

»NOVI VAL« KAO ANTICIPACIJA KRIZE

INES PRICA
Zavod za istraživanje folklor
41000 Zagreb
Kralja Zvonimira 17

UDK 394:784:316.346-053.772²
Izvorni znanstveni članak
Primljeno 10.IX.1990.
Prihvaćeno 18.XII.1990.

U radu se pojam *novog vala*, doba s početka osamdesetih godina obilježeno specifičnim kulturnim izrazima vezanim uz fenomen jugoslavenske omladinske potkulture, dovodi u odnos s pojmom *krize*, odnosno nekim njegovim kulturološkim izvedenicama. Iako potaknut impulsima iz drugih kultura (prvenstveno anglo-američkim punkom), *novovalni* izraz elaborira znatan segment domaće stvarnosti i u njemu danas možemo prepoznati neke temeljne topose kriznog govora (kraj ideologije, regionalizacija kulturnih identiteta, realističko bavljenje zbiljom, itd.). Ovakvu anticipacijsku kvalitetu *novovalnih* iskaza razumijevamo unutar teze o odnosu dominantnih i subordiniranih kulturnih segmenata/govora, koji u stabilnijim stanjima društvene strukture pokriva »oprečne« djelatnosti podržavanja i razobličavanja mita. Njihovo djelomično suglasje, pak, moguće je u stanjima društvene antistrukture, kada krizni govor, u funkciji rušenja bivšeg mita, osvoji dominantni prostor.

Novi val je termin kojim je domaća rock kritka odala priznanje kreativnom razdoblju jugoslavenske glazbeno-scenske produkcije s kraja sedamdesetih i početka osamdesetih godina, potaknutom recepcijom britanskog i američkog punka i tzv. novovalne glazbe, njegove manje radikalne i šire prihvaćene refleksije. Pojam se zatim širi u ozračju raznovrsnih potkulturnih i alternativnih umjetničkih formi izražavanja koje su potekle iz tog fokusa, da bi u ambicioznijim kulturološkim uvodnicima postao oznakom estetike i duha jednog vremena, kao »nove osjećajnosti« (Kremer, Glavan, 1983). Tako se set inače heterogenih izražajnih oblika našao pod zajedničkom egidom ove oznake: od hermetičkih artistskih projekata ljubljanskog *Neue Slovenische Kunst*a do tzv. underground stripa, od opskurnih koncerata punk grupa do pitkih hitova revitalizirane domaće pop-glazbe, od dizajna omotnica ploča, rock-fotografije, bedževa, grafita, fanzina do specifičnog (tada vrlo hrabrog) tretmana političkih tema studentskih radiostanica i omladinskog tiska...Ako tada i nije bilo posve opravdano, već djelimično i dug preširoke geste kojom je jedina generacija htjela zaokružiti svoje postojanje i djelovanje kao jedinstveni »pokret«, »stil« ili »doba«, podvlačenje zajedničke crte pod ovaj skup jednoj povijesnoj perspektivi postaje sve primjerenije. Kako god mogli biti nesigurni kod izdvajanja neke jedinstvene, homogene i zajedničke karakteristike tog doba, danas smo, ako ništa drugo, sigurni da je ono minulo. Ovo ne znači samo da je ugašena i gotovo ničim nadomještena aktivnost u onim bočnim ili paralelnim kulturnim prostorima gdje je nekad djelovao *novi val*, već da je i sam taj prostor prepušten djelovanju snažnog i sveprožimajućeg kulturnog govora – govora krize. Kao općevažeci obrazac, krizna dinamika vremena pripada dominantnoj kulturnoj retorici, odnosno dijalektici izmjene struktura moći. *Novi val* kao oznaka vremena pripada potkulturnom, alternativnom ili neozbiljnom kulturnom izrazu.¹ Načinom označavanja odgovara modernističkom cikličkom dokidanju vremena prije i vremena poslije, putem uspostave, odnosno nominacije stalno novog. Proizvodnja novog je

dakle, zajednička paradigma ovim dvama načinima označavanja vremena, ali je, s obzirom na radikalno različit položaj pripadajućih im kulturnih razina u raspodjeli društvene moći, za očekivati i bitnu različitost tih novuma. Značenja koja je uspostavila *novovalna* simbolička prerada domaće zbilje pokazuju, međutim, visoki stupanj predviđanja upravo onih semantičkih čvorišta koja će kasnije isporučiti kao dominantne teme krizni govor – ona masa javnog verbalnog sadržaja koja će za svoj osnovni zaplet imati krizni, prijelomni trenutak jugoslavenskog društva, kulture, povijesti.

