

The logo for the National Science Foundation of the Republic of Serbia (NSRF) is located in the top left corner. It consists of the letters 'NSRF' in a stylized, white, sans-serif font, with a small teal horizontal bar extending from the right side of the 'F'. The logo is set against a dark grey rectangular background.

NSRF

NOVA
SRPSKA
ANTROPOLOGIJA

prvo kolo
knjiga 3

ANTROPOLOGIJA MUZIKE

Uredili:
Ivan Kovačević
Marija Ristivojević

Nova srpska antropologija

Edicija zbornika

Izdavač

Odeljenje za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta u Beogradu
u saradnji sa
časopisom Etnoantropološki problemi
Institutom za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu
časopisom Antropologija
internet sajtom www.anthroserbia.org.
Srpskim genealoškim centrom

Redakcija

Prof. Bojan Žikić
Prof. Ivan Kovačević
Prof. Dragana Antonijević
Prof. Danijel Sinani
Miroslav Niškanović

Recenzenti

Recenzentska komisija Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu:

Prof. Saša Nedeljković
Prof. Vesna Vučinić Nešković
Prof. Ljiljana Gavrilović
dr Mladena Prelić, viši naučni saradnik

Likovno rešenje korica

Vladimira Ilić

Elektronsko izdanje

Nova srpska antropologija je neprofitna edicija koje se besplatno preuzima na adresi
www.anthroserbia.org

NOVA SRPSKA ANTROPOLOGIJA

Edicija zbornika

Prvo kolo
knjiga 3

Antropologija muzike

uredili

Ivan Kovačević
Marija Ristivojević

Reč izdavača

"Nova srpska antropologija" je zamišljena kao edicija koja će prezentirati nove istraživačke pravce u ovoj nauci, započete sredinom osme decenije XX veka. Inovativnost radova je dvostruka: tematska i metodološka i namera je da upoznamo čitaoca s tim novim pristupima kroz zbornike tekstova koji su najvećim delom objavljeni u naučnim časopisima, naučnim zbornicima i, izuzetno, u knjigama iz kojih je preuzeto neko poglavlje. Izbor se zasniva na stavu da istraživački radovi u kojima se interpretira, tumači, objašnjava daleko bolje predstavljaju novu srpsku antropologiju od onih u kojima se iznose teorijska, metodološka i programska načela. Tekstovi sa programskim, teorijsko-metodološkim sadržajem igraju važnu, prevashodno usmeravajuću, ulogu u nauci, ali njeno osnovno telo i "ostavštinu za budućnost" čine radovi koji tumače svet u njegovom konkretnom manifestovanju.

Pred čitaocima je prvo kolo ove biblioteke koje sadrži deset zbornika. Zbornici su publikovani elektronski i odluka da se opredelimo za ovaj oblik izdavaštva je uslovljena novim mogućnostima koje on pruža. Naime, namera je da zbornici ne predstavljaju konačan izbor već da se, u budućnosti, dopunjuju novim tekstovim relevantnim za temu, kada se oni pojave u naučnim časopisima, knjigama ili zbornicima. Štampani zbornici svojom konačnošću ne omogućavaju tu vrstu otvorenosti svodeći je na daleko komplikovaniju i skuplju formu dopunjenih izdanja. Ostavljena je mogućnost urednicima svakog zbornika da u izbor uvrste i gosta- autora koji nije etnolog ili antropolog po obrazovanju (diplomirani etnolog ili antropolog, master, magistar ili doktor) ali je u izabranom tekstu ili tekstovima blizak antropološkom pisanju o temi zbornika.

Kao izdavači morali smo da razrešimo i dileme forme elektronskog izdanja. Morali smo da odlučimo da li ćemo tekstove prezentirati u onom grafičkom obliku u kome su se pojavili u svom originalnom izdanju ili ćemo ujednačavati ta rešenja i praviti novo koje bi sve tekstove učinilo grafički uniformnim. Prvo rešenje omogućava punu izvornost teksta, dokumentarno je i funkcionalno u smislu naučnog korišćenja tj. navođenja i citiranja, dok drugo rešenje zadovoljava estetske zahteve i donosi tehnički uređeno izdanje. Između te dve mogućnosti opredelili smo se za dokumentarnost, svesni da su izdanja u predelektronskoj eri imala različite tipove slaganja teksta i to od pisace mašine do klasičnog stamparskog sloga. Dokumentarnost ovih zbornika je uslovlila da pismo i jezik budu onakvi kakvi su u izvorniku. Članci su praćeni punim bibliografskim podatkom o izvornom publikovanju tekstova.

Beleška urednika

Zbornik *Antropologija muzike* predstavlja u najvećoj meri skup radova o dve noseće teme - o rok muzici i folk muzici. Zbornik otvara tekst Bojana Žikića koji, sa stanovišta kognitivne antropologiju, posmatra muzičke žanrove, a potom slede dve pomenute celine.

Analizom različitih aspekata rok muzike bave se Marija Ristivojević (beogradski "Novi talas"), Aleksandar Raković, gost-istoričar, (rokenrol i sukob generacija), Bojan Žikić (Pop pesma), Ana Banić Grubišić (romski hip-hop) i Marina Simić (Exit).

Deo o folk muzici započinje rad Marije Ristivojević o "etno-muzici" ili world music, da bi se sledeći radovi bavili domaćim folkom. Festival u Guči je predmet analize u tekstu Marije Krstić, dok je sevdalinka obrađena u dva rada Davora Petrovića. Tekst o novim narodnim pesmama napisao je Ivan Čolović, a mitološke elemente likova u novokomponovanoj muzici analizirao je Marko Stojanović, dok su se Ivan Đorđević i Srđan Radović bavili recepcijom balkanske neofolk muzike u Sloveniji.

Bibliografski podaci

- B. Žikić. 2009. Za šta su dobri žanrovi? Deljenje, razgraničavanje i razvrstavanje u strukturalnoj i kognitivnoj antropologiji na primeru muzičke kulture, u D. Antonijević (ur), *Strukturalna antropologija danas, Tematski zbornik u čast Klod Levi-Strosa*, "Etnološka biblioteka", Beograd, 326-361.
- M. Ristivojević. 2011. Korelacija muzike i mesta na primeru beogradskog "novog talasa" u rokenrol muzici. *Etnoantropološki problemi* 6 (4).
- A. Raković. 2011. Bit moda, rokenrol i generacijski sukob u Jugoslaviji 1965-1967. *Etnoantropološki problemi* 6 (3).
- Б. Жикић. 2012. Поп песма: епистоларна форма популарне културе. *Етноантрополошки проблеми* 7 (2).
- A. Banić Grubišić. 2010. Romski hip hop kao multikulturalistički saundtrek. R-point: Pedagogija jedne politike. *Etnoantropološki problemi* 5 (1).
- M. Ristivojević. 2009. Uloga muzike u konstruisanju etničkog identiteta. *Etnološko- antropološke sveske*, 13.
- M. Krstić. 2012. All Roads Lead to Guča: Modes of Representing Serbia and Serbs during the Guča Trumpet Festival. *Etnoantropološki problemi* 7 (2).
- M. Simić. 2007. *Exit* u Evropu: popularna muzika i politike identiteta u savremenoj Srbiji. *Kultura* 116-117.
- D. Petrović. 2012. Četiri okvira za jednu pesmu: kratka biografija sevdalinke. *Етнолошко-антрополошке свеске* 19.
- D. Petrović. 2013. Čovek peva posle rata: dva koncerta sevdalinke u beogradskom Sava centru kao jugonostalgичni rituali pomirenja. *Antropologija* 13 (1).
- I. Čolović. 1982. Nove narodne pesme. *Kultura* 57/58
- M. Стојановић. 2006. Значење и функција митских топоса у оквиру феномена "новокомпоноване културе". *Antropologija* 1.
- S. Radović. 2010. Juče na Balkanu, danas u vašem stanu. Nekolika zapazanja o neofolk muzici među publikom u Sloveniji. *Traditiones* 39 (1).
- I. Đorđević. 2010. Recepcija neofolka u Sloveniji. Identitetske politike u ritmu 'lakih nota'. *Traditiones* 39 (1)..

