

Etnološka biblioteka

Knjiga 77

Urednik
Miroslav Niškanović

Recenzenti
Dr Bojan Žikić
Dr Vladimir Ribić

*Recenzentska komisija za etnologiju i antropologiju
Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu*

Prof. dr Ivan Kovačević
Prof. dr Vesna Vučinić
Dr Ljiljana Gavrilović, naučni savetnik EI SANU
Dr Mladena Prelić, viši naučni saradnik EI SANU

Uređivački odbor

Prof. dr Mirjana Prošić-Dvornić (Northwood University Midland, SAD), prof. dr Ivan Kovačević (Filozofski fakultet Univerziteta u Beogradu), prof. dr Dušan Drljača, Beograd, prof. dr Mladen Šukalo (Filološki fakultet Univerziteta u Banjaluci, RS, BiH), prof. dr Bojan Žikić (Filozofski fakultet Univerziteta u Beogradu), dr Petko Hristov (Etnografski institut s Muzej, BAN, Sofija, Bugarska), dr Mladena Prelić (Etnografski institut SANU, Beograd), dr Miroslava Lukić-Krstanović (Etnografski institut SANU, Beograd), prof. dr Dimitrije O. Golemović (Fakultet muzičke umetnosti, Beograd), dr Srđan Katić (Istorijski institut, Beograd), dr Aleksandar Krel (Etnografski institut SANU, Beograd).

Marija Ristivojević

**BEOGRAD NA
"NOVOM TALASU"**

*Muzika kao element konstrukcije
lokalnog identiteta*



**Beograd
2014**

Uvod¹

Značenja termina muzika mogu biti višestruka u zavisnosti od perspektive iz koje se ona posmatra. Sa antropološke tačke gledišta, koja je u ovom istraživanju zastupljena, muzika jeste sociokulturna kategorija koja svoja značenja crpi iz kulturnog konteksta unutar koga se stvara i praktikuje. Ipak, o kojoj god perspektivi da je reč, određene muzike (shvaćene u najširem smislu) uvek u sebi sadrži i znanje o njenoj lokalnosti koje se ispoljava kroz direktno povezivanje sa konkretnim mestima (oblast, država, grad). Na taj način koncept mesta označava muziku, bilo da je ona shvaćena u smislu "popularne muzike" ili, pak, "tradicionalne". Međutim, odnos između muzike i

¹ Ova monografija je rezultat rada na projektu Ministarstva prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije pod nazivom "Transformacija kulturnih identiteta u savremenoj Srbiji i Evropska unija" (177018) i predstavlja prerađeni deo doktorske disertacije odbranjene na Odeljenju za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu 2012. godine.

mesta predstavlja dvosmernu putanju, vid kulturnog procesa iz koga se razvijaju značenja koja potom oblikuju identitete kako muzike, tako i mesta. Osnovno svojstvo muzike, kao sociokulturne kategorije, predstavlja ostvarivanje komunikativnosti između izvođača i slušalaca. Na osnovu mreža značenja koje iz tih korelacija nastaju, te koje se upotrebljavaju u određenom kontekstu, moguće je formirati predstave o nekom mestu, a na osnovu njih izgraditi i vrednosni odnos prema njemu.

Predmet istraživanja koje je jednim svojim delom prezentovano u ovoj monografiji, predstavlja analiza uloge muzike u konstruisanju lokalnog identiteta. Muziku, tom prilikom, posmatram kao element konstrukcije jednog (od mnogih) gradskih identiteta dok 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). Osnovna hipoteza od koje polazim jeste da muzika poseduje "sposobnost" da formira identitet nekog grada, odnosno da određena vrste muzike utiče na stvaranje skupa predstava i (sa)znanja o nekom

mestu koji jedan broj ljudi deli. Muzika "proizvodi" kako fizička tako i simbolička mesta, tj. koncepte i simbole na osnovu kojih je moguće značenjski "obožiti" određeni prostor putem svakodnevnih društvenih interakcija i praksi kao što su druženja, večernji izlasci, posete koncertima, spontana okupljanja, žurke i tome slično. Pojedinci kroz muziku (bilo da je slušaju i/ili stvaraju) izražavaju svoje poglede na svet, svoja osećanja i stečena iskustva. U tom smislu se muzika može pojmiti kao "proizvod". Međutim, proces konstrukcije se time ne okončava jer taj (muzički) proizvod nastavlja da "živi" kroz značenja koja mu konzumenti dodeljuju, da bi kroz svakodnevne muzičke prakse (sviranje, slušanje, izlaženje, druženje, razmena mišljenja) muzika zapravo postala važan "graditelj" određene predstave na osnovu koje je moguće prepoznati neko mesto i o njemu govoriti (npr. doživljaj Liverpula kao "muzičkog grada"). Tvrdnjom da muzika proizvodi mesto ne nastojim da prikažem muziku kao jedinog, već kao bitnog činioca u tom procesu proizvodnje i upotrebe lokalnih identiteta.

Primer na kojem se ispituje odnos muzike i mesta u ovom radu jeste novi talas u rokenrol muzici u Beogradu osamdesetih godina dvadesetog veka. Sam fenomen novog talasa nije autohtona već "uvozna" pojava (centri: Velika Britanija i SAD) 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 lokal-

na. Njena lokalna autentičnost proizlazi iz interakcije sa lokalnom publikom kao i sredinom. Moti Regev, posmatrajući izraelski rokenrol kao lokalnu autentičnu muziku, uočava da bi transformisanje rok muzike u "autentičnu" lokalnu muziku trebalo posmatrati kroz tumačenje značenja koja iz te muzike izvire (Regev 1992, 1). Usled specifičnog jugoslovenskog konteksta, lokalnost u tom smislu može biti shvaćena dvostruko, kao šira (jugoslovenska) i kao uža (beogradska) lokalnost. U skladu sa predmetom istraživanja, ovde će biti razmatrana uža lokalnost, tj. novi talas kao beogradska varijanta, dok će šira lokalnost biti posmatrana u smislu šireg konteksta koji je neophodan da bi se neka kulturna pojava proučila na što obuhvatniji način. Ulogu novog talasa u konstruisanju beogradskog lokalnog identiteta neophodno je sagledavati kroz dve perspektive koje bi se za potrebe analize mogle označiti kao "Beograd za vreme novog talasa" (od 1980-1984. godine) i "Beograd nakon novog talasa" (aktuelni narativi o ovom fenomenu koje je moguće naći u medijima, filmovima i manifestacijama organizovanih tim povodom). Kao parametar za vremensko pozicioniranje ovih ravni poslužio mi je period osnivanja i trajanja ključnih muzičkih grupa beogradskog novog talasa. Godina 1980. predstavlja svojevrsni "početak" beogradske varijante novog talasa jer su se te godine na muzičkoj sceni pojavili sastavi *Šarlo akrobata*, *Električni orgazam* i *Idoli*. Drugi parametar kojim bi se dodatno potkrepilo ovakvo vremensko pozicioniranje novog talasa u Beogradu jesu godine izdanja kompilacija pod nazivom "Paket aranžman" (1981) i "Artistička radna

akcija" (1981), koje se smatraju simbolima beogradskog novog talasa. Za razliku od početaka, "kraj" novog talasa je malo teže odrediti, ali ukoliko bi se primenili isti parametri tj. pratio rad pomenutih grupa, 1984. godina bi mogla da predstavlja polaznu osnovu za ispitivanje mogućeg "kraja" novog talasa u Beogradu. Prva je sa radom prekinula grupa *Šarlo akrobata* 1981. godine, dok su *Idoli* prestali da postoje kao bend 1984. godine. Grupa *Električni orgazam* je i dalje aktivna, međutim njen dalji rad se u javnom diskursu ne percipira kao novi talas. Drugu ravan, odnosno perspektivu u postnovotalasnom periodu utvrđujem kroz analizu aktuelnih narativa o tom fenomenu (npr. organizovanje manifestacija povodom trideset godina od novog talasa, snimanje brojnih dokumentarnih filmova tim povodom – *Rok dezerteri* (1990), *Sretno dijete* (2003), *Robna kuća – Novi talas u SFRJ* (2010)). Predložena podela ne predstavlja strogo odeljene perspektive u svakodnevnom životu, ali kao analitičko sredstvo omogućava jasnije određenje samog fenomena i njegovog odnosa sa Beogradom, jer, između ostalog, otvara i prostor za moguće komparacije narativa "nekad" i "sad" čime se dobija sveobuhvatnije sagledavanje problematike. Pod narativom "nekad" podrazumevam način na koji se o "novom talasu" govorilo za vreme njegovog postojanja, pre trideset godina, kako u medijima tako i od strane samih muzičara ovih grupa i ljubitelja te muzike. Analiza takvih narativa bi omogućila uvid u to da li se novi talas tada percipirao kao kulturni fenomen i u kom smislu je ta odrednica u to vreme upotrebljavana (ukoliko jeste). Narativom "sad" ozna-

čavam sva ona aktuelna razmišljanja i viđenja ovog fenomena od strane muzičara, novinara, rok kritičara, kao i ljubitelja ove muzike.

U skladu sa prethodno iznetom hipotezom, osnovna intencija ovog istraživanja jeste potvrda da je novi talas moguće posmatrati kao lokalni muzički i kulturni fenomen, kao i da novi talas predstavlja element konstrukcije određenog beogradskog identiteta, koji bih, za potrebe analize, odredila kao "novotalasni identitet", a koji je kao takav prepoznat od strane određene grupe ljudi. Pod koncept "novotalasni identitet" moglo bi se podvesti sve ono što je sa novim talasom u nekom smislu povezano. U tom pogledu razmatrani identitet bi označavao "duh" Beograda, sve one sadržine koje su nastajale kao rezultat susreta novog talasa sa lokalnom, beogradskom sredinom, odnosno kroz lokalnu interpretaciju i značenja koja je ovom muzičkom i kulturnom fenomenu pripisivala lokalna publika. U skladu sa navedenim hipotezama, namera mi je da pružim određene novog talasa kao lokalnog fenomena (u smislu identifikovanja i apstrahovanja ključnih elemenata novotalasnog beogradskog identiteta, te utvrđivanje kriterijuma na osnovu koga su baš ti elementi prepoznati kao gradivni u tom smislu), utvrđivanje značaja ovog fenomena njegovim savremenima (kroz percepciju tog fenomena od strane samih muzičara, medija, publike, producenata) ali i današnjim ljubiteljima, i najzad trasiranje puta i utvrđivanje mehanizama kojima je novi talas formirao lokalni identitet.

Okosnicu teorijskog okvira istraživanja čini posmatranje muzike kao sociokulturnog fenomena, tj. kao proizvođa društvenih i kulturnih procesa (Ober 2007; Bleking 1992; Merriam 1964), ali kroz istraživanje nastojim da istaknem da se muzika može posmatrati i kao agens koji te procese proizvodi i oblikuje (Cohen 1995, 1997, 2007; Stokes 1997). Shodno tome, trebalo bi napomenuti da muziku ne analiziram niti vrednujem u muzikološkom i estetskom pogledu. U skladu sa iznetim viđenjem muzike kao činioca konstituisanja lokalnog identiteta, koncept mesta takođe ne bi trebalo posmatrati kao *sui generis* fizički entitet, okamenjen u vremenu i prostoru, već kao neprekidni (idejni) proces (Roberson 2001, Rodman 1992). Ukoliko bi se krenulo od naizgled jednostavnog pitanja šta je Beograd, te pokušaja određenja njegovih granica, došlo bi se do ne tako jednostavnih odgovora. Naime, ako se izuzmu "zvanične" granice koje postoje u geodetskim knjigama, postaje očigledno da ne postoji samo "jedan" Beograd tj. da reč Beograd različito znači različitim ljudima (Kalapoš 2002; Žikić 2007a).

Metod koji prilikom analize koristim jeste kvalitativni, a osnovni materijal sačinjavaju podaci dobijeni kroz razgovore sa ispitanicima koji predstavljaju savremenike i ljubitelje novog talasa. Analizom dobijenih narativa nastojim da rekonstruišem sliku "novotalasnog" Beograda i da utvrdim na koji način je sam fenomen tada percipiran. Dodatni materijal kojim upotpunjujem istraživanje čine informacije dobijene analizom muzičkog časopisa *Džuboks* (u razdoblju od 1979-1984. godine), dokumentarnih fil-

mova koji se bave novim talasom na jugoslovenskim muzičkim prostorima (a koji čine kolaž intervjua sa muzičarima, producentima, rok kritičarima, kraćim prikazivanjima značajnijih koncerata), kao i relevantnih internet izvora i literature.

TEORIJSKI OKVIR ZA ANTROPOLOŠKO PROUČAVANJE MEĐUODNOSA MUZIKE I MESTA

Muzika kao sociokulturni fenomen

Promišljanje određenog sociokulturnog fenomena, usled mnoštva značenja koja mu se pridaju, teško je "upakovati" u jednu definiciju. Stoga je objašnjenje pojma "muzika" možda plodotvornije započeti izdvajanjem svojstva koje smatram ključnim u tom pogledu, a to je komunikativnost. Pod komunikativnošću podrazumevam proces kojim se uspostavljaju relacije između muzike kao sociokulturne kategorije s jedne strane, i čoveka sa druge strane, a koje za rezultat imaju formiranje identiteta (individualnih, kolektivnih, lokalnih itd.). Takva vrsta interakcije (u kojoj se reflektuje i konstruisanost muzike) započinje još sa spoznajom o tome šta je muzika, koji su njeni osnovni elementi, koja se najčešće odvija kroz usvajanje početnih definicija (v. npr. Tajčević 1962, 7; Bleking 1992, 8). Svakako, načini učenja tj. usvajanja određenih znanja i predstava mogu biti raznovrsni jer pojedinac ne mora biti upoznat sa udžbeničkom definicijom muzike da bi u moru zvukova prepoznao onaj zvučni oblik koji se u datom kulturnom okruženju percipira kao muzika. Međutim, potreb-

no je stalno se podsećati na dva ključna momenta u tom smislu: da je proces usvajanja znanja kontinuiran i još važnije, na koji način se to znanje oblikuje kroz njegovu upotrebu. Naime, usvajanjem određenog znanja proces učenja se ne zaustavlja, već kontinuirano traje usled čega je poimanje muzike podložno promeni u zavisnosti od ostalih vidova znanja koja se tokom života u određenoj kulturnoj sredini usvajaju (npr. šta se prezentuje kao poželjna, a šta kao nepoželjna vrsta muzike, način odnosa prema različitim muzičkim oblicima i sl.). Takođe, u kontekstu analize u ovom radu, akcenat nije na načinu učenja toga šta je muzika, pa čak ni sama njena definicija, već na implikacijama koje proizlaze iz međuodnosa muzike i ljudi odnosno na koji način se pojedinci ili grupe koriste tim pojmom te uz pomoć kojih elemenata grade svoju predstavu o muzici i njenom značaju. Jedan vid te interakcije je formiranje identiteta, kako individualnih, kolektivnih, tako i lokalnih, pa i globalnih. Muzika svoju sociokulturnu dimenziju u potpunosti formira tek kroz interakciju sa slušaocima. Kroz komunikativna svojstva, muzika ostvaruje i ispoljava svoj potencijal u smislu delovanja na slušaocima i potrošače, na njihovo identitetsko pozicioniranje, ali i na druge kategorije kao što je doživljaj mesta na primer.

Da se muzika ne može u potpunosti razumeti odvojeno od čoveka, tj. od kulture iz čijih okvira je ponikla, jedna je od ključnih teza koja vlada u antropološkim i etnomuzikološkim naučnim krugovima (v. Merriam 1964, Bleking 1992, Ober 2007). U svojoj knjizi "Antropologija muzike", koja slovi za uticajno delo u ovoj antropološkoj grani,

Alan Merijam izlaže shvatanje prema kome muzika nije samo zvuk već i ljudsko ponašanje uslovljeno životom u određenom društvu i kulturi (Merriam 1964, 14). Gledišta poput ovog¹ utrla su put potcrtavanju značaja sociokulturne dimenzije muzike u naučnim krugovima. Ukoliko se u razmatranju muzike pažnja usmeri na uticaje koje ona ima na funkcionisanje pripadnika određene kulturne, lokalne zajednice (vrednovanje muzike, način stvaranja i upotrebe muzike, dijapazon identiteta koji se ostvaruju), pre nego na muziku kao izolovani zvučni sistem koji se upravlja prema svojim unutrašnjim pravilima (v. Merriam 1964, 3), ona postaje važna u dvostrukom smislu. Najpre, na taj način shvaćena muzika postaje zvučni prostor ispunjen značenjima i kao takva predstavlja kulturni produkt. Za primer se može uzeti žanrovska klasifikacija muzike koju je kroz određene značenjske odrednice moguće "čitati" kao rok, pop, etno, klasičnu itd. To bi mogao biti prvi značenjski sloj. Daljim značenjskim raslojavanjem, muzika se bliže specifikuje pa tako pop muzika predstavlja "mekši", a rokenrol "tvrđi" zvuk. Slojevitost žanrovskih kora može ići još dublje, pa se zvuk može diferencirati prema žanrovskim podvrstama (hard rok, pank rok, indi rok itd.). Budući da proces označavanja nikada nije jednostran, muzika se može posmatrati i kao paleta značenja kojom je moguće uobličiti širok dijapazon identiteta, od pojedinačnih, grupnih pa do obuhvatnijih kao što su lokalni, etnički

¹ Ovakva gledišta i sama sledim u radu, stoga će im malo veća pažnja biti posvećena u narednom poglavlju.

i kulturni. Ta važnost proističe iz saglasja koje se ostvaruje između muzike i kulturnog konteksta kada muzika postaje proces unutar koga se komešaju različita značenja koja određuju kako sam koncept muzike, tako i društvo i kulturu. Naglašavanjem te važnosti koju muzika može imati, nastojim da ukažem na njenu kulturnu konstruisanost, ali još više na momenat u kome muzika prerasta u fenomen na osnovu koga se ta konstruisanost odvija.

Međutim, legitimno je i zapitati se šta to sve zapravo znači, odnosno koji su to nezaobilazni elementi koje bi trebalo razmotriti kada je razumevanje muzike kao socio-kulturnog fenomena u pitanju? Na to pitanje pokušavam da odgovorim kroz analitičko "seciranje" koncepta muzike na dva parčeta – na muziku kao "proizvod" i muziku kao "proizvođača".

Muzika kao "proizvod"

Međuzavisnost muzike i kulture ukazuje na to da odgovor na pitanje šta je muzika leži u društvenom i kulturnom konsenzusu oko toga šta će biti percipirano kao muzika. U tom smislu, Bojan Žikić smatra da je

"izraz muzika rezervisan za deo okružujuće stvarnosti, koji može postojati nezavisno od ljudskog sveta, a koji ljudskom percepcijom, kao i kulturnim poimanjem i delovanjem, postaje stožer apstrakcije koja predstavlja naše konceptualno znanje o muzici kao kulturnoj kategoriji" (Žikić 2009, 337).

Dakle, različiti zvuci mogu postojati, i postoje, svuda oko nas, ali je kulturološki uslovljeno znanje o muzici ono bez čega muzika ne može sačinjavati deo ljudske stvarnosti. Percepcija određene društvene pojave proizlazi iz kulturološke palete značenja kojima ljudi raspolažu. U zavisnosti od načina na koji se ta mreža značenja konstruiše i upotrebljava, zavisi i razumevanje pojmova pomoću kojih se osmišljava svet oko nas. Prepoznavanjem određenog zvuka kao muzike, u njega se zapravo utiskuju značenja koja dele pripadnici određene kulturološke zajednice. Reč je o značenjima koja se unutar te zajednice uče, pa su u većoj ili manjoj meri poznata i priznata, a samim tim i razumljiva. Srazmerno porastu onih koji se tim značenjima služe, povećava se i učestalost njihove upotrebe. Kroz "utiskivanje značenja" odvija se proces kreiranja muzike kao društvenog i kulturnog proizvoda. Na taj način se odvija transformacija od "običnog zvuka" do muzike. Radi slikovitijeg prikaza mogućnosti proizvodnje identiteta kombinovanjem značenja, biću slobodna da taj proces uporedim sa jednim banalnim primerom. Reč je o pravljenju različitih figura od lego kocki. Ukoliko se pođe od zamisli da su lego kocke značenja o kojima je reč, onda bi figura koja se tim slaganjem dobija predstavljala koncept (identiteta) muzike. Uprkos tome što se kupovinom pomenute igračke dobije pakovanje sa određenim brojem i tipom lego kocki u njemu, kao i sugestijama šta se tim setom kocki možde napraviti, time se nužno ne predestinira i konačni ishod slaganja. Konačna kreacija zavisi od mnogo čega (umešnosti, kreativnosti, raspoloženja, vremena i

sl.). Na koji način će pojedinac rasporediti kocke, koje elemente će upotrebiti, a koje odbaciti, kao i šta će pritom dobiti i nije toliko važno u ovom slučaju. Akcenat bi trebalo staviti na dva svojstva ovog slaganja. Najpre na mnoštvo različitih oblika koji se od ponuđenih elemenata mogu dobiti, a zatim i na beskonačnost tog procesa koji omogućava neprekidno generisanje najrazličitijih formi. U tom pogledu, ni muzika nije konačna kategorija, već je zapravo reč o kategorijama, u zavisnosti od toga šta se od nje "napravi", ili kako je Kuk primetio, od toga na koji način ljudi kroz nju i o njoj misle, kako je doživljavaju, te na koji način kroz nju izražavaju sebe (Cook 2000, *Foreword*). Prema tome, muzika nije kategorija koja "visi u vazduhu", lišena sredine koja je okružuje, i govoriti o muzici zapravo znači govoriti o značenjima koja se muzici pridaju. Kada je neka vrsta muzike označena kao tradicionalna, to govori da se ona posmatra kroz utiskivanje značenja (kao u primeru žanrovske klasifikacije), a ta se značenja u ovom slučaju odnose na karakteristike poput autentičnosti, izvornosti, postojanosti koje se percipiraju u pozitivnom svetlu, kao nešto vredno, kao jedan od identitetskih markera određene kulturne zajednice koji, zajedno sa ostalim elementima, tvori esenciju svesti tog zajedništva. Trebalo bi primetiti da nije nužno da svi pripadnici date zajednice gaje tu vrstu pozitivnog (ili ikakvog) viđenja tradicionalne muzike, ali to je ipak pitanje pojedinačnih preferencija i stavova, dok je dominantni diskurs taj kojim se određuju i uspostavljaju društvena pravila.

Kao što je već pomenuto, toj problematici su pristupali mnogi antropolozi i etnomuzikolozi nastojeći da istaknu stav prema kome je rasprostranjeno razumevanje koncepta muzike zapravo "zapadno"² (tj. produkt zapadnog kulturološko-vrednosnog sistema) što implicira da se u nekim drugim sredinama muzika doživljava na sasvim drugačiji način, a potkrepljeno je njihovim terenskim iskustvima. Džon Bleking, britanski etnomuzikolog, proučavajući muziku afričkog naroda Venda, uvideo je da se kod njih muzika ne klasifikuje, ne izvodi, niti toj zajednici znači na isti način kao što je on, muzički obrazovani zapadnjak, do

²Pojam "Zapad" i iz njega izveden epitet "zapadni" odnosi se najpre na hegemoniju nad značenjima koju su uspostavili "zapadni" antropolozi i svi oni čiji su istraživački i spoznajni horizonti sezali i do udaljenih (čitaj drugačijih) kultura, u nastojanju da te "druge" prouče, razumeju i objasne. Šezdesetih godina 20. veka, iz istih tih naučnih krugova je potekla oštra anticolonijalistička kritika, koja je najpre podrazumevala spoznaju evropocentrične vizure sveta, a zatim i njenu kritiku, što je uzdrimalo teorijsko-metodološke postulate mnogih društvenih i humanističkih disciplina. Od tada, koncept "Zapada" biva opterećen uglavnom negativnim konotacijama, kako u nauci, tako i svakodnevnom diskursu. Kako smatram da je i sama podela na "Zapad" i "ne-Zapad" problematična, kako konceptualno, tako i u praksi, naročito u tekućoj globalistički nastrojenoj eri, a kako ovde nemam prostora da se tim shvatanjem podrobnije bavim, htela bih samo da naglasim da kategorije "Zapad" i "zapadni" u radu koristim u smislu *drugačijeg* (u odnosu na lokalnu sredinu iz koje potičem i koju proučavam), bez negativnog predznaka.

tada znao. Naime, svakodnevni život Venda je prožet muzikom u smislu da se njome u velikom broju slučajeva izražavaju određeni društveni događaji (npr. obredi inicijacije) (Bleking 1992, 47). Izvođenje muzike tom prilikom biva praćeno plesom ili nekim specifičnim pokretima prilikom sviranja. Takođe, ista pesma u različitim kontekstima može imati sasvim drugačije značenje ili, pak, postoje pesme koje se mogu izvoditi samo u određeno doba godine (Bleking 1992, 50-51). Primer poput ovog, može biti pogodan podsetnik u smislu paralele zapadnom poimanju i izvođenju muzike na osnovu postojanja određenog muzičkog sistema (npr. "visoki", "niski" tonovi). Vende se ne koriste zapadnim notnim sistemom, niti muziku klasifikuju na tradicionalnu, popularnu, klasičnu, a opet se smatraju jednim od zajednica u kojima je muzika izuzetno važna jer se njome npr. izražavaju određene društvene promene. Prihvatajući drugost u tom smislu, Bleking je došao do zaključka da je "muzika proizvod ponašanja ljudskih grupa, formalnog i neformalnog: ona je ljudski organizovan zvuk. Iako različita društva imaju različite ideje o tome šta smatraju muzikom, sve definicije su bazirane na izvesnoj saglasnosti i principima po kojima muzički zvuci treba da budu organizovani" (Bleking 1992, 18). Na osnovu studija poput Blekingove, moguće je uočiti da razlike u shvatanju muzike mogu biti međukulturne. Međutim, važno je primetiti da ta diferencija može biti i unutar kulturna.

Potvrdu toga moguće je naći ukoliko se za primer uzmu varijacije "zvaničnih" određenja muzike u okviru iste kulture. U tom smislu Merijam govori o džez muzici

kao primeru nečega što je u jednom periodu bilo odbačeno kao muzika, da bi u drugom bilo glorifikovano (v. Merriam 1964, 64, 244). Naime, po završetku Prvog svetskog rata, Sjedinjene Američke Države zahvatila je klima teških ekonomskih prilika (koje će kulminirati tokom tridesetih godina u vidu velike ekonomske krize), demografskih strujanja Afroamerikanaca ka severnim državama (naročito ka gradovima poput Čikaga i Njujorka), sa time povezanog rasizma, kao i prohibicije. Džez, kao muzika Afroamerikanaca, dugo vremena je u zvaničnom diskursu (pripadnika bele više i srednje klase) bio označen kao primitivna, pa čak i vulgarna, i po moral omladine i društva, nepodobna muzika. Taj stav je više bio proizvod ideoloških nego muzikoloških pogleda na svet. Međutim, sve veća želja za "slobodom" koju su mlade generacije osećale u posleratnom periodu, kao i specifična atmosfera koja je nastala u društvu, dovela je do toga da džez stekne oznaku popularne muzike (Kolijer 2009, 69). Popularnost ove muzike ogledala se u rastućem komercijalnom uspehu, što je bilo praćeno formiranjem nove vrste publike, a sa njom i drugačijeg životnog stila, koji je bio najočigledniji u ponašanju i odevanju. Vremenom se percepcija džez muzike sve više menjala, da bi danas, čini se, dostigla kulminaciju, jednim svojim delom oličenu i u kurikulumima svetski uglednih muzičkih akademija čiji je džez sada sastavni deo³. Na ovom primeru se jasno može zapaziti ko-

³O promeni društvenog stava prema džez muzici i muzičarima v. Harvey 1967.

renita promena društvene i kulturne percepcije jednog muzičkog žanra. Ta percepcija je prešla put od ignorisanja pomenute muzičke vrste u zvaničnom diskursu (u kome je ona označavana kao nešto negativno) pa sve do njenog najvećeg priznanja (koje je ostvareno i institucionalizacijom ovog muzičkog žanra kroz osnivanje katedri posvećenih džezu, naučnih monografija o tom fenomenu, nastupa džez muzičara u čuvenim koncertnim salama i tome slično).

Na takvu perceptivnu oscilaciju moglo bi se nadovezati objašnjenje muzike pomoću konceptata fluidnosti i fiksnoći koje nude Konel i Gibson (Connell and Gibson 2004, 10, tabela 1.1). Muzika kao kategorija, zapravo se neprekidno kreće između promenljivog i nepromenljivog. Iako je sama po sebi fluidna kategorija (samim tim što predstavlja kulturni konstrukt), često joj se pridaju odlike kojima čovek nastoji da je pretvori u nešto fiksno i na taj način sebi pojednostavi razumevanje tog koncepta. Fluidnost muzike ovi autori detektuju od procesa prenosa zvuka od mikro do makronivoa (npr. od sobe u kojoj slušamo muziku pa sve do globalnih medija), do muzike kao artefakta koji se kreće zajedno sa ljudima u vidu znanja, usmenih tradicija ili snimka (Connell and Gibson 2004, 9). Za razliku od fluidnosti, fiksnoća se može postići uspostavljanjem određenih kulturnih matrica, standardizacijom zvuka, ali i "vezivanjem" muzike za određeno mesto kroz odabir određenih lokalnih identitetskih markera (ulica, trg, kuća, klub i sl.) koji imaju bilo kakvu vrstu veze sa pojedinim muzičarima, a potom i produkovanjem znanja o toj

vezi i implikacijama koje iz te veze proističu (koje se mogu čitati i kroz objašnjenja "zašto to mesto nedri proslavljene muzičare" ili "na koji način su ti muzičari uticali na to mesto") koje se dalje plasira, na primer kroz turističke ture⁴.

Tema kojom se u ovom radu bavim, povezivanje muzike sa određenim mestom, takođe predstavlja jedan vid težnje ka nepromenljivosti. U osnovi te veze leži shvatanje mesta kao postojane kategorije⁵ koja svojim kontinuitetom i muzici obezbeđuje "trajnost". Koncept "fiksno" identiteta određene muzike ne predstavlja problem sam po sebi dokle god se i druga tj. fluidna strana ima u vidu. Problem može nastati kada se odnos muzike i mesta pojednostavi u toj meri da se esencijalizuje. Time se za određeno mesto veže samo jedna vrsta muzike koja se plasira kao "prava, iskonska" što automatski podrazumeva manje vrednovanje ili, u ekstremnijim slučajevima, isključivanje ostalih muzičkih oblika. Ponovo ću se poslužiti primerom tradicionalne muzike. Svaka zajednica poseduje muziku koju smatra autentičnom, izvornom. Samim tim, vrlo često je slučaj da se ta vrsta muzike plasira kao dominantan kulturni zvuk, ili ako ne dominantan, onda najvredniji. Kada postoji nešto što je nosilac najveće vrednosti, sve ostalo automatski postaje bar za nijansu manje vredno.

⁴ Za primer proučavanja veze grada i muzike kroz turističku turu posvećenu Bitlsima u Liverpulu, v. Kruse II 2003.

⁵ Što je viđenje koje će u daljem tekstu biti problematizovano.

Dobar pokazatelj takvog osećanja može biti i usvajanje popularnih muzičkih oblika kao što je rokenrol, džez i sl. koji se mogu posmatrati kao vrsta opasnosti po izvorni zvuk, pa čak i šire, po ideju homogenosti zajednice. Čak i ako se takvi muzički oblici usvoje, a danas je takvih slučajeva zaista mnogo, ta vrsta muzike se retko gde smatra "domaćom" muzikom u smislu "prave, iskonske" muzike sa tih prostora. Na taj način, takvom pozicijom, ona se u nekom smislu percipira kao manje vredna muzička forma.

Muzika kao "proizvođač"

U prethodnom delu, muzika je sagledana kao kulturni proizvod. Kako bi priča o muzici kao sociokulturnoj kategoriji bila potpunija, neophodno je razmotriti i muziku kao aktivnog činioca koji oblikuje kulturu. S tim u vezi nameće se pitanje - zašto je muzika važna? Značaj muzike u određenom kulturnom kontekstu može se posmatrati najpre kroz odnos društva prema muzici (koju ulogu muzika ima u tom društvu, da li se smatra važnom, u kojoj meri je važna, zašto je važna, odnosno zašto nije važna?). S tim je povezan i individualni doživljaj muzike kroz koji takođe može da se sagleda kulturološka nadgradnja odnosno kognitivni (muzički) pejzaž koji obuvata sećanje na pojedine upečatljive periode u životu, događaje, kao i ljude, sa kojima povezujemo određenu vrstu muzike (Žikić 2009, 345-347). Pritom bi trebalo imati na umu da se antropologija ne bavi individualnim iskustvima radi njih samih, već analizom takvih iskustava tumači kulturne proce-

se kojih je i to individualno iskustvo sastavni deo. Na osnovu analize individualnih sećanja i doživljaja isprepletanih sa muzikom (određenim muzičkim žanrom, izvođačem, pesmom), moguće je apstrahovati ključne elemente i u sadejstvu sa njima formirati predstavu o nekadašnjim kulturnim vrednostima, kao i o svakodnevnom životu.

Rasprostranjeno shvatanje među svima koji se na neki način bave muzikom, bilo da su muzičari, slušaoci ili pak, naučnici (ili sve napred navedeno) jeste da se muzika proizvodi za druge ljude (v. Merriam 1964, 27). Muzika stoga predstavlja jedan vid komunikacije, svojevrsnu poruku koja cirkuliše na relaciji izvođač – publika. Dobra ilustracija toga bi se mogla predstaviti kroz sklonost ka određenoj vrsti zvuka. Muzika u tom smislu može biti jedan od ključnih elemenata individualnog ili kolektivnog identiteta, što znači da se na osnovu afiniteta prema određenoj vrsti muzike, u određenom kulturnom kontekstu, može "reći" mnogo toga o nekom pojedincu ili grupi. Kada se pojedinac svesno deklariše kao slušalac, na primer roka ili turbo folka, iskazani muzički afinitet može da asocira na druge (pretpostavljene) sklonosti te osobe, poput izbora mesta za izlazak, osoba sa kojima se druži, odevnih kombinacija, ponašanja i tome slično. Baveći se pitanjem recepcije nove narodne muzike, Čolović je kao primer naveo razliku između tehničke inteligencije i književnih intelektualaca. Prema toj klasifikaciji prvi su skloniji narodnoj muzici od potonjih (v. Čolović 2000, 147). Pored toga što može da posluži kao primer asocijacije određene vrste muzike i ostalih afiniteta njenih poklonika, ovaj iskaz ta-

kođe predstavlja i primer stereotipizacije. Kod stereotipizacije bi trebalo obratiti pažnju na to da je uvek reč o višeslojnim identifikacijama. Jedan sloj čini predstava pojedinca o samome sebi, sledeći je kako bi želeo da ga drugi vide, te naposletku kako ga zapravo drugi percipiraju. U ovom slučaju, reč je o tome kako neko sebe doživljava kao ljubitelja određene vrste muzike, odnosno kroz svrstavanje sebe u kategoriju koja predstavlja mešavinu muzičkih preferenci, njihovog sociokulturnog ispoljavanja, pogleda na svet, kao i načina života (Žikić 2009, 355). S druge strane, važna je i druga polovina tj. kako drugi doživljavaju datu osobu na osnovu tih muzičkih izbora i sa tim povezanih identiteta. Te dve predstave ne moraju nužno da se podudaraju, što postaje očiglednije iz primera koji slede.

Američki muzičar iz druge polovine pedesetih godina dvadesetog veka, Badi Holi, koji važi za jednog od pionira rokenrola, jednom prilikom je savetovao mlade rokenrol muzičare. Savet se sastojao u tome da ukoliko ih neko na turnejama pita šta sviraju, da je uvek bolje da kažu pop, jer ukoliko pomenu rokenrol, može se desiti da ih ne puste ni da uđu u hotel. Veća naklonost popu u odnosu na rokenrol u datom primeru, proizlazi iz skromnijeg dijapazona negativnih odrednica koje se vezuju za pop etiketu. Za razliku od popa, rokenrol muzika i muzičari su od svojih početaka, sredinom prošlog veka, na Zapadu, pa potom i u različitim lokalnim sredinama, povezivani (u vidu automatske asocijacije) sa buntovništvom i devijantnim ponašanjem. Od vremena o kojem je Badi Holi govorio, prošlo je pola veka.

Sada rokenrol zvezde odsedaju u elitnim hotelima⁶, ali neke ustaljene predstave o rokenrolu i ponašanju rokenrol muzičara i dalje opstaju (najčešće kroz njihovo povezivanje sa konzumiranjem alkohola i narkotika, eksponiranom seksualnošću i destruktivnim ponašanjem). Asocijacijom određenih predstava (ponašanje, izgled) sa pojedinim muzičkim afilijacijama, etiketiraju se kako određeni muzički žanrovi, tako i ljubitelji tog žanra (u ovom slučaju rokenrola koji je uglavnom povezivan sa buntovništvom, agresivnim ponašanjem i sl.). Uživanje u određenoj vrsti muzike podrazumeva određenu identifikaciju, bilo da se pojedinci sami identifikuju kao takvi ili ih okolina percipira na određeni način (bez obzira na njihovo stvarno ili željeno ponašanje), čime do izražaja dolazi komunikativna strana muzike. U tom smislu muzika funkcioniše kao komunikacioni kanal putem koga ljudi razmenjuju osećanja, namere i značenja, čak iako im se jezici kojima govore razlikuju (v. Hargreaves, Miell and Macdonald 2002, 1)⁷. Komunikativnost tada postaje osnovno svojstvo muzike jer se kroz nju usposta-

⁶Čime se još jednom može potcrtati fluidnost značenja koja se mogu pridati muzici, opšteprihvaćenim kulturnim percepcijama (i od toga zavisnih recepcija) određene muzike, slično kao u primeru džez muzike o čemu je već bilo reči.

⁷Popularna muzika, u koju spada i rokenrol, jasno predočava prevazilaženje lokalnih i nacionalnih granica, iako to ne znači da i dalje ne funkcioniše u okviru njih i kroz njih, s obzirom na to da svaka kultura funkcioniše najpre lokalno pa tek onda nacionalno, nadnacionalno i globalno.

vljaju kulturno prepoznatljiva značenja. Kao što sam već napomenula, pojedinci kroz muziku konstruišu sopstvene i percipiraju tuđe identitete. U tom smislu se može govoriti o konstrukciji drugog kroz procese muzičkog prepoznavanja. Muzičko opredeljenje podrazumeva izbor muzike koja prija slušaocu, ali se taj izbor može proširiti i na identitetske elemente koji su u vezi sa njom. Formiranje predstave o nekoj osobi na osnovu muzike koju sluša, predstavlja povezivanje te ličnosti (njenih navika, ukusa, ponašanja, stila oblačenja) sa postojećim (kulturno i društveno formiranim) asocijacijama koje se pripisuju određenoj muzici, grupi, izvođaču. Samim tim što utiče na shvatanje pojedinca, muzika može da utiče na razumevanje društva i kulture, te u tom smislu i da je menja. Šezdesete godine dvadesetog veka predstavljaju odličan primer toga kako je "muzika promenila svet"⁸. Kroz taj uticaj, muzika od proizvoda prerasta u proizvođača. Na sličan način razmišljaju i Konel i Gibson kad ističu da "muzički identiteti mogu da izazivaju društvene norme, podstičući reakcije na mejnstrim kulturne prakse i uspostavljajući nove stilove" (Connell and Gibson 2004, 15). Muzika postaje važan društveni fenomen onda kada počinje da vrši određeni društveni i kulturni uticaj, kad se kroz muziku izražavaju individualni i grupni identiteti, kad muzika postane sredstvo sporazumevanja i razumevanja.

⁸ Uticajem muzike na kulturu, u kontekstu šezdesetih godina, na primeru fenomena *Bitlsa*, bavio se Aleksandar Janković u: Janković 2009.

Pored svoje kulturološke vrednosti, muzika je tokom dvadesetog veka stekla i ekonomsku dimenziju, koja nije zanemarljiva. Shvaćena kao komoditet, muzika počinje da se sagledava kroz tiraže, izdavačke kuće, medijsku zastupljenost. Ideja muzike kao robe je uglavnom osuđivana i posmatrana kao nešto što je uplivom ekonomije i sa tim povezane popularizacije postalo lišeno "svoje prave vrednosti". Čest je primer kako izdavačke kuće i producenti utiču na imidž i zvuk određene grupe, odnosno grade identitet te grupe. Problem može nastati kada se ta zamisao razlikuje od zamisli same grupe, a još veći ukoliko se ne podudara sa "željama slušalaca". Tako je drugi album aktuelne britanske indirok grupe *Klaxons* izazvao mnoštvo reakcija u javnosti. Naime, pomenuta grupa se svojim prvim albumom "probila" na tržište, privukla pažnju određenog dela publike te se u skladu sa svim tim, pozicionirala. Međutim, kada su članovi grupe osmislili i snimili pesme za drugi album, proizvod se nije dopao nadležnim ljudima u njihovoj izdavačkoj kući, pa su uticali na to da se album izmeni i dobije formu koja nije zadovoljila ljubitelje ovog benda, kao ni muzičke kritičare⁹.

⁹ O slučaju aktuelne britanske grupe *Klaxons* i objavljivanju njihovog drugog albuma videti članke "Klaxons to re-record second album" na <http://www.nme.com/news/klaxons/43443>, "Klaxons Change Second Album After Label Pressure" (Tom Breihan) na <http://pitchfork.com/news/34834-klaxons-change-second-album-after-label-pressure/>, "Will we ever see the second Klaxons album?" (Tim Jonze) na <http://www.guardian.co.uk/music/2009/jun/18/second-klaxons-album>, 12. 9. 2011.

Iako to, kao u pomenutom slučaju, može da ide dotle da, zapravo izdavačke kuće, a ne muzičari grade imidž određene grupe, koji odlučuju kako će album da zvuči i tome slično, trebalo bi imati na umu da je i taj ekonomski momenat takođe kulturološka kategorija. Ukoliko se muzika shvati kao komoditet, time se ne napušta kulturna i društvena sfera, čak naprotiv (v. Connell and Gibson 2004, 9). U tom smislu muzika kao roba postaje još samo jedan način, još jedno "pakovanje" kako bi došla do svojih slušalaca, pri čemu se ponovo treba prisetiti priče o muzici kao komunikacijskom činu. Smisao stvaranja muzike i jeste u tome da se muzika čuje, da se sa nekim podeli, da izazove neku reakciju. Na reakcije publike iznova se nadovezuje reakcija muzičara, a kroz tu interakciju ostvaruje se muzika kao komunikacijski kanal. Muzičari uglavnom žele da se što više i što dalje čuju, da se ono što poručuju tom muzikom širi te da bude vidljivo jer na taj način daju smisao onome što rade. Da bi to bilo moguće, neophodno je da postoje kanali koji predstavljaju put do slušalaca (danas su to radio, televizija, internet). Kako je ovo vreme mnoštva (ljudi, bendova, medija i sl.) nije lako doći do izražaja. Zadatak menadžera u tom smislu je da kod izdavačkih kuća izdejstvuje ugovore za svoje izvođače. Potpisivanje ugovora omogućava snimanje materijala, koji će dalje biti prezentovan publici kroz još jednu vrstu kulturološkog označavanja, a to su muzički žanrovi i sa njima povezani "rafovi" u muzičkim prodavnicama. Da bi se nešto plasiralo na tržište, tj. postalo roba, mora se nekako i označiti, okarakterisati u odnosu na sve ostalo što već postoji. Često se slušaoci vezuju najpre za tu

oznaku kao preduslov za dalje interesovanje i upoznavanje sa osobenostima nekog izvođača. Taj izdavački sistem predstavlja odraz kulture u okviru koje funkcioniše, i koja se neprekidno menja te ga stoga ne bi trebalo razumevati isključivo kao ekonomsku kategoriju, a samim tim u razmatranju muzike uzimati u obzir i njenu tržišnu "stranu".

Mnoštvo značenja koja obavijaju koncept muzike, koja je istovremeno čine i fluidnom i fiksnom kategorijom, ukazuju na to da je muzika sociokulturna konstrukcija, te da njeno značenje može varirati ne samo "od kulture do kulture" već i među konzumentima iste kulture. Muzika je kulturno konstruisani zvuk koji u sebi sadrži mnogo više od zvuka, koji reflektuje dominantne kulturne vrednosti, ali ih i stvara. Da bi bilo moguće sagledati muziku kao sociokulturni fenomen, neophodno je uzeti u obzir oba njena "lica" odnosno razmotriti je i kao proizvod i kao proizvođača. U skladu sa prethodno iznetim, muzika se u ovom radu posmatra i analizira kao kulturni i društveni fenomen koji je nastao u određenom kontekstu, te ga je u okviru njega neophodno i sagledavati. 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 govore u prilog takvoj tvrdnji. Budući da muzika predstavlja i bitan komunikacijski kanal, u nju su utkani i emocionalni svetovi kroz koje ona postaje psihološki, pa i geograf-

ski fenomen (Connell and Gibson 2004, 274). Ipak, budući da je ovo pre svega antropološka analiza, emocionalni svetovi će biti sagledavani samo kao jedan od brojnih sredstava pomoću kojih je moguće uočiti kulturološku uslovljenost muzike i obratno. Na taj način shvaćena, muzika postaje legitiman predmet antropoloških istraživanja.

Antropologija popularne muzike

Razvoj popularne muzike nije tekao naporedo sa porastom antropoloških interesovanja za ovu temu. Poslednjih dvadesetak godina, uočavaju se promene na tom polju, ali kako je početna pozicija imala zakasneli start, disproporcija je i dalje evidentna (v. Cohen 1993, 123). Tokom sedamdesetih i osamdesetih godina, pažnju akademske misli u velikoj meri zaokupljalo je proučavanje medija (što je dovelo do uspostavljanja studija medija) pri čemu su se u žiži interesovanja našli vizuelni mediji poput televizije (v. Gitlin 1977, Fisk 1987, 1989). Međutim, popularna muzika je već tada bila prepoznata kao istraživački problem kod pojedinih autora (v. Frit 1978, Chambers 1985, 1986, Middleton 1990). Od devedesetih godina evidentan je porast interesovanja za proučavanje popularne muzike u različitim akademskim disciplinama (v. Cohen 1993, Bennett 1999, Negus 1997, Mitchell 1996). Ono što su nova istraživanja sa sobom donela jeste između ostalog i povećano interesovanje za rokenrol. Teme kojima se ovi autori bave kreću se od uspostavljanja teorijske platforme za istraživanje popularne

muzike, istraživanja važnosti mesta za određenu muziku (poput veze između paba i rokenrola na primer, v. Bennett 1997), pa sežu sve do razmatranja načina na koji su globalni muzički žanrovi, poput rokenrola, uticali na formiranje lokalnih identiteta (npr. Luvaas 2009). Dakle, jasno je da je popularna muzika postala sastavni deo naučnih polemika, što ukazuje na važnost koju je ova muzička kategorija vremenom dobijala. Međutim, neki teoretičari smatraju da je rokenrol u većoj meri bio posmatran iz lingvističkog, semiotičkog i muzikološkog ugla nego iz vizure društvene upotrebe tog muzičkog žanra u svakodnevnim životnim praksama (npr. Cohen 1993, 126). Takođe, popularna muzika je u velikoj meri bila posmatrana kroz relaciju sa muzičkom industrijom, marketingom, masovnim komunikacijama i globalnom kulturom i kapitalom.

Antropolozi popularnoj muzici prilaze na drugačiji način. Naime, Bojan Žikić smatra da

"popularna kultura jeste 'kolektivni sport', međutim, baš kao što je to slučaj i s antropologijom. Njena suština jeste odnos između stvaralaca i njihove publike, a svojstva tog odnosa jesu: insistiranje na komunikaciji, a ne na estetici, kao na primarnoj funkciji datog stvaralaštva" (Žikić 2010, 27).

Antropologe popularna muzika ne zanima sama po sebi, već je disciplinarna pažnja usmerena ka njenoj komunikacijskoj strani, koja se ostvaruje kroz interakciju sa konzumentima. Da bi se ta komunikativnost podvrgla analizi, potrebno je sagledati na koje sve načine ljudi popularnu muziku upotrebljavaju, saznati kako se prema njoj odnose, koli-

ki značaj ona za njih ima, kao i šta pod njome podrazumevaju, šta ona za njih zapravo predstavlja. U tom smislu je važnije sagledati kulturne prakse, nego se zaustaviti na analizi muzičke strukture (v. Cohen 1993, 127, Barreiro, Serra, Santos 2003, 7). Sara Koen popularnu muziku vidi kao "ljudsku aktivnost koja obuhvata društvene odnose, identitete i kolektivne prakse" (Cohen 1993, 127). Samim tim, naučni pristup popularnoj muzici može da doprinese spoznaji o kulturnoj praksi i svakodnevnici određene grupe ljudi. Na taj način postaje moguće analizirati procese konstruisanja individualnih, ali i kolektivnih identiteta jer

"etnografsko fokusiranje na pojedince i društvene odnose može otkriti procese kroz koje se koncepti društveno i istorijski konstruišu, a time i kulturna specifičnost verovanja, vrednosti, sistema klasifikacije i koncepata ličnosti i društvenosti. To bi moglo dodati važnu perspektivu analizi kulturnog iskustva i znanja, i načina na koje su identiteti proizvođeni i sticani" (Cohen 1993, 132).

Kada je reč o domaćoj antropologiji¹⁰, istraživanja popularne muzike su tek mestimična (v. Žikić 2010, 18). Proučavanja popularne kulture u domaćim disciplinarnim okvirima otpočela su u poslednjoj četvrtini dvadesetog veka u vidu interesovanja za fenomenologiju moderne, po-

¹⁰ Iako je popularna muzika više bila proučavana u naučnim disciplinama poput sociologije, istorije, teorije medija i sl., i iako nisam zagovornik oštre disciplinarnе podele kada je predmet istraživanja u pitanju, priča ovde neće biti proširena u tom pravcu, već je fokus usmeren ka antropološkom polju.

pularne, masovne kulture i omladinskih potkultura (Lukić Krstanović 2005, 189). Popularna kultura i njeno proučavanje povezani su sa razvojem urbane antropologije (Kovačević 2008, 28) te sve većom pažnjom posvećenoj urbanoj, nauštrb ruralnoj sredini. Promena u shvatanju etnografskog terena, rezultirala je i širim tematskim okvirom oličenim u istraživačkim temama nastalim kao rezultat urbanog načina života. Urbanizacija je, u domaćem kontekstu, sa sobom zapravo donela antropologizaciju dotadašnje etnološke nauke što je značilo "kidanje bilo kakvih prostornih ili kulturnih granica u određivanju predmeta istraživanja" (Kovačević 2006, 58). U tom smislu su u okviru same discipline stvoreni uslovi za bavljenje "popularnim temama". Ukoliko bi se napravio osvrt na teme koje privlače pažnju domaće antropološke zajednice poslednjih godina, uočio bi se porast interesovanja za problematiku koja bi se mogla okarakterisati kao "popularna kultura" što je vidljivo kroz pregled radova koji kroz različite aspekte analiziraju urbane legende, film, televiziju, reklame, serije, muziku, modu, sport, pa čak i teme kao što su strah i ljubavne veze¹¹.

Popularna muzika je do sada daleko manje bila predmet interesovanja domaćih antropologa. Jedan od razloga je i percepcija antropološke nauke u zvaničnom diskursu

¹¹ V. npr. Kovačević 2006, 2010; Žikić 2010, 2011; Kulenović 2011; Antonijević 2008; Krstić 2009; Trifunović 2009; Erdei 2008; Lukić-Krstanović 2005, 2010; Velimirović 2008; Gavrilović 2011; Đorđević 2006; Bačević 2008; Ristivojević 2012a, 2013a.

koja je i dalje velikim delom shvaćena kao "nauka o narodu" (Kovačević 2006, 25). Takvo gledište za rezultat jednim delom ima i predstavu da bi tačka susreta antropologije i muzike mogla biti u tradicionalnoj muzici, kojom se zapravo bave etnomuzikolozi. Međutim, teme kao što su domaći muzički festival *Exit*, sabor trubača u Guči, spektakli, problematizovanje klasifikacije i razvrstavanje popularne muzike u muzičke žanrove, romska hip hop muzika, te konceptualizacija termina "world music"¹² u domaćem kontekstu, služe kao potvrda tome da je interesovanje za popularnu muziku, njene različite forme i uopšte, različite problematike koje se u vezi sa njom mogu posmatrati, uplovilo i u domaće antropološke vode.

Mesto kao kulturni proizvod

U naučnom diskursu, neretko se koncept mesta sagledava u odnosu na prostor, a pritom se oba koncepta određuju kroz referiranje na fizičku realnost u koju se utiskuju kulturna značenja (v. Tuan 1979, 2003, De Certeau 1984, Cresswell 2004, Agnew 2011). Značenjska distinkcija na relaciji mesto – prostor odražava shvatanje prostora kao apstraktne i fleksibilne fizičke datosti koja se odlikuje otvorenošću i pokretljivošću i mesta kao postojanije, specifičnije i koherentnije značenjske celine (De Certeau

¹² V. npr. Žikić 2009; Simić 2007; Banić-Grubišić 2009; Lukić-Krstanović 2005, 2010; Ristivojević 2009, 2011, 2012b, 2013b.

1984, 117; Tuan 2003, 6; Cresswell 2004, 8). Prostor u tom smislu figurira kao opštiji, a mesto kao uži pojam. Pored toga, razlika među njima se ogleda i u tome što je mesto kulturno označeniji prostor¹³. Transformacija određenog dela prostora u mesto odvija se kroz proces *označavanja* tog prostora, što se odnosi na uspostavljanje značenjskih koordinata u vidu fizičkih ili simboličkih granica, objekata, imena. U tom smislu može biti reči i o koncentrisanju značenja na užem delu prostora iz čega se rađa polisemičnost i mnoštvo perspektiva s tim povezanih. Džon Egnju koncept mesta posmatra sa tri nadovezujuća aspekta: mesto kao lokacija, kao lokalnost i najzad, kao osećaj mesta (sense of place) (Agnew 1987 prema Cresswell 2004, 7). Kada se govori o mestu u smislu lokacije, u prvi plan se ističe njeno fizičko svojstvo sa određenim koordinatama prostiranja. Tako mesto dobija svoj prostorni okvir, odnosno biva fizički ukalupljen u zadati referentni sistem. Grad Beograd bi se na taj način mogao odrediti kao mesto koje doseže 44° 49' 14'' severne geografske širine i 20° 27' 44'' istočne geografske dužine. Uvođenjem

¹³ Pod "kulturno označenijim" podrazumevam veći stepen specifikacije značenjskih odrednica kojima se mesto definiše u odnosu na prostor (da li je naseljeno, grad, selo i sl.), pri čemu i prostor posmatram kao označeni deo fizičkog prostora, makar kroz uspostavljanje razlike sa određenjem mesta (mesto je određeni deo prostora, a prostor je ono što preostaje) što je i razlog zbog koga mesto ne definišem kao kulturno označeno već *označenije*.

numeričke identifikacije prostora, dobija se i dimenzija postojanosti koja može biti varljiva. Naime, dodavanjem vertikalnog tj. istorijskog horizonta, postaje izvesnije da Beograd nije oduvek značio isto tj. dati fizički prostor koji je danas označen kao Beograd, nije oduvek bio na taj način označen, već je kroz različite periode bio na različite načine organizovan (npr. antički Singidunum i srednjevekovni Beograd).

Druga perspektiva koju Egnju predlaže jeste lokalnost kojom autor označava mreže odnosa koje nastaju među ljudima kroz njihov suživot u određenom mestu. Lokalnost se odnosi na materijalizovanu konstelaciju društvenih veza koje ukazuju na organizaciju određene grupe ljudi na datom prostoru. Lokalnost u slučaju Beograda bi se mogla iskazati na više načina, na primer kroz specifičan način komunikacije kako u smislu načina govora (stil, akcent, odabir reči), ali i u smislu načina na koji se ljudi druže i provode svoje slobodno vreme. Jedna od čestih impresija turista koji posete Beograd jeste veliki broj ljudi na ulicama i kafićima u toku radnog vremena. Lokalnost se takođe može reflektovati i na tip i raspored zgrada, ulica. Na taj način posmatrana, lokalnost se može odrediti kao bilo koja materijalna vizuelna forma koja ukazuje na odnos ljudi prema tom mestu (Cresswell 2004, 7). Ljudi svoj prostor organizuju svakodnevno, životom u njemu te upravo na taj način i nastaju mesta kao konkretnije prostorne odrednice. Ože konstatuje da i na osnovu prostorne organizacije mesta, antropolozi mogu i nastoje da odgovetnu određeni društveni poredak (Ože 2005, 43). Organi-

zacija i izgled mesta svakako reflektuju shvatanje te kategorije među stanovništvom, međutim, kao i u slučaju muzike i publike, taj odnos je zapravo dvosmeran jer organizacija i funkcionisanje mesta utiču na ponašanje njegovih žitelja. Rekreativne i sportske navike stanovnika u određenoj meri zavise i od toga koliko postoji zelenih površina ili igrališta u lokalnom mestu. Ukoliko mesto parkova zauzimaju tržni centri i hipermarketi, ta činjenica će svakako usmeriti žitelje da taj deo prostora upotrebljavaju u potrošačke, a ne u rekreativne svrhe.

Poslednji nivo posmatranja mesta tiče se emotivnih i subjektivnih odnosa koje ljudi razvijaju prema određenom mestu, a koje Egnju naziva *osećajem mesta*. Pod time se podrazumevaju emotivne evokacije, sećanja, kao i predstave koje pojedinci imaju o nekom mestu, bilo da u njemu žive ili o njemu samo misle. Sličnog shvatanja je i Trift koji smatra da su prostori satkani i od ljudskih emocija, kao i sećanja, te da samim tim ne predstavljaju samo fizički prostor (v. Thrift 2006, 143/144). Subjektivizam u tom smislu doprinosi pretvaranju mesta u fenomenološku kategoriju odnosno u niz predstava koje individue (pa i grupe) mogu imati o mestu u kome žive i rade. Iako se osećaj mesta možda na prvi pogled može učiniti "neuhvatljivim" predmetom analize, naročito antropološke, koja se ne bavi pojedinačnim doživljajima, trebalo bi imati na umu da taj aspekt predstavlja važan deo iskustva određenog mesta jer u velikoj meri oblikuje ljudske percepcije mesta u kome žive ili su živeli. Analitička važnost toga se ogleda u uticajima koje takve predstave mogu imati na po-

našanje ljudi i njihov odnos prema mestu. Kao ilustrativni primer može da posluži odnos na relaciji Liverpool – *Bitlsi*. Međusobno označavanje muzike i mesta u ovom slučaju se direktno odražava na percepciju Liverpula od strane ljubitelja ove grupe. Organizovanjem turističkih tura u Liverpoolu, u toku kojih se obilaze sva ona "ključna" mesta na lokalnom nivou koja se vezuju za članove grupe, bilo da je reč o mestima na kojima su nastupali (*Cavern Club*), gde su rođeni i odrasli, ili, pak, mestima koje su opevali (dom za napuštenu decu *Strawberry fields*, ulica *Penny Lane*), formira se određena predstava ovog grada. Međutim, kada osoba unapred formira jednu predstavu o gradu, o njegovom izgledu, načinu života koji se unutar njega odvija, moguće je da na tako posredan način stvorena percepcija može odudarati od one koja se stvara prilikom boravka u samom gradu (v. Kruse II 2003, 2005). Odnos te dve predstave može proizvesti i treću sliku Liverpula (npr. razočaranje usled nepodudarnosti slika, ili, pak, produbljanje uočenih podudarnosti). Na osnovu pojedinačnih predstava tog tipa, stvaraju se kolektivne i opšterastranjene predstave. Mesto se može posmatrati u rasponu od fizičkog entiteta omeđenog koordinatama sve do simboličkih slika koje se o njemu stvaraju. Međutim, to su ipak dve krajnosti čija jasna podvojenost na ovaj način postoji samo u analitičkom smislu, dok je u svakodnevnom životu zapravo nemoguće razdeliti ih jer se neprekidno preklapaju i međusobno proizvode.

Kao što je već pomenuto, određeni deo prostora svoj smisao dobija kroz klasifikacije čiji su temelji kulturno

uslovljeni, što dalje implicira mnogostrukost i polisemičnost tih klasifikacija. Kako bih to pojasnila, poslužiću se još jednim primerom klasifikacije mesta. Prema jednom od principa podele, prema Zakonu o teritorijalnoj organizaciji Republike Srbije (čl.5) mesta mogu biti posmatrana kao naseljena ili nenaseljena. U osnovi navedene klasifikacije, nalazi se selekcija prema tome da li mesto o kojem je reč služi ljudima za život. Pomenutim zakonom utvrđuje se stanovište po kome termin naseljeno mesto označava "deo teritorije opštine koje ima izgrađene objekte za stanovanje i privređivanje, osnovnu komunalnu infrastrukturu i druge objekte za zadovoljavanje potreba stanovnika koji su tu stalno nastanjeni"¹⁴. Prema tome, naseljeno mesto je prostor u okviru koga određeni broj ljudi stanuje, cirkuliše i funkcioniše tj. obavlja svoje svakodnevne aktivnosti (npr. odlazak u prodavnicu, obavljanje različitih finansijskih transakcija i sl.) te prostor u okviru koga se odvija intenzivna komunikacija među stanovnicima (budući da se određene vrste kontakata moraju svakodnevno uspostavljati – npr. posao, škola, neformalno druženje). Preciznijim određenjem, "naseljeno mesto" može postati grad, varošica, selo itd. Svaki od ovih koncepata implicira na proces osmišljavanja određenog fizičkog prostora, odabiranjem pojedinih karakteristika koje će postati "ključne" u tom procesu ("deo teritorije opštine", "objekti za stano-

¹⁴ Zakon o teritorijalnoj organizaciji Republike Srbije iz 2007. godine, preuzet sa internet stranice Narodne Skupštine Republike Srbije, www.parlament.gov.rs, 17. 10. 2011.

vanje", "osnovna komunalna infrastruktura"). U tom smislu konceptualizacija prostora podrazumeva postojanje određenog fizičkog prostora koji je organizovan pomoću kulturno zavisnih kategorija, kako širih (podela naseljeno/nenaseljeno mesto) tako i užih ("grad", "selo", "varošica"). Na taj način shvaćen koncept mesta je neophodno sagledavati zajedno sa značenjima koja mu se pridaju i na to su ukazali brojni teoretičari (Gupta and Ferguson 1992, Cresswell 2004, Pred 1984, Thrift 2006, Ože 2005 i dr.). Proces označavanja se ne odnosi samo na jednostranu refleksiju društvenih odnosa na fizičko okruženje, već podrazumeva i razumevanje mesta kao načina da se razume svet (Cresswell 2004, 11). Kategorija mesta najpre utiče na predstave koje se stvaraju o drugim mestima. Koliko je koncept mesta za život ukorenjen u ljudsko poimanje sveta, vidljivo je i kroz reakcije kada se, na primer, dođe u susret sa ljudima koji žive na nepristupačnim mestima (npr. pustinje, šume, zabačeni planinski krajevi i sl.). Isto tako, tehnološka postignuća su umnogome doprinela promeni u razumevanju koncepta mesta (v. Rodman 1992). Sada virtuelno mesto u mnogim svojim oblicima funkcioniše kao nevirtuelno (internet kafei, ostvarivanje direktne komunikacije sa nekim ko je na drugom kraju sveta, razmena informacija za koje je ranije bio neophodan fizički susret – razmene muzike, filmova, knjiga i sl.). Takvo poimanje mesta je indukovalo i novu vrstu odnosa među ljudima, njihovih društvenih navika, ponašanja i stila života koji se svakodnevno vodi, a što je opet pokazatelj na koji način poimanje mesta vrši uticaj na percepciju ljudskih

odnosa, načina komunikacije te da ne predstavlja samo njihovu refleksiju.