Nesumnjivo smo ovakvom »upotrebom toposa« na nezahvalnom tlu metaprevodilačke djelatnosti. Tako je naprimjer formula *r e g i o n a l i z m a*, pod koju možemo strpati dio *novovalne* proizvodnje tekstova i ikonografije, samo uslužni pojam kojim asociramo na adekvatne procese regionalizacije identiteta u kriznom i postkriznom razdoblju. Slično je *i s t r a d i c i o n a l i z m o m*, pod koji ćemo podvesti izvjesnu »značenjsku upotrebu tradicije« kako *novovalnog* tako i kriznog segmenta, bez obzira na razlike u izrazu i rezultatu.

Izvjeseom nedostatku ili čak nelagodi kod ovakva svodenja »izravnih« i »neizravnih« kulturnih jezika, možda se može kao alibi uzeti činjenica da su ovi često i u praksi iznalazili puta za direktno komuniciranje. Ovdje se prvenstveno misli na zahvate dominantnog u potkulturni segment, njegovu sklonost ka »jednostavnom« tumačenju znakova. Kukasti križ u ikonografiji punka, naprimjer, čita se kao direktni signal fašizma, »znak ispod kojeg su umirali milijuni ljudi« (Punk pod Slovenci, 305), ne kao »prazan efekat čija primarna vrijednost potiče upravo od njegovog nedostatka značenja, od njegove mogućnosti da obmane« (Hebdiž, 114)². Potkulturne grupe se, u nekim deklarativnim istupima predstavnika zvanične ideologije, tretiraju i kao direktna politička opasnost, kao »pitanje društvene samozaštite«. Sjajan dokument socrealističkog stila u tretiranju »ovih pojava« predstavlja članak »Neki aspekti okupljanja naših građana u pomodarskim grupama i pokretima«, objavljen u *Časopisu za pitanja bezbednosti i društvene samozaštite* 1982. godine (nav. po *Punk pod Slovenci*, 339). Pripadnici potkulturnih stilova (a naročito punka) ovdje su tretirani kao »nelegalna udruženja koja razvijaju društveno neprihvatljivu i štetnu djelatnost«. Naročito je opasan njihov »inofaktor« jer »iskustva pokazuju da neprijatelj može koristiti ovakve pomodarske grupe za svoje podrivačke ciljeve. Osim toga, ideologije pojedinih grupa (...)su neskriveno neprijateljske prema našem socijalističkom samoupravnom društvu«³. Ovo neprijateljstvo je u slučaju punka, u članku okarakterizirano kao »nihilizam«, »anarholiberalizam«, »ideološki neutralizam«: »...stav koji određuje ponašanje pankera, njihova shvaćanja i odnos prema svijetu sažeto je izražen nihilističkom parolom – kritika svega postojećeg.« (?) Analizom grafita, odnosno »široj akcijom za otkrivanje izvršilaca ispisivanja neprijateljskih parola po zidovima«, ukazuje se na vezu punka s nacifašizmom pa čak i s »djelatnošću albanskih nacionalista i iredentista«⁴. Zanimljiva je i ona garnitura optužbi i sumnji na račun potkulturnog načina izražavanja koja se odnosi na njegovu »nerazumljivost« – nerazumljive simbole, nerazumljivu upotrebu (inače razumljivih) parola, nerazumljive plakate, imena grupa, tekstove pjesama, itd. »Nerazumljivo je subverzivno«⁵ – formula je koju uspješno varira i jedna i druga »strana«. Jezik dominantne kulture je (osim u

slučajevima kad je na svoj način »razumijevao« ili »urazumljivao«, nerazumljivost upotrebljavao kao dokaz one praznine koja odgovara već poznatoj pomodnosti i sklonosti zapadnim »dinduvama«. Potkultura novovalnog segmenta je, opet, kroz pukotine (ne)razumljivosti provukla latentni subpolitički derivat čije će se »odrastanje« moći pratiti zajedno s odrastanjem pojedinih njenih (bivših) nosilaca. Tako, naprimjer, punk i politički obračun koji je izazvao u Sloveniji, G.Tomc (1989, 131) vidi se kao direktan poticaj za razvoj nove omladinske politike, »koja se iskazuje kroz alternativnu teorijsku produkciju (naprimjer razmišljanja o civilnom društvu) i alternativnu političku praksu (nova društvena kretanja)«.