Bojan Žikić

Odeljenje za etnologiju i antropologiju
Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu
bzikic@sbb.rs

Za šta su dobri žanrovi?

*Deljenje, razgraničavanje i razvrstavanje u
strukturalnoj i kognitivnoj antropologiji na primeru
muzičke kulture**

Apstrakt: Levi-Strosovo teorijsko-metodološko čedo, antropološki strukturalizam, predstavlja jedno od najvažnijih ishodišta kognitivne antropologije. Ponekad previše apstraktna za "praktične" umove, akademski odgojene u britansko-američkoj empiricističkoj naučnoj tradiciji, Levi-Strosova misao posredovana je radovima britanskih struktural-funkcionalista, pre svih Daglasove i Liča, koji su fokusirali njene postulate, na izvestan način, u smislu kontekstualne partikularizacije nesporenog univerzalizma.

Način na koji funkcioniše ljudski kulturni um predstavlja, sa svoje strane, jednu od predmetnih temeljnica kognitivne antropologije, odakle iz strukturalne antropologije baštini ono što s njom i deli – kako to primereno strukturalistički zvuči – zanimanje za procese deljenja, razgraničavanja i razvrstavanja, u smislu kulturnog operisanja doživljavanjem okružujuće stvarnosti. Primer, na kojem to razmatram u ovom tekstu, jeste muzika, tačnije muzička kultura, što je izraz koji koristim želeći da impliciram to, da naklonost ka određenoj vrsti muzike, ili žanru, posmatram u smislu odgovarajućeg kulturnog promišljanja i ponašanja.

Ključne reči: kognitivna antropologija, antropološki strukturalizam, žanr, muzika: klasična, rokenrol, tzv. narodna.

* Tekst je prilog sa projekta br. 147035 koji u celosti finansira Ministarstvo za nauku i tehnološki razvoj Republike Srbije

*And I can see, hear, smell, touch, taste,
And I've got one, two, three, four, five,
Senses working overtime
Trying to take this all in
I've got one, two, three, four, five
Senses working overtime
Trying to tell the difference
'tween the goods and grime
Turds and treasure
And there's one, two, three, four, five
Senses working overtime
Trying to take this all in
I've got one, two, three, four, five
Senses working overtime
Trying to taste the difference
'tween a lemon and a lime
Pain and the pleasure,
And the church bells softly chime.
Andy Partridge*

Uvod

Ono što izaziva najveće nesporazume kada je u pitanju odnos između antropologa i njihovog društva, najčešće, jeste nerazumevanje toga čime se prvi bave. Naziv naše nauke sugerise to, možda, s kakvom idejom je nastala, te šta bi joj bio neki najuopšteniji cilj, ali ne samo što ne govori ništa o tome *šta* tačno radimo i *kako* doprinosimo ciljevima ugrađenim u taj najopštiji cilj, već deluje pomalo kontradiktorno, u tom smislu, zbunjujući neupućene u istoriju antropoloških istraživanja, njenog predmeta, teorije i metoda, dolazili oni sa pijace ili iz

akademske zajednice. Zaključivanje po imenskom korenu nije isto, još uvek, što i uočavanje generičkog termina, odakle antropolozi muku muče da objasne zašto ne vole da nazivaju svoju nauku – "naukom o čoveku", iako ona jeste to, u suštini.

Antropolozi strukturalisti prokomentarisali bi to nekom formulacijom, poput, "da bismo znali kako misli čovek, moramo naučiti kako misle ljudi": ono što saznajemo o samima sebi, saznajemo zahvaljujući dostignućima bioloških, medicinskih i neuro nauka, u jednu ruku, ali i uzimajući u obzir one uslove našeg postojanja koji su nadgrađeni na naše biofizičke korene. Prva paradgima posvećena je onome što laici – s diplomom Filozofskog fakulteta ili osnovne škole, svejedno – doživljavaju kao antropološki cilj – proučavanju Čoveka, odnosno onih njegovih svojstava koja proizlaze iz postojanja određenih univerzalija, koja omogućavaju takva uopštavanja, na osnovu kojih izneto za jednu osobu može da važi za sve ljude. Antropologija uzima to u obzir, naravno, ali kako je svesna toga da univerzalije mogu biti samo biološke prirode, posvećena je dezavuisanju takvih uopštavanja koja su spremna da zanemare sociokulturne činioce, u potrazi za Čovekom, bila ona rasistička ili alijenistička.

Strukturalizam i kognitivnost u antropologiji

Nakon toga, pošto je antropološki funkcionalizam tradicije Malinovskog prvi uspostavio teorijsko-meto-

dološki zasnovanu istraživačku vezu između dva osnova vida ljudskog postojanja, biofizičkog i sociokulturnog, antropološki strukturalizam tradicije Levi-Strosa postao je prvo paradigmatičko teorijsko-metodološko ostvarenje antropologije, tzv. škola, organizovano na temeljima biološkog univerzalizma i kulturnog relativizma. Levi-Stros nije formulisao stvari na takav način, odmah, trebalo mu je vremena da "otkrije" heuristički značaj sociokulturnog konteksta za svoj interpretativni sistem, insistirajući u početku na tzv. univerzalnim karakteristikama ljudskog uma, kao na referentnoj bazi svoje interpretativne metodologije¹.

Ideja o psihičkom jedinstvu čoveka nije strukturalistička, naravno. Ona datira, u antropologiji i njenim pretečama, još iz druge polovine devetnaestog veka, a sam Levi-Stros ubrajao je psihoanalizu, recimo, u idejne sisteme kojima je bio inspirisan u razvoju svoje teorije i metodologije². Antropologe strukturaliste nisu zanimale nekakve psihičke osnove društvenog života, već im je bio potreban okvir za takvo operisanje novim interpretativnim momentom u faktografski "suvoj" društvenoj nauci, kakva je glavnotokovska antropologija bila do tada, koji je mogao da smisleno uključi relacionizam, kao jedan od osnovnih analitičkih okvira, datog teorijsko-metodološkog usmerenja. To su bili simboli: komuni-

¹ Upor. razliku u analizi mitova starih Grka i Cimšijan Indijanaca u Lévi-Strauss 1977: 202 i dalje, te Lévi-Strauss 1988: 132 i dalje.

² V. Lič 1972.

ramo na kulturno determinisan način, kulturno kodiranim simbolima, ali ono što omogućava perpetuiranje takve komunikacije i njenu interkontekstualnost, u izvesnom smislu, barem u pogledu razumljivosti, jesu načela na kojima je ona uspostavljena, tj. logika formiranja i povezivanja simbola³.

To poslednje zanima i kognitivnu antropologiju, između ostalog. Kao i strukturalna antropologija, ona polazi od teorijske misli, zasnovane na ideji o univerzalnim ljudskim mentalnim i psihičkim karakteristikama, a usredsređuje se na partikularistička, kulturno kontekstualizovana ispoljavanja toga. Veze između dva vida antropoloških proučavanja mogle bi se uspostaviti na još načina, ali tome nije mesto ovde, baš kao ni razmatranju svih osnovnih teorijskih postavki antropološkog strukturalizma. Namera mi je da stavim naglasak na kognitivnu stranu antropološkog strukturalizma – ako mogu da je nazovem tako – odnosno na strukturalističku usmerenost ka razmatranju misaonog, mentalnog, kognitivnog, simboličkog, intelektualnog, ideacijskog reda stvarnosti, na potragu strukturalističkih antropologa za uzročnostima i pravilnostima u ljudskoj (kulturnoj) misli, njenim obrascima i formulacijama.

