

**Мирослава Лукић-Крстановић**  
Етнографски институт САНУ, Београд  
eisanu@sanu.ac.yu

## Етнографско тумачење публике\*

EXIT NOISE SUMMER FEST\*\*

Фестивали заузимају значајно место на планетарној пијаци друштвених комуникација. Они представљају догађаје, светковине, скупове ритуала и произвођаче симбола у хипертрофираном облику. Музички фестивали јесу инверзија живота, али и његова копија. *EXIT noise summer fest* је највећи музички фестивал у Југоисточној Европи. Намера интердисциплинарних истраживања 2002. године (учествовало 50 истраживача) била је да се на репрезентативном узорку од 500 испитаника добије слика једног културног догађаја и његових протагониста, пре свега, публике. Као члан истраживачког тима, своју анализу заснивам на том обимном материјалу.

*кључне речи:* фестивал, спектакл, светковина,  
публика, популарна музика,  
семантика буке и тела.

Читање музичког спектакла обухвата две интерактивне зоне: публику и сцену. Музички фестивали су много више од сценског дела, они су

---

\* Текст је резултат део истраживања *Јавне светковине и ритуали* у оквиру пројекта бр. 1868: *Савремена сеоска и градска култура – путеви и трансформација*, који финансира МНЗЖС РС.

\*\* Истраживања *EXIT noise summer fest-a* обављена су у сарадњи са Центром за социолошка истраживања Филозофског факултета у Новом Саду чији је организатор и кординатор Жолт Лазар. Истраживачи су били студенти новосадског универзитета. Комплетну обраду статистичких података је урадио Жолт Лазар. Поред обраде анкета којом је обухваћено 500 испитаника, интервјуисала сам 35 посетиоца фестивала, направила видео записе (VHSC – три касете), обрадила *press clipping* и промо – материјал. Овај рад је допуњен и претходним истраживањима средњошколки и средњошколаца у Београду; Мирослава Лукић – Крстановић, *Vox adolescentiae, Мој јавни живот и спектакли*, Обичаји животног циклуса у градској средини, Посебна издања Етнографског института САНУ 48, Београд 2002, 145-163.

рефлексија и креација друштва. Моја намера је да расветлим музички спектакл са становишта културне и социјалне комуникације. Основне методолошке матрице су светковина, ритуалне путање и наративни догађај. У њиховим пољима се успостављају симболичке интеракције између искуства и слике. Стога је етнографско раслојавање усмерено на два примарна актера сложене комуникацијске мреже: тело – акција и бука – представа. Њихова међусобна кореспонденција даје спектаклу легитимитет визуелног и чулног поретка који је друштвено каналсан. Вишеслојно читање фестивала заснива се на перцепцији, статистичким и фактографским подацима који чине једну од многих интерпретацијских прерађевина намењених бољем разумевању друштвених стварности.

## Музичка сцена на тржишту спектакла

Спектакл<sup>1</sup> је мултимедијални и сценски производ у коме се одвија промет визуелних и звучних перцепција → звук је изражајно средство спектакла → висока фреквенција звука представља се у виду буке → бука као акустички производ звука трансмитује се у поруку → порука ствара доживљај и утисак → од доживљаја и утиска настају симболичке представе о буци.

Да ли је спектакл *псеудодогађај* (Гиј Дебор), или *визуелна представа живота* (Жан Дивиньо), или *виртуелни проводник* (Жан Бодријар)? Спектакли као такве конструкције круже планетарном пијацом. Музички фестивали, ти путујући супермаркети, постају бизнис – институције које задржавају универзалну форму *festum*<sup>2</sup> прекомерности. Они су направили искорак од празновања и уживања постајући медијско тржиште, туристичка атракција и подлога за све врсте престижа и моћи. Друштвено време мери се датумима фестивала као што су *Pepsi Sziget, Ibiza, Love Parade, Glastonbury, Paleo festival* и многи други. Према речима Срђана Марковића, менаџера, реч је о две хиљаде фестивала у Европи, док их само у Енглеској има око две стотине, чији су капацитети од хиљаду до три стотине хиљада људи.<sup>3</sup> То је незанемарљив комуникацијски промет.

У Србији музички концерти и фестивали остављају траг мегаспектакала на микронивоу. Протеклих деценија они су исписали својеврсну историју музичког и идеолошког звука/буке – од соцреалистичких игроказа и дисциплинујућих слетова, преко поткултурних сцена револта, конвенционалних позорница популарне музике или комерцијалних светковина фолк наслеђа. Колико је само музичких догађаја постало носећа конструкција у борби за политичку моћ и читав корпус друштвених (псеудо)вредности протекле

---

<sup>1</sup> Видети: Guy Debord, *The society of the Spectacle*, New York 1995; Žan Divinjo; *Sociologija pozorišta*, Beograd 1978; Žan Bodrijar, *Drugo od istog*, Beograd 1993.

<sup>2</sup> *Festum* – реч латинског порекла, значи: празник, свечаност, светковина. У етимолошком коду фестивали су задржали своју првобитну функцију.

<sup>3</sup> Интервју са Срђаном Марковићем у *EXIT News*, br. 1 – godina 1 – 01.07.2002.

деценије. Таква театрализација живота је само усисала оно што се током последњих година дириговало из центара медијске (читај: политичке и финансијске) моћи, а инкорпорирало у клубовима, кафићима, журкама, свадбама и осталим пратећим сценама животног циклуса. Овде је реч о концептима културних образаца који су кроз звецкање антагонизама креирали животне стилове. Музички репертоар се задовољавао мегаломанијом локалних звезда који није прелазио праг националног атара. Бити саплеменик у кружењу музичких сцена на текућим глобалним пунктовима деведесетих година остајало је често на виртуелном нивоу. Транзициона померања након 2000. године омогућила су да многе виртуелне слике постану и реалност: гостовања страних бендова, музичких звезда ставили су Београд и Нови Сад на *booking* листе<sup>4</sup>, што је први корак у стратешком позиционирању државе на музичком тржишту. Угошћавање чувених музичких звезда постало је исто толико важно и престижно колико и долазак страних државника. С друге стране, локалпатриотске снаге музичке естраде имале су велики уплив у свакодневну културу младих. Истраживања међу средњошколкама и средњошколцима показују да је публика поларизована на оне који се у потпуности задовољавају домаћом сценом обликованом према инстант музичким стандардима<sup>5</sup> и на оне који се радују сваком промету преко граница. Тако на пример у одговорима које сам током лета 2002. добила од младића и девојака о присуству на музичким спектаклима, један број се определио за мегаконцерт фолк звезде Светлане Ражњатовић, а други број за одлазак на EXIT noise summer fest. Негде између провлачили су се љубитељи етно – трубачке светковине у Гучи. У служби адолесцентског, променљивог идентитета ова груписања указују на културне дистинкције, али и на све веће присуство потпуно изукрштаних стилова и догађајног искуства: отуда љубитељи EXIT-а у Гучи, трубачи Бобана Марковића на Pepsi Sziget-у итд. Можда моћ спектакла на релацији бука-тело-технологија превазилази моћ музичких стилова.