U određenju mesta, kao što je već opšte poznato, jedan od bazičnih "građivnih" elemenata jesu granice. Definisanje prostora bez obzira na tip klasifikacije na osnovu koje se odvija, uvek podrazumeva uspostavljanje granica. Nadovezujući se na shvatanja mesta kao fizičkog i simboličkog prostora, moguće je i sam proces tog određenja označiti kao fizičko i mentalno mapiranje¹⁵. Fizičke granice predstavljaju fizička ograničenja i oivičenja, urbanističke planove. To mogu biti prirodne međe (reka, planina, brdo), ili, pak, one koje je čovek u tu svrhu postavio (npr. horizontalne oznake za obeležavanje parking mesta). Fizičko mapiranje u tom smislu, može se povezati sa Egnjuovom percepcijom mesta kao lokacije, koje se odvija premeravanjima, te unosima u katastarske knjige, urbanističke planove i tome slično. Ukoliko bi se na taj način razmatralo pitanje mesta, moglo bi se приметiti da granice predstavljaju preduslov za postanak određenog mesta. Naime, kada neko kupi plac, on se najpre upozna sa delom grada, regije, države u kome se taj plac nalazi, a zatim sa tačkama njegovog ograničenja u smislu granica do kojih se on prostire. Sličan je slučaj i pri kupovini nekretnine poput stana, pri čemu se kupac najpre interesuje za kraj, ali i za kvadraturu, broj soba i sl. U oba slučaja je evident-

¹⁵ Koncept fizičkih i simboličkih granica se takođe može razumeti u smislu o kojem je bilo reči u kontekstu postojanja fizičkih i simboličkih prostora.

no da su u pitanju određene međe, s tom razlikom da su u slučaju stana vidljivije (budući da je u okviru zgrade), dok u prirodi te međe u nekim slučajevima i nisu fizički vidljive, već su rezultat usmenog dogovora ili merenja geometara. Mentalno mapiranje, koristeći se različitim načinima označavanja i vrednovanja, odvija se kroz konstruisanje predstava i svesti o lokalnosti¹⁶. Iscrtavanjem mentalnih mapa, određeno mesto se "uči" značenjskim markiranjem određenih delova grada (v. Žikić 2007a) gde kao marker-elementi mogu poslužiti ulice, trgovci, parkovi, spomenici, a sve više i tržni centri što je najočiglednije na primeru Novog Beograda. Naime, usled mnoštva identičnih ili markar sličnih zgrada, pa i čitavih blokova, snalaženje u ovom delu grada je oduvek predstavljalo svojevrsan podvig. Pre dvadeset godina, nije bilo jednostavno objasniti gostu koji se prvi put zaputio u Novi Beograd, kako da pronađe određenu zgradu i ulaz u ujednačenom betonskom mnoštvu. Sa izgradnjom prvog tržnog centra, *Piramide*, duž glavne ulice početkom devedesetih godina, snalaženje u okolnom prostoru je olakšano činjenicom da je postalo moguće odrediti dalji pravac kretanja u odnosu na novootvoreni objekat, koji je kao marker elemenat bio pogodan i zato

¹⁶ Simbolička geografija i s tim povezana geopolitika, pode-la moći koja se gradi proizvodnjom i kumulacijom poželjnih predstava o "drugome", bilo da je taj drugi Orijent, Balkan, izmišljena Ruritaniya ili pak, prostori u neposrednom okruženju, predmet su brojnih radova, kao npr. Said 2008, Todorova 1999, Goldsworti 2005, Živković 2001 i dr.

što je predstavljao mesto na koje su ljudi često dolazili, kako Novobeograđani, tako i zainteresovani kupci iz ostalih delova grada. Poslednje decenije, sa porastom broja tržišnih centara, hipermarketa, banaka, elemenata za iscertavanje mentalne mape ovog kraja Beograda je sve više.

Ljudi u svakodnevim situacijama neprekidno uspostavljaju simboličke granice. Međutim na taj način bi se onda svaka vrsta granica mogla posmatrati kao simbolička, sa tom razlikom da neke granice imaju fizičko otelotvorenje dok druge ostaju na nivou predstave. Bitno je napomenuti da simboličke granice funkcionišu kao i fizičke. Granice pomažu jasnijoj distinkciji odnosa mi/oni kojim se uspostavlja identitetski marker i jednog i drugog prostora (do određene tačke mesto se smatra naseljenim, a od te tačke nenaseljenim) (v. Kalapoš 2002, 78). Poimanje prostora je uvek u relaciji sa odnosom prema "drugome" jer kroz međusobno određenje, moguće je obostrano formiranje identitetskih crtica. Samim tim kada se razmatra identitet određenog mesta, uvek bi trebalo imati na umu prostore koji to mesto okružuju i koji su od njega odeljeni fizičkim ili simboličkim granicama. U tom smislu kada se želi proučiti Beograd osamdesetih godina prošlog veka, radi potpunije slike, neophodno je u obzir uzeti i Beograd sedamdesetih, kao i Beograd devedesetih godina, ali i Beograd kao glavni grad SFRJ u smislu šireg konteksta koji čine društvene, kulturne, ekonomske i istorijske prilike kroz koje je ovaj grad prolazio i menjao svoje oblike.

Mesto kao proces

Sociokulturna konstruisanost mesta i insistiranje na ovakvom shvatanju, potcrtava nestalnost veze između mesta i kulture (v. Gupta and Ferguson 1992, 7). Shodno takvom gledištu, neki autori smatraju da su mesta pre procesi nego entiteti (Pred 1984, Thrift 2006, 141) što dalje implicira stav da je imanentno svojstvo mesta zapravo fluidnost, a ne fiksnost kako to možda na prvi pogled izgleda. Veza između određenog mesta i kulture je najviše elaborirana u kontekstu teorija o narodu, naciji, tradiciji (Anderson 1998, Dženkins 2001, Eriksen 2004, Smit 2010, Prelić 2008). U tom smislu mesto figurira kao jedan od suštinskih elemenata nacionalnog identiteta koji služi kao potvrda tradicije, autentičnosti čime se ta veza razume kao datost. Odnos mesto – kultura se može sagledati i kroz primer tradicionalne muzike čija klasifikacija neretko reflektuje regionalnu geografiju (muzika Šumadije, muzika Podrinja i sl.). Međutim, sa dekonstruktivističkom teorijskom paradigmom, problematizuje se shvatanje prema kojem mesta poseduju jedan, esencijalni identitet (npr. Massey 1994, Kong 1995). Koncept mesta postaje polisemičan i fluidan jer se lokalna identifikacija odvija kroz posebnu mrežu društvenih odnosa koja nastaje iz zajedničkog života i delovanja na nekom prostoru. Samim tim što su konstruisana i višestruko označena, mesta ne mogu biti fiksni entiteti jer se neprestano menjaju i svoj identitet grade upravo kroz te promene. Nestalnost je možda najočiglednija u promeni samog izgleda nekog mesta (npr. od-

ređeno naseljeno mesto vremenom može da zamre tj. da postane nenaseljeno, dok se neki grad može transformisati u metropolu svojim proširenjem, povećanom gustom naseljenosti i uvođenjem različitih kulturnih sadržaja). Međutim, promene utiču i na doživljaj tog mesta i na odnos prema njemu koji se iz toga dalje gradi. To može biti evidentno kada osoba poseti određeni grad posle dužeg vremena i više ne može da se snađe u njemu, ili joj se učini sasvim drugačiji od onoga što je bio, poput drugog grada na mestu onog starog, što je sve pokazatelj "živosti" naseljenog mesta. Zbog toga, Margaret Rodman smatra da ne bi trebalo shvatiti mesta kao inertne kontejnere, već kao politizovanu, kulturno relativnu, istorijski specifičnu, lokalnu i mnogostruku konstruisanost (Rodman 1992, 641).

Izneto razmatranje koncepta mesta, sa određenim fizičkim prostorom omeđenim fizičkim granicama može naizgled svedočiti da je u pitanju "postojana" kategorija. Međutim, ukoliko se uzme u obzir konstruisanost tog koncepta kroz neprekidno označavanje, mesto postaje fluidnija kategorija jer kulturna konstruisanost određenog poimanja mesta ukazuje i na njegovu moguću promenljivost. Ta konstruisanost se takođe ogleda u višeznačnosti koju jedan prostor može imati za različite pojedince ili grupe, percepcijama nekog mesta, značenjima koje mu ljudi pridaju i koje ono za njih ima (za nekoga je Beograd mesto stanovanja, ali nije i radno mesto, za nekoga je pak samo radno mesto, a za nekoga je oba).

Činioci koji mesto oblikuju u stabilni entitet jesu kulturne kategorije koje je čovek uspostavio za promišljanje sveta

oko sebe, iz čega su i nastali pojmovi poput gradova, sela, trgova, centra, periferije, prirodnih prostranstava i sl. Svaka od ovih odrednica sadrži skup karakteristika koje određenoj prostornoj jedinici obezbeđuju identitet grada, sela, varošice. U tom pogledu nije nikad reč o jednom prostoru već o prostorima koji se preklapaju i poklapaju. Prostori mogu biti mali, veliki, široki, uski, mogu se odnositi na najmanje jedinice (npr. stambene kvadrature), ali i na malo veće (kraj u kome živimo, ulice kroz koje se krećemo), još veće (grad u kome živimo), moguće je ići još dalje. Sve te odrednice u određenoj kulturnoj sredini nešto znače i njima se oni koji ih koriste pozicioniraju u prostoru. Određena mesta odnosno lokacije se identifikuju sa ljudima koji žive na njima, te je taj prožimajući odnos ono što zanima antropologe, kao i relacije i predstave koje iz tog odnosa proizlaze. Na koji način ljudi percipiraju određena mesta, šta ona za njih znače, koju vrednost imaju, kako ih doživljavaju, a kako upotrebljavaju, odnosno kako se u okviru njih snalaze? Evidentno je da stvari oko nas postoje, ali koje ćemo im značenje pridati, kako ćemo ih klasifikovati, te kako se prema njima odnositi je kulturno uslovljeno. Mesta su procesi jer se temelje na društvenim vezama, a u korelaciji sa tim društvenim vezama kreira se identitet određenog mesta i samim tim se mesta ne mogu posmatrati kao fiksne, nepromenljive kategorije.

"Urbanost" kao svojstvo grada

Kao što je već pomenuto, mesta nastaju kao rezultat značenjskih identifikacija. U tom smislu mesta se daljim

konstruisanjem pretvaraju u različite kategorije (grad, selo, varošica, metropola i sl.). Na taj način shvaćen, grad bi se mogao posmatrati kao sociokulturna konstrukcija koja nastaje kao rezultat urbanizacije određenog mesta. Međutim, kako bi se razjasnilo značenje koncepta grada, neophodno je okrenuti se urbanosti kao njegovom esencijalnom svojstvu jer su to dva neodvojiva pojma, koja se međusobno upotpunjuju, proizvode pa tako nije moguće razumeti grad ukoliko se u obzir ne uzme urbanost i obrnuto. Samim tim dolazi se do pitanja šta sve može da označava pojam "urbanost"? Bez pretenzije da dam konačno određenje, radije ću nastojati da na to pitanje odgovorim ocrtavanjem bitnih svojstava koja čine urbanost.

Sociolog Luis Virt o urbanosti razmišlja kroz koncepte urbanizma i urbanizacije. Urbanizam određuje kao skup osobenih crta koje karakterišu način života u gradovima, dok je urbanizacija proces kojim se označava razvoj i širenje ovih faktora (Virt 1988, 162). Od bitnih crta u tom smislu Virt izdvaja brojnost gradske populacije, gustinu naseljenosti, heterogenost koja je jedna od najkarakterističnijih odlika gradova, institucionalna i infrastrukturna razvijenost (biblioteke, pozorišta, bioskopi, muzeji, saobraćaj, komunikacije), kao i finansijski, komercijalni i administrativni centri (Virt 1988, 160). Svaka od ovih osobina je samo jedna u čitavom nizu odnosa koji su neophodni da bi se uspostavili uslovi za razvoj gradskog načina života. Tako, na primer, nije dovoljno reći da je urbana zajednica ona koja ima veliki broj stanovnika jer je teško ustanoviti koji bi to broj trebalo da bude. Svaka od probrojanih osobina izaziva

određenu vrstu komunikacije među ljudima, odnosno uređuje specifičan način života žitelja tog grada (interakcija sa većim brojem ljudi na svakodnevnom nivou, način zabave, ispunjavanja slobodnog vremena itd.). Urbanost se može okarakterisati kao odraz modernosti, razvoja, inicijativa, ljudi koncentrisanih u veće skupine, ali i kao udaljenost od prirode i prirodnog okruženja, centri moći, kontrola i slično (v. Virt 1988, 158). Jedna od odlika urbanosti može biti i intenzitet aktivnosti koje se unutar urbanih sredina odvijaju, kao i način organizovanja urbanih institucija (Pile 1999, 6, 18). Naime, prema ovom autoru, urbanost se odnosi na specifičan način interakcije među ljudima koja se uspostavlja kao rezultat života u gradskim uslovima (blizina, veliki broj ljudi pa sa tim povezani manje prisni odnosi u zajednici i sl.). Na takvo viđenje se nadovezuje i shvatanje Sare Koen koja ističe da je dinamizam jedna od glavnih odlika grada (Cohen 2007, 37). Pod dinamizmom autorka misli na dinamiku dešavanja koja se odvijaju po gradu, intenzitet i način kretanja (unutar i van grada), druženja, susreti, putovanja. Dakle, život u određenoj sredini kao rezultat ima razvoj posebnog vida društvenog ponašanja i deljenog iskustva stanovnika gradskih sredina. Stoga bi se moglo i pretpostaviti da će se veći stepen identifikacije ostvariti među gradskom populacijom koja potiče iz različitih gradova, pa čak i država, nego između urbane i ruralne populacije koji mogu da žive i unutar iste zemlje. Organizacija života u gradovima je ono što Rotenberg naziva "metropolitско znanje" (Rotenberg et al. 1993, xiii). Međutim, način na koje se to znanje percipira i koristi je takođe ono što čini urbano iskustvo.

Pod time mislim na način na koji sami stanovnici određenog grada percipiraju i doživljavaju svoj grad, određuju mu granice i sl. Takođe, važno je uočiti kako se vrednuje urbanost kao svojstvo, kao odlika, šta ljudi koji žive u gradovima pod urbanošću podrazumevaju jer:

"urbani prostor dobija sociokulturno značenje isključivo na osnovu njegovih sociokulturnih karakteristika – što uključuje vrednovanje prostora i njegovu upotrebu, ali i vrednovanje te upotrebe i odnos prema akterima svega toga, a to u krajnjem slučaju znači – na osnovu mesta koje dobija u određenim oblicima ljudske komunikacije" (Žikić 2007a, 85).

U tom smislu grad se može posmatrati i kao kulturni konstrukt čiji su forma i sadržaj usko povezani sa svakodnevnim životnim praksama koje se u njemu odvijaju, doživljajima ljudi koji se u njemu kreću, te predstava koje o tim aktivnostima unutar tog grada stvaraju i na taj način formiraju određeni vid urbanog identiteta. Ukoliko se mesto razume kao konstruisana kategorija, važno je uvideti na koji način se odvija konstruisanje određenog mesta i koji elementi se pritom upotrebljavaju (v. Kalapoš 2003, 77). Shvatanje grada kao sociokulturne kategorije, te urbanosti kao urbanog iskustva biće zastupljeno u radu. Cilj je da pokažem i istražim na koji je način muzika nju vejava u Beogradu uticala na shvatanje njegove urbanosti ukoliko se uzme u obzir tvrdnja Moti Regeva po kome je važno obeležje rokenrola njegova kosmopolitska orijentacija (Regev 1996, 279). Namera mi je da identifikujem elemente pomoću kojih je moguće sagledati urbanost Beo-

grada tokom osamdesetih godina, kroz njegovu vezu sa novim talasom, odnosno, da uočim da li se kroz novotalsni fenomen formiralo ili potvrđivalo postojanje urbanog iskustva u Beogradu.

Popularna muzika¹⁷ kao element konstruisanja lokalnog identiteta

Kako bih ukazala na koji način posmatram konstruisanje lokalnog identiteta putem muzike, neophodno je da se osvrnem na to šta se sve pod lokalnim identitetom može podrazumevati, odnosno na koji način se odvija formiranje i ispoljavanje te lokalnosti. Započecu od bližeg određenja pojma lokalnost, a zatim ću se osvrnuti na aktuelan odnos globalno i lokalno iz najmanje dva razloga. Prvi je taj što je sama popularna muzika globalni fenomen, a drugi je priroda formiranja identiteta u odnosu na "drugog" pri čemu ovde drugi u kontekstu lokalnog sveta, postaje globalni svet. U tom pogledu korisno je istaći pitanje autentičnosti, kao i najuočljivijih vidova ispoljavanja, kada je o muzici reč, što može da se posmatra i kao "obrnuti" proces, odnosno lokalizacija muzike. Muzikalizacija lokalnog i lokalizacija muzike su međusobno neodvojivi procesi, koji se na ovaj način mogu podvojiti samo u analitičke svrhe. Nemoguće je u tom smislu povući jasnu gra-

¹⁷ Pod popularnom muzikom u ovom radu podrazumevam najpre rokenrol muziku čiji su centri SAD i Velika Britanija.

nicu i odeliti gde se jedan proces završava, a drugi počinje. Međutim, kako je veći deo istraživanja okrenut ka muzikalizaciji lokalnog, odnosno konstruisanju lokalnog identiteta kroz popularnu muziku, neophodno je bilo na taj način definisati istraživački problem. Samim tim smatram da je plodotvornije početi sa pojašnjenjem i specifikacijom značenja i ispoljavanja lokalnog identiteta, kako bi potom bilo moguće objasniti na koji način muzika postaje element konstruisanja lokalnog identiteta i šta zapravo može da znači lokalno u diskursu novotalasne muzičke scene.

Lokalnost

Na ovom mestu bi se ponovo trebalo osvrnuti na aspekte pomoću kojih Egnju sagledava koncept mesta, s tim što bi se sada fokus zadržao na lokalnosti u smislu materijalizacije odnosa među ljudima koji žive na određenom prostoru. Ardžun Apaduraj nudi obuhvatnije viđenje lokalnosti koje podrazumeva kako materijalnu proizvodnju lokalnosti, tako i lokalnost kao jednu strukturu sećanja koje u sebe inkorporira lokalno znanje (Apaduraj 2011, 267-269). Na taj način ovaj autor lokalnost vidi kao "složeno fenomenološko svojstvo sačinjeno od niza veza između osećanja društvene bliskosti, tehnologija interaktivnosti i relativnosti konteksta" (Apaduraj 2011, 265). Lokalni identiteti nastaju u sadejstvu određenog broja ljudi koji u tom mestu žive i samog mesta u smislu njegove organizacije. Ukoliko se grad posmatra kao polje neprekid-

ne promene, u smislu izgleda, funkcionisanja, potreba stanovnika, u tom svetlu se mora uzeti u obzir i promena svesti o lokalnom identitetu, o tome šta znači biti Beograđanin, kako se ljudi koriste tim identitetom, te kako se on formira. Ono što takođe doprinosi značaju ovakvog shvaćanja jeste razumevanje lokalnih subjekata kao aktera koji na određeni način održavaju ideju o lokalnosti kroz proizvodnju svesti o postojanju lokalnog znanja (Apaduraj 2011, 169). Unutar zajednice postoji lokalno znanje koje dele svi njeni pripadnici, ali zajedništvu doprinosi i sama svest o postojanju tog lokalnog znanja koje se tako iznova reprodukuje. Pomenuto znanje se može pratiti od užih vidova lokalnosti – npr. neposredno susjedstvo (pripadnost i život u određenoj ulici u određenom delu grada, sa sobom nosi i određene prednosti i mane kojih su stanovnici tog kraja svesni, a koje možda nije poznato ostalim stanovnicima u komšiluku), preko šireg (život u određenom kraju) do najšireg (život u Beogradu). Lokalnost se rađa iz svakodnevnih aktivnosti koje ljudi upražnjavaju (odlazak na posao, u školu, na pijacu i sl.), problema sa kojima se žitelji određenog dela grada susreću (npr. nedostatak parking mesta), pogodnosti koje im život u tom delu grada donosi (mir, blizina reke, šume). Na osnovu takvih svakodnevnih lokalnih iskustava formira se "znanje" o samoj lokalnoj sredini, konstruiše se specifični oblik zajedništva među ljudima koji tu lokalnost dele (na bilo kom nivou). Međutim, ono što održava lokalnost jeste predstava o njoj kojom se ljudi u svakodnevnoj komunikaciji služe. Kao što je već bilo reči u delu o muzičkim preferencijama i sa ti-

me povezanih percepcija pojedinaca, i lokalna identifikacija je u tom smislu višeslojna. Ta višeslojnost se najbolje ogleda kroz komparaciju sa drugima (npr. Novobeograđanin – Zemunac – stanovnici centra grada) pri čemu se predstava toga šta znači biti Beograđanin, odnosno Novobeograđanin razlikuje u zavisnosti od perspektive iz koje se posmatra. Multiplikovanost toga je evidentna i u tome što percepcija Novobeograđanina tj. osećaja šta znači biti Novobeograđanin varira u odnosu na to da li je reč o stanovnicima ovog dela grada koji se sa time rado identifikuju ili, pak, tome ne pridaju nikakvu ili naročitu važnost. Isticanjem tog tipa lokalnog identiteta se odvija pozicioniranje u lokalnoj konstelaciji odnosa Apadurajevih lokalnih subjekata (Apaduraj 2011, 267). Takvo pozicioniranje bi se moglo okarakterisati kao identitetska strategija pomoću koje pojedinac nastoji da brani svoje postojanje i svoje društveno viđenje, svoju integraciju u društvo, a istovremeno sebe vrednuje i traga za koherentnošću (Ruano – Borbalan 2009, 9). Paradoks identiteta ogleda se u toj težnji za razlikovanjem i pozicioniranjem sebe kroz različitost, dok se ujedno teži određenoj dozi sličnosti, povezivanju pojedinaca koji imaju slične preferencije. Biti Beograđanin ne označava samo život u Beogradu nego i to na koji način Beograđani doživljavaju sami sebe, te kako tu svoju lokalnost upotrebljavaju, šta pod njome podrazumevaju, kakav stav se zauzima prema činjenici "biti Beograđanin", u kojoj meri je to ljudima važno, koliko na tome insistiraju i sl. S tim u vezi prihvatam gledište prema kojem "identitet nije nametnut ili fiksni skup obrazaca pona-

šanja, već je pre simbolički konstrukt koji nam stalno pomaže da iznalazimo svoje mesto u prostoru i vremenu" (Kuper i Kuper 2009, 475).

Kako je novi talas muzički oblik formiran na zapadu i kako spada u domen popularne kulture, samim tim je globalni fenomen te je taj deo njegovog identiteta nezaobilazan. Međutim, predmet interesovanja ove studije jeste susret globalnog i lokalnog, tačnije način na koji jedan globalni muzički oblik prelazi put do lokalnog.

Međuodnos lokalnog i globalnog

Globalizacija je tekući proces koji u promišljanjima društvenih i kulturnih teoretičara izaziva oprečna mišljenja. Argumenti kojima se služe protivnici globalističkih procesa se u velikoj meri zasnivaju na ideji da je globalizacija svojevrsna pretnja lokalnom identitetu, njegovoj originalnosti (v. Barnet, Kavana 2003, 102-104). Implikacije koje proizlaze iz tog stava jesu 1) da su globalno i lokalno homogeni oblici koji poseduju svoje ustaljene identitete koje njihov susret ugrožava i 2) da je lokalno ono što je "ispravno" i "autentično". Samim tim je viđenje globalizacije pojednostavljeno u shvatanju prema kojem ona predstavlja homogenizujući proces koji nepovratno uspostavlja hegemoniju nad lokalnim, koje i samo može da se u tom svetlu prikaže kao otpor globalizaciji (Luvaas 2009, 248). Međutim, takvo viđenje taj odnos predstavlja kao pasivan odnosno lokalnost kao pasivnog primaoca globalnih uticaja. Ipak, ni lokalni ni globalni fenomeni nisu jed-

noznačni te usled toga ni njihov odnos ne bi trebalo posmatrati na taj način jer kao što globalizacija nije jedan proces (sa jednim ciljem i jednom posledicom), tako ni lokalni identiteti nisu homogeni tj. nemaju jedno značenje. Primer te nejasne granice između globalnog i lokalnog može biti i *world music* kao hibridni muzički oblik čije i samo određenje ostaje u tom smislu problematično (v. Ristivojević 2009, 122).

Proces globalizacije je zasigurno uzrokovao brojne društvene promene i uskomešao i izokrenuo postojeće perspektive. Sve slobodnije kretanje ljudi, robe, informacija uticalo je svakako i na shvatanje pojma mesta. Međutim, nije nužno da usled toga odnosi između mesta, muzike i identiteta slabe, iako se na prvi pogled tako može učiniti jer je nestabilnost dominantna globalizacijska paradigma. U tom smislu ne bi trebalo mešati "planetarno raspolaganje proizvodima i informacijama sa njihovim korišćenjem, niti njihovu eventualnu upotrebu sa postojanjem jedne zajedničke kulture" (Ruano-Borbalan 2009, 330). Postojanje brojnih lokalnih vidova ispoljavanja kulturnih identiteta potvrđuje viđenje po kome globalizacija nije stvorila univerzalnu kulturu. Pojedini autori smatraju da su sada te lokalne veze čak i postojanije, zbog potrebe otpora kroz autentičnost. U tom smislu se može razumeti i pojam glokalizacija koji je osmislio Roland Robertson, sociolog i teoretičar globalizacije. Ovaj pojam zapravo ukazuje na onu "aktivnu" stranu globalizacijskih procesa, odnosno na kreativnu stranu. Lokalne sredine na taj način ne postaju pasivni primaoci nametnutih uticaja, već te uti-

caje na specifičan način usvajaju i upotrebljavaju. U muzici je to očigledno kroz potrebu za njenom klasifikacijom prema mestu "rođenja". Naime, jedna od prvih stvari za koju se neki ljubitelj muzike interesuje jeste odakle ta muzika (tj. grupa, izvođač) "dolazi". Čak i kad je reč o fenomenu *world music* koji sam po sebi predstavlja hibrid nastao ukrštanjem tradicionalnih muzika širom sveta, ili, pak, tradicionalnom muzikom obrađenom novim tehnologijama, poznato je odakle određeni zvuk dolazi, tj. na čiju "muzičku tradiciju" može da podseća. U tom smislu je ideja lokalnosti i dalje utkana u muziku. Globalizacija tj. razvoj tehnologije i načina komunikacije (kao što je internet) je čak i doprinela da se neke, do tada nepoznate, muzičke tradicije čuju. Moglo bi se postaviti pitanje šta je sa popularnom muzikom u tom smislu? Specifičnost popularne muzike se ogleda u tome što su joj centri nastanka i disperzije poznati, a to su SAD i Velika Britanija, te se u tom smislu ne posmatra kao "tradicionalna" muzika. Međutim, popularna muzika poseduje svoje lokalne oblike koji takođe utiču na formiranje osećaja lokalnosti i sadrže svoje autentične elemente. U tom smislu i Kalapoš ističe da uprkos tome što se proces globalizacije odvija već dovoljno dugo, globalna kultura kao njegov fiksni rezultat ne postoji (Kalapoš 2002, 91). Autorka kao primer glokalnog navodi i rokenrol na domaćim jezicima. Ono što je bitno istaći jeste da se na taj način ostvarena lokalnost u muzici upotrebljava za stvaranje predstava i znanja o toj lokalnosti (u Apadurajevom smislu) (kroz povezivanje sa svetom, naknadnim diskursom o tome, sećanja, događaji itd.). Jed-

no od ključnih pitanja koje proizlazi iz napred navedenog jeste - šta zapravo znači *lokalni zvuk*? Povezivanjem muzike sa odrednicom "lokalno" uspostavlja se neka vrsta auditivne granice na relaciji mi/drugi (npr. iskazi poput "naš zvuk je takav i takav", "naša muzika je bolja od druge", "zvuk grada" i sl.). Ober smatra da kada dođe do promene uloge i okruženja koje određuje neku muziku, dolazi i do promena u strukturi i semantici njenih vidova ispoljavanja (Ober 2007, 15) što bi moglo da govori o tome kako globalna muzika, kao što je popularna muzika, može da se posmatra i kao lokalna. U tom smislu naklonjena sam stavu koji je Miler izložio kroz promatranje potrošnje i materijalne kulture, da je akcenat na "upotrebi" jer se tako utiskuju nova značenja i na taj način oblikuju novi, autentični kulturni oblici (v. Erdei 2008, 70). Na taj način ni masovna potrošnja nije shvaćena kao homogeno iskustvo koje potiskuje i briše kulturne razlike (v. Erdei 2008, 249). Regev smatra da iako je reč o popularnom muzičkom žanru, u ideologiji rokenrola zapravo leži ideja autentičnosti, te na taj način rokenrol predstavlja žanr koji diktira fuziju različitih rok elemenata sa onim što muzičari percipiraju kao individualno i lokalno (Regev 1996, 279).

Autentičnost

Proces lokalizacije teži određenom vidu postojanosti. Autentičnost u tom smislu predstavlja odgovarajuću kategoriju kojom se "osigurava" kako stabilnost, tako i lokalna specifičnost čime se intenzivira sam osećaj lokalnosti.

Autentičnost može biti iskazana na različite načine. U kontekstu muzike, ona se može izraziti putem jezika na kome se određena pesma izvodi, tema o kojima se peva, način muzičke izvedbe, dostupnosti muzike (u zavisnosti od tehnološke razvijenosti i finansijskih mogućnosti), kao i upotrebe te popularne muzike na specifičan način (npr. bunt protiv režima). Nastojanje da se lokalnost iskaže, objasni i potvrdi konceptom autentičnosti čini taj koncept ključnim u sagledavanju korelacije između muzike i mesta. Ideja Konela i Gibsona jeste da se autentičnost u muzici između ostalog i dokazuje i "obežbeđuje" kroz njeno povezivanje sa "mestom" pri čemu se iz te veze rađa autentičnost, originalnost, tj. nešto po čemu će se razlikovati, što iznova predstavlja osnov za potvrđivanje posebnosti određenog mesta (Connell and Gibson 2004, 44). Da mesta konstruisana kroz muziku predstavljaju vid razgraničavanja i uspostavljanja nekog oblika različitosti, smatra i Martin Stouks (Stokes 1997, 3). Identifikacija koja se odvija kroz određene muzičke prakse, može se odnositi na kolektivni, ali i na individualni identitet. Tako i muzička kolekcija koju neko poseduje artikuliše postojanje pojedinih granica (Stokes 1997, 3). Život u određenoj sredini (bilo da je ona shvaćena u užem ili širem smislu) se oslikava u pesmama i muzici jer ljudi imaju potrebu da pevaju, sviraju (i slušaju) o svojim neposrednim iskustvima koja potiču iz iste ili slične sredine jer se sa time identifikuju i to za određenu grupu ljudi predstavlja prepoznatljivo iskustvo. Regev lokalnu autentičnost posmatra kao

značenje koje je za tu muziku proizvedeno za one koji ga tumače i veruju u njegovu realnost (Regev 1992, 1).

Jezik predstavlja bitan identitetski element prepoznavanja (Kalapoš 2002, 108). Pitanje jezika i uspostavljanje lingvističke identifikacije (i diferencijacije) kroz muziku može dobijati različita značenja, od upotrebe lokalnog jezika zarad davanja lokalnog pečata toj muzici u odnosu na njenu originalnu varijantu, zatim pevanja na originalnom jeziku kao vida iskazivanja neslaganja sa postojećim političkim režimom i ideologijom (v. Connell and Gibson 2004, 131), do toga da se peva na lokalnom dijalektu čime se još više sužava polje identifikacije (npr. Kalapoš 2002, Beal 2009). Sanja Kalapoš se tim pitanjem bavila na primeru istarskog ča-vala, tj. objedinjenog naziva za pop i rok grupe koji su svoje pesme izvodili na lokalnom (istarskom, čakavskom) dijalektu tokom devedesetih godina, pri čemu je zabeležena neočekivana popularnost tih grupa. Interesantan je primer aktuelne britanske indi rok grupe *Arctic Monkeys* čije su pesme na lokalnom šefildskom dijalektu i koja na taj način izražava svoj lokalni identitet. Međutim, i pored toga što su time želeli da iskažu svoj bunt protiv glomazne muzičke industrije i velikih izdavačkih kuća (Beal 2009, 224), ovaj bend je uspeo da se probije u tržišnom svetu i da dostigne popularnost.¹⁸ Imajući to

¹⁸ Njihov prvi album "Whatever People Say I Am, That's What I'm Not" iz 2006. godine, zaradio je etiketu najbrže prodanog debi albuma u britanskoj muzičkoj istoriji, v. "Arctic Monkeys make the fastest-selling debut ever", Jude Rogers, *The Gu-*

u vidu, mogla bi se problematizovati jednačina po kojoj muzika koja sadrži regionalni dijalekat, stoji u suprotnosti sa komercijalizacijom. Pevanje na lokalnom dijalektu, osim što govori u prilog težnji izvođača za isticanjem tog dela svog identiteta, takođe ukazuje i na pretpostavljeni izbor ciljne publike koja je u tom slučaju lokalna. Međutim, kao što pređašnji primer pokazuje, to ne mora da bude tako. Oba primera ukazuju na postojanje snažne veze između muzike i mesta, koja se u oba slučaja iskazuje najviše kroz jezik, odnosno dijalekat, što se može tumačiti kao vid naglašavanja regionalne specifičnosti.

Autentičnost je usko povezana i sa činionicima koji bi se mogli posmatrati kao "uslovi" za razvoj muzičke scene. U tom smislu se mora imati u vidu dostupnost muzike (televizija, radio, časopisi)¹⁹ jer se na taj način lokalna sredina upoznaje sa aktuelnim muzičkim trendovima. Konel i Gibson smatraju da strategije i tržišne orijentacije doprinose očuvanju regionalnih muzičkih identiteta (Connell and Gibson 2004, 55). Mediji u tom procesu imaju zapaženu ulogu, bilo da je reč o utvrđivanju lokalne muzičke posebnosti kroz dominaciju takvih muzičkih programa, ili, pak, o praćenju inostranih muzičkih trendova. Pa čak i u tom slučaju, lokalnost je neminovna jer npr. određene ra-

ardian, 14. 6. 2011, <http://www.guardian.co.uk/music/2011/jun/14/arctic-monkeys-debut>, 23. 11. 2011.

¹⁹ Budući da se fenomen koji ispitujem datira u prvoj polovini osamdesetih godina, internet kao izvor informacija u tom smislu neće biti uziman u obzir.

dio stanice imaju svoje ograničene domete, te se ne mogu čuti ni u svim delovima iste države, a određene su samo vezane za jedan grad. Na taj način muzika koju pušta neka lokalna stanica, može postati svojevrsni znak raspoznavanja (autentičnost) u poređenju sa drugim gradovima koji mogu forsirati neke druge muzičke trendove. Takođe, neophodno je postojanje lokalnih diskografskih kuća, mesta na kojima se muzika izvodi odnosno prezentuje publici. U smislu muzike, bitne lokalne tačke mogu biti i diskoteke, klubovi, koncertni prostori, studio za probu, studio za snimanje ploče, privatni prostori (kuće, stanovi), muzičke prodavnice, diskografske kuće. Lokalni markeri mogu biti i ne-fizički prostori kao što su radio, televizija tj. posebni sadržaji koji su povezani sa muzikom u smislu da prezentuju najnovije muzičke tokove (emitovanje numera, spotova, intervju sa bitnim poslenicima iz sveta muzike, emitovanje koncerata), kao i simbolički prostori čija se simbolika ogleda u tome da nemaju nikakvu vidljivu asocijaciju sa određenom muzikom već predstavljaju javne prostore za okupljanje određene grupe istomišljenika (parkovi, mesto ispred neke prodavnice, nekog spomenika ili bilo koje drugo mesto koje ima takvu konotaciju). Ovde nastojim da naglasim kako prisustvo ili odsustvo istaknutih činilaca može da utiče na stvaranje jedne autentične muzičke scene, odnosno prilika u okviru kojih se ta scena potom razvija. Međutim, sam razvoj scene zavisi i od toga u kojoj će je meri publika prihvatiti te dalje nastaviti sa kreiranjem autentičnog pečata. Samo mesto kao simbolički marker ne može da "zaživi" ukoliko ne postoji određene

na grupa ljudi koja se tu okuplja ili taj fenomen prati, te stvara takvu vrstu korelacije. Usled toga, sama veličina grupe nije od presudne važnosti, već pre intenzitet pomenutih interakcija i aktivnosti.

Lokalna autentičnost se može ispoljiti i kroz način upotrebe određenog muzičkog fenomena u pogledu poruke koja se na taj način upućuje. U nekim društvenim uređenjima, popularna muzika može otvoreno da bude vrsta "oruđa" kojom stanovnici iskazuju svoje neslaganje sa dominantnom ideologijom i politikom vlasti. Tako lokalnost u izvođenju popularne muzike može postati simbol otpora postojećem režimu ili čak ne mora biti reč o klasičnoj vrsti otpora već o iskazivanju lokalnosti i na taj način, uprkos tome što je takva vrsta muzike zabranjena, pri čemu pesme ne moraju biti politički orijentisane.²⁰ Dokumentarni film iz 2009. godine *Niko ne zna za persijske mačke* je film o rokenrol muzičkoj sceni u Teheranu. Radnja filma se odvija oko nastojanja glavnih protagonista - muzičara, da nabave lažne pasoše i vize kako bi emigrirali u London (gde su prihvaćeni kao učesnici na muzičkom festivalu) i tamo nastavili da se bave indi rok muzikom. Iako se ova scena može smatrati razvijenom, ona postoji samo kao andergraund scena jer je rok muzika (kao zapadna) zabranjena u Iranu. Teškom položaju lokalnih rok muzičara doprinosi i nedostatak prostora za vežbanje i sviranje, pa se

²⁰ "Tehra rocks, but only under ground", Mitra Amiri, Reuters, 14. 9. 2011. <http://www.reuters.com/article/2011/09/14/us-iran-rock-idUSTRE78D3L520110914>, 22. 11. 2011.

koncerti i svirke organizuju na skrivenim mestima za određeni broj ljudi koji su pozivani posebnim kanalima.

Proizvodnja lokalnosti kroz muziku

Osnovno pitanje koje u radu problematizujem jeste način na koji popularna muzika kreira lokalni identitet. U tom smislu je ključno uočiti najpre kako muzika utiče na formiranje osećanja i percepcije lokalnosti, tj. na koje načine se taj proces odvija i koji su važni elementi koji u tom razvoju sudeluju. Takođe, kao bitan sastavni deo tog razvojnog toka vidim i "upotrebu" tih predstava, te bi stoga trebalo ispitati i šta pod lokalnošću podrazumevaju oni koji je grade (korisnici tog segmenta pop kulture) tj. na koji način je upotrebljavaju u svakodnevnom životu, koje značenje tom doživljaju lokalnosti pridaju.

Oslanjajući se na teoriju i istraživanje Sare Koen, koja je pitanje odnosa muzike i mesta istraživala na primeru rokenrola i Liverpula, pod proizvodnjom lokalnosti podrazumevam određenje, reprezentaciju i transformaciju mesta kroz muzičke prakse, na koji način muzika i muzička kultura utiču na uspostavljanje predstave pojedinih mesta, najpre među lokalnim stanovništvom, a potom i van lokalnih okvira (Cohen 1995, 434). Kako i zašto muzika postaje ključni element lokalnog identiteta i osnov za međusobno prepoznavanje i percipiranje među određenim brojem ljudi? Kada se govori o muzičkim praksama, trebalo bi istaći da one obuhvataju mnogo širi opseg delovanja od same muzike. Muzika je u korenu tih praksi, predstavlja

glavni zajednički sadržalac, ali ne i jedini. Tako shvaćene, muzičke prakse mogu biti sviranje, slušanje muzike, ali i ostali vidovi socijalne interakcije poput razmene muzike, razmene mišljenja po tom pitanju, posećivanje određenih mesta kao što su klubovi, kafei, kulturni centri ili bilo koje mesto okupljanja ljudi istih ili sličnih muzičkih preferencija (npr. deo grada, park, trg), zatim posete koncertima, ali i njihova zastupljenost u određenom mestu i tome slično. Dakle, reč je o širokom dijapazonu aktivnosti kojima muzika "boji" svakodnevicu grupe ljudi, što predstavlja podlogu na osnovu koje se formira određeni lokalni identitet. Pomoću odabranih značenjskih elemenata (muzički žanr, grupa, pogledi na svet, odevanje, ponašanje) postepeno se započinje proces identifikacije mesta odnosno prepoznavanja određenog mesta kao "mesta na kome se okuplja određena grupacija ljudi". Kao i u slučaju muzike (i primera lego kocki iz prethodnog dela), tako i mesto može imati svoje različite identitete, u zavisnosti od toga koji elementi se u tom procesu upotrebljavaju, kao i iz koje perspektive se taj identitet posmatra.

Određenje mesta kroz muzičke prakse se odnosi na stvaranje osećaja lokalnosti na osnovu muzike kao glavnog elementa putem koga se vrši uspostavljanje osećanja društvene bliskosti u datom kontekstu. Tu se radi o unutrašnjem osećaju prepoznavanja i identifikacije čime se isključuju oni koji su izvan te sredine, jer je za postojanje svesti o lokalnosti neophodno živeti u određenom mestu. Međutim, tu bi trebalo primetiti da je reč o dva dopunjujuća procesa. Najpre se postojeća ideja određenog mesta in-

korporira u muziku (npr. teme pesama, jezik izvođenja), a zatim se te predstave transformišu i reprodukuju kroz njihovo dalje konstruisanje od strane publike (kakva se predstava o nekom gradu javlja na osnovu muzike). Svakako da je ovakva podela moguća samo u analitičkom smislu, dok ju je u svakodnevnom životu teško uspostaviti budući da je reč o međusobnim uticajima muzičara, publike i tipa gradskog života. U nekim slučajevima se veza muzike i mesta izdigne iz svoje lokalne perspektive, a nekada čak i dostigne nivo globalne. Tada muzika postaje šire prepoznatljiv simbol mesta i obrnuto. U slučaju Liverpula i *Bitlsa* jasno je da se ta korelacija razvijala od početne popularizacije muzike ove grupe koja je dostigla nivo globalne fascinacije. Tek tada je omogućeno da se ta korelacija dalje razvija, te da Liverpool postane mesto prepoznavanja po određenoj vrsti muzike. Postoje i slučajevi kada veza muzike i mesta ostaje na lokalnom nivou i kada je uočljiva samo delu lokalnog stanovništva, što je neretko slučaj sa lokalnim rokenrol scenama širom sveta. Asocijacije između muzike i mesta se mogu razvijati u različitim pravcima. Lokalni identitet koji predstavlja produkt muzičkih praksi može biti parcijalan i da se odnosi samo na određeni deo tog mesta, što može biti kraj grada ili čak klub, diskoteka. Klub *Hacijenda* u Mančesteru predstavlja materijalizaciju zvuka muzičkog talasa pod nazivom *Madchester* koji je bio na vrhuncu krajem 1980ih i početkom 1990ih. Takođe, određena muzika može predstavljati sinonim za čitava mesta, regije, pa i države. Tako je Jamajka oličenje rege muzike, Nju Orleans džez muzike, Či-

kago i Memfis bluza, Sijetl je poznat po grandž rok muzici, područje Andaluzije u zvučnom smislu je sinonim za flamenko itd. (v. Cohen 2007, 50, Bell 1998). Vezivanje muzike i mesta može se usložnjavati do te mere da postoji određena vrsta muzike, poput ambijentalne, koja je pravljenjena za određene prostore kao što je muzika za liftove, muzika za aerodrome, muzika za tržišne centre itd. (Connell and Gibson 2004, 196).

Sada bi se trebalo vratiti na pitanje perspektive odnosno toga ko određeni identitet posmatra jer od toga zavisi i koji će oblik taj lokalni identitet poprimiti. S tim je povezano i pitanje reprezentacije te lokalnosti "drugima". Šta neko drugi *zna* o "našem" mestu, kako neko drugi *vidi i doživljava* "naše" mesto, da li je to znanje iskustveno ili samo konstruisano na osnovu posrednih informacija i slika? Muzika može da utiče da se stvori "slika" nekog mesta, a dalji život te slike zavisi od toga u kojoj meri je plasirana, te kako je prihvaćena od strane različitih aktera. To "znanje" može da podrazumeva "znanje" o navikama lokalnog stanovništva, tamošnjoj popularnoj muzici, mestima za izlazak, o izgledu samog grada, o bitnim mestima u gradu sa muzičke tačke gledišta, načinima zabave, jednom rečju znanje o načinu života koji se odvija u okvirima određenog mesta. Ponovo ću se poslužiti primerom *Bitlsa* i Liverpula.

Kako će pojedinac ili grupe percipirati Liverpul zavisi od toga da li je reč o turisti, stanovniku, ljubitelju *Bitlsa*, ljubitelju popularne kulture ili, pak, o ljudima željnim profita. Fenomen *Bitlsa* i Liverpula je pogodan primer zato

što je reč o globalnom fenomenu i vrlo vidljivoj vezi koja postoji na relaciji muzika-grad. Nije neophodno biti naročiti poznavalac muzike ili popularne kulture da bi Liverpool asocirao na *Bitlse*. Međutim, do toga je trebalo postepeno doći. Najpre je bilo potrebno prepoznati taj lokalni identitet, prihvatiti ga, a potom negovati i promovisati kao jednu bitnu lokalnu identitetsku crtu. Reprezentacija identiteta u tom smislu podrazumeva njegovo kontinuirano korišćenje. Dobar primer može biti razvoj lokalnog turizma u Liverpoolu. Jedan deo ponude čini i insistiranje na vezi *Bitlsa* i njihovog rodnog grada (v. Kruse II 2005). Opisujući jednu organizovanu turističku turu Liverpoolom koja uključuje sva "bitlizovana mesta" poput ulice Peni Lejn, kuća u kojima su nekad živeli članovi ove grupe, crkve u kojoj su se upoznali Pol i Džon, pa sve do kluba u kome su svirali, uz muziku *Bitlsa* i vodiča, Kruze u stvari govori o jednom *Bitlizovanom Liverpoolu*. Trebalo bi uzeti u obzir vremenski kontekst, odnosno činjenicu da je Liverpool, koji se opisuje kroz pomenutu turu, prošlost, u smislu da su ta zdanja koja se posećuju, izgubila svoju prvobitnu ulogu (ali ne i značaj, značaj je rastao vremenom), ali da se neki novi Liverpool stvara u sadašnjem vremenu, revitalizacijom tih objekata i konstruisanjem priče oko pomenute muzičke grupe. Konstruisanost se ogleda i u tome što je te elemente neko kao takve odabrao i prezentovao u sklopu čitavog bitlizovanog narativa. Ta činjenica dalje upućuje na to da je kulturno značenje *Bitlsa* višestruko i otvoreno mnogostrukim čitanjima. Da toponimi danas predstavljaju dokaz moći i snage bitlmanije, tvrdi i Aleksandar Janko-

vić navodeći primer liverpulskog aerodroma koji se naziva po jednom članu ove grupe – Džonu Lenonu (Janković 2009, 145). Uz muziku *Bitlsa*, i pozdravne reči vodiča, turisti kreću na *magično misteriozno putovanje* ali u konstruisanu prošlost, u vreme u kome su nastajale ove pesme i u kome su *Bitlsi* i dalje fizički prisutni. Međutim, kao što sam pomenula, da bi neka predstava zaživela neophodna je praksa, odnosno, u ovom slučaju, često pozivanje na vezu grada i slavni muzičara. Dakle, jedan deo procesa jeste kreiranje te poželjne predstave grada koja se želi prezentovati. No, recipijent je taj koji tu sliku prihvata i modifikuje na određeni način. Podsetiću na već iznet primer osobe koja prvi put posećuje Liverpool, a svoja saznanja je gradila samo na osnovu muzike pomenutog sastava, ili nekih drugih rok bendova iz tog grada. Susret sa ovim gradom može izazvati kako pozitivne asocijacije i preklapanja sa već postojećom predstavom ("grad izgleda baš kao što sam zamišljao/la), tako i negativne odnosno nepodudarne ("grad ne izgleda onako kako sam zamišljao/la). Drugi primer može biti osoba koja je Liverpool posetila pre dvadeset godina, pa se sada u njega ponovo vraća. Utisak može biti i taj da se predstava grada u velikoj meri komercijalizovala zarad profita. Percepcija može biti bezbroj, međutim ono što želim da naglasim jeste da se sa određenom ponuđenom predstavom lokalnosti proces formiranja te lokalnosti ne završava. Zapravo, kako je lokalnost u ovom radu shvaćena kao svojstvo konstituisano na osnovu relacija, jasno je da je reč o kontinuiranoj proizvodnji koja nema svoj jasan početak i kraj (v. Cohen 2007, 117).

Da bi neki muzički žanr, grupa, izvođač, mogli da predstavljaju identitetski kamen temeljac, te da postanu predmet raspoznavanja i identifikacije, neophodno je da postanu prepoznatljivi u lokalnoj ili nadlokalnoj varijanti. U slučaju *Bitlsa* i Liverpula, reč je svakako o globalnom nivou prepoznavanja, prilikom koga je muzika u tolikoj meri značenjski obojila grad, da je dominantni identitetski element grada postao fenomen *Bitlsa*. Put razvoja i transformacije je tekao od toga da su *Bitlsi* počeli kao muzička grupa iz Liverpula, da bi se konstruisanje nastavilo u pravcu toga da je sada moguće Liverpul prepoznati kao grad *Bitlsa*. O dominantnoj asocijaciji na Liverpul sam se uverila i na sopstvenom primeru. Naišavši na tekst Sare Koen pod nazivom *Sounding of the City, Music and the sensuous production of place* i ugledavši Liverpul među ključnim rečima, jedna od prvih asocijacija se odnosila na pomenuti muzički sastav i njihovu vezu sa tim gradom. Međutim, dalje čitanje mi je otkrilo da se zapravo analizira proizvodnja mesta kroz perspektivu jevrejske liverpulske zajednice i njihove muzičke kulture. *Bitlsi* se gotovo ni ne pominju u tekstu (osim u jednom delu kada autorka govori o tome kako pripadnici ove male zajednice u Liverpulu nisu blagonaklono gledali na njih i doživljavali su ih kao "mangupe"). Moje viđenje ovog grada je, dakle, bilo u tolikoj meri "bitlizovano" da ni za jedan momenat nisam pomislila da Liverpul može da "zvuči" i drugačije.

Upravo se u tim rasprostranjenim predstavama ogleda "moć" muzike, odnosno mogućnosti da se na osnovu muzičkih doživljaja stvori *znanje* kako neki grad izgleda i

funkcioniše, a da to nije iskustveno i potvrđeno. Jedna takva predstava jeste konstrukcija koja može biti i vrlo uska jer iz te formirane slike isključuje ostale aspekte identiteta tog grada. Paralela bi mogla da se povuče sa fotografisanjem jer je prilikom fotografisanja određenog predmeta, osobe, pejzaža, fokus uvek na jednom delu i nikad ne može da se "uhvati" celina. Ta vrsta ograničenosti ne predstavlja problem ukoliko postoji svest o njoj, tj. ukoliko se uzima u obzir da je to samo "jedan deo" lokalnog identiteta, da je za neku drugu osobu taj identitetski segment možda beznačajan ili čak nevidljiv. Na taj način se prevazilazi esencijalizacija odnosa muzike i grada koja se ogleda u težnji da se jednom mestu pripiše određeni zvuk koji se doživljava kao "duša grada". Sara Koen smatra da korelaciju muzike i grada ne bi trebalo posmatrati kao determinističku i prirodnu jer se kroz razvijanje ideje o jedinstvenom gradskom zvuku zapravo odvija fetišizacija lokalnosti (Cohen 2007, 68). Težnja isticanja jednog gradskog zvuka je prisutna i aktuelna u kontinuitetu. Kao vrsta ilustracije može da posluži i najava svirke jedne beogradske grupe za koju se veruje da bi mogla "da vrati pank-rok-grandž 'vajb' beogradskih ulica".²¹ Najava jedne druge grupe sadrži i podatak da je ona nastala kao rezultat atmosfere beogradskih ulica i andergraund klubova.²² Mo-

²¹ "Supervajb u Ganu", dnevne novine *24. sata*, 14. 4. 2011.

²² "Miljenici rok kritičara", *Glas javnosti*, 11. 3. 2007. Dostupno na: <http://arhiva.glas-javnosti.rs/arhiva/2007/03/11/srpski/KO7031002.shtml>, 23. 11. 2011.

glo bi se postaviti pitanje kakav je to *vajb* beogradskih ulica? Šta se pod njime podrazumeva?

Koen smatra da su gradovi ključna mesta kada je u pitanju produkcija, promocija i širenje popularne muzike, kao i potrošnja i reklama (Cohen 2007, 2). Takvo stanoviše svoje logično opravdanja nalazi u činjenici da urbane sredine predstavljaju mesta koja pružaju više mogućnosti za bavljenje muzikom, slušanje, sviranje (prostori za vežbanje, studio, klubovi), kao i njenu dalju prezentaciju putem medija, diskografskih kuća ili svirki uživo. Na osnovu odnosa urbanosti i popularne muzike, može se govoriti o "većoj" ili "manjoj" urbanosti nekog mesta. Sa porastom sredine, raste i mogućnost izbora pa tako u gradovima postoji više mesta za izlazak koja nude muziku koja zadovoljava različite muzičke preferencije. U većini slučajeva, uvek postoji onaj "dominantni" muzički oblik koji je najzastupljeniji, najpopularniji.

Proizvodnja lokalnosti će u ovom radu biti razmatrana kroz ispitivanje odnosa "novog talasa" i Beograda. Novi talas, kao globalni fenomen, potpada pod široko polje rokenrola, a samim tim i pod popularnu muziku. To dalje ukazuje na činjenicu da je to fenomen koji je nastao na zapadu, pa se dalje širio celim svetom i dobijao svoje lokalne varijante. Cilj ovog rada jeste odgovor na pitanje na koji način je novotalasna muzička kultura formirala svest o lokalnom identitetu, odnosno pomoću kojih elemenata je taj identitet građen. Stoga će najpre pažnja biti posvećena procesu "adaptiranja" novotalasnog fenomena u lokalnu sredinu odnosno, prihvatanja od strane određene grupe

ljudi (što je vidljivo i u temama, jeziku pesama), da bi se zatim istražilo na koji način se predstava o Beogradu i uopšte, predstava o lokalnosti dalje konstruiše i reprezentuje kroz svakodnevne muzičke prakse. Dakle, najpre se analizira proces lokalizacije muzike (usvajanje, prilagođavanje novog talasa u lokalnim okvirima), a potom proces muzikalizacije lokalnog (predstave lokalnosti na osnovu novog talasa i doživljavanje novog talasa kao lokalnog fenomena kroz koncepte autentičnosti i odnosa sa muzičkim "drugima"), kako bi se prikazao proces konstruisanja lokalnog identiteta na osnovu muzike, a time i naglasio značaj koji muzika može da ima, ali i odgovorilo na pitanje da li popularna muzika može da se tretira kao lokalni fenomen.

Dizajn istraživanja

Pitanje metoda, na jednoj opštijoj ravni, je zapravo debata oko opredeljenja za kvantitativni ili kvalitativni metod. Kako je reč o antropološkom istraživanju koje za svoj predmet ima razmatranje jednog kulturnog fenomena, odgovarajući metod kojim se u radu služim jeste kvalitativni koji je možda najbolje ukratko objasniti kroz njegovu opoziciju sa kvantitativnim metodom. Naime, kvalitativni metod se ne primenjuje u traganju za konačnim istinama (već u objašnjenju, tumačenju, razumevanju pojedinih sociokulturnih fenomena i procesa), teren nije veštački izolovana laboratorija (nego je teren određena zajednica u

specifičnom prostornom i vremenskom referentnom sistemu), i najzad ovaj metod se ne zasniva na kvantitetu u smislu količine dobijenih podataka, već pre na njihovoj kvalitativnosti tj. sagledavanju informacija iz više uglova, kao i "dubinskom" promatranju. Kako je društvene i kulturne fenomene i procese, radi njihovog razumevanja, neophodno posmatrati u svoj njihovoj kompleksnosti, kontekstualnoj širini, odnosno "sa što više strana", postaje jasno da su kvantitativne metode odnosno precizne tehnike merenja, verifikacija i eksperimenti u ovom slučaju nefunkcionalni.

Osnovna odlika kvalitativnih istraživanja jeste razumevanje određenog fenomena iz ugla informanta odnosno samog aktera ispitivanog događaja (Bryman 1984, 77). U tom smislu ispitanik predstavlja ključni izvor informacija te je neophodno otvoreno mu predstaviti temu i cilj istraživanja pre nego što se otpočne sa intervjuom. Prilikom istraživanja kulturnih i društvenih fenomena, trebalo bi imati u vidu da je reč o promenljivim konceptima što se svakako odražava i na primenu istraživačkog metoda. To bi značilo da metodološka "šema" predstavlja samo okvir čitavog istraživačkog poduhvata koji usmerava, ali ne i determiniše odnosno ostavlja prostora izmenama u skladu sa novim saznanjima kako se ne bi isključivala potencijalna nova pitanja koja se mogu pojaviti u međuvremenu. Na taj način istraživanje ima više šansi da bude sveobuhvatnije, ali i da podstakne na dalja ispitivanja što je i bit kvalitativnih metoda u društvenim naukama. Jedna od važnih karakteristika ovih istraživanja jeste i da se njima ne teži

otkrivanju konačnih istina ili pružanju definitivnih odgovora. Naglasak je zapravo na otvaranju novih pitanja i podsticanju na dalja promišljanja (Bryman 1984, 84). Pitanje metoda je svakako i pitanje odgovarajućeg istraživačkog terena, te ću se ukratko osvrnuti na sopstveni izbor u tom pogledu.

Antropologija je nauka koja svoja istraživanja u velikoj meri bazira na terenskom radu. To podrazumeva "odlazak" na teren koji je u početku značio odlazak "na neku određenu geografski, moralno i socijalno udaljenu lokaciju (Milenković 2003, 275). U tom smislu Zapad je predstavljao sredinu iz koje antropolog potiče, ali ne i sredinu koju antropolog proučava. Poslednjih decenija minulog veka, promene društvenih i kulturnih prilika (postkolonijalizam, globalizacija, tehnološki razvoj itd.), diktiraju jedno drugačije poimanje kako terena, tako i predmeta antropološkog proučavanja. Ta promena se ponajviše ticala nemogućnosti jasnog određenja pojmova "tamo" i "ovde" tj. zapadnih i ne-zapadnih društava jer sada i zapadna društva dolaze pod lupu antropologa (v. Ivanović 2005, 124). Tako i teren menja svoj dotadašnji oblik, i pod njim se sada mogu smatrati i urbane sredine, a sve više i virtualne varijante socijalnog prostora (v. Gavrilović 2004).

Teren u okviru ovog istraživanja predstavlja Beograd u trostrukom smislu - kao mesto u okviru koga se istraživanje odvijalo, kao mesto koje je predmet razgovora, i naposljetku, kao mesto koje je predstavljalo u to vreme (a predstavlja i sada) mesto stanovanja informanata. Usled prirodne fenomena koji istražujem, neophodno je bilo da se te-

ren, u analitičkom smislu, podeli na dve ravni: "Beograd za vreme novog talasa" (od 1980-1984. godine) i "Beograd nakon novog talasa" (aktuelni Beograd). Prva ravan je smeštena u osamdesete godine prošlog veka, budući da novi talas kao muzički i kulturni fenomen pripada tom periodu (u smislu aktivnog postojanja i razvoja). Parametar koji mi je poslužio za vremensko pozicioniranje prve ravni jeste period osnivanja i trajanja ključnih muzičkih grupa beogradskog novog talasa (*Šarlo akrobata*, *Električni orgazam* i *Idoli*). Druga ravan je smeštena u sadašnji period jer se kao antropolog bavim i sadašnjošću, čak i kada je predmet proučavanja bio aktuelan u nekom drugom vremenu (v. Ože 2005, 13). Naime, ovom prilikom razgovor sa ispitanicima uključuje njihovo sećanje na doba novog talasa koja se poklapa sa periodom njihove mladosti i u tom smislu je reč o konceptu "nekad". Međutim, koncept "sada" je važno uvesti jer se razgovori sa ispitanicima na datu temu odvijaju u sadašnjem vremenu, ali i njihova sećanja, doživljaje i percepcije iz tog vremena nije moguće odvojiti od sadašnjeg jer je upravo sadašnjica perspektiva iz koje se taj fenomen izučava. Smatram da je ova podela, iako "plastična", u analitičkom smislu korisna jer omogućava jasnije određenje proučavanog fenomena i njegovog odnosa sa Beogradom, te otvara mesto mogućim komparacijama narativa "nekad" i "sad" čime se dobija obuhvatnije sagledavanje problematike.

Tehnike istraživanja predstavljaju brojne načine prikupljanja podataka potrebnih za analizu. Izbor odgovarajuće tehnike zavisi najpre od samog predmeta razmatranja, a

potom i od izabranog metoda (u ovom slučaju kvalitativnog). Kao što je već bilo reći prilikom objašnjavanja kvalitativnog metoda, ukoliko je predmet koji se istražuje kulturni fenomen (kao što je to slučaj u antropologiji), prilikom odabira tehnika kojima će se doći do relevantnih podataka, mora se uzeti u obzir promenljivost tog fenomena, njegova kontekstualna zavisnost jer se u tom slučaju ne mogu primeniti tehnike npr. laboratorijskog prikupljanja uzoraka, preciznih merenja i sl. Stoga se u antropologiji sakupljanje podataka najčešće odvija kroz dubinske intervju i posmatranja određenog fenomena (Žikić 2007b, 126). Intervju podrazumeva razgovor na zadatu temu, ali tako da ostavlja određenu slobodu informantu da iskaže ono što smatra bitnim. Istraživač mora biti taj koji intervju vodi i usmerava, odnosno podstiče ispitanika da govori na određenu temu. Međutim, to ne znači da je poželjno striktno se držati redosleda pitanja ili, pak, insistirati na postavljanju svih pitanja ukoliko se ne dobije povratna informacija od sagovornika, jer se na taj način možda uskraćuje mogućnost ispitaniku da se detaljnije izjasni o određenim pitanjima.