Antropolozi strukturalisti to nisu formulisali na takav način, ali njihove analize i interpretacije kulturno determinisanih simboličkih sistema upućuju na epistemološku ideju, blisku shvatanju da se kultura sastoji od

³ Detaljnije o tome v. u Lič 1983.

logičkih pravila, a koja su zasnovana na idejama ljudskog uma, što sa svoje strane predstavlja, opet, kognitivno antropološko razmišljanje. I strukturalna i kognitivna antropologija zanimaju se za kulturno operisanje *doživljavanjem* okružujuće stvarnosti. Ključno mesto u tom zanimanju imaju postupci deljenja, razgraničavanja i razvrstavanja, u smislu neke vrste osnovnih misaonih alatki malopre pomenutog operisanja doživljavanjem stvarnosti, čemu je ovaj tekst i posvećen.

Jedna od osnovnih strukturalističkih pretpostavki, uostalom, govori upravo o tome. Ona kaže, otprilike, da sve što znamo o svetu, tj. o fizičkoj stvarnosti koja postoji nezavisno od nas, saznajemo preko naših čula. Sledi, dakle, da naša spoznaja sveta, a sledstveno tome i način njegove organizacije, tj. našeg ponašanja u njemu, biva određena time kako su nam čula ustrojena, a ustrojena su tako da diskontinuiraju kontinuum. Drugim rečima, naša čula zatvaraju ona blejkovska "vrata opažanja"⁴, sugerišući nam da se svet sastoji iz besko-

⁴ U prevodu S. Stefanovića, "Kad bi vrata svesti bila očišćena, sve bi se javilo čoveku kao što jeste – bezgranično", Viljem Blejk (William Blake), "Venčanje Neba i Pakla". U originalu stoji, međutim, "If the doors of perception were cleansed everything would appear to man as it is, infinite" (podvukao B.Ž.). Stefanović je bio inspirisan posebnim čitanjem Blejka, verovatno, u duhu vremena, u kojem je prevodio (20-te godine prošlog veka), davši svom izvanrednom prevodu više svedenborgijansku notu, možda, nego što je to bila Blejkova ideja, ali to nije tema ovog izlaganja

načnih skupova, sačinjenih od imenovanih klasa objekata, fenomena itd. Naša stvarnosna organizacija sveta odgovara našoj mentalnoj slici sveta.

Kategorijalni aparat, koji omogućava uspostavljanje veze između stvarnosnog i mentalnog uređivanja sveta, predstavlja jezik, čiji temeljni zadatak jeste, zapravo, da izrazi strukturiranje u što jasnijim pojmovnim kategorijama, odnosno da čuva simboličke granice i doprinosi prevazilaženju tzv. temeljnih suprotnosti, tačnije da sužava obim neklasifikabilnih kategorija, tj. pojmovnih sadržaja, koje nije moguće razvrstati jasno na jednu ili drugu stranu nekog opozicionog para. Jezik predstavlja, tako, za strukturalne antropologe ultimativnu alatku operisanja urođenom ljudskom sposobnošću strukturiranja. Proizvodi te sposobnosti očitavaju se kao odgovarajuće strukture u našem umu, logički i kauzalno ustrojene, bilo da se odnose na fenomene iz fizičkog sveta, poput klasifikovanja životinja, na primer, na one iz ljudskog društva, poput sistema srodstva, recimo, ili na sam jezik.⁵

Iznutra, u mentalnom svetu, koji je organizovan tako, kako jeste, na osnovu odgovarajućeg ustrojstva našeg čula, imamo neposredne posledice naše urođene sposobnosti strukturiranja, koje su uređene logički, onako kako smo u stanju da ih pojмимо, poput strukture jezika, strukture mita, ili strukture srodstva. Na površini, odnosno u stvarnosti, te strukture posredovane su jezi-

⁵ Упор. Жикић 1997: 83 i dalje.

kom i ispoljavaju se kroz logički utemeljene celine, poput diskursa govora, mitova ili obrazaca bračnog i porodičnog života. Logika koja ustrojava obrasce ispoljavanja mentalno formiranih struktura u stvarnosti, odgovara logici ustrojavanja tih struktura, odakle do prve dolazimo otkrivanjem druge, zapravo, a to činimo obraćajući pažnju na odgovarajući način jezičke upotrebe, odnosno na kategorizaciju koju nam omogućava, razlikovanjem postupaka deljenja, razgraničavanja i razvrstavanja simbola i njihovih stvarnosnih referenci.

Ono što omogućava naše komuniciranje svim tim, napokon, zasnovano je na postojanju procesa uspostavljanja veze između onoga što se dešava u stvarnom svetu i odgovarajućih analoga u našem mentalnom svetu. Naša iskustva iz fizičke realnosti pretvaraju se u ono što smatramo ishodištem konceptualnog nivoa naše misli, u tzv. mentalne predstave, mentalne slike, ili čulne slike, odnosno slike u mislima koje formiramo, kako za realno, tj. za fizički opažljive objekte i događaje, poput živih bića ili zvuka, recimo, tako i za apstraktne koncepte. Čulne slike predstavljaju ono što uspostavlja, prvo, simboličku vezu između objekta ili pojave u spoljnom svetu, pa onda posreduje formiranju pojma u mislima.⁶

Drugim rečima, naše kulture izgledaju tako kako izgledaju – uključujući tu njihove materijalne aspekte, podjednako, kao i njihove idejne poretke – zbog toga

⁶ Upor. Lič 1983: 27 i dalje.

što je temeljno svojstvo našeg uma da onda kada opažimo nešto, odeli to od ostatka opažaja, prvo, zatim da uoči čemu bi to bilo "slično" u formalnom smislu, pa da ga razvrsta u odnosu na pretpostavljene formalno slične stvari, ali *u odnosu* na njih, te da uspostavi granice, onda, kako *između* formalno sličnih, ali ne i identičnih objekata, pojava, bića itd, tako i *prema* ostatku sveta, a polazeći od njih. Taj postupak ponavlja se, dalje, na osnovu prevazilaženja formalnih sličnosti, te traganja za strukturnim i sadržinskim, ali ostaje isti, u principu, počivajući na postupcima deljenja, razvrstavanja i razgraničavanja.

S druge strane, središnja hipoteza svake kognitivne nauke, u suštini, jeste da mišljenje možemo razumeti na najbolji način u terminima reprezentacionih struktura u umu i komputacionih procesa uz pomoć kojih njima operišemo⁷. Eksperimentalna istraživanja u onim kognitivističkim disciplinama – koja ih imaju, na-

⁷ Veći deo rada u eksperimentalnim domenima kognitivnih nauka ustrojen je, uostalom, oko ideje da su mentalne predstave našeg uma analogne strukturama kompjuterskih podataka, a da su računске procedure našeg uma slične komputacionim algoritmima računara, a što su strukturalni antropolozi tvrdili još polovinom prošlog veka. Sve što se odnosi na opšte i teorijske postavke kognitivne antropologije u ovom tekstu, izneto je na osnovu Жикић 2008 (izuzev napomene o taksonomskoj klasifikaciji u fusnoti 20), odakle treba v. literaturu tamo navedenu za detaljnija razmatranja pojedinačne problematike.

ravno – zasnovana su, upravo, na ideji da um percipira samo mentalne predstave objekata izvan sebe, a ne same te objekte. Ono što je nekada delovalo kao svojevrsno nagađanje antropologa strukturalista o prirodi ljudskih čula, tj. o načinu na koji su ona ustrojena, dobilo je potvrdu, međutim, u istraživanjima elektronskih simulacija disperzije luminoznosti i hromatizma čovekovog vidnog polja: um *zaista* vrši kategorizaciju sveta u skupove objekata.

