

ZVUCI ELEKTRONSKE FIKCIJE

At first the art of music sought and achieved purity, limpidity and sweetness of sound. Then different sounds were amalgamated, care being taken, however, to caress the ear with gentle harmonies. Today music, as it becomes continually more complicated, strives to amalgamate the most dissonant, strange and harsh sounds. In this way we come ever closer to noise-sound.

– Luigi Russolo: “The Art of Noises“ (1913)

Iako je celokupna posleratna popularna muzika obeležena različitim stupnjevima i aspektima korišćenja tehnologije, Tehnologija je tek s elektronskom *dance* muzikom (u muzičkoj literaturi izraz se često sreće u skraćenom obliku, EDM) postala muzika: metod, model i medij. „Suština antagonizma je promenjena. Dok je Hendrix korišćenjem *feedbacka* pomerao granice između zvuka i buke i buku učinio zvukom, trideset godina kasnije, sredinom devedesetih, DJ Spooky pomera granice između veoma ograničene ideje o realnosti nasledene iz *hip-hopa* i krajnje averzije prema elektronskoj muzici (...) Spooky je shvatio da je elektronska estetika posve nov i zaseban prostor u kome se čini da se ljudsko prisustvo uopšte ne oseća“ (Kodwo Eshun). Dok je *hip-hop*, kao jedna od muzičkih prethodnica EDM-a, još uvek u domenu poruke i dijaloga u vokalnoj formi, tj. Ljudskog, elektronska muzika kreće se u domenu ne-ljudskog ili u „neopipljivom domenu elektronike i njenih prozračnih, praznih površina, koje ne izgledaju uređeno i zvuče poput sintisajzera koji pričaju jedan s drugim – u tek pronađenoj slobodi“ (ibid.).

Iako *dance* muzika, kao muzika za ples, uključuje različite vrste muzike koje služe svrsi, od valcera, tanga, do *rock 'n' rolla* i američke *country* muzike ili narodne muzike uopšte, termin „dance muzika“ se od kasnih sedamdesetih godina 20. veka i institucionalizacije diskoteka odnosi na elektronsku *dance* muziku (*disco*, *trance*, *techno*, *house*, *jungle/drum 'n' bass*, *breakbeat*, *ambient* itd). Krajem 20. veka EDM postaje dominantna muzička kultura mladih u svetu, oduzevši prvenstvo *rock* kulturi, njenim varijantama i pravcima. To je kultura čije su „ose i osnove“ *turntable* i vinil ploča, koji su u rukama DJ-eva upotrebljavani kao muzički instrumenti. Korišćenjem *turntableova*, *sampleova* i drugih tehnoloških novina, elektronska kompozicija je u mogućnosti da proizvede mnogo brže i preciznije ritmove nego što je to bilo moguće korišćenjem tradicionalnih perkusija (bubnjeva, udaraljki i dr.).

Međutim, ova vrsta muzike je dugo godina posmatrana kroz prizmu predrasuda i stereotipâ i ocenjivana je kao standardizovana i banalna, a njeni pobornici kao konformisti pod uticajem narkotika kojima je lako manipulirati. „*Dance* kultura je dugo vremena tretirana kao pojava koja sažima sve najgore iz masovne kulture“ (Thornton, 1996:1). Diskoteke su takođe dugo vremena bile isključivane iz kanona popularne muzike, jer su *rock* kritičari davali prvenstvo „slušanju“ nad plesom, stvarnim i vidljivim izvođačima muzike nad producentima „iza kulisa“, retorici „*live* muzike“ nad „snimljenom“, te gitarama nad sintisajzerima i *samplerima*. Sve do sredine osamdesetih godina žanrovi *dance* muzike bili su stigmatizovani. Tek je razvoj *techno* zvuka u Detroitu i *house* muzike u Čikagu ranih osamdesetih, kao i *acid house* pokret kasnih osamdesetih i ranih devedesetih, doprineo prihvatanju elektronske muzike u *mainstream* i uvođenju elektronske *dance* muzike u klubove.

S probom na tržište, u klubove i javnost uopšte, devedesetih godina se javljaju i prvi naučni radovi o fenomenu *dance* muzike i *dance* kulture, pa su autori često, „istražujući *dance* muziku, pisali kao da se pre 1987. godine nije plesalo u klubovima“ (Bill Brewster, www.jahsonic.com). Ipak, javlja se i ozbiljnije razumevanje ovih fenomena koje *dance* muziku smešta unutar konteksta afro-američkih kulturnih praksi i otkriva kompleksnu protkanost uticaja marginalizo-

vanih kultura (crnačkih, *gay* i drugih) u razvoju fenomena *dance* kulture.¹

Međutim, gotovo sve studije koje tretiraju EDM proizašle su iz pera muzičkih novinara, DJ-eva teoretičara ili etnomuzikologa², dok sociologija, antropologija ili neka druga srodna naučna disciplina pokazuju slab interes (tačnije, gotovo nikakav) za fenomene *dance* muzike. Posledice toga ne ogledaju se samo u nepostojanju relevantne teorije kojom bi se proučavala popularna muzika³, već u potpunom odsustvu termina, definicija i pojmova kojima bi se, eventualno, „promišljala“ EDM. Usled svega toga, moguće je prihvatiti jedan od stavova Kodwo Eshuna, koji u svom revolucionarnom pristupu muzičkoj teoriji vidi u producentima i kompozitorima – teoretičare i tvorce koncepata. Stoga, postaje neophodno da se prihvati i njihova terminologija, jer je na bilo koji drugi način nemoguće uhvatiti srž „zvučne arhitekture 21. veka“ (Kodwo Eshun, www.jahsonic.com).

Posledice malog bavljenja fenomenima elektronskih *dance* kultura u naučnim krugovima, kao i dominacija novinarskih i „insajderskih“ pristupa, u velikoj meri otežavaju proučavanje ovih kultura. Ove teškoće otvaraju i suštinska epistemološka i metodološka pitanja proučavanja muzike, umetnosti ili književnosti u nauci (sociologiji, antropologiji i dr.), u smislu pomirenja „naučnog objektivizma“ i subjektivizma (u ovom slučaju muzičkih novinara čiji su radovi korišćeni). Zbog toga ću u ovom radu, uvidom u istorijski dinamiku i osobenosti, estetske inovacije *dance* kultura, te utemeljenjem ovih fenomena u praksi, u okviru ekonomskih uslova muzičke proizvodnje i potrošnje, pokušati da odvojim i izdvojim ključne momente koji ove kulture čine distinktivnim i posebnim.

¹ Neki od relevantnih radova su studije: “You Better Work: Underground Dance Music in New York City“ Kai Fikentschera, iz 2000; “Last Night a DJ Saved My Life: A History of American Dance Music Culture, 1970–1979“ Billa Brewstera i Franka Broughtona, iz 2004; “DJ Culture“ Ulfa Poschardta, iz 1995; “Altered State“ Matthewa Collina i Johna Godfreyja; “The Electric Storm“ Marka Sinkera; “More brilliant Than The Sun“ citiranog Kodwoa Eshuna i “Rhythm Science“ Paula D. Millera aka DJ Spookya that Subliminal Kida.

² Reč je o Kai Fikentscheru.

³ Predstavnicima teorija popularne kulture takođe nisu artikulisali nijedan rad na temu EDM-a koji bi mogao da parira radovima pomenutih autora.

FASTFORWARD⁴ ili „brzo ka budućnosti“

Our technologies are generations ahead of our thinking. If you even begin to think about these new technologies you appear as a poet because you are dealing with the present as the future.

– A Dialogue: Marshall McLuhan and GE Steam

Opšti kontekst elektronske muzike jeste budućnost ili futurizam. Koristeći čiste elektronske zvukove i instrumente, većina autora slavi romansu Budućnosti, Brzine, Grada i Tehnologije. Međutim, futurizam nije samo kontekst, okvir, romantiziranje, već ideologija u čijoj je osnovi želja za razlikovanjem od svih drugih muzičkih žanrova i njima pripadajućih autora ili zajednica. „*Techno* je tehnologičan. Njegovo polazište je u stavu da treba stvarati muziku koja zvuči futuristički: na način na koji to niko ranije nije radio“ (Juan Atkins, prema Jon Savage, www.jahsonic.com). Ova ideja, doduše, dominira u umetnosti avangarde tokom čitavog 20. veka. Raniji muzički primeri uključuju: Russolov manifest „Art of Noise“ iz 1913. godine, balet iz dvadesetih godina 20. veka, „Relache“ Erika Satiea i „Ballet mécanique“ Georgea Antheila.

Literarna podloga „estetici futurizma“ jeste knjiga „Treći talas“ Alvina Tofflera koja anticipira većinu muzičkih, društvenih, kulturnih i političkih koncepata i polazišta ideologije EDM-a. Literarno formulisanje „estetike futurizma“, na koje je moguće naići u elaboracijama samih pobornika, u istoj meri je apstraktno kao i sama muzika. „Repetitivna elektronska muzika doživljava se kao sredstvo za konstruisanje budućnosti. Muzika je vidljiva (BEZ korišćenja droga); ona je sredstvo komunikacije koje simultano prenosi vizuelno i zvučno i koje stvara atmosferu. Sinestezija. Takva atmosfera odslikava apstraktnu zamisao civilizacije 'Trećeg talasa'. To je nešto što ima dubok uticaj na naše umove; to je slika koja prevazilazi mo-

⁴ Jedna od deset tačaka K. Eshunovog manifesta „Naučne fantastike“ koja implicira nauku o zvučnoj fikciji (sonic fiction). U potpunosti glasi „Science fiction is theory on FASTFORWARD“. Ovaj termin je, kao i druge koji se upotrebljavaju prilikom pisanja o elektronskoj muzici, potrebno zadržati u originalu jer se u prevodu gubi značenje, poreklo i kontekst pojave. Ovaj termin je konkretno povezan s terminom „forward“ (napred) koji može da aludira na komandu s muzičkih uređaja, ali i na kontekst budućnosti.

gućnosti ljudske percepcije. TO JE BUDUĆNOST“
(www.d_partmessage spin.com).

Međutim, i pored apstraktnosti, za neke „klabere“ „DJ je u mogućnosti da analizom i sintezom različitih karakteristika zvuka stvara nadu i prikazuje utopiju. S druge strane, sumornim i strašnim zvukom može da prikaže nemilosrdnu sliku stvarnosti. Takođe, publici može da pokaže da je moguća 'promena na bolje' tako što će (zvukom) potcrtati razliku između JESTE i MOGUĆE JE“ (ibid.).