Uzevši u obzir prethodno rečeno, kao i samu temu rada, opredelila sam se za intervju kao glavnu tehniku kojom nastojim da dođem do informacija. Fenomen novog talasa i njegov odnos sa lokalnim identitetom (beogradskim) u velikoj meri čine ljudi koji su na neki način učestvovali u kreiranju i razvoju tog fenomena, te bi stoga njegova analiza bila nepotpuna ukoliko bih se držala samo zabeleženih podataka koji o tome postoje. U periodu maj-

septembar 2011. godine, razgovarala sam sa 25 ispitanika. Uslovi koje sam smatrala važnim prilikom odabira sagovornika su bili godište, povezanost sa novim talasom na bilo koji način i status Beograđana. Prvi uslov, tj. godište ispitanika nije predstavljao striktni preduslov u smislu određene godine rođenja ispitanika, već više smernicu koja se tiče koncentrisanja na generaciju ljudi koji su u doba novog talasa imali dovoljno godina da su bili u mogućnosti da isprate njegovo postojanje. Tako grupu mojih ispitanika čine ljudi koji nisu mlađi od 40 niti stariji od 57 godina. Sledeća bitna stavka u izboru informanata je bila da su Beograđani, odnosno da su tokom 1980ih godina živeli (radili, studirali, išli u školu) u Beogradu. U toku intervjuisanja postajalo je očigledno da svi ispitanici i danas žive i rade u ovom gradu (iako je deo njih svoje životno iskustvo upotpunio i dužim boravcima u inostranstvu) što je otvorilo mogućnost i komparacije u smislu percepcije Beograda nekad i sad, a u svakom slučaju omogućilo lakše uspostavljanje kontakata sa ispitanicima. Kako sagledavam uticaj novog talasa na lokalni identitet, ključno je bilo da informanti budu osobe koje su u toj lokalnoj sredini živele, kretale se u određenom društvu, izlazile po gradu i uopšte osobe koje poseduju svojevrсни doživljaj života u Beogradu, te raznih stvari koje to podrazumeva. Najzad, treći uslov je bio da su budući sagovornici na neki način povezani sa fenomenom novog talasa, bilo da su (bili) muzičari, novinari, ljubitelji ili su sa tom muzikom na bilo koji način povezani, pa čak i na nivou površnog interesovanja. Ovo je bio neophodan uslov jer smatram da ne bi

bilo plodotvorno razgovarati o fenomenu novog talasa s nekim ko o tome nema određeno formirano mišljenje ili bar neko minimalno znanje. Prilikom uobličavanja pitanja, namera mi je bila da ih postavim na način koji će da podstakne ispitanika da sagleda fenomen i u širem kontekstu, što bi potom rezultiralo informacijama koje se ne tiču samo muzike, već i načina života, društvenih i kulturnih prilika kako u Beogradu, tako i tadašnjoj Jugoslaviji prelomljenih kroz lokalne okvire. Shodno tome, pitanja su grupisana u tri manje tematske celine. Prva celina se odnosi na pitanja koja se tiču određenja novog talasa, kako u zapadnom, tako i u lokalnom kontekstu. Moje interesovanje je, tim povodom, bilo usmereno na ispitanikovo definisanje novog talasa, mišljenje o tome šta je novo taj talasa sa sobom doneo, viđenje odnosa novog talasa i "klasičnog" rokenrola i pank (kao bliskih i paralelnih, ali ne i identičnih muzičkih formi), kroz ilustrovanje svega toga navođenjem odgovarajućih grupa ili izvođača. Navedene teme za razgovor smatram ključnim za ovaj intervju jer se njima precizira ispitanikovo poimanje novog talasa u njegovoj zapadnoj i lokalnoj verziji što je korisno ne samo za potonju analizu, već i za sam dalji tok razgovora. Takođe, pretpostavila sam da se kroz odgovor na ova pitanja odmah na početku može nazreti stav ispitanika o novom talasu.

Druga grupa pitanja se odnosi na lokalnu varijantu novog talasa najpre u pogledu njegovog vremenskog i prostornog određenja. Percepcije sagovornika o vremenu pojave i trajanja novog talasa, osim što je korisna zbog pore-

đenja sa vremenskim okvirom od koga sam sama pošla, u svakom slučaju predstavlja bliže određenje ovog muzičkog oblika pri čemu postaje moguće uočiti aktuelnost toga u odnosu na pojavu pank-a i novog talasa u Velikoj Britaniji i SAD tj. pružiti odgovor na pitanje da li je Beograd po ovom pitanju išao "u korak sa svetom". Pitanje prostornog određenja se najviše odnosi na pozicioniranje beogradskog novog talasa, odnosno mišljenja informanata o tome da li ta regionalna podela (Beograd, Zagreb, Ljubljana, Sarajevo) nosi sa sobom i neke različitosti. To je takođe obuhvatalo i procenjivanje popularnosti novog talasa u tom periodu, te smeštanja u širi društveni i kulturni kontekst tog vremena (faktori koji su uticali tj. omogućili dolazak i prihvatanje ovog fenomena).

Treća grupa pitanja nije tako jasno odvojena od prethodne, već se pre na nju nastavlja i predstavlja lokalnost u značenju preciznijih pogleda na tadašnje prilike od čega je i zavisilo praćenje muzičkih trendova. Razgovor je osmišljen da ide u pravcu u kome bi se ispitanici prisećali kako su i da li su nabavljali najnoviju muziku, šta su u to vreme slušali i gledali (od radio i televizijskih emisija, što ujedno govori o zastupljenosti novog talasa u medijima), šta su čitali (koji časopisi su postojali), o tome gde su se okupljali, kako su provodili slobodno vreme. Lokalnost se na taj način očitava i u uočavanju načina i mere u kojoj se ispitivana popularna muzička kultura ostvarila u svakodnevnom životu Beograda i Beograđana.

Za kraj razgovora je bilo namenjeno pitanje o novom talasu danas u smislu postojanja želje za njegovom revita-

lizacijom kroz umnožavanje narativa na tu temu (izložbe, tribine, koncerti, dokumentarni filmovi), pri čemu su ispitnici pozivani da se izjasne o tome da li smatraju da je zaista reč o nekakvoj potenciranom oživljavanju i u kojoj meri, ukoliko uopšte tako nešto uočavaju.

U istraživanje su pored intervjua od izvora uključeni i dokumentarni filmovi na temu rokenrola i novog talasa, zatim štampa iz tog perioda, internet izvori, kao i relevantna literatura. Poslednjih godina je primetan broj snimljenih dokumentarnih filmova koji tretiraju pitanje domaćeg rokenrola, ali ne toliko savremene muzičke scene koliko period osamdesetih godina (*Rok dezerteri* (1990), *Sretno dijete* (2003), *Robna kuća – Novi talas u SFRJ* (2010)). Pomenuti filmovi predstavljaju plodan materijal za analizu, jer su u njima zabeležena mišljenja i viđenja samih protagonista novog talasa, kako muzičara tako i producenata, rok kritičara odnosno svih onih u to vreme ključnih, a danas za tu priču, relevantnih ličnosti. Ono što dodatno predstavlja značaj ovakve vrste materijala kao izvora jesu snimci tj. prikazi svirki i koncerata iz tog perioda, što takođe može biti korisna informacija jer pruža podatke o tome koliko ljudi je posećivalo posmatrane muzičke događaje (npr. da li je reč o punim ili polupraznim salama), kako su se ljudi ponašali (da li se igra ili se sedi), ko čini najveći deo publike, kako su odeveni i tome slično. Uprkos tome što pomenuti filmovi novi talas posmatraju kao jugoslovenski fenomen (SFRJ), te pored beogradske, pričaju i ostale regionalne novotalasne priče, kako bih se držala okvira rada, pažnju sam usredsredila na narative o be-

ogradskoj novotalasnoj varijanti, dok na ostale grupe i scene gledam kao na kontekstualnu dopunu.

Novi talas može da se posmatra i kao fenomen koji se sastoji od muzičke baze koju su pružile beogradske novotalasne grupe, i simboličke nadgradnje u kojoj su učestvovali svi oni koji su bili povezani sa ovim fenomenom, bilo da su samo slušali tu muziku, o njoj mislili, pisali, pričali. Jedan deo toga čine i novinari koji su aktivno pratili i izveštavali o dešavanjima na lokalnoj novotalasnoj sceni. Shodno tome kao deo materijala o ondašnjoj percepciji ovog fenomena poslužili bi članci iz rok časopisa *Džuboks*. Budući da je reč samo o dopunskom materijalu, a ne o glavnom izvoru informacija, u analizu nisu uvršćeni i ostali (ne manje važni) časopisi iz tog perioda kao što su zagrebački muzički list *Polet* ili, na primer, časopis *Vidici*. Analiza ovog muzičkog časopisa (brojevi koji su izdati između 1979-1984. godine) predstavlja značajnu dopunsku perspektivu jer predstavlja svedočanstvo o tom periodu bez naknadnih spoznajnih konstrukcija, kao što je to slučaj sa aktuelnim narativima o novotalasnom fenomenu.

PRELUDIJUM: NOVI TALAS PRE BEOGRADSKOG NOVOG TALASA

Razmatranje fenomena novog talasa u lokalnim, beogradskim okvirima, započinjem refleksijom o značenju samog pojma novi talas (*new wave*). Prema Velikom rečniku stranih reči i izraza, "nju vejv" 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 (v. "Nju vejv", Veliki rečnik stranih reči i izraza)¹. Teo Kateforis, koji je jednu svoju studiju posvetio analizi ovog fenomena u najširoj perspektivi, odnosno u kontekstu Zapada, začetke novog talasa, kao terminološkog atributa za sve ono što se smatralo "subverzivnim zvukom", smešta u jednogodišnji pe-

¹ Ovakav tip određenja u sebi ne sadrži nikavu eksplicitnu vremensku odrednicu kojom bi se ovaj pojam bliže definisao, dok s druge strane, novi talas u smislu potkulturnih i umetničkih strujanja iniciranih muzikom nije povezan sa novim talasom kao oznakom (sa nacionalnim predznakom) za različite pokrete u umetnosti (npr. novi talas francuskog filma i sl.).

riod od 1976-1977. godine (Cateforis 2011, 10). Prema njegovom mišljenju, oznaka novi talas je svoje značenje, u hronološkom smislu, sticala uporedo sa nadiranjem pank fenomena u Veliku Britaniju i SAD, dok je u kvalitativnom pogledu smisao termina sazrevao kroz određenje prema panku (tržišta, muzičara, medija, publike). Međuodnos panka i novog talasa moguće je posmatrati kao postepeno nijansiranje koje je u početnoj fazi bilo jedva primetno (upotrebljavali su se gotovo kao sinonimi kojima se naglašavao raskid sa dotadašnjom rok tradicijom), da bi potom dobilo zapaženiju dimenziju stilske diferencijacije. Uprkos tome što ovakav analitički prikaz formativnog perioda novog talasa može da se učini kao dugotrajan proces, reč je zapravo o vrlo kratkom vremenskom rasponu unutar koga su se pomenute promene odvijale. Te brzine je svestan i Cateforis koji je ilustruje tvrdnjom da već u narednom periodu (1978-1979. godine), dakle, samo godinu dana nakon prvog pomena, novi talas postaje "kišobran" termin za one izvođače koji su jednim delom bili povezani sa pankom (ponajviše po energiji koju su ispoljavali kroz muziku i vrlo upečatljive scenske nastupe), ali su se istovremeno od panka razlikovali po tome što su stilski postali prijemčiviji i širem auditorijumu. Odvajanje od panka, otvorilo je put multiplikovanju žanrovskih odrednica kojima su diskografske kuće i mediji, na prvom mestu, pokušavali da isprate bujanje zvučne i konceptualne raznovrsnosti nastale na muzičkoj sceni, od kojih su oznake "tehnopop", "art rok", "elektro fank" samo neki od primera (Cateforis 2011, 10). Samim tim, novi talas, kao zbirna

oznaka za novonastali konglomerat heterogenih stilova, stiče svoju osnovnu odliku – stilsku neodređenost.

Uprkos tome što se novim talasom mogu označiti i preokreti u različitim umetničkim oblicima (film, umetnost, književnost), kao što sam već napomenula, u ovom radu se pod konceptom novi talas podrazumeva onaj "talas" koji se najpre odnosi na rok muziku. Ipak, isticanje muzičkog polja kao perspektive za promatranje novog talasa, ne podrazumeva i svođenje ovog fenomena na zvučnu arenu. Kao i u slučaju određenja koncepta rokenrola, ni novi talas kao fenomen, uprkos tome što stidljivo zadobija i pažnju teoretičara (v. Cateforis 2011), nema jedinstveno određenje. S obzirom na to da je jedna od karakteristika novog talasa upravo stilska i tematska raznovrsnost, a osnovna ideja pokušaj distanciranja od dotadašnje rokenrol scene, nepostojanje jedne definicije samim tim ne predstavlja neočekivan ishod. Međutim, kako bi bilo moguće analitički sagledati pojavu i razvoj ovog fenomena u lokalnom kontekstu, neophodno je najpre uspostaviti određeni konceptualni okvir kojim bi se značenja novog talasa omeđila. Princip identifikacije kojim ću se u tom procesu voditi jeste uočavanje i isticanje onih svojstava koje novi talas čine distinktivnim fenomenom u odnosu na druge kategorije kao što su "muzički žanr", "rokenrol" i "pank". U tom pogledu, polazišnu osnovu čini tvrdnja da novi talas nije muzički žanr, nije rokenrol (u smislu "kласičnog rokenrola"), a nije ni pank. Odabiranjem pomenuatih kategorija, u odnosu na koje je, uistinu, jedino moguće bliže odrediti novi talas, ne pretendujem na to da ponudim

jedinstveno određenje, već ovu analizu radije posmatram kao pokušaj sistematizacije ključnih značenjskih oznaka, kojima bih suzila opseg značenja ispitivanog koncepta. Rokenrol i pank ovde sagledavam u dvostrukom značenju, kao hronološki (period koji je prethodio pojavi novog talasa) i kvalitativno (muzički stil, odabir instrumenata, teme koje se obrađuju, koncept) drugačije fenomene.

Dekonstrukciji značenja koncepta novi talas prilazim na osnovu informacija, mišljenja, stavova dobijenih kroz razgovore sa ispitanicima. U toj perspektivi koja se ne zasniva u tolikoj meri na hronološkom modelu, niti obilju faktografskih podataka, već najviše na percepciji samih protagonista novotalasne muzičke scene, pronalazim vrednost tako postavljene analize. Muzika kao kulturni fenomen, definiše se i kontinuirano redefiniše putem sadejstva sa slušaocima i stvaraocima koji u nju utiskuju značenja (slušanjem, sviranjem, interesovanjima), ali koji se kroz nju i sami pozicioniraju i oblikuju. Kroz identifikaciju sa određenim muzičkim stilom, izvođačem ili pesmom, pojedinac usvaja i potom sam kreira i karakterističan sistem vrednosti, interesovanja, preferencija na osnovu kojih posmatra sebe i svet u kome živi. Takva identitetska "mreža" utiče na poimanje sopstvenog identiteta, tj. sopstvenog pozicioniranja (npr. u odnosu na vršnjačku grupu), ali i na doživljavanje svakodnevnog života oko sebe, a kroz to i kulturne sredine u okviru koje se neka osoba kreće i funkcioniše. Samim tim, muzika prerasta u kulturno relevantan fenomen. Tako bi i novi talas trebalo posmatrati kao fenomen sa višeslojnim značenjima, oblikovanih od strane raz-

ličityh kategorija kojima pojedinci u tom pogledu pripadaju (muzičari, publika, mediji). Na ovom mestu potrebno je ponovo se osvrnuti na kategorije prve i druge lokalnosti. Imajući to u vidu, specifičnost odgovora u konkretnom slučaju, ogledala bi se u činjenici da su informanti u periodu novog talasa bili stanovnici Beograda, odnosno da su svoja tadašnja saznanja o tome posredno širili putem medija, društvenih praksi, putovanja (horizontalna perspektiva), ali i kasnije vremenom nadograđivali (vertikalna perspektiva). S tim u vezi ne bi trebalo prenebregnuti ni činjenicu da su razgovori vođeni u tekućem periodu o fenomenu koji je bio aktuelan pre trideset godina, što ostavlja vremena za naknadna značenjska nijansiranja. Uprkos tome što je osnovna tema razgovora bila beogradski novi talas, ispitanici su neizostavno ovaj fenomen sagledavali u njegovom širem značenju, odnosno najpre kao zapadni koncept, pa tek potom kao lokalni, te će na taj način određenje novog talasa i ovde tim redosledom biti izloženo.

Novi talas kao redefinisanje rokenrola

Rokenrol u ovom delu označavam kao muzički fenomen koji je prethodio pojavi novog talasa i čije su ključne karakteristike u tom smislu virtuoznost u muzičkoj izvedbi, dugačke i kompleksne kompozicije. Međutim, pored odlika u muzičkom smislu, rokenrol iz perspektive ljubitelja novog talasa predstavlja i jednu drugačiju ideologiju, koja se u percepciji ispitanika tumači u većini slučajeva kao gubitak

"izvornih" odlika rokenrola, gubitak subverzivnog elementa, odnosno sve veće preklapanje sa društvenim sistemom protiv koga bi rokenrol zapravo trebalo da govori. Tokom šezdesetih godina, rokenrol je postao u nekom smislu omasovljen, tj. popularan fenomen ukoliko se pod popularnošću misli na brojnost slušalaca ili makar onih upoznatih sa tom vrstom muzike (npr. proboj *Bitlsa* na američko tržište, festival Vudstok i sl.). Sedamdesete godine su sa sobom donele dalju "komercijalizaciju" koja se odnosila na pretvaranje rokenrola u industriju zabave, a čiji su pokazatelji bili sve više rokenrol "zvezda", masovnih koncerata praćenih skupom produkcijom, glomaznom i tehnički vrednom opremom. Rokenrol se na taj način udaljavao od svoje suštine, usredsređujući se na samu formu, odnosno na pitanje "kako nešto prezentovati publici" umesto pitanja "šta se publici poručuje". Percepciju novog talasa kao svojevrsnog otklona u odnosu na postojeću svetsku rokenrol scenu, organizovala sam kroz grupisanje odgovora ispitanika na one koji razlike na toj relaciji vide najpre u muzičkom pogledu (dužina trajanja pesme, novi muzički aranžmani, uvođenje novih instrumenata), potom na one koji smatraju da je promena stava (isticanje forme umesto sadržine) ključna. Naposljetku izdvajam ona gledišta kroz koja se naglašava važnost generacijske pripadnosti i s tim povezanog razumevanja kako rokenrola, tako i novog talasa.

U muzičkom smislu novi talas je sa sobom doneo zvuk koji je do tada bio nepoznat, odnosno koji se razlikovao od rokenrol muzike koja je u tom trenutku predstavljala dominantni zvučni obrazac. Zvučna transformacija je na-

stala kao rezultat izmenjenog odnosa prema osnovnom instrumentu u rokenrolu – gitari (najpre skraćenje gitarskih deonica), što je potom uticalo i na promenu modela gitare na kojoj se svira.

"Što se tiče same muzike, odnosno ono što je nas povuklo, svodi se na obrasce koji su drugačiji u odnosu na glem rok, na hard rok i na taj neki mejnstrim rok, pre svega zbog toga što, čak i u panku, pa čak i u onome što je hevi metal tog vremena *Iron Maiden*, *Judas Priest*, gitarski delovi su kraći, rifovi su ono na šta se ide, drži se melodija, znači bilo na sintisajzeru, gitari, saksofonu".

Kada je o promeni instrumenata reč, ali i promeni perspektive iz koje se posmatra na taj način dobijen zvuk, kao veoma bitnu stavku u svom poimanju značaja panka i novog talasa istakao je u razgovoru jedan od ispitanika koji je muzičar. Naime, na njega je presudni uticaj izvršilo preslušavanje prvog albuma britanskog sastava *The Stranglers* ("Rattus Norvegicus", 1977.), što je kao posledicu imalo zainteresovanost i potpuno opredeljenje za bas gitaru, umesto dotadašnje gitare na kojoj je svirao.

"Slušajući tu ploču, ja sam potpuno otkinuo na bas u *Stranglers*-ima i dan danas sviram samo bas, prešao sam sa gitare na bas. Ja sam do tada svirao šestožičanu gitaru kod kuće, akustičnu, i pre toga vežbao, skidao Kleptona, Hendriksa, meni je to bila fora - gitarista".

Taj prelazak osim u muzičkom smislu, bitan je i u pogledu lične identifikacije ("kako ja sebe doživljavam"), ali

i kolektivne pripadnosti "starijoj" ili "mlađoj" ekipi, što je sa sobom nosilo i priklanjanje novim muzičkim, ali i kulturnim vrednostima (imidž, interesovanja, mesta okupljanja, odabir vršnjačke grupe). Taj identifikacioni proces, koji se odvijao kroz radikalno distanciranje od prethodnih muzičkih idola, koji u novoj vrednosnoj konstelaciji dobijaju etiketu "stariji hipici", te priklanjanje novim muzičkim uzorima predstavlja vrlo čestu pojavu naročito kod ispitanika koji su u to vreme imali manje od dvadeset godina. Otklon je na taj način potpun, s obzirom na to da se novi zvuk doživljava kao inverzija prethodnog.

"Ako je gitaristima bilo zabranjeno da sviraju solaže, da ne podsećaju na ove starije hipike, onda je ovima drugima bilo dozvoljeno da ispod žita prosipaju tu svirku. Ovaj je solirao na basu....to je novo, znači ako nešto okreneš naopačke, inverzno to onda prolazi i to je štos. Ja sam onda samo onu foru sa gitare prebacio na bas i počeo da drljam po basu solaže i ludačke neke fore koje sam u stvari tu čuo".

Osim samog načina na koji je muzika izvođena, značajno je pomenuti da sa novi talasom na scenu dolaze i novi instrumenti, što automatski menja postojeći zvučni obrazac. Kao što se simbolom početka rokenrola smatra momenat kada je na folk festivalu u Njuportu 1965. godine muzičar Bob Dilan, koji je do tada svirao akustičnu gitaru (simbol folk muzike) nastupio sa električnom gitarom, čime je izazvao oštre reakcije publike, jedan od simbola novog talasa svakako je sintisajzer. Ovaj instrument je u naznačenom razdoblju bio doživljavan i kao oblik "futurističke muzičke

tehnologije", što upućuje na oznaku modernosti koju je sa sobom nosio (Cateforis 2011, 151). I pored toga što su klavijature činile sastavni deo rokenrol muzike još od kraja šezdesetih godina, ulogu koju je sintisajzer dobio u novom talasu je zapravo momenat inovacije. Naime, do tada je gitara predstavljala vodeći instrument, pa je samim tim, zvuk koji je taj instrument proizvodio dolazio u prvi plan. Međutim, sa pojavom novog talasa, sintisajzer preuzima vodeću ulogu, a zvuk koji proizlazi iz njega postaje simbol novog talasa. Teo Kateforis kao primer prvog izvođača koji se može smatrati "zvezdom na sintisajzeru", navodi britanskog muzičara Gerija Njumana koji je 1979. godine lansirao pesmu "Cars" zahvaljujući kojoj je ostvario veliku popularnost i dostigao sam vrh na muzičkim top listama tog vremena² (Cateforis 2011, 151). Kao pokazatelj radikalne zvučne promene koju je uzrokovao novostečeni vodeći položaj sintisajzera, mogu da posluže i brojni nazivi koji su se u tom periodu javili kao označitelji nastale stilske diferencijacije – "elektropop", "sintpop", "tehnopop".

² Singl "Cars" objavljen je 1979. godine i već iste godine se našao na prvom mestu britanskih top lista, dok je naredne godine zauzeo vrh i na kanadskoj listi među sto najboljih objavljenih singlova. Dostupno na: <http://www.collectionscanada.gc.ca/rpm/index-e.html>, i <http://www.chartstats.com/chart.php?week=19790922>, 15.1.2012. Godinu dana ranije, nemačka grupa *Kraftwerk* svojim singlom "The Robots" iz 1978. godine, stiže oznaku opštepoznatog sastava po svom karakterističnom, za to vreme "egzotičnom", elektro zvuku.

"Imate uvođenje tih instrumenata koji su do tada služili isključivo kao prateći instrumenti. Saksofon ili klavijature, na primer, javljaju se pogotovo u ska bendovima kao što su *Madness*, *Selecter*, bit, i opet klavijature kod Elvisa Kostela, te pojava tih ranih elektronskih bendova".

Muzičko ponašanje u novom talasu je podsticano i zauzimanjem novog stava, započetog sa pank ideologijom, a koji je odbacivao znanje i umeće kao neophodne preduslove koje pojedinac mora da ispuni da bi mogao da se izrazi putem muzike. Stiv Severin, basista britanske grupe *Siouxsie and the Banshees*, pank ideologiju opisuje kao skup prećutnih pravila okupljenih oko zamisli da je "sve moguće". Takvo gledište se najviše odnosilo na nepotrebnost iskazivanja umešnosti prilikom sviranja, odnosno postojanje svesti "da ne moramo da budemo Fil Kolins ili Pol Mekartni da bismo bili muzičari" (Lidon 2008, 260). Povratkom fokusa na sadržaj (poruku) umestno na izvedbu (formu) vrši se udaljavanje od postojeće koncepcije rokenrola. Naglasak više nije bio na samom sviračkom umeću, na načinu na koji će se neka muzička deonica odsvirati, već na onome što se tom pesmom i muzikom poručuje, na njenom značenju, na novim mehanizmima uspostavljanja komunikacije sa publikom. Poruka koja se kroz tu novu muzičku formulu odašiljala, prema mišljenju ispitanika, zapravo je odgovarala (pra)počecima rokenrola, odnosno u muzički izraz je vratila društvenu dimenziju nauštrb čisto umetničke, što je proizvelo dve veće implikacije. S jedne strane to je u muzički izraz uvelo i mogućnost da se

sa kritičkog stanovišta govori o društvenoj stvarnosti, da se problematizuju "osetljiva" društvena mesta. To se najpre odnosilo na kontekst britanskog društva (kao "kolevke" pank), što je u tom trenutku podrazumevalo teške ekonomske prilike, veliko siromaštvo, nepovoljan položaj radničke klase, ogorčenost uperenu protiv monarhije, osećaj beznađa i apatije mladih što je sve skupa činilo dovoljan razlog da se nakupi potreba za ispoljavanjem tog nezadovoljstva. S druge strane, postalo je moguće i da se muzikom bavi svako ko izrazi želju u tom pogledu, te koji ima nešto i da poruči. Takav spoj je stvorio pank i otvorio put potonjoj muzičkoj evoluciji. Međutim, nije samo muzika postala otvorenija, već i ostale umetničke forme. Drugim rečima, domen onoga što se nazivalo umetnošću nije bio više usko vezan sa elitne krugove onih koji su pohađali škole umetnosti, već je postalo omasovljena pojava.

"Bendovi koji su se pojavljivali su bili više otprilike šta imaš da kažeš, a ne da li sviraš gitaru ovako ili onako. Zato je pank tako jednostavan i sveden, jer želi da naglasi da je mnogo važnije šta imaš da kažeš, nego koliko savršeno sviraš svoj instrument".

"S obzirom da je cela filozofija pank da svako ima pravo da se popne na scenu, na bilo koju scenu, ne samo na muzičku scenu, to je doprinelo da to bude strašno populistički. Dakle, nema godina napornog vežbanja, učenja nota....tras.....nema godina dizajnerskih škola i fakulteta nego seckaj i pravi, lepi i krpi svoje omote, svoje plakate".

Neizostavnu perspektivu prilikom razmatranja novog talasa predstavlja upravo izraženo naglašavanje razlike u

odnosu na ono što se označavalo kao "mejnstrim rokenrol". Kroz takvo ograđivanje, nedvosmisleno se uspostavlja distanca od prethodnog u obliku negativnog određenja "ja sam ono što ti nisi", odnosno "ja sam novi talas i samim tim ne pripadam klasičnom rokenrolu". Kateforis novi talas jednim delom posmatra i kao povratak izvornom rokenrolu u vidu revitalizacije njegove energije zahvaljujući kojoj je rokenrol (kroz novi talas) ponovo postao "plesna muzika" (Cateforis 2011, 2). Pojedini ispitanici novi talas takođe posmatraju kao povratak izvornom rokenrolu, ali pre u smislu autentične poruke koju je rokenrol sa sobom u početku nosio, a koja je predstavljala subverzivnost, društvenu i kulturnu kritiku, koja je u međuvremenu oslabila (prema nekima i potpuno nestala) kroz sklapanje pakta sa svetom muzičke industrije.

" (...) 1976. godine se pojavljuju male grupice mladih ljudi koji su izmislili jedan novi način u ponašanju, koji je bio zapravo vrlo utemeljen u rokenrolu, ali kontra ovih dinosaurususa rokenrola, kako su ih nazivali, ovih velikih grupa koje su prodavale milionske tiraže, punile stadione itd. jer se po njima to sve odrodilo od nekih ljudi kojima je rokenrol bio jedina stvar uz koju su odrasli, kojima je to bio jedini jezik, jedini mediji kog su mogli da upotrebe da kažu nešto o sebi, u kakvom sranju žive".

Rokenrol za generaciju koja je stasavala više nije predstavljao odgovarajući muzički modalitet identifikacije, jer nije govorio o temama sa kojima bi se novi slušaoci poistovetili, koje su ih zanimale, bile im bliske ili ih opterećivale. Na taj način novi talas se može posmatrati i kao

sredstvo uspostavljanja unutargeneracijskog razumevanja i prepoznavanja, odnosno komunikativni kanal kroz koji su ostvarivane međusobne veze. To je i jedan od razloga usled čega bi novi talas trebalo tretirati pre kao fenomen nego zvuk. Tako posmatrana muzika (kao sociokulturna kategorija) kroz interakciju sa slušaocima u potpunosti ostvaruje svoju bazičnu funkciju - komunikativnost na osnovu koje je moguće formirati identitete (individualne, kolektivne, lokalne i sl.). Naime, pank i novi talas su činili mladi ljudi sa kojima je veliki broj mladih usled toga mogao lakše da uspostavi odnos, jer su se perspektive izvođača i publike preklapale ("mladi su progovorili u ime mladih"). Mlađe generacije na taj način dobijaju svoje predstavnike na muzičkoj sceni (a samim tim i u javnosti), ljude koji govore o stvarima sa kojima se veliki broj pripadnika te generacije može poistovetiti. U tom smislu se na pank i novi talas može gledati i kao na formu potrage za identitetom određene grupe (mladih) ljudi.

"Evo ja sam stvarno tad, mogu da kažem, počeo ozbiljnije da slušam muziku. Samo kad si slušao te pesme, to su pravili ljudi koji su stariji od tebe možda dve godine, šta znam, ja 16 oni 18 godina i jako je uzbudljivo bilo, jer su oni ljudi stvarno govorili iz neke svoje perspektive".

Interesantno je da neki ispitanici novi talas i rani rokenrol doživljavaju kao istovetne po tome što su oba fenomena nastala kao spoj do tada nespojivih elemenata, kako muzičkih, tako i društvenih. Prema Fritu, rokenrol pedesetih godina dvadesetog veka nastaje kao rezultat prožimanja muzič-

kih uticaja ritma, bluz i kantrija. Budući da ritam i bluz predstavljaju muziku Afroamerikanaca, dok kantri, pak, figurira kao zvučno otelotvorenje tradicije belackog dela američkog stanovništva, dobijeni spoj je izazivao podozrenje od strane javnog diskursa američkog društva koje je u to vreme bilo duboko rasno podeljeno. Slično tome, novi talas je percipiran kao "talas" koji je u prvi plan izneo i popularizovao muzičke stilove koji su do tada bili getoizirani. U tom periodu, u drugoj polovini sedamdesetih godina, primetno raste interesovanje za muziku Afrike kao i za muzičke oblike kao što su rege, dab, ska i tome slično. Kateforis smatra da to interesovanje potiče još od pankaa, odnosno bliskosti pankaa i rastafarijanskog pokreta koji su u osnovi delili istu vrstu bunta uperenu prema društvenoj i političkoj opresiji (Cateforis 2011, 185).

"Odjednom si ti mogao da budeš i crnac poreklom sa Jamajke, a da ideš na nastup *Clash* jer oni imaju neke rege elemente i pričaju da je to muzika koju rado slušaju, ili da budeš belac srednjoškolic, a da ideš na nastup rege benda sa Jamajke za koji do prekjuče nisi ni znao da postoji kao takav jer je to bila jedna getoizirana muzika".

Pank i novi talas

Pojava novog talasa je usko povezana sa nastankom pankaa kao nove forme izražavanja (grupe kao što su *The Sex Pistols*, *The Clash*, *The Damned* i dr.). U drugoj polovini sedamdesetih godina u Velikoj Britaniji se pojavio naj-

pre pank koji je odmah označio jedno drugačije doživljavanje muzike (u odnosu na klasični rok), te "u muzičkom smislu predstavlja osiromašenje, namerno svođenje melodije i ritma na neki 'praoblik' roka, ogoljenu suštinu ove (više nego) muzike, koja je obeležila jednu polovinu veka" dok je to muzičko "osiromašenje" nadoknađivao kroz energiju koju su muzičari emitovali sa scene (žestina muziciranja, brz ritam, izrazita bučnost i sl.) (Prica 1991, 61). Osim u drugačijem odnosu prema zvuku i načinu muziciranja, pank je ostvario i raskid sa dotadašnjim načinom razmišljanja u rokenrolu. Darko Glavan, prilikom razmatranja fenomena panku pruža jedno određenje koje u sebi sadrži glavnu crtu pank ideologije, a koje ovaj fenomen vidi kao klasnu stvar:

"punk rock je prva masovna posredovana glazba koja ima istaknuti i naglašeni klasni pristup – duboko usađenu svijest da se svijet dijeli na one koji imaju i one koji nemaju. I da se ta podjela ne osniva na pravičnim kriterijima" (Glavan 1980, 7).

Pank sa sobom donosi najpre novi pogled na svet, kritičku svest naspram klasno podeljene društvene stvarnosti, koje prati velika količina energije koja se reflektuje u muzici, ali i u scenskom nastupu. Nova vrsta izraza, u malim klubovima, kroz direktan kontakt sa slušaocima, koji su neretko bili i provocirani od strane muzičara, uzrokovala je i promene u reakcijama same publike koja je na sličan, vrlo žestok način počela da prihvata pank³. Pored toga što je

³ Jedan od obeležja pank svirki jesu "šutke" koje predstavljaju oblik nekontrolisanog ispoljavanje energije podstaknutog mu-

uticao na promenu tematske perspektive, pank je prouzrokovao novine i na polju muzičke industrije. Naime, ideologija panka se nije preklapala sa svetom masovnog tržišta, tj. velikim diskografskim kućama sa sopstvenim uslovima poslovanja, koji su nametani izvođačima kao uslov za dalju saradnju. Usled toga, nastala je potreba za osnivanjem manjih, nezavisnih diskografskih kuća koje su uprkos skromnim uslovima u kojima su poslovale, uspevale da ostvare vidljivost na tržištu, te da objavljuju materijal pank grupa. To je sve skupa uticalo na popustljiviju politiku većih izdavačkih kuća prema ovoj muzici⁴.

Odnos panka i novog talasa je na prvi pogled pomalo zamršen i u nedovoljnoj meri razjašnjen, budući da se ova dva termina u nekim (ne tako retkim) slučajevima upotrebljavaju kao sinonimi, o čemu je već bilo reči. Međutim, iako granica nije najjasnija (što predstavlja problematično mesto svih žanrova) novi talas 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 novi talas može smatrati jednim kompleksnijim i obogaćenijim muzičkim oblikom (npr.

zikom koja dolazi sa bine. Neretko su i sami izvođači završavali u "šutkama" sa publikom.

⁴ Kao primer elastičnosti moćnijih izdavača može da posluži i spremnost britanske diskografske kuće *EMI* da izda debi singl tada vodeće pank grupe *Sex Pistols* ("Anarchy in the U. K.", 1976.).

uvode se i novi instrumenti kao što su klavijature) koji prima u sebe i različite umetničke uticaje, te u tom smislu koncept postaje vrlo važan činilac.

Razliku između panku i novog talasa jasno uočavaju i ispitanici opredeljujući se uglavnom za razlikovanje na dva nivoa: hronološkom i stilskom, dok se prema jednom broju ispitanika u ideološkom pogledu mogu posmatrati kao srodni muzički oblici. Ono što je najpre uočljivo jeste tendencija ispitanika da novi talas predstave kao suptilniji muzički izraz od panku, kroz karakterizaciju zvuka kao "mekšeg", "upeglanijeg", "blažeg". U hronološkoj perspektivi, novi talas u percepciji ispitanika predstavlja period muzičkih inovacija koji je usledio u post pank periodu. U kvalitativnom smislu, pank i novi talas se razlikuju prema stilskim karakteristikama (jednostavno – složenije, energija – koncept, veće žanrovsko diferenciranje, pitanje popularnosti).

"Ja nisam dovodila u potpuno istu ravan nju veju i pank, u naše vreme. Znači, oni koji su slušali, a mi smo slušali pank, počevši od *Clash*, *Sex Pistols* i svih tih koji su bili, *Jam* i ostalo. To se slušalo, ali to je bila neka muzika koja je bila strašno subverzivna u smislu potpunog preokreta. Nju veju je po nama bio onako mekšija varijanta. Tako da nismo baš potpuno izjednačavali tu priču, ali je bilo paralelno, u istom tom vremenskom periodu".

"Novi talas je zapravo razblaženi pank".

Novi talas se percipira istovremeno i kao svojevrsna nadogradnja na postojeći zvuk panku, najpre u smislu kom-

pleksnosti muzičkog izražavanja, a zatim i u tekstualnom pogledu. Kako je pank predstavljao sveden izraz, direktne tekstove, brze i jednostavne ritmove, novi talas je uveo složenije zvučne varijante, ali i poetičnije tekstove. To odvajanje od panka je predstavljalo i jedan od preduslova za dalje širenje ovog fenomena i njegovo osvajanje većeg dela publike.

"Realno novi talas je *Joy Division*. To je nešto što u muzičkom i tekstualnom smislu predstavlja nadgradnju, to je novi talas. Sve nešto što nema klasičnu postavku, kao što su *Ramones*, *Clash*, *Pistolsi* itd. sve nešto što ima neki zaokret, neki *spin*, oštricu neku, to je već novi talas".

Ono što je uspostavljalo razliku na relaciji novi talas – pank jeste i koncept koji je predstavljao središnji element oko koga se gradila ideja novog talasa. Kako je u biti pank bilo neposredno i jasno saopštavanje određenje poruke, u novom talasu je bilo važno izgraditi jednu obuhvatniju značenjsku mrežu oko te poruke, koja je u velikoj meri podrazumevala vezu sa različitim umetničkim formama (npr. stvaranje identiteta benda kroz referiranje na književnost, vizuelnu umetnost i sl.).

"Znači u muzičkom i u ideološkom smislu to su po meni vrlo dva različita pravca, sa različitim uticajem na društvo kao takvo. Za nju vejev je važno imati koncept".

Kao što je već pomenuto, sa novim talasom počinje i raznovrsniji načini muzičkog diferenciranja (novi romanizam, novi pop, tehno pop, elektro pop, sintpop i sl.). Među iskazima ispitivanja moguće je pronaći isticanje "parce-

lizacije muzičke scene" kao jedne od karakteristika novotalasnog fenomena, koji ujedno predstavlja i distinktivni element u odnosu na period "klasičnog pank" koji mu je neposredno prethodio.

"Pa razlika je. Ako bi rekli pank, klasičan, imali bi *Sex pistols*, *Ramones*, *Clash*, *Damned*. A novi talas, to su grupe koje su kao *Joy Division*, *Bauhaus*. Tad je počela žestoka klasifikacija, od tog novog talasa upravo, posle pank kreće takva neka parcelizacija muzičke scene".

Razliku između novog talasa i pank je moguće objasniti i tržišnim kretanjima koja su usledila posle eksplozije koje je pank sa sobom doneo u drugoj polovini sedamdesetih godina. Izdavačke kuće su detektovale uticaj koji je pank ostvario, te su elementi pank počeli da bivaju vredna roba na tržištu. To se najvidljivije ispoljilo u načinu odevanja pankera, pa je usledila paradoksalna situacija da su poderani komadi odeće, kao simboli pank fenomena, bivali prodavani po izuzetno visokim cenama. Ako su predstavnici pank lansirali vrstu stava, tržište je plasiralo "ruho" u koji će se taj stav zaogrnuti. Kao jednu bitnu figuru tim povodom, trebalo bi pomenuti Malkolma Meklarena koji je u velikoj meri doprineo tome da pank postane rasprostranjena vrsta imidža, a Kings Roud⁵ epicentar pank kulture. Jedan od razloga za to je i butik koji su držali Malkolm Meklaren i Vivijen Vestvud. Prepoznavši po-

⁵ Kings Roud je ulica u Londonu u kojoj se nalazio butik *Sex* koji su držali Meklaren i Vestvud.

tencijal koji narastajuća pank kultura poseduje, Meklaren, kao tadašnji menadžer⁶ grupe i pank ikona *Sex Pistols* i Vestvud kao modna kreatorka, počinju da razvijaju butik u tom pravcu, te da lansiraju autentične modne kombinacije kroz koje se, jednim delom, oblikovala moda mladih pankera. Zahvaljujući njima, pank imidž je dospeo u mejnstrim tokove, što su mnogi doživljavali kao "izdaju" odnosno "čistu modu bez ideologije". Pored svoje primarne uloge, butik je služio i kao mesto okupljanja tada aktuelnih pank sastava.

"Kad su *Sex Pistols* potpisali ona dva ugovora i uzeli pare bez tona objavljenog, ovi su svi hop i od toga je počela da se pravi industrija. Najednom se ceo taj deo Londona gde su oni čučali, puni fensi buticima u kojima se prodaju pocepane jakne i majice".

Ideologija pank, koja je omogućavala gotovo svakom zainteresovanom pojedincu da svira, dovela je do bujanja muzičke scene, što se odrazilo u formiranju sve većeg broja bendova, koji su u ideološkom smislu bili bliski panku, ali su se u pogledu stila sve više od njega udaljavali.

"Oni su hteli da prave malo složeniju muziku, potpuno drugačije nego što je dotad pravljeno. I tad se pojavljuje u muzičkoj štampi, engleskoj, taj izraz nju vejv, da se opišu ti drugi bendovi koji su stilski drugačiji malo, ali pripadaju nekom modernom zvuku koji još nema ime, ali nisu pank".

⁶ Meklaren je najpre bio menadžer američke grupe *New York Dolls*, sastava koji je bio aktuelan u prvoj polovini sedamdesetih godina, a koji se smatra jednim od preteča pank.

Takođe, trebalo bi napomenuti viđenje po kome je novi talas nastao kao oznaka kojom bi se markirale one grupe i izvođači (npr. *Talking Heads*, *Devo*, *Blondie*, *Elvis Costello* itd.) koji poseduju određene elemente pank (subverzivni pogled na svet), ali su prihvatljiviji širem krugu slušalaca (v. Cateforis 2011, 2). Cateforis takvu vrstu označavanja novog talasa objašnjava razdvajanjem britanskog i američkog konteksta u kome su se ovi fenomeni na drugačiji način prihvatili i razvijali. Naime, u Velikoj Britaniji pank je izazvao veliku pažnju medija i javnosti, dok u SAD to nije bio slučaj. Na to bi se takođe mogle primeniti kategorije "početne" i "krajnje" lokalnosti, u smislu sredstava za sagledavanje različitog razvojnog puta kako pank, tako i novog talasa, jer je pank nastao u Velikoj Britaniji, a potom plasiran u preokooeanskom smeru. Usled takvog slabijeg odziva koji je pank imao među američkom publikom, u prvi plan izbija novi talas kao pomirljiva varijanta. Na ovakvo viđenje se može nasloniti i mišljenje ispitanika koji smatraju da je novi talas nastao usled nemogućnosti da se pank kao muzička forma iznese i proda na američkom tržištu.

"Pank nisi mogao da prodaš u Americi, to im je bila luzerska muzika, a Amerikancima ne možeš da prodaš luzerski fazon nikako. 'Aha, nije pank nego novi talas, ajmo da prodamo Amerikancima nešto novo', novi termin u koji je sad ušlo, sad odjednom nisu samo *Pistols*, *Clash* i ne znam.....*Damned* već i *Strangers* koji su, u stvari, stari muzikanti, i Elvis Kostelo koji je autorska ličnost drugačijeg formata".

U tom kontekstu nekolicina ispitanika je komparaciju novog talasa i panku ilustrovala primerom britanske grupe *Sex Pistols* koji predstavljaju začetnike i oličenje panku, i grupe *Public Image Limited* koju je posle raspada prethodnog sastava oformio pevač *Sex Pistols* - Džoni Roten, koja je u konceptualnom i muzičkom smislu bila vidno drugačija.

"To je interesantno, evo recimo pank grupe su ti *Sex Pistols*, *Clash*, to su ti dve praktično glavne pank grupe bile u tom trenutku, ali recimo Džoni Roten iz sastava *Sex Pistols*, njihov glavni čovek, frontmen i pevač, je kad su se *Sex Pistols* raspali, napravio novu grupu *Public Image Limited* koja je potpuno njujev grupa".

Ovde bi još jednom trebalo naglasiti da je filozofiju panku neophodno sagledavati u britanskom kontekstu budući da je ponikla upravo iz tadašnje čvrste klasne strukture kojom se tadašnje britansko društvo odlikovalo, čiji je pank predstavljao jednu vrstu reakcije. Neki od ispitanika smatraju da je u tom kontekstu, važno istaći ulogu Malcolma Meklarena, između ostalog i zbog njegove prolevičarske orijentacije.

"Tu ideju je Meklar preuzeo, bio zadojen tim drugačijim, možemo da kažemo i levičarskim stavovima, onda je hteo da napravi bukvalno to, drugačiju priču unutar jedne konzervativne engleske, industrijske, socijalne priče. Uneo je anarhiju u to kao čitavom serijom sad na način na koji je on plasirao i reklamirao *Sex Pistols*, način na koji su oni potpisivali i rušili svoje ugovore itd."

Jedan fenomen kao što je pank ili novi talas mogu imati svoju ideologiju, ali to automatski ne znači da će se ta ideologija na identičan način upotrebljavati u različitim kulturnim sredinama. Iz tog razloga bi tumačenje panka i novog talasa uvek trebalo da sadrži rezervisanost prema homogenom i ujednačenom pogledu na te fenomene, budući da postoje brojna tumačenja i značenja koja se u njih mogu upisati u zavisnosti od konteksta, potreba, gledišta. Tu heterogenost poimanja panka ističe i jedan od mojih sagovornika, uspostavljajući razliku između panka kao "tinejdžerske pobune" (koji je bio karakterističan za beogradsku scenu) i panka kao "političkog nezadovoljstva" (pri čemu se misli najpre na britansku i američku scenu). Pank kao pogled na svet iz ugla osobe koja tek spoznaje sredinu u kojoj živi, razvija se u pravcu otpora spram "najbliskijih" autoriteta, odnosno prema saznanju da postoje instance koje mogu nešto da zabrane (porodica, škola) i time direktno ograniče slobodu izražavanja. Takva vrsta otpora nije jasno organizovana u smislu pokreta i više korespondira za povećanom potrebom za samostalnošću. Pank kao ispoljavanje drugačijih, alternativnih političkih i društvenih načela podrazumeva ozbiljnije sagledavanje sveta oko sebe, njegovo kritičko promišljanje, ali i razgovetnije i jasnije organizovane reakcije na njega (npr. promenom načina života u skladu sa usvojenim načelima).

"Pank neprestano tvrdi nešto, ima različitih stvari, imaš i onaj čisto nihilistički. To je bio jedan generalni otpor, bes tinejdžerski koji je često nefokusiran jer su tinejdžeri takvi i koji uglavnom ja-

ko mutno oseća da mu nešto smetaju autoriteti. Nešto teži je bio onaj zaista anarhistički, jako politički pank. Bendovi kao što su *Crass* ili *Poison Girls*, ili *Flux of Pink Indians*, koji su bili hipi pankeri, koji su živeli van gradova, živeli su u komunama, zaista su proizvodili svoju hranu, svoju odeću, štampali svoje ploče i bili istinski radikalni, antisocijalni anarhisti koji su 24 sati dnevno, sedam dana nedeljno, živeli ideologiju u koju su verovali".

Na taj način je moguće sagledati i različite vidove novog talasa, pri čemu novi talas biva prepoznat kao muzički srodnik panka, ali bez čvrste i jasne ideologije kao obaveznog sastavnog dela. Tako se novi talas može kretati od apolitičkih do čvrsto političkih tema, a da pritom u oba oblika bude prihvaćen.

"Novi talas je pank uz koji možeš da pevaš 'baby I love you, la la la' i da to sve bude ok manje, više, ali je pank stvorio nešto što se takođe zvalo novim talasom, ali je takođe imalo i jednu ideološku i političku vrednost, a to je taj jako levičarski politizovani post pank, *Gang of four*, *Pop group*, najrazličitiji bendovi koji su promovisali jasnu politiku, često veoma radikalnu, ali koji su svirali jedan diskoidni, uznapredovali pank rok, ne više onaj brutalni 2 akorda, dvo-četvrtinski, nego jednu ozbiljniju muzičku konstrukciju".

Novi talas – muzički žanr ili fenomen?

Kao što je moguće i zaključiti iz prethodno iznetog, novi talas ne predstavlja jasno određeni muzički žanr, već pre muzički i kulturni fenomen. Muzički žanr nije između ostalog i zato što se pod novotalasnom etiketom nalaze izvođa-

či koji u muzičkom smislu nemaju zajedničkih tačaka. Na primer, listu novotalasnih izvođača na *Vikipediji* čine i engleski rok muzičar *Billy Idol* kao i britanski sastav *Cabaret Voltaire* što ne navodi na uočavanje sličnosti između muzičkih sklonosti pomenutih muzičara⁷. Pored stilske raznolikosti čije je novi talas oličenje, ispitanici su isticali njegovu fenomenološku stranu, te isticali da novi talas predstavlja više od načina muzičkog izražavanja. Deo ispitanika pod novim talasom podrazumeva najpre jedno razdoblje u istoriji rokenrol muzike koje je imalo implikacije na različite segmente muzike, umetnosti, ali i svakodnevnog života i vrednosti koje su kroz taj talas isticane kao značajne.

"Možda bih pre rekla da je to nešto što se vremenski kodiralo u određenom periodu popularne muzike i koji je prosto obuhvatio sve što je u tom trenutku ulazilo u domen rokenrola za taj period osamdesetih".

⁷ http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_New_Wave_bands_and_artists, 22. 8. 2011.

Billy Idol u svojoj muzici sažima uticaje pankaa i hard roka, sa primesama dens momenata (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 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.

"Ja bih pre rekao, vremensko i stilsko određenje, pošto je jedna od njegovih osnovnih karakteristika bila njegova raznolikost. Tako da je teško to definisati kroz jedan žanr, jer se to... više kao pokret, jedan vrlo brzi i ranolik i šaren pokret ideja, ljudi u svim smerovima".

Da novi talas nadilazi muzički žanr pokazatelj je i njegova veza sa različitim vidovima umetnosti koja se odražava u razmatranoj mogućnosti izražavanja kroz najrazličitije forme. Nezavisnost od svakog vida zvaničnih institucija (a samim tim i izvora finansiranja) ogledala se u stavu "uradi sam" koji potiče od pank kulture, a odnosi se na najrazličitije domene kao što su izdavanje ploča, dizajniranje omota, ukrašavanje tela, pravljenje frizura, osmišljavanje autentičnih odevnih kombinacija koje su se same pravile najčešće prerađivanjem postojećih komada odeće, te pisanje i distribucija fanzina koji su u tom periodu doživeli procvat. Težnja za nezavisnošću i autentičnošću se ogledala u bilo kom načinu izraza koji će biti originalan, a koji ne mora da podrazumeva stručnu obučenost⁸, kao ni zavisnost u finansijskom pogledu što je trebalo da obezbedi mogućnost da svako ima slobodu da govori o svetu oko sebe, društvu u kome živi, ljudima sa kojima živi onako kako ih oni vidi, bez cenzure koja je dolazila "odozgo".

⁸ Obučenosť se ovde odnosi na profesionalno bavljenje nekom umetnošću, koja nije bila neophodna te je samim tim stav bio da neko ne mora da bude školovan slikar da bi slikao, muzičar da bi svirao, niti dizajner da bi pravio omote ploča ili kreirao sopstvenu odeću.

Shodno tome, trebalo bi apostrofirati dve ključne ideje: sloboda i kreativnost.

"Pošto nisi imao majicu *Ramones*, napraviš sam od kartona....kupiš belu majicu, isprskaš sprejem i napraviš majicu *Ramones*. U ideji pokreta je i bilo to da sam napraviš. Dakle ne moraš imati industrijski napravljenu majicu, fensi majicu *Ramones*, al si sam napravio majicu pošto voliš taj bend. To je čak bio jači iskaz, jači stav tvoj, to je kao umetničko delo na neki način".

"Nju vejev grupe su bile u fazonu ne želimo da se prodamo na taj način, odnosno želimo da prodamo svoje ploče, ali pod našim uslovima. Znači da se prodaju možda preko malih prodavnica a ne preko robnih kuća i samoposluga, da prave promocije u galerijama, a ne u koncertnim prostorima".

Na osnovu prethodno iznetog materijala, moguće je uočiti i izdvojiti odlike pomoću kojih bi bilo moguće odrediti novi talas kao zaseban sociokulturni fenomen. Naime, ukoliko se pođe od muzičke perspektive novi talas odlikuje inovativnost u pogledu zvuka što je nastalo kao proizvod promene percepcije samog zvučnog obrasca, ali i uvođenja novih instrumenata od kojih je najbitniji sintisajzer. U pogledu stava koji je novi talas sa sobom doneo, on se umnogome podudara sa ideologijom pank, a čija glavna odlika predstavlja perspektiva po kojoj je sve moguće i sve dozvoljeno, a zatim i tematskog usložnjavanja kao kritike društvene stvarnosti. U poređenju sa pankom, u muzičkom smislu, novi talas je percipiran kao "blaži" i "mekši" zvuk, ali i kao kompleksnije doživljavanje zvuka

koje se najpre ističe u brojnim stilskim diferencijacijama koje u tom periodu nastaju (novi romantizam, novi pop, tehno pop, elektro pop, sintpop i sl.). S tim je povezano i popularizovanje do tada zapostavljenih muzičkih stilova kao što su dab, rege, ska. Novi talas se, kao i pank, jednim delom doživljava i kao unutargeneracijska identitetska oznaka pomoću koje se uspostavlja komunikacija među mlađom generacijom. Međutim, ono što bi trebalo imati na umu jeste heterogenost koncepta novi talas u smislu njegove prakse (npr. apolitičko ili političko usmerenje). Usled nemogućnosti jasnog žanrovskog razvrstavanja unutar novotalasnog "kišobrana", na ovaj fenomen se gleda i kao na razdoblje koje karakteriše procvat različitosti u svim granama umetničkog izražavanja.

Centri iz kojih se ovaj muzički fenomen širio su na prvom mestu Velika Britanija, pa tek potom i SAD. Jedan od ispitanika sa kojima sam razgovarala istakao je da je pank nastao prvo u Njujorku pa tek potom i u Londonu, ali kao specifičnost i veću važnost britanske scene vidi u tome što se pank u Njujorku nije formirao kao socijalni pokret.

"Njujork je bio pre Londona, ali u Njujorku se nije oblikovao pokret u tom smislu u kom se oblikovao kao socijalni pokret pank u Londonu".

Kateforis ukazuje na različite kontekste u kojima se novi talas razvijao u ove dve kulturne sredine, kao i na implikacije koje je spoj fenomena sa različitim lokalnim

kontekstima prouzrokovao (v. Cateforis 2011, 45-46). Naime, ovaj autor ukazuje najpre na različito poimanje koncepta novog talasa. U SAD se termin novi talas upotrebljavao kao zajednički označitelj izvođača poput *Television*, *Blondie*, *Patti Smith*, *Ramones* koji su se okupljali i svirali u njujorškom klubu *CBGB*⁹. Jedan od osnovnih uzroka različitog poimanja istog termina jeste razvijenost pank scene u Velikoj Britaniji i SAD, koja je opet povezana sa različitim ulogama koje su radio stanice i muzička štampa imale u ovim sredinama. Britanski mediji, od kojih su (za kontekst panka i novog talasa) bitni časopisi *Melody Maker*, *New Musical Express* i *Sound* intenzivnije su izlazili (jednom nedeljno), za razliku od američkog časopisa *Rolling Stone* koji je izlazio na dvonedeljnom nivou ili ostalih koji su bili mesečnici. Učestalost produkcije je kao osnovnu implikaciju imala smanjeni protok informacija, odnosno veći ili manji stepen aktuelnosti po pitanju novih dešavanja na muzičkoj sceni. Međutim, koliko je pank u britanskim medijima imao zapaženu ulogu, dotle je novi talas prošao sa manje pažnje, dok je u američkoj javnosti situacija bila upravo suprotna. Kao što je već bilo reči, američki mediji su potencirali termin novi talas kako bi time premostili nepristupačnu stranu pank muzike. Savremenici novog talasa u Beogradu ističu veći značaj bri-

⁹ CBGB – skraćenica je od *Country, BlueGrass and Blues* kako je glasio pun naziv čuvenog kluba u Njujorku, koji je po red svog naziva postao simbol za razvoj pank i novotalasne scene u Americi.

tanske scene u pogledu muzičkog uticaja, nego američke, iako je i ona bila praćena.

"Engleska je tu bitna dosta, Engleska je za nju vejev glavni izvor".

"Novi talas je meni odjek panku iz Engleske, ne iz Amerike".

Razlike u percepciji izvođača kao onih koji pripadaju panku ili novom talasu još jednom svedoče o dva bitna momenta koja bi u njihovom razmatranju trebalo istaći. Pre svega, govori o tome da muzički žanrovi nisu nepromenljive i postojane kategorije, već konstruisane, što dalje ukazuje na to da se menjaju u zavisnosti od načina na koji ih korisnici upotrebljavaju. Takođe, trebalo bi imati na umu da se i muzičke preferencije određene muzičke grupe mogu menjati, te da se može doći do toga da se jednim albumom neka grupa plasira u kategoriju "pank", a već narednim u kategoriju "novi talas". Druga stvar koju bi trebalo istaći, a koja predstavlja jednu od karakteristika perioda o kojem je reč, jeste rađanje žanrovskog diferenciranja, a sa tim u vezi i ne preterano veliko insistiranje slušalaca na podvajanju muzike u žanrovske kategorije koje su češće doživljavane kao "stare" ili "nove" pri čemu "nova" muzika biva u svakom slučaju pozitivnije konotirana od one koju ispitanici svrstavaju u "staru". I pored toga što razlika prilikom svrstavanja ondašnje "nove" muzike u pank i novi talas nije bilo u većoj meri, odnosno većina is-

pitanika na isti način percipira navedene grupe, navela bih primer jednog sastava koji je dvojako tumačen ilustracije radi. Naime, reč je o britanskom sastavu *The Stranglers* koji gotovo svi ispitanici navode kao primer novotalasne grupe. Međutim, u odgovoru jednog ispitanika naišla sam na tvrdnju da je ova grupa u to vreme većinski bila doživljavana kao pank.

"*Stranglers* su svi doživljavali kao pank, a oni prestaju da budu pank praktično na drugom, trećem albumu. Ali praktično da nemate pankera starije generacije koji bi vam rekao da *Stranglers* nisu pank".

O polisemičnom doživljaju muzike koju je pomenuti sastav negovao, govori i Darko Glavan navodeći ih kao primer "najkomercijalnije grupe engleskog novog vala" čije je dovođenje u vezu sa pank pokretom od samog početka bilo problematizovano od strane javnosti (Glavan 1980, 68).

DRUŠTVENE PRILIKE U SFRJ – POGLED IZ BEOGRADA

Identitet nekog mesta u određenom periodu zasniva se na konstrukcijama koje se formiraju na više međusobno isprepletanih ravni koje bi mogle biti zbrojene u dve krupnije: zvanični i nezvanični diskurs. Pod zvaničnim diskursom podrazumevam politiku određenog mesta, lokalnu i državnu vlast, odnosno sveukupna zvanična nastojanja da se dato mesto na određeni način uredi i prezentuje. Nezvanični diskurs posmatram kao doživljaje mesta od strane svih ostalih pojedinaca, što podrazumeva dalje usitnjavanje krupnije ravni. U slučaju nezvaničnog diskursa usitnjavanje se odnosi na mnoštvo različitih percepcija lokalne sredine koje nastaju kao posledica drugačijih okolnosti u okviru kojih osobe o gradu misle. Najpre se može potcrtati pitanje vremenske prisutnosti u određenoj sredini, te s tim u vezi izdvojiti više kategorija koje nastaju kroz taj odnos. To mogu biti stanovnici (dalje usitnjavanje može ići u pravcu toga da li su stalni ili privremeni stanovnici, starosedeoci ili novodoseljeni itd.), turisti, oni koji grad posećuju odlazeći na posao i tome slično. Trebalo bi na-

glasiti da su ove kategorije takođe heterogene, te da pojedinci unutar njih ne moraju imati (i najčešće nemaju) jednake predstave o datom gradu. Predstave o određenom mestu oslikavaju emotivne i subjektivne odnose koje osobe prema njemu razvijaju, a što bi se moglo odrediti kao "osećaj mesta", kao što je to učinio i Džon Egnju (Agnew 1987 prema Cresswell 2004, 7). Drugim rečima, moglo bi se reći da je percepcija određenog mesta onoliko koliko ima ljudi koji o njemu promišljaju. Samim tim, mesto jednim svojim delom prerasta u fenomenološku kategoriju koju odlikuje pluralitet perspektiva koje se mogu i podudarati, a razlikovati samo u nijansama. Važnost doživljaja lokalnog okruženja ogleda se i u tome što se kroz preklapanje lokalne perspektive, tj. regionalnih, tradicionalnih i internacionalnih uticaja može pratiti razvoj autentičnog oblika popularne muzike (v. Cohen 1997, 117).

