичне свакодневице.[1] Драмски заплети масовних окупљања не остављају спектаклу довољно маневарског простора, иако се он и даље исказује користећи своје најјаче оруђе, а то је хипертрофирана иконографија. Музичким хепенинзима у политичкој драматизацији није била толико потребна опчињеност, колико динамизам који му је дао ангажовани карактер – тако се бар могу објаснити концерти на трговима и другим отвореним порсторима у оквиру политичких кампања, као подршка опозицији или власти; или током НАТО интервенције у циљу подизања патриотског морала односно одржавања режима. Уместо сценске поларизације на извођаче и гледаоце, у средишту су политички актери и инсајдери догађаја. У периодима кризе догађаји претходе спектаклима. Свакодневице у зонама конфликта и провокација произведене су у догађаје *саga и овде*, који се директно, без дистанце, историјски „оверавају“. Али, не заборавимо да су се и актери и наратори у зони таквих спектакала кретали у поларизованом херметичком кругу, остављајући привид нормалне проходности спектакла са повременим догађајним упадима.

Са наступајућим периодом транзиције и променама после 2000. године, одвија се и политичко преструктурирање након одласка Милошевића са власти, што не значи и његов одлазак са јавне сцене (директни преноси суђења у Хашком Трибуналу). Наступају процеси веће диференцијације и дехерметизације, препознати и у зони спектакла, који се убрзано приближавају процесима визуелно-сценских достигнућа и кретања. Овај период друштвеног *ūрелома* одликује се амбивалентним стањем и даље друштвене и економске самоизолације и неуклапања у процесе европских интеграција, али, истовремено, и све интезивнијих умрежавања у глобална друштвена кретања. Напред-назад транзиција посебно се хвата за грандиозне спектакле, који се унапређују у важне веснике државне и естаблиране промоције од банализације до егзистенције. И док јавна, пре свега, музичка сцена врви од гостујућих

[1] Miroslava Lukić Krstanović, *Mass Gatherings Seen as Political and Cultural Events: Social Dramas and Spectacles,*Гласник Етнографског института САНУ, књ. L-LI, Београд 2003, 23-33.

имена, на пример рокенрол ветерана (*The Rolling Stones, R. E.M., Madona, Patti Smith, Leonard Cohen*), на општу срећу рокерских педесетогодишњака и њихових потомака, док техно DJ турнеје и журке покривају спектаклом означене просторе, док се велики музички фестивали добро рангирају на листама престижних европских догађаја, дотле део јавне политичке сцене и њени пропратни ангажмани остају (само)задовољни својим наруженим ретроградним спектаклима са краткотрајном употребом. Парадокс је у томе што сценска покретљивост, визуелни поредак и комплетно перцептивно-рецептивна интерсубјективна комуникација врло доследно прате технолошки развој спектакла, док је степен друштвене покретљивости спектакла условљен идеолошким порецима и типовима економије, те га тиме остављају затеченим стагнирајућим ситуацијама. То најбоље показују тренутно престижни музички фестивали *EXIT* (Нови Сад) и *Драгачевски сабор трубача* (Гуча). Ова два фестивала по свом садржају, формама и главним порукама потпуно се разликују и, како се то обично наводи, представљају „две Србије“. *EXIT* фестивал се калио на политичкој сцени грађанског отпора почетком 2000. године и са бунтовне и протестне сцене конвертовао у комерцијални фестивал са великим упливом капитала, промета и гостовања највећих светских звезда рок и техно сцене. *Драгачевски сабор трубача* створен је на стандардима комунистичких приредби и сеоских сабора далеке 1961. године и од самог почетка постао је браник националног фолклора са носећим парадигмама изворности и аутентичности, погодним за сваку врсту националне и патриотске репрезентације. Било би крајње једноставно закључити да је реч само о висококомерцијалним културним творевинама, ако се зна да су ови сезонски спектакли постали вредносни барометри и део државне политике – или у правцу „брендизације“ нације ка *споља* и ка *изнутра* (*глокализације*), или у правцу промета изван националних пакета.

Да бих бар привремено затворила круг ове приче о спектаклима, вратићу се на предговор ове књиге. Френетични масовни скупови, музичка бука и ватромет постају заштитно лице ревија историјских датума. Крај 2009. године, поред већ наведених догађаја на почетку књиге, уписује још један датум историјски потврђен спектаклом. Дакле, та 2009. година завршава се одлуком

Европске комисије о тако дуго ишчекиваној визној либерализацији за грађане Србије. Вест тада уступа место музичко – политичком програму који тачно у поноћ, уз ватромет, удара спектакуларни печат овом акту и уз директан телевизијски пренос испраћа изабранике и политичаре на прво путовање са пасошима без виза. И како рекох – спектакл је огољен у понуђеној слици примордијалног догађаја, на примеру путовања без виза, за „све“, односно за оне који то могу и којима је то омогућено. Тако се у ћелијама ишчитавања порука не налази само информација или апел као привид успеха и лојалности, већ и сопствено пројектовање искуства са погледом на егзистенцију која је често удаљена од испоручене очараности. И што се спектакл више рационализује додељујући себи важну улогу означитеља – бирократе, идеолога, он тиме потпуно обесмишљава своје визуелно и сценско лице.

Шта даље предстоји – слика, призор и екран одржавају статус визуелне вртешке или свеопште видљивости. Да ли је ту крај спектакла? Очигледно да спектакл не жели да се ослободи туторства *одозго* и крене у сусрет раштрканим креацијама. Његов опстанак и опсадно стање, не може се довести у питање због материјализоване улоге моћи изгледања и (над)гледања.

TWENTIETH CENTURY SPECTACLE MUSIC AND POWER

- Summary -

Modern communications, state-of-the-art technologies, cultural, political and economical dynamics have placed the phenomenon of spectacle in the realm of scientific interest. Today it is clear that one may not elucidate any public and representative action of various events and phenomena without a firm theoretical and research background about spectacle, the latter being a relevant means in all forms of communication. The spectacle in modern society is increasingly assuming the leading function of visual omnipresence and plays a generic role in channeling and maintaining socio-cultural interactions. Anthropology has been slow in starting to study spectacle due to insufficient instrumentalization in reading performative and visual modes and sequences. Therefore, the intent of this book is to anthropologically formulate and elaborate on the phenomenon of spectacle in the theoretical and research framework in order to explain the levels of significance of representative practices in the public sector of cultural and societal processes. The analysis is particularly focused on the relations between music, ideology and economy, in the *rapport de force* of which scenes of popular music are quickly transformed into spectacle. The scientific and research platform of reading spectacle contains the basic link between cultural forms, ideological formations and economic strategies in the scope of which are realized the processes of onstage and visual affirmation, animation, manipulation and stimulation. The phenomenon thus embarks on its habitual course of notional processing (morphology and taxonomy), theoretical redefining, methodological mapping, historical reconstruction, culturological construction, semanthic deciphering and functional reactivation. In view of such interpretative configuration, this book is divided in two larger parts: the first part delves into the history of spectacle, while the second part, on

the basis of the characteristics of political happenings and musical scenes, researches the construction spectacle models in the framework of a given historical period: from the mid-twentieth century until the last decade of the twentieth century, marked as the period of Socialism in Serbia.

The theory of the spectacle starts with a morphological elaboration of that term. The spectacle is a notional construct whose aim is to merge various terms under the label of the omnipresent stage/screen. When we say *spectacle* we mean image, sound, grandness and dynamism. Elaborating further we enter in a complex field of producing the meaning of the term, contained in a subjective and objective impression and expression. The term spectacle is often used as something that is taken for granted. However, its use is based on a complex value apparatus that constructs the action of observation and impression in achieving the status of sight and performance. The meaning of spectacle is most often subject to free interpretation, for it relies on descriptive and metaphorical structures in the realm of exhibitionism, magnificence, attraction and sensation. Gradation and magnificence always attribute to spectacle a superior role in achieving the overall effect based on the totality of perception and reception. The adjective determinant *spectacular* widens the meaning and use of this word. The adjective *spectacle* expresses the dramatic effect of something that is exciting, extraordinary, often with elements of provocation and incidents. Therefore, each phenomenon or event may become a subject and object in the morphological order of spectacle as a macro sign of public presentation.

The theoretical production of interpretation and the scientific verification prepare the phenomenon for critical processing and interpretation. The theoretical mapping of spectacle involves establishing the coordinates under which the phenomenon is recognized as the society, bureaucracy, the media, the mob and ideology. Hence the *Society of Spectacle* (Guy Debord) is reassessed in the domain of pseudoreality and social reality from the angle of the critic of the modern consumption society of the twentieth century. Spectacle as a *bureaucratic metadesign* and ideological instrument of authority and hierarchy, recognized in the panoptic supervision, enters into a polyphone field of control and supervision (according to the analysis of Foucault and Don

Handelman). Spectacle as a media society is observed throught the juxtaposition of the reading of visual and oral logic, particularly of manifest and latent television content (John Fiske), which is from the postmodernist standpoint shown in the form of interactions (Douglas Kellner) and tests instead of information (Jean Baudrillard). The spectacle in the zone of the mass society is recognized through the processes of massification, various collective entities and micro groups as empirical and empathic habituses (Michel Maffesoli). The theorical regrouping in problematizing spectacle establishes binary options of social and interactive, massification and micro groups, determined grouping and emphatic zones, imagination and the virtual, social manipulation and social control, social order and bureaucratic design.

The anthropological conceptualization of spectacle is based on the scientific and methodological platform representing a social, cultural and historical context of reading the phenomenon. Referential units in the communication network of spectacle have been determined for such an approach, i. e. rituals, festivities and events. They represent imagined constants/frameworks of gathering, grouping, recognizing and identifying collective entities, behavior patterns in creating value systems, communication transmitters at the actual and symbolic level. The anthropologic concept therefore assumes that spectacle represents a representative public action through ritualized matrices in a dense field of hypertrophied symbols producing infatuation in the domain of hypersensitivity. The rituals establish a sequence order and rules of activity within a framework of spectacle. Festivities are moving along the path of collective cohesion and distinction in symbolic identifications, while the events introduce the spectacle into a temporal zone of narratives and evocation. Spectacle needs the complementarity in expressing the multifaceted nature of the visual and scene field establishing demarcation lines between performance and watching, watching and monitoring. The establishment of a referential system is the crucial moment when spectacle crosses the line between action and the visual mode and becomes a strong symbolic field of experiences. Three axes may be distinguished in reading the phenomenon: one axis is situating spectacle in the situation field of practices, the second axis establishes its temporal code, while the third axis is the link between cultural and social forms and formations.