Naravno da je muzika/zvuk, kao jedna od najekspresivnijih i najemocionalnijih umetničkih formi, u mogućnosti da dočara najrazličitije emocije i fenomene: nadu, optimizam, energiju, veru..., ali su politička čitanja futurizma i tehnologije problematična kada je reč o muzici bez teksta, jezika ili vokala. Zbog toga je manje subjektivno, odnosno, objektivnije je čitav kontekst futurizma EDM-a posmatrati kroz ideologiju eskapizma, jer „*techno* je ceo u eskapizmu“ (Jon Savage, www.jahsonic.com).

Pored toga što je društveni i sistemski kontekst „Trećeg talasa“ postindustrijsko društvo, ono je i realan okvir u kojem se devedesetih godina razvijaju i multipliciraju frakcije EDM-a i njihove ideologije. U kontekstu postindustrijskog društva, koje podstiče individualizaciju potrošača i u kojem strategije moći favorizuju klasifikaciju i segregaciju, a „fleksibilnost novih načina proizvodnje potrošnje i ekspanzija različitih medija podržavaju mikrozajednice i fragmentirane kulturne niše“ (Thornton, 1996:166), projektovani „futuristički raj“ izražava se u formi kolektivismu i u ideologiji eskapizma.

S obzirom na to da se „identitet i dokolica mladih obrće oko muzike, (...) a pošto je druženje glavna motivacija, iznad svih aktivnosti mladih u dokolici stoji zajedničko slušanje koje je još uvek neprevaziđeno“ (ibid., 20). U tom smislu, krajnji (ili osnovni) izraz EDM-a nije samo ples već ples u društvu. Klupski *party* jeste društveni i individualni hipnotički trans, individualno ispunjenje, introspekcija, ali i ekspresija kroz društveno, kolektivno. Svako igra sâm, snažno izražavajući sebe kroz stil igre, pokrete i odeću, dok je istovremeno srž samog događaja – osećaj zajedništva. Zajedništvo je to što čini *vibe*, *mood*, atmosferu. Upravo je interakcija između DJ-a i gomile u prostoru,

koja se u „klaberskom“ slengu naziva *vibe*, ono što klupske kulture čini autentičnim. DJ reaguje na publiku tako što odgovarajućim sekvencama s ploča, *beatovima* na koje publika najizrazitije reaguje, nastoji da usmeri energiju publike i stvori tenziju koja će događaj dovesti do vrhunca.

Diskoteke/klubovi postaju od šezdesetih godina 20. veka prostori u kojima je „snove i realnost lako zamisliti i teško razlikovati“ (Melly, prema Thornton, 1970:9). Od tog perioda, pa do danas, diskoteke su evoluirale u multimedijalne ustanove čiji su svetovi sastavljeni od fantazija izraženih muzikom i video medijima, kao i virtuelnom realnošću kompjuterskih igrica; ipak, one su još uvek mesta „opipljive“ ljudske interakcije.

Drugi razlog njihove popularnosti leži u zatvorenosti i odvojenosti „klupskih svetova“ od stvarnog sveta koja je pojačana „ograničenim brojem ulazaka, koji oštro odvajaju unutrašnjost kluba od spoljnog sveta, dok dugi hodnici, unutrašnja vrata i stepenice stvaraju labirinte tranzicije. *Raveovi* dodaju tome i tzv. 'hodočasništvo', odnosno zahtev za smeštanjem u prostor, kako bi se pojačao 'ritualni prelazak'. Poput Alisine zečje rupe, participanti se prevode od svetovnog sveta ka Zemlji čuda“ (ibid., 57). Klubovi, dakle, nude drugačiji milje u koji je lako pobeći. Glasna muzika, unutrašnji dizajn i svetlosni efekti skreću pažnju učesnika i odvlače je od lokalnog vremena i prostora, a korišćenje alkohola i droge pojačavaju iluziju i imaginaciju o „globalnom selu *dance* zvuka“. Klubovi vrlo retko imaju prozore kroz koje je moguće gledati napolje. Unutrašnje i spoljašnje je strogo odvojeno, a rutina škole, posla i roditeljskog doma zaista se doima kao drugi svet.

Klupske kulture svoju distinktivnost zasnivaju na ideologiji tolerancije, miroljubivosti i uvažavanju drugih pripadnika potkulture (žena, homoseksualaca, drugih rasa i društvenih slojeva). Njihova dominantna karakteristika je, pored veličanja tehnologije, budućnosti, napretka i intelekta, vraćanje korenima u smislu idealizacije nagona, potreba i osećanja „primitivnih“ zajednica, što je vidljivo u fascinaciji ritualima. Hipnotičko meditativna funkcija muzike, droge, svetlosnih efekata i muzičke strukture događaja, koji se razvija prema svom klimaksu, kao i vizuelna orga-

nizacija samog događaja, koja naglašava kolektivno dostizanje vrhunca (što je manifestovano u klubu ili *raveu*, gde su plesači okrenuti jedan prema drugom, ne ka izvođaču), strategije su kojima se omogućavaju „ritualni prelasci“.

Fascinacija budućnošću vidljiva je i u stilskim osobenostima (odeća sa srebrnim, svemirskim motivima ili detaljima, sportska odeća, obojena kosa, duge kape, zviždaljke i slični instrumenti, baloni, ukrasi koji svetle pod „black-light“ izvorima, maske itd.), specifičnim za kraj osamdesetih i početak devedesetih godina, koje su danas usložnjene usled fragmentacije žanrova unutar EDM-a, te je teško govoriti o opštim odlikama stila pripadnika EDM kultura.

REWIND⁵ ili „koliko god bio u budućnosti, ne možeš da pobegneš od prošlosti“

Početak 20. veka artikulišu se novi muzički koncepti, kao što su muzičke kompozicije zasnovane na matematičkim principima Arnolda Schönberga i Erica Satiea, zvuci mašina Luigia Russoloa i Mauricia Kagela ili generatori slučajnosti Johna Cagea. Pedesetih godina 20. veka Karlheinz Stockhausen zasniva svoju teoriju i praksu elektronske muzike. Izumom „E-Piano“ (1958) i analognog „Moog sintetizera“ (1965), moderna elektronika počinje da zalazi u domen moderne muzike. Pozne šezdesete donose programsku muziku „elektronskih pionira“, Waltera Carlosa i prve radove *Art-Rock* „bendova“, kao što su: „Pink Floyd“, „Emerson Lake&Palmer“ i „The Residents“. U Njujorku stvaraju avangardisti, Steve Reich i Phillip Glass, „estetikom melodijskog i ritmičkog ponavljanja“ (www.yutechno.org).

Dakle, iako su postojale „preteče“ elektronske muzike, najviši domen popularne kulture, koji je od sredine pedesetih do sredine osamdesetih godina prošlog veka u različitim interpretacijama smatran autentičnim, odnosio se na izvođenje muzike uživo. *Dance* kulture počivaju na drugačijim osnovama. DJ pušta matricu – snimljeni tonski zapis koji miksuje; on ne mora da bude ni autor, ni muzičar, već izvođač koji,

⁵ U prevodu znači ponovo namotati, odnosno premotati. U ovom kontekstu se odnosi na prethodnike, prošlost i istoriju EDM-a.

koristeći snimljeno u toku performansa, svojom kreativnošću i uz pomoć moderne tehnologije stvara muziku, zvuk ili *beat*⁶. Ono što je nekada bio koncert, odnosno svirka za potkulture koje su se generisale iz *rock 'n' rolla*, danas je *party* baziran na reprodukciji snimljenog muzičkog ili, uopšte, tonskog materijala. Muzička ploča je od sekundarne, derivativne forme postala primarna i originalna, i taj fenomen je osnov „nove autentičnosti“ *dance* kultura.

Ključna promena desila se kada je studio postao glavno mesto muzičke proizvodnje (to više nije bila bina ili *stage*), a ploče postaju „nosačima“ zvuka i muzike koji više ne potiču ili zavise od „živih izvođenja“. Ova promena desila se šezdesetih godina usled povećanog korišćenja magnetnih traka, koje su nudile različite produkcijske i kreativne mogućnosti. Još tridesetih godina poklonici *jazz* muzike počinju među prvima da cene ploče, sakupljajući ih i tretirajući ih, čak, kao fetiše. Međutim, iz razloga koji su se, s jedne strane, ticali muzičke proizvodnje (naime, ploče su bile „relativno iskreni“ dokumenti izvođenja i zbog diskursa u kojima su tretirane), a, s druge strane, koji su pretpostavljali izvođenja superiornija u odnosu na ploče, one su još uvek bile sekundarni medij. Tek se u *rock 'n' rollu* ploča smatrala originalom. Ona više nije bila bleđa imitacija muzike i muzičara, već muzika kao takva. Čitav razvoj *rock 'n' rolla* zavisio je od okolnosti koje su bile direktno bazirane na pločama; na primer, ploče puštane na radiju uslovile su spajanje dve tradicije koje su stvorile *rock 'n' roll*, *Hillbilly* i *Rhythm&Blues*, jer su se do tada crnci i belci na američkom jugu „susretali“ samo u etru.

Proces javnog prihvatanja snimljenog materijala korišćenog za ples bio je spor, selektivan i generacijski. Dugo vremena ploče su smatrane inferiornim vidom zabave u odnosu na *live* performans. One su morale

⁶ U muzičkoj teoriji engleski izraz “beat“, u prevodu udarac, označava jedan od periodičnih i prolaznih signala u muzici koji predstavljaju ritam. DJ-evi pod *beatom* podrazumevaju ritam basa ili bubnja koji miksuju u procesu koji se naziva *beat-mixing* ili *beat-matching*. Reč je o tehnici miksovanja u kojoj DJ miksuje kraj prethodne pesme s početkom sledeće tako da se ne prepoznaje prekid pesama ili prelazak iz jedne pesme u drugu. To je moguće usled promene brzine kojom se ploča pušta, tako da se njen tempo podudara s drugom pločom, tj. pločom na drugom gramofonu koja se pušta u istom trenutku.

da prođu kroz kompleksan proces asimilacije ili integracije koji je uključivao promene u cirkulaciji, strukturi, značenju i vrednosti kako ploča, tako i muzičke kulture uopšte. Ove procese, koji su se odvijali u sferi muzičke potrošnje, S. Thornton proučava preko antropološkog pojma kulturacije ploča, tj. snimljenog materijala. Pod pojmom kulturacije, prilagođenom ovom kontekstu, autorka definiše kulturni proces kojim snimljeni tonski zapisi postaju autentični i kao takvi materijalna osnova klupskih kultura i popularnih kultura uopšte. Tako je „ultimativni kraj kulturacije 'tehnologije' autentičnost. Tehnologije se naturalizuju kulturacijom“ (ibid., 29). U tom smislu, tehnološke novine, kada se pojave, izgledaju strane, veštačke i neautentične. Simon Frith je pokazao kako su mikrofoni loše prihvatani i kritikovani da odaju lažne emocije (Frith, prema Thornton, 1986:270). Slično su, kada su se pojavile, napadane i električne gitare iz razloga da navodno otuđuju muziku od njenih narodnih korena. Kasnije, kada su obe pojave integrisane procesom kulturacije, one postaju pečatom *rock* kredibiliteta. Ploče su, međutim, zaobilaznim putem postale muzičkim instrumentom *dance* kultura.