U ovom delu analize prezentujem i razmatram na koji način ispitanici posmatraju društvene prilike u Beogradu i u SFRJ u vreme pojave i trajanja pank-a i novog talasa kako bih, u odnosu na tako konstruisani kontekst, analizirala značenja proučavanog fenomena u lokalnoj sredini. Kategorija ispitanika koja je tim povodom uzeta u obzir jeste "stanovnici Beograda". Dakle, svi informanti su u periodu o kojem je reč, bili stanovnici Beograda te se stoga ovom analizom dobija perspektiva istraživanog perioda kroz njihova neposredna iskustva života u tom okruženju, a što se u radu sagledava kao "širi kontekst" ili "klima" koja je predstavljala preduslov za prepoznavanje i prihvatanje novog talasa, ali i njegovo dalje preobraženje u kulturni fe-

nomen. U poslednjih deset godina, period osamdesetih godina (koji je izjednačavan sa pojavom novog talasa u lokalnom kontekstu) u istoriji srpskog društva se u javnosti percipira u pozitivnoj konotaciji.. Međutim, ono što bih istakla jeste težnja gotovo svih ispitanika da se distanciraju od preterane idealizacije i mitologizacije tog perioda, te da o tom vremenu govore što je "objektivnije" moguće. Pojam objektivnosti se ovde odnosi na postojanje svesti kod informanata o tome da se razmatranjem tog perioda i novotalasnog fenomena oni zapravo vraćaju u vreme svoje mladosti, te da ga samim tim automatski pozitivno konotiraju i karakterišu kao "period kojeg se rado sećaju". U hronološkom pogledu, ispitanici na period novog talasa gledaju kao na period omeđenim dvema ključnim tačkama pri čemu bi "početna tačka" bila 1980. godina u kojoj umire predsednik SFRJ Josip Broz Tito, dok je "krajnja tačka" manje transparentna u pogledu precizne vremenske odrednice, ali se u značenjskom smislu jasno odnosi na rasparčavanje države početkom devedesetih godina.

Kroz analizu i ukrštanje perspektiva koje su ispitanici u razgovorima iznosili, nastojim da sagledam na koji način oni doživljavaju i opisuju lokalnost, percipiraju društvenu sredinu, svoju svakodnevicu na prelazu iz sedamdesetih u osamdesete godine, te kojim elementima se služe prilikom njene prezentacije. Cilj ovog dela jeste da predstavi širi kontekst viđen od strane mojih sagovornika, a koji predstavlja preduslov za dalje razumevanje i objašnjenje pojave i prihvatanja pank a i novog talasa u lokalnom kontekstu. Kao ključne karakteristike po kojima će ovaj period biti

razmatran, a koje su dobijene sagledavanjem mišljenja ispitanika, izdvojila sam sledeće: odlazak predsednika, politički sistem, ekonomske prilike, osećanje apolitičnosti i naposljetku, putovanja koja predstavljaju važan pokazatelj kako ekonomskih, tako i političkih (ne)mogućnosti.

Smrt "vođe" kao novi impuls slobode

Budući da je Savezna Federativna Republika Jugoslavija predstavljala socijalističku tvorevinu, oličenu u jednopartijskom sistemu na čijem je čelu bio predsednik države, Josip Broz Tito, ne čudi ispoljena tendencija kod gotovo svih ispitanika da se upravo njegova smrt odabere i istakne kao glavni činilac promena koje će uslediti i omogućiti nastanak jedne "sveže" kulturne forme izražavanja kao što je bio novi talas. Jednopartijski sistem u kojem su svi ispitanici odrastali i formirali se, za njih je zapravo značio čvrst sistem koji funkcioniše u svim sferama društvenog života. Pod time se najpre misli na postojanje jasno označenih institucionalnih kanala kroz koje je država oblikovala svakodnevni život (škola, posao, vojska, sudstvo i sl.). Međutim, već tokom sedamdesetih godina sistem polako počinje da slabi, što se automatski doživljava kao povećani "slobodni prostor" usled opadanja kontrole od strane države. Slobodni prostor u tom smislu se doživljava kao mogućnost iskazivanja indirektnih kritike kroz različite oblike umetnosti i književnosti, odnosno njeno tolerisanje u određenoj meri.

"U suštini su oni tolerisali metaforičku kritiku kroz film, knjige, romane, pozorište, pa i muziku".

Prekretnicu u tom smislu predstavlja smrt predsednika 1980. godine što se tumači kao bitan događaj za tadašnju društvenu klimu. Jedna od prvih oznaka koje se koriste za opis perioda o kojem je reč, jeste "labavljenje stega", te "stvaranje utiska slobode". Lagano urušavanje sistema koji je taj događaj samo ubrzao, u percepciji ispitanika za posledicu je imalo okretanje i usredsređivanje vlasti na državne probleme, odnosno na pretežno političku sferu delovanja. To je omogućilo gotovo nesmetani razvoj jednog novog oblika gradske kulture, koji uprkos tome što je bio u određenoj meri i dalje kontrolisan od strane predstavnika vlasti, ipak nije doživljavao kao remetilački faktor koji bi dodatno ugrozio nestabilne pozicije postojećeg sistema.

"Mora se reći da činjenica da je Tito umro 1980. godine doprinela.....jer više represija nije bila toliko snažna, odjednom su počeli da se bave sami sobom, da li će ostati na vlasti, kako, gde i tako dalje, i onda su bili u fazonu dobro, ovi ne prave političku organizaciju, da ih kontrolišemo nekako".

"Znači Tito umire 1980. i ja mislim da tolika već borba za vlast počinje na međurepubličkom nivou, ko se sad time bavi, znaš imaju oni prečeg posla u tom momentu, jer počinje već rastakanje tog sistema".

Veći broj ispitanika zastupa viđenje prema kojem je liberalizacija socijalističkog režima otpočela još tokom sedamdesetih godina, a smrću predsednika je samo nastavljena.

"Mnogi će reći da je, i sasvim je sigurno da je delimično tačno, da su dizgine jednog autoritarnog sistema popustile negde od 1975. godine, sa ogromnim prilivom kredita koji smo mi podigli u tom trenutku, i saznanjem da se bliži kraj života našeg neprikosnovenog velikog vođe".

Radi isticanja nijansi perspektiva iz kojih informanti posmatraju istraživani period, odnosno potvrde heterogenosti koja odlikuje i ovu kategoriju ispitanika, potrebno je naglasiti i generacijski faktor ispitanika, odnosno njihov uzrast u trenutku o kojem se govori. U tom smislu informanti bi se mogli razvrstati u tri grupe. Prvu grupu bi činili ispitanici koji su u to vreme imali od 10-15 godina, zatim oni koji su imali od 15-20, dok bi treću grupu činili ispitanici koji su imali od 20-26 godina. Ovakav generacijski presek je važno imati na umu iz razloga što se događaj kao što je gubitak predsednika, samim tim doživljava na različiti način na šta utiču faktori kao što su stepen razvijenosti individualne svesti, nivo stečenog znanja, kao i okviri interesovanja. To se ukupno može izraziti kroz stepenovanje značaja koji ispitanici pridaju tom događaju, a koji, pak, predstavlja svojevrsni impuls za naknadne konstrukcije i viđenja tog perioda. Takođe bi trebalo naglasiti da su ispitanici navodili ovaj događaj kao ključan, čak iako ga u tom momentu kao takav nisu percipirali, što ukazuje na dalje nijansiranje perspektiva i nemogućnost jasnog podvajanja onoga što je bilo "nekada" i sadašnjeg doživljavanja toga što je bilo "nekada". Zapravo, u stvarnom životu te perspektive je nemoguće jasno odeliti, ali ih

je, u analitičke svrhe, neophodno neprekidno imati na umu. S tim u vezi, jedan od ispitanika ističe svoje tadašnje nerazumevanje obaveze odavanja pošte umrlom predsedniku u trajanju od nedelju dana, a koje se ogledalo u svakodnevnoj obavezi poštovanja minuta ćutanja za vreme nastave. Na taj način on tadašnju situaciju sagledava stavljajući se u poziciju trinaestogodišnjeg dečaka kome je dan takav događaj, kao što je smrt predsednika, u tom trenutku nimalo ne znači.

"To se sve poklopilo, mislim ima to i neke veze, nemoguće je da nema, 1980-1981., Titova smrt, neki malo osećaj lagodnije atmosfere. Ja kao klinac ne mogu da se setim toga, nama je to već bilo beznačajno. Mi kad smo morali da čutimo minut sedam dana, onih kad je....nama je to bilo bezveze, nije nam bilo značajno".

Specifičnost perioda o kojem je reč, iz perspektive mojih sagovornika, ogleda se ponajviše u otvaranju prostora svim onim, do tada zabranjenim, stvarima, ili, pak, onim koje možda nisu bile zabranjene, ali na koje se nije blagonaklono gledalo. To ipak ne znači da je sistem odjednom prestao da postoji, odlaskom ključne autoritarne figure, već da je počeo da se rastače što se ogledalo kroz blaže sankcije za pojedine aktivnosti koje su ranije bile strožije kažnjavane. Blaže sankcionisanje je uticalo na to da veliki broj ljudi taj doživljaj novostečene slobode na neki način poželi i da ispolji. U svetlu toga se može posmatrati i "eksplozija" novog talasa koja je potom usledila. Međutim, trebalo bi imati u vidu da je reč o naknadnom pogledu na dati period, te objašnjenje konteksta sačinjavaju ka-

ko istorijska, tako i lična perspektiva koja je tokom vremena menjala svoje uglove.

"Onda je odjednom bio polet, jer su svi mislili sad će odjednom sve samo od sebe nekako da se modernizuje, da se razradi kako treba i svi su počeli punim plućima da se ispoljavaju što je u stvari i činilo taj napredak. Postalo je manje kažnjivo uraditi neke stvari nego dok je Tito bio živ".

"User friendly" komunizam

Period koji je usledio nakon smrti prvog čoveka partije i države, izazvao je haotična nastojanja političkih naslednika da taj sistem, makar prividno, održe. Kako je kult ličnosti u jednom autoritarnom sistemu veoma čvrst, tako se i odlazak te ličnosti u javnosti tretira sa većom dozom nesigurnosti. Pokazatelj toga može biti i produženo održavanje svečanosti pod nazivom Dan mladosti. Naime, ova svečanost koju Miroslava Lukić Krstanović određuje kao "politički spektakl u muzičko-scenskom izdanju" održavala se svake godine 25. maja u čast rođendana predsednika Tita, a njeni sastavni delovi su bili nošenje štafete i stadionski slet (Lukić Krstanović 2010, 111). *Štafeta mladosti*, najpre je putovala kroz sve delove tadašnje Jugoslavije, da bi svečano bila uručena predsedniku u Beogradu na taj dan. Ova svečanost, koja se vremenom uzdigla na nivo kulta, održavala se sve do 1987. godine, čak sedam godina po odlasku "prvog čoveka države", što svedoči o dve stvari: jakom kultu vođe koji je postojao u jugoslovenskom socijalističkom društvu,

ali i o daljem pravcu kretanja državne politike. Jedno od rešenja koje je, u rukovodstvenom smislu, federalna vlast uspostavila posle smrti Tita, jeste uvođenje kolektivnog rukovodstva ili tzv. sistema "rotacionog predsedništva". To je podrazumevalo da je na čelu države Predsedništvo SFRJ, čiji se predsednik svake godine bira iz redova vodeće (i jedine) partije, Saveza komunista Jugoslavije, ali i različite republike, kako bi se održala ideologija federativnog jedinstva. Održivost postojećeg uređenja ispitanici posmatraju najpre kao jedan haotičan period koji može biti tumačen i u pozitivnom i u negativnom pogledu. S jedne strane, nastavljanje stare politike (ili makar produkcovanje privida toga) proizvelo je osećaj da su "vremena bila mračna", dok sa druge strane jedan od ispitanika smatra da je to nepromenljivo stanje zapravo doprinelo tome da osamdesete godine budu "vesela decenija u životu tadašnje zemlje". Ispitanici su uglavnom slabljenje sistema posmatrali u pozitivnom svetlu, odnosno tumačili kao nastajanje sve većih mogućnosti i sloboda koje su postepeno osvajali najpre na polju kulture tj. kroz veću dostupnost tada aktuelne muzike, filmova, časopisa što je jednim delom uslovalo i veću slobodu izražavanja, kao i nagli procvat muzičke scene.

"Vremena su bila poprilično mračna. Možda je danas teško zamisliti kolika je bila ta snaga kulta ličnosti, i sa koliko malo ideje o tome šta treba raditi u budućnosti su ljudi, koji su tada vodili ovu zemlju, dočekali njegovu smrt".

"Posle Titove smrti, posle tog perioda žalosti, nastaje ono dosta ljudi je bilo zatucano, uštogljena sredina u smislu na-

plašena. Koliko god da je to bio *user friendly* komunizam, ali je to bio komunizam, gde su mnogi osećali da sve zavisi od jednog čoveka, mnogi su očekivali katastrofu odmah. Kako se katastrofa nije desila i kako su stvari i dalje funkcionisale normalno, odjednom dolazi do jedne eksplozije pozitivnih stvari. Osamdesete zato postaju jedna vesela decenija u životu tadašnje zemlje".

Međutim, ne slažu se svi u oceni da je period posle Titove smrti bio razdoblje povećanog slobodnog prostora. Naprotiv, jedan od ispitanika smatra da je i posle smrti predsednika, čak i dve do tri godine sistem i dalje bio jak i da se to odražavalo na slobodu njegovog izražavanja kao tadašnjeg muzičara. Ipak, sistem je počeo da slabi nedugo potom što je predstavljalo i svojevrsnu "zaštitu" od neke strožije kazne.

"Sistem je bio tada jak. Postojala je tada još Komunistička partija, Tito je bio mrtav već 2-3 godine, ali je taj komunizam bio....ne smeš da pisneš. Tada se išlo za viceve u zatvor. Trebalo je hrabrosti. Bili smo klinici, nismo znali šta može da nas snađe i šta bi nas snašlo da je sistem ostao nego se i on obrušavao, sistem je kopnio pa nam ništa nisu mogli".

Ekonomske prilike

U tumačenju određenog perioda, ono što najviše utiče na doživljaj svakodnevnog života jesu ekonomske prilike. U tom smislu informanti su pokazali tendenciju dvostruke percepcije. Jedan deo ispitanika vreme osamdesetih doživljava kao period "lepog življenja", bez preteranih optere-

ćenja u finansijskom pogledu jer je većina ispitanika u tom trenutku živela kod svojih roditelja. Postoje i ispitanici koji, pak, ističu negativniju sliku života tada, te ih tako period ranih osamdesetih godina najpre asocira na nestašice osnovnih životnih namirnica kao što su brašno, ulje, kafa, na restrikcije struje, te nestašicu benzina koja je uzrokovala uvođenje sistema vožnje zvanog "par-nepar". Kao jedan od načina da se prevaziđe kriza u snabdevanju gorivom, vlast je donela odluku da se uvede sistem "par-nepar" tojest propisani su dani kojima su vozila mogla da se uključuju u saobraćaj, a glavni kriterijum je bio broj registarskih tablica. Tako je, na primer, u zavisnosti od toga da li se njegova tablica završava parnim ili neparnim brojem, vozilo određenim danima u nedelji (npr. parni brojevi utorkom, četvrtkom i subotom, a neparni ponedeljkom, sredom, petkom) smelo ili nije smelo da se kreće beogradskim ulicama. Samim tim Beograđani nisu mogli da voze svoje automobile svaki dan, već svaki drugi što je svakako uticalo na njihovu svakodnevnu organizaciju.

"Sa tim kreće jedna strašna ekonomska kriza sa sve restrikcijama struje, akutnom nestašicom benzina, tada su bili oni par-nepar režimi".

"Tu su već prve nestašice došle posle odlaska Tita, već smo vozili par-nepar, kafa, ulje, šećer su sve češće nestajali, stajali smo u redovima za to".

Druga perspektiva jeste posmatranje tadašnjeg tržišta kao sve otvorenijeg u pogledu dostupnosti informacija preko sve

razvijenijih domaćih medija, ali i distributivnih mreža, te doživljavanje tadašnje ekonomske situacije kao povoljne.

"Iz ove perspektive to verovatno deluje kao trenutak kada praktično slabi dotadašnji sistem, politički gledano, a ekonomski smo još uvek u dobroj situaciji i svi misle da će biti još i bolje. Tržište se otvorilo, dolazili su strani časopisi, slušala se muzika, na televiziji su bile emisije".

Osećanje apolitičnosti

Ono što odlikuje pogled ispitanika na period osamdesetih godina, odnosno na društvene, ekonomske i političke prilike u tadašnjoj Jugoslaviji (a kroz to i percepcije sredine u kojoj su živeli) jeste izraženo osećanje apolitičnosti. Ovde bi takođe trebalo imati u vidu razliku u godinama koje ispitanici tada imaju, međutim, bez obzira na godište, gotovo svi ispitanici iskazuju generalni stav omladine koja je bila ili potpuno nezainteresovana za politička dešavanja, ili, pak, vrlo malo zainteresovana.

"Omladina je bila uspavana kad je bila anestetizirana propagandom do tada i niko živi nije hteo da se bavi politikom. Baviti se politikom u tom trenutku je značilo ući u tu jedinu partiju koja je postojala. Shvataš da u stvari ništa ne smeš da kažeš što misliš stvarno, ako nije po partijskoj liniji".

Razloge slabe ili gotovo nikakve zainteresovanosti za svet politike mlađeg dela populacije, trebalo bi potražiti ka-

ko u uzrastu (odnosno stepenu političke svesti pojedinca), te aktuelnim interesovanjima ispitanika, zatim u manjoj zastupljenosti politike na medijskoj sceni, svesti o skromnim mogućnostima alternativnog političkog delovanja u okviru jednopartijskog sistema, kao i osećanju stabilnog, "ušuškanog" života koji je kao takav od strane mnogih doživljavao usled ekonomskih prilika o kojima je prethodno bilo reči. Srđan Šaper je u jednom intervjuu na temu ranih osamdesetih godina o tom periodu govorio kao o vremenu u kojem je politika bila manje prisutna u svakodnevnom životu ljudi, pa tako i u medijima³³. Kao jednu od posledica takvog stanja stvari, on nalazi u postojanju većeg prostora za medijsku promociju, što je njima, kao mladim muzičarima u to vreme umnogome olakšavalo poziciju kao i samo bavljenje muzikom. Trebalo bi napomenuti da se ispitanici uglavnom izjašnjavaju kao pripadnici srednje društvene klase u tom periodu što podrazumeva da je većina mladih živela kod svojih roditelja i bila izdržavana od roditeljskih plata, što je često uključivalo i mogućnost odlaska na zimovanja i letovanja, te putovanja u inostranstvo.

"Moje generacije, od 18. godine pa do blizu moje 30. mi smo bili potpuno apolitični. Bili smo totalno nezainteresovani i needukovani kada je reč o politici. Mi smo se držali naše autonomije, a naša autonomija je bila muzika, provod, naravno učenje i studiranje. Tako da s te strane smo mi u stvari bili generacija uljuljkana, ušuškana".

³³ Srđan Šaper, "VIS Idoli", *Rok dezerteri* (1990)

"Zbog te većinske pripadnosti srednjoj ili višoj srednjoj klasi, svi smo rasli prilično udobno, putovali po svetu. Imali smo para da kupujemo, načina da dođemo do toga, a nismo bili preterano opterećeni ni poslovima, ni studiranjem, niti bilo čime".

Putovanja kao oznaka ekonomskih i političkih (ne)prilika

Osnovni pokazatelj onoga što bi se moglo okarakterisati kao "povoljne društvene prilike" u jednoj lokalnoj sredini, kao što je tadašnja beogradska ili šire, jugoslovenska, jesu putovanja koja se odnose u prvom redu na internacionalne ture (London, Trst, Pariz, Rim itd.). Kroz ukazivanje na činjenicu da su u vreme sedamdesetih i osamdesetih godina mogli nesmetano da putuju, ispitanici zapravo ukazuju na specifičan položaj koji je Jugoslavija i njena spoljna politika kao nesvrstane države između velikih sila, imala.

"Nije to bilo tako zatucano i zatvoreno kao što ljudi imaju predstavu. Ja sam otišla u London dva puta u toku osamdesetih".

Implikacije u tom pogledu vidljive su i u individualnim ekonomskim mogućnostima samih ispitanika, ali i dostupnosti toga kroz povoljnosti turističkih tura, ili, pak, odlaska kod rođaka ili prijatelja u inostranstvo. Pored upoznavanja velikih svetskih gradova, putovanja su uključivala i nabavku novih ploča, muzičke opreme koja nije bila dostupna u Beogradu (a ni čitavoj zemlji), kupovinu garderobe, knjiga,

časopisa, ali i posete koncertima. Kroz intenzivna internacionalna kretanja, "hvatanja koraka" sa najnovijim svetskim trendovima, formirao se i svojevrsan osećaj slobode, ali i pripadnosti i izjednačavanja sa kosmopolitskim identitetom. Pod time podrazumevam najpre identifikaciju sa Zapadom kao parametrom modernosti. Za beogradsku omladinu, Zapad je u velikoj meri najpre značio London i Veliku Britaniju, a zatim i ostale velike svetske centre (u većem broju slučajeva evropske). Osećaj kosmopolitizma kroz razvijanje lokalne autentičnosti, u smislu u kome Regev taj koncept sagledava, naročito će doći do izražaja kroz razvijanje novotalasne autentične urbane muzičke scene, što će biti predmet posebnog razmatranja.

"E a ovde, ovde se živelo fantastično. U smislu osećanja te neke slobode, putovali smo. Nama je London bio kao dobar dan. *Jugoturs* je imao vikend ture za, recimo, deset evra sad ili tako nešto. To je bilo normalno, putovali su muzičari, kupovali opremu, mi išli da slušamo koncerte. Ja sam čak imala tu sreću da slušam *Sex Pistols* tamo".

Nesmetana putovanja u inostranstvo u kontekstu savremenog srpskog društva, predstavljaju svojevrsan kuriozitet, te je moguće posmatrati i tu liniju objašnjenja za veliki značaj koji ispitanici pridaju mogućnosti koju su imali tada. Kroz refleksiju na period koji će uslediti od devedesetih godina, kada će putovanja zbog uvedenih sankcija, a samim tim i otežane komunikacije sa većim delom sveta, a potom usled skromnih ekonomskih mogućnosti, te postojanja viznog režima koji je umnogome otežavao izlazak

iz zemlje, biti svedena na minimum, značenje čestih poseta Londonu u mladosti, te doživljavanje toga kao "nečeg normalnog", povoljnijeg nego što je takvo putovanje danas, dobijaju na značaju.

"U stvari kad pogledaš s obzirom na danas, ja mislim da je tad širi krug ljudi mogao sebi da priušti da putuje negde, da ode, imao je neko neke rođake negde koji su radili, makar kao gagarinovi u Nemačkoj, Švajcarskoj, Austriji, i bio je taj *Jugoturs* pristupačan, mogao si da putuješ u Pariz, London, Rim".

Međutim, različitost u doživljajima tog perioda se ogleda i u stavu koji više ističe nemogućnost nego mogućnost internacionalne pokretljivosti. Naime, manji broj ispitanika smatra da su putovanja u to vreme bila moguća, da nije bilo konkretnih zabrana u tom pogledu, ali da usled lošijih ekonomskih prilika to i nije nešto što je bilo pristupačno u velikoj meri.

"To je takođe trenutak kada formalno nije zabranjeno putovati, ali kada se za svako putovanje u inostranstvo plaćalo recimo sto maraka ili tako nešto, našoj državi".

"Generalno je vreme bilo siroto, a jako je teško bilo, iako smo mi imali one pasoše koji su važili bez vize svuda, malo ljudi je putovalo, a još manje ih je nešto donosilo jer su bile prilično stroge te carinske kontrole i propisi".

Lokalnost se u prezentovanim percepcijama označava u dvostrukom smislu, kao jugoslovenska (opšta) i kao beogradska (uža). Opisujući vreme osamdesetih godina, is-

pitanici su ukazivali na širi kontekst u kome su odrasli, odnosno na društvene prilike koje su vladale u tadašnjoj Jugoslaviji. U tom smislu, lokalnost se odnosi najpre na jugoslovensku lokalnost i kao takvu je u ovom delu i treba posmatrati. Međutim, uprkos tome što ispitanici eksplicitno ne pominju grad Beograd u datom kontekstu, smatram da je bitno izdvojiti i uže shvatanje lokalnosti kao beogradske jer je to neposredna pozicija iz koje oni govore. To naročito dolazi do izražaja prilikom referiranja na segmente svakodnevnog života koji su usko lokalni poput razvoja gradske kulture, osećaja slobode u smislu dostupnosti informacija (inostrani časopisi, muzika, radijski i televizijski program) ili, pak, kada govore o nestašicama i stajanjima u redu za osnovne namirnice.

NOVI TALAS U BEOGRADU

Ovaj deo monografije posvećen je procesu lokalizacije novog talasa kao zapadnog muzičkog oblika. Novi talas kao muzički i kulturni fenomen koji, budući da pripada sferi popularne kulture, nije autohtoni fenomen u ispitivanoj sredini, predstavlja rezultat uticaja koji su došli sa Zapada, prevashodno iz Velike Britanije i SAD. Međutim, u sadejstvu sa lokalnom sredinom, novi talas dobija novo obličje, drugačiju formu odnosno prerasta u svojevrsni lokalni izraz. Pod lokalizacijom novog talasa podrazumevam najpre proces "adaptiranja" novog talasa, prihvatanja od strane određene grupe ljudi kao prijemčive muzičke forme, ali i kao identifikacijskog markera. U kontekstu koncepata prve i druge lokalnosti, moglo bi se reći da ovde pratim "drugu lokalnost" novog talasa, odnosno formiranje osećaja beogradske lokalnosti putem ovog muzičkog oblika. Najpre se usredsređujem na određenje beogradskog (i jugoslovenskog) novog talasa, potom trasiram razvojni put ovog fenomena koji markiram ključnim tačkama kao što su osnivanje prvih grupa, te stepen prihvaćenosti ovog fenomena u smi-

slu njegove popularnosti. Da bi se odredio stepen popularnosti određenog kulturnog segmenta, neophodno je sagledati širi kontekst odnosno i ostale srodne oblike u odnosu na koji bi se koncept popularnosti mogao percipirati. Shodno tome, jednim delom ću se osvrnuti i na beogradsku muzičku scenu osamdesetih u širem smislu, što znači mapiranje ostalih muzičkih stilova koji su delili zvučni prostor sa novim talasom. Jedan vid autentičnosti svakako predstavljaju i tematski sadržaji pesama novog talasa, što će takođe biti predmet kraćeg razmatranja.

Određenje novog talasa sagledavam kroz analizu doživljaja ovog fenomena od strane onih koji su na neki način predstavljali deo te scene, bilo kao muzičari, novinari ili publika. Dobijena viđenja upoređujem i sa određenjima koja su ti ispitanici dali u prethodnom delu kada je bilo reči o novom talasu u Velikoj Britaniji i SAD, da bih uočila da li postoje neke razlike i na koji način se u odnosu na taj novi talas gradi predstava o beogradskom novom talasu. Pod određenjem podrazumevam i grupe koje ispitanici svrstavaju u vesnike novog talasa, ali i panku. U ovom delu će biti reči i o panku, kroz osvrt na prihvatanje od strane lokalne sredine, ali i sagledavanjem odnosa panku i novog talasa u domaćem kontekstu. Osnovni materijal, kao što je to i do sada bio slučaj, čine mišljenja ispitanika dobijenih putem intervjua, dok kao dopunski materijal koristim članke iz časopisa *Džuboks*, kao i refleksije o novom talasu dobijene na osnovu dokumentarnih filmova *Rok dezerteri* (1990), *Sretno dijete* (2003) i *Robna kuća – Novi talas u SFRJ* (2010).

Pank u Beogradu

Dolazak panku u jugoslovensku sredinu bi se mogao vizuelno predstaviti kroz iscrtavanje putanje koju je ovaj muzički oblik prelazio počev od Slovenije, Hrvatske, pa tek potom dolazio do Srbije i Beograda. Naime, ispitanici smatraju da je takav geografski raspored, koji za sobom povlači i pitanje kulturnih uticaja, kontakata između susednih zemalja, te usvajanja elemenata pop kulture razlog što su u Beograd sve novine stizale sa dve do tri godine zakašnjenja. Jedan od prvih značajnijih direktnih susreta sa pankom, Beograd je doživeo na koncertu ljubljanskog sastava *Pankrti* u okviru programa *Mlada slovenačka kultura u SKC-u* održanog novembra 1977. godine u Studentskom kulturnom centru¹. Ova grupa se i u narativima časopisa *Džuboks* označava kao "prva domaća pank grupa" (*Džuboks* 23. maj 1980, 8). Međutim, uticaj panku u beogradskoj sredini, nisu bili vidljiviji sve do 1979. godine, ali ponovo preko jedne grupe iz Zagreba. Naime, pojava novih bendova prema nekima je najavljena na koncertu *Bijelog dugmeta* septembra 1979. godine, koji je bio održan na stadionu JNA u Beogradu, gde je kao predgrupa nastupala zagrebačka grupa *Prljavo kazalište* čije je izvođenje, iako vrlo kratko, ostavilo veliki utisak na određeni deo publike. Tako na primer, Uroš Đurić, beogradski umetnik, koji je i sam prisustvovao pomenutom koncertu,

¹ Momčilo Rajin, *Sretno dijete*, Arhiva SKC-a. Dostupno na: <http://www.arhivaskc.org.rs/>, 28.12.2011.

ističe veliki uticaj koji je ova grupa tim nastupom ostvarila, i uprkos tome što su svirali kao nepoznata predgrupa mnogo većim zvezdama, to je ipak doživljeno kao nešto "potpuno nestvarno, nešto potpuno nepojmljivo"². Prilikom pokušaja identifikovanja prvih pank i novotalasnih domaćih grupa, neminovan je susret sa istovremenom upotrebom i termina pank i novi talas za označavanje stvaralaštva određene grupe. Dakle, ta vrsta dvosmislene oznake, kao što je i prikazano ranije, ne predstavlja specifičnost lokalne sredine jer je na taj način terminologija upotrebljavana i na Zapadu. Dobar primer toga je upravo pomenuta zagrebačka grupa *Priljavo kazalište* koja se ocenjuje paralelno i kao "jednu od prvih pank grupa", ali i kao "predstavnik novog talasa" (*Džuboks* 4. januar 1980, 20). Tokom iste godine, nešto ranije, u časopisu *Džuboks*, pisano je o subotičkom festivalu "Omladina" 79 na kome su, između ostalog, nastupili i pankeri iz Novog Sada, sastav pod nazivom *Pekinska patka*. Za njih novinari ističu da su pravi pank bend u smislu da "sviraju čist pank iz 1976. ili 1977. godine" (*Džuboks*, 8. jun 1979, 14).

Kada je reč o predstavama koje ispitanici pokazuju na temu formiranja prve pank scene u okviru tadašnje Jugoslavije, ono što se najpre naglašava jeste aktuelnost scena u smislu vremenskog pozicioniranja kroz poređenje sa pojavom panka u Velikoj Britaniji. Ispitanici smatraju da su prvi pank sastav "domaće" scene grupa *Pankrti* čiji počeci

² Uroš Đurić, slikar, *Robna kuća - Novi talas u SFRJ* (2010), 1. epizoda

prate formiranje ikona pankaa, tj. britanskog sastava *Sex Pistols* sa samo nekoliko meseci zakašnjenja, što u odnosu na prethodne periode rokenrola kada su uticaji kasnili godinama, ne predstavlja razliku vrednu pažnje. Kao početne lokacije jugoslovenske scene ispitanici navode gradove među kojima primat imaju Ljubljana i Rijeka, a potom i Zagreb (bendovi *Pankrti*, *Problemi*, *Ljubljanski psi*, *Parafi*, *Termiti*, *Prljavo kazalište*), dok je beogradska scena poslednja u nizu. Kao važan zvučni zapis iz tog perioda ispitanici pominju kompilaciju *Novi pank val '78-'79*.

"*Pankrti* su nastali nekoliko meseci posle *Sex Pistolsa* u Londonu. Moram da kažem da je pank i novi talas na muzičku scenu Srbije stigao kasnije nego u Ljubljani i Rijeku. To su ti *Paraf*, *Termiti*, *Mrtvi kanal* iz kojih će nastati *Let 3* koji i danas žari i pali".

"Prvo sve je dolazilo lagano od zapada ka istoku, tako da se prva pank scena u Jugoslaviji stvorila u Sloveniji, a onda na severu Hrvatske, u Puli i Rijeci, uglavnom Istra i Kvarner i to je objedinjeno na toj kompilaciji *Novi pank val '78-'79*. kada je u Beogradu bila potpuna tišina što se toga tiče, bendova nije ni bilo".

Stvaranje pank scene u Beogradu se na širem nivou, u doživljaju ispitanika smešta tek na sam kraj 1979. godine. Jedan od ispitanika, koji je i sam u to vreme pripadao pankerima, smatra da je pre te godine postojalo interesovanje za pank, ali isključivo na individualnom nivou u smislu toga šta pojedinci smatraju svojim muzičkim preferencijama, kao i odabira grupa koje rado slušaju. Kao značajne događaje koji će označiti pokretanje beogradske pank scene deo

ispitanika prepoznaje u prvom koncertu grupe *Pankrti* u SKC-u 1977. godine, kao i organizovanju pank maskenbala u hali Pinki u Zemunu, koji je okupio ljude sa istim muzičkim sklonostima, koji su dolazili iz različitih delova grada. Takođe, trebalo bi istaći da ispitanici dolazak novog talasa percipiraju kroz eksploziju muzičke scene koja je usledila, ali i povlačeći paralelu sa prethodnim periodom koji bi se mogao označiti kao pripremni u koji, iz perspektive priče o novom talasu, spada i pojava pank. Jedan od urednika *Spoljnog programa* koji se održavao u okviru Studentskog kulturnog centra napominje da prvi pank koncert koji su organizovali nije naišao na tako dobar prijem.

"Negde je to sve eksplodiralo 1980. godine. Međutim, postojala je ta priprema od 1978. gde su se stvari prvo bojažljivo pojavljivale. Mi smo još negde 1978. napravili prvi pank koncert u SKC. To ruku na srce, nije izviždano, ali je izvrmuto ruglu, svi su se sa podsmehom odnosili prema tome, ali nama je bilo važno da probijemo tu priču".

"Kada je krenula da se stvara pank scena u Beogradu, a to izuzev na pojedinačnom nivou, se nije dogodilo sve do neke 1979. godine, kada se na tom tzv. pank maskenbalu u Pinkiju u Zemunu, okupio taj nukleus nekog prvog pank rok društva iz raznih delova grada".

Uprkos tome što smatraju da su neki vidovi pank scene u jugoslovenskom kontekstu postojali, gotovo svi ispitanici dele mišljenje da je to ipak bila jako mala scena, dok deo ističe da čan ni ne može biti reči o pravoj sceni već tek nekolicini grupa, mahom tinejdžera, koje su se u to

vreme pojavile i predstavljale svojevrsnu kopiju onoga što se dešavalo u Velikoj Britaniji i SAD. Ta "kopija" se ogleдалa u prihvatanja ideja koje je pank sa sobom nosio, ali samo u načelu, budući da ideje koje su se ticale problematizovanja klasnog društvenog sistema nisu mogle biti primenjene u socijalističkom društvu koje se zasnivalo na besklasnosti. Veliki broj ispitanika smatra da je pank u Beogradu predstavljao "samo šminku", odnosno da se ispoljavao u forsiranju određene vrste imidža, ali koji nije bio ništa više od pukog podražavanja neobičnih i raznobojnih frizura, odeće po ugledu na omiljene bendove i tome slično. Autentičnost nije bila karakteristična za čitavu scenu, već se pre svodila na individualne slučajeve.

"Ovde, pank pokret jeste postojao, ali na vrlo bednom nivou, on je prošao kao ideja. I sad ja srećem te pankere koji su noću pankeri, pa ujutru dobri đaci, kod tate i mame žive. Zato što je kupio martinke, stavio tri špenadle, seo u Tašmajdan. Niti je učinio išta da sruši ovaj svet, da promeni.....znači bilo koju ideološku priču panka da u malom svom svetu nešto uradi".

Ispitanica dalje objašnjava na primeru svog druga, tadašnjeg pankera, šta je to što ona smatra autentičnim, "pravim pankerom". Nije dovoljno da neko samo svojom pojavnošću predstavlja pankera, već da bi neko mogao da se nazove pankerom, trebalo bi u skladu sa time da se ponaša, te da gradi određene vrednosti kojih bi se držao. Pre svega to je jasan raskid sa sistemom koji se ogleda u življenju pank ideje (npr. napuštanje škole, samostalnost, odvajanje od roditelja itd.). Težak život koji takva vrsta

ponašanja prati iza sebe, pokazatelj je snage uverenja kojih se neko drži. Postojanje pank scene u Beogradu ispitanica opisuje kao malu ekipu koja je bila prepoznatljivija po mestu okupljanja, kao i načinu ponašanja i izgleda, nego po zastupanju neke čvrste pank ideologije koja ovde nije postojala jer nije bilo društvenih prilika koje bi je iznedrile, kao što je to bio slučaj u Velikoj Britaniji. Usled tog osećaja svojevrsnog konformizma, doživljaja prilično stabilnog političkog i ekonomskog stanja, mladi u Beogradu nisu imali potrebu da tragaju za socijalnom pravdom ili buntom, tako da se pank uglavnom ogledao u pojavnom obliku tj. kroz imidž koji su lokalni, beogradski pankeri o sebi stvarali. Osnovna specifičnost beogradskog panka u odnosu na britanski se ogleda u drugačijoj "podlozi" iz koje se pank razvio. Naime, pank u Beogradu, kao zapadni fenomen, najpre usvajaju oni čiji su roditelji u tom periodu bili imućniji, odnosno predstavljali su neki srednji sloj, što je njima omogućavalo putovanja u London, kupovinu ploča, pa i odeće, dok je u Britaniji upravo socijalni momenat i osećaj siromaštva i nepostojanja perspektive u pogledu dalje budućnosti, zaposlenja, kontekstualni okvir unutar koga je ponikao pank. Samim tim pank u Beogradu može u nekom pogledu da bude shvaćen kao bunt protiv postojećeg sistema, protiv autoriteta starijih, ali koji nije bio oštar niti je imao dublje ideološke korene, već je više predstavljao opštu želju za nekakvom promenom onoga što je činilo svet u kome su se mladi u tom trenutku našli. Dakle, pank u domaćem kontekstu predstavlja svojevrsnu inverziranu sliku od originalnog panka.



Ilustracija 1, Grupa *Radost Evrope*. Foto: Goranka Matić

"Bunt u Beogradu je krenuo od onih imućnijih mladih tj. od dece čiji su roditelji tada bili bogati, dok je npr. socijalni momenat u Britaniji iznikao iz bede i beznađa u kome su tada mladi živeli. Ovde su ovi imali sve, ali im to nije bilo dovoljno i hteli su nešto drugačije".

"To je bila malo čudna situacija da bogata deca, ovdašnja, zapravo imaju mnogo bolji pristup svemu tome nego siromašna. Oni kojima bi, po suštini pank i novi val, trebalo da znače nešto više i da se na to lakše prime, ovde su to imala deca oficira, deca direktora i uglavnom su to bila deca iz centra grada".

Ekskluzivitet u pankerskom identitetu odražava se i kroz (finansijsku) mogućnost kupovine odeće koja je pratila taj trend. Jedan od ispitanika je naveo primer svog tadašnjeg poznanika koji je bio iz bogatije porodice i panker, pre svega u pojavnom smislu.

"Za mladog Srbina, Jugoslovena u ono vreme, to možeš da nosiš samo ako si bogat. Ja ne znam tu ekipu sem jednog jedinog dečka koji je sa Miljakovca, koji je bio apsolutno najbogatiji kod nas. Znači on je jedini od svih nas imao para da kupi šta god mu padne napamet i on je bio panker. On je bio od tih koji se potpuno kožirao u crno, kresta i družio se se ovima u gradu. On je mogao taksijem da se vrati kući, on se nije vraćao noćnim prevozom kao mi".

Određeni broj ispitanika smatra da su beogradski pankeri tada imali mogućnost da pohađaju kurseve jezika i da su tim povodom neki od njih odlazili u Englesku u vreme kada je tamo cvetao pank i budući da su po godinama bili mlađi, te nisu imali čvrsto izgrađen muzički ukus, pa su samim tim lakše prihvatili tu novu "modu" i sa sobom je donosili u Beograd. Na taj način se autentičnost lokalnosti u smislu u kome je Regev određuje, može uočiti i kroz primer upotrebe panku u lokalnoj sredini koja prerasta u stvar svojevrsnog prestiža, što je potpuno suprotno od njegovih originalnih načela. Kao što je već ranije pomenuto, i u Britaniji je u jednom momentu došlo do komercijalizacije pank fenomena kroz otvaranja butikata koji su po visokim cenama prodavali ono što je trebalo da predstavlja vizuelne oznake pankerskog identiteta (iscepane majice, ko-

žne jakne itd.), ali se, prema mišljenju ispitanika, kod nas pank samo u tom obliku i javio, što se može protumačiti i kao posledica druge lokalnosti koju je beogradska sredina predstavljala u kontekstu pank. Takođe se tom prilikom ističe da su pankeri bili uglavnom mlađe generacije odnosno oni koji bi se mogli svrstati u prvu kategoriju ispitanika između 15 i 18 godina.

"I onda su oni bili klinci, nikad ništa nisu slušali pre toga i hejtovali su ove starije za koje su znali da su pre toga imali duge kose i svirali drugu muziku. I zbog toga su se oni osećali pravovernicima, ali to nikakve veze sa muzikom, nikakve zaista veze nije imalo sa suštinom s jedne strane, a sa druge strane oni su prozivali ljude, a iz kosmosa vidiš da su oni tatini sinovi. Oni su pankeri, a imaju na sebi trista funti nekih pocepanih majica".

Sličan stav nalazi se i među novinarima časopisa *Džuboks* koji sumirajući utiske posle održanog koncerta grupe *Ruts* u Beogradu, konstatuju da je pank kod nas i dalje zastupljen samo u izgledu, frizuri i načinu oblačenja, odnosno kroz "neuredne kose i cvikere", a ne i u stvarnoj posvećenosti i oduševljenju tom fenomenu o čemu u prilog govori i "mlak aplauz publike" koji je usledio posle nastupa ove grupe (*Džuboks* 29. februar 1980, 20).

Novi talas - dolazak

Beogradska varijanta "novog talasa" rođena je 1980. godine. Ta godina se u novotalasnom diskursu uzima kao *po-*

četna jer su u to vreme nastale tri ključne grupe: *Šarlo akrobata*, *Električni orgazam* i *Idoli*. Ova tri sastava su od samih početaka označavani istom *novotalasnom* etiketom iako su razlike u zvuku bile očigledne. Vlada Divljan, član grupe *Idoli* smatra da su se oni međusobno razlikovali u svemu - izgledu, ideji, ponašanju³. Ipak, jedan od razloga zašto se sva tri benda tretiraju zajedničkim novotalasnim imeniteljem jeste pomenuta kompilacija na kojoj su učestvovala sve tri grupe. Kao tri interesantna benda koja su se gotovo istovremeno pojavila sa različitim muzičkim senzibilitetom (ali ipak i sličnim budući da im je zajedničko razlikovanje u odnosu na postojeću rokenrol scenu), a koji su bili isuviše novi da bi objavili sopstvene albume, kompilacija je bila pravo rešenje. Uprkos tome što su članovi sve tri grupe bili protiv ovakve kompilacije, želja za objavljenom pločom je odnela prevagu⁴. Analizom članaka iz *Džuboksa*, nije teško uočiti da je svaka priča o novom talasu u Beogradu neodvojiva od priče o pomenute 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, ovaj sastav je bio karakterističan po "novom zvuku" koji je sa sobom doneo. Taj zvuk je nastao kao mešavina britanske novotalasne scene, rege uticaja i dab efe-

³ Vlada Divljan, muzičar, *Sretno dijete* (2003).

⁴ Srđan Gojković Gile, "Električni orgazam", *Robna kuća*, "Novi talas", 3. epizoda.

kata (Janjatović 2007, 220). Grupa *Šarlo akrobata* je definisana kao sastav "tri beogradska tinejdžera koji su se okupljali ispred Studentskog kulturnog centra" i bila je karakteristična po tome što je vrlo uočljivo bilo da ta grupa zapravo predstavlja spoj "tri različite energije".⁵ Njihov prvi (i jedini) samostalni album *Bistriji ili toplji čovek biva kad je od strane čitalaca Džuboksa*, tada uticajnog rokenrol časopisa, proglašen za jedan od tri najbolja albuma u 1981. godini što svedoči o tome da je ta autentičnost koju su pružali imala svoju publiku. Naredna grupa sa kojom su se slušaoci upoznali 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. Pored vidljivog britanskog uticaja, njihova karakteristika je bio i pevač koji je bio "spektakularan na sceni"⁶. 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 "začinili" 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 - *Odbrana i poslednji dani*. Grupa je svoj drugi album izdala 1983.

⁵ Petar Popović, novinar, *Robna kuća*, "Novi talas", 3. epizoda.

⁶ Uroš Đurić, slikar, *Robna kuća*, "Novi talas", 1. epizoda.

godine pod nazivom *Čokolada*, a sa radom su prestali već naredne godine. Ono što se najpre pominje na početku priče o grupi *Idoli* jeste činjenica da su jedini od "beogradske trojke" imali koncept za koji je bio zadužen Dragan Papić, fotograf i konceptualni umetnik. U tom smislu se i ističe da je Dragan Papić stvorio *Idole*. Taj koncept se ogledao u tome što su se momci iz ove grupe publici predstavili najpre kroz fotografije u omladinskim časopisima, grafite koje su ispisivali po gradskim zidovima pa tek onda svirkom, što je za tadašnje vreme bila novina⁷. Rok kritičar Petar Janjatović smatra da su *Idoli* "najinteligentnija grupa koju je Beograd ikad imao", te smatra da su jedan od "najznačajnijih bendova na ovim prostorima"⁸.

Bitan događaj u lokalnom kontekstu koji je označio dolazak prvih novotalasnih grupa jeste veliki koncert u organizaciji Studentskog kulturnog centra koji je održan juna 1980. godine u okviru *Spoljnog programa* u trajanju od tri dana. U toku ove manifestacije smenjivale su se nove grupe od kojih se očekivalo "da stvore bazu i pomaknu ovu scenu iz višegodišnje učmalosti" (*Džuboks* 4. jul 1980, 14). Tu su se predstavili bendovi kao što su *Šarlo akrobata*, *Butik*, *Električni orgazam*, *Hipnotisano pile*, *Sporedna stanica*, *Pečurka* i druge. Međutim, kao zapažene se ističu prve tri pomenute grupe.

⁷ Srđan Šaper, "VIS Idoli", *Robna kuća*, "Novi talas", 2. epizoda.

⁸ Petar Janjatović, muzički kritičar, *Robna kuća*, "Novi talas", 2. epizoda.



Ilustracija 2, Grupa *Električni Orgazam*. Foto: G. Matić

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*)⁹, što se poklapa sa stavovima ispitanika po tom pitanju. Takva podudarnost se može objasniti i time da su časopisi poput *Džuboksa* u to vreme predstavljali nezaobilazno štivo za sve one koji su se zanimali za popularnu muziku, te da su se prema njemu brojni ukusi formirali. Ovi uticaji se mo-

⁹ Veća privrženost britanskoj sceni ne znači da i američka novotalasna scena nije praćena.

gu uočiti i kroz pokušaje povezivanja domaćih novotalasnih grupa sa njihovim zapadnim kolegama. Poređenjem se želi takođe naglasiti aktuelnost, tj. stepen aktuelnosti koji je tada bio u Jugoslaviji kroz koji se ujedno i percipira dobrostojeći položaj tadašnje države kada je kulturna scena (pa time i nova muzička scena) u pitanju. Jedan od aktera prve generacije novotalasne beogradske scene smatra da je činjenica "da smo kasnili godinicu – dve, ali to nije ništa u odnosu na to kako se pre kasnilo"¹⁰. Samim tim što se u proteklom periodu, za klasični rokenrol vezuje period velikog kašnjenja u odnosu na svet, novi talas se odlikuje time što je država u to vreme bila u toku sa svetskim zbivanjima ili drugim rečima da nije mnogo vremenski kaskala za zapadnim zemljama. Takvo pozicioniranje lokalne kulture i muzike se može objasniti sve intenzivnijim medijskim razvojem kroz porast broja štampe na temu popularne kulture koji su se njome bavili kao fenomenom (*Polet, Džuboks*), zatim radio i televizijskog programa kroz emisije koje su pratile svetske aktuelnosti i sl. 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). Ono što se vezuje za *Električni*

¹⁰ Dušan Kojić Koja, muzičar, *Robna kuća*, "Novi talas", 1. epizoda

orgazam jeste tvrdnja da je to bila jedna britanska priča"¹¹ čime se želi naglasiti izraziti i očigledan britanski uticaj koji je grupa preko svog frontmena usvajala. Navedene komparacije predstavljaju ujedno i pozicioniranje i identifikaciju tada novih lokalnih bendova. Budući da su bile nepoznate grupe, trebalo ih je na neki način prezentovati javnosti odnosno okarakterisati njihov muzički izraz. S obzirom na činjenicu da su pomenute strane grupe među lokalnom publikom već imale određeno značenje, asocijacija na ta značenja je bio način da se počne. Zajedničko značenje svih ovih grupa bio je – *novi talas*.

Ispitanici u svom određenju beogradskog novog talasa uspostavljaju razliku između dve novotalasne generacije koje su predstavljene na dve *Jugotonove* kompilacije: *Pa-ket aranžman* (1981) i *Artistička radna akcija* (1981).

"Ukoliko hoćeš odrednice to ti je bio prvi i drugi talas u nju veju. Prvi talas smo bili mi - *Orgazam*, *Šarlo* i *Idoli*. Drugi talas smo opet bili mi – *Petar* i *Zli Vuci*, *U Škripcu* i *Piloti*. Prvi talas je nastao 1979. na 1980., a drugi talas je nastao 1980. na 1981. Trećeg talasa nije bilo, došli su *Boa*, zagrebačke grupe, došao je ovaj.....što peva "Stranac u noći" i došli su *Novi Primitivci* 1983".

Upravo se oko ovih kompilacija i njihovih godina izdavanja i okreće perspektiva ispitanika kada je vremensko pozicioniranje novog talasa u pitanju. Samim tim moguće je zaključiti da novi talas u Beogradu nije trajao duže od

¹¹ Petar Janjatović, muzički kritičar, *Robna kuća*, "Novi talas", 1. epizoda

dve-tri godine, ukoliko se prate zvanična izdanja albuma ključnih grupa. Ukoliko bi se novotalasna beogradska scena posmatrala kroz podelu na dva talasa i njen završetak bi se mogao objasniti kako muzičkim strujanjima, tako i lokalnim prilikama koje su umnogome generacijski uslovljene. Jedna od generacijskih posebnosti tog perioda jeste i sistem uvođenja obaveznog služenja vojnog roka posle srednje škole (početkom osamdesetih godina), što je samim tim zahvatilo "drugi talas" beogradskih novotalasnih bendova, a to je dalje, prema mišljenju nekolicine ispitanika, u velikoj meri odredilo njihov dalji put. Naime, boravak u vojsci, koji je u to vreme podrazumevao jednogodišnje odsustvo, uticao je na napuštanje muzike od strane velikog broja bendova, tj. na razilaženja članova grupa. Osim dužine samog odsustva, ispitanici su istakli i važnost uzrasta u kome su odlazili u vojsku jer je, prema njihovom sećanju, to predstavljalo svojevrsnu prekretnicu u životima mladih koji su tek pozavršavali srednje škole, a onda su stupanjem u vojsku i povratkom kući nakon godinu dana zapravo na neki način raskidali sa dotadašnjim načinom života. Taj period života se poklapa sa upisom na fakultete, stupanjem u bračne vode, zasnivanjem porodice i tome slično što otvara neke nove poglede na svet pri čemu se i odnosi i način druženja usled toga nužno menjaju. Polazak na fakultet izjednačavan je sa nametanjem jednog novog modela ponašanja, koji je podrazumevao očekivanja "da se čovek uozbilji" pri čemu dolazi do rastakanja manjih skupina koji su činili dotadašnje jezgro društvenog života.

"Nas je inače, sve te bendove, zakačila još jedna generacijska stvar i bitno uticala na dalji tok događaja. Tad je uvedeno obavezno služenje vojske posle srednje škole. I recimo mi smo kompletno otišli, mi smo objavljivanje ploče dočekali već u vojsci. Tako da je došlo do diskontinuiteta što nije bio slučaj sa onom prethodnom generacijom jer oni su bili nekoliko godina ranije i stariji. Znači mi smo već izgubili taj hod, od godinu dana pauze. Potpuno se promenile okolnosti, upisali smo fakultete, i to je to".

"Negde od 1981. pa ne znam tačno dokle, su odjednom promenili da se u vojsku moralo ići odmah posle srednje škole i onda su ljudi sa 18, 19 godina morali da odu, a obično je za ljude u tom dobu vojska bila jak šamar. Ja došao iz vojske i još uvek se nekako osećam kao iz četvrtog srednje, a ljudi se uozbiljili, imaju duže veze, ovi stariji, neki već i brakovi, neki počeli da rade, neki po fakultetima, naprosto se odjednom čitav svet srušio u tom nekom smislu i onda moraš da ga gradiš ponovo"

U hronološkom smislu, kao prvi vesnik novog talasa u Beogradu doživljavan je singl grupe *Idoli* koji je izdat kao poklon ploča koja je išla uz časopis *Vidici*, a na kome su se nalazile dve pesme "Retko te viđam sa devojkama i "Pomoć, pomoć", a kao definitivna potvrda toga kompilacija *Paket aranžman* koja je izašla 1981. godine. Društveni događaji koji su označili početak novog talasa u okviru beogradske scene, kao i u slučaju pankaa, bili su smešteni u prostorije Studentskog kulturnog centra.

"Zapravo to se sve dogodilo 1979. U maloj sali SKC-a, se održalo u razmaku od recimo dvadesetak dana, tri velika koncerta i to je bilo to. Tad je novi val stupio na scenu. Svirali su,

ne znam baš da li je ovim redosledom bilo, *Idoli* su odsvirali svoj koncert, *Šarlo akrobata* i *Električni orgazam* i od tada scena više nije bila ista, kao da nas je pregazio voz".

"Novi talas se kod nas javlja u suštini posle smrti Tita. U širem nekom zamahu to je tek 1980, pa 1981. već potpuni procvat toga. To je to zlatno vreme novog talasa u Beogradu, te prve tri, eventualno četvrta godina iza 1980."

Kada je trajanje novog talasa u pitanju, gotovo svi ispitanici se slažu sa konstatacijom da je to bio vrlo kratak i plodan period koji nije trajao duže od nekoliko godina, odnosno da je već od 1983-1984. godine muzička scena dobila neke nove aktere koji nisu naišli na podršku ljubitelja novog talasa u velikoj meri. Naime, u postnovotalasnom periodu je došlo do većeg stepena žanrovske diferencijacije, pa je samim tim nastao i veliki broj bendova koji su se mogli označiti etiketom pop muzike.

"Nije to potrajalo predugo, kažem ti, nekako brzo je, sa nekim zaseljačenjem...Realno 1980-1983., e onda nešto znaš već, počnju da haraju ovi *Valentino* i te neke priče".

"Dve godine. Kraj 1979. do polovine 1982. na primer. U tom periodu su svi dobacili do prvih albuma, i *Šarlo* i *Orgazam* i *Idoli*, al tako negde, sa *Odbranom* je cela stvar počela da zamire".

"Pa ja bih rekao da to nije trajalo, taj pik nije trajao više od 2,3 sezone".

Grupe koje ispitanici navode kao ključne novotalasne pored tri pomenute *Idoli*, *Šarlo akrobata i Električni orgazam*, u beogradskom kontekstu navode se i grupe *Petar i Zli Vuci*, *Berliner Strasse*, *Beograd*, *TV Moroni*, a od šire jugoslovenske scene grupe *Film*, *Prljavo kazalište*, *Haustor*, *Azra*.

"Znači kad neko spomene nju vejev, to su faktički te grupe, znači *Prljavo kazalište*, *Film*, *Električni orgazam*, *Idoli*. Oni su, po meni, jasno određeni, ne govorim stručno nego govorim o istorijskom kontekstu, oni su određeni kao nulte grupe nju vejeva....sve govorim o eks YU prostorima"

"Taj nukleus zapravo toga što bismo smatrali beogradskom scenom su *Električni orgazam*, *Šarlo akrobata i Idoli*. I sad, na jednom kad su oni otvorili ta vrata i počeli da sviraju u SKC-u, počelo je da stiže sa svih strana, *Petar i zli vuci*, *U škripcu*, *Bezobrazno zeleno*, *Radnička kontrola*"

"Šarova ploča ti je najreprezentativnija za novi talas, taj jedan njihov album jer je tu taj fri koncept, improvizacija, a sve vreme je i energičan, beskompromisan. Za mene je najreprezentativnija jer ona je sublimat. Mada se često koristilo i post pank".

Tematski okviri novotalasne scene

Kada je reč o sadržinskom delu priče o novom talasu, trebalo bi napomenuti dve stvari, najpre da su pesme grupa beogradske novotalasne scene većim delom bile napi-

sane na srpskom jeziku. Kako je jezik jedna od ključnih identitetskih oznaka određene sredine, samim tim veza između novog talasa i lokalne sredine postaje neraskidiva. Drugi bitan identifikacijski element u tom pogledu predstavljaju tematski sadržaji pesama. To jednim delom predstavlja izražavanje lokane identifikacije odnosno lokalnog identiteta kroz muziku, "ono što sam ja" i "kako vidim sebe i svet oko sebe". U ovom delu neće biti izložena detaljna analiza tekstova pesama, već će biti predstavljen kraći pregled pojedinih tema kao pogleda na društvo iz novotalasne perspektive, kao i kako su one percipirane od strane onih koji su tu muziku slušali i pratili.

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.

Razmišljajući na temu tematskog sadržaja pesama novog talasa, Darko Glavan je to sagledavao kroz kategorije toga šta su novotalasne grupe donele na domaći (jugoslovenski) teren. Naime, najpre tu je regionalizam u pogledu analize i ironijskog i kritičkog sagledavanja i prikaza sva-

kodnevice, zatim generacijski problemi pri čemu se misli na grupacije koji su tinejdžeri i rani dvadesetogodišnjaci, zatim emocionalni realizam, kao i "tamni nadrealizam" (Glavan 1983, 19). Kao primere ovakve podele, autor je navodio uglavnom pesme grupe *Prljavo kazalište* (npr. "U mojoj općini problema nema"). Pesme iz grupe "regionalizam" iskazuju vezu autora sa mestom iz kog potiče i u kome živi bilo da je reč o kritičkom sagledavanju ili samo prikazu svakodnevnice kako je on vidi iz svog ugla - *Paraf* ("Rijeka"). Emocionalni realizam opisuje kroz težnju mladih grupa da nazovu stvari pravim imenom *Šarlo karobata* ("Ona se budi"). Pod tamnim nadrealizmom Glavan podrazumeva prevashodno tekstualne sadržaje beogradskih grupa kao što su *Električni orgazam*, *Šarlo akrobata* i *Idoli* u kojima prepoznaje težnju "da se pankerska beskompromisnost dostigne svojevrsnom umetničkom orijentacijom" (Glavan 1983, 19).

Prema viđenju ispitanika po pitanju načina na koji bi se mogle dorediti domaće pesme u tematskom pogledu, moguće ih je razvrstati na one koji smatraju da pesme predstavljaju društvenu kritiku, zatim da ilustruju gradske situacije, zatim neke nove teme koje do tada nisu bile zastupljene na javnoj sceni, pomen situacije na zapadu, ali i onih koji smatraju da pesme domaćeg novog talasa nisu bile društveno angažovane.

Ono što je u iskazima ispitanika označeno kao društvena kritika kroz sadržaje i tematske opredeljenosti novotalskih muzičara, odnosi se najpre na kritiku malograđanske svesti, sa motivima koji potpadaju pod različite seg-

mente svakodnevnog života, kao na primer ideje večne ljubavi, unapred utvrđenog puta koji je trebalo preći da bi se lično ostvario (zaposlenje, brak, osnivanje porodice) trasiranog puta koji je svako trebalo da pređe, brak, posao i tome slično. Takva vrsta kritike, ponajviše je povezana sa stvaralaštvom grupe *Idoli* koji su tome pristupali na jedan suptilniji način.

"Kod *Idola* je bilo nekog bizarnog humora koji nisi mogao da shvatiš odakle dolazi. Oni su vrlo imali jednu suptilnu kritiku malograđanske svesti kod nas iz svih mogućih sastojaka od slušanja ruskih ploča, tog nekog mirisa pravoslavlja u pozadini i nacionalnog, do neke šlagerske muzike. To je bio svet 1970ih godina i ti si morala tu da živiš da shvatiš to kako se oni zezaju sa poezijom, sa malograđanskim mitovima o večnoj ljubavi, da shvatiš da je to užasno subverzivno bilo, oni su svirali u stvari neku pop muziku koja je uvrnuta, koja ima neku iščašenost, ali je ta iščašenost dosta duboko drala po toj nekoj malograđanskoj svesti".

U radu beogradskih grupa veoma je bilo zastupljeno i obrađivanje situacija iz svakodnevnog života koje su s jedne strane mogle da predstavljaju odraz lokalnosti (kakav je politički sistem u smislu dostupnosti određenih stvari, kakav je život mladih itd.), dok su s druge strane percipirane kroz dimenziju univerzalnosti tema (ljubav, politika, mogućnosti mladih, potrebe mladih i sl.). Međutim, progovaranje o svakodnevnom životu iz perspektive mladog čoveka je naišlo na veliku recepciju među mladima jer su to bile teme sa kojima su se oni u to vreme identifikovali. Sara Koen, razmatrajući koncept "liverpulske zvuka" ističe da je

jedan vid formiranja lokalnosti kada je muzika u pitanju, pri čemu naročito dolazi do izražaja odnos na relaciji muzika – mesto, u tome što se plasiranjem lokalnih izvođača nauštrb velikih zvezda uspostavlja veći stepen identifikacije koja se ostvaruje između lokalnog stanovništva i lokalnih muzičara jer je, između ostalog, realnost koju dele takođe zajednička, što se ne može u velikoj meri reći za odnos idopoklonstva koji publika gaji prema onima koji imaju status velikih zvezda (v. Cohen 1997, 118).

"Znači te frustracije o kojima su oni pevali, mislim 'moje su nebo vezali žicom' ili zajebavanja Kojina na temu nedeljnog pranja stojadina. To je bilo sve nešto što je nama bilo užasno blisko i za svaku od tih pesama si mogao da kažeš 'jao upravo sam ovo htela da kažem'. To je bilo univerzalni jezik za univerzalne probleme koji su bili svuda jednaki".

