

Marija Ristivojević

*Institut za etnologiju i antropologiju
Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu
mristivo@f.bg.ac.rs*

Korelacija muzike i mesta na primeru beogradskog "novog talasa" u rokenrol muzici*

Apstrakt: Rad predstavlja pokušaj da se osvetli veza između "muzike" i "mesta". Budući da je reč o sociokulturnim kategorijama, njihov odnos predstavlja vid kulturne konstrukcije, a samim tim postaje moguća antropološka tema. Ovu problematiku sam razmotrila na primeru uticaja "novog talasa" u rokenrol muzici osamdesetih godina, na formiranje specifičnog beogradskog identiteta, koji je za potrebe analize označen kao "novotalasni" identitet. Analizom narativa o tom fenomenu u vreme njegovog nastanka i trajanja, uočila sam i kao ključne identitetske elemente označila, tri ključne beogradske muzičke grupe (*Električni orgazam, Šarlo akrobata, Idoli*), teme i jezik na kome su pesme pisane, važna mesta okupljanja, kao i originalni muzički izraz. Kroz isticanje elemenata koji konstituišu pomenuti identitet, nastojala sam da skrenem pažnju na formiranje određene lokalne autentičnosti koja se razvila kao rezultat sadejstva "novotalasnog" muzičkog izraza i svakodnevnog iskustva života u tadašnjem Beogradu.

Ključne reči: muzika, grad, lokalni identitet, Beograd, "novi talas", antropologija

Uvod

Rezultati istraživanja izloženi u ovom radu predstavljaju jedan deo šireg istraživačkog poduhvata koji za cilj ima razumevanje kompleksnog međuodnosa muzike i mesta. Promišljanje tog odnosa nalazim važnim jer iz njega, između ostalog, obe pomenute sociokulturne kategorije crpu svoja značenja. Naime, relacija muzike i mesta predstavlja jedan vid kulturološkog procesa iz koga se razvijaju značenja koja potom oblikuju identitete kako muzike, tako i mesta. Premda je tu korelaciju neophodno sagledavati kao dvosmeran odnos, ovom prilikom težište je stavljeno na jednu stranu klackalice, tj. muziku posmatram kao ele-

* Rad je rezultat istraživanja na projektu "Transformacija kulturnih identiteta u savremenoj Srbiji i Evropska unija", br. 177018 koji finansira Ministarstvo prosvete i nauke Republike Srbije.

ment konstrukcije jednog (od mnogih) gradskih identiteta. Pod "gradskim identitetom" podrazumevam sve ono što je u određenom vremenskom i prostornom kontekstu percipirano kao "važna identitetska odlika" proučavane sredine (od strane određenog broja ljudi) sledeći gledište po kome mesta predstavljaju materijalizaciju i svojevrsni simbol društvenih odnosa (Cohen 1995, 438). Na taj način shvaćen, gradski identitet svoju personifikaciju može pronaći kako u različitim fizičkim mestima (npr. klubovi, kulturni centri, kafići, parkovi, određeni delovi grada), tako i u svakodnevnom životu i doživljaju grada koji se reflektuje kroz specifičan način ponašanja (npr. kretanje unutar grada, stil izražavanja, teme za razgovor).

Hipoteza od koje polazim jeste da muzika poseduje "sposobnost" da formira identitet nekog grada. Muzika "proizvodi" kako fizička tako i simbolička mesta tj. koncepte i simbole na osnovu kojih je moguće značenjski "obočiti" određeni prostor putem svakodnevnih društvenih interakcija i praksi kao što su druženja, večernji izlasci, posete koncertima, spontana okupljanja, žurke i tome slično.

U tom smislu, predmet analize predstavlja "novi talas" u okviru beogradske rokenrol (u širem smislu tog žanra) muzičke scene osamdesetih godina. Sam fenomen "novog talasa" nije autohtona već "uvozna" pojava, koja je doživela svoju lokalnu interpretaciju ka kojoj je moje interesovanje i usmereno. Naime, iako rokenrol muzika, kao i "novi talas" nisu muzički pravci koje je domaća sredina iznedrila, utiskujući u nju lokalne specifičnosti, svakodnevno iskustvo života u Beogradu (a i tadašnjoj državi SFRJ), ta muzika *postaje* lokalna. Njena lokalna autentičnost proizlazi iz interakcije sa lokalnom publikom kao i sredinom. Moti Regev, posmatrajući izraelski rokenrol kao lokalnu autentičnu muziku, uočava da ukoliko želimo da shvatimo na koji način lokalni pop/rok stil prerasta u "autentičnu" muziku određene kulture, predmet naše analize bi trebalo da bude proizvodnja značenja koja iz te muzike proizlaze (Regev 1992, 1). Imajući to u vidu, cilj ovog rada je da na primeru novotalasnog muzičkog fenomena ukažem na proces formiranja specifičnog beogradskog identiteta. Kroz analizu narativa o ovom fenomenu u lokalnom diskursu, nastojim da identifikujem i apstrahujem ključne elemente *novotalasnog* identiteta Beograda osamdesetih godina. Koncept "novog talasa" se odnosi na mnogo šire polje od muzike, međutim, ovde ga posmatram najpre kao lokalni muzički (i kulturni) fenomen.

Na razmišljanje o odnosu Beograda i "novog talasa", podstakao me je i prošlogodišnji Belef¹ koji je svojom temom *Na novom talasu* omogućio reminiscenciju ovog muzičkog fenomena. Trideset godina od postojanja "novog talasa" obeleženo je različitim manifestacijama (izložbe, predstave, projekcije filmova, tribine) među kojima su prednjačili koncerti grupa koje su na neki način povezane sa ovim talasom, bilo da su predstavnici nekadašnje ili tzv. Nove srpske

¹ Skraćenica od Beogradski letnji festival.

scene². Posvećivanje manifestacije od lokalnog značaja novotalasnom fenomenu upućuje na zaključak da je "novi talas" nešto *značilo* (u) ovom gradu, tj. da je značenjem koje mu je pridato (kroz percepciju muzičara, kritičara, publike, ljubitelja i ne-ljubitelja) uticao na (muzički) identitet grada, ili kolokvijalnim jezikom rečeno – obeležio je jedno vreme u Beogradu. Obeležavanje pomenute tridesetogodišnjice ukazuje i na postojanje želje da se, makar kroz ta dvadeset i četiri belefska dana, novotalasni beogradski "duh" u neku ruku oživi i da pruži impuls nekim novim "novim talasima".

