

<https://doi.org/10.21301/eap.v20i4.9>

Marija Ajduk

*Institut za etnologiju i antropologiju
Odeljenje za etnologiju i antropologiju
Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu*

marija.ajduk@f.bg.ac.rs

<https://orcid.org/0000-0003-4443-6562>

Ljubica Milosavljević

*Institut za etnologiju i antropologiju
Odeljenje za etnologiju i antropologiju
Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu*

ljmilosa@f.bg.ac.rs

<https://orcid.org/0000-0002-3430-8084>

Konstruisanje lokalnog identiteta Beogradskog džez festivala 70ih godina XX veka*

Apstrakt: Rad ima za cilj da uputi u proces konstruisanja *lokalnog džez festivala* u Beogradu tokom sedamdesetih godina XX veka. Kroz ugledajući model, *Njuport džez festival*, koji je kao delimična repriza organizovan u Beogradu od 1971. do 1973. godine, a na primeru raznorodnih štampanih izvora, biće moguće pokazati dalju genezu *Beogradskog džez festivala* od 1974. godine. Značaj teme u skladu s orijentacijom *antropologije muzike*, ukazuje na mogućnost da se na primeru medijskih sadržaja analiziraju značenja ovog muzičkog žanra i konkretne festivalske prakse u SFRJ. Kao glavni istraživački nalazi izdvaja se to da je Beogradski džez festival bio jedan od garanata opstanka džeza kao muzičkog žanra, dok je istovremeno učestvovao u sazdanju različitih džez delatnosti.

Glavne reči: muzika, štampa, džez, festival, Beograd, antropologija

* Realizaciju ovog istraživanja finansijski je podržalo Ministarstvo nauke, tehnološkog razvoja i inovacija Republike Srbije u sklopu finansiranja naučnoistraživačkog rada na Univerzitetu u Beogradu - Filozofskom fakultetu (broj ugovora 451-03-137/2025-03/200163).

Ovaj rad predstavlja celinu saopštenja na nacionalnom naučnom skupu „Popularna kultura, folklor i komunikacija“ u organizaciji Odeljenja za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta u Beogradu, koji je održan u decembru 2025. godine u Beogradu.

Uvod

Pokretanje džez festivala u Beogradu, u Jugoslaviji početkom sedamdesetih godina XX veka, posmatraćemo kroz teorijsku perspektivu koja se odnosi na sagledavanje međudnosa muzike i mesta, pri čemu i muziku i prostor posmatramo kao sociokulturnu, odnosno promenljivu kategoriju. Polazeći od teze da muzika poseduje svoja komunikativna svojstva koja nastaju u sadejstvu između izvođača i slušaoca, ali i na percepciju određenog mesta (Ristivojević 2014, 14), nastojaćemo da sagledamo odnos medija (u kojem se zapravo reflektuje odnos društva) prema džezu u datom trenutku. Ovakvu problematiku nalazimo važnom jer muziku posmatramo kao „ljudsku aktivnost koja obuhvata društvene odnose, identitete i kolektivne prakse” (Cohen 1993, 127) iz kojih je moguće iščitati značenja koja se pridaju muzici. U tom ključu posmatramo i koncept mesta, tj. lokalne sredine kao prostora koji nije samo geografska datost, već sadrži kulturno kodirana značenja (Bennett 2022, 46). Brojni teoretičari su pokazali (Gupta and Ferguson 1992; Massey 1993; Cresswell 2004; Pred 1984; Thrift 2006; Ože 2005) da prostor predstavlja mnogo više od fizičkih karakteristika, te da ga je neophodno posmatrati u saglasju sa njegovim višestrukim značenjima; da on zapravo može da kreira mnoštvo značenja, te sledstveno tome, oblikuje ponašanje ljudi, kao i njihove kulturne i društvene izraze (Stahl 2022, 7). U tom smislu značajno je pomenuti sva ona lokalna mesta koja se u određenom smislu asociraju sa džez muzikom. U slučaju SAD, to su na prvom mestu Nju Orleans kao mesto rođenja džeza i Njujork kao mesto najveće svetske džez zajednice¹ u koji će se Njuport džez festival preseliti 1972. godine (bez promene imena)², a koji predstavlja najvažniji ugledajući okvir za Beogradski džez festival.

Proučavanje odnosa muzike kao koncepta i određenog fizičkog prostora³ jeste tema kojom su se bavili naučnici različitih disciplinarnih usmerenja (Cohen 1995; Connell and Gibson 2004; Cohen 2007 i dr.). Sam odnos je važan jer predstavlja izvor raznorodnih značenja koja utiču na to kako poimamo muziku, mesto, ali i svet oko nas u određenom trenutku. Mesto i prostor kao koncepti ne predstavljaju iste pojmove, čak se mogu posmatrati i kao opozitni, te tako Radović (2013, 25) naglašava da je „mesto zapravo prostor koji se javlja na nivou identiteta, dok je opozit od mesta prostor, odnosno lokacije koje se ne javljaju na identitetskoj razini (gde bi se moglo reći da je opozicija prostor:mesto približna razlici između apsolutnog i društvenog prostora)”. Konceptualno pretvaranje određenog dela prostora u mesto odvija se kroz procese *označavanja* tog

¹ O odnosu mesta i džeza više u Mordue and Dennis 2017, 4-5.

² Da bi od 1981. godine funkcionisao u oba grada – Njujorku i Njuportu.

³ O odnosu muzike i mesta na primeru novog talasa i hip-hop muzike više u Ristivojević 2011, 2012, 2014; Ajduk 2018, Ajduk i Pišev 2018.

prostora kroz utiskivanje različitih iskustava i vrednosti. Kada je reč o odnosu između muzike i prostora kao šire celine, on se može posmatrati kao dvosmeran jer muzika oblikuje prostor, ali isto tako i prostor oblikuje određenu muziku, te u nju pretače svoje lokalne karakteristike. To je ponajviše očigledno na primerima popularne muzike koja *a priori* predstavlja produkt globalizacije i potiče iz većih evropskih i američkih centara, ali koja ima svoje „lokalne” varijante koje se u skladu sa postojećom infrastrukturom razvijaju na različite načine. Pod infrastrukturom, u ovom radu, podrazumevamo sva ona gradska mesta koja su usko povezana s određenom muzikom, kao što su klubovi, prostori za probe, studio za snimanje, koncertne sale, muzičke prodavnice. O odnosu muzike i mesta, to jest lokalnosti određene muzike je najviše pisano u kontekstu koncepta supkulture i scene (Stahl 2022, 9). Koncept kulturne scene je u velikoj meri uspostavio i razradio Vil Stro (Will Straw) prema kojem je scena urbani kulturni prostor u kojem se odvijaju i međusobno koegzistiraju različite muzičke i kulturne prakse i aktivnosti (Straw 1991, 373; Straw 2004, 412-413)⁴. Sledeći njegovu ideju, pod pojmom muzička džez scena u ovom radu ćemo podrazumevati skup svih društvenih i kulturnih aktivnosti koje su povezane sa džezom (festivali, koncerti, druga dešavanja, radijske i televizijske emisije, štampa), kao i sva mesta koja su asociirana s ovim muzičkim žanrom (klubovi, koncertne sale, mesta za probe, prodavnice ploča i sl.).

Kako bi bilo moguće pristupiti analizi razvoja Beogradskog džez festivala⁵, neophodno je osvrnuti se na ključni teorijski koncept koje ćemo upotrebljavati u radu: *pojam lokalnosti*. Kako i sam naziv festivala upućuje, reč je o „beogradskom” džez festivalu što već ukazuje na određeni stepen lokalnosti⁶ u okviru koje je potrebno razumeti takvu manifestaciju. Na prostorima nekadašnje Jugoslavije, doživljaj lokalnosti je naročito specifičan, posebno među generacijom koja je odrastala u njoj i čija mladost seže u sedamdesete i osamdesete godine. Naime, ratno stanje tokom devedesetih godina koje je vodilo raspadu jugoslovenske države, razorilo je i deljeni kulturni prostor koji je prvi nakon rata iznova uspostavljen. Taj prostor nije fizička koliko mentalna tvorevina u koju su utkana brojna značenja tokom života u Jugoslaviji. Ante Perković (2011, 21, 39) je ovaj prostor imenovao terminom „sedma republika”⁷ koja predstavlja „zamišljeni prostor duha omeđen muzikom”, a koji je geografski povezan s

⁴ Za fizički prostor kao važan element scene vidi Kozorog i Stanojević 2013.

⁵ O lokalnosti na primeru beogradskog festivala *Jazz in the Garden* vidi u Ajduk, Milosavljević i Banić Grubišić 2023.

⁶ O doživljaju lokalnosti kao „užih“ i „širih“ što je karakteristično za područje nekadašnje SFRJ, te njenog ne samo geografskog, već i kulturnog prostora vidi Ajduk 2024.

⁷ Zanimljivo je i to da je u slučaju džez delatnika s prostora bivše Jugoslavije, ta *sedma republika* bila i eksteritorijalna budući da se većina školovala u Gracu, u Austriji, gde se nalazi prva džez akademija u Evropi, više u Milosavljević 2018.

nekadašnjom Jugoslavijom. *Sedma republika* je rezultat intenzivnih kulturnih razmena ponajviše između velikih urbanih centara kao što su Beograd, Zagreb, Ljubljana (Ristivojević 2014, 271) i obuhvatala je višeznačne lokalne identitete koji bi se mogli „podeliti” na više nivoa radi lakšeg razumevanja. Raslojavanje lokalnosti u tom smislu najviše dolazi do izražaja nekoliko decenija kasnije kada Jugoslavija prerasta od geografskog mesta do mesta sećanja. U zavisnosti od toga o čemu se govori, moguće je nešto odrediti kao „jugoslovensko” što predstavlja širu lokalnost, ali i kao „beogradsko”, „ljubljsko” ili „zagrebačko” što bi bila uža lokalnost. Ovakvo identitetsko raslojavanje je uočeno i u slučaju beogradskog džez festivala, te njegove evolucije iz uže lokalne (beogradski) u šire lokalnu (jugoslovensku) manifestaciju, pa i evropsku, o čemu će više reći biti u analizi.

Metodološki postupak

Metodološka pitanja koja se odnose na etnografiju i ulogu istraživača, s jedne strane, i na džez kao *muzički* fenomen, s druge strane, dovela su do usvajanja metafore koja etnografiju i, konkretni, muzički žanr postavljaju u istu ravan, berem kada je reč o zajedničkoj improvizatorskoj prirodi⁸. Izvan „potpuno orkestriranih partitura“, metafora poziva kako na „istraživanje dubokih struktura koje leže u osnovi kvalitetnih istraživanja, tako i na improvizatorske kvalitete” koji istraživačima omogućavaju da „slobodno reaguju na slučajne događaje i shvatanja koja nastaju” (Oldfather and West 1994, 23)⁹ čime se, zapravo, podupire naučni karakter istraživanja. U konkretnom slučaju, u centru istraživačke pažnje nalazi se arhivski materijal u vidu novinske građe koja predstavlja svojevrsnu etnografiju, često prenebregavanu kao validnu u domaćim antropološkim istraživanjima (v. Ajduk, Milosavljević i Banić Grubišić 2023, 1086)¹⁰. Kvalitativna analiza, koja će biti preduzeta u nastavka rada, sledstveno, ima zadatak da uputi, upravo, u značaj novinskih izvora kao važnih nosilaca znanja o društvenim pitanjima kojima se antropologija bavi, dok prevashodno biva orijentisana ka dekonstrukciji procesa konstruisane *beogradske* džez festivalske prakse. Na taj način, i na ovom mestu, biće moguće ukazati i na postojeću praksu koja se, šire gledano, može definisati kao muzičko novinarstvo; dok se, u užem smislu, može odrediti i kao džez novinarstvo.

