

Miroslava Lukić-Krstanović

Etnografski institut SANU, Beograd

miroslava.lukic@sanu.ac.rs

KONSTRUKTI I MODELI SPEKTAKLA: METODOLOŠKA MAPA/ ISTRAŽIVAČKA INSTALACIJA

Apstrakt: Kako istraživački obraditi fenomen spektakla koji komotno i samouvereno opstaje u svakodnevnoj upotrebi bez bojazni za bilo kakvim objašnjenjem; kako spektaklu pružiti šansu da se izgradi u metodološki mehanizam pogodan za antropološko tumačenje; kako spektakl problematizovati da bi se otkrila njegova značenja i uloge – tema je ovog rada. Antropološko i etnografsko čitanje podrazumeva da se razotkrije ideološko, birokratsko i kulturološko lice spektakla kao javne scene i arene. U ovom radu se prati put metodološkog mapiranja fenomena kao konstrukta, istraživačkog proizvoda i modela. Istraživanja su fokusirana na period od pedesetih godina dvadesetog veka do danas u Srbiji, sa metodološkom koncepcijom i istraživačkom instalacijom, koje provociraju suštinu spektakla u pravcu odgonetanja slojevitosti i složenosti pojave.

Ključne reči: spektakl, metodološka mapa, istraživanja, društvo, kultura.

Antropološka i etnografska istraživanja jesu naučni produkti na birokratskom tržištu koje diktira svoja pravila ponude i potražnje. Prema tim pravilima izbor istraživačkih tema zavisi od uslova i ponude institucionalnih strategija (čitaj: projekata); institucionalni naučni programi se rukovode okolnostima koje diktira aktuelna politika i tržište (čitaj: finansije), a lični istraživački afiniteti i interesovanja uspevaju nekako da kalkulišu sa birokratskim zahtevima i izbore za svoje ciljeve. Naučni rad i birokratski metajezik direktno se konfrontiraju, što podrazumeva poseban istraživački raspored snaga. U proteklih petnaest godina radeći na temi političkih i kulturnih scena, etnološki rečeno, javnih rituala i svetkovina koji su prerasli u fenomen spektakla, imala sam prilike da se direktno suočim sa pitanjima, dilemama u koncipiranju problema istraživanja, potom, istraživačkog kodiranja u projektski sistem i institucionalne valorizacije od strane nadležnih bordova (recenzenata, odbora).^{*} Fenomen spektakla do sada nije

^{*} Moja proučavanja javnih rituala i svetkovina, koji su obuhvatili i fenomen spektakla, bili su tema u prethodnim projektima Etnografskog instituta SANU kao što su:

registrovan u posebnu naučno – istraživačku oblast, verovatno zbog nestalnog transdisciplinarnog karaktera, te su komunikacija, kultura i društvo ostali na dominantnim pozicijama naučno-administrativnih registara i klasifikacija. Svoje utočište, spektakl kao predmet istraživanja je za sada našao u projektu/oblasti antropološkog ispitivanja komunikacije – ukoliko se jednog dana ne osamostali u poseban projekat ili naučnu oblast.¹ Međutim, moja ideja nije bila da spektakl naučno promovisem u fenomenološko izdanje *per se*, već da ga suočim sa društvenim, istorijskim i kulturnim okolnostima i pokažem da on nije naivni, ničim izazvani i lagodni igrač javnih stvarnosti, već da ih itekako reflektuje i kreira. Pa da počnem sa njegovim razotkrivanjem.

Spektakl – konstrukt

Neosporno je da se kulturne i društvene pojave u javnoj sferi delovanja sve više spektaklizuju u vizuelno – scensko i hipertrofirano izdanje *društva za sebe*.² Nauka je fenomen spektakla prisvojila onda kada je u njemu prepoznala fenomenološki izazov, pogodan instrument za čitanje svih vidova stvarnosti i relevantnog vodiča u razumevanju kulturnih i društvenih kretanja. Naučno prizemljen i istraživački razotkriven, spektakl gubi onu svoju upotrebnu draž glasovite i svevideće nametljivosti koja se podrazumeva u zoni percepcije. Njegovo pozicioniranje u naučnom diskursu podrazumeva eksplicitno i hermeneutičko čitanje dovoljno distancirano od viška svakodnevne upotrebe i fluidnih značenja.³ Fenomen tako ulazi u svoju uobičajenu putanju pojmovne prerade (morfologija i taksonomija), teorijskog redefinisanja, metodološkog mapiranja, istorijskog rekonstruisanja, semantičkog dekodiranja i funkcional-

projekat – *Etnološko proučavanje simboličke komunikacije (1995-2000)*, projekat *Savremena seoska i urbana kultura – putevi transformacije (od 2001-2006)*, projekat *Antropološko ispitivanje komunikacije u savremenoj Srbiji (2006-2010)*. Sve ove projekte je u potpunosti finansiralo MNTR RS.

¹ Predavanje koje sam održala u okviru seminara *Antropološka agora u organizaciji* Centra za etnološka i antropološka istraživanja na Filozofskom fakultetu 2009. godine nosilo je naziv *Ka antropologiji spektakla – zumiranje "Eurosonga", "Guče", "Egzita"*. Moram priznati da sam ideju naziva antropologija spektakla obezbedila predlogom "ka" i time ostavila još dovoljno prostora za preispitivanje.

² Nezaobilazno Diborovo delo *Društvo spektakla*, filozofsko – sociološki traktat, bio je i ostao okosnica svih rasprava o spektaklu i njegovim intervencijama na društvenu stvarnost. Ovo delo, ma koliko udaljeno od digitalne ere, (prvo izdanje 1967.) nema premca, bar u onome što je ponudilo – teoriju spektakla, podložnu novim kritičkim obrtima u nedovršenim procesima spektaklizacija postojećih i nadolazećih društvenih stvarnosti (Debord 1995).