Materijal na kome se analiza zasniva čine članci jugoslovenskog rokenrol časopisa *Džuboks* koji tretiraju pitanje beogradske rok scene i pojave "novog talasa". Ovaj muzički časopis je, sa sedištem u Beogradu, u periodu svog postojanja (od 1966-69. i obnovljeno izdanje od 1974-1985. godine) važio za bitnu pojavu u medijskoj istoriji beogradskog rokenrola (Vuksanović 2007, 591), što mu daje legitimnost relevantnog izvora informacija o tome kako su ljudi koji su tu scenu pratili ili bili njeni akteri posmatrali "novi talas" i prema njemu se odnosili. Budući da se rođenjem "novog talasa" može smatrati 1980. godina, jer tada nastaju i postaju diskografski vidljive ključne grupe Beogradske Alternativne Scene (tada popularno nazivane BAS) *Električni orgazam*, *Šarlo Akrobata* i *Idoli*, analizirani su svi brojevi časopisa u razdoblju od 1980. pa do 1985. godine. Krajnja granica postojanja "novog talasa" se sama nametnula budući da su sve grupe pomenute scene (osim *Električnog orgazma* koja i danas postoji) do 1984. godine prestale sa radom. *Idoli* su u tom sastavu svoj poslednji album "Čokoladu" objavili 1984. godine, međutim, tražeći moguće "odjeke" novotalasne priče, moje interesovanje se proteže i na narednu godinu.

Trideset godina čini sasvim solidnu vremensku distancu te bi bilo interesantno i značajno uvideti na koji način se ovaj fenomen percipira u današnjem kontekstu. Međutim, mislim da bi ipak trebalo početi "od početka" i najpre utvrditi kako su "novi talas" doživljavali oni koji su njime bili zapljusnuti, a koji su jednim delom i doprneli njegovom stvaranju.

Konceptualno i teorijsko pozicioniranje

Povezanost muzike i mesta ne mora na prvi pogled biti vidljiva, no svaki sledeći pogled tu vezu čini evidentnijom. Pre nego što se upustim u promišljanje

² Termin predstavlja pokušaj da se pod njim okupe (i kao takve dalje prezentuju publici) muzičke grupe koje su aktuelne na alternativnoj rok muzičkoj sceni Srbije, a koje su mahom još uvek neafirmisane (v. o kompilaciji *Jutro će promeniti sve* u izdanju PGP RTS 2007. na internet stranici <http://www.popboks.com/jutro/index.php>, a s tim u vezi i rubriku *Scena* na <http://www.popboks.com/scena.php>, 20. 7. 2011.

tog odnosa, neophodno je da pojasnim šta podrazumevam pod konceptima *muzika, grad i identitet*.

Samo značenje reči muzika je teško odrediti jednom definicijom i sa time se slažu gotovo svi oni koji su se u tome oprobali. Možda je stoga najbolje početi od uočavanja neke smislene distinkcije između muzike i ne-muzike, odnosno tišine, buke kao i mnoštva zvukova koji nas svakodnevno okružuju a ne potpadaju pod pojam "muzika" tj. ne tretiraju se na taj način (kao na primer, svima toliko znan zvuk automobilske trube). Šta je ono što muziku zapravo čini muzikom? Pre svega, muzika jeste sistem. Taj organizovani sistem proizvodjenja zvukova osmislio je čovek vođen nekim ciljem, potrebom, znanjem, osećajem. U tom smislu moglo bi se reći da muzika predstavlja "smišljeno čovekovo nastojanje da pomoću nje deluje na spoljni svet" (Đurić 1999, 1). Da bi se neki zvuk mogao okarakterisati kao muzika, neophodno je da se u određenom sociokulturnom kontekstu na taj način i percipira. Sledstveno tome, pojam muzike predstavlja sociokulturnu kategoriju čije značenje može varirati ne samo "od kulture do kulture" već i među konzumentima iste kulture (npr. svima poznate prozaične "rasprave" oko toga šta je (pravu) muzika, a koje, pak, često odražavaju sklonosti ka određenim muzičkim žanrovima). Muzika svoje značenje crpi sa dve strane. Jednu stranu čine autori odnosno muzičari, dok bi drugu stranu predstavljali recipijenti tj. publika. Budući da ju je sa nekim razlogom, porivom i idejom osmislio, autor je u svoju muziku utisnuo određenu poruku (ili više njih) koja u datom kontekstu dobija određeno značenje. Kako će (i da li će) ta poruka biti prihvaćena i na koji način će biti tumačena, zavisi od publike koja muzici, kroz stvaranje odnosa prema njoj, pridaje brojna (druga) značenja. Publika je, pored autora, ključni faktor u muzičkom stvaralaštvu jer pruža "povratnu reakciju" muzičaru, čime se zaokružuje proces stvaranja muzičkog dela. Na taj način komunikacijska svojstva muzike dostižu vrhunac (Žikić 2010, 22). Iz toga bi se moglo zaključiti da ukoliko se muzika sagledava kao sociokulturna kategorija, ona ne može biti tretirana kao "čist" zvuk, odvojen od društvenog, kulturnog, ekonomskog konteksta u kome je nastala, ali i konteksta u kome je slušana (Connell and Gibson 2004, 193). Vezivanje muzike za određeni kulturni kontekst korisno je u analitičkom smislu jer omogućava širu perspektivu. Međutim, tumačenje i značenje muzike ne bi trebalo svoditi samo na kontekstualne granice u okviru kojih je ponikla, jer uživanje u muzici nije ograničeno samo na konzumente te kulture. Popularna muzika i njena rasprostranjenost širom sveta, najbolje svedoče o tome.

Svako promišljanje muzike u sebi implicitno sadrži i određeno znanje o njenoj "lokalnosti" odnosno o "mestu njenog rođenja". Na primer, ukoliko čujemo neku pesmu koja nam se dopada, i ako smo dovoljno radoznali, potražićemo informaciju o izvođaču. Ta informacija u većini slučajeva najpre upućuje na žanrovsko određenje izvođača, a odmah zatim i prostorno. Primljene in-

formacije se potom oblikuju u određeno *znanje* o toj pesmi, i izvođaču i usmeravaju naše dalje delovanje (počevši od toga da li ćemo poželeti da čujemo još neku pesmu od tog izvođača ukoliko nam se (ne)dopadne žanrovska etiketa). Snažna implementiranost ideje određenog mesta je izražena i u samom konceptu žanra, jer postoji deljeno *znanje* o vezi između određenih žanrova i mesta na osnovu koga neka mesta postaju personifikacija žanra (npr. džez i Nju Orleans, rege i Jamajka), dok se negde i u samom imenu žanra nalazi taj podatak (npr. britpop ukazuje na vezu sa Velikom Britanijom). Tako viđena muzika ne postoji u vakuumu, niti se prostor može smatrati tek "praznom scenom" (Connell and Gibson 2004, 192).