⁸ Misli se na određenje džeza kao improvizatorske muzike.

⁹ O izjednačavanju etnografije i džeza, više i u Humphreys, Brown and Hatch 2003.

¹⁰ Vidi primere korišćenja štampe i online medija kao izvora podataka u srpskoj antropologiji: Vasiljević 2008; Milosavljević 2008, 2010; Ajduk 2021, Ristivojević 2013; Banić Grubišić 2013, Banić Grubišić and Kulenović 2019.

Pregledni rad „Džez štampa u Srbiji od 1953. do 1965. godine” delom¹¹ popunjava apostrofiranu istraživačku prazninu¹² i ukazuje na to da konkretna štampa može poslužiti i kao osnov za „dekonstrukciju socijalističke ’stvarnosti’¹³ koja se bitno razlikovala u periodu neposredno posle Drugog svetskog rata, u odnosu na pedesete ili, pak, šezdesete godine XX veka” (Milosavljević 2024, 547). U tom smislu, važno je istaći da se analizirani period u ovom radu naslanja na živu izdavačku produkciju koja je podrazumevala objavljivanje listova: *Jazz, List za pitanja zabavne i džez muzike* Udruženja džez muzičara (1953), koji kasnije menja ime u *Bilten Udruženja Jazz muzičara* pod kojim će izlaziti do 1958. godine; kao i *Ritam. Jugoslovenska revija za zabavnu muziku* koji će izlaziti od 1962. godine, kao izdanje *NIP Dnevnik* iz Novog Sada, sve dok 1965. godine ne bude ugašen pod promenjenim imenom *Ritam. Jugoslovenska revija za zabavnu muziku*¹⁴. Nakon ovog perioda, džez štampa, kao zasebna, više nije postojala, ali se praksa pisanja o džezu nastavila u dnevnim novinama i časopisima¹⁵ – mahom na stranama posvećenim kulturi¹⁶ – domašujući širu publiku koje, ipak, nije bilo mnogo sudeći prema evropskom proseku čitanja štampe. Primera radi, 1976. godine u Jugoslaviji je dolazilo 80 listova na 1000 stanovnika „po čemu je ona bila najgora u Evropi”¹⁷; dok je u Srbiji taj odnos bio 64,5 lista na 1000 stanovnika (Janjetović 2010, 47). Razmatrajući mesto džeza u domaćoj štampi, Svetolik Jakovljević (2003, 94) navodi nekoliko pokušaja da se uspostavi list koji bi se bavio samo džez muzikom ocenjujući da su svi pokušaji bili kratkog veka usled nedostatka finansijskih sredstava. Napise o džezu je bilo moguće pročitati i u listu *Duga* gde je uspostavljena stalna džez rubrika od 1959. do 1963. godine koju je uređivao, upravo, Svetolik Jakovljević. Od tog perioda o džezu je bilo

¹¹ Delom, zbog toga što se odnosi na specijalizovanu džez štampu u Jugoslaviji, sledstveno i u Srbiji.

¹² Pri čemu ostaje da važi i to da je novinarstvo posvećeno popularnoj muzici relativno slabo proučena tema u akademskom diskursu (Jacke, James, Montano 2014, 1). U domaćim okvirima, interesovanje se kretalo najpre oko rok štampe: Vučetić 2006, 2010; Ristivojević 2011, Ajduk 2021; Sabo 2015.

¹³ Razloge zbog kojih, uprkos porastu različitih vidova istraživanja i interesovanja za socijalističku Jugoslaviju, štampa ostaje izvan fokusa, „kao najmanje značajna ili zanimljiva tema“, Toroman – s izuzetkom studija Reane Senjković (2008) – vidi u „podrazumevanju“ da se tu uglavnom radilo o državnoj propagandi“ (Toroman 2018, 170).

¹⁴ Iz promene naziva, jasno se vidi proces u kojem tzv. zabavna muzika postaje sve popularnija što diktira određene komercijalne zahteve. O domaćem džez novinarstvu, više u Vlajčić 1989; Jakovljević 2003; Milosavljević 2024.

¹⁵ Ili biltenima festivala koji su u međuvremenu u Srbiji domašili dvocifren broj; sve do internet portala koji preuzimaju ovu ulogu u savremenom periodu.

¹⁶ Kao zasebne rubrike posvećene džez muzici; češće kao najava nekog džez događaja.

¹⁷ Iza nje je bila samo Albanija (Janjetović 2010, 47).

moгуће читати u dnevnoj, nedeljnoj i mesečnoj štampi, ali nasumično, ne kroz postojanje stalnih rubrika (Jakovljević 2003, 95) čemu smo i svedočile prilikom istraživanja u bibliotečkim fondovima.

U konkretnom smislu, ovo antropološko istraživanje novinske građe podrazumeva analizu novinskih tekstova koji su se na različite načine odnosili na *lokalni* džez festival u rasponu prve decenije trajanja. Preciznije, reč je o napisima kojima su od 1971. do 1979. godine oblikovane i plasirane informacije o organizaciji festivala, kreiranju programa, ali i značajnim nedoumicama i poteškoćama koje su se kontinuirano postavljale pred organizatore, ali i pred izvođače i publiku. Autori novinskih članaka su različito profilisani delatnici: novinari, muzički kritičari, džez muzičari, a pripadaju različitim novinskim žanrovima: informativnim (faktografskim), analitičkim i novinarsko-publicističkim¹⁸. Ono što je, međutim, ključna specifičnost ovog istraživanja – oprobana u malobrojnim domaćim antropološkim proučavanjima različitih fenomena (Milosavljević 2008, 2010; Ajduk 2021), šire gledano i u istraživanjima domaće muzičke štampe (Ajduk, Milosavljević, Banić Grubišć 2024; Milosavljević 2024...) – jeste to da se, mahom, orijentiše ka izvorima koje su odabrali, grupisali i pohranili *neantropolozi*, što bi bila prva metodološka improvizacija primenjena u ovom istraživanju. Konkretnije, za potrebe ovog istraživanja građa, koju čine fotokopije originalnih novinskih članaka, otkupljena je od *Udruženja za zaštitu „Borbe”*, koje je nastavilo da čuva pres-klipinge kojima se, pre privatizacije ove izdavačke kuće, bavila posebna služba. Iako i pomenuta istraživanja apostrofiraju pojedine manjkavosti kada je reč o podacima koji prate deponovane novinske isečke, a koji se najčešće mogu svesti na nejasno obeležene datume i izvore; prednosti su, ipak, tretirane kao one koje daleko prevazilaze nedostatke. Najpre, sama činjenica da su ovako tematski profilisani novinski članci bili posebno klasifikovani i čuvani, ide u prilog produblivanja naučnog značaja o različitim pitanjima vezanim za džez muziku i *prakse* i *aktivnosti*¹⁹ koje ga prate na ovim prostorima. Dalje, većina izvora jeste adekvatno obeležena iako je moguće konstatovati da je stanje građe u proteklih petnaestak godina značajno pogoršano u smislu uslova u kojima se čuva. Kao drugu prednost valja naglasiti to da se u konkretnom slučaju radi o dobro kategorisanim novinskim člancima²⁰. Najзад, kao značajnu pogodnost svakako treba

¹⁸ Više o novinarskim žanrovima u Vulić i Milovanović 2016, 310-311.

¹⁹ Džezom se u istraživanjima, zapravo, nazivaju različite aktivnosti budući da „džez obuhvata čitav niz praksi (Ake 2002), što će biti pokazano i na ovom mestu pri čemu muzika i njene žanrovske karakteristike ostaju izvan fokusa, u skladu s antropološkim istraživanjima.

²⁰ Što nije uvek slučaj iako i u potonjoj situaciji sam odabir govori o razumevanju pojedinog problema u nekom konkretnom vremenu čime se pruža osnov za proučavanje referentnog okvira u kojem se neki društveni problem, primera radi, sazdao u nekoj od faza procesa konstruisanja (više u Milosavljević 2010; Ajduk 2021.)

naglasiti da je na ovaj način bilo moguće doći do relevantnih podataka iz većeg broja novina i časopisa, ne samo onih pripadajućih preduzeću Borba, budući da je glavna svrha odlaganja novinske građe bila ta da se formiraju informativne baze kao pomoć u pripremi novinara za praćene najrazličitijih segmenata društvenog života; time i kulturnog, uže gledano, i muzičkog u kojem je džez tokom sedamdesetih godina prošlog veka, kao i decenijama ranije, imao svoje mesto. Kakvo je bilo to mesto? Koliko je zavisilo od pozicioniranja u odnosu na druge muzičke ili nemuzičke festivale, ključna su pitanja na koja je moguće dati odgovor upravo putem analize novinskih *isečaka*: dnevne, nedeljne, beogradske, zagrebačke, sarajevske štampe²¹ – bilo da događaj najavljuju ili da u polemičkom i kritičkom, pa i angažovanom²², tonu preispituju ključne prakse pripadajuće procesu konstruisanja *novog* festivala kao beogradskog, jugoslovenskog i, najzad, evropskog. Ipak, i pored svih prednosti u koje svakako spada i traganje za izvorima koji ne spadaju u red najlakše dostupnih²³, mora se naglasiti i potreba da se dobijena građa dopuni i proveriti kombinovanjem drugih postupaka. Jedan od njih podrazumevao je i istraživački rad u trajanju od mesec dana u Periodici *Biblioteke grada Beograda* gde je pronađena građa za nedostajuće godine (reč je o 1976. i 1978. godini); dok su ostali podaci nalaženi na relevantnim internet stranicama – što predstavlja drugu improvizatorsko-metodološku prednost. Krajnji rezultat jeste *baterija* od preko četrdeset autorskih članaka koji su za glavnu temu imali, upravo, *Beogradski džez festival*²⁴, uz nekoliko oglasa koji su najavljivali manifestaciju. Izrazita raznorodnost u tipu izvora, od vesti do reportaže, kao i autorska orijentacija koja je slična prema postupku adresiranja problema, ali različita pri izboru *adresa*, daje mogućnost da se pristupi programiranoj dekonstrukciji koja pruža i dobar osnov za praćenje nastavka datog procesa u decenijama koje su usledile i koje – uz prekide jednako značajne za proučavanje ukupnog procesa – sežu do današnjice.