Prevlast ploča nad izvođenjem proizašla je i iz korišćenja prednosti specifične isključivo za ploče, a to je njihova mogućnost da „putuju“ u vremenu i prostoru. Tako „kulture ploča“ počinju da se „okreću“ oko uvoza ploča, novih izdanja i gotovo zaboravljenih starih ploča. Na taj način ploče stiču kredibilitet nezavisan od izvođenja uživo. Autentičnost se pomera od unikatnosti, tj. jedinstvenosti izvođenja, ka ekskluzivnosti otkrivenoj u novom, retkom i antikvitetnom. Lakoća s kojom ploče „putuju“ u vremenu i prostoru omogućila je kontinuirano mešanje, prelaze i rastuću globalizaciju, koja karakteriše posleratnu popularnu muziku. Tehnologija snimanja, dakle, prevazilazi granice nacije, pri čemu, takođe, prevazilazi i vremenska ograničenja; naime, muzika koja je snimljena duže traje, distribuira i čuva zvuk.

Osnovna tehnička autentičnost EDM-a je tzv. semplanje. Pojam „sample“ (engl.) se u muzici odnosi na tehniku kojom se uzima jedan deo zvuka s ploče da bi se ponovo koristio kao instrument na drugoj ploči. Efekat se postiže *samplerom*, koji može biti sintisajzer ili kompjuterski program. *Sampleovi* se često sastoje od dela pesme korišćenog u drugoj pesmi,

„na primer, korišćenje deonice bubnja iz pesme 'When the Levee Breaks', grupe 'Led Zeppelin', u pesmama grupe 'Beastie Boys', Mikea Oldfielda i grupe 'Erasure'. Ovakvi *sampleovi* česti su u *hip-hopu* i *R&B-u*, ali postaju sve uobičajeniji i u drugim vrstama muzike“ ([http://www.wikipedia.org/wiki/Audio sampling](http://www.wikipedia.org/wiki/Audio_sampling)). *Hip-hop* i EDM se najviše približavaju upravo u korišćenju tehnike semplovanja koja je osnovno obeležje ovih muzičkih žanrova.

Ova tehnika je izuzetno kreativna jer omogućava mešanje zvukova, tekstova i muzike koji su potpuno različiti po svojoj strukturi, poreklu i društveno-kulturnom kontekstu. „DJ Spooky spaja muziku Mingusa, reči Burroughsa, poslednje trendove londonske *trance* muzike ili muziku iz *science fiction* filmova šezdesetih godina, s *funkom*, *hip-hopom* i *soulom*. Zvukom koji stvara, spaja i povezuje generacije ili kilometrima udaljene prostore“ (Hugh Gallagher, www.jahsonic.com).

DJ stvara novu muziku u procesu miksovanja. Ploče postaju sirovi materijali njegovog izvođenja, kao što je „semplovanje“ postalo sirov materijal kompozicije. „*House* ploče nisu snimci izvođenja, već ih je sâm DJ uživo izveo, dopustivši sebi spontanost, kreativnost i iznenađenja“ (Langlois, prema Thornton, 1992:236).

Autentičan „elektronski instrument“ jeste *turntable*, koji se odnosi na rotacionu ploču na gramofonu. EDM i *hip-hop* su muzički žanrovi koji koriste *turntable* ili profesionalni gramofon kao muzički instrument. Puštanjem ploče na profesionalnom gramofonu (koji ima najčešće dve rotacione ploče), primenjuju se razne tehnike, najčešće *scratching* (u domaćem slengu, „skrečovanje“), koji se odnosi na zaustavljanje ploče (rukom) dok se rotaciona ploča (*turntable*) i dalje okreće, ili na zaustavljanje ploče palcem koje se naziva *slip-cueing*. Ovim tehnikama proizvodi se specifičan zvuk koji je sastavni deo miksovanja i „semplovanja“, odnosno ubacivanja muzike/zvukova s dve ili više ploča/albuma u jednu pesmu.

Tehnike *scratchinga*, *samplinga* i miksovanja na *turntableu* razvili su *hip-hop* DJ-evi poreklom s Jamajke, među kojima se DJ Kool Herc izdvaja kao stvaralac *hip-hopa* i kao jedan od prvih DJ-eva koji koristi dva *turntablea* i produžava *beat* tehnikom *loopa*. Pored DJ-a Koola Herca, pripadnicima „stare DJ škole“ smatraju se Grand Wizard Theodore, Grandmaster

Flash i Afrika Bambaataa. *Dance* DJ-evi preuzimaju ove tehnike i na njima zasnivaju osnove elektronske muzike. Devedesetih godina afirmišu se i eksperimentalni „turntejblisti“, kao što su: Christian Marclay, Otomo Yoshihide, Philip Jeck i Janek Schaefer.

Hip-hop, kao kulturni pokret, nastaje među urbanom afro-američkom omladinom Njujorka (južni Bronks), odakle se proširio celim svetom. Četiri glavna elementa *hip-hopa* su: *MC-ing*, *DJ-ing*, umetnost grafita i *breakdance*. *Mainstream* publika često koristi ovaj termin kao sinonim za *rap* muziku. Međutim, ova dva termina (*rap* i *hip-hop*) nisu sinonimi; repovanje ili *MC-ing* isključivo je vokalno izražavanje ili recitovanje uz prateći ritam. Njegovi muzički koreni povezani su s griotima Zapadne Afrike, tj. putujućim pevačima i pesnicima na čije stilove izvođenja podseća *hip-hop*. Neke tradicije griota su u Novi svet došle s robovima. Međutim, najvažniji i direktni uticaj na nastanak *hip-hop* muzike imao je jamajčanski stil *dub*, koji se javlja šezdesetih godina prošlog veka. *Dub* muzičari izolovali su ritmičke prekide (*breakove*), jer su plesači u klubovima (sa *sound systemima*) preferirali energične ritmove s čestim i brzim prekidima. Uskoro su izvođači počeli da govore i pričaju uz ove ritmove. Kada su jamajčanski imigranti (kao što je pominjani DJ Kool Herc) 1967. godine doneli *dub* u Njujork, čitav stil postepeno je evoluirao u *hip-hop*.

Nastanak *rapa/hip-hopa* u velikoj meri je sličan nastanku *rock 'n' rolla* pedesetih godina 20. veka. Oba ova muzička fenomena potiču iz afro-američkih zajednica i prevashodno su snimana za male, nezavisne izdavačke kuće i prodavana isključivo crnačkoj publici. Posle 1986. godine, korišćenja *sampleova* i razvijanjem vokalnih stilova, *hip-hop* i *rap* se šire popularnom muzikom, a izvođači su i belci i crnci (iako je uglavnom reč o crncima i „crnoj muzici“), koji značajno pomeraju prethodna shvatanja i definicije pesme, kompozicije ili muzičkog instrumenta.

S obzirom na to da elektronska *dance* muzika ima poreklo u *dance*, odnosno *disco* muzici, to znači da ima korene u crnačkoj tradiciji. Prvi DJ-evi bili su crnci, a sâm žanr *housea* nastao je kao crnačka muzika. Zbog korena *techno* kulture u afro-američkoj tradiciji (kao i *rock 'n' rolla*), neizbežna su poređenja elektronskih pravaca *dance* muzike s *hip-hopom*, a

uticaj ove tradicije na najraširenije popularne muzičke pravce je očigledan.

Pored uticaja crnačke tradicije i belaička je imala važno mesto u nastanku i razvoju EDM-a. Tačka spajanja (belaičke) evropske avangardne tradicije (Schaeffer, Stockhausen, Russolo i dr.) i današnje evro-američke popularne kulture je u nemačkoj grupi "Kraftwerk". Šezdesetih godina 20. veka u Nemačkoj se artikulišu pokušaji stvaranja osobene i distinktivne nemačke popularne muzike. Prvi pokušaji prevazilaženja anglo-američkog centralizma u pop muzici bili su tekstovi grupe "Can" i "Amon Duul" na nemačkom jeziku.

Izbegavajući format gitara/bas/bubanj i opštu atmosferu popularne muzike šezdesetih, prve radove grupe "Kraftwerk" karakterisali su sumorni i dugi elektronski pasaži, kao i korišćenje elemenata *noisea* i *industrial*⁷. Njihov muzički i estetski izraz proizilazio je iz stava o neodvojivosti muzike i zvukova svakodnevice. Rad na "Moog" sintisajzeru omogućio je ritmičku podlogu njihovim dugim elektronskim pasazima. Prvi plod ovog rada bio je "Autobahn", „dvadeset dva minuta dugo putovanje autoputem“, čija je redigovana verzija 1975. godine postala hit.

Pravi prodor grupe "Kraftwerk" desio se 1977. godine s albumom "Trans-Europe Express", na kojem su i dalje posvećeni brzini, putovanju, panevropizmu. Album iz 1978. godine, "Man Machine", „dalje razvija ideje internacionalnog jezika i sinteze između čoveka i mašine“ (Jon Savage, www.jahsonic.com). Ove dve ploče, zajedno s albumom "Computer World" iz 1981. godine, koncentrisane su takođe i na pojavljivanje kompjuterskih tehnologija.

U Engleskoj, iz utrobe *punka*, nastaje čitava nova generacija *synth* grupa: "Throbbing Gristle", "Cabaret Voltaire", "Human League", "Devo" i dr. Eksperimenti pomenute grupe "Can", Holgera Czukaya i Dama Suzukija, pojava Jean-Michel Jarra i njegovog muzičkog epa "Oxygene", te rad Alana Vege i Mar-

⁷ Iako su *noise* i *industrial* tek kasnije, osamdesetih godina, afirmisani kao muzički žanrovi-pravci, ovi termini izražavaju estetske muzičke momente, te se njihovim prevodom na naš jezik (buka, industrijsko) gubi muzička potka i sugerišu ne-muzička značenja. Zbog toga je i ove termine nužno ostaviti u originalu.

tina Reva u okviru dueta "Suicide", imali su direktan odraz na dalji razvoj elektronske muzike.

Posebno je važan neposredan uticaj koji je grupa "Kraftwerk" imala na crnačku *dance* muziku, što je i sâm Afrika Bambaataa potvrdio: „Mislim da oni uopšte nisu svesni koliko su bili 'veliki' među crnačkom publikom te '77. godine, kada je izdat 'Trans-Europe Express'. Tada sam mislio da je to najbolja i najčudnija ploča koju sam čuo u čitavom svom životu“ (Jon Savage, www.jahsonic.com). Bambaataa i "Soulsonic Force" su 1981. godine s producentom Arthurom Bakerom koristili melodiju s albuma "Trans-Europe Express" i miksovali je s ritmom. „U ovom procesu stvorili su elektro i pomerili *rap* iz doba 'Sugarhilla'“ (ibid.).