## EXIT 2002: прибежиште у ритуалима и светковини

Ритуали су композиције намерних конструкција понашања актера → Светковина је метафора заједнице у којој се дестилише метаискуство културно стимулисане акције → У ритуалима и светковинама стиче се утисак учествовања, а у спектаклу – свеобухватног (над)гледања и монтирања.

EXIT noise summer fest је за три године исписао галопирајућу историју бунта и забаве. Свој експериментални пут започео је 2000. године, надовезујући се на протестне акције *Шаком у главу* против режима Слободана

<sup>4</sup> Познато је да се припреме и резервације о гостовањима познатих певача и бендова одвијају по стриктним плановима који представљају сложену мрежу понуде и потражње.

<sup>5</sup> Овде мислим, пре свега, на неофолк товревине под називом „турбо фолк“ који је прерађевина у краткорочни „народни производ“. О феномену турбо-фолка као неофолк или техно фолк видети: Ivana Kornja, *Naknadna razmatranja o turbo-folku*, Kultura 102, Beograd 2001, 8.

Милошевића и изданака турбо-национал империје. Субверзивна бука постала је ритуализовано окупљање Новосађана у протестном ангажману отпора режиму Слободана Милошевића. У провокативној буци креирали су се културни концепти који су на површину избацили маргинализоване и табуисане принципе мултикултурализма, људских права, отворених граница, а против ксенофобије, национализма, ратничке етике. Наравно да је музика у таквој мисији највећи гласноговорник. Интернационални ЕХИТ програми академског и фестивалског типа стигли су и до Новог Сада и ту започели свој *open air*<sup>6</sup> живот. Од ванинституционалних форми, након промене режима, ЕХИТ се постепено изграђивао у фестивалску институцију којој је и естаблишмент отворио врата – градска влада, републичко министарство, фирме – спонзори и нека звучна имена. Како је реч о фестивалу који окупља велики број људи са богатим програмом учесника и бројним разноврсним манифестацијама, јасно је да се ова забава и задовољство третира као озбиљан посао у који су укључени професионални тимови: промотери, *booking* менаџери, урбанисти, финансијери – донатори и спонзори, агаенције за адвертајзинг,<sup>7</sup> обезбеђења, *press* центри, истраживачи, сценски дизајнери, инфраструктура града. Дакле, послови око организације су институционализовани и хијерархизовани, са елементима етаблираних улога и статуса. Када су тако зацртана правила у бирократском дизајну, онда су анимација и контрола усмерене на прописану и пожељну презентацију. С друге стране, музички спектакл као светковина подразумева преображај поретка у слободне структуре, што се исказује кроз елементе карневала као друштвене инверзије и субверзије. Овај фестивал, као и већина сличних у свету, ушао је и у сферу интереса и профита, па тиме загарантовао себи статус угледа, моћи и престижа на културној, политичкој и економској сцени. Но, иза бирократског метадизајна, као огледала друштва, остаје музичка дифузија за хиљаде младих који у њој виде прибежиште у светковању.

Музички фестивал се одржава у време летњих солстиција у последње две године. Епицентар вишедневног спектакла је Петроварадинска тврђава, која је од центра града удаљена око један километар. Међутим, централна зона ЕХИТ фијесте подразумева сложену комуникативну мрежу, састављену од више пунктова као означених зона груписаног просторног искуства. То су *communitas*<sup>8</sup> простори односно места окупљања потенцијалних актера ЕХИТ спектакла: аутобуска и железничка станица, Трг слободе (Милетићев трг), простор код католичке катедрале, Змај Јовина улица, Позоришни трг и плато Српског народног позоришта, Београдски кеј, односно чувени Штранд,

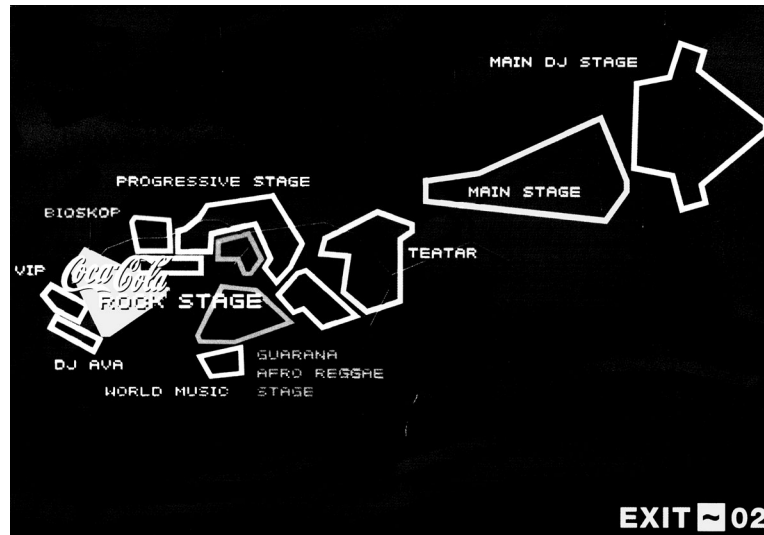
<sup>6</sup> Све више је у употреби термин *open air* фестивали или концерти који означавају догађаје под ведрим небом.

<sup>7</sup> Последњих година има све више професионалних рекламних агенција (*advertising agency*).

<sup>8</sup> Појам *communitas* увео је Victor Turner као посебан облик људске интеракције, супротстављајући га појму структуре – систему закона, хијерархија регулисаних друштвеним поретком; в. Victor Turner, *Dramas, Fields and Metaphors, Symbolic Action in Human Society*, Cornell University Press, 1990, 36-50.

Варадински мост, улице које воде на тврђаву, шума, односно плато испред Филозофског факултета, где је смештен камп за време фестивала.

EXIT фестивал је светковина у којој доминирају елементи ритуалне праксе репетитивне и високостилизоване радње. Читање EXIT ритуала подразумева да се прати путања понашања и мењања статуса њихових актера.



Мапа Exit-а 2002.

У контексту светковине, *communitas* зона повезује свакодневне активности, афинитете и ангажман на пољу музике и забаве са несвакидашњим догађајем. Како је музика епицентар за већину „егзиташа“<sup>9</sup> и осталих љубитеља „јаког звука“, значајно је нагласити да је контакт са музиком свакодневни пртљак уз учење, у кафићима, на журкама, уз ћаскање или гледање ТВ програма. Већи проценат одговора подвлачи оно што је опште познато: музика је стимулација, релаксација, мотивација. Друштвена граница сврстава музику у поље доколице.

Уз које активности најчешће слушате музику?	%
док радите/учите	21
док се одмарате	42
док се рекреирате	7
док се дружите	21
уз све активности	9

<sup>9</sup> Термин „егзиташ“ користи се у делу медијске кампање, али је постао и идентификациона ознака.

Музичко задовољство свакодневице усаглашено је са друштвеним нормама камерних простора, док догађајно задовољство подлеже правилима и контроли на великим просторима. Бука са прозора је санкционисана, а бука на отвореном и омеђеном простору је дозвољена и контролисана. Одвајање од друштвене свакодневице и улазак у музички простор представља згуснуто искуство у коме се успостављају нове ритуализоване активности. То подразумева одређену врсту конвенција и формалног понашања, али и одступања од форми контроле ка претпостављеној слободи.