Razvoj džez scene u SFRJ

Kako bi bilo moguće pratiti konstruisanje džez scene u Beogradu tokom sedamdesetih godina, na primeru formiranja lokalnog festivala, neophodno je ukratko se osvrnuti na razvoj džez scene u decenijama koje su neposredno pret-

²¹ Autori su nekada potpisivani inicijalom, početnim slovom imena i prezimenom, nekada i punim imenom. Onako kako se narečene varijante potpisa autora pojavljuju u građi, tako će se one javljati i u analitičkom delu rada uz napomenu da negde i nema potpisa, baš kao što negde nedostaje izvor.

²² O angažovanom novinarstvu, više u Nedeljković 2009, 78.

²³ Kakvi su internet izvori.

²⁴ Koji je tokom vremena menjao naziv ali i osnove organizovanja.

hodile, uz napomenu da džez na ovim prostorima postoji od dvadesetih godina prošlog veka. U tom smislu je od značaja kulturna politika koja je usledila nakon razilaženja sa Sovjetskim Savezom 1948. godine, a koja će imati velike implikacije po razvoj džez scene u Jugoslaviji²⁵:

Preduslov za promene u sferi kulture bilo je okretanje Jugoslavije Zapadu. Našavši se izolovani izloženi pritiscima sa Istoka, jugoslovenski komunisti su počeli da silom prilika traže pomoć tamo gde se ona mogla dobiti – tj. na Zapadu koji je, pak, imao interes da razbije jedinstvo socijalističkog tabora. (Janjetović 2011, 41)

Uticao komunističke partije Jugoslavije bio je izražen u svim društvenim sferama pri čemu je kultura bila jedna od veoma važnih formi delovanja partije (v. Janjetović 2011, 21). Važna prelomna tačka za lokalnu džez scenu jeste početak njene institucionalizacije kroz osnivanje Udruženja džez muzičara 1953. godine, koje je bilo svojevrsan način priznanja, ali i filtriranja i kontrole ovakve vrste muzike i muzičkih praksi njenih delatnika (v. Janjetović 2011, 123; Vučetić 2012a, 176). Prvu deceniju postojanja i rada Udruženja obeležila je najveća džez aktivnost u Beogradu (Jakovljević 2003, 80). Paralelno s razvojem džez scene, teče i razvoj u sferi zabavne muzike²⁶, pa tako pedesetih godina počinju da se osnivaju festivali zabavne muzike (opatijski, zagrebački i dr.)²⁷, dok će prvi džez festival biti organizovan najpre na Bledu, a zatim uspostavljen i u Ljubljani, dok će Beograd na svoj festival čekati još čitavu deceniju:

Od šezdesetih godina dolazi do intenzivnijeg otvaranja srpske i jugoslovenske džez scene prema svetu. Tome je pre svega doprinelo pokretanje međunarodnih džez festivala, prvo na Bledu i u Ljubljani 1960. godine (jugoslovenski džez festival Bled i Internacionalni Jazz festival Ljubljana)²⁸, a potom i u Beogradu 1971. godine. Beogradski džez festival bio je izuzetno važan događaj za beogradsku džez scenu, jer su na koncertima u Domu sindikata i odličnim ‘džem sešnimama’ (jam session) prodefilovali skoro svi tadašnji veliki američki džezeri”. (Arnautović 2012, 112)

Džez scena u Jugoslaviji će nastaviti da se razvija i tokom šezdesetih godina, uz svesrdnu podršku SAD i institucija kao što su Američki kulturni centar, ali i uz promociju koja se odvijala putem jugoslovenskih radio-stanica (Vuče-

²⁵ Vidi Vučetić 2012a, 174; 2012b, 62.

²⁶ Period pedesetih godina karakteriše i veću žanrovsku diferencijaciju koja je „istovremeno bila sukob društvenih, pa i političkih interesa“ a koja se pretvorila u „žestoku borbu za zauzimanje pozicija na medijskoj i javnoj sceni“ (Lukić Krstanović 2010, 144).

²⁷ Više o odnosu muzičke svakodnevice i ideologije sredinom XX veka v. u Lukić Krstanović 2010, 142-158.

²⁸ O muzičkim festivalima i proizvodnji lokalnosti u Sloveniji i Hrvatskoj više u Kozorog 2011, 2016. i Škrbić Alempijević 2012.

tić 2012a, 178). Tokom pedesetih i šezdesetih godina, razvoj lokalne (u širem smislu shvaćene) džez scene se odvija kroz organizovanje koncerata najvećih legendi džeza (Vučetić 2012b, 66), te se kroz takve koncertne aktivnosti razvija interesovanje za džez kod domaće publike. Deo džez scene tog vremena čine i radio emisije od kojih je na samim počecima najznačajnija bila emisija *Jazz Hour* koja se emitovala na *Glasi Amerike*²⁹ a koju su mogli da slušaju i jugoslovenski slušaoci. U skladu s otklonom od džez muzike u ranom posleratnom periodu, ni radio prostor nije bio naklonjen ovakvoj vrsti muzike, te se džez nije mogao čuti na Radio Beogradu:

Za uvođenje ‘zabranjene’ ili ‘nepoželjne’ muzike na Radio-Beograd prvenstveno su bile zaslužna kontinuirana i vešta nastojanja retkih pojedinaca koji su bili zaposleni na radiju i/ili su bili članovi partije te su koristili svoj položaj i moć za plasiranje omiljenih muzičkih sadržaja. (Arnautović 2012, 105)

Već tokom šeste decenije otpor prema džez muzici se smanjuje, te tako krajem pedesetih godina počinju da se emituju prve emisije koje su posvećene džezu *Novo, aktuelno i zanimljivo, Za ljubitelje džeza i Panorama džeza* (Arnautović 2012, 111). Popularnost džeza nije bila dugog veka jer je primetno da već od druge polovine šezdesetih, pa i tokom sedamdesetih godina, džez scena polako gubi na značaju pred probojem zabavne muzike koja je postajala sve popularnija među slušaocima (v. Janjetović 2011, 130; Arnautović 2012, 113).

Njuport u Beogradu: konstruisanje Beograda kao „Meke” džeza

Od 31. oktobra do 3. novembra u Beogradu, u Velikoj dvorani Doma sindikata, održaće se evropska, i prva beogradska repriza džez festivala koji se smatra najvećim i najpoznatijim u svetu – Njuport festivala iz Sjedinjenih Američkih Država.³⁰

Pre uspostavljanja Beogradskog džez festivala, lokalna džez scena je svoje postojanje znatnim delom zasnivala na gostovanjima velikih imena džeza kao što su npr. Ella Fitzgerald (Ella Fitzgerald), Art Farmer, Sara Von (Sarah Vaughan), Keni Klark (Kenny Clarke), Djuk Elington (Duke Ellington), međutim ta gostovanja su bila povremena³¹. U najavi prve reprize Njuport džez festivala

²⁹ O Glasi Amerike kao jednom od glavnih propagandnih sredstava u komunističkim zemljama v. Vučetić 2012b, 56.

³⁰ Vojislav Simić. 1971. „Beogradska repriza Njuport džez-festivala“, *Politika*, 29.10.1971.

³¹ Radimir Ličina. 1971. „Veliki čas džeza“, *Borba*, 11.10.1971. Ovome, svakako, treba dodati i to da ukupnost lokalne scene predstavlja i izvođačka delatnost domaćih

koji će se održati krajem oktobra i početkom novembra 1971. godine u Beogradu, list *Borba* piše da je festival nešto što je mnogo veće od samog koncerta, da predstavlja „priliku da se čuje ne grupa zvezda, već čitav jedan svet – svet istorije američkog džeza i džeza uopšte”³². Da je reč o „oživljavanju džeza” i njegove istorije nalazimo i u *Politici* gde se ističe sledeće:

Posebna atrakcija ove predstojeće, sjajne demonstracije vrhunskog džeza biće ne samo u susretima sa velikanima džez estrade, nego, kroz njihove programe, i u oživljavanju istorije džeza, njegovih najvažnijih stilova i epoha, sve do najnovijih pravaca.³³

Iz napisanog je moguće pročitati stanje džez scene u datom trenutku, te detektovanje potrebe da se lokalnoj publici džez približi u većoj meri. Osnivanje lokalnog džez festivala predstavlja i važan pokušaj oživljavanja učmale džez scene koja je pala u senku „komercijalne zabavne i narodne muzike”.³⁴ Da je stanje na beogradskoj džez sceni bilo „učmalo”, moguće je videti iz brojnih komentara u štampi koji potcrtavaju kako je Njuport vratio ljubitelje džeza u dvorane, što implicira da su dvorane do tada bile ispunjene drugačijim zvukom koji je prevladao, ali isto tako doveo mladu publiku za koju se pretpostavljalo da sluša samo rokenrol i bit muziku.³⁵ Za razliku od publike koja je očito postojala, te bila zainteresovana za ovu vrstu muzike, lokalna infrastruktura se nije razvijala u dobrom smeru, pa samim tim i džez udruženje, kao i muzičari, sve su ređe priređivali džez koncerte domaćoj publici, a više bili okrenuti gostovanjima u inostranstvu. U tekstu iz *Borbe* upućena je otvorena kritika domaćim džez delatnicima:

Šta su za to vreme uradili ljudi iz Udruženja džez-muzičara? Šta sami muzičari? Vrlo malo, u poređenju sa momcima iz Doma omladine, gotovo ništa!. Već se i ne sećamo kad je u Beogradu poslednji put priređen koncert Velikog džez orkestra RTB. Opravdano je i postaviti pitanje: šta će im u imenu reč džez? Bez preterivanja vrsni muzičari sada sviraju na festivalima zabavne muzike (vrlo često mediokritetske melodije), snimaju matrice za ploče i pojavljuju se na televizijskom ekranu, svirajući ‘džinglove’ u emisijama kviza. Džez je na njihovom programu par puta godišnje. A nekada, ne tako davno, bili su u Parizu proglašeni za najbolji ‘bigband’ Evrope.³⁶

muzičara, te opisana novinska aktivnost, uz klupski život. Ove aspekte lokalne džez scene karakterišu, međutim, i zamiranja i povlačenje pred tržišnim imperativima.

³² Radomir Ličina. 1971. „Veliki čas džeza“, *Borba*, 11.10.1971.

³³ Vojislav Simić. 1971. „Beogradska repriza Njuport džez-festivala“, *Politika*, 29.10.1971.

³⁴ Nepoznati autor, „Vrući talas iz Nju Orleansa“, *Večernje novosti*, 21.10.1971.

³⁵ G.B. 1972. „Beograd ove godine bez ’Njuporta’?“, 10.03.1972.

³⁶ Radomir Ličina. „Volimo li džez?“, *Borba*, 06.11.1971.