Težnja da ukažemo na anticipirajući karakter novovalnog izraza u promoviranju budućih kriznih toposa, na proteže se, međutim, na težnju da pomoću pojedinih njegovih preživjelih elemenata ili na osnovi produžene aktivnosti njegovih nosilaca uspostavimo nekakav oksimoronski »kontinuitet novog vala«. Potkultura se odriče odgovornosti za starenje svojih nosilaca ugrađenom sviješću o svojoj kratkotrajnosti i ponajmanje bi joj kao sudbina bio drag status »bivšeg zabranjenog voća« koji bi zaslužila kao svoj dio kolača u doba izrazitog preokretanja ideoloških i vrijednosnih naslaga. Zato većina sadržaja koju vezujemo uz aktivnost *novog vala* kao specifičnog kulturnog izraza, zadržava onu »nerazumljivost« koja je posljedica njegove stilske⁶ prerade.

Mnogi mjerodavni smatraju da tek s *novim valom* ima smisla govoriti o domaćoj rock-glazbi.⁷ Unatoč snažnom poticaju »inofaktora«, neosporna je emancipacija ili barem domestifikacija u odnosu na »zapadni« predložak. »Mala mjesta naše domovine«⁸ dobivaju svoje bendove – lokalne »zvijezde«, a gradovi, u skladu s »*novovalnim* realizmom«, svoje »crne« pjesme.⁹ Neposrednošću doživljaja stvarnosti legitimira se govor o sasvim našim i sasvim konkretnim temama i problemima, od kanalizacije, smeća, siromaštva, ružnih novih gradova, do milicijskih pendreka, »mercedesa« iz kojih mašu rukovodioci i prislušivanja telefonskih razgovora.¹⁰ *Novi val* tako djelimično raskida s »globalnom, nadnacionalnom i krajnje elastičnom i tolerantnom orijentacijom rock-kulture« (Trifunović, 135). Odustaje se od neke a priori univerzalističke problematike koja je u najvećoj mjeri zaslužna za status rock-kulture, kao »vapaja humanizma, krika nevinih, romantičnih i razočaranih« (ibid.). Nepristajanjem na nejasan i manipulativan status »mladih«, uvodi se obaveza bavljenja identitetom, njegovom konstrukcijom odnosno rekonstrukcijom. Uspostavljanje r a z l i k e, što je neophodno mjesto ovakve akcije, naznačit će obrise istih onih »šavova« po kojima će pucati zajednički jugoslavenski prostor u kriznom zapletu i raspletu. Dva su *novovalna* projekta na kojima možemo preciznije pratiti stvaranje identitetnih slika kao stilizacije lokalnog doživljaja svijeta – to su »Laibach«, rođen u malom rudarskom gradiću Trbovlju »s najvišim dimnjakom u Evropi« (Zajc, 24) i »Novi primitivizam«, nastao u sarajevskom naselju Koševo, »ni na Mihri-vodama, ni u Buća i Boljakovom potoku, ni u Sokolović-koloniji, ni na Hošinom brijegu, ni na Džeki, ni u Krki...nego baš na Koševu,« (Filipović,4). O »projektima« govorimo na osnovi činjenice da su oba svoju scensku djelatnost i promoviranje posebnog stila smještala unutar određenog idejnog koncepta, koji je dostupan u vidu »manifesta« i »postulata«, kao i pažljivo smišljenim i usmjerenim istupima i izjavama nosećih ličnosti. U njihovu predstavljanju

neodvojiv je i doprinos njihovih medijskih tumača i ideologa, koji se postavljaju kao svojevrsna »teorijska« nadopuna stila.