EXIT fest је амбивалентан случај – догађај. Присуство на овом фестивалу је потпуни рез, али и усаглашавање са свакодневним ритмом: време завршетка школске године, крај испитног рока, годишњи одмори или викенди. Прелаз из свакодневице у догађај подразумева следеће параметре: просторна мобилност, нови статуси који успостављају измењене улоге учесника – аудиторij, публика, извођачи, организатори, фестивалске службе, гости и др. Једни постају инсајдери догађаја тј. његови носиоци и конзументи, а други – аутсајдери догађаја.

Бити конзумент EXIT festa подразумева реализовање основних задатака партиципијента, а то је одлука и реализација плана. Одлука да се дође на музички фестивал подстакнута је интересовањем и могућностима реализације, што подразумева, пре свега, улагање новчаних средстава у куповину карата, организовање и планирање боравка у Новом Саду. Мотив доласка обухвата: музички програм, спектакл, провод, дружење. Интересовање за фестивал је делимично иницирано и маркетиншком кампањом, али и ранијим присуством и искуствима са овог догађаја. Дифузија информисаности ширила се од усмених информација чуо/чула до телевизијских спотова, цинглова, флајера, билбордова, а нешто мање – посредством радија, штампе и интернета.

<b>Како сте сазнали за летњи музички фестивал EXIT-02?</b>	<b>%</b>
посредством ТВ спота	23,4
посредством радија	5,8
посредством дневне и периодичне штампе	2,4
посредством плаката	11,0
посредством флајера	4,6
посредством интернета	2,6
посредством усмених информација (чуо/чула сам од других)	50,2

Шта ово значи? Говоркања-гласине, као усмени проводници уз електронске и медијске инсталаторе, представљају хало ефекат у комуникативној дифузији. Гласине и говоркања су пулс надолазећег расположења, сасвим близу онога што се сматра јавним мњењем. У односу на медије, усмена и електронска комуникација имају могућност избора, креирања и надградње сопствене слике о предстојећем догађају.

## Путовање у средиште

Ритуализоване зоне су згуснуто просторно понашање и искуство, као перформативне радње које се исказују кроз репетитивне, експресивне и симболичке интеракције.<sup>10</sup> Оне се могу ишчитавати кроз фазе сепарације – одвајања од друштвене свакодневице кроз лиминалне фазе – и фазе агрегације односно поновног враћања у свакодневицу, са новим евокативним искуством нарације догађаја.

Полазак, путовање и одредиште јесу главне координате ритуалне путање из друштвене свакодневице у друштвени догађај. Без обзира на удаљеност, путовање је увек замишљени прелаз из једног живота у други. За потенцијалне „егзиташе“ то почиње од тренутка куповине карата у свом граду и припрема – ко, с ким, када и како? Колико је дестинација удаљенија, толико је и стратегија путовања сложенији чин. Путовање је, углавном, колективна акција. Издвајам неколико кључних момената за ЕХИТ путника/путницу: 1. За већину средњошколаца и студената новчани трошкови су приоритетни (карта за девет или за три дана + превоз аутобусом или возом + смештај). Девојка из Ниша одређује се за ЕХИТ након двоумљења „море или ЕХИТ“; 2. Посебна стратегија за запослене је и како издвојити дане годишњег одмора, или се пак ослонити само на викенд-одсуство; наравно, има и оних који се одређују на једноноћни боравак; 3. Долазак у Нови Сад подразумева решавање проблема адаптације: код пријатеља, у изнајмљеној соби, у кампу, или спавање под ведрим небом. У време тоталне економске асиметрије спектакл је вишедневно скупо задовољство. И како неки наглашавају, све улази у стаж сналажења и калкулација: „карта се замењује за храну, спавање за пиво“. Однос између млађих (16 – 24 година) и старијих од 25 година показује степен комодитета, што значи – сигурнији смештај и превоз. Главна интеракција између дошљака и домаћина реализује се у правцу пријатељских и сродничких веза, које управо у тим светковним данима добијају пуни замах. Нови Сад се открива као блиска пријатељска и сродничка оаза. Дакле, обично сналажење и понуде у виду туристичког плакатирања нису синхронизоване или довољно доступне. Путници-гости имају своја правила у ритуализованом кретању означених тачака у граду: код катедрале или код неког од поткултурно означених кафића, у кампу или на Штранду, на Мосту или на уласку у Тврђаву. То збијање у редове јесте важна *communitas* инфо-станица.

У досезању симболичког средишта музичке буке путник пролази и кроз телесни активизам путовања. Долазак на одредиште након неколико сати проведених у аутобусу, возу или аутомобилу подразумева телесну ангажованост која се разликује од свакодневног ритма. То се убрзо усклађује са новим стањем: *ми мењамо дан за ноћ/ми мењамо ноћ за дан* – девојка ме подсећа на

<sup>10</sup> Дефиницију ритуала видети: Jelena Đorđević, *Ritual*, Enciklopedija političke kulture, Beograd 1993, 1018.

стихове песме групе ЕКV. Тело је у приправности, снабдева се залихама и опушта пред предстојећи екстатички узлет.

„Осећам се као да идем на Вудсток“, речи су једног путника који се вероватно у свом „ходочашћу“ поистовећује са поткултурним митом о срећном заједништву. Извлачећи ову флоскулу из претходног миленијума, оновремене поруке рокенрол масе нису се много промениле. Или су остале као копирани стандарди првобитних хипи изума.

### ***Communitas* камп или саплеменици<sup>11</sup>**

Камп представља посебно просторно искуство у коме функционишу аутономија, поредак и слобода. За разлику од осталих актера фестивала, кампери су стални становници ЕХИТ светковине. Камп је инсталиран у малој шуми, испред Филозофског факултета, надамак кеја и моста. Из кампа се види Тврђава која је преко пута реке. Камп је посебна територија која има своје границе, администрацију, тржишна правила и обавезе. Сваки кампер, да би закупио простор (600,00 дин. плус 150,00 дин. депозита), добија картицу за шатор и картицу за личну идентификацију. У разговору са младићима и девојкама могуће је издвојити неколико разлога оваквог камповања: упознавање и дружење, летовање и независност.