Iz navedenog je očigledno da je džez scena u Beogradu postojala, ali da nije bila u velikoj meri razvijena, te da tome nisu doprinosili ni domaći džez delatnici koji su dodatni izvor prihoda tražili u drugim sferama.³⁷ Samim tim i ulaganje u interesovanje za ovu vrstu muzike od strane gradskih vlasti je bilo minimalno što je primetno na više primera. Naime, u štampi je često moguće pronaći kritike koje su upućene lošem ozvučenju džez koncerata koji umnogome utiču na kvalitet doživljaja koji publika može da ostvari u razmeni s muzičarima, pa tako o prvoj večeri džez festivala 1973. godine u *Borbi* piše da je ozvučenje bilo „traljavo”, te „nedostojno ugleda izvođača i zvukovne prefinjenosti ove vrste muzike”, a čulo se povremeno i „zujanje iz velikih zvučnika”.³⁸ Ponekad je rešenje bilo da gostujući muzičari obezbede vlastito ozvučenje i tonsku ekipu kao što je to bio slučaj sa Majlsom Dejvisom 1973. godine koji je na taj način domaćim ljubiteljima džeza priredio „muzički hepening”.³⁹ Sa razvojem festivala i promenom programske politike, štampa beleži sve učestalije kritike na račun opadanja kvaliteta festivala u Beogradu, naročito od 1975. godine. Kritike su se uglavnom odnosile na sve veću „komercijalizaciju”, odnosno veću popularizaciju samog festivala, koja se i programski razlikovala od Njuportskih početaka. U *Politici* iz 1977. godine moguće je pročitati konstataciju da je festival zabeležio „kvalitativan pad” poslednjih par godina.⁴⁰

Razvijenost lokalne muzičke scene zavisi ponajviše od lokalne kulturne politike⁴¹, te datog društveno-istorijskog trenutka. U tome veliku ulogu ima društveni, politički i ekonomski razvoj određenog mesta jer direktno utiče na percepciju kako muzike, tako i mesta, a samim tim i na njihov međuodnos (v. Cohen 1997, 118; Straw 1991, 378). Jugoslavija je početkom sedamdesetih nastavila politiku otvaranja ka kulturnoj ponudi Zapada, uz spoljnu podršku, pa se tako kao organizatori prvog Njuport džez festivala u Beogradu pored Dom Omladine, Radio-Beograda 202, Televizije Beograd, Beogradske banke, Kulturno-prosvetne zajednice Beograda, značajnu ulogu imao i Program za kulturnu saradnju Stejt departmenta⁴²: „sve je to, s usrdnom podrškom nadležnih američkog kulturnog programa za kulturnu saradnju Stejt departmenta, organizovala praktično šaćica entuzijasta iz beogradskog Doma omladine”⁴³. Iz navedenog je

³⁷ Više u Milosavljević and Ilić 2020.

³⁸ M.B. 1973. „Veče podsećanja“. *Politika*, 06.11.1973.

³⁹ Vojislav Simić. 1973. „Četiri dana džeza“. *Borba*, 09.11.1973.

⁴⁰ *Politika*. 1977. „Imena ovogodišnjeg džez festivala u Beogradu“. *Politika*, 02.08.1977.

⁴¹ „Kulturna politika se određuje kao regulisanje interesa u oblasti kulture i odlučivanje o svim pitanjima (ciljevima i sredstvima) vezanim za kulturu jednog društva (Milošević-Šošo 2013, 130).

⁴² Vojislav Simić. 1971. „Vrući talas iz Nju Orleansa”. Večernje novosti, 21.10.1971.

⁴³ Radomir Ličina. „Volimo li džez?”. *Borba*, 06.11.1971.

moгуće uočiti važnost ovog festivala i njegovu svojevrsnu „diplomatsku” funkciju koju je imao kada je u pitanju učvršćivanje saradnje sa SAD:

Amerikanci su, promovišući džez, promovisali i svoju kulturu, a indirektno i politiku, i uspeali su u nameri da džez postane sastavni deo kulturnog života jednog socijalističkog društva. Jugoslovenska vlast je pak institucionalizovanjem džez-a pokazala Zapadu koliko je liberalna, a pokazujući tu liberalnost, kao i kvalitet muzičara, Istoku je pokazivala kako, i na muzičkom panu, sopstveni put u socijalizam ima svojih prednosti. (Vučetić 2012b, 72)

Organizovanje džez festivala je ne samo proširenje jedne od muzičkih scena u Beogradu, već i diplomatski potez čime se uspostavlja čvršća saradnja sa SAD, ali i uspostavlja jasna uloga *mosta* koji domašuje i zemlje iza *zaves* svedočeći, time, da džez uspešno probija ideološke i političke barijere. Samim tim i težnju da se ustoliči beogradski džez festival možemo tumačiti u tom smislu, kada muzika funkcioniše poput „ambasadora” i prenosi određenu poruku koja može biti, između ostalog, i političke prirode. Naime u tekstu iz 1975. godine pišući o beogradskom džez festivalu, autor Dragutin Gostuški ističe kako je na ovogodišnjem festivalu publika po prvi put mogla da čuje i jedan dobar sovjetski sastav.⁴⁴ Takvim programskim odabirom, koji podrazumeva ne samo američke, već ansamble i soliste iz Zapadne Nemačke, Sovjetskog Saveza, Švajcarske, Holandije⁴⁵, kao i jugoslovenske, festival sve više dobija na autentičnosti i doživljava transformaciju u odnosu na početke tj. reprizu Njuport festivala, ali i da zaliči na druge evropske festivale u programskom smislu.⁴⁶

Veliki značaj u procesu konstruisanja lokalnosti džez festivala u Beogradu imala je publika, odnosno njihova percepcija pomenute manifestacije, kao i podrška koju su pružali kupovinom karata i posećivanjem festivala. Stoga ne čudi što su podaci koji se tiču posećenosti džez festivala, te količini prodatih karata sastavni deo gotovo svakog teksta koji je posvećen ovoj manifestaciji, kao i podataka o „prepunim dvorana tokom sve četiri večeri festivala”⁴⁷. Želja organizatora Njuport džez festivala u Beogradu da privuku ne samo uži krug ljubitelja džez-a, već i da u taj svet privuku što više „omladinaca” vidljiva je i iz spremnosti da se „mladoj radničkoj i školskoj publici pruži prilika da po pristupačnim cenama čuju džez muziku”.⁴⁸

Nekoliko desetina hiljada slušalaca koji su, tokom četiri dana, punili veliku dvoranu Doma sindikata, instinktivno su osetili svu draž i veličinu džez-a, pri-

⁴⁴ Dragutin Gostuški. 1975. „Muzika ili motiv druženja“. *NIN*, 23.11.1975.

⁴⁵ M.B. 1975. „Upoznavanje s ruskim džez-muzičarima“. *Politika*, 10.11.1975.

⁴⁶ Dragutin Gostuški. 1975. „Muzika ili motiv druženja“. *NIN*, 23.11.1975.

⁴⁷ Radomir Ličina. 1971. „Volimo li džez?“ *Borba*, 06.11.1971.

⁴⁸ Vojislav Simić. 1973. „Četiri dana džez-a“. *Borba*, 09.11.1973.

premišvi se, možda, kroz ovu muziku, da uđu u tajni vrt velike muzike zapadne kulturne tradicije.⁴⁹

Lokalnost džez scene se na primeru ovog festivala može potražiti i u prepoznavanju specifičnog „ukusa” domaće publike, pa se prema tome odabiraju izvođači za koje se pretpostavlja da će odgovarati domaćoj publici. Tako u *Ilustrovanoj politici* iz 1972. godine stoji da je odabir učesnika festivala te godine bio neadekvatan iz više razloga. Najpre je svirala grupa koju je autor teksta okarakterisao kao „staromodnu”, dok čak i ona imena koja se smatraju „gigantima džeza” usled ponavljanja repertoara svoje „preživele muzike” nisu mogla da „zagreju” domaće slušaocce u potpunosti.⁵⁰ Analiza štampe pokazuje da su čak i određeni izvođači prepoznati kao „ljubimci beogradske publike” kao što je na primer Oskar Piterson, te da tu vrstu muzičara domaći slušaoci dočekuju „s oduševljenjem” i ispraćaju „s ovacijama”.⁵¹ Da je reč o dvosmernom odnosu koji se razvija između muzičara i slušalaca svedoči i jedna izjava Sare Von da je beogradska publika „jedna od najdivnijih pred kojom sam pevala”.⁵² Kreiranje programa spram ukusa „naše” publike, vidimo i u tekstu iz 1977. godine gde se navodi da je „svestan ukusa naše publike, Programski savet Festivala insistirao da se orkestarskim sastavima pridruži što veći broj vokalnih solista”.⁵³

Pridobijanje publike se odvijalo i kroz širenje delatnosti samog festivala, odnosno na organizovanje niza propratnih aktivnosti koje su imale za cilj da pre svega privuku mladu publiku i da ih edukuju o džezu:

Već se uveliko radi, na primer, na organizovanju filmskih predstava na kojima će biti prikazani dokumentarni filmovi o muziciranju velikih džezista; zatim, na velikoj izložbi umetničkih slika poznatih stvaralaca koji su džez uzeli kao osnovu svoje inspiracije; planiraju se diskusije domaćih i stranih muzičara i eksperata o putevima savremenog džeza, kao i predavanja, za manje i više upućene ljubitelje, o specifičnostima džez-idioma.⁵⁴

Edukacija mladih o džezu kroz raznovrsnu ponudu izvođača, ali i okrugle stolove koji su organizovani, bila je važna jer se na taj način publika širila, te su i mlađi slušaoci, koji do tada nisu bili upoznati s tom vrstom muzike, dobili priliku da je čuju. Prilike su se ogledale i u povoljnijim cenama kartama koje je regulisala Muzička omladina, te su čak organizovani i specijalni termini za omladinu od 18 časova.⁵⁵

⁴⁹ *NIN*. „Kocka je bačena“. *NIN*, mart 1972.

⁵⁰ Žika Milutinović. 1972. „Ambasadori džeza“. *Ilustrovana politika*, 21.11.1972.

⁵¹ M.B. 1973. „Veće podsećanja“. *Politika*, 06.11.1973.

⁵² Žika Milutinović. 1973. „Susret divova“. *Ilustrovana politika*, novembar 1973.

⁵³ Dragutin Gostuški. 1977. „Puls našeg vremena“. *NIN*, 18.11.1977.

⁵⁴ *NIN*. „Kocka je bačena“. *NIN*, mart 1972.

⁵⁵ Vojislav Simić. 1973. „Četiri dana džeza“. *Borba*, 09.11.1973.

Lokalizacija festivala se postizala i kroz kreiranje autentičnog sadržaja koji je svojstven samo beogradskom izdanju festivala, a koji ga je ujedno, usled tog razvoja autentičnosti, razlikovao od izvornog Njuport džez festivala. Tako je, na primer, u štampi moguće pročitati da je festival 1975. godine pored koncerata uključivao i emitovanje odabranih džez-filmova, zatim okrugli sto na kojem su učestvovali muzičari, eksperti i novinari.⁵⁶ Takva koncepcija festivala je zapravo rezultat percepcije džez muzike, te njene recepcije u tom trenutku u društvu. Bekenštajn ističe kako se na primeru muzičkih festivala može pratiti i društveni razvoj u ovoj sferi, jer organizatori festivala zapravo kreiraju koncept, program, koji se zatim nudi publici kroz reklamu i najavu događaja, te unapred formiraju očekivanja koja publika može da ima (Bekenshtein 2020, 38). Organizatori festivala u sprezi s publikom su u datom društveno-kulturnom kontekstu kreirali autentičnu beogradsku manifestaciju koja je širila svoju lokalnost i van granica samog grada. U tom smislu nije nevažan podatak da je čitav program festivala iz 1974. godine bio snimljen i emitovan na Prvom i Drugom programu televizije Beograd, što je omogućilo da u ovoj manifestaciji uživaju svi oni koji nisu bili u mogućnosti da je fizički posete.