Novi primitivizam¹¹ uvodi »govor o univerzalnom bolu kroz krajnje lokalnu vizuru i upotrebu lokalnih mitova" (fudbal, sleng, prepoznatljivi topomini i ličnosti), (Tvrković, 11). Osnovna snaga stila je, međutim, u humorom doživljaju koji proizvodi »prijevod univerzalnog na lokalno«, odnosno sudar dviju kulturnih razina, čaršijske i medijske, tradicijske i urbane. Inzistirajući na neskladu između »čevapa i rock'n' roll-a«, doživljaj svijeta u »posljednjoj zapadnoj metropoli na braniku istočnog svijeta« stil razrješava radikalizacijom odnosno namjernim proizvođenjem čudovišnih mjesta ovog spoja. Na udaru nije samo tzv. rock-kultura koja se raskrinkava u svojoj težnji da »potajno« autohtonizira zapadni uzorak (ali time i razrješava ovog imperativa), već i svi oblici »visoke« kulture u kojima »barbarogenij« prepoznaje laž i pseudoprirodu. Noseće ličnosti stila kite se tako lažnim doktorskim titulama i parodiranim bosanski-engljskim pseudonimima (Elvis Kurtovich – od Elvis Presley, Malcolem Muharem – od Malcom McLaren). Iza svakog od njih stoji tobožnje znanstveno djelo (Elvisova »Država«, Dr. Karajlićev »Provincijalizam kao najviši stadij primitivizma«)¹², a idejna se pozadina stila (koja je nesporna) nastoji autoironijski dezavuirati kao kvaziznanstvena i kvazikonceptualistička.¹³ Pod parolom »Enjoj burek!«, odjeveni u »kreacije na kojima se jasno osjeća atmosfera rodnog kraja«¹⁴ i zasjenjeni nostalgijom svojih srednjih godina (»Prestar za rock'n'roll a premlad za veliki revijski orkestar RTV Sarajevo«), kreatori »novog primitivizma« će doista brzo završiti svoju misiju. Ostaci ove ideje bit će usisani, banalizirani i široko posijani posredstvom najjačeg od svih medija – televizije.¹⁵

Laibach sa »Neue Slowenische Kunst«¹⁶ slavi, međutim, desetu obljetnicu svoje djelatnosti s pobjedničkom rečenicom: »Učinili smo sve što smo obećali. Njemačku smo udružili, Jugoslavija će se razići« (Zajc,24). Ovo je upravo paradigmatiskih deset godina za »povijest krizne svijesti«. Unutar njih će Laibach i NSK, s gotovo nepromijenjenim scenskim sredstvima izazvati saltomortale slovenskog (i šireg) javnog mnijenja: od nekakvih avetnih »art-nacista«, što je njihov čudni status u prvim godinama obilježenim zabranama javnih nastupa, postaju značajni kulturni događaj i izvozni artikl. (Tomc, 1989, 132) Sam Laibach svoj doprinos za »Geburt Einer Nation«¹⁷ vidi kao »organiziranu kulturno-političku akciju obnove slovenske nacionalne umjetnosti na evropskoj ravni, diktatno zacrtano uspostavljanje autentičnog kulturnog prostora na vjetrometini dvaju svjetova, nijekanje duhovne minornosti i promišljen napad na ustroj kulturnog hegemonizma zapada. »(Govor u povodu jugoslavenskig izdanja ploče »Opus dei«) Nakon priličnih uspjeha koje su njihova glazba i *image* izazvali u zapadnim evropskim zemljama, sad se vraćaju u Prevalje, Ilirsku Bistricu, Velenje, Trbovlje...

Zahvat u tradiciju, koji je u raznim vidovima karakterizirao novovalne identitetne postupke, razlikovat će se od onog koji će »krizni stil« iskorištavati kao reanimaciju »odabranih ulomaka« kulturne prošlosti. »Tradicionalizam« *novog vala* posljedica je regionalističkog kadriranja stvarnosti koje se bavi zatečenim stanjem ne odričući se nijednog ponudjenog iskustva. Tako je bila moguća zbunjujuća

stilizacijska igra s »totalitarizmom« ili »primitivizmom«, kao formulom nove autentičnosti.

Retorika klase također se načine već u *novom valu*. Logika klasne ili društvenoslojne predeterminiranosti, čija se mogućnost prevladavanja nudi mukotrpnom socijalnom pokretljivošću ovdje se skraćuje na jedan iluzorni način, izborom statusne slike bez pokrića. Ovo glumljenje društvenog statusa putem prepoznatljivih ikonografija specijalitet je potkulturnih stilova života koji se krajem sedamdesetih godina razvija na potencijalno oprečnim slikama socijalnog stanja (Prica, 1988). Delegirani iz tzv. srednjih slojeva, oni na simbolički način ukazuju na zbrku koja u statusnim redovima kulminira krajem sedamdesetih godina zbog premiještanja ekonomske moći ka bivšim nižim slojevima i izlizavanja »duhovnog« alibija za pozicije viših. Neka vrst samoodređenja socijalnog statusa izborom t i p a potrošnje i svjesnom upotrebom stilskog identiteta u ovakvu kontekstu još uvijek izgleda kao dječja igra. Ali mogućnost socijalnog izbora umjesto neminovnosti socijalne sudbine ostavlja svoj trag na idejnoj karti: potpomognuta i entuzijazmima druge vrste, vjera u ovakvu promjenu sigurno će sudjelovati u energiji totalne izmjene kojom se razrješava zaplet krizne naracije.