Pored uticaja grupe "Kraftwerk" i *hip-hopa*, *disco* muzika je takođe imala značajan uticaj na razvoj EDM-a, a naročito *house* muzike. *Disco* je 1985. godine, kada se javljaju prvi *house* radovi, posle desetogodišnjeg postojanja bio već na zalasku, proskribovan zbog nemilosrdnog komercijalnog iskorišćavanja, loših ploča, kao i rasnih i seksualnih predrasuda koje su kulminirale u kampanji "disco sucks". Međutim, sredinom osamdesetih, *underground* scena počinje da razvija nove stilove, koji su donekle bili siroviji i više su odgovarali potrebama klupskog plesa. *Disco* je već razvio produžene dvanaestoinčne verzije, namenjene DJ-evima, s dugim prekidima u kojima se čuju perkusije i koje su pogodovale miksovanju.

S pojavom *disco* muzike sedamdesetih godina popularnost stiće EP (*extended-playing*) ili dvanaestoinčna vinilna/gramofonska ploča, prvenstveno zbog potrebe DJ-eva za miksovanjem pesama u diskotekama. Novi format ploče je u većoj meri od dotadašnjih *singl* ploča (od sedam inča) odgovarao glasnom puštanju putem klupskih *sound systema*, jer su ove produžene verzije imale instrumentalne delove (*breaks*) u kojima je pesma bila svedena na deonice ritam sekcije (basa i bubnja) s malom primesom vokala, kako bi miksovanje jedne pesme s drugom bilo olakšano. Ove produžene verzije uticale su na postizanje specifične atmosfere u diskotekama. „Konstantni puls basa blokira misli, utiče na emocije i ulazi u telo. Ritam kao droga uljuljkava publiku u drugačije stanje“ (Thornton, 1996:60). U *rave* kulturi ovaj potencijal je ri-

tualizovan i pretvoren u “trance dance“, kojim plesači aktivno tragaju za izmenjenim stanjem svesti, krećući se uz muziku.

Iako se promenio tehnološki kontekst, *house* muzika je postala direktan naslednik *disco* muzike, prevažno iz razloga što su obe „namenjene“ plesanju u klubovima i „osećaju se telom“.

Pored američkih *disco* uticaja, i evropska muzika (“Depeche Mode“, “Soft Cell“, italijanski producenti i dr.) je bila popularna u urbanim područjima Čikaga i Njujorka, gde je *house* i formiran kao žanr. Dva kluba koja su ušla u legendu kao središta muzike koja će ubrzo ostvariti globalnu popularnost su: “Warehouse“, klub iz Čikaga koji je vodio Frankie Knuckles i “Paradise Garage“ iz Njujorka, pod vođstvom Larrya Levana. U ovim klubovima prevaziđene su postojeće predrasude o segregiranju crnaca, Latinoamerikanaca, belaca, *gayeva* i *straightera*⁸, koji se okupljaju na ovim mestima, ujedinjeni muzikom. O značaju pomenutih klubova svedoči i pojava da muzički pravci dobijaju imena po njima (*house* po “Warehouseu“, a *garage* po “Paradise Garageu“).

Ova dva kluba od početka su se razlikovala, kao uostalom i muzičke scene Čikaga i Njujorka. Scena Čikaga bila je značajnija u prvom periodu, mada su kasnije izuzetno značajni bili i doprinosi DJ-eva iz Njujorka.⁹ Kada su radovi DJ-eva čikaške scene objavljeni u Evropi, tačnije u Velikoj Britaniji 1986. godine, oni ubrzo dospevaju na muzičke top liste (i to na prva mesta). „Amerikanci su im ’zapušili usta’. Njihova klupska *underground* muzika je hiljadama milja daleko od kuće postajala *mainstream*“ (Cheeseman, www.jahsonic.com). U 1987. godini profilišu se *house* scene i u drugim američkim gradovima; čikaški *house* eksperimentiše s vokalima, a u Velikoj Britaniji *house*

⁸ U prevodu znači ispravan, prav, sređen, a u slengu onaj koji nije *gay*, *queer*, različit. Ovaj termin se (na ovom mestu) koristi za heteroseksualne osobe, ali ima i šire značenje, upućujući na osobe koje se uzdržavaju od droge i koje su konformisti, a u slengu muzičkih potkultura odnosi se na pristalice *mainstreama* i ima negativno značenje.

⁹ Detaljniju istoriju *house* muzike moguće je pročitati na internet sajtu: http://music.hyperreal.org/library/history_of_house.html, autora Phila Cheesemana, inače popularnog novinara časopisa “DJ Magazine“.

scena zaživljava u klubovima van Londona. Naročito je bila važna mančesterska "Hacienda", prvi klub u Britaniji koji je posvetio celo večer *house* muzici. Komercijalizacija čitavog žanra je u Velikoj Britaniji, zbog otvorenosti pop lista (*charts*), bila neizbežna. Za razliku od toga, američki časopis "Billboard", koji je uređivao najuticajnije američku listu, bio je „tvrd orah“ (ibid.) za nezavisne kuće koje su pokušavale da promovišu novu muziku u SAD-u. Kao posledica toga, u SAD-u su se stvari razvijale više u *underground* maniru. Počinju da se izdvajaju detroitski DJ-evi i novi zvuk koji će kasnije biti nazvan *technom*.

Sledeća, 1988. godina bila je obeležena *acid houseom*, „varijantom *house* muzike koju karakteriše korišćenje jednostavnih generatora zvuka sa zvučnim filterima koji kontrolišu muzički tempo“ (<http://en.wikipedia.org/wiki/Acid.house>). Baziran je „na maksimalnom uprošćavanju zvučne slike na repetitivni ton, uz neizbežno korišćenje 'Rolanda TB303'¹⁰, elektronskog instrumenta koji proizvodi iritirajući, piskutavi ton“ (Gordan Paunović, www.yutechno.org). Osnivačima *acid* zvuka, koji je zaživeo u klubovima Čikaga, smatraju se: DJ Pierre, Herbert J i Spanky (poznatiji kao Phuture), a 1987. godine izdata je i prva *acid* ploča, "Acid Trax", koju je producirao Marshall Jefferson.

„*House* muzika je u tolikoj meri impersonalna, minimalistička i repetitivna, te se čini da se njen efekat može locirati ispod nivoa svesnog slušanja, a *acid house* je najčistija destilacija *housea*. (...) *Acid house* nije toliko nova stvar koliko je drastična, krajnja kulminacija dvaju tendencija u *house* muzici: uvođenjem efekata repetitivnosti specifičnim za *trance* i *dub* produkcije“ (Simon Reynolds and Paul Oldfield, www.jahsonic.com). Najznačajnije obeležje ovog žanra jeste zasnovanost na momentima kao što su: „smrt pesme“, repetitivnost, minimalizam, te napuštanje

¹⁰ "Roland 303" ili "TB-303" je sintisajzer koji je proizvela Roland korporacija 1982. i 1983. godine, a koji daje piskutavi zvuk; imao je ključnu ulogu u razvoju savremene EDM. „Dosta se govorilo o grupi 'Kraftwerk' kao o stvaraocima *housea*. Iako je ovo dobra ideja, istina je kompleksnija. Zbog relativno jeftinih i pristupačnih ritam mašina i sintisajzera japanskih kompanija, kao što je npr. Roland (proslavljene ritam mašine, 808 i 909, obe poreklom iz Japana), nešto je trebalo da se dogodi“ (John McCready, www.jahsonic.com).

postojanih harmonijskih struktura zarad sonornosti i samog zvuka.

Kada je u januaru 1988. godine "London Records", podružnica izdavačke kuće "PolyGram", objavio album "The House Sound of Chicago Volume III: Acid Trax", u Velikoj Britaniji je *acid house* zvuk zaživeo kao *dance* muzički žanr, takođe neodvojivo povezan s drogom. Iako termin "acid" asocira na halucinogene droge, svi akteri čikaške scene negiraju ovakvo poreklo termina "acid house" muzike. Navode da ime žanra proizilazi od "acid burn", termina iz slenga koji znači opljačkati nekoga, ukrasti mu ideje ili „semplovati“ njegov zvuk. Međutim, mnogi „klaberi“ uzimali su *Ecstasy*, koji je uz osobine muzike/zvuka pružao i osećanja „pražnjenja i kontrakcije svesti, za razliku od otvaranja vrata percepcije kao halucinogenog osećanja tipičnog za *acid rock*“ (Simon Reynolds and Paul Oldfield, www.jahsonic.com). U svakom slučaju, zbog značenja termina "acid", a i zbog toga što su „klaberi“ često koristili sintetičke droge, žanr *acid housea*, a potom i čitava *acid* scena, u medijima i široj javnosti postali su (i ostali) neodvojivo povezani s drogom, dok je žuti *smajli*¹¹ postao amblemom *rave* scene u Velikoj Britaniji. Sama koncepcija događaja koja je počivala na repetitivnoj i hipnotičkoj muzici, koja je pak uz nezaobilazne lasere i stroboskope doprinosila „stanju promenjene svesti“, potvrđivala je povezanost ove muzike i načina zabave s drogama i posledicama njihovog dejstva. Pojava *smajlija* na majicama, koje su visile na policama u svakom tržnom centru, i preplavljenost *mainstream* štampom s pričom o drogama u *acid houseu*, konačno su srozale sav kredibilitet ovom pokretu.

Iako je ubrzo bio prevaziđen novim pravcima, žanrovima i kretanjima u elektronskoj *dance* muzici, *acid house* je predstavljao početak osvajanja pop kulture kao prvi *dance* žanr koji je doživeo značajniju popularnost, dok je u Velikoj Britaniji postao najveći omladinski kult posle *punk rocka*, koji je nastao de-

¹¹ *Smajli*, od engl. reči smiley, logo je *acida*, sintetičke droge; u formi je crteža nasmejanog lica, preciznije, kruga s očima i osmehom koji asocira na tabletu *Ecstasyja* ili neke druge sintetičke droge.

ceniju ranije. U tome, kao i u popularnosti koju je ostvario, leži njegov najveći značaj.

U nastanku i popularizaciji žanra među publikom u Britaniji i SAD-u, ključnu ulogu odigrale su radio-stanice, koje su u Britaniji bile piratske jer „crnu muziku“ ili *dance* muziku u prvo vreme nije bilo moguće čuti na legitimnim radio-stanicama. Pored *acid housea*, 1988. godinu obeležilo je i prvo značajnije profilisanje unutar *house* žanrova (“Balearic“ stil *housea*). Takođe, važnu ulogu odigrale su i muzičke etikete, koje su razvoj *housea* usmerile u novom pravcu. Sve značajniji postaje zvuk njujorške scene.