Dakle, postaje jasno da određeno mesto, u identitetskom smislu, određuje neku muziku. Međutim, stvar se može posmatrati i iz suprotnog smera, kada muzika postaje agens koji definiše mesto i konstruiše njegov identitet, odnosno "gradi" imidž i uopšte utiče na ideju i predstavu o tom gradu uspostavljanjem mreže značenja koja se u konkretnim kontekstima upotrebljavaju. Samim tim, ni koncept mesta ne treba sagledavati kao *sui generis* fizički entitet, okamenjen u vremenu i prostoru, već pre kao jedan neprekidni (idejni) proces (Casey 1996, 27, prema Roberson 2001, 214). Drugim rečima, mesta nisu nešto što *postoji* već nešto što se *događa*. Mesto kao i muzika predstavlja proizvod određenog diskursa odnosno percepcije i iskustva. Život u nekom gradu predstavlja za svakog pojedinca jedinstveno iskustvo jer on u taj urbani prostor utiskuje određena značenja (Žikić 2007, 85). Poslužiću se jednim trivijalnim primerom – radnim danom u Beogradu. Milioni ljudi od ranog jutra šetaju ulicama, voze se gradskim prevozom ili automobilima (ređe, ali sve više biciklima), bave se različitim stvarima, sreću različite ljude. Po dolasku kući, svako od njih je na sopstveni način iskusio taj dan i nosi sa sobom dobre ili loše utiske. Nekome se Beograd taj dan čini sivim, nekom prenaseljenim, a nekom je baš lepo osunčan. Svakako da je reč o osećajima koji mogu biti i kratkotrajni ili, pak, prerasti u trajnije uverenje, ali ti osećaji utiču na naše predstave o tom gradu odnosno na različite načine koje percipiramo i *živimo* mnoge (beo)gradske identitete. Time se ne iscrpljuju moguće perspektive pogleda na Beograd jer u njemu žive i starosedeooci i doseljenici, kroz njega se kreću ljudi iz okolnih mesta, turisti iz inostranstva. Najzad postoje i oni koji o Beogradu nešto "znaju" ali u njemu nikada nisu bili. Za sve ove ljude Beograd ima različita značenja. Ipak, cilj antropološkog istraživanja u tom smislu nije analiziranje toliko individualnog doživljaja koliko "grupnog" odnosno kulturnog. Naime, od tog mnoštva identiteta kojima se grad može ogrnuti, samo su pojedini kulturno prepoznatljivi, promovisani kao poželjni, nepoželjni ili čak dominantni. Ono što je važno u tom smislu jeste da su identiteti o kojima je reč, *prihvaćeni* od određenog broja ljudi, te da su *prepoznati* u zvaničnom diskursu. Kulturni procesi oblikuju gradove, ali i načine na koje će ih ljudi percipirati. Sve napred rečeno (i još mnogo toga) je identitet i "lice" Beograda. Jedan

Beograd (u Srbiji) postoji na fizičkoj mapi, ali ih je bezbroj na mentalnim, kognitivnim mapama.

Značajna odlika svake identifikacije, koju bi trebalo imati na umu, jeste odsustvo vrednosne neutralnosti. Kroz "prepoznavanje" i klasifikaciju nekoga ili nečega, automatski se zauzima određeni stav prema tome. Objekat identifikacije se u tom procesu dovodi u vezu sa određenim vrednostima i karakteristikama koje čine deo *opšteg kulturnog znanja*, ali koje isto tako ostavljaju mogućnost modifikovanja u skladu sa značenjima koja im pojedinac pripisuje prilikom tumačenja. Identifikacija zapravo predstavlja neprekidni kognitivni proces povezivanja značenja, asocijacija i vrednosti među ljudima, u određenom prostornom i vremenskom referentnom okviru. Samim tim postoji beskrajno mnogo rekombinacija čiji su rezultati različite percepcije i predstave o bilo kom mestu, u ovom slučaju Beogradu osamdesetih. Prema tome, muzika i mesto ovde predstavljaju proizvode određenog diskursa, dok je identifikacija proces kojim se tim konceptima, kroz njihovo povezivanje sa posebnim značenjskim elementima, "udahnuje život".

"Novi talas" – novi žanr ili nova etiketa?

Priču o odnosu "novog talasa" i Beograda započinjem kraćom refleksijom o značenju samog pojma *new wave*. Prema Velikom rečniku stranih reči i izraza, "nju vejr" ili novi talas predstavlja termin kojim se označava niz avangardnih pokreta u umetnosti (najpre filmu po kome je i dobio ime), zatim književnosti i najzad, rok muzici ("Nju vejr", Veliki rečnik stranih reči i izraza). Kao što sam već napomenula, u ovom radu se pod konceptom "novi talas" podrazumeva onaj "talas" koji se odnosi na rok muziku. Bezuspešno tragajući za nešto širim (a jasnim) definicijama "novog talasa", odlučila sam se da pođem od toga šta "novi talas" nije, kako bih (možda) došla do toga šta (bi) on zapravo (trebalo da) predstavlja.

"Novi talas" nije klasični rokenrol, nije pank i najzad, nije muzički žanr. Muzički žanr nije zato što se pod novotalasnom etiketom pronalaze izvođači koji u muzičkom smislu nemaju zajedničkih tačaka. Na primer, listu *new wave* izvođača na *Vikipediji* čine i engleski rok muzičar *Billy Idol* kao i britanski sastav *Cabaret Voltaire* što je činjenica koja ne navodi na uviđanje analogije između muzičkih sklonosti pomenutih muzičara³.

³ http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_New_Wave_bands_and_artists, 22. 8. 2011. *Billy Idol* u svojoj muzici sažima uticaje panka i hard roka, sa primesama dens momenta (gitara, bas gitara, bubnjevi, klavijature), dok je grupa *Cabaret Voltaire* poznata po svojim eksperimentima sa zvukom (upotrebom semplera, sintisajzera, ubacivanjem moduliranih glasova i sl.) upotpunjenih vizuelnim performansima (npr. upotreba filma

Odnos pank a i "novog talasa" je takođe pomalo zamršen jer se ova dva termina u nekim (ne tako retkim) slučajevima upotrebljavaju kao sinonimi. Na tu činjenicu upućuje i Teo Kateforis podsećajući da se "često zaboravlja da se eksplozija britanskog pank a 1976. godine u muzičkoj štampi označavala kao "novi talas" (Cateforis 2009, 2). Međutim, iako granica nije najjasnija (mada, na kraju krajeva koji muzički ž anr poseduje jasne granice?) "nju vejr" ipak nije pank iako je sa njim neraskidivo povezan. Naime, pank predstavlja vrlo jednostavnu i svedenu muzičku formu, kako u zvučnom (kratke i energične pesme) tako i u tematskom pogledu (izražavanje neslaganja sa aktuelnim društvenim i političkim sistemom), dok se nju vejr može smatrati jednim kompleksnijim i obogaćenijim muzičkim oblikom (npr. uvode se i novi instrumenti kao što su klavijature) koji prima u sebe i različite umetničke uticaje. Takođe, kamen spoticanja uočavanja razlike između novog talasa i pank a može biti delom i u njihovom, vrlo bliskom, vremenu nastanka. "Novi talas" se pojavio krajem sedamdesetih godina 20. veka, paralelno sa procvatom i zenitom pank a.