Slično tome, malopre navedenom određenju čulne slike odgovaraju rezultati kognitivističkih istraživanja iz oblasti vizuomotorike i audiomotorike, koji tvrde da je naše mentalno doživljavanje određenih utisaka iz spoljašnjeg sveta organizovano u tzv. perceptivne grupe. Kod vida, na primer, to grupisanje odnosi se na način na koji se elementi kombinuju ili ostaju odvojeni jedni od drugih u našoj mentalnoj slici sveta, što dobrim delom odgovara Ličovoj ideji o perceptivnoj vezi između objekta u spoljašnjem svetu i pojma u mislima. Grupisanje jeste automatski proces, što znači da se veći deo toga odigrava nesvesno u našem vizuelnom polju.

Ono što je bitnije za kognitivnu antropologiju, međutim, kao i za antropologiju uopšte, a što proizlazi iz rezultata tih istraživanja, jeste obesmišljavanje intuitivnog ubeđenja da u mozgu postoji striktno izomorfna predstava okružujuće stvarnosti. Mentalna predstava, odatle, može da se opiše najjednostavnije na sledeći način: ako *predstavom* smatramo, na primer, neki objekat sa njegovim semantičkim svojstvima, onda mental-

na predstava jeste mentalni objekat sa semantičkim svojstvima. Drugim rečima, naglasak je na onome, što proučavaoce kulture zanima najviše, na značenjima koja se pridaju stvarima i događajima kontekstualno, odnosno – značenja ne postoje po sebi i za sebe, već su uvek relacione prirode.

Muzički um = kulturni um

Umetnička slika predstavlja mnogo više od jednostavnog kombinovanja osnovnih elemenata vizuelne percepcije, poput recimo, boje, luminoznosti, teksture itd. Ono što umetnost čini od niza linija i boja jeste *odnos* između ove i one linije, zapravo, kao i način na koji jedna boja ili forma odražava drugu, na različitim delovima platna. Slično tome, znakovi i simboli dobijaju značenja isključivo u kontekstu, iz čega proizlazi da, želim li da pokažem bilo šta vezano za postupke deljenja, razvrstavanja i razgraničavanja u sturkturalnom ili kognitivnom antropološkom smislu, moram imati kontekst. Zbog toga, u mom primeru, i pravim razliku između *muzike* i *muzičke kulture*, mada taj drugi pojam koristim na nešto drugačiji način od onoga koji dominira u svakodnevnoj govornoj upotrebi.

Naglasak stavljam na *kulturu*, u tom korišćenju, da bih mogao da je posmatram u smislu odgovarajućeg kulturnog promišljanja i ponašanja, a kroz naklonost ka određenoj vrsti muzike, odnosno muzičkom žanru i

sve što proizlazi iz toga. Izraz *muzika* rezervisan je za deo okružujuće stvarnosti, koji može postojati nezavisno od ljudskog sveta, a koji ljudskom percepcijom, kao i kulturnim poimanjem i delovanjem, postaje stožer apstrakcije koja predstavlja naše konceptualno znanje o muzici kao kulturnoj kategoriji. Taj izraz predstavlja šemu, u smislu kognitivne strukture u našoj memoriji, znači, stereotipnog koncepta o upotrebi visine tona, njegove boje itd. u konstruisanju odgovarajućeg muzičkog izraza.

Treba obratiti pažnju na to, međutim, da se sam izraz visina tona odnosi na mentalne predstave organizma o osnovnoj frekvenciji zvuka: to je psihološki fenomen, u potpunosti, koji se odnosi na frekvenciju vibriranja molekula vazduha. Njihovi pokreti i oscilacije mogu biti izmereni, u fizičkom smislu, ali naš mozak jeste ono što ih mapira, u smislu unutrašnjeg kvaliteta, koji nazivamo visinom tona. Što se tiče percepcije muzike, ona je organizovana na sličan način, kao i bilo koja mentalna predstava. Mozak konstruiše i tu sopstvenu verziju stvarnosti, a to organizovanje se vrši po šemama. Osnova šematskog organizovanja muzičkog iskustva uključuje rečnik žanrova i stilova, kao i razdoblja, ritmova, akorda itd. Narečeno muzičko iskustvo postaje tada onaj "okidač", koji prespaja percepciju muzike po sebi u odnos prema muzičkoj kulturi, tačnije, prema *određenoj* muzičkoj *potkulturi*, u okviru nje – prema žanru.

Drugim rečima, ukoliko postupci deljenja, razgraničavanja i razvrstavanja funkcionišu na isti ili sličan na-

čin, onda kada je u pitanju odnos između kognitivne obrade podataka našeg mozga i percepcije fizičke realnosti, s jedne strane, i kulturne upotrebe te datosti, s druge strane, postoji razlika između prirodne i kulturne kognitivne operacije u tome što druga vrši određen odabir, ipak, u pogledu toga kako upotrebljava rezultate, tj. posledice tih postupaka, s aspekta onoga – čemu pridaje određeni značaj. Ono što hoću da kažem jeste to da rezultati određenih kognitivističkih istraživanja upućuju na zaključak da su strukturalni antropolozi bili u pravu, u izvesnom smislu, onda kada su tvrdili da naš mozak *podražava* stvarnost, strukturirajući je. Primer toga predstavlja razlika između kognitivne obrade *muzike* i kulturne upotrebe toga kroz *muzičku kulturu*.

Podaci kojima operišemo odnose se na muziku, u fizičkom smislu, na tonalizaciju zvukova, njihovo kombinovanje itd, a interpretacija tih podataka na naše mišljenje o tome šta čujemo, ili smo čuli, te na ponašanje u skladu s tim mišljenjem. Kada kažem to, da drugo navedenim postupkom *podražavamo* prvom, imam na umu odnos između svojevrsnog statusa muzike u fizičkoj stvarnosti i u našem umu, a sledstveno i u kulturi. U umu delimo ono od čega mislimo da se sastoji muzika, na melodiju i ritam, recimo, uspostavljamo perceptivnu granicu između te dve kategorije, pa razvrstavamo konkretne muzičke celine koje čujemo, u skladu s tim, kako ćemo *imenovati* neku melodiju ili neki ritam.

Naš lični odnos prema nekoj muzičkoj celini, a samim tim i naše kulturno ponašanje, zavisice od toga

kako smo imenovali njene delove, ponovo ih povezali i izvršili novo deljenje, razgraničenje i razvrstavanje – na tzv. muzičke pravce, stilove ili žanrove. U stvarnosti ne postoji nijedan muzički izraz, koji bi pripadao rokenrolu, klasičnoj muzici ili bilo kojem drugom muzičkom žanru sam po sebi. Čovek ga proizvodi s namerom da data muzička celina *zvuči* na određeni način, a to, kako može da *zvuči* uopšte, na osnovu mogućnosti koje proizlaze iz samih osobina zvuka, rezultat je čovekove intervencije, u dobroj meri, odnosno od tehnološkog ovladavanja akustikom od strane određene kulture.⁸

Ono što hoću da kažem, zapravo, jeste da nešto ne mora postojati potpuno izvan čoveka i njegovog dosega da bi bilo podložno takvoj (kulturnoj) kognitivnoj obradi, koja strukturiranjem podražava stvarnosti. Ne mora pripadati "domenu Prirode", onako kako su to videli klasični strukturalni antropolozi: zvuk jeste nešto što postoji nezavisno od čoveka, gde god postoji vazduh da mu posreduje, ali na sopstvenu upotrebu zvuka primenjujemo ista načela koja primenjujemo i onda kada su u pitanju jestiva i nejestiva živa bića, ili boje, na primer. Odatle muzički žanrovi. Baš kao što ne postoji nikakva prirodna granica do koje traje detinjstvo, a od koje smo zreli ljudi, ne postoji ni stvarna granica

⁸ Džidžeridžu, gusle i sintisajzer razlikuju se dramatično u pogledu toga kakve zvuke mogu da proizvedu, uključujući tu bilo koji od osnovnih akustičkih elemenata – visinu, boju tona itd.

između hevi-metal ritma i pank ritma, recimo⁹; postoji u našem umu, međutim, a to znači i u našoj kulturi.

