

UNIVERZITET U BEOGRADU

FILOZOFSKI FAKULTET

MARIJA Ž. RISTIVOJEVIĆ

**ULOGA MUZIKE U FORMIRANJU
LOKALNOG IDENTITETA**

DOKTORSKA DISERTACIJA

BEOGRAD, 2012

Mentor: Prof. dr Bojan Žikić
Filozofski fakultet, Beograd

Članovi komisije:

Datum odbrane doktorske disertacije: _____

Datum promocije doktorske disertacije: _____

Doktorat nauka: _____

ULOGA MUZIKE U FORMIRANJU LOKALNOG IDENTITETA

Apstrakt

Tema ovog rada je sagledavanje dvosmernog odnosa između koncepata *muzike* i *mesta*. Hipoteza od koje polazim jeste da muzika poseduje „sposobnost” da kreira identitet određene sredine. Konkretnije, to bi značilo da muzika može da utiče na konstruisanje skupa predstava i (sa)znanja o određenom gradu putem svakodnevnih društvenih interakcija (kao što su druženje, izlasci, posete koncertima). Pod „gradskim identitetom” podrazumevam sve ono što je u određenom sociokulturnom kontekstu prepoznato kao važan identifikacioni marker proučavane sredine. Tako shvaćen, gradski identitet se može reflektovati u različitim fizičkim mestima (klub, kulturni centar, kafić, park, trg), ali i u svemu onome što bi se moglo okarakterisati kao svakodnevni život u tom gradu i iskustvo koje iz njega proizlazi (kretanje po gradu, specifičan stil izražavanja, teme za razgovor). Primer na osnovu koga proučavam ovaj odnos jeste novi talas u okviru beogradske rokenrol muzičke scene osamdesetih godina. Iako ovaj muzički fenomen ne predstavlja nešto što je „poniklo” u ovoj sredini, može se reći da poseduje svoju lokalnu autentičnost. Shodno tome, cilj mi je da istražim proces formiranja specifičnog beogradskog identiteta, kao i da ukažem na odlike koje ovaj muzički „talas” čine autentičnim lokalnim fenomenom. Analizom aktuelnih narativa o ovom fenomenu u lokalnom diskursu, nastojim da identifikujem i apstrahujem ključne elemente *novotalasnog* identiteta Beograda osamdesetih godina i sagledam ih u svetlu teorija (na prvom mestu antropoloških) koje muziku i mesto tretiraju kao sociokulturne (samim tim i kontekstualno zavisne i fluidne) kategorije. Osnovni materijal koji je u radu analiziran predstavljaju razgovori sa ispitanicima vođeni tokom leta 2011. godine.

Ključne reči: muzika, mesto, lokalni identitet, Beograd, novi talas, antropologija

THE ROLE OF MUSIC IN CREATING THE LOCAL IDENTITY

Abstract

The topic of this paper 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.

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

Sadržaj

I UVOD	1
II TEORIJSKO – METODOLOŠKI OKVIR	5
2.1 Konceptualno određenje	5
2.1 a) Muzika kao sociokulturni fenomen.....	5
2.1 b) Koncept mesta.....	32
2.2 Popularna muzika kao element konstruisanja lokalnog identiteta	42
2.2 a) Lokalnost.....	42
2.2 b) Međuodnos lokalnog i globalnog.....	44
2.2 c) Autentičnost.....	46
2.2 d) Proizvodnja lokalnosti kroz muziku.....	49
2.3 Dizajn istraživanja	55
2.3 a) Kvalitativni metod.....	55
2.3 b) Teren.....	56
2.3 c) Tehnike istraživanja.....	57
2.3 d) Informanti.....	58
2.3 e) Teme za razgovor.....	59
2.3 f) Ostali izvori.....	61
III ROKENROL KAO LOKALNI MUZIČKI FENOMEN	62
3.1 Rokenrol kao globalni muzički i kulturni fenomen	62
3.1 a) Teorijsko određenje rokenrola.....	64
3.1 b) Rokenrol kao kulturni i planetarni fenomen.....	68
3.1 c) Rokenrol kao medijski fenomen.....	72
3.1 d) Rokenrol kao simbol.....	73
3.2 Rokenrol u Beogradu	77
3.2 a) Rokenrol uvertira.....	78
3.2 b) Rokenrol kao lokalni fenomen.....	81
3.3 Percepcija rokenrola u lokalnom diskursu – analiza građe	84
3.3 a) Određenje rokenrola.....	84
3.3 b) Lokalizacija rokenrola.....	90

IV NOVI TALAS U BEOGRADU	94
4.1 Preludijum: Novi talas pre beogradskog Novog talasa	94
4.1 a) Novi talas kao redefinisane rokenrola	96
4.1 b) Pank i novi talas	102
4.1 c) Novi talas - muzički žanr ili fenomen?	108
4.2 Društvene prilike u SFRJ – pogled iz Beograda	113
4.2 a) Smrt „vođe” kao novi impuls slobode	114
4.2 b) „User friendly” komunizam	117
4.2 c) Ekonomske prilike	118
4.2 d) Osećanje apolitičnosti	119
4.2 e) Putovanja kao oznaka ekonomskih i političkih (ne)prilika	120
4.3 Novi talas kao lokalni muzički i kulturni fenomen	123
4.3 a) Novi talas u Beogradu - određenje	124
4.3 b) Pojava panka i novog talasa u Beogradu	139
4.3 c) Recepcija panka i novog talasa u Beogradu	157
V NOVOTALASNI BEOGRAD - kreiranje kulturne predstave grada	173
5.1 Novotalasna topografija Beograda	175
5.1 a) Mapiranje gradskih tačaka	175
5.1 b) Novi talas kao prostor društvene interakcije	197
5.1 c) Novi talas kao medijski prostor	205
5.2 Novi talas kao element urbanog identiteta Beograda	210
5.2 a) Regionalna identifikacija	210
5.2 b) <i>Kosmopolitski</i> identitet Beograda	216
5.3 Novi talas i posle novog talasa	221
5.3 a) Novi talas u percepciji novih generacija	226
VI ZAKLJUČAK	231
Literatura	235
Izvori	241

I UVOD

Značenja termina *muzika* mogu biti višestruka u zavisnosti od perspektive iz koje se ona posmatra. Sa antropološke tačke gledišta, koja je u ovom radu zastupljena, muzika predstavlja sociokulturnu kategoriju koja svoja značenja crpi iz kulturnog konteksta unutar koga se stvara i praktikuje. Ipak, o kojoj god perspektivi da je reč, određenje 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 mesta zapravo predstavlja dvosmernu putanju, vid kulturološkog procesa iz koga se razvijaju značenja koja potom oblikuju identitete kako muzike, tako i mesta. Naime, 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 tom mestu.

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

Hipoteza od koje polazim jeste da muzika poseduje „sposobnost” da formira identitet nekog grada, pod čime podrazumevam uticaj određene vrste muzike 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 „obojiti” određeni prostor putem svakodnevnih društvenih interakcija i praksi kao što su druženja, večernji izlasci, posete koncertima, spontana okupljanja, žurke i

tome slično. Ljudi 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.

U istraživanju polazim od određenja muzike kao sociokulturnog fenomena, kao proizvoda 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 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 jedan 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).

Primer na kojem se analiza odnosa muzike i mesta u ovom radu zasniva 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* lokalna. 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 temporalno određenje ovih ravni poslužio mi je period osnivanja i trajanja ključnih muzičkih grupa beogradskog novog talasa. Naime, 1980. godina predstavlja svojevrsni „početak” beogradske varijante novog talasa jer su se te godine na scenskom prostoru 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 jasno 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. Pod narativom „sad” podrazumevam sva ona aktuelna razmišljanja i viđenja ovog fenomena od strane muzičara, novinara, rok kritičara, ljubitelja ove muzike, te onih koji u to doba nisu bili rođeni, a imaju *određena znanja* o tom fenomenu.

Hipoteze koje ovim istraživanjem nastojim da potvrdim su: 1) novi talas je moguće posmatrati kao *lokalni* muzički i kulturni fenomen, i 2) 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 određenje 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 savremeniciima (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.

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 filmova koji se bave novim talasom na jugoslovenskim muzičkim prostorima (a koji čine kolaž intervju sa muzičarima, producentima, rok kritičarima, kraćim prikazivanjima značajnijih koncerata), kao i relevantnih internet izvora i literature. Jedan deo istraživanja čini i anketa sprovedena među 52 ispitanika, čiji je cilj da ustanovi u kojoj meri su mlađe generacije (rođene posle novog talasa) upoznate sa novotalasnim fenomenom, na koji način taj fenomen posmatraju, te šta on za njih predstavlja.

II TEORIJSKO – METODOLOŠKI OKVIR

2.1 Konceptualno određenje

2.1 a) Muzika kao sociokulturni fenomen

Promišljanje određenog sociokulturnog fenomena, usled mnoštva značenja koja mu se pridaju, teško je „spakovati” 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, potrebno 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 slušaocce 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. 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 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 kulturu 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

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

sociokulturnog 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 raspolazu. 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 može 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 zapravo 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 tada *znao*. Naime, svakodnevni život Venda je prožet muzikom u smislu da se njome u velikom broju slučajeva izražavaju određeni društveni

² Pojam „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 uzdrvalo 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 globalističkoj nastrojenoj eri, a kako ovde nemam prostora da se tim shvatanjem detaljnije 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.

dogadjaji (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 unutarkulturna.

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 korenita 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 koncepata fluidnosti i fiksности 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, fiksnost 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

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

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

⁵ Što je viđenije koju će u radu biti problematizovano.

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. 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 procese 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 takođe 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 naposljetku 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 povezan 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 uspostavljaju 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. Na primer, ljubitelji *gotik* muzike se često dovode u vezu sa „mračnim” i depresivnim raspoloženjima (v. Schwöbel 2006, 38). 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

⁶ Čime 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.

⁷ Popularna 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.

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

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.

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 indi rok 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. 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 priseliti priče o muzici kao komunikacijskom činu. Smisao stvaranja muzike i jeste u tome da se muzika čuje, da se sa nekim podeli, da izazve 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

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.

ono što poručuju tom muzikom čuje te da bude vidljivo jer na taj način daju smisao onome što rade. Da bi to bilo moguće, neophodno je da postoje kanali kojima će to putovati 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 izdejtstvuju 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, mora se nekako i označiti, okarakterisati u odnosu na sve ostalo što 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 geografski 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.

S obzirom na to da je primer na osnovu koga se u radu razmatra odnos muzike i mesta - „novi talas”, koji bi se kroz povezanost sa kategorijama rokenrola i pankaa mogao smatrati popularnom muzikom, neophodno je za trenutak se zaustaviti kod koncepta „popularnog” i sa njime povezanih kategorija popularne kulture i popularne muzike.

Konceptualizacija „popularnog”

Pitanje „Šta je popularna muzika?” postavljeno je najmanje onoliko puta koliko je objavljeno radova na tu temu, a u poslednje dve decenije njihov broj je sve veći¹⁰. Međutim, odgovora na to pitanje je daleko manje. Problematičnost pojma *popularna muzika* može se nazreti i kroz niz pitanja koja se u vezi sa njime mogu postaviti. Da li se „popularnost” neke muzike „meri” brojem ljudi koji vole da je slušaju, brojem prodatih ploča, kompakt diskova, ili, možda uspesima na top listama? Da li je popularna muzika nešto što se u određenom trenutku plasira (od strane vlasti kroz definisanje kulturnih politika) kao dominantna muzika? Rokenrol se svrstava u popularne muzičke žanrove. Međutim, to i dalje ne mora ništa da govori jer se unutar odrednice „rokenrol” nalazi sijaset raznovrsnih muzičkih stilova (pop rok, hard rok, indi rok, prog rok, da navedem samo neke). Svako analitičko razmatranje pojmova popularne kulture ili popularne muzike, u osnovi se svodi na rasprave oko toga šta zapravo znači kada se za nešto kaže da je popularno. Na prvi pogled ovo pitanje možda deluje naivno ili čak i nepotrebno, jer se podrazumeva da kada je nešto popularno, tome je i naklonjen veći broj ljudi. Ipak, da li je sve tako jednostavno? Ukoliko bi se, onako udžbenički, najpre obratila pažnja na etimologiju reči *popularan*, došlo bi se do toga da je to izvedenica od latinske reči *popularis* i da znači „narodni” (Klajn, Šipka 2008, 975, na tu temu v. Janković 2009, 151) što bi se moglo protumačiti tako da popularno u stvari znači *narodno*. Ekvivalencija poput ove bi dalje mogla da dovede do zaključka da je stoga svaka kultura popularna, odnosno ona kultura koja je nastala u saglasju sa određenom društvenom zajednicom. Međutim, evidentno je da je ovaj koncept opterećen većim brojem značenja koja ga oblikuju, te da je svođenje popularne na narodnu kulturu¹¹ isuviše pojednostavljeno i analitički neplodno viđenje problematike.

¹⁰ Videti npr. Tagg 1982, Shuker 2001, 2005; Middleton 2006, Hesmondhalgh and Negus 2002.

¹¹ Svođenje popularne kulture na narodnu prati i poteškoća određenja samog termina „narodna kultura”.

Isticanjem ključnih pitanja o kojima se do sada u nauci najviše raspravljalo (pitanje masovne kulture, te odnosa elitne i popularne kulture), namera mi je da prodiskutujem o konceptu popularnosti, te prezentujem određenja koja ću slediti u daljoj analizi.

Brojnost kao kriterijum popularnosti

U kolokvijalnom govoru jedan od krucijalnih pokazatelja da nešto spada u domen „popularnog” jeste brojnost poklonika tog segmenta popularne kulture. Kada se pojavi nastojanje (među vodećim ljudima u kulturnoj industriji, samim stvaraocima ili, pak, kod nekog trećeg) da se nešto „popularizuje”, svim raspoloživim sredstvima se teži da se sa time upozna (i po mogućstvu tome privoli) što veći broj pripadnika određene kulturne zajednice. Slikovit primer toga može biti pojava neke „nove muzičke nade” na lokalnoj ili svetskoj sceni. Da bi se neki izvođač okitio oznakom „popularan”, neophodno je da prethodno postane medijski „vidljiv”. Promocije, reklame, video spotovi, mesto na top listama, gostovanja na radiju ili televiziji, članci u novinama, a sve više i internet promocija (kroz prezentovanje materijala putem sajtova *Myspace*, *YouTube*, *Facebook* i sl.), neophodni su kako bi se slušaoci uopšte upoznali sa njihovim stvaralaštvom, a tek potom zavoleli ili ne. Nedavno je beogradska *a capella* grupa *Viva Vox* „doživela” popularnost na taj način. Članovi grupe, koja postoji već šest godina i koja je bila prilično nepoznata u širim domaćim krugovima, a u medijima gotovo neprisutna, plasirajući snimak svoje varijante pesme „Du Hast”¹² putem sajta *YouTube*, osetili su šta znači krilatica „postati poznat preko noći”, jer je već prve nedelje po objavljivanju, snimak videlo više od pola miliona posetilaca. Snimak sa tolikom gledanošću pokrenuo je lavinu članaka i intervjuja sa članovima grupe u lokalnoj štampi i na taj način je grupa *Viva Vox* postala *prepoznatljivija* grupa u lokalnom kontekstu (mada i šire, sudeći prema komentarima posetilaca od kojih su neki na engleskom jeziku, što može da ukaže na prevazilaženje nacionalnih okvira). Razmišljajući u tom pravcu, postalo je neizbežno zapitati se da li je ključni faktor u određenju popularne kulture, zapravo brojnost ljudi koji je dele? Ukoliko je tako, onda bi se popularna kultura mogla nazvati i *masovnom kulturom*, što je i bilo uverenje teoretičara poput Adorna i Horkajmera koji su ove termine koristili gotovo kao sinonime. Džon Fisk u svom delu „Popularna kultura” nudi jedno

¹² Pesma o kojoj je reč u originalu izvodi nemačka grupa *Rammstein*.

drugačije shvatanje popularne kulture. Naime, ovaj autor smatra da bi popularna kultura trebalo da se sagledava kao poprište borbe u kojoj se određenim taktikama sile dominacije suzbijaju ili modifikuju (Fisk 2001, 29). Kao primer Fisk navodi džins kao odevni predmet na kome je moguće prikazati semiotičko bogatstvo popularne kulture. Džins je danas univerzalan odevni predmet u smislu da gotovo da ne postoji zajednica koja nije došla u kontakt sa ovim komadom odeće. Dominantno značenje džinsa jeste „amerikanizacija”, „vesternizacija”, kako u američkim, tako i u neameričkim kulturnim sredinama. Ukoliko se prihvatanje i upotreba džinsa posmatra iz ugla teorija koje izjednačavaju popularnu i masovnu kulturu odnosno koji smatraju da je reč o kulturnim procesima kojima se proizvodi pokorna i pasivna masa ljudi (Fisk 2001, 29), u popularizaciji džins mode bi videli kulturnu homogenizaciju. Međutim, Fisk ističe onaj „aktivni” element popularne kulture zbog kog se ona ne može smatrati masovnom u smislu pasivizacije i homogenizacije, a to je upotreba tog odevnog predmeta na različite načine. U tom smislu kao primer navodi simboliku poderanog džinsa koji se može čitati kao gest društvenog otpora. Istovremeno, ovaj primer ukazuje i na kontradiktornost popularne kulture koja se ogleda u činjenici da ono čemu se treba suprotstaviti mora biti sadržano u samom tom suprotstavljanju (Fisk 2001, 12). Tako poderani džins istovremeno predstavlja simbol dominantnih američkih vrednosti, ali i stepen suprotstavljenosti tim vrednostima. U tom smislu, autor značaj popularne kulture vidi u toj semiotičkoj borbi koja korisnicima omogućava da sami odrede svoju poziciju u datom kontekstu. Sličan primer (džins-poderani džins) se može prepoznati i u rokenrol muzici koja u sebi takođe može da sadrži više značenja koja mogu postati i opozitna u zavisnosti od konteksta u kome se upotrebljavaju, kao i osoba koje se njima koriste. Naime, s jedne strane, raspostranjena predstava rokenrola jeste da je to muzika (i čitava kultura) kojom se izražava određena vrsta bunta protiv postojećeg sistema, uvreženih društvenih normi. Međutim, rokenrol isto tako može postati i deo tog sistema i establišmenta (npr. odlikovanje pevača grupe *Rolling Stones*, koja predstavlja ikonu rokenrola, od strane britanskog princa Čarlsa 2003. godine¹³). Na taj način se perspektiva može izokrenuti te da vlastodršci blagonaklono gledaju na rok muzičare, dok kod fanova (pa čak i ostalih članova grupe kao što je slučaj u pomenutom bendu) takav postupak može izazvati osećaj dubokog neslaganja i nerazumevanja. Masovna kultura, čiji je nastanak povezan sa

¹³ „Stones frontman becomes Sir Mick”, *BBC News*, 12.12.2003. Dostupno na: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/3312639.stm>, 13. 11. 2011.

pojavom masovnih medija, kojima su se informacije brzo i daleko širile, u teorijama je viđena uglavnom kao negativna posledica sve veće urbanizacije, industrijalizacije, što između ostalog kao konsekvencu ima i slabljenje društvenih veza, pa i alijenaciju (v. Strinati 2004, 5-6). Međutim, i takvom razumevanju se može uputiti kritička teza po kojoj je masovna kultura ili popularna kultura, upravo ona koja nadilazi nacionalne, društvene i kulturne granice, te združuje najrazličitiji spektar pojedinaca i grupa koje kao zajedničko imaju sklonost kao određenoj muzici, na primer.

Najproblematičnije mesto u shvatanju popularne kulture kao homogene jeste percipiranje njenih korisnika kao pasivne mase. Prema teorijama građanskog elitizma, masu kao koncept čine „niži slojevi kojima nedostaju jake rezidue društvenosti i koja je izrazito pasivan, nekohezivan, nefunkcionalan deo društva” (Lukić Krstanović 2010, 54). Brojni teoretičari iz prve polovine 20. veka koji se smatraju „pionirima” diskusija na temu popularne tj. masovne kulture, sam koncept mase posmatraju kao rezultat industrijske revolucije i u tom slučaju masa je pojmljena kao nešto bezlično, homogeno, kao nešto što nema izgrađena merila ukusa, niti neophodno znanje (v. Hinds et al. 2006, 10, 12). Jedna od kritika upućenih elitističkom viđenju „mase”, temeljila se na stavu da „masa” nikako ne može biti homogena, pa čak ni kao kategorija, jer masu čine individue koje niti misle jednoobrazno, niti doživljavaju produkte popularne kulture podjednako, kao što je Fisk obrazložio. Takođe, problematično je i samo određenje „dobrog ukusa”, odnosno toga šta potpada pod „neophodno znanje” koje osoba mora posedovati da bi mogla da „uživa” u na primer, onome što se naziva visokom kulturom.

Ukoliko se pažnja zadrži na značenjima kojima se popularna kultura ostvaruje, kao i na njenoj „kreativnoj” strani (v. Fisk 2001, 29/30), dolazi se do suštine svake priče o popularnoj kulturi, a to je *mnoštvo* značenja ili „semiotičko bogatstvo” koje je određuje (primer džinsa). Kao protivnik teorija masovne kulture, te uniformnosti masa, Fisk naglašava fluidnost popularne kulture. Kao i u slučaju koncepta muzike, o čemu je već bilo reči, fluidnost popularne kulture je značajna odlika jer njena nestalna „konfiguracija” u dodiru sa svakodnevicom onih koji je dele, omogućava kreativnost u smislu pluraliteta viđenja, „čitanja”, te njenog neprekidnog transformisanja. Na taj način se naglašava komunikativnost popularne kulture, koja više nije skup nametnutih odlika koje se pasivno konzumiraju, već se kroz interakciju sa konzumentima (koji mogu biti i kreatori) svaki put iznova stvara čime se formiraju i identiteti samih konzumenata. S tim u vezi je i shvatanje kulture kao društvenog i kulturnog procesa pri čemu „sva značenja koja imamo

o nama samima, o društvenim odnosima, kao i diskursi i tekstovi koji imaju značajne kulturne uloge, mogu cirkulisati jedino kroz povezanost sa društvenim sistemom” (Hinds et al. 2006, 118). Prihvatanje pretpostavke prema kojoj svaki pojedinac (popularnu) kulturu doživljava na jedinstveni način, moglo bi se reći da samim tim popularna kultura ne mora nužno da predstavlja masovnu kulturu u prethodno objašnjenom smislu. Doživljavanje u tom smislu razumem kao formiranje odnosa prema određenom kulturnom elementu kroz postojeće (kulturno deljene) značenjske i vrednosne odrednice. Na taj način konstruisane predstave o određenom segmentu popularne kulture mogu varirati u zavisnosti od brojnih činilaca (obaveštenost, zainteresovanost, tip личности, obrazovanje, kontekst, postojeće znanje i dr.). U antropološkom smislu, pojedinačni doživljaji nisu predmet proučavanja već kulturno uslovljene kategorije i elementi kojima se pojedinci služe kako bi formulisali i izgradili percepciju pop kulturnog segmenta (npr. da li im se nešto dopada ili ne i zašto, čime se to obrazlaže), kao i mehanizmi kojima se ta predstava stvara (na koji način se ti elementi sastavljaju u smislenu celinu odnosno na koji način se formira percepcija nekog fenomena). Kao što sam već pomenula, rokenrol je muzika koja simbolizuje buntovništvo i to je, moglo bi se reći, univerzalna predstava. Međutim, u određenim lokalnim sredinama, to buntovništvo se može graditi od različitih elemenata (predmet bunta, razlozi za bunt i sl.) i izražavati na određeni način (npr. javno ispoljavanje afilijacije prema rokenrolu ili, pak, tajno). U nekim zemljama rokenrol može da predstavlja simbol borbe protiv opresivnog režima, identifikaciju sa zapadnim vrednosnim sistemima ili čak oba navedena (pored brojnih drugih).

Dakle, govoriti o popularnoj kulturi, zapravo znači govoriti o „iskustvu popularnog” (v. Fisk 2001 206). U tom smislu se slažem sa Fiskovom tvrdnjom da je „popularne pripadnosti teško (je) odrediti, uopštiti i izučavati, pošto se one stvaraju iznutra, stvaraju ih ljudi u specifičnim kontekstima i specifičnim trenucima. One su zasnovane na kontekstu i trenutku, a nisu strukturalno proizvedene: one su stvar prakse, a ne strukture” (Fisk 2001, 33). Popularno iskustvo, kao i kontekst ukazuju na vrlo snažnu isprepletanost popularne kulture i svakodnevnog života. Popularna kultura je praksa u smislu prožimanja sa svakodnevicom određenog broja ljudi, te uticaja koje kroz tu interakciju ostvaruje. Upravo ta svakodnevna prisutnost popularnoj kulturi daje na značaju (v. Kalapoš 2002, 89). Shvaćena kao iskustvo i svojevrsna praksa, popularna kultura ostavlja mogućnost svakom pojedincu da poseduje svoje „male popularne kulture” (u smislu načina na koji doživljava muziku, film, literaturu i sl.) koje svakodnevno deli sa

konzumentima istih tih popularnih kultura time formirajući i popunjavajući identitetske niše svoje ličnosti. Na taj način se stvaraju identiteti, a time i neophodan osećaj pripadnosti. Svakodnevno iskustvo ukazuje na to da je popularnost nešto vrlo promenljivo, samim tim što je kulturno osetljivo. U jednom periodu popularan je određeni muzički žanr, dok već par godina kasnije, popularnost dostiže neki sasvim drugačiji muzički pravac. Neka muzička grupa može biti popularna ne samo zato što je sluša veliki broj ljudi, već i zato što se u korelaciji sa slušaocima formiraju značenja koja tu muziku, u datom kontekstu *čine* popularnom. Dakle, broj nije nešto što je u procesu „popularizacije” najvažnije jer, da bi nešto postalo kulturološki važno, nije dovoljno samo „upoznati” ljude sa time, već izazvati neku reakciju time, tj. uočiti da li se prema tome stvara neki (i kakav) odnos, kako se taj kulturni segment upotrebljava u svakodnevnom životu, da li se ljudi sa time identifikuju ili ne, u kojoj meri i tome slično. U slučaju pomenute grupe *Viva Vox*, moglo bi se postaviti pitanje da li se njihova muzika sada više sluša, da li se o tome diskutuje u neformalnim kružocima, tj. da li ta muzika nešto znači u lokalnoj sredini ili je samo postignuta kratkotrajna popularnost koja se ogleda u broju ljudi koji su za njih čuli ili videli snimak njihove hit pesme na sajtu *YouTube*?

Popularnost kao odlika „niske” kulture

Jedna od ključnih debata koja se vodila na temu „popularnosti” u naučnim krugovima, ticala se razlikovanja „visoke” i „niske” odnosno „elitne” i „popularne” kulture. U definisanju nekog fenomena, često se polazi od toga šta taj fenomen nije, kako bi se daljom dedukcijom došlo do toga šta bi on zapravo trebalo da predstavlja. Tako se i teorijama popularne kulture mahom polazilo od strogog odvajanja popularne i „ostalih kultura” od kojih se najčešće izdvajaju „elitna”, „masovna” i „folk” kultura (u smislu narodne, tradicionalne kulture).

Masovna ili popularna kultura je pojam koji su određeni autori, poput Teodora Adorna i Maksa Horkhajmera, pripadnika frankfurtske škole društvene teorije, analizirali kroz poređenje sa „visokom” kulturom odnosno kulturom nekadašnjeg visokog građanskog sloja. Naime, ovi autori „popularnu” tj. „masovnu” kulturu povezuju sa razvojem kulturne industrije koja podrazumeva „gvozdeni sistem” gde je zabava nerazdvojni deo čiji je cilj ne samo da se potrošač odvoji od istinskih socijalnih i

političkih problema, već da mu se ne dozvoli ni da pomisli da je otpor spram sistema ipak moguć” (Janković 2009, 24). Kada je reč o pripadnicima frankfurtske škole, otpor spram sistema je neophodno sagledati u kontekstu njihove razočaranosti trijumfom fašizma u Nemačkoj što je uticalo da fašizam, staljinizam i kapitalistička masovna kultura u njihovoj teorijskoj perspektivi čine gradaciju istog začaranog kruga (Pavićević 2011, 59). Zapravo kritikujući društveni sistem, pripadnici frankfurtske škole popularnu kulturu vide kao jednu vrstu društvenog mehanizma koja ojačava uspostavljeni kapitalističko ustrojstvo. Popularna kultura tako, kroz svoju povezanost sa medijima, tehnologijom i narastajućim konzumerizmom, počinje da nosi negativan predznak. Samim tim što je „omasovljena”, popularna kultura je i manje vredna jer se ne rađa kao izraz individualnih kreativnosti, već pre kao rezultat nastojanja kapitalističkog sistema za uniformnošću, repetitivnošću, jednoobraznošću. To je put kojim se, po mišljenju ovih autora, uspostavlja određena dominacija nad većinskom populacijom (v. Adorno, Horkheimer 1969, 95). Nasuprot popularnoj, Adorno visoku kulturu određuje kao kulturu koju karakteriše individualnost, inovativnost, sve odlike koje ističu njenu kreativnu stranu.

Međutim, moglo bi se postaviti pitanje, koji su to parametri na osnovu kojih se neka kulturna forma može rasporediti u „elitni” ili „popularni” koš? Ukoliko bi se „popularnost” odredila kao nešto što je poznato i prihvaćeno od strane šireg kruga ljudi, onda bi se moglo reći i da je Betovenova muzika „popularna”. Iako nisu svi slušali Betovenove kompozicije, većina poseduje elementarno znanje o ovom kompozitoru, makar toliko da ga prepoznaju kao kompozitora, ili, pak, nekoga čija bi se muzika mogla svrstati u klasičnu. Međutim, kako je klasična muzika percipirana kao „visoka” kultura, popularnost u navedenom smislu ne doprinosi jasnoj distinkciji, odnosno jasnom određenju Betovena i njegove muzike. Takođe, brojni su primeri umetničkih dela koja su smeštena po svetskim muzejima, i koja budući da su prepoznata kao „umetnost” automatski pripadaju „visokoj” kulturi. Međutim, ukoliko se, na primer, u obzir uzme najnoviji podatak da je protekle godine Luvr u Parizu posetilo osam i po miliona ljudi, ponovo se može problematizovati pitanje granice između „visokog” i „popularnog”.¹⁴ Van Gogova slika nije sama po sebi „elitna”, već je vremenom dobijala na vrednosti. Dela ovog umetnika, za njegovog života, jedva da su mogla da nađu kupca, dok se danas njihova vrednost iskazuje kroz neverovatne sume koje dostižu na aukcijama. Pitanje se

¹⁴ „Luvr posetilo rekordnih 8.5 miliona ljudi”, *Blic Online*, 6.1.2011. Dostupno na: <http://www.blic.rs/Vesti/Svet/227911/Luvr-posetilo-rekordnih-85-miliona-ljudi>, 5. 11. 2011.

može postaviti i na drugačiji način. Da li danas postoji nešto što nije popularna ili medijska kultura?

Usled brojnih kritika, ali i društvenih i kulturnih promena, u nauci se napušta ova dihotomija i autori sve više ukazuju na zamagljenost demarkacione linije između visoke i popularne kulture (v. Shuker 2005, 4; Hinds et al. 2006, 25). U modernom društvu, u doba globalizacije, podela na „elitno” i „popularno” sve manje ima smisla. Ono što su globalizacijski procesi sa sobom doneli su upravo mešanje, hibridizacija, kolaž u svim kulturnim segmentima, te o bilo kakvim jasnijim granicama teško da može biti reči. U muzici je to evidentno na primeru „world music” fenomena. Sociokulturnu konstruisanost ovih koncepata moguće je uočiti i kroz mesta koja su prepoznata kao mesta za popularnu i (ali sve više i *ili*) visoku kulturu (koncertne sale, klubovi, institucije). Kao zgodan primer može da posluži koncertna sala u okviru Zadužbine Ilije Kolarca, poznata i kao „Kolarac”. Ova sala, pored toga što predstavlja najakustičniju salu u Beogradu, figurira i kao sinonim za koncerte klasične muzike. Pregledom repertoara ove kuće, to se može lako i potvrditi. Maja 2010. godine, u Kolarčevoj sali koncert je održao francuski muzičar Jan Tirsens koji poseduje klasično muzičko obrazovanje, ali je poznatiji po upotrebi i kombinovanju velikog broja različitih instrumenata, kao i muzičkih stilova. Muzika koju je pripremio i izveo na koncertu u Kolarcu, mogla bi se okarakterisati kao rokenrol što bi se moglo posmatrati kao pomeranje granica kroz upliv rokenrola u arenu klasične muzike, a objasniću i zašto. Kao predgrupa Janu Tirsensu i njegovom petočlanom pratećem bendu, nastupio je dvojac iz Nemačke pod nazivom *Lonski i Klasen* čije instrumente su činili gitara i bubanj.¹⁵ Publiku su uglavnom činili mlađi posetioци. Kako je koncert odmicao, atmosfera i reakcije publike su sve više nalikovale koncertima u, recimo, Domu omladine ili Studentskom kulturnom centru, koji, pak, predstavljaju lokalne spacijalne sinonime za rokenrol koncerte. Uticaj predstava o određenoj vrsti muzike (u ovom slučaju klasične i rokenrol muzike), ali i odgovarajućem ponašanju publike na mestima na kojima se ona izvodi (Kolarac i Studentski kulturni centar/Dom omladine) je bilo vidljivo među publikom koja je u početku mirno sedela na svojim

¹⁵ Interesantna je i uloga koju instrumenti imaju u specifikaciji određenog muzičkog žanra, u smislu uticaja koji imaju na stvaranje identiteta tog muzičkog oblika. Tako, na primer, klavir asocira na klasičnu muziku, dok bubanj i gitara asociraju na rokenrol. O važnoj ulozi instrumenata u muzičkim, a onda i društvenim i kulturnim promenama, može u prilog da govori i trenutak kada je čuveni muzičar Bob Dilan, na festivalu folk muzike koji se održavao 1965. godine u Njuportu umesto akustične gitare koja je do tada predstavljala sinonim za folk muziku, nastupio sa električnom gitarom izazvavši time šok kod publike. Prema mišljenju nekih (kao što je Džo Bojd, koji je tada učestvovao u organizaciji festivala), termin rok je rođen upravo te večeri.

mestima, što je uobičajeno ponašanje na koncertima klasične muzike. Međutim, poneti muzikom, pojedinci su prvo počeli da cupkaju, da bi do kraja koncerta veći deo publike bio na nogama i igrao. Pomenuti primer je zgodan pokazatelj i načina na koji se muzika i mesto međusobno određuju. Uticaj mesta na muziku se odvija kroz povezivanje mesta (Kolarac) sa značenjima pripisanih određenom muzičkom žanru (klasična i rokenrol muzika) što se odražava na ponašanje publike. Takođe, taj odnos je moguće posmatrati i u obrnutom smislu pri čemu bi muzika bila kategorija koja dato mesto determiniše (Kolarac kao mesto za klasičnu muziku, SKC kao mesto za rok). Toj drugoj vrsti perspektive je okrenuto i moje istraživanje.