Centri iz kojih se ovaj muzički fenomen širio su Velika Britanija (izvođači kao što su *Ian Dury*, *Nick Lowe*, *Elvis Costello*, *Graham Parker* i sl.) i SAD (grupe *Talking Heads*, *Blondie*, *Devo* itd.) (v. "New wave", Encyclopedia Britannica).

Ukoliko se pođe od samog naziva, ne dolazi se teško do zaključka da taj koncept upućuje na nešto što je u muzičkom smislu "novo" i drugačije od svega što se nalazi na aktuelnom muzičkom repertoaru (npr. takozvani "klasični" rokenrol i pank). Međutim, uzevši u obzir sve napred navedeno, možda bi se moglo reći da je "novi talas" zapravo neka vrste oznake tj. etikete, kojom su se svi njom okićeni (bilo sami ili od strane drugih) vešto distancirali od postojeće rok, pa i pank muzičke scene bez obzira na to šta je sve (u postojećem ž anrovskom sistemu) ta etiketa obuhvatala. U smislu tog ž anrovskog svaštarstva, "novi talas" me asocira na još jednu aktuelnu etiketu pod nazivom *world music* koja je takođe promovisana kao muzički ž anr koji pod svojom "svetskom kapom" okuplja širok i raznolik dijapazon izvođača.

prilikom javnih nastupa). Različiti koncepti ovih izvođača se reflektuju i na njihovu ostvarenu komunikativnost sa publikom, pri čemu se *Billy Idol* smatra svojevrsnom ikonom osamdesetih i rok zvezdom, dok je grupa *Cabaret Voltaire* ostvarila kontakt sa manjim brojem slušalaca.

Zatišje pred buru. Crtice o "predtalasnom" rokenrol muzičkom (ne)životu u Beogradu⁴

Da bi bilo moguće uočiti novinu, presek ili preokret, neophodno je da postoji neko stanje, kontinuitet i da se to stanje kao takvo i percipira. Stoga se najpre zanimam za stanje beogradske rokenrol muzičke scene neposredno pred pojavu "novog talasa". Pitanje lokalne rokenrol scene je često bilo predmet razmišljanja kritičara *Džuboksa*. Iz tih tekstova je uočljivo da je scena u drugoj polovini sedamdesetih godina bila u stagnaciji: "zadnjih godinu dana u Beogradu, što se tiče rocka, ništa značajno se ne dešava (...) u Beogradu nema nijedne new wave grupe" (*Džuboks*, 29. februar 1980, 20). Osim što nije bilo muzičara koji bi scenu trgli iz letargije, i publika je bila ušuškana u postojeće stanje pa se tako u jednom tekstu tvrdi da u Beogradu "ne postoji publika za new wave" (*Džuboks*, 29. februar 1980, 20). U članku pod nazivom *Hronika bg talasa*, u periodu između 1965-68. godine, scena je identifikovana kao "preslikačka" odnosno kao neoriginalna jer se sastojala samo od kopiranja zapadnjačkih hitova (*Džuboks*, 27. mart 1981, 38). Kao jedan od mogućih razloga takvog stanja, podcrtan je nedostatak mesta na kojima bi alternativna i inovativna rok kultura dobila mogućnost da se razvija. Nezavidnom stanju na sceni doprineo je i nedostatak finansijskih sredstava i uopšte interesovanja finansijera za pružanje podrške dešavanjima poput svirki i koncerata (*Džuboks*, 4. januar 1980, 21). Mesto na kome bi se negovala i rasla rok kultura postaje svakako bitna stavka imajući na umu već pomenuti dijaloški odnos muzičara i publike koji za rezultat ima muziku kao sociokulturni fenomen. Postojanje muzičara koji sviraju po podrumima, bez mogućnosti da svoje viđenje i shvaćanje sveta podele sa drugima, nije dovoljno. Kao i za tango, i za muziku je potrebno dvoje. Tek značenjskom razmenom na toj relaciji, poruka može da postane smisljena. Prema tome, bez adekvatnog mesta za izvedbu nije moguće ostvariti taj bitan komunikacijski čin. Ljudi kroz svakodnevne muzičke prakse (sviranje, slušanje, doživljavanje muzike) oblikuju predstavu svoje okoline,

⁴ Kao što je već bilo reči, termin "novi talas" se u radu upotrebljava u smislu "talasa" koji se odnosi na rokenrol muziku. Međutim, izrazom "predtalasni" kojim sam se poslužila u naslovu poglavlja, nastojim da označim jedan period na domaćoj muzičkoj sceni čija je jedna od odlika bila i skromna žanrovska izdiferenciranost – mislim pre svega na tada postojeće muzičke odrednice poput "zabavna" i "narodna". Sa uplivom rokenrola u domaće muzičke tokove šezdesetih godina, ovaj žanr je označavao "kласični" rokenrol (poput grupa *The Rolling Stones*, *The Byrds*, *The Beatles*, *The Shadows*, odnosno u domaćem kontekstu sastavi kao što su *Iskre*, *Silujete*, *Indeksi*, a kasnije *Smak*, *Time*, *Pop mašina*, *Generacija 5*, *Riblja čorba* i sl.). Tek sa impulsom koji je "novi talas" sa sobom doneo osamdesetih godina, dolazi do većeg žanrovskog raslojavanja tj. do drugačije percepcije koncepta rokenrola na domaćem terenu, što je samo još jedan pokazatelj kulturološkog značaja tog "talasa".

grada u kome žive, te mesta u okviru kojih se kreću. Ta mesta mogu da budu klubovi, trgovi, koncertne sale kao i bilo koje drugo mesto na kome se odvija neka društvena interakcija i koje je kao takvo prepoznato (Connell and Gibson 2004, 15). Repetitivnom aktivnošću u smislu značenja koja im se neprestano pridodaju, rađaju se "kultna mesta" za koja "svi znaju". Međutim, takođe bi trebalo imati u vidu da se epitet "kultnog" mesta stiče naknadno, i da je za veći stepen "kultnosti" potrebna i veća vremenska distanca. Ipak, da bi neko mesto uopšte postalo "zaštitni znak" određene grupe ljudi, neophodno je da ono kao takvo bude usvojeno i prepoznato od strane te grupe, ali i od ostalih ljudi koji dele to vremensko i prostorno iskustvo.