Mesta lokalnosti Beogradskog džez festivala

Džez muzičari Beograda ponovo su prošle srede počeli da osvajaju publiku, oživljavajući tradicionalne muzičke seanse na Vračaru.⁵⁷

Fizički prostor u kojem se odvijaju muzičke prakse (koncerti, probe, okupljanje ljubitelja određenog zvuka) predstavljaju važan element svake muzičke scene i zapravo preduslov da do razvoja te scene dođe. Govoreći o džezu šezdesetih, Aleksandar Žikić primećuje da je:

Ključna godina za beogradsku džez scenu bila je 1959, kada je u Molerovoj 33, na Vračaru, otvoren Dom omladine Euridika, gde je ponedeljkom nastupao kvintet Stanimira „Saše” Radojčića sa pevačicom Eti Juvan. (Žikić 2016, 76)

Takođe se pominje i Dom kulture „Zapadni Vračar” u kojem su se krajem pedesetih i u prvoj polovini šezdesetih godina XX veka održavali džez džem sešni na kojima se okupljala „beogradska džez elita” (Žikić 2016, 76). U kontekstu džez scene u Beogradu tokom sedamdesetih godina, na osnovu pregleda štampe, moglo bi se izdvojiti tek nekolicina mesta: Dom omladine Euridika, Dom kulture Zapadni Vračar, Kolarčeva zadužbina gde su „mali džez sastavi već oko 1950. godine svirali” (Arnautović 2012, 109), Dom omladine i Velika

⁵⁶ M.B. 1975. „Upoznavanje s ruskim džez-muzičarima“. *Politika*, 10.11.1975.

⁵⁷ *Večernje novosti*. „Vrući talas iz Nju Orleansa“, *Večernje novosti*, 21.10.1971.

dvorana doma sindikata. Dakle, postojala je svojevrsna grupacija mesta koja su asocirana sa džez muzikom, a koja su pokretanjem beogradskog festivala samo potvrđena. Trebalo bi napomenuti da su ta mesta bila asocirana i sa rokenrolom (Euridika, Dom omladine), kao i klasičnom muzikom (Kolarčeva zadužbina), te stoga nije reč o isključivo „džez mestima”.

Beogradski džez festival se tokom sedamdesetih godina odvijao na svega nekoliko mesta: Dom omladine, Velika dvorana Doma sindikata i sportska hala Pionir. Godine 1974. kada festival dobija nov naziv⁵⁸ i autentičnu koncepciju, promenio se i prostor u kojem su muzičari nastupali, a to je bila „ogromna sportska palata Pionir”.⁵⁹ Naglasak na veličini sale u kojoj je održan prvi Beogradski džez festival, ukazuje na porast broja slušalaca koji se u međuvremenu pojavio, te na novostvorenu potrebu da se festival izmesti na mesto koje će moći da odgovori većoj zainteresovanosti posetilaca. Na značaj fizičkog prostora u kojem se održava festival svojevremeno je ukazao i list *Vjesnik* iz 1975 godine:

Fizičko mjesto na kojem nastaje vrši bitan utjecaj na njegove krajnje oblikovanje. Publika, veličina dvorane, akustika dvorane, svjetlo, ozvučenje, organizacija scene i tisuće drugih naizgled bezazlenih sitnica mogu potpuno skrenuti u jednom smjeru začeti slijed djela.⁶⁰

Finansijska podrška festivala koja je od 1974. godine značajnija, makar kada je u pitanju gradska kasa, uticala je direktno na odabir kako izvođača koji će nastupati, tako i prostora koji će za tu namenu biti korišćen. Koncertni prostor je važan i zbog utisaka koje će publika poneti sa festivala, jer delom od njega zavisi na koji način će slušaoci reagovati, kakva atmosfera će se stvoriti. Međutim, važno je napomenuti da se i pored uspešno održavanog džez festivala u Beogradu u međuvremenu nisu pojavila „nova” mesta koja bi ukazala na širenje infrastrukture džez muzičke scene, već se ponavljaju ista:

Od prošlogodišnjeg festivala do ovog, punih dvanaest meseci, u redovnoj koncertnoj sezoni nije održana nijedna džez-priredba ili zapaženije gostovanje (ako izuzmemo redovne džez-sedljke u beogradskom Domu omladine).⁶¹

Iste godine, utisci sa festivala iz ugla drugog autora iz Večernjih novosti, prenose nam potpuno drugačiju „atmosfera” na beogradskoj džez sceni:

U ambijentu oživelih džez-klubova, češćih sastanaka ljubitelja džeza i novog zaklinjanja muzičara da će istrajati da sve ne bude od festivala do festivala, večeras počinje Beogradski džez-festival.⁶²

⁵⁸ Valja imati u vidu da je festival i ranije menjao ime od „Njuport“ (1971–72), preko „Njuport-Beograd“ (1973), do „Beogradski džez festival“ (1974).

⁵⁹ Ognjen Tvrković. 1974. „Zvuci atomskog doba“. *Svijet*, 29.11.1974.

⁶⁰ Željko Janda. 1975. „Komercijalizacija ugrožava kvalitetu“. *Vjesnik*, 29.11.1975.

⁶¹ Milan Vlajčić. 1977. „Maštari i zabavljači“. *Politika*, 08.11.1977.

⁶² D.J. 1977. „Više od festivala“. *Večernje novosti*, 04.11.1977.

Ovakva diskrepancija u percepciji džez muzičke scene u Beogradu tokom sedamdesetih godina ukazuje na momenat individualnog doživljaja džeza i samog grada, ali i na snažnu želju da Beograd ima razvijenu džez scenu što bi predstavljao još jedan identitetski element kojim bi ovaj grad mogao da se poredi s nekim evropskim ili američkim gradovima. Međutim, tekstovi iz analizirane štampe nas navode na zaključak da je džez scena, kada su u pitanju fizički prostori, uprkos većoj popularizaciji džez muzike kroz lokalni festival i dalje nedovoljno razvijena, te da pomenute klubove i domove kulture češće ispunjavaju zvuci drugih muzičkih pravaca.

Širenje lokalnosti festivala: od beogradskog do jugoslovenskog fenomena

Od samih početaka Njuport, a kasnije i Beogradskog džez festivala, evidentna je želja organizatora da se ova manifestacije „što pre” nađe u istoj ravni s već ustaljenim festivalima koji imaju važan kulturni značaj za lokalnu sredinu poput Bitefa, Bemusa i Festa⁶³. Takva identifikacija bi festivalu donela ne samo veću pažnju publike, već pre svega bolje finansije, dok u simboličkom smislu snažnije i dublje povezivanje sa gradom Beogradom, kao što je reč o pomenutim festivalima gde su nazivi festivala i grad Beograd maltene sinonimi:

Ovakav festival potreban je našem gradu i ako bi se, kao što se pretpostavlja, uselo u pokušajima da on postane tradicija, Beograd bi uz BEMUS, BITEF i FEST, dobio još jednu (i u vrlo širokim okvirima) značajnu kulturnu manifestaciju.⁶⁴

Po već ustoličenoj tradiciji, Beograd ima tri priredbe vrhunskog međunarodnog tipa: Bitef, Bemus i Fest, a prošle godine, zahvaljujući strasnom naporu šačice entuzijasta (velike stvari, po pravilu, tako počinju), dobio je i četvrtu, privremeno nazvanu ‘Njuport u Beogradu’.⁶⁵

Već druge godine po održavanju festivala, pojedini medijski napisi pokušavaju da ovu manifestaciju „tradicionalizuju”, te da je prikažu kao nešto što je ostvarilo veliki lokalni značaj i kao takvo bilo prepoznato od strane domaće publike za samo dve godine. Paralelno s kreiranjem predstave o festivalu kao o beogradskoj tradiciji, konstruiše se i predstava o gradu Beogradu kao „prvo-

⁶³ Bitef festival (Beogradski internacionalni teatarski festival) je osnovan 1967. godine kao stalna manifestacija od međunarodnog značaja za Beograd. Bemus (Beogradske muzičke svečanosti) je festival osnovan 1969. godine sa statusom kulturne manifestacije od posebnog značaja za grad Beograd. Fest (Međunarodni filmski festival) osnovan je 1971. godine u Beogradu.

⁶⁴ Radomir Ličina. 1971. „Volimo li džez?“ *Borba*, 06.11.1971.

⁶⁵ *NIN*. „Kocka je bačena“. *NIN*, mart 1972.

razrednoj kulturnoj Meki⁶⁶ što se Njuport džez festivalom iznova potvrđuje. Tako je u štampi moguće pročitati da je u vreme održavanja Njuport-Beograd džez festivala Beograd postao „najveća svetska pozornica džeza”.⁶⁷ Isti autor vrši komparaciju između Beograda, kao tadašnje prestonice Jugoslavije i ostalih gradova, te ističe da „nijedan grad u Jugoslaviji (a malo ih je i u svetu) ne može da se pohvali da je bio domaćin tolikom broju muzičara”⁶⁸. Narativi kao što su ovi utiču na poimanje grada u datom kontekstu tako što se predstava grada konstruiše kroz asocijaciju sa značenjima koja su na ovom primeru usko povezana sa džezom. Svakako da je ovakav dojam grada samo jedan od mnogih koji su postojali, te da nisu svi delili takvu percepciju u tom trenutku, ali se kroz ovaj primer slikovito može steći uvid u proces konstruisanja jednog gradskog imidža. Upravo je ovakav narativ i želja organizatora da prevaziđu reprizu Njuporta, te uspostave autentičnu beogradsku džez manifestaciju, položio temelje za osnivanje prvog Beogradskog džez festivala 1974. godine, čime se naziv Njuport prestao koristiti i čime lokalizacija ovog festivala dostiže svoj vrhunac. Pokazatelj toga jeste i širenje broja štampanih medija koji su o njemu izveštavali. Tako prvi put nailazimo na reportažu iz lista *Svijet*, dakle lista koji nije beogradski, čime postaje jasno da se priča o džez festivalu preliva i na širu lokalnost izvan uskih beogradskih granica:

Tako su oni koji su pratili ovogodišnji džez-festival u Beogradu mogli da prisustvuju rađanju nove jugoslovenske smotre džeza koja će uz ljubljanski džez-festival, što je ove godine upravo proslavio petnaest godina postojanja, biti jedna od evropskih džez-scena koje će reflektovati sve što se u jugoslovenskom, evropskom i svetskom džezu dešavalo ili dešava.⁶⁹

Festival više nije samo „beogradska” stvar (iako se tu održava) već postaje manifestacija koja je od šireg lokalnog značaja (jugoslovenskog) što se u tekstu potencira: „Beograd i cijela Jugoslavija je od 12-15 novembra bila evropsko uporište džeza broj jedan”⁷⁰. Na ovaj način se ne identifikuje samo grad Beograd kao „Meka” džeza, već i čitava tadašnja država koja se, pak, definiše kroz poređenje s ostalim evropskim državama. Beogradski džez festival se označava kao „više evropski” i „internacionalniji” nego što je to bio dok je predstavljao reprizu Njuporta.⁷¹ Dostupnost festivala publici širom Jugoslavije postala je moguća putem svojevrstne decentralizacije, tojest podele programa na više gradova kao što su Ljubljana, Zagreb, Novi Sad, Niš, Skoplje,

⁶⁶ *NIN*. „Kocka je bačena“. *NIN*, mart 1972.