Основни принцип кампа је нови друштвени ред који кампу даје статус надгледања и комуникације. По чему се овај камп разликује од ма ког другог омладинског кампа на планети? Ни по чему. Камп је епицентар у коме је најизраженија аналогија музика – дружење. Сви који желе да се својим очима увере да су на једном месту смештени Мађари, Канађани, Чачани, Нишлије, Кикинђани, Никшићани, Словенци и други, могу да прошетају кампом као „резерватом различитости“. Овакво дизајнирање камперског живота (уз радионице, панел дискусије о људским правима и мултикултурализму) представља другу страну друштвене реалности, потиснуте из деценијског поретка ксенофобије, национализма и криминала. Или је то само театрализација замишљеног и стварног живота? Један момак, резигнирано пакујући свој шатор – незадовољан камперским условима, прокоментарисао је своје шаторско окружење: „Ови тамо су ти глобалисти, а ми овде буквалисти“. Неки дан касније тројица момака који су се представили као „гробар“, „панкер“ и „избеглица“, имали су своје монологе као анархо-Србо-реге-гробарски идентитетски корпус, оличен у изгледу и понашању. За поткултурног аналитичара ово би био занимљив посао дешифровања и деконструкције значења по аналогији изгледа, понашања, музичких и идеолошких опредељења. Изглед и понашање којим се представљају у кампу јесу животне приче исписане на њиховим телима, које нису ништа друго до контроверзне стварности између осећања мржње и слободе или потпуне апатије.

---

<sup>11</sup> Michel Maffesoli уводи термин „tribes“ племена која означавају формације различитих микро група или микро група. в. Michel Maffesoli, *The Time of the Tribes, The Decline of Individualism in Mass society*, Sage publications, London 1996, 6.



Камперски *communitas* функционише по принципима конвергенције, чији је основни циљ осећање заједништва и блискости. Тако се спонтано успостављају односи солидарности, узајамног разумевања, (ис)помоћи и заштите. Међутим, категорија заједништва и солидарности увек подразумева однос ми/други, јер се зближавање заснива на дистинкцији контраста. Овогодишњи камперски живот је био карактеристичан по једној репетитивној активности, а то је једноминутно врштане и урлање у целом кампу. Овај, како је један момак назвао, „примордијални крик“ представља симбол ослобађања. Шаторска заједница има аутономију са посебним просторним обележјима, као што су нпр. вреће за спавање и путни пртљаг у шаторима или око њих, затим иконографски реквизити попут слике Џимија Хендрикса која је окачена на дрво... Мале територије су проходне зоне отворених граница пре-познатљиве онима који су их креирали.

### Музички спектакл на домаћем терену

ЕХИТ светковина је закупила Нови Сад – у масовности, бучности, различитости, другости. Девет дана, нон-стоп. Нови Сад живи амбивалентним животом, уобичајено и празнично. Да ли је реч о укрштеним стварностима, па и о контрастима у којима учествују и инсајдери и аутсајдери? Све указује на један празнични ритам који једни прихватају, а други не. Тако се пролазници окупљају око мале позоришне трупе у центру града, постајући и сами део импровизоване светковине, док за друге Новосађане сваки догађајни акт изазива немир. Контраст између новосадске свакодневице и егзиташке светковине постоји. Једном броју грађана смета промена саобраћајног режима, а „егзиташима“ недостају ванредне саобраћајне линије у јутарњим сатима. И једни и други се, коначно, адаптирају на новонастале услове и призоре.

Поред инфраструктуре, примаран је и економски моменат који успоставља нове позиције власти и новца. И овај фестивал, као и многи други, погодан је за „дивљање цена“ које се доводе у директну везу са буком и телесним активизмом: узбуђење и опуштање, глад и ситост. Као и на свакој светковини, конзумирање прекомерности конституише принцип губитка, док се продајна моћ консолидује кроз интерес добитка. Већ првих дана Штросмајерова улица према Тврђави претвара се у прави вашар-бувљак, чији власници тезги запоседају улицу са задатком да окрепљују „егзиташе“. Што је ближи циљ, окрепљивање храном и пићем има свој већи финансијски ефекат. Такво тржиште је увело и нови жаргонски израз: „егзиташке цене“. Односно, успостављени су нови тржишни односи између власника и организатора, произвођача и потрошача, купаца и продаваца. Наплаћивање простора, исплаћивање простора, коришћење услуга успоставило је ред на дивљем тржишту утолико што се знала хијерахија. Спектакл није само друштво за себе, него и његова рефлексија.

У самој логистици новосадског фестивала, поред одређеног броја стручњака из других градова и држава, био је ангажован и велики број Новосађана. Урбанистичка стратегија фестивала је подразумевала да се води рачуна не само о безбедности ЕХИТ-а, него и о безбедности града. Такође, циљ

организатора је био да културни догађај остави иза себе што мање провокативних, инцидентних ситуација. Слика – трансмисија је усмерена у правцу чистог и безбедног града. Пројекат је подразумевао ангажман великог броја стручњака задужених за урбанистичке и акустичке потенцијале Тврђаве, енергетске потенцијале града, комуналне ресурсе, саобраћај, хитну помоћ, јавну безбедност. Ова светковина је успоставила и одређене дистинкције управо у регулисању друштвене структуре и деловања разноврсних група и групација. Градски хабитус се поларизовао на инсајдере и аутсајдере, тј. на учеснике/гледаоце, ангажоване учеснике (службе логистике), пасивне посматраче, симпатизере и незаинтересоване грађане. Оваква интеракцијска дистинкција одређена је посебним културним параметрима, који нису само производ музичких стилова него и комплетне културне, односно идеолошке климе на овим просторима. Дакле, бити за или против ЕХИТ-а, рачунајући и трећу категорију „равнодушних“, даје реалну слику овог летњег тренутка. Она се заснива на стереотипима па и на представама: шта је пожељно, а шта није, каква је слика потребна за напоље, а каква за изнутра. У вредносној стандардизацији јасно се поларизују ставови који не показују однос према овој манифестацији, већ према друштву: „Бука и маса уништавају Тврђаву, то је питање заштите споменика“; „Тврђава је идеалан културни простор за таква дешавања, јер је дислоциран од центра, а пружа много могућности у смислу културних креативности“; „Бука уништава околне зграде“ – жале се неки станари; „Ма то није тачно, јер се једва чује до реке“ – коментаришу успутни пролазници; „Има прљавштине у граду“ – опет ће дежурни критичари, „Град никад чистији“ – утисак је старца који храни голубове итд. Push-pull фактор буке и масе поларизује људе на оне који су њоме привучени и оне који су одбијани.

У првој фази могу се издвојити ритуализовани елементи у груписању искуства, који успостављају зону буке као културне дистинкције и културног означавања у телесном активизму прегруписавања. Живи се двоструким животом – свакодневице и светковине: „Водићемо те на клошарење да пратиш наш живот од 'Пантелије' до Тврђаве“; „Идемо на купање, па онда на Тврђаву“; „Данас имам породичну славу, а онда увече на Тврђаву“; „Спавам преподне, будим се поподне, а живим ноћу“. Пошто је ЕХИТ – бука потенцијални произвођач културног догађаја, тело се појављује као потенцијални потрошач. Међутим, улазак у епицентар спектакла доводи буку и тело у равноправан положај производње и потрошње. Фестивалска бука не може без телесних активности, које на тај начин постају важан употребни чинилац спектакла.