Za razliku od uspavane beogradske scene, Zagreb se percipira kao dinamično mesto. Iako se u periodu osamdesetih godina država zvala SFRJ i pod domaćom scenom se podrazumevalo sve od Vardara pa do Triglava, postojale su jasno odvojene lokalne scene. Ta distinkcija se ogledala ne samo u geografiji već i u kvalitativnosti. Pod kvalitativnošću scene podrazumevam postojanje svih onih elemenata koji su neophodni za egzistenciju jedne muzičke scene (prostori za sviranje – studio kao i koncertne sale, zainteresovane diskografske kuće, specijalizovana prodajna mesta, televizijske emisije, časopisi, kvalitetna muzička kritika). Postojanje ovih činilaca omogućava upoznavanje sa dešavanjima u ostatku sveta, razvijanje sopstvenog muzičkog izraza i naravno, mesto i prilike na kojima bi to bilo moguće predstaviti publici. Dinamičnost Zagreba naspram Beograda je potvrđena i prvom (u SFRJ kontekstu) domaćom novotalasnom grupom koja je tamo formirana. Reč je o grupi *Prljavo kazalište* i istoimenom albumu objavljenom 1979. godine koji je od strane kritike zaradio odlikovanje "najznačajnija debi ploča", dok je grupa predstavljena kao "prvi predstavnik takozvanog new wave-a" (*Džuboks*, 4. januar 1980, 20).

Zapljusnuti Beograd: "novi talas" je stigao u naš grad

Beogradska varijanta "novog talasa" rođena je 1980. godine. Ta godina se u novotalasnom diskursu uzima kao *početna* godina jer su tada nastale tri ključne grupe: *Šarlo akrobata*, *Električni orgazam* i *Idoli*. Konel i Gibson smatraju da "muzičke prakse u sebe uključuju čitave konstelacije društvenih upotreba i značenja" (Connell and Gibson 2004, 3). U tom smislu "novi talas" analiziram kroz sagledavanje muzičkih interakcija koje su označene kao "novotalasne", te iščitavanje značenja iz njih.

Prvo što se može evidentirati u moru članaka o "novom talasu" jeste britanski uticaj na domaću scenu (npr. postojanje rubrike *Pisma iz Londona* u časopisu *Džuboks*), što ne znači da i američka novotalasna scena nije praćena. Ovi uticaji se mogu uočiti i kroz pokušaje povezivanja domaćih novotalasnih grupa sa njihovim zapadnim kolegama. Tako se *Idoli* povezuju sa britanskim

bendovima *The Cure* i *Passions* (Džuboks, 6. jun 1980, 55), *Šarlo akrobata* sa grupama *Joy Division*, *The Stranglers* (Džuboks, 13. mart 1981, 23) dok se muzika *Električnog orgazma* najčešće povezivala sa muzikom američke grupe *Talking Heads* (Džuboks, 4. jul 1980, 14). Navedene komparacije predstavljaju svojevrsno pozicioniranje i identifikaciju tada novih lokalnih bendova. Budući da su bile nepoznate, trebalo ih je na neki način prezentovati odnosno okarakterisati njihov muzički izraz. S obzirom na činjenicu da su ove strane grupe među lokalnom publikom već imale određeno značenje, asocijacija na ta značenja je bio način da se u tome počne. Zajedničko značenje svih ovih grupa bio je – *novi talas*.

Prvi element beogradskog novotalasnog identiteta svakako čini gorepomenuto muzičko trojstvo. Čitanjem *Džuboks-a*, uočila sam da je svaka priča o "nju vejvu" u Beogradu neodvojiva od priče o ove tri grupe. Na to ukazuju i medijski konstruisani nazivi poput "novotalasni beogradski trio", "čuvena beogradska trojka" te "beogradska alternativna trojka". Prva grupa koja se pojavila na sceni bila je grupa *Šarlo akrobata*. Prema mišljenju rok kritičara Petra Janjatovića, ova grupa je bila karakteristična po "novom zvuku" koji je sa sobom donela. Taj zvuk je nastao kao mešavina britanske novotalasne scene, rege uticaja i dab efekata (Janjatović 2007, 220). Prvi (i jedini) samostalni album grupa je objavila 1981. godine pod nazivom *Bistriji ili tuplji čovek biva kad...* a iste godine su i prestali sa radom.

Naredna grupa sa kojom se publika upoznala bio je *Električni orgazam*. Ovaj sastav je prvi među novotalasnom trojkom snimio svoj prvi album pod nazivom *Električni orgazam* 1981. godine (Janjatović 2007, 78). Specifičnost ove grupe u odnosu na druge dve je još i u tome što je jedina koja i danas funkcioniše.

Za razliku od prve dve grupe koje su se praktično odmah pojavile na sceni i svojom muzikom se predstavile publici, treći bend, *Idoli*, su svoj dolazak "začini" povremenim najavama u vidu fotografija članova grupe koje su bile objavljivane u omladinskim časopisima, kao i nekolicini grafita koje su ispisivali po gradu (Janjatović 2007, 102). Grupa je zvanično počela sa radom marta 1980. godine. Prvi su izdali singl u časopisu *Vidici*, dok su prvi album objavili 1982. godine pod nazivom *Odbrana i poslednji dani*. Grupa je svoj drugi album izdala 1983. godine pod nazivom *Čokolada*. Sa radom su prestali već naredne godine.

Velika beogradska trojka

Združivanje ovih grupa u jednu celinu automatski upućuje na postojanje određene sličnosti među njima, odnosno nekog zajedničkog činioca koji ih okuplja. Budući da je o muzičkim grupama reč, logično bi bilo pretpostaviti da je taj činilac muzika. Međutim, slušanje muzike ovih bendova ipak ne ide

toliko u prilog toj pretpostavci. Članak *Hronika Bg talasa* to grupisanje tumači kao proizvod euforije koja se stvorila oko ideje o mogućem postojanju dugo iščekivane "alternativne scene", te kao grešku koja predstavlja rezultat brzo-pletog zaključka da je ovim trima grupama mesto u istoj novotalasnoj vreći "samo zato što je postojala stvarna podudarnost u vremenu njihovog prvog pojavljivanja" (*Džuboks*, 27. mart 1981, 38). Evidentne razlike među bendovima u muzičkom smislu (čak i za nekoga ko nije naročiti muzički znalac), pružaju potvrdu napred navedenog shvatanja "nju vejva" kao etikete pre nego muzičkog žanra. Međutim, u analitičkom pogledu bi korisnije bilo zadržati se na njihovim dodirnim tačkama kako bi se polako sklapala slika novotalasnog beogradskog identiteta čiji je muzika samo jedan deo.