⁶⁷ Žika Milutinović 1973. „Susret divova“. *Ilustrovana politika*, novembar 1973.

⁶⁸ Žika Milutinović 1973. „Susret divova“. *Ilustrovana politika*, novembar 1973.

⁶⁹ Ognjen Tvrković. 1974. „Zvuci atomskog doba“. *Svijet*, 29.11.1974.

⁷⁰ Ognjen Tvrković. 1974. „Zvuci atomskog doba“. *Svijet*, 29.11.1974.

⁷¹ V.S. 1974. „Prvi beogradski džez festival“. *Politika*, 12.11.1974.

o čemu raspoloživa građa ne daje više detalja osim da su u ovim gradovima organizovane delimične reprize festivala.⁷² Pišući o drugom Njuport festivalu u Beogradu, Žika Milutinović u *Ilustrovanoj politici* piše da „možemo biti i zadovoljni i ponosni što je baš Beograd izabran za ‘evropsku reprizu’, te da bi mnogi evropski gradovi želeli isto”⁷³. Za ovakvu „čast” se, na osnovu štampe, vredelo boriti, ali je isto tako više nego jasno da lokalna infrastruktura nije bila dovoljno pripremljena za prijem i razvoj manifestacije tog kalibra. S jedne strane, štampa izveštava o velikom interesovanju domaćih slušalaca koji kupuju karte za festival, izuzetnoj posećenosti manifestacije, često je pominju u istoj rečenici sa Bemusom i Bitefom kako bi naglasili njen značaj, dok s druge strane, konstantno nedostaje finansijska podrška beogradskih institucija kulture. Takva nesrazmera za sobom povlači i pitanje o značaju ovog festivala za grad Beograd što bi trebalo posmatrati u kontekstu pogoršanja ekonomske krize u Jugoslaviji sredinom sedamdesetih godina (Janjetović 2011, 83) o čemu piše i Marković:

Ekonomski, privreda ulazi u dugačaj period stagnacije, sve veće inflacije i opadanja produktivnosti. Rešenje privrednih problema se odlaže pomoću velikog inostranog zaduživanja. Od druge polovine sedamdesetih godina, centralizovana kontrola uzimanja inostranih kredita je potpuno nestala, pa su ne samo republike, već i gradovi i velike firme mogli da se zadužuju u inostranstvu. Zato je od 1976. do 1981. godine, spoljni dug Jugoslavije skoro učtverostručen”. (Marković 2012, 27)

Dvojak odnos prema festivalu naročito dolazi do izražaja već tokom druge godine organizacije festivala (1972) kada se održavanje manifestacije dovodi u pitanje ponajviše iz finansijskih razloga, što implicira da ovaj festival ipak nije u rangu „beogradskog trojstva” Bitefa, Bemusa i Festa. Prema materijalu koji je dostupan iz analizirane štampe, moguće je zaključiti da je Njuport džez festival, a potom i Beogradski, tokom sedamdesetih godina simbolično finansijski podržan od Zajednice kulture grada Beograda, kao i Televizije Beograd što je svakako bilo nedovoljno i doprinosilo konstantnim tenzijama oko toga da li će manifestacija biti održana, a rezultirala redovnim deficitima koji su se javljali posle svakog festivala. Tek pred organizovanje prvog Beogradskog džez festivala 1974. godine, Zajednica kulture grada Beograda je iz gradske kase odvojila značajan iznos za ovaj festival, što samim tim ukazuje na njegovu sve veću institucionalizaciju i prihvatanje kao lokalne manifestacije od značaja. Međutim, primetan je još jedan paradoks, a to je da se paralelno sa značajnijom finansijskom podrškom festivala, ključna medijska kuća kao što je Radio Beograd povlači iz svake saradnje, dok je Televizija Beograd smanjila svoje finansijsko

⁷² Ognjen Tvrtković. 1974. „Zvuci atomskog doba“. *Svijet*, 29.11.1974.

⁷³ Žika Milutinović. 1972. „Ambasadori džez”. *Ilustrovana politika*, 21.11.1972.

učešće.⁷⁴ Takav potez lokalnih medija je umnogome uticao na konačni ishod samog festivala koji, osim promene imena, menja i koncepciju tj. širi krug oče-kivanih izvođača:

Biće to, ovog puta i ubuduće, kažu Beogradski džez festival, pri čemu promena naziva treba da implicira i proširenje njegovog repertoara i kruga izvođača na muziku i muzičare koji ne pripadaju samo čuvenom 'Njuportu'.⁷⁵

Interesantno je primetiti svojevrсни paradoks, prilikom najavljiivanja beogradskog džez festivala u štampi, naročito kasnija izdanja, često se konstatuje kako je festival najzad u rangu Bitefa, Bemusa, ali se u praksi to baš i ne iskazuje na najbolji način jer su prostorije veće sale zauzete, te festival mora da se održi u manjem prostoru što automatski znači i manje posetilaca:

Ove godine zbog zauzetosti Doma sindikata, festival se preselio u dvoranu Doma omladine Beograda. Ova seoba je donela nekoliko posledica: nađen je akustički pogodniji i ugodniji prostor, ali je zbog smanjenog gledališta mnogo ljubitelja muzike ostalo bez karata.⁷⁶

Paradoks je utoliko veći kada je u pitanju organizacija desetog beogradskog džez festivala koji predstavlja jubilej koji bi valjalo obeležeti, tako što je festival te 1979. godine bio pod znakom pitanja zbog finansijskih sredstava, kao i većnog pitanja da li je Beogradu potrebna jedna ovakva manifestacija:

Na poslednjim sastancima Saveta festivala još uvek se razgovaralo o suženim predlozima programa, o kojima još nije mogao da se donese konačan sud, jer, po rečima ljudi iz Doma omladine, nema dovoljno novca i svake godine Dom ostaje u dugovima zbog ovog festivala.⁷⁷

Tokom godina, sam termin „beogradski” džez festival postao je sinonim za autentičnost, kao i „autonomiju i veću slobodu u koncipovanju programa”.⁷⁸ Ipak, taj put nije bio nimalo lak usled konstantnih neizvesnosti oko mogućnosti da se ova manifestacija realizuje. Medijski pokušaji da se manifestacije izjednači s ostalim beogradskim festivalima koji su prepoznati (i finansirani) kao manifestacije od lokalnog značaja, nisu išli dalje od slova na papiru sve do 1974. godine kada festival menja i svoj naziv, ali i uređivačku politiku i prerasta u autentičan lokalni proizvod koji zavređuje i pažnju ostalih mesta u Jugoslaviji, poglavito kroz medijske snimke koncerata koji su se emitovali na Televiziji Beograd nakon završetka festivala.

⁷⁴ V.S. 1974. „Grad daje, drugi oduzumuaju“. *Politika*, 29.7.1974.

⁷⁵ V.S. 1974. „Grad daje, drugi oduzumuaju“. *Politika*, 29.7.1974.

⁷⁶ M. Vlačić. 1978. „Velika noćna muzika“. *Politika*, novembar 1978.

⁷⁷ M.B. „Neizvestan jubilej“. *Politika*, septembar 1979.

⁷⁸ Dragutin Gostuški. 1977. „Puls našeg vremena“. *NIN*, 18.11.1977.

Završna razmatranja

Pokretanje i negovanje Beogradskog džez festivala kao manifestacije od lokalnog značaja, bilo je važno kako bi se kreirala muzička scena ali i percepcija prestonice Jugoslavije kao jednog od džez „utvrđenja” u Evropi. Specifičan politički i društveni položaj koji je Jugoslavija imala u tom trenutku, a koji se odnosio na levitiranje između Istoka i Zapada, stvorio je „preduslove” da se takav razvoj može dogoditi. Da bi nešto postalo „lokalna scena” neohodno je da postoji kontinuitet, ponavljanje, inovacija, te se u tom ključu može posmatrati insistiranje lokalnih organizatora na uspostavljanju i održavanju beogradskog džez festivala uprkos brojnim infrastrukturnim poteškoćama (ponajviše finansijskim) koje su se na tom putu nalazile, te da se gotovo svake godine postavljalo pitanje da li će festivala uopšte biti. Iako je započeo kao Njuport džez festival, a posle nastavio kao Beogradski, ova manifestacija bi mogla da se smatra jugoslovenskim proizvodom (v. Erdeljac 2024, 159) zato što je tokom godina stekla neka autentična obeležja kao što su programski odabir namenjen lokalnoj publici koji nije obuhvatao samo američke džez muzičare, već i muzičare iz Sovjetskog Saveza, Istočne Nemačke, te ostalih evropskih gradova koji su imali razvijene džez scene. Autentični lokalni element festivala svakako jesu bile i organizovane tribine i diskusije koje su okupljale zaljubljenike u džez, ali i eminentne stručnjake, kao i novinare sa ciljem da se obrade važna pitanja i problemi koji se odnose na džez, a nisu samo lokalnog tipa, te naposljetku edukacija publike i širenje kruga slušalaca, naročito među mlađim svetom kroz razne benefite kao što su posebni termini i snižena cena ulaznica. Naposljetku, Beogradski džez festival je specifičan i zbog samih prostora u kojima se odvijao kao što su Dom omladine, Dom sindikate, te hala Pionir, koje su svaka na svoj način (sa svim problemima koji su uz njih išli kao npr. loše ozvučenje, ograničen broj mesta i tome sl.) doprinele specifičnom doživljaju publike, te razmeni na relaciji između muzičara i slušalaca.

Težnja da ovaj festival postane noseća manifestacija čitave lokalne džez scene postaje očiglednija kada se ima u vidu da je period šezdesetih, a naročito sedamdesetih godina vreme kada se na scenu probija zabavna muzika koja preuzima primat među slušaocima, dok džez pada u drugi plan. Uprkos tome, već 1971. godine sledi organizacija prvog lokalnog džez festivala koji je predstavljao reprizu Njuport džez festivala, dok tri godine kasnije, uz sve neizvesnosti i finansijske poteškoće na koje su nailazili organizatori festivala, pokreće se prvi Beogradski džez festival kao autentična manifestacija koja nastoji da od zamrle scene načini festival poznat ne samo u lokalnim, već i u međunarodnim krugovima u rangu sa festivalima poput Bemusa, Bitefa i Festa. Medijska podrška je u tom smislu bila od velike važnosti jer uz pomoć novinara koji su ga najavljivali, a zatim o njemu izveštavali, imali značajnu ulogu u kreiranju narativa da je

Beograd grad sa razvijenom džez scenom, a jednom godišnje dok traje festival i „Meka” džeza.