In the theoretical discourse, the phenomenon of spectacle explains music, for the latter does not exist for its own sake but also for the purpose of communication, the market, government or subversion. Aestethic and ethic deliberations of musical reality, musical need and goods, music as a frame for ideological strategies, music – identity and emblem are the sections in which spectacle is problematized for discoursive reading of the social framework of music. The problem of musical spectacle is also examined through structuralist theories and popular culture theories that may be recognized in the generally recognized theories of myths and rituals (Claude Lévi-Strauss and Edmund Leach), aesthetics as an open work (Eco Umberto), in the concepts of the economy of music (Jacques Attali), on delving in the world of styles through the implicit ideology of meaning (Bourdieu Pierre, Dik Hebdige). A short historical sketch of spectacle and its development point to its formation and evolution in different historical periods. Throughout history, spectacle had absorbed certain meanings and functions, in constant sync with the development of theatre, performative genres, the media, art, musical scenes of the Pre-modern and Modern era. From scenes of watching, spectacle evolved into the formation of the status of the viewer; from ritual practices to on-stage products such as concerts, musicals, operas, stadium festivities, media events and finally virtual communications.

The historical production of spectacle was built on the irreversible flow of persons and events that introduced representative scenes in the chronological order, leaving a dinstinctive footprint as the history of spectacle. Although at first glance spectacle may seem to be an ephemeral phenomenon that appears and disappears, through historical service and narrative memory it has assumed the status of long duration and the ability of self-perpetuation.

The social and historical positioning of musical spectacle in the period of Socialism in Serbia and on the historical field of the former SFRY (the Socialist Federative Republic of Yugoslavia) has laid down the context of its global reach and specific social and cultural conditions. The book delves into three types of spectacles – political spectacles – „Slets“ (annual celebrations of Tito's birthday); state popular music festivals and rock and roll scenes.

The most notable representative of the spectacle of discipline was the 25th May Rally, traditionally held each year between 1957 and 1987

on the birthday of Josip Broz Tito, the head of state of the late SFRY, under the name "Youth Day". The Youth Day, involving the carrying of a baton and a mass celebration on a stadium, was the biggest mass stage spectacle event in Communist Yugoslavia. The event involved a ritual multi-month baton carrying through all cities in the SFRY and its ceremonial handover to Tito at the stadium mass festivity. These spectacles had clearly organized logistics and ritual rules based on the paternalistic hierarchy of the authoritarian communist government. The stadium stage, the sound and illumination in the speech and language of the spectacle were expressed as a stage-managed suitable representation of social reality personalized by a cult of the leader and the youth paradigm. These spectacles as ceremonies manipulated the semblance of a festivity made of the „impossible audience", namely viewers which served as part of the stage iconography and were actually mass participants. Youth exaltation, enthusiasm and apotheosis were merely a different name for populism and ideological docility. Spectacles of discipline – the so-called „Slets" and other communist festivities had gained the status of historical events. After several decades such spectacles had become part of history, which were, in the sphere of narrative distance of individual and collective memory, free of any directives from „higher-ups", but were not nevertheless free of a political position in reassessing a system and a society, whether towards suppression as a deviant phenomenon, irony or mythologization.

The commercialization of spectacle has been since the sixties part of the trend of the partial liberalization of the Socialist society. It was the time when the state increasingly turned to the West in the area of foreign policy and started to embrace Western standards and cultural styles. The commercialization of public stages happened in the form of urban innovation – the construction of flats, arenas and halls, media innovations – the television era began in 1958 – as well as through profiling the musical establishment by profiling cultural and musical associations, institutions and programs. The musical spectacle of the convention on the example of festival institutions had created a stage hierarchy synchronized with the establishment. Festivals of popular music became part of the dominant culture and a commercialized product. The reproduction and the monopoly of the festival-stage power are shapped through authority in the distribution of power and property.

The relation between *populist* and *popular* is transferred into the domain of *popular* and *commercial.* The seventies and eighties of the twentieth century saw an escalation of the festival and concert policy, such as the participation of the SFRY in the Eurovision Song Contest (since 1961 until the breakup of Yugoslavia in 1991) and the organization of seasonal festivals in the SFRY – *the Belgrade Spring, the Zagreb Festival, the Split Festival, Your Song of the Season, Slovenian Songs, the Skoplje Festival* and others. Stage and spectators' conventions established the language of spectacle, which was based on established ritualized rules of artists and viewers, namely those of the ruling social order. The ceremonial style of the concerts and festivals represented an inversion of everyday typical routines personalized in the stage order of the shop window, emulating the establishment. Convention spectacles, namely popular festivals of light music, are presented through a metaphore of togetherness, which is moved into a distinctive zone *us* – the performers and *us* – the audience. The spectacle as a sign and the spectacle as a metaphore are forming separate entities, which are creating separate wholes of viewers' rituals, namely perceptions and performance rituals. The entity dinstinction encompasses, for instance, setting up fan clubs, radio and television recipients i. e. musical fans, or performer collective entities in the form of concert tours, music associations, etc. The cohesion of such *communitas* zones was, on the other hand, broken by commercial returns of the market's interest spheres, while the festive elements could be recognized solely in certain spectator exaltations. In the zone of events, the narrative about music festivals in the former SFRY, value sets were created that went in the direction of a model society idealized by the policy of Yugoslavism, or in the direction of a *society with a defect* stemming from musical scandals and controversies with commercial and political elements, which in both cases favored the perpetuation of spectacle.

Rock and roll spectacle during Socialism may be tracked through the following phases: emancipation – the creation of a spatial and scene autonomy relative to the official culture and the differentiation of musical styles in the formation of varied stages.

The Opening of Yugoslavia towards the West was mostly manifested in the acceptance of rock and roll culture and subcultural styles. These were the first strides in social and cultural emancipation since the

unilateral official *light music* festivals. During the 1970s, rock music scene was in full swing as regards the organization of youth festivals and concerts – *Guitariads, Youth festivals* in Subotica, *Boom* festival in the cities of Serbia, Croatia and Slovenia. It was the time of a dynamic rock and roll exchange between larger urban centres of Yugoslav Socialism such as Belgrade, Zagreb, Sarajevo, Ljubljana etc. The Creation of rock and roll festivals went in two directions – one had an emancipatory role, and the other was part of the establishment. On the symbolic level, the first rock and roll concerts and festivals were united in the concept of revolt of youth against the dominant and conventional culture and directed social values supervised by the Communist Party (youth work actions, youth sections within Party committees etc). The rock and roll concept was manifested through a representation of subcultural genres, conquering scenic areas and establishing the analogy on the relation between music, fashion, and everyday routine. However, with time, while underground scenes firmly conformed to music autonomy, youth festivals turned decadence and subversion into a mainstream position, which in the zone of commercialization also corresponded to established requirements. In the eighties rock and roll completely gained its genre entities, turning to free concert exchange and abandoning festival orders. It was the time of mobile rock and roll scenes and their followers travelling between Belgrade, Zagreb, Ljubljana and Sarajevo. Rock and roll spectacles have established a distinct stage language based on the rules of new technologies, music forms and styles. Musical autonomy was shaped through the dynamics of scene production and viewer perception, establishing a particular type of collective homogenization. Rock and roll spectacles created such a scene shop window that could have been easily converted into everyday routing, erasing the frontier between the scene and the said routine. The narrative discourse of the rock and roll scene from the Socialist period is expressed through a policy of memorates and collective emphathy.

Interviews, memories, chronicles, lexicons, archives and the like had created a distinctive public narrative scene. A breakthrough in the narrative-evocative production production happened during the social and political crisis. The breakup of Yugoslavia led to the breakup of the *Yu rock* scene, which had also broken up, dividing itself. In the ni-

neties of the twentieth century, certain authors, publishers and commentators resorted to *retro* content, with the aim to contribute to the remembrance of the period of the joint state Yugoslavia, which saw the birth, emancipation, institutionalization and differentiation of rock and roll. Several monographs, lexicons, documentaries and novels became the new form of recognizing and reading of rock and roll and other subcultures.

The social and historical positioning of spectacle in the period between the fifties until the beginning of the crisis in the nineties in Serbia and on the historical ground of the former SFRY established the contexts of its reach on the global level and in specific societal and cultural conditions. Three models have been constructed for the Socialist period:

> Model 1: festivities of discipline (the example of *slets*) – a model of pyramidal hierarchy.
>
> Model 2: spectacle of convention (the example of state music festivals) – the frontal model.
>
> Model 3: spectacle of emancipation (the example of rock and roll scenes) – the interactive model.

Since the fifties until the late eighties of the twentieth century these models of spectacle had maintained their continuity on the top lists of representative events that became part of the evocative and narrative discourse, not only in Serbia, but also in other countries of the former Yugoslavia. Each model evolved based on its own performance, structures and regularities in the sectors of organization, stage and audience. For example, the production of stage rules, the viewers' perception and narrative reception have certain characterists with regard to spectacle of discipline or spectacle of convention or spectacle of emancipation and hence they may be determined and mutually compared.

	Discipline	**Convention**	**Emancipation**
Ritual	Party organization; Leader – Honoree; Carrying the baton and the gift; The VIP box on the stadium – the pinnacle of idolatry; The *Slet* – exercises – equipment – images – messages; Media rituals of live transmission.	Institutional music literacy; Scene order and conventional behavior: Singer, costume, microphone, orchestra, conductor, jury, audience.	Rituals of transition in the phase of rock and roll emancipation; promotions and differentiations; Conquering space in the zone of official culture; autonomy of representation; music genres and scenes-entities (*punk, new wave, reggae* etc.).
Festivity	Participatory collectivity – *all as one*; Ratio of gift – *one : all;* Invisible audience.	Establishing frontal entities: the scene and the audience *us : them* The first stars and the status of viewer *I :him/her* *everybody :him/her;* Showbusiness festival package and empathy.	Rock and roll daily routine and rock and roll stage on a common task of increasing subculture literacy; Collective homogenization: scene dynamics + viewer activism.
Event	Fabricated and glorified history; Suppressed memory; the politics of nostalgia; Game of remembrance – allegory.	Memorizing model festivals; Remembrance of festivals: idealization and festival society *with a defect;* The star, the artist and the viewer in the memory box.	The primordial event and the heroes of generational narratives; rock band narratives and fan narratives; The multiplication and differentiation of musical styles as narratives; Evocative regeneration of rock and roll.