Slično tome, onda kada definišemo muziku u kognitivnom smislu, a što predstavlja postavljanje osnova za potonje definisanje muzičke kulture, um vrši odabiranje kojem kasnije podražava naše uređivanje sfere muzičke kulture: um ima mogućnost da se usredsredi na bilo koji element onoga što čini neki muzički komad, međutim, istraživanje načina na koje pamtimo, a što se odnosi na vizuelnu i auditivnu percepciju, pokazala su da melodija predstavlja osnov oko kojeg se vrši kognitivno organizovanje našeg muzičkog iskustva, u prvom redu, a da svi ostali akustični elementi bivaju na osnovu toga kasnije razvrstani, odnosno prvo pridodavanjem određenim melodijama u nomenklaturnom smislu, a onda i u kulturno evaluativnom smislu.¹⁰ Da ponovim, odatle nam muzički žanrovi.

Zbog čega baš melodija? Melodija jeste glavna tema muzičkog komada, deo koji pevujemo, niz tonova koji je najprisutniji u našem umu. Melodija je definisana odnosom sukcesivnih visina tona u određenoj jedinici vremena. Većini ljudi nije problem da prepoznaju melodiju, odsviranu u višem ili nižem tonalitetu od onog u kojem su je čuli ranije. O njoj možemo razmišljati kao o apstraktnom prototipu, koji nastaje kombinacijom to-

⁹ Uzevši obzir da su najuobičajeniji metri u zapadnoj kulturi 4/4, 2/4, 3/4, bilo o kojoj vrsti muzike da se radi.

¹⁰ V. Levitin 2006: 18.

naliteta, tempa, instrumentalizacije itd. Melodija predstavlja neku vrstu zvučnog objekta, koji zadržava svoj identitet, uprkos transformacijama.

Predstava melodije jeste ono što se razlikuje od žanra do žanra, onda kada je u pitanju kognitivni odnos prema čovekovim operisanjem akustičnih mogućnosti fizičkog sveta. To je nivo nomenklature, koji "priprema teren" za kulturnu evaluaciju. Kada je u pitanju razlikovanje žanrova, na osnovu melodije, u rok muzici, recimo, tipične su posebne melodije za strofe i refren, a strofe se razlikuju promenom reči (koje se pevaju), ali često i promenom instrumentacije (onoga što se svira). U klasičnoj muzici, melodija predstavlja početnu tačku za kompozitora koji kreira varijacije na tu temu, odakle ta tema (znači, melodija) može biti korišćena kroz ceo komad, u različitim formama.

Ovako, kako sam to izložio, pomešao sam deljenje i razvrstavanje. Izvršio sam primarnu podelu muzičkih žanrova u zapadnoj kulturi – a to znači i u onoj kojoj lokalno pripadam – na osnovu karakteristika melodije, tj. njenog ponašanja u datoj muzičkoj celini. To "ponašanje" nije samostalno, razume se, već je u pitanju odgovarajući način njene upotrebe, ali to ne menja stvari onda kada govorim o razlici, prilično tananoj, priznajem, između naše kognitivne obrade podataka i svesnog, kulturnog manipulisanja njima. U datoj podeli, međutim, "rokenrol" nije ono što treba da stoji naspram "klasične muzike". Upotreba kategorije "rokenrol" predstavlja razvrstavanje, pošto se radi o jednoj

od kategorija žanra popularne muzike. Na to upućuje način razgraničenja muzičkih žanrova, izvršen na osnovu upotrebe melodije.

Treba obratiti pažnju na to, međutim, da tako uspostavljena granica nije ništa više stabilnija, ili manje propusna, od bilo koje mito-logičke granice klasičnog antropološkog strukturalizma, te da njeno očuvanje ili prevazilaženje zavisi od situacije do situacije: da li govorimo samo o granici između muzičkih žanrova, kao o zvuku kojeg možemo zapisati, ili o tome da žanrovsko određenje može zavisi od vrste instrumenta koji je upotrebljen da bi se neki muzički komad odsvirao, ili o tome, pak, da li su dopuštene varijacije na temu izvornog dela itd. – sve to može uticati na opredeljenje da neki muzički komad, ili neko muzičko izvođenje, proglasimo ovim ili onim muzičkim žanrom.

Kako god da bilo, razgraničavanje, deljenje i razvrstavanje, obavljani na takav način, uzimaju u obzir samo one pojmove, koji su dovedeni u neposrednu međusobnu vezu tim postupcima. Strukturalno razvrstavanje kao da predstavlja kontekst sam po sebi i pored toga što se insistira na stanovištu da ono čime se operiše nema značenje po sebi. Kako to značenje potiče od *međusobnog* kontekstualizovanja, u stvari, pretpostavlja se da postoji taj opšti značenjski referentni okvir, bilo da ga možemo nazvati socijalnim ili sociokulturnim u užem smislu, kao onda, kada je u pitanju značenje mitova ili pravila vezanih za ishranu, ili da ga možemo specifikovati dodatno, pa tvrditi njegovu poseb-

nost u okviru datog kulturnog konteksta, kao u slučaju muzike i ine joj kulture, u ovom slučaju.

Da bi se objasnilo to, kako *muzika* predstavlja pokretačku osnovu za promišljanje *muzičke kulture* i ponašanje u skladu s tim, treba uzeti u obzir činjenicu da, za razliku od mitova u tzv. primitivnim društvima, mora postojati aktivan odnos pojedinaca prema njoj, koji je stvar kulturne mogućnosti, a ne kulturne neumitnosti. Kultura se uči, između ostalog, a to podrazumeva različite stepene uspešnosti u savladavanju "gradiva", čak i u predtehnološkim kulturama – u šta neću ulaziti dalje ovde – ali uključuje i afinitete u pogledu "naučenog", što sve sugeriše postojanje procesa odabira na kognitivnom planu. Kako to funkcioniše na nekom stritkno unutrašnjem planu – označili ga kao neurološki, psihološki, nesvesni itd. – nije predmet ovog teksta, a nisam siguran ni da jeste poznato, u potpunosti. Ono što razmatram ovde, jeste posledica svesnog odabira, odnosno polazi od teze strukturalnih antropologa da arbitrarnost i konsenzus jesu svojstva kulture, pa i naše misli onda, kada povezujemo stvari i njihova značenja, ali da kultura nije nasumična, ako ni zbog čega drugog, onda zbog toga što, ako ne usklađujemo naša ponašanja, prema uspostavljenom odnosu između stvari i značenja, uspostavljamo ih u odnosu na njega, barem.

Ono što kognitivna antropologija ima da doda tome, jeste tvrdnja da proces kulturnog operisanja pojavima počiva na principu međusobne aktivacije lingvističkih oblika i kognitivnih šema, u tom smislu da

se imenovani pojmovi asociraju u memoriji sa kulturnim modelima. Kulturni modeli jesu apstrakcije, koje predstavljaju naše konceptualno znanje o nečemu, a sastoje se od međusobno povezanih nizova elemenata, odnosno šema, kojima je strukturisano naše znanje o onome na šta se model odnosi. Drugim rečima, diskontinuiranje može ili ne mora da bude posledica odgovarajućeg ustrojstva naših bioloških datosti, ali na osnovu njega funkcionišu sve naše mentalne operacije, čiji rezultat jesu kulturne informacije.