Sledstveno, još jedan od zaključaka koji se može izvesti na osnovu analizirane novinske građe tiče se, upravo, medijske sfere koja u analiziranom periodu biva uklopljena u džez scenu, kao jedna od praksi i aktivnosti *džez kulture* na ovim prostorima, odvajajući je od strogo muzičke i izvođačke. Značaj medija – u prvom redu štampe koja o festivalu piše najčešće afirmativno, nekada kritički pa i kritizerski; ali i televizije i radija u promenljivom odnosu prema manifestaciji – može, međutim, biti shvaćen dvojako. S jedne strane, mediji kroz konstruisanje javnog prostora u kojem se dodeljuju uloge i statusi učesnicima u društvenim aktivnostima (Jevtović i Bajić 2018, 275) podupiru mesto festivala kao važne kulturne ponude prestonice čiji značaj prevazilazi državne okvire; dok istovremeno održavaju poziciju džez muzike u javnom prostoru kao respektabilne uprkos poodmaklom procesu gubljenja statusa veće popularnosti. S druge strane, mediji kao „važni zastupnici i akteri kulturnih vrednosti i narativa” (Jevtović i Bajić 2018, 275) u krajnjem ishodu postižu i to da sama novinarska delatost – konstruisanjem vlastite pozicije kao znalačke i neophodne u označenom procesu – nastavi da širi delokrug uticaja kroz sazdanje sfere muzičkog novinarstva tj. džez novinarstva u užem smislu u kojem participiraju muzički kritičari, džez muzičari, muzički novinari itd. Na ovaj način, svojevrsno *mesto* postaju i redakcije različitih novinskih kuća iz kojih se, makar, jednom godišnje šalju poruke o Beogradu kao džez prestonici. Činjenica da se, mahom, radilo o gradskim glasilima, nije sledstveno podrazumevala domašaj isključivo lokalne (beogradske ili srpske) publike. Ovome valja dodati i to da je analizirana štampa obavljala funkciju informisanja izrazito različito profilisane čitalačke publike: od one koja je, na teritoriji zemlje, laički mogla biti zainteresovana za muzička zbivanja u glavnom gradu, do one koja je iz njih mogla iščitati i socioekonomsku i kulturnopolitičku situaciju u onovremenom socijalističkom društvu. Među primaocima na ovaj način poslatih *poruka* valja, dalje, pronaći i donosiocel odluka koji, kako je pokazano, iskazuju promenljiv odnos prema festivalu. Uticaj štampe, konkretnije, mogao je voditi većem eksternom pritisku na označenu grupu aktera, upravo, zbog činjenice da nije dolazio samo iz redova organizatora i zainteresovanih izvođača da se ovakav festival uspostavi i održi u atmosferi u kojoj džez biva potiskivan iz sfere popularnog i ne baš lako primljen u red elitnih beogradskih kulturnih događaja, čemu će biti posvećeno neredno istraživanje.

Najzad, budući da je jedan od programiranih zadataka istraživanja bio pokušaj da se ukaže na razvoj šire, jugoslovenske festivalske džez scene, moguće je tvrditi da je Beogradski džez festival⁷⁹ bio jedan od garanata opstanka džeza kao muzičkog žanra, ali i različitih pripadajućih delatnosti. Profilisan kao ra-

⁷⁹ Uz prethodni Jugoslovenski džez festival koji je bio organizovan u Sloveniji (više u Krstić 2010, 197).

znovrstan u smislu džez orijentacija koje su se kretale od tradicionalnih, preko improvizatorskih do eksperimentalnih sve do uklapanja s drugim muzičkim izrazima kao što je rok; ali i kao izrazito internacionalan i odlučan u nameri da publiku upozna s uticajima koji dolaze iz tzv. kolevke džeza – kao i s uticajima krajnje ili bliže „periferije” (koje su društvenopolitički bile veoma udaljena od SAD poput ostalih socijalističke zemlje do krajnjeg SSSR-a ili, pak, zemalja Zapadne Evrope i Južne Amerike) – festival je trasirao kurs na kojem je mogao da opstane i u narednoj deceniji pored problema koji su kontinuirano činili njegova izdanja neizvesnima. Devedestih godina prošlog veka, zbog sankcija uvedenih novonastaloj Jugoslaviji i opšteg ekonomskog propadanja i nesigurnosti, festival ulazi u fazu „hibernacije” koja će se prekinuti njegovim obnavljanjem 2000-ih godina i paralelnim odvijanjem s drugim džez festivalima. Novozasnovana festivalska džez praksa danas daleko prevazilazi granice glavnog grada i podrazumeva više od deset džez festivala na teritoriji RS (Ajduk, Milosavljević i Banić Grubišić 2024) što, u dijahronijskom smislu, ne remeti sliku o Beogradu kao *mestu* džeza kada se uzme u obzir ukupan kontekst u kojem džez opstaje i funkcioniše na ovim prostorima u stogodišnjem trajanju⁸⁰, čemu valja dodati i činjenicu da samo Beograd ima tri različito profilisana džez festivala. Njegov uticaj na druge džez festivale koji su nastajali na teritoriji bivših republika SFRJ, kao još jedan od izraza tzv. Sedme republike, biće moguće analizirati iz štampe koja prevazili okvire sadašnjih državnih granica, ali i okvir ovog rada, zbog čega ostaje za naredna istraživanja. Najzad, valja napomenuti da će kao rezultat ovog istraživanja uslediti serija radova. Prvi problemski zadatak biće analiza „prevođenja” džeza kao elementa popularne kulture u „elitnu” tj. „vrhunsku” na primeru beogradskog džez festivala.

Reference

- Ajduk, Marija. 2018. „An analysis of the concept of locality on the example of Slovenia’s new-wave music scene”. *Anthropological notebooks* 24 (3): 5-24.
- Ajduk, Marija. 2021. *Reprezentacija jugoslovenskog novog talasa u štampi od 1979. do 1985. godine*. Beograd: Dosije.
- Ajduk, Marija. 2024. „Popularity’ in the YouTube era: an anthropological analysis of music trending on Serbian YouTube and IDJTV”. In *The Routledge handbook of popular music and politics of the Balkans*, edited by Catherine Baker, 550-564. New York: Routledge. 10.4324/9781003328162-43
- Ajduk, Marija, Ljubica Milosavljević i Ana Banić Grubišić. 2023. „Muzički festivali kao prostor konstruisanja lokalnih identiteta na primeru manifestacije Jazz in the Garden”. *Muzikologija* 35: 37-52. <https://doiserbia.nb.rs/img/doi/1450-9814/2023/1450-98142335037A.pdf>

⁸⁰ O ovom kontinuitetu, više u Milosavljević and Ilić, 2020.

- Ajduk, Marija, Ljubica Milosavljević, and Ana Banić Grubišić. 2024. „(Post)Yugoslavian Music Press in Transition”. *Etnoantropološki problemi* 18 (4): 1081-1114. <https://doi.org/10.21301/eap.v18i4.4>.
- Ajduk, Marija i Marko Pišev. 2018. „‘Blok brate, Bruklin brate’: prilog proučavanju odnosa muzike i mesta na primeru antropološkog istraživanja novobeogradske hip-hop kulture”. *Antropologija* 18 (3): 59-71.
- Ake, David. 2002. *Jazz Cultures*. Berkeley: University of California Press.
- Arnautović, Jelena. 2012. *Između politike i tržišta: popularna muzika na Radio-Beogradu u SFRJ*. Beograd: Radio-televizija Srbije.
- Banić Grubišić, Ana. 2013. „Antropološki pristup medijima – kratak pregled (sa posebnim osvrtom na igrani film)”. *Antropologija* 13 (2): 135-155.
- Banić Grubišić, Ana i Nina Kulenović. 2019. „Turbotronik – na granici između lokalne muzičke scene i žanra u nastajanju”. *Etnoantropološki problemi* 14 (1): 23-46. <https://doi.org/10.21301/eap.v14i1.1>
- Bennett, Andy. 2022. „Sociological perspectives on music and place”. In *The Bloomsbury Handbook of Popular Music, Space and Place*, edited by Geoff Stahl and J. Mark Percival, 45-56. New York: Bloomsbury Publishing Inc.
- Cohen, Sara. 1993. „Ethnography and Popular Music Studies”. *Popular Music* 12 (2): 123-38.
- Cohen, Sara. 1995. „Sounding out the City: Music and the Sensuous Production of Place”. *Transactions of the Institute of British Geographers* 20 (4): 434-446. <https://doi.org/10.2307/622974>
- Cohen, Sara. 1997. „Identity, place and the ‘Liverpool Sound’”. In *Ethnicity, Identity and Music*, edited by Martin Stokes, 117-134. Oxford: Berg.
- Cohen, Sara. 2007. *Decline, Renewal and the City in Popular Music Culture: Beyond the Beatles*. Ashgate Publishing, Ltd.
- Connell, John and Chris Gibson. 2004. *Sound Tracks. Popular music, identity and place*. London: Routledge.
- Cresswell, Tim. 2004. *Place: a short introduction*. Wiley-Blackwell.
- Gupta, Akhil and James Ferguson. 1992. „Beyond ‘Culture’: Space, Identity, and the Politics of Difference”. *Cultural Anthropology* 7: 6-23.
- Erdeljac, Nela. 2024. „Jazz Music in Yugoslav-American Foreign Relations (1956-1974)”. Doktorska disertacija. Filozofski fakultet, Sveučilište u Zagrebu.
- Humphreys, Michael, Andrew D. Brown and Mary Jo Hatch. „Is Ethnography Jazz?” *Management teaching Review* 10 (1): 5-31. <https://doi.org/10.1177/1350508403101001>
- Jakovljević, Svetolik. 2003. *Jedan vek džeza: kratki prilozi za izučavanje džeza u Srbiji*. Beograd: Zagor.
- Janjetović, Zoran. 2010. „Zabavna štampa u socijalističkoj Jugoslaviji”. *Studia lexicographica* 4 (1): 33-59.
- Janjetović, Zoran. 2011. *Od “Internacionale” do komercijale: popularna kultura u Jugoslaviji: 1945-1991*. Beograd: Institut za noviju istoriju Srbije.
- Jacke, Christoph, James Martin and Ed Montano. 2014. Editorial Introduction in *Music Journalism*. *IASPM* 4 (2): 1-6. [doi.org/10.5429/2079-3871\(2014\)v4i2.1en](https://doi.org/10.5429/2079-3871(2014)v4i2.1en)
- Jevtović, Zoran i Predrag Bajić. 2018. „Kulturna politika na dnevnim stranama dnevnih novina u Srbiji”. *Kultura* 160: 274-290. [10.5937/kultura1860274J](https://doi.org/10.5937/kultura1860274J)