Based on analytical selection, ethnographic zooming and construction of the model, I have determined the contextual mechanisms in interpreting musical spectacles, such as order and power, distinction and homogenization, distance and transmission. They stem from real and imaginary communications. The analysis of the models points to

various types of power constantly upgrading themselves in order for the system of spectacle to function. It consists of such mechanisms – hierarchies, interests, conventions, monitoring – so as to fully correspond to the panoptical system of monitoring. I have demonstrated that the order of spectacle in the ritualized logistics had been expressed through totalitarian surveillance, as well as through a synchronized political and scene control, through an established and verified scene autonomy. At the level of the festivity, the music spectacle is not only an overall picture, but has been brought into a position of homogenous and distinctive entities and imagined cohesions. In a controlled audience or in frontal and interactive relations between the scene and the spectators, the identification of microgroups were established. In the event zone, music spectacles were produced through the strategies of media and oral transmissions and intentionally staged narratives from a distance, arising from subjective and socio-political backgrounds of reality. All this shows the existential face of music spectacles.

The tumultuous history of spectacle has shown that the production of infatuation was directed at the policy of visual modes – infatuation with the leader; infatuation with ideology; infatuation with the nation; infatuation with the crowd; fashion; sound; the artist; and then again with the crowd, scene architecture and virtual tactics. The succession of the above infatuations on the stage reshaping or confirming its roles of cults, heroes, stars and achievements. The policy of infatuation was always programmed – either as *disciplined* infatuation, *model* infatuation or as *freed* infatuation. In any case, it was about perceptive capability of the participants to accept the rules of spectacle aiming at having gradual routinization. Furthermore, we have seen that the system of spectacle allows at the same time a guerilla incursion of the spectacle of coincidence, maintaining thus a high tension of visualization and eventfulness. How else could we explain the historical storing of memorable spectacle, which is ultimately its purpose.

Finally, a separate section in the end of the book is entitled *Epilogue*, describing a turbulent period in Serbia and the former SFRY since the beginning of the nineties of the twentieth century to the present: the breakup of Yugoslavia, the war, nationalist euphoria, economic collapse, civil and antiwar protests, crime etc. have created new antagonistic scenes and arenas. In the period of crisis, spectacle was preceded

by events. The daily routine in conflict and provocation zones events was turned into events *now and here*, which events are historically verified without any historical distance. The pace of daily public rituals, seasonal festivities and holidays in the spectacle zone was hit by an „event bang", causing turmoil on the public scene of mass gatherings. Was there room there for spectacularization and how was the latter included in the society of catastrophe? Private lives became part of the public realm and the public realm became owned by politics; the latter joined forces and supplied well every niche of visualization, by this time completely dramatizing everyday life. Media war and propaganda in a polarized and hermetical society turned into contradictory visual spaces that were occupied every day. The period of transition saw even greater processes of differentiation and de-hermetization also recognized in the spectacle zone, which processes were increasingly quickly brought closer to global visual and scene achievements and trends. This period of social *fracture* is characterized by an ambivalent situation and further social and economic self-isolation and failure to fit in the processes of European integration, but also by increasingly intensive networking with global societal trends. The back and forward transition is particularly fond of grand spectacle, which has become a herald of promoting the state and the establishment, from banalization to existence.

What will happen in the future – will spectacle free itself from ideological tutorship and move forward towards technological and aesthetic autonomy? The image, sight and the screen are maintaining the status of visual merry-go-round. The survival and the siege of spectacle, regardless of its form, may not be compromised due to the materialized role of the power of oversight and scene appearance.

Литература

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

Adorno V. Teodor, *Razmišljanja o stvaranju sociologije muzike*, Kultura 23, Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, Beograd 1974.

Adorno Theodor & Horkheimer Max, *The Culture Industry: Enlightement as Mass Deception,* Cultural Studies Reader (ed. Simon During), Routledge, London – New York 1997.

Ajhberg Hening, *Nacistički 'Thingspiel', Teatar mase u fašizmu i proleterskoj kulturi,* Kultura, 73–75, Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, Beograd 1986.

Ambrozić Dragan, *Teorija i praksa: nenajavljeni rok koncerti na javnim mestima,* Spektakl–grad–identitet, (ur. Irena Šentevska), YUSTAT, Jugoslovensko društvo za umetnost i tehnologiju spektakla, Beograd 1997.

Atali Žak, *Buka, Ogled o ekonomiji muzike*, Vuk Karadžić – Biblioteka Zodijak, Beograd 1983.

Barker Chris, *Cultural studies: Theory and Practice,* SAGE Publications inc. London – Thousand Oaks – New Delhi 2000.

Bataj Žorž, *Pojam trošenja,* Kultura 73–75, Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, Beograd 1986.

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

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

Best Steve and Kellner Douglas, *Debord Cybersituations, and the Interactive Spectacle,* www.uta. edu/huma/ illuminations/best6.htm, 2000.

Богдановић Бошко и Ристић Светомир, *Лашинско-сриски речник,* Гутенбергова галаксија, Београд 1996.

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

Boje M. David, *Carnivalesque resistance to Global Spectacle: A Critical Postmodern Theory of Public Administration,* New Mexico State University, Book Review, *Biding Spectacular Time,* 2001. www.library.nothingness.org/articles/4/en/display/70.

Book of abstract, *Face to face, connecting distance + proximity,* 8 th Biennial European Association of Social Anthropologists, EASA Conference, Vienna 2004.

Boorstin Daniel, *The Image: A Guide to Pseudo-events in America,* New York 1961.

Bohlman V. Philip, *The Politics of Power, Pleasure and Prayer in the Eurovison Song Contest*, Музикологија 7, Часопис Музиколошког института САНУ, Београд 2007.

Bourdieu Pierre, *Distinction: A social critique of the Judgement of Taste,* Cambridge, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 1987.

Burke Peter, *Popular Culture in Early Modern Europe,* New York University Press 1978.

Vajt Kenet, *Visoravan albatrosa. Uvod u geopoetiku*, Centar za geopoetiku, Beograd 1997.

Vlaisavljević Ugo, *Titov najveći dar: prazno mjesto moći,* VlasTito iskustvo past present (ur. Radonja Leposavić), Samizdat B92, Beograd 2004.

Вебер Макс, *Привреда и друштво I,* Просвета, Београд 1976.

Velikonja Mitja, *Titostalgia, A study of Nostalgia for Josip Broz,* Faculty of Social Sciences, Mirovni inštitut, Ljubljana 2008.

Velimirović Danijela, *Aleksandar Joksimović, moda i identitet,* Utopija, Beograd 2008.

Verderi Ketrin, *Šta je bio socijalizam i šta dolazi posle njega?*, Fabrika knjiga, Beograd 2005.

VlasTito iskustvo past present (ur. Radonja Leposavić) Samizdat B92, Beograd 2004.

Vujadinović Dimitrije, *Ekonomija u masovnoj komunikaciji,* Kultura 80–81, Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, Beograd 1988.

Vujačić Ilija, *Hijerarhija*, Enciklopedija političke kulture*,* Savremena administracija, Beograd 1993.

Vujović Sreten, *Grad spektakl identitet – traganje za modernim, kulturnim identitetom grada*, Spektakl-grad-identitet (ur. Irena Šentevska), YUSTAT, Jugoslovensko društvo za umetnost i tehnologiju spektakla, Beograd 1997.

Vujović Sreten, *Beograd kao pokretni praznik*, Urbani spektakl (pr. Milena Dragićević-Šešić) YUSTAT, Beograd 2000.

Vučković Vojislav, *Muzika kao sredstvo propagande* (одломци из докторске тезе), Savremeni akord, vanredni broj, Beograd 1961.

Gatherer Derek, *Comparison of Eurovision Song Contest Simulation with Actual Redsults Reveals Shfting Patterns of Collusive Voting Alliances,* Journal of Artifical Societies and Social Simulation, vol. 9, no 2., 2006. http://jasss.soc.surrey.ac. uk/9/2/1.html>.

Gavarić Dragoljub, *Kulturna delatnost bez kulturne politike,* Kultura 23, Zavod za proučavanje kulturnog razvitka Beograd 1973.

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

Giro Pjer, *Semiologija*, Biblioteka XX vek, Beograd 1983.

Gordi Erik, *Kultura vlasti u Srbiji, Nacionalizam i razaranje alternativa,* Samizdat B92, Beograd 2001.

Gorunović Gordana i Erdei Ildiko, *Uvod ili šetajući unazad,* u: O studentima i drugim demonima, Etnografija studentskog protesta 1996/97*,* Zbornik radova studenata etnologije i antropologije Filozofskog fakulteta u Beogradu, Filozofski fakultet Univerziteta u Beogradu, Beograd 1997.

Grossberg Lawrence, *Dancing In spite of Myself, Essays on Popular Culture*, Duke university press 1997.

Gitarijada Zaječar 1966–1996, Dom kulture, Zaječar 1996.

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

Da Matta Roberto, *Carnivals, Rogues and Heroes: An Interpretation of the Brazilian Dilemma (ND Kellogg Inst Int'l Studies),* University of Notre Dame Press 1991.

Dajer Ričard, *Značenje Toma Džonsa,* Kultura 23, Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, Beograd 1973.

Debord Guy, *The Society of the Spectacle,* Zone Books, New York 1995.

Dictionnaire historique de la langue française, Dictionnaires Le Robert, Paris 2000.

Divinjo Žan, *Sociologija pozorišta, kolektivne senke,* BIGZ, Beograd 1978.

Диркем Емил, *О йодели друшйвеної рада*, Просвета, Београд 1972.

Dom omladine Beograda 1964–1994, (pr. Ratko Petković i Ratko Šutić), Dom omladine Beograda, Beograd 1994.

Dragićević-Šešić Milena, *Nevidljivo pozorište na ulicama Beograda,* Urbani spektakl, (pr. Milena Dragićević-Šešić), CLIO–YUSTAT, Beograd 2000.

Dragićević-Šešić Milena i Stojković Branimir, *Kultura, menadžment, animacija, marketing,* CLIO, Beograd 2000.

Drakulić Slobodan**,** *Historijski značaj kontrakulture,* Kultura 59, Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, Beograd 1982.

Duvignaud Jean, *Spectacle et Societe,* Denoël Paris 1970.

Dundes Alan and Falassi, *La terra in Piazza: An Interpretation of the Palio of Siena,* University of California Press, Berkeley – London 1975.

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

Đorđević Jelena, *Mnoštvo lica svetkovine,* Kultura 73–75, Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, Beograd 1986.

Đorđević Jelena, *Ritual,* Enciklopedija političke kulture, Savremena administracija, Beograd 1993.

Đorđević Jelena, *Političke svetkovine i rituali,* Dosije, Beograd 1997.

Ђорђевић Јован, *Латинско-српски речник*, Београд 1997.