Pored vremena koje je prvi zajednički činilac koji ih ujedinjuje, bitan deo njihovog deljenog "novotalasnog" identiteta čini i mesto nastanka, odnosno grad Beograd. Svi članovi pomenutih bendova su živeli i svoju muziku stvarali u Beogradu. Usled toga njihov muzički izraz neizbežno dobija određenu lokalnu obojenost. Svakodnevno beogradsko iskustvo je nesumljivo uticalo na *beogradizaciju* "novog talasa" odnosno na njegovu lokalnu interpretaciju putem specifičnih značenja koja je taj talas dobio u susretu sa lokalnom sredinom. Kao što bi se i moglo pretpostaviti, lokalnost je vidljiva najpre u temama koje se obrađuju u pesmama, kao i jeziku na kome se one izvode. Da je ta lokalnost i u vreme "novog talasa" bila prepoznata, potvrđuju i novinari *Džuboksa* koji smatraju da je Beograd konačno dobio grupe koje su odrasle na beogradskim ulicama i tu svoju vezu sa gradom ekspliciraju u svojim pesmama (npr. pesma *Zlatni papagaj* grupe *Električni orgazam* govori o jednom beogradskom kafiću u kome se okupljalo "krem" društvo) (*Džuboks*, 18. jul 1980, 13). Na taj način muzikom postaje moguće izraziti tu lokalnost, i to ne samo kroz zvuk, već i kroz predstavu i diskurs o tome (Brown et al. 2004, 108). Svaka priča o lokalnosti u sebi sadrži i koncept autentičnosti jer nešto što je "lokalno", u ovom slučaju muzika, sadrži u sebi nešto "autentično" što je razlikuje od svega ostalog (Cook 2000, 14). Međutim, trebalo bi uvek imati na umu da autentičnost, kao ni lokalnost nisu esencijalna svojstva određenog muzičkog izraza, već pre proizvod određenog kulturnog, društvenog, urbanog iskustva (Stokes 1997, 6-7). Lokalno obojena muzika produkuje jedan gradski identitet kojem život udahnuju oni (publika) koji ga prihvataju, interpretiraju i na taj način mu pridaju nova značenja. Ovaj vid društvene interakcije se najčešće odvija na mestima koja za određenu grupu ljudi imaju neka značenja. Kao što sam već pomenula, da bi taj novotalasni Beograd mogao da "živi" neophodno je bilo da postoje mesta okupljanja na kojima bi se taj identitet manifestovao i učvršćivao. U tom smislu novotalasni Beograd nije bio veliki: činili su ga Studentski kulturni centar (SKC), amatersko pozorište Dadov na Vračaru, Filozofski fakultet, Fakultet dramskih umetnosti (*Džuboks*, 27. mart 1981, 38). Iako su sva ova mesta sudelovala u proizvodnji "novog talasa", najveći po zaslugi je bio SKC koji je figurirao kao mesto oku-

pljanja muzičkih istomišljenika koji su imali priliku međusobno da se upoznaju, druže, razmenjuju mišljenja, sviraju, nastupaju. Upravo je na jednom velikom koncertu u organizaciji ove kuće, na kome su nastupile i ove tri ključne grupe, "postalo jasno da se nešto sveže i novo dešava" (*Džuboks*, 18. jul 1980, 12).

Pored mesta i vremena, sledeći element okupljanja ovih grupa jeste autentični muzički izraz koji se razlikovao od svega što je do tada, na domaćoj muzičkoj sceni, postojalo. Ono što su imali da kažu, članovi ovih bendova su iskazivali na način koji do tada nije bio uobičajen. Analizom intervjua sa članovima ovih grupa primetno je njihovo isticanje te činjenice i želja za distanciranjem od postojećih rokenrol formi koje su vladale domaćom muzičkom scenom: "Ljudima je jednostavno dosadilo da neprestano prebiru po ofucanim rifovima i zastarelim formama" (pevač *El. orgazma*, *Džuboks*, 27. mart 1981, 39) ili "što se muzičke promene tiče to je došlo sa raznim uticajima i iz dosade zbog sviranja stalno istih stvari na isti način" (pevač *Šarla*, *Džuboks*, 27. mart 1981, 43). Taj beogradski autentični zvuk je svoju materijalizaciju ostvario Jugotonovim izdanjem ploče *Paket aranžman* 1980. godine. S obzirom na to da su ove grupe predstavljale nešto novo, a samim tim još uvek nepoznato široj publici, diskografske kuće su imale određeni otklon prema tome, ali su je ipak oprezno, kroz kompilaciju određenih pesama iz repertoara sve tri grupe, prezentovale publici čekajućí njihovu reakciju. Da je reč o *beogradskom "novom talasu"* jasno je i samim pogledom na omot ove ploče na kome se nalazi slika Beograda sa jednim od glavnih gradskih simbola u pozadini – zgradom Beograđanke. Ovaj album, koji se smatra zvaničnim momentom stvaranja domaćeg "nju vejva", u očima mnogih kritičara je tada predstavljao "najbolji jugoslovenski album" (*Džuboks*, 13. mart 1981, 22).

"Novi talas" o novom talasu

Do sada je već, nadam se, postalo jasnije u kom smislu je "novi talas" konstruisani kulturni fenomen. Muzičku bazu u tom procesu pružile su beogradske novotalasne grupe, dok su u simboličkoj nadogradnji učestvovali svi oni koji su na neki način sa tim talasom bili povezani, bilo da su slušali tu muziku, o njemu mislili, pisali, pričali, u njemu živeli. Jedan deo toga svakako čine i novinari koji su aktivno pratili i izveštavali o dešavanjima na lokalnoj novotalasnoj sceni.

U *Džuboks* diskursu na primer, "novi talas" predstavlja nešto pozitivno, inovativno, progresivno, predstavlja preko potrebni izraz autentičnosti na beogradskoj sceni. Koliko cene "novi talas" pokazali su i time što je po izboru kritičara njihovog lista, sastav *Šarlo akrobata* izabran za grupu godine 1981. U tom smislu "nju vejv" predstavlja nit koja Beograd povezuje sa ostatkom

sveta, prevashodno britanskog, koji je tada držao muzički diktat. Naravno, trebalo bi imati u vidu da je to značilo nešto samo određenoj grupi ljudi.