- Kelemen, Petra i Nevena Škrbić Alempijević. 2012. *Grad kakav bi trebao biti: etnološki i kulturnoantropološki osvrti na festivale*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.
- Kozorog, Miha. 2011. "Festival tourism and production of locality in a small Slovenian town". *Journal of tourism and cultural change* 9 (4): 298-319. <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14766825.2011.617453>.
- Kozorog, Miha. 2016. "Triggering movement in places of belonging: jazz festival organizers as locals-cosmopolitans in a small Slovenian town". In: *Moving places : relations, return, and belonging*, edited by Nataša Gregorič Bon and Jaka Repič, 105-125. New York; Oxford: Berghahn.
- Kozorog, Miha and Dragan Stanojević. 2013. „Towards a Definition of the Concept of Scene: Communication on the Basis of Things that matter”. *Sociologija* 55 (3): 353–374. <https://doi.org/10.2298/SOC1303353K>
- Krstić, Miloš. 2010. *Vek džeza: Od Sent Luisa do Beograda*. Beograd: Zavod za udžbenike.
- Lukić Krstanović, Miroslava. 2010. *Spektakli XX veka: Muzika i moć*. Beograd: Etnografski institut SANU.
- Marković, Predrag. 2012. *Trajnost i promena: društvena istorija socijalističke i post-socijalističke svakodnevice u Jugoslaviji i Srbiji*. Beograd: Službeni glasnik.
- Massey, Doreen. 1993. „Power-geometry and a progressive sense of place”. In: *Mapping the Futures: Local Cultures, Global Change*, edited by J. Bird, B. Curtis, T. Putnam, G. Robertson and L. Tickner, 60-70. London: Routledge.
- Milosavljević, Ljubica. 2008. „Formiranje stava o starima kao glasačima kroz medijske izvore”. *Etnološke sveske* 1 (2): 83-108.
- Milosavljević, Ljubica. 2010. „Konstrukcija Starosti: štampa o domovima za stare (1945-1960)“. *Etnoantropološki Problemi* 5 (2):165-83. <https://doi.org/10.21301/eap.v5i2.8>.
- Milosavljević, Ljubica. 2018. „Prvi svetski rat u narativima srpskih džez muzičara školovanih u Austriji: ratna odšteta kao improvizacija”. *Antropologija* 18 (3): 101-122.
- Milosavljević, Ljubica. 2024. „Džez štampa u Srbiji od 1953. do 1965. godine“. *Etnoantropološki problemi* 19 (2): 529–550. <https://doi.org/10.21301/eap.v19i2.9>.
- Milosavljević, Ljubica and Vladimira Ilić. 2020. „On the other side of the genre boundary: an anthropological analysis of compromises as jazz musicians’ strategy of action”. *Traditiones* 48 (3): 21-41. <https://doi.org/10.3986/Traditio2019480302>
- Milošević Šošo, Biljana. 2013. „(Ne)kulturna politika u zemljama tranzicije”. *Sociološki pregled* 8: 129-140. <https://doi.org/10.5937/SocGod1308129M>
- Mordue, Tom and Noel Dennis. 2017. „Performing jazz and the jazz constellation: Movements, moments and connections”. *Marketing Theory* 1-17. [10.1177/1470593116689756](https://doi.org/10.1177/1470593116689756)
- Nedeljković, Marko. 2011. „Interpretativnost novinskog izveštavanja”. *Kultura* 132: 77-94. <https://doi.org/10.5937/kultura1132077N>
- Oldfather, Penny, and Jane West. „Qualitative Research as Jazz”. *Educational Researcher* 23 (8): 22–26. <https://doi.org/10.2307/1176859>.
- Ože, Mark. 2005. *Nemesta*. Beograd: XX vek.
- Perković, Ante. 2011. *Sedma Republika: pop kultura u YU raspadu*. Beograd: Službeni glasnik.

- Pred, Allan. 1984. „Place as Historically Contingent Process: Structuration and the Time – Geography of Becoming Places”. *Annals of the Association of American Geographers* 74: 279-297.
- Radović, Srđan. 2013. *Grad kao tekst*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Ristić, Andrijana. 2011. „Od filozofije prvog Petogodišnjeg plana do popularne kulture”. *Kultura* 133: 339-358. 10.5937/kultura1133339R
- Ristivojević, Marija. 2011. „Korelacija muzike i mesta na primeru beogradskog ‘novog talasa’ u rokenrol muzici”. *Etnoantropološki problemi* 6(4): 931-947. 10.21301/eap.v6i4.6.
- Ristivojević, Marija. 2012. „Rokenrol kao lokalni muzički fenomen”. *Etnoantropološki problemi*. 7 (1): 213-233. 10.21301/eap.v7i1.10.
- Ristivojević, Marija. 2013. „Rokenrol kao simbolički resurs”. *Etnološko-antropološke sveske* 21: 129-142.
- Ristivojević, Marija. 2014. *Beograd na ‘novom talasu’: muzika kao element konstrukcije lokalnog identiteta*. Beograd: Srpski genealoški centar: Odeljenje za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta.
- Sabo, Adriana. 2014. „Muzički magazin *Džuboks* kao medijator jugoslovenske popularne muzike”. U *Umetnost i kultura danas: duh vremena i problemi interpretacije : zbornik radova sa naučnog skupa* (BARTF 2014, Niš, 10-11. Oktobar 2014.), uredile Danijela Stojanović i Danijela Zdravić Mihailović, 457-469. Niš: Fakultet umetnosti.
- Senjković, Reana. 2008. *Izgubljeno u prijenosu: pop iskustvo soc kulture*. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku.
- Stahl, Geoff. 2022. „Music, space, place and non-place”. In *The Bloomsbury Handbook of Popular Music, Space and Place*, edited by Geoff Stahl and J. Mark Percival, 7-20. New York: Bloomsbury Publishing Inc.
- Straw, Will. 1991. „Systems of articulation, logics of change: Communities and scenes in popular music”. *Cultural Studies* 5 (3): 368-388. <http://dx.doi.org/10.1080/09502389100490311>
- Straw, Will. 2004. „Cultural Scenes”. *Loisir et Société / Society and Leisure* 27 (2): 411-422. <http://dx.doi.org/10.1080/07053436.2004.10707657>
- Thrift, Nigel. 2006. „Space”. *Theory, Society and Culture* 23: 139-155. <https://doi.org/10.1177/0263276406063780>
- Toroman, Tatomir. 2018. „Čikanje. (Neočekivana) kritika jugoslovenskog društva u zabavnom listu *Čik*. *Kultura* 161: 170-185. 10.5937/kultura1861170T
- Vasiljević, Jelena. 2008. „Kultura sećanja i medijska narativizacija sukoba u Hrvatskoj”. *Etnoantropološki problemi* 3 (1): 243–273. <https://doi.org/10.21301/eap.v3i1.12>
- Vučetić, Radina. 2006. „Rokenrol na Zapadu Istoka – slučaj *Džuboks*“. *Godišnjak za društvenu istoriju XIII*, sveska 1-3: 71-88.
- Vučetić, Radina. 2010. „Džuboks (Jukebox). The First Rock’n’Roll Magazine in Socialist Yugoslavia”. In *Remembering Utopia. The Culture of Everyday Life in Socialist Yugoslavia*, edited by Breda Luthar and Maruša Pušnik, 145-164. Washington: New Academia Publishing.
- Vučetić, Radina. 2012a. *Koka-kola socijalizam: amerikanizacija jugoslovenske popularne kulture šezdesetih godina XX veka*. Beograd: Službeni glasnik.

- Vučetić, Radina. 2012b. „Trubom kroz gvozdenu zavesu: prodor džeza u socijalističku Jugoslaviju”. *Muzikologija* 13: 53-77.
- Vuletić, Tatjana i Ivana Milovanović. 2016. „Faktografija i interpretacija u srpskoj dnevnoj štampi”. *Nasleđe* 35: 307-319.
- Žikić, Aleksandar. 2016. *Prvih pedeset godina rokenrola na Vračaru: tajna vračarskog trougla*. Beograd: Gradska opština Vračar.

Marija Ajduk

Department and The Institute of Ethnology and Anthropology,
Faculty of Philosophy, University of Belgrade
marija.ajduk@f.bg.ac.rs

Ljubica Milosavljević

Department and The Institute of Ethnology and Anthropology,
Faculty of Philosophy, University of Belgrade
ljmilosa@f.bg.ac.rs

*Constructing the Local Identity of the Belgrade Jazz Festival
during the 1970s era of the 20th Century*

The aim of this paper was to examine the process of constructing the *local* identity of the Belgrade Jazz Festival during the 1970s era of the twentieth century. Based on the example of the *Newport Jazz Festival*, organized in Belgrade as a partial revival of the original event from 1971 to 1973, and drawing on a variety of printed sources, the paper traces the subsequent development of the *Belgrade Jazz Festival* from 1974 onwards. The theoretical framework used derives from the anthropology of music, that is, understanding music in relation to the concept of place through which local identities are constructed—in this case, the local character of the jazz festival in Belgrade.

Although it was first established as the *Newport Jazz Festival* and later continued under the name *Belgrade Jazz Festival*, this event may be considered as a local cultural product, as over the years it acquired its own distinctive features such as program selection tailored to the local audience, organized panels and discussions, audience education initiatives, as well as specific venues hosting the festival, namely the Youth Center (*Dom omladine*), the Trade Union Hall (*Dom sindikata*), and the Pionir Sports Hall (*Hala Pionir*). Selection of such spaces contributed, in a certain way, to shaping a specific perception of jazz among the domestic public. Establishing and fostering the *Belgrade Jazz Festival*, as an event of local significance, was crucial both for the development of the jazz scene and for the perception of Yugoslavia's capital as one of the jazz “strongholds” in Europe.

Media support was of particular importance in this context: journalists who initially announced and later reported on the festival played a key role in creating the narrative of Belgrade as a city with a well-developed jazz scene and, during the festival period, as a “Mecca” of jazz. Through their role in this regard, the editorial offices of various newspapers - which at least once a year disseminated the image of Belgrade as a jazz capital - can be viewed as sites of Belgrade’s jazz identity.

The main research findings indicate that the *Belgrade Jazz Festival* was one of the key factors in the survival of jazz as a musical genre, while simultaneously contributing to the formation of diverse jazz-related activities. The results of this research will be presented in a series of papers, the first of which will examine the process of “translating” jazz from an element of popular culture into an “elite” one, using *the Belgrade Jazz Festival* as a case study.

Keywords: music, press, jazz, festival, Belgrade, anthropology

*Construction de l'identité locale du Festival de jazz de Belgrade
dans les années 70 du XX^e siècle*

Le présent travail a pour l’objectif de rendre compte du processus de construction du festival de jazz *local* à Belgrade au cours des années soixante-dix du XX^e siècle. À travers le modèle imité, le *Festival de jazz de Newport*, qui est comme une reprise partielle organisée à Belgrade de 1971 à 1973, et sur l’exemple des sources imprimées variées, il sera possible de montrer la suite de la genèse du *Festival de jazz de Belgrade* à partir de 1974. L’importance du sujet en accord avec l’orientation de l’*anthropologie de la musique*, rend compte de la possibilité d’analyser sur l’exemple des contenus médiatiques les significations de ce genre musical et de la pratique concrète festivalière en Yougoslavie. Parmi les principaux résultats de recherche on peut évoquer celui-ci: que le Festival de jazz de Belgrade a été une des garanties de la survie du jazz comme genre musical, alors qu’en même temps il participait à la création des différentes activités jazz.

Mots clés : musique, presse, jazz, festival, Belgrade, anthropologie

Primljeno / Received: 31.08.2025.

Prihvaćeno / Accepted for publication: 3.11.2025.