Đorđević Toma, *Teorija informacija, teorija masovnih komunikacija,* IRO „Partizanska knjiga" i OOUR „Izdavačko-publicistička delatnost", Ljubljana, Beograd 1979.

Đukić-Dojčinović Vesna, *Pravo na razlike, selo – grad,* Zadužbina Andrejević, Beograd 1997.

Đurković Miša, *Ideologizacija turbo-folka,* у: Medijska kultura 90-ih: Politika spektakla, Kultura 102, Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, Beograd 2001.

Edelman Murray, *Konstrukcija političkog spektakla,* Politička kultura, Zagreb 2003.

Еко Umberto, *Otvoreno djelo,* Veselin Masleša, Sarajevo 1965.

Eko Umberto, *Kultura, informacija, komunikacija,* Nolit, Beograd 1973.

Erdei Ildiko, *Odrastanje u poznom socijalizmu – Od 'Pionira malenih' do 'vojske potrošača',* u: Devijacije i promašaji, Etnografija domaćeg socijalizma,(ur. Lada Čale Feldman i Ines Prica), Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb 2006.

Žižek Slavoj, *Metastaze uživanja,* Biblioteka XX vek, Beograd 1996.

Žikić Aleksandar, *Fatalni ringišpil, Hronika beogradskog rokenrola 1959–1979,* Geopoetika, Beograd 1999.

Жикић Бојан, *Антропологија гесша II, Савремено друшшво*, Српски генеалошки центар и Етнографски музеј Србије, Београд 2002.

Žikić Bojan, *Za šta su dobri žanrovi,* u: Strukturalna antropologija danas, Tematski zbornik u čast Klod Levi-Strosa (ur. Dragana Antonijević), Etnološka biblioteka 40, Beograd 2009.

Žirar Rene, *Dionis,* Kultura 73–75, Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, Beograd 1986.

Zarrilli Fillip, *For Whom Is the King a King? Issues of Intercultural Production, Perception and Reception in a Kathakali King Lir,* Critical Theory and Performance (ed. Janelle G. Reinelt and Joseph R. Roach), The University of Michigan Press, 1992.

Ilustrirana enciklopedija glazbe: od rocka, popa, jazaz, bluesa, hip hopa do klasike, folka, narodne i svjetske glazbe (ur. Paul Du Noyer, ur. hrvatskog izdanja, Svjetlana Veble), Veble commerce, Zagreb 2005.

Исшорија Беоīрада 3, Просвета, Београд 1974.

Janjatović Petar, *Ilustrovana YU rock enciklopedija 1960–1997,* Geopoetika, Beograd 1998.

Јовановић Мирослав, С*рбија 1804–2004, Развој оūшерећен дисконūинуишеūима: седам ūеза,* у: Димић, Стојановић, Јовановић Србија 1804–2004, Три виђења или позив на дијалог, Удружење за друштвену историју, Београд 2005.

Jovićević Aleksandra, *Teatar, parateatar i karneval: građanski i studentski protesti u Srbiji 1996/1997,* Urbani spektakl (pr. Milena Dragićević-Šešić) CLIO–YUSTAT, Beograd 2000.

Kajoa Rože, *Teorija praznika,* Kultura, 73–75, Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, Beograd 1986.

Kalve Luj Žan, *Rolan Bart, jedno političko gledanje na znak,* Biblioteka XX vek, Beograd 1976.

Камперелић Живота, *Прво*мајске *ūрославе у Беоīраду,* www.exitfest.org

Knežević Dubravka, *Žigosani crvenim mastilom,* Spektakl-grad-identitet (ur. Irena Šentevska), YUSTAT, Jugoslovensko društvo za umetnost i tehnologiju spektakla, Beograd 1997.

Ковачевић Иван, *Семиолоīија миūа и риūуала II, Савремено друшшво,* Српски генеалошки центар, Београд 2001.

Ковачевић Иван, *Традиција модерног, Прилози историји савремене антропологије,* Српски генеалошки центар, Београд 2006.

Koen Ebner, *Drama i politika londonskog karnevala,* Kultura 73–75, Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, Beograd 1986.

Kon Žan, *Estetika komunikacije,* CLIO, Beograd 2001.

Kronja Ivana, *Medijska kultura 90-tih: politika spektakla,* Kultura 102, Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, Beograd 2002.

Lajak Pjer, *Šalon na ulici,* Urbani spektakl (pr. Milena Dragićević-Šešić) CLIO–YUSTAT, Beograd 2000.

Лакер Волтер, *Историја Европе 1945–1992,* CLIO, Београд 1999.

Larousse du XXe siècle, en six volumes, Paris 1933.

Leksikon Yu mitologije, (ur. Iris Adrić, Vladimir Arsenijević, Đorđe Matić), Rende, Zagreb – Beograd 2005.

Lefebvre Henri, Kritika svakidašnjeg života, Naprijed, Zagreb, 1988.

Lič, Edmund, *Klod Levi Stros*, Biblioteka XX vek, Beograd 1972.

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

Lukić Krstanović Miroslava, *Mass Gatherings Seen as Political and Cultural Events: Social Dramas and Spectacles,*Гласник Етнографског института САНУ, књ. L–LI, Београд 2003.

Lukić Krstanović Miroslava, *Ethnology zoom of mass events. Belgrade street drama of the nineties,* in: Times, places, Passages (ed. A. Paládi-Kovács), 7th SIEF Conference, Akadémiai Kiadó, Budapest, 2004.

Лукић Крстановић Мирослава, *Музичка фабрикација нације/а: политика Песме Евровизије (Eurovision Song Contest),* у: *Общества Трансформации Култури, Постсоциалистическата всекидневна култура в България и Сърбия* (ур. Ана Лулева, Иванка Петрова, Радост Иванова, Станка Янева), Етнографски институт с музей – БАН, София 2009.

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

Лучић-Тодосић Ивана, *Од трокинта до твиста, Итранке у Београду 1945–1963,* Српски генеалошки центар, Београд 2002.

Majstorović Stevan, *Kulturni unitarizam ili kulturna unifikacija,* Kultura 33–34, Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, Beograd 1975.

Мала енциклопедија Просвете 1, Просвета, Београд 1968.

Marić Ratka, *Potkulturne zone stila,* Kultura 96, Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, Beograd 1998.

Марковић Предраг, *Београд између Истока и Запада,* Службени лист СРЈ, Београд 1996.

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

MacAloon J. John, *Olympic Games and the Theory of Spectacle in Modern Societies,* in: Rite, Drama, Festival, Spectacle, Rehearsals Toward a Theory of Cultural Performance (ed. John J. MacAloon), Institute for the Study of human Issues, Philadelphia 1984.

Mijatović Bogomir, *NS Rokopedija, novosadska rok scena 1963–2003,* SWITCH – Sremska Kamenica – Novi Sad 2005.

Moren Edgar, *Duh vremena 1,* Biblioteka XX vek, Beograd 1979.

Moskovisi Serž, *Doba gomile 1,* Biblioteka XX vek, Beograd 1997.

Moskovisi Serž, *Doba gomile 2,* Biblioteka XX vek, Beograd 1997.

Mugnaini Fabio, *Karneval bez karizme, tradicija bez prošlosti, karneval i ostale svetkovine u Sieni i okolici,* Narodna umjetnost 34/2, Zagreb 1997.

Muzička enciklopedija 1, Jugoslavenski leksikografski zavod, Zagreb 1971.

Muzička enciklopedija 2, Jugoslavenski leksikografski zavod, Zagreb 1974.

Muzička enciklopedija 3, Jugoslavenski leksikografski zavod, Zagreb 1977.

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

Naš Taš, Tašmajdan 50 godina 1954–2004, Beograd 2004.

Neimarević Ivana, *Koncept suverena i mesto scenskih prezentacija*, Kultura 116/117, Zavod za poručavanje kulturnog razvitka, Beograd 2006.

Николић Коста, *Историја за четврти разред гимназије општег и друштвено језичког смера*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 2002.

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

Паровић-Пешикан Маја, *Културне игре и маске у представама дионисијског круга античког вазног сликарства,* Фолклорни театар у балканским

и подунавским земљама – Зборник радова, Посебна издања књ.21, Балканолошки институт, Српска академија наука и уметности, Београд 1984.

Petrović Krsta, *Estradni umetnik – zanimanje,* Kultura 35, Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, Beograd 1976.

Podunavac Milan, *Hegemonija,* Enciklopedija političke kulture, Savremena adminsitracija, Beograd 1993.

Правна енциклопедија, Савремена администрација, Београд 1979.

Прелић Младена, *Корак ближе Европи или корак даље од ње: Србија у потрази за европским идентитетом на почетку 21. века,* Свакодневна култура у постсоцијалистичком периоду, Етнографски институт САНУ, Зборник радова 22, Београд 2006.

Прица Инес, *Омладинска поткултура у Београду, симболичка пракса*, Етнографски институт САНУ, Посебна издања, књ. 34, Београд 1991.

Prošić Mirjana, *Teorijsko-hipotetički okvir za proučavanje poklada kao obreda prelaza*, Etnološke sveske I, Beograd 1978.

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

Rečnik književnih termina, Institut za književnost i umetnost u Beogradu, Beograd 1986.

Речник српскохрватског књижевног језика, Матица српска, књ. 5, Нови Сад 1973.

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

Ристовић Милан, *Од конструкције до деконструкције приватности (и назад)*, у: Приватни живот код Срба у двадесетом веку, CLIO, Београд 2007.

Rock Handbook, Salamander books, 1988.

Rothenbuhler W. Eric, *Ritual Communication, From Everyday Conversation to Mediated Ceremony,* Sage Publications, Thousand Oaks, London 1998.

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

Sen-Žan-Polen Kristijana, *Kontrakultura, Sjedinjene Američke Države šezdesete godine. Rađanje novih utopija,* CLIO, Beograd 1999.

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

Спомен-књига поводом 50-годишњице матуре генерације 1954/55. Друге и Пете београдске гимназије (пр. Милан Војновић), Београд 2005.

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

Schechner Richard & Appel Willa, *Introduction,* in: By means of Performance, Intercultural Studies of Theatre and Ritual (ed. Richard Schechner and Willa Appel), Cambridge University Press, London 1990.

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

Torg Anri, *Pop i rok muzika,* CLIO, Beograd 2002.

The Oxford Dictionary of English Etimology, Oxford University Press, London 1966.

Turner Victor, *Liminality and the Performative Genres,* y: *Rite, Drama, Festival, Spectacle, Rehearsals towards Theory of Cultural Performance* (ed. John J. MacAloon), Institute for the Study of Human Issues. Inc. Philadelphia, 1984.