Naredne, 1989. godine *acid house* je u Britaniji pre-
rastao u *rave* pokret, zahvaljujući „gladnoj“ britanskoj štampi, dok na *rave* okupljanjima počinju da se „okreću velike pare“. Te godine *house* je konačno postao „vlasništvo čitavog sveta“ (ibid.).

Paralelno s čikaškom scenom i razvojem *housea* i u Detroitu se dešavalo nešto novo, što će kasnije dobiti naziv *techno*. Juan Atkinson je formirao grupu “Cybotron“, a nešto kasnije počinje da saraduje s Derrickom Mayom i Kevinom Saundersonom, s kojima snima pod različitim imenima. Delili su zajedničke stavove, koji su uključivali i korišćenje najnovijih kompjuterskih tehnologija i rešenost da odolevaju okolini; “we can do nothing but look forward“ (Derrick May). I upravo u Detroitu počinje da se uobličava (danas) dominantna futuristička estetika zasnovana na sintetičkom 4/4 ritmu, naglašenoj instrumentalnoj muzici i ozvučenju, što omogućava telesni doživljaj muzike. Dakle, možemo reći da evropski elektronski uticaji sedamdesetih i osamdesetih godina (“Kraftwerk”, G. Moroder) plus *house* (uticaji crnačke tradicije) daju *techno*.

Iako se danas pod pojmom “techno“ u izvornom muzičkom smislu podrazumeva nekomercijalni futuristički zvuk mahom detroitskih pionira, naziv ovog žanra i distinktivna estetika uticali su na to da pod *technom* možemo da podrazumevamo „vodeću globalnu *underground* kulturu ovog doba, baziranu na novoj elektronskoj muzici (*techno* u užem smislu), specifičnom životnom stilu i elementima klupske (*raveovi*), elektronske (*cyber art*) i informatičke (Internet) kulture“ (Gordan Paunović, www.yutechno.org).

Rave je „ključni element socijalizacije protagonista *techno* kulture. Kako je bitan momenat *techno* kulture eskapizam, odnosno beg od svih normi i prisila sistema, *rave* je konkretan trenutak potpunog isključenja iz realnosti uz pomoć muzike (*techno*), specifičnih vizuelnih efekata (kompjuterska animacija, laseri) i dozvoljenih stimulansa (*energy drinks*¹², *smart drugs*), a neretko i zabranjenih hemijskih supstanci (*Ecstasy*, *Isd*). Iz perspektive *ravera*, *rave* je privremena autonomna zona (TAZ – temporary autonomous zone) u kojoj ne važe društveni zakoni i norme koje su u koliziji s principom PLUR (peace, love, unity, respect¹³). *Rave* okuplja od nekoliko stotina do nekoliko desetina hiljada *ravera* i u izvornom značenju odnosi se, pre svega, na nelegalne i nedozvoljene *partyje*, organizovane po napuštenim prostorima (hangari, skladišta) početkom devedesetih“ (ibid., www.yutechno.org).

„Početkom devedesetih, *rave* kultura je ’eksplozirala’ zbog pristupačnosti jeftinih računara i tehnologije semplovanja, izazvavši ’uradi sam’ revoluciju u stilu *punka*. To je rezultiralo porastom nezavisnih etiketa i domaćih studija koji su izazvali pojavu mnoštva podžanrova: *hardcore*, *trance*, *jungle*, *ambient*, *gabba*, *big beat* i mnoge druge. Danas DJ-evi i producenti, kao što su: ’Fatboy Slim’, ’Prodigy’, Goldie i ’The Chemical Brothers’, imaju brojne sledbenike, dok se *mainstream* umetnici, poput Madonne i Bjork, okreću izdancima *ravea* u svrhu umetničkog podmlađivanja“ (Simon Reynolds, www.jahsonic.com).

Krajem devedesetih godina, *house*, *techno* (posmatrani kao najdistinktivniji /pot/kulturni oblici EDM-a) i *hip-hop* polako i jedva primetno počinju da se popularizuju izvan „klaberskih“ zajednica i postaju deo *mainstreama*. Pre nego što se *fastforward* vratimo u sadašnjost, iz 20. u 21. vek, pozabavićemo se „sociologijom“, odnosno onim društvenim snagama koje su uključene u razvoj i promene u sferi muzičke potrošnje i uticaja ekonomije i tehnologije na muzičku proizvodnju.

¹² Specifična bezalkoholna pića bazirana na multivitaminskim koktelima i drugim hemijskim materijama (magnezijum, kofein) koja kratkoročno podižu motoričnost i biomehaničke funkcije organizma. Poznate marke su: “Red bull”, “Flying Horse”, “Dynamite”, “XTC” i dr.

¹³ mir, ljubav, jedinstvo, poštovanje.

EDM fikcija između ESTETIKE i EKONOMIJE
ili
ESTETIKA AVANGARDE i MAINSTREAM
EKONOMIJA

Početak devedesetih godina, proizvodnu sferu EDM-a obeležila su dva značajna procesa – decentralizacija i demokratizacija muzičke proizvodnje. Oba procesa imala su presudan značaj za razvoj *dance* muzike, njenu estetiku i ideologiju. Prvi se odnosio na decentralizaciju klubova i specijalizovanih muzičkih prodavnica. Klubovi na Zapadu počinju da se šire van metropola i već je početkom devedesetih godina svaki veći grad imao specijalizovane večeri za *techno*, *house*, tj. *dance* muziku. Specijalizovane prodavnice ploča su „ključne institucije u stvaranju lokalne *dance* muzičke infrastrukture van metropola“ (Hesmondhalgh, 1998:237). Kasnih osamdesetih dešavalo se drastično redukovanje (*punk*) prodavnica, koje su bile srž *punk* borbe s *mainstream* muzičkom industrijom. Međutim, dok druge specijalizovane radnje i male prodavnice počinju da bankrotiraju, otvaraju se prodavnice specijalizovane za *dance* muziku koje postaju interesantan fenomen kojim se bave marketinške agencije, a *dance* magazini ponose (tako DJ magazin 1993. godine u svom dodatku navodi 334 specijalizovane prodavnice *dance* muzike širom Britanije).

Proces demokratizacije muzičke proizvodnje odnosio se na poplavu malih nezavisnih izdavačkih kuća, specifičnu „politiku anonimnosti“ i naglasak na autentičnim žanrovima. Razvoj tehnologije (sintisajzeri, ritam-mašine, jeftini gramofoni), naročito kompjuterske, omogućio je širenje fenomena tzv. kućnog studija. Svako je mogao od svoje sobe da napravi studio, a s obzirom na to da za proces stvaranja muzike nije bilo potrebno predznanje niti nekoliko gitarskih akorda, već kombinovanje zvukova, svako je mogao da komponuje. Digitalna revolucija je usled popularnosti CD-ova uslovlila drastično pojeftinjenje vinila, koji postaje pretpostavka i rezultat proizvodnje muzike. Diskursi moralne panike i šokiranja masovnih medija *Ecstasyem*, obezbeđuju ranoj *rave* sceni besplatnu promociju i reklamu. Zbog svega toga, u poslednjih deset, petnaest godina, naročito u Velikoj Britaniji, a i u ostalim zemljama, javljale su se i nestajale na stotine „mikro-kompanija“ koje su osnivali pojedinci ili nekolicina prijatelja u želji da objave jednu ili dve

ploče pod imenom njihove sopstvene labele/etikete. Ovakav obrazac potiče iz *punk* etiketa, koje su postojale sedamdesetih godina i imale veliku ulogu u građenju *punk* kredibiliteta i ideologije.

Navedeni procesi i pojave iz sfere muzičke infrastrukture harmonično su pratile muzičku „superstrukturu“, njenu estetiku i ideologiju. Avangardnost i *underground*, naročito potcrtavani u futurističkim diskursima Novog, Naprednog i Futurizma, morali su da obrazuju sopstveni, izolovani i odvojeni svet, van sfere muzičkih korporacija koje su muziku tretirale kao robu za prodaju i distribuciju publici. U tom smislu, nezavisne izdavačke kuće i politika anonimnosti imale su presudnu ulogu.

Kultura EDM-a u potpunosti je preuzela i intenzivirala „punkersku“ odanost ideologiji *undergrounda*. Muzički *underground* određuje se kao rezultat autonomije u procesu stvaranja, kreativnosti, originalnosti i eksperimentisanja, bez podilaženja popularnom i lako slušljivom zvuku. Njihova realna utemeljenja su nezavisne izdavačke kuće, mali tiraži izdanja i često „anti“ stavovi pesama, odnosno autora ili grupe. Osobnost *undergrounda* jeste inovacija, i u tom smislu često su autsajderi ili marginalizovane grupe predvodnici istih. Tako je američka (popularna) kultura, između ostalih, bila pod velikim uticajem crnaca, Jevreja i *gay* kultura.

U suštini problematike *undergrounda* leži ambivalentni odnos prema popularnosti: s jedne strane teži se tome da se muzika čuje van kruga njenih stvaralaca, ali da ne postane popularna – komercijalna i prihvaćena od *mainstreama*. S druge strane, ideologija *undergrounda* najčešće je uključivala antitržišne ili anti-korporativne stavove, koji su kulminirali u periodu *punk* potkulture. Takođe je uključivala kategorije i pojmove preuzete iz estetike, kao što su: autonomija, kreativna sloboda, bezinteresni porivi, kvalitet i ekspresivnost. U nekim slučajevima retoriku *underground* pobornika moguće je povezati s larpurlartističkim principima, što se u slučaju muzičkih kultura prevodi kao „muzika radi same muzike“. Jedno od ključnih pitanja na koje je potrebno odgovoriti jeste: kako je i da li je u društvu koje je zasnovano na kapitalističkoj, tržišnoj privredi i njenim zakonitostima, moguće održati nezavisnost, autonomiju i antikorporativizam, na-

ročito devedesetih godina kada je kultura, kao nikada do tada, potpuno bila prožeta tržištem?

Dakle, ideologije svih muzičkih kultura „okreću se“ oko binarnih opozicija, koje postavljaju u središte svojih kulturnih praksi. *Underground /mainstream*, kreativnost/ komercijalnost, nezavisne etikete/muzičke korporacije, anonimnost DJ-a kao izraz autonomije muzike/sistem pop zvezda, osnovne su dihotomije koje su intenzivirane i krajnje dramatisirane u ideologiji EDM-a.