Za razliku od medija, sami muzičari "tvrdog jezgra" beogradske alternativne scene, imali su malo drugačiji stav prema tom konceptu. Zanimljivo da su se i tada u njihovim izjavama mogla čuti distanciranja od te novotalasne etikete iako je upravo to ono što je dalo identitet njihovom *paketu*. Pevač iz *Električnog orgazma* je jednom prilikom istakao kako su oni *rok* bend a ne *nju vejr* i da se pod tim terminom danas svašta podrazumeva, gotovo sve što se pojavi (*Džuboks*, 10. oktobar 1980, 46). Slično mišljenje se može naći i kod muzičara iz *Šarla akrobate* koji smatraju da "ako već mora da se kaže šta smo, da li smo jazz-rock ili šta ja znam, onda smo punk grupa" jer se iza nove oznake *nju vejr* krije zapravo nešto staro (*Džuboks*, 7. novembar 1980, 62). Kroz praćenje narativa i stavova prema "novom talasu", moguće je pratiti razvoj tog koncepta u domaćem diskursu. Od nečeg manje poznatog ovaj pojam je prešao u nešto opšte poznato pa postao, moglo bi se reći i svojevrsna moda. Raširenost i u neku ruku "opštaprimerljivost" ovog termina, stvorilo je paradoksalnu situaciju jer "novi talas" budući da se odnosi najpre na nešto novo, ne može da bude mejnstrim. Manji otklon prema "nju vejr" etiketi i sopstvenoj identifikaciji kroz taj koncept, iskazali su *Idoli* te se iz intervjua sa njima može primetiti kako oni sami sebe percipiraju kao "novi talas" i svoju težnju ka autentičnosti pravdaju time da "kad već radimo novi talas neka to bude na nov način" (*Džuboks*, 12. septembar 1980, 22).

Ima li "talasa" i posle bure?

Na osnovu prezentovane analize jedan od prvih zaključaka koji se nameće jeste da "novi talas" u Beogradu nije bio dugog veka u smislu postojanja značajnih muzičkih grupa koje bi tome pripadale. Već 1981. godine članovi *Šarla akrobate* su se razišli i nastavili svako svojim muzičkim putem. *Idoli* su bili na okupu do 1984. godine, dok je jedino *Električni orgazam* nastavio sa radom, ali to više nije bio "novi talas" već rokenrol. Uprkos tome, ovaj fenomen je još tada bio percipiran kao važna i vrlo neophodna pojava na domaćoj muzičkoj sceni. Međutim, moglo bi se isto tako reći da "nju vejr" ni u vreme svoje najveće ekspanzije nije bio dominantan beogradski zvuk u smislu percepcije toga od strane vlasti, medija, diskografskih kuća. To je moguće zaključiti na osnovu izveštaja sa koncerata alternativnih beogradskih grupa i primedbi na malobrojne grupe pristalica i ljubitelja novotalasnog zvuka (*Džuboks*, 26. septembar 1980, 5). Malobrojna publika, retke prilike za sviranje, nezainteresovanost diskografskih i medijskih kuća govore u prilog tome. Međutim, uprkos svemu tome, "novi talas" je za kratko vreme uspeo da formira jednu predstavu Beograda kao grada u kome se "nešto desilo", a koja i danas živi kroz brojne filmove i serije njemu

posvećene (npr. film *Sretno dijete*, epizode u okviru emisije *Robna kuća*, i najnoviji film *Novo vreme*) pa i manifestacije (prošlogodišnji Belef u Beogradu, kao i godinu dana pre toga održani koncert u Zagrebu posvećen tridesetogodišnjici novog talasa koji je rezultirao i CD kompilacijom pod nazivom *Sedmorica veličanstvenih – 30 godina*). Muzika koja se danas percipira kao "novi talas", a čiji je najveći simbol kompilacija *Paket aranžman*, za koji znaju i oni koji tada nisu bili ni rođeni, i dalje tvori određeni simbolički novotalasni univerzum (Molnar 2007, 205-208) koji putem zvaničnih manifestacija i reminiscencija može da postane za nekoga realnost. Na taj način muzika stvara veze sa nekim udaljenim i prošlim mestima. Ukoliko uzmemo u obzir da se muzika i nostalgija kombinuju u okviru "ideološkog polja suprotstavljenih interesa, institucija i sećanja" (Walser 1993, xiii prema Connell and Gibson 2004, 271), kroz sećanja i pripisivanje značaja određenim mestima, muzika nas oblikuje i stvara veze sa mestima koja više ne postoje do u našim mentalnim mapama. Međutim, ukoliko bi se više sličnih mentalnih mapa poklopilo možda bi bilo moguće makar na kratko oživeti taj prohujali grad.

Zaključak

Ovim radom pokušala sam da osvetlim makar jedan delić novotalasnog Beograda kroz analiziranje narativa o ovom fenomenu i apstrahovanja ključnih simboličnih elemenata koji (između ostalog) tvore taj identitet⁵. Nabranje ovih elemenata ("velika beogradska trojka", grad Beograd, mesta okupljanja ljubitelja te vrste muzike, originalni muzički izraz, pesme na sprskom jeziku kao i teme koje se u pesmama obrađuju) ukazuje na to da postoje preduslovi na osnovu kojih bi bilo moguće o "novom talasu" govoriti kao o jednoj vrsti lokalnog autentičnog zvuka. Muzički uticaji koji su došli iz Velike Britanije i SAD su se na specifičan način "primili" u novoj sredini i kroz određene muzičke (ali i društvene) interakcije (svirke, okupljanja, pisanje na tu temu i sl.) oblikovali beogradsku "nju veju" scenu. U tom smislu se može govoriti o međusobnom uticaju muzike i mesta jer je s jedne strane "novi talas" u muzici uticao na beogradsko iskustvo od pre trideset godina, pružio jedan novi input tadašnjoj lokalnoj muzičkoj sceni, dok je s druge strane grad Beograd taj muzički izraz "lokalizovao". Međutim, uticaj muzike se može očitati i u tome šta se pod odrednicom "lokalni" ili "beogradski" podrazumeva u tom smislu, jer beogradski "novi ta-

⁵ Trebalo bi još jednom naglasiti da su bili izraženi kontakti i međusobni uticaji beogradske novotalasne scene sa ostalim novotalasnim scenama u SFRJ (najviše sa zagrebačkom i ljubljanskom), te da u tom smislu novi talas predstavlja širi, jugoslovenski fenomen, međutim, kako je u radu akcenat na formiranju lokalnosti, novi talas je razmatran samo u beogradskom kontekstu.

las" nije beogradski samo zato što artikuliše određeno beogradsko iskustvo, već i zato što kreira naše shvatanje toga šta zapravo odrednica "beogradski" znači (Roberson 2001, 214). Sa tim je povezano i viđenje Sare Koen koja smatra da grad nije prosto mesto gde se muzika dešava, već bi ona trebalo da bude shvaćena kao nešto što doprinosi društvenoj proizvodnji grada (Cohen 2007, 35).