Međutim, potrebno je naglasiti da se kritika društvenog sistema u okviru koga su mladi u to vreme u Jugoslaviji živeli, nije odnosila na rušenje samog sistema, već više na njegovo preispitivanje u smislu određenja dobrih i loših strana, preispitivanje daljih mogućnosti, zatim pozicioniranje i traženje sopstvenog mesta unutar tih mogućnosti, ispitivanje granica i tome slično. Tim povodom bi ponovo trebalo obratiti pažnju na poziciju sa kojih se to preispitivanje odvija. Ipak, moguće je uspostaviti jednu opšti model koji je podrazumevao stasavanje mladih i svesnih generacija koje su tražile mesto među tim vrednostima i ispitivali granice sistema, odnosno granice svoje slobode istovremeno. Kritika u tom smislu nije bila u tolikoj meri

otvorena i direktna koliko suptilna, tj. nije bilo mnogo pesama koje su otvoreno kritikovale socijalističko društvo, već su se muzičari u većoj meri oslanjali na upotrebu prenesenog, metaforičkog značenja.

"Muzika beogradskog novog talasa je učinila da počneš da razmišljaš o društvu 'mali čovek želi preko crte, preko crte želi ali ne sme'".

"Od onih prvih tema koje se bave našom socijalističkom domovinom, prešlo na naš život u toj domovini. Ja čak imam utisak da iza toga nije stajalo ono što nazivamo reakcionarnim idejama, već jednostavno, pitanje kuda ide tadašnji socijalizam, sa aspekta običnog čoveka koji doživljava da ga negde ograničava, koji vidi da ta veza između, ne znam, obrazovanja i društvene pokretljivosti više nije automatska, koji vidi da sistem ima neke prednosti, ali ima i neka ograničenja, koji bi nešto, ali ne zna šta hoće".

"Svako od nas je nešto razmišljao ko sam ja u ovom životu, šta je ovaj život, šta ja u njemu hoću i da treba da napišem nešto o tome, ma koliko to bilo pretenciozno za nekog petnaestogodišnjaka, mi smo to radili i iz toga se izrodilo nešto".

Momenat osveščivanja je veoma važan motiv u novotalasnoj poetici kao vid izgradnje nekog sopstvenog vrednosnog sistema, koji omogućava da se postane svesna i samosvojna individua koja se neće povoditi za kolektivističkim duhom, već graditi svoju ličnosti i na neki način odbacivati sve ono što ne prepoznaje kao svoje. Muzika je predstavljala svojevrstni kanal za cirkulisanje takve vrste komunikacije između muzičara i publike koji su pripadali

istim ili približno istim generacijama, a što je sa sobom nosilo i sličan pogled na svet, te slične svakodnevne probleme ili radosti sa kojima su se mladi u beogradskoj sredini suočavali.

"To nije izgledalo tako, kao danas kad ti ja kažem borili smo se protiv sistema, ono *rage against the machine*, ne mi smo jednostavno bili klinci koji smo mučeni literaturom, u školskom gradivu, da budeš veran sebi, veran svojim idejama, svom srcu jer ti postaješ svesno biće sa 20, 21. godinom, i osećaš da ovde nešto nije u redu i pišeš u pesmama o tome šta nije u redu".

Međutim, postoji i stav ispitanika da je preveliki komformitet kod tadašnje beogradske omladine stvorio jedan okvir koji nije bio istinski zainteresovan i provociran za dubinsko promatranje društva u kojem se živi, niti njegovo problematizovanje jer za time nije bilo potrebe usled lagodnog načina života koji je veći deo ispitanika tada vodio. Samim tim, pojedine grupe su se bavile svetskim problemima, budući da je to bila jedna od ideologija pank-a i novog talasa, ali koje za podlogu nisu imale domaći, već svetski kontekst. U tom smislu bi se tretiranje takvih tema i njihovo preslikavanje u domaće varijante zapravo moglo posmatrati kao površno bavljenje time što je među ispitanicima označavano i kao "preslikačke varijante", a ne kao nešto što je u tom pogledu originalno. Pevanje o Margeret Tačer u tom smislu referira na Veliku Britaniju, ali i na kompletno prihvatanje britanskog modela pank-a u lokalnu sredinu, pri čemu se prenebregavalo postojanje sve lošije političke i ekonomske situacije u tadašnjoj Ju-

goslaviji, koja je bila karakteristična za to vreme. Jednim delom to se može objasniti i izraženim apolitičkim stavom tadašnjih mladih, koji su i ispitanici izrazili u velikoj meri. Takav apolitičan stav po mišljenju nekih nije mogao da iznedri neku oštriju socijalnu, niti političku kritiku.

"Postojali su *Efektno Defektni* koji su bili punkači i koji su svirali to i pevali.....ne znam, protiv Margaret Tačer, imali tekst 'i ona sranja u Iranu', dočim mislim da 80% ljudi koji su slušali tu muziku, su bili u fazonu 'kakav Iran, kakva Margaret Tačer'".

"Ali ne možemo reći da je on.....ni tekstualno nije bio angažovan. Tad su bile nestašice, ali niko nije pričao to da nema kafe ... nije govorio o tome, ne zato što je....jednostavno nije, ne znam. Politika je bila nešto daleko. Nije bio antikomunistički, ne može se to reći. Ne može se naći politička i socijalan konotacija u Srbiji, u srpskom novom talasu".

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 (*Džuboks*, 18. jul 1980, 13). Tek sa pojavom novog talasa u rokenrolu počele su se obrađivati tzv. "gradske teme" (Kremer 1983, 8). Budući da su i pank i novi talas sa sobom nosili ideologiju društvene kritike i problematizacije postojećih nazora i vrednosnog sistema, bilo je prirodno da se preslika i ta vrsta nastojanja. Međutim, to je u neku ruku bilo prelomljeno kroz lokalnu sredinu koja je sa sobom nosila neke svoje konkretne proble-

me, mogućnosti, nemogućnosti, i sam stepen distanciranosti mladih od svega toga. Nije bilo u velikoj meri izraženo kao što je to bilo u okviru britanske pank scene gde je to predstavljalo žestok odgovor klasnom sistemu i svedenim životnim izborima. Ovde su se muzičari okrenuli prezentaciji svakodnevnog života koji su živeli, što je zapravo bilo predstavljane društvene situacije u mikro perspektivi, kroz ilustraciju različitih niša svakodnevice. Međutim, budući da se to direktno tiče sredine u kojoj su živeli, u ovom slučaju Beograda ili Jugoslavije, nije bilo neuobičajeno da tematski sadržaji novotalasnih pesama budu određeni kao prikaz svakodnevnog života, njegovih ružnih i lepih strana. Šarlova pesma o pranju stojadina govori o "ekonomskoj i socijalnoj situaciji naših dugrađana bolje nego gomila statističkih podataka i izveštaja" (*Džuboks*, 18. jul 1980, 13).

"Daj aj da radimo neke socijalne teme' i sad shvatiš da uopšte ne moraš ... pogledaš sebe, svoju porodicu, komšiluk i piši o tome ... ne o devojci koja je svirala najlepšu etidu sa ružom u kosi, nego jebote kako živi moj komšija. E to je bila revolucija".

Samim tim, velika zasluga novog talasa se među ispitanicima percipira kao talas koji je jasno izrazio jedan urbani identitet. U tom smislu se najčešće navode primeri dve grupe *Bijelo dugme* i *Azra*. Kao što je već ranije pomenuto, rad grupe *Bijelo dugme* se poistovećuje sa ruralizacijom odnosno sa popularizacijom rokenrola među publikom koja ne mora da živi u gradu, odnosno više su nji-

ma bliski nego mladima u gradskoj sredini zbog tema, jezika, načina govora. Takođe, on u svojim pesmama poziva na povratak prirodi, dok se u pesmama *Azre* često nalaze motivi dolaska u veliki grad iz malog mesta, te o problemima koji se na tom putu prilagođavanja mogu naći kroz opsie gradskih situacija, gradskog načina života. Međutim, kao opozit tome se navodi grupa *Azra* koja se označava kao suprotni proces, odnosno kao urbanizacija i u tematskom smislu.

"Tu je Džoni Štulić odigrao vrlo bitnu ulogu. Džoni Štulić je, po meni, odnosno *Azra* uradila suprotno od Bregovića. Bregović je poseljačio rokenrol da bi postao razumljiv, a ovaj je, nekako, rokenrolizovao seljaštvo. Znači on ih je preveo na gradski milje, na gradske situacije. *Azrina* prva tri albuma su veoma bitne novotalasne ploče. On je najviše i uspeo na tom popularisanju, modernizaciji i urbanizaciji Jugoslavije".

Prva pesma koju su članovi grupe *Električni orgazam* napisali bila je pesma "Konobar" koja je bila posvećena jednom konobaru iz kafane *Mornar* u kojoj su često dolazili, a koji ih nije voleo, što predstavlja jedan primer doživljaja svakodnevice izražene u pesmi.¹² Još jedna pesma ovog sastava, pod nazivom "Zlatni papagaj" govori o tadašnjim beogradskim šminkerima koji su bili deca bogatih roditelja, i okupljali se u jednom od prvih kafića u Beo-

¹² Srđan Gojković Gile, "Električni orgazam", *Rok dezerteri* (1990)

gradu – Zlatnom papagaju¹³. Petar Janjatović, rok kritičar, smatra da se "duh Beograda" na prelazu između 1979. i 1980. godine najbolje izražen kroz rad grupe *Idoli*¹⁴. Njihova pesma "Retko te viđam s devojkama" predstavlja primer uvođenja novih tema u muzički repertoar na domaćoj sceni, jer je jedna od prvih (po nekim ispitanicima i prva) koja se dotiče teme poput homoseksualnosti. Tematske inovacije, odnosno progovaranje o nečemu što do tada nije predstavljalo temu javnog govora, izazivale su snažne reakcije kod slušaoca.

"Retko te viđam sa devojkama". E to ja kad sam čuo prvi put, ja sam odlepio, muzički drugačije i totalno je pevao o liku koji je gej, to je sve onako ludilo bilo".

Novi talas u Beogradu: Određenje

Pod određenjem novog talasa u Beogradu u ovom delu podrazumevam analizu predstava koje su o proučavanom fenomenu formirali oni koji su njime direktno bili dotaknuti. S tim u vezi trebalo bi ukazati na različite pozicije koje su uticale na oblikovanje tih predstava, kao i na potencijalne razlike u doživljaju. Najpre bi se mogla istaći

¹³ Srđan Gojković Gile, "Električni orgazam", *Rok dezerteri* (1990).

¹⁴ Petar Janjatović, muzički kritičar, *Robna kuća*, "Novi talas", 2. epizoda.

razlika u smislu uzrasta u kojem su se ispitanici u tom trenutku nalazili. S tim u vezi, razlikujem dve kategorije zasnovane na stepenu formiranosti muzičkog ukusa u skladu sa starosnim dobom. Prvu kategoriju čine mlađi ispitanici koje je novi talas pratio od tinejdžerskih dana do ranih dvadesetih godina (od 12-23 godine). Ovu kategoriju karakteriše niži stepen formiranosti muzičkog ukusa, usled čega bi se mogla označiti kao generacija koje je "odrasla" i oblikovala svoj senzibilitet putem novog talasa. Drugu grupu čine ispitanici koji su se sa novim talasom susreli u svojim dvadesetim godinama, a čije trajanje je obuhvatilo njihove "kasne" dvadesete godine (24-30). Potonja kategorija bi se mogla okarakterisati kao generacije sa već formiranim predstavama o postojećoj rokenrol muzičkoj sceni, kako domaćoj, tako i stranoj, te su stoga novi talas pratili kao jedan inovativan muzički i kulturni oblik, ali ne u tolikoj meri zaslužan za formiranje njihovih muzičkih preferencija. Razlike se mogu potcrtati i u kontekstu toga da li je reč o osobama koje novom talasu pripadaju kao muzičari, publika ili, pak, novinari i kritičari. Materijal koji ovde analiziram čine većim delom mišljenja i pogledi ispitanika, a jednim manjim delom i viđenja novinara beogradskog časopisa *Džuboks*, kao i onih koji su svoje poglede izložili prilikom različitih intervjuova za potrebe dokumentarnih filmova na datu temu. Isticanjem ključnih značenjskih elemenata kojima su se ispitanici služili prilikom određenja novog talasa u Beogradu, nastojim da utvrdim koje značenje je za njih taj fenomen tada imao, a samim tim kako ga danas vide. Trebalo bi napomenuti da se per-

spektive iz kojih se sagledava ovaj muzički fenomen preklapaju (perspektive "nekad" i "sad") i nisu jasno odeljive, međutim, pogled koji dominira je onaj iz koje ispitanici sa današnjeg stanovišta govore o novom talasu i o tome šta je on njima značio u tom periodu. Percepcije se u sadržinskom smislu razlikuju, ali ih je moguće organizovati u veće celine kao što su isticanje novog talasa kao muzičkog fenomena, kao sociokulturnog fenomena, te kao ličnog fenomena. Ove celine bi trebalo posmatrati kao analitičko sredstvo, a ne kao isključiva viđenja ispitanika budući da većina ispitanika novi talas percipira kroz sve tri celine. Vremensko određenje novog talasa u Beogradu, trasirala sam u period između 1980-1984. godine. Kao parametar za temporalno određenje poslužio mi je period osnivanja i trajanja ključnih muzičkih grupa beogradskog "novog talasa"¹⁵ budući da je reč o glavnim akterima tadašnje beogradske novotalasne scene.

¹⁵ Rođenjem novog talasa se 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*. 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, te sam upravo tu godinu odabrala kao parametar za ispitivanje mogućeg "kraja" novog talasa u Beogradu.

Novi talas kao muzički fenomen

Kao što i sam naziv sugeriše, novi talas je osamdesetih godina na beogradskoj sceni (pa i jugoslovenskoj) predstavljao novi izraz, drugačiju formu ispoljavanja određenih stavova. Novotalasni senzibilitet se odnosio na muziku, ali i na šire polje kreativnog načina izražavanja (fotografija, strip, fanzini, slikarstvo, pozorište i sl.). Na taj način i ispitanici posmatraju ovaj fenomen, kao "soundtrack" ove kompleksne pojave koja je donela inovativnost na scenu u okviru koje je "klasičan rokenrol" predstavljao dominantan zvuk. Jedna od ispitanica koja spada u drugu kategoriju prema godinama koje je tada imala, ističe da je "muzika njene mladosti" zapravo u većoj meri rokenrol, onaj koji je prethodio pojavi novog talasa. Stoga novi talas posmatra kao pojavu koja je na nju imala manji uticaj (a samim tim i manji značaj) nego rokenrol, ali koja je ipak bila u određenoj meri interesantna budući da ju je ispratila posećivanjem koncerata i svirki. Sledstveno tome, novi talas određuje u generacijskom smislu, odnosno kao talas novih, mlađih rokenrol muzičara.

"Kod nas ja lično mislim da kažu nju vejev prosto kao novi talas rokera, novi talas muzike. Meni to nije bilo mnogo zanimljivo. Može se reći da je muzika moje mladosti zapravo ta, rokenrol, a ovo sam naravno, išla, slušala, pratila".

Novi talas rokenrol muzičara, u smislu reakcije na postojeću scenu jedan deo njegovih savremenika ocenjuje kao svojevrсно "muzičko osveženje" što samim tim "novu sce-

nu" percipira u pozitivnoj konotaciji. Kao rezultat toga proizlazi viđenje postojeće rokenrol muzičke scene kao "učmale", "prezasićene", scene koja je došla do određene tačke sazicjenja i kojoj treba novi impuls da bi nastavila sa svojim razvojem. Potvrdu takvog zaključka nalazim i u nazivima koji se upotrebljavaju za označavanje novog talasa kao što su "veliki prasak"¹⁶, "svežina"¹⁷, te "silni zalet koji ništa nije moglo zaustaviti"¹⁸. Jedan deo ispitanika takođe novi talas doživljava kao svojevrstan vid eksplozije nadošle energije koja je skupljana godinama. Nemogućnost ispoljavanja te energije u dugom vremenskom periodu, usled nedostatka odgovarajućih mesta okupljanja, klubova u kojima bi se pružila šansa mladim i neafirmisanim bendovima da predstave svoj izraz, a samim tim i mesta na kojima bi se edukovala buduća publika, jedan je od glavnih razloga kojima se može objasniti tako snažan "odjek" koji je novi talas izazvao u kratkom vremenskom periodu.

"Valjda se ljudima skupljala, skupljala energija i onda kad su počeli ti neki prostori, kad je počeo nekakav okvir da se dešava, onda je to grunulo istovremeno - Beograd, Zagreb, Ljubljana, Sarajevo. Na neki način je sve to eksplodiralo".

Da bi određenu pojavu bilo moguće pojmiti kao novu i drugačiju, neophodno je da postoji nešto "staro" u odnosu

¹⁶ Igor Mirković, *Sretno dijete* (2003)

¹⁷ Darko Rundek, muzičar, *Sretno dijete* (2003)

¹⁸ Ivan Piko Stančić, muzičar, *Robna kuća*, "Novi talas" (2010), 1. epizoda

na šta će se ta inovacija identifikovati. U slučaju jugoslovenskog novog talasa prethodno stanje, postojeći dominantni muzički zvuk u rokenrolu činila je "klasična" rokenrol scena koja je uključivala i prve velike rokenrol "zvezde". Odrednica "veliki" upotrebljena je u smislu isticanja nivoa popularnosti koje su određene grupe ostvarile u tom periodu, a koja se može utvrditi na osnovu broja ljudi koji su sa njihovim radom bili upoznati, broja onih koji su intenzivno pratili tu vrstu muzike, posećenosti koncerata, prodanim tiražima, te zastupljenosti u medijima. Personifikacija svega što je prethodilo novom talasu, "zvezda" u odnosu na koje se formirao otklon ka novijim tendencijama, nedvosmisleno je izražena kroz lik i delo sarajevskog sastava pod nazivom *Bijelo dugme*. Članovi ove rokenrol grupe koja je nastala u prvoj polovini sedamdesetih godina, početkom osamdesetih su već završavali status "super zvezda tada pospane jugoslavenske scene"¹⁹. Već kroz to određenje novog talasa kao nečega što je drugačije u odnosu na klasični rok, odnosno nešto što predstavlja "osveženje", "alternativni izraz", "inovaciju" na postojećoj sceni, moguće je uočiti početak identifikacije odnosno značenjskog konstruisanja novotalasnog fenomena u jugoslovenskom kontekstu. Takva identifikacija u odnosu na prethodni rokenrol obrazac ne predstavlja naročitu lokalnu specifičnost, jer su i u Britaniji, muzičari koji su dostigli stadijum rokenrol zvezde doživljavani kao nadmeni, previše izveštačeni, sa velikom količinom opreme što je vodilo u svojevrsni ekskluzivitet, te

¹⁹ Igor Mirković, *Sretno dijete* (2003)

podrivalo početno subverzivni rokenrol stav (v. Lidon 2008, 274), o čemu je već bilo reči. Trebalo bi imati u vidu da se prethodna generacija rokenrola ipak treba razumeti i kao "korenje" na kojima su se potonji muzički oblici razvijali. S tim u vezi, Darko Glavan smatra da zahvaljući prethodnim generacijama koje su rokenrol uvele i popularisale na domaću scenu, on za novotalasnu generaciju, koju naziva "pripadnicima treće rok generacije", već predstavlja sva-kodnevni i sastavni deo života, vrstu "utabane staze" zahvaljujući kojoj su nove generacije lakše mogle da izraze svoje viđenje sveta oko sebe (Glavan 1983, 16).

Stidljive začetke novog talasa jedan od ispitanika vidi u formiranju male grupe ljudi koji su se okupili oko sličnih muzičkih afilijacija, oko izvođača koji nisu u velikoj meri bili zastupljeni među vršnjacima. Međutim, vremenom se taj broj poklonika povećao što je viđeno kao jedan od glavnih preduslova da se nešto može nazvati muzičkim pokretom. Povećanjem broja ljudi koji slušaju određenu vrstu muzike, ostvaruje se šira komunikativnost koja podrazumeva kako veći broj muzičara, tako i veći broj publike, tj. pojedinaca i grupa koji tu muziku prate, slušaju, govore o njoj i samim tim joj omogućavaju postojanje i dalji razvoj. Formiranje jasnog segmenta redovne publike već može da ukaže da je reč o pojavi koja ima specifičnu vrstu značenja za pojedine grupacije mladih. Samim tim muzika (u ovom slučaju novi talas) stiče uslov koji predstavlja nezaobilaznu stanicu na putu razumevanja muzike kao "proizvoda" do muzike kao "proizvođača". Kada se određena pojava, formirana na muzičkoj podlozi, percipira kao po-

kret, onda se već može govoriti o produkovanju značenja na osnovu kojih pojedinci grade ne samo stav prema muzici, već i prema ostalim segmentima kulture i društva, što fenomen čini značajnijom kulturnom pojavom.

"To nije više mala grupa muzičkih ludaka koji vucaraju ploče *Stranglers*-a, *Sex Pistols*-a. To je za mene bio pokret".

Bitna karakteristika koja tvori novotalasni identitet, tj. čini sastavni deo inovativnosti koje je novi talas sa sobom doneo jeste pozicija nezavisnosti od sistema. Kao što je već pomenuto, takvo određenje se poklapa zapravo sa ideologijom koju je prvi put pank doneo, a koja je podrazumevala u idejnom smislu veću samostalnost i slobodu u izražavanju, dok u praktičnom nastupe po manjim klubovima, muzička izdanja manjih diskografskih kuća, samostalno pravljenje omota ploča, plakata i tome slično. Takva vrsta nezavisnosti, koja je podrazumevala i nezavisnost od finansijske podrške zvaničnih gradskih i državnih institucija smatrana je neophodnom kako bi se omogućio što slobodniji i autentičniji izraz. U kontekstu Beograda osamdesetih godina, pojavu novog i autentičnog izraza pratila je i pojava drugačije društvene klime koje je dovelo do preklapanja izražavanja koje je do tada smatrano neuobičajenim, ali i uspostavljanje okolnosti koje su smatrane nemogućim, kao što je samostalno organizovanje svirki novih bendova po salama mesnih zajednica, bez ikakve finansijske podrške od strane neke zvanične organizacije, sa minimalnim reklamnim materijalom u vidu nekoliko samostalno napravljenih i odštam-

panih plakata na običnom papiru. Takva vrsta nezavisnosti, novom talasu je dodala etiketu svojevrsne "ilegale", odnosno fenomena kojim su se probijale postojeće granice unutar tadašnjeg društvenog sistema.

"E to je bio nju vejev, to je bio taj pokret da zaista uradiš nemoguće bez ikakve veze sa državom. To je bila takva energija. Potpuno van sistema. Znači, nikakve veze sa sistemom, niti imamo ploču, niti imamo podršku nekoga".

Pored novina u muzičkom smislu, novi talas je sa sobom doneo i novi način razmišljanja koji se ispoljavao najvidljivije u novoj vrsti imidža kojim se ispoljavala individualnost, ali i pripadnost određenog grupi urbane populacije koja je počela da se okuplja na karakterističnim mestima po gradu. Novi talas je percipiran i kao jedan vid muzičkog pokreta koji je bio oličen u postojanju određene vrste kulturnih karakteristika kao što su karakterističan način odevanja, kao i okupljanje na određenim gradskim punktovima koji su potom bili pepoznati kao mesta na kojima su se okupljali mladi sličnih muzičkih afilijacija.

"Mnogo je optimistički i pretenciozno reći da je to način života, pošto to nije bio način života. Bio je muzički pokret koji je praćen izvesnim izgledom, odlaskom na specifična mesta, al baš nije bila čitava kultura. Nešto između pokreta i najobičnije grupe grupa koje su se pojavile u to vreme".

Kao i u slučaju zapadnog koncepta, i beogradski novi talas se posmatra kao muzika koja je u nekoj vrsti odnosa

sa pankom. U ovom slučaju, novi talas je hronološki određen kao muzika koja je usledila po završetku panku.

"Zapravo novi talas je jedan precizan fenomen. To je ona muzika koja je došla posle panku".

Međutim, predstava o razdvojenosti novog talasa i panku nije jasno percipirana u većini slučajeva što govori u prilog tezi o tome da žanrovska diferenciranost između panku i novog talasa nije bila u velikoj meri presudna prilikom razvoja muzičkih afilijacija. Dakle, muzika se nije prihvatala prema tome kom žanru pripada, nego da li sadrži određene vrednosti na osnovu koje bi se mogla označiti kao muzika "koja se dopada ili ne dopada". To takođe posredno govori o začecima žanrovske izdiferenciranosti koja je pratila čitav taj novotalasni period, a naročito postnovotalasni period, a koja je zastupljena i u slučaju domaće scene. Takvo viđenje ukazuje i na procvat tadašnje muzičke scene, kako svetske tako i domaće, koju karakteriše nagli porast broja izvođača i novonastalih bendova, što je bila delom posledica i samog stava koji se razvio kroz panku i novi talas o slobodi izražavanja, odnosno postojanja mogućnosti da se instrumentata lati svako ko za tim ima potrebu, bez preduslova u vidu muzičkog obrazovanja ili umešnosti na instrumentima, ali i delom zasićenost prethodnom rokenrol stagnacijom.

"Postojali su ljudi koji su aktivnije pratili muziku i ljudi koji su to činili pasivnije. Međutim za sve njih, praktično se smatra-

lo pitanjem manirizma da baš žestoko razlikuju pank od rane elektronike, elektro popa ili nečeg trećeg. Čak nisu postojali neki jasniji žanrovski nazivi. Šta je *Clash*? Da li je *Clash* pank bend, dab bend, ska? Ljudi koji su slušali pank, slušali su i ska".

Novi talas kao sociokulturni fenomen

Veći broj ispitanika novi talas sagledava kao sociokulturni fenomen odnosno posmatra ga neodvojivo od društvenih i kulturnih prilika koje su karakteristične za Zapad, kao i za Jugoslaviju u to vreme. U tom pogledu novi talas može biti predstavljen kao muzičko "buđenje", ali i osvešćenje u društvenom smislu. Taj razvitak svesti se ogledao u društvenoj kritici, zatim razvoju i naglašavanju specifičnog urbanog identiteta, kroz prihvatanje jedne nove etike u sviranju i razmišljanju. Ta etika je podsticala razvoj individualnog izraza, nauštrb kolektivismu koji je bio karakterističan za tadašnju socijalističku sredinu kakva je bila jugoslovenska. Samim tim, novi talas se može smatrati novim fenomenom. Lokalnost se s tim u vezi percipira kroz stepen prihvaćenosti, obaveštenosti u određenom trenutku, obaveštenost o onome što se dešava na Zapadu. Definisanje i razvoj same scene je takođe zavisio od intenziteta uticaja usvojenih "spolja". Kroz poređenje sa prethodnom rokenrol scenom koja je percipirana kao "zaostala" u smislu velikog vremenskog raspona koji je morao da prođe da bi strani hit postao hit i u Beogradu, novotalasna scena se u tom smislu predstavlja kao pozitivan napredak u tom smislu, pri čemu se ta razlika svela na minimalno vreme. Novi talas sagledan kroz

lokalnu prizmu dobija obrise autentičnog muzičkog i kulturnog fenomena, koji je kao takav prihvaćen i od strane domaće publike. Autentičnost se u velikoj meri generiše iz specifičnih sociokulturnih prilika, kao i značenja koja mu njegovi protagonisti dodeljuju. Različito političko uređenje, društveno strukturiranje, ali i kulturno zaleđe u smislu pripremljenosti sredine za prihvatanje takve vrste inovacije, predstavlja ju okvir unutar koga se razvijao novi talas u Beogradu.

"Mi smo uvek i bili ogledalo nečeg što se dešava napolju, s tim što se to ogledalo različito prelamalo u ono vreme".

Postoji određeni broj ispitanika koji na pojave kao što su pank i novi talas ne gledaju kao na lokalne fenomene, već pre svega na zapadne fenomene. Ti muzički uticaj su vidljivi i u lokalnoj sredini, ali ih ispitanici u svojim iskazima doživljavaju pre kao pokušaj imitacije Zapada, nego kao odgovor na prilike u lokalnoj sredini. Novi talas se na taj način posmatra kao direktan uvoz sa Zapada, a lokalna specifičnost se ogleda u tome što novotalasni fenomen uobličio samo u muzički uticaj, dok se ideologija koja je to pratila na Zapadu ovde nije "primila" u velikoj meri.

"To se jednostavno u muzičkom smislu dogodilo u Engleskoj, krajem sedamdesetih godina, što je negde bilo provocirano nezadovoljstvom mladih ljudi i stanjem njihovih tih potreba za buntom, pa se kod nas prelilo, ali mi se čini da se na ovim prostorima to prelilo, pre svega, u muzičkom smislu".

Jedno od objašnjenja zašto se ideologija nije u potpunosti prenela u jugoslovensku sredinu trebalo bi potražiti u ši-

rem društvenom kontekstu. Tu bi se mogli nazreti prvi obrisi specifičnosti ovog muzičkog oblika na domaćim prostorima. Naime, novi talas se, kao i pank, smatra nečim što se velikim delom zasnivalo na problematizovanju klasno podeljenog društva, kao što je bilo britansko društvo u tom periodu. Međutim, kako je SFRJ u tom trenutku bila država sa socijalističkim uređenjem, odnosno zemlja u kojoj se težilo jednakosti svih građana odnosno besklasnosti, jasno je da novi talas nije mogao da predstavlja takvu vrstu viđenja. Originalnost se posmatra kao muzički oblik nastao u sadejstvu sa lokalnom sredinom, odnosno kao odgovor ili vrsta reakcije na postojeću društvenu stvarnost. Tu je ponovo reč o upotrebi, odnosno na koji način se novi talas upotrebljava u lokalnom kontekstu kroz specifična značenja koja mu se utiskuju od strane lokalne publike i muzičara.

"Ne može se reći, nije on bio originalni muzički pravac za Jugoslaviju. Imao je on originalne recimo kao *Haustor* i to. Beogradski novi talas je bio na toj sisalici iz engleske muzike. Ništa ja tu njega ne omalovažavam, ali kad sam ja svirao u *Urbanog Gerili*, nije da smo kopirali u smislu da smo plagirali, mi smo se oblačili kao što su se oblačili engleski bendovi, mi smo pravili stvari da liče, ne da liče kao da je plagijat, nego u fazonu tih bendova. Tako da ne možemo da kažemo da su uslovi u zemlji iznedrili novi talas. Ovo je bila kao socijalistička zemlja, besklasno društvo, nije to mogla sad da bude neka klasna stvar".

U tom smislu novi talas nastao na ovim prostorima još jedna ispitanica doživljava kao nedovoljno autentičnu muzičku i kulturnu formu.

"Mada sam odlazila u *SKC*, čula, odlazila u *Akademiju*, ali meni to....nisam osećala tu autentiku".

Među nekim ispitanicima je primetan i jedan vid veće identifikacije sa stranom nego sa domaćom muzičkom scenom. Veća zainteresovanost za stranu muziku bi se mogla jednim delom objasniti i manjom dostupnošću takvog zvuka, budući da je u tom periodu protok informacija bio u daleko manjoj meri fluidan nego što je to danas slučaj. Inostrani muzički idoli su se retko mogli videti na koncertima u Beogradu, pa i regionu, što je ostavljalo malo mesta za "susret". Nepostojanje video spotova je svelo tu mogućnost na povremene radio emisije, ploče, televizijske emisije ili časopise u kojima je bilo moguće pročitati kritiku albuma, nastupa ili, pak, videti sliku omiljanih izvođača. Samim tim to je predstavljalo nešto izazovnije (ali i stvar prestiža), dok su domaće grupe bile nešto što je bilo "dobro", "interesantno", ali ne u tolikoj meri kao strano budući da je bilo nadohvat ruke, stalno prisutno kroz česte koncerte, nastupe, probe, ali i međusobna druženja.

"Ja sam voleo strani nju vejev. Kad si klinac, onda si neki nadobudan i buntovan, onda nisi hteo da slušaš ono.....pa dobro, voleo sam ja i *Orgazam*, ali onda smo mi već njih poznavali, slušao sam ih sto puta i nisam ja mogao sad da se oduševljam. To je bilo super, ja sam to čuo i pre nego što je izašlo jer smo išli kao klinici, pobegnemo iz škole pa gledamo te probe, pa koncerte. Onda sam ja sve te stvari znao i ranije nego što će da se objave i ne mogu da kažem da sam ludeo za tim. Više sam slušao stranu, ali išao sam na koncerte domaćih, voleo sam *Film* recimo".

Jedan broj ispitanika otvoreno je iskazao i naglasio veliki uticaj koji je britanska muzička scena imala na lokalnu publiku i na razvoj specifičnog muzičkog ukusa među njom, odnosno sklonosti ka britanskim novotalasnim grupama. Isticanje svog tadašnjeg opredeljenja koje je bilo okrenuto ka inostranstvu, predstavlja svojevrstan identitetski pokazatelj, ali govori i o mestu koje je muzika imala prilikom samoidentifikacije ispitanika. Takav vid podele svojih muzičkih opredeljenja na "stranu" i "domaću" muziku, karakterističan je za obe kategorije ispitanika, kako starije, tako i mlađe, te u tom pogledu nema razlika koje bi mogle biti objašnjenje uzrastom. Međutim, čak i oni ispitanici koji prednost daju stranoj muzici, smatraju vrlo bitnim momentima društvenog života posete koncertima uglavnom lokalnih grupa, što ukazuje na dve stvari. Prvi zaključak koji bi se iz toga mogao izvesti jeste da Beograd nije bio vidljivo mesto na mapama turneja aktuelnih svetskih sastava, te samim tim nije bilo puno prilika da se lokalna publika susretne sa britanskim ili američkim izvođačima koje su voleli da slušaju. Takođe, to je prouzrokovalo i visok stepen upućenosti u dešavanja na domaćoj muzičkoj sceni, bez obzira na nivo naklonjenosti prema muzici koju su prezentovale lokalne grupe.

"Odmah da kažem da nisam nikad kupovala ploče domaćih izvođača i da je meni muzika bila nešto što dolazi iz Engleske, ali je tu bilo grupa na čije sam ja koncerte rado išla, i beogradskih i zagrebačkih".

"Ja sam malo slušala domaću muziku. Ja sam odrasla na stranoj muzici".

Određeni broj ispitanika novi talas percipira kao društvenu kritiku, odnosno kao izražavanje stava o društvu u okviru koga su tada živeli, a koji je podrazumevao određeni kritički odnos prema različitim situacijama koje su činile sastavni deo svakodnevice, ali i promišljanje nedostataka vladajućeg jednopartijskog sistema, koji je ograničavao pluralitet mišljenja, što je bilo u suprotnosti sa ideologijom individualizma koja je pratila pojavu panka i novog talasa i činila njihovu srž. Sa takvim načinom razmišljanja i izražavanja kroz muziku, došlo je do pomeranja granica i osvajanja određenih sloboda u svakodnevnom životu. Samim tim je moguće i percipirati novi talas kao pomeranja postojećih granica društva, uvođenjem jedne drugačije perspektive i ideje o tome kako bi svet trebalo da izgleda.

"U neku ruku su se onda pojavili bendovi kao deo te jedne kulturno disidentske tradicije i svi su progovorili iz te pozicije, to je moja teza. U neku ruku, taj naš rokenrol je odjednom postao aktuelan, zato što je dobio dublji društveni smisao jer su ti ljudi na metaforičan način, progovarajući iz pozicije mladog čoveka, u suštini iskritikovali žestoko ono što je neki društveni *status quo* u tom trenutku, vođen jednom partijom".

Buđenje društvene svesti kod mladih ljudi prema nekim ispitanicima figurira kao ključni identifikacijski marker novog talasa, dok je muzika samo zvučna podloga i modalitet izražavanja tog stava. To bi se možda moglo označiti i nekim buđenjem mladih u smislu sagledavanja i kritičkog posmatranja društva i kulture u kojoj žive, odnosno buđenje iz one apolitičnosti koju su svi izražavali. Međutim, to buđenje

iz apolitičnosti ne mora da znači zainteresovanost za politiku u smislu želje za postajanjem dela političkog sveta odnosno zauzimanjem aktivne političke uloge (kao npr. članstvo u partiji), već pre označava osećaj da bi trebalo da postoji više mogućih opcija, da je potreban jedan drugačiji, alternativni izraz sa kojim bi se mlade generacije identifikovale i koji bi prepoznale i usvojile kao nešto svoje, pošto se sistem zapravo izjednačavao sa generacijom starijih. Aktualnost odražena u kritici društvenog sistema se verifikuje i poređenjem sa Londonom koji važi za maticu novog talasa čime se lokalni novi talas u tom smislu dobija na vrednosti i autentičnosti dovodeći se u približnu ravan sa izvornim oblicima. Iako ideja kritike društvenog sistema putem muzike (punk i novi talas) nije bila nešto novo, u smislu lokalne tvorevine, ali se novi talas može smatrati autentičnim lokalnim fenomenom jer je upravo reč o upotrebi tog fenomena u lokalnoj sredini, kao što je već bilo reči u slučaju rokenrola. Naime, u tome se i ogleda značaj toga jer je novi talas u jugoslovenskoj sredini bio odgovor na specifični sociokulturni kontekst koji je u tom trenutku postojao. Kao reakcija na to, novi talas samim tim postaje autentičan lokalni fenomen jer na specifičan način se oblikuje kroz sadejstvo sa tom sredinom, a to je najviše izraženo kroz teme koje su se u pesmama obrađivale, kao i jezik na kome su muzičari komunicirali sa publikom, o čemu će biti više rečeno nešto kasnije.

"To nije bila samo muzika, daleko od toga, muzika je bila samo *soundtrack* toga. To je bilo buđenje svesti. Samo je London bio jači od nas, bili smo jači i od Berlina, Minhena, Brisela, Pariza".

Još jedan vid specifičnosti novog talasa u lokalnoj sredini se odnosi na rađanje urbane svesti koja je stajala nasuprot ruralnoj perspektivi sa kojom je bio izjednačavan tadašnji mejnstrim rokenrol čiji se kao glavni primer uzima sastav *Bijelo dugme*. Urbanost se takođe ogledala u tome što su te nove generacije koje su bile nosioci novog talasa u SFRJ bila gradska deca, deca rođena i odrasla u velikim urbanim centrima tadašnje zemlje (Beograd, Zagreb, Ljubljana, Novi Sad). Samim tim, oni su se identifikovali sa svime onime što sa sobom nosi život u velikom gradu, problemima, prednostima, manama, načinu izražavanja.

"Međutim ovde, stvar se zove novi talas jer se tako zove i tamo, ali podrazumeva odjednom jednu eksploziju koja je mnogo bitnija. Buđenje tog urbanog pre svega, jer pričamo o ljudima koji su prava deca asfalta, koji su Beograd, Zagreb, Ljubljana naravno, Novi Sad, tek kasnije Sarajevo".

Kao i u slučaju novog talasa koji je dolazio sa zapadne muzičke scene, i ovde je zastupljen stav po kome novi talas predstavlja i jednu novu vrstu stava koja se odnosi na umeće sviranja i način izražavanja. Jedan od ispitanika novi talas povezuje sa promenom stava prema virtuoznosti muzičara, što je krenulo još od pankaa što se može okarakterisati kao ne toliko jasno podvajanje pankaa i novog talasa. Nova etika koju je novi talas sa sobom doneo je sagleđana u pozitivnoj konotaciji jer je novi talas predstavljao revoluciju u mogućnosti izražavanja i samoj formi u kojoj je to izražavanje trebalo da bude predstavljeno.

"Bilo je jasno da je to bio jedan jak zahtev da nađeš svoj put, i da budeš odgovoran praktično sam sebi, da nekako po svojim moralnim merilima meriš druge ljude, pa i sebe i da se na neki način ne povodiš za onim što grupa govori, da se nikako ne povodiš za kolektivističkim duhom koji je tad bio opštevažeći i sveprožimajući, kroz sve pore društva".

"Odjednom smo ukapirali da mi možemo da pravimo bendove, da nam je to dozvoljeno, nema veze što ne umem da odsviram akord, dozvoljeno mi je sad ovim novim, novom etikom. S te strane je meni novi talas nešto najlepše što se dogodilo u muzici. Jedna potpuna revolucija, jedno oslobađanje".

Novi talas predstavlja novinu kod nas u društvenom i muzičkom smislu ne samo zato što je počelo da se govori o nekim stvarima koje do tad nisu bile zastupljene niti tretirane na taj način, nego što je postalo donekle dozvoljeno da se o tome govori od strane vlasti. Takav stav bi se mogao objasniti shvatanjem tadašnjeg sistema kao jedne mekše verzije socijalizma koja je vremenom sve više popuštala pa je samim tim bilo mnogo toga toleriano ili makar u manjoj meri i manje strožije kažnjavano. Samim tim vlast je zapravo svesno ili ne pravila prostor za nastanak jednog novog, autentičnog vida izražavanja putem muzike.

"Tako da kod nas novi talas jednostavno zaista predstavlja nešto novo. Predstavlja novo i u društvenom smislu, zato što se govori o nekim stvarima o kojima se ranije nije govorilo. Predstavlja novo što je dozvoljeno da se o tome govori".

Novi talas iz perspektive časopisa *Džuboks*

Muzičku bazu u procesu formiranja novotalasne muzičke scene u Beogradu, 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 nastojanju da uvidim na koji način su novinari *Džuboksa* pratili i percipirali ovu scenu, koliko pažnje su joj posvećivali, u analizu sam uvrstila brojeve časopisa izašlim u periodu od 1979-1981. godine. Budući da je reč o određenju novog talasa, akcenat sam stavila na njegove početke te u skladu sa time je i moje opredeljenje za ovakvu periodizaciju članaka koje razmatram.

Razvojem muzičke kritike, odnosno načina na koji se sagledava rok muzika, po ugledu na svetski poznate časopise, razvijala se i kultura slušanja određene vrste muzike. Kao što je radio predstavljao zvučni odabir muzičkog urednika, tako su i muzički časopisi u određenom smislu oblikovani da pruže informacije, muzičke top liste, recenzije albuma, kritike koncerata, intervju sa muzičarima, domaćim i stranim i na taj način formiraju ukus svojih čitalaca. Praćenjem *Džuboksa*, kao i zagrebačkog časopisa *Polet*, bilo je moguće pratiti i usvajati nove informacije iz sveta muzike. Veliki uticaj na formiranje same scene imali su i novinari ovog časopisa budući da se na osnovu njihovih kritika i recenzija, izveštavanja određena grupa mogla istaći kao vred-

na, što je u tom smislu predstavljalo značajnu perspektivu jer je ovaj časopis bio redovno čitan širom Jugoslavije.

"O tim medijskim suporterima, prva tačka je *Studio B*, druga tačka je *Džuboks*, jedna ogromna, jedna muzička novina sa ogromnim tiražem, sa odličnim novinarima, i vrlo čudna ekipa novinara. Tu je recimo Davor Butković koji je sada u Jutarnjem listu, pokojni Saša Stojanović 'Pisma iz Londona', koji je svakog meseca davao pregled muzičke scene u Londonu. Znači to su te bitne medijske tačke."

"Taj *Džuboks* je formirao stav mladih, tu šta piše da je dobro, ti si dobar, čao Jugoslavija je tvoja, ideš gde hoćeš. Ako te tu popljuju i ismeju ...".

"E ja sam kupovala taj *Džuboks* stalno, tačno sam znala kad izlazi i ono, prvi dan kad izađe".

"Štampa, na primer, to su neverovatni tiraži. Jedan *Džuboks*, isključivo muzički magazin, malo nešto film, isto dobra sekcija. Ali imaš tu ... bila je bitna i zagrabačka omladinska štampa tzv. Oni su bili najbrži. *Džuboks* izlazi dvonedeljno, ovi nedeljno i na primer odmah imaju intervju, recenziju ploče, guraju nešto. Mirko Ilić je radio naslovne strane i onaj Kordelj, oni su bili ta zagrabačka ekipa koja je bila još manja".

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). Samim tim što se predstave tadašnje muzičke scene zasnivaju na isticanju nedostataka muzičara novog opredeljenja, kao i publike koja to prati, a pritom je reč o 1980. godini, ponovo se može potvrditi već izneto zapažanje da je novi talas predstavljao fenomen koji se u lokalnoj sredini brzo razvio i nestao. 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, potcrtan 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). Kako bi naglasili učmalost i neinventivnost scene kritičari *Džuboksa* ističu kako mladi i dalje slušaju "muziku od pre deset godina" (*Džuboks*, 29. februar 1980, 20). Time se takođe naglašava odklon od muzike koja bi se mogla okarakterisati kao deo postojeće rokenrol scene što je vidljivo i kroz razmišljanja samih ispitanika.

Kroz narative ovog časopisa, moguće je uočiti da se novi talas zapravo percipira najpre u smislu određenja novih tendencija u popularnoj muzici, među šta spada i

pank, pa se tako često termini pank i novi talas javljaju zajedno. Međutim, ipak to ne treba da znači da su tretirani kao istovetni koncepti. Često se može naići na članke u kojima se pank prikazuje u kvalitativnom i hronološkom smislu odvojeno od novog talasa, u smislu prethodnika. Samim tim možda bi se moglo reći da je isprva novi talas upotrebljavan kako bi se njima iskazale nova strujanja na domaćoj muzičkoj sceni koja su najpre obuhvatala pojavu pank grupa i formiranje publike koja voli tu vrstu muzike, da bi se potom prihvatila i pojava grupa koje se nisu mogle okarakterisati kao "čist pank" pa su samim tim novi talas kao termin počeo da se koristi za označavanje tih grupa koje su pripadale novoj muzičkoj struji, ali nisu bile čist pank već nešto za šta nije postojao tačan naziv. U *Džuboks* diskursu na primer, novi talas predstavlja nešto pozitivno, inovativno, progresivno, predstavlja preko potrebnii 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. Tako novi talas 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 "tvrđog 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 novotalassne etikete iako je upravo to ono što je dalo identitet njihovom paketu. Članovi grupe *Električnog orgazma* su jed-

nom prilikom istakli kako su oni rok bend a ne nju vejv i da se pod tim terminom danas svašta podrazumeva, gotovo sve što se pojavi: "Pa to je grozno, u novi talas ljudi kod nas sve trpaju, 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 vejva 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 svojevrсна 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. Takođe ukoliko se za formiranje domaćeg novog talasa uzme 1980. godina, kada su objavljeni prvi singlovi i albumi perjanica beogradskog novog talasa, a već krajem te godine se govori o prezasićenosti tim terminom, moglo bi se zaključiti da je on dostigao izuzetno brzu rasprostranjenost. Manji otklon prema novotalasnoj etiketi i sopstvenoj identifikaciji kroz taj koncept, su iskazali Idoli te se iz intervju 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).

Na osnovu iznetih viđenja, značenjska višeslojnost koju poseduje fenomen novog talasa u Beogradu predstavlja

odliku na osnovu koje se lokalni novi talas može uporediti sa onim što taj termin podrazumeva na Zapadu. Međutim, okolnosti u kojima se on u lokalnoj sredini formirao, čine ga u tom smislu autentičnim. Novi talas u Beogradu i u tadašnjoj Jugoslaviji predstavlja jedan širi kulturni fenomen koji pored muzike obuhvata i različite načine za ispoljavanje kreativnog naboja. Novi talas se mora posmatrati u smislu jednog šireg talasa koji je zahvatio različite segmente kulturnog života u Beogradu, koji čine njegov sastavni deo kao što su razvoj fanzina, pojava prvih grafita, fotografije, dizajn omota ploča, razvoj diskografije, prva predstavljanja na televiziji, kao i nova kretanja u pozorištu i književnosti čime se zapravo izražavao taj novi senzibilitet koji je označen zbirnim imenom – novi talas (Kremer 1983, 8). Kao što je jedan od ispitanika istakao, muzika je tu najvažniji činilac, soundtrack svega toga, ali ne i jedini. Idejna osnova koja prati određenje novog talasa, sačinjena je od težnje za razvijanjem autentičnosti i kreativnosti, kako u muzičkom smislu, tako i u pojavnom, zatim od potrebe za otklonom od postojeće rokenrol scene koja je najčešće doživljavana kao "uspavana" ili "jednolična", ali i za uvođenjem novih vrsta sloboda u postojeće okvire društvenog sistema, uvođenjem novog pogleda na svet, shvaćen u užem i u širem smislu. U užem smislu pojam "novih sloboda" odnosio se na mogućnost da se javno iskaže određeno kritičko viđenje društva bez većih posledica, ali i proširen opseg delovanja nezavisnog od podrške zvaničnih institucija (npr. organizacija svirki). Novi talas je i u lokalnom kontekstu neodvojiv od priče o pojavi pr-

vih pank sastava, kao i o začecima žanrovskog diferenciranja koje u početku i nije bilo u velikoj meri zastupljeno (otud i nejasne granice između pank i novog talasa).

Recepcija pank i novog talasa u Beogradu

Prethodno je bilo izneto na koji način su savremenici novog talasa doživeli samo značenje ovog fenomena, u koje vremenske okvire ga smeštaju, kao i kako se odnose prema njegovoj sadržini. Da bi neki fenomen bio sagledan sa više strana neophodno je pratiti njegovo prihvatanje od strane jednog dela ljudi, koji su činili njegovu publiku, ali uzeti u obzir i stav zvaničnih institucija u tom pogledu. Na taj način sagledavam stav diskografskih kuća zvaničnih prema novom talasu, ali i države prema tom fenomenu. Recepciju u tom smislu posmatram kroz dve kategorije, kroz delovanje pojedinih zvaničnih institucija što se reflektovalo na mnoge segmente razvoja novog talasa, od kojih ovde izdvajam naklonjenost velikih diskografskih kuća, kao i osnivanje i rad *Komisije za šund*, dok sa druge analiziram nivo popularnosti koju je novi talas istvario među slušaocima. Dakle, nastojim da utvrdim na koji način se može govoriti o popularnosti novog talasa, da li popularnost u tom smislu znači broj ljudi koji su tu muziku slušali i pratili, njenu zastupljenost u medijima ili pak, upoznatost ljudi sa tom muzikom i sposobnošću da prepoznaju neke osnovne izvođače i sa tim talasom ih povežu. Prilikom identifikovanja određenog fenomena, neophodno

ga je uvek pozicionirati u širi kontekst. U slučaju novog talasa, širi kontekst predstavlja šire shvaćen pojam pop muzičke scene. Da bi se utvrdila popularnost novog talasa, potrebno je uzeti u obzir i ostale stilove muzike koje su se u to vreme nalazile u okviru scene, njihovu zastupljenost u medijima i to uporediti sa slikom o novom talasu.

U jednom članku iz *Džuboksa* tvrdi se da su na pank u našoj sredini najbolje reagovali tinejdžeri i mladi intelektualci (*Džuboks*, 23. maj 1980, 8). Reakcije javnosti bi se najbolje mogle opisati kroz reakcije na promenu fizičkog izgleda mladih koji su se okrenuli panku i novom talasu i u tom pogledu se distancirali od prethodnog hipi imidža koji je u to vreme već imao dublje korene u beogradskoj svakodnevnici. Ono što je primetno u tom smislu jestu reakcije javnosti u smislu iznenađenja ili šoka takvim izgledom koji je podrazumevao uglavnom kratko potšišanu kosu, ponekad obojenu u drečavo zelenu, roze ili plavu boju, zatim odevanje koje je podrazumevalo kožne jakne sa rajsfješlusima i tome slično. Sam izgled Beograđana zahvaćenih novim talasom biće detaljnije predstavljen u poglavljima koja slede, međutim na ovom mestu pružam delimične obrise kako bih objasnila reakcije javnosti kroz analizu ispitanika i njihovih doživljaja svega toga.

"Mi smo izazivali pažnju i doživljavali razne provokacije zbog sopstvenog izgleda. Naravno to je sve benigno prema onome što se danas dešava, ali onda je to bilo, za jednu još uvek konzervativno društvo, veliki šok. Jer mi nismo bili više oni hipici, koje su valjda zvali 'drogeraši', nego nisu znali gde da nas spakuju jer smo bili uredno potšišani svi".

Reakcije javnosti bi se mogle razvrstati u smislu različitih perspektiva koje su stvarale neki svoj utisak o panku i novom talasu. Neka vrsta otpora, prema mišljenju ispitanika se prvo stvarala od strane starijih, autoriteta, kao što su roditelji, zatim profesori u školama, zatim od strane vlasti, ali i od strane vršnjaka koji nisu bili tolerantni prema ideji alternativnog izgleda i načina ponašanja. Otpor određenih vršnjačkih grupa je išao čak i do postojanja želje za fizičkim obračunom sa pankerima ponajviše zbog njihovog vidljivog vizuelnog identiteta koji je bio upadljivo drugačiji i odudarao od dominantnih vrednosnih normi.

"Prvi otpor je išao naravno kod kuće, od roditelja, drugi otpor bi doživljavao u institucijama društva, škola, gradski prevoz itd, treći otpor je išao od vršnjaka koji nisu prihvatili, to prevashodno na nivou izgleda. Otud je bilo uobičajeno za pankere da dobijaju batine, to nije bilo ništa posebno, nema osobe kojoj se to nije dogodilo jer su postojale grupe koje su jurile pankere, koji su bili zapravo ideološki vaspitani da veruju u jednoobraznost, i u ideju da je sve što ja ne razumem neprijatelj sa kojim se treba obračunati po svaku cenu".

"To je interesantno, u tim nekim periferijskim delovima grada ljudi te ne osporavaju toliko, ti si im ipak neki komšija, a u centru grada možeš da sretnoš razne silose koji su u fazonu ti mu smetaš, vizuelno ga nervira, ti ga izbacuješ iz takta što si drugačiji toliko".

U medijima određeni pojedinci takođe nisu blagonaklono gledali na pojavu i širenje pank kulture u beogradskoj sredini. Početkom 1980. godine, u *Džuboksu* je vođena vi-

šemesična korespodencija i debata sa autorom jednog članka iz *Radio Tv Revije* koji se protivio panku smatrajući ga "prljavom muzikom", te vidom "javnog vređanja publike" (v. npr. *Džuboks*, 28. mart 1980, 18). Jedan od pokazatelja da je vlast bila na oprezu u pogledu pojave panku i novog talasa kao nove forme izražavanja mladih u Beogradu, jesu i povremena privođenja pankera u policiju na informativne razgovore. Takva vrsta opreza gradskog SUP-a, između ostalog, rezultirala je i sačinjavanjem dokumenta pod nazivom "Informacija o pank pokretu i pojavama vezanim za ovaj pokret u Beogradu"²⁰. Na osnovu saznanja do kojih je autor ovog članka došao, taj dokument bi se mogao okarakterisati kao svojevrsan presek gradske pank scene početkom osamdesetih godina. U njemu se nalaze podaci o razvojnem putu rokenrola, analiza ključnih stranih grupa, ali i dokumentacija o privođenim licima, prekršajnim prijava koje su se podnosile protiv pojedinih osoba, kao i spiskovi predmeta koji su im tom prilikom oduzimani, a koji su predstavljali materijalizaciju pank kulture (bedževi, fanzini, poster, časopisi). Jedan od inspektora koji je u to vreme radio, u intervjuu za nedeljnik *Vreme*, naveo je nekoliko razloga zbog kojih su beogradski pankeri bili privođeni. Reč je bilo najviše o novoj vrsti izražavanja putem ispisivanja grafita i parola po zgradama (što je gradska vlast tumačila kao uništavanje tuđe imovine), kao i sve češćoj pojavi kukastih

²⁰ "Beogradski pank. Pogled iz narodne milicije". Miloš Vasić, *Vreme*, 13. 12. 2007. Dostupno na: <http://www.vreme.com/cms/view.php?id=546227>, 25. 1. 2012.

krstova što je povezivano sa neonacističkim idejama. Nekoliko ispitanika sa kojima sam razgovarala rad beogradske policije posmatra kao vrstu otpora koju je vlast i država iskazivala prema pojavi pank kulturea, a sećaju se i informativnih razgovora na koje su i sami bili pozivani. Teme tih razgovora su se obični ticale opravdavanja sadržaja plakata koje su lepili kao najava svirki svojih grupa, a koji su obično sadržavale provokativnija grafička rešenja. Takođe su bili problematizovani pojedini tekstovi pesama, odnosno od članova tih grupa je zahtevano da se ti sporni stihovi dodatno tumače i tome slično.

"Ja se sećam tada je bio jedan inspektor za pank. Svi smo išli na informativne razgovore kod njega. On sad pokušava da shvati šta je to pank, i sad on nas ispituje. A ispituje otprilike tako što naravno vidi plakat, a plakat je uvek provokativan, mi smo imali neke totalno lude, na ivici, kako da kažem, totalnog neukusa u smislu nekog grafičkog rešenja, ali naravno da bi bio provokativan. I on onda naravno nas zove, pa ispituje gde je taj plakat umnožen".

"Beogradska policija je u tim organizovanim racijama hapsila pankere po ulicama, obično izazvana ili motivisana nekim bezveze razlogom. Tako smo i razumeli da to sve ipak i nije igra i da ako mi sedimo sa 15 godina u kancelariji policijskog inspektora i on nas ispituje 'šta ste mislili sa ovim stihom, a šta sa ovim', nego da sve to zajedno radi vrlo sličnu provokaciju u lokalnom miljeu i da se to uredno samoupravno socijalističko društvo i njegova uredna samoupravna socijalistička omladina jako uznemirava nad tim šta se tu valja i šta se to dešava među klincima".

Kontrole i opreznost na državnom nivou su se odnosile i na nazive grupa. U tom svetlu je dobar primer beogradska grupa *Bezobrazno zeleno* i jedan njihov neostvareni nastup. Naime, članovi ove grupe su ugovorili nastup u Sarajevu 1984. godine u vreme održavanja Olimpijade, međutim odlukom određenih struktura na vlasti, grupa je usled političkog tumačenja naziva grupe označena kao nepodobna, te je svirka morala da bude otkazana.

"Mi smo imali dogovor da sviramo za Sarajevo, Olimpijada kad je bila, 1984. i dan pred svirkom nam otkazu zato što je komisija neka rekla *Bezobrazno zeleno*, *Zetra*²¹ zeleno, da nismo muslimanski ekstremisti. To nam je rekao tip koji nas je zvao, organizator".

Kontrole su se protezale i kroz različite komisije koje su bile povezane sa diskografskim kućama. U to vreme u Beogradu postojala je velika izdavačka kuća *PGP RTB*. Jedan od ispitanika se prisetio svog iskustva odnosno nemogućnosti da izda album za tu diskografsku kuću jer se *SUB-NOR* (Savez udruženja boraca Narodnooslobodilačkog ra-

²¹ *Zetra* je velika sportska hala za sportove na ledu, izgrađena na Koševu, u Sarajevu, za potrebe olimpijade 1984. godine. Bila je ofarbana u zeleno. Postoje i teorije prema kojima puno ime zapravo znači Zelena transversala što aludira na ideju geopolitičkog organizovanja i povezivanja muslimana sa ovih prostora sa muslimanima širom sveta, naročito arapskih zemalja. U tom kontekstu se može tumačiti i zabrana sviranja grupe *Bezobrazno zeleno* u Sarajevu.

ta) nije složio sa time. Kao glavni razlog tome, našli su se stihovi pesme koja je bila zamišljena kao ljubavna pesma koja je trebala da oslika razilaženje jednog para i da pritom iskaže emocije koje se u tim prilikama javljaju, a koji su, međutim, protumačeni kao pesimističko razmišljanje što su članovi ovog udruženja ocenili kao nepovoljno po socijalističku omladinu.

"*Petar i Zli Vuci*, nama nije izašao album zbog toga što se SUBNOR nije složilo. Imali smo jednu jedinu ljubavnu pesmu, jednu jedinu, čiji je refren bio 'jer svet samo ludake rađa, ne veruj nikom, veruj samo sebi' i to došlo na kontrolu, hoćemo da snimamo za *PGP RTB*, oni nam vrate i kažu ne može da vam izađe album, nije u redu da socijalistička omladina razmišlja tako pesimistički".

Međutim, pojedini ispitanici smatraju da je država ipak pružala prostor mladim rok bendovima. Jedan od takvog oblika podrške bila je i nagrada *Sedam sekretara SKOJ-a*, koju je dodeljivao Savez Socijalističke Omladine. To se može tumačiti u dvostrukom smislu. S jedne strane moglo se posmatrati kao svojevrsna kulturna politika države koja je omogućavala da postoje i alternativni vidovi izražavanja, dok sa druge strane neki nalaze objašnjenje u tome što je na taj način država zapravo stavljala pod kontrolu i kanalisala mlade. Tako se može posmatrati organizacija mnogobrojnih omladinskih festivala pod pokroviteljstvom istog Saveza Socijalističke omladine, a na kojima su nastupali i pank i rok sastavi, između ostalih. Jedan od najpoznatijih festivala te vrste jeste Omladinski festival u Subotici.

"Recimo postojala je nagrada *Sedam sekretara SKOJ-a* i to je davao Savez Socijalističke Omladine. I on je davao recimo grupi *Leb i Sol, Pankrtima*, dao je da li i *Šarlu*. Kao da je država odlučila da pusti te neke napredne, nije na primer pustila da odluči da nagradu dobije neki pevač narodne muzike, nego da dobijaju ti rok bendovi".

Kao jedan oblik državnog nadzora muzičke scene tokom osamdesetih godina oličen je i u osnivanju i radu *Komisije za predlaganje gramofonskih ploča*, koja je popularno nazivana kao *Komisija za šund* organizovana pri Republičkom komitetu za prosvetu, kulturu i fizičku kulturu (Kyaw 2009, 85). Rad ove komisije, mnogi ispitanici ne smatraju naročitim vidom cenzure, ali je opet bila specifični način da se stvaralaštvo mladih stavi pod određenu kontrolu. Zadatak članova ove komisije bio je da prepoznaju ono što je kič i šund od ponuđenog snimljenog materijala koji je čekao na objavljivanje, te da onda donesu odluku šta bi moglo da se podvede pod umetnost, a šta ne. Ono što je označavano šundom bivalo je dodatno oporezivano i za posledicu je imalo objavljivanje te ploče po višoj ceni, što je predstavljalo dodatni teret grupama.

"Država nije bila navikla da u to vreme, kako da kažem, da se bavi rokenrolom kao bilo kakvim ozbiljnijim fenomenom. Kič, šund to je bila nevolja koja finansijski opterećuje kupce, jer tada poskupljuje album".

"Nije postojala cenzura kao cenzura, ali je postojalo nešto što se zvalo šund. Tako je na primer, zbog prilično jednostavnih

tekstova "O je" *Škripca* je proglašeno za šund i bilo je nešto skuplje. Onda se *Jugoton* naravno izborio i bila je opšta povika u javnosti "zašto bi to bilo", ali taj neki recenzent, znači nisu bili cenzori, već su bili recenzenti, je otprilike ocenio da to ne zadovoljava neke umetničke kvalitete".