³ Na njegova fluidna značenja u istorijskom i sociološkom kontekstu ukazao je Sreten Vujović (Vujović 1997, 39/152).

nog reaktiviranja. Sa tog aspekta termin se prvo konstruiše u sinoptički oblik za potrebe naučnog manevrisanja, a potom se dovodi u polje društvenih realnosti proizvodeći obrasce odnosno modele.

Spektakl je misaona konstrukcija koja ima za cilj da objedini pojmove pod etiketom sveprisutne scene/ekrana. Kada se kaže *spektakl* misli se slikom, zvukom, veličinom, dinamikom. Idući dalje, ulazi se u jedno složeno polje produkcije značenja pojma sadržano u subjektivnom i objektivnom utisku i izrazu. Uvrežena je navika da se ovaj pojam koristi kao nešto što se jednostavno podrazumeva. Ali da li je tako? Da li znamo šta mislimo kad kažemo spektakl? Ili, da li je u njegovom delokrugu sadržano sve što mislimo da je spektakl? Njegova upotreba se zasniva na složenom vrednosnom aparatu koji konstruiše čineve zapažanja i utisaka u postizanju statusa prizora i predstave. Značenje spektakla ulazi u domen slobodne interpretacije, jer se oslanja na deskriptivne i metaforičke strukture, maskirane u atribut kao što su ekshibicija, grandioznost, atrakcija, senzacija. Značenja se dalje oslanjaju na gradaciju, na viši stepen javne predstave i scenskog dela – na šta su verovatno i mislili izumitelji džingla za koncert Rolling Stonsa u Beogradu "Ovo nije koncert, ovo je spektakl". Gradacija pojmu spektakl uvek daje superiornu ulogu u postizanju sveobuhvatnog efekta gigantizma zasnovanog na totalitetu percepcije i recepcije. Pridevska odrednica *spektakularno* proširuje polje značenja i upotrebe ove reči. Spektakularno iskazuje dramski efekat nečeg što je uzbudljivo i nesvakidašnje (teško je dokučiti šta kreatori vesti pod tim podrazumevaju) kao što su *spektakularno* ubistvo, *spektakularna* pljačka, *spektakularna* sahrana, *spektakularno* venčanje, *spektakularna* ljubavna afera, *spektakularni* doček državnika ili ispraćaj i dr. Dakle, svaka pojavnost postaje subjekat i objekat u pojmovnom poretku spektakla, odnosno makro znak javne reprezentacije. S druge strane, bodrijarovski rečeno, česta upotreba reči *spektakl* poništava njegovu suštinu, jer se sve ekranizuje i spektakulizuje, te se postavlja pitanje da li spektakl više i postoji u svom osnovnom pojmovnom obliku. Pojam spektakla je teško taksonomski odrediti, jer se u birokratskom metajeziku ne prepoznaje kao posebna odrednica (regulative, ekspoziture, izveštaji), a njegovu ulogu *genus proxima* preuzimaju odrednice *događaj* ili *manifestacija*.

U naučno - metodološkom smislu, spektakl se može odrediti za klasu pojava vizuelne i scenske podloge sa složenim poretkom organizacije, izvođenja i gledanja u hipertrofiranom izdanju i sa efektom masovnosti. Teorijska montaža spektakla se oslanja na postojeća tumačenja iz oblasti sociologije, teatrologije, arhitekture, muzičkih teorija, scenografije, istorijske umetnosti, scenskih tehnologija, studija medija⁴⁴ i dr. Njegova anatomska građa pokazuje se pogodnom za naučna diseciranja, i što je važnije, složenost takve građe pogoduje pojavi novih

⁴⁴ O prožimanju savremene kulture i društva u fokusu medijskog spektakla pisao je studije slučaja Daglas Kelner. (Kellner 2003).

specijalizanata u razotkrivanju njegovih odlika – na primer antropologije performansa.⁵ Međutim, antropologija se ne može samo zadovoljiti konstatacijom da kultura ima performativni karakter (ili je to jedan od mogućih pristupa), već se mora usmeriti i na komunikacijsku mrežu u proizvodnji i reprezentaciji raznovrsnih kulturnih i društvenih sadržaja, što umnogome usložnjava ovaj fenomen. Sa stanovišta društvenih i humanističkih nauka spektakl se posmatra kao složeni mehanizam koji deluje uz pomoć kulturnih formi, društvenih, ideoloških formacija, ekonomskih strategija i birokratskog dizajna, gradeći komunikativne nivoe stvarnosti sadržane u proizvodnji, reprezentaciji i potrošnji takvog dobra/robe. Radi toga, valja stvoriti putanju po kojoj se kreće proučavanje ovog fenomena, a koja se rukovodi koordinatama dijahronijskih i sinhronijskih preseka. Neophodna je nit koja će spektaklu dati antropološko ili etnografsko lice. U antropološkoj literaturi ne može se naći sveobuhvatna studija o spektaklu ili kako tvrdi Bimen: "antropolozi su sporo preuzimali proučavanje spektakla" (Beeman 1993, 381). Do sada su se antropolozi koncentrisali na raznovrsne oblike javnih rituala i svetkovina, ne ulazeći u polje njihove spektaklizacije.⁶ Pomeranje diskurzivnih granica je neminovno, posebno kada se radi o analizi savremenih festivala, sportskih megadogađaja kao što su Olimpijske igre, političkih kampanja, religijskih procesija i, pre svega, muzičkih scena i filmske umetnosti. Uz pomoć spektakla reprezentativnoj kulturi i društvu daje se posebna vizura značenja, koja se projektuje kroz procese teatralizacije, ritualizacije sa elementima svetkovine i programiranja događaja. Referencijalne jedinice – ritual, svetkovina, događaj – uzimam za matrice spektakla. Oni predstavljaju zamišljene konstante/okvire okupljanja, grupisanja, prepoznavanja, prikazivanja, identifikovanja društvenih grupa, potom, obrasce ponašanja, kreiranja sistema vrednosti i simboličku komunikaciju. Spektakl u mreži rituala, svetkovina i događaja, upućuje na raznovrsna iskustva i kumulativnost interakcija, što se ne može upakovati u aluzivne i enigmatične pristupe. U metodološkom mapiranju i formalnom uokviravanju spektakla, rituali su potrebni radi uspostavljanja redosleda i pravila aktivnosti. Svetkovine se kreću po putanji kolektivne kohezije i empatije u simboličkim indetifikacijama. Događaj spektakl uvodi u temporalnu zonu montiranih narativa i slika, te proširuje polje percepcije i recepcije u transmito-