Za dobijanje celovitije slike ovog fenomena, neophodno je sagledati i aktuelne narative o njegovom postojanju. Takođe, ne bi trebalo izgubiti iz vida da veći deo narativa potiče od ljubitelja ovog fenomena i da to predstavlja samo jednu stranu medalje (doduše ključnu) te bi u tom smislu bilo korisno čuti i one koji se ne deklariraju kao pristalice "novog talasa" ili su prema njemu indiferentni.

Kako su muzika i mesto koncepti koje svi svakodnevno upotrebljavamo i na osnovu kojih, između ostalog, formiramo percepciju sveta u kome živimo, smatram da je važno sa što više aspekata (antropološkog, sociološkog, muzikološkog, geografskog i sl.) analizirati njihovu korelaciju. Time ne samo što dobijamo sveobuhvatniju sliku ovih kulturnih fenomena, već nam uočavanje značenjskih veza među njima utire put boljem razumevanju kulture kroz koju i u kojoj funkcionišemo.

Literatura

- Brown, Adam, Justin O' Connor and Sara Cohen. 2004. "Local music policies within a global music industry: cultural quarters in Manchester and Sheffield". In: *Manchester/Liverpool* – No. II of the series Working papers of the project Shrinking Cities, ed. Oswalt Philipp, 94-112. Berlin.
- Casey, Edward S. 1999. "How to Get from Space to Place in a Fairly Short Stretch of Time: Phenomenological Prolegomena". In: *Senses of Place*, eds. Feld Steven and Keith Basso. prema James E. Roberson. 2001. Uchinaa Pop. Place and Identity in Contemporary Okinawan Popular Music. *Critical Asian Studies* 33 (2): 211-242.
- Cohen, Sara. 1995. Sounding out the City: Music and the Sensuous Production of Place. *Transactions of the Institute of British Geographers* n.s. 20 (4): 434-446.
- Cohen, Sara. 2007. *Decline, Renewal and the City in Popular Music Culture: Beyond the Beatles*. Ashgate.
- Connell, John and Chris Gibson. 2004. *Sound Tracks. Popular music, identity and place*. London: Routledge.
- Cook, Nicholas. 2000. *Music. A very short introduction*. New York: Oxford University Press.
- Đurić, Olivera. 1999. *Vodič kroz istoriju muzike*. Beograd: Srboštampa.
- Jeremić-Molnar, Dragana. 2007. Muzika kao sredstvo konstruisanja realnosti na primeru Bajrojskog pozorišta Riharda Vagnera. *Sociologija* XLIX, n. 3: 205-221.
- Regev, Motti. 1992. Israeli Rock, or a Study in the Politics of 'Local Authenticity'. *Popular Music* 11 (1): 1-14.
- Roberson, James. 2001. Uchinaa Pop. Place and Identity in Contemporary Okinawan Popular Music. *Critical Asian Studies* 33 (2): 211- 242.

- Stokes, Martin. 1997. "Introduction: Ethnicity, Identity and Music". In: *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*, eds. Martin Stokes. 1-27. Oxford: Berg.
- Vuksanović, Ivana. 2007. "Popularna muzika". U: *Istorija srpske muzike. Srpska muzika i evropsko muzičko nasleđe*, ur. Knežević-Žuborski Lenka i Tamara Popović-Novaković. 581-600.
- Walser, Robert. 1993. *Running with the Devil: Power, Gender and Madness in Heavy Metal Music*. Hanover: Wesleyan University Press
prema Connell, John and Chris Gibson. 2004. *Sound Tracks. Popular music, identity and place*. London: Routledge.
- Žikić, Bojan. 2007. Kognitivne "priče za dečake": urbani folklor i urbana topografija. *Etnoantropološki problemi* 1 (2): 73-108.
- Žikić, Bojan. 2010. Antropološko proučavanje popularne kulture. *Etnoantropološki problemi* 2 (5): 17-39.

Izvori

- Džuboks* muzički magazin, brojevi u periodu od 1980-1985. god.
- Janjatović, Petar. 2007. *Ex-YU rock enciklopedija 1960-2006*. Beograd: Čigoja štampa
- "New Wave Music". Steve Graves. In: St. James Encyclopedia of Pop Culture. FindArticles.com. 23. 8. 2011.
Dostupno na: http://findarticles.com/p/articles/mi_g1epc/is_tov/ai_2419100891/
- "New wave", Encyclopaedia Britannica Online.
23. 8. 2011. <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/412228/new-wave>
- "Nju vejr". 2008. U: Veliki rečnik stranih reči i izraza, Ivan Klajn i Milan Šipka. Novi Sad: Prometej.
- "Jutro će promeniti sve". 24. 8. 2011.
Dostupno na: <http://www.popboks.com/jutro/index.php>
- "Scena". 24. 8. 2011. Dostupno na: <http://www.popboks.com/scena.php>

Marija Ristivojević

Institute of Ethnology and Anthropology
Faculty of Philosophy, Belgrade

A Consideration of the Relationship Between Music and Place Through the Example of Belgrade "New Wave" Rock 'n' Roll Music

This paper represents an attempt to shed light on the connection between "music" and "place". As both of these concepts are socio-cultural categories, the relationship between the two represents a kind of cultural construction, rendering it a viable anthropological topic. I will consider this issue using the

example of the influence of "new wave" rock music in the 80's on the formation of a specific Belgrade identity, which will, for the purpose of this analysis be signified as the "new wave identity". By analyzing the narratives about this phenomenon at the time of its inception and duration, I shall attempt to note and highlight the key elements that constitute this identity, in order to draw attention to the formation of a certain local authenticity in cooperation with these elements.

Key words: music, place, local identity, Belgrade, "new wave", anthropology

Considération du rapport de la musique et du lieu
sur l'exemple de la "nouvelle vague"
de Belgrade dans le rock'n'roll

Cet article est une tentative d'élucider le lien existant entre la "musique" et le "lieu". Étant donné qu'il s'agit de catégories socioculturelles, leur rapport représente également un aspect de la construction culturelle, et par conséquent il devient un thème anthropologique possible. Cette problématique est ici considérée sur l'exemple de l'influence de la "nouvelle vague" dans le rock'n'roll des années quatre-vingt, sur la formation d'une identité belgradoise particulière, qui, pour les besoins de l'analyse, a été ici qualifiée d'identité "nouvelle vague". Par l'analyse des récits sur ce phénomène à l'époque de son apparition et de sa durée, je tente de distinguer et de mettre en évidence les éléments identitaires clés constituant l'identité en question, pour ensuite attirer l'attention sur la formation d'une certaine authenticité locale en corrélation avec ces éléments.

Mots clés: musique, lieu, identité locale, Belgrade, "nouvelle vague", anthropologie

Primljeno: 13.09.2011.

Prihvaćeno: 19.11.2011.