Govoreći o *muzici*, tako, moramo u uzeti u obzir da njeno žanrovsko razgraničavanje, deljenje, razvrstavanje, na osnovu melodije, nije jedini način da uspostavimo sopstveni odnos prema njoj, te da konstruišemo *muzičku kulturu*, na osnovu toga. Neuhvatljivi aspekt ličnog afiniteta ne predstavlja prvi element muzičkog modela u našoj kulturi, svakako, ali predstavlja osnovu njene utilizacije, što spada u agendu kongitivne antropologije, takođe: osim toga, što smo upoznati s konceptualizacijom nečega u našoj kulturi, mi možemo da učestvujemo u utilizaciji tog nečega, za šta nam je potrebna svojevrsna idiosinkrazija u kulturnom saobraćanju sa drugima. Slično tome, kao što razumemo gestovnu komunikaciju, iako njene fizičke posrednike ostvarujemo svako na svoj način¹¹, tako se uklapamo i u komunikacioni aspekt kulturnog konceptualizovanja muzike: prepoznavamo kulturno kodirane granice mu-

¹¹ O tome detaljnije v. u Жикић 2002: 237 i dalje.

zičkih žanrova, ali smo u stanju da ih pređemo ili zane-
marimo, ukoliko nam se neki muzički komad zaista do-
pada.

Delimo, razvrstavamo i razgraničavamo muziku ta-
ko, znači, da sami upravljamo tim procesima, u okviru
mogućnosti koje su nam kulturno ponuđene (ili: na-
metnute, svejedno, ali za konkretnu temu – nebitno).
Orijentišemo se, u tom smislu, prema unutrašnjim
svojstvima samog muzičkog komada, koji je u pitanju,
ali i prema tome koji kulturni kognitivni model on akti-
vira. Neka *muzika* nam se sviđa zbog toga što zvuči ta-
ko kako zvuči, jednostavno, ali prema nekoj razvijamo
afinitet zbog toga što predstavlja ono oko čega kon-
struišemo *muzičku kulturu*, tačnije zbog onoga iz socio-
kulturne stvarnosti sa čim je povezujemo značenjski,
ali emotivno i afektivno, takođe. Razlikuju se kriteriju-
mi na osnovu kojih to činimo onda, kada je u pitanju
muzika i onda, kada se radi o *muzičkoj kulturi*.

Muzičke celine možemo da razlikujemo intuitivno.
Govorimo li o pesmama, recimo, pored melodije, speci-
fične visine tona, ritma, one poseduju opšte sazvučje,
tzv. soničnu boju. To je slično poimanju kvaliteta, koji
čini da ravnice izgledaju na jedan način, šume na drugi,
a planine na neki treći način, a da smo u stanju da izvr-
šimo dodatno unutarkategorijalno razlikovanje, pa da
kažemo to, da se ravnice Srema razlikuju od ravnica
Banata, a planine istočne Srbije od planina zapadne Sr-
bije: pre prepoznavanja bilo kog detalja slike tih pre-
dela, mentalno sagledavamo njihovu opštu sliku, pej-

zaž. Taj kognitivni pejzaž, mentalna predstava strukturirane celine koja znači nešto, razlikuje se od svega drugog, a omogućava sopstveno unutarkategorijalno razlikovanje. Njega razmatramo kao celinu, kao neku vrstu kognitivnog konteksta po sebi.

Sazvučje, ili auditivni pejzaž, doživljavamo kao jedinstvenu predstavu, tako, koja se ne odnosi na pojedinačne pesme, govorimo li o popularnoj muzici, na primer, a to je ono što nam omogućava da identifikujemo autore ili izvođače pesama, čak i onda kad ne prepoznamo određenu pesmu. Rani albumi "Bitlsa" (The Beatles) poseduju određenu vrstu boje tona, koja omogućava prepoznavanje nekih pesama kao pesama "Bitlsa", čak iako određenu pesmu nismo čuli nikad. Te opšte timbralne predstave, sazvučja, odnose se i na čitave muzičke periode, odnosno na muzičke žanrove i podžanrove: muzika 30-ih godina XX veka razlikuje se, uopšteno, od muzike 80-ih godina tog veka, ne ulazeći u njeno bilo kakvo dalje razvrstavanje, baš kao što se hevi-metal muzika razlikuje od disko muzike.

Sa druge strane, muziku ne povezujemo samo sa muzičkim izvođenjem. Na prvom mestu, slušanje muzike uključuje poseban i živ niz memorijskih ključeva, u kojima je kontekst enkodiran zajedno sa delovima sećanja, što znači to, da u sećanju ukrštamo muziku koju smo slušali u različitim prilikama u životu, s događajima koji su se dešavali u tim prilikama. Proizlazi to, da muziku povezujemo s određenim događajima i određene događaje povezujemo s muzikom, na ličnom pla-

nu, pre svega. Pored toga, međutim, muziku povezuje-
mo i sa takvim prilikama koje nemaju neposredne veze
s nama samima, ili je ta veza posredna, u tom smislu da
ne uključuje muziku koju mi slušamo, već naš evalua-
tivni odnos, najčešće negativan, prema muzici, koju
slušaju drugi.

Ta dva načina nadgradnje muzike muzičkom kultu-
rom predstavljaju zajedno platformu na kojoj se vrši
takva kategorizacija muzike, koja uključuje postupke
deljenja, razvrstavanja i razgraničenja, takođe, ali na
osnovu nameravanog kontrastiranja, između onoga što
će se naći s jedne i druge strane granice, prvo, a zatim i
unutar generičkih kategorija. Kao što je to rečeno ma-
lopre, osnovu kognitivnog razvrstavanja muzike u na-
šoj kulturi trebalo bi da predstavlja razgraničenje iz-
među tzv. klasične i tzv. popularne muzike, zasnovano
na melodijskim karakteristikama. Specifikujemo li kul-
turni kontekst na srpsku lokalnost, međutim, žanrov-
sko razvrstavanje muzike dobija sasvim drugačiji ob-
lik, polazeći od neštog što nema veze s unutrašnjim
svojstvima melodije, zapravo.

Niko neće sporiti razlikovanje klasične i popularne
muzike, na primer, ali se toj razlici neće pridavati toli-
ka pažnja u evaluativnom smislu, kolika razgraničeni-
ma druge vrste. Slušaoci klasične muzike i određenih
vrsta popularne muzike, uostalom, često predstavljaju

istu kategoriju osoba¹². Razlikovanje će se vršiti između samih kategorija popularne muzike, dakle u okviru kognitivno određene žanrovske kategorije i biti posledica sociokulturne evaluacije *muzičke kulture*, pre, negoli *muzike* same po sebi. Granica koja se uspostavlja radi toga, jeste granica društvenih elita, zapravo, a ne muzičkog izraza po sebi, a od toga polaze, onda, postupci deljenja i razvrstavanja.

Razgraničenje kao kulturno kategorisanje

Granica o kojoj je reč uzima u obzir, dakle, odgovarajuće sociokulturne ideologije, odnosno kulturno mišljenje i ponašanje, kao i društveni svetonazor, čemu muzika predstavlja posrednika i simbol, istovremeno. Kao što sam to rekao, već, mišljenje na kojem je zasnovana isključuje iz odgovarajućih kognitivno-strukturirajućih postupaka klasičnu muziku, usredsređujući se na forme popularne muzike. Ono što je postavljeno

¹² Kako god shvatili tu vrstu informacije – kao nemotivisano lično saopštenje, etnografsku crticu ili usputno zapažanje, moram izneti to, da nisam sreo nikoga, nikada, ko bi slušao/la klasičnu muziku i bilo koji vid muzike, kategorisan u paradigme "narodne muzike" ili "turbofolka", već u zavisnosti od vremenskog okvira kategorizacije. To se ne odnosi na različite oblike tzv. etno-muzike ili *world music*, ali ovde mi nije cilj razmatranje postojećih žanrovskih razvrstavanja, već razmatranje postojanja tog principa i njegovog sociokulturnog smisla.

jedno naspram drugog, podjeljeno je u smislu binarne opozicije, čiji jedan kraj predstavlja kategorija "dobrog", "poželjnog", "ispravnog" i tome slično, a drugi kraj kategorija vrednosno suprotnog značenja. Žanrovske kategorije, koje su u pitanju, jesu "rokenrol" i "turbofolk", naravno¹³. Svestan sam toga, koliko takvo predstavljanje situacije jeste uopšteno, kao i postojanja mogućih stvarnosnih međukategorijalnih transgresija, ali svrha ovog izlaganja nije utvrđivanje činjeničnog stanja toliko, koliko predstavljanje i razmatranje određenih principa mentalnog uređivanja sveta.