⁵ Osamdesetih godina dvadesetog veka antropolozi i teatrolozi pronašli su zajednički intertekstualni jezik u tumačenju kulturnih performansa: Turner, MacAloon, Schechner, Da Matta, Myerhoff, Kapferer i drugi. Skrećem pažnju na dve publikacije koje su važne reference za proučavanje i povezivanje rituala, teatra i spektakla: *Rite, Drama, Festival, Spectacle, Rehearsals Toward a Theory of Cultural Performance* (ed. John. J. MacAloon 1983); *By means of performance, intercultural studies of theatre and ritual* (ed. Richard Schechner and Willa Appel 1990).

⁶ Jelena Đorđević skreće pažnju na fenomen spektakla na njegove simboličke forme izražavanja i odvajanja od ritualnog jezgra (Đorđević 1997, 189).

vanju poruka. Spektaklu je potrebna njihova komplementarnost u iskazivanju slojevitosti vizuelnog i scenskog polja, koje uspostavlja demarkacione linije između izvođenja, gledanja i nadgledanja; učestvovanja i prisustvovanja. I to je taj presudni momenat kada spektakl prelazi u jako polje praksi, doživljaja i iskustava; kada nije samo efemerna pojava, već i proces sa tendencijom trajanja i perpetuacije. Idući antropološkim tragom ne možemo se samo zadovoljiti spektaklom kao gotovim proizvodom i njegovom ulogom na gledalačku recepciju. Istraživanje spektakla predstavlja dugotrajan proces fabrikacije u kojem učestvuje veliki broj aktera. Uzmimo na primer Ligu šampiona ili Pesmu Evrovizije ili Reading festival ili karneval u Brazilu, *live aid* koncerte, dodele MTV nagrada – koji se planiraju više godina, u čijim stvaranjima učestvuju organizacioni komiteti, brodkasting sistemi, menadžerski timovi, scensko-inženjerske agencije, buking mejkeri, sponzori, donatori, nacionalni i satelitiski programeri; zatim, volonteri, portparoli, tehničari, scenski radnici, pa na kraju gledaoci, internet korisnici (nastavite sami prebrojavanje!). Ovaj spisak, uključujući i istraživače, pokazuje složenu mašinu spektakla pokrivenu, ponekad, bilionskim auditorijumom. Jasno je da proučavanje, posebno od strane jednog istraživača, ne može obuhvatiti sve aspekte spektakla, ali ga može problematizovati i dovesti u metodološku ravan koja osposobljava teren za čitanje.

Naglašavam: rituali, svetkovine i događaji predstavljaju formulu u čitanju spektakla. Kada se spektakl kreće putanjom rituala onda se uočava sistem pravila i strategija u obrazovanju proizvodnje kao predmeta/robe. Spektakl se može raščlaniti na ritualne skupove odnosno prakse i faze koje stvaraju prostornu i vremensku zonu dešavanja. To je prva lekcija koja se uklapa u ono što se zove ritualna putanja od segregacije sa svakodnevicom, ulaska u liminalni prostor i liminalno vreme spektakla do (de)agregacije odnosno vraćanja na pređašnje propozicije svakodnevnog života sa novim iskustvom spektakla. Ritualna putanja uspostavlja posebne društvene uloge, ponašanja i vrednosne sisteme između privatnog i javnog sektora, insajdera i autsajdera, pojedinačnog iskustva i grupne povezanosti, stalnih i promenjenih uloga aktera, statusnih i hijerarhizovanih pozicija moći. Kondenzovana imaginacija u pojedinačnom i kolektivnom doživljaju ulazi u polje svetkovine koja pojačava simboličku glazuru. Slika svetkovine okuplja ljude stvarajući imaginaciju zajedništva pogodnog u plasiranju veličine vizuelnog, scenskog ili medijskog dela, a što se vrlo lako može ideološki instrumentalizovati. Nije retko da su mi spektaklomani govorili: *Svi smo se osećali kao jedno; disali smo kao jedno; divno je bilo videti to jedinstvo* itd. Radi se o onim momentima u transmitovanju poruka kada se spektakl prikazuje u hipertrofiranom izdanju, kada se raspršena iskustva zgušnjavaju u jedinstveni utisak što pogoduje stvaranju drugačije, idealizovane i glorifikovane reprezentativne stvarnosti. Simbolička projekcija spektakla sa elementima svetkovine iskazuje se kroz raznovrsne forme – od estetizacije do prestupa, od praznovanja do usmeravane ceremonije, od ludičke aktivnosti do noromirane predstave. Doga-

đaj je važna konstitutivna jedinica spektakla koji uspostavlja distancu prema *sada, ovde i uobičajeno*. On je izbor isplaniranih slučajeva da bi bio saopšten i re-produkovan. Događajna percepcija i recepcija gradi se na simboličkoj stvarnosti - teksta povezanog srednjim članom "rekonstrukcijom i intepretacijom". Da bi spektakl i događaj postali komplementarni, neophodno je da se utvrde osnovne merne jedinice i pokretačke snage: stepen važnosti i neponovljivosti, intezitet delovanja i vremenska distanca. Da li će svaki muzički, sportski ili politički događaj postati spektakl ili *vice versa*, zavisi od stepena medijskog plakativiranja, inteziteta doživljaja, memorijske separacije i narativnog montiranja. Spektakl je, takođe, sredstvo u remontiranju istorijskog događaja što se često pokazuje kroz reanimaciju istorijske prošlosti u vidu jubileja, praznika, proslava i drugih svečanosti.