Predstave koje ljudi imaju o određenim kulturnim segmentima, bez obzira da li je reč o popularnoj ili visokoj kulturi, duboko su ukorenjene i umnogome određuju ponašanje u skladu sa time. Tako i u ovom slučaju, uprkos tome što su znali na čiji koncert idu, te u tom smislu koju muziku mogu očekivati, publika se nije od početka ponašala kao što bi se ponašala na rok koncertu, već je bilo potrebno da prođe više od pola koncerta pa da Kolarac te večeri dobije jednu drugačiju dimenziju. Kako je na koncertima klasične muzike uobičajeno ponašanje podrazumeva sedenje, tišinu i aplauz između kompozicija, tako je na rokenrol koncertima primetno sasvim drugačiji model ponašanja koji uključuje uglavnom stajanje, buku (što od instrumenata, što od reakcija publike). Životom u određenom sociokulturnom okruženju, uči se i specifično ponašanje vezano za određeni muzički žanr, kao i izbor mesta na kojima se takvo ponašanje može ispoljavati.

Kao što je već pomenuto, jedna od pretpostavki zagovornika dihotomije elitno/popularno, popularnu kulturu doživljava kao nešto manje vredno, pojednostavljeno. Iako su kritičari popularnog upravo u masovnosti videli jednu od glavnih negativnih karakteristika, a u skladu sa stavom da nešto što odgovara masovnim ukusima ne može biti i estetski vredno, potonje decenije i ekspanzija popularne kulture, dovele su do toga da je masovnost upravo ono što popularnoj kulturi daje legitimitet za naučna proučavanja. Naime, popularna kultura je nešto što prožima svakodnevni život ljudi, utiče na njega, oblikuje ga, nešto znači, sa njom i kroz nju ljudi žive i njom boje svoje živote. Stvaranjem i upotrebom popularne kulture u svakodnevnom kontekstu, pojedinci kreiraju i sopstvene identitete, pri čemu bi trebalo istaći povratan proces tog odnosa. Samim tim, popularna kultura ima veliku ulogu u formiranju ličnih, ali i kulturnih identiteta. Premda je koncept popularnosti usko povezan sa industrijom (proizvodnjom, zabavom) što implicira negativnu konotaciju, pa i shvatanje uniformnosti

i repetitivnosti koja isključuje inovativnost, popularna kultura itekako može da pruži prostor individualnoj kreativnosti. Rokenrol, kao muzički žanr koji je „svima poznat”, iznedrio je brojne umetnike koji su poznati po tome što su napisali određenu pesmu, odsvirali određenu muzičku deonicu ili postali prepoznatljivi po nekom svom stilu (određena melodija, način sviranja instrumenta, tekst pesme i sl.) ukazuju upravo na ono što bi se moglo nazvati „upotreba rokenrola” koja upravo otvara mesto individualnim, lokalnim kreativnostima. U svetlu te inovativnosti moguće je govoriti i o novom talasu kao reakciji na postojeće rokenrol modele. Takođe i same odrednice „visoko” i „nisko” su podložne dihotomizacijama tog tipa pa se tako ponekad insistira na razlici između „pravih” poštovalaca određene muzike i onih koji muziku prate utoliko što su upoznati sa hitovima na top listama, a što se u „pravovernim” krugovima ocenjuje kao manje vredno odnosno ne kao prava posvećenost toj vrsti muzike, što samo govori u prilog nepostojanja homogenih kategorija. Stoga smatram da „vrednost” određenog kulturnog oblika nije obrnuto proporcijalna broju njenih poklonika jer svako u određenom segmentu popularne kulture pronalazi „sopstvene vrednosti” sa kojima se identifikuje. U tom smislu i Fisk smatra da pojedinac učestvuje u procesu stvaranja popularne kulture i ne svodi se na bespomoćnog pasivnog konzumenta (v. takođe i Hinds et al. 2006, 96).

Upotreba popularne kulture

Rezimiranjem prethodno rečenog, postaje jasno da jedno, univerzalno određenje popularne kulture ne postoji, već da se različita određenja javljaju u zavisnosti od trenutne perspektive, odnosno od usredsređenosti na određenu problematiku. U tom smislu Strinati konstatuje da je popularna kultura - kultura koja obiluje značenjima, kojoj na „osnovnu postavku opšteprihvaćenih” značenja, koja joj pružaju identitetsku osnovu, svako potom pridodaje svoje viđenje istog tog segmenta, u skladu sa svojim odnosom prema njemu (da li mu se suprotstavlja, da li ga podržava ili je, pak, indiferentan) (v. Strinati 2004, 36). Popularnu kulturu bi u analitičkom smislu trebalo shvatiti kao široku lepezu značenja, te prema tome određeni segment popularne kulture posmatrati u određenom sociokulturnom kontekstu. Proučavanje popularne kulture u ovom radu, fokusirano je na proces koji za rezultat ima konstruisanje identiteta kroz „kulturne” sadržaje (npr. muzika, film, literatura) putem uspostavljanja komunikacijskog odnosa sa svojim konzumentima. Međutim, i u okviru popularne kulture postoje nijanse u smislu

značenja koja se određenim segmentima pridaju, a koje zavisi od samog kulturnog elementa i njegove prijemčivosti za širi ili užu krug ljudi, a što opet može biti povezano sa obrazovanjem, interesovanjima, sklonostima i sl. (npr. postoje filmovi koji su gledaniji i prihvatljiviji za širi krug ljudi od onih koji su interesantni manjini). Dakle, popularna kultura obuhvata vrlo širok dijapazon različitih procesa putem kojih se ona kontinuirano kreira, distribuira i upotrebljava. To su tri ključna procesa koja popularnoj kulturi (ali i kulturi generalno) pružaju mogućnost postojanja. Konstruisanje značenja određenog pop kulturnog elementa, kao i okruženja u kome se on razvija, kroz upotrebu, je ono što se u ovom radu naglašava. Popularna kultura je sve ono što komunicira sa određenim brojem ljudi, čemu ti ljudi pridaju određeni značaj ili prihvataju ponuđeni. Dakle etikete koje određena muzika nosi poput „popularne”, „visoke” i tome slično su proizvod društvene klasifikacije, a ne nešto što je tim vrstama muzike imanentno. Samim tim te odrednice su bogate značenjima osnovu kojih ih ljudi prepoznaju i upotrebljavaju.

Antropologija muzike

Na pomen pojmova *muzika* i *antropologija*, etnomuzikologija se nameće kao jedna od prvih asocijacija. Ta veza može postati očiglednija nakon kratke pretrage na internetu. Naime, ukoliko se u pretraživač unese „muzika u antropologiji” ili, pak, „antropologija muzike” rezultat su brojne studije, od kojih neke spadaju u domen etnomuzikologije (npr. Merriam 1964, Nettl and Bohlman 1991), antropologije (Cohen 1993, Feld 1994) ili muzikologije (Magrini 2003, Cross 2001). Dalja istraživanja u tom pravcu, koja podrazumevaju čitanje tematski relevantne literature, ukazuju da postoji i disciplinarna „zabuna” oko toga koja se od pomenutih disciplina (antropologija i etnomuzikologija) bavi muzikom, zašto i na koji način (v. McLeod 1974; Rice 1987; Seeger 1987; Barreiro, Santos and Serra 2003). Da se obe ove nauke bave muzikom, to je jasno. Međutim, pitanje shvatanja koncepta muzike, kao i toga na koji način bi ga trebalo razmatrati, jeste ono što ih čini različitim disciplinama. Insistiranje na oštroj disciplinarnoj podvojenosti u ovom slučaju nema za cilj uspostavljanje granica (radi njih samih) ili možda zagovaranje preimućstva na pomenuti predmet istraživanja, već jedino razjašnjenje pozicije sa koje se koncept muzike sagledava u ovom radu.

Antropologija muzike i/ili etnomuzikologija?

Ukoliko se pođe od samih naziva „**antropologija** muzike” i **etnomuzikologija** jasno je da se radi o dve naučne discipline, antropologiji i muzikologiji. Međutim, kada je reč o studijama koje se ovom problematikom bave, ono što zapravo izlazi u prvi plan jeste njihova sličnost, koja je i izvor nejasnih disciplinarnih granica. Ta sličnost je naročito izražena u radovima teoretičara koji su zastupali (i zastupaju) teze da je muzika pre svega kulturološka i sociološka kategorija, te da bi je, prema tome, na taj način i trebalo proučavati. Ključni autori, koji su svojim radovima utrli put sve većem razumevanju muzike kao sociokulturne kategorije su Alan Merijam i Džon Bleking.

Alan Merijam je etnomuzikolog koji je sebe, pre svega, smatrao antropologom (v. Nettl 1982, 103). Svoj antropološki senzibilitet, Merijam je naglasio u svojoj studiji *Antropologija muzike* kroz insistiranje na posmatranju muzike u sadejstvu sa kulturnim okruženjem (shvaćenog u smislu okruženja koje stvaraju ljudske grupe životom u zajednici). Uspostavljajući jednu teoriju etnomuzikologije, autor se umnogome oslanja na antropološku perspektivu pod kojom podrazumeva širi kulturni kontekst u okviru koga određena muzika nastaje. Naime, da bi se neka muzika mogla razumeti i analizirati u potpunosti, neophodno je bliže sagledati kulturološke procese u kojima je nastala, prilike u kojima se koristi kao i odnos koji pripadnici određene kulture gaje prema njoj (Merriam 1964, 6). Shvatanje poput ovog iskazuje Merijamovu naklonost ka antropološkom sagledavanju muzike kao elementa koji utiče na društvene, političke, ekonomske, jezičke, religijske i druge oblike ponašanja (na primer tekst pesme može ukazati na mnoge sociokulturne specifičnosti) (Merriam 1964, 15). U tom smislu ovaj autor skreće pažnju na činjenicu da su etnomuzikolozi muziku većinom sagledavali analizirajući strukturu samog zvuka (i time naglašavali muzikološku stranu ove discipline), dok je antropološka perspektiva u tom smislu bila zanemarena (Merriam 1964, viii). Studija o kojoj je reč pruža jedan vrlo kompleksan pogled na muziku jer raspravlja o muzici kao vidu društvenog, naučenog i simboličkog ponašanja, koje je moguće sagledati analizom funkcija koje muzika vrši u proučavanoj sociokulturnoj zajednici, ulogom i položajem muzičara u okviru iste. Ono što ovo delu čini etnomuzikološkom studijom jeste pre svega tema (uspostavljanje teorijsko-metodološke platforme etnomuzikologije), zatim vrsta jednog dela analize (analiza tekstova pesama, ponašanja muzičara prilikom izvođenja muzike, proces nastanka novih pesama i sl.) kao i predmet istraživanja (tradicionalna

muzika kulturnih zajednica subsaharske Afrike, Severne Amerike i Okeanije). Međutim, premda se radi o etnomuzikološkoj studiji, ne bi trebalo prenebregnuti činjenicu da ovo delo, koje je napisano pre skoro pola veka, sadrži pomenuta antropološki orijentisana gledišta koja i danas predstavljaju vrlo intelektualno podsticajna i korisna teorijska polazišta za izučavanje raznovrsnih aspekata muzike kao kulturne kategorije.

Slične poglede na koncept muzike iznosi Džon Bleking, takođe etnomuzikolog, u svom značajnom radu *Pojam muzikalnosti*. Proučavajući muziku naroda Venda u Južnoj Africi tokom pedesetih i šezdesetih godina dvadesetog veka, Bleking je došao do saznanja koja su utemeljila njegovo shvatanje muzike kao sociokulturne kategorije, što ga je samim tim učinilo značajnim teoretičarem muzike i u antropološkom smislu. Jedna od bitnijih ideja koju Bleking u svojoj studiji iznosi, jeste da su razlike koje kulturne zajednice prave između onoga što smatraju muzikom i ne-muzikom značajnije od raznoraznih podela na etničke muzike ili pak na kategorije poput umetničke i narodne muzike (Bleking 1990, 11). Viđenje poput ovog značajno je jer problematizuje sam koncept muzike i ukazuje na njegovu kulturnu konstruisanost i uslovljenost kroz usredsređivanje na pitanje zašto pripadnici neke zajednice određeni skup zvukova nazivaju muzikom, dok druge ne. Iako je više bio usmeren na, kako sam kaže, „analizu muzičkih struktura”, Bleking je prihvatao stavove da se muzika ne može proučavati sama po sebi već u sadejstvu sa širim kontekstom iz koga potiče, te je samim tim svoju pažnju poklanjao i analizi društvenih funkcija muzike.

Jedan od aktuelnih etnomuzikologa, Loran Ober, u svojoj studiji *Muzika drugih* takođe ističe da je etnomuzikologija nastala na temeljima dveju disciplina - muzikološke i antropološke (Ober 2007, 24). Kao jedan od glavnih ciljeva etnomuzikologije, Ober navodi istraživanje veza između društva i muzike, međuzavisnost među njima jer „muzički čin nije određen isključivo svojim akustičnim elementima i tehničkim sredstvima korišćenim za njihovo ostvarenje, već isto toliko svojom supstancom i svime što on podrazumeva – a to su celovit skup merila, određeno društveno i duhovno dejstvo, osvedočena psihološka a možda i ritualna delotvornost, uloge tradicionalno dodeljene muzičkim stvaraocima i primaocima, pa i odgovarajući načini učenja i širenja muzike” (Ober 2007, 10). Gledište poput ovog ukazuje na neophodnost *antropologizacije* etnomuzikologije odnosno razvijanje njene osetljivosti na kontekst, što ga pridružuje viziji kakvu su prezentovali Merijam i Bleking. Takođe, i kod ovog autora je prisutan stav o tome da su se etnomuzikolozi više koncentrisali na „uranjanje u drugu muzičku

kulturu” te da, iako je taj aspekt drugosti neophodan kako bi bilo moguće odrediti mehanizme naše vlastite muzičke kulture, potrebno je razmatrati i savremene muzičke oblike (Ober 2007, 6).

Šira vizura ovih autora koji muziku posmatraju kao sociokulturni fenomen (ističući važnost šireg kulturnog konteksta), a ne samo kao etničku muziku, je imala implikacije na antropološko sagledavanje muzike kao elementa konstruisanja identiteta. Naime, antropologija se ne bavi muzikom samom po sebi, njen predmet izučavanja nisu analize zvuka, muzičke strukture, instrumenata niti proces stvaranja muzike, već je muzika za antropologe pre vid komunikacije koji se postiže njenim kreiranjem i upotrebljavanjem u svakodnevnom životu te bi se stoga moglo tvrditi da „predmet proučavanja nisu artefakti ili predstave, sami po sebi, već komunikacija koja se ostvaruje njima” (Žikić 2010, 21). Dakle, antropologe ne zanima analiza određene pesme, kompozicije, niti, pak, estetsko vrednovanje samo po sebi, već značenja koja ta pesma ili kompozicija proizvode u okviru određene kulture, na koji način su ta značenja upotrebljena u svakodnevnoj komunikaciji. Budući da kultura predstavlja predmet proučavanja brojnih disciplina, kao i njene različite forme, te da je kulturu kao istraživački predmet nemoguće (i bespotrebno) parčati, međusobni susreti i uticaji srodnih disciplina su nužni. U tom smislu, iako predstavljaju različite nauke, etnomuzikologija i antropologija su u velikoj meri isprepletane i međusobno određujuće, što je rezultiralo razvojem svesti o muzici kao važnom kulturološkom fenomenu. Upravo to naglašavanje antropološke perspektive kroz kulturnu uslovljenost muzike, kao i okretanje antropologa sredinama iz kojih sami potiču, dovelo je do porasta interesovanja za savremene popularne muzičke oblike.

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 1974, Fisk 1987, 1989). Međutim, popularna muzika je već tada bila prepoznata kao istraživački problem kod pojedinih autora (v. Frith 1978, Chambers 1985, 1986,

Middleton 1990). Od devedestih godina evidentan je porast interesovanja za proučavanje popularne muzike u različitim akademskim disciplinama (v. Cohen 1993, Bennett 1997, 1999, Negus 1996, 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 (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.

Bilo je reči o tome kako su antropolozi i etnomuzikolozi sagledavali muziku, ali sada bi se trebalo osvrnuti na antropološka interesovanja kada je popularna muzika u pitanju. 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, koliki značaj ona za njih ima, kao i šta pod njome podrazumevaju, šta ona za njih 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 svakodnevici 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 konceptata 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 antropologiji¹⁶, istraživanja popularne muzike su tek mestimična (v. Žikić 2010, 18). Istraživanja popularne kulture u domaćim disciplinarnim okvirima otpočela su tek u poslednjoj četvrtini 20. veka u vidu interesovanja za fenomenologiju moderne, popularne, 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 veze¹⁷.

Popularna muzika je do sada daleko manje bila predmet interesovanja domaćih antropologa. Jedan od razloga je i percepcija antropološke nauke u zvaničnom diskursu koja je i dalje velikim delom shvaćena kao „nauka o narodu“ (Kovačević 2006, 25). To 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 festivali *Exit*, *Guča*, spektakli, problematizovanje klasifikacije i razvrstavanje popularne muzike u muzičke žanrove, romska hip hop muzika, te

¹⁶ 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.

¹⁷ 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, 2009, Baćević 2008.

konceptualizacija termina „world music” u domaćem kontekstu,¹⁸ 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.

2.1 b) Koncept mesta

Konceptualnu osnovu rada, pored muzike čini i mesto kao sociokulturna kategorija. Takvo određenje implicira konstruisanost nauštrb datosti, a s tim u vezi i promenljivost koja nadilazi postojanost. U skladu s tim, mesto razmatram sa naglaskom na dva ključna svojstva: konstruisanost (mesto kao kulturni proizvod) i fluidnost (mesto kao proces). Usredsređivanjem na pomenuta svojstva, namera mi je najpre da bliže odredim šta pod njima podrazumevam, a zatim i na koji način tako shvaćen koncept mesta upotrebljavam dalje u analizi.

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 1980, Cresswell 2004, Agnew 2011). Značenjska distinkcija na relaciji mesto – prostor odražava shvatanje prostora kao apstraktne i fleksibilne fizičke datosti koja se odlikuje otvorenosću i pokretljivošću i mesta kao postojanije, specifičnije i koherentnije značenjske celine (De Certeau 1980, 117; Tuan 2003, 6; Cresswell 2004, 8). Prostor u tom smislu figurira kao opštiji, a mesto kao užiji pojam. Pored toga, razlika među njima se ogleda i u tome što je mesto kulturno označeniji prostor.¹⁹ 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

¹⁸ V. npr. Žikić 2009, Simić 2007, Banić-Grubišić 2009, Lukić-Krstanović 2005, 2010, Ristivojević 2009.

¹⁹ 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.

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). Mesto shvaćeno kao lokacija u prvi plan ističe fizičko svojstvo pri čemu mesto postaje fizička lokacija sa određenim koordinatama prostiranja odn. mesto dobija svoj prostorni okvir, 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 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. 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 odgonetnu određeni društveni poredak (Ože 2005, 43). Organizacija 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, sećanja (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 ponašanje ljudi i njihov odnos prema mestu. Kao ilustrativni primer može da posluži odnos na relaciji Liverpool – *Bitsi*. Međusobno označavanje muzike i mesta u ovom slučaju se direktno odražava na percepciju Liverpoola 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 Liverpoola (npr. razočaranje usled nepodudarnosti slika, ili, pak, produblјivanje uočenih podudarnosti). Na osnovu pojedinačnih predstava tog tipa, stvaraju se kolektivne i opšteraspostranjene predstave. Mesto se može posmatrati u rasponu od fizičkog eniteta 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 uslovlјeni, 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”²⁰. 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, na posao, školu, 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 stanovanje”, „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, na primer, se 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

²⁰ Zakon o teritorijalnoj organizaciji Republike Srbije iz 2007. godine, preuzet sa internet stranice Narodne Skupštine Republike Srbije, www.parlament.gov.rs, 17. 10. 2011.

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 „gradivnih” 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 mapiranje²¹. 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 primetiti 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 njegovom 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 evidentno 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 lokalnosti²². 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 makar 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

²¹ Koncept fizičkih i simboličkih granica se takođe može razumeti u smislu o kojem je bilo reči u kontekstu postojanja fizičkih i simboličkih prostora.

²² Simbolička geografija i s tim povezana geopolitika, podela moći koja se gradi proizvodnjom i kumulacijom poželjnih predstava o „drugome”, bilo da je taj drugi Orijent, Balkan, izmišljena Ruritanijska ili pak, prostori u neposrednom okruženju, predmet su brojnih radova, kao npr. Said 2008, Todorova 1999, Goldsvorti 2005, Živković 2001 i dr.

put zaputio u Novi Beograd, kako da pronade 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 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 tržnih centara, hipermarketa, banaka, elemenata za iscrtavanje 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. Međutim, ono što je bitno napomenuti jeste 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. Taj 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. određeno 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, ta menjanja utiču i na doživljaj tog mesta i na odnos prema njemu koji se iz toga dalje gradi. To može biti evidentno kada neko poseti određeni grad posle dugo vremena i više ne može da se snađe u njemu, ili mu se učini sasvim drugačiji od onoga što je bio, kao neki drugi grad 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).

Ono što ga nastoji učiniti stabilnim entitetom jesu kulturne kategorije koje je čovek uspostavio za promišljanje sveta oko sebe pa tako su na primer 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 itd. 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 odn. lokacije se identifikuju sa ljudima koji žive na njima, te je taj prožimajući odnos ono što zanima antropologe, 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 „metropolitansko 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 to na koji način sami stanovnici određenog grada percipiraju i doživljavaju svoj grad, na koji način mu određuju granice i sl. Takođe, važno je uočiti na koji način 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 vežva 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 Beograda tokom osamdesetih godina, kroz njegovu vezu sa novim talasom odnosno, da uočim da li se kroz novotalasni fenomen formiralo ili potvrđivalo postojanje urbanog iskustva u Beogradu.

2.2 Popularna muzika²³ 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 muzika u pitanju, 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 granicu 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.

2.2 a) Lokalnost

Ponovo se okrećem aspektima pomoću kojih Egnju sagledava koncept mesta, s tim što se sada fokusiram samo na lokalnost koja predstavlja materijalizaciju odnosa među ljudima koji žive na određenom prostoru. Ardžun Apaduraj nudi jedno obuhvatnije viđenje lokalnosti koje obuhvata 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

²³ Pod popularnom muzikom u ovom radu podrazumevam najpre rokenrol muziku čiji su centri SAD i Velika Britanija. Kako je i samo značenje rokenrola vrlo široko, detaljnije shvatanje tog termina biće kasnije objašnjeno.

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 neprekidne 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 npr. Beograđanin, kako se ljudi koriste tim identitetom, te kako se on formira. Ono što takođe doprinosi značaju ovakvog shvatanja 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 određeno lokalno znanje koji dele svi oni koji u njoj žive, ali zajedništvu doprinosi i sama svest o postojanju tog lokalnog znanja koje se na taj način iznova reprodukuje. To znanje se može pratiti od užih vidova lokalnosti – npr. neposredno susedstvo (pripadnost i život u određenoj ulici u jednom kraju grada sa sobom nosi i određene prednosti i mane kojih su stanovnici tog dela grada svesni, a koje možda nije poznato ostalim stanovnicima tog kraja), preko šireg (život u određenom kraju) do najšireg (život u Beogradu na primer). 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 tih svakodnevnih lokalnih iskustava formira se „znanje” o toj lokalnoj sredini, konstruiše se specifični oblik zajedništva među ljudima koji tu lokalnost dele (na bilo kom nivou). Međutim, ono što održava tu 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 time povezanih percepcija pojedinaca, i lokalna identifikacija je u tom smislu višeslojna. Ta višeslojnost se najbolje ogleda kroz komparaciju sa drugima (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 identitetske strategije pomoću kojih 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 nekoj 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 ponašanja, 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, ono što mene zanima jeste susret globalnog i lokalnog u tom slučaju, tačnije način na koji jedan globalni muzički oblik prelazi put do lokalnog.

2.2 b) 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 podudaraju sa onim iznetim u delu o popularnoj muzici, a tiču se opasnosti po lokalni identitet, po originalnost i tome slično (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 da je ona homogenizujući proces koji nepovratno uspostavlja hegemoniju nad lokalnim, koje i samo može da se u tom svetlu prikaže kao otpor globalizaciji (Luvaas 2001, 248). Međutim, takvo viđenje taj odnos predstavlja kao pasivan odnosno lokalnost kao pasivnog primaoca globalnih uticaja. Ipak, ni lokalni ni globalni fenomeni nisu jednoznačni da bi njihov odnos u toj meri bio simplifikovan. Kao što ni globalizacija nije jedan proces (sa jednim ciljem i jednom posledicom), tako ni lokalni identiteti nisu homogeni. Primer te nejasne granice između globalnog i lokalnog može biti i *world music* kao jedan 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 glocalizacija koji je osmislio Roland Robertson, sociolog i teoretičar globalizacije. Ovaj pojam zapravo ukazuje na onu „aktivnu” stranu globalizacijskih procesa, odnosno na kreativnu stranu. Dakle, lokalne sredine na taj način ne postaju pasivni primaoci nametnutih uticaja, već te uticaje na specifičan način usvajaju i upotrebljavaju. U muzici je to na primer možda očigledno samim tim što postoji dalje potreba da se muzike klasifikuju prema mestu „rođenja” odnosno 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, tradicionalnim muzikama obrađenim 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. Međutim, 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 iako se proces globalizacije odvija već dovoljno dugo, globalna kultura kao njegov fiksni rezultat ne postoji (Kalapoš 2002, 91). Autorka kao primer glocalnog 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..).

Šta zapravo znači *lokalni zvuk*? 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.). 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).

2.2 c) 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 povezivanje neke muzike sa „mestom” koje joj onda zapravo daje neku autentičnost, originalnost, 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 zapravo 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 određenih 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 bio zabeležena popularnost tih grupa koja i nije bila u tolikoj meri očekivana. 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.²⁴ Imajući to 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 zapravo da bude slučaj. 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.

²⁴ Njihov prvi album „Whatever People Say I Am, That’s What I’m Not” iz 2006. godine, zaradio je etiketu najbrže prodatog debi albuma u britanskoj muzičkoj istoriji, v. „Arctic Monkeys make the fastest-selling debut ever”, Jude Rogers, *The Guardian*, 14. 6. 2011, <http://www.guardian.co.uk/music/2011/jun/14/arctic-monkeys-debut>, 23. 11. 2011.

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)²⁵ 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 radio 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 ta lokalna stanica, može postati u nekom smislu 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, ali i ne-fizički prostori kao što su radio, televizija odnosno posebni sadržaji koji su povezani sa muzikom u tom smislu da prezentuju najnovije muzičke tokove kroz emitovanje numera, spotova, ili su u formi intervjua sa bitnim poslenicima iz sveta muzike (novinari, kritičari, muzičari, organizatori koncerata), emitovanje koncerata, simbolički prostori u smislu da se njihova 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). Ono na šta zapravo nastojim da ukažem ovde jeste da 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 meri to publika prihvatiti te dalje nastaviti sa kreiranjem autentičnog pečata. Neko od pomenutih mesta, ne može da „zaživi” ukoliko ne postoji određena grupa ljudi koja se tu okuplja ili taj fenomen prati. Usled toga, sama veličina grupe nije od presudne važnosti, već pre intenzitet tih interakcija i aktivnosti.

²⁵ Budući da se fenomen koji ispitujem datira u prvoj polovini osamdesetih godina, internet kao izvor informacija u tom smislu neće biti uziman u obzir.

Lokalna autentičnost se može ispoljiti i kroz način upotrebe određenog muzičkog fenomena u pogledu poruke koja se time 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.²⁶ 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. Naime, iako se ova scena može smatrati razvijenom, ona postoji samo kao anderground scena jer je rok muzika (kao zapadna) zabranjena u Iranu. Teškom položaju lokalnih rok muzičara doprinosi i nedostatak prostora za vežbanje i sviranje, naročito što to moraju biti skrivena mesta na koja može doći samo određeni broj ljudi koji su pozivani posebnim kanalima.

Ovime nisu iscrpljeni vidovi lokalne autentičnosti, međutim to i nije bila namera, već ukazivanje na važne momente u tom smislu, pomoću kojih će se u analizi ispitivati autentičnost lokalnog novog talasa.

2.2 d) 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

²⁶ „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.

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 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 inkorporira 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 pa da se odnosi samo na određeni deo tog mesta, što može biti kraj grada ili čak klub, diskoteka. Na primer 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, Čikago i Memfis bluz, 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 pravljena za određene prostore kao što je muzika za liftove, muzika za aerodrome, muzika za tržne 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? U tom smislu 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 Liverpoola.

Kako će pojedinac ili grupe percipirati Liverpool zavisi od toga da li je reč o turisti, stanovniku, ljubitelju *Bitlsa*, ljubitelju popularne kulture ili, pak, o ljudima željnim profita? Fenomen *Bitlsa* i Liverpoola je pogodan primer zato što je reč o globalnom fenomenu i vrlo vidljivoj vezi. Nije neophodno biti naročiti poznavalac muzike ili popularne kulture da bi Liverpool asociirao 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. Reprerentacija identiteta u tom smislu podrazumeva njegovo kontinuirano korišćenje. Dobar primer može biti razvoj lokalnog turizma u Liverpulu. Jedan deo ponude čini i insistiranje na vezi *Bitlsa* i njihovog rodnog grada (v. Kruse II 2005). Opisujući jednu organizovanu turističku turu Liverpulom 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 Liverpulu. Trebalo bi uzeti u obzir vremenski kontekst, odnosno činjenicu da je Liverpul 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 Liverpul stvara u sadašnjem vremenu, revitalizacijom tih objekata i konstruisanjem priče oko ove muzičke grupe. Konstruisanost se ogleda i u tome što je te elemente neko odabrao i prezentovao kao sastavni deo tog 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 Janković navodeći primer liverpulskeg 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 Liverpul, 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 Liverpul 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 moguće postaje 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). Težnje 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”.²⁷ Najava jedne druge grupe sadrži i podatak da je ona nastala kao rezultat atmosfere beogradskih ulica i andergraund klubova.²⁸ Moglo 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 stanovište 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, u prethodno objašnjenom značenju. 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. Ono što mene zanima da istražim tim povodom jeste 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

²⁷ „Supervajb u Ganu”, dnevne novine *24. sata*, 14. 4. 2011.

²⁸ „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.

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.

2.3 Dizajn istraživanja

Preduslov za početak bilo kog istraživanja jeste opredeljenje za temu koja će biti problematizovana. U većini slučajeva to podrazumeva neku široku, nedovoljno jasno izdefinisanu temu koja je, iz nekog razloga, privukla pažnju istraživača. U preciznijem tematskom određenju, svakako važan korak je i upoznavanje sa naučnim radovima koji su se bavili istom, sličnom ili naizgled sličnom problematikom (v. Kalapoš 2002, 14). Sledeći važan korak jeste postavljanje određene hipoteze i apstrahovanja ključnih problema s njom u vezi, a potom i osmišljavanje metoda kojim će se to istraživanje rukovoditi. 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 je kvalitativni.

2.3 a) Kvalitativni metod

Kvalitativni metod je možda najbolje 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), zatim teren nije veštački izolovana laboratorija (već 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 na tom putu pojaviti. 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 nekih 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.

2.3 b) Teren

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 virtuelne 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 naposletku, kao mesto koje je predstavljalo u to vreme (a predstavlja i sada) mesto

stanovanja informanata. Usled prirode fenomena koji istražujem, neophodno je bilo da se teren, 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 takođe otvara mesto mogućim komparacijama narativa „nekad” i „sad” čime se dobija obuhvatnije sagledavanje problematike.

2.3 c) Tehnike istraživanja

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 reči 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. Kako su ispitanici ključni izvor informacija, čime se nastoji saznati njihova percepcija proučavanog fenomena, potrebno je sa njima razgovarati. Stoga se u antropologiji sakupljanje podataka najčešće odvija kroz dubinske intervjuje 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. Pored intervjuja, anketa takođe može biti jedan vid dolaženja do podataka, ali pre u smislu prateće tehnike. Anketom nije moguće ostvariti kvalitativnost u meri u kojoj je to moguće putem intervjuja, usled nedirektne i ograničene komunikacije koja iz takve vrste upitnika proizlazi .

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 njegoa analiza bila nepotpuna ukoliko bih se držala samo zabeleženih podataka koji o tome postoje. Takođe, jedan manji deo analize je baziran na informacijama prikupljenim na osnovu ankete.

2.3 d) Informanti

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 neku 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.