Turner Victor, *Od rituala do teatra,* August Cesarec, Zagreb 1989.

YU festivali u Subotici, *25 godina muzičkog druženja mladih,* Subotica 1985.

Habermas Jirgen, *Javno mnenje,* Kultura, Beograd 1969.

Handelman Don, *Models and Mirrors, Towards an Anthropology of Public Events,* Berghahn Books, New York 1998.

Hebdidž Dik, *Potkultura: značenje stila,* Rad, Beograd 1980.

Хојзинга Јохан, *Јесен средњег века*, Матица српска, Нови Сад 1991.

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

Fiske John and Hartley John, *Televison culture,* Routledge, London – New York 1987.

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

Foucault Michel, *Nadzor i kazna,*Informator, Fakultet političkih znanosti, Zagreb 1994.

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

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

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

Critical Theory and performance (ed. Janelle G. Reinelt and Joseph R. Roach), The University of Michigan Press, USA 1992.

Čolović Ivan, *Etno,* Biblioteka XX vek, Beograd 2006.

Džuverović Borisav, *Kultura u samoupravnom društvu,* Kultura 52, Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, Beograd 1982.

Šević Milan, *Sve zvezde roka i džeza,* u: Dom omladine Beograda 1964–1994, Priredili Ratko Peković i Ratko Šutić, Dom omladine, Beograd 1994.

Šekner Ričard, *Ka postmodernom pozorištu, između antropologije i* pozorišta, Fakultet dramskih umetnosti – Beograd, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd 1992.

Šuvaković Miško, *Asimetrija spektakla: grad, pozornica, ekran*, Spektakl-grad-identitet, (ur. Irena Šentevska), YUSTAT, Jugoslovensko društvo za umetnost i tehnologiju spektakla, Beograd 1997.

Извори

Објављени и необјављени материјали

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

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

Ђилас Милован, *Извештај о агитационо-пропагандном раду,* У: V Конгрес Комунистичке партије Југославије 21. до 28. јула 1948, Стенографске белешке, Култура, 1949.

Eberst Anton, *50. godina muzike na RT Novi Sad 1949 –1999.* (необјављена студија).

Маринковић, Миодраг, *Песма лета 1972,* сценарио и синопсис приредбе.

Реферат Јосипа Броза Тита, *Борба комуниста Југославије за социјалистичку демократију,* VI конгрес КПЈ, 1952, у: *Преглед историје СКЈ*, Институт за проучавање радничког покрета, Београд, 1963, 540–541.

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

Roubal, Petr *Display and Disguise: the Place of the Czechoslovak Spartakiadas in Socialist Regime and Society,* M:A: Thesis Central European university 2000.

Статут Комунистичке партије Југославије у *V Конгрес комунистичке партије Југославије, стенографске белешке,* Култура, 1949.

Udruženje jazz muzičara Beograda, Zajedničko izdanje Udruženja muzičara džeza i zabavne muzike Srbije i Produkcije gramofonskih ploča Radio-televizije Beograd, 1983.

Дневна и периодична штампа

Политика, 6. август 1961.

Борба, 26. мај 1956.

Борба, бр. 139, 26.мај 1979.
Борба, бр. 147, 27 мај 1985.
Вечерње новости, 7. јануар 1966.
Вечерње новости, 11. јануар 1966
Вечерње новости, 11. јануар 1966.
Вечерње новости,, 12. јануар 1966.
Вечерње новости, 8 maj 1969.
Дуга, 31 мај 1947.
Duga, бр. 691, 1959.
Duga, бр. 694, 1959.
Duga, бр. 697,1959.
Duga, бр. 699, 1959.
Duga, br. 741, 1960.
Илустрована политика, бр. 650. 20.IV 1971.
Илустрована политика, бр. 705, 9. мај 1972.
Илустрована политика, 23. мај 1972
Илустрована политика, 30. мај 1972.
Младост, 26. јануар 1966.
Младост, бр. 486, фебруар 1966.
НИН, бр. 368, 19. јануар 1958.
НИН, 8. март 1961.
НИН, 16. јул 1961.
НИН, 13. август 1961.
НИН, 29. септембар 1963.
НИН, 24. децембар 1960.
НИН, 8. март 1964.
Новости, 26. мај 1954.
Омладина, бр.2, 12. јануар 1952.
Политика, 30. април 1, 2. мај. 1966.
Политика, 18. јануар 1966.
Политика, 10. јун 1968.
Политика, бр. 650, 20. април 1971.
Политика, бр. 20703 – 26. мај 1971.

Политика, 12. мај 1973.

Политика Експрес, 10 јун 1972. 20.

Политика Експрес, 3. јун 1972.

Политика, децембар и јануар 2006/2007.

Савремени акорди, бр. 1–2, 1959.

Студент, 5. јун 1963.

Student, 22. februar 1966.

ТВ Новости, бр. 804, 23. мај 1980.

Džuboks, br. 4, 1974.

Džuboks, br. 23, 1976.

Džuboks, br. 39, 1977.

Džuboks, br. 39, 1977.

Džuboks, br. 39, 1977.

Džuboks, br. 46, 1978.

Džuboks, br. 63, 1979.

Политика, br. 26 , мај 1984.

Džuboks, br. 85, 1985.

Филм

Igor Mirković, *Sretno dijete*, direktor filma Hrvoje Osvadić, producent Rajko Grlić, Gerila DV film, Zagreb, 2003.

Електронски медији

Uvodna reč Nikole Neškovića za istorijat Evrosonga У:Emisija Teveteka, Redakcija za istoriografiju TVB, 3. 3. 2004.

Други програм РТС, *30–06. 2007, 23 часа.*

Емисија *Рок календар*, Metropolis, avg. 2007.

Серија *Прилози за историју Титоизма*, аутор Драган Коларевић, ТВ2 РТС, 22. август 2007; 24.авг.2007.

Интернет портали

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

www.exitfest.org

Woodstock : A New Nation part 1, Book excerpt from "Aquarius Rising" by Robert Santelli www.chronos–historical.org/rockfest/Woodstock/01.html

www.srpskadijaspora.co.yu/zemlje/magazin/031211

Информатори и консултанти

Алексић, Владимир
Бебић, Драгана
Гавриловић, Љиљана
Дивац, Зорица
Дрча, Чеда
Ђаповић, Ласта
Ђокић, Марија
Ђорђевић, Анђелка
Ђорђевић, Зоран
Илић, Драгољуб
Исаковић, Драгомир
Исаковић, Мирослав
Јанковић, Александар
Лајко Бајац, Вера
Лукић, Новак
Маринковић, Миодраг
Мијатовић, Богомир
Миладиновић, Бошко
Митић, Живомир
Младеновић, Јања
Нишкановић, Мирослав
Обрадовић, Гордана
Парлић, Бранка
Секулић, Љубомир
Симурдић, Витомир
Станковић, Илија
Стојић, Зоран

Индекс

Абелес, Марк (Abélès, Marc) 103
Abram, Simone 75
Адамич, Бојан 149, 160
Адорно, Теодор В. (Adorno, Teodor V.) 22, 67, 75, 76
Ajhberg, Hening 88
Алексић, Владимир 115, 118
Алтамонт (Altamont free concert) 193
аматеризам 151–152
Америка в. САД
Андерс, Гинтер (Anders, Günther) 30
Adrić, Iris 134, 253
Антић, Мирослав 215
Antonijević, Dragana 63
антрополошки дискурс и студије 40, 72, 73
Апел, Вила (Appel Willa) 37, 41
Армстронг, Луис (Armstrong, Louis) 144, 169
Arsenijević, Vladimir 134, 253
артефакт
  слетовски 129
  музејски 20, 27
артизам 227, 240
Артур, краљ 189
архитектура 21, 92, 97, 148
Атали, Жак (Attali, Jacques) 10, 52, 62, 63, 68, 69, 72, 88, 135, 158, 189, 276
Атланта (Atlanta) 191
аудиторијум 11, 61, 113, 136
Аустралија 184
Африка 198
Бабкок, Барбара (Barbara, Babcock) 40
Баез, Џоан (Baez, Joan) 196
Бакарић, Владимир 156
Балашевић, Ђорђе 122
Бангладеш 197
Банистер, Џон (Banister, John) 92
Баркер, Крис (Barker, Chris) 76
барок 71, 86
  фестивали 88
Барт, Ролан (Roland, Barthes) 64, 66, 78, 174, 256
Батај, Жорж (Bataille, Georges) 53
Baumann, Gerd 47
Бахтин, Михаил (Bahtin, Mihail) 50
Бебек, Жељко 115, 210, 226
Белафонте, Хари (Belafonte, Harry) 144, 197
Бели двор 112
бенд 188
Бенелукс 137
Бентам, Џереми (Bentham, Jeremy) 29
Бењамин, Volter (Benjamin, Walter) 22, 30, 31
Београд 17, 78, 112, 114, 115, 132, 141, 148, 149, 161, 203, 210, 213, 217–219, 221–222, 227, 229, 230, 236, 241, 248, 251, 252, 267, 279
Београдски сајам (сајмиште) 114, 221, 229
Београдско пролеће – фестивал 159, 167, 182

Бери, Чак (Berry, Chuck) 191
Берлински зид 9, 55
Берлиоз (Berlioz) 93
Bertolino, Nikola 35
Бест, Стивен (Best, Steven) 23, 26, 28, 33, 37, 39
Бетел (Bethel) 192
Бетовен (Beethoven) 92
Бецле, Михаел 55
Беч 94
Бимен, Вилијам (Beeman, William O.) 40
биоскоп 35, 148
бирократизација спектакла 27
бирократија – спектакл 27
бирократска логика 28
бирократски етос 28–29
бирократско дизајнирање 117
Блед 207
Блечић, Михаило 176
Богдановић, Бошко 16, 84
Бодријар, Жан (Baudrillard, Jean) 17, 22, 31, 33–34, 88, 275
Божичковић, Олга 176
Бој, Џорџ (Boy, Gorge) 200
Бојанин, Станоје 84, 85
Боно, Вокс (Bono, Vox) 186
BOOM фестивал 224, 232
Бородјевић, Милош 144
Борстин, Данијел (Boorstin Daniel) 26, 53
Босна и Херцеговина 268
Бостон 90
Боуви, Дејвид (Bowie, David) 189, 200
Bohannan, Paul 41
Болман, Филип (Bohlman, Philip) V. 73, 139
Боџ, Дејвид (Boje, David M.) 28
Бразил 136
Бреговић, Горан 210, 226
Брехт, Бертолт (Brecht, Bertolt) 42
Бродвеј 148
Броз, Јованка 142, 218
Броз, Тито Јосип 110–114, 116, 118, 120, 124, 125, 128, 130, 131, 133, 141–143, 160, 205, 218, 225, 226, 243, 254, 255, 267, 268, 276, 277
Бројгел (Bruegel) 37, 50, 52
Бугарска 162
Будва 221
Будимировић, Душан 229
Букумировић, Драгана 182
Бурдије, Пјер (Bourideu, Pierre) 65, 76, 276
Бурк, Питер (Burke, Peter) 83
Burszta, Woiciech J. 75
Вагнер, Ричард (Wagner, Richard) 93, 94
Вајт, Кенет (White, Kenneth) 65
Ван, Генеп (Van, Gennep) 44
Ваш шлагер сезоне (фестивал) 159, 182
Вебер, Макс (Weber, Max) 67, 103
Велетанлић, Бисера 254
Велика Британија 136, 137, 223; в. и Енглеска
Великоња, Митја 129, 131
Велимировић, Данијела 142
Венеција 93
Вердери, Кетрин (Verdery, Katherine) 103, 117
Вијетнам 136, 190
Вилсон (Wilson) 94
Vilhar, Albin 70
Вирилио, Пол (Virilio, Paul) 33
виртуелна комуникација 32–33
VIP (very important person) 61, 134, 181, 251