Sada je jasno da se spektakl može posmatrati višedimenzionalno. Jedna dimenzija spektakl postavlja u situacioni prostor i geografsku distribuciju, druga dimenzija je njegov vremenski kôd (društveno i istorijsko vreme), a treća dimenzija uspostavlja vezu između ideoloških/birokratskih formacija i kulturnih formi stvarajući svojevrzne identitete spektakla. Kroz situacije, temporalnost događaja i identitete oblikuje se spektakl. Kada se to prevede na konkretne slučajeve istraživanja, onda se čitanje odvija prema utvrđenoj etnografskoj formi: kako se spektakl ispoljava kroz organizaciju, izvođenje i gledalački auditorijum; kako se spektakl oblikuje u mrežu simboličkih komunikacija i kolektivnih identifikacija; kako se spektakl transmituje kroz memorijski tekst i naraciju. Pojemovni i teorijski konstrukt uspostavljaju red, ali i proširuju vidike tumačenja ovog fenomena. Ukoliko se ide na dubinsko sagledavanje fenomena, spektakl se može dovesti na jednu realnu opciju tematskog i problem-skog fokusiranja njegovih specifikirajućih obeležja bilo da je reč o sportskim, političkim, filmskim ili muzičkim scenama. Moja istraživanja su se orijentisala na spektakle koji uspostavljaju vezu između muzike, ideologije i ekonomije. U toj konstelaciji snaga, scene popularne muzike se najbrže i najviše transformišu u spektakle, često čineći prethodnicu svim budućim scenskim i vizuelnim dostignućima. Estetsko i etičko uplitanje u muzičku stvarnost, muzička potreba i roba, muzika kao ram za ideološke strategije, muzika – identitet i amblem jesu parametri koji problematizuju spektakl za diskurzivno čitanje.

M e t o d o l o š k a m a p a

Referentne matrice: ritual, svetkovina i događaj

Semantičke jedinice: pojava, slika, tekst

Konceptualne ose: geografska distribucija i situacijska konfiguracija
društveno i istorijsko vreme
kultura i ideologija

Spektakl – instaliranje istraživačkog proizvoda

Proučavanja se sada mogu razmahati po društvenom i istorijskom kontekstu, otvarajući nova polja u rasvetljavanju određenih perioda, procesa, transformacija, odnosa, suprotnosti. Postoje dve metodološke mogućnosti. Prva mogućnost podrazumeva da se spektakl postavi u društveno – istorijski okvir, u ovom slučaju to je period od sredine pedesetih godina dvadesetog veka do prvih godina dvadesetprvog veka u Srbiji i na istorijskom terenu bivše SFRJ. Za početak, ovi periodi su uzeti, jer predstavljaju najplodniju, najraznovrsniju, najprometniju i najkontradiktorniju koncentraciju političkih i kulturnih javnih događaja. Istraživanja spektakla u istorijski naznačenim periodima podrazumevala su posebnu metodološku konfiguraciju rekonstrukcije i konstrukcije spektakla imajući u vidu javne društvene i kulturne scene u određenim periodima. Moja antropološka i etnografska bojazan da se spektakli mogu lako izgubiti u istorijskom repertoaru i da time neće uspeti da sustignu svoju sadašnjicu, bila je i delimično opravdana sumnjom u sam ishod istraživanja koja se kreću po višedecenijskoj putanji. Izlaz je bio da se spektakli kroz zacrtane konstrukte obeleže i prepoznaju u vidu modela proisteklih iz društvenih, kulturnih i političkih stvarnosti. Za takvu strategiju moralo se ići postupno, po nekad praznog hoda ili sa viškom sirovina dovoljno zanimljivih da se istraživački rad razvuče u nedogled. Negde sam uvek morala da podvučem crtu, da bih stigla do one epistemološke mere koja mi je davala analitičke garancije. Istraživački instrumentarij i terenske taktike podrazumevali su širok dijapazon izvora: od literature, zakona i propisa, scenarija za televizijske emisije ili dokumentarne filmove, preko građe pisanih i elektronskih medija, intervjua (ispitanika/naratora/proizvođača spektakla i ispitanika/naratora/konzumenata spektakla), pa do arhivske građe fototeka i fonoteka i dr. Posebno izdvajam publicistiku – enciklopedije i leksikone popularne muzike čiji su autori obavili mukotrpan posao kolekcije i sistematizacije vredne građe, zahvaljujući kojoj sam se mogla udobno smestiti u analitičku fotelju (npr. Luković 1989; Janjatović 1997; *Leksikon yu mitologije* 2005).