Pored intervjua, istraživanje sam obogatila podacima koje sam dobila na osnovu ankete koju sam sprovela tokom septembra 2011. godine. Anketom je obuhvaćeno 52 ispitanika koji nisu bile rođeni u vreme novog talasa ili su tada imali svega nekoliko godina, što znači da tu grupu informanata čine osobe od 15 do 31 godine. Budući da nisu bili u direktnom kontaktu sa novotalasnom scenom, anketirani ispitanici su svoju predstavu o ovom fenomenu morali da grade naknadno, na osnovu informacija dobijenih iz medija, od roditelja, prijatelja, preko slušanja muzike iz tog perioda, dokumentarnih filmova, raznih tematskih tribina i slično. Na osnovu toga je moguće uočiti dve stvari: koliko je snažan i dalekosežan uticaj novog talasa, kao i detektovanje prisustva (ili odsustva) razlika među percepcijama novotalasnih savremenika i onih koji pripadaju mlađoj generaciji.

2.3 e) Teme za razgovor

Kao što je već pomenuto, razgovor sa ispitanicima je jedan od ključnih momenata u istraživanju koji istraživaču pomaže da bolje razume, ne samo ispitivani fenomen već i značenja koji oni daju svojim životima i društvenim i kulturnim fenomenima kojima su okruženi (Žikić 2007b, 127). 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 talas

sa sobom doneo, viđenje odnosa novog talasa i „klasičnog” rokenrola i pank (kao bliskih i paralelnih, ali ne i identičnih muzičkih formi), kroz ilustriranje 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 poređenja 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 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 revitalizacijom kroz umnožavanje narativa na tu temu (izložbe, tribine, koncerti, dokumentarni filmovi), pri čemu su ispitanici 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.

2.3 f) Ostali izvori

U istraživanje su pored intervjua i ankete, 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 može da pruži 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. Dakle, dobija se jedna vizuelna dimenzija koja upotpunjuje predstavu o proučavanom fenomenu. 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 beogradskoj novotalasnoj varijanti, dok mi ostale grupe i scene služe kao kontekstualna dopuna.

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.

III ROKENROL KAO LOKALNI MUZIČKI FENOMEN

3.1. Rokenrol kao globalni muzički i kulturni fenomen

Rokenrol, u okviru koga posmatram pojavu novog talasa na beogradskoj muzičkoj sceni, na prvom mestu predstavlja globalni muzički fenomen. U tom pogledu pažnju bi trebalo obratiti na dva značenjska elementa koja sam prilikom određenja upotrebila: „globalni” i „fenomen”. Odrednica globalni najpre upućuje na koncept mesta, odnosno, ukazuje da je posmatrana pojava u celom svetu (ili makar njegovom većem delu) poznata i rasprostranjena (tj. prihvaćena). Ipak, da bi neki fenomen postigao planetarnu rasprostranjenost i popularnost neophodno je da najpre bude formiran kao lokalni. U slučaju rokenrola, lokalnost se može posmatrati u dvostrukom smislu, kao „prva” i „druga”. Pod „prvom lokalnošću” podrazumevam sredinu iz koje je rokenrol ponikao, satkanu od mreže sociokulturnih, istorijskih, političkih, ekonomskih elemenata koji su stvorili preduslov za nastanak onoga što će se potom imenovati kao rokenrol. U odnosu na takvo viđenje, „druga” lokalnost bi označavala sredinu u kojoj rokenrol predstavlja prihvaćenu formu, ali iz koje se potom razvija autentični izraz. Tako bi se onda „prva lokalnost” odnosila na kontekst SAD i Velike Britanije sredinom dvadesetog veka, budući da je rokenrol kao zvuk, ali i kao koncept upravo tu nastao. Imajući to u vidu, moglo bi se zaključiti da van pomenutih centara, rokenrol ne predstavlja *autohtoni* fenomen. Saznanje da se određena pojava ne tretira kao autohtona ukazuje na dve moguće karakterizacije i percepcije tog fenomena u vanmatičnom okruženju: kao dobrovoljno usvojenog (u smislu imitacije, oponašanja poželjnog kulturnog modela) ili, pak, nametnutog (što sa sobom povlači pitanje odnosa moći) čime se ni u jednom ni u drugom slučaju ne ostavlja mesta autentičnosti koja zapravo predstavlja potvrdu lokalnosti, o čemu je već bilo reči. S tim u vezi trebalo bi se osvrnuti na drugo predloženo shvatanje lokalnosti tj. rokenrola u kontekstu „druge lokalnosti”. Pod time najpre referiram na *upotrebu* rokenrola unutar lokalnih sredina, a kao važnu je izdvajam iz razloga što ljudi uvek najpre misle i funkcionišu u okviru sebi neposrednog okruženja. Ta upotreba bi se odnosila na način na koji lokalna sredina prihvata globalni fenomen (u ovom slučaju segment popularne kulture), te u skladu sa lokalnim kontekstom, svakodnevnim životom i postojećim kulturnim vrednostima, taj fenomen percipira, tj.

formira određeni odnos prema njemu. Vredelo bi ponovo napomenuti da se taj odnos može odnositi i na individualne doživljaje, ali posmatrano u antropološkoj perspektivi, misli se pre svega na kolektivni doživljaj, što svakako ne znači da postoji samo jedan kolektivni doživljaj rokenrola niti da je on, pak, homogene sadržine (da za sve pojedince označava isto), već da predstavlja relevantan identifikacioni marker za određenu grupu ljudi unutar proučavane kulturne sredine na osnovu koga ta grupa identifikuje same sebe, ali i kulturu i društvo u kome živi. Dakle, ono što zapravo želim da naglasim jeste da se pomoću jednog tzv. „stranog” elementa ljudi u raznim delovima sveta identifikuju, i daju značenje sredini u kojoj žive, svojoj svakodnevici čime se odvija svojevrsna domestifikacija i taj „strani” element zapravo postaje „lokalni”.

Jedno od prvih pitanja koje se u tom smislu nameće tiče se upravo odnosa globalnog i lokalnog o čemu je već bilo reči u prethodnom delu studije. Međutim, kada je rokenrol u pitanju, problematika se može konkretizovati te usmeriti na sledeće nedoumice - da li rokenrol poseduje neku opštu formu i ukoliko poseduje, da li se ta forma menja u dodiru sa lokalnim i na koji način? Da li se o autentičnosti rokenrola može govoriti samo na globalnom (pod time najpre mislim na SAD i Veliku Britaniju kao epicentre) ili i na lokalnom nivou (sve ostale sredine u kojima postoji rok kultura)? Moti Regev smatra da je rokenrol moguće posmatrati i kao lokalni autentični fenomen (pored njegove globalne odlike), ali da je tada analizu potrebno usmeriti ne ka rokenrolu u muzičkom smislu, već prema *značenjima* koje taj fenomen u sadejstvu sa određenom sredinom generiše (Regev 1992,1). Prilikom usvajanja do tada nepoznate kulturne prakse, svaka lokalna sredina produkuje značenja kojima tu praksu definiše u lokalnim okvirima, zatim prema kojoj se na osnovu njih odnosi (bilo da je reč o nipodaštavanju, zdušnom prihvatanju, ravnodušnosti i sl.) i naposljetku, koju svojim percepcijama i upotrebama oblikuje, prihvata ili u potpunosti odbacuje. S tim u vezi ovaj autor napominje da razmatrana autentičnost u slučaju rokenrola ne predstavlja imanentni muzički kvalitet, već konstruisani kulturni kvalitet, koji se zapravo odnosi na načine na koje pojedinci ili grupe doživljavaju i percipiraju taj fenomen.

U skladu sa Regevljevom teorijom, jedna od glavnih teza koju ovim radom nastojim da ispitam jeste razumevanje rokenrola kao lokalnog fenomena, što istražujem na primeru beogradskog novog talasa. Takva perspektiva ne podrazumeva da je lokalna sredina nešto izolovano, što odoleva uticajima globalnog, niti obrnuto, već je naglašena kao nešto što je sastavni deo svakodnevice svakog čoveka. Međutim, da bi bilo moguće detektovati i

pratiti formiranje lokalnosti u tom smislu, neophodno je najpre sagledati fenomen u njegovom širem kontekstu. Shodno tome, prvo se osvrćem na promišljanje rokenrola kao globalnog fenomena kroz teorijsku perspektivu. U tom smislu polazim od određenja rokenrola u teorijskom pogledu, zatim ukazujem na mehanizme pomoću kojih je rokenrol evoluirao u planetarni fenomen, da bih se na kraju okrenula sagledavanju značenjskih oznaka uz pomoć kojih se formirao identitet rokenrola. Ono što je takođe bitno iznova naglasiti jeste da rokenrol, kao i novi talas, u ovoj analizi nije posmatran kao muzički žanr već pre kao kulturni fenomen. Rokenrol je u tom pogledu dobar primer jer predstavlja kulturni fenomen koji je u sprezi sa različitim društvenim, tehnološkim, istorijskim, političkim, umetničkim promenama pomerio granice poimanja muzike i njene uloge u svakodnevnom životu, odnosa prema muzici, značenju koji muzika ima, te načinu slušanja muzike kroz dostupnost, prevazilaženje nacionalnih i lokalnih okvira (ali ne i napuštanje istih).

3.1 a) Teorijsko određenje rokenrola

Značaj koji je rokenrol dobio, ogleda se i u njegovoj akademizaciji tj. brojnim naučnim studijama koje su mu posvećene (Grossberg 1984, Frit 1987, Shumway 1991, Torg 2002, Cateforis 2007, Bennett et al. 2005, Starr and Waterman 2006). Ono što bi se moglo izdvojiti kao zajednička karakteristika svih sličnih studija jesu teškoće sa kojima se autori susreću u pokušaju određenja rokenrola, s obzirom na to da je reč o obuhvatnom i raznovrsnom fenomenu koji u sebe uključuje širok dijapazon međusobno različitih muzičkih stilova, ali i pripisanih kulturnih značenja.

Pojedini autori smatraju da ne postoji jedna odrednica rokenrola kao muzičkog žanra oko koje bi se svi kritičari složili (Shumway 1991, 139). S tim u vezi Šamvej ističe da je rokenrol moguće odrediti samo kroz njegovu distancu u odnosu na druge muzičke oblike kao što su džez ili klasična muzika, te da bi u tom slučaju rokenrol označavao onu muziku koja *nije* džez i koja *nije* klasična muzika (v. Shumway 1991, 140). Princip isključivanja prilikom identifikacije u tom slučaju se u potpunosti ostvaruje (rokenrol *nije* džez). Iz ovakvog gledišta se može zaključiti da rokenrol kao odrednica ne poseduje neko objedinjujuće svojstvo koje bi bilo važeće za sve muzičke stilove koji se pod njom nađu. To je i generalno osnovna problematika razsvrstavanja muzike na muzičke žanrove jer, kao što sam već napomenula, rokenrol nije nešto što je imanentno muzici već nešto što

odgovara onima koji to koriste. Kao jedan primer šarolikosti pojma rokenrol, još u prvim decenijama njegovog postojanja jeste primer čuvenog festivala održanog 1969. godine u Vudstoku kao neizostavne identifikacijske oznake rokenrola, hipi kulture, „leta ljubavi”. Budući da je *Vudstok* označen kao rokenrol festival²⁹, sva muzika koja se tamo izvodila je označena kao rokenrol, uprkos svojoj stilskoj raznolikosti (Shumway 1991, 141). Na primer, u okviru ovog festivala među izvođačima su se našli i Ravi Šankar, kao i Džimi Hendriks, dva virtuoza na dva različita instrumenta, prvi na sitaru, drugi na gitari, izvođači čija se muzika usled toga nužno razlikuje.³⁰ Međutim, upravo je jedna od odlika rokenrola njegov stilski eklekticizam, pomeranje granica, međužanrovska fuzija (Regev 1994, 97). Imajući to u vidu, Šamvej smatra da rokenrol ne bi trebalo posmatrati kao muzički žanr (usled nemogućnosti određenja na taj način), već radije kao istorijski specifičnu kulturnu praksu (Shumway 1991, 141). Skretanjem pažnje sa (užeg) koncepta žanra na (širi) pojam kulturne prakse, određenje dobija i šire značenje, budući da Šamvej pod kulturnom praksom podrazumeva i ono što čini identitetski označitelj rokenrola, a nije muzika već druge forme i ponašanja sa time povezana (npr. ples, izvođenje, stvaranje publike, razvoj tehnologije medija sredinom 20. veka). Po njemu je rok ujedno i značenjski sistem, ali i aktivnost u koju su uključeni kako izvođači, tako i publika. Varijacije u izvođenju kod npr. klasične muzike se ogledaju u virtuoznosti izvođača jer postoje jasna pravila oko toga na koji način se određena kompozicija izvodi, kako se ponašaju izvođači a kako publika, što ukazuje da je prostor za varijacije sužen (Shumway 1991, 144). Međutim, u rokenrolu to nije slučaj, te virtuoznost ustupa mesto sadržaju i autentičnosti (što će do izražaja doći naročito u panku i novom talasu, o čemu će kasnije biti reči). U rokenrolu stoga samo izvođenje muzike nije i jedino važno, a ovaj autor to objašnjava dajući primer publike koja se kroz prisustvo na koncertima, svirkama zapravo identifikuje sa izvođačima na sceni, te sa njima i peva, igra, razgovara, vrišti ili na neki drugi način izražava svoj doživljaj te muzike i čitavog događaja, a ne prati virtuoznost muzičara u tišini kao što je to slučaj sa publikom koncerata klasične muzike. Takvim određenjem se nastoji u prvi plan istaći obuhvatnije značenje rokenrola, koje, kao što sam već pomenula, nije samo muzičko te stoga rokenrol mora biti shvaćen kao muzički i

²⁹ Eminentni muzički magazin *Rolling Stone* je ovaj festival uvrstio na listu 50 momenata koji su promenili istoriju rokenrola. V. „How Woodstock Happened”, *Woodstock Memories*. Dostupno na: <http://www.woodstock-memories.com/how-woodstock-happened>, 28.12.2012.

³⁰ Naime, sitar predstavlja tradicionalni indijski instrument, dok je električna gitara simbol rokenrola. Lista izvođača na ovom festivalu je dostupna na: http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_performances_and_events_at_Woodstock_Festival, 28. 12. 2011.

kulturni fenomen. Rokenrol u tom smislu komunicira sa različitim značenjskim kanalima od kojih je muzika samo jedan kanal (Shumway 1991, 145). Ostali kanali bi bili tekstovi pesama, film, video, radio, način izvođenja, odnosno sva ona svojstva pomoću kojih je moguće odaslati poruku rokenrola kao distinktivne kulturne prakse. Muzika svakako predstavlja osnovu oko koje se čitava rokenrol kultura gradi, ali pri razmatranju rokenrola u obzir bi trebalo uzeti i implikacije koje je taj fenomen izazvao u sadejstvu sa određenom kulturnom i društvenom sredinom. Implikacije u tom smislu mogu biti (i jesu) različite usled različitih sociokulturnih prilika u kojima nastaju. Takav stav je u korelaciji sa Fiskovom tvrdnjom prema kojoj se popularna kultura ne posmatra kao nešto što se nameće pasivnim masama, već kao fenomen čije značenje i transformacije zavise od samih konzumenata³¹. Ovo određenje rokenrola kao kulturne prakse, pre nego žanra, pored šireg spektra značenja, u sebi nosi i dinamizam kao bitno svojstvo popularne muzike, za razliku od žanrovske klasifikacije koja u sebi skriva element nepromenljivosti kroz skup svojstava kojima se određeni žanr (pa i muzika u okviru njega) identifikuje i razvrstava u konceptualne odeljke.

Slično mišljenje deli i Grosberg koji rokenrol određuje kao muziku koja se pojavila u posleratnom periodu, a čija su dva bitna označioca mladi kao publika i tehnološki progres kao uslov njene rasprostranjenosti (Grossberg 1984, 225). Ističući heterogenu stranu rokenrola, Grosberg se dalje pita da li je onda moguće da rokenrol poseduje neku karakteristiku koja je univerzalno važeća, za sve kontekste? Ovaj autor smatra da čak ni mladi ne mogu da se posmatraju kao taj zajednički sadržalac rokenrola, iako se slaže s tim da su prvu rokenrol publiku činili mladi (Grossberg 1984, 228). Pored problematičnosti i samog koncepta „mladi”, nekoherentnost u određenju se ogleda i u tome što rokenrol nije samo muzika mladih već njenu publiku čini šarolika uzrasna grupacija. Usled heterogenosti, Grosberg stavlja naglasak na *doživljaj* rokenrola, koji se razlikuje ne samo u smislu ličnog doživljaja ili afilijacije prema određenom muzičkom stilu, već i kao individualna percepcija toga šta sve spada u rokenrol. Uprkos toj heterogenosti, rokenrol kao određeni koncept opstaje te stoga ovaj autor pokreće pitanje na koji način se može opisati ta konzistentnost koja daje značenje rokenrolu? Razmišljajući o istom pitanju, Regev naglašava da uprkos postojanjima različitih lokalnih autentičnosti rokenrola, on poseduje jedno bazično značenje koje se ogleda u tome što

³¹ Podsećanja radi, Fisk višestrukost značenja popularne kulture objašnjava između ostalog i na primeru upotrebe džinsa.

rokenrol svuda predstavlja nešto novo, sveže, mlado, kritički nastrojeno, kao opozitno tradicionalnim, konzervativnim formama (Regev 2007, 303). Po ugledu na Hebdidža, Grosberg posmatra rokenrol kao set praksi, ali koje nisu samo označavajuće već pre svega figuriraju kao strateško jačanje, osnaživanje kroz odnose moći i politike zadovoljstva (Grossberg 1984, 227). Ovaj autor se u sagledavanju rokenrola koristi konceptom rokenrol mehanizma (rock apparatus) koji obuhvata pored muzičkih tekstova i praksi, takođe i ekonomska određenja, tehnološke mogućnosti, društvene odnose, pojavu izvođača i publike, jezički stil, ideološka opredeljenja, medijske prakse i tome slično (Grossberg 1984, 236). Taj mehanizam zapravo organizuje svakodnevni život svojih fanova, locira mogućnosti intervencije i zadovoljstva (Grossberg 1984, 240). Međutim, shvaćen kao vid kulturne prakse rokenrol dobija mogućnost da bude sagledan u sadejstvu sa sredinom u kojoj nastaje i na koju deluje.

Frit rok definiše kao „muziku koja se proizvodi simultano i namenjena je širokom tržištu mladih” (Frit 1987, 18). Dakle, ovaj autor rokenrol u velikoj meri određuje kroz odnos sa potkulturom mladih, pri čemu pruža jednu kompleksniju sliku šta bi zapravo koncept mladih predstavljao kroz objašnjenje termina tinejdžeri, omladina, studenti, kvalifikovani i nekvalifikovani mladići, devojke i nezaposleni mladi³². Ono što Frit tim povodom želi da istakne jeste da se značenje rokenrola kao masovnog medija bazira na odnosu koji on ostvaruje sa kulturom mladih, te čitavu priču o rokenrolu započinje osvrtnom na odnos rokenrola i mladih (Frit 1987, 19). Frit smatra da je do potpune integracije mladih i pop muzike došlo tokom pedesetih godina 20. veka te da je ona izražena kroz novi muzički oblik što je tada bio rokenrol, ali i nove grupacije mladih ljudi (npr. tedibojsi, modsi). Ono po čemu je rokenrol bio tada nov jeste u toj identifikaciji između izvođača i publike koji su sada pripadali jednoj grupi u smislu približnih godina, sličnih interesovanja i socijalnog porekla (Frit 1987, 46). Kada govori o načinima na kojima mladi upotrebljavaju muziku Frit se osvrće na sociološke teorije prema kojima je muzička afilijacija zapravo odraz društvene identifikacije u smislu da s jedne strane grupa na taj način definiše sebe, ali takođe predstavlja identifikacionu osnovu za sticanje statusa pripadništva toj grupi (Frit 1987, 57). Međutim, autor tu napominje još jedan nivo identifikacije na osnovu koga se uspostavlja demarkaciona linija ne samo između mladih

³² Fritova analiza se ponajviše odnosi na Veliku Britaniju, te bi je u tom svetlu trebalo i sagledavati, naročito deo koji se odnosi na razmatrane supkulture mladih.

i odraslih, već i među različitim grupacijama u okviru iste vršnjačke skupine (Frit 1987, 58).

Pojedini autori rokenrol određuju u hronološkom smislu. Tako Starr i Waterman pod terminom rok podrazumevaju period od sredine pedesetih godina 20. veka kada se rokenrol javlja u vidu grupe muzičkih stilova i kao marketinške kategorije (Starr, Waterman 2006, 2). Tokom naredne decenije, tj. tokom šezdesetih godina, rok muzika je doživela jednu dublju diferencijaciju koja je povezana sa uvećanjem vrsta žanrova koje ovi autori posmatraju kao marketinške kategorije (folk rok, glem rok, džez rok, hard rok i sl.) što je proces koji traje i dan danas (Starr, Waterman 2006, 2). Ovi autori smatraju da je postojalo nekoliko izvora iz kojih se razvio rokenrol od sredine pedesetih godina: uvođenje novih tehnologija, interpretacija crnih muzičara (ritam i bluz i kantri muzika) i razvoj muzičkog tržišta (Starr, Waterman 2006, 52). Uprkos tome što je značaj koji je rokenrol ostvario u kulturnom smislu veliki, ovi autori ne podržavaju mitologizaciju ovog fenomena jer smatraju da je on zapravo izmišljen kao novi marketinški termin kojim bi se odredila nova ciljna publika za tada novu vrstu muzike (Starr, Waterman 2006, 53). Međutim, formiranje takve žanrovske etikete je svakako predstavljalo preduslov za njegovu dalju ekspanziju, kao i transformacije koje je tom prilikom rokenrol doživljavao u različitim periodima i sredinama.

3.1 b) Rokenrol kao kulturni i planetarni fenomen

Kako bi bilo moguće objasniti identitetske markere kojima je rokenrol označen i čiji simbol predstavlja, neophodno je u kraćim crtama istaći bitne faze njegovog konstitutivnog perioda sredinom dvadesetog veka. Šamvej smatra da je prilikom razmatranja rokenrola neizostavno osvrnuti se na sve one aktivnosti koje su sa njim povezane i sa čim u sprezi je on i postao planetarni globalni kulturni fenomen (od 1960-ih pa nadalje) kao što su radio program, koncerti, festivali itd. (Shumway 1991, 140). Posleratni kontekst u Americi označavao je period hladnog rata, političku apatiju i represiju, otuđenost mladih, ali i razvoj potrošačkog društva usled sve većeg ekonomskog prosperiteta, prilika za zapošljavanje (a samim tim i veće platežne mogućnosti), razvoj mas medija, tehnološki progres, težnju za individualizmom (Grossberg 1984, 229; Starr, Waterman 2006, 19). U takvoj klimi, odrastala je prva posleratna generacija, koja predstavlja stožer rokenrola, a koja se popularno zvala „bejbi bum” generacija. Neki

autori kao glavne odlike ove generacije ističu posedovanje televizora (što ukazuje na veliki impakt medija koji je tada otpočeo), kao i potrebu za međusobnom (unutargeneracijskom) identifikacijom (Starr, Waterman 2006, 54).

U muzičkom smislu, rokenrol predstavlja rezultat ukrštanja džeza, bluza i kantri muzike (Frit 1987, 237) što se zapravo odnosi na rokenrol u njegovoj početnoj fazi koja se vremenski datira u pedesete godine dvadesetog veka. Bluz muzika se može označiti i kao muzika potlačenih čime dobija društvenu dimenziju. Naime, bluz predstavlja muziku Afroamerikanaca i kao takva je i označavana. Upravo u tom smislu Frit ističe da je ukrštanje bluza i rokenrola izazvalo šok više u društvenom, nego u muzičkom smislu, jer je podrazumevalo mešanje crnačkog i beličkog stanovništva na konzervativnom jugu Amerike (Frit 1987, 235). S tim u vezi, Anri Torg smatra da su zapravo imitacije ritma i bluza od strane belaca polako vodile ka rokenrolu (Torg 2002, 9). Još jedan važan sastojak u toj narastajućoj rokenrol smesi jeste i kantri muzika. Prema Fritu, kantri kao muzički izraz nije predstavljao pobunu, već je samo oslikavao težak položaj ljudi bez pružanja ideje o mogućnostima koje taj život poseduje i pruža (Frit 1987, 237).

Sam termin rokenrol je izmislio disk džokej Alan Frid koji je pod time podrazumevao ritam i bluz ploče koje su mladi voleli da čuju dok je on radio kao radijski voditelj. Rokenrol je tada u smislu izvođača, značio Elvis Prisli, Čak Beri, Fets Domino, odnosno svi oni koji imaju ploče koje su mladi kupovali i slušali (Starr, Waterman 2006, 56). Ovde bi trebalo ukazati na dva bitna momenta prilikom ustanovljavanja samog pojma rokenrol. Naime, kao što sam pomenula, sva nova muzika koja se u određenom momentu javila, dobila je i svoje ime. Međutim, značenje termina rokenrol je vremenom bivalo sve šire i sve raznovrsnije, transformisalo se u saglasju sa društvenim prilikama. Regev smatra da je proizvodnja značenja, ali i sve većeg značaja koji je rokenrol zadobijao rezultat stvaranja rok istorije. Pod time ovaj autor podrazumeva odabir ključnih momenata koji su obeležili razvojni put ovog fenomena (1950-ih pojava rokenrola, 1960-ih proboj i transformacija, te druga polovina 1970-ih i pojava pank kao reakcije na prethodno razdoblje), imenovanje važnih izvođača u tom pogledu, proglašavanje pojedinih albuma i pesama „klasicima” i tome slično (Regev 1994, 93/94). Dakle, moglo bi se reći da konstruisanje fenomena započinje njegovim imenovanjem, pa označavanjem, dok se značaj indukuje stvaranjem njegove istorijske priče kroz prepoznavanje i isticanje „prelomnih momenata”.

Presudni uticaj na to što je rokenrol postao planetarni fenomen, imao je razvoj tehnologije (radio i televizijski aparati, nosači zvukova, pojava FM frekvencije itd.) i medija sa time povezanih (radijske, televizijske i producenčke kuće). Tehnologija je vršila uticaj na muziku na dva načina: (1) oblikovala je muziku - uticala na zvuk u zavisnosti od opreme za snimanje u studiju (magnetna traka, LP vinil, u kontekstu izvođenja - da li je električna ili akustična gitara i sl.) i (2) uticala na njeno širenje kroz razvoj medija.

Upravo je specifičan zvuk dobijen sviranjem električne gitare ono što predstavlja jednu od ključnih karakteristika rokenrola. Elektrifikacija instrumenata je za rokenrol muziku označila neku vrstu preporoda (Torg 2002, 33). Električna gitara je bila značajna usled toga što je omogućila da se muzika više čuje, kao i da se lakše snima (Starr, Waterman 2006, 70). Uključivanjem električne gitare u pojačalo, dobijao se jedan bučan, distorzičan i buntovnički zvuk koji je predstavljao veliku razliku u doživljaju muzike kako muzičara tako i publike, u odnosu na prethodnu, akustičnu gitaru (Regev 1994, 95). Sa pojavom električne gitare, ne samo da je došlo do tehnološkog napretka koji se reflektovao i u muzičkoj produkciji, već su se promenila i značenja koja se u muziku učitavaju. Pored zvuka koji je pomerio granice, i ploče koje su taj zvuk prenosile dalje do publike takođe su predstavljale svojevrsnu revoluciju. Frit smatra da su time slušaoci počeli da menjaju i načine, ali i doživljaj slušanja muzike budući da su u svojoj muzici mogli da uživaju kad god požele, bez naročitih vremenskih ograničenja ukoliko bi je slušali kod kuće (Frit 1987, 16). Takođe, sama percepcija muzike se time promenila, jer svakako nije isti doživljaj kada se muzika sluša sa slušalicama na ušima, kada se sluša u osami, kada se u društvu preslušavaju ploče ili, pak, kada se prisustvuje izvođenju „uživo“. Svaka od navedenih načina slušanja muzike, zapravo predstavlja njen različiti doživljaj.

Ono što je takođe predstavljalo inovaciju u rokenrolu jeste način izvođenja muzike, odnosno ponašanje kako izvođača, tako i publike. S promenom nastupa, rokenrol se ogleda i u načinu izgleda samih muzičara. Dolazi do isticanja telesnosti kroz pokrete na sceni, ali i odevanje. Telo kao mesto zadovoljstva, po Grosbergu, predstavlja jednu od osa rokenrol mehanizma (Grossberg 1984, 238). Takav način nastupa rokenrol muzičara, igranje, okretanje do tad nije bilo viđeno. Šamvej navodi primer Elvisovog pojavljivanja na televiziji što je izazvalo velike kritike javnosti (Shumway 1991, 148). Elvis je prvi u istoriji popularne kulture svoje telo razotkrio kao seksualni objekat. Jedan takav izvođač

izaziva šok, ponajviše zbog imidža i ponašanja na sceni tj. plesa koji izvodi, načina i vrste pokreta koji su u taj scenski nastup uključeni, a koji su slobodniji nego što je to do tada bio slučaj (v. Shumway 1991, 149). Vremenom je rokenrol u svoje izvođenje uveo i elemente teatralnosti, koji se reprezentuje kroz muzičare koji koriste maske ili neki poseban vid garderobe po kome postaju prepoznatljiviji. Primera je zaista mnogo, grupa *Devo*, *The Residents* ili pak Dejvid Bouvi koji je sedamdesetih godina napravio svoj alter ego, izmišljeni lik pod nazivom *Ziggy Sturdust*.³³ Neki vidovi nastupa sa elementima teatralnog su i loše prihvaćeni od strane vlasti. Kit Ričards, gitarsita grupe *Rolling Stones* se priseća jedne turneje benda po jugoistočnoj Americi, popularno zvanog „biblijski pojas” i reakcijama na nastup koji su u to vreme osmislili, a koji je bio vrlo provokativan (Ričards 2011, 20). Naime, u toku nastupa grupe, u jednom momentu na bini iza pevača pojavljivao se naduvani muški polni organ velikih razmera, što je nailazilo na osudu od strane vlasti pojedinih gradova u kojima su nastupali. U nekima je čak zabranjivano da se to izvede po cenu otkazivanja nastupa ili čak hapšenja članova grupe. Dakle, pomenuti primeri svedoče o važnosti imidža u rokenrolu, koji u nekim slučajevima može da preraste u zaštitni znak grupe (neobični sastav *Devo* ili ekscesni *Rolling Stones*).

I reakcije publike se shodno tome menjaju. Posetioci prvih rokenrol koncerata su počeli da igraju u brzim ritmovima, i nisu više sedeli mirno na svojim mestima što je do tada bilo uobičajeno. Rezultat toga je bila sve veća uključenost publike u proces izvedbe. Pored igre, publika je svoje simpatije ili emocije izražavala i pevanjem, pa čak i vrištanjem. Jedan od često navođenih primera je i reakcija američke publike na pojavu članova grupe *The Beatles*. Jednom prilikom, uloga publike je bila tolika da se od vriske

³³ Koncept grupe *The Residents* se zasniva na misterioznosti koju postižu skrivanjem identiteta članova benda (specifične maske koje nose prilikom nastupa, intervju daju samo posrednim putem i sl.), kao i karakterističnim nastupima koji predstavljaju svojevrstan spoj koncerta i teatra. Grupa *Devo* takođe u svoj nastup uvodi elemente teatra, dok centralni koncept čini ideja deevolucije čovečanstva (odakle je izveden i naziv benda *De-evolution*). Imidž ovog sastava je dostigao stepen svojevrsnog benda kao što je npr. specifična piramidalna kapa (*energy dome*) koju članovi ove grupe obavezno nose prilikom nastupa. Ovaj predmet je u tolikoj meri prepoznatljiv da je postao i stalni eksponat muzeja u Ohaju, dok je u Muzeju savremene umetnosti u Los Anđelesu priređena izložba na kojoj je bilo izloženo preko 400 prepoznatljivih *Devo* eksponata. V. „Devo donates red 'energy dome' hat to Ohio museum”, *Daily Herald*, 4. 4. 2010. Dostupno na: <http://www.dailyherald.com/article/20100403/entlife/304039899/photos/AR/>, 29.12.2011. „Devo's Los Angeles Museum Exhibit Will Feature 400 'Energy Domes'”, Tony Sclafani, *Prefix*, 28.10.2010. Dostupno na: <http://www.prefixmag.com/news/devos-los-angeles-museum-exhibit-will-feature-400-45367/>, 29.12.2011.

muzika na koncertu 1965. godine uopšte nije ni čula, te su i sami muzičari bili time iznenađeni (v. Janković 2009, 49-50).

3.1 c) Rokenrol kao medijski fenomen

Odnos rokenrola i medija predstavlja vrlo važno mesto budući da se se kroz taj odnos promenili kako i mediji (tiraži, gledanost, slušanost, top liste, specijalne emisije i sl.), tako i sam doživljaj muzike. Tokom pedesetih godina, kada je televizija uzimala primat radijskom programu, postavilo se pitanje čime ispuniti taj novonastali prazan etarski prostor u smislu prezentacije zabavnog sadržaja. Odgovor je pronađen u puštanju rokenrol muzike koja je tih godina dostizala i 68% ukupnog programa (Raković 2010, 55). Ono što je značilo razvoj emitovanja zvuka putem radija jeste početak upotrebe FM frekvencije koja je pružala bolji, jasniji zvuk (Starr, Waterman 2006, 22). Razvoj radijske kulture slušanja muzike je tekao brzo. Jedna od najpoznatijih stanica koja je puštala popularnu muziku bio je *Radio Luksemburg* za razliku od radio stanice *BBC 1* (koja je takođe u to vreme bila slušana) koja je bila okrenuta tzv. visoko kulturnim sadržajima (Raković 2010, 167). U okviru radijskih emisija pojedini voditelji su ploče počeli da puštaju prema njihovoj popularnosti među mladima. Naime, ranih pedesetih godina, jedan američki disk džokej otkrio je da tinejdžeri neke pesme preko džuboksa puštaju više nego neke druge, te je pratio taj intenzitet i na kraju rezultat preneo na radio tako što je prema tome oformio listu pesama koje su se potom puštale na radiju (Starr, Waterman 2006, 19).