S jedne strane polazilo se od distinkcija između kulturnog i ekonomskog kapitala, odnosno od stava da se oni međusobno isključuju, da ekonomski dobitak neumitno vodi gubitku kulturnog kapitala. Ovaj stav je suštinsko polazište svih muzičkih kultura koje nastaju u *undergroundu*, a EDM je te isključive strategije otpora prema ekonomskom kapitalu, odnosno svemu što simbolizuje dominantno društvo i njegovu (kapitalističku) ekonomiju, direktno preuzela iz retorike *punka*. U takvom kontekstu, za kulturni kapital i estetiku EDM-a, koji se pozivaju na evropsku elektronsku avangardu (Cagea, Stockhauzena, Russola i dr.) i na izvorne, autentične i *underground* muzičke ekspresije marginalizovanih, prevashodno crnaca, ostvarivanje ekonomskog kapitala znači izdaju osnovnih principa avangardne i *underground* estetike.

Pomenute dihotomije, distinktivni odnos prema dominantnom društvenom okruženju i definisanje Drugih kao *mainstreama*, muzičke industrije, komercijalnog, sistema zvezda i popularnog, najstigmatizovanje su tačke ideologije EDM-a. Ove pojave moguće je definisati kao ideologiju, prevashodno zato što kultura i društvo, sfera muzičke proizvodnje i potrošnje, ne počivaju na binarnim opozicijama, na crno/belom, na dobro/lošem itd. U gotovo svim posleratnim muzičkim žanrovima i muzičkim potkulturama delovala su dva diskursa kojima se obrazlagalo i zaključivalo o putanji kredibiliteta unutar njih. Naime, *mainstream*, u svakom mogućem obliku (i u proizvodnji i potrošnji), uvek je pretio *undergroundu*, kao muzičko estetskoj komponenti (autonomiji, slobodnoj kreativnosti, eksperimentisanju, radikalno novom itd.), i *underground* stavovima (tajnosti, opskurnosti, ali i autentičnosti, iskrenosti, integritetu). Tako se u muzičkoj štampi i među poklonicima primenom tih diskursâ

često „stavljala tačka“ na neki žanr, grupu, autora ili čitavu scenu. Jedan od diskursa, “sell-out“ (u prevodu, prodati se), podrazumevao je napuštanje političkog i estetskog angažovanja i stavova u korist finansijske dobiti (gubitak kulturnog kapitala usled ekonomskog dobitka), a drugi, “burn-out“ (u prevodu, pregoreti ili ugasiti se), odnosio se na iscrpljivanje ljudskih i finansijskih resursâ. U praksi je nemoguće „mapirati“ žanrove koji su završili svoju istoriju jednom od ove dve kategorije, već je to bila posledica kompleksnijih procesa, dinamika i uzroka.

S druge strane, intenzivirano partnerstvo nezavisnih etiketa i muzičkih korporacija u devedesetim godinama činilo je realan okvir koji je u ideologizovanim diskursima EDM-a pretio da uništi autonomiju, kvalitet, autentičnost i kreativnost muzike. Političko čitanje ovog sukoba između kulturnog i ekonomskog kapitala glasilo bi: ako realno i estetsko utemeljenje distinktivnosti od većine (*mainstreama*, dominantnog društva, Drugih) nije više izvan *mainstreama*, dominantnog kapitalističkog principa na kojima počiva muzička industrija zainteresovana prevashodno za profit, već sastavni deo istog, ta kultura nema više *underground*, avangardni ili kulturni kredibilitet i legitimitet da definiše svoje pozicije. „Ili si izvan, a samim tim i PROTIV, ili si deo toga, a samim tim i ZA.

Međutim, u praksi se dešavalo nešto sasvim drugačije. Trajanje nezavisnih izdavačkih kuća bilo je teško održati. Neke ploče, naime, doživljavaju manje uspeha od drugih, te iako je tačka izjednačavanja gubitka s dobitcima u ovim kućama mala (samo hiljadu prodatih izdanja), neke ploče nisu mogle svojom prodajom da pređu ni ovaj prag. „Dva su osnovna načina da se zaradi ’ozbiljan novac’. Prvi je da se napravi ’cross-over’ hit (...), a drugi je kompilacijski album“ (Hesmondhalgh, 1998:240). Oba ova načina, s obzirom na to da se tiču prekoračivanja osnovnih *underground* principa, otvaraju ključna pitanja koja se tiču suštinskog shvatanja popularnosti i uključuju preispitivanje odnosa između kulturnog i ekonomskog kapitala.

Suština problema koji ovakve strategije preživljavanja nezavisnog sektora postavljaju, a koji je već poznat u fenomenu kontradikcija između opstanka i *undergrounda* u *post-punku*, jeste pomirenje konfliktnih težnji: kako ostati drugačiji a istovremeno biti popu-

laran. Dok neki „delovi“ potkulturne muzike, muzičara i publike smatraju da muzika treba da se čuje i u *mainstreamu*, drugi to odbacuju, smatrajući da upravo snaga muzike proizilazi iz njenog otpora prema takvoj vrsti kooptacije. Upravo je odbijanje prihvatanja kompilacija među *underground* publikom, odnosno među najžešćim obožavateljima (*hardcore*), s jedne strane, a oduševljen prijem kod značajnog broja druge *dance* publike, s druge strane, primer ove podvojenosti. Lansiranje hitova, kao i izdavanje kompilacija koje mogu biti različito kategorizovane (kompilacije koje predstavljaju tipičan set određenog DJ-a ili kompilacije koncipirane prema podžanru koje često i služe uspostavljanju novih žanrova), često je prihvatano s prezirom. Prevashodno zbog velikog prestiža koji unutar potkulture ima opskurnost i tajnost znanja. Među *underground* publikom takve kompilacije imaju najmanje kredibiliteta, za razliku od pominjanih „white label“ izdanja. Razlog za to leži u otkrivanju potkulturnog znanja masovnom tržištu. Tako *underground* publika vidi kao poniženje najznačajnije načine kojim male, nezavisne muzičke etikete mogu da se održe i opstanu (*crossover* hitovi i kompilacije), što otkriva sve kontradikcije oko popularnosti s kojima se susreću svi današnji (posleratni) popularno kulturni pokreti koji se nadaju da će uputiti izazov hegemonijskim sistemima.

„Kratkoročni dobitak ekonomskog kapitala hitom na nacionalnoj pop listi *singlova* (ili, čak, eksponiranjem u *mainstream* ili *rock* štampi), može da dovede do katastrofalnog gubitka kulturnog kapitala za nezavisnu muzičku kompaniju (ili umetnika), što takođe drastično utiče na dugoročnu prodaju“ (ibid., 241). Odnosi između ekonomskog i kulturnog kapitala u potkulturnoj proizvodnji i potrošnji veoma su dinamični, a u svetu *dance* muzike sve kompleksniji, s obzirom na to da se „kultura sve više fragmentira i multiplicira“ (ibid., 243). U svakom slučaju, na delu je očigledna kontradikcija: način i forma koji održavaju nezavisni sektor u srcu muzičkog institucionalnog izazova, problematični su velikim kompanijama, jer proces kojim *dance* muzički sektor nastoji da se etablira kao rival *mainstreamu*, sami pripadnici i preduzetnici vide kao eroziju osnova potkulturne opozicije *dance* muzike.

Partnerski odnosi između „nezavisnog“ muzičkog sektora i korporacija uključuju niz poslova i pogodbi oko licenci, distribucije, vlasništva autorskih prava i finansija. S jedne strane, multinacionalne korporacije distribuirale su mnoge male kompanije, iako postoje i nezavisne kompanije koje nude alternativne načine distribucije. Neki ugovori oko distribucije uključuju i finansiranje, kao što su turneje ili troškovi snimanja. S druge strane, male kompanije naročito pribegavaju velikim korporacijama kada je reč o objavljivanju u inostranstvu, jer to znači da će takva izdanja biti bolje koordinisana.

Osnovni problem, iz perspektive korporacija, jeste kako privući talentovane muzičare i osoblje a istovremeno im dozvoliti da zadrže svoju potkulturnu reputaciju ili „kredibilitet“. Prva u nizu strategija kojoj su korporacije pribegavale bilo je angažovanje vodećih klupskih DJ-eva kao pripomoć u procesu „privlačenja“ *underground* DJ-eva i etiketa. Do ovakvog angažovanja korporacija došlo je prevashodno iz razloga što su britanske muzičke korporacije, kako je vreme odmicalo a profit od *dance* muzike rastao, uočile da *dance* muzika nije samo prolazna moda već je reč o žanrovima koji se razgranavaju i teže da pre расту u dominantnu muzičku kulturu.

Ove taktike korporacija nisu prošle neopaženo. Konstruisan je i termin „pseudonezavisnost“. „Proces pseudonezavisnosti ograničio je stepen ’alternativnosti’ produkcije i distribucije koji je *dance* muzika mogla da postigne mimo i naspram korporacija zabave. ’Majori’ su, što je brže bilo moguće, radili na tome da asimiliraju simbolične zvukove vezane za nezavisne izdavačke kompanije“ (ibid., 246).

Međutim, u muzičkoj industriji više ne deluje stari američki model „majora i nezavisnih“ u kojem su „majori“ prikazani kao ostareli, neosetljivi džinovi. Proces koji je na delu razlikuje se i od onog „predstavljenog u naracijama, čime mnogi muzičari i obožavatelji ovu dinamiku čine smislenom: poznata priča o autentičnim stilovima koje su kooptirali makijavelistički kapitalisti“ (ibid., 248). Pored potreba „nezavisnog“ sektora, koje proizilaze iz zakonitosti kapitalističkog okruženja, postoje i snažni psihički nagoni među kulturnim proizvođačima i publikom prema

mainstreamu, „fuziji i integrisanju“, „zajedništvu i saglasnosti“ (Born, prema Hesmondhalgh, 1993:236).

U „partnerskim“ procesima nastaju kvalitativno novi oblici kulturne proizvodnje, a potom i potrošnje, u kojima svako nastoji da ostvari sopstveni interes. „Majori“ – nove ideje, stručnjake, umetnike, publiku, a umetnici – bolje uslove proizvodnje i potrošnje muzike koju stvaraju. Na toj liniji nastaje novo definisanje pojma „underground“ i njegovih novih kriterijuma, nove autentičnosti i kredibiliteta. Naime, izdavaju se autori, skloniji autonomiji i kreativnosti (svim odrednicama /pot/kulturnog kapitala), koji „koriste“ tzv. „majore“ i oni drugi, skloniji da uživaju u prednostima novostvorenog ekonomskog kapitala. Prvi nastoje da u *mainstream* okruženju zadrže autonomiju i kredibilitet, kao i ideološke vrednosti imaginarnog *undergrounda*, kako u svom radu tako i u ličnom stavu, te ne menjaju svoje umetničke izraze prilagođavanjem širokoj publici. Drugi, motivisani zaradom, napuštaju sve ove principe, i lične i umetničke (ako uopšte postoji odvojenost među njima), te se prilagođavaju onom zvuku koji će provereno dobro proći među *mainstream* publikom. „Po meni, postoji razlika između pravljenja muzike i pravljenja proizvoda, jer to nikako nije isto. Sve zavisi od motiva s kojim neko nečemu pristupa, što može veoma dobro da se oseti“ (DJ Surgeon, www.chillout.co.yu).