Novovalna –stilska– semantika je, precizirajući svoj doživljaj svijeta kao iskustvo neposredne i ograničene stvarnosti, prije, a često i preciznije od diskursa koji se legitimira kao izravan govor o »lošosti« zbilje, prepoznala i preradila ona ideološka čvorišta koja će se pokazati ključem doživljanja krize u jugoslavenskim prostorima. Kolektivni kreativni medij koji se probitno određuje unutar generacijskog segmenta prepoznaje ispražnjenost identitetnih formula koje su mu na raspolaganju. Aktivnost koju predlaže je decentrizirajuća, lokalizirajuća, situacionizirajuća čime osluškuje i opće impulse epohe kao post-doba »izmlatretiranog« generalnim rješenjima i totalnim istinama.

BILJEŠKE

- ¹ Teorija potkulture je u širem smislu teorija o kulturnom izrazu društvene moći, ali uposebljena u mjeri u kojoj ističe različitost u značenjskoj djelatnosti dominantnog kulturnog jezika i onog potkulturnog. Njihov odnos se odvija na planu održavanja (dominantni) odnosno nagrivanja (potkulturni) društvenog mita (ideologije). Dok dominantni mit teži prikrivanju svoje mitskosti, pa se nudi kao »prirodan« (Barthes), razgovjetan, zdravorazumski jezik, sematička djelatnost potkulture će na »nerazumljiv«, šifriran, stilski način ukazivati na njegove pukotine i slaba mjesta. Za razliku od kontrakultura i ostalih izravnih opozicijskih jezika, koji se postavljaju kao opreka dominantnom ali na istoj razini »racionalnog«, aktivnost potkulture je »sematično gerilsko ratovanje« (Hebdidge), lomljenje starih šifri stvaranjem dotad nemogućih kombinacija. Potkultura traje dokle i njena »nemogućnost«, prestaje svojim »oprirodnjavanjem«.

- ² Konotacije fašizma i nacizma uglavnom su se »lijepile« za slovenski punk i »new wave«. Slučaj nazvan »nacipunk aferom« iz 1981. godine, s hapšenjem ljubljanskih pankera i »političkim obračunom s punkom«, bio je praćen skandaliziranjem na cijelom jugoslavenskom medijskom prostoru, a za slovensku potkulturnu scenu postaje mitsko mjesto nesporazuma i obračuna s vlastima (o aferi podrobnije u Tomc, 131, Punk pod Slovenci, 292-251), Za »nacizam« i »totalitarizam« (!) bila je optuživana i grupa Leibach (a neki njeni nastupi zabranjivani).
- ³ Zanimljivo je da autor u društveno opasne grupe svrstava sve one »sklone pomodarstvu«, pa i »ufologe, poklonike nazovi istočnjačke filozofije« (Punk pod Slovenci, 340).
- ⁴ »Situacija na Kosovu utjecala je da jedan broj ljudi simbole punka povezuje s djelatnošću albanskih nacionalista i separatista. (...) U jednoj osnovnoj školi učenik sedmog razreda napisao je: »Pomozite ustanak naroda Kosova.« Govoreći o motivima koji su ga naveli na ispisivanje ove parole, rekao je da je u autobusu čuo da se tako tumači riječ 'punk'« (Punk pod Slovenci, 345).
- ⁵ »Pojmovi koji se tiču svetosti jezika blisko su povezani sa idejama društvenog reda« (Hebdidge, 92).
- ⁶ »Zvaničnim« početkom »novog vala« u nas se uzima koncert grupa »Pankrti« 1977. godine.
- ⁷ Iz pjesme »Električnog orgazma«: »podimo mala mesta naše domovine da vidimo dunje na ormanima...«.
- ⁸ »Rijeka boluje/Rijeka je zaražena/zarazila je šminka/zarazio je Trst...« (»Paraf«); »Asfalt je vruć u sunčano popodne/a Zagreb je ipak hladan grad...« (»Film«); »...samo arhitektura bez duše i bez problema/Maribor okreće glavu u stranu...« (»Lačni Franc«); »...Lublana e bulana...« (»Pankrti«); ».. miris kupusa iz podruma/i rakije iz usta/.to je moj grad Beograd...« (»Bezobrazno zeleno«) (Drugom stranom, Almanah novog talasa, 31).
- ⁹ »Nijedne nema bolje/od naše policije/ Druga strofa kaže/da u nas nitko na laže/jer oni na to paze/da, oni na to paze...« (»Paraf«); »Kažu mi sutra ću dobiti novi stan/sve što radim, radim za sutra/probudite me onog jutra/kad dođe to sutra...« (»Prijavo kazalište«); »Ja sam šokiran da kod nas može postojati stvar/što svjesno baca loše svjetlo na sadašnji trenutak/i kvari nam prosjek/Protestiram, tko nije za-nije naš...« (»Pankrti«); »Sa tranzistorima u rukama/spavaju svud po parku/kožnati nedeljni ljudi(NK Maribor za pijanu dušu/Kući odlaze kad padne prvi mrak/pijani od luka i rakije...« (»Lačni Franc«, itd.
- ¹⁰ Izraz je nastao okretanjem naziva »novi romantizam« (trend u pop-glazbi osamdesetih) (Tvrčković,11).