Pored radija, drugi bitan medijski faktor jeste razvoj televizije. Miroslava Lukić Krstanović smatra da „sa razvojem televizije gledalački auditorijum postaje planetarni fenomen, jer prenos jednog muzičkog događaja mogu da prate milioni gledalaca” (Lukić Krstanović 2010, 136). Sredinom pedesetih godina, sve veći broj domaćinstava, prvenstveno u Americi je počinjao da poseduje svoj televizor i na taj način televizija postaje glavni izvor zabave i provođenje slobodnog vremena za milione Amerikanaca (Starr, Waterman 2006, 23). Kada je rokenrol u pitanju, značaj televizije se ogleda u tome što su prvi nastupi muzičara upravo bili na televiziji, kroz gostovanja u različitim emisijama, te je na taj način ostvaren preduslov da muzičari koji se pojave na televiziji u nekom šou programu, steknu popularnost i naklonost publike.

Kao što sam već pomenula, proces širenja i utvrđivanja rokenrol muzike se odvijao i preko muzičke štampe. Najvažniji časopis je bio *Rolling Stone* koji je pokrenut 1967. godine u San Francisku (Frit 1987, 186). Prva novina tog tipa koja se pojavila u Britaniji je bio *Melody Maker* 1926. godine, a kasnije i *New Musical Express* (Frit 1987, 181). Budući da u tom periodu, naporedo sa televizijom i radijskim emisijama, nije postojalo mnogo drugih izvora informacija, štampa je imala vrlo bitnu ulogu u oblikovanju stavova svojih konzumenata, naročito sa rubrikama kao što su kritike pojedinih albuma, nastupa, promovisanje određenih grupa nauštrb drugih, kreiranja top lista izvođača, albuma, pesama i tome slično. Godine 1952. časopis *New Musical Express* je prvi uveo listu prodaje britanskih singlova, što su potom preuzele i ostale novine tog profila (Frit 1987, 182).

3.1 d) Rokenrol kao simbol

Kao što sam već pomenula, koncept rokenrola je menjao svoja značenja tokom vremena. U ovom delu nastojim da izdvojim i skiciram ključne značenjske odrednice koje su vremenom oblikovale rokenrol kao kulturni fenomen kao što su buntovništvo, problematično ponašanje i kosmopolitizam.

Na samim počecima rokenrol je označavao muziku za ples (Žikić 1999, 17). Rokenrol kao popularna muzika je u početku doživljavan kao zabava, kao nešto ne toliko važno da bi se našlo kao predmet nekog ozbiljnijeg promišljanja. Međutim, već tokom šezdesetih godina rokenrol se stopio sa tadašnjim aktuelnim društvenim strukturama kao što su intelektualna levica u Americi, hipi pokret, misticizam „u jedinstvenu pozornicu bunta protiv postojećih društvenih i političkih sistema” (Lukić Krstanović 2010, 190). Slično tome, Frit smatra da je rok postao osnovni oblik anderground kulture, te da je kao takav bio vrednovan „zbog svoje politike, slobode, seksualnosti, svog odnosa prema kulturnim bitkama” (Frit 1987, 185). Jedan od često navođenih primera je svakako i američki muzičar Bob Dilan koji predstavlja otelotvorenje tog doba i te vrste muzike i političke poruke koja je uz to išla (Frit 1987, 239). Buntovništvo, čiji je rokenrol postao jedan od zvučnih simbola, ogledao se i u samom značenju reči rokenrol koji je preuzet kao sleng iz bluza kojim se označava seksualni čin (Wicke et al., 1982, 224). Torg smatra da čak i kada je i sam rokenrol postao potrošačka roba, da je i dalje sačuvala tu simboliku pobune (Torg 2002, 98).

Rokenrol muzika je povezivana i sa porastom nasilničnog i kriminalu sklonog ponašanja među omladinom (Žikić 1999, 19). Čest primer je i nasilje prikazano u filmu *Blackboard Jungle* u kome se rokenrol povezuje sa delikventnom omladinom koja u lokalnom bioskopu čupa sedišta i skače po njima. Na taj način se uspostavlja jedna predstava nasilne omladine čiji ključni element čini rokenrol muzika (v. Shumway 1991, 147). Negativni stavovi prema rokenrolu su se temeljili na tvrdnjama da je to nešto što kvari omladinu, što se protivi nazorima društva, što nije dobro u smislu tema koje se u pesmama obrađuju, rečnika koji se upotrebljava, pa i samog načina izvođenja pesama te odgovor publike na njih. Zvanične reakcije na takvo ponašanje omladine su bile čak u toj meri negativne da su ponašanje publike na rokenrol koncertima ocenjivali kao histerične, te su neretko i doktori, psiholozi davali stručna mišljenja i ocene po tom pitanju (Cateforis 2007, 22).

Rokenrol je imao ulogu u premošćivanju nacionalnih i kulturnih granica „ne u smislu anihilacije, već iznalazjenja elemenata za međusobno razumevanje, uvođenja novih kulturnih vrednosti, preispitivanja starih i sl.” (Janković 2009, 20). Ova oznaka rokenrola naročito dolazi do izražaja u lokalnim rokenrol varijantama. Rokenrol u lokalnim sredinama može biti viđen kroz dva diskursa: kao simbol progresa, napretka, „koraka sa svetom” i kao simbol amerikanizacije lišenog lokalnih karakteristika (Regev 1996, 280). Razmatrajući prihvatanje rokenrola u izraelskom kontekstu, o čemu sam već nešto govorila u prethodnom delu, Regev uvodi koncept dvostruke autentičnosti. Jedna strana autentičnosti se odnosi na rokenrol kao oznaku za kosmopolitizam, čime se lokalna sredina postavlja na svetsku ravan, dok druga strana predstavlja lokalnu autentičnost (Regev 1992, 12). Kroz rokenrol muziku se na taj način neka kultura može tretirati istovremeno i kao globalna i kao lokalna, a rokenrol oznaka upotrebljavati kao potvrda progresa, napretka, kosmopolitizma. Svakako da je reč o analitičkim modelima, budući da u praksi nije moguće podvući tako jasnu poddelu.

Rok muzika kroz svoj razvoj menja i značenja koja se u nju utiskuju pa tako od prokažene muzičke forme koja je na početku bila odbacivana, dobija status umetničke forme koji se ogleda u postojanju grupa (poput pominjanih *The Beatles* i *The Rolling Stones*) koje se smatraju „klasicima” rokenrola, a njihovi pojedini albumu remek delima (Regev 1994, 93). Legitimizacija rokenrola se odvija i kroz pisanje o tom fenomenu, stvaranju njegove istorije, određivanju bitnih „prelomnih” momenata koji potvrđuju autentičnost rokenrola u odnosu na prethodni period. Pod time se misli na razvoj rok

kritike, kritičkog promišljanja rok pesama, čitavih albuma, pisanje recenzija u časopisima, objavljivanjem biografija muzičara, rok enciklopedija i tome slično (Regev 1994, 90). Međutim, ono što je usko povezano sa rok muzikom jeste društveni uticaj koji se ogleda u neprekidnoj želji za autentičnošću, pomeranjem granica, otporu prema onome što se smatra ustaljenim društvenim normama ponašanja. Iz svega navedenog, postaje jasno da jedno određenje rokenrola kao muzičkog i kulturnog fenomena ne postoji.

Međutim, bitno je da ovde najpre odredim i objasnim u kom smislu će se taj koncept koristiti u ovom radu. Naime, pod pojmom rokenrol ovde pre svega mislim na muziku koja je stvarana do pojave pank a i novog talasa, kako na svetskoj, tako i na jugoslovenskoj (poglavito beogradskoj sceni). Uprkos tome što i pank i novi talas pripadaju rokenrolu (u širem značenju tog termina), kako bih ukazala na distanciranost između tih novih muzičkih tendencija nastalih u drugoj polovini 1970ih godina u odnosu na prethodnu rokenrol scenu, opredelila sam se da pod rokenrolom podrazumevam ono što se u kolokvijalnom govoru naziva i „klasičnim rokom”. U klasični rok bi se mogle uvrstiti grupe kao što su *Pink Floyd*, *Tangerine Dream*, *Deep Purple*, *Led Zeppelin*, muzičari kao što su *Džimi Hendriks*, *Erik Klepton*, čije su glavne odlike bile virtuoznost na instrumentima, tj. što bolja uvežbanost, kao i muzičke deonice koje su trajale i po deset, dvadeset minuta. Dovođenje pomenutih izvođača u istu ravan (odrednicom „klasični rokenrol”), uprkos tome što u muzičkom pogledu postoje razlike među njima, opravdavam nastojanjem da ukažem na otklon pank a i novog talasa od pomenute generacije muzičara, kako u muzičkom, tako i u širem tj. društvenom i kulturnom značenju. U tom pogledu, klasični rokenrol predstavlja i vrstu kontekstualne odrednice kojom označavam period do pojave grupe *Sex Pistols* čime se označava početak pank a, a potom i novog talasa. Uspostavljanjem takve kontekstualne distinkcije (klasični rokenrol-pank/novi talas) omogućava se bolje razumevanje iskaza ispitanika na zadatu temu. Međutim, još jednom bih naglasila da rokenrol predstavlja izuzetno širok konceptualni domen koji se kroz vreme transformisao i širio. Zbog toga je danas vrlo teško iznaći zajedničke muzičke elemente koji bi predstavljali odliku rokenrola iz razloga što muzika organizovana u muzičke žanrove i podžanrove (rokenrol, novi talas, pank itd.) predstavlja kulturno kognitivno organizovano muzičko iskustvo spram potreba i usvojenih kriterijuma onih koji se njima služe, a ne imanentno svojstvo samog žanra (v. Žikić 2009, 339). Dakle, muzički žanr predstavlja svojevrsnu kulturnu predstavu o tome kako bi trebalo da zvuči ono što se pod taj žanr ubraja. Samim tim, te predstave se mogu i

razlikovati u zavisnosti od tumačenja jer pojedinac sam stvara svoj odnos prema određenoj muzici koristeći se u većoj ili manjoj meri, ili, pak, uopšte, postojećim žanrovskim elementima razvrstavanja (Žikić 2009, 345). Shodno tome, u daljoj analizi nastojim da steknem uvid u to na koji način su rokenrol doživljavali njegovi konzumenti na beogradskoj tj. jugoslovenskoj sceni, te koja značenja rokenrola je lokalna sredina iznedrila.

3. 2 Rokenrol u Beogradu

U prethodnom poglavlju bilo je reči o rokenrolu na jednoj opštijoj ravni. Oslanjajući se na ranije prezentovanu konceptualnu poddelu lokalnosti, moglo bi se reći da je prikazana „prva lokalnost”, kao i skica globalnog oblika rokenrol fenomena. Međutim, da bih otpočela analizu novog talasa u Beogradu, neophodno je da se osvrnem najpre na „predtalasni” period u jugoslovenskom kontekstu, budući da je novi talas nastao kao reakcija na postojeće stanje. To bi moglo da se označi pojmom „druge lokalnosti” jer se tiče prihvatanja i širenja rokenrola u sredini u kojoj ta vrsta muzike ne predstavlja autohtonu muzičku tvorevinu. Kao što sam već istakla, pod terminom rokenrol u hronološkom i kvalitativnom smislu podrazumevam muzičku kulturu od šezdesetih godina prošlog veka pa sve do druge polovine sedamdesetih, odnosno do prvih naznaka upoznavanja lokalnog stanovništva sa pankom. Međutim, izrazom „predtalasni” nameravam da potcrtam i jednu od kvalitativnih odlika tadašnje muzičke scene koja se ogledala u postojanju skromne žanrovske izdiferenciranosti. Pod time mislim pre svega na to da se do pojave rokenrola, popularna muzika na domaćoj sceni uglavnom delila (od strane producenata, slušalaca, medija) na dve kategorije - „zabavnu” i „novokomponovanu narodnu” muziku. Sa uplivom rokenrola u domaće muzičke tokove šezdesetih godina, ovaj žanr je doneo sa sobom jednu novu muzičku oznaku, ali koja će u tom periodu na jugoslovenskoj sceni i dalje biti označavana jednostavno kao „rokenrol”, a ljubitelji tog zvuka kao „rokeri”. Iako je u muzičkom smislu već tokom sedamdesetih godina došlo do pojave npr. hard roka i metala, percepcija stanovništva nije u velikoj meri pratila tu stilsku diferencijaciju (što ne znači da je nije bilo, već da nije predstavljala dominantni model označavanja). Tek sa impulsom koji su pank i novi talas sa sobom doneli osamdesetih godina, dolazi do većeg žanrovskog raslojavanja u narednom periodu tj. do drugačije percepcije koncepta rokenrola na domaćem terenu. To bi mogao biti još jedan pokazatelj kulturološkog značaja tog muzičkog „talasa”.

3.2 a) Rokenrol uvertira

Rokenrol je na domaći „zvučni teren” (što je u to vreme podrazumevalo okvire tadašnje u Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije) „svom snagom stupio” šezdesetih godina prošlog veka (Žikić 1999, 35). Prilikom razmatranja lokalne varijante razvoja rokenrola, trebalo bi imati na umu i specifičan geopolitički položaj tadašnje Jugoslavije, koji je umnogome uticao na odnos koji su uživaoci ili oponenti ispoljavali prema rokenrolu, ali i stav vlasti prema tome. Naime, nakon sukoba Komunističke partije Jugoslavije sa Informbiroom koji je otpočeo 1948. godine, jugoslovenska vlast je počela da se okreće ka Zapadu (poglavito u ekonomskom i kulturološkom smislu) (Raković 2011, 745). Zahvaljujući takvoj politici, SFRJ je od pedesetih godina postala otvorenija za sve ono što je dolazilo sa zapadne strane, uključujući i rokenrol. Sve veća liberalizacija društva dovela je do toga da su stege dotadašnjeg režima počele polako da popuštaju „a kroz taj olabavljeni stisak vrlo lako se provukla popularna muzika kao jasna demonstracija slobodnog života” (Janjatović 1999, 38). Kako bih na jednom primeru ilustrovala šta je taj slobodni život podrazumevao, poslužiću se opisom Beograda šezdesetih godina, koji je Vladimir Janković Džet izneo u knjizi *Godine na 6*:

„Tog proleća 1964. godine Beograd počinje da se budi kao div posle zimskog sna (...) Pucale su stege, već prilično olabavljene, život se menjao naočigled svih nas. (...) Ponašanje, oblačenje, muzika i sve druge mladalačke aktivnosti izmiču kontroli dotad neprikosnovenih državnih kulturtregera i dušebrižnika. Odlazak u inostranstvo i povratak nazad nisu više bile misaone imenice; polako ali sigurno priliv proizvoda sa one strane grane počinje da zapljuskuje glavni grad i ostale centre u zemlji. Farmerke, majice, jakne po najnovijoj modi postaju svakodnevna stvar i fizionomija ulice se veoma menja” (Janković 2008, 18).

Liberalnija orijentacija ogledala se i u praćenju svetskih aktuelnosti na ostalim umetničkim poljima, što se ogledalo i u otvaranju *Muzeja savremene umetnosti* u Beogradu 1965. godine, osnivanju BITEF (Beogradski Internacionalni Teatarski Festival) 1967. godine, održavanju pete premijere mjuzikla *Kosa* u pozorištu *Atelje 212* (posle Njujorka, Londona, Pariza, Dizeldorfa) (Vučetić 2006, 72).

Pravi procvat lokalnih rokenrol bendova je pokrenut sa uvođenjem električnih gitara i formiranjem vokalno-instrumentalnih sastava (VIS) koje su činile električne i bas gitare (Raković 2010, 317). Ono što je bilo značajno i što bi, prema nekim autorima, donekle moglo da objasni naglu popularnost koju je rokenrol u prvim godinama svog postojanja

imao, jeste proširena mogućnost učestvovanja. Naime, više nije bilo toliko važno da li članovi tih sastava pripadaju grupi školovanih muzičara, niti je bilo obavezno iskazivanje virtuoznosti na instrumentima. Takva „pravila” pružala su veće mogućnosti i šanse za uključenje i onih koji pored želje za sviranjem nisu posedovali i umeće (kao ni instrumente) nego su zanat sticali usput (Žikić 1999, 21). To je za posledicu imalo ne samo pojavu velikog broja rokenrol sastava u Beogradu, već se kroz samoukost i česte nastupe razvijao i određeni autentični muzički izraz. Usled nemogućnosti da instrumente nabave, budući da se nisu proizvodili u zemlji, a nije bilo jednostavno, ni finansijski održivo za većinu domaćinstava da ih kupuju u inostranstvu, Beograđani su bili primorani da se snalaze na različite načine. Tako su se pojavile i prve ručno pravljenе gitare, dok su pojačala neretko bila formirana od starih radio aparata (Žikić 1999, 34, 59). Međutim, vremenom su lokalne grupe počele da bivaju bolje opremljene:

„Inače, tog proleća (1965. godine, M. R.) došlo je do značajnog pomaka u opremi grupa; svi imaju 'prave' gitare, uglavnom hefner ili eko, tako da sa scene polako nestaje 'heroj revolucije' magnet forte. Pojavio se početkom šezdesetih u prodavnicama muzičkih instrumenata kao uvoz iz Istočne Nemačke. 'Napravite sami električnu gitaru' – bila je reklamna poruka koja je išla iz taj proizvod” (Janković 2008, 106).

Prvi sastavi, zvani „električari” su svirali najpre obrade stranih pesama, da bi kasnije počeli i sami da komponuju. Tokom šezdesetih godina, muzički repertoar beogradskih rok sastava uglavnom se zasnivao na pesmama tada popularnih britanskih grupa poput *The Shadows*, *The Beatles*, *The Rolling Stones*, *The Who*, *The Animals*. Prvi beogradski rok sastavi *Silnete*, *Iskre*, *Nautilus*, *Albatrosi*, *Bele zvezde* u početku su izvodili obrade i prepeve već poznatih hitova (Žikić 1999, 39). Sledeća faza se ogledala u nastojanju lokalnih grupa da se okrenu autorstvu, te da počnu sa izvođenjem sopstvenih muzičkih aranžmana jer je najednom „postalo sramno snimati prepeve tuđih hitova, a sopstveni materijal je postao statusni simbol” (Janjatović 1999, 38). Početkom sedamdesetih godina, zavladaše su autorske kompozicije (*Indeksi*, *Korni grupa*, *Time* i sl.). Pesme ovih grupa su bile dugačke i u muzičkom smislu složenije. Kao što sam već napomenula, tokom sedamdesetih godina na domaćoj sceni će uslediti pojava žanrovske diferenciranosti. Jezgrovit, ali slikovit presek tadašnjeg stanja na jugoslovenskoj rokenrol sceni nudi Petar Janjatović:

„Na tragu američke folk scene iz doba hipika, čitav niz domaćih izvođača je počeo da se bavi akustičnom muzikom, dajući joj poseban, lokalni preliv. U tome su prednjačili članovi beogradske grupe *S vremena na vreme* koji su u svojim pesmama vešto koristili elemente folklora. Rok boje Beograda tih godina je uspešno branila *YU Grupa* nudeći efektne bugi obrasce, ali i pesme inspirisane domaćim melosom. Prve naznake teškog roka ili onoga što će kasnije prerasti u heavy metal je na svojim pločama zabeležila *Pop mašina*, verno poštujući sve odlike tog žanra. Međutim, sigurno najuspešniji sastav bivše scene je *Bijelo dugme* predvođeno Goranom Bregovićem. Odrastao na čvrstom zvuku hipi ere, on je domaćoj publici ponudio vrhunski spektakl (...). Pred sam kraj sedamdesetih godina, domaća scena je dobila još jednog značajnog autora. Bora Đorđević (...) je pokrenuo hard rok orijentisanu grupu *Riblja čorba* (...) i među prvima je progovorio jezikom ulice baveći se na neuvijen način muško-ženskim odnosima, kafanskim temama i likovima sa oboda gradskog miljea” (Janjatović 1999, 39).

Razvoj rokenrola u lokalnoj sredini, pored muzike, doneo je i novu vrstu ponašanja, kako na sceni, tako i van nje, kao i izgleda (muzičara i publike). Često se kao ilustracija začetka inovativnog ponašanja izvođača na bini navodi primer pevača Đorđa Marjanovića koji je prvi tokom nastupa sišao u publiku, skinuo svoj sako i bacio ga među slušaoce (Žikić 1999, 32). Kao što je i u SAD i u Velikoj Britaniji bio slučaj, karakteristiku rokenrola činila je i vrsta igre, koja je ponekad podrazumevala i načinjenu materijalnu štetu u salama u kojima su se svirke održavale. Usled nedostatka velikog broja odgovarajućih sala, a sve većeg broja nastupa, koncerti su održavani na različitim mestima (klubovi, domovi kulture, fakulteti itd.). Jedno od takvih mesta bile su i bioskopske sale u kojima se ponekad dešavalo da, usled zanosa publike, stradaju stolice (v. Janković 2008, 132). Jedno od karakterističnih obeležja kada je odevanje tog perioda u pitanju jeste svakako revolucionarna duga kosa, uske pantalone, kratke suknje kod devojaka (Žikić 1999, 53). Kasnije su usledile i karirane košulje, farmerke. Rakić smatra da je takozvana „bit moda” kod starijih sugrađana (u porodici, školi, na ulici) izazivala više negativnih reakcija nego rokenrol muzika (Raković 2011, 747). Kao jedan od autentičnih pojava tog doba izdvaja se pevač sastava *Silnete*, Zoran Mišćević čija je plava paž frizura predstavljala simbole drskosti i izazova (Žikić 1999, 6).

3.2 b) Rokenrol kao lokalni fenomen

Moglo bi se reći da transformacija rokenrola od novog muzičkog žanra do lokalnog kulturnog fenomena nije dugo trajala.³⁴ Pod time mislim pre svega na uticaj koji je rokenrol ostvario na gradsku sredinu, oblikovanjem svesti Beograđana i uvođenjem nekih novih navika u gradski život. Pokazatelji tog uticaja su brojni, od medijskog proboja putem radijskih i televizijskih emisija, pokretanja prvog rokenrol časopisa *Džuboksa* 1966. godine, organizovanja prve beogradske *Gitarijade* u istoj godini, do razvoja diskografskih kuća u Jugoslaviji (Vučetić 2006, 76). Osnovni zadatak pokrenutog muzičkog magazina *Džuboks* ticao se širenja rokenrol uticaja u Jugoslaviji (Vučetić 2006, 87). Pojavom jednog muzičkog lista kao što je bio *Džuboks*, lokalna scena je dobila važnog saveznika u formiranju percepcije da rokenrol predstavlja pažnje vredan fenomen. Kroz kritički pristup sceni, njeno aktivno praćenje i analitičko sagledavanje kroz članke, recenzije, top liste, kreira se svest da je rokenrol mnogo više od puke zabave (Regev 1992, 4). Miroslava Lukić Krstanović smatra da je muzička scena sve više prelazila u medijsku scenu čija su glavni kanali bili radio-difuzija, televizija i diskografija (Lukić Krstanović 2010, 154). U to vreme slušao se *Radio Beograd*, a 1969. godine osnovana je i druga važna lokalna stanica, *Studio B*. Inostrane radio stanice su takođe bile zastupljene u lokalnom etru, a najslušanija je bila *Radio Luksemburg*. Kada je reč o probou rokenrola u medijsku sferu, velike zasluge pripadaju Nikoli Karaklajiću (Žikić 1999, 45). Kao jedini tadašnji disk džokej u ovom delu sveta, vodio je kultne emisije *Sastanak u 9 i 5* i *Veče uz radio* uz koje su stasavale generacije beogradskih muzičara i „koja je uz sebe nedeljom pre podne držala zakovane sve ljubitelje nove muzike” (Janković 2008, 26). Prvenstvo koje je do tada imao radio, pomutila je pojava televizije. Jedna od značajnijih emisija pokrenuta 1967. godine, a zahvaljujući kojoj su lokalni sastavi dobijali svoje „spotove”, zvala se *Koncert za ludi mladi svet*. Značaj ove emisije leži u tome što je ona predstavljala kanal kroz koji se rok muzika prvi put prezentovala u programu državne televizije, što se može tumačiti kao pokazatelj sve veće prihvaćenosti ovog fenomena u javnosti. Kada je o razvoju diskografije reč, tokom šezdesetih godina pojavile su se prve diskografske kuće u svim delovima tadašnje Jugoslavije, *PGP RTB* (Beograd), *Jugoton* (Zagreb), *Suzy* (Zagreb), *Diskos* (Aleksandrovac) (Lukić Krstanović 2010, 157).

³⁴ Rokenrol se širio po celoj tadašnjoj Jugoslaviji, međutim u skladu sa postavljenim ciljevima rada ovom prilikom se osvrćem pre svega na beogradsku scenu.

Ploče su bile jedan od ključnih načina na koji se slušala muzika i odvijala komunikacijska identifikacija među određenom grupom ljudi koja je delila iste ili slične muzičke preferencije. Jedna od vrlo razvijenih aktivnosti bilo je zajedničko preslušavanje muzike prilikom koga su se razmenjivala mišljenja, ocenjivale pesme i ploče, te formirao određeni individualnog stav spram slušanog materijala. Stoga Lukić Krstanović ističe da se intenzivnim interesovanjem za nova muzička strujanja, uspostavljala komunikacijska mreža koja je pratila sledeći tok: informisanost, snabdevanje, transfer, posedovanje, pozajmljivanje, slušanje, kopiranje (Lukić Krstanović 2010, 207). Međutim, nabavljanje ploča isprva nije bilo jednostavno, te se u većoj meri odvijalo preko prijatelja iz inostranstva, roditelja ili rođaka emigranata, onih koji su poslovno često putovali, službenika stranih ambasada, ali i dece vojnih i partijskih funkcionera (Žikić 1999, 20).

Važno mesto u smislu postojanja jedne muzičke scene čine scenski prostori, institucije i mediji (Lukić Krstanović 2010, 148). U tom pogledu značajni lokalni prostori bili su klub *Euridika* pri Domu omladine Vračara, *Dom sindikata*, *Dom omladine*, otvoreni prostori na Kalemegdanu, Tašmajdanu, kao i Hala beogradskog Sajma gde su organizovane *Gitarijade*. Prva *Gitarijada* održana je 1966. godine, a u publici je bilo i nekoliko desetina hiljada posetilaca što je već predstavljalo dovoljan pokazatelj rasprostranjenosti rokenrola u lokalnoj sredini (Žikić 1999, 95). Prva diskoteka u Beogradu, popularno nazvana *Kod Laze Šećera* otvorena je 1967. godine i predstavljala je još jedan dokaz da je Beograd sve više postajao „deo sveta” (Vučetić 2006, 83).

Sve napred izneseno, upućuje na zaključak da je rokenrol bio prihvaćen na institucionalnom tj. državnom nivou, što ne znači da je bio jedini muzički zvuk u tom periodu, niti da je postao dominantan u javnom diskursu (paralelno je postojala i bila vrlo slušana i narodna, kao i zabavna muzika). Međutim, jasno je da rokenrol u Beogradu i u SFRJ nije bio ono što bi se nazvalo „prolaznom modom”, već da je imalo dublje uticaje na jugoslovensko društvo. Na taj način rok je postepeno postajao domestifikovani muzički žanr, ali i kulturni fenomen. Međutim, u nekom smislu rokenrol je i dalje jednim svojim delom bio „globalan” budući da je sa sobom nosio oznaku Zapada. Usled toga lokalna kulturna sredina se kroz postojanje i življenje ovog žanra *identifikovala* sa predstavom „sveta”, kao jednog njegovog dela. U tom kontekstu, Aleksandar Žikić ističe kako je Beograd šezdesetih godina „pulsirao na način svih svetskih metropola” (Žikić 1999, 67). Prihvatajući nešto što pripada domenu popularne kulture, a samim tim potiče iz angloameričke sredine, Beograd je potvrđivao svoj kosmopolitski identitet. Pored

značaja koji je ostvario u muzičkom i kulturnom smislu, a što bi se moglo označiti lokalnim identifikacionim elementom, rokenrol je predstavljao i oznaku kosmopolitizma i progresa u vidu prihvatanja zapadnih kulturnih uticaja. Na taj način rokenrol za određene osobe ili grupe počinje da služi kao značenjski element pomoću koga se gradi predstava lokalnosti, ali i kosmopolitizma u okviru te iste lokalnosti, što se možda na prvi pogled može učiniti kao paradoks (v. Luvaas 2009, 265). Upravo na takvo viđenje se može nadovezati i stav Motija Regeva o uspostavljanju dvostruke autentičnosti putem rokenrola kao kulturnog mehanizma, autentičnost u smislu lokalne originalnosti, ali i autentičnost u smislu kosmopolitiskog pripadanja široj zajednici. Regev analizirajući pitanje susreta rokenrola sa lokalnim sredinama (koje ne pripadaju angloameričkom kulturnom pojasu kao što je jugoslovenska ili beogradska u ovom slučaju) razlikuje tri različite kategorije: anglo-američki rokenrol, imitaciju i hibridnu varijantu. Prva kategorija u sam koncept rokenrola utiskuje jednu dimenziju kosmopolitizma, te njegovo prihvatanje označava otvaranje lokalne sredine ka modernijim kulturnim formama, što je u tom slučaju rokenrol (Regev 2007, 304). Pod imitacijom Regev podrazumeva lokalne interpretacije koje mogu biti na jeziku te sredine, kao i na engleskom. Ono što navodi kao treću kategoriju jeste hibrid pri čemu dolazi do mešanja rokenrola sa određenim lokalnim zvucima. Kao jedan od primera koje pritom izdvaja, navodi i jugoslovensku grupu *Bijelo dugme* koju smatra tim hibridom, jer u sebi pored rokenrola sadrži i balkanske melodije, što je i u matičnoj zemlji čini izuzetno popularnom (Regev 2007, 307). Jasno je da je reč o modelima, te da bi ih tako trebalo i posmatrati. Bez namere da beogradsku rokenrol scenu svrstavam i kategorišem na taj način, iako rokenrol predstavlja „uvoz” sa Zapada, evidentno je da je lokalna sredina iznedrila muziku koja je po mnogo čemu (a najpre po specifičnim značenjima koja su joj pridavana) autentični izraz. Isto tako, putem rokenrola ljudi su počeli da uspostavljaju karakteristične mreže odnosa, te na osnovu toga formirali osećaj lokalnosti koji se između ostalog očitava i u percepciji Beograda kao „dela sveta”.

3.3 Percepcija rokenrola u lokalnom diskursu – analiza građe

U ovom delu analiziram predstave koje lokalno stanovništvo ima o fenomenu rokenrola u periodu pre novog talasa („klasični rokenrol”). To se najpre odnosi na jugoslovenski rokenrol šezdesetih i sedamdesetih godina, ali kako ga je nemoguće odrediti bez komparacije sa globalnim rokenrolom, u analizi su sagledane obe perspektive. Iako su svi intervjui koje sam vodila počinjali sa pitanjima vezanim za novi talas, razgovorom je obuhvaćen i period koji mu je prethodio, te stoga smatram da je neophodno ovde prikazati najpre ta viđenja, kako bi se postavila osnova za dalje razumevanje novog talasa, njegove inovativnosti i značaja. Namera mi je da ispitam šta ispitanici podrazumevaju pod „klasičnim rokenrolom” (odlike, izvođači), na koji način se sa njim identifikuju, te da li o njemu govore kao o lokalnom ili o globalnom fenomenu. Podsećanja radi, ispitanike čine Beograđani, starosne dobi između 40-57 godina, različitih profesija, ali koji su na neki način povezani sa svetom rokenrola bilo da su (bili) muzičari, novinari ili pak, ljubitelji.

3.3 a) Određenje rokenrola

Pod određenjem rokenrola u ovom delu izdvajam najpre kvalitativne karakteristike tog fenomena, kao i muzičke grupe koje su ispitanici najčešće navodili. Da je priča o domaćem rokenrolu zasnovana na zapadnim uticajima, pokazatelj je i veoma dobra upućenost ispitanika u svetske muzičke tokove. Gotovo svi su najpre naglašavali odlike rokenrola u svetskom kontekstu, što ukazuje na kontinuiranu svest o tome da je reč o fenomenu koji je u lokalnu sredinu sa neke strane *došao*. Stoga sam se opredelila da najpre izdvojim određenje rokenrola u globalnom, pa tek onda u lokalnom pogledu.

Razmišljajući o rok kulturi u periodu pre novog talasa, ispitanici su isticali najpre nepostojanje velike unutaržanrovske diferenciranosti, odnosno jedno jasnije značenje pojma rokenrol koje je obuhvatalo pored muzike i određenu ideologiju.

„Znači rokenrol ulazi jednolinijski, kao jedna stvar. Šezdesetih godina znalo se, rokenrol i tačka i sve se stavljalo u taj koš rokenrola. Ti si roker i tu nema više šta da se priča. Ti slušaš, ti ulaziš u jednu liniju rokenrolersku, ploče zna se otprilike šta se sluša i to je ta linija”.

„To je priča više o nekom kraju šezdesetih, početku sedamdesetih, na svetskom nivou. Svi mladi ljudi koji su želeli da budu malo drugačiji, koji su drugačije mislili ili koji su dovodili u pitanje svet odraslih, smatrali su ga jednim delom svog jezika. Ti si tačno znao ako se oblačiš na određeni način i slušaš određene grupe, apsolutno možeš da komuniciraš o istim stvarima sa bilo kim odakle god da dolazi. Ne mislim samo na Amerikance, nego šta ja znam, Čilence, Engleze, Australijance....itd...svi smo delili iste...to je generacija koja je starija od mene, ali ljudi su delili nekako jedan isti pogled na svet. I u principu ta kultura je bila deo toga”.