Druga mogućnost jeste etnografsko zumiranje muzičkih spektakala, kao periodičnih i sezonskih događaja. Ova istraživanja i terenski rad su se oblikovali u etnografiju *uživo* kao neposredne istraživačke intervenecije na tekuće spektakle. Izdvojeni primeri prerađeni u studije slučaja jasno rasvetljavaju ne samo fenomen spektakla, nego predstavljaju aktuelnu kulturnu i političku refleksiju društva *u prelomu* odnosno tranziciji. Izdvajam muzičke spektakle kao što su EXIT festival, Dragačevski sabor trubača i Pisma Evrovizije⁷. Kulturno – istorijska istraživanja spektakla u rasponu od pedeset godina i etnografija *uživo* uspostavili su istraživačka pravila čitanja *nekad, tamo, sad i ovde*,

⁷ Analiza Pesme Evrovizije u radu: Lukić Krstanović 2009, 126-138.

odmah i u toku. Složenost istraživačke prakse nije imala za cilj dokazivanje njenih multiplikujućih obeležja, već je to bio jedini put da se istraživanja mapiraju za analitičku obradu. Istraživačka instalacija uspostavila je mrežu svih aktera, što je podrazumevalo da se održava ravnoteža između opcija istraživačkog i istraživanog subjekta i objekta: kako-vidim, kako-vide i kako-se-vidi. Permanentni protok ideja, informacija, stavova i ponašanja između svih zainteresovanih strana ublažili su istraživačku moć (nad)gledanja uspostavljajući optimalnu distancu i optimalno susedstvo sa istraživanim objektom. Sa uključenom lampicom na višak subjektivnog u opservacijama išla sam na one taktike koje su osiguravale nesmetani proces objektivizacije uz etičku istraživačku garanciju dozvoljenog subjektiviteta. Ovo naglašavam, jer su istraživanja spektakla, kao i drugih fenomena, prepuna zamki koje otkrivaju polimorfno lice istraživača – posmatrač, očevidac, učesnik, tumač, kritičar. Izdvajam osam tačaka koje su formirale istraživačku instalaciju po kojoj se kretala etnografija *uživo* imajući u vidu terenska istraživanja EXIT festivala⁸ i drugih muzičkih i političkih otvorenih scena:

Prvo, hiperdogađajna stvarnost je preduhitrla dugoročna istraživanja, a ograničene finansije su istraživanja svela na sažetu terensku formu što je pogodovalo situacionoj i događajnoj lociranosti "na dohvat ruke".⁹

Drugo, istraživačko-nativne pozicije i propozicije stvorile su dvostruku ulogu insajdera/autsajdera¹⁰ u sučeljavanju istraživačevog iskustva i iskustva ispitanika.

Treće, istraživački poredak stacionirane-nepromenjene-predvidive prakse bez terenskog zapleta ušao je u zonu istraživačke dramske napetosti sa nepredvidivim, ponekad i stihisjkim istraživačkim poretkom *odmah* i dobijenim nemontiranim infromacijama, stavovima i postupcima.¹¹

⁸ O etnografskom istraživanju EXIT festivala v. (Lukić Krstanović 2005, 241-261).

⁹ Realno za projekte Etnografskog instituta SANU se konkuriše na svakih pet godina, međutim godišnja sredstva za materijalne troškove na skor projektima su nedovoljna da pokriju istraživački, pre svega terenski rad. Moja istraživanja političkih skupova, muzičkih koncerata i festivala u Beogradu, Novom Sadu i Guči bila su često finansirana iz ličnih sredstava. Jedna vrsta terena kao što su na primer sezonski festivali mogla je da se finansijski isplanira i striktno programira. S druge strane, terenski rad koji je obuhvatao mitinge, proteste, kampanje i druge vidove masovnih skupova bio je obično na prečac isplaniran i u hodu bez mnogo manevarskog prostora da se finansijski pokrije.

¹⁰ O dvostrukoj istraživačkoj poziciji i značaju kreiranja sopstvene socijalne pozicije i pozicije informanata posebno analizira Marina Simić ističući problem "terenskog lociranja i hijerarhije mesta": Izlaganje pod naslovom *Fieldwork dilemmas: problems of location, insiderhood, and implicit discourses*, Međunarodna Konferencija *Terenska istraživanja, izazovi – rezultati – primena* (Simić 2009, 8).

¹¹ Ovde, pre svega, mislim na dugogodišnja istraživanja političkih skupova i muzičko - scenskih događaja koji su često bili prateći dekor političkih provokacija. Bilo

Četvrto, posmatranje s učestvovanjem – ta nepokolebljiva paradigma, poklekla je pod vizuelnim režimom istraživačke percepcije koja nije bila lišena ni učestvovanja s posmatranjem. Istraživačko (nad)gledanje i vizuelna superiornost istraživačkog oka mogla je da se utopi u mnoštvo vizuelnih taktika i posrednika. Umeće je bilo složiti sve te vizuelne datosti.

Peto, u procesu manufakture etnografski proizvod skinut sa terenske trake upakovan je u raznovrsne ambalaže ili u jednom komadu ili u kadriranim delovima, stvarajući posebne šandove interpretacija. Ovde mislim na postupke kada se višestruki društveni, kulturni i ekonomski aspekti spektakla zumiraju i slažu u interpretativnu logičku celinu.

Šesto, istraživačka tema i rad postaju individualni zahvat i samostalni hod prema zacrtanim svojeručnim koordinatama; grupni i timski obilasci ili upadi u događajnu svakodnevicu prisutni su onoliko kolike su koordinatorske sposobnosti i inicijative – opet pojedinaca.¹²

Sedmo, istraživanja ulaze u višedimenzionalnu ravan i komunikacijsku mrežu svevideće i sveprisutne dostupnosti podataka u svakom trenutku (pisani i elektronski mediji u kombinaciji sa intervjuima, upitnicima i dr.). Terenska praksa nalazi jak oslonac u neposrednom prisustvu, virtuelnoj komunikaciji ili direktnom prenosu. Lakoća istraživačke komunikacije ili težina rada u prikupljanju i dostupnosti podataka/informacija omogućava i veću diskurzivnu prohodnost.