## Топографија спектакла: у епицентру буке и тела

EXIT светковина се у свом ритуализованом облику сада сели у зону лиминалности,<sup>12</sup> где се успоставља нови поредак улога, односа, понашања и интеракција: категорије оних који раде и оних који уживају, који зарађују или троше, који штите или су заштићени. Улазак у централну зону спектакла представља физички прекид са пређашњим стањем, али су истовремено у њему инкорпориране препознатљиве друштвене структуре, чинећи посебан микрокосмос. Одредићу EXIT мапу, по којој се могу пратити зоне интеракција и фазе у понашању на релацији буке и тела, кроз културне координате идентификација. Први корак је да се успостави однос између музичких стилова и музичке сцене.

У дискурсу Хебдицове теорије поткултура стил је „међуигра између разних нивоа друштвених формација“,<sup>13</sup> што успоставља хомологије на релацији музика, изглед, понашање. Да ли су деценијска изолација, сиромаштво и *ратнички шик*<sup>14</sup> довели до нејасне *поткултурне преференције* што су показали резултати прошлогодишњих истраживања EXIT-а?<sup>15</sup> Да, у свом потпуном минимизирању поткултурних различитости или хибридизације стилова. Али поткултурни буквар није више оно што је био, или се поцепао у безброј херметичких стилова који се све више умножавају или истом брзином нестају. Поткултурни стандарди су прича из прошлог миленијума; овомиленијумски друштвени контекст има(ће) нека друга правила у прегруписавању. Зато треба почети испочетка и не ослањати се на зацртане форме прапоткултурних стилова, иако је њихова канонизација још увек одређена. Дакле, EXIT поткултура јесте спој друштвених формација и поткултурних форми. Рећи за себе са поносом да си „панкер“ или „тврди металац“, „растафа“, „коровац“, „стари рокер“, „даркер“, то<sup>16</sup> је етикета измиксованог стандарда/представе о означеним поткултурним стиливима. Ове етикете имају две могућности у значењима. Једна је друштвено означено читање музике које се прихвата и у коме се препознаје абецеда одређених праваца. Затим, понашање и изглед су означени ефекти у постојећој аналогiji.

<sup>12</sup> По Тарнеровој конструкцији „liminality“ је средиште у коме се одвија прелаз „status-sequence“ из детерминисане друштвене структуре на позиције *communitas* као егалитарног стања у коме се одвија ослобађање од тих структура...Vicotr Turner, *n. d.*, 237.

<sup>13</sup> D. Hebdidž, *Potkultura: značenje stila*, Rad, Beograd, 1980, 86 – 87.

<sup>14</sup> Ратка Марић у тумачењу омладинске поткултуре деведесетих година издваја зоне ратничког шика: а. зона преваре и тривијалне употребе патриотских осећања, б. зона метка, дизелаша, кримоси, рекеташи и др. у Ratka Marić: *Potkulture zone stila*, Kultura 96, Beograd 1998, 25-33.

<sup>15</sup> Žolt Lazar, *Omladinske potkulture i publika EXIT-a*, u Omladinske potkulture i publika EXIT-a (rezultati istraživanja), Centar za sociološka istraživanja Katedre za sociologiju – Filozofski fakultet u Novom Sadu, Novi Sad 2002, 30.

<sup>16</sup> Етикетирање се односи на следбенике музичких праваца као што су *punk, metal, hard core, black metal, reggae, rock mainstream...*

Мартинке, пиво иду уз музику *The Clash* или *Haladno pivo*<sup>17</sup> и уз представу о анархо обележју. Међутим, шта још показује један шаренолики фестивалски хабитус? Њихов изглед никако није био одређен музичким вокацијама. Одевни пакет фармерке-мајица-патике доводи се у контекст „бити уобичајено обучен“ што је извучено из стандарда модне свакодневице. И за девојке и за младиће нема посебних правила. У родној идентификацији младићи и девојке се приближавају не толико сличном изгледу, колико односу према том изгледу. Изглед подразумева две функције: удобност – патике се боље „ваљају по прашини“, или стилизацију у неком пренаглашеном елементу – као што су фризура чирокане, дредови или афро-кикице. Удобност је споразум са друштвено пожељним понашањем, а стилизација јесте одступање од те удобности. То је играње улога и пут ка театрализацији. Наглашени изглед је битан само да би се уклопио у комплетну слику спектакла. Извучени детаљи постају погодан медијски експонат и ту се негде њихова намена завршава. Уобичајени (82,3%) и наглашени изглед је каналисан модом која је обичај једног друштвеног тренутка, са погледом у своје огледало.

### Гранична рампа између реда и слободе

Збијање у редове, односно мноштво људи на степеницама које воде у Тврђаву или на паркинг простору код Ловотурса, представља прву зону згуснутог искуства. Гранична рампа је контролни пункт који је састављен од два реда контролора-обезбеђења и полиције задужене за детаљан претрес сваког посетиоца. Мере заштите, безбедности и контроле представљају прописе који одређују релацију између норме и обавезе. Ту почиње део између закона и моралне аутономије. На једној страни су законитост, сигурност и извесност, а на другој страни су неправилност, неизвесност и право на интегритет. Уз сву логистику, не може да се предвиди свака могућност синхронизованог деловања с ове и оне стране рампе, где се, по правилу, успоставља интеракцијска игра између регуларности и нерегуларности. Утврђујем следеће типове односа између контроле и посетилаца:

- Тип односа који је регуларан и конвенционалан;
- Тип односа који је конвенционалан и регуларан са одговарајућим коментарима. Контролори се жале на неред, а посетиоци у детаљном претресу виде угрожавање личног/телесног интегритета (у жаргону „бити изваћарен“);
- Тип интеракције који је нерегуларан, али конвенционалан. То подразумева да се договорно између контроле и посетилаца успоставља одређена проходност по принципу услуга („имамо свога гарија/типа на улазу“);

---

<sup>17</sup> Група *The Clash* се узима за водеће представике панк музичке сцене седамдесетих година, док се група *Haladno pivo* из Хрватске поставља у раван ретро панк модела ех-у сцене.

- Посебан тип је нерегуларна логистика помоћу које је могуће „надмудрити компјутерску логистику“;
- Коначно, ту су и нерегуларни „уласци“ у којима се заобилазе контролни пунктови (провући се, прескочити, успузати). У ову групу спадају они који у пустиловној акцији себи обезбеђују место јунака у наративном искуству;

Ови односи нису случајни, већ су засигурно огледало стварности – између поретка и његовог извртања, закона и његовог кршења.