U ovom slučaju rokenrol se ne posmatra samo kao muzički fenomen, već više kao specifični kulturni oblik koji poseduje jasnu nadnacionalnu ideologiju različitu od zvanične, državne ideologije. Ono što je bitno uočiti jeste da se identifikacija kroz rokenrol nije odvijala u pravcu formiranja nacionalnog identiteta, već pre svega generacijskog. Unutargeneracijskom identifikacijom uspostavljala se linija spram sveta odraslih, koja se, između ostalog, iskazivala i kroz afilijaciju prema određenim grupama, a u vizuelnom pogledu prema stilu odevanja. Međutim, ta identitetska transparentnost i homogenost nije bila dugog veka jer su već sedamdesete godine sa sobom donele komercijalizaciju rokenrola, što se tumači kao opadanje značenja rok kulture kao društvene poruke. Slabljenje društvene poruke prati porast stilskih varijacija u muzičkom smislu. Naime, razvoj muzičke industrije je sa sobom nosio i određene posledice, a jedna od njih je bila i sve veća proizvodnja, odnosno potreba za što više snimljenog materijala (a zatim i plasiranog na tržište).

„Do sredine sedamdesetih godina to se komercijalizovalo. Muzička industrija je shvatila da se strašno veliki broj ploča prodaje. I krenula je da naručuje što može više izdanja, od grupa da traži da joj one....davala im je dobre ugovore i dobre honorare, ali da oni isporučuju jednom godišnje ploču itd. To je počelo da se pretvara u serijsku proizvodnju, nekako se sve to pretvorilo u zabavu, a ne u nešto što je imalo određenu društvenu poruku”.

Sličnog mišljenja je i ispitanik koji na sedamdesete godine gleda kao na vreme stagnacije u muzici.

„Pa sad ja nisam nekakav ozbiljan teoretičar muzike, ali muzika je u jednom trenutku, iz onog vremena hipi muzike, revolucionarne ideje i svega što je u sebi nosila, u periodu tih sedamdesetih godina se prosto zaglavila. Ona je uletela negde iz tog nekog glem roka i sličnih stvari u taj neki simfo rok, džez rok, to su one duge pesme od oko 15 minuta, solaže na gitarama i sve je to negde bilo usporeno, nije više imalo nikakvog smisla”.

Kao jednu od glavnih obeležja rokenrol muzike tokom sedamdesetih godina, ispitanici su navodili dužinu trajanja pesme, te virtuoznost prilikom njenog izvođenja, koja je podrazumevala solidnu uvežbanost muzičara. Pored dužine pesama i izvođačkog umeća, kao jedna od odlika ovog perioda rok muzike pominje se i sve veća težnja za spektaklom, organizovanje masovnih koncerata koji su iziskivali ogromne prostore.

„Međutim, u toj kao kvalitetnoj muzici, u toj angažovanoj muzici, kao što su *Pink Floyd*, *Tangerine Dream*, *Yes*, počeli su da se pojavljuju albumi, gde su formati bili albuma koji traju 45 minuta do sat, da pesme traju po 20 minuta, na albumima ima 4 pesme. To su bile dugačke kompozicije, na toj, kako bi nazvali, kao što ovi klasiku nazivaju, u toj ozbiljnoj rok muzici, pojavljivao se taj psihodelični rok, pa simfo rok, pa kraut rok iz Nemačke. To su bile kompleksnije stvari i dugačke stvari. Nije bio uslov da neko pravi dugačku stvar, ali postojale su te stvari od po 20 minuta. To čak i na *Bijelo dugme* diskografiju kad se gleda. Oni imaju, i oni su bili u tom trendu. Na prvom albumu imaju dve pesme s jedne strane ili 4-5 s druge. Uvek su imali neku pesmu od 20 minuta. Tako je bilo. Kao što je sad, nemam pojma, ne nose šimik, nije bila moda, ali takav je bio format. Međutim, od pankaa su se zvali 'dinosaurusi roka', tako su ih zvali, kao ti džinovski bendovi, džinovska oprema”.

Informanti sa kojima sam razgovarala većinski pripadaju generaciji koja je bila okrenuta novim formama poput pankaa i novog talasa, te se u tom smislu otklon od prethodnog perioda jasno očitava u karakterisanju rokenrola sedamdesetih. Upoznavanje sa novim talasom je umnogome determinisalo njihov stav o „klasičnom rokenrolu”. Na ovom mestu je potrebno uzeti u obzir i uzrast kao bitnog činioca u procesu identifikacije putem muzike. Naime, muzički ukus se u velikoj meri formira na osnovu uticaja kojima je pojedinac izložen u neposrednom okruženju (porodica, škola, mediji i sl.). Pored toga, prisutna je želja da se mlađi identifikuju sa starijima kroz prihvatanje njihovih muzičkih izbora koje u tom trenutku možda i ne doživljavaju kao svoje.

„Kad sam imao 16-17 godina, moj brat od strica, stariji ili drugovi moje starije sestre su nas gnjavili sa *Tangerine Dream*, sa *Yes*, Rik Vejkman. To su stvari gde na albumu cela strana je jedna stvar samo, psihodelija i onda su svi sedeli samo, a ja sam imao 16 godina i ja sam hteo da mi se to svidi, hteo sam da budem kao odrastao, mislim kao oni, i kao ja sam čak i ubedio sebe da mi je to ok i čak i kupovao neke, razmenjivao ploče. I svaki bend pre pankaa je imao u sred koncerta, bubnjar je imao solo od 20 minuta, to je užasno bilo, ali ja sam imao 16 i mislio da je to super”.

Domaći rokenrol je pratio trendove Zapada, pa je samim tim i u SFRJ postojao fenomen „velikih rok grupa” koje su pravile spektakle na svojim izuzetno posećenim koncertima.

„Postojali su ti koncerti u Hali sportova, koji su bili vezani uglavnom za državne praznike, 1. maj, 29. novembar. To su bili bendovi iz cele tadašnje Jugoslavije...*Grupa 220* iz Zagreba, *Bumerang* iz Kopra, grupa *Jutro*, potomje *Bijelo dugme* iz Sarajeva, *Novembar* slovenački.....Ponekad je svirala *YU Grupa*, oni su imali zaista mnogo bolji živi nastup nego što je to ostalo na njihovim pločama, ali recimo ultimativni beogradski favorit za to vreme svakako je bila *Pop mašina*. Ni oni nisu postigli neku jugoslovensku slavu, oni su više bili tu, beogradski, lokalni kult”.

„Moja prva sećanja su te velike rok grupe, *Bijelo dugme*. Prvi odlasci na koncerte, to je sve nešto ogromno, veliko, Hala Pionir, a mi mali pa se tu, među onim starijima, u onoj ogromnoj hali...pa se tu osetiš mali, pa izade čuveni Goran Bregović ili već ko je bio tad, pa si sav ništa i niko u tome”.

Nedvosmisleno najpopularnija jugoslovenska rok grupa tog vremena u pogledu broja poklonika, bio je sarajevski bend *Bijelo dugme* koji je predvodio Goran Bregović. Čak i ukoliko se nisu mogli izjasniti kao ljubitelji te vrste muzike, većina ispitanika ističe da je posećivala koncerte pomenute grupe. Razloge tome bi trebalo tražiti najpre u niskom intenzitetu koncertnih dešavanja u Beogradu u tom periodu, ali i potrebi za društvenim pozicioniranjem. Prisustvovanje manifestacijama tog tipa, među mlađom generacijom, može se tumačiti i kao svojevrsni pokazatelj informisanosti i upućenosti u muzičke tokove, što je u to vreme predstavljalo važan identitetski marker.

„Naravno, na domaćem horizontu, početak mog gimnazijskog školovanja je bio vezan za velike uspon grupe *Bijelo dugme*. Kao što imamo one koji vole Partizan ili Zvezdu, i one koji vole ABM i koji vole Mekintoš, uvek su tu neke binarne opozicije, naspram nas ljubitelja *Bijelog dugmeta*, stajali su ljubitelji grupe *Smak* iz Kragujevca, tzv. „smakovci” i to je bila jedna kao umetničkija, uslovno rečeno, verzija”.

Međutim, grupa *Bijelo dugme* u ovom slučaju predstavlja i primer lokalne autentičnosti rokenrola. Značaj ovog sastava neki ispitanici nalaze u viđenju po kome je zahvaljujući njima došlo do omasovljenja ideje rokenrola u Jugoslaviji, kroz stvaranje specifičnog zvuka koji je popularno označavan kao „pastirski rok”. Međutim, ispitanici na različite načine posmatraju tu vrstu rokenrola, pa tako određeni broj njih smatra da je zvuk ove grupe više „ruralni” nego „urbani”, te se samim tim ne identifikuju sa takvom vrstom muzike.

„Mladi su se odjednom preko *Bijelog dugmeta* upoznali sa rok muzikom. *Bijelo dugme* je nekako napravilo varijantu rokenrola koja je razumljiva ljudima koji slušaju narodnjake. To je bio polutanski zvuk, između sela i grada. Njihova masa ljudi koja je to 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 loše 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. Oni su prvi veliki rok spektakl u Jugoslaviji, sa kompletno jakim zvukom, svetlom, nastupom, svojim pesmama na našem jeziku. To je sve imalo svoje zašto i zato i zašto je to bilo, na neki način, momenat odrastanja jugoslovenske rok scene, bar do kraja 1970ih”.

„Interesantno je da se sedamdesetih ovde primilo više nešto što je u stvari mnogo više ruralna muzika. Kada je domaća muzika u pitanju, taj talas je imao tu eksploziju i najpopularniju, kad je ovde postala masovna kultura i autorski interesantna, sa *Bijelim dugmetom*. Odnosno delom pre *Bijelog dugmeta*, *YU Grupa* koji su onako, oni i dan danas postoje i uvek su u nekom zapečku i u nekoj senci, a u stvari oni su prvi počeli to...narodni motivi i takve stvari i to se jako dobro primilo. A opet Bregović je na toj celoj prvoj fazi *Bijelog dugmeta* strašno insistirao na tom ruralnom zvuku 'mi smo pastiri', 'pastirski rok i tako. Pa čak i *Riblja čorba* koju mnogi ubacuju u novi talas jer je generacijski bila kasnije, Borina čitava ta pred faza, tipa *Suncokreti* je opet sa dosta tih narodnih motiva”.

Pored spoja „narodnih” motiva i rokenrol muzike, moguće je uočiti i drugu vrstu autentičnosti o kojoj Regev piše, a koja se zasniva na doživljaju lokalne sredine kao kosmopolitski autentične. Takva autentičnost se zasniva najpre na lokalnom osećanju ekvivalentnosti sa Zapadom po pitanju stepena informisanosti. U tom smislu se neretko ističu poređenja domaćih rokenrol grupa sa zapadnim, pri čemu su one doživljavane kao istovetne kada je reč o konceptu i sviračkom umeću, a nešto manja u pogledu tehničke razvijenosti.

„Verovatno prethodni najveći domet jugoslovenske rok muzike je bio sam kraj 1960ih i poč. 1970ih, kad su *Indeksi* počeli svoje klasične snimke da rade. Nažalost uglavnom su to bili radijski snimci, jako dobri, ali nisu izlazili na pločama odmah, nego su tek kasnije kompilovani na nekim LP *Indeksa*. Ranih 1970ih oni počinju da snimaju ove svoje klasične pesme „Plima”, „Sanjam” i to koje su, za mene bar, a i za druge ljude koji dosta znaju o tome, potpuno u ravni sa onim što su najbolji bendovi, britanski naročito, radili krajem 1960ih, i odlične pesme i svirka i razmišljanja o muzici. To su prvi veliki autentični dometi da si ti tada to mogao da pustiš uz neke snimke britanskih tada najboljih bendova, i da to stoji, možda tehnički malo lošije”.

U izvesnoj meri su zastupljeni i negativni stavovi prema domaćoj muzici tog perioda u pogledu njene vremenske zaostalosti, te nesamerljivosti u odnosu na aktuelna svetska strujanja početkom osamdesetih.

„A inače, jugoslovenski rok pre pojave novog talasa je bilo *Bijelo dugme*, što je poneki put dobro, ali ne baš stalno, zatim *Zdravko Čolić*, *Riblja čorba*, ali to su sve retardirane muzike u poređenju sa ovim što je došlo sveže jer to je bilo sve nekako previše 1972, 1973. to što su oni svirali, a ovo je bilo 1980”.

Uprkos tome što je bila prihvaćena i od strane tada „mlađe” generacije, muzika „klasičnog rokenrola” za većinu ispitanika predstavlja element distinkcije u odnosu na period koji sledi, a sa kojim se oni u potpunosti identifikuju. Kako je u stvarnom svetu (za razliku od analitičkog) stvari teško jasno odvojiti, a međusobni uticaji predstavljaju neminovnost, tako su i novotalasni lokalni muzičari svoje prve korake pravili u ritmovima masovne konzumacije rokenrola.

„Sve je to bilo masovno, to se sve slušalo *Deep Purple*, *Rolling Stones*, *Led Zeppelin*, to se razvaljivalo od toga, i onda je odjedanput došla ta informacija o tome, kao šišanje, ima da se mrze dinosaurusi u rokenrolu i sad smo svi nju vejev i to je zaista bilo jedno to, strašno pomodarstvo, jedna strašna izdaja svega toga. Npr. Gile³⁵ se sećam da je slušao *Genesis* i to, a Vlada Divljan i Zdenko Kolar³⁶, oni su opet svirali nešto to *Steely Dan*, dosta tu neku muziku sa puno sviranja, koja pretenduje da se približava nekom džezu. To su bile jako zanimljive stvari”.

„Većina tih bendova, svi su oni tamo za tih godinu, dve dana, ko je bio stariji, svi su oni na neki način učestvovali u tim nekim klasičnim rok bendovima. Neki delovi zagrebačke scene su bili kod Dragana Mlinarca u *Grupi 220*, pa ne znam Džoni Štulić nikad nije mogao da uleti u taj bend pa je napravio svoj bend, mislim sve je to.....a ovi bendovi.....ne znam, Divljan je imao neki svoj džez rok bend *Zvuci ulice*, *Orgazam* je imao čuvenu grupu *Hipnotisano pile*, delovi *Šarla* su bili u nekoj grupi *Limunovo drvo*, što je sve više bilo vezano za taj neki zvuk 1970ih nego za ovo, ali prosto je prirodno da mladi ljudi pokušavaju nešto da prihvate, a moraju da krenu od nečega”.

Na osnovu prethodno iznesenog, primetno je da je lokalna sredina bila upoznata u velikoj meri sa dešavanjima na svetskoj rokenrol sceni, te da je rokenrol već tokom sedamdesetih godina bio rasprostranjen muzički fenomen. Međutim, da bi bilo moguće pratiti dalju lokalizaciju rokenrola iz perspektive lokalnog stanovništva, neophodno je obratiti pažnju na stavove po pitanju društvene i kulturne klime u kojoj su ispitanici tada živeli, te u okviru koje je takva muzika bila oblikovana i promovisana.

³⁵ Srđan Gojković Gile je pevač grupe *Električni orgazam*.

³⁶ Vlada Divljan i Zdenko Kolar su bili članovi grupe *Idoli*.

3.3 b) Lokalizacija rokenrola

Sedamdesete godine u Jugoslaviji, za deo ispitanika, predstavljaju simbol lagodnog života, period kada je Beograd bio nalik svetskim centrima. Kao što je u prethodnom delu istaknuto, specifičan položaj Jugoslavije u odnosu na ostale komunističke zemlje iz okruženja bio je utemeljen u „mekšem” stavu vlasti prema zapadnim uticajima, naročito u kulturnom pogledu što je moguće uočiti i iz ispitaničkih iskaza.

„Sedamdesetih godina se živelo fenomenalno. To je bilo vreme Latinke Perović, kad je politička situacija.....počelo je da se olabavljuje malo, nije bilo tako čvrsto. U Hrvatskoj je bio MASPOK. Znači počela su neka, što bi se reklo gibanja, koja su značili malo razmišljanje na nekom demokratskom putu. Beograd je bio stvarno *lowbudget* Njujork u to doba. Bio je Bitef, bilo je....pun grad je bio hipika, to je bilo fenomenalno da vidiš. Ljudi su išli takvi, živeli takvi, živeli po komunama. Bilo je komuna na Avali koliko hoćeš”.

„Doba komunizma, pa ma koliko on bio labav u našem slučaju, u odnosu na istok, na Rusiju i sav Istočni blok, a on zaista jeste bio labav, pogotovo od onog trenutka kada smo se mi od 1948. odvojili od Rusije i sve više približavali Americi. U tom smislu mi smo imali daleko labaviji odnos i ne tako neprijazan odnos prema džezu, prema popularnoj muzici pa tako i prema rok muzici kada se ona pojavila. Sada kada se sećam tog doba, onda mi se to čini kao nekakva oaza unutar jednog sistema koji je želeo da bude krut, želeo da uspostavi pravila igre, ali je ipak dozvoljavao da postoje nekakvi ventili, za tamo nekakvo drugačije razmišljanje. Mi nismo trpeli neke velike konsekvence, ali sad moram da priznam, opet sa druge strane, znali smo koje su granice, gde ne bi baš smelo previše da se buši jer ipak smo, kako...u svetu fanzina recimo, do pojave fanzina. Ako radite u nekakvoj izdavačkoj kući i pišete za tu izdavačku kuću, onda ste negde svesni tih nekih limita koje baš ne bi bilo dobro preći jer bi to moglo da izazove neke neželjene konsekvence, kakvih je inače bilo u toj istoriji 1960ih ili 1970ih godina, raznih zabrana”.

S druge strane, deo ispitanika naglašava da sedamdesete nisu bile plodno vreme kada je muzička scena u pitanju, te da je izbor s tim povezan bio izuzetno sveden.

„Sedamdesete su u stvari bile užasno čemerno vreme, osim što se moglo ići u Trst, standard je kao bio dobar, ali bilo je katastrofa, ničeg nije bilo. Bio je *Cepelin* i *Akvarijus* u kojima se naravno puštao *Disko Duck* i takve stvari 'shake your booty, do your duty'. Od pop kulture si imala *Bijelo dugme* kao vrh vrhova, i ne znam, *Čolu*, *YU Grupu* i tako te stvari. Strašno”.

Jedno od osnovnih sredstava i kanala promocije i popularizacije bilo koje pojave jesu mediji. Na osnovu medijske pokrivenosti, ispitanici tadašnjju lokalnu rokenrol scenu

označavaju kao skromnu, odnosno nedovoljno razvijenu što svedoči o tome da rokenrol i pored grupa koje su mogle da se pohvale brojnomo publikom, nije doživljavao kao dominantan društveni i kulturni model u lokalnoj sredini, već je pre figurirao kao jedan alternativni vid postojanja.

„Sedamdesetih godina Beograd imao dva televizijska kanala, dve-tri dnevne novine, i dve radio stanice koje su uopšte puštale nešto što možemo da nazovemo prihvatljivim i važnim za mlade ljude...i jednu muzičku novinu koja je postojala u to vreme. Dakle, toga je bilo jako malo, a kada je nečega jako malo, a vi želite da toga bude što više, onda radite na tome ili da to pribavljate ili da se družite sa ljudima koji dele slični ukus ili slične stavove kao vi, da razmenjujete to i sanjate da izgradite neku scenu”.

„Dakle, postojali su, ajde da to tako nazovemo, nekim oazama gde ste vi mogli da se iskažete, plasirate svoj ukus. Jedna od takvih stvari je bio *Studio B* od samog početka, kada je nastao, takva stvar je bio *Džuboks*”.

Međutim, iako je medijska skromnost u smislu nedovoljne zastupljenosti rokenrola u domaćim medijima, ali i manjeg broja izvora informacija, posmatrana kao negativni faktor u razvoju jedne scene, ona može imati i svoju pozitivnu ulogu koja se očitava u pojačavanju značaja te scene jer se tako mali broj informacija usvajao sa većom pažnjom.

„Sedamdesetih su bile jako bitne televizijske emisije, ponedeljkom, koje su bile kao omladinske emisije. I bio je *Maksimetar*, to je bio beogradski studio, znači on je imao neku tu formu ovoga što su danas nove 'tražimo mlade talente', Dragan Nikolić je vodio emisiju i to kao mladi talenti dolaze i pevaju, imaju i goste, popularne izvođače koji dođu i sviraju. Zagreb je imao jednu kolažnu emisiju koja se zvala *Na ti*, znači to je kao ono priče o problemima mladih, i mi smo to sad gledali zato što su puštali muziku, i to stranu. Ne znam puste spot nekog....i onda ti čekaš mesec dana *Na ti* da bi video *Jethro Tull* ili već koga iz tog vremena. Sarajevo je imalo emisiju koju je vodio onaj... Duško Trifunović pokojni je bio urednik, pesnik koji je pisao tekstove i za *Dugme* i tako dalje”.

Uprkos tome što je broj raspoloživih medijskih kanala bio daleko manji nego što je to slučaj danas, informacije su veoma brzo cirkulisale, za nekog više, za nekog manje intenzivno u zavisnosti od toga šta se uzima kao predmet razmatranja. Pored radija, televizije i štampe, bitan činilac su bile i izdavačke kuće, odnosno njihove preferencije u tom pogledu. Od toga je zavisilo da li će album određene grupe biti dostupniji od nekog drugog, tj. da li će postojati licencno izdanje ili se ploča mora nabavljati iz inostranstva.

Naime, jedan ispitanik navodi primer ploče grupe *The Beatles* koju je iste godine po njenom inostranom izdanju dobio za svoj rođendan:

„Kod nas, u tadašnjoj Jugoslaviji, zahvaljujući tom stavu, već od 1960ih, ja imam i danas ploču od *Bitlsa* 'St. Peppers Lonely Heart Club Band', izašla je 1967. Ja sam je te iste godine dobio za rođendan. Već tad je *Jugoton* objavljivao *Bitlse*, *PGP RTS* je objavljivao isto neka.....tako da smo mi imali licencna izdanja, a uz to ljudi su nabavljali, postojao je onaj sistem naručivanja iz Engleske, tako da je to uopšte počelo to da donose sportisti, direktori firmi sa poslovnih sastanaka, odjednom je postalo dostupno, neke male firme su se osnivale u Engleskoj preko kojih si ti mogao za neki normalan novac da naručiš novo izdanje, to je bilo posebno zezanje, posebni likovi su tu bili, u svakom gradu si imao, dobro u Beogradu najviše, ali u svakom drugom gradu si imao likove koji su bili heroji po tome što su nabavljali ploče”.

Drugi ispitanik, pak, navodi svoje iskustvo sa nabavkom ploča određenih izvođača kojih nije bilo na lokalnom tržištu:

„U mojim nižim razredima ili tako sedmi, osmi, slušalo se *Deep Purple* i *Black Sabbath*. Tada su se pojavile prve licencne ploče, mislim nisu prve, ali ti albumi, sećam se bilo je dosta prestižno imati originale. Originali su se prodavali u komisijama, ili kad je neko putovao, donosio je. Tada se putovalo u Trst, i ja sam kao gimnazijalac išao po farmerke, brukserice, vijetnamke, i u tom istom setu su se kupovali i albumi. Naravno, to su bili poluoriginali, italijanske verzije. Prvi album *Black Sabbath* u engleskoj verziji se otvarao, to je isto bilo jako bitno, u italijanskoj se nije otvarao, domaća se nikad nije ni pojavila ili ako jeste, to je bilo možda sa 10-15 godina zakašnjenja”.

Rokenrol je u Jugoslaviji, prema iskazima mojih sagovornika, predstavljao rasprostranjen fenomen od sredine šezdesetih godina. Ta rasprostranjenost se ogledala ne samo u muzičkom smislu, već i u širem kulturnom pogledu. Naime, identifikovanje putem rokenrola, uticalo je na povećanje značaja tog fenomena u lokalnom kontekstu, ali i na promenu tog konteksta uvođenjem autentičnih rokenrol izvođača, promenom načina života, zabave, stilom odevanja i sl. Autentični izvođači predstavljaju dobar primer percepcije rokenrola kao lokalnog fenomena, ali i percepcije *lokalnog* putem rokenrola. Stavom da je jugoslovenska rok scena u to doba imala izvođače koji su bili u kvalitativnom smislu ravnopravni sa stranim izvođačima, ne ističe se samo komparacija, već i viđenje rokenrola kao nečeg „svog”, „bliskog”, proizvodom lokalne sredine.

„Stvarno se taj period rokenrola *flower power*, *peace*, živeo ovde. I to je vrlo važan, po meni, period jer zamisli ti pojavu rokenrola u Srbiji, tj. u Jugoslaviji šezdesetih godina. To je bilo već

čvršći, malo se počelo vespice i to, ali to je čvrsto bilo u političkom smislu. Do sedamdesetih godina to je sve bilo čvrsto. Sad zamisli kad se na ulicama Beograda pojavi jedan Zoran Mišćević, tadašnji pevač ansambla *Silnete*, sa ofarbanom plavom kosom, pun đinđuva, prstenja, sa uskim farmerkama gde mu se poznaju polni organi, gde babe se krste kad ga.....možeš misliti taj sudar galaksija.....on je za mene najautentičniji, on je bio rokerskiji i rokerskije izgledao od mnogih rokera u Londonu. Bunde, mislim, on je do smrti kad se pojavi na Zelenjaku žene ne veruju da to ide, sa tom kosom ofarbanom, razumeš, čak kad su svašta videle, već je postalo normalno da vidiš ofarbanog muškarca, kad se pojavi Zoran Mišćević to je.....e sad ja uvek kažem zamisli tu pojavu na ovim ulicama Beograda jednog takvog čoveka. E to je za mene bio autentičan period, to je bilo u političkom i svakakvom smislu...veliki uticaj je imao na omladinu, na život”.

IV NOVI TALAS U BEOGRADU

4. 1 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 vejr” ili novi talas predstavlja termin kojim se označava niz avangardnih pokreta u umetnosti (najpre filmu po kome je i dobio ime), zatim književnosti i najzad, rok muzici (v. „Nju vejr”, Veliki rečnik stranih reči i izraza)³⁷. 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 period od 1976-1977. godine (Kateforis 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 Kateforis 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”,

³⁷ 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.).

„elektro fank” samo neki od primera (Cateforis 2011, 10). Samim tim, novi talas, kao zbirna oznaka za novonastali konglomerat heterogenih stilova, stiće 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 prezentovanog 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 „klasičnog rokenrola”), a nije ni pank. Odabiranjem pomenutih 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 značenskih 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 različitih 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.

4.1 a) 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 nastala 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 panku 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 20 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 svakako automatski menja postojeći zvučni obrazac. Kao što se simbolom početka rokenrola uzima 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 doživljavao 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 vremena³⁸ (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”.

„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” panka), 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

³⁸ 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, stiče oznaku opštepoznatog sastava po svom karakterističnom, za to vreme „egzotičnom”, elektro zvuku.

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 panka 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 dinosaurusu 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 muzičkih 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 panka, odnosno bliskosti panka 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 srednjoškolac, 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”.

4.1 b) Pank i novi talas

Pojava novog talasa je usko povezana sa nastankom panku 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 najpre 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 direktni 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 pank³⁹. Pored toga što je uticao na promenu tematske perspektive, pank je prouzrokovao novine i na polju muzičke industrije. Naime, ideologija panku se nije preklapala sa svetom masovnog tržišta, tj. velikim diskografskim kućama sa sopstvenim uslovima poslovanja, koji su nametani izvođačima kao uslov za dalju

³⁹ Jedan od obeležja pank svirki jesu „šutke” koje predstavljaju oblik nekontrolisanog ispoljavanje energije podstaknutog muzikom koja dolazi sa bine. Neretko su i sami izvođači završavali u „šutkama” sa publikom.

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 muzici⁴⁰.

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. 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 panka 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 panka, 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 vejev 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 vejev 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”.

⁴⁰ 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.).

Novi talas se percipira istovremeno i kao svojevrsna nadogradnja na postojeći zvuk pank, najpre u smislu kompleksnosti 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 pank 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 romantizam, novi pop, tehno pop, elektro pop, sintpop i sl.). Među iskazima ispitanika moguće je pronaći isticanje „parcelizacije 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 Roud⁴¹ epicentar pank kulture. Jedan od razloga za to je i butik koji su držali Malkolm Meklaren i Vivijen Vestvud. Prepoznavši potencijal koji narastajuća pank kultura poseduje, Meklaren, kao tadašnji menadžer⁴² 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 dospelo 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 fenski 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”.

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). Kateforis takvu vrstu označavanja novog talasa objašnjava razdvajanjem britanskog i američkog konteksta u

⁴¹ Kings Roud je ulica u Londonu u kojoj se nalazio butik *Sex* koji su držali Meklaren i Vestvud.

⁴² 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.

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 prekookeanskom 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 *Stranglers* 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 nju vejev 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 Malkolma Meklarena, između ostalog i zbog njegove prolevičarske orijentacije.

„Tu ideju je Meklaren 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 panku 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 panku ističe i jedan od mojih sagovornika, uspostavljajući razliku između panku kao „tinejdžerske pobune” (koji je bio karakterističan za beogradsku scenu) i panku 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 jako 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 panku, 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”.

4.1 c) 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 izvođači 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 muzičara⁴³. 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”.

„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

⁴³ http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_New_Wave_bands_and_artists, 22. 8. 2011.

Billy Idol u svojoj muzici sažima uticaje pank a 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 modularnih 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.

izvora finansiranja) ogledala se 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 obučenost⁴⁴, 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”. 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 usloznavanja 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,

⁴⁴ 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.

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 posmatra i kao 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 kao što su *Television*, *Blondie*, *Patti Smith*, *Ramones* koji su se okupljali i svirali u njujorškom klubu *CBGB*⁴⁵. 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,

⁴⁵ CBGB – skraćenica je od *Country, BlueGrass and Blues* kako je glasio pun naziv čuvenog kluba u Njujorku, koji je pored svog naziva postao simbol za razvoj pank i novotalasne scene u Americi.

američki mediji su potencirali termin novi talas kako bi time premostili nepristupačnu stranu pank muzike. Savremenici novog talasa u Beogradu ističu veći značaj britanske 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”.

Naposletku, pobrojala bih izvođače kojima ispitanici ilustruju svoje tvrdnje vezane za uspostavljanje razlike na relaciji pank - novi talas. 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, svedoči 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, već u većem broju slučajeva 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 ispitanika 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).

4.2 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 ustinjavanje krupnije ravni. U slučaju nezvaničnog diskursa ustinjavanje 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, starosedeooci ili novodoseljeni itd.), turisti, oni koji grad posećuju odlazeći na posao i tome slično. Trebalo bi naglasiti 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 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 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 kulturološki fenomen. U poslednjih deset godina, period osamdesetih godina (koji je izjednačava sa pojavom novog talasa u lokalnom kontekstu) u istoriji srpskog društva se u javnosti percipira u pozitivnoj konotaciji, o čemu će biti nešto više reči biti kasnije. 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. Pod objektivnošću, podrazumevana je svest o tome da se razmatranjem tog perioda i novotalasnog fenomena, ispitanici zapravo vraćaju u vreme svoje mladosti, te da ga samim tim jednim delom 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 pankaa 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: gubitak predsednika, politički sistem, ekonomske prilike, osećanje apolitičnosti i naposljetku, putovanja koja predstavljaju važan pokazatelj kako ekonomskih, tako i političkih (ne)mogućnosti.

4.2 a) 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 indirektno 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 pretežno političkoj sferi 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 samim 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”.

Kao što sam pomenula i u prethodnom delu, govoreći o razvoju rokenrol kulture tokom šezdesetih i sedamdesetih godina u Jugoslaviji, liberalizacija socijalističkog režima je otpočela još tokom perioda sedamdesetih godina, a smrću predsednika je samo nastavljena, što je mišljenje većeg broja ispitanika.

„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 faktor uzrasta u kome su se ispitanici u tom trenutku nalazili. U tom smislu bi se mogli podeliti na 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 imati na umu. S tim u vezi, jedan od ispitanika ističe tadašnje nerazumevanje obaveze odavanja pošte umrlom predsedniku u trajanju od nedelju dana, a koje se ogledalo u svakodnevnom minutu ćutanja u školskoj atmosferi. Na taj način on tadašnju situaciju sagledava stavljajući se u poziciju trinaestogodišnjeg dečaka kome jedan 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 ćutimo 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, onih na koje se gledalo sa neodobravanjem. To ipak ne znači da je sistem odjednom prestao da postoji, odlaskom ključne autoritarne figure, već da je počeo da se rastače. To se ogledalo u tome što su pojedine aktivnosti postajale „manje kažnjive” nego ranije. 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 kako 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”.

4.2 b) „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 odražavanje 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. Tu održivost postojećeg uređenja, ispitanici posmatraju najpre kao jedan haotičan period koji može biti tumačen i u pozitivnom i u negativnom pogledu kao krajnjim tačkama spektra mogućih perspektiva. S jedne strane, nastavljanje stare politike (ili makar produkovanje 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”. U većini slučajeva ispitanici su isticali slabljenje sistema u pozitivnom kontekstu sve većih mogućnosti i sloboda koju su osvajali, pre svega, na polju kulture, u smislu sve veće dostupnosti tada aktuelne muzike, filmova, časopisa koje 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 zatučano, užtogljena sredina u smislu naplašena. 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 muzičara u tom trenutku. 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 klinci, 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”.