Osmo, vremenska distanca i vremenski intervali od koncerta do koncerta, od festivala do festivala od događaja do događaja jesu istraživački prelazi od sakupljačkog do interpretativnog posla sa tendencijom permanentne pripravnosti, jer se događaj uvek može reaktuelizovati kao naknadna stvarnost (na primer afere ili skandali, pozitivni ili negativni komentari i reakcije, itd.). U tom slučaju sledi i reinterpretacija i ponovno (pre)ispitivanje pojave.

Etnografsko zumiranje, sistematizacija i interpretacija dostupnog materijala imali su za cilj da se spektakli predstave kroz dubinsko sagledavanje iznijansiranošću fenomena. Uporno sam pokušavala da prepoznam modele spektakla iz svakodnevne radinosti, da bih se upravo na njih nadovezala u naučnom konstru-

da je reč o EXIT-u ili Dragačevskom saboru trubača ili pak nekoj političkoj kampanji ili protestu, uvek je postojala mogućnost nepredvidivih i konfliktnih situacija koje sa sobom nose veliki masovni skupovi, a što je istraživanja uvek držalo u stanju pripravnosti i napetosti.

¹² Godine 2002. započinem istraživanja EXIT festivala. Prvi korak je bilo slanje istraživačkog ekspozea Aleksandri Kolar, organizatorki festivala koja me povezuje sa Žolt Lazarom, sociologom i grupom studenata sociologije i psihologije Filozofskog fakulteta u Novom Sadu. Pojedinačni kontakti postepeno prerastaju u jedan zajednički program istraživanja. Formira se istraživački tim – koordinatori (Žolt Lazar i Miroslava Lukić Krstanović), studenti anketari i statističari. Održane su radionice – obuke i napravljen striktan plan istraživanja. Te godine učestvovalo je preko pedeset anketara i ostalih istraživača.

isanju. Nisam mogla da se snađem u toj klizajućoj svakodnevnoj upotrebi, koja se oslanjala na živopisnost opažanja. Tek kada sam na osnovu istraživačkog materijala – proizvoda identifikovala elemente spektakla, mogla sam da se upustim u rizik njegovog modelovanja sa posledicama mogućih odstupanja.

Spektakl – model

U metodološkom smislu spektakl/konstrukt je programiran za istraživačku manufakturu iz koje nastaje proizvod pripremljen za modelovanje. Modeli pomažu da se utvrdi *strateška vrednost* spektakla zasnovana na empirijskoj stvarnosti i kulturnim i društvenim obrascima. Istorijsko lociranje spektakala u periodima socijalističkih i postsocijalističkih poredaka u Srbiji i na istorijskom terenu bivše SFRJ, utvrdilo je kontekst njegovog rasprostiranja u globalnim razmerama i specifičnim društvenim i kulturnim uslovima. Zbijanje redova spektakla neophodno je u konstruisanju modela kao koherentnih i autonomnih verzija javnih scena koji postaju obrasci u tumačenju društvenih procesa i promena. Model je morao da zadovolji parametre konstrukta spektakla i strukture njegovog istraživačkog profilisanja da bi bio autonoman, različit i uporedljiv sa ostalim modelima. Proces modelovanja podrazumevao je uobličavanje pojave prema već zacrtanoj metodološkoj mapi u kojoj su se jasno profilisali politički i muzički spektakli. Za period socijalističkog poretka konstruisana su tri modela: spektakli discipline na primeru Proslave 25. maja/Dana mladosti; spektakli konvencije – na primeru muzičkih festivala popularne muzike (muzike "lakah nota"); potkulturni spektakli emancipacije (rokenrol muzičke scene). Od pedestih godina pa do kraja osamdesetih godina dvadesetog veka ovi spektakli/modeli održavali su kontinuitet na top listama reprezentativnih događaja istorijski markiranih. U postsocijalističkom periodu krize i tranzicije utvrđena su dva modela: polarizovani model (na primeru političkih i muzičkih skupova) i model difuzije (open air muzički festivali). Svaki model se razvijao na osnovu svog učinka, rasporeda struktura i pravilnosti u sektorima organizacije, scene i publike. Otkuda analitičko pravo da se takvi spektakli modeluju i etiketiraju u *disciplinu*, *konvenciju*, *emancipaciju*, *polarizaciju*, *difuziju*? Postupak je dugotrajan, ali za ovu priliku ističem mehanizme pomoću kojih su spektakli kontekstualno sređeni i klasifikovani, upravo na način da bi se uspostavila analogija između poredaka društvene stvarnosti i poredaka spektakla. Kada se spektakl dubinski snimi, onda se razotkriva njegov poredak, razni tipovi moći, hijerarhija, identifikacija što se konačno dovodi u vezu sa društvenim sistemima, normama i odnosima.

Političke svečanosti discipline sa svojim najeksluzivnijim primerom Danom mladosti (1957 – 1987) označeni su kao najmasovniji i najveći scenski događaji u komunističkoj Jugoslaviji. To su spektakli koji su uspostavili vezu između populističkih dogmi i popularnih stilova oblikovanih u muzičko-scen-

sko delo sa političkim porukama. Oni su imali jasnu organizacionu logistiku i ritualna pravila zasnovanih na paternalističkoj hijerarhiji komunističke autoritarne vlasti. Nošenje štafete u čast rođendana Josipa Broza Tita i stadionski slet kao završna svečanost pod nazivom Dan mladosti, u govoru i jeziku spektakla, iskazivali su se u dirigovanoj i podobnoj reprezentaciji praznika oličenog u kultu vođe i paradigmi mladosti. Ovi spektakli kao ceremonije manipulirali su prividom svetkovine – prisutne, ali nevidljive publike, masovnim učesnicima i hipertrofiranim likom Josipa Broza Tita kao centralne figure tog zajedništva. Mladalačka egzaltacija, entuzijazam i apoteoza bili su samo drugo ime za populistički odziv ideološkoj poslušnosti. Spektakli discipline – komunističke svečanosti, stekli su status događaja koji je u sferi evokacije i narativne distance vremenom bio oslobođen direktive odozgo, demontirajući se u mit, ali ne ostajući lišen svog ideološkog lica kroz istorijsku reciklažu.