Popularnost novog talasa

Jedan od pokazatelja stepena recepcije i adaptacije novog talasa u lokalnoj sredini predstavlja i određenje popularnosti tog fenomena. Međutim, popularnost i sama po sebi predstavlja problematičan koncept, a samim tim i utvrđivanje stepena popularnosti nije jednostavan posao. U ovom radu popularna kultura, a samim tim i popularna muzika se tretira kao specifičan kulturni segment koji je na određeni način upotrebljavan u lokalnoj sredini i kroz tu upotrebu na različite načine određen. Samim tim istraživanje popularnosti na koje se u ovom delu osvrćem ne predstavlja statističku analizu slušanosti ove vrste muzike, već analizu značenja koja konceptu novog talasa kroz procenjivanje njegove popularnosti ispitanici pružaju. Shodno tome konceptu popularnosti u slučaju novog talasa prilazim kroz uspostavljanje klasifikacije na osnovu odgovora dobijenih od vinovnika i učesnika u novotalasnoj sceni.

Najčešće polazište na koje su ispitanici oslanjali u svojoj proceni popularnosti novog talasa jeste kriterijum brojnosti, međutim taj doživljaj brojnosti je na različite načine percipiran. U nekim slučajevima se brojnost upotrebljava

da se njome označi posećenost koncerata, zatim upoznatost ljudi sa postojanjem novog talasa (što nužno ne znači i njegovo prihvatanje), zastupljenosti u medijima. Takođe, ono što se može smatrati lokalnim karakteristikom jeste određivanje novog talasa kao relevantnog fenomena kroz praćenje rada grupe *Bijelo dugme*. Određeni broj ispitanika smatra da novi talas ne može biti posmatran i označen kao popularan u to doba, već pre kao predmet interesovanja i okupljanja manje grupe ljudi, što se opet određuje na osnovu kriterijuma brojnosti kao ključnog.

Jedan od ispitanika ističe kao pokazatelj popularnosti novog talasa jednostavno organizovanje svirke tada mladih bendova, koji uspeju da bez neke veće reklame okupe oko 600 posetilaca.

"Mi napravimo neverovatne svirke gde smo zvali i druge bendove iz svog vremena, i pazi za današnje pojmove to je neverovatno, da mi prodamo 600 karata recimo, sa pet plakatića na A4, fotokopiranih i zalepljenih kod *Jugotona*, *PGP-a*, tu u Makedonskoj i ne znam gde".

Neki ispitanici popularnost novog talasa izjednačavaju sa pojmom masovnosti koju ilustruju u izuzetnoj posećenosti koncerata najpoznatijih grupa novog talasa, koji su svoje koncerte pravili u većim prostorima. Međutim, veći je broj onih koji popunjenost koncerata posmatraju u okviru kapaciteta koji je u to vreme imao *Studentski kulturni centar* kao glavno mesto okupljanja. U tim okvirima, novi talas zaista i predstavlja popularan fenomen što se takođe ilustruje nemogućnošću da se uđe i prisustvuje odre-

đenim koncertima usled velikog broja posetilaca, koji su nadmašivali realne kapacitete sala u kojima su se svirke organizovale.

"Masovnost je bila ogromna. Naši bendovi, komercijalniji koji su iznikli iz tog pokreta, *Prljavo kazalište*, *Azra* itd. oni su imali ogromnu, prodavali ogromne sale."

"Ako pričamo u terminima popularnosti, to su bili bendovi koji su uvek punili SKC, tu vrstu sala, to su nekad i više dana, ok, ali su to bili prostori za hiljadu-dve ljudi".

"Onaj prvi veliki koncert u SKC-u, kad su bili *Idoli*, *Šarlo*, *Orgazam*, valjda *VIA Talas*, ja tamo nisam uspeo da uđem, zakrčena je ulica bila, potpuno zakrčena. Tapkaroši su prodavali karte po četiri puta većoj ceni, a nijedan od tih bendova, u tom trenutku, nema ploču".

Popularnost se u kontekstu novog talasa mogla očitavati i kroz postojanje ideje o tome da je reč o sceni koja ima sve više bendova, gde stalno se formiraju novi bendovi i scena vrlo živo raste. Popularnost se može okarakterisati i kao veliki broj domaćih grupa, čime se ukazuje da je ovaj fenomen našao plodno tle u lokalnoj sredini i da ima svoju publiku. Na taj način teče transformacija ka lokalnom fenomenu. Povećanje broja bendova, pratilo je i otvaranje novih mesta na kojima su bendovi nastupali. Samim tim se popularnost očitava kod jednog dela ispitanika kroz svest o postojanju velikog broja bendova, mesta za sviranje, a samim tim i često organizovane svirke.

"Jeste, pa jeste bilo popularno i bilo je puno.....ja se baš sećam da sam išao ovom istom ulicom i da sam čuo sa dva ili tri mesta svirke iz nekih rupa, podruma. Bilo je milion grupa, bendova i otvarala su se mesta nova za svirke i bilo je puno svirki".

"Bila je većina tada za to. Ti bendovi su apsolutno imali publiku i oni su mogli da žive od prodaje ploča. U to doba je to funkcionisalo".

Stepen rasprostranjenosti i prihvaćenosti novotalasnog fenomena za određeni broj ispitanika nalazi i u sagledavanju osamdesetih godina kroz podelu na prvu i na drugu polovinu. Kao što je već pominjano, novi talas je svojim dolaskom, kako u svetu, a tako i kod nas, postavio uslove za žanrovsko bujanje muzičke scene i za nastanak različitih muzičkih pravaca, odnosno kako bi to neki odredili usitnjavanje ili diferenciranje scene. U tom smislu jedan deo ispitanika sagledava popularnost novog talasa kao preduslov za popularnost koju će taj talas izazvati u drugoj polovini osamdesetih godina. To se odnosi na dve polovine osamdesetih godina. Naime, period prve polovine osamdesetih bi se mogao posmatrati i kao period pojave i širenja novog talasa koji nije popularan u većoj meri. Međutim, novi talas iz prve faze je zapravo uticao na to da se to progura u mejnstrim, takva vrsta muzike pa da se odvija u drugoj polovini osamdesetih jedna vrsta prekompozicije te da se tek tad razvija sve veća popularnost. Dakle novi talas predstavlja određenu osnovu koja će u velikoj meri uticati na potonje bendove koji će u drugoj polovini osamdesetih ostvariti veliku po-

pularnost. Na taj način novi talas posredno se može smatrati uticajnim fenomenom.

"Znači novi talas nije imao tu vrstu popularnosti koju su posle svi ovi bendovi dobili, ali je bio temelj na različite načine za sve to. Bilo da su ljudi iz tih bendova pravili kasnije komercijalnije stvari, komercijalnije ne mislim muzički nego prosto koje su se bolje prodavale tipa umesto *Šarla Ekatarina*. Bilo da su pod tim uticajem nastajali bendovi koji su bili popularni, kao što je *Bajaga i instruktori*, ili će se menjati ti bendovi iz tog talasa, kao *Film*. Ili će, u krajnjoj liniji, pod uticajem novog talasa se menjati, ova stara škola kao što su *Riblja čorba*, i pre svega *Bi-jelo dugme*"

Prema nekima, popularnost novog talasa se može oceniti i kroz upoznatost ljudi sa time te sa pozitivnom konotacijom koji je novi talas sa sobom nosio. Samim tim bilo je pitanje važno da li se poznaju osnovne grupe novog talasa, nešto poput opšte kulture što znači da je generalno to bilo pozitivno vrednovano i da je muzika generalno, a preko nje i novi talas predstavljalo važno sredstvo identifikacije, odnosno izgradnje svoje ličnosti. Bitno je naglasiti i činjenicu da su svirke koje su bile organizovane u Studentskom kutlurnom centru, koji se navodi kao jedno od glavnih koncertnih prostorija, i mesto okupljanja kako muzičara, tako onih koji su bili zainteresovani za muziku zapravo bilo besplatno, što je možda jednim delom razlog tolike raširenosti među mladima. Kako nije bilo mnogo mesta za izlazak u to vreme, SKC je ujedno predstavljao nezaobilazno mesto, a kako je bio

novotalasne orijentacije, mnogi mladi su se upravo tu muzički obrazovali.

"Pa jeste. Mislim ali nije to bilo sad ona *Bitls* histerija, niti je bilo.....mislim svi su znali ko je, šta je, svirke su bile posećene. Ali veliki deo toga je bilo za džabe. Posle je bilo za pare, ali veliki deo je bio za dž u SKC-u".

"Recimo to 1984-1986. *Talking Heads* su za grupu ljudi predstavljali opšte mesto. Znači doslovno ko god je išao u tadašnju XIV, VIII, V, eventualno III, I, ko je iole držao do sebe, nije želeo da se definiše kao 'ljakse', slušao je to, odnosno tvrdio je da to sluša".

"E sad opet, s druge strane, imamo i onu priču kao u razredu svi slušaju rokenrol, a dvoje slušaju narodnjake pa to kriju, ali ti što slušaju rokenrol tu imaš 30% *ABBA*, ne znam 25% Zdravko Čolić, i onda ovaj mali segment posvećenih. Sad ti nekom da pričaš o grupi *Joy Division* 1979. i 1980. godine".

"Između 1980-1982., ti si bio poslednja džiberčina ako nisi znao raspored pesama na prvoj strani grupe *Clash*, ako nisi pre-sljučao ovo ili ono. To je bilo apsolutno preovlađujuće, to je bilo kao pre deset godina turbo folk, samo to, ti nemaš ništa drugo, jer ako nisi to, ti si *out*, tebe nema nigde jer to su bila dešavanja. Izlaziš jednom nedeljno na koncert, koncerti u gradu su novotalasni, sviramo mi, smorio se ne smorio se, ti tamo izlaziš.

Važan vid popularizacije novi talas doživljava i kroz upliv u svet medija, konkretnije televizijskog i radijskog programa. Kako je u to vreme izbor radio i televizijskih

stanica bio sveden na nekolicinu, o čemu će nešto više reći biti kasnije, ljudi su gledali i slušali ono što je bilo dostupno, a kako toga nije bilo puno, bili su okrenuti ka onome do čega su mogli doći, skromnom izboru izvora. Od trenutka kada je novi talas dobio i svoju vizuelnu formu kroz televiziju, veliki deo ljudi je sa tim bio upoznat.

"Tako da ta 1981. godina predstavlja zapravo izlazak na svetlo dana i u tom trenutku to je i vrlo popularno. E sad zašto je popularno, ja ne mogu da znam. Činjenica je da postaje popularno, da se vrte stvari ali činjenica je da se stvari vrte naravno tamo gde mogu da se vrte, državni radio, državna televizija jer nema ničeg trećeg"

Interesantan pokazatelj popularnosti novog talasa za mnoge ispitanike predstavlja promena orijentacije rokenrol zvezda, grupe *Bijelo dugme*. Nešto slično tome, navodi i Kateforis kada objašnjava kako se stupanje novog talasa u mejnstrim vode može posmatrati kroz uticaje koji su vidljivi u radu nekih grupa koje izvorno ne pripadaju ovom muzičkom zvuku, ali su njime inspirisani (Cateforis 2011, 40). Naime, sastav *Bijelo dugme* je percipiran kao sastav koji je pratio trendove, pa su se tako u momentu procvata novog talasa na jugoslovenskoj sceni, članovi ove grupe preorijentisali ka tom impulsu, uneli izmene u svoj imidž, uveli neke elemente (ska) koji se karakterišu kao znak novog talasa. U tom smislu se najviše referira na njihovu pesmu "Ha, ha, ha" sa albuma "Doživjeti stotu" koji je bio objavljen 1980. godine. Kao razlog promene u muzičkom i imidžu grupe se navodi svest o tome da je novi talas postigao određeni stepen popularnosti, da je oformio publiku koja je spremno

prihvatila takav vid muzičkog izraza, koji se razlikovao od dotadašnjeg, te ukoliko je neko imao nameru da ostane u muzičkom vrhu, morao je tome da se prilagodi.

"Al pazi, znaš kad se vidi da je nju vejv ovde imao zamah? Kad je Bregović reformisao *Bijelo dugme*. Kad ti čuješ ska, on je u žaketiću, ima neku kosicu kao neki novi romantizam i plinka na gitaru ska 'Svi marš na ples' ili kako se zove. E to je dokaz da je to bio relevantan fenomen, i odgovor na ono tvoje pitanje da li je to bilo popularno među ljudima. Sad tebi to ništa ne znači, ali je uzeo na tom snimku *Fender Telecaster* gitaru koja ima taj tanak plinkav zvuk koja je bila omiljena u ska i nju vejv i pank vreme. Imaš tu onaj prangija zvuk koji opali onako jako, kako da kažem. Tačno menja i gitaru".

"Ako su se *Bijelo dugme* i Goran Bregović nakačili na to, šta reći dalje jebi ga. Oni su se ošišali za onaj album 'Doživeti stotu' i kao sviraju nju vejv. Ako je on kao već tada veliki i mega se nakačio na to, to ti onda govori da jeste to u jednom trenutku stvarno bilo, ali ne predugo".

Pored ljudi koji smatraju da se novi talas može smatrati popularnim fenomenom, druga grupa ispitanika pod popularnošću podrazumeva velike tiraže, odnosno veliku brojnost kako u pogledu publike, tako i objavljenih ploča u smislu tiraža. Ukoliko se to uporedi sa onime što je predstavljalo ostatak scene, dolazi se do toga da je to bio mnogo manji broj, nego oni koji su slušali neku drugu vrstu muzike.

"Dakle, ne da nisu svi slušali pank ili novi talas, nego je to zapravo slušala jedna strašna manjina. Ono što jeste činjenica je da je u to vreme pank prodro u mejnstrim upravo zbog tog nekog

šok kvaliteta koji je sa sobom nosio i zbog tog jednog specifičnog anti-društvenog i nekog kontrakturnog, jako ljutog, radikalnog stava i to je onako uznemiravalo duhove".

"Iz današnje perspektive, ako pričamo o zemlji koja je imala 22 miliona stanovnika, to je bilo minorno, to je jako mali segment ljudi. Ako uzmeš da je Beograd u tom trenutku imao tipa milion i trista hiljada, a oko ovoga svega se vrtu tu par hiljada ljudi".

Tako postaje važno sagledati širi kontekst u okviru koga se posmatra popularnost i prihvaćenost novog talasa u našoj sredini. Ako se referira samo na gradske sredine, u njima je u velikoj meri bio zastupljena ovakva vrsta muzike među određenom grupom ljudi. Ukoliko se neko kreće u tim krugovima, to mu se čini mnogo značajnijim nego što to zaista i jeste, međutim, ukoliko se izađe iz tog kruga shvati se da tu postoje i drugačiji vidovi muzičkog opredeljenja koji su masovniji. Samim tim, novi talas je nešto što je tipično urbana pojava, vezuje se za gradove pa se samim tim popularnost može meriti u tim okvirima. Van tih okvira on ne zavređuje veliku popularnost, niti važno mesto u individualnim ili kolektivnim identifikacijama.

"Meni je bilo prilično jasno da to koliko god živahno, kvalitetno, eventualno značajno u par najvećih gradova, da to ne dobacuje izvan toga. Ti kad sravniš tih godina ko je od narodnjaka koliko prodavao, videćeš da su to uvek drastično veći tiraži. Što znači da je te publike uvek bilo više, samo što je mi nismo videli jer tada nije baš bila takva osmoza selo-grad, odn. nisu gradovi bili toliko poseljačeni pa se nije dešavalo da ti u istim halama gde rok grupe, domaće i strane imaju po 5 i više hiljada ljudi na

koncertima, da nastupaju i narodnjaci. To je počelo da se dešava u drugoj polovini 1980ih".

"Pa ja lično mislim da nije. Popularnije je, čini mi se, sada nego onda. Jer u onom periodu su izleteli Bajaga, koji nije sigurno novi talas, i *Plavi orkestar*, koji opet nije novi talas, koji su postali veliki i popularni bendovi".

Mejnstrim zvuci na beogradskoj muzičkoj sceni

Širi kontekst za sagledavanje popularnosti novog talasa predstavlja i obuhvatniji pogled na dešavanja u okviru domaće muzičke scene u tom trenutku, podrazumeva i pogled na ostale muzičke pravce koji su u tom smislu bili zastupljeni. Na osnovu iskaza ispitanika, pokušala sam da izdvojim one izvođače ili stilske orijentacije koje su percipirane kao dominante, kako bi se dobila šira slika u okviru koje je svoje značajno mesto zauzimao i novi talas. U tom kontekstu pominjem i pitanje izdavačkih kuća od kojih se kao najvažnije ističu *PGP RTB* u Beogradu i *Jugoton* u Zagrebu. Dok je *PGP* percipiran kao "konzervativna izdavačka kuća", dotle je nasuprot njoj *Jugoton* bio doživljavan kao daleko "otvorenija" i "savremenija" kuća. Takva vrsta konotacije ne čudi ukoliko se uzme u obzir podatak da je sva novotalasna izdanja koja se smatraju simbolima beogradske novotalasne scene, u prvom redu kompilacije *Paket aranžman* i *Artistička radna akcija*, kao i albumi domaćih novotalasnih grupa *Električni orgazam* ("Električni orgazam", 1981), *Šarlo akrobata*

("Bistriji ili tuplji čovek biva kad", 1981) i *Idoli* ("Odbrana i poslednji dani", 1982) izdao zagrebački *Jugoton*.

Tri struje u svetu domaće muzike koje su paralelno sa novom talasom ispunjavale zvučni etar Beograda, bi se mogle označiti kao "novokomponovana narodna muzika", "zabavna muzika" i ono što se smatralo pod "mejnstrim rokenrolom". Zoran Janjetović, razmatrajući narodnu muziku u socijalističkoj Jugoslaviji, uspostavlja razliku između novokomponovane narodne i izvorne narodne muzike. Pod novokomponovanom narodnom muzikom ovaj autori podrazumeva muziku "koju stvaraju pojedinci s imenom i prezimenom, sa ciljem zabavljanja publike i ostvarivanja zarade" (Janjetović 2010, 63).

Dakle, kao što je već nekoliko puta do sada isticano, domaća muzička scena početkom osamdesetih godina nije u velikoj meri bila žanrovski podeljena. Međutim, sa pojavom novog talasa dolazi do veće diferencijacije u tom pogledu. Kao prvo, rokenrol je produbio svoja značenja. Naime, pod rokenrolom se sada počelo podrazumevati kako dotadašnja rokenrol muzika koja je iz perspektive novih generacija počela da se označava kao "klasični rokenrol", zatim i novi talas, kao i pank. Jedan od prvih spojeva publike kada je reč o muzičkim ukusima ostvarila je grupa *Bijelo dugme* u pogledu popularizacije rokenrola, te pridobijanja i onog dela publike koja je do tada smatrana publikom narodne muzike. Time, rokenrol s jedne strane postaje popularizovana muzička forma, dok s druge strane to kod određenih urbanih grupacija izaziva otklon usled nemogućnosti da prihvate takvu vrstu identifikacije koja odražava njihov

pogled na svet. U tom smislu moglo bi da se govori o "mejnstrim rokenrolu" koji je u percepciji ispitanika otelotvoren kroz dve popularne grupe - *Bijelo dugme* i *Riblja čorba*. Njihova popularnost se najviše ističe kroz ukazivanja na tiraže u kojima su albumi ovih grupa štampani i prodavani, kao i broja publike koja je do poslednjeg mesta ispunjavala najveće koncertne hale.

"Onda je gradska omladina nekako prevladala i taj gradski model je postao zarazan širom Jugoslavije, mislim postojali su novokomponovani narodnjaci i 1970ih godina, ali mladi su odjednom preko *Bijelog dugmeta* upoznali se sa rok muzikom. *Bijelo dugme* je nekako napravilo varijantu rokenrola koja je razumljiva ljudima koji slušaju narodnjake".

"Ovde i dalje u celoj toj priči što se zbiva i medijski i to, ovde *Riblja čorba* hara u istom tom trenutku, paralelno. Stadion, hale Pionir i ostalo"

"*Riblja čorba* proda recimo 300 hiljada albuma, Neda Ukraden proda 600 hiljada albuma, a *Idoli* npr. prodaju 18 hiljada. Vrlo grubo ti to pričam, ali 20 puta više je 'Zora je svanula' nego 'Moja si' ili 'Kenozoik' ili tako nešto, to je ... ovaj na stadionu, oni u SKC-u".

Kao značajnu vezu mladih i narodne muzike predstavlja pojava fenomena zvanog *Lepa Brena* početkom osamdesetih godina, ali i promena imidža brojnih pevača novokomponovane narodne muzike²² pod uticajem rokenrola. To se

²² V. npr. Stojanović 1988.

u prvom redu odnosilo na ženski deo odnosno na pevačice narodne muzike koje su počele da se udaljavaju od imidža "devojke sa sela" i da preuzimaju određene modele kojima bi iskazale svoju "modernost". Budući da je kao reper modernosti u manjim sredinama uvek nešto što dolazi iz zapadnih centara, stoga ne čudi opredeljenje za elemente iz popularne muzike odnosno rokenrola kao simbola urbanog i modernog načina života. Takav trend je bio zastupljen i kod muških izvođača, doduše u manjoj meri u početku. Delovi rokenrol ikonografije koji su bili preuzimani od strane narodnih pevača bili su duga kosa, naočare za sunce, zlatne pantalone, zvoncare itd. Međutim, ono što je u tom smislu bitno napomenuti jeste da narodna muzika u tom trenutku, prema mišljenju ispitanika, ne zauzima veliki deo medijskog prostora, uprkos tome što takva vrsta muzike okuplja daleko veći broj publike nego, na primer, rokenrol.

"Narodna muzika ne postoji do pojave Lepe Brene. To je 1982. Tu prvi put ta narodna muzika dobija taj influens iz rokenrola. Recimo Hašim Kučuk Hoki ima dugačku kosu i naočare za sunce, pa onda Zorica Brunclik, ona tad prvi put nastupa u nekim odorama glem roka, znači to su prvi da oni izlaze iz tog svog okvira 'muzika za prelo'. Pazi tad je folk muzika andergrund u stvari. Ljudi ga vole, ali ono je medijski anderground. Recimo Poselo, to je puno, više nego što napuni *Električni orgazam*. Tu pevaju ovi *Južni vetar*, to je prepuno, Hala Pionir, ali to mediji ne registruju".

"Zorica Brunclik je u to doba, sredinom 1980ih izgledala kao *Labelle*, neviđen projekat, sva obučena u srebro, to je taj ne-

ki proboj koji je neverovatno bio, priličan raskid sa tradicionalnim što je bilo do tada. Pa Dragana Mirković, Lepa Brena pa 'čačanski rokenrol', to je sve približilo taj mejnstrim koji je izlazio iz roka preko *Bijelog dugmeta*, sa narodnjacima. Na kraju su se oni spojili u jedan prilično uspešan brak".

"Pa mislim, kako da kažem, sećam se da se Halid Muslimović tad pojavio sa onom belom šiškom, pa je to bilo svi, ceo mejnstrim je krenuo da nosi tu belu šišku, Lepa Brena se pojavila. Neke najrazličitije pevaljke i neki krajnji neukus i naravno ono što je bio muzički izbor te SFRJ, a to je bio onaj festivalski, onaj šlagerški od onog hrvatskog Oliver Dragojević, do ovih naših Miki Jevremović.....mislim takve budalaštine".

Kada je reč o sagledavanju i vrednovanju narodne muzike, ispitanici su pokazali jak otklon prema tome objašnjavajući ga velikim kulturnim razlikama između onih koji su slušali tu vrstu muziku, i njih koji su bili opredeljeni ka panku i novom talasu. Narodnjaci se u tom pogledu označavaju kao "drugi" i potpuno neprihvatljivi od strane "nas", tako da se to može posmatrati kao paralelna egzistencija različitih muzičkih stilova i preferencija koje se nisu mešale. Takođe se ističe na koji način je to u društvu u kome su se kretali doživljavano kao neka vrsta sramote, nešto što se javno ne pokazuje čak iako se iskazuju neke preferencije u tom pravcu. To zapravo predstavlja svedočanstvo da su muzičke preferencije sa sobom nosile jedan širi identifikacijski identitet, koji je u sebe uključivao i kulturne vrednosti koji leže u osnovi te muzike. Muzika je u svemu tome bila određeni *soundtrack* za kulturne vrednosti i vrednosne si-

steme koji su se iza toga nalazili i koji su bili vrlo važni u identitetskom prepoznavanju za ispitanike.

"Mi smo mislili da postoje jake kulturne granice koje su nepremostive, da ne možemo mi i taj Tozovac iz tog našeg vremena ili Lepa Brena, da su to apsolutno, ne paralelni svetovi, nego zaista paralelni univerzumi".

"Tad je bio blam apsolutni ići na svadbu i tamo se daviti sa nekom muzikom, oblačiti se kao pevaljka itd, to nije postojalo uopšte. Dakle znalo se, to seljaci rade, a mi koji slušamo normalnu muziku, mi ne radimo".

"Bilo je čudno da neko zna neke reči od nekog Šabana Šaulića ili tako nešto. Kakav crni Toma Zdravković za standard za tužnu muziku, to nije postojalo, ja sam to posle čula. Nije bilo ono ti naručiš pesmu u kafani pa znaš reči. To je bilo nepojmljivo nama".

Pojedini ispitanici smatraju da je u to vreme u pankerskom i novotalasnom okruženju i disko muzika bila percipirana u negativnoj konotaciji, te da im ona takođe nije bila u velikoj meri bliska. Takođe se, u kontekstu narodne muzike uspostavlja razlika između starogradskih pesama koje su prihvatljive, i novokomponovanih varijanti koje su bile u potpunosti odbačene.

"Nula, apsolutno nula. Ono što su sada narodnjaci, u kontekstu u kome pričamo je bio disko. Imao si u razredu recimo nas 30, bilo ih je 5-6 koji su se furali na disko i to onako bez blama, hoće da budu lepo obučeni, da muvaju ribe, dobre ribe su u disko klubovima a ne ove vaše pankerke, i onda on kupuje disko ploče a

mi ga gledamo kao džiberčina poslednja. Narodnjaci nisu postojali. One narodnjake 'od izvora dva putića' si čuo samo onda ako ti se neko iz provincije ženi pa odeš jednom godišnje na svadbu".

Kada je reč o zabavnoj muzici ili "pop mejnstrimu" kako ga deo ispitanika određuje, najčešći primeri su Zdravko Čolić, zatim grupa *Zana, Novi fosili*. Uprkos činjenici da ni ova vrsta muzike nije visoko vrednovana među ljubiteljima novog talasa, u smislu da se oni sa njom nisu mogli identifikovati, u poređenju sa narodnom muzikom dobija pozitivnije ocene.

"Mejnstrim, Zdravko Čolić je uvek bio Zdravko Čolić, uvek on kad izda, volele su ga devojke, punio je stadione".

NOVOTALASNI BEOGRAD: KREIRANJE KULTURNE PREDSTAVE GRADA

Međudodnos između muzike i mesta, kao što je već bilo reči, predstavlja dvosmernu putanju. U prethodnom delu, prezentovan je način na koji se u kontekstu novog talasa i Beograda, može govoriti o lokalizaciji muzike, odnosno o razvijanju njenih karakterističnih odlika. Međutim, ukoliko se ima u vidu druga strana tog procesa, odnosno teza da i muzika poseduje sposobnost da utiče na razvoj osećaja lokalnosti, moglo bi se postaviti pitanje na koji način je novi talas muzikalizovao ovaj grad? Pod muzikalizacijom prostora podrazumevam formiranje osećaja lokalnog identiteta, osećaja lokalnosti (u smislu sopstvene identifikacije sa time), kao i predstave o lokalnosti (konkretno predstave o Beogradu toga doba) koje se temelje na novom talasu kao lokalnom fenomenu. Lokalnost se u kontekstu novog talasa i Beograda uspostavlja i konstruiše na tri ravni, koje su međusobno prožimajuće, međutim, ovde ću ih posmatrati kao "odvojene ravni" za potrebe analize. Najpre je reč o lokalnosti shvaćenju u najužem smislu, odnosno o kreiranju i označavanju novotalasnog prostora unutar samog grada. Potom, identitet Beograda, kao novotalasnog me-

sta, dalje se gradi na jednom širem polju, odnosno kroz komparaciju i nijansiranje značenja na međugradskom nivou. Najzad, identitet Beograda se gradi u kontinuiranom posmatranju "sebe" kroz poređenje sa "većim drugim" a to je Zapad, shvaćen kao matica modernosti, urbanosti, popularne kulture, a samim tim i novog talasa. Na analizu ove tri identitetske ravni primeniću Regevljevo viđenje dvostruke autentičnosti. Kako se identitet uvek gradi kroz odnos prema nekome ili nečemu, tako se i novotalasni Beograd gradi kroz odnos prema više elemenata. Ukoliko se krene od najmanjeg ka najvećem elementu, to bi moglo da se predstavi na sledeći način. U okviru rokenrol scene novi talas stoji nasuprot klasičnoj rokenrol sceni, zatim na širem polju, novi talas se ogleda spram šireg muzičkog spektra kao što su novokomponovana narodna muzika i zabavna muzike, pri čemu najviše dolazi do izražaja podeľjenost po principu urbano – ruralno. Zatim se prelazi na veću ravan, te beogradski zvuk počinje da se gradi kroz percepciju sarajevskog zvuka, zagrebačkog zvuka, slovenačkog zvuka. Potom se formira jedan širi spektar značenja kada se u identifikaciono polje uvede i Zapad, pri čemu se misli na vrstu kulturne i vrednosne odrednice, a ne geografske tj. raspoređenosti u fizičkom prostoru. U tom pogledu, ističe se dvostruki identitet kada je Beograd u pitanju. S jedne strane postoji izražena svest da je lokalna sredina nešto što je daleko manje (površinski, po naseljenosti, ali i u smislu kulturnog, privrednog, tehnološkog razvoja) te se stoga Zapad doživljava kao "centar sveta" dok je Beograd "periferna oblast". Takva vrsta poređenja

u vrednosnom smislu određuje gradsku topografiju kroz formiranja stava i doživljaja pojedinih gradskih delova. Međutim, ono što je posebno naglašeno i kao karakteristično za taj period, to je pomeranje periferije bliže centru u smislu upućenosti u najnovija dešavanja, česta međunarodna putovanja, ali i razvoj sopstvene scene sa autentičnim pečatom. Tim redosledom će biti predstavljen proces koji sam označila kao "muzikalizacija prostora", najpre kroz sagledavanje najužeg konteksta, odnosno izgradnje lokalnosti unutar samog grada, zatim u odnosu na druge tada značajne urbane centre, i naposljetku kroz komparaciju sa Zapadom. Namera mi je da ukažem šta za ispitanike znači novotalasni Beograd, na koji način ga konceptualizuju, ali i kojim mehanizmima se ispitanici služe prilikom konstruisanja takve predstave.

Radi dopune "slike" Beograda osamdesetih godina, ukazala bih najpre ukratko na par ključnih momenata u okviru razvojnog puta ovog grada, u smislu toka njegove urbanizacije. Beograd, u periodu posle Drugog svetskog rata, beleži izuzetan porast broja stanovnika. Istraživanja ukazuju da je u rasponu od 1953. do 2002. godine brojčano stanje stanovnika Beograda više nego udvostručeno i to najvećim delom usled velikih migracionih talasa na relaciji selo – grad (Rašević, Penev 2006, 82). U hronološkom smislu posmatrano, ta migracijska kretanja je moguće sagledati i kao tri talasa. Prvim migracionim talasom smatra se period od 1948-1961. godine, koji u kvalitativnom smislu karakteriše "obnova stambenog fonda i privrednih kapaciteta" (Selinić 2005, 183). U tom periodu je

i započeta igradnja jednog potpuno novog naselja – Novog Beograda. Drugi talas je usledio u rasponu od 1961-1971. dok se kao treći migracioni talas izdvaja period od 1971-1981. godine. Jedan od osnovnih razloga usled kojih se odvijalo naglo naseljavanje Beograda kao administrativnog centra tadašnje države SFRJ, jeste proces industrijalizacije, odnosno prelazak jugoslovenskog društva iz agrarnog u industrijsko (Selinić 2005, 184).

Mapiranje gradskih tačaka: Novotalasni gradski prostor

Poimanje određenog mesta predstavlja proces konstruisanja i rekonstruisanja značenja koja se tom prilikom u nje-ga utiskuju. Stoga "osećaj mesta" zapravo predstavlja kulturne vrednosti koje pojedinci na različite načine grade, ali i prenose na razumevanje određenog grada, dela grada, lokacije tako što te vrednosti sa tim mestima povezuje (v. Tuan 1979, 410). Na taj način se može posmatrati i osećaj lokalnosti koji je formiran kroz asocijacije sa novim talasom od strane ispitanika. Percepcija određenog mesta, bilo da je reč o čitavom gradu ili, pak, nekom određenom delu grada, zasniva se na značenjskom povezivanju između određene grupe ljudi koji ga kao takvog prepoznaju i određenog mesta ("mesto" – "novi talas" – "mi"). Novi talas kao muzički i kulturni fenomen, izvršio je veliki uticaj na formiranje predstava o gradu koju ispitanici dele. U ovom delu, "muzikalizaciju prostora" odnosno ulogu novog talasa u konstrui-

sanja osećaja lokalnosti ispitujem kroz analizu predstava o gradu koje se odnose na unutargradsku diferencijaciju, odnosno označavanje i percipiranje određenih delova grada kao novotalasnih mesta (centar-periferija), zatim shvatanje mesta u smislu konkretnih tačaka okupljanja (klubovi, kulturni centri, trgovi, parkovi i sl.), te društvenih aktivnosti sa time povezanih (koncerti, festivali, slušanje muzike) kao i percepcija mesta u smislu medijskog prostora (radio, televizija, štampa). Nastojim da uvidim način na koji ispitanici formiraju svoju "mapu novotalasnog Beograda", te koje značenje Beograd u tom pogledu za njih ima, kao i šta je značilo biti Beograđanin, ljubitelj novog talasa u prvoj polovini osamdesetih godina, kroz iscrtavanje imaginarne mape ovog grada, prelomljenu kroz novotalasnu prizmu. Kao markere te mape sagledavam ključna mesta na kojima su se ljubitelji novog talasa okupljali, zatim ono što bi se moglo označiti kao medijski prostor (štampa, televizijski i radio program posvećen novom talasu), kao i društveni život odnosno sve ono što ispitanici vide kao značajne vidove socijalizacije, a koji za osnov ima muziku.

Iscrtavanjem mentalnih mapa, odnosno definisanjem prostora delovanja u okviru koga su se kretali tadašnji ljubitelji i učesnici novotalasne scene, zapravo predstavlja uspostavljanje simboličkih granica uz pomoć kojih se "mi" razlikujemo od "drugih" ("ovde se mi okupljamo", "mi imamo naša mesta") (v. Žikić 2007a, 76). To mapiranje se odvija kroz konstruisanje predstava i svesti o lokalnom, značenju koje se ostvaruje percipiranje određenih delova grada kao prepoznatljivih "tačaka" sa kojima se neko identifikuje. U pom pogle-

du, namera mi je da istražim, šta u slučaju novotalasnog Beograda predstavlja te "markere" na osnovu kojih se pomenuti simbolički prostor odražava na fizički, tačnije, koji je to "Beograd" o kojem govore ispitanici. Identitet grada Beograda je višeznačan, jer se sastoji od pregršt različitih odrednica kojima ga njegovi stanovnici percipiraju. Jedna od njih je i povezana sa unutrašnjom podelom na delove koji su percipirani kao "centar grada" od onih dugih koji su predstavljali pojam "periferije" u tom periodu. To pored geografskog, sadrži i kulturološku oznaku iz razloga što se na različiti način ti delovi grada vrednuju, tako što se urbanost većim delom povezuje sa centrom grada nego sa njegovim perifernim delovima (Žikić 2007a, 86). Centar grada se smatra prostorom "dešavanja", prostorom u kome se sve bitni događaji odvijaju, u kome se okupljaju oni koji predstavljaju novi talas, te oni koji se smatraju njegovim glavnim protagonistima. Dakle, lokalnost se u slučaju novog talasa doživljava i u smislu veze sa centrom grada, tj. onoga što se kao taj centar u tom trenutku percipira. Topografska specifičnost se u tom smislu ogleda i u određenoj klasnoj pripadnosti. Tome u prilog govori težnja ispitanika da se izjašnjavaju mahom kao pripadnici srednjeg sloja, kod nekih isitcanje nižeg ekonomskog statusa, koji je oličen i u tome u kom delu grada su stanovali. Dakle, osećaj lokalnosti i deljenog lokalnog identiteta u slučaju muzike se ostvaruje i time što se vrlo često ukazuje i kao primer navodi deo grada u kome muzičar stanuje, što kao приметnu tendenciju u slučaju muzičara iz Liverpula te medijske želje da nekoga okarakteriše kao muzičara iz Liverpula navodi i Sara Koen (Cohen 1997, 118). Na taj na-

čin se ostvaruje svojevrsna autentičnost između lokalnog stanovništva i lokalnih muzičara, kao što je to slučaj sa identifikacijom o kojoj je bilo reči prilikom analize tekstualnog sadržaja pesama. Pripadanje istoj lokalnoj sredini ukazuje na ista ili slična iskustva, što predstavlja određeni osnov za bližu identifikaciju. Samim tim, i u beogradskom kontekstu je primetna želja da se iskaže zajednička lokalnost kroz isticanje veze muzičara i lokalne sredine. Govoreći jednom prilikom o mladosti članova grupa koji su u to vreme stvarali muziku koja je bila kvalitetna i čiji se kvalitet u tom smislu i danas prepoznaje i vrednuje, rok kritičar Petar Janjatović je istakao kako je pevač grupe *Električni orgazam* u to vreme bio "tinejdžer sa Banovog Brda"¹.

"Ti ljudi koji su bili u tim grupama, od Vlade Divljana do *Partibrejkersa*, oni su svi u tom trenutku, 1980-1984. imali između recimo 16 i 22 godine. Jako su mladi bili. To je bilo vreme kada su svi bili siromašniji na neki način. Nije bilo tako potrošačko društvo, kao što je sada. Jedini od svih tih ljudi je automobil imao Vlada Divljan, koji je imao žutog fiću i on je bio neviđena faca jer ima svoj auto. Šaper, kome je tata bio neka važna ličnost, on je povremeno uzimao kola od tate i on je isto bio velika faca. Ovi ostali, na pamet im nije padalo da imaju. Oni su svi išli autobusi-ma kući. Svi, Gile, Milan Mladenović, svi ti ljudi kad se sve to završi, koncerti i to, čekaju noćni autobus pa idu na Novi Beograd, u blokove, da spavaju, kod mame i tate u sobicu. To je strašno važan sadržatelj nečega. Oni su svi živeli tako normalno".

¹ Petar Janjatović, rok kritičar, *Robna kuća - Novi talas u SFRJ*, 1. epizoda



Ilustracija 3, Grupa *Radnička kontrola*. Foto: Goranka Matić

Važan momenat predstavlja i percepcija lokalnih muzičara kao sebi ravnih, kao svojih komšija, kao ljudi sa kojima se mlad čovek može identifikovati. Dakle, nije reč o "zvezdama" već o sebi ravnim i jednakim osobama. U tom svetlu i jedan od ispitanika ističe kao važan detalj da su svi ti muzičari u to vreme još uvek živeli sa roditeljima, bili skromnih finansijskih mogućnosti, što se ogleda i u tome što su se vraćali noćnim autobusom kući, a što dalje implicira da nisu bili stanovnici užeg centra grada. Povezivanje određenog dela grada sa pripadnošću pojedinim socijalnim kategorijama stanovništva ("deca funkcionera") pri čemu se centar grada vezuje za one muzičare koji su bili boljeg imovinskog stanja od onih koji su živeli na "pe-

riferiji" što je u ovom slučaju Novi Beograd, a što znači da su živeli kod roditelja i "išli autobusom" kući i "živeli normalno", nisu imali sopstvene automobile, što je tada predstavljalo i stvar prestiža. S tim se povezuje i uzrast muzičara koji su u to vreme bili "jako mladi". Međutim, i oni koji su percipirani kao imućniji nisu to bili u velikoj meri. Da su "živeli normalno" pokazatelj je to što su živeli kod roditelja, vozili se gradskim prevozom, dakle nisu bili "zvezde" u tom smislu. Povezivanje muzičara i mesta je očigledno ne samo po pitanju dela grada već sa slikom čitavog grada. Naime, povezivanjem muzičara sa gradom odvija se dvostruka identifikacija i moguće je pratiti na koji način muzika oblikuje prostor, ali i prostor muziku. Ta veza može se posmatrati i identifikaciju sa nekim ko je "pravi Beograđanin" odnosno sa onim koji je tu rođen, ali u kome su rođeni i njegovi roditelji (pokazatelj kontinuiteta što predstavlja onaj fiksni deo identiteta mesta o kome govore Konel i Gibson (Connell i Gibson 2004, 9). Smim tim i bend se posmatra kao "beogradski bend". Međutim, oznaka "beogradski" takođe utiče da su oni ti koji predstavljaju predstavnike čitavog novog talasa kao beogradske varijante. Dakle, oni su iz Beograda, poseduju beogradski identitet, ali su i kao takvi percipirani od strane drugih sugrađana. Međutim, tu se proces izgradnje ne završava već sada oni počinju da predstavljaju metaforu za čitav beogradski novi talas, odnosno novi talas počinje da ima taj "beogradski" element, da kao takav biva percipiran, pri čemu se to osećanje "beogradskog" konstruiše kroz odre-

đenu grupu, kroz ono što oni rade, kako se ponašaju, o čemu govore i tome slično.

"Zapravo, smatrani su starim Beograđanima oni čiji su roditelji rođeni Beograđani, čiji roditelji su bili tu pre Drugog svetskog rata. Tako da u tom smislu *Idoli* bivaju smatrani i prihvatani kao beogradski bend. Ali su oni jednostavno beogradski bend zato što su iz Beograda, zato što su im roditelji iz Beograda, ne znam da li su baš svima, i pride predstavljaju dovoljno raznolik spektar socioekonomskih tipova. Deca doktora, radnika, službenika i ne znam čega još i to je tačno to, ali bitno ovde ljudima u vreme kada sam ja imao 15 ili 18 godina, koji doživljavaju njih u suštini, kao apoteozu celog pokreta sa svim onim koketiranjem, sa tim narodnim, tim avangardnim ruskim pesnicima za koje se ovde smatra da ih ne možete poznavati ako ste tek pričeni došli iz unutrašnjosti. To je u dobroj meri ono što odlikuje kasnije i praktično ceo taj spektar odnosa među ljudima".

"U vreme novog talasa više nije bila retkost putovanje, ali je trebalo više love, pa su ti onda....znaš *Idoli* se nisu samo predstavljali kao elitistički bend, kao dečaci iz dobrih kuća sa dobrim obrazovanjem, i malo umetničkim idejama, nego oni i jesu bili. Ne mislim ništa ne govorim sad lažnjak, ne lažnjak nego oni fakat nisu, njihovi roditelji nisu ni radnička klasa, pa ne čak ni srednja ako uopšte govorimo o klasnosti našeg društva onda, nego kao neka gornja srednja klasa, što se naravno od onih koji ih nisu voleli, pripisivalo kao 'pank sa Dedinja', u smislu lažni pank".

Centar grada kao zona intenzivnog društvenog i muzičkog života se označava kroz komparaciju sa perifernim delovima grada od kojih su Novi Beograd, Zemun, Milja-

kovac samo neki od primera, a koji su pomenuti kao krajevi grada u kojima su neki od ispitanika živeli i odrastali u to vreme, pa samim tim novi talas doživljavali na autentičan način usled pristupačnosti tog fenomena u kraju iz kog su bili, prijateljstva koja su tom prilikom ostvarivana, a koja su jednim delom bila vezana za iste ili slične muzičke preferencije, kao i dostupnost informacija u smislu nabavljanja časopisa, mogućnosti praćenja određenih događaja, mesta na kojima su se okupljali i tome slično. Periferija se percipira i kao deo grada u kome živi siromašniji deo stanovništva što govori da se prostorni gradski raspored "čita" i kroz njegovo povezivanje sa ekonomskim stanjem onih koji su u tim delovima grada živeli. To ipak ne znači da ti delovi grada, niti ljudi među njima nisu bili dobro povezani. Ispitanici koji su u to vreme živeli van užeg gradskog jezgra ističu da su često odlazili u centar grada (za šta se koristi i izraz "otići do grada") čemu svedoči i formiranje određenih "punktova" po gradu koje su prepoznavali kao "svoja" uobičajena mesta sastajanja. Nasuprot tome, centar grada se doživljava kao deo grada ka kome gravitiraju oni sa više finansijskih mogućnosti.

"Moje društvo je bilo miljakovačko-rakovičko, siromašno. Mi smo za izlaske, ako se ne bi skupili u kraju, to je bilo nešto za svaki dan, ali se užasno često išlo u centar, skoro svaki dan ili bar 3-4 puta nedeljno. Ali su to bile sirotinjske varijante, em se švercuješ do grada, em onda kupuješ piće, kakve kafane, kakvi kafici, u dragstoru, bio je dragstor u Nušićevoj. Običaj je bio da odemo, kupimo nešto od pića i kupimo sutrašnju dnevnu štampu, pošto

smo isto bili jednako vezani za sport u to vreme i za *Zvezdu*, većina i onda da sedimo po parkovima naokolo. Moji su najviše voleli da sede u Pionirskom parku, između Savezne skupštine i Predsedništva. Tu smo sedeli često iz nekog razloga".

"S tim da je kod nas zanimljivo da uloga srca grada, odn. fizičkog centra ili ono što bi Englezi i Amerikanci nazvali *city*, je drugačije, to bi bio poslovni centar, a kod nas se u centru pretežno živi. U tom smislu je to malo isto kod nas specifično, naš centar grada nije isto što i njihov. Kod njih u predgrađima žive bogatijih ljudi zato što tamo mogu da imaju kuće sa dvorištem, da gospodski idu kolima na posao al je saobraćaj bolje organizovan nego kod nas. A kod nas se smatra što si bolje stojeće, treba da živiš bliže centru".

Jedan broj ispitanika koji je u to vreme živio na Novom Beogradu u kontekstu novog talasa, te njegove rasprostranjenosti na gradskom nivou, ovaj deo grada posmatra kao svojevrсну "perifernu tačku". Jedan od razloga za to jeste i "zakasnelost" u informacijama i primanju uticaja, koji su u prvom redu bili karakteristični za užu centar grada. Tako se jedan od ispitanika priseća momenta do kada se on počeo zanimati za novi talas, Novi Beograd je u tom pogledu bio "neinformisan" odnosno novi uticaji nisu dopirali dotle. Samim tim, za ovog ispitanika priča o novom talasu nosi u sebi i određenu topografsku podvojenost. U toj međusobnoj komparaciji, moglo bi se utvrditi da centar grada za većinu ispitanika ne predstavlja samo određeni deo grada, već poseduje specifično kulturno značenje, a koje se često reflektuje kroz percepciju ovog dela grada

kao "naprednog", mesta okupljanja i cirkulisanja ljudi koji prate savremene muzičke tokove, te se u tom smislu percipiraju kao "moderni", nasuprot Novom Beogradu koji je iz te perspektive posmatran kao deo grada u kome su "hipici" i dalje bili dominantna skupina, što se odnosilo kako na spoljašnji izgled, tako i na vrstu muzike koja je taj imidž pratila, kao i mesta na koja su izlazili.

"Ja sam bio sa Novog Beograda i novi talas nije domakao do Novog Beograda. U tim krajevima, mi smo svi još imali neke recidive skoro hipi vremena u smislu muzike koju smo slušali, ali to je onda određivalo i stav o životu. I onda sam treći razred upisao, otišao u Zemunsku gimnaziju i dospeo u odeljenje sa Srđanom, on je ovde u centru stanovao. On je već pokupio tu neku gradsku ekipu iz centra grada. To je za mene bilo veliko iznenađenje, nisam znao da postoji toliko ljudi koji se već za to interesuju. Ja sam preko njega, pa onda ušavši u to društvo odjednom osetio potpuno drugi svet. Ali to je zaista bila razlika između Novog Beograda i Beograda".

"Ono što je Novi Beograd potpuno izdvajalo, zato što su, ja mislim 99% posto ljudi, deca oficira i policajaca. U to vreme, 1980ih, oni više nisu bili ni u kom smislu elita, 1960ih su možda deca oficira bili ali su i oni koji su prešli u centar. Onda su ovde verovatno ostala deca nekih nižih oficira, država je odlazila lagano i onda početkom '80ih već Tito umro, čitava ta priča ovde nije bila, bila je posebna, morala je da bude izdvojena, oni nisu bili ni elitni deo priče, kao centar, niti divlji zapad kao mi ovamo nego su bili nešto treće. Konglomerat. U ono vreme te je to mnogo određivalo, ali vrlo si lako u ono vreme mogao, ako si hteo da pređeš, stvar je bila samo do tebe. Ukoliko si nečemu

posvećen, vrlo lako si mogao da se uključiš, nisu bile te, uslovno rečeno, elite po centru, nisu bile zatvorene, ko kaže da jesu, mislim da laže. Mislim da su lako prihvatili ljude sa strane, druga je stvar što ja nisam želeo da budem tamo i mnogi nisu, ali nisu bili zatvoreni".

Centar grada se pored višeg stepena "upućenosti u najnovija dešavanja" kao drugačiji i poseban deo grada percipirao i po tome što se doživljavao kao deo grada nastanjen pretežno "pravim Beograđanima" tj. Beograđanima "starosedecima", koji nisu odnekud "došli". Daljim raščlanjivanjem takvog određenja moguće je otkriti da se iza toga zapravo krije stav prema kome su "pravi Beograđani" oni čiji su i roditelji Beograđani. Takvo saznanje nosi sa sobom najmanje dve implikacije. Naime, u prvom redu oznaka Beograđanin je sa sobom nosila i implicitno određenje u smislu klasne pripadnosti (koje je povezano sa profesijom roditelja), ali i visok nivo osećanja "urbanosti" (u smislu s tim povezanih kulturnih vrednosti) koje je opadalo sa udaljavanjem od centra grada. Lokalno određenje odnosno identifikovanje neke osobe na osnovu dela grada u kome živi je podrazumevalo i jedno obuhvatnije određenje, šire vrednovanje koje je moglo da se odnosi i na zone interesovanja, stepen obrazovanosti, profesiju kojom se neko bavi i tome slično. Međutim, to ne bi trebalo shvatiti kao nužni model, već pre kao jedan od načina na koji su se ljudi međusobno identifikovali. Novi talas, budući da predstavlja izrazito urbani izraz, samim tim je povezan sa zonom koja je doživljavana kao najurbanija.

"Uvek se postavlja pitanje a ko si, odakle si, odakle su ti roditelji. Ja sam mnogo puta čuo za ljude 'ma da, jeste, čale joj je pandur iz Like, al nema veze, sluša dobru muziku'. Zbog toga je Novi Beograd isključen. Ko živi na Novom Beogradu, na Novom Beogradu žive deca vojnika i policajaca koji su *a priori* došli".

"Oni kojima bi, po suštini pank i novi val, trebalo da znače nešto više i da se na to lakše prime, ovde su to imala deca oficira, deca direktora i uglavnom su to bila deca iz centra grada".

Jedan od ispitanika svoju identifikaciju kroz povezivanje sa delom grada u kome je živeo iskazuje kroz ukazivanje na uže lokalna mesta okupljanja "okupljanje u kraju" što je podrazumevalo gotovo svakodnevna druženja sa prijateljima koji su ujedno bili i komšije. To ne znači da su se ta dešavanja svodila na takvu vrstu druženja, već se vrlo često išlo "do grada" odnosno do samog centra. Međutim, u tom smislu iskazuje i svojevrsni otklon prema "ekipi koja se tamo okupljala", naročito prema "uniformisanim pankecima". Podeljenost na užu i širu gradsku lokalnost se odražava i kroz učestalost i intenzivnije žurke po komšiluku, nego po centru grada. Iz njegove perspektive, žurke u centru grada su smatrane i "elitnijim" (u pogledu zatvorenog kruga zvanica), pa samim tim "tu nije mogao da dođe svako". Prilikom ovakve parcelizacije gradskih zona, trebalo bi imati na umu da se u većini slučajeva radi o ispitanicima koji su u doba novog talasa pohađali osnovnu ili srednju školu, te da je to umnogome uticalo na njihovo dalje kretanje kroz grad u smislu posećivanja privatnih žurki, formiranja određenog kruga prijatelja. Samim tim je često, ali ne i

nužno, bio slučaj da izbor škole utiče na odabir grupa u okviru kojih će se osobe najčešće kretati. To je naročito slučaj kada je reč o osnovnoj školi, mada se slično pokazuje i kroz odgovore ispitanika koji su u to vreme pohađali srednju školu. Izbor škole je uticao na prostor kretanja u smislu dešavanja na koja se odlazilo, krug ljudi u kojima se kretalo, žurke koje su se posećivale.

"To je obuhvatao potez od, opet ti ja govorim u kontekstu moje, ali to su već Peta i Osmo, znači to su bile te neke dve gimnazije koje su bile tu, da kažem u centru i pokrivalo su znači taj Stari grad i Vračar, računajući i Dorćol. To je u stvari ceo potez tog, ajd da kažem, centra grada. I tu su se opet uglavnom okupljali ljudi koji su živeli i išli u te gimnazije u tom delu grada, tako da i tu se pravila neka, znaš ono, ne mogu da kažem selekcija, ali uslovno rečeno podela".

Gradskim jezgrom se, u ovom slučaju, podrazumeva ono što se u kolokvijalnom govoru naziva "krugom dvojke". Izvorno, "krugom dvojke" se smatrao prostor u centru grada kroz koji prolazi tramvajska linija broj 2 te koji je kružnim kretanjem pomenute linije omeđen, a što je podrazumevalo prostor od Dorćola do Zvezdare. Međutim, krug dvojke odnosno takva oznaka za ono što se podrazumeva "užim gradskim centrom", pored svoje fizičke odrednice, sadrži i vrednosnu dimenziju, koja se učitava i u konkretna mesta koja se u tom krugu nalaze (škola, kafana, klub), a koja predstavljaju prostor u okviru koga se okuplja grupa ljudi koja dele te kulturne vrednosti.

"(...) onome što se percipira kao Beograd, a to je znači, pomenio sam, gimnazije potez od Dorćola do Zvezdare. Zaista i masa bendova nastaje to Peta, Osmi, Četrnaesti uz Treći i Prvu. U svakom slučaju, dešavanja se bukvalno fokusiraju za ono što se predstavlja gradskim jezgrom ili starim gradskim jezgrom. Znači kolokvijalno se kaže 'krug dvojke', to je zapravo bio širi krug dvojke. Tu se verovatno javlja taj osećaj da je to beogradska muzika".

"Pošto je Beograd mali, mali u smislu za taj neki krug ljudi. Svi smo se skoro znali. Ja ono što mi kažu 'ti sve znaš ljude ovde'. Ja kažem ko je jednom kročio na ovaj asfalt, krug dvojke, za to ono, to znam jer tu stanujem, tu sam odrasla, tu smo sve ono, ovaj, tako se zna. Ovog znaš iz *Cepelina*, ovog znaš iz....ne znam.....kako se zvala ona druga, ne znam, iz *Akvarijusa*, ovog znaš onda smo znali da odemo u *KPZ*² na piće, u *Klub književnika*, ovako sve klinci ono kao odemo, niko ti ništa nije branio, pošto nije bilo kafića. *Šuma*³ to već, sasvim smo se znali".

Veći stepen informisanosti u okviru centra grada se može objasniti i time da se ono što se u kontekstu novog talasa smatralo "novim" jesu uglavnom uticaji koji su dolazili iz inostranstva. To se najbolje može pokazati na primeru distributivne mreže tada vrlo popularnog britanskog muzičkog časopisa *New Musical Express*. Naime, budući da je predstavljao strani časopis, odnosno uvozni artikl,

² Klub kulturno-prosvetne zajednice Beograd, nalazi se na Obilićevom vencu, u centru grada.

³ Restoran *Šumatovac*, nalazi se u Makedonskoj ulici u centru grada.

broj uveženih časopisa je bio manji nego na primer tiraž *Džuboksa*, što samim tim ukazuje na to da je samo ograničen broj ljudi mogao da dođe do tog časopisa (ukoliko se sagleda samo kupovina, bez međusobnih pozajmica). Budući da su časopisi distribuirani samo u određenim prodajnim mestima u centru grada, dostupnost onih koji su živeli u blizini tj. u centru grada, bila je veća.

"Prodavao se *New Musical Express*, *Melody Maker*. Nije se on sad prodavao na kiosku na Banovom brdu, ali je bilo moguće doći do njega. Ja sam ga kupovao na Terazijama, u prolazu je bio neki kiosk gde je dolazio *New Musical Express*".

"Ti si imala na potezu od Slavije do Kalemegdana jedno 4-5 kioska koji su prodavali i stranu štampu. Ne znam (...) *Corriere della Sera*, italijanski, onda *Le Monde*, francuski, *Daily Mail*, engleski, i iz nekog razloga je tu bio i *New Musical Express*. To nisu bili veliki tiraži, mogao si da nađeš po 3-4 komada, ali oni su dobijali redovno dnevno i to je recimo bilo namenjeno, pošto su stranci spavali uglavnom u hotelu Moskva, i ispred imaju kiosk i onda kupe stranu štampu".

Poimanje određenog mesta predstavlja višestruku značenjsku konstruisanost pri čemu jednu od osnovnih sredstava u tom pogledu predstavlja konceptualizacija granica, koje mogu biti kako fizičke, tako i simboličke. Kako bi omeđili i opisali fenomen novog talasa u Beogradu, ispitanici su grad poimali na dva načina: isticanjem opština koje spadaju u ono što se "Beogradom" smatra u njihovoj percepciji, ali i konkretnijim identifikacijskim markerima kao

što su sužavanje tog delovanja na nekoliko punktova kao što su park kod hotela Moskva, dragstor u Nušićevoj ulici ili Studentski kulturni centar. Dakle, lokalnost je u tom smislu objašnjavana različitim simboličkim granicama koje su se uspostavljale. Novotalasni Beograd je, prema jednoj grupi ispitanika podrazumevao zonu u okolini hotela Moskva, odnosno park kod pomenutog hotela gde su se okupljali pankeri, kao i dragstor u Nušićevoj ulici, te podzemni prolaz koji je bio pogodan kao zaklon u vreme lošijih vremenskih prilika.

"Kao pankeri mi smo se skupljali u *Bezistanu*, to je 1980. godina, i u parku kod Moskve. Znači prolaz kod *Bezistana* i dole podzemni prolaz, onaj terazijski podzemni prolaz, tu kad je jako hladno, a onda kad je lepo vreme, proleće, leto, jesen, skupljali smo se u parku kod Moskve".

"To je bio fenomen koji nije dalje hvatao od ove zone hotela Moskva, onog parkića kod hotela Moskva gde su se pankeri skupljali, na onoj kosini travnatoj, dragstora koji je tad već uveliko radio noću, pa je bio kao zgodan da ljudi tu kupe neko piće, da se okupljaju, da se zimi greju u onom prolazu itd. To je za mene bila šačica od 20, 30, možda ukupno 40 ljudi. Ali smo zaista jedno vreme, pa sigurno godinu-dve, ta 1979. i 1980. cirkulisali na tom potezu: hotel Moskva – dragstor, i u totalnoj ilegalnoj delujućoj".

"Postojale su određene tačke gde su bile *sejf* pankerske tačke, gde su se viđali prvi pankeri. Prva je bila u Studentskom kulturnom centru, koji je bio na hipi mestu, gde pankeri baš nisu ni zalazili previše, ali su zato sedeli na zidiću ispred. To je bila neka tačka gde su sedeli ti mlađi koji nisu imali mnogo veze sa ovima,

niti su želeli, ali su ulazili u SKC da nerviraju hipike, odu na piće, žickaju neke pare tu ispred pa odu tamo kupe nešto i tako. Druga priča je bila kod hotela Moskva gde ima park. Ukratko bilo je interesantno to da osim tog parka i zidića kod SKC-a, ti nisi.....i *Bezistana*, *Bezistan* je ispred Kozare bio mesto gde su povremeno visili i skupljali se neki pankeri, i donekle onaj Dragstor koji sam već pomenuo, koji je bio kao mesto gde se isto žickao novac. Ta četiri mesta su negde bila.....nije ni bilo više pankera. Mislim da ih je u prvobitnom krugu bio možda 30-40".

Ključna novotalasna mesta

U prethodnom delu je prezentovana novotalasna "mapa", odnosno njeno trasiranje kroz uspostavljanje značajnih identifikacije kroz relaciju centar – periferija. Sada je potrebno apstrahovati svaku topografsku "tačku" koja je na pomenutoj mapi činila jedan od osnovnih markera. 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). Povezivanjem muzike sa odrednicom "lokalno" zapravo se uspostavlja neka vrsta auditivne granice na relaciji mi/drugi (npr. iskazi poput "naš zvuk je takav i takav", "naša muzika je bolja od druge", "zvuk grada" i sl.). 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 naj-

češće odvija na mestima koja za određenu grupu ljudi poseduju neka značenja, odnosno da su kao značajna i relevantna percipirana od strane određenih pojedinaca i grupa. Da bi "novotalasni Beograd" mogao da "živi" jedno od neizostavnih uslova u tom pogledu jeste uspostavljanje mesta okupljanja na kojima bi se taj identitet manifestovao i učvršćivao kroz međusobno povezivanje na osnovu sličnih ili istih interesovanja, koja su šireg opsega od muzike, ali muzički segment čini njihovu esenciju. U tom smislu, prema novinarima časopisa *Džuboks*, novotalasni Beograd nije bio veliki: činili su ga Studentski kulturni centar (SKC), amatersko pozorište Dadov na Vračaru, a povremeno i Filozofski fakultet, kao i Fakultet dramskih umetnosti (*Džuboks*, 27. mart 1981, 38). Ovde se misli, pre svega na mesta u okviru kojih su bili organizovani nastupi beogradskih neafirmisanih sastava, no, novotalasnu topografiju čine i neka druga mesta o kojima će biti reči u daljem tekstu. Iako su sva ova mesta sudelovala u proizvodnji "novog talasa", najveći po zaslugi je bio SKC koji je figurirao kao mesto okupljanja muzičkih istomišljenika koji su imali priliku međusobno da se upoznaju, druže, razmenjuju mišljenja, sviraju, nastupaju.