DJ – Anonimni autor ili zvezda

U periodu od 1906. godine, kada je puštena prva ploča, pa do moderne „klupske ekonomije“, koja zarađuje preko tri biliona dolara godišnje samo u Njujorku, DJ-evi su postali središte popularne muzike. DJ je danas neprevaziđeni zabavljač, biznismen, producent i, s punim pravom – muzičar koga obožavaju milioni; on „leti“ širom sveta kako bi zaradio desetine hiljada dolara za jedno veče. Naravno da nisu svi DJ-evi internacionalne zvezde, niti je put koji su prešli od „džuboksa koji govori“ do pop zvezde bio lak (a kao što smo videli ni brz). Značaj pojedinih pripadnika ove profesije je, s jedne strane, u njihovoj ulozi i umešanosti u većinu bitnih promena u muzici tokom proteklih četrdeset godina. S druge strane, kao pasionirani kolekcionari i „znalci“, DJ-evi oblikuju ukus publike, postajući uzorima, idolima koji uživaju najveći prestiž i status u elektronskoj *dance* kulturi.

Promena statusa DJ-eva odslikava progresivnu kulturuaciju snimljenog tipa zabave. Godinama su DJ-evi bili kupci ploča i pasionirani kolekcionari, jer je prva i najvitalnija funkcija DJ-a bila snabdevanje publike pločama. Njihovo kolekcionarstvo bilo je, s jedne strane, izraz ličnih strasti i interesovanja, a s druge strane, potreba posla; naime, publika je uvek tražila novu muziku. Taj momenat uticao je na formiranje statusa DJ-a kao ekskluzivnog vlasnika ploča, te oni postaju kulturna elita, *cool* ili *hip*.

Međutim, u elektronskoj muzici pravi se razlika između DJ-a i producenta, pri čemu „DJ bira i pušta već snimljenu muziku namenjenu uživanju drugih“ (http://en.wikipedia.org/wiki/Disk_jockey), dok je producent osoba koja pravi, komponuje muziku uz pomoć elektronskih uređaja ili kompjutera. Producenti se često bave „didžeisanjem“ iz materijalnih razloga. Bez obzira na to, i proces miksovanja, kao domen rada DJ-a, takođe je kreativan.

Nije svaki DJ zainteresovan za eksperimentisanje i kreativno stvaranje novog zvuka. U *mainstream* klubovima „DJ meša *beatove*, pružajući gladak kontinuum poslednjih *hip-hop* hitova, s vremena na vreme ubacujući klasične kolekcije i održavajući podijum za ples u pokretu. Nema ni *cuttinga*¹⁴, ni *scratchinga*, ni novih *beatova*, ničeg što bi predstavljalo izazov za uši“ (Hugh Gallagher, www.jahsonic.com).

U muzičkoj industriji prepliću se „dve dinamike koje povezuju proizvođače i publiku: autorstvo i žanr. Obe dinamike imaju kreativne i komercijalne funkcije. One omogućavaju organizaciju i razumevanje kodova i konvencija značenja, ali takođe doprinose publicitetu i promociji tako što publici–kao–potrošaču nude indikacije potencijalnog zadovoljstva i značenja koji će im biti dostupni ako kupe kasetu, CD ili video“ (Hesmondhalgh, 1998:238). Na najvišim pozicijama u Industriji, u svetu velikih promotivnih budžeta, žanr je manje važan nego autorstvo. Smatra se da su velike zvezde (Madonna, Michael Jackson, George Michael) „iznad“ žanra ili da su same „žanr“.

¹⁴ Jedna od tehnika kojima se koriste DJ-evi, nešto slično „sečenju“ pesme na delove ili izdvajanju pojedinih zvukova.

EDM je radikalizovala podelu između autorstva i žanra, stavljajući žanr u prvi plan. Autorstvo je potisnuto i DJ-evi su postali manje važni od žanra koji izvode. Osnove ovakve „politike anonimnosti“ direktno su povezane i proizilaze iz estetike EDM-a koja slavi autonomiju muzike i tehnologije kao muzičkog i estetskog izraza. Retorika *dance* kulture usvaja „anti-image“ koncept, koji je realizovan u samoj vizuelnoj strukturi događaja (klupskog *partyja* ili *ravea*). U tako strukturisanom i organizovanom *happeningu* DJ je često u istoj ravni s publikom – on nije ispred ili iznad, kao što je slučaj u vizuelno estetskoj organizaciji *live rock* događaja, odnosno koncerta. Čak i kada je „iznad“, u fokusu publike je oprema, gramofoni, miksete, *sampleri*, a DJ se nalazi negde u pozadini.

Pojedine autorke u ovakvoj organizaciji događaja vide ultimativni izraz društvenosti, odnosno otelovljenje kolektivističkih principa *dance* kultura (A. McRobbie, S. Thornton). Naime, činjenica da DJ nije „iznad“ i „ispred“ publike, vraćao je pogled publike na nju samu. Publika pleše okrenuta „sama sebi“, odnosno, učesnici događaja okrenuti su jedni drugima. Na ovaj način ispunjava se i estetski zahtev formulisan u naglašavanju autonomije muzike – publika je tu zbog muzike a ne zbog izvođača, odnosno zvezde.

„Nedostatak zainteresovanosti za autorstvo unutar posleratnih *dance* muzičkih kultura (u poređenju s *rockom* i drugim formama), možda reflektuje manji interes *dance* publike prema *rock* pojmovima autentičnosti, iskrenosti i integriteta“ (ibid., 238). U citiranoj studiji, autor David Hesmondhalgh iznosi shvatanje da *dance* publika razvija nove vrednosti: neposrednost, senzualnost, zadovoljstvo, koje proizilaze iz tajnosti i opskurnosti, te iz ideje da zvuk neće biti poznat svakome, već će ostati izolovan prostor poznat *dance* obožavatelju i njegovim kolegama. On smatra da je relativno manje naglašavanje autorstva unutar *dance* muzike u posleratnim *dance* muzičkim kulturama postao ključni ideološki cilj. Dokaz za tu činjenicu nalazi u visokom stepenu kredibiliteta koji je već dugo godina pridavan „white label“, tj. dvanaestoinčnoj *singl* ploči na kojoj nema detalja o tome ko je tu ploču napravio. Pored toga, postoji još jedna značajna potvrda ovog njegovog stava. *Dance* muzičari

često namerno usvajaju seriju pseudonima kako bi stvorili konfuziju oko svog identiteta.

U *dance* muzičkoj štampi komentariše se kako je nepostojanje „sistema zvezda“ distinktivna i izazovna karakteristika žanra kao produkcijske kulture. Prema takvim shvatanjima „sistem zvezda“ se vidi kao fetišizacija individua, a *dance* muzička kultura, kao i većina muzičkih pokreta mladih, bazirana je na kolektivnosti. „Sistem zvezda“ je, u svakom slučaju, neodvojivo povezan s korporativnom industrijom zabave. Kada izdavačka kuća jednom potroši promotivni novac da bi ustanovila umetnikovo ime i identitet, u interesu joj je da se taj novac vrati kroz niz profitabilnih albuma. „Umetnikovo ime služi kao *brand* kojem se pridaju značenja koja pak variraju u skladu sa zahtevima publike“ (ibid., 239).

Međutim, već sredinom devedesetih godina, u klupskim *happeninzima* sve je češće bilo moguće videti „rockersku“ vizuelnu organizaciju. DJ je postavljen iznad publike, a pogled publike ponovo je okrenut *stageu*, izvođaču i, naročito, zvezdi. Veliki broj DJ-eva postepeno se etablirao u prave, transnacionalne i globalne zvezde. Publika je ne samo upoznata s njegovim imenom već i izgledom, prethodnim radom, a sve češće DJ *setovi* su (ni manje ni više) postavljeni do promocije novih albuma. Put kojim je prošla institucija DJ-eva, od *juke-boxa* koji govore, preko anonimnih organizatora i kreatora atmosfere i *vibea*, do globalnih zvezda, u suštini odslikava put koji je prešla EDM kultura.

U postepenom podrivanju politike anonimnosti, koja je održavala i omogućavala niske troškove promocije u *dance* sektoru, D. Hesmondhalgh vidi jedan od razloga neuspeha opstanka *dance* muzike kao alternative korporacijama. Međutim, „logika kapitalističke akumulacije favorizuje sistem zvezda: grupe i umetnici su *brandovi* i imena za muziku, a plodovi promotivnog rada mogu se prenositi s jedne ploče na serije ploča, jer publika prenosi određena očekivanja o zvuku i porukama s jedne ploče na drugu“ (ibid., 247). Dok je povratak na *rockerski* sistem zvezda ili razvoj „novog sistema zvezda“ koristan za pojedinačne nezavisne kuće, za čitav nezavisni sektor je, u najmanju ruku, smetnja. Naime, s obzirom na to da na taj način rastu

promotivni troškovi velike korporacije, i „pseudonezavisne“ kuće počinju da dominiraju tržištem jer su sposobne da podnesu velike rizike koji su povezani s povećanim promotivnim budžetima. „Rizik je naročito veliki u žanru koji je obeležen brzim promenama stilova i moda“ (ibid., 248).

Dakle, promene u statusu Dj-eva ilustruju i odnos kulturnog i ekonomskog kapitala u svôj njegovoj kompleksnosti. Prevažodno zato što pojedini DJ-evi ili producenti i pored ostvarenog ekonomskog kapitala nisu izgubili kulturni kapital, te i dalje ostvaruju prestižne položaje i visoke statuse u *dance* kulturi. Ova ilustracija nameće zaključak: odnos između ekonomskog i kulturnog kapitala u današnjoj *dance* kulturi nije isključiv, dobitak jednog ne uključuje gubitak drugog oblika kapitala. Samim tim, podrivaju se i osnovne ideologije koja je u isključivoj opoziciji prema svojim suprotnim polovima. Percepcija stvarnosti i fenomena iz stvarnosti, te stav i odnos prema okruženju koji uključuje binarne opozicije, ostaju na nivou ideologije, dok su stvarnost i okruženje (kulturno, ekonomsko, društveno) mnogo kompleksniji.

*FORWARD ili REWIND – U SADAŠNJOST
EDM-a*

„Neki 'hardcore' elementi ostaće uvek 'underground', ali kao koncept ('hip-hop') je isprepleten sa strukturom američke kulture“

(Hugh Gallagher, www.jahsonic.com)

Iako se prethodni citat odnosi na *hip-hop*, devedesetih godina 20. veka desila se „mejnstrimizacija“ i dvaju najizražajnijih žanrova EDM-a, *techna* i *housea*. Struktura američke kulture, koju citirani autor određuje kao ključnu, jeste struktura kapitalističkog okruženja, u kome se svi pominjani žanrovi, potkulture i kulture formiraju i razvijaju. Takvo okruženje koje, razume se, nije isključivo američko, krajem 20. veka sve više prožima kulturu, a naročito popularnu.