Muzički spektakli konvencije se mogu modelovati na primeru muzičkih festivala koji su bili popularni sezonski događaji u bivšoj SFRJ (domaći festivali "larih nota" i internacionalna scena festival Pisma Evrovizije). Ovi festivali postali su sastavni deo dominantne kulture i komercijalni proizvod. Reprodukcijska i monopol festivalsko-scenske moći oblikovali su se kroz ovlašćenje u rasporedu političko-birokratskih struktura i tržišta. Konvencije su uspostavile jezik spektakla koji se zasnivao na utvrđenim ritualizovanim pravilima ponašanja artista i gledalaca odnosno scensko usmeravanog poretka. Ovi spektakli formirali su se u svojevršne entitete – scena i gledalac, stvarajući simboličku distinkciju *mi* i *oni*. Scenski raspored stvara posebne identifikacione zone i kolektivitete – artista zvezda, artista debitanta, ili gledalaca – obožavalaca. Festivali kao događaji sa istorijske distance oblikovali su svojevršne narativne vrednosne setove koji su muzičku scenu iz perioda SFRJ ili idealizovali stvarajući sliku uzornog kulturnog društva zasnovanog na paradigmi *bratstva i jedinstva* ili servirali u evokativne epizode sa dramskim zapletima afera i skandala. Presađeni spektakli u festivalske događaje davali su im veću mogućnost trajanja.

Od šezdesetih godina dvadesetog veka muzički spektakli postaju noseći stub potkulturnih stilova. U središtu se nalazi rokenrol muzika sa svim pratećim stilovima. Model spektakla emancipacije predstavlja proces promovisanja, identifikovanja i diferenciranja muzičkih scena. Takvi procesi iskazuju se kroz koncepte stvaranja (pot)kulturne autonomije, osvajanja prostora, plakati-ranja nekonvencionalnih vrednosti u reprezentovanju stilova, kroz identifikacije i diferencijacije muzičkih pravaca. Pa ipak, spektakli emancipacije ukrštali su se sa etabliranim standardima (omladinski festivali pop i rok muzike) i postajali deo procesa komercijalizacije. Rokenrol spektakli uspostavljaju poseban scenski jezik koji se zasnivao na pravilima novih tehnologija, muzičkih formi i modnih stilova. Muzička autonomija se oblikovala kroz dinamiku scenske proizvodnje i čulnog iskustva (percepcije i recepcije), formirajući homogene kolektivitete. Govor ili izgled spektakla stvarao je scenski izlog, koji

se lako konvertovao u svakodnevnu rokenrol kulturu. Rokenrol spektakli na nivou istorijski kodiranih događaja iskazani su kroz označeni i primordijalni simbol bunta, rasejavajući se u narativne pregratke prepoznavajućih mainstream pravaca (evokativnih ili memoarskih tokova *punk*, *reggae*, *new way*, *hard rock* i mnogih drugih). Da li se može govoriti o istoriji rokenrol spektakla i da li oni dobijaju status artefakata – pokazaće ireverzibilno vreme događaja koji se smeštaju u enciklopedije, leksikone, hronike.

Model spektakla polarizacije u hermetičkom krugu nastaje u vreme političke i ekonomske krize devedesetih godina dvadesetog veka. Politički masovni skupovi (mitinzi i protesti) i muzičke scene sa polarizovanim političkim porukama podrške režimu Slobodana Miloševića i protiv režima Slobodana Miloševića, nacionalističke propagande i građanski otpor, prerastaju u nemontirane teatralizovane svakodnevice (Lukić Krstanović 2003, 23-33). Jezik i govor političkih i muzičkih scena/arena u potpunosti je podređen jeziku i govoru svakodnevice. Konfliktni teren rituala i svetkovina potiskuje vizuelno-scensku delotvornost i poredak spektakla. Nepredvidljivost masovnih okupljanja u zoni rizika ne ostavlja spektaklu dovoljno manevarskog prostora, iako se on provlači kroz hipertrofirane ikonografije i ikoničke slike u transmitovanju poruka. Umesto scenske polarizacije na izvođače i gledaoce u središtu su politički akteri kao svojevrсна pozornica. Muzički i politički skupovi imaju jako uporište u događaju koji se putem narativa montira u evokacije sa dramskim zapletom. Narativne i događajne istorije postaju scena koja ima svoju publiku sa elementima spektaklizacije.

Spektakli difuzije označavaju nastupajuće procese vizuelno - scenskih dostignuća i kretanja. Ovi procesi idu u pravcu multiplikacije i dehermetizacije. Spektakli difuzije se odvijaju u periodu tranzicije i društvenog *preloma* koji se odlikuje ambivalentnim stanjem još uvek prisutne društvene i ekonomske izolacije i samorefleksije, ali i otvaranja i umrežavanja u globalna društvena kretanja. Muzički spektakli u vidu *open air* festivala, gostujućih koncerata svetskih zvezda, umrežavanja u internacionalne festivalske i druge događaje, medijsko - satelitski uvozni patent i drugo, uspostavljaju promet spektakla unutra/izvan. Ovi spektakli imaju odgovarajuće standarde i poretke u proizvodnji koji se najviše ispoljavaju kroz organizaciju, scensku tehnologiju i birokratski dizajn. Programiranje ovakvih muzičkih scena nije prepušteno improvizaciji, već čvrstom poretku i kontrolisanim praksama. Višednevni muzički festivali ili veliki koncerti postaju striktno isplanirani i realizovani hepeninzi koji za sobom povlače tržište, muzičku industriju, turističke destinacije, nacionalne i internacionalne politike. Ritualna praksa sa elementima svetkovine kreće se u pravcu diversifikacije i fuzionisanja kolektivita, ako se ima u vidu raznovrsnost programa i umnožavanje korisnika (fanovi, turisti, tv gledaoci, internet - blog korisnici i dr.). Sve veći promet i ubrzanje muzičkih spektakala kako na lokalnom tako i na globalnom nivou, stvara manju evokativnu distancu između spektakla i do-

Konstrukti i modeli spektakla...

gađaja. Muzički spektakli sustižu jedni druge, te se njihovim nagomilavanjem ostavlja manje evokativnog prostora za kreiranje događaja za pamćenje.