Studentski kulturni centar

Studentski kulturni centar, nekadašnji Oficirski dom (u predratnom periodu), zatim Dom Udbe (u posleratnom) osnovan je 1968. godine, a sa program otpočeo 1971. go-

dine u čast Dana studenata Beograda⁴. Da je muzika uticala na određeno mesto, pokazatelj su promene i noviteti koji usled toga nastaju u lokalnoj sredini. U skladu sa prethodno iznetim određenjem novog talasa iz perspektive jednog dela lokalnog stanovništva, ispitivanje se nastavlja u pravcu sagledavanja potencijalnih uticaja novotalasnog muzičkog fenomena na beogradsku sredinu, takođe iz perspektive onih koji su predstavljali deo tog procesa. Mesto koje u novotalasnom Beogradu ima posebno značenje i važnu ulogu jeste Studentski kulturni centar. Ovaj kulturni centar Miroslava Lukić Krstanović određuje kao "pravu meku potkulturnih scena" tokom sedamdesetih i osamdesetih godina (Lukić Krstanović 2010, 220). Iako je ova kulturna ustanova predstavljala stecište studenata i ranije, veza sa "novim talasom" je nezaobilazna jer je upravo SKC mesto koje je "otvorilo vrata" novim uticajima i stvorilo teren za dolazak "novog talasa". Ono što je označilo prekretnicu ka muzici (i to ka *novotalasnoj* muzici), jeste dolazak dva čoveka na čelo ove kuće – Momčilo Rajin i Nebojša Pajkić koji su, kao urednici *Spoljnog programa*, u ovom kulturnom centru videli "otvoreno" mesto za različite uticaje. U jednom od intervjuua, frontmen grupe *Električni orgazam* ovaj kulturni centar označava "kolektivom kulture", zahvaljujući kojoj su se svi, tada zainteresovani za muziku, umetnost ili ono što bi se moglo ozna-

⁴ Istorijat SKC-a. Dostupno na: <http://www.skc.org.rs/o-centru.html>, 28. 1. 2012. <http://www.skc.co.rs/o-centru/27-naslovna/851-istorijat-sk-c-a.html>, 15.10.2011.

čiti "alternativnom scenom", na neki način obrazovali⁵. Postojanjem makar jednog mesta, koje bi u tom smislu bilo aktivno i predstavljalo prostor koji svakodnevno ispunjavaju ljudi koje dele ista interesovanja i sklonosti, predstavlja dobar početak za nastanak muzičke scene na lokalnom nivou. Jedan od tadašnjih urednika *Spoljnog programa*, Momčilo Rajin, ističe da je programska orijentacija ovog kulturnog centra tokom sedamdesetih godina više bila usmerena u pravcu konceptualne umetnosti, dok je krajem te decenije, muzika sve više počinjala da zauzima taj prostor.

"Tada u Studentskom centru radi Dunja Blažević koja je bila takođe istoričar umetnosti, a zagovarala sa Biljanom Tomić i celom generacijom novih umetnika, novu umetničku praksu koja je podrazumevala sve ono što je izlazilo iz teorije i prakse konceptualne umetnosti. E oni su bili zainteresovani za proboj te linije, a onda smo došli Nebojša i ja i onda smo mi nekako na mala vrata, kroz par izložbi, a zatim i kroz te neke rane koncerte, uveli muziku i rokenrol u SKC. E sad kad jednom otkrirete vrata i stavite nogu, onda se ta vrata više ne zatvaraju. I onda se ispostavilo da je tu dolazilo 50, 100 ljudi na te naše rok tribine, razgovore uopšte o fenomenu rok muzike, pa onda na rane koncerte, pa su onda ti klinci jedni za drugima dolazili, prvo se skupljali u tom prostoru, družili, imali priliku da popiju jeftin sok, da razmenjuju priče, da se druže i upoznaju i da tu počinju da sklapaju već bendove".

⁵ Srđan Gojković Gile, "Električni orgazam", *Robna kuća*, "Novi talas", 3. epizoda



Ilustracija 4, Grupa *Šarlo akrobata*, SKC. Foto: Goranka Matić

Jedan od osnovnih funkcija *spoljnog programa* je bila distribucija različitih programskih sadržaja koji su se odvijali u okviru Studentskog kulturnog centra, ka fakultetima, Studentskom gradu, studentskim domovima, odnosno širenje mreže kulturnih dešavanja ka mestima koja su takođe predstavljala "studentska mesta". Međutim, pored toga, urednici ovog programa su se usredsredili i na produkciju sopstvenog programa, kroz povezivanje sa jednom drugačijom linijom beogradskih umetnika.

"Ono što nas je zanimalo jeste produkcija nekog sopstvenog programa, nekog sopstvenog rada. Mi smo se tada povezali sa

jednom drugačijom linijom umetnika koji su postojali u Beogradu i koji su formirali ono što bi se tada moglo nazvati anderground scenom, budući da nisu imali previše prilike da taj svoj rad javno i pokazuju. To su recimo Kosta Bunuševac, Vlaja Jovanović, Ljubomir Šimunić, i čitava ta grupa ljudi oko njih. Osim njih i ovih ranih bendova, mi smo imali jedan, a pošto smo, Nebojša kao kasnije profesor dramaturgije na FDU, a ja upravo završen istoričar umetnosti, dakle ipak smo dobro poznavali funkcionisanje umetničkih tendencija, umetničkih stilova, ili stavova kroz direktan rad, mi smo imali jedan vorholovski zapravo odnos prema ljudima koji su dolazili kod nas. Mi smo polazili od slične ili gotovo iste, od istog stava kao Vorhol, da su svi ljudi kreativni i da je svim ljudima potrebno samo omogućiti da tu svoju kreativnost i pokažu. Dakle, jedan liberalan stav u odnosu prema radu i umetnosti. Mi smo se zadovoljavali time da neko ko nam dođe i ko je u stanju da u dve ili tri suvisle rečenice objasni šta hoće da uradi, da je naša uloga da mu to i omogućimo da uradi".

U razgovoru sa ispitanicima, Studentski kulturni centar je istican kao "ključno" ili "glavno" mesto kada je reč o novom talasu, odnosno o razvoju takve vrste scene u Beogradu jer su u okviru programa ove kuće svirali i bendovi koji su bili neafirmisani, ali i predstavljali jednu novu muzičku struju, koja do tad nije bila zastupljena na zvučnoj sceni grada.

"Uglavnom SKC zato što je SKC tada bio oslobođen. On je imao takvu ... ja mislim da je tada, u to vreme Pajkić bio upravnik, direktor SKC-a. Ja se sećam da, recimo, prvi takav koncert zvanično koji se odigrao da su bili *Pankrti* iz Ljubljane, već vrlo pank. Bili su u malom klubu dole i sećam se odlično Pajkića ko-

ji je stajao pored vrata i sećam se *Idola*, znači Šapera i Divljana koji su sve vreme nešto vikali *VIS Idoli*, ja uopšte tad ne znam ko su oni. Oni su u stvari to koristili za svoj PR. Ali recimo taj koncert *Pankrta* je možda, to je isto da li 1980. ne mogu da se setim, to je već stvarno početak i SKC od tog trenutka postaje glavno mesto"⁶.

Važnosti postojanja gradskih "dešavanja", a prevashodno lokacija na kojima će se ti događaji odvijati, su svesni i novinari *Džuboksa* koji konstatuju da je zapravo na jednom velikom koncertu u organizaciji Studentskog kulturnog centra, na kome su nastupile i grupe koje predstavljaju osovину beogradske alternativne scene *Šarlo akrobata*, *Električni orgazam* i *Idoli*, "postalo jasno da se nešto sveže i novo dešava" (*Džuboks*, 18. jul 1980, 12). Sa takvim gledištem se slažu i sami ispitanici koji su nedvosmisleno potvrdili stav i svoju sklonost da ovaj kulturni centar označe izvorisšem novog talasa i centrom svega inovativnog što se u tim prostorijama dešavalo, a što se nije ticalo samo muzike, već je jedna od odlika bila i razgranatost na razne vidove umetnosti, slikarstvo, fotografiju, teatar i tome slično. Jedan od urednika tadašnjeg programa u SKC-u, identifikuje tri važna punkta za konstituisanje novotalasne scene u Beogradu⁷. Prvi

⁶ Koncert *Pankrta*, u SKC-u održan je aprila 1980. godine. Dostupno na: <http://www.arhivaskc.org.rs/hronografije-programa/spoljni-program/284-1980/10901-26.-april-1980.html>, 26. 1. 2012.

⁷ Nebojša Pajkić, dramaturg i filmski kritičar, *Rok dezzerteri* (1990).

punkt jeste Studentski kulturni centar kao mesto nastanka prvih novotalasnih grupa kao što su tri pomenute grupe. Presudni značaj ovog mesta kada je formiranje navedenih sastava u pitanju, ogleda se u tome što je SKC bio mesto za druženje i upoznavanje, ali i prostor za probe i nastupe, dve ključne stvari kada je muzička scena u pitanju. Drugi punkt, prema njemu, čini "grupacija mladih intelektualaca okupljenih oko časopisa *Vidici*", sa kojima su u to vreme bili povezani članovi grupe *Idoli*, Srđan Šaper i Vlada Divljan, kao i fotograf Dragan Papić koji ih je koncipirao kao *Idole*. Trećim punktom se označava grupa ljudi koji su bili vezani za pop art, a to je bila grupa slikara kao što su Vladimir Jovanović i Kosta Bunuševac. U skladu sa širokom lepezom modaliteta izražavanja koje je novi talas sa sobom doneo, u okviru programske šeme ove kuće, takođe su se organizovala dešavanja koja su se odnosila i na prezentaciju filmskih sadržaja, snimaka koncerata tada aktuelnih pank i novotalasnih grupa, organizovane rok tribine, radionice u okviru kojih su se mladi upoznavali sa stripom, fanzinom i sličnim oblicima alternativne ekspresije.

"SKC je bio potpuno, kako mu i ime kaže, Studentski kulturni centar. Znači bile su tribine, bili su koncerti, bile su izložbe. *Happy New Gallery* je bila dole, pa neka galerija gore, osmišljeni filmski programi, sa nekom avangardnom filmskom scenom u to vreme, pa neke pozorišne predstave, to je naravno sve bilo, mislim da je kafa koštala dva dinara i čaj isto tako, da je to bilo onako jedno odlično mesto kad je napolju zima i hladno, da ti tu dođeš i sedneš i provedeš neko vreme. Tu su se pojavljivali neki zanimljivi ljudi, razmenjivale su se neke informacije, bitan

je SKC bio za recimo razvoj te strip scene. Oni su tu imali izložbe i neke susrete i dešavanja, tako da je to prosto bio pravi jedan kulturni centar, koji je počeo da postoji ja mislim već '70ih godina i onda je bio mnogo više okrenut samo toj nekoj konceptualnoj umetnosti, tim nekim stvarima, ja se toga ne sećam jer sam tad ja bila mala, ali je on prosto bio neko mesto odakle je sve počinjalo. I kao takav je bio vrlo važan".

"SKC je bio užasno važan i to je strašno važno bilo što je SKC bio kulturni centar u kome je sve bilo izmešano. Tu su bili i konceptualna umetnost i pop art umetnici i izdavao se časopis *Vidici* i bile su pozorišne predstave i *free jazz* se svirao, i radilo se na novom dizajnu. To je bila strašno jaka i važna scena i ti kad si tu bio neki basista koji svira pank u podrumu, ti nisi mogao da izvođiš to dolaženje na probe, i odlaženja sa proba a da ne sretnoš Marinu Abramović, nekog Pol Pinjona, nekog Engleza koji je ovde svirao *freejazz*. Ti si morao da se susrećeš sa nekim, i prosto se profil rok muzičara.....je prestao da bude tip Točka⁸, razumeš. Dotle je muzičar bio neki talentovani, ruralni, rustični čovek, nešto kao neku dušu on ima, a ostalo je u njegovim prstima, a onda su se tu preko te *Srećne nove galerije*, otvaranja izložbi, promocija novih časopisa, pop art umetnika, *air brush*-eva, *copy paste* principa, fanzina, preko svih tih stvari su se desili muzičari koji su bili nekako vorholovski, njujorškiji, oštrij ljudi, nisu bili ruralni, nisu bili na note, nego su bili na moderno".

⁸ Referira se na Radomira Mihajlovića Točka, jednog od osnivača grupe *Smak*. Ova grupa je stekla veliku popularnost tokom sedamdesetih godina. Iz perspektive ljubitelja novog talasa, pomenuti sastav se određuje kao "klasični rokenrol" jugoslovenske muzičke scene, odnosno ona vrsta rokenrol zvuka u odnosu na koju protagonosti novog talasa formiraju svoj specifičan identitet.

Pored toga što je ovaj prostor predstavljao centar kulturnih dešavanja, on je takođe, u predstavama ispitanika koji su ga posećivali u to vreme, dobijao značajnu socio-kulturnu dimenziju. Tu se dolazilo i radi druženja, čestim posećivanjem se širio krug poznanika i prijatelja, što je takođe vrlo važan činilac kada je reč o značaju koje neko mesto zauzima na simboličkim mapama ispitanika. Ovo mesto se prepoznaje kao značajno kako u pogledu individualne, tako i kolektivne identifikacije ("mi"/"oni"), pri čemu se SKC označava jasno i nedvosmisleno kao "naš prostor", prostor sa kojim se ispitanici u potpunosti identifikuju, te kroz pripadanje tom "krugu ljudi" koji se tu okupljao, jasno izražavaju svoju kulturnu pripadnost, ali i oblikuju specifičan vrednosni sistem zasnovan na širem polju interesovanja. Funkcionisanje ovog studentskog centra, te uvođenje programskih inovacije se posmatra i kao specifičan vid "osvajanja slobode", odnosno uspostavljanja određene vrste simboličke kontrole nad konkretnim mestom, te ograđivanja od ostalih gradskih mesta i njihovo doživljavanje kao "stranih teritorija".

"Dunja Blažević je tada vodila SKC, a Pajkić i Rajin su bili programski urednici i odjednom, te 1980. godine se SKC otvorio za tu tzv. kulturu mladih. Bendovi su mogli da vežbaju u podrumu, održavali su se besplatni koncerti u maloj i velikoj sali i ta tadašnja galerija *Srećna nova umetnost* je čak finansirala, recimo fanzine, strip fanzine i razne vrste aktivnosti klinaca koje nisu bile strogo muzičke. I to je bio taj azil, to stakleno zvono u kome smo mi funkcionisali u Beogradu. Sve drugo, izuzev onako par slobodno odabranih punktova po gradu, su zapravo bile strane teritorije".

Da bi se razumeo značaj koji je Studentski kulturni centar u relativno kratkom roku zadobio, te stekao svojstvo "ključnog mesta" još za vreme novog talasa, neophodno je sagledati i širu sliku Beograda tog vremena. Pod time najpre mislim na konstataciju ispitanika da je mesta za izlaske i zabavu u to vreme u Beogradu bilo jako malo. Samim tim, sve do novotalasne orijentacije u SKC-u, ljubitelji panka i novog talasa nisu imali širok izbor mesta na koja bi mogli otići uveče. Studentski kulturni centar je i počeo da se ističe kao retko mesto na kome je mogla da se čuje nova vrsta muzike, budući da su postojeća mesta u gradu u svom repertoaru uglavnom nudila disko, zabavnu muziku ili "klasični rokenrol" što je za ispitanike u tom pogledu bilo u manjoj meri privlačno. Pored toga što nije bilo mesta na kojima se puštala "nova muzika", takođe je nedostajalo prostora u kojima bi neafirmisani muzičari mogli da nastupaju čime se zapravo onemogućava ostvarivanje komunikativnosti u smislu osnovnog svojstva muzike kao sociokulturne kategorije.

"To za izlaske, *Cepelin*⁹ je 1970ih bio ključno mesto. On je već 1980. nestao, više nije postojao. Moram da kažem, s tim

⁹ *Cepelin* je bila jedna od prvih diskoteka u Beogradu i jedan od označitelja "urbanog duha" ovoga grada, između ostalog i usled toga što je bila uređena po ugledu na londonske klubove tog vremena. U tom smislu se u javnom diskursu ovo mesto pominje i kao "kultno" ili kao jedno od prvih "gradskih mesta". Aktuelna je bila tokom sedamdesetih godina, a nalazila se kod Tašmajdanskog parka i istoimenog stadiona, u centralnoj grad-

klubovima, bila je neka disproporcija između dominantne muzičke struje i publike. Recimo, mnogo je više bilo hipika tad u Beogradu, svih tih godina do 1982. je mnogo više bilo tih hipika, dok je nas pankera bilo dvadeset. I onda u svim tim klubovima, diskotekama, tim rok, ne diskotekama gde se sluša disko, to je bilo podeljeno. Kad je nestao *Cepelin*, pre *Akademije*, otvoren je *F klub* na Filozofskom fakultetu. Tu se izlazilo i recimo ako to traje sve, od 22h do 02h noću, panku i novom talasu pripada samo 25 minuta, a ostalo se sluša *Doors*. Dok je na radiju dominiralo, na *Studiju B* novi talas, koji je gurao Slobodan Konjović u svojim emisijama, dotle na toj klupskoj, ne mislim klupskoj gde se svira, nego klupskoj gde izlaze mladi i gde slušaju, više se puštala ta neka stara muzika".

"Ima jedna stvar koja se prvo jako zaboravlja. Izbor mesta za zabavu, javnih mesta za zabavu, je bio stravično ograničen. Kafići su krenuli tek negde od 1980. pa nadalje i to dosta stidljivo. Prvi je bio *Zlatni papagaj* čuveni sa onom pesmom, to je u to vreme bio jedini kafić u gradu. Ti u principu kad si htela da izađeš uveče na javno mesto, imala si izbor one socijalističke kafane koje se zatvaraju, u pola 10 počinje fajront da bi osoblje stiglo na Zeleni venac na autobuse. Od klubova *Akademija*, *Zvezda* i ono *Nana* i šta je još bilo ono za kriminalce. Znači četiri i po mesta u gradu i to strogo profilisano alternativno-šminkersko-kriminalno. To je otprilike bilo to".

skoj zoni. V. npr. članak "Slavna istorija ruiniranog Taša" povodom pokretanja akcije tokom 2009. godine za zaštitu i rekonstrukciju stadiona Tašmajdan. Dostupno na: <http://www.seecult.org/vest/slavna-istorija-ruiniranog-tasa>, 20. 1. 2012.

Uzevši napred navedeno u obzir (skromna ponuda mesta za izlazak, probe, svirke) zapažena posećenost ovog centra alternativnog kulturnog izraza ne predstavlja iznenađenje. Ispitanici navode da je intenzitet dešavanja unutar ove kuće privlačio mnoštvo posetilaca koji su popunjavali kako unutrašnji, tako i prostor ispred same zgrade, koji je obično podrazumevao plato i stepenište ispred ulaza u zgradu SKC-a. Posećenost dešavanja organizovanih u okviru Studentskog kulturnog centra se nazire iz iskaza ispitanika koji smatraju da je reč o velikom broju posetilaca koji su se okupljali kako unutar kulturnog centra, tako i u njegovoj okolini odnosno na platou ispred same zgrade što je takođe doprinosilo stvaranju "jedne žive atmosfere", odnosno percepcije grada "u kome se nešto dešava". SKC je predstavljao mesto koje se gotovo svakodnevno posećivalo, što ukazuje na bogat i sadržajan program, ali i na interesovanja koja su mladi u tom pravcu razvijali.

"Svaki dan se sviralo negde nešto, bio je nekako taj centar zbivanja i zbog slikarstva i zbog.....prosto tu se sedelo okolo, to je bilo puno ljudi, sede okolo. Zamisli sad onaj trg ispred SKC-a sve puno ljudi, sedi se na stepeništu, pije se piće, sve kao normalno ... mislim. Odnekud se čuje ... pa uđeš, bašta je posle proradila za svirke. Tako da je to ... ne mogu da se setim da li je još negde bilo nekih mesta".

"Sve se dešavalo na relaciji, ako govorimo o Beogradu, Studentskog Kulturnog Centra koji je do 1981. godine ja mislim, ili do 1980. imao sve svoje programe besplatne jer je on bio finansiran od strane grada i omladine ili već ko je tu vladao, i svi kon-

certi i svi filmovi, sve pozorišne predstave, izložbe, sve je bilo potpuno besplatno. Onda je bio održan jedan ogroman koncert, na kome je sviralo nekih 10ak tadašnjih novotalasnih grupa, došlo je toliko publike da su se polomila vrata i da je došlo do potpunog kolapsa prostora, i onda su rešili da naplaćuju ulaz. Opet je to bilo nešto simbolično u poređenju sa onim koliko danas košta koncert bilo koje grupe, domaće ili strane, nije važno".

Nemerljiv značaj Studentskog kulturnog centra za razvoj novotalasne scene zapravo je u otvaranju ka alternativnom i inovativnim kulturnim strujanjima, prepoznavanju potrebe i značaja takvog izraza za lokalnu sredinu, ali i pružanja gotovo neograničenih mogućnosti mladim ljudima da ispolje i prezentuju svoju kreativnost. Ta mogućnost je prepoznata od strane onih kojima je bila upućena, te su se u tom smislu mnogi odnosili prema SKC-u kao prema "svojoj drugoj kući".¹⁰ Ovaj prostor je predstavljao svojevrsnu oazu mladih i iz još jednog, ne beznačajnog razloga, a to je besplatan sadržaj svih programa što je uticalo na intenzitet poseta. Kao što sam već pomenula, SKC je značajan prostor za razvoj tadašnje muzičke scene iz više razloga. Jedan od njih se ogleda i u tome što je ovaj kulturni centar predstavljao mesto na kome su muzičari vežbali. Probe se, u širem značenju, mogu označiti i kao mesta društvene interakcije prilikom kojih se odvijala intenzivna socijalizacija, razmena muzike, ideja, informacija i saveta, ne samo između samih muzičara, već i onih, koji su tim probama prisustvovali kao posmatrači (v. Cohen 1991, 47).

¹⁰ Uroš Đurić, slikar, *Robna kuća*, "Novi talas", 2. epizoda

"SKC je bilo žarište čitave muzike, i koncerata i posle su ljudi počeli tu da se skupljaju, gore u onom klubu, tu je i vežbao Šarlo i Orgazam, u podrumu SKC-a".

"To poreklo beogradskog novog talasa, jedno od mesta za koje bi se sigurno svi složili, možda ne jedino i možda ne prvo, ali...je bio SKC, zato što je on davao prostorije za vežbanje grupama, pa su tu vežbale grupe iz kojih su nastali, od *Limunovog drveta* je nastao Šarlo, od ne znam koje grupe su *Idoli* nastali, *Električni orgazam* se pojavio tu negde".

"Mi kasnije imali dole, ispod, u SKC, imali smo prostoriju za vežbu, tu smo vežbali svaki dan po četiri sata. U SKC i oko su bile svirke, izlazilo se u SKC".

Dadov

Poziciju značajnog mesta za period novog talasa u Beogradu zauzima i klub Dadov (Dramski atelje doma omladine Vračar). Dadov je nastao 1958. godine, kao amatersko pozorište¹¹. Tokom osamdesetih godina, prostorije amaterskog pozorišta postaju prepoznatljivije kao mesto na kome su se redovno održavale svirke mladih bendova. Novinari časopisa *Džuboks* beleže da je "mini rock scena u Dadovu počela krajem 1979. u organizaciji omladinske komune Vračara" (*Džuboks* 16. februar 1980, 5). Program je bio osmišljen tako da su se svakog drugog ponedeljka u

¹¹ "Istorijat", *Dadov – omladinsko pozorište*. Dostupno na: <http://dadov.rs/dadov/istorijat/>, 15. 12. 2011.

prostorijama ovog amaterskog pozorišta održavale svirke na kojima bi se predstavljali novi sastavi. Kada je reč o mentalnim mapama mojih ispitanika, Dadov zauzima jednu vrlo značajnu poziciju u tom smislu.

"Tu negde zapravo počinje etabliranje Dadova. Dadov postaje najvažniji. Ako niste svirali u Dadovu, vi se ne računate. To je ostalo praktično do negde 1988, 1989. Ono što je zanimljivo, Dadov je uveo koncerte ponedeljkom tako da ste u jednom periodu, sredinom 1980ih, sad već kasnijem periodu 1980ih, imali strukturirano, znači *Drugi novi klub SKC*-a je radio utorak i četvrtak, koncerti su, ako se održavaju petak, subota. Subotom se inače ide na žurke, a nedeljom su dešavanja na *Akademiji*. Tako da ste cele nedelje mogli da izlazite".

"Posle će se pojavljivati ta sporadična mesta gde se sviralo. Dadov, 1982. se tu sviralo stalno".

"Bilo je dosta svirki u Dadovu u to vreme, ja mislim svakog ponedeljka ili utorka su svirali neki demo bendovi, tu su se isto dešavale svirke stalno, neke male, tu je moglo da stane stotinak ljudi, ne više i tu je ta neka osnovna ekipa".

Dadov je prepoznat i kao značajno mesto u smislu predstavljanja novih sastava publici, ali i kritičarima lista *Džuboks* koji su imali značajnu ulogu u formiranju scene. Na osnovu iskaza ispitanika, moguće je uočiti koliki su značaj tada imale kritike i recenzije od strane novinara ovog časopisa, jer su taj list "svi" pratili, pa je samim tim pozitivna ocena nastupa, određene numere, albuma dosta u tom smi-

slu značila. Mnogi ispitanici, koji su u to vreme imali svoje bendove, ističu važnost ovog mesta u tom pogledu.

"Moj bend je nastupao u Dadovu, i *Radnička kontrola* i *Defektno Efektni*, u nekom trenutku znam da jesmo, ali zašto i kako je to bilo otvoreno ne bih sad znala. Ja se sećam te jedne svirke i više ništa. Možda jednom kao *VIA Talas*, ali ne mogu sad da se setim tačno".

"Meni je prva svirka bila u Dadovu".

"Kasnije 1981. je jako, jako važno mesto postao Dadov. Dadov je bio mali, imao je sto sedišta, ali u Dadov ideš kad hoćeš nešto da kažeš. Spremaš ploču ili si upravo snimio ploču i hoćeš da se predstaviš, imaš desetak novih pesama, ti napraviš koncert u Dadovu. Dadov je pravio jednom u 2-3 meseca koncerte, pa se ti prijaviš za sledeći jer u tih sto mesta ti bude pedeset ostalih muzičara iz drugih bendova koji sviraju tada i pedeset kritičara. Oni sednu, olovka, papir i slušaju te. Nije zezanje. Sala je bila dobra, mala, ozvučena, jako intimna, gledaš se sa svima i oni sednu, i onako dobronamerno 'ajde da vidimo' jer će to pisati u sledećim.....sledećeg ponedeljka izlazi u *Džuboksu* kritika o tome kakav si bio i šta si spremio. Nije bilo drugih mesta".

Dom Omladine

Dom omladine je osnovan 1964. godine. U početku je figurirao kao mesto koje je okupljalo poklonike džeza, a zatim je svet rokenrola (nastupi domaćih "električara", ali i velikih imena svetske rokenrol scene kao što su Tina Turner, *Deep Purple*, *Jethro Tull*) sve više uzimao primat (Lu-

kić Krstanović 2010, 218/219). Kao što se i identitetske pozicije zauzimaju uvek u odnosu na nekog ko predstavlja "drugost", tako su se i značenja Doma omladine u percepciji ispitanika, formirala na osnovu komparacije sa Studentskim kulturnim centrom. U tom poređenjima, Dom omladine je često označen kao "konzervativnija", "zatvorenija" ustanova koja svoju uređivačku politiku nije u velikoj meri zasnivala na savremenim kulturnim dešavanjima, koliko je to bio tada osnovni princip rada SKC-a. To svakako ne znači da ovo mesto nije bilo posećivano, međutim, to je činjeno znatno ređe u zavisnosti od sadržinske ponude u datom trenutku. U tom pogledu, Dom omladine predstavlja vidljivu, ali ne i ključnu tačku na novotalasnoj mapi, kao što je to slučaj sa Studentskim kulturnim centrom.

"Dom Omladine, da, da. Ali Dom omladine je više vezan za svirku 1960ih godina, znači prvih bendova, nego ovi. Ovde su bile posle tako ti susreti, ti veliki, veći koncerti. Bilo je naravno, ali nije bilo toliko koliko je u SKC-u".

"Dom omladine je tada potpuno konzervativna stvar, nemoguće je bilo tamo ići. Dom Omladine je uvek....mislom znaš.....realno kad se pogleda, osim ovih totalno savremenih vremena, bio prilično pacifiziran. To ima veze.....Dom Omladine je pod gradskim vlastima, a SKC pod republičkim. I sad.... znaš kako....Dom Omladine je prosto bio lokalniji, kako da kažem, SKC je bio nekako na nivou republike, a drugo vezan za studente. Omladina je širok pojam, to su i srednjoškolci, znaš, nisu oni sad baš toliko izfrizirali svoje stavove životne i toliko progresivni kao neka studentarija, to su prosto dva nivoa gleda-

nja. Dom Omladine je imao problem jer je baš za omladinu, za tu mlađu omladinu i to onda ne može da bude naročito revolucionarno. A studentski kulturni centar, to je već bila veza i prema studentskom gradu, i prema opšte tim nekim kretanjima i malo drčniji je bio, po prirodi kuće".

"Dom omladine nikada nije uspeo da preuzme tu ulogu koju je imao SKC, iako i u Dom omladine su bile tribine, ali su oni bili više politički angažovani nego SKC. Bili su tu i koncerti, 'Pozdrav Zagreba' Beogradu i tako dalje, ali opet je nekako, taj SKC bio dominantniji".

"Tad je, na primer, Dom omladine bio dosta mrtav za razliku od trenutne situacije. Svi smo mi bili važni 'mi smo iz SKC-a', a Dom omladine se ofucao".

Klub Akademija

Pored predstavljena tri ključna mesta oko kojih se odvijao društveni život ljubitelja novog talasa, postojala su i mesta koja su u manjoj meri bila posećivana, ali koja bi ipak trebalo pomenuti. Jedan od razloga zbog koga se za to opredeljujem jeste i negativna oznaka koja je neretko u ispitaničkim iskazima pripisivana klubu Akademija. Naime, pored onih koji ovo mesto vezuju više za drugu polovinu osamdesetih godina, postoje i oni koji smatraju da je ovaj klub bio sastavni deo "novotalasne priče", ali da ga oni nisu posećivali zbog zatvorene politike te ustanove u smislu dostupnosti i mogućnosti ulaska, ali i muzičkih odabira sa kojima se nisu u potpunosti poistovećivali u tom trenutku.

"Akademija postaje *hype* zapravo u drugoj polovini 1980ih. Zašto nisu zalazili, zato što je šareno veče. Pušta Koja¹² muziku, skupljali su se hipici i uopšte cela Knez Mihailova sedeli su hipici i metalci."

"Ne, ne, Akademija je bila, ali Akademija je bila, onako da kažemo, zatvorena komunikativna zajednica. Tamo nit' je mogao svako da uđe, uvek je bila frka oko ulaza. Redari su imali neke svoje kriterijume, i nije bilo čak ni nekih čvrstih pravila ko može, a ko ne može. Bila je uvek onako dosta elitističku, u stvari, nekako štrokavi elitizam".

"Ne, ja nikad nisam ušla u Akademiju, namerno, zato što je Akademija imala reputaciju hipi mesta pre nego što je postala.....ako te neko vidi sa kosom dovde, kaže 'jao što ličiš na Dženis, mora da ideš na Akademiju'. Dakle, to je bila negativna konotacija za mene. Ali SKC definitivno, svaki koncert".

Međutim, uprkos prethodno iznetim negativnim stavovima kada je reč o ovom beogradskom klubu, jedan deo ispitanika smatra da je to bilo važno stecište ljubitelja alternativnog zvuka, pogotovo što su organizovane i večeri kada različiti muzičari puštaju muziku po svom izboru, ali i sviraju. Prilikom identifikacije na osnovu mesta oko kojih su se ispitanici okupljali, trebalo bi imati na umu i generacijske razlike koje su uslovljavale manju ili veću posećenost određenog mesta. Tako na primer, ispitanici koji su u vreme novog talasa (ako se uzme vremensko određ-

¹² Misli se na basistu grupe *Šarlo akrobata*, a potom osnivača grupe *Disciplina Kičme* Dušana Kojića - Koju.

nje 1980-1984. godine) imali blizu trideset godina, u manjoj meri ili nimalo su posećivali klubove. Budući da veliki deo ispitanika važnost kluba Akademije povezuje sa drugom polovinom osamdesetih godina, to se u velikoj meri odražava na povezanost te generacije sa ovim mestom. Bez obzira na istu ili sličnu muzičku opredeljenost, klubovi su, od strane nekih ispitanika, peripirani kao mesta okupljanja "mlađih generacija".

"*Akademija* je bila užasno važna, onako baš baš. Tamo si mogao da slušaš ono što si slušao kod kuće, a to je bila velika prednost. Razni su puštali muziku, muzičari i sve to i bila je svirka ponekad".

"Akademija je posle. Akademiju, ja sam već tad postala...porodičan ovaj...porodična....šalim se, ali moja sestra na primer, koja je bila žestoko u panku, znači da kažem, ta alternativna odn. avangardna scena Akademije, to su sadašnje, na primer, generacije ljudi koji imaju na primer četrdeset i nešto godina. Oni su tad ušli u taj pank Akademije i tako dalje, ja sam bila malo starija tako da ja sam više bila tu neki posmatrač, nisam toliko išla na ta mesta".

"Moja sećanja relativno dobro sežu do sredine 1981. dok nisam otišao u vojsku, kad sam se vratio iz vojske, ja se zapošljavam u *Dečjim novinama* kao urednik strip izdanja, brzo se ženim, brzo stiže dete i onda već život je drugačiji. Tako da ja nisam pratio dalje dešavanja".

Pored mesta koja su predstavljala direktnu asocijaciju na muziku, budući da su se tamo organizovali nastupi, održavale probe i tome slično, postojala su i ona gradska mesta

koja za muziku nisu bila direktno vezana, kao što su kafane, pomenuti "punktovi" park kod hotela Moskva, podzemni prolaz na Terazijama. Međutim, ova mesta se nalaze na mapi novotalasnog Beograda iz razloga što su u tom smislu percipirana od strane samih ispitanika. Naime, oni koji su činili grupu okupljenu oko novog talasa, posećivali su ista ili slična mesta, kojih u to vreme i nije bilo u velikom broju kada je o Beogradu reč. U tom smislu je izražena vrlo čvrsta povezanost između određenih grupa i mesta u zavisnosti od toga "gde je ko sedeo", odnosno ko je koja mesta posećivao. Usled ograničenih vidova komunikacije (nepostojanje mobilnih telefona na primer), ljudi su se "prepoznavali" i po tome na kom mestu se okupljaju, pa je samim tim neki precizan dogovor u tom pogledu bio nepotreban jer se "znalo ko gde stalno visi". Ta podvojenost se zasnivala najpre na tome kojoj "struji" se pripada, da li rokenrol ili ne, a potom se diferencijacija nastavljala i u okviru te skupine, pa su se u tom smislu odeljivala mesta na kojima su se okupljali pankeri, na kojima "prva generacija novog talasa" i tome slično.

"Ja se sećam, mi smo stalno visili, ovde dole ima kafana *Bosna*, nisam bio jako dugo, tad je bila tipična socijalistička rupčaga, i onda mi se skupljali, znači SKC, koji se nešto i zatvarao obično, a onda kao odemo do *Bosne* jer su oni radili valjda do 22h, šta znam, Koja i Švaba i cela ta ekipa neka, pa smo se onda tamo stalno svađali, izbacivali nas u pola 11 pa mi nismo kao hteli da idemo. Tako je bilo 1980. godine".

"Bilo je vrlo zanimljivo, izlasci su bili vrlo zanimljivi. Odgovorno ti tvrdim da je cela prva generacija beogradskog novog talasa, se-

dela u *Pevcu*¹³ koji je tada drugačije izgledao potpuno, bio je otvoren, i tu smo sedeli svi sem *Idola*, to je bilo jako zanimljivo. Bili smo tu sa 'Paket aranžmana' i Artističke radne akcije', kompletni bendovi su tu visili. Neki su bili, oni mlađi pankeri su bili u onom parkiću kod česme, tu su bili mladi pankeri sa 16, 17, kupe jedno pivo pa dele. Mi smo već imali 20, 21, 22 ali smo i svirali dosta, bilo je tu i para dovoljno da imaš za koka kolu i cigarete svake večeri. Svi su odlazili tamo, svi su se znali, sa nekima se i ne znaš poimence, znaš iz kog su benda. To je bilo vreme pre mobilnih, ni sa kim se ne dogovaraš, dođeš sam, u 8, pola 9, gledaš, nema nikog od tvojih, ovi vide sa stola to da gledaš i kažu ti 'bila su trojica tvojih, otišli su tamo. I sad mogu da pretpostavim gde su otišli, ako su otišli tamo, otišli su u *Znak pitanja*¹⁴ pa idem da ih pronađem".

"Mi smo prvo, ne SKC, mi smo se prvo, pankeri i gluvonemi smo se okupljali u restoranu *Kasina* na Terazijama, kad je bilo hladno, jer si mogao da uzmeš jedno jaje u majonezu i da sediš tamo ceo dan i noć, u podzemnom prolazu na Terazijama takođe, kad je bilo hladno u *Bezistanu* i parkiću kod Moskve kad je bilo toplo. To su bili prvi punktovi. Nakon toga se to širilo. Od leta 1980. mi smo dosta visili u *Pevcu*. *Pevac* je imao taj kontrakulturni.....sad je fensi, a opet u to vreme se već otvorio *Zlatni papagaj*, kao prvi kafić i tu su se okupljali kao šminkeri, a opet na Filozofskom fakultetu su se okupljali hipici. I to su ti bile te postojeće supkulture tog vremena, i onda nekako SKC i bašta SKC-a od 1981. godine su bili veliki punktovi".

¹³ "Pevac" je nekadašnji restoran, a danas kafić "Crveni pe-
tao", koji se nalazi u samom centru grada, u blizini Knez Miha-
ilove ulice.

¹⁴ "Znak pitanja" je jedna od najstarijih kafana u Beogradu.
Nalazi se se u centru grada, preko puta Saborne crkve.

Pored "redovnih", postojale su i "povremene scene" odnosno mesta koja nisu klubovi, niti kulturni centri, ali su u okviru tih mesta periodično organizovali nastupi muzičkih grupa, pa su u tom smislu bila posećivana. U tom kontekstu, ispitanici najviše pominju *Rokoteku* na Kalemegdanu. Rokoteka je bio naziv za rok koncerte koji su bili održavani na terenima košarkaškog kluba Partizan, na Kalemegdanu¹⁵. Budući da je to bio prostor otvorenog tipa, koncerti su bili organizovani u letnjem periodu.

"Nije se išlo na Kalemegdan izuzev kratko vreme u *Rokoteku* na Donjem Kalemegdanu, gde je održano nekoliko legendarnih koncerata, na primer koncert *Pekinške patke* ili *Filma* 1981. godine, ali to je, kažem, vrlo vrlo kratko trajalo."

"Bila je 1982. i 1981. *Rokoteka* na Kalemegdanu, tu je bilo sijaset koncerata, mislim da je to ovo igralište košarkaško, ne mogu sad tačno da se setim".

Novi talas kao prostor društvene interakcije

Društvena interakcija ljubitelja novog talasa u periodu osamdesetih godina, u velikoj meri je bila određena muzičkim dešavanjima. U tom slučaju, značajnu ulogu su imali koncerti koji su bili organizovani u okviru redovnih programskih šema klubova ili, pak, u okviru festivala kao što

¹⁵ "Rockoteka i Romoteka", *Leksikon YU Mitologije*, 2010, 344.

su "Omladinski festival u Subotici", "Pozdrav Beogradu" i "Pozdrav Zagrebu" u Domu omladine. Koncerti su se posećivali kako u Beogradu, tako i u drugim gradovima širom zemlje, a pojedini ispitanici su neke koncerte ispratili i u inostranstvu. Drugu liniju društvenih aktivnosti "obojenih" muzikom, činile su "kućne žurke", koje svoj značaj duguju i nedostatku mesta za okupljanje. su bile jako važne u to doba usled nedovoljnog broja mesta na kojima bi se ljubitelji novog talasa okupljali. Važan momenat socijalne interakcije predstavlja i ono što se nazivalo "preslušavanjem ploča" koje je moglo da se odvija i u organizovanim vidovima (u okviru programa SKC-a) ili spontanim (među prijateljima u kućnom ambijentu). Muzika je predstavljala važan deo svakodnevnog života i kroz stvaranje mreže kontakata usled razmene ploča, potom i kasete. Ploče su se pozajmljivale, razmenjivale, kupovale u zemlji ili u inostranstvu.

Koncerti i festivali

Koncerti kao stecište ljubitelja određene vrste muzike predstavljaju izvor osećanja zajedništva i deljenog identiteta koji se uspostavlja između publike i izvođača (v. Cohen 1991, 40). Da je bilo puno koncerata i svirki u Beogradu svedoči i članak iz *Džuboksa* u kome novinar sumira dešavanja na beogradskoj sceni, te tim povodom konstatuje da su "kraj avgusta i početak septembra bili (su) krcati koncertima na mnogim beogradskim podijumima" (*Džuboks*, 10. oktobar 1980, 42). Jedna od specifičnih odlika perioda novog talasa jeste i nagli procvat broja gradskih sastava. Brojnost

bendova, pratila je i brojnost organizovanih koncerata koji su većim delom održavani u okviru programa SKC-a, Dardova, kluba Akademije i ostalih pomenutih mesta. Česti nastupi, kao i njihova solidna posećenosti, čak i kada je reč o neafirmisanim bendovima, govori u prilog tezi o razvijenoj novotalasne scene početkom osamdesetih godina.

"Mi smo držali koncerte svuda, mi, cela ta scena, mi smo se družili. Tada su se pravili i zajednički koncerti, na dve nedelje, 20 grupa, 15 grupa, svako otpeva po 3, 4, 5 pesama, počinje u 18h popodne, traje do 23h uveče i milina. Solo koncerti su došli kasnije. I kao dolaze ljudi, dolaze devojkice pa igraju".

"Svake nedelje, jednom nedeljno su se održavale negde svirke, za gomilu bendova nisam ni znao ko su i šta su, naprave se *ad hoc*, smisle tri pesme, vežbaju u podrumu i izađu. Stotine bendova je bilo i to je bila ta karakteristika, grupni koncerti. Imao si solo koncerte koje su pravili *Bijelo dugme*, *Riblja čorba*. Ovo što sam ti rekao, *Idoli*, mi i *Šarlo*, to su bili mali, to su bili 40minutni koncerti jer nismo imali materijal, to je bilo dovedeš neku predgrupu, nekog ko će da ti odsvira 2-3 pesme, i onda mi izađemo i odsviramo sve što imamo. Nije toga bilo mnogo".

Pored koncertnih dešavanja na lokalnom nivou¹⁶, postojali su i festivali od kojih ispitanici najviše ističu Omladinski festival u Subotici, kao i festival koji se naizmjenično održavao u Beogradu i Zagrebu, a koji je predstavljao

¹⁶ O rokenrolu kao svojevrsnoj formi spektakla emancipacije na prostorima SFRJ v. Lukić Krstanović 2010.

svojevrsnu "razmenu" novotalasnih bendova između ova dva grada. Festival pod nazivom "Omladina"¹⁷ pokrenut je 1961. godine u okviru Omladinskog kulturno-umetničkog društva "Mladost" u Subotici, a zamišljen kao mesto na kome bi mogli da se predstave mladi i neafirmisani muzičari širom Jugoslavije. Otvorenost prema novim muzičkim formama, potvrđuje se već 1980. godine kada prvu nagradu festivala osvaja grupa *Film*, a drugo mesto dodeljeno je sastavu *Šarlo akrobata*.¹⁸

"To je klima u kojoj postoje omladinski festivali. Postojali su u Nišu i verovatno još negde po Srbiji, u Hrvatskoj, svuda. Najpoznatiji od njih održavan je u Subotici pod pokroviteljstvom Saveza Socijalističke Omladine Jugoslavije. Naravno bendovi koji su se tamo pojavljivali su pratili aktuelne muzičke trendove. *Idoli* su recimo diskvalifikovani, ali ne znam da li na istom festivalu, na kojem je *Film* pobedio ili na onom sledećem, zato što je Šaper slučajno oborio mikrofon, na šta je neko, to je sad urbana legenda koju sam čuo od gomile ljudi, na šta je neko od članova žirija rekao 'ma daj, to su ovi pankeri'. U svakom slučaju, pobenda *Filma* je značila da se može biti aktuelan, da ne morate imati onako dužu kosicu, pa lepo fazoniranu, uredno obučen. Nakon toga postaje jasno da postoji ta neka scena u Beogradu i u Zagrebu".

¹⁷ U početku je pun naziv festivala glasio Festival mladih kompozitora i izvođača "Omladina".

¹⁸ Festival "Omladina" 1980. Dostupno na: <http://www.festivalomladina.com/2011/10/29/festival-omladina-1980/>, 21. 1. 2012.



Ilustracija 5, Publika, SKC, 1981. Foto: Goranka Matić

Manifestacija pod nazivom "Pozdrav Beogradu" i "Pozdrav Zagrebu", počela je da se organizuje početkom osamdesetih godina. Cilj ovakvog vida muzičke razmene je bilo upoznavanje lokalnih publika sa aktuelnim grupama, što je kao implikaciju imalo vrlo intenzivnu saradnju između ova dva grada, što je takođe uticalo na razvoj tadašnje jugoslovenske rokenrol scene. U Beogradu su ti susreti održavani u prostorijama Doma Omladine i trajali su po dva ili tri dana, u zavisnosti od broja gostujućih sastava.

"To je za mene bilo fantastično, to sam išla ... susret Zagreba i Beograda. Bilo je u Domu Omladine fantastičnih koncerata. Ja sam volela *Haustor* onda i mnogo više nego *Film*. I volela sam

Azru zbog tekstova. Mada nisam volela sviranje, meni je to bilo bezveze Dođu ovi pa tri dana, ovi odu pa tamo u Kulušiću, pa se svira ... pa je bila jedna, razumeš, bujala je jedna muzička scena"

"Bilo je 'Pozdrav Beogradu', 'Pozdrav Zagrebu', išli su beogradski bendovi. Nije to bilo sad kao radna akcija, pa to je socijalistička omladina, ne, nego jednostavno to su bili ti, da ide reprezentacija, kako bih to nazvao, beogradskih bendova ide u Zagreb, onda reprezentacija zagrebačkih. Tako se u jednom, u tom prvom, kako bih nazvao, ciklusu tih zagrebačkih bendova u Beogradu probio *Haustor* recimo, tad je on prvi put svirao baš u Beogradu i imao nekoliko biseva u Domu Omladine. Onda grupa *Film*. To su bili ... puno koncerata, kao ovi sviraju tamo, ovi ovamo".

"Jednom u tri meseca su išle grupe odavde kolektivno u Zagreb i zvalo se Pozdrav iz Beograda, i dolazile su grupe iz Zagreba u Dom omladine kao Pozdrav iz Zagreba. Po 2-3 dana su trajali koncerti, zavisi koliko su teške grupe. Ako su dolazili, recimo *Haustor* i *Film*, onda oni sami drže jedno veče, onda budu ne znam, *Azra*, *Paraf*, *Boa*".

Za razliku od koncerata domaćih muzičara, nastupi stranih sastava su predstavljali retkost u tom periodu. Kada je reč o širem prostoru, tj. jugoslovenskoj sceni, Zagreb i Ljubljana su u tom smislu prednjačili u odnosu na Beograd. Jedno od objašnjenja koje sam od ispitanika tom prilikom dobila, tiče se finansijske isplativosti turneje kojom bi bio obuhvaćen i Beograd. Naime, Beograd je u tom pogledu predstavljao "poslednju stanicu" pre zemalja koje su se nalazile iza "gvozdene zavese", te u tom pogledu nisu ni predstavljale pogodno tržište za inostrane bendove koji su kao

zapadni bili u tom zemljama i zabranjivani. Samim tim, budući da bi se putanja mogućih turneja tu završavala, Beograd nije često posećivan. Međutim, to, prema nekim ispitanicima ima i svoje pozitivne strane, a to je okrenutost ka domaćoj sceni i njenom razvoju, budući da stranih bendova nije bilo u velikom broju. Jedan koncert koji gotovo svi ispitanici navode kao značajan događaj tada jeste koncert britanske grupe *Ruts*, koji je održan 1980. godine u hali Pinki u Zemunu (*Džuboks*, 15. februar 1980, 18). Za mnoge ovaj koncert predstavlja prvi direktan susret sa nečim što je blisko panku i novom talasu, odnosno sa sastavom koji je u tom trenutku bio aktuelan i na Zapadu. Taj susret je neposredno uticao i na razvoj beogradske novotalasne scene jer su svi njeni potonji protagonisti, prema rečima jednog od ispitanika, se našli na tom koncertu.

"Pa evo primer *Ruts*-a je neki blesavi eksces koji niko ne zna da objasni kako se to dogodilo, da oni u jeku kad su užasan hit tamo, dođu u beogradski Pinki gde je možda bilo hiljadu ljudi jer to niko nije ni znao. Onda se, nikako ne bih mogao da kažem da se tu mnogo oko panku dalje događalo, to je već iščilelo. A onda je počela jedna grupa, uslovno da kažem već tih pop sadržaja, širokog polja nju vejev. Sećam se Lena Lovich je imala koncert u Pinkiju. Ona je imala tu neku foricu malo iščašenog nekog nju vejev pevanja, ali dobro to je nešto specifično. Nije toga puno bilo. Ali je zato domaća scena bila jaka. Domaća scena je bila mnogo jaka i ona je kompenzovala to".

"Prvi koncert.....koji je ja mislim ozbiljno.... ja mislim da je to bila zima 1980., grupa *Ruts* je svirala u hali Pinki u Zemunu.

To je koncert na kome su bili svi beogradski, uslovno rečeno muzičari. Od Koje, Milana do čak mejnstrima tipa Olivera Mandića se sećam u publici, i tako dalje. Svi smo gledali šokirani. Znaš, e to je to, prvi put vidiš sliku. Znači znao si za ton i mogao si da slutiš kako se to sve otprilike svira, nije to sporno, ali ne znaš kako to u stvari izgleda".

"U to doba niko živi nije dolazio na koncerte kod nas, tj. bilo je jedno vreme pa je posle zamrlo, i to je onako bilo ravno tragediji za ljude koji su bili mladi u to doba".

"Jako slabo. Oni su pretežno dolazili do Zagreba i ako su dolazili to kao Ljubljana, Zagreb, a u Srbiji jednostavno ili nije bilo pouzdanog partnera ili, pošto su većinu tih stranih bendova doveli slovenački i hrvatski promoteri i oni s tim pokriju, zarade, Beograd im je bio samo još ono.....jer iza Beograda nije bilo ničega, razumeš, bendovi nisu išli dalje, a ako su išli u Grčku, onda su išli avionom i to, ali.....Danas ti imaš u tom, da kažem, krilu turneje pa posle toga Budimpešta, pa Sofija pa ovo pa ono, i onda sve to ima smisla, a Beograd je bio na kraju sveta, tu je počinjala gvozdena zavesa i bendovi dakle.....ti praviš ekstra 800 km da bi se ponovo.....ekonomski to baš nije funkcionisalo".

Žurke

Ono što se smatra svojevrsnim označiteljem društvenog života osamdesetih godina jesu privatne žurke¹⁹. S

¹⁹ Opisi žurki dobijeni na osnovu ispitaničkih svedočanstava u velikoj meri se razlikuju od implicitnog etnološkog opisa žurva u Seferović 1984, no to neće biti dalje elaborirano usled fokusiranosti na onaj deo građe koji je u skladu sa temom rada.

obzirom na to da je izbor mesta za zabavu bio sužen, organizovano okupljanje po privatnim stanovima je bilo nezaobilazni oblik druženja. Žurke su bile važne iz više razloga. Jedan od njih je jer su predstavljale mesta na kojima se mogla slušati omiljena muzika, zatim mesta na kojima se moglo ostati čitavu noć, ali i mesta društvenog potvrđivanja i pozicioniranja. Prema tome, žurka kao fenomen sadržavala je više nijansi značenja. Kao što je slučaj i sa mestima na kojima su se ljudi okupljali u samom gradu (klubovi, koncertni prostori, parkovi), žurke takođe predstavljaju prostor društvene diferencijacije, odnosno sredstvo pomoću koga su se uspostavljale simboličke granice kroz povezivanje sa određenim krugom ljudi koji su se međusobno družili, pa su stoga u tom smislu postojale nepisane granice u pogledu toga na koju će ko žurku biti pozvan, na koju će otići i tome slično. Dakle, posećivanjem ovakve vrste okupljanja, uspostavljala se, učvršćivala i redefinisala identitetska pozicija onih koji su se na njima nalazili. Pozivanjem određenih ljudi na žurku, kao i prihvatanjem poziva, formirala se svest o zajedničkom kulturnom identitetu. Muzika je u tom smislu predstavljala jedan od osnovnih elemenata tog identiteta, budući da je predstavljala centralnu aktivnost (puštanje muzike, odabir odgovarajuće muzike, igranje). Proces identifikacije u kontekstu žurki bio je usko povezan i sa delom grada u kome su žurke pravljene. U tom smislu se izdvajaju "žurke u centru grada", "dedinjske žurke", kao i one koje su pravljene po ostalim delovima grada. Na simboličkoj mapi grada, dedinjski kraj nosi oznaku "elitnog" kraja jer se

percipira kao prebivalište visokih državnih funkcionera, ili onih koji nemaju državne funkcije, ali su imućni. Osim što su potvrđivale pripadnost određenoj grupi, žurke su predstavljale i mesta na kojima se potvrđivao urbani identitet. Samim tim identifikacija prelazi na jedan širi nivo, pa samim tim postaju jedna od karakteristika Beograda, nešto po čemu je Beograd postajao prepoznatljiv.

"A to, pa to je bio ritual, sastavni deo. Počneš u SKC-u, pa ne znam kolima odeš negde pa na kraju uvek završiš na nekoj žurci. Svako veče je neko imao neku žurku. Pošto je Beograd mali, mali u smislu za taj neki krug ljudi. Svi smo se skoro znali."

"I ono što je najveće bilo tih 1970ih, znači ja ti govorim moj period gimnazije i moj period studija, odn. od 1970ih do 1980ih, to su bile žurke, apsolutno. One su imale tu svoju socijalnu priču, gde se održavaju i kako i obično se znalo, prosto su se znala društva. To neko posebno društvo su bile dedinjske žurke, znači da su tu uglavnom organizovali.....to su bile u pitanju ili neke kuće, vile tih nekih koji su tad bili na položajima.... ili ti veliki stanovi koji su bili u nekoliko zgrada, ali to su bila, znaš to je nekako bilo zatvorenog tipa u smislu da se tačno znalo ko je dolazio. Onda su bile, to je već deo gde sam ja pripadala, to su bile te žurke, da kažem, užeg centra grada. I tu su se znale otprilike koji stanovi, gde se prave velike žurke. To je obuhvatao potez.....da kažem u centru i pokrivalo su Stari grad i Vračar, računajući i Dorćol. To je u stvari ceo potez tog, ajd da kažem, centra grada. A žurke, to ti još nisam rekla, su bile po sto ljudi. Ogromne, to su bile te masovne žurke, bilo je i po 30 i po 40 nekad bilo i po 80, 90, roditelji i dan danas to ne znaju. Jako mnogo sveta je prolazilo kroz razne te žurke beogradske".

Preslušavanje ploča

Jedno od vrlo važnih događanja u smislu muzičkog "obrazovanja", predstavljalo je i zajedničko "preslušavanje ploča". U okviru Spoljnog programa Studentskog kulturnog centra, jedan od vrlo posećenih sadržaja bile su rok tribine. Rok tribine su podrazumevale tematsko preslušavanje i razgovor o određenim izvođačima ili aktuelnim muzičkim pravcima. Ove tribine su bile vrlo posećene što je usko povezano sa mogućnošću nabavke ploča stranih muzičara u to vreme. Naime, domaće diskografske kuće su više bile skoncentrisane na izvođače koji su pripadali "klasičnom rokenrolu", odnosno orijentisane na one izvođače koji su bili planetarno popularni (*Rolling Stones, The Beatles* i sl.). Samim tim, pank i novi talas nisu bili previše objavljivani u vidu licencnih izdanja, ili je to činjeno sa određenom vremenskom distancom. Postojalo je više načina dolaženja do ploča a koji su podrazumevali naručivanje, odlazak u inostranstvo i kupovinu, kao i preko prijatelja koji su često putovali. U tom smislu je posedovanje najnovije ploče predstavljalo i stvar prestiža. U kontekstu toga, značaj ovakve vrste organizovanog programa je bio veliki, jer se ticao upravo one vrste muzike koja nije bila u velikoj meri zastupljena u domaćem diskografskom prostoru. Naime, tokom 1980. godine, održano je nekoliko tribina posvećenih fenomenu novog talasa kao što su "Značajne new wave ploče – produkcija *Talking heads* i *Police*", zatim "Novi talas – *The Strangers*", "*Joe Jackson*", "*Gang of four*", "*Public Image Ltd*",

"Magazine"²⁰ Prezentacija najnovijeg materijala ovih i drugih aktuelnih sastava podrazumevala je slušanje muzike (čitave ploče), kao i propratno komentarisanje od strane voditelja tribine, kao i međusobne diskusije sa posetiocima. Edukativnu ulogu ovih tribina, u smislu proširivanja njihovih saznanja u pogledu muzičkih aktuelnosti, ali i načina na koji se govori o muzici, ističe veći deo ispitanika.

"One su, slušaonice....ti nemaš priliku da čuješ prvi album grupe *Gang of four*, onda neko donese ploče ovako na gramofon, taj neko je Koja, i onda Koja pusti *Gang of four*, pusti ti prvi album onda okrene, pusti drugu stranu i onda sedne s tobom i priča o tome šta ste slušali i onda vi pričate, to je kao tribina uz slušanje ploča. Nisi mogao ni da čuješ celu ploču na radiju, Sloba Konjović bi pustio jednu pesmu, dve pesme, a ovaj bi ti pustio i onda bi ti Koja držao predavanje".

"Jedna od najvažnijih stvari koju su radili Moma Rajin i mi-slim da je i Koja radio sve vreme, je bila četvrtkom u SKC-u, slušaonica. Mala sala SKC-a, dođu Moma Rajin i Koja sa dva gramofona i zvučnikom i mi ovako uđemo i Moma Rajin kaže 'dobro veče, danas ćemo slušati novi dupli album Frenka Zape, koji je upravo stigao pre 2 dana iz Londona. To je album koji se zove tako i tako', mi onda svi sedimo i on pušta ovako ploču, spušta iglu, i mi sedimo svi i slušamo prvu stranu albuma Frenka Zape. Onda on završi i onda malo popričamo o tome i onda kaže 'sad će Koja da vam pušta njegovu ploču koju je dobio pre

²⁰ Arhiva SKC. Dostupno na: <http://www.arhivaskc.org.rs/hr/onografije-programa/spoljni-program/284-1980.html>, 27. 1. 2012.

neki dan, to je ploča XTC White music koja je fenomenalna' i tako ti saznaš za ploču XTC, nema mp3, nema ploče, nema je, nije izdata kod nas".

Pored organizovanog i tematskog preslušavanja ploča u okviru rok tribina u SKC-u, ispitanici kao važan društveni sadržaj pominju i ona spontana, koja su se odvijala po kućama. Tom prilikom često je dolazilo i do razmene ploča između prijatelja. To je takođe podrazumevalo vrlo pažljivo slušanje određenog albuma, koje je praćeno komentarima na osnovu kojih su se formirali i određeni stavovi prema muzici koja se slušala, što je u to vreme predstavljalo važan deo kulturnog identiteta (određenje spram određene muzike).

"I onda je bio sistem preslušavanja, e taj izraz preslušavanje ploča. Onda ti dođu tako ortaci, ortakinje, dođu da slušamo ploče i onda donesu svoje, onda menjamo ploče. Znaš, ploče su nam bile toliko važan deo, meni su na primer ploče bile važnije nego garderoba u nekim trenucima. I da se, ne daj bože, izgubi ploča ili da ti neko uzme ploču i ne vrati, pa to je bilo kao....kao zlatna poluga mislim".

"Još jedne stvari se recimo ja jako dobro sećam, mada to sad vrlo slobodno tumačim, a to je apropo muzike koju si ti donosio iz inostranstva, ploče koje si donosio, onda doneseš kući pa puštiš, pa gramofon, pa ti se skupi ekipa, pa se to zvalo preslušavanje albuma. Jer smo svi sedeli i slušali u najvećoj tišini albume, A stranu, B stranu, pa puno pušili, razumeš, pa onda kao 'je l si čuo ovaj rif', 'što je dobar ovaj refren' i tako, što je isto bio jedan vid te generacijske razmene, tog pažljivog slušanja muzike".



Ilustracija 6, Tribina u SKC-u. Foto: Goranka Matić

Novi talas kao element urbanog identiteta Beograda

Osamdesete godine, naročito u periodu novog talasa, odlikuju se intenzivnim kulturnim razmenama između velikih gradskih centara tadašnjih federativnih republika, pri čemu se ističe linija Beograd-Zagreb-Ljubljana. Intenzitet kontakata na ovoj liniji, usko povezan sa novim talasom (koncerti, različiti organizovani i spontani susreti čiji je povod bila muzika) uticao je na formiranje naglašenog urbanog identiteta kod protagonista novog tala-

sa²¹. Da bi bilo moguće odrediti "zvuk Beograda", odnosno apstrahovati određenu specifičnost koja bi predstavljala lokalni marker, neophodno je uspostaviti komparaciju sa "drugima" (v. Cohen 1997, 117). "Druge", na regionalnom nivou identifikacije, čine ostali urbani centri u tadašnjoj Jugoslaviji, od kojih se izdvajaju posebno intenzivni kontakti između Beograda i Zagreba. Percepcija muzike u lokalnom ključu može se posmatrati i kao zvuk koji sadrži lokalne identitetske karakteristike. U tom pogledu, Ante Perković nalazi da "iz načina na koji se punk izvodio, iz lokalnih stilskih i ideoloških karakteristika, skoro da možemo pročitati znakove mentaliteta: u Ljubljani je bio osviješten i konceptualan, u Rijeci divlji i instinktivan, dok se Zagreb uglavnom bavio formom i trendovima. Beograd je malo zakašnio, ali se priključio samouvjereno i drsko, a Sarajevo je, na kraju kronološkog niza, od svega napravilo jednu veliku multimedijalnu predstavu" (Perković 2011, 98). Kroz komparaciju sa onima koji su bliski, ali koji su ipak percipirani u nekom smislu kao drugačiji, nastojim da utvrdim koji je to beogradski zvuk tj. lokalni identitet, koji ga odvajaju od

²¹ U knjizi pod nazivom *Sedma republika*, Ante Perković razmatra ulogu i značaj popularne kulture na prostorima nekadašnje Jugoslavije. Intenzivni kontakti između urbanih centara, ponajviše Beograda i Zagreba, čiji osnovni činilac čini rokenrol muzika, svoj vrhunac dostižu tokom osamdesetih godina. Kulturni prostor koji se zahvaljujući razvijenim kontaktima tom prilikom otvorio, autor vidi kao "sedmu republiku", odnosno "zamišljeni prostor duha omeđen muzikom" (v. Perković 2011, 21).

ostalnih gradova kroz percepciju njegovih stanovnika. Dakle, određenje lokalnog identiteta je od najuže ravni (identifikacije unutargradskog osećaja lokalnosti) sada prošireno na regionalnu ravan, pa se Beograd u ovom delu posmatra kao svojevrsna "celina" u odnosu na (po novom talasu) slične veće urbane centre tadašnje Jugoslavije. Na osnovu poređenja ostalih muzičkih scena (zagrebačke, ljubljanske, sarajevske) u odnosu beogradsku novotalasnu scenu, u ispitničkim iskazima, nastojim da potcrtam elemente na kojim se takva vrsta identifikacije zasniva.