Вишиз, Сид (Vicous, Sid) 72
Vlaisavljević, Ugo 125, 128
Влаховић, Вељко 143
вођа 35, 268
  слављеник 112, 259
  харизма 87, 267
  апотеоза 110, 128
Војновић, Милан 212
вокално-инструментални састав (вис) 214, 219, 240
Волтер 87
Ворхол, Енди (Warholl, Andy) 199
Вранешевић, Пеђа 243
време
  (и)реверзибилно 98–100
  псеудоциклично 100
Вудсток (Woodstock) 52, 191–194, 197
Vujadinović, Dimitrije 203
Vujić, Ivana 44
Вујић, Петар 229
Вујовић, Сретен 15
Вукићевић, Соња 123
Вуков, Вице 163
Вучковић, Војислав 97
Vučković, Tihomir 50
Габријел, Питер (Gabriel Peter) 95
Gavarić, Dragoljub 203
Гавриловић, Љиљана 14, 194
Газиместан 129, 268
Gajović, Aleksandar 219
Gatherer, Derrek 140
Гелдоф, Боб (Geldof, Bob) 198
Герц, Клифорд (Gerc, Kliford) 11, 19, 41, 56, 105
Гинзберг, Ален (Ginsberg, Allen) 190
Гитаријада (гитаријаде) 206, 220, 221–223, 228–230, 239–240
Главан, Дарко 216, 226
Глас, Филип (Glass, Philip) 266
гледалац/гледатељка 20, 47, 134, 156, 171–172, 256
Glišić, Slobodanka 19, 41, 56
глобализација 74
Голијанин, Алекса 27
Гос, Брајан (Goss, Brian Michael) 72
грамофон 158
Грамши, Антонио (Gramsci, Antonio) 78, 103
Grlić, Rajko 255
Гросберг, Лоренс (Grossberg, Lawrence) 79
Грчка 93, 139
Гуча 270
Да Мата, Роберто (Da Matta, Roberto) 40, 51
Даглас, Мери (Douglas, Mary) 59
Дадов позориште 220
Дајер, Ричард (Richard, Dyer) 180
Даламбер (d'Alembert) 86, 87
Далас (Dallas) 191
Далеки исток 42
Дандес, Алан (Dundes, Alen) 40
Дан младости 113–117, 119, 218, 241, 243
Дворана Ватрослав Лисински 149
Дебач, Ђорђе 229
Дебор, Ги (Debord, Guy) 10, 22, 24–27, 30, 70, 98–100, 266, 274
Дедић, Арсен 121, 176
Дај, Дорис 171
Дејвис, Мајлс (Davis, Mails) 219
Дивац, Зорица 207, 209
Дивињо, Жан (Duvignaud, Jean) 22, 42, 85, 86
Дилан, Боб (Dylan, Bob) 191, 196
Димић, Љубодраг 106, 140, 254
Дионизије 52

Диркем, Емил (Durkheim, Emil) 197
диск џокеј (DJ) 189
дискографија 157–158
дискотека 116, 212–213
догађај 9, 53–62
  дистанца – трансмисија 263–264
  историја 54, 98–100, 135
  конституанта 53, 257
  модел и огледало 57
  псеудодогађај 264–265, 266
  фабрикација 54
Дом омладине 217–219
Дом синдиката 149–150, 180, 239
домови културе 220
Дравић, Милена 229
Драгачаевски сабор трубача 270
Драгићевић Шешић, Милена 19, 21
Драгојевић, Оливер 254
Дракулић, Слободан 191
Дрвар 120
Ди Ноаје, Пол (Du Noyer, Paul) 91
Дубровачке летње игре 159
Ђаповић, Ласта 209
Ђилас, Милован 106
Ђокић, Марија 204, 213
Đokić, Radoslav 218
Ђорђевић, Иван 139, 140
Ђорђевић, Јелена 10, 20, 43, 50, 52, 102
Ђорђевић, Јован 83
Ђорђевић, Тома 32
Ђукић, Радивоје Лола 156
Ђукић-Дојчиновић, Весна 107
Ђуричић, Предраг 97
Еберст, Антон 224
Европа 23, 93, 136–139, 146, 190, 195, 197, 202, 204, 268
Европска заједница 136, 139
Еделман, Марej (Edelman, Murray) 34
Едисон, Томас (Edison, Thomas) 87
Еко, Умберто (Eco, Umberto) 79, 276
електронска музика 187
  инструменти 187–188
Елтон, Џон (Elton, John) 151
емпатија – колектив 51, 56, 133, 252, 259
Енгелс 150
Енглеска 90, 92, 95, 139; в. и Велика Британија
Ердеи, Илдико 142
ескапизам 266
Етна 91
етнографско читање 11, 73
Еурипид 82
Ефес 91
ex-Yu сцена 201
EXIT фестивал 224, 236, 250, 270
жанр 144
Жар, Жан Мишел (Jarre, Jean Michel) 95
Жикић, Александар 114, 200, 207, 208, 211, 216, 217, 225, 228, 239, 241, 253
Жикић, Бојан 14, 46, 63
Жирар, Рене (Girard, Rene) 52
жири 164, 167, 239
журка 116, 202, 209, 210
Загреб 148, 149, 161, 217, 219, 221–223, 227, 229, 247, 251, 254, 255, 267, 279
Загребачки фестивал 159, 168, 182, 221, 233
Задужбина Илије Коларца 149
Зајечар 222
Запад 76, 105, 136, 137, 141, 149, 169, 201

Зарили, Филип (Zarrilli, Phillip) 41, 42
Зевс 84
Зеленовић, Радослав 254
Зубовић, Дубравка 115
Ивановић, Предраг 147
игранке 106, 107, 147
извођач 20, 47, 69, 172
  инсајдер и аутсајдер 47
Илић, Милош 226
илузија – спектакл 24
интеракција
  интерактивни спектакл 34
интернет 11, 13, 18, 61, 255
Ирска 138
Исаковић, Драгомир 149, 181
Исаковић, Мирослав 181
Исидор, Севиљски 84
Исток 105, 136, 137
историјски маркери 81
Италија 90, 92, 96, 137–138
Италијани 86
јавне сцене – догађај 57
  модел и огледало 57
јавни живот 106–107
јавни ритуал 40, 47, 105
Јајце 120
Јакшић, Душан 176
Јанковић, Цет Влада 207
Jankowjak, William R. 41, 43
Јањатовић, Петар 13, 224, 239, 240, 244, 253
Jelić, Branko 42
Jelić, Jelena 42
Jovanović, Ana 49, 67, 103
Јовановић, Мирослав 106, 140
Jovićević, Aleksandra 44
Југоисточна Европа 268
Југославија (Краљевина Југославија, ФНРЈ, СФРЈ) 102, 104–106, 110–112, 114, 116, 118, 124–126, 129, 130, 137, 141, 147, 149, 152, 154, 156, 157, 159, 161–163, 169, 173, 181, 183, 186, 201, 202, 204, 205, 217, 219-221, 223–225, 227, 251, 253, 254, 258, 259, 264, 267, 268, 276–280, 282
Југословени 253, 268
југословенска/и 146, 148
  радио-телевизија 154, 165; фестивал 160, 166; *Yu-rock* бендови 227;
југословенство 183
Кајоа, Роже (Caillois, Roger) 52, 193
Kalve, Луј Жан (Calvet, Louis Jean) 64, 66, 125, 174
Калођера, Никица 155, 160
Камперелић, Живота 110
Канети, Елиас (Canetti, Elias) 36
Караклајић, Никола 214
Кардељ, Едвард 143
Карден, Пјер (Cardin, Pierre) 174
карневал 28, 51, 72–73, 82–83
Картагина 91
катастрофа – спектакл 268
Кејџ, Џон (Cage, John) 55, 94, 266
Келнер, Даглас (Kellner, Douglas) 23, 24, 28, 33–34, 37, 39, 275
Кенеди, Џон (Kennedy, John) 136, 190
Керуак, Џек (Kerouac, Jack) 190
Кипар 139
Клајн, Иван 16, 109, 137
Клајн, Ричард (Klain, Richard) 116, 125
Клинтон, Бил 199
Клифорд, Џејмс (Clifford, James) 11
Клуб студената технике (КСТ) 220