U kojoj meri navedeni modeli spektakla sa dijahronijskim i sinhronijskim presekom mogu postati obrasci u nekoj opštoj priči o spektaklu moguće je tvrditi samo ukoliko se ima jaka podloga za upoređivanje javnih i reprezentativnih stvarnosti, te njihovo prepoznavanje u konstruisanim modelima. Za sada neka ostane da je ovo samo jedan mogući metodološki pristup antropološkog čitanja spektakla.

Metodološke smernice pokazale su društvenu pokretljivost spektakla i njegovu komunikacijsku slojevitost. Konstrukti, proizvodi i modeli važni su za grupisanje spektakla na pokretnoj traci transformacija. Poredak spektakla je analogan društvenim, ideološkim i tehnološkim procesima. On je refleksija i kreacija društvenih kretanja, tendenciozno preoblikovan u vizuelne režime manipulacija, animacija, opčinjenosti, da bi se iskazao kao sopstveno društvo. Oslanjajući se na glavne antropološke adute tumačenja ritualne i simboličke komunikacije, pokušala sam da spektakl izvučem iz njegove nedostupne stvarnosti i autonomije koje se uvek podrazumevaju, da pokažem da je on suštinski odraz društvenih poredaka i odnosa, da on, kao mnogi javni činovi, snosi odgovornost u pozitivnom ili negativnom funkcionisanju društvenih i kulturnih pojava u svakodnevnom životu. Sa tih pozicija istraživanja su pokazala da se fenomen spektakla sa svojih iracionalnih visina može prizemiti, naučno obraditi i rasvetliti i tako postati pogodan detektor za praćenje mnogih drugih pojava.

Literatura

- Adrić, Iris, Vladimir Arsenijević, Đorđe Matić.** 2005. *Leksikon Yu mitologije*. Beograd: Rende.
- Beeman, William O.** 1993. The anthropology of Theater and Spectacle. *Annual Review of Anthropology* 22: 363-393.
- Debord, Guy.** 1995. *The Society of spectacle*. New York: Zone Books.
- Đorđević, Jelena.** 1997. *Političke svetkovine i rituali*. Beograd: Dosije.
- Janjatović, Petar.** 1998. *Yu rock enciklopedija 1906 – 1997*. Beograd: Geopoe-tika.
- Kellner, Douglas.** 2003. *Media Spectacle*. London: Routledge.
- Lukić Krstanović, Miroslava.** 2003. Mass Gatherings Seen as Political and Cultural Events: Social Dramas and Spectacles. *Гласник Етнографског института САНУ* L-LI: 23-33.
- Lukić Krstanović, Miroslava.** 2005. Etnografsko tumačenje publike: EXIT noise summer fest. *Glasnik Etnografskog Instituta SANU* LIII: 241-261.

- Lukić Krstanović**, Miroslava. 2009. Muzička fabrikacija nacije/a: Politika Pesme Evrovizije (Eurovision song Contest), Sofia: Etnografski institut BAN.
- Luković**, Petar. 1989. *Bolja prošlost, prizori iz muzičkog života Jugoslavije 1940–1989*, Beograd: Mladost.
- MacAloon**, J. John (ed.). 1983. *Rite, Drama, Festival, Spectacle, Rehearsals Toward a Theory of Cultural Performance*, Philadelphia: Institute for the Study of Human Issues.
- Schechner**, Richard and Willa **Appel** (eds.). 1990. *By means of performance, intercultural studies of theatre and ritual*. Cambridge University Press UK.
- Simić**, Marina. 2009. "Fieldwork dilemmas: problems of location, insiderhood, and implicit discourses". U knjiga apstrakta *Terenska istraživanja , izazovi – rezultati – primena*. Etnografski institut SANU, Sirogojno: 8.
- Vujović**, Sreten. 1997. *Grad spektakl identitet – traganje za modernim, kulturnim identitetom grada*, Spektakl-grad-identitet. Beograd: YUSTAT. *minority is to be made visible in wider social and cultural space once again*.

Primljeno: 28.10.2009.

Prihvaćeno: 12.10.2009.

Miroslava Lukić Krstanović
Institute of Ethnography SASA

CONSTRUCTS AND MODELS OF THE SPECTACLE: METHODOLOGICAL MAP/RESEARCH INSTALLATION

How to scientifically elaborate the phenomenon of spectacle which easily and confidently subsists in everyday usage not fearing the possibility of eventual explanation? How can one provide the opportunity for spectacle to grow into a methodological mechanism suitable for anthropological interpretation? How to problematize the spectacle in order to reveal its meanings and functions? All this is the topic of this paper. Anthropological and ethnographic reading implies uncovering of the ideological, bureaucratic and cultural side of the spectacle as a public scene and arena. This paper traces methodological mapping of the phenomenon as a construct, research product and model. Research has been focused on period from 1950s till present day, with methodological conception and research installation which provoke the essence of the spectacle in order to figure out the stratification and complexity of the phenomenon.

Key words: spectacle, methodological map, research, society, culture.