Збијено мноштво људи се након контролног пункта распршава у ми-колективе; „Једва чекам да се са својим друштвом распем на Тврђави“, успут коментарише једна девојка. Познати се проналазе, непознати се упознају. У овој зони мапа исцртава јасне пунктове груписања и кретања. Постоје дизајн простора и логистика окупљања. Дизајн простора је урбанистички пројекат постављања пет бина, мали анфитеатар, отворени биоскоп, који су програмски разврстани по прецизно одређеним местима на Тврђави, тако да свака позорница представља ентитет за себе, са лимитираном акустиком и светлосним ефектима који не прелазе границе њеног простора. Посебно место хепенинга је и *back stage*, простор иза бине који означава врх сценске хијерархије. То је забрањена зона и зона дириговања спектаклом у коју има приступ сценска елита. Разноврстан декор *back stage-a* су сви они/оне који себе у том тренутку сматрају значајним сценским артиклом. Испред бине је празан простор, ограђен чуварима и оградом, а негде на средини гледалишта – скела са микспултом. Нови урбанистички простор је уклопљен у постојећи, тако да се нпр. *rock stage* налази одмах поред Музеја, *reggae stage* близу хотела итд. Поред ових објеката спектакла, ЕХИТ простор чини и маркет-сервис зона, састављена од тезги са fast food и пићима, рекламним и другим реквизитима. Хитна помоћ, односно волонтери Црвеног крста, смештени су у шаторима поред сваке бине (једну екипу чине три до четири девојке и младића). Приватно-јавни ресурс услуга чине и закупљени кафићи и неколико бутика; затим, простори намењени артистичким програмима (котрљајућа лопта, жонглери). Простори уметничких атељеа задржавају своју аутономију. Испред својих уметничких павиљона уобичајено седе и ћаскају уметници и њихови пријатељи. Ову просторну дисперзију на неки начин модификују и зоне окупљања придошлих посетилаца. Свако брдашце, клупа, зидић, дрво и зелене површине јесу места која чине својеврсне друштвене оазе за одмор и дружење. Уз такву просторну мапу успоставља се и одговарајућа топонимија. „Налазимо се код чесме“, или „испред кафића“, „код мостића“, „код сата“, „код улаза у тунел“, „с десне стране *rock stage-a*“ итд. Ова топонимија је релевантна из више разлога. Прво, то је просторни оријентир у сналажењу. Друго, то је друштвени оријентир у груписању. И треће, то је културни оријентир у препознавању и приближавању „својој“ буци. У том контексту могу се издвојити три вида масе: маса у ходу, згуснута маса и распршена маса. Ретко ће се чути од било кога да је „lost in space“, или како једна девојка каже: „У овој маси свуда налетим на неког познатог“. Однос према маси, гужви, покретљивости, великој акустичној и визуелној фреквенцији није узнемиравајући за актере ЕХИТ-а. Они су, коначно, због тога и дошли.

Да ли вас присуство у маси:	%
узбуђује	32
одушевљава	30
узнемирава (плаши)	3
нервира	9
оставља релативно равнодушним	26

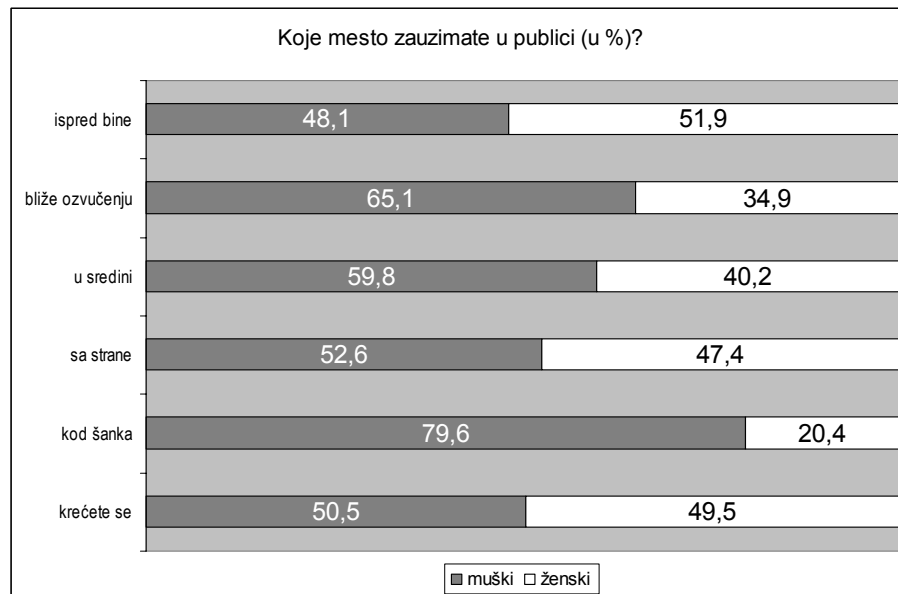
Вишечасовно стајање, кретање, пробијање, скакање, седење, подразумева једну перманентну телесну динамику која је некад самоконтролисана, а некад вођена стихијом. Па ипак, добар познавалац масе знаће и тактике у сналажењу: узак пролаз, двосмерни редови, ићи у ланцу држећи се за руке или рамена итд. Ове зоне успостављају своје дистинкције између тишине и буке, светлости и мрака, мировања и кретања. То ће јасно да разликују они који се нађу на Тврђави. Још једна потврда ритуалног реда и рутине.

### Симболички дијалог буке и тела

Следећа зона која подстиче интеракције јесте центар музичке буке и телесне хиперчулности и хиперактивности. Светковина сада успоставља нови поредак који се зове спектакл. У том свеобухватном и свевише магнетном пољу делују две привлачне силе посматраног и посматрајућег. У таквој корелацији сцена је посматрани објекат, као што је то и посматрајућа публика – из оптичког угла сцене и медија. Кроз вишедимензионалну перцепцију: публика – сцена – видео бим – камера – ..., не добија се свеобухватни тоталитет, већ сегментирани тоталитет. Да би бука и тело постали симболичке слике које подстичу одређене представе, оне се прво препознају у знаковним системима. Бука се ослања на знаковни систем акустике, односно таласног кретања звука. Звуци означавају мелодијски ред, хармонијски склад и ритам у заједничком пољу музичке консонанце који, трансмитујући се до чула рецепијената, постаје порука/смисао. Чулни осети подстичу емоције и телесну динамику и тако се успоставља дијалог са музичком буком, не као са звуком него као са смислом. Замишљени улазак у звук, односно музике уживо успоставља механизам слике која се перцепира на чула. То што је већина посетилаца одговорила да су ту због провода, музике, дружења и – на крају спектакла – само је један одскок у доживљаје/утиске.

Одговори на анкетна питања, како се групишете, која места заузимате, како се понашате, потврђују или не потврђују оно што истраживач не може прецизно да региструје. Заузимање места на оваквим концертима јесте стратешка вештина која има своја правила: за оне који желе да буду у првим редовима, или добро да виде и чују, или само да чују, или где је најжешћа „фрка“, са „погледом одозго“ – са брда, дрвета, скеле, неког стуба итд. Места испред бине су „усијана“ зона, јер близина сцене ствара осећај припадности или додира са њом. Потпуно предавање сцени је доживљај који подсећа на

зауостављени кадар. Фановци/фановке<sup>18</sup> су главни актери концерта, па на тај начин стичу статус посебних јунака који су саставни део сценске слике. Бити поред озвучења или у блиском контакту са буком – опредељење је оних који се у тој силини осећају, како неки кажу, „моћно“. Такве позиције себи бирају више младићи него девојке. Или они који у стимулативном „допу“ мисле да су и сами хипертрофирани. У средишту збијене масе налази се следећа ударна зона. Позиција из средишта публике има двоструку перцепцију: осећај да је баш то место одакле се све види и осећај да се налази у жаришту интензитета. И младићи и девојке потврђују да су то важна места на концертима. За позиције са стране опредељују се они који та места сматрају безбедном зоном. Стајачи са стране више су у функцији посматрача и оверивача кључале масе. Шанк је простор који представља фреквентну зону на релацији жеђ – бити у *speed*-у. У томе предњачи мушка страна публике, која из шанка црпе стимулативну снагу. За пробијање до шанка обично се бира један из групе, који је главни снабдевач уколико га шанк не задржи. На тај начин се усклађују фреквенција и оптерећеност на одређеним пунктовима. Кретање кроз масу између стејцева представља резултат вишесатног програма, где је трансмисија порука у сваком часу и проточна инфо-станица. На тај начин функционише интерактивна мрежа изван регистроване монолитне слике масе.