Кнежевић, Нада 169
Ковач, Јосип 223
Ковач, Корнелије 121, 254
Ковачевић, Иван 14, 77
Коен, Ебнер (Cohen, Abner) 72, 73
Кокс, Алек (Cox, Alex) 72
Колар, Владимир 145
Коларевић, Драган 254
колективитет 45
  микро групе 37
  гледалачки 179, 248
Колмен, Тери (Coleman Terry) 198
комерцијализација 12
Комо, Пери 171
комунитас (*communitas*) 23, 236, 241, 251
Кон, Жан (Jean, Caune) 66
конвенционални спектакл 164
контракултура 184, 190, 193
концерт 54
  историја 91–93, 94–95; солистички 168–169
Коњовић, Петар 214
Коњовић, Слободан 235
Корнфилд, Арти (Kornfeld, Artie) 192
Косово 268
Косовска Митровица 126
Костић, Страхиња 85
Кострешевић, Олга 30, 103
Кострешевић, Тихомир 103
Котхај, Александар 118, 133
Кошутњак 225
Кремљ 110
Крозби, Бинг (Crosby Bing) 171
Куба 91
Кубертен, Пјер (Coubertin, Pierre) 84
култура
  социјализма 141–142
културни перформанси 41–43
културни укус 76
Куп певача (фестивал) 163
Купер, Алис (Cooper, Alice) 95, 189
Кучево 183, 184
Lajak, Pjer 87, 89
Лајко Бајац, Вера 200, 208, 243, 244
Лакер, Волтер 136, 189, 190
Ле, Бон (Le Bon) 35
Леандрос, Вики (Leandros Vikky) 139
Ли Луис, Џери (Lee Lewis, Jerry) 191
Levi-Stros, Klod (Lévi-Strauss, Claude) 63, 276
Ленг, Мајкл (Lang, Michael) 192
Leposavić, Radonja 116
Лефевр, Хенри (Lefebvre, Henri) 23, 42
Live aid концерт 197–198
Ливерпул 75
Лимијер (Lumière), браћа 87
Liri, T. 190
Лист, Франц (Liszt, Franz) 92
Лич, Едмунд (Leach, Edmund) 43, 46, 47, 63, 276
Лондон 95, 141, 189, 198, 203, 208
Лорен, Софија (Sophia, Loren) 181
Лукач, Ђерђ (Lukacs, Georg) 22
Лукић Крстановић, Мирослава 47, 75, 138, 269
Лукић, Новак 209
Луковић, Петар 13, 144, 147, 149, 155, 158, 160, 162, 173, 175, 176, 179, 183, 237
Лучић-Тодосић, Ивана 107
Љубљана 149, 223, 227, 229, 251, 267, 279

Мадона (Madonna) 34, 71, 270
Мађели, Паоло 116
Мајер, Фридрих 149
Мајерхоф, Барбара (Myerhoff, Barbara G.) 37, 40, 41, 43, 44
Мајсторовић, Стеван 202
Македонија 219
Маклуан, Маршал (McLuhan, Marshall) 22, 30, 31
Малер, Густав (Mahler, Gustav) 94
Малетић, Анђелко 214
Мандић, Irwin Душан 116
Мао Цедунг 133
Маринковић, Миодраг 150, 155, 156, 166
Marion, Divna 29
Марић, Ратка 78
Марјановић, Ђорђе 150, 158, 169, 173, 176, 179, 180, 183, 184, 229, 239
Marković, Dejan 190
Marković, Miodrag 31, 34
Марковић, Предраг 105, 141–142
Маркс, Карл (Marx, Karl) 150
Маркузе, Херберт (Marcuse, Herbert) 22
Маркус, Џорџ (Marcus, George E.) 11
маса – гомила – публика (теорије) 35–38, 106, 134
Matić, Đorđe 134, 253
Мафесоли, Мишел (Maffesoli, Michel) 37, 275
Меклод, Доналд (Macleod, Donald V. L.) 75
медији – знак – симбол 32
  порука 32
  симулакрум 31
  слика 31
медијски догађај 33
  спектакл 32, 33, 89
мејнстрим (mainstream) 71
Мекалун, Џон (MacAloon, John J.) 40, 44, 51, 84
Мексико 136
Мелодије Истре и Кварнера (фестивал) 159
Мелодије Јадрана (фестивал) 159
меморати 132, 183
Мемфис 75
менаџери 169–170, 194, 227, 237
MECAM (фестивал) 159
Мијатовић, Богомир 13, 154, 214, 215, 221, 223–224, 227, 231–234, 253, 256
микрофон 172–173
Миладиновић, Бошко 180
Милер, Глен 149
Миливојевић, Нафта Раде 179
Милошевић, Слободан 129, 133, 268, 269
Милутиновић, Жика 175, 176
Милутиновић, Спаса 147
Mirković, Ivana 72
Мирковић, Игор 254, 255
Митеран, Франсоа 69
Михаљинец, Стјепан 176
мјузикл 95–96
мода 78, 142, 146, 203, 204
  елитна 142
  излог 174–175, 199, 203, 246
Модли, Зоран 214
Модуњо, Доменико (Domenico Modugno) 180
Монро, Мерилин (Merilyn, Monro) 181
монтажа 207
Монтерej 191
Морен, Едгар (Morin Edgar) 77
Москва 110, 162
Московиси, Серж (Moskovici, Serge) 35

Московљани 162
моћ – модели 260–263
Моцарт, Волфганг Амадеус (Mozart, Wolfgang Amadeus) 92
Мочник, Растко 26, 27, 29
Mugnaini, Fabio 74
музеј 27, 185, 194
музика
  естетика и етика 20, 62–67
  значење 71
  идеологија 70–73, 143
  политичка економија 68
  ритуал 69
  слика 64
  стварно и магично огледало 62
  семантичка комуникација 62, 63–64
музика лаких нота (забавна музика) 144–145
музика света (world music) 74
музичка индустрија 137
  култура 63
  порука 64
  потреба и роба 67–70
  продукција 135, 155
  пролиферација 240
  свакодневица 140, 206
музичке звезде 194
  неофолк 267
музички идентитет 73–74
  простор – сцене 146–151, 208
  приватни и јавни ритуали 208, 241
музички спектакл 65, 66, 68, 73, 74, 75, 89, 97,137, 138, 140, 151, 164, 170, 225
Мускури, Нана (Mouskouri, Nana) 139
Нантер 88
национализам 129
националистички 269
Neimarević, Ivana 93
Немачка 55, 92, 95, 116, 137, 195
Немечек, Роберт 114, 225, 239
Нешковић, Никола 163, 214, 219
Новак, Габи 176
Новаковић, Лола 150, 163, 176
Нови Сад 208, 221, 223, 224, 236, 256, 270
номадизам: сценски, концертни 194–195
Nort, Roxer (North, Roger) 92
носталгија 56, 131
  политика 131
Њу Орлеанс (New Orleans) 75
Њујорк (New York) 148, 192, 208
Обер, Лоран (Aubert, Lauren) 67, 71, 75
обожавалац (фан) 53, 172, 176, 183, 184, 251
Обрадовић, Гордана 184
Оже, Марк (Augé, Marc) 49, 75
Олдфилд, Мајк (Oldfield, Mike) 94, 188
Олимпија 84
Олимпијске игре 40, 83–84, 110, 122, 125
омладински фестивали 220, 223–224, 232–234, 243–244
Опатија 160, 232
Опатијски фестивал 159–160, 167, 182, 221, 233, 243
опера 45, 93–95
оркестар 93, 172
Osvadić, Hrvoje 255
Павичевић, Вуко 206
Pavlović, Branko 70
Palmer, Gary B. 41, 43
панк (punk) 189, 250
паноптик 29, 46

парада 108, 109
Parzer, Michael 75
Париз 96, 207
Паровић-Пешикан, Маја 82
Paunović, Zoran 70
певач 83, 96, 161, 162,
Peković, Ratko 162, 218
Перовић, Предраг 178
перпетуација 100
перцепција 32–33, 42, 45, 46, 50, 247
Песма Евровизије (Eurovision song contest) 138–140, 163
Песма лета (фестивал) 159, 162
Petrović, Krsta 152, 154
Петровић, Љиљана 163
Пикок, Џејмс (Peacock, James) 41
Питагора 70
Plavša, Dušan 145
Платон 70
плес 147
Плесничар, Лари 225
плоча 94, 157, 158, 203, 207–208
Podunavac, Milan 104
позориште (theatrum) 84–86, 99
позорница 86; простор 60
политика
  евокације 9
  меморије 99
  музике (хијерархија, доминација, надзор, контрола) 102
  простора 75
политички ритуал 102
политички спектакл 102–105, 111, 199
поп-арт 199
Поповић, Драгана 248
Поповић, Петар 215, 249
популарна култура 70, 75–80, 114, 143
популаризација 12
популарна музика 71, 135, 145
популистички 12, 87, 112, 116
постмодерни спектакл дискурс 29, 31, 37, 39
поткултура 10, 220
  стилови/правци 206, 226, 245, 247
  генерације 252
потрошач (конзумент) 142, 170, 180
потрошња 53
Праг 134
празник
празнично 50
праспектакл 12, 81
Prelić, Mladena 56
приватни ритуал 47, 108, 147, 208
призор 16, 50, 81
Принс (Prince) 199
Присли, Елвис (Presley, Elvis) 75, 191
Прица, Инес 10, 75, 78, 142, 185, 206
Приштина 227
прослава 9
Prohić, Eleonora 65
Прошић-Дворнић, Мирјана 43
публика 36, 38, 51, 134, 250, 251
Рабле 50
радио 154–157
  фестивал 162, 166, 203
  рокенрол 94, 214, 230
радне акције 107–108, 204, 212
Radovanović, Milorad 38
Ranković, Miodrag 36
ревија 96–97
редитель 125
Reinelt, Janelle G. 42, 43
Рејндžер, Терens (Terence, Ranger) 56

репрезентативна култура 43
рецепција 32–33, 42, 45, 46, 50, 247
Рим 82
Рио де Жанерио 51
Ристић, Јован 216, 217
Ристић, Светомир 16, 84
Ристовић, Милан 14, 104, 107
ритуал дефиниција/конструкт 43, 257–259
ритуал – спектакл 49
приватно и јавно 45, 47
ритуализација 45, 49, 50
ритуална лиминална путања 58
зоне 44
поредак 46
чин 46
понашање 45
Рифенштал, Лени (Riefenstahl, Leni) 134
Ричард, Клиф (Richard, Cliff) 139
Ричардс, Кит (Richards, Keith) 193
Рњак, Душан 82
Roach, Joseph R. 42, 43
Робертс, Џон (Roberts John) 192
Робић, Иво 160, 176
рок спектакл 185, 186, 194
рокенрол 187, 189
сценски кôд 238
организациони кôд 228, 238
гледалачки кôд 247–251
концерт 195–196, 219, 227, 228, 234, 236, 244–245, 249, 251
наративи 251–256
свакодневица 200, 238
фестивали 91, 228;
open air фестивали 220, 234
Росенмен, Џоил (Rosenman Joel) 192
Rothenbuhler Eric 45
Roubal, Petr 110
Рубин, Џери (Rubin, Jery) 190
Русија 162, в. и СССР
Русо, Жан-Жак (Rousseau, Jean Jacques) 86, 87
Сабатини, Никола (Sabbatini, Nikolo) 86
Савчић, Чоби Владимир 176
САД 90, 95, 136, 171, 190, 191, 195, 197, 202, 204
Сади, Стенли (Sadie, Stanly) 90
Сан Ремо 137, 138, 158, 166, 167, 174
Сантели, Роберт (Santelli, Robert) 192
Сарајево 149, 217, 226–227, 229, 251, 279
Сартр, Жан-Пол (Sartre, Jean Paul) 67
Сатие, Ерик (Satie, Eric) 266
светковина 40, 50–53, 81–86
дистинкција и хомогенизација 262–263
спектакл 51, 59
комунистичка 108–109
рокенрол 189
метафора заједништва 51, 235, 257, 259
седиште 247
Sen-Žan-Polen, Kristijan (Saint-Jean-Paulin, Christiane) 190, 191
Сењак 210
Симурдић, Витомир 165, 214, 230–232, 243
ситуационисти 23, 24
Скендерија 150, 226
Скопље 227
Скопски фестивал 159