Muzička kultura sadrži onoliko muzike, međutim, koliko u svakoj šali ima šale; to znači da muzičko žanrovsko razgraničavanje nije svrha, samo po sebi, već sredstvo za izražavanje nečeg drugog, a to se odnosi i na deljenje žanrova jednih od drugih, te na dalje unutarkategorijalno razvrstavanje muzičkih formi unutar njih. *Muzika* konotira estetiku i ono što se naziva "ličnim unutrašnjim doživljajem", obično, ali *muzička kultura* konotira nešto sasvim drugo, što jeste u relacionoj vezi s tim, često je determinantno u tom pogledu, a to je sociokulturna ideologija. Ne govorim o političkoj

¹³ Podela bi mogla da se prati još od one, na "zabavnu" i "narodnu" muziku, pa da se pokaže (be)smisao sadržinskog generisanja pojmova "izvorna narodna muzika" i "novokomponovana narodna muzika", kao i začetak unutarkategorijalne diferencijacije "zabavne" muzike, koja će dovesti do postepenog gubljenja tog pojma iz javnog govora, ali to ne spada u cilj ovog rada; v. fusnotu 6.

ideologiji, razume se, mada i ona može biti uključena tu, već o partikularizaciji sociokulturnog svetonazora u takvom društvenom i kulturnom kontekstu, koji predstavlja poprište borbe, zapravo, bilo za hegemoniju, bilo za autonomiju, različitih vrednosti, normi, stavova prema životu, ponašanja, vizija budućeg razvoja društva, načina odlučivanja itd.

Tome bi odgovarala podela na "dve Srbije", u lokalnom sociokulturnom kontekstu, na primer, nastala 90-ih godina prošlog veka, navodno, koja govori o "nacionalnoj", "narodnjačkoj", "patrijarhalnoj", "klerikalnoj", "zaostaljoj" itd. Srbiji, naspram "kosmopolitske", "evropske", "demokratske", "tolerantne", "napredne" itd. Srbije.¹⁴ Granica koja deli ta dva paradigmatiska pogleda – ne toliko na samu zemlju, koliko na *ljude* u njoj – odgovara onoj, koja deli turbofolk od rokenrola, ponovo – ne odnoseći se toliko na muziku, koliko na one koji je slušaju. Naveo sam taj primer, baš zbog toga, da bih pokazao kolika razlika postoji između mentalnih operacija

¹⁴ Govorim o podeli koja postoji u ovdašnjem javnom govoru na nekoliko nivoa: u medijima, u svakodnevnoj interpersonalnoj komunikaciji, u stručnoj literaturi različitih disciplina. Ispoljava se drugačije, na svakom od tih nivoa (uključujući i neevaluativno bavljenje njome), odakle bi *njeno* razmatranje trebalo da uzme u obzir sve te posebnosti, a da ne polazi od obrasca, kakav je naveden ovde. Ja se zadržavam na njemu ovde, međutim, pošto govorim o određenom *principu* mentalnog operisanja kulturnim artefaktima (i fizičkog sveta), čemu su podređeni svi primeri u tekstu.

kojima "uređujemo" svet, pre nego što počnemo da mislimo o njemu i delamo u njemu, zaista, i stvarnosti. U stvarnom životu, transgresija pomenutih granica odvija se višesmerno, što pokazuju javno izražene političke preference pojedinih ljudi iz muzičkog žanrovskog domena rokenrola, recimo, koji se mogu karakterisati u političkom smislu u "nacionalnu" paradigmu, na primer, ali na koje ne bi mogle da se primene sve, niti većina, onih kategorijalnih karakterizacija, koje korespondiraju odgovarajućem delu paradigmatizacije "dve Srbije"¹⁵.

Veoma mali broj ljudi doživljavajuće svet upravo tako, kako su ga strukturirali, međutim, opstajući na svojevrsnom *omen est nomen* pogledu na "život, Vaseljenu i sve ostalo"¹⁶. Bez obzira na to, što smo svi svesni jaza, koji postoji između mentalne predstave, nastale na

¹⁵ Bora Đorđević deklariseo se kao pristalica tzv. narodnjačkog bloka u periodu 2007-2008, recimo, još ranije kao "nacionalista" i pre izbivanja rata na teritoriji bivše SFRJ, ali nije bio pozvan da uzme učešće u projektu "Pesme iznad Istoka i Zapada" 2001. godine, dok je grupa "Darkvud dab" (Darkwood Dub) predstavljala okosnicu tog projekta, na primer, ali nikada nije javno izražavala političke preference.

"Pesme iznad Istoka i Zapada", u izdanju PGP RTS, predstavlja kompakt disk s 13 pesama, na stihove vladike Nikolaja (Velimirovića), koje su uglazbili različiti izvođači, mahom rokenrol provinijencije, iz Srbije, Crne Gore i Republike Srpske, pod uredništvom jeromonaha Jovana (Ćulibrka).

¹⁶ Floskula Dagleasa Adamsa (Douglas Adams) iz "Autostoperskog vodiča kroz Galaksiju".

osnovu takve kategorizacije, i onoga što znamo o stvarnoj situaciji u tom pogledu – vezanoj za konkretne osobe, ako tako hoćete baš, veoma rado uspostavljamo takve značenjske veze, koje su nastale postupcima deljenja, razvrstavanja i razgraničavanja, na sociokulturnoj osnovi, tretirajući ih tako, kao da su kudikamo "prirodnije", odnosno kao da zaista odražavaju unutrašnji kvalitet onoga na šta se odnose.

Slično važi i onda, kada govorimo o muzičkim žanrovima. Rasprave o formalnim karakteristikama muzičkih oblika, razvrstanih unutar kategorije "rokenrol", podsećaju na rasprave o vrstama biblijskog teksta, pomalo: ne odražavaju "stvarne" razlike toliko, koliko nečije stavove o tome¹⁷. U muzičkom smislu, ambijentalna muzika ili neke vrste elektronske muzike trebalo bi da budu svrstane u "klasičnu", pre, negoli u "popularnu" muziku, uzevši u obzir kriterijum melodije za određenje granice između tih kategorija¹⁸. U stvarnosti,

¹⁷ B. Leach 1988b: 122.

¹⁸ Nema jasnijeg primera od stvaralaštva Brajana Inoa (Brian Eno), naročito one njegove faze koja je usledila neposredno po napuštanju grupe "Roksi mjuzik" (Roxy Music), a koje je karakterisano eksperimentima sa odsustvom melodije, čak, što je parametar, koji se ustalio, u narednih tridesetak godina, kao determinanta žanra "popularne", a ne "klasične" muzike. Za one, koji ne znaju o čemu se radi, preporučujem preslušavanje Inoovih albuma: "Discreet Music" (Obscure, 1975), "Ambient 1: Music for Airports" (Polydor 1978), "Apollo: Atmospheres and Soundtracks" (EG 1983).

ne postoji nikakav parametar koji bi govorio o tome, kako i od čega odeliti dela Harolda Bada (Harold Budd), na primer, koristimo li *muziku* kao kriterijum. Najdalje, do čega možemo doći u tom smislu, jeste da kažemo da ta muzika "ličiči" na neku drugu muziku¹⁹.