4.2 c) 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 opterećenja u finansijskom pogledu jer je većina ispitanika u tom trenutku živela kod svojih roditelja, odnosno bili su izdržavani od strane svojih

roditelja. Postoje i ispitanici koji, pak, naprotiv ističu jednu negativniju sliku života tada, koja svakodnevicu boji nestašicama osnovnih životnih namirnica kao što su brašno, ulje, kafa, restrikcijama struje, te nestašicom 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”. Ovaj način vožnje se ogledao u tome što su vozila mogla da se uključuju u saobraćaj samo za to propisanim danima. Kriterijum je bio broj registarskih tablica, pa u zavisnosti od toga da li se završava parnim ili neparnim brojem, vozilo se određenim danima u nedelji (npr. parni brojevi utorkom, četvrtkom i subotom, a neparni ponedeljkom, sredom, petkom). Samim tim, Beograđani nisu mogli da voze svoje automobile svaki dan, već svaki drugi.

„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”.

4.2 d) 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 kako u uzrastu (odnosno stepenu političke svesti pojedinca), te samim tim aktuelnim interesovanjima ispitanika, zatim manje zastupljenost politike na medijskoj sceni, svest o skromnim mogućnostima alternativnog političkog delovanja u okviru jednopartijskog sistema, kao i osećanja jednog stabilnog, „ušuškano” života koji je kao takav od strane mnogih doživljavao usled ekonomskih prilika o kojima je prethodno bilo reči. Srđan Šaper je u jednom intervjuu o početku osamdesetih govorio kao o vremenu u kojem je politika bila manje prisutna u svakodnevnom životu ljudi, pa tako i u medijima.⁴⁶ Kao jednu posledicu toga, on prepoznaje u postojanju većeg prostora za medijsku promociju, što je njima, kao muzičarima umnogome olakšavalo situaciju. Trebalo bi napomenuti da se ispitanici uglavnom izjašnjavaju kao pripadnici srednje društvene klase u tom periodu. To podrazumeva da je većina mladih živela kod svojih roditelja što je značilo i izdržavanje od roditeljskih plata, zatim mogućnost odlaska na zimovanje i letovanja, 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”.

„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”.

4.2 e) 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

⁴⁶ Srđan Šaper, „VIS Idoli”, *Rok dezerteri* (1990)

mogli nesmetano da putuju, ispitanici zapravo ukazuju na specifičan položaj koji je Jugoslavija i njena spoljna politika 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 pojedinačnim 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 (i 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 nek 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 toliki značaj koji ispitanici pridaju toj 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 gastarbajteri 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, ispitanici 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 tom kontekstu, smatram da je bitno izdvojiti i uže shvatanje lokalnosti kao beogradske jer je to pozicija iz koje oni govore. To naročito dolazi do izražaja prilikom referiranja na segmente svakodnevnog života kao što su razvoj gradske kulture, osećaj 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.

4. 3 Novi talas kao lokalni muzički i kulturni fenomen

U ovom delu razmatram proces 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 smislu 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 i do sada, 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).

4.3 a) 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 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 intervjuja 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 perspektive 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”⁴⁷ budući da je reč o glavnim akterima tadašnje beogradske novotalasne scene.

Novi talas kao muzički fenomen

Kao što i sam naziv sugeriše, novi talas je osamdesetih godina na beogradskoj sceni (pa i jugoslovenskoj) predstavljao jedan novi izraz, koji do tada nije postojalo u takvom obliku. 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 veju 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 svojevrsno „muzičko osveženje” što samim tim „novu scenu” percipira u pozitivnoj konotaciji. Kao rezultat toga proizlazi viđenje

⁴⁷ 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.

postojeće rokenrol muzičke scene kao „učmale”, „prezasićene”, scene koja je došla do određene tačke sazrijevanja 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”⁴⁸, „svežina”⁴⁹, te „silni zalet koji ništa nije moglo zaustaviti”⁵⁰. Jedan deo ispitanika takođe novi talas doživljava kao svojevrsan 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 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, prodatim 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 zavređivali status „super zvezda tada pospane jugoslavenske scene”⁵¹. 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

⁴⁸ Igor Mirković, *Sretno dijete* (2003)

⁴⁹ Darko Rundek, muzičar, *Sretno dijete* (2003)

⁵⁰ Ivan Piko Stančić, muzičar, *Robna kuća*, „Novi talas” (2010), 1. epizoda

⁵¹ Igor Mirković, *Sretno dijete* (2003)

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 svojevrstni ekskluzivitet, te 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 svakodnevni 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 pokret, 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 odštampanih 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 poznati 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 pank.

„Zapravo novi talas je jedan precizan fenomen. To je ona muzika koja je došla posle pank”.

Međutim, predstava o razdvojenosti novog talasa i pank nije jasno percipirana u većini slučajeva što govori u prilog tezi o tome da žanrovska diferenciranost između pank i novog talasa nije bila u velikoj meri presudna prilikom razvoja muzičkih afilijacija. Dakle, muzika se nije prihvatila 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 pank i novi talas o slobodi izražavanja, odnosno postojanja mogućnosti da se instrumenata 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 smatralo 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 kolektivizmu 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, predstavljaju 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 prelomalo 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 širem 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 klinci, 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 svojevrsan 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 pank-a 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. Aktuelnost 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 (pank 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 jedna vid specifičnosti novog talasa u lokalnoj sredini se odnosi na rađanje jedne 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 sagledana u tom smislu u pozitivnoj konotaciji, svetlu jer je predstavljao jednu 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”.

Subjektivno doživljavanje novog talasa

Za jedan deo ispitanika, novi talas najpre predstavlja asocijaciju na period mladosti i druženja koji je u velikoj meri povezan sa muzikom. Jedna od ispitanica je takvo viđenje slikovito izrazila time što je istakla kako za nju novi talas najpre „mali album sa slikama”. Takav odnos prema ovom fenomenu može biti mač sa dve oštrice jer u sebi sadrži (svesnu ili nesvesnu) težnju ka idealizaciji ispitivanog perioda, što će biti kasnije malo bliže razmotreno, ali isto tako predstavlja plodotvornu temu za razgovor usled toga što informanti pružaju širok dijapazon naslaganih i iznijansiranih pogleda na period svoje mladosti, a kroz to i na muziku koja je za njih u tom trenutku predstavljala jedan od ključnih elemenata kulturne identifikacije.

„Kad se spominje novi talas, ajde da kažem neka asocijacija, to jeste neki mali album sa slikama koji je vezan za neki moj period mladosti, druženja, naravno apsolutno vezanim za muziku”.

Pogled „unazad” u ovom smislu podrazumeva i raščlanjivanje perspektiva sa kojih se novi talas posmatra. To se najpre odnosi na pitanje generacijske oznake, što znači zapravo povezivanje novog talasa sa generacijskim buntom uperenim protiv autoriteta i željom „da se bude zapažen” od strane tih istih autoriteta, ali i u okviru vršnjačke grupe. Novi talas u tom smislu poseduje snažan impakt jer predstavlja sredstvo pomoću koga se uspostavlja ta vrsta autentičnosti i diferencijacije.

„Da je to bio jedan spontani zapravo odgovor nekoliko urbanih sredina u ovoj zemlji u kojoj su sad mladi, a bilo ih je zaista puno u tom trenutku, tražili i nalazili odgovor kroz druženje i okupljanje, a svemu je povod novi talas”.

„To je prosto bio neki novi muzički izraz koliko god mi sad sa distance od 20 ili 30 godina u to učitali šta su sve bile neke poruke, meni kao nekome ko je bio unutar te priče, mi se činilo da je sve bio pokušaj neke muzičke revolucije, nekog skretanja pažnje na sebe, neke potrebe da budemo drugačiji, da budemo primećeni, nego što smo mi kao bili tu sad nešto osvešćeni da se nešto i stvarno menja”.

Bitno je uočiti i precizirati poziciju iz koje ispitanik razmatra fenomen novog talasa. U tom smislu postoje oni koji su imali više od 25 godina kada je on doživeo svoj zenit u domaćem kontekstu, te koji su već stekli određeno znanje, iskustvo, te imali formiran muzički ukus i veću društvenu osvešćenost koja je samim tim produkovala i drugačiju predstavu tog perioda, u odnosu na generaciju koja je imala manje od dvadeset godina, te koja je tek stasavala. Jedna od ispitanica to i sama naglašava kroz objašnjenje toga zašto novi talas ne smatra toliko značajnim fenomenom, koliko na primer rokenrol pre toga. Novi talas objašnjava pre kroz jednu vrstu reakcije mlađih generacija prema muzici koja je predstavljala dominantan muzički obrazac nego što je to bila reakcija u društvenom smislu.

„Ja koja sam tad imala ne znam koliko, 26, 27, ja sam već bila u Americi, ja sam već proputovala sveta, mislim svašta nešto videla, meni je to bilo nekako smešno malo. Jedno je kako sam ja to doživljavala i kako je meni bilo to, a kako su sad ti klinci koji su tamo vežbali i koji su kretali nešto novo kao odgovor na muziku pre njih. Mnogo više su, po meni, oni imali otpor prema muzici koja se svirala, nego politički”.

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.

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 otklon od muzike koja bi se mogla okarakterisati kao deo postojeće rokenrol scene što je vidljivo i kroz razmišljanja samih ispitanika.

Kroz narrative 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 potrebni izraz autentičnosti na beogradskoj sceni. Koliko cene novi talas pokazali su i time što je po izboru kritičara njihovog lista, sastav *Šarlo akrobata* izabran za grupu godine 1981. 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 „tvrdog jezgra” beogradske alternativne scene, imali su malo drugačiji stav prema tom konceptu. Zanimljivo da su se i tada u njihovim izjavama mogla čuti distanciranja od te novotalasne etikete iako je upravo to ono što je dalo identitet njihovom *paketu*. Članovi grupe *Električnog orgazma* su jednom prilikom istakli kako su oni *rok bend* a ne *nju vejev* 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 vejeva* krije zapravo nešto staro (*Džuboks*, 7. novembar 1980, 62). Kroz praćenje narativa i stavova prema novom talasu, moguće je pratiti razvoj tog koncepta u domaćem diskursu. Od nečeg manje poznatog ovaj pojam je prešao u nešto opšte poznato pa postao, moglo bi se reći i svojevrsna moda. Raširenost i u neku ruku „opštaprimerljivost” ovog termina, stvorilo je paradoksalnu situaciju jer novi talas budući da se odnosi najpre na nešto novo, ne može da bude mejnstrim. 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 intervjua sa njima može primetiti kako oni sami sebe percipiraju kao novi talas i svoju težnju ka autentičnosti pravdaju time da „kad već radimo novi talas neka to bude na nov način” (*Džuboks*, 12. septembar 1980, 22).

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 prvih 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).

4.3 b) Pojava pank i novog talasa u Beogradu

U prethodnom delu, fenomenu novog talasa se pristupilo u smislu njegovog kvalitativnog određenja, dok se sada akcenat pomera u pravcu njegovog vremenskog pozicioniranja. U tom smislu nastojim da utvrdim uz pomoć kojih odrednica protagonisti novog talasa određuju njegovu početnu i završnu fazu, te koje grupe u tom pogledu ističu kao važne. Iako je predmet istraživanja u ovom radu beogradska varijanta novog talasa, radi potpunije slike, razvojni put novog talasa će biti praćen u kontekstu jugoslovenske muzičke scene, sa posebnim osvrtom na beogradsku scenu. Takođe, budući da su ispitanici početke novog talasa vezivali uz pojavu pank na ovim prostorima, radi jasnijeg

prikaza, pokušala sam da odvojeno prikažem najpre razvoj pank, a zatim i novotalasne scene.

Pank - dolazak

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 centru.⁵² 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* čiji je nastup, iako vrlo kratak, ostavio veliki utisak na određeni deo publike. Tako na primer, Uroš Đurić, beogradski umetnik, koji je i sam prisustvovao pomenutom koncertu, 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”⁵³. Prilikom pokušaja identifikovanja prvih pank i novotalasnih domaćih grupa, neminovan je susret za 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 *Prljavo 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,

⁵² Momčilo Rajin, *Sretno dijete*, Arhiva SKC-a. Dostupno na: <http://www.arhivaskc.org.rs/>, 28.12.2011.

⁵³ Uroš Đurić, slikar, *Robna kuća - Novi talas u SFRJ* (2010), 1. epizoda

između ostalog, nastupili i pankeri iz Novog Sada, sastav pod nazivom *Pekinška 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 pank u Velikoj Britaniji. Ispitanici smatraju da su prvi pank sastav „domaće” scene grupa *Pankrti* čiji počeci prate formiranje ikona pank, 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 nekom 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 su pre te godine postojalo interesovanje za pank, ali isključivo na individualnom nivou u smislu toga šta pojedinci smatraju svojim muzičkim preferencijama, odabira grupe 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 organizovanje pank maskenbala u hali Pinki u Zemunu, koji je okupio ljude koji su delili iste muzičke sklonosti, ali su bili iz različitih delova grada. Takođe, trebalo bi istaći da ispitanici razlikuju sam dolazak u smislu eksplozije koja je usledila, ali prethodni period koji bi se mogao označiti kao pripremni. U tom smislu u taj pripremni period, iz perspektive priče o novom talasu, spada i pojava



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

panka. 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 izvrnuto 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”.

Pank - značenje

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 neki, pak, smatraju da čak ni ne može biti reči o sceni, već 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 ogledala 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 jednom socijalističkom društvu koje se zasnivalo na besklasnosti. U tom smislu mnogi ispitanici smatraju 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 svodi 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 pankera 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 koji su pre bili prepoznatljivi po mestu okupljanja i načinu na koji su se ponašali ili izgledali, nego po zastupanju neke čvrste pank ideologije koja po njenom mišljenju 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 jednog prilično stabilnog političkog i ekonomskog stanja, mladi u Beogradu nisu imali potrebu za tu vrstom potrage za socijalnom pravdom ili buntom, tako da se pank ogledao uglavnom samo u pojavnim oblicima odnosno kroz imidž koji su lokalni, beogradski pankeri o sebi stvarali. Osnovna specifičnost beogradskog pankera u odnosu na britanski pank 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 više 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 svojevrсну inverziranu sliku od originalnog pankera.

„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 poznanika iz tog vremena koji je bio iz bogatije porodice i koji je bio 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 na taj način odlazili u Englesku kada je tamo bio aktuelan pank i budući da su po godinama bili mlađi, nisu imali u velikoj meri izgrađen muzički ukus, prihvatili su tu novu „modu” i to sa sobom donosili u Beograd. Na taj način se autentičnost lokalnosti u smislu u kome ga Regev određuje, može uočiti i kroz primer upotrebe panka u lokalnoj sredini kao stvar prestiža u nekom smislu, što je potpuno suprotno od njegovih originalnih načela. Kao što je već pomenuto, i u Britaniji je takođe došlo u jednom momentu do svojevrstne komercijalizacije pank fenomena u smislu otvaranja butikata koji su po visokim cenama prodavali ono što je trebalo da predstavlja vizuelne oznake pankerskog identiteta (iscepane majice, kožne jakne itd.), ali se, prema mišljenju ispitanika, kod nas pank samo u tom obliku i javio, što se može tumačiti i kao posledica druge lokalnosti koju je beogradska sredina predstavljala u kontekstu panka. Takođe se tom prilikom ističe da su pankeri bili uglavnom mlađe generacije odnosno oni koji bi se mogli svrstati u prvu kategoriju ispitanika koji su imali između 15-18 godina.

„I onda su oni bili klinici, 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 *početna* godina jer su tada 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.



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

Vlada Divljan, član grupe *Idoli* smatra da su se oni međusobno razlikovali u svemu - izgledu, ideji, ponašanju.⁵⁴ 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 interesantne grupe koje su se gotovo istovremeno pojavile sa različitim muzičkim senzibilitetom (ali ipak i sličnim budući da im je zajedničko razlikovanje u odnosu na postojeću rokenrol scenu), a koje su bile isuviše nove da bi objavile 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 prevagu.⁵⁵ Analizom članaka iz *Džuboks-a*, 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

⁵⁴ Vlada Divljan, muzičar, *Sretno dijete* (2003)

⁵⁵ Srđan Gojković Gile, „Električni orgazam”, *Robna kuća*, „Novi talas”, 3. epizoda

trojka” te „beogradska alternativna trojka”. Prva grupa koja se pojavila na sceni bila je grupa *Šarlo akrobata*. Prema mišljenju rok kritičara Petra Janjatovića, ova grupa je bila karakteristična po „novom zvuku” koji je sa sobom donela. Taj zvuk je nastao kao mešavina britanske novotalasne scene, rege uticaja i dab efekata (Janjatović 2007, 220). 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”.⁵⁶ Njihov prvi (i jedini) samostalni album *Bistriji ili tuplji 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 se publika upoznala bio je *Električni orgazam*. Ovaj sastav je prvi među novotalasnom trojkom snimio svoj prvi album pod nazivom *Električni orgazam* 1981. godine (Janjatović 2007, 78). Specifičnost ove grupe u odnosu na druge dve je još i u tome što je jedina koja i danas funkcioniše. Pored vidljivog britanskog uticaja, njihova karakteristika je bio i pevač koji je bio „spektakularan na sceni”.⁵⁷ 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 pod nazivom *Odbrana i poslednji dani*. Grupa je svoj drugi album izdala 1983. godine pod nazivom *Čokolada*. 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 taj koji je 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 novina.⁵⁸ Rok kritičar Petar

⁵⁶ Petar Popović, novinar, *Robna kuća*, „Novi talas”, 3. epizoda

⁵⁷ Uroš Đurić, slikar, *Robna kuća*, „Novi talas”, 1. epizoda

⁵⁸ Srđan Šaper, „VIS Idoli”, *Robna kuća*, „Novi talas”, 2. epizoda

Janjatović smatra da su *Idoli* „najinteligentnija grupa koju je Beograd ikad imao”, te smatra da su jedan od „najznačajnijih bendova na ovim prostorima”⁵⁹.

Bitan događaj u lokalnom kontekstu koji je označi dolazak prvih novotalasnih grupa jeste veliki koncert u organizaciji Studentskog kulturnog centra koji je održan juna 1980. godine u okviru *Spoljnog programa* i koji je trajao tri dana. U okviru 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 predstavile grupe kao što su *Šarlo akrobata*, *Butik*, *Električni orgazam*, *Hipnotisano pile*, *Sporodna stanica*, *Pečurka* i druge. Međutim, kao zapažene se ističu prve tri pomenute grupe.

Prvo što se može evidentirati u moru članaka o novom talasu jeste britanski uticaj na domaću scenu (npr. postojanje rubrike *Pisma iz Londona* u časopisu *Džuboks*), što ne znači da i američka novotalasna scena nije praćena, 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 i formirali. Ovi uticaji se mogu 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 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.”⁶⁰ Time se želi naglasiti i mesto Jugoslavije na svetskoj kulturnoj mapi onoga vremena. Samim tim što se u proteklom periodu, za klasični rokenrol vezuje period velikog kašnjenja u odnosu na svet, tako se novi talas odlikuje time što je država tada nikad više bile u toku sa zbivanjima odnosno nije mnogo vremenski kaskala za zapadnim zemljama, a što se može objasniti intenzivnijim medijskim razvojem kroz porast broja štampe koja se bavila popularnom kulturom ne na nivou površnih informacija već kao fenomenom (*Polet*, *Džuboks*), zatim radio i televizijskog programa kroz emisije koje su pratile svetske aktuelnosti i sl., ali o tome će više reči biti u narednom poglavlju. 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*

⁵⁹ Petar Janjatović, muzički kritičar, *Robna kuća*, „Novi talas”, 2. epizoda

⁶⁰ Dušan Kojić Kojca, muzičar, *Robna kuća*, „Novi talas”, 1. epizoda

orgazma najčešće povezivala sa muzikom američke grupe *Talking Heads* (Džuboks, 4. jul 1980, 14). Ono što se vezuje za *Električni orgazam* jeste da je to bila jedna britanska priča⁶¹ čime se želi naglasiti britanski uticaji koje je grupa preko svog frontmena usvajala. Navedene komparacije predstavljaju svojevrsno pozicioniranje i identifikaciju tada novih lokalnih bendova. Budući da su bile nepoznate, trebalo ih je na neki način prezentovati odnosno okarakterisati njihov muzički izraz. S obzirom na činjenicu da su ove strane grupe među lokalnom publikom već imale određeno značenje, asocijacija na ta značenja je bio način da se u tome počne. Zajedničko značenje svih ovih grupa bio je – *novi talas*.

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

„Ukoliko hoćeš odrednice to ti je bio prvi i drugi talas u nju vejvu. 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 izdanja 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 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 u nekom smislu mogao objasniti pored muzičkih strujanja, tako i svojevrsnim lokalnim prilikama koje su generacijski uslovljene. Jedna od takvih karakteristika jeste i sistem uvođenja obaveznog služenja vojnog roka posle srednje škole početkom osamdesetih godina, što je samim tim zahvatilo „drugi talas” beogradskih novotalasnih bendova, što je, prema mišljenju nekolicine ispitanika, u velikoj meri odredilo njihov dalji put. Naime, boravak u vojsci, koji je u to vreme podrazumevao odsustvo od oko jedne godine, uticao 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

⁶¹ Petar Janjatović, muzički kritičar, *Robna kuća*, „Novi talas”, 1. epizoda

su tek pozavršavali srednje škole, a onda su stupanjem u vojsku i povratkom kući nakon godinu dana zapravo na neki način raskinuli sa dotadašnjim načinom života. Samim tim to se poklapa sa periodom upisa na fakultete, stupanja u brak, zasnivanja 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 očekivanje „da se čovek uozbilji” i tada 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. Od društvenih događaja koji su označili svojevrsni početak novog talasa u okviru beogradske scene, kao i u slučaju pank, bio je smešten 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, počinju 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 veju, 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 vejva....sve govorim o eks YU prostorima”

„Taj nukleus zapravo toga što bismo smatrali beogradskom scenom su *Električni orgazam*, *Šarlo akrobata* i *Idoli*. I sad, najjednom 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*”

„Šarlova 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”.

Teme

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

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 svakodnevice, 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.

Društvena kritika

Ono što je u iskazima ispitanika označeno kao društvena kritika kroz sadržaje i tematske opredeljenosti novotalasnih muzičara, odnosi se najpre na kritiku malograđanske svesti, sa motivima koji potpadaju pod različite segmente 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 idolopoklonstva 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 kritika društvenog sistema u okviru koga su mladi u to vreme u Jugoslaviji živeli se nije odnosio na rušenje tog 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 opet 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 suptilnija, 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 aspektka 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 osvešćivanja 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 na 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 pankaa 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 pankaa u lokalnu sredinu, pri čemu se prenebregavalo postojanje sve lošije političke i ekonomske situacije u tadašnjoj Jugoslaviji, 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 socijalna konotacija u Srbiji, u srpskom novom talasu”.

Prikaz svakodnevice

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 se sa novim talasom u rokenrolu zapravo počele obrađivati ono što bi se moglo nazvati „gradskim temama” (Kremer 1983, 8). Budući da je 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 probleme, mogućnosti, nemogućnosti, i sam stepen distanciranosti mladih od svega toga. Nije bilo u toj 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 njima 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.⁶² 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 Beogradu – Zlatnom papagaju⁶³. Petar Janjatović, rok kritičar, smatra da se „duh Beograda” na prelazu između 1979. i 1980. godine najbolje izražen kroz rad grupe *Idoli*⁶⁴. 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”.

⁶² Srđan Gojković Gile, „Električni orgazam”, *Rok dezerteri* (1990)

⁶³ Srđan Gojković Gile, „Električni orgazam”, *Rok dezerteri* (1990)

⁶⁴ Petar Janjatović, muzički kritičar, *Robna kuća*, „Novi talas”, 2. epizoda

4.3 c) Recepcija panku 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 uzei 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 rajsfešlusima 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 perifernim delovima grada ljudi te ne osporavaju toliko, ti si im ipak neki komšija, a u centru grada možeš da sretniš razne silose koji su u fazonu ti mu smetaš, vizuelno ga nervira, ti ga izbacuješ iz takta što si drugačiji toliko”.

U medijima takođe određeni nisu blagonaklono gledali na pojavu i širenje pank kulture u beogradskoj sredini. Početkom 1980. godine, u *Džuboksu* je vođena višemesečna 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”.⁶⁵ 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 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 kulture, a sećaju se i informativnih razgovora na koje su i sami bili pozivani. Teme tih razgovora su se obično 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 neostvoreni

⁶⁵ „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.

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 svirku nam otkazu zato što je komisija neka rekla *Bezobrazno zeleno*, Zetra⁶⁶ 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 SUBNOR (Savez udruženja boraca Narodnooslobodilačkog rata) 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

⁶⁶ 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** transverzala 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 tada.

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. Ono što je zapravo bio zadatak članova ove komisije jeste da prepoznaju ono što je kič i šund od ponuđenog materijala koje je snimljeno i koje treba da bude objavljeno i da onda odrede šta bi moglo da se podvede pod umetnost, a šta ne. Ono što je označavano šundom zapravo je dodatno oporezivano što je za posledicu imalo objavljivanje te ploče po višoj ceni, što je predstavljalo dodatni teret grupama koje je trebalo da se probijaju i pridobijaju publiku, a publika je bila prinuđena da takva izdanja kupuje po višoj ceni.

„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 anallizu 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 određenim 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 popularnost. 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 *Bijelo 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 ujerno 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 preslušao 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 vejev 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 vejev 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 vejev. 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-društenog i nekog kontrakulturnog, 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* („Obrana 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 ukazivanje 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. Stadioni, 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 muzike⁶⁷ pod uticajem rokenrola. To se 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

⁶⁷ V. npr. Stojanović 1988.

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 andergraund 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*, neviden projekat, sva obučena u srebro, to je taj neki proboj koji je neverovatno bio, priličan raskid sa tradicionalnim što je bilo do tada. Pa Dragana Mirković, Lepa Brena pa 'čaćanski 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 sisteme 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 muziko, 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*. Iako ni ova vrsta muzike nije naročito visoko vrednovana u identifikacijskom smislu, ipak nije u tolikoj meri negativno predstavljena.

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

Diskografske kuće

PGP-RTB (Produkcija gramofonskih ploča Radio Televizije Beograd) osnovana je tokom pedesetih godina dvadesetog veka. Iz iskaza ispitanika, moguće je uočiti da je u kontekstu novog talasa politika ove kuće negativno konotirana, a što je vidljivo iz

odrednica koje se koriste za označavanje njene nesaradnje sa bendovima beogradske novotalasne scene („konzervativna”, „užasna kuća”, „seljačka” i sl.). Konzervativnost se ogledala najpre u nezainteresovanosti za takvu vrstu izdanja, ali i u strogoj politici koju je kuća vodila, a koja je nalagala i određene elemente kontrole. Srđan Gojković Gile, pevač grupe *Električni orgazam* je u jednom intervjuu pomenuo kako su oni kao grupa imali problem da izdaju album za ovu kuću zbog provokativnog imena. Takođe im je u više navrata upućivan zahtev za preimenovanjem pojedinih pesama što je za njih u tom trenutku bilo neprihvatljivo (Kostelnik 2004, 286).

„RTB je radio Tozovca i to je bilo to. Ne PGP je užasna, užasna kuća, išli smo mi onda jednom kod njih da razgovaramo, neki komunisti u odelima, zadrži, 'šta je bre ovo', 'ne znam, videćemo', kao da sam ušao u stanicu SUP-a, ko da pričam sa čaletom ortaka koji je zeznut, čovek nema veze sa muzikom”.

„PGP je bio seljački u to vreme, on je živeo ne radeći ništa, od *ABBA*-e i 'Saturday Night Fever' koji su se prodavali u desetinama, stotinama hiljada, to što se tiče popularne i njima je to bilo sasvim dovoljno da ne moraju ništa drugo da rade na tom planu. A zapravo je PGP činila ta narodnjačka scena koja je donosila.....Lepa Brena, ona proda 700-800 hiljada primeraka, ko će da se bavi nekim problematičnim klincima sa kojima uvek ima neki problem, kao prvo neusvirani su, ne znaju kako to tehnički treba sve da urade, onda su nadrkani, onda oni kažu da baš tako žele, a ne drugačije, svađati se stalno s njima, oko čega”.

„To je sad ta paradoksalija da beogradske bendove gura Jugoton, mislim potpuno.....a da *PGP RTB* uopšte ne ferma celu tu scenu.”

Jugoton

Zagrebačka diskografska kuća *Jugoton* predstavlja najstarijeg izdavača u tadašnjoj Jugoslaviji. Osnovana je 1947. godine, a tokom osamdesetih godina je postala simbol novotalasnog zvuka zahvaljujući tadašnjem uredniku Siniši Škarici, koji je pokazivao naklonjenost prema tendencijama mladih muzičara te im u tom smislu omogućavao da objavljuju svoje albume. U iskazima svih ispitanika, kao što je pomenuto, *Jugoton* predstavlja otelotvorenje jugoslovenskog, pa i beogradskog novog talasa i samim tim je pozitivno konotiran kao savremenija i otvorenija od beogradskog *PGP*-a.

„Pošto je Beograd bio u tom establišment maniru gluplji i zatvoreniji nego Zagreb i Ljubljana, ti su bendovi svoje rane albume morale ne da objave za *PGP*, što je bilo potpuno prirodno, nego su

morali da idu u Zagreb zato što je tamo radio Škarica kao muzički urednik koji je imao afinitet i prepoznavao je da tu postoji potencijal”.

„*Jugoton* je bio mnogo, mnogo otvoreniji, imao modernije namere sa svojom produkcijom i više se otvorio prema tome novom”.

„*Jugoton* je tada objavljivao gomilu ploča, sve licencne i sve vrlo brzo, tako da je moglo da se nabavi čak i bez tog kanala iz Engleske koji je funkcionisao dobro. Tad je bilo važno za koga ćeš da potpišeš, a *Jugoton* je bio svežiji i onda je bilo takmičenje ko će za koga da potpiše”.

Međutim, situacija sa postojećim izdavačima i pored otvorenosti jedne od dve najveće kuće u tom pogledu, nije bila povoljna za razvoj novih muzičkih tendencija prema viđenju brojnih ispitanika. Kao glavni razlog za takvo stanje istican je nedostatak manjih, nezavisnih izdavača koji su u Zagrebu u nekom manjem broju i postojali, ali u Beogradu takva zamisao nije uspela da se ostvari. U tom smislu se diskografska industrija takođe može posmatrati kao bitan element određenja lokalnosti u pogledu muzike koja se percipira kao lokalna, gradska ili, pak, regionalna (Cohen 1997, 117). Na osnovu uvida u to koji su izvođači u većoj meri zastupljeni od strane velikih lokalnih izdavača, moguće je zaključiti koji je to zvuk koji se u tom smislu preferira. Ukoliko se uzme perspektiva beogradskog *PGP RTB*-a početkom osamdesetih godina, novi talas u tom smislu ni u jednom trenutku nije bio prepoznat kao autentični gradski zvuk, budući da muzičari nisu naišli na podršku iz te kuće. Ipak, to ne umanjuje značaj novog talasa kao muzičkog i kulturnog fenomena u beogradskom kontekstu, budući da evidentno predstavlja vrlo važan činilac u životima mnogih mladih Beograđana tog vremena, ali podseća na sazvučje koje je u tom trenutku postojalo na lokalnoj muzičkoj sceni.

V NOVOTALASNI BEOGRAD - kreiranje kulturne predstave grada

Međuodnos 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 shvaćenoj u najužem smislu, odnosno o kreiranju i označavanju novotalasnog prostora unutar samog grada. Potom, identitet Beograda, kao novotalasnog mesta, 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 podeljenost 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 doživljava pojedinih gradskih delova. Međutim, ono što je posebno naglašeno i kao karakteristično za taj period, to je pomeranje te 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 izgradnja 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).

5.1 Novotalasna topografija Beograda

Poimanje određenog mesta predstavlja proces konstruisanja i rekonstruisanja značenja koja se tom prilikom u njega 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 konstruisanja 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.

5.1 a) Mapiranje gradskih tačaka

Novotalasni gradski prostor

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 ovom pogledu, 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 kome 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, ali i kod nekih isitcanje nižeg ekonomskog statusa, koji je oličen i u tom u kom delu grada su stanovali. Dakle, osećaj lokalnosti i deljenog lokalnog identiteta u slučaju muzike se ostvaruje i time što se ukazuje vrlo česti i kao primer navodi deo grada u kome muzičar stanuje, što kao primetnu 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 način 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 jednu 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”.⁶⁸

„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 nevidena 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 autobusima 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”.

Važan momenat predstavlja i percepcija lokalnih muzičara kao sebi ravnih, kao svojih komšija, kao ljudi sa kojima se mlad čovek u to vreme 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

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

vraćali noćnim autobusom kući, a što dalje implicira da nisu bili stanovnici užeg centra grada. Povezivanje određenog dela grada sa pripadnošću određenim 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 „periferiji” 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 urast muzičara koji su u to vreme bili „jako mladi”. Međutim, i ti koji su percipirani kao imućniji nisu to bili u velikoj meri. U tome da su

⁶⁸ Petar Janjatović, rok kritičar, *Robna kuća - Novi talas u SFRJ*, 1. epizoda

„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. Moguće je tu vezu posmatrati kroz odnos da se neko doživljava kao „pravim Beograđaninom” odnosno onim koji je tu rođen, ali u kome su rođeni i njegovi roditelji (što je pokazatelj određenog kontinuiteta što predstavlja onaj fiksni deo identiteta mesta o kome govore Konel i Gibson (Connell i Gibson 2004, 9), samim tim i bend je „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 određenu 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 priučeni 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, Miljakovac

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 fenomen 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 odnosno prostorni gradski raspored se „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 je 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 kafići, 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 svojevrsnu „perifernu tačku”. Jedan od razloga za to jeste i „zakasnelost” u informacijama i primanju uticaja, koji su u prvom redu bili karakteristični za uži centar grada. Tako jedan od ispitanika se priseća momenta kada se on počeo zanimati za novi talas, dok je u to vreme Novi Beograd u tom smislu bio „neinformisan” odnosno ti novi uticaji nisu dopirali dotle, tako da za njega priča o novom talasu nosi u sebi i određenu

topografsku podvojenost u tom pogledu. 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 dospao 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 „starosedeocima”, 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, ne bi to 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 podrazumeva 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 pankerima”. 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 Osma, 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, pomenuo sam, gimnazije potez od Dorćola do Zvezdare. Zaista i masa bendova nastaje to Peta, Osmi, Četnaesta 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*⁶⁹ na piće, u *Klub književnika*, ovako sve klinci ono kao odemo, niko ti ništa nije branio, pošto nije bilo kafića. *Šuma*⁷⁰ 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, 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.