Sigurno je da je partnersko povezivanje nezavisnih izdavačkih kuća i velikih multinacionalnih korporacija zauvek promenilo onaj obrazac buntovništva i otpora koji je postavila *punk* kultura. *Techno* potkultura donekle je nasledila obrazac, ali na planu alternativnosti i nezavisnosti nije uspela da postoji pa-

ralelno s muzičkim korporacijama. Vrlo je brzo uplo-
vila u korporativne vode, kao i njen potkulturni pre-
thodnik, *indie*¹⁵ potkultura, ali to je već neka druga
priča. Kultura i potkultura u ovom stadijumu kapita-
lizma čini se kao da nemaju druge mogućnosti do da
se prilagode i potčine njegovim zakonima i da potom,
na individualnom planu, planu percepcije i recepcije i
na planu identiteta, tragaju za onima koji su „manje
uprljani“ ili koji su donekle ostali dosledni principima
na osnovu kojih su i sticali svoj početni kredibilitet
i/ili kulturni kapital.

D. Hesmondhalgh odredio je krucijalne momente u
kojima *dance* muzika nije uspela da obezbedi i ova-
ploti kritiku stanja u muzičkoj industriji. On smatra
da je jedan od razloga provizorniji i manje „političan“
antikorporativizam nezavisnih etiketa, nego kod nji-
hovah prethodnika, *post-punk* kompanija. „Ova činje-
nica nije samo odraz Tačerizma, kasnog Kapitalizma
ili neke druge oznake Vremena u kojem Živimo. Čini
mi se da je ograničen izazov koji su *dance* muzičke
institucije uputile britanskoj muzičkoj industriji, ba-
rem delimično, posledica neobraćanja pažnje na pi-
tanja kojima sam se ranije bavio, a to je jednostavno
karakteristika (apolitičnost, moja primedba) *dance*
muzičke kulture” (Hesmondhalgh, 1998:249).

U zaključku svog teksta autor priznaje *dance* muz-
ičkoj kulturi neke radikalne učinke. Ona je, na pri-
mer, učinila klubove prostorima manje ugnjetačkim
za mlade devojke, pružila je utopijski, kolektivistički
diskurs mladima u vremenu u kojem javna sfera nudi
samo individualizam i slobodno tržište. Na nivou tek-
sta, ponudila je mnogo imaginativnije i kreativnije
vizije politike tela. „Ja sam pun razumevanja za ove
tvrdnje, iako su često preterane. Ipak, u svakom po-
kušaju da obezbedim opštu procenu istorije *dance*
muzike, sve ove inovacije moraju da budu postavljene
naspram ograničenog učinka koji je *dance* muzika
imala na organizaciju muzičke kreativnosti“ (ibid.,
249).

¹⁵ *Indie* je vrsta *rock* žanra koji se odnosi na nezavisne (engl. “in-
dependent“) i alternativne grupe osamdesetih i devedesetih
godina, pre nego što su postale *mainstream*. Najznačajniji „pre-
laz“ u *mainstream* desio se s grupom “Nirvana“. Povezuje raz-
ličite *underground* grupe malih izdavačkih kuća. U Velikoj Bri-
taniji prerastao je u komercijalni *Britpop*.

Iako je moguće prihvatiti apolitičnost EDM-a, koji svoj zaokružen oblik dobija u ideologiji eskapizma i veličanju futurizma, autor, ipak, zanemaruje jedan drugi učinak *dance* kulture – estetski, kreativni i inovacijski. Upravo je u ovim pojavama moguće čitati one „*hardcore, underground* elemente“, na koje ukazuje citat H. Gallaghera s početka odlomka. Bilo bi nepravедno, a i posve neosnovano, odricati elektronskoj *dance* kulturi inovativnost – uspostavljanje novih ideja, vrednosti i estetskih kriterijuma. Jedan od fenomena koji potvrđuje prethodni stav jeste to što gotovo većina drugih popularnih muzičkih kultura prihvata tehnike (i tehnologije) koje koriste umetnici EDM-a. Tako su eksperimentalni *jazz* i *rock* usvojili „semplovanje“, ritmičke *breakove, cutove*, a o upotrebi Mašina da i ne govorimo.

Čitavu alternativno, eksperimentalno i umetnički nastrojenu (da ne kažem *underground*) muzičku/zvučnu sadašnjost 21. veka karakteriše fuzija, hibridizacija i opšteprihvaćeno „semplovanje“. Ova tehnika, shvaćena u širem smislu kao muzički *bricolage*, koji briše žanrovske razlike i ideološke podvojenosti, postaje opšte obeležje „popularne“ kulture. Štaviše, dešavaju se pomeranja i u konceptima nasleđenim iz 20. veka. Javljaju se autori koji brišu isključivosti odnosa autorstvo/žanr, odnosno svojim konceptima i estetikom prevazilaze žanr. Trenutno je aktuelan DJ Spooky, koji se etablirao i kao pisac i muzički teoretičar. Upravo ovaj autor u svom radu („semplovanju“) spaja *techno, hip-hop, dance hall, ambient*, kao različite žanrove, i pored muzičkog *bricolagea* anticipira uzore iz naučne fantastike, filozofije, klasične literature, stripova, umetnosti i svega ostalog. „*Scratching* je reinterpretacija pesme... izražavanja svog prisustva. To je uništavanje primljenog objekta iz korporativne kulture i postavljanje sopstvenog gledišta. Emitovanje i prenošenje, umesto pasivnog konzumiranja. Suština je u tome da se sve to radi suptilno, tako da ne razaznaješ da li 'skrećuješ' ti ili sama ploča. Na određen način to je iznad kompjuterskog *hackinga*. To je 'hakovanje' realnosti“ (DJ Spooky, prema Hugh Gallagher, www.jahsonic.com).

Pomenuti Paul D. Miller aka DJ Spooky that Subliminal Kid u svojoj knjizi “Rhythm Science“ ponovo iznosi manifest „nauke o ritmu“, odnosno principe

stvaranja umetnosti iz bujice obrazaca koje donose zvukovi i kultura. Prikazujući DJ-ev *mix* kao šablon, on opisuje kako umetnik proizvodi mešavinu kulturnih ideja i objekata koji ga okružuju i kako koristi tehnologiju i umetnost da bi stvorio nešto novo, ekspresivno i beskrajno promenljivo. Prema njegovim rečima, „priča“ se odvija (sve) dok se fragmenti sjeđinjuju.

Bez obzira da li ćemo u prethodnim idejama čitati definicije postmodernizma (koji, inače, eminentni teoretičari EDM-a negiraju), neizbežno je primetiti da konceptualna umetnost, popularna kultura i idealizam pokreću jedan drugog u vremenu „mnogostruke svesti“¹⁶. Takođe je, u duhu postmodernizma ili ne, moguće prihvatiti koncept „semplovane kulture“, kulture koju su stvorili oni koji *remixuju* i oni koji se služe Tehnologijom, koja omogućava svakom da *remixuje*. U takvoj kulturi i na takvim principima zasnovanoj kulturi (principima demokratizacije muzičke proizvodnje, ali i potrošnje), ne uživaju samo DJ-evi, producenti ili umetnici. „Poplava“ tzv. „rezača CD-ova“, koji nisu nužnost samo srpske omladine, koja bez mogućnosti, a naročito bez sredstava za kupovinom muzičkih izdanja, „narezuje“ omiljene *bendove*, DJ-eve ili umetnike, jeste globalno raširena praksa. Ta demokratska praksa omogućuje svakome da bude DJ, makar samo uslovno, da pravi kompilacije prema svom ukusu i nudi ih, poklanja – opredmećuje ili objektivizira. Ako pojedinac nije postao „zvezda na petnaest minuta“, postao je kurator i autor, pa makar se to dešavalo u njegovom okruženju.

Fenomeni, DJ-evi, muzički teoretičari, pojedinci i njihovi idealizmi, o kojima se u prethodnim pasusima pisalo, ipak su samo delovi eksperimentalnog, avangardnog ili, opet, *undergrounda*. Ako o njima mislimo van konteksta ideologizovanih binarnih opozicija – *underground/mainstream*, kreativno/komercijalno itd., i van društveno-ekonomskog konteksta muzičke proizvodnje i potrošnje, nemoguće im je odreći „organizaciju kreativnosti“ i estetiku. Makar ona bila samo estetizacija i (zvučna) fikcija.

¹⁶ Pojam koji se često sreće u futurističkoj muzičkoj literaturi.

“*The sampler doesn't care who you are. It's only using you to reproduce.*”

– šesta tačka manifesta Kodwoa Eshuna (Kodwo Eshun, www.jahsonic.com)

Maštajte o tome ko ili šta je *sampler*: Mašina, autorka koja je „semplovala“ ovaj rad, DJ-evi, umetnici, kultura ili Vi?

Literatura:

1. Eshun, Kodwo (1996), *Wire*, Global Ear: Vienna, 153:32–34
2. Hall, Stuart and Jefferson, Tony (eds) (1976), *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-war Britain*, London, Unwin Hyman
3. Hesmondhalgh, David (1998), *The British dance music industry: a case study of independent cultural production*, *British Journal of Sociology*, 49(2):234–251
4. Hesmondhalgh, David (1999), *Indie: The Institutional politics and Aesthetics of a popular music Genre*, *Cultural Studies*, 13(1):34–61
5. Negus, Keith (1999), *The Music Business and rap: between the street and the executive suite*, *Cultural Studies*, 13(3): 488–508
6. Perasović, Benjamin (2001), *Urbana plemena*, Zagreb, Hrvatska sveučilišna naklada
7. Straw, Will (1991), *Systems of articulation, logics of change: Communities and scenes in popular music*, *Cultural Studies*, 5(3):368–388
8. Thornton, Sarah (1996), *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*, Middletown, Wesleyan University Press

Odabrani izvori s Interneta:

- 1) Brewster, Bill, www.jahsonic.com
- 2) Chesseman, Phil, www.jahsonic.com
- 3) Eshun, Kodwo, www.jahsonic.com
- 4) Gallagher, Hugh, www.jahsonic.com
- 5) [http://music.hyperreal.org/library/history of house.html](http://music.hyperreal.org/library/history%20of%20house.html)
- 6) <http://www.wikipedia.org/wiki/Audiosampling>

- 7) Paunović, Gordan, www.yutechno.org
- 8) Reynolds, Simon and Oldfield, Paul, www.jahsonic.com
- 9) Savage, Jon, www.jahsonic.com
- 10) Vajagić, Marko, www.yutechno.org
- 11) www.d_partmessagespin.com