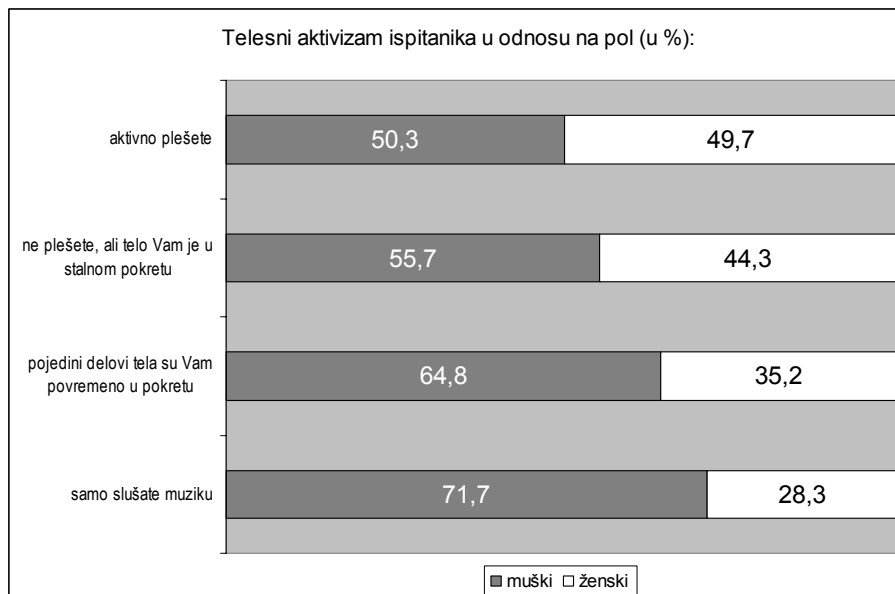


Када су у питању поткултурни музички сценарији, могу се утврдити одређене правилности. Већина гледалаца на рок, панк, ска, реге концертима држе се згуснутог, једносмерног груписања према сцени – збијена тела и

<sup>18</sup> У свакодневном жаргону данас се скоро искључиво користе речи фан (енг. fan – обожавалац), stage – бина, speed – брзина, core – под стимулансима и др. Ово је савремени планетарни речник као водич кроз музичку комуникацију.

блиски контакти. Међутим, техно, *rave* атмосфера, DJ инсталације и ласерско-електронски дигитални виртуализам распршују перцепцију на безброј индивидуалних тачака. Уместо збијене групе у заједничком доживљају, на стотине појединаца се препушта самосвојном доживљају. Сцена је свуда и нигде, јер простором доминирају инсталације које стварају привид сваком-своје-средиште. Инсталација је изнад колективног тела и буке.

Дисперзија звука и његова јачина јесу главни носиоци понашања. Електроакустична димензија преобраћа музичку матрицу у генератор произведеног мишљења које се зове Бука. Специјални ефекти, које користе електрични инструменти и ритам машине, у потпуности делују на алфа ритам аутономног нервног система, изазивајући посебан сензибилитет. Трансформација мелодије и хармоније звука, која се доживљава као бука/музичко дело, представља ту међуигру између две културне датости – музике звука и музике буке. У овом случају тело одговара на музику буке као културни модел. Како? Комплетан телесни активизам – играње испољава се у ритмичним покретима целог тела или појединих делова који реагују на јачину звука, односно буке као представе о колективном осећању. Следећи резултати истичу родну поларизацију у смислу женске игре и мушких покрета.



То што девојке више играју, а младићи више гестикулирају доводи нас до оних симболичких граница у тумачењу еротизације женског тела и мушких покрета који истичу снагу. Но, та родна граница на већини концерата овакве врсте много је мање уочљива него на фолк-денс-поп хепенинзима. Покрети су мање униформисани, па тиме и групно неуједначени и разноврсни. Такође, близина бине и озвучења више подстиче тело на акцију, јер се управо тада верује у делотворност носача звука као потенцијалне спознаје и идеје о епицентру буке.



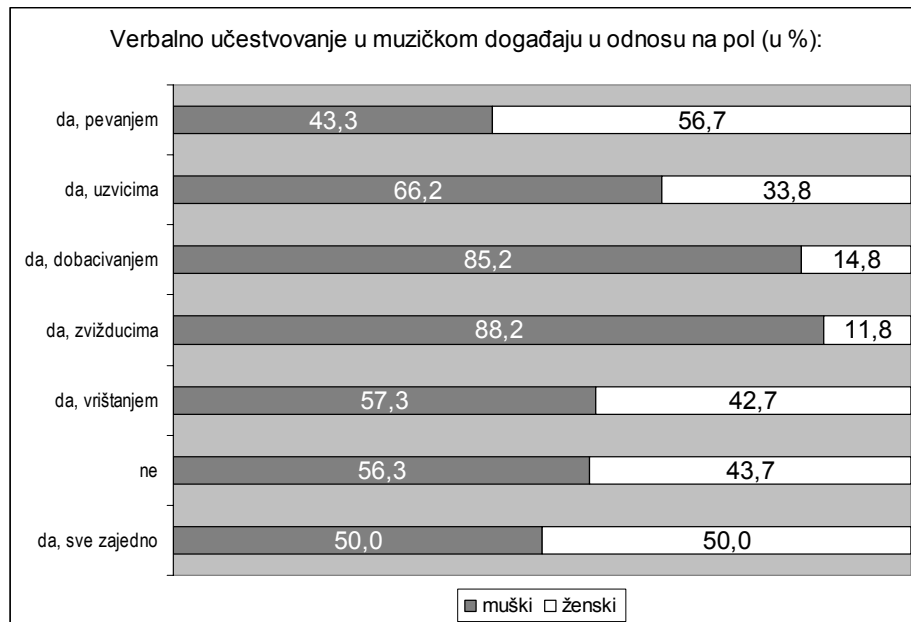
Ангажованост на концерту подразумева невербално и вербално понашање. Невербално понашање обухвата низ покрета и радњи који су стандардни ритуали рок хепенинга, односно означених поткултурних стилова.