⁶⁹ Klub kulturno-prosvetne zajednice Beograd, nalazi se na Obilićevom vencu, u centru grada.

⁷⁰ Restoran *Šumatovac*, nalazi se u Makedonskoj ulici u centru grada.

„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 na neki način 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 ilegalni delujući”.

„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 značenjskih 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 najčešće 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. godine u čast Dana studenata Beograda.⁷¹ 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 intervjua, frontmen grupe *Električni orgazam* ovaj kulturni centar označava „kolekvom kulture”, zahvaljujući kojoj su se svi, tada zainteresovani za muziku, umetnost ili ono što bi se moglo označiti „alternativnom scenom”, na neki način obrazovali.⁷² 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

⁷¹ Istorijat SKC-a. Dostupno na: <http://www.skc.org.rs/o-centru.html>, 28. 1. 2012.

<http://www.skc.co.rs/o-centru/27-naslovnica/851-istorijat-skc-a.html>, 15.10.2011.

⁷² Srđan Gojković Gile, „Električni orgazam”, *Robna kuća*, „Novi talas”, 3. epizoda

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 otškrinete 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 klinici 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”.

Jedan od osnovnih funkcija *Spoljnjeg 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 koji 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”.⁷³

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 izvorishtëm novog talasa i centrom svega inovativnog što se u tim prostorijama dešavalo, a što se nije ticalo samo muzike, već je jedna



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

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 Beogradu⁷⁴. Prvi 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

⁷³ 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.

⁷⁴ Nebojša Pajkić, dramaturg i filmski kritičar, *Rok dezerteri* (1990)

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 upoznivali 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, osmišljavani 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 izvodiš to dolaženje na probe, i odlaženja sa proba a da ne sretneš 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 Točka⁷⁵, 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”.

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 sociokulturnu dimenziju. Tu se dolazilo i radi druženja, čestim posećivanjem se širio krug poznanika i

⁷⁵ 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 protagnosti novog talasa formiraju svoj specifičan identitet.

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 pankaa 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*⁷⁶ je 1970ih bio ključno mesto. On je već 1980. nestao, više nije postojao. Moram da kažem, s tim 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”.

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.

⁷⁶ *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 gradskoj 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-ruinirano-tasa>, 20.1.2012.

„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 koncerti 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”.⁷⁷ 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).

„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”.

⁷⁷ Uroš Đurić, slikar, *Robna kuća*, „Novi talas”, 2. epizoda

„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 pozorište.⁷⁸ 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 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 smislu značila. Mnogi

⁷⁸ „Istorijat”, *Dadov – omladinsko pozorište*. Dostupno na: <http://dadov.rs/dadov/istorijat/>, 15. 12. 2011.

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 (Lukić 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 poređenju, 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....mislim 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 gledanja. 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 Koja⁷⁹ 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 fika 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”.

⁷⁹ Misli se na basistu grupe *Šarlo akrobata*, a potom osnivača grupe *Disciplina Kičme* Dušana Kojića - Kaju.

„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 određenje 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 zapošljam 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”.

Ostala mesta

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, sedela u *Pevcu*⁸⁰ 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*⁸¹ 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

⁸⁰ „Pevac” je nekadašnji restoran, a danas kafić „Crveni petao”, koji se nalazi u samom centru grada, u blizini Knez Mihailove ulice.

⁸¹ „Znak pitanja” je jedna od najstarijih kafana u Beogradu. Nalazi se u centru grada, preko puta Saborne crkve.

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”.

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 Kalemegdanu⁸². 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”.

5.1 b) Novi talas kao prostor društvene inerakcije

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 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 stavljanje mreže kontakata usled razmene ploča, potom i kasete. Ploče su se pozajmljivale, razmenjivale, kupovale u zemlji ili u inostranstvu.

⁸² „Rockoteka i Romoteka”, *Leksikon YU Mitologije*, 2010, 344



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

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, Dadova, 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 razvijenosti 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 devojke 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 nivou⁸³, postojali su i festivali od kojih ispitanici najviše ističu Omladinski festival u Subotici, kao i festival koji se naizmenično održavao u Beogradu i Zagrebu, a koji je predstavljao svojevrsnu „razmenu” novotalasnih bendova između ova dva grada. Festival pod nazivom „Omladina”⁸⁴ 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*.⁸⁵

„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”.

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.

⁸³ O rokenrolu kao svojevrsnoj formi spektakla emancipacije na prostorima SFRJ v. Lukić Krstanović 2010.

⁸⁴ U početku je pun naziv festivala glasio Festival mladih kompozitora i izvođača „Omladina”.

⁸⁵ Festival „Omladina” 1980. Dostupno na:

<http://www.festivalomladina.com/2011/10/29/festival-omladina-1980/>, 21.1.2012.

„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 isplativnosti 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 pankas 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 dovodili 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 žurke⁸⁶. S 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

⁸⁶ Opisi žurki dobijeni na osnovu ispitaničkih svedočanstava u velikoj meri se razlikuju od implicitnog etnološkog opisa žureva u Seferović 1984, no to neće biti dalje elaborirano usled fokusiranosti na onaj deo građe koji je u skladu sa temom rada.

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”



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

Jedno od vrlo važnih događaja 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 Stranglers*”, „*Joe Jackson*”, „*Gang of four*”, „*Public Image Ltd*”, „*Magazine*”⁸⁷ Prezentacija najnovijeg materijala ovih i drugih aktuelnih sastava podrazumevala je slušanje muzike (čitave ploče), kao i propratno

⁸⁷ Arhiva SKC. Dostupno na:

<http://www.arhivaskc.org.rs/hronografije-programa/spoljni-program/284-1980.html>, 27.1.2012.

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 mislim 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 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 pustiš, 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”.

5.1 c) Novi talas kao medijski prostor

Studio B

Medijski prostor novog talasa kada je u pitanju radio program svodio se na beogradsku stanicu *Studio B*. U kontekstu tadašnjeg protoka informacija, izbor je bio sveden na radio, televiziju i štampu, s tim što je to, pak, bilo svedeno na nekoliko stanica koje su u to vreme postojale. Samim tim uloga medija u formiranju određenih preferencija u muzičkom pogledu je značajna i predstavljala je takođe jedan od elemenata na osnovu kojih se formirala urbana svest i novotalasni kulturni identitet. Budući da je muzika predstavljala važan činilac u svakodnevnom životu, te da je ona vrlo pažljivo promišljena i slušana, informisanost je bila visoka uprkos slabijem protoku informacija usled želje za što više saznanja kada je reč o najnovijim muzičkim tokovima koji bi se potom pričavali među prijateljima. Samim tim, radio *Studio B* u predstavama ispitanika nosi pečat „prave beogradske televizije”, što se prevashodno odnosi na urbanu svest koji je sa takvom programskom orijentacijom u to vreme imala. Pored ove radio stanice, postojala je i stanica *Radio Beograd 202*, popularno nazvana „dvestadvojka”. Međutim, ova stanica je u većini slučajeva konotirana u negativnom smislu, kao „konzervativnija”, te „muzički zaostaliya”, što je samim tim značilo i manje slušana od strane onih koji su bili naklonjeniji alternativnijem zvuku. Sa većom tehnološkom opremljenošću, odnosno sa prelaskom na kasete i kasetofone, postalo je moguće i snimati pesme sa radija, kako bi se te pesme potom mogle slušati iznova. Tri emisije koje su, prema mišljenju svih ispitanika, oblikovale muzički zvuk Beograda u to vreme jesu „Vibracije”, „Parada albuma” kao i „Diskomer”. Sve tri emisije uređivao je i vodio Slobodan Konjović koji je u tom smislu percipiran kao „zaštitni znak” te radio stanice. Praćenjem ovih emisija, bilo je moguće „biti u toku” sa najnovijim muzičkim strujanjima na svetskoj sceni.

„Sloba Konjović je ima te muzičke emisije, putovao u London, donosio taj.....ali bukvalno, oni su imali kanale, to je sad smešno jer postoji internet pa ti skineš sve što postoji, ali tad. On je

recimo odmah kad su se pojavile u Londonu, on je imao i mi smo to mogli da čujemo. Znači on je odmah imao *Sex Pistols*, imao je.....ma sve, mislim da sad ne nabrajam bendove. Znači imao je potpuno na vreme i mi smo to slušali”.

„*Studio B*. Tad se išlo u vojsku posle četvrtog razreda gimnazije, i recimo ono, ja znam, *Studio B* se slušao samo u Beogradu, kao i sada, lokalna stanica i ja znam ja sam tad svaki dan slušao *Studio B* i sećam se kada sam otišao u vojsku, to je meni strašno falilo i onda znam kad sam došao posle tri meseca na odsustvo, onda odjednom sam upalio *Studio B* i ono kao tu sam, znaš oni glasovi, sve. Meni je to znak Beograda”.

„Da, da, da, čitaš *Džuboks*, slušaš *Diskomer* *Studio B* i to ti je bilo dovoljno. Bilo je još nešto, kao predstavljanje albuma ili tako nešto, kad dođe novi set ploča onda se to sluša u neko doba, pa ako čovek baš ima sreće onda snimi ceo album, ali više je to bilo sa ekipom iz kraja, pa je neko čuo nešto, pa je neko čuo nešto drugo. Kriterijum recimo za dobar radio aparat je bio, da može da uhvati *Studio B*, da ne hvata samo 202, pošto je na dvestadvojci, kao i sada što je, *Deep Purple*, i slični hitmeni. Bilo je recimo tzv. *Hit nedelje*, ja ne znam da li to i dalje ima, to je retardirana stvar, klinci vrište i biraju između tri pesme od pre 30 godina. Bilo je katastrofa, u poređenju sa svežim novim zvukom koji je dolazio sa strane”.

„*Dvestadvojka* je konzervativnija, ona ima 'Hit Nedelje', gde naravno, hit nedelje, biju se Barbara Strejsend i *Deep Purple*.” *Dvestadvojka* je imala 'Dragstor' gde su mladi slušaoci imali prilike da preslušaju....recimo 'Sto veličanstvenih' je gde sam ja prvi put čuo neke stvari koje su bile 1970ih ili druga polovina 1970ih za koje sam bio relativno mali tada”.

Ukoliko se sagleda malo šira medijska slika, odnosno neveliki izbor kanala kojima bi slušaoci i gledaoci dolazili do informacija, opredeljenje među postojećim radio stanicama je uticalo na formiranje specifične muzičke kulture u lokalnoj sredini. U sprezi sa časopisima, a kasnije i televizijom postepeno se formirao medijski novotalasni prostor, odnosno prostor koji će se kao takav percipirati od strane onih koji su bili opredeljeni za tu vrstu kulturnog identiteta. Ispitanici su redovno pratili pomenute emisije, te iz njih „učili šta je trend”.

„Ja sam prvu pank pesmu u životu čuo i to je bio “White Riot” od *Clash* u njegovoj emisiji. Tad smo samo čitali da tako nešto postoji”.

„Ja sam snimala *Diskomere* da bih mogla da preslušavam iznova. Od njega učim šta je trend”.

„Pazi ja sam slušao tu muziku od kad se pojavila, stvarno zahvaljujući *Studiju B*. Na *Studio B* ti je bio Sloba Konjović muzički urednik, koji je i sad muzički urednik. Preko njegovih emisija kao što su *Vibracije*, *Parada albuma* i *Diskomer* ti si mogao to da slušaš”.

Rokenroler

Ukoliko se Studentski kulturni centar posmatra kao izvorište „novog talasa” u Beogradu, Studio B kao njegov „rasadnik”, onda bi njegova prva vizuelna manifestacija bila povezana sa emisijom *Rokenroler III* na Radio-televiziji Beograd. Smatra se da su „novi duh u jugoslovenski etar” tada doneli studenti Fakulteta dramskih umetnosti (FDU) Branimir Dimitrijević i Boris Miljković.⁸⁸ Taj „novi duh” ili „nova estetika” se ogledala u svedenoj varijanti koja je najpre vidljiva u spotovima ključnih beogradskih novotalasnih grupa (prazan studio, bela pozadina, samo muzičari u kadru). Ova emisija je zapravo bila zamišljena kao polučasovni novogodišnji muzički program⁸⁹ što bi već trebalo da ukazuje na prepoznat značaj ovog fenomena budući da se emisija posvećena „novom talasu” pojavila kao deo zvaničnog programa beogradske televizije. Zahvaljujući *Rokenroleru*, *Idoli* su dobili dva „spota” (pesme *Maljčiki* i *Jedina, malena*), *Šarlo* jedan spot (za pesmu *Niko kao ja*), kao i *Električni orgazam* (za pesmu *Krokodili*). Budući da je spojio sve tri grupe koje su činile „jezgro” beogradskog „novog talasa”, *Rokenroler* se smatra klicom *Paket aranžmana* koji će uslediti. Tako Petar Janjatović smatra da je novi talas na televiziji prepoznat upravo zahvaljujući tvorcima ove emisije.⁹⁰

„Dogodilo se, međutim, jedno šire interesovanje za to jer je većina pesama sa 'Paket aranžmana' upakovana u nešto što se zvalo *ruski umetnički eksperiment Bucka i Tucka*, Boris Miljković i Branimir Dimitrijević. To je neka art varijanta i zato je to tolerisano. Pojavilo se kao emisija na televiziji i u tom trenutku to je predstavljalo nešto sasvim novo”.

„Fotograf Dragan Papić i *Idoli* družili su se sa dva reditelja čija je vizuelna estetika napravila pomak u eksjugoslovenskoj kulturi osamdesetih. Boris Miljković i Branimir Dimitrijević Tucko su osmislili prvu značajnu muzičku TV emisiju tih godina – 'Rokenroler'.

Veliki uticaj koji je emisija poput ove izvršila na tadašnje generacije, temelji se najpre na vizuelizaciji novotalasne beogradske scene, što je usko povezano sa daljom popularizacijom ovog fenomena u smislu upoznatosti šireg broja ljudi sa njime. Ukoliko se uzme u obzir da je u tom periodu televizija predstavljala dva televizijska kanala, a istovremeno i vrlo praćen medij, jasno je da je pojavljivanje na televiziji značilo i znatno veću prepoznatljivost od strane većeg dela gledalaca i to u kratkom vremenskom periodu.

⁸⁸ *Robna kuća*, „Novi talas”, 3. epizoda

⁸⁹ Emisija je emitovana 31.12.1980. godine na drugom programu RTB.

⁹⁰ Petar Janjatović, muzički kritičar, *Robna kuća*, „Novi talas”, 3. epizoda

Pored emisije *Rokenroler*, ispitanici su isticali i značaj emisija kao što su *Petkom u 22* i *Hit meseca*. *Hit meseca* je bila emisija koja je zahvatala širi segment popularne muzike, odnosno predstavljala je numere u vidu top liste najpopularnijih izvođača sa domaće scene. *Petkom u 22* je bila emisija koja se emitovala petkom uveče na Televiziji Beograd, a u okviru nje su bila predstavljena aktuelna dešavanja na polju kulture, ali su se prikazivali i muzički spotovi, kako domaćih, tako i stranih grupa što je imalo daleko veći uticaj na ljubitelje novog talasa. Samim tim što nisu bili česti koncerti stranih grupa u Beogradu, nisu postojali video spotovi, muzika se isključivo slušala, a sa izgledom svojih muzičkih idola, slušaoci su se mogli uputiti jedino kroz poneku fotografiju koja bi se našla u časopisu. Usled toga muzički idoli su predstavljali svojevrsne „okamenjene zvučne slike”. Sa pojavom video spota, ta zvučna slika je dobila jednu sasvim novu spoznajnu dimenziju jer je sada postalo moguće videti kako ti ljudi izgledaju, kako se ponašaju, kako se kreću. Neki ispitanici upravo u tome na neki način vide i kreativni podsticaj koji su mladi muzičari u to vreme imali, u pogledu stvaranja autorskih dela, autentičnog pečata u muzici, ali u pojavnom smislu, u stvaranju imidža određene grupe.

„Bila je emisija *Petkom u 22* gde se puštaju spotovi, otprilike jedan do dva spota po emisiji jer za toliko ima vremena. Ja sam tu recimo prvi put video *Siouxsie and the Banshees*”.

„Medijski nije nebitan trenutak da pričamo o jednom televizijskom kanalu koga gleda 20 miliona ljudi. To je dosta bitno jer ti sad možeš da imaš 10 emisija sa nekim bendovima, ali to ništa ne znači u tom moru. Znači jedan kanal koji gleda 20 miliona ljudi i u jednom terminu, taj je bitan trenutak, *Petkom u 22*, ja mislim da se ta emisija zvala *Rokenroler*, gde su ti spotovi sa belom pozadinom, to su ovi Boris Miljković i to. Oni dolaze na tu poziciju, iz te su priče, poznaju ljude, guraju to i to odjednom je na televiziji. Sećam se i emisije *Beogradska hronika*, koju gleda cela zemlja, u 5 popodne, *Haustor* pozvani, u Beogradu su i onda oni uživo sviraju 'Moja prva ljubav'. To je sve bilo toliko novo nešto, toliko drugačije, na televiziji, neki ljudi drugačije obučeni. Tu je i imidž dosta bitan”.

„Znaš šta je bilo interesantno? Bar govorim o ovima koji su svirali. Mi nismo mogli da vidimo kako ti ljudi izgledaju, kako se kreću na bini. Ti danas imajući MTV, Internet, Youtube, ti si recimo mlad muzičar, pazi rokenrol je više stav nego muzika. Možda čak više slika nego ton. Ako ti sad si mlad muzičar i vidiš neku statičnu sliku u *Džuboksu* nekog benda *Clash*, ali ti ne znaš kako izgleda, uslovno da kažem, ta njihova koreografija ponašanja na bini, kakva je to pojava, kakav je to stav. Ti vidiš frejmovanu sliku sa možda nekim detaljčićem, ali čak mislim da je i to ludilo donelo neki izvorni kvalitet ovoj sceni”.

Džuboks

Časopis *Džuboks* predstavlja treću važnu tačku u okviru medijskog novotalasnog prostora. Razvoj 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 kao što su muzičke top liste, recenzije albuma, kritike koncerata, intervjue sa muzičarima, kako domaćim, tako i stranim i na taj način utiču na način na koji će čitaoci formirati neku svoju predstavu dobijenu na osnovu tog kolaža informacija. Praćenjem ovog, 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 vredna, 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 intervjue, recenziju ploče, guraju nešto. Mirko Ilić je radio naslovne strane i onaj Kordelj, oni su bili ta zagrebačka ekipa koja je bila još manja”.

5.2 Novi talas kao element urbanog identiteta Beograda

5.2 a) Regionalna identifikacija

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 talasa.⁹¹ 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 zakasnio, 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 durgadžiji, nastojim da utvrdim koji je to beogradski zvuk tj. lokalni identitet, koji ga odvaja od ostalih 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

⁹¹ 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 činilas 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).

ispitaničkim 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 „komunikacijskim kodom” sa kojim bi se mogli u potpunosti identifikovati (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*)⁹² 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 vejava ovde. Nju vejav 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”.

„*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

⁹² Iako se u nekim ispitaničkim iskazima grupe *Bijelo dugme* i *Zabranjeno pušenje* zajedno navode kao primeri sarajevske 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.

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 muzika 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 „poseljačenje” 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 loše 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, tako 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”, „s sofisticiraniji”, dok se beogradski u toj relaciji sagledava kao „tvrđi” i „alternativniji”, „opušteniji”, „divljiji”, „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 tvrđi 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 publika 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 Evripe 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 ispitanika predstavlja scenu za sebe, ali koja takođe 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 blisko 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 Regev opisuje, a o čemu će

više reči biti u narednom delu. Međutim, ovde se značenja i vrednosti koja su utisnuta u strane sastave, primenjuju na domaće kako bi se uspostavila 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”.

5.2 b) *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 progresa, 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 (zapadnog) 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”.⁹³ 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 „jakoј” 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*⁹⁴ 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”.⁹⁵ Dvostruka autentičnost se ogleda i u tome što se novi talas u domaćoj sredini kao uvezani fenomen zapravo percipirao i kao svojevrsni tok sa svetom pomoću koga je moglo bolje da se promatra sopstvena sredina u kojoj se živelo tada (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

⁹³ Dušan Kojić Koja, „Disciplina kičme”, *Robna kuća*, „Novi talas”, 1. epizoda

⁹⁴ *New Musical Express*

⁹⁵ Srđan Gojković Gile, „Električni orgazam”, *Robna kuća*, „Novi talas”, 1. epizoda

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 novotalasne 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*⁹⁶, 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).

⁹⁶ *Kazimirov Kazneni Korpus*

5.3 Novi talas i posle novog talasa

Na osnovu prezentovane analize jedan od prvih zaključaka koji se nameće jeste da novi talas u Beogradu nije bio dugog veka u smislu postojanja značajnih muzičkih grupa koje bi tome pripadale. Međutim, moglo bi se isto tako reći da ovaj muzički oblik ni u vreme svoje najveće ekspanzije nije bio dominantan zvuk u Beogradu. Kao jedan od pokazatelja toga, može da posluži i nezainteresovanost državne diskografske kuće *PGP RTB* za objavljivanje albuma novotalasnih izvođača. Uprkos svemu tome, novi talas je za kratko vreme uspeo da formira predstavu Beograda kao grada u kome se „nešto desilo”, a koja i danas nastavlja da se konstruiše kroz brojne filmove i serije njemu posvećene, manifestacije u vidu proslave tridesetogodišnjice novog talasa (kroz tribine, izložbe, koncerte), remasterizovanih kompilacija.⁹⁷ Jedan od razloga usled kojih se novi talas percipira kao „zlatno muzičko doba”, jeste i decenija koja je usledila. Naime, devedesetih godina dolazi do rasparčavanja dojučerašnje zajedničke države SFRJ, naglo se prekidaju izgrađene spona između urbanih centara Beograda, Zagreba, Ljubljane i zvanična retorika prelazi od priče o zajedništvu, na pozivanje na nacionalne vrednosti, te uspostavljanje nacionalnih država⁹⁸. U kontekstu jugoslovenske scene, beogradski muzičari su bili „najglasniji” kada je reč o javnom iskazivanju otpora prema tadašnjoj nacionalistički obojenoj retorici. Kao rezultat novonastale situacije, ali i svega toga što je ona sa sobom donela u narednom periodu (koji i danas traje), u percepciji svih ispitanika devedesete godine predstavljaju simbol „mračne decenije”, svojevrsnu inverziju svega onoga što je činilo deljene kulturne vrednosti protagonista novog talasa. Samim tim, period osamdesetih godina počinje da se doživljava kao „poslednje vreme” kada se na ovim prostorima odvijao „normalni život”, te se u tom smislu tom razdoblju pridaje još veće značenje te to postaje jedna „svetlija decenija” u život grada. Uprkos tome što je na osnovu iznetih tvrdnji postalo očigledno da novi talas predstavlja važan lokalni fenomen, trebalo bi imati u vidu naknadnu konstruisanost u značenjskom smislu, što neki vide i kao mitologizaciju tog vremena. Basista *Šarla akrobate* na primer smatra da je novi talas

⁹⁷ Nekadašnji *Jugoton*, a danas diskografska kuća *Croatia Records*, 2007. godine izdala je remasterizovano izdanje u vidu seta sastavljenog od tri „kultna” albuma beogradske novotalasne scene koja predstavljaju „dragocjeno svjedočanstvo o afirmaciji ne samo beogradske, nego i novovalne rock scene cijele ex-Jugoslavije na početku 80ih” – „Paket aranžman”, prvi i jedini album sastava Šarlo akrobata – „Bistriji ili tuplji čovek biva kad”, kao i prvog albuma sastava Električni orgazam – „Električni orgazam”. Više o kompilaciji videti na: http://shop.crorec.hr/crorec.hr/vijest.php?OBJECT_ID=209997, 15. 1. 2012.

⁹⁸ Pri čemu su najviše beogradski muzičari iskazivali revolt tim povodom u javnosti.

zapravo medijska konstrukcija jer su se „neki novinari tu upleli prilično i onda su to kao krstili i kumovali tome” i ističe da je i tada (kao i sada) bio protiv takve klasifikacije.⁹⁹ Još jedna opaska u tom smislu dolazi od pevača grupe *Partibrejkers* koji ima utisak da kada se priča o osamdesetoj godini „kao da ljudi hoće da uzmu pare na toj godini” te da oni koji nisu bili deo toga, ali i neki koji jesu, žele od toga da naprave legendu.¹⁰⁰ Kroz radikalno različite doživljaje dve uzastopne decenije, odnosno života i društvenih prilika u okvirima istog grada, postaje očiglednije u kom pogledu je lokalnost neophodno posmatrati kao fluidnu kategoriju koja menja svoja oblića u skladu sa značenjima koja joj se pridaju. Pod time mislim pre svega na različite predstave i načina na koji ljudi doživljavaju kulturnu sredinu u kojoj žive (političke, ekonomske, društvene, kulturne prilike) i na taj način uspostavljaju i kreiraju odnos prema tome kroz neprestano poređenje sa prethodnim vremenom ili pak sa istim vremenom, ali drugim sredinama. To bi na neposredan način predstavljalo ilustraciju i potvrdu Merijamovog stanovišta koje pod muzikom podrazumeva najpre ljudsko ponašanje uslovljeno sociokulturnim prilikama (Merriam 1964, 14). Danas se na različite načine konstruiše „nekadašnji Beograd”¹⁰¹ u kontekstu muzike, ali i načina života i zabave, a kao referentni periodi u tom smislu se uzimaju u većem broju slučajeva osamdesete godine. Sa jedne strane period od trideset godina predstavlja dovoljnu, ali ne preteranu vremensku distancu, što osamdesete godine čini pogodnim periodom za „pogled unazad”.

Jedan od takvih „pogleda” se može pronaći i u Beogradskom letnjem festivalu (Belef), manifestaciji lokalnog karaktera koja je 2010. godina bila posvećena novom talasu. Trideset godina od postojanja novog talasa obeleženo je različitim manifestacijama (izložbe, predstave, projekcije filmova, tribine) među kojima su prednjačili koncerti grupa koje su na neki način povezane sa ovim talasom, bilo da su predstavnici nekadašnje ili tzv. Nove srpske scene¹⁰². Posvećivanje manifestacije od

⁹⁹ Dušan Kojić Koja, *Rok dezerteri* (1990)

¹⁰⁰ Zoran Kostić Cane, „Paribrejkers”, *Rok dezerteri* (1990)

¹⁰¹ Programsku koncepciju Doma omladine od skoro čini i organizovanje rokenrol matinea sa ciljem oživljavanja „rokenrol Beograda nekada”. Više o tome v. na „Beogradski rokenrol matine za omladince preko pedeset godina”, Dom omladine, 18. 12. 2011.

Dostupno na: <http://www.domomladine.org/koncerti/beogradski-rokenrol-matine-za-omladince-preko-pedeset-godina-2366/>, 22. 1. 2012.

¹⁰² Termin predstavlja pokušaj da se pod njim okupe (i kao takve dalje prezentuju publici) muzičke grupe koje su aktuelne na alternativnoj rok muzičkoj sceni Srbije, a koje su mahom još uvek neafirmisane, što u nekom smislu predstavlja asocijaciju na novotalasnu scenu osamdesetih godina. O kompilaciji *Jutro će promeniti sve* (PGP RTS, 2007) v. više. na internet stranici <http://www.popboks.com/jutro/index.php>, a s tim u vezi i rubriku *Scena* na <http://www.popboks.com/scena.php>, 20. 7. 2011.

lokalnog značaja novotalasnom fenomenu upućuje na zaključak da je novi talas nešto *značio* (u) ovom gradu, odnosno da je značenjem koje mu je pridato (kroz percepciju muzičara, kritičara, publike, ljubitelja i ne-ljubitelja) uticao na (muzički) identitet grada, ili kolokvijalnim jezikom rečeno - obeležio je jedno vreme u Beogradu. Obeležavanje pomenute tridesetogodišnjice ukazuje i na postojanje želje da se, makar kroz ta dvadeset i četiri belefska dana novotalasni beogradski „duh” u neku ruku oživi i da pruži impuls nekim novim „novim talasima”. Takva vrsta tendencije primetna je i kroz organizovanje izložbi¹⁰³ kojima se na različite načine sagledava period osamdesetih u Beogradu, kao i koncerata¹⁰⁴ na kojima nastupaju mahom mladi domaći sastavi (sa po nekim gostovanjem nekadašnjih novotalasnih „zvezda”), koji predstavljaju svoj materijal ili, pak, izvode numere koje predstavljaju svojevrsan omaž „kultnim” beogradskih sastavima. U tom pogledu, poslednjih godina sve je više nastojanja da se ovakav vid okupljanja, čiji je osnovni povod muzika, revitalizuje. Ilustracija toga se može pronaći u održavanju festivala „Pozdrav iz Beograda u Zagrebu” što predstavlja direktnu asocijaciju na istoimeni festival koji predstavlja simbol razvijenosti komunikacije između tadašnjih gradskih centara, poglavito Beograda i Zagreba.¹⁰⁵

Ispitanici na različit način sagledavaju pomenute pokušaje da se novi talas u javnosti prezentuje kao značajan gradski fenomen. Razmišljanja tim povodom se kreću od izrazitih negativnih konotacija („recikliranje”, „mitologizacija”, „industrija nostalgije”), do onih koji smatraju da je jedan od osnovnih razloga za to odgovarajuća vremenska distanca, odnosno definisanje lokalne prošlosti putem naglašavanja i odabiranja jubileja koji će se obeležavati.

„Jeste, zadnjih godina malo se....kako se ljudi uvek kače za okružene godišnjice i jubileje, pa kao to je 2011., 30 godina od nju vejva, ajde nešto da radimo, a pre pet godina 25 godina nju vejva, ajmo sad kao”.

¹⁰³ „Omaž novom talasu u SKC”, 12. 9. 2009. Dostupno na: <http://www.seecult.org/vest/omaz-novom-talasu-u-sk-c-u>. „Izložba fotografija o Novom talasu, Miladina Jeličića – Jele” (u okviru Belefa), jul 2010. Dostupno na: <http://www.belef.org/belef2010/vizuelniprogram/>. „Poslednja pobuna – 30 godina nju vejva i panku u Beogradu” (održana u galeriji *Magacin*), decembar 2007. i mart 2008., Dostupno na: <http://www.domomladine.org/izlozbe/5/>. „Poslednja mladost u Jugoslaviji 1977-1984” (održana u Muzeju istorije Jugoslavije), decembar/januar 2011/2012. godine. Dostupno na: http://www.mij.rs/Event_new.aspx?id_event=224, 20. 1. 2012.

¹⁰⁴ Koncertni program *Belefa* 2010. godine dostupan na: <http://www.belef.org/belef2010/koncerti/>, a festivala *Mikser* 2011. na <http://mikser.rs/mikser-festival/zones.php?selection=music>, 20, 1. 2012.

¹⁰⁵ „Festival 'Pozdrav iz Beograda' u Zagrebu”, *Blic Online*, 24.9.2010. Dostupno na: <http://www.blic.rs/Zabava/Vesti/208646/Festival-Pozdrav-iz-Beograda-u-Zagrebu>, 20. 1. 2012.

„To recikliranje mene ne interesuje, ali to je moj lični stav. Ja posmatram osamdesete kao deo moje priče, ne posvajam je, nego je doživljam i tumačim isključivo kroz ličnu vizuru, i nisam najsrećnija kada krene da se reciklira, da se naknadno neki ljudi tu pojavljuju kao referentni za neko vreme, koji su bili marginalci ili nisu bili deo te priče, pa su stekli naknadnu pamet ili saznanje o tome šta se tu dešavalo”.

„Ja imam utisak da se dosta tih bendova i uopšte ta vrsta nostalgije, kako da kažem, industrija nostalgije dosta zloupotrebljava kod nas, pogotovo u poslednje vreme”.

Negativno konotiranje aktuelnih interesovanja za novi talas se u najvećoj meri vezuju za konstruisanje jednog novog pogleda na novi talas, transformisanje značenja tog fenomena nekada u njegovo značenje sada. Upravo se iz nivelisanja perspektiva „nekad” i „sad” rađaju novi identifikacijski elementi na osnovu kojih je moguće uobličiti saznanje o određenom fenomenu. Međutim, usled specifične društvene klime koja je obeležila period od devedesetih godina, a koji je, opet, izrazito negativno percipiran, povećava se težnja za referisanjem na period koji je u tom smislu predstavljao pozitivan identitetski marker. Samim tim, referisanje na period iz prošlosti prilikom uspostavljanja određenog muzičkog identiteta grada, jednim delom predstavlja uobičajenu tendenciju ka isticanju kontinuiteta kao vrsti verifikacije odnosa između mesta i muzike. Međutim, to se od strane određenog broja ljudi može tumačiti i kao indikator lokalnog identiteta kome se pripisuje niža kulturna vrednost.

„Ja moram da kažem da je Beograd, ono što se danas percipira jedna strahovita energija tih ranih ploča. Meni je žao i strašno što se današnje generacije mojih studenata i mladih, i dalje referiraju na nešto što se dogodilo pre 30 godina. To samo govori o tome da se ništa približne snage nije pojavilo u međuvremenu”.

„Čini mi se u stvari da je to i neki zlatni period te nesrećne zemlje koja je nestala, jer ne samo i u muzici, nego i u književnosti i u slikarstvu, u umetnosti u širem smislu”.