слет
генеза 111–117
музика 122
наратив 128–135
организација 117–123
програм 119–123;
сцена – симболи 123–129, 259
хијерархија 118, 119
Словенија 116, 207, 219, 279
Словенске попевке (фестивал) 159
Смит, Пети (Smith, Patti) 270
Сорбона 84
социјализам 102–105
културна политика 107
Спартакијада 110
Spasić, Ivana 59
спектакл
методолошки конструкт 58–62
значење 16, 17, 257–260
идентитет 61
метонимија и метафора 257
модел *нечеīа* и модел *за нешт̄о* 19, 105
референце 58–59
морфологија појма 15–22
случај и систем 49, 99, 265
функције 61
спектакл (spectaculum) 9–10, 15
diferencia specifica 18
спектакл дисциплине 103, 129, 132, 135, 164, 170, 177, 259, 260, 261, 263
спектакл еманципације 184, 259, 261, 262–263, 264
спектакл конвенције 135, 170, 177, 236, 238, 259, 260–261, 262, 263
спектакл
модерне 39, 97
постмодерна 39
спектаклизација 51, 71, 89, 214, 217
спектакуларно 17
Сплит 161
Сплитски фестивал 159–160, 168, 182
спортски догађај 20, 101
Спрингстин, Брус (Springsteen, Bruce) 71
Србија 101, 201, 258, 268, 270, 271, 274, 276, 279, 280, 282
СССР 141, 162; в. и Русија
стадион – догађај – спектакл 35, 88
стадионске свечаности 123
Stakić, Jelena 31
Сталин 133
Стамболић, Петар 107
Стамболовић, Вук 211
Станковић, Илија 236
Steinskog, Erik 66
Стефановић, Павле 145
Стигвуд, Роберт (Stigwood, Robert) 195
Стојановић, Дубравка 106, 140
Stojanović, Zoran 64
Стојковић, Бранимир 19
Стојнић, Мила 218
Студентски културни центар (СКЦ) 219–220, 236
субверзија 52, 205
Суботић, Гојко 14
Суботица 114, 223, 224, 232–233, 279
Суботички омладински фестивал 223–224, 232
Сутјеска 120
СФРЈ в. Југославија
сцена – кутија 94
сцена
опчињеност 265, 267
заводљивост, послушност 101

сценографија (инсценација) 97, 120–121, 244–245,
сценска личност 176
сценски простор 148, 172
сценско понашање
сцеснки језик 122, 170
sci – fi жанр 18
Шекнер, Ричард (Schechner, Richard) 37
Scholes, Percy A. 92
Schwanhanhäußer, Anja 75
таксономија 18, 28
Таормина 91
Тард (Tarde) 35
Тарнер, Виктор (Turner, Victor) 37, 40–43, 54–55, 190
Тарнер, Тина (Turner, Tina) 151, 219
Ташмајдан 150–151, 231
театрализација 85, 186, 199
телевизија 30, 31–32, 136, 154–157, 165, 183, 203
рокенрол 216–217, 230, 244
телесност 48
телесни
динамизам 173–174, 199–200; активизам 247
тело
рокенрол 246, 247
конвенција 176–177
језик 177
слика 127
слет 127–128
текст 125
темпоралност – спектакл 61
теоријско мапирање спектакла 20
Теразије 112
техно поворка (Love parade) 51
Тингшпил (Thingspiel) 88, 122
Todorović, Dragan 218
Том, Џонс (Tom, Jones) 180
Торг, Анри (Torgue, Henry) 71–72, 97
традиција „измишљање“ 56
транзиција 269
Трбојевић, Душан 145
Трг Маркса и Енгелса (сада Трг Николе Пашића) 115, 150, 241
Трст 203
турнеја 93, 195, 227
Турска 139
Угрешић, Дубравка 253
удружења
музичара 152
џез 153
естрадних уметника 153
урбани идентитет 146
урбани спектакл 21
фабрикација нације 73
Falassi 40
Фарж, Арлет (Farge, Arlette) 54
фестивал (festus, festivitas) 82–83, 90–91
гледалачки кôд 177–182
организациони кôд 164–170
сценски кôд 170–177
фестивал канцоне 137–138
фестивал лаких нота (забавне музике) 159
фестивалска
позорница 172
политика 161
хијерархија 165
фестивалски метајезик 176
фестивалско време 161, 167
фестивалско такмичење 167–168, 182, 239
Филаделфија 198
филм 144, 187, 193
нарација 254–255

филмски спектакл 88, 266
Фиск, Џон (Fiske, John) 32, 38, 70, 71, 76–77, 256, 275
Фицџералд, Ела (Fitzgerald, Ella) 219
ФНРЈ, в. Југославија
Форман, Милош (Forman, Milos) 96
Франкфуртска школа 22, 76
Француска 88, 90, 96, 137
Freed, Allan 185
Фрит, Сајмон (Frit, Sajmon) 186, 194, 195
Фројд, Зигмунд (Freud, Sigmund) 35
фудбал – спорт – догађај 16, 46, 48, 54
Фуко, Мишел (Foucault, Michel) 29, 103, 111, 125, 127, 274
Хабермас, Јирген (Habermas, Jirgen) 89
хабитус спектакла 38
Хајд парк 195
Хајдн (Haydn) 92
Хајдучка чесма (концерти) 114, 225, 235–236, 241–242, 249–250
Хајмз, Дел (Dell, Hymes) 38
Ханделман, Дон (Handelman, Don) 18, 27–29, 46, 57, 274, 275
Харисон, Џорс (Harrison, George) 197
Hartley, John 32
Хебџиџ, Дик (Hebdidge, Dick) 76, 78–79, 185–186, 245, 276
хегемонија значења 79
Хендл (Handel) 90
Хендрикс, Џими (Hendrix, Jimi) 188
хипи покрет 190–191, 193
Хобсбом, Ерик (Hobsbom, Eric) 56
Хојзинга, Јохан (Johan, Huizinga) 85
Хол, Стјуарт (Hall, Stuart) 79
Холивуд 174
Хоркхајмер, Макс (Horkheimer, Max) 75, 76
Хрватска 219, 254, 268, 279
Цанкарјев дом 149
Централ парк 191
церемонија 9, 37, 82, 104, 121
Купер (Cooper J. C.) 83
Coppet, Daniel 47
Коен, Леонард (Cohen, Leonard) 270
Коен, Сара (Cohen, Sara) 75
Црвени трг 110
црквени обред, церемонија 48, 89
Čabraja, Aleksandra 103
Čale, Feldman Lada 142
Чарлс, Реј (Charles, Ray) 219
Чачак 248
Чикашка школа 78
Чоби, в. Савчић, Чоби Владимир
Чолић, Здравко 121
Čolović, Ivan 79
Чутура, Б. М. 208
Џаровски, Велибор 237
Џегер, Мик (Jeger Mick) 189
џез 142–144, 146, 149, 189
Џексон, Мајкл (Jackson, Michale 34, 200
Џепина, Новак 241
Џонс, Квинси (Jones Quincy) 197
Џубокс (Džuboks) часопис 214–216, 255
Džuverović, Borisav 202
Шалон 88
Šević, Milan 162
Шекнер, Ричард (Schechner Richard) 41–42, 44

Шекспир, Виљем (Schakespeare William) 86
Šentevska, Irena 21
Šetina, Dorian 145
Шипка, Милан 16, 109, 137
Шкотска 198
шлагер 144, 160
Шопен (Chopin) 92
штампа 162, 255–256
штафета – дар (поклон) 111–115, 124–125, 259
Штраус, Јохан (Strauss Johan) 94
Шуваковић, Мишко 33, 38
Šutić Ratko 162, 218
Waldren, Jacquelline 75
YUSTAT 21

О ауторки

Др Мирослава Лукић Крстановић рођена је 1957. године у Београду. Магистрирала и докторирала је на Одељењу за етнологију и антропологију Филозофског факултета Универзитета у Београду. Научна сарадница је у Етнографском институту Српске академије наука и уметности. Посебна научна интересовања и рад у оквиру институтских пројеката односе се на истраживања и студије из области етницитета и миграција, политичке антропологије, студија културе и популарне културе. Главно дело је књига *Срби у Канади – живот и симболи идентитета* у којој су представљени резултати истраживања емиграцијских процеса током студијског боравка у Канади. Објавила је и преко шездесет научних радова у домаћим и иностраним етнолошким и антрополошким научним публикацијама. Учествовала је на већем броју европских конференција и конгреса (EASA, SIEF, ESSHC и др.) и члан је међународних антрополошких асоцијација. Била је дугогодишњи члан међународне редакције и европске асоцијације DEMOS (са седиштем у Дрездену) у оквиру чијег рада је држала предавања о домаћој етнолошкој продукцији. Добитница је награда „Боривоје Дробњаковић“ из области етнологије.

CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

316.7:394
316.7:394 (497.1)

ЛУКИЋ-КРСТАНОВИЋ, Мирослава, 1957–
Спектакли XX века : музика и моћ / Мирослава Лукић Крстановић. – Београд : САНУ, Етнографски институт, 2010 (Нови Сад : Будућност). – 313 стр. : табеле, граф. прикази; 20 cm. – (Посебна издања / Српска академија наука и уметности, Етнографски институт ; књ. 72)

На спор. насл. стр.: Twentieth Century Spectacle. – „Ова монографија јесте резултат истраживања у оквиру пројекта Етнографског института Српске академије наука и уметности 'Антрополошко испитивање комуникација у савременој Србији' (147021), који у целости финансира Министарство за науку и технолошки развој Републике Србије." → стр. 13. –Тираж 500. – О ауторки: стр. 313. – Напомене и библиографске референце уз текст. – Библиографија: стр. 285–298. – Summary: Twentieth Century Spectacle : music and power. – Регистар.

ISBN 978–86–7587–060–9

а) Спектакли – Антрополошки спект б) Спектакли – Југославија (СФР)

COBISS.SR-ID 174839564