- Пљескање високо подигнутих руку у ритму, скандирање или таласање руку, представа је јединства и пожељна редитељска слика масе. Управо овакви кадрови су често медијски забележени и фотографски заустављени. Гестови у виду показивања једног прста, два прста, три прста, ђавољег знака или песнице, у контексту музичког садржаја, имају своја симболичка значења (на пример песница означава бунт, три прста српство, два прста победу). Дакле, звуци инкорпорирани у гласу и гесту јесу пошљаоци и примаоци порука. У овом случају гестови исказују и јасне друштвене и политичке поруке проистеклих из актуелних догађаја деведесетих година. Песница и три прста постају водећи симболи који повезују различите јавне дискурсе – утакмице, митинге, концерте.
- Таласање у публици је један од сценарија којим се постиже ефекат преношења замишљене енергије, односно снаге масе.
- Један од уобичајених рокерских положаја је ношење на леђима, тзв. „кркаче“. Овај положај је опонашање улоге животиње и јахача, којим се појединац издиже у односу на остале стајаче. Посебан положај је и дизање тела које се у хоризонталном положају носи од руку до руку. Једна од учесница овај положај коментарише: „То је једна врста трансa, *feeling* је као да тонеш у публику“.
- Скидање одеће и махање њеним деловима представља тренутак када се сузбија свака друштвена норма у правцу слободе тела.
- На концертима, посебно панк и хард-кор звука, ритуализоване су игре „шутке“ и „пого“. У средишту публике или ближе бини формира се једна група младића који започињу игру гурања, шутирања и скакања. „Пого“ као ретро-панк ритуал, оличен у „шуткама“ са елементима гурања и туче, улази у поље драматизације групне представе, при чему гледалац постаје сценски актер. Протеклих година се добар део оваквих сценарија на концерте преселио са фудбалско-навијачких трибина, на којима је била препознатљива и ратничка реторика.
- Глава, као основни чулни конструктор, постаје део покретачке машине, стварајући осећај заноса и вртоглавице. То дуплирање стварности је уједно и њено потискивање. Сви наведени говорни обрасци тела допуњени су и одређеним реквизитима који, такође, исписују адекватну симболику – пиротехнички реквизити у виду упаљача и др.

Ова правила су крајње флексибилна, али су ипак контролисана и каналисана. Омеђени простор кретања успоставља једну фиксирану релацију између извођача и публике, у којој су улоге тачно одређене. У томе спектакл потискује елементе светковине који воде ослобођењу, али и *извртању на зло*. Осећање припадања и спајања доводи се у везу са еротизацијом тела и родним улогама, са културним стандардима понашања публике, али и са друштвеним и политичким контекстом јавних деловања. Кроз понашања публике

успоставља се спона међу различитим догађајима који исписују једну друштвену стварност.

Уопштено, вербална комуникација на концертима је симплифицирана. Јачина и интезитет звука и телесни активизам ограничавају вербални акт на једноставне форме изражавања, од артикулисаних звукова до простих реченица/стихова, чији је смисао наглашена порука у друштвеном контексту. Постоје три типа вербалних комуникација између артиста и гледалаца. Први тип проистиче из садржаја музичког дела, који симултано успоставља контакт између извођача и гледалаца. То су епизоде сједињавања микрофона и хора публике. Други тип је укрштена комуникација између сценског актера и публике као актера. Трећи тип је монолог сценског актера. Ево шта кажу резултати истраживања: у родној идентификацији девојке се више опредељују за врштање и певање, а младићи – за добацивање и звиждање.



У међусобном надгласавању иде се на оне могућности које пружају највећи ефекат. С друге стране, међуигра мушких и женских гласова указује на њихов статус у тренутном културном и друштвеном акту обожавања и клицања, доминације и потчињености. С обзиром на то да је сваки спектакл програмирани механизам, вербална комуникација има свој почетак и крај у кулминирању овација, плескања, скандирања. Просторна конфигурација Тврђаве и сценографски пројекат EXIT-а са више бина подстакли су перманентну флукуацију људи и разноврсност понашања. Како се концерти допуњују и позоришним представама и пројекцијама филмова, онда је јасно да понашање публике следи просторне, друштвене и културне смернице јавних ритуала.

Спектакл је сам по себи стимулативно средство, односно –

бука, светлост, гомила узбуђују и опчињавају појединца. Захуктавање звука који продире у тело подстиче таква осећања или искорак доживљаја. Шта онда у таквој корелацији траже стимулативна средства? У одговорима 30% испитаника нема опредељивања за стимулативна средства. Остали проценти граде разноврсни мозаик коришћења стимуланса.

Да ли користите стимулативна средства?	%
алкохолна пића	3.7
опојна средства	2.4
не	30.5
да, све	1.5
пиво	22.7
жестока пића	2.0
вино	6.8
екстази, пиво, вино	2.8
екстази	2.8
марихуану	6.7
марихуану, вино, жестоко пиће	2.2
пиво и марихуану	11.5
пиво, екстази, марихуану	1.5
пиво и жестоко пиће	2.6
кокаин	2

Уживања и задовољства обично се завршавају на следећи начин: јефтине напите и прекомерно дозирање једнако колапсу, „овердоузу“ или повреди; вредносни систем уживања, односно узбуђења, диже и цене њихових стимуланса. Ова размена између цене и наркотика постаје корелација у којој тело трпи или је главни носилац таквог односа. У којој мери култура концерата подразумева стимулативна дејства? Бити и на тај начин културно обележен, подстиче одређене реакције метаболизма, као размене материја у организму (убрзани или успорени пулс, адреналин и др.). Извештаји дежурних волонтера за прву помоћ показују да на хиљаде присутних има у просеку 100 интервенција, и то више посекотина и повреда од туча него стимулативног колапса – што је често у вези. На крају, тело догађаја постаје жртва тела свакодневице – поспаност, мамурлук, промуклост и др. Поставља се питање: у којој мери ће све напреднија технологија спектакла заменити хипертофирану слику стимуланса.

До тог одговора једно је сигурно: тело и бука спектакла нису херметички догађајни систем, јер спектакл са собом носи свакодневицу, као што је – обрађену – поново предаје животном циклусу. Зато је *EXIT noise*

*summer fest* много више од спектакла, он је друштвена вредност, политички став или животни став онакав какав сваки његов актер носи са собом.

***Post festum*: наративни догађај**

И после фестивалског искуства тело и бука продужавају своје трајање. У причи. То је нова ситуација у наративном коду догађаја. Евокативни исечци, сложени у епизоде, монтирају слике у којима се појављују актери приповедачи/јунаци и слушаоци. Никако занемарљива фаза, јер тек тада настају они преломни моменти када се утисци вреднују и оцењују. Захваљујући наративу и евокацији, ЕХИТ фестивал постаје догађај. Време евокације је исто толико интензивно колико и време доживљаја. Бука и тело, као текст/слика, постају главни носиоци прича. Прича се о ефектима спектакла, о музици, о акцијама и понашању. Ауторизација меморије одвија се у смеру догађајне слике које су сервери официјелне ЕХИТ политике, као маркиране тачке једне будуће хронике – музичке и фестивалске историје. Меморије у колажу појединачног и заједничког сећања подразумевају већу дисперзију ставова, те наративни догађај улази у делокруг вредносног система. Управо та евокативна искуства јесу главна покретачка полуга у концепирању и реализацији свих будућих спектакла овог типа.