„Mislim da su te devedesete sve promenile. Promenile su, pre svega, gradove. Devedesetih glavnu sociološku promenu imaš na gradovima. Gradovi su se, ajd da kažemo, poseljačili”.

„Poseljačenje” gradova se od strane ispitanika tumači pre svega kao kulturno siromašenje gradskog identiteta u pogledu kulturnog sadržaja, dešavanja, ali i interesovanja, mesta okupljanja i tome slično. Kada se uzme u obzir urbana dimenzija koju je novi talas u tom pogledu imao, kao označitelj onoga što se smatralo „urbanim

duhom” Beograda, dok se savremeni period posmatra kao svojevrsna de-urbanizacija, kada je reč o kulturnim vrednostima koje se tom pojmu pridaju, novi talas prerasta u pogodan simbol kojim bi se uspostavila neka vrsta sponse, te istakao takav doživljaj lokalnosti. Osiromašenje u post periodu utiče da bogatstvo društvenog života i kulturnih sadržaja tokom osamdesetih zadobija jednu veoma široku dimenziju, te da se od jednog oblika gradskog identiteta u tom periodu formira narativ koji prerasta u kulturni model putem koga se posmatra čitava decenija, ali i način da se i individualni identiteti nekih savremenika tog perioda redefinišu i iznova uspostave.

„Pa da, pa dobro, kao što se priča o bilo kom vremenu koje je prošlo, jednim delom iz nostalgije savremenika koji uporno stare, pa im je sopstvena mladost sve važnija i važnija, pa je onda podižu na nivo neke opšte vrednosti, drugim delom zato što to i jeste jedna mala svetska tačka, ne u domaćoj kulturi, ali svakako za neke domaće supkulture i za osećaj da postoje kulture koje smo mi sami stvarali bez sugestija institucija ili ljudi koji su bili u političkom položaju da donose odluke tog tipa, a možda i delom zato što možda jedno parče mlade generacije pomalo interesuje šta se to događalo ranije. Meni bude malo tragikomično recimo te sve inicijative poput pank muzeja, mislim ajde da vidimo koliko uopšte ima pank ploča objavljenih ovde, pa da vidimo ima li osnova za pank muzej, a pank muzej bez panku čemu to. On je zaista bio marginalna pojava ovde i to je činjenica života, tako da, ali je sasvim u redu da marginalne pojave jednog vremena postanu bitna kulturna komponenta drugog vremena”.

„E tako ti je, otprilike na tom nivou je i ovo sad što se dešava, ista ta priča. Svi su bili super, pogotovo sa pokojnicima, i uopšte sve je tada bilo fantastično. Mene više nervira ovaj jedan koji govori o tome, kao, kako je sve tad bilo super i zezanje, svuda je bilo super, i kreativnost i dobra zabava i sve ostalo. Mislim bilo je naravno dobre zabave i bilo je dobrih svirki, i bilo je svega i svačega, ali bilo je bre i užasno, groznih stvari gluposti, bilo je dosadno”.

Svaka priča o prošlim vremenima iz perspektive protagonista, zasniva se na sećanju, koje može biti u manjoj ili većoj meri očuvano, manje ili više potkrepljeno istoriografskim podacima, ali u svakom slučaju predstavlja prevashodno novi pogled na određeni fenomen usled naknadne perspektive iz koje se posmatra. Budući da je novi talas za ispitanike „period mladosti”, samim tim predstavlja povoljan teren za podsticanje pozitivnih vrednosnih konotacija. Toga su i sami ispitanici u velikom broju bili svesni te se eksplicitno tim povodom izjašnjavali.

„Uvek imam strašnu ogradu, ja sam tad bio mlad i da sam bio u koncentracionom logoru imao bih lepe uspomene”.

„Ja nemam.....moj lični stav prema tom vremenu nije sentimentaln u smislu 'e što je nama bilo ne znam šta, a ove nove generacije ništa', ne tako, ja mislim da svaka generacija treba da stvara neku svoju istoriju”.

5.3 a) Novi talas u percepciji novih generacija

Značaj naknadnih konstruisanja, te stvaranja dominantne predstave o novom talasu se povećava kada te predstave predstavljaju osnovno polazište onih koji saznanja o tome stiču posrednim putem. U tom pogledu namera mi je bila da istražim da li nove generacije, koje u vreme novog talasa nisu bile još ni rođene, ili su bili isuviše mladi, poseduju određena saznanja o novom talasu, šta on u njihovoj svesti predstavlja, te u kojoj meri su sa njime upoznati. Tim povodom izvršila sam anketiranje među 52 ispitanika, čiji je zadatak bio da odgovore na osnovna pitanja koja bi mogla predstavljati dovoljan pokazatelj upoznatosti sa novotalasnom scenom u Beogradu (značenje termina, vremensko i prostorno pozicioniranje, te navođenje muzičkih grupa kao ilustracije). Budući da nisu bili u direktnom kontaktu sa novotalasnom scenom, anketirani ispitanici su svoju predstavu o ovom fenomenu formirali naknadno, na osnovu informacija dobijenih iz medija, od roditelja, prijatelja, preko slušanja muzike iz tog perioda, dokumentarnih filmova, raznih tematskih tribina i tome slično. U tom smislu je moguće uočiti dve stvari: koliko je snažan i dalekosežan uticaj novog talasa, kao i detektovanje prisustva (ili odsustva) razlika među percepcijama novotalasnih savremenika i onih koji pripadaju mlađoj generaciji.

Ispitanici su podeljeni na dve grupe radi lakšeg sagledavanja rezultata. Osnovni kriterijum za takvu podele jeste godina rođenja. Naime, prvu grupu čine ispitanici koji imaju između 24-31 godinu (35 učesnika), dok drugu grupu čine ispitanici između 15-21 godine (17 učesnika). Ovakvom podelom namera mi je bila da naznačim stepen udaljenosti od perioda u koji smeštam novi talas, pod pretpostavkom da što je udaljenost veća, informisanost opada.

Učesnici koji spadaju u prvu grupu su u velikoj meri upoznati sa samim pojmom novog talasa u smislu da su za njega čuli. U tom pogledu, samo dva ispitanika nisu pokazali informisanost u tom pogledu. Za generacije koje o novom talasu saznaju naknadno, ovaj fenomen je shvaćen u dvostrukom smislu, kao pojava koja se povezuje sa određenim periodom u prošlom vremenu i vezuje se za osamdesete godine, ali i kao fenomen koji se odnosi na savremeni period. Polovina ispitanika novi talas određuje kao

muzički žanr, dok ostali ovaj fenomen smatraju širim društvenim fenomenom pod čime podrazumevaju uzajamnu vezu između muzike i društva, koja se ogleda u načinu razmišljanja, načinu života izraženim kroz muziku ili koji se identifikacijom sa određenom vrstom muzike uspostavljaju. Muzika se na taj način može posmatrati kao osnovni zajednički sadržalac određene grupe ljudi koji pored muzičkih preferencija, dele i sličan pogled na svet, na društvo i kulturu u kojima žive.

„Za mene je to jedan period beogradskog života, u kome se okupila određena grupa ljudi (u povoljnim okolnostima) koja je sebe smatrala urbanom elitom (a danas ih sigurno i dalje time smatra veliki deo savremene populacije sa teritorije ex-YU), koji jesu imali jak naboj nekog kreativnog poleta i slobode i zato su se osećali moćno i mlado i širili su to”.

„Novi talas predstavlja pored muzičkog žanra i vrstu izražavanja mišljenja mladih o svetu oko sebe i njihovim stavovima o istom”.

„Po meni novi talas predstavlja pre svega muzički žanr. Ali, nekako je, bar meni, jasno da svaki muzički pravac nosi sa sobom i mnogo širu priču. Dakle, nikada to nije samo muzika, već i pokret, fenomen, društvena pojava... Muzički žanr nastaje iz nekog društvenog fenomena ili bunta”.

Kada je u pitanju asocijacija između novog talasa i određenih muzičkih grupa, kako stranih, tako i domaćih, ispitanici su pokazali značajnu informisanost (uglavnom je nabrajano više od 3 grupe)¹⁰⁶. Na osnovu grupa koje su ispitanici navodili, moglo bi se zaključiti da deo njih pod novim talasom podrazumevaju i pank, ili pak, da ne prave razliku u tom pogledu. Nekolicina je novi talas povezala i sa grupama koje u predstavama savremenika novog talasa percipiraju kao izraziti „drugi” u rokenrol diskursu (npr. *Bijelo dugme*, *Riblja čorba*). Manji broj njih novi talas tumači kao aktuelni fenomen koji se odnosi na sve one izvođače koji predstavljaju *novinu* u okviru savremene muzičke scene. Jedan od razloga usled kojih se ovakav vid objašnjenja pronalazi, moguće je potražiti u perspektivi iz koje ispitanici posmatraju značenje novog talasa. Ukoliko se kategorija novi talas razume u širem smislu, kao kvalitativna oznaka kojom se označava svojevrsna promena (novi vid izraza, različitost), kao odstupanje od postojećeg, samim tim referisanje na period od pre trideset godina ne predstavlja odgovarajuću vremensku nišu.

¹⁰⁶ Od stranih grupa zastupljene su *Blondie*, *The Cure*, *Joy Division*, *Depeche Mode*, *Ramones*, *Clash*, *Talking Heads*, *The Police*, *Ramones*, *Duran Duran*, dok od domaćih *Šarlo akrobata*, *Idoli*, *Električni orgazam*, *Haustor*, *Pankrti*, *Film*, *Azra*, *Piloti*, *EKV*.

„Za mene 'novi talas' predstavljaju sve naše muzičke grupe (tzv. 'nova srpska scena') koje su postale popularne pre nekoliko godina, kao što su *Goribor*, *Mothership Orchestra*, *Inje*, *Zemlja Gruva*, *Nežni dalibor*, *Repetitor*... ima ih dosta. Znam da ovo, kako da kažem, nije 'prava definicija' novog talasa, ali ja ga, iskreno, tako shvatam, jer je to zaista novi talas naše scene, nešto novo i drugačije, kvalitetno, neka vrsta bunta, progresivno i bolje i odnosu na muziku koja se do tada pravila... ja shvatam novi talas, kao nešto zaista novo (jer sve ove grupe su kada smo mi odrastali već bile stare – ne samo zbog godina kada su nastale, već i zbog svega drugog)”.

„Ako za novi talas misliš na *hipster* onda sam čuo. Drugo ništa mi ne pada na pamet. Novi talas je uvek neka nova senzacija od ideologije mladih koju naprasno svi zavole i furaju neko vreme. Tu spada sve; od muzicko žanra pa do fenomena”.

Kada je reč o određenju novog talasa na osnovu gradskih mesta koja su, u tom pogledu, predstavljala središnja mesta okupljanja, ispitanici sa manje sigurnosti odgovaraju. Više od pola ispitanika povezuje novi talas sa Studentskim kulturnim centrom, zatim Akademijom, u manjoj meri Klubom studenata tehnike i Domom omladine. Međutim, primetno je da pritom većina ispitanika svoj odgovor zasniva u većoj meri na pretpostavci, nego na tvrdnji što ukazuje na to da novi talas za mlađe generacije pretežno označava muzički fenomen, a ne i način društvenog života. Ponuđeni odgovori sadrže klubove koji u lokalnom diskursu predstavljaju „alternativna” mesta, odnosno prostore u kojima se okupljaju mladi ljubitelji rokenrola, a koji, s obzirom na dužinu svoj postojanja, danas imaju status „kultnih mesta”. Budući da takvih mesta u samom gradu nema u naročito velikom broju, ispitanici se opredeljuju za one koji u tom pogledu zadovoljavaju dva kriterijuma: postoje minimum trideset godina i predstavljaju stecište ljudi okupljenih oko alternativnih kulturnih sadržaja.

„Verovatno *SKC*”,

„Nisam sigurna, ali pretpostavljam da je to bila *Akademija*, *SKC*, *KST*, i pretpostavljam parkovi....”.

„Ne bih mogla sa sigurnošću da kažem, ali možda *Akademija* i *SKC*”.

Dvoje ispitanika je, u kontekstu mesta koja bi povezali sa novim talasom, pomenulo i kafić *Zlatni papagaj*. Asocijacija na ovo mesto, velikim delom je povezana sa istoimenom pesmom *Električnog orgazma*, grupe koju svrstavaju u novi talas.

„Znam sigurno da su se baš razbuknuli u SKC-u, ali ovo ostalo – ima tu raznih nekih lokalnih 'legendarnih' mesta o kojima sam slušala, ali ne bih sad da nabadam. Da, taj *Zlatni papagaj*, to je bila neka kafana koja je postojala, pa je *Električni orgazam* po njoj napravio pesmu. Ali koliko sam, opet, slušala – u to doba i nije bilo mnogo kafića gde su se ljudi okupljali, više su se onako stihijski okupljali... I na koncertima, izložbama, nešto tog tipa”.

„SKC, kafana Zlatni Papagaj, Dom Omladine ...”.

Većina ispitanika pod novim talasom, u hronološkom smislu, podrazumeva osamdesete godine (nekolicina ga konkretnije smešta sa sam početak osamdesetih), dok postoje i oni koji smatraju da je reč o fenomenu koji se proteže na dve decenije, pa u tom smislu pod „drugom” decenijom, jedan deo označava razdoblje sedamdesetih godina, dok neki drugu deceniju nalaze u devedesetim godinama. Manji broj (4) njih je koji su čuli za izraz novi talas, ali ne navode nikakve konkretne informacije (vreme, grupa, mesto) na osnovu kojih bi bilo moguće utvrditi da znaju nešto više o tome osim da su čuli da je tako nešto postojalo ili postoji, dok devetoro ispitanika ne navodi nijedno mesto koje bi označio kao „novotalasno”.

Drugu grupu ispitanika (17 učesnika) su činili oni koji imaju između 15 i 21 godinu. Više od pola njih je čulo za novi talas, ali za razliku od ispitanika iz prethodne grupe, ovde je dominantno to da se poznavanje novog talasa ogleda u vrlo površnom smislu. Naime, veći je broj ispitanika koji nisu umeli da navedu nijednog izvođača, niti grupu, što govori o stepenu upoznatosti sa tim fenomenom što je pokazatelj da pod tim terminom podrazumevaju nešto nejasno, što je u svakom slučaju povezano sa muzikom budući da ga smatraju pretežno muzičkim žanrom¹⁰⁷. Jedan deo njih smatra da je reč o širem fenomenu, koji obuhvata ne samo umetnost već i šire shvaćene kulturne segmente, poput filma ali je u kvalitativnom smislu povezan sa „mladima” i novim načinom razmišljanja i stavova.

„Pokret mladih koji žele promene kroz muziku”.

„To je širi fenomen koji obuhvata novi vid mišljenja i delanja u javnosti, kulturi (pre svega muzici i filmu)”.

¹⁰⁷ Grupe koje su navodne (strane): *Ramones, Sex Pistols, Clash, The Stranglers, Joy Division, Smiths, Talking Heads, Iggy Pop*, dok od domaćih dominiraju *EKV, Šarlo akrobata, Pekinška patka, Električni orgazam, Azra, Zabranjeno pušenje, Obojeni program, Paraf, Pankrti, Parni valjak, Prljavo kazalište, Piloti*.

„Obuhvata više pojmova preko muzike i specifične kulture, do drugačijeg stava i mišljenja karakterističnog za mlade”.

Većina nije umela vremenski da pozicionira novi talas, čak ni u širem smislu da ga odredi (kojoj deceniji pripada). Od preostalog dela ispitanika, novi talas se povezuje sa osamdesetim godinama, ali i sa sedamdesetim. Jedna ispitanica smatra da je to savremeni fenomen koga datira u periodu od 2009-2011. godine. Kada su u pitanju lokalna mesta koja bi se mogla povezati sa novim talasom, veći deo ispitanika nije naveo nijedan odgovor, dok su preostali ispitanici navodili najviše *Studentski kulturni centar, Akademiju, Dom omladine, KST, park Manjež* kao i „razne dragstore”. U tom pogledu, odgovori se poklapaju sa odgovorima prethodne grupe ispitanika, ali i o percepcijama aktuelnih „alternativnih” mesta. Dvoje ispitanika je novi talas povezalo sa aktuelnom muzičkom scenom, te u tom smislu kao mesta novog talasa označila klub *Danguba* i jedan novijeg datuma - splav *River*.

Na osnovu iznetih određenja, moguće je uočiti da ispitanici (neki u manjoj, neki u većoj meri) pod novim talasom podrazumevaju određeni alternativni muzički i kulturni izraz, pa ga, s tim u vezi, smeštaju na ona mesta koja i danas predstavljaju mesta okupljanja ljubitelja „alternativne rok muzike”. Odgovori ispitanika iz obe generacijske grupe ukazuju na to da je većina ispitanika upoznata sa ovim fenomenom na površnom nivou, što znači da su za novi talas čuli i povezuju ga sa muzikom, što zapravo novi talas u domaćem kontekstu za njih i predstavlja u većoj meri budući da o njemu stvaraju predstavu posrednim putem, najčešće putem upoznavanja sa muzičkim repertoarom ovih grupa. Manja ili veća upoznatost se može objasniti i muzičkim ukusom te individualnim preferencijama u tom pogledu. Ukoliko bi se uporedile ove dve grupe uočivala se veći stepen upoznatosti sa time kod prve grupe, što potvrđuje iznetu pretpostavku da je stepen informisanosti u pogledu novotalasnog fenomena u Beogradu, povezan sa porastom vremenske distance odnosno uzrasta ispitanika.

VI ZAKLJUČAK

Ovim radom pokušala sam da osvetlim 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 njome ljudi identifikuju, formiraju se lični identiteti, kolektivni, ali se može konstruisati i doživljaj određenog mesta kao što je to slučaj sa formiranjem specifičnog osećaja lokalnog identiteta i toga šta je Beograd toga vremena predstavljao među 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 posmatrati kao autentični lokalni element. Nabrojanje 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 sl.) 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 doživljava kao nešto „domaće”, da predstavlja element okupljanja određene grupe ljudi i formiranja svesti o 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 svojevrsnu „autentičnost”. Zahvaljujući tim značenjima koja proizvodi, a kojima se ljudi potom koriste u prepoznavanju određenih mesta, muzika postaje značajni društveni fenomen (Stokes 1994, 5). Na osnovu muzike „novog talasa” ljudi *prepoznaju* određena mesta (poput SKC-a) 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. 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, sa autentičnom muzičkom (i kulturnom) scenom. 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 „utemeljenja” novog talasa u osamdesetim godinama (što je vidljivo i iz odgovora dobijenih na osnovu ankete među pripadnicima mlađe populacije), 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 svakodnevene 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 određenju” (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) fenomen. 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

- **Apaduraj**, Ardžun. 2011. *Kultura i globalizacija*. Beograd: XX vek.
- **Agnew**, John. 2011. „Space and place”. In: *The SAGE Handbook of geographical knowledge*, ed. 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* 1(3): 11-38.
- **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* 1(5): 85-108.
- **Barnet**, Ričard i Džon Kavana. 2003. „Homogenizacija globalne kulture”. U: *Globalizacija: argumenti protiv*, 97-106, Džeri Mander i Edvard Goldsmit (ur.). 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*.
- **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**, Tony and Simon Frith, Lawrence Grossberg, John Shepherd and Graeme Turner (eds.) 2005. *Rock and popular music*. London: Routledge.
- **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 (ed.) 2007. *The Rock History Reader*. Routledge.
- **Cateforis**, Theo. 2011. *Are we not new wave? Modern pop at the turn of the 1980s*. University of Michigan.
- **Certeau**, Michel de. 1988. *The practice of everyday life*. University of California Press.
- **Chambers**, Ian. 1985. *Urban Rhythms: Pop music and Popular culture*. London.
- **Cohen**, Sara. 1991. *Rock Culture in Liverpool: Popular Music in the Making*. Oxford: Oxford University Press.

- **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*, 117-134, Martin Stokes (ed.). 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*: 22-34.
- **Erdei**, Ildiko. 2008. *Antropologija potrošnje*. Beograd: XX vek.
- **Eriksen**, Tomas Hilan. 2004. *Etnicitet i nacionalizam*. Beograd: XX vek.
- **Feld**, Steven and Aaron Fox. 1994. Music and Language. *Annual Review of Anthropology* vol. 23: 25-53.
- **Fisk**, Džon. 2001. *Popularna kultura*. Beograd. Clio.
- **Frit**, Sajmon. 1987. *Sociologija roka*. Beograd: IIC i CIDID.
- **Gavrilović**, Ljiljana. 2004. Etnografija virtuelne realnosti, u: *GEI SANU* 52, 9-16. Beograd
- **Gavrilović**, Ljiljana. 2011. *Svi naši svetovi. O antropologiji, naučnoj fantastici i fantaziji*. Posebna izdanja EI SANU 74. Beograd.
- **Goldsvorti**, Vesna. 2005. *Izmišljanje Ruritanije. Imperijalizam mašte*. Beograd: Geopoetika.
- **Grossberg**, Lawrence. 1984. Another Boring Day in Paradise: Rock and roll and the Empowerment of Everyday Life. *Popular Music*, vol. 4: 225-258.
- **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. MacDonald. 2002. *Musical Identities*. Oxford University Press.
- **Harvey**, Edward. 1967. Social Change and the Jazz Musician. *Social Forces* vol. 46 (1): 34-42.
- **Hesmondhalgh**, David and Keith Negus. 2002. *Popular music studies*. Arnold.

- **Hinds**, Harold. and Marilyn Motz and Angela Nelson. 2006. *Popular culture. Theory and methodology*. The University of Wisconsin Press.
- **Horkheimer**, Max and Theodor Adorno. 2002. *Dialectic of Enlightenment*. Stanford University Press.
- **Ivanović**, Zorica. 2005. Teren antropologije i terensko istraživanje pre i posle kritike reprezentacije, u: *Etnologija i antropologija: stanja i perspektive*, ZbEI SANU 21. Beograd: 123-141.
- **Janković**, Aleksandar. 2009. *Dug i krivudav put. Bitlsi kao kulturni artefakt*. Beograd: Red Box.
- **Janjatović**, Petar. 1999. Pogled unazad. Jugoslovenski pop i rok. *Novi zvuk – internacionalni časopis za muziku* 13: 37-43.
- **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 istrijski. O popularnoj kulturi, regiji i identitetu*. Zagreb: Naklada Jasenski i Turk.
- **Knežević-Žuborski** Lenka i Tamara Popović-Novaković (ur.). 2007. *Istorija srpske muzike. Srpska muzika i evropsko muzičko nasleđe*. Beograd: Zavod za udžbenike.
- **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.
- **Kolijer**, Džems Linkoln. 2009. *Istorija džeza*. Beograd: Tema
- **Kong**, L. and Yeoh, B.S.A. 1995. 'The meanings and making of place: exploring history, community and identity', in Yeoh, B.S.A. and Kong, L. (eds.) *Portraits of Places: History, Community and Identity in Singapore*, 12-23. Singapore: Times Editions.
- **Krstić**, Marija. 2009. Srbi, narod najluđi – humoristička serija „Kursadžije” Grand produkcije. *Etnoantropološki problemi* 1(4): 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*, 81-102, Đorđe Tomić, Petar Atanacković (ur.). Novi sad.
- **Lukić Krstanović**, Miroslava. 2005. Čitanje popularne kulture: muzičke scene u ideološkom prometu. *Etnologija i antropologija: stanja i perspektive*, ZbEI SANU 21. Beograd: 187-199.
 - **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.
 - **Magrini**, Tullia. 2003. *Music and Gender*. Chicago studies of ethnomusicology.
 - **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.
 - **McLeod**, Norma. 1974. Ethnomusicological Research and Anthropology. *Annual Review of Anthropology*, vol. 3: 99-115.
 - **Merriam**, Alan. 1964. *The Anthropology of Music*. Northwestern University Press.
 - **Middleton**, Richard. 1990. *Studying Popular Music*. Open University Press.
 - **Middleton**, Richard. 2006. *Voicing the popular*. London: Routledge.
 - **Milenković**, Miloš. 2003. *Problem etnografski stvarnog. Polemika o Samoi 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.
 - **Nettl**, Bruno. 1982. Alan P. Merriam: Scholar and Leader. *Ethnomusicology* 1(26): 99-105.
 - **Nettl**, Bruno and Bohlman, Philip V. (eds). 1991. *Comparative Musicology and Anthropology of Music: Essays on the History of Ethnomusicology*. Chicago: University of Chicago Press.
 - **Ober**, Loran. 2007. *Muzika drugih. Novi izazovi etnomuzikologije*. Beograd: Biblioteka XX vek.
 - **Ože**, Mark. 2005. *Nemesta*. Beograd: XX vek.
 - **Pavićević**, Đorđe. 2011. Kritička teorija društva frankfurtske škole. *Godišnjak br. 5. Fakultet Političkih nauka*: 49-66.
 - **Pile**, Steve. 1999. „What is a city?”. In: *City Worlds*, Doreed Massey, John Allen and Steve Pile (eds.), 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.
- **Raković**, Aleksandar. 2010. *Rokenrol u Jugoslaviji 1956-1968: izazov socijalističkom društvu*. Doktorska disertacija. Univerzitet u Beogradu – Filozofski fakultet.
- **Raković**, Aleksandar. 2011. Bit moda, rokenrol i generacijski sukob u Jugoslaviji 1965-1967. *Etnoantropološki problemi* 3 (6): 745-762.
- **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. 1994. Producing Artistic Value: The Case of Rock Music. *The Sociological Quarterly* 35:85-102.
- **Regev**, Motti. 1996. Musica Mizrahit, Israeli Rock and National Culture in Israel. *Popular music* 15 (3): 275-284.
- **Regev**, Motti. 2002. „The 'Pop-Rockization' of Popular Music”. In *Studies in Popular Music*, eds. Dave Hesmondhalgh and Keith Negus, 251-264. London: Arnold; New York: Oxford University Press.
- **Regev**, Motti. 2007. Ethno-National Pop-Rock Music: Aesthetic Cosmopolitanism Made From Within. *Cultural Sociology* 1: 317-341.
- **Rice**, Timothy. 1987. Toward the Remodeling of Ethnomusicology. *Ethnomusicology*, vol. 31: 469-488.
- **Ristivojević**, Marija. 2009. Uloga muzike u konstrukciji etničkog identiteta. *Etnološko-antropološke sveske* 13(13): 117-130.
- **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*, Robert Rotenberg and Gary McDonogh (eds.).
- **Ruano-Borbalan**, Žan-Klod. 2009. „Izgradnja identiteta”. U: *Identiteti: pojedinac, grupa, društvo*, 5-16, Katrin Halpern i Žan-Klod Ruano-Borbalan (ur.). Beograd: Clio.
- **Said**, Edvard. 2008. *Orijentalizam*. XX vek: Beograd.
- **Schwöbel**, Laura. 2006. *Finnish Gothic subculture*. Master's thesis, University of Jyväskylä.
- **Seeger**, Anthony. 1987. Do We Need to Remodel Ethnomusicology? *Ethnomusicology*, vol. 31: 491-495.
- **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.
- **Shuker**, Roy. 2001. *Understanding popular music*. Routledge.
- **Shuker**, Roy. 2005. *Popular music. The key concepts*. Routledge.
- **Shumway**, David. 1991. Rock and roll as a Cultural Practice. *The South Atlantic Quarterly* 90 (4): 139-155.
- **Smit**, Antoni. 2010. *Nacionalni identitet*. Beograd: XX vek.
- **Starr**, Larry and Christopher Waterman. 2006. *American Popular Music: The Rock Years*. Oxford University Press.
- **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.
- **Strinati**, Dominic. 2004. *An introduction to theories of popular culture*. Routledge.
- **Tagg**, Philip. 1982. Analyzing Popular Music: Theory, Method and Practice. *Popular music*, vol. 2: 37-67.
- **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.
- **Torg**, Anri. 2002. *Pop i rok muzika*. Beograd: Clio.
- **Trifunović**, Vesna. 2009. *Likovi domaćih viceva. Socijalni tipovi lude u savremenim vicevima*. Srpski genealoški centar.
- **Tuan**, Yi-Fu. 1979. „Space and Place: Humanistic Perspective”. In: *Philosophy in Geography*, 387-427, Gale S. and Olsson G. (eds.).
- **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*, Sreten Vujović (ur.), 158-175. Beograd.
- **Vučetić**, Radina. 2006. Rokenrol na Zapadu Istoka – slučaj *Džuboks*. *Godišnjak za društvenu istoriju* 1-3: 71-88.
- **Wade**, Peter. 2000. *Music, race, & nation: música tropical in Colombia*. Chicago: University of Chicago Press.
- **Wicke**, Peter and Richard Deveson. 1982. Rock music: A Musical-Aesthetic Study. *Popular Music* vol. 2: 219-243.
- **Žikić**, Bojan. 2007a. Kognitivne „priče za dečake”: urbani folklor i urbana topografija. *Etnoantropološki problemi* 1 (2): 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* 2 (5): 17-39.
- **Žikić**, Bojan. 2011. Koliko je „srpski” Srpski film? Konceptualizacija kulturno normalnog i nenormalnog u savremenoj Srbiji. *Etnoantropološki problemi* 2(6): 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.
- „Beogradski rokenrol matine za omladince preko pedeset godina”, *Dom omladine*, 18. 12. 2011. Dostupno na: <http://www.domomladine.org/koncerti/beogradski-rokenrol-matine-za-omladince-preko-pedeset-godina-2366/>, 22. 1. 2012.
- Chart Stats. Dostupno na: <http://www.chartstats.com/chart.php?week=19790922>, 15.1.2012.
- „Devo donates red 'energy dome' hat to Ohio museum”, *Daily Herald*, 4. 4. 2010. Dostupno na: <http://www.dailyherald.com/article/20100403/entlife/304039899/photos/AR/>, 29.12.2011.
- „Devo's Los Angeles Museum Exhibit Will Feature 400 'Energy Domes’”, Tony Scalfani, *Prefix*, 28.10.2010. Dostupno na: <http://www.prefixmag.com/news/devos-los-angeles-museum-exhibit-will-feature-400-/45367/>, 29.12.2011.
- *Džuboks* muzički magazin, brojevi u periodu od 1979-1984. god. Dostupno na: <http://www.popboks.com/rubrika.php?ID=9>.
- Festival „Mikser” 2011. Dostupno na: <http://mikser.rs/mikser-festival/zones.php?selection=music>, 20.1.2012.
- Festival „Omladina” 1980. Dostupno na: <http://www.festivalomladina.com/2011/10/29/festival-omladina-1980/>, 21.1.2012.

- „Festival 'Pozdrav iz Beograda' u Zagrebu”, *Blic Online*, 24.9.2010. Dostupno na: <http://www.blic.rs/Zabava/Vesti/208646/Festival-Pozdrav-iz-Beograda-u-Zagrebu>, 20. 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.
- „How Woodstock Happened”, *Woodstock Memories*. Dostupno na: <http://www.woodstock-memories.com/how-woodstock-happened>, 28.12.2012.
- „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.
- „Izložba fotografija o Novom talasu, Miladina Jeličića – Jele” (u okviru Belefa), jul 2010. Dostupno na: <http://www.belef.org/belef2010/vizuelniprogram/>.
- Janković, Vladimir Džet. 2008. *Godine na 6*. Beograd: Laguna.
- 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.
- Kompilacija „Jutro će promeniti sve” (PGP RTS, 2007). Dostupno na: <http://www.popboks.com/jutro/index.php>, 14.1.2012.
- Kostelnik, Branko. 2004. *Moj život je novi val*. Zagreb: Fraktura.
- 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 performances and events at Woodstock Festival”. Dostupno na: http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_performances_and_events_at_Woodstock_Festival, 28. 12. 2011.
- „List of New Wave bands and artists”. Dostupno na: http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_New_Wave_bands_and_artists, 22. 8. 2011.
- „Luvr posetilo rekordnih 8.5 miliona ljudi”, *Blic Online*, 6.1.2011. Dostupno na: <http://www.blic.rs/Vesti/Svet/227911/Luvr-posetilo-rekordnih-85-miliona-ljudi>, 5.11.2011.
- „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 vejev”. 2008. U: *Veliki rečnik stranih reči i izraza*, Ivan Klajn i Milan Šipka. Novi Sad: Prometej.
- „Omaž novom talasu u SKC”, 12.9.2009. Dostupno na:

<http://www.seecult.org/vest/omaz-novom-talasu-u-skc-u>, 25.1.2012.

- Perković, Ante. 2011. *Sedma Republika. Pop kultura u YU raspadu*. Beograd: Službeni glasnik, Zagreb: Novi Liber.
- „Poslednja mladost u Jugoslaviji 1977-1984” (održana u Muzeju istorije Jugoslavije), decembar/januar 2011/2012. godine. Dostupno na: http://www.mij.rs/Event_new.aspx?id_event=224, 20. 1. 2012.
- „Poslednja pobuna – 30 godina nju vejva i panku u Beogradu” (održana u galeriji *Magacin*), decembar 2007. i mart 2008., Dostupno na: <http://www.domomladine.org/izlozbe/5/>.
- Ričards, Kit. 2011. *Život*. Beograd: Laguna.
- „Rockoteka i Romoteka”. 2010. U: *Leksikon YU Mitologije*, 344.
- „Scena”. *Popboks*. Dostupno na: <http://www.popboks.com/scena.php>, 20.7. 2011.
- „Slavna istorija ruiniranog Taša”. Dostupno na: <http://www.seecult.org/vest/slavna-istorija-ruiniranog-tasa>, 20.1.2012.
- „Stones frontman becomes Sir Mick”, *BBC News*, 12.12.2003. Dostupno na: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/3312639.stm>, 13. 11. 2011.
- „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.
- Top charts, RPM. Dostupno na: <http://www.collectionscanada.gc.ca/rpm/index-e.html>, 15.1.2012.
- „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.
- Žikić, Aleksandar. 1999. *Fatalni ringišpil. Hronika beogradskog rokenrola I deo: 1959-1979*. Beograd: Geopoetika.

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