- ¹¹ »U svom esencijalnom djelu »Država« mladi naučnik, nekad poznati muzičar, Elvis J. Kurtović, daje u formi sublimiranih teoretskih razmatranja čitav niz autohtonih premisa i konkluzija. Vrstan erudita, Kurtović dijalektički razmatra jedinstvo čovjeka i prirode, jedinstvo vremena, prostora i radnje, kao i bratstvo i jedinstvo. Proučavajući ideje materijalizma u očevoj privatnoj mesari, Kurtović zbunjuje i opčinjava; upozorava i prijeti; plaši i tješi u isto vrijeme. Njegovi prilozi doimaju se kao kad bi Anton C. Klark napisao prilog za »Zbornik sjećanja boraca 16. istočnobosanske brigade«. Uz odobrenje autora donosimo nekoliko odlomaka iz ove fascinantne proze...« (Kurtović, 6).
- ¹² U opisu svog (izmišljenog) iskustva u Berlinu Elvis se direktno obraća Laibachu i njegovom »Neue Slowenische Kunst«: »Na omotu albuma »Neue primitivishe kunst« vidimo visoko estetiziranog Elvisa, s Maljevičevim polumjesecom na grudima. Pravilno uočivši da su glavni bosanski industrijski potencijal šume, Elvis je na alternativnom festivalu u Berlinu izveo piljenje drveta. Nažalost, ovo događanje su pokvarili naši radnici privremeno zaposleni u ovom gradu, koji su, ne shvativši intelektualnu pozadinu ovog hepeninga, izašli na scenu da pomognu svom zemljaku koji se mučio pileći.« (Srđić,5)
- ¹³ »Probojem zapadne kulture na naše tržište došlo je do potpunog utjecanja zapadnog načina odijevanja, što je uslovalo da naše tržište suštinski ostane na periferiji modnih dešavanja. (...) što nudi novo primitivna konfekcija? To su prekrasne košulje sa širokom upadnom kragom »ELEGANT« Srebrenica, majice s likom Brus Lija i Saje Sušića »NOŠNJE« iz Gračanice. Nose se duhovite štofane pantalone »KROJ« Kreševo sa širokim trapezom koji pažljivo pada preko špicastih vratničkih cipela...« (Karajlić,8).
- ¹⁴ Ideja novog primitivizma popularizirana je naročito televizijskom emisijom »Top lista nadrealista«.
- ¹⁵ »Neue Slowenische Kunst« osnovana je 1984. na osnovu »Trbovljanskog programa«, kao združena djelatnost »Leibacha«, slikarske skupine »Irvin« i kazališne skupine »Gledališće sestara Scipion Nasice«. Programski moto: »Umjetnost i totalitarizam se ne isključuju«.
- ¹⁶ Pjesma »Laibacha«: »Jedan čovjek, jedan cilj/i jedna zapovijed./Jedno meso, jedna krv/jedna prava vjera./Jedna rasa i jedni snovi/jedna jaka volja...« (nav. prema Zajc, 24).
- ¹⁷ Nakon što se godinama smatrao »propagatorom totalitarizma«, »Laibach« kasnije pronalazi šire komunikacijsko razumijevanje svojih scenskih sredstava. Tomc ga smatra onim dijelom rock-subkulture koji »ne elaborira još jedan u nizu subkulturnih obrazaca nasuprot dominantnoj kulturi, već dominantnoj kulturi u njenoj socrealističkoj varijanti uzima kao referentnu točku svog djelovanja (Tomc,131). Žižek smatra da »Laibach« u svom spektaklu ne uprizoruje nikakve istine totalitarizma,(...) već totalitarnu logiku subvertira tako da je raspusti kao djelatnu društvenu vezu i izolira mučnu jezgru njezina ograničenoga uživanja« (Žižek, 190).