Beograd - Sarajevo

Martin Stouks smatra da muzika ne predstavlja refleksiju društvenih odnosa, već proizvodi značenja na osnovu kojih se ti odnosi uspostavljaju (Stokes 1997, 4). U ovom slučaju, društveni odnosi se odnose na formiranje određenog identiteta grada kroz njegovo upoređivanje sa krajnjim drugim. Kada je reč o beogradskom novom talasu, njega je praktično nemoguće odrediti bez sagledavanja malo šire perspektive odnosno odnosa sa susednim muzičkim scenama. U tom pogledu, najznačajniji "drugi", na osnovu koga se gradi vidljiva distinkcija jeste sarajevska rokenrol scena. Sarajevski sastav *Bijelo dugme*, kao najpopularnija rokenrol grupa u to vreme na prostorima SFRJ, domaćoj rokenrol muzici dao je specifičnu zvučnu i sadržinsku notu. Ante Perković smatra da je to podstaklo ostale gradove da postojeći rokenrol obrzac redefinišu u skladu sa "komunikacionim kodom" sa kojim bi se mogli u potpunosti identifikovati.

vati (v. Perković 2011, 38). Osnovu tog "koda" čini snažan osećaj urbanog identiteta. Urbano iskustvo i doživljaj toga je usko povezano sa svojevrsnim kulturnim identitetom koji čini samu srž beogradskog identiteta u svesti ispitanika. Urbani identitet se ovde najpre odnosi na širi kulturni identitet koji obuhvata specifična interesovanja, određeni sistem vrednosti. Takva vrsta identifikacije viljiva je kroz uspostavljanje većeg stepena bliskosti sa osobama koje žive u podjednako urbanim sredinama, nego nego sa geografski bližim mestima (manjim) koja se razlikuju po načinu života, kulturnoj i institucionalnoj infrastrukturi, dostupnosti informacija i tome slično. Tako se u tom pogledu, geografska blizina ne odnosi nužno na identitetsku. Takođe, doživljaj "urbanosti" ne mora biti isti za sve stanovnike Beograda, jer ovaj grad, kao i bilo koje mesto, u značenjskom pogledu, ne predstavlja homogenu sredinu.

"I posle na fakultetu, ja sam studirala Građevinu, dakle nije to za umetničke duše i tu sam onako bila pogledana sa čuđenjem, mada sam ja izgledala sasvim pitomo. Zato što su tamo tipovi sa kariranim košuljama koji su došli iz Zaječara i ne znam ni ja odakle, uz dužno poštovanje Zaječara i sve, ima pametnih ljudi i tamo, ali nisu bili deo toga. Ovde je čovek mogao da ode u kafić i da vidi pola tih ljudi".

U kontekstu novog talasa, zvuk koji je dolazio iz Sarajeva (grupa kao što su *Bijelo dugme*, *Zabranjeno pušenje*)²²

²² Iako se u nekim ispitaničkim iskazima grupe *Bijelo dugme* i *Zabranjeno pušenje* zajedno navode kao primeri sarajevske

označavan je kao "ruralan", "provincijalan" i u tom pogledu radikalno drugačiji od beogradskog, što je samim tim jasna implikacija da se beogradska scena posmatra kao visoko "urbana" scena, što se jednim delom naslanja i na činjenicu da je Beograd bio administrativna i kulturna prestonica tadašnje države. Samim tim, nijedan od ispitanika ne pokazuje naklonost prema toj sceni u smislu identifikacije sa time. Naprotiv, ove grupe su ostvarile veliki uticaj na prostorima čitave zemlje, pa tako i u Beogradu te su stoga sačinjavale ono što bi se moglo odrediti kao mejnstrim. Samim tim, novi talas u Beogradu predstavlja "odgovor" na takvu vrstu rokenrola, svojevrsnu reakciju, čija glavna odlika je isticanje urbanih obeležja i urbanih vrednosti.

"Postojali su neki u Sarajevu, u Bosni je postojao *New Primitives*. *New Primitives* je, po meni, važan za pojavu nju vejva ovde. Nju vejv se ne može gledati bez tog rivaliteta. Stvarno je drugačija muzika, drugačiji izgovor, drugačiji senzibilitet. Postalo je da je Beograd to....mislim i dan danas to važi, da je Beograd nešto, Beograd je metropola uvek bila i biće, za sve druge gradove u bivšoj Jugoslaviji i sadašnjim, to je tako prosto i umetnički i kulturološki i kulturno, kako hoćeš. Stvarno je tako ... i mnogo više ljudi i razumeš, prosto tako je".

scene u datom kontekstu, trebalo bi naglasiti da ovi sastavi pripadaju različitim kako vremenskim, tako i muzičkim stranama. Naime, grupa *Bijelo dugme* predstavlja oličenje rokenrola sedamdesetih godina, dok je *Zabranjeno pušenje*, od strane nekih smatrano i pank grupom.

"*Bijelo dugme*, da, mada je u mom društvu slabo bilo voljeno i inače, zato što su imali tu neku bosansku provincijalnu notu koja se na nas nije nalepila uopšte. Oni su bili široko popularni, ali oni nisu imali ništa od tog urbanog, gradskog. Nama su se uvek lakše lepili zagrebački i beogradski mlađi sastavi, nego ti. Recimo ja ne znam nikoga ko je, sve do možda *Zabranjenog pušenja*, mada i njih, ko je bilo koji sastav iz Sarajeva voleo. Oni su imali nešto drugo, delovali su kao neki nastavak te sevdalinka tradicije sa nekim novim instrumentima, ni tekstualno nisu bili dovoljno...".

"Nekako je Zagreb uvek bio kopija, znaš ono Zapada, odlična kopija, ali kopija, Sarajevo opet istok neki. Ali ja nisam mogao da se poistovetim to, kad sam išao u osmi razred, prvi gimnazije, to *Bijelo dugme*, ali 'hop, cup, poskočiću, drugu curu...' , mi nismo govorili curu, nego devojka, riba, ne znam kako se govorilo. Jednostavno....'biću pekar mala moja', ja nikad nisam govorio 'mala moja' devojci svojoj, jednostavno nisam mogao da se poistovetim sa time. A sa ovim 'vi što virite iz džepova solitera' da, tu živim. Ali da, mogao si tačno da distanciraš beogradsku scenu, sarajevsku i zagrebačku koje su radile zajedno".

Sarajevski zvuk je često u ispitaničkim iskazima percipiran kao "polutanski zvuk" u smislu da predstavlja neku autentičnu vrstu fuzije između sela i grada, između urbanih i ruralnih elemenata. Te odlike su se reflektovale u samoj muzici (koji se opet dalje podvaja na Zapad/Istok), tekstovima pesama, odnosno specifičnim načinom govora, izražavanja koje je takođe predstavljalo jedan od identitetskim svojstava kojim se urbanost ispoljavala ("ja ne govorim na taj način", "ja ne sviram na taj način", "meni ta mu-

zika nije bliska"). Na taj način muzika prerasta zvučni i postaje simbolički označitelj, postaje sociokulturna kategorija koja u velikoj meri utiče na formiranje individualnih i kolektivnih identiteta. Grupi *Bijelo dugme* se često pripisuje zasluga za širenje rokenrol zvuka i na manje sredine, ruralne sredine, u kojima rokenrol (budući da je pretežno zvuk gradske sredine) nije bio u velikoj meri zastupljen. To se percipira kao "poseljachenje" rokenrola, odnosno veću zastupljenost i popularizaciju rokenrola. Samim tim sarajevska scena se ne smatra novim talasom, već jednom autentičnom rokenrol strujom, ali predstavlja svojevrsni podsticaj koji će kao reakcija stići iz Beograda u vidu novog talasa. Ta reakcija se odnosi na udaljavanje od te i sličnih tradicija, te uspostavljanje razlike na relaciji "klasični rokenrol" – "novi talas".

"Sad što se tiče ovoga ovde, možda je to čak jasnija reakcija, pre svega beogradskih bendova u odnosu na tu sarajevizaciju scene, generalno rokenrol scene koja je započela etabliranjem, od da kažem državnog projekta kakav je bilo *Bijelo dugme* i uopšte te tendencije ka fuziji rokenrola sa onim što je percipirano kao toga što zapravo nije imalo veze sa narodnom muzikom sa jedne strane, a sa druge strane tim konstantnim pritiskom koji je dolazio iz Zagreba i iz Ljubljane, ka pop muzici".

"*Bijelo dugme* jeste bio jugoslovenski zvuk, ali nije bio gradski. To je bio polutanski zvuk, između sela i grada. Njihova masa ljudi koja je slušala je u stvari došla sa sela u grad da studira, i oni su provalili rokenrol ljudima koji su ostali u malim gradovima, koji su bili u selu. To je dobro, ne kažem da je to lo-

še bilo u tom trenutku. Sem toga, to je zaista imalo elemente rokenrola u tom smislu što je Bregović vešto skinuo recimo *Led Zeppelin*, razne glem rok bendove, u pojavi".

"U Sarajevu su više išli na zajebanciju svega...Malkolm Muharem i tom. Jeste, oni su stalno pokušavali da prodaju tu 'šalu, šegu' i to, Malkolm Muharem, pa Elvis J Kurtović, dobro *Crvena jabuka* je već otišla ka popu, Plavi orkestar je bio namenski napravljen da bude komercijalan, šta god onako to značilo, koja pritom ta neka isklizavanja ka mejnstrimu, folku ili kako bih ga već nazvala".

Većina ispitanika smatra da je osnovna odlika novog talasa upravo urbanost, tj. izražen urbani izraz i to je jedna od ključnih stvari u njegovom određenju. Preko novog talasa su se svi ljubitelji po tom principu identifikovali i svrstavali u tu urbanu grupu, a što je istovremeno značilo duboko odvajanje od svega što je ruralno, jer se to nije prepoznavalo kao njihovo, bez obzira da li je reč o narodnoj muzici, ili pak o rokenrolu sa prizvukom ruralnog. Dakle u tom slučaju je bitnija identifikacija u kvalitativnom smislu i vrednosnom, što je povlačilo i interesovanja, teme, zvuk i sl. nego po žanrovskoj klasifikaciji. Samim tim novi talas prevazilazi muzičko značenje i postaje nosilac urbanog identiteta u Beogradu.

Beograd - Zagreb - Ljubljana

Ukoliko Sarajevo u kontekstu novog talasa, figurira kao krajnji "drugi" u procesu muzičkog prepoznavanja, ta-

ko Zagreb i Ljubljana predstavljaju svojevrsnu specifičnost, ali koja je Beogradu u tom pogledu bliža. Ljubljana se smatra malo nekomunikativnijom scenom, dok Zagreb predstavlja nešto što je Beogradu najbliže u smislu identifikacije. Povezivanje muzičara, publike, novinara, umetnika između ova dva grada, uticalo je stvaranje jednog čvrstog identitetskog komunikacijskog kanala koji je bio zasnovan na muzici. U odnosu na Sarajevo, specifikum Beograda predstavlja urbana svest, dok se to pitanje ne ističe u velikoj meri kada je reč o Zagrebu i tamošnjoj muzičkoj sceni, budući da je i taj grad smatran urbanim u smislu kulturnih vrednosti koje je određena grupa ljudi negovala. U tom pogledu, razlike se svode na polje muzike te se zvuk Zagreba opisuje kao "popičniji", "mekši", "solističniji", dok se beogradski u toj relaciji sagledava kao "tvrdi" i "alternativniji", "opušteniji", "divlji", "energičniji".

"Ovo nije definitivno tačno, jer je i u Zagrebu i u Hrvatskoj puko rokenrol, i više se sluša srpski folk od njihovog roka, ali Hrvati su imali nešto, kako bih ja nazvao, popičniji *sound*. Beograd je imao, nije to sad da omalovažim, nego je imao tu neku ozbiljniju, kao *Šarlo*, malo nekomunikativniju muziku, a recimo da su *Film* volele, nije to ništa loše nego, Film su volele i neke devojke i dečaci koji nisu slušali baš mnogo muziku, ali su čuli za njih, pa su išli na koncerte. To je bilo ne samo dobro, nego i korisno. Može se govoriti o toj beogradskoj školi".

"Beograd je bio tvrdi grad. Mi smo svi dosta svirali po Zagrebu i poznajem fantastično zagrebačku scenu u to vreme i to je bilo nešto najlepše što je postojalo u toj staroj Jugoslaviji, to

je bilo rivalstvo Beograda i Zagreba. Mi smo imali više energije, Beograd je bio rokerskiji grad, onako tvrđi, hladniji, trezvenije su nam bile pesme i mračnije, sad kad pogledaš. Zagreb, oni su se strašno furali na glamur, na pop pesme, na *Idole*, na *Brajana Ferija* i onda su stalno pokušavali da prave takve pesme. Mi smo bili Beograd, jedna homogena sredina, oni su bili Zagreb jedna sredina, ali mi smo u istoj zemlji i ajmo da budemo bolji od njih. Ništa ružno nego "aj kao, pravim ja žurku, pravi i komšija žurku, moja će da bude bolja".

"Zagreb je uvek bio najuglađeniji. Beograd nikad nije imao nekoga kao Darko Rundek. On je čovek sa vrlo dobrim obrazovanjem i sa velikim poznavanjem i tradicionalne i moderne umetnosti. I on to diskretno, ali jasno dozira u svoj rad. Mi smo uvek imali ovde ljude koji predoziraju svoje znanje umetnosti u rokenrol, da bi pokazali da su i oni umetnici i onda zabrljaju svašta, ali nismo imali takve likove. Ne kažem samim tim da je cela zagrebačka scena bolja od cele beogradske, ali oni su uvek kukali kako nemaju bendove kao *Partibrejkersi*, govorim ti publici i mediji, sirove, žestoke, neukrotive, što je takođe tačno".

Zagrebačka scena se u određenim iskazima percipira i kao ona koja se najviše ugledala na zapadnu scenu iz razloga što je geografski bila bliža zemljama Zapadne Evrope pa je samim tim protok informacija bio direktniji i brži. Takođe, usled takve geografske pozicije, Zagreb postaje i mesto u kome se održavaju strani koncerti, za razliku od Beograda, koji u tom pogledu nije predstavljao često stajalište inostranih bendova prilikom njihovih turneja u ovom delu sveta. Koncerti koji su često navođeni kao primer "prednosti" Zagreba u odnosu na Beograd jesu nastupi grupa *Gang of*

four, Stranglers. Ljubljanska scena, pak, u predstavama ispitnika predstavlja scenu za sebe, ali koja takode nije udaljena od beogradske u onoj meri u kojoj je to slučaj sa sarajevskom scenom. Naime, Ljubljana se posmatrala kao zatvorenija sredina, koja je proizvodila autentičan zvuk, drugačiji, ali sa čim su ispitanici tada mogli da se identifikuju budući da je u sadržinskom pogledu predstavljao nešto bliško te je bilo moguće sa tim se identifikovati.

"Ljubljana nije imala neke nju vejev bendove već je bila hermetična onako, od *Videosex* koji je bio komunikativniji, pa do *Laibach* kasnije".

"Da, da. Razlika je bilo uvek među tim scenama. Jedna od osnovnih razlika ti je bila, lako dokaziva geografski. Oni koji su bili bliži Zapadu, prosto više fizički su ljudi komunicirali. Mogli su nekad lakše da primaju radijske signale, što ne znači uvek veći kvalitet ili brže primanje uticaja. Slovenci su onda prvi mogli više da slušaju italijanski i austrijski radio i televiziju, ali to nisu neke rokenrol velesile pa nije bog zna šta pomoglo. Oni su uvek imali najbolju opremu i tehniku i najbolje svirače zato što su imali, znaš ono, blizu granice, puno malograničnog prometa, najlakše su nabavljali instrumente".

Uspostavljanjem distinkcija između regionalnih scena, kod nekih ispitanika je primetna težnja da se ta razlika ilustruje kroz komparaciju sa inostranim bendovima što predstavlja princip dvostruke autentičnosti onako kako ga Reggev opisuje, a o čemu će više reći biti u narednom delu. Međutim, ovde se značenja i vrednosti koja su utisnuta u strane sastave, primenjuju na domaće kako bi se uspostavi-

la regionalna razlika. Samim tim se autentičnost ostvaruje kroz upotrebu stranih označitelja. Dakle, na osnovu izjednačavanja određenih grupa sa beogradske, zagrebačke, ljubljanske scene sa grupama zapadne scene kreira se osećaj lokalne autentičnosti. Tako uspostavljena i detektovana autentičnost se ne zasniva samo na muzičkim karakteristikama srodnih grupa, već i na širem kontekstu pri čemu se lokalne sredine poput Beograda, Zagreba, Ljubljane, delimično poistovećuju sa Londonom, Njujorkom, Berlinom.

"Pa jeste, da. U ideološkom smislu su Slovenci recimo najdalje otišli. Oni su njihov pank, *Pankrti*, kasnije *Otroki socijalizma*, oni su imali baš tu ideološku notu ugledajući se ponajviše na *Clash*, ako ćemo da se odredimo u tom smislu, onda su rani *Clash* bili ideološki najznačajniji u engleskom panku. U tom smislu se oni vezujući za tu liniju, oni su bili verovatno ideološki najprecizniji naspram jednog socijalističkog sistema, pogotovo slovenačke verzije tog sistema".

"Beograd je, hteli to da priznamo ili ne, u tom momentu, ranih 1980ih, jedini u suštini kosmopolitski grad u ovoj državi, zbog toga što su tu strane ambasade, strana predstavništva, firme, ima koliko toliko stranaca za ono vreme, kako da kažem, neku mešavinu ljudi koja nije bila karakteristična ni za Ljubljanu, ni za Zagreb, oni su bili skrajnuti iz tog procesa, i onda se napravila neka skoro malo à la Njujork atmosfera. Dakle taj, svašta možeš da vidiš u principu. Sve odjednom tu nešto koegzistira i sasvim je to u redu, ne izaziva nikakve probleme. A Zagreb ima tačno kao London, jedan malo onako uštogljen ovaj taj neki....evropski fazon, tu malo jedan nobl fazon i sad kad čuješ tipične beogradske bendove oni su stvarno bliži njujorškoj sceni tipa *Talking Heads*-ima,

Blondie, a ovi su, *Prljavo kazalište* naravno vrlo liči na *Clash*. *Azra* vrlo liči na *Jam* rani, baš na londonske, engleske pank, nju vejev bendove. A opet Ljubljana nešto treće. Ljubljana već ima *Lajbah* i već se rađa takav malo jedan darkerski pogled na stvari. Tako da je stvarno bilo velikih razlika".

Kosmopolitski identitet Beograda

U prethodnom delu predstavljeno je identitetsko pozicioniranje Beograda u odnosu na susedne gradove. Kroz pripadnost i poistovećivanje sa muzičkom i kulturnom oznakom novi talas, moguće je detektovati još jednu identitetsku ravan koja se u tom smislu ostvaruje poređenjem Beograda i Zapada, odnosno beogradske (jugoslovenske) scene sa zapadnom. Kada je u pitanju komparacija koja se zasniva na novotalasnom fenomenu, dobija se jedna nova dimenzija. Naime, kao što je već više puta naglašavano, rokenrol u beogradskoj sredini ne predstavlja autentičan kulturni činilac. Razmatrajući pitanje rokenrola kao lokalnog fenomena, Moti Regev je predložio termin dvostruke autentičnosti kojim bi se lokalnost u tom slučaju objasnila. S jedne strane, rokenrol može da predstavlja osnovu za formiranje svesti o lokalnosti, ali isto tako, u većini lokalnih sredina (koje nisu zapadne) rokenrol sa sobom nosi i oznaku progressa, kosmopolitizma. Ovaj Regevljev koncept se može primeniti i u slučaju beogradskog novog talasa budući da se u smislu autentičnosti ističu kako njegove lokalne osobenosti (o kojima je bilo reči), tako i potcrtavanje veze sa ostatkom (za-

padnog) sveta koji se takođe ostvaruje kroz novi talas bilo da je reč o poređenju određenih izvođača sa britanskim muzičarima (npr. *Električni orgazam*) ili pak o konstataciji vremenskog razmaka između centra (zapad) i periferije (u ovom slučaju Beograd) koja u slučaju novog talasa nije bila toliko velika, možda svega godinu ili dve što "nije ništa u odnosu na to koliko se pre kasnilo"²³. Ono što se ističe kroz ove narative jeste da je Beograd kroz tu scenu na neki način smatran "aktuelnim gradom" u smislu da je zahvaljujući toj "jakoj" novotalasnoj sceni mogao da stane u istu ravan sa svetskom muzičkom scenom, što potvrđuje pretpostavku o važnosti rokenrola kao kosmopolitskog identitetskog markera u određenju lokalnog identiteta. Kao ilustrativan primer u tom smislu može da posluži recenzija albuma grupe *Električni orgazam* u poznatom britanskom muzičkom časopisu *NME*²⁴ koja je objavljena 1981. godine, a što pevač ove grupe iz današnje perspektive doživljava kao "veliku stvar" iako smatra da su članovi grupe na to tada gledali kao na "nešto sasvim normalno" jer su u to vreme već bili "na krilima slave".²⁵ Dvostruka autentičnost se ogleda i u tome što se novi talas u domaćoj sredini kao uvezeni fenomen zapravo percipirao i kao svojevrsni tok sa svetom pomoću koga je moglo bolje da se promatra sopstvena sredina u kojoj se živelo tada

²³ Dušan Kojić Koja, "Disciplina kičme", *Robna kuća*, "Novi talas", 1. epizoda

²⁴ *New Musical Express*

²⁵ Srđan Gojković Gile, "Električni orgazam", *Robna kuća*, "Novi talas", 1. epizoda

(Albahari i dr. 1983, 19). Samim tim značenjske nijanse se, kada je poimanje grada Beograda u kontekstu novog talasa u pitanju, sve više umnožavaju. Dakle, pored lokalne podele (centar-periferija), zatim regionalne (Beograd-Zagreb-Ljubljana-Sarajevo), značenje Beograda i doživljaj kulturnog identiteta ovog grada moguće je sagledati i kroz određenje u odnosu na Zapad (Beograd – Velika Britanija, SAD).

Ispitanici se slažu u oceni da Beograd "nikad više nije bio deo sveta" nego u periodu osamdesetih, čemu je doprinela novotalasna kulturna scena. Takvo identitetsko pozicioniranje zasniva se na osećanju istovetnosti kada je protok informacija na Zapadu i u lokalnoj sredini u pitanju. Naime, ispitanici smatraju da, uprkom skromnijim izvorima informacija, te udaljenijoj poziciji (u odnosu na primer na Zagreb i Ljubljanu) upućenost u najnovije svetske muzičke tokove nije bila ništa zaostaliya nego što je to slučaj sa njihovim zapadnim vršnjacima u tom periodu. Taj osećaj pripadnosti svetskoj sceni, kroz visok stepen informisanosti, naročito je izražen kroz uspostavljanje paralele sa prethodnim rokenrol razdobljem (od 1960ih godina) koji je odlikovala veća vremenska distanca.

"Kao jedna rokerska provincija dotle, u kojoj se sa zakašnjenjem oponašalo ono što stiže jer zapravo, šta ja mislim da je jedan od najvećih kvaliteta novog talasa kod nas, to je tek drugi put, ali mnogo masovniji i jači da smo imali korak sa svetom što se tiče rok muzike".

"Ne mogu ja da budem baš siguran u to, ali moje onako šacimetrijsko gledanje na stvari je da je to period koji je možda....je u

tom trenutku Beograd bio najbliži centru sveta ikada. On je i u tom periodu takođe bio provincija i imao je onaj talas zakašnjenja od centra, ali moguće da je tu '80-'84. da se desilo najveće približavanje naše daleke, zabačene provincije Njujorku i Londonu pre svega. To je možda neka tačka po kojoj je to najvažnije. Najmanja razlika je bila u kašnjenju informacija, važnih trendova, važnih odnosa prema civilizaciji, i tako nekih važnih stvari koje mogu da se uzvuku iz muzike i šire, umetnosti, ikada i pre i posle toga".

Usvajanjem rokenrola i razvojem lokalne rokenrol scene, ovaj muzički fenomen postaje kulturni fenomen i sa sobom počinje da nosi oznaku specifičnog lokalnog identiteta. Samim tim što rokenrol predstavlja oličenje vrednosti kao što su kosmopolitizam, urbanost, usvajanje i prisvajanje ovog kulturnog oblika za lokalnu sredinu ima značaj "napretka", "modernizacije", ali i sličnosti sa sredinom koja je simbol progresa i modernizacije – Zapadom (v. Regev 1996, 280). Trebalo bi i ovom prilikom uzeti u obzir širi društveni i kulturni kontekst, odnosno period devedesetih godina koje u lokalnim narativima imaju pečat "regresije" i "unazađivanja". Kroz formiranje odnosa prema vremenu i fenomenu koje za određeni broj ljudi predstavlja simbol urbanizacije, iz današnje perspektive (znači nakon devedesetih godina), osećaj urbanosti, Beograda kao metropole postaje naglašenije i dobija dublje kulturološko značenje koje se odnosi i na izgled grada, ali i na ponašanje ljudi, usmeravanje njihovih interesovanja, na odvijanje celokupnog gradskog života, kao i na negovanje vrednosti koje se smatraju oličenjem "normalnosti".

"Kako je izgledao grad? Odeš u Knez Mihailovu poznaješ svakoga, 'zdravo-zdravo, je l si slušao nešto novo, jesam, izdao *Gang of four*'stalno smo pričali o muzici i o knjigama. Ja sam imao utisak da živim u metropoli, u stvari i jesam, živeo sam u normalnom gradu gde svako koga vidiš je čist, uredan, ne baca, ne pljuje, ne prlja nego sedi i razgovara o smislu života, kako da muzikom popravimo svet. To je danas naučna fantastika".

Pored toga što u pogledu informisanosti nije predstavljao anahronu sredinu, Beograd svoj kosmopolitski identitet dobija i kroz kvalitativno vrednovanje svoje muzičke scene, koja se doživljava kao potpuno jednaka ili ako ne potpuno, onda velikim delom. Jedan od razloga za to jeste i pomenut protok informacija, pa su samim tim uticaji u kraćem vremenskom roku stizali na domaće tle. U tom smislu se može govoriti o pominjanoj dvostrukoj autentičnosti (Regev 1992, 12). Naime, iako su uticaji Zapada izraženi i eksplicitno potencirani, ispitanici novi talas percipiraju kao autentični lokalni fenomen, koji svoju autentičnost potvrđuje i kroz poređenje sa stranim izvođačima, pri čemu ne dolazi do potpune identifikacije u smislu preklapanja ili kopiranja jer se jasno razaznaje šta je "naše" a šta "njihovo" u toj komparaciji. Iako predstavnici domaće scene predstavljaju u muzičkom i konceptualnom smislu određenu kompatibilnu poziciju, oni ipak sadrže određene lokalne specifičnosti.

"Dakle to što su zagrebački, odnosno beogradski bendovi u tom trenutku nudili, je na nivou najboljih njujorških odnosno londonskih bendova tog vremena. I potpuno korespondira. Mi smo uvek u rokenrolu imali neku vremensku *gap*, neku zadržku

u odnosu na ono što inspiriše i kad se kod nas realizuje što je bilo jasno u onim ranim 1970im, oni nisu ni mogli da dođu do ploča. Međutim ovde, pošto prvi put su kao informacije bolje tekle, ovaj, nekako je to moglo da se prati, i zaista barabar sa najboljim trenucima tih scena".

Na osnovu takvog vrednovanja koje dolazi "sa druge strane" na karakterističan način počinje da se vrednuje "ono što je naše" i to dobija etiketu "jednako vrednog", "kompatibilnog", "konkurentnog" na osnovu čega se dalje stvara određeni osećaj lokalnosti izražen u stavu "da smo mi podjednako dobri kao oni" iz čega se mogu uočiti dve identifikacijske linije. Najpre, percepcija drugog u pozitivnom smislu, kao nečeg dobrog i automatski u startu boljeg, ali onda i percepcija "nas" kao "njih" što govori o dve stvari. Govori o tome da se mi jasno percipiramo kao "drugi" u odnosu na "njih" i da se potvrda toga može naći u načinu i muzici koju pravimo, a koja sadrži neki autentični lokalni pečat, ali isto tako govori da se naša lokalnost percipira i na osnovu uspostavljanja sličnosti sa tim drugima, a ne isključivo kroz uspostavljanje razlika među njima. Potvrdu sopstvene autentičnosti, protagonisti novotalske scene pronalaze u pogledu "spolja", odnosno kroz upoznatost popularnih svetskih muzičkih časopisa (*Melody Maker*, *New Musical Express*) sa dešavanjima na domaćoj sceni. Na osnovu toga se sa jedne strane dobija potvrda "vidljivosti" i u vanlokalnim okvirima, a sa druge strane se, dobijanjem povoljnih kritika, domaća scena uzdiže na nivo svetske u vrednosnom smislu.

"Onda je ubrzo posle toga, recimo 1981. mi smo izdali ARA-u, a već recimo 1982. ili 1983. *NME*, Vivijen Goldman je došla u Beograd. *Bezobrazno zeleno* je snimalo u studiju i Duca nas je zvala i onda je kao bilo, ajde da sviramo u SKC specijalni koncert za nju. To je bilo u SKC-u. Prvo je svirao *KKK*²⁶, koji su svirali jednu istu stvar četiri ili pet puta, odsviraju stvar, dobiju aplauz i onda opet. Onda smo mi svirali, *Bezobrazno zeleno* i na kraju *Idoli*. Bilo je dole puno, pošto su se tu svi skupili ti rok kritičari, i ona je bila u sred toga, i ona je napisala odličan članak o beogradskoj pank sceni, gde je nas, *Bezobrazno zeleno*, uporedila da je to kao jugoslovenski *Clash*. Ali to je znaš, oću da ti kažem, oni su poslali nekog da o toj sceni nešto napiše".

Takva vrsta izgradnje autentičnosti na osnovu zapadnog modela odnosno modela popularne kulture, ne korespondira sa tvdnjama prema kojima popularna kultura odnosno usvajanja pop kulturnih elemenata nužno vodi gubitku lokalnosti, ugrožavanja utentičnosti, odnosno sadržaoca po kojima se "mi" razlikujemo od drugih, odnosno gubitak identiteta. Ukoliko se fokus postavi u pravcu upotrebe određenog segmenta popularne kulture, značenja koja mu se tom prilikom pridaju, a ne insistiranjem na "izvornosti", moguće je posmatrati i rokenrol kao lokalni i autentični fenomen (v. Fisk 2001).

²⁶ *Kazimirov Kazneni Korpus*

ZAKLJUČAK

Istraživanje prezentovano u ovoj monografiji predstavlja pokušaj da se osvetli jedan deo novotalasnog Beograda kroz analiziranje narativa o tom fenomenu i apstrahovanja ključnih simboličnih elemenata koji (između ostalog) tvore taj identitet. Muzika kao sociokulturna kategorija, u analizi je bila tretirana kroz apostrofiranje njenog ključnog svojstva – komunikativnosti. Uspostavljanjem komunikacije sa slušaocima, otvara se polje unutar koga se konstruišu značenja, a na osnovu kojih muzika postaje važan sociokulturni činilac jer se kroz nju ljudi identifikuju, formiraju se lični i kolektivni identiteti, ali se isto tako može i konstruisati doživljaj određenog mesta kao što je to slučaj sa formiranjem specifičnog osećaja lokalnog identiteta i toga šta je Beograd tokom osamdesetih godina značio ljubiteljima novog talasa. Preklapanje i multiplikovanje narativnih perspektiva (koje time nisu iscrpljene) doprinelo je sveobuhvatnijoj slici proučavanog fenomena. Osnovni cilj rada je išao u pravcu potvrde da se jedan fenomen popularne kulture, kao što je novi talas, može po-

smatrati kao autentični lokalni sadržaj. Nabranjanje nekih od novotalasnih elemenata koje čine to polje gradskog identiteta (npr. tri ključne grupe označene kao "velika beogradska trojka", 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 tome slično) oblikovali beogradsku novotalasnu scenu. Zbog toga 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, jer beogradski novi talas 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 samo mesto gde se muzika dešava, već bi ona trebalo da bude shvaćena kao nešto što doprinosi društvenoj proizvodnji grada (Cohen 2007, 35).

Kako su muzika i mesto koncepti koji predstavljaju deo svačije svakodnevice, i na osnovu kojih se, između

ostalog, formira 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. Na osnovu prezentovane analize, moguće je uočiti da se novi talas među lokalnim stanovništvom doživljava kao nešto "domaće", da predstavlja element okupljanja određene grupe ljudi i formiranja svesti o specifičnoj lokalnosti (kako tada, tako i danas) te da stoga predstavlja lokalni muzički i kulturni fenomen. Sredina koju je taj talas zapljusnuo proizvela je sopstvene interpretacije tog fenomena i putem tih značenja u njega utisnula svojevrsku "autentičnost". Zahvaljujući tim značenjima koja proizvodi, a kojima se ljudi potom koriste u prepoznavanju određenih mesta, muzika postaje značajni društveni fenomen (Stokes 1997, 5). Na osnovu muzike novog talasa ljudi prepoznaju određena mesta (poput *Studentskog kulturnog centra*) i gradski identitet koji je u tim mestima otelotvoren (npr. svirke, druženja, tribine), a koji se često iskazuje terminom "duh" grada. Međutim, muzika i mesto kao fluidni koncepti neizbežno upućuju na dinamiku, jer se radi o procesima koji se neprekidno iznova kombinuju i stvaraju nove identitete. Na taj način i sama veza između Beograda i novog talasa postaje nešto promenljivo u zavisnosti od perspektive iz koje se sagledava, što postaje naročito vidljivo kada je reč o naknadnim viđenjima tog fenomena. Lokalnost može imati

različite označitelje, te stoga ne predstavlja homogenu celinu. Samim tim predstave lokalnosti onako kako je to u radu izloženo, čine samo jedan ugao posmatranja. Tokom osamdesetih godina, novi talas je, pored inovacija na muzičkom polju, doneo promene i po pitanju odnosa prema društvenoj i kulturnoj sredini. Beograd je u tom pogledu označen kao urbani i kosmopolitski grad, koji poseduje razvijenu i bogatu autentičnu muzičku (i kulturnu) scenu. Takva slika gradskog identiteta je ostavila dubok trag u sećanjima ispitanika, te se tako novi talas posmatra kao svojevrsan oblik muzičke kulture na osnovu koje se tokom osamdesetih godina formirao urbani identitet grada. Međutim, pored toga što se na taj način uspostavlja veza između muzike i mesta, te ostvaruje određena vrsta "ute-meljenja" novog talasa u osamdesetim godinama, to svedoči i o tome koliko je lokalnost zapravo fluidna kategorija, u kojoj meri se u jednom trenutku može percipirati na jedan način, dok u drugom na sasvim opozitni (lokalna sredina osamdesetih i devedesetih na primer).

Kako svakodnevne muzičke prakse modifikuju i konstruišu određeni prostor, bitno je uočiti način percepcije određenog muzičkog žanra jer "muzički žanrovi često igraju ključnu ulogu u ekspresiji i identitetskom određanju" (Guilbault 1993, 203). Tako je muziku moguće posmatrati ne isključivo kao refleksiju društvenog identiteta već i kao njegov bitan konstitutivni element (v. Wade 2000, 24). Već i samo interesovanje koje danas postoji za novi talas, značajan je pokazatelj da je taj fenomen shvaćen najpre kao lokalni (jugoslovenski, beogradski) feno-

men. Naime, iako se mora poći od toga da je to muzička kultura koja je "uvezena", ona je u tadašnjem Beogradu i beogradskoj sceni uspela da formira sopstveni autentični izraz i specifičnost koja se ogleda kako u zvuku, pesmama, jeziku, ali i mestima okupljanja (SKC), načinu zabave, pa i tehničkom opremljenošću poklonika te muzike. Shvatanje lokalnosti u tom smislu, koju protagonisti te scene ističu, u velikoj meri se poklapa (čak i trideset godina posle), te bi se moglo reći da je muzika novog talasa u to vreme bila važan identitetski marker na čijim osnovama je formiran i reprodukovan najpre taj osećaj lokalnosti, osećaj pripadnosti određenoj društvenoj grupi, određenom trenutku i ideji. Kao jedan od pokazatelja izraženog osećaja lokalnosti, može i da posluži članak o jednoj beogradskoj grupi u uticajnom inostranom muzičkom magazinu. Time se i na izvornom terenu verifikuje značaj i legitimiše lokalna varijanta rokenrola, kao verodostojna i podjednako vredna varijanta. Da bi dobio označiteljsku "snagu", rokenrol je najpre morao biti prihvaćen od strane određene lokalne sredine, zatim modifikovan i tek tako modifikovan "spreman" za formiranje lokalnog identiteta. Novi talas se u beogradskom kontekstu ogleda u svežini koju je doneo na tadašnju scenu, kroz vezu sa britanskom scenom, ali i u stvaranju osećaja "da se tada nešto značajno desilo" koji ne slabi (možda čak i jača) trideset godina posle. Kroz filmove, sve većeg broja literature koja se bavi periodom osamdesetih i "novim talasom", te manifestacije poput *Belefa*, te predstave ne samo da još žive već dobijaju nova značenja i oblike te za neke postaju neka vrsta

"stvarnosti". Stvarnost za one koji, na primer, tada još nisu bili ni rođeni, a koji na osnovu narativa o tom fenomenu konstruišu sopstvenu predstavu i na taj način ponovo "grade" Beograd osamdesetih godina, koristeći se značenjskim materijalom. Takođe, ne bi trebalo izgubiti iz vida da veći deo narativa potiče od ljubitelja ovog fenomena i da to predstavlja samo jednu stranu medalje, te da bi bilo korisno čuti i one koji se ne deklarišu kao pristalice novog talasa ili su prema njemu indiferentni. Međutim, kako je moje opredeljenje išlo u pravcu istraživanja novog talasa kao lokalnog fenomena, sa ciljem identifikovanja njegovih ključnih gradivnih elemenata, kao i određivanje značaja koji oni imaju u predstavama ispitanika, na osnovu čega bi bilo moguće sagledati proces i mehanizme uz pomoć kojih je formiran određeni lokalni identitet, smatrala sam da je naglasak trebalo staviti samo na one koji su na posredan ili neposredan način sa novim talasom bili povezani (bilo kao "proizvođači" umetničkih formi ili kao konzumenti) jer je iz takve korelacije proizašao autentičan oblik novotalasnog fenomena, kao i kulturna predstava koja se o njemu formirala, odakle smatram da bi se moglo reći da njihovo viđenje u tom pogledu predstavlja osnovnu potku za konstruisanje narečenih narativa, tj. njegovog kulturnog prepoznavanja u Beogradu i Srbiji.

Literatura i izvori

- Agnew, John.** 2011. "Space and place". In: *The SAGE Handbook of geographical knowledge*, (eds.) John Agnew and David Livingstone, 316-330. Sage Publications.
- Anderson, Benedikt.** 1998: *Nacija: zamišljena zajednica*. Beograd: Plato.
- Antonijević, Dragana.** 2008. O Crvenkapi, Dureksu i ljutnji: proizvodnja, značenje i recepcija jedne bajke i jedne reklamne poruke. *Etnoantropološki problemi* 3 (1): 11-38.
- Apaduraj, Ardžun.** 2011. *Kultura i globalizacija*. Beograd: XX vek.
- Baćević, Jana.** 2008. Konceptualizacija "romantične veze". *Etnoantropološki problemi* 3 (3): 63-79.
- Banić-Grubišić, Ana.** 2010. Romski hip hop kao multikulturalistički saundtrek. R-point: Pedagogija jedne politike. *Etnoantropološki problemi* 5 (1): 85-108.
- Barnet, Ričard i Džon Kavana.** 2003. "Homogenizacija globalne kulture". U: *Globalizacija: argumenti protiv*, (ur.) Džeri Mander i Edvard Goldsmit, 97-106, Beograd: Clio.
- Barreiro, Alvaro Adib and Carlos Santos, Carlos Serra.** 2003. "Music and Anthropology: agreements and disagreements" (paper presented at the ManyMusics conference in Montevideo, October 2003).

- Beal**, Joan. 2009. "You're Not from New York City, You're from Rotherham". Dialect and Identity in British Indie Music. *Journal of English Linguistics* 37 (3): 223-240.
- Bell**, Thomas. 1998. Why Seattle? An Examination of an Alternative Rock Culture Hearth. *Journal of Cultural Geography* 18 (1): 35-47.
- Bennett**, Andrew. 1997. 'Going down the pub!': The pub rock scene as a resource for the consumption of popular music. *Popular music* 16: 97-108.
- Bennett**, Andy. 1999. Subcultures or Neo-Tribes? Rethinking the Relationship between Youth, Style and Musical Taste. *Sociology* 33 (3): 599-617.
- Bleking**, Džon. 1992. *Pojam muzikalnosti*. Beograd: Nolit.
- Bryman**, Alan. 1984. The Debate about Quantitative and Qualitative Research: A Question of Method or Epistemology? *The British Journal of Sociology* 35 (1): 75-92.
- Cateforis**, Theo. 2011. *Are we not new wave? Modern pop at the turn of the 1980s*. University of Michigan.
- Certeau**, Michel de. 1984. *The practice of everyday life*. University of California Press.
- Chambers**, Ian. 1985. *Urban Rhythms: Pop music and Popular culture*. London.
- Cohen**, Sara. 1993. Ethnography and Popular music studies. *Popular Music* 12 (2): 123-138.
- 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. 1997. "Identity, place and the 'Liverpool Sound'". In: *Ethnicity, Identity and Music*, (ed.) Martin Stokes, 117-134. Oxford: Berg.
- Cohen**, Sara. 2007. *Decline, Renewal and the City in Popular Music Culture: Beyond the Beatles*. Ashgate Publishing, Ltd.

- Connell**, John and Chris Gibson. 2004. *Sound Tracks. Popular music, identity and place*. London: Routledge.
- Cook**, Nicholas. 2000. *Music. A very short introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Cresswell**, Tim. 2004. *Place: a short introduction*. Wiley-Blackwell.
- Čolović**, Ivan. 2000. *Divlja književnost. Etnolingvističko proučavanje paraliterature*. Beograd: XX vek.
- Dženkins**, Ričard. 2001. *Etnicitet u novom ključu*. Beograd: XX vek.
- Dorđević**, Ivan. 2006. Sport i nacionalni identitet. Fudbalska priča "nepostojeće nacije". *Antropologija* sv. 2: 22-34.
- Erdei**, Ildiko. 2008. *Antropologija potrošnje*. Beograd: XX vek.
- Eriksen**, Tomas Hilan. 2004. *Etnicitet i nacionalizam*. Beograd: XX vek.
- Fiske**, John. 1987. *Television culture*. Routledge.
- Fiske**, John. 1989. *Understanding popular culture*. Routledge.
- Fisk**, Džon. 2001. *Popularna kultura*. Beograd: Clio.
- Frit**, Sajmon. 1987. *Sociologija roka*. Beograd: IIC i CIDID.
- Gavrilović**, Ljiljana. 2004. Etnografija virtuelne realnosti. *GEI SANU* 52: 9-16.
- Gavrilović**, Ljiljana. 2011. *Svi naši svetovi. O antropologiji, naučnoj fantastici i fantaziji*. Beograd: Posebna izdanja EI SANU 74.
- Gitlin**, Todd. 1977. Spotlights and Shadows: Television and the Culture of Politics. *College English* 38 (8): 789-801.
- Goldsvorti**, Vesna. 2005. *Izmišljanje Ruritanije. Imperijalizam mašte*. Beograd: Geopoetika.
- Guilbault**, Jocelyne. 1993. *Zouk: World Music in the West Indies*. Chicago: University of Chicago Press.

- Gupta**, Akhil and James Ferguson. 1992. Beyond "Culture": Space, Identity, and the Politics of Difference. *Cultural Anthropology* vol. 7: 6-23.
- Hargreaves**, David and Dorothy Miell, Raymond R. MacDonal. 2002. *Musical Identities*. Oxford University Press.
- Harvey**, Edward. 1967. Social Change and the Jazz Musician. *Social Forces* 46 (1): 34-42.
- Ivanović**, Zorica. 2005. "Teren antropologije i terensko istraživanje pre i posle kritike reprezentacije". U: *Etnologija i antropologija: stanja i perspektive* ZbEI SANU 21, (ur.) Radojičić Dragana i Ljiljana Gavrilović, 123-141. Beograd.
- Janković**, Aleksandar. 2009. *Dug i krivudav put. Bitlsi kao kulturni artefakt*. Beograd: Red Box.
- Janjetović**, Zoran. 2010. "Selo moje lepše od Pariza"- narodna muzika u socijalističkoj Jugoslaviji. *Godišnjak za društvenu istoriju* 3: 63-89.
- Kalapoš**, Sanja. 2002. *Rock po istrijanski. O popularnoj kulturi, regiji i identitetu*. Zagreb: Naklada Jasenski i Turk.
- Kolijer**, Džems Linkoln. 2009. *Istorija džezza*. Beograd: Tema.
- Kong**, L. and Yeoh, B.S.A. 1995. 'The meanings and making of place: exploring history, community and identity'. In: *Portraits of Places: History, Community and Identity in Singapore*, (eds.) Yeoh, B.S.A. and Kong, L., 12-23. Singapore: Times Editions.
- Kovačević**, Ivan. 2006. *Tradicija modernog: prilozi istoriji savremene antropologije*. Beograd: Srpski genealoški centar i Odeljenje za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta.
- Kovačević**, Ivan. 2008. Srpska antropologija u prvoj deceniji dvadesetprvog veka. *Glasnik Etnografskog muzeja* 72: 25-40.

- Kovačević**, Ivan. 2010. *Nativna etnografija i nova tradicija. Dva antropološka eseja*. Beograd: Odeljenje za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta.
- Krstić**, Marija. 2009. Srbi, narod najluđi – humoristička serija "Kursadžije" Grand produkcije. *Etnoantropološki problemi* 4 (1): 87-105.
- Kruse**, Robert J. II. 2003. Imagining Strawberry Fields as a place of pilgrimage. *Area* 35 (2): 154-162.
- Kruse**, Robert J. II. 2005. The Beatles as Place Makers: Narrated Landscapes in Liverpool, England. *Journal of Cultural Geography* 22 (2): 87-114.
- Kulenović**, Nina. 2011. *Socijalna ontologija u filmu "Avatar"*. Beograd: Odeljenje za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta.
- Kuper**, Adam i Džesika Kuper. 2009. *Enciklopedija društvenih nauka*. Tom 1, (A-M). Beograd: Službeni glasnik.
- Kyaw**, Natalija. 2009. "Računajte na nas. Pank i novi talas/novi val u socijalističkoj Jugoslaviji". U: *Društvo u pokretu. Novi društveni pokreti u Jugoslaviji od 1968. do danas*, (ur.) Đorđe Tomić, Petar Atanacković, 81-102. Novi sad.
- Lukić Krstanović**, Miroslava. 2005. "Čitanje popularne kulture: muzičke scene u ideološkom prometu". U: *Etnologija i antropologija: stanja i perspektive* ZbEI SANU 21, (ur.) Radojičić Dragana i Ljiljana Gavrilović, 187-199. Beograd.
- Lukić Krstanović**, Miroslava. 2010. *Spektakli XX veka. Muzika i moć*. Beograd: Posebna izdanja EI SANU 72.
- Luvaas**, Brent. 2009. Dislocating Sound: The Deterritorialization of Indonesian Indie Pop. *Cultural Anthropology* vol. 24: 246-279.
- Massey**, Doreen. 1993. "Power-geometry and a progressive sense of place". In: *Mapping the Futures: Local Cultures, Global Change*, (eds.) J. Bird, B. Curtis, T. Putnam, G. Robertson and L. Tickner, 60-70. London: Routledge.

- Merriam**, Alan. 1964. *The Anthropology of Music*. Northwestern University Press.
- Middleton**, Richard. 1990. *Studying Popular Music*. Open University Press.
- Milenković**, Miloš. 2003. *Problem etnografski stvarnog. Polemika o Samoju u krizi etnografskog realizma*. Beograd: Srpski genealoški centar.
- Mitchell**, Tony. 1996. *Popular music and local identity: rock, pop and rap in Europe and Oceania*. Leicester University Press.
- Negus**, Keith. 1997. *Popular music in theory: an introduction*. University Press of New England.
- Ober**, Loran. 2007. *Muzika drugih. Novi izazovi etnomuzikologije*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Ože**, Mark. 2005. *Nemesta*. Beograd: XX vek.
- Pile**, Steve. 1999. "What is a city?". In: *City Worlds*, (eds.) Do-reed Massey, John Allen and Steve Pile, 5-50. Routledge.
- Pred**, Allan. 1984. Place as Historically Contingent Process: Structuration and the Time – Geography of Becoming Places. *Annals of the Association of American Geographers* vol. 74: 279-297.
- Prelić**, Mladena 2008: *(N)i ovde, (n)i tamo: etnički identitet Srba u Mađarskoj na kraju XX veka*. Beograd: Posebna izdanja EI SANU 64.
- Prica**, Ines. 1991. *Omladinska potkultura u Beogradu. Simbolička praksa*. Beograd: EI SANU.
- Rašević**, Mirjana i Goran Penev. 2006. Demografska slika Beograda na početku 21. veka. *Stanovništvo* 44 (1) : 81-96.
- Regev**, Motti. 1992. Israeli Rock or A Study in the Politics of 'Local Authenticity'. *Popular Music* 11: 1-14.
- Regev**, Motti. 1996. Musica Mizrakhit, Israeli Rock and National Culture in Israel. *Popular music* 15 (3): 275-284.

- Ristivojević, Marija.** 2009. Uloga muzike u konstrukciji etničkog identiteta. *Etnološko-antropološke sveske* 13 (13): 117-130.
- Ristivojević, Marija.** 2011. Korelacija muzike i mesta na primeru beogradskog "novog talasa" u rokenrol muzici, *Etnoantropološki problemi* 6 (4): 931-947.
- Ristivojević, Marija.** 2012a. Proučavanje muzike u antropologiji. *Etnoantropološki problemi* 7 (2): 471-486.
- Ristivojević, Marija.** 2012b. Rokenrol kao lokalni muzički fenomen. *Etnoantropološki problemi* 7 (1): 213-233.
- Ristivojević, Marija.** 2013a. Muzika kao kulturni fenomen. *Etnoantropološki problemi* 8 (2): 441-451.
- Ristivojević, Marija.** 2013b. *Muzika sveta kao novi oblik tradicije*. Beograd: Srpski genealoški centar i Odeljenje za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta.
- Roberson, James.** 2001. Uchinaa Pop. Place and Identity in Contemporary Okinawan Popular Music. *Critical Asian Studies* 33 (2): 211-242.
- Rodman, Margaret C.** 1992. Empowering Place: Multilocality and Multivocality. *American Anthropologist* 94 (3): 640-656.
- Rotenberg, Robert.** 1993. "Introduction". In: *The cultural meaning of urban space*, (eds.) Robert Rotenberg and Gary McDonogh. Westport, Conn.: Bergin & Garvey.
- Ruano-Borbalan, Žan-Klod.** 2009. "Izgradnja identiteta". U: *Identiteti: pojedinac, grupa, društvo*, (ur.) Katrin Halpern i Žan-Klod Ruano-Borbalan, 5-16. Beograd: Clio.
- Said, Edvard.** 2008. *Orijentalizam*. Beograd: XX vek.
- Seferović, Nina.** 1984. Igra fota. *Etnološke sveske* (Stara serija 1978-1990) 5 (5): 105-110.
- Selinić, Slobodan.** 2005. Urbanizacija socijalističkog Beograda. *Tokovi istorije* 3-4: 182-204.

- Simić, Marina.** 2007. EXIT u Evropu: popularna muzika i politike identiteta u savremenoj Srbiji. *Kultura* 116-117: 98-122.
- Smit, Antoni.** 2010. *Nacionalni identitet*. Beograd: XX vek.
- Stojanović, Marko.** 1988. Promene statusa kroz mit o pevaču novokomponovane narodne muzike. *Etnološke sveske* (Stara serija: 1978-1990) 9 (9): 49-57.
- Stokes, Martin** (ed.). 1997. *Ethnicity, identity, and music: the musical construction of place*. Oxford: Berg Publishers.
- Tajčević, Marko.** 1962. *Osnovna teorija muzike*. Beograd: Prosveta.
- Thrift, Nigel.** 2006. Space. *Theory, Society and Culture* vol. 23: 139-155.
- Todorova, Marija.** 1999. *Imaginarni Balkan*. Beograd: XX vek.
- Trifunović, Vesna.** 2009. *Likovi domaćih viceva. Socijalni tipovi lude u savremenim vicevima*. Beograd: Srpski genealoški centar.
- Tuan, Yi-Fu.** 1979. "Space and Place: Humanistic Perspective". In: *Philosophy in Geography*, (eds.) Gale S. and Olsson G., 387-427. D. Reidel Publishing Company.
- Tuan, Yi-Fu.** 2003. *Space and place: the Perspective of Experience*. University of Minnesota Press.
- Velimirović, Danijela.** 2008. *Aleksandar Joksimović – Moda i identitet*. Beograd: Utopija.
- Virt, Luis.** 1988. "Urbanizam kao način života". U *Sociologija grada*, (ur.) Sreten Vujović, 158-175. Beograd.
- Wade, Peter.** 2000. *Music, race, & nation: música tropical in Colombia*. Chicago: University of Chicago Press.
- Žikić, Bojan.** 2007a. Kognitivne "priče za dečake": urbani folklor i urbana topografija. *Etnoantropološki problemi* 2 (1): 73-108.

- Žikić**, Bojan. 2007b. Qualitative Field Research in Anthropology. An Overview of Basic Research Methodology. *Etnoantropološki problemi* 2 (2): 123-135.
- Žikić**, Bojan. 2009. "Za šta su dobri žanrovi? Deljenje, razgraničavanje i razvrstavanje u strukturalnoj i kognitivnoj antropologiji na primeru muzičke kulture". U: *Strukturalna antropologija danas. Tematski zbornik u čast Kloda Levi-Strosa*, (ur). Dragana Antonijević, 326-361. Beograd: Srpski genealoški centar i Odeljenje za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta.
- Žikić**, Bojan. 2010. Antropološko proučavanje popularne kulture. *Etnoantropološki problemi* 5 (2): 17-39.
- Žikić**, Bojan. 2011. Koliko je "srpski" Srpski film? Konceptualizacija kulturno normalnog i nenormalnog u savremenoj Srbiji. *Etnoantropološki problemi* 6 (2): 381-412.
- Živković**, Marko. 2001. Nešto između: simbolička geografija Srbije. *Filozofija i društvo* 18: 73-110.

Izvori

- Arhiva SKC. Dostupno na: <http://www.arhivaskc.org.rs/>.
- "Arctic Monkeys make the fastest-selling debut ever", Jude Rogers, *The Guardian*, 14. 6. 2011. Dostupno na: <http://www.guardian.co.uk/music/2011/jun/14/arctic-monkeys-debut>, 23.11. 2011.
- "Beogradski pank. Pogled iz narodne milicije". Miloš Vasić, *Vreme*, 13. 12. 2007. Dostupno na: <http://www.vreme.com/cms/view.php?id=546227>, 25. 1. 2012.
- Džuboks* muzički magazin, brojevi u periodu od 1979-1984. god.
- Festival "Omladina" 1980. Dostupno na: <http://www.festivalomladina.com/2011/10/29/festival-omladina-1980/>, 21. 1. 2012.

- Glavan, Darko. 1980. *Punk*. Gornji Milanovac: Dečje novine.
- Glavan, Darko. 1983. "Na koncertu lekcije iz sociologije". U: *Drugom stranom. Almanah novog talasa u SFRJ*, 15-19, David Albahari (ur.). Beograd: Istraživačko-izdavački centar SSO Srbije.
- "Istorijat SKC-a". Dostupno na: <http://www.skc.org.rs/o-centru.html>, 28. 1. 2012.
- "Istorijat", *Dadov – omladinsko pozorište*. Dostupno na: <http://dadov.rs/dadov/istorijat/>, 15. 12. 2011.
- Janjatović, Petar. 2007. *Ex YU Rock Enciklopedija 1960-2006*. Beograd.
- "Klaxons to re-record second album". Dostupno na: <http://www.nme.com/news/klaxons/43443>, 12. 9. 2011.
- "Klaxons Change Second Album After Label Pressure" (Tom Breihan) na <http://pitchfork.com/news/34834-klaxons-change-second-album-after-label-pressure/>, 12. 9. 2011.
- Kremer, Dragan. 1983. "To nije poezija, a ovo je uvod". U: *Drugom stranom. Almanah novog talasa u SFRJ*, 7-10, David Albahari (ur.). Beograd: Istraživačko-izdavački centar SSO Srbije.
- Lidon, Džon. 2008. *Roten. Zabranjeno za Irce, crnce i pse*. Beograd: Laguna.
- "List of New Wave bands and artists". Dostupno na: http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_New_Wave_bands_and_artists, 22. 8. 2011.
- "Miljenici rok kritičara", *Glas javnosti*, 11. 3. 2007. Dostupno na: <http://arhiva.glas-javnosti.rs/arhiva/2007/03/11/srpski/K07031002.shtml>, 23.11.2011.
- "Nju vejr". 2008. U: Veliki rečnik stranih reči i izraza, Ivan Klajn i Milan Šipka. Novi Sad: Prometej.
- Perković, Ante. 2011. *Sedma Republika. Pop kultura u YU raspadu*. Beograd: Službeni glasnik, Zagreb: Novi Liber.

- "Rockoteka i Romoteka". 2010. U: *Leksikon YU Mitologije*, 344.
- "Slavna istorija ruiniranog Taša". Dostupno na: <http://www.seecult.org/vest/slavna-istorija-ruiniranog-tasa>, 20.1.2012.
- "Supervajb u Ganu", Dnevne novine *24. sata*, 14. 4. 2011.
- "Tehra rocks, but only under ground", Mitra Amiri, *Reuters*, 14. 9. 2011. Dostupno na: <http://www.reuters.com/article/2011/09/14/us-iran-rock-idUSTRE78D3L520110914>, 22. 11. 2011.
- "Will we ever see the second Klaxons album?" (Tim Jonze). Dostupno na: <http://www.guardian.co.uk/music/2009/jun/18/second-klaxons-album>, 12. 9. 2011
- Zakon o teritorijalnoj organizaciji Republike Srbije iz 2007. godine. Dostupno na: www.parlament.gov.rs, 17. 10. 2011.

Film

- Rok dezerteri* (1990), režija: Milorad Milinković i Bane Antonović.
- Sretno dijete* (2003), režija: Igor Mirković.
- Robna kuća*, epizode "Novi talas" I-III (2010), režija Igor Stoimenov, Marko Stoimenov.

Fotografije

- Ilustracija 1, Grupa *Radost Evrope*. Foto: Goranka Matić
- Ilustracija 2, Grupa *Električni Orgazam*. Foto: Goranka Matić
- Ilustracija 3, Grupa *Radnička kontrola*. Foto: Goranka Matić
- Ilustracija 4, Grupa *Šarlo akrobata*, SKC. Foto: Goranka Matić
- Ilustracija 5, Publika, SKC, 1981. Foto: Goranka Matić
- Ilustracija 6, Tribina u SKC-u. Foto: Goranka Matić.

BELGRADE ON THE "NEW WAVE"

Music as an Element of Forming the Local Identity

Summary

The topic of this research is understanding a two-way relationship between the concepts of *music* and *place*. The hypothesis I am starting from is that music has an "ability" to create an identity of a certain space. More specifically, that would mean that music can have an impact on the establishing a set of images and knowledge of a specific city through daily social interactions (such as socializing, going out, going to concerts). In this case, "an identity of a city", comprises everything that is identified as an important identification mark within a specific sociocultural context and understood in that way, can be reflected in different physical places (e.g. a club, cultural center, café, park, square), and in various modes of everyday living in that particular city and in experiences that evolve from it (e.g. daily routes within a city, a specific style of speech, topics for conversation). The example which I have chosen to analyze this relationship on is the new wave rock-and-roll music scene in Belgrade

in the eighties. Although this music phenomenon is not something that accounts for an original local product, it possesses its local authenticity. Therefore, my goal is to explore the process of creating that specific Belgrade identity, and draw attention to the features which make the authentic local phenomenon of this musical “wave”. Analyzing current narratives about this phenomenon in the local discourse, I endeavor to identify and abstract the key elements of the “new wave” Belgrade identity and consider them in the light of the theories (in the first place anthropological) which treat music and place as a sociocultural (and therefore contextually dependent and fluid) categories. The analysis is based on the interviews which have been made during the summer of 2011.

S a d r Ź a j

Uvod	5
Teorijski okvir za antropološko proučavanje međudnosa muzike i mesta	13
Preludijum: novi talas pre <i>beogradskog</i> novog talasa	85
Društvene prilike u SFRJ – pogled iz Beograda	117
Novi talas u Beogradu	135
Novotalasni Beograd: kreiranje kulturne predstave grada	215
Zaključak	289
Literatura i izvori	295
Summary	307

Izdavači: "Srpski genealoški centar", Radnička 50, Beograd i Odeljenje za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta u Beogradu. Za izdavače: Filip Niškanović i Bojan Žikić. Urednik: Miroslav Niškanović. Lektor i korektor: Slobodanka Marković. Komputerska obrada i štampa: SGC, Beograd. Tiraž: 500 primeraka.
Beograd 2014.

CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

78:39(497.11)

РИСТИВОЈЕВИЋ, Марија, 1983-

Beograd na "novom talasu" : muzika kao element konstrukcije lokalnog identiteta / Marija Ristivojević. – Beograd : Srpski genealoški centar : Odeljenje za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta, 2014 (Beograd : SGC). – 308 str. ; 17 cm. – (Etnološka biblioteka / [Srpski genealoški centar] ; knj. 77)

Tiraž 500. – Napomene i bibliografske reference uz tekst. – Bibliografija: str. 295-305. – Summary: Belgrade on the "New Wave".

ISBN 978-86-6401-003-0 (SGC)

а) Музика - Антрополошки аспект – Београд
COBISS.SR-ID 210203660