LITERATURA

- Filipović, Nenad: Blijedi raster Koševa, Lica 1(NS), Sarajevo, 1987, str. 4
- Glavan, Darko; Na koncertu lekcije iz sociologije, u ur. David Albahari, Drugom stranom, Almanah novog talasa u SFRJ, Istraživačko-izdavački centar SSO Srbije, Beograd, 1983, str. 7-11
- Hebdiđ, Dik (Hebdige, Dick): Potkultura: značenje stila, Pečat, Beograd, 1980.
- Karajlić, Nelle: Neue primitivismus za početnike, Lica 1 (NS), Sarajevo, 1987. str. 8-9
- Kremer, Darko: To nije poezija, a ovo je uvod, u ur. David Albahari, Drugom stranom, Almanah novog talasa u SFRJ, Istraživačko-izdavački centar SSO Srbije, Beograd, 1983, str. 15-21.
- Kurtović, J. Elvis: »Država«, Lica 1(NS), Sarajevo, 1987, str. 6
- Laibach: Govor povodom jugoslavenskog izdanja ploče »Opus Dei«, Quorum 1, Zagreb, 1988, str. 191-192.
- Punk pod Slovenci (Zbornik grupe autora), Knjižica revolucionarne teorije 17, Ljubljana, 1984.
- Prica, Ines: Mimikrija potkulture, Quorum 3, Zagreb, 1988, str. 251-261
- Srdić, Mirko: Elvis – jedna karijera, Lica 1 (NS), Sarajevo, 1987. str. 5
- Tomc, Gregor: Druga Slovenija, Knjižnica revolucionarne teorije 54, Ljubljana, 1989.
- Trifunović, Ljuba: Vibracije, IIC SSO Srbije, Beograd, 1986.
- Tvrtković, Ognjen: Pet stoljeća novog primitivizma, Lica 1 (NS), Sarajevo, 1987, str. 11.
- Zajc, Melita: Rađanje nacije, Nedjeljna Dalmacija, 14. listopada 1990, str. 24-26
- Žižek, Slavoj: Die Aufklärung in Leibach, Quorum 1, Zagreb, 1988, str. 182-190.

»NEW WAVE« AS THE ANTICIPATION OF CRISIS

Summary

In this essay the concept of »new wave« is related to the concept of »crisis«, on the basis of accordance of the main topics that have emerged out of these two different kinds of cultural discourse. The very term »new wave« indicates the period of the beginning of eighties characterized by the specific cultural expressions bounded with the phenomenon of the youth subculture in Yugoslavia. Although initiated by impulses from other cultures (first of all by the phenomenon of anglo-american punk), the »new wave« expression has elaborated the considerable segment of local reality. For example, the concept of »New primitivism« on one hand, and the »Neue Slowenische Kunst« on the other, have developed their symbolic activities playing with a stereotype of the two main cultural identities that »cross« the Yugoslav space: on is »Balkan«, »oriental«, the other is »European«, »western«. Modified in numerous ways, but loosing its stylistic, ironical quality that characterized its subcultural elaboration, this stereotype has become the *leitmotiv* of the later explanation, even official, of the political crisis in Yugoslavia. In a similar way, the »new wave« activity, partially leaned on the western formulae in creation of music, art, images and life styles, has anticipated the destruction of the myth of originality and uniqueness of our culture. What was then considered to be an »epigone«, a »dishonest imitation of the West«, hardly a decade later has merged into the common desire for »entering Europe«, which has characterized the discourse of crisis.