¹⁹ Badovo stvaralaštvo opisuje se kao "ambijentalna muzika", najčešće. "Lepota" ili "kvaka 22" u bavljenju muzičkim žanrovima jeste u tome što ne postoji akademska klasifikacija koja bi odgovarala lineovskom (Linne) principu sistematizovanja živog sveta, odnosno da sva žanrovska određenja potiču "odozdo", u folklorističkim terminima, tačnije od onih koji su autori ili konzumenti datog stvaralaštva, pri čemu ne postoji standardna klasifikacija, ali postoje standardne kategorije: načini klasifikovanja zavise doslovno od osobe koja vrši klasifikaciju, ali ma kako to izgledalo, postoje "standardne kategorije", koje su nezaobilazni elementi klasifikacije, bez obzira na to, kako su raspoređeni. Na primer, "rokenrol" se može kategorisati kao generička kategorija, koja obuhvata, između ostalog, "ritam i bluz" (rhythm'n'blues), "hevi metal" (heavy metal), "pop rok" (pop rock) itd, ali može i deliti taj klasifikacioni nivo s "ritam i bluzom" i "kantrijem" (country), baš kao što može biti svrstan u "pop muziku" – koju ne treba brkati s "popularnom muzikom", opet – u takvom načinu deljenja i razdvajanja, koje uočava "postojanje" granice između one muzike, čija forma je strukturirana oko strofe i refrena, te one, čija forma ima drugačiju strukturu, a ne smatra se "klasičnom", svejedno. Slično tome, "hevi metal" će uvek biti smatran podžanrom "rokenrola" (rock'n'roll), bez obzira na to, kako izgleda klasifikacija. Kada je u pitanju "ambijentalna muzika", tim izrazom opisuje se klasifikacija nastala na osnovu

Na stranu postavljanje pitanja kriterijuma sličnosti²⁰, uopšte, muzički komadi Harolda Bada imaju onih melodijskih elemenata, na primer, svojstvenih klasičnoj muzici, takvih bližih popularnoj muzici, ali najviše takvih, nekako, koje ne možemo svrstati ni u jednu od tih kategorija. Bavimo li se *muzikom*, pronašli bismo način, možda, da napravimo takvu podelu, koja bi nastala na osnovu uspostavljanja nekih granica koje omogućavaju precizno *muzičko* razvrstavanje Badovog opusa. Antropolozi se ne bave muzikom po sebi, međutim, baš kao ni biblijskim tekstovima, radi njih samih. Slični su po tome tzv. običnim ljudima, onima čija kulturna misao reaguje u

toga, pre svega, kakvo raspoloženje izaziva primarno čulno iskustvo. Ako bi u obzir bio uzet način proizvodjenja zvuka, onda bismo govorili o "eksperimentalnoj muzici", što znači to, da bismo istog autora mogli razvrstati u različite žanrove ili podžanrove, na osnovu različitih kriterijuma, tačnije – na osnovu toga, šta ćemo izabrati kao kriterijum za uspostavljanje granice, deljenje na osnovu toga od drugih sličnih stvari, te eventualno razvrstavanje, unutar uspostavljene kategorije.

O taksonomskom principu klasifikovanja, v. D'Andrade 1995: 92 i dalje. Za različita viđenja načina, na koje se može podeliti popularna muzika, razlozima i kriterijuma toga, preporučujem serijal časopisa "Ritam" "Novi Ritam", u periodu 1990-1992. godina, čiji urednici i autori kao da su bili opsednuti takvim stvarima. O muzici, koja se opisuje kao "ambijentalna", "eksperimentalna" i tome slično, najbolje je steći početna obaveštenja u Inoovoj knjizi "Zaobilazne strategije" (SiC radionica, Beograd 1986).

²⁰ O čemu je raspravljano u Жикић 2002.

međusobno determinantnom smislu s kulturnom kognicijom i javnim govorom. U stanju su da razumeju to, odatle, zbog čega *sociokulturna* klasifikacija Badovih dela uočava granice između određenih oblika popularne muzike, smatrajući ih žanrovima, dakle međusobno odeljenim vrstama muzičkog izraza, pa tek tada traga za "sličnim" oblicima, da bi razvrstala ta dela, prema tome šta im smatra dovoljno "sličnim", a opet neophodno različitim.

Razlog tome nije sama muzika, koliko to jesu oni koji je slušaju. Razvrstavajući muzičke oblike i uspostavljajući granice između muzičkih "žanrova", oni smeštaju sebe, zapravo, u određene kategorije, a te kategorije imaju smisla za njih same, naravno, te za one koji su u stanju da pojme takvu specifikovanu sociokulturnu mikrokontekstualizaciju, uočavajući vezu između muzičkih preferenci, nastojanja njihovog sociokulturnog ispoljavanja, te pogleda na svet i načina života. Parametri takvog strukturiranja nisu strogo "strukturalistički", odnosno ne korespondiraju do kraja sa kriterijumima predloženim od strane "klasičnih" strukturalnih antropologa, već počivaju na odabiru koji je svesniji, negoli što bi to pojam arbitrarnosti sugerisao:

Kao i svi lešinari i ovaj se hrani strvinama, no čak i tankoćutni Englezi drže da njegov gizdav let prije pobuđuje hvalospeve divljenja negoli odvratnost. Pa ako se, rekao bih, alegorijska referencija u Mateju odnosi na Izabrane, onda su tradicionalni "orlovi" bliže izvornom smislu, premda "lešinari" novih prijevoda znače napredak s obzirom na ornitološku točnost.²¹

²¹ Leach 1988b: 131.

Primenljivost ovog odlomka na žanrovsko razvrstavanje muzike, u smislu muzičke kulture, pokazana je na primeru muzike Harolda Bada: nije u pitanju to, kako Badova muzika *zvuči*, nego – *ko* je sluša, a sam naziv žanra, podžanra itd. nije bitan uopšte. Svrha tog odlomka, međutim, jeste ta da podupre stav o važnosti *aktivne* uloge kulturne kognitivnosti u bavljenju okružujućom realnošću: svesni smo toga, da znamo određene stvari o bićima, objektima, događajima u stvarnom svetu, baš kao i toga, da nam to znanje omogućava pravljenje takvih izbora prilikom njihovog konceptualnog kategorijalnog razgraničenja, deljenja i razvrstavanja, koji nam omogućava postizanje određenog sociokulturnog cilja, odakle to i upotrebljavamo na odgovarajući način.

Jasno je da ovakav stav podseća na Levi-Strosov tu tezu o tome koja je prava svrha totemizma, baš kao što i cela postavka razmatranja datog problema ide za njegovom idejom o kontekstualnoj kulturnoj partikularnosti²², uočavajući u njoj zametak ideje o neospornoj "odgovornosti" kulturne determinacije za takva ispoljavanja "univerzalnih struktura ljudskog uma", koja dezavuiše "čovekološku" atribuciju antropologije, s jedne strane, a omogućava kognitivističku antropološku nadgradnju, s druge. Principi strukturiranja mogu biti univerzalni, možda, ali ono čime se rukovodimo u konkretnim situacijama daleko je od sociokulturne nemotivisanosti, a još dalje od bilo kakvih "ljudskih univerzalija".

²² Upor. Leach 1988a: 7 i dalje.

Zaključak

Strukturalna antropologija sugerije postojanje logičkih pravila u mentalnom uređenju sveta, ali kao da odbija mogućnost izvesne naknadne intervencije u takvom ustrojstvu: značenja su jednom uspostavljena da bi se prenosila kontinuirano, odakle je do pravila lakše doći u tzv. hladnim društvima, onim bez pisma, ili u svetim tekstovima, koji se tretiraju kao logički i simbolički referentni okvir po sebi²³. Kognitivna antropologija uvažava, u principu, da naše mentalno operisanje svetom zavisi od načina njegove čulne spoznaje, a što se odnosi na uspostavljanje pravila, obrazaca i tome slično u uređivanju naše kulturne niše, ali uključuje u svoja razmatranja za nijansu manje apstraktan element od strukturalističkih relacija između simbola. U pitanju je naša mogućnost manipulisanja semantičkim relacijama, na osnovu kulturnog znanja o nečemu, te kulturne motivacije za postizanjem određenog cilja.

Razlika između postupaka deljenja, razvrstavanja i razgraničavanja u strukturalističkom i kognitivističkom antropološkom smislu ne potiče, otuda, toliko od uočavanja svojstava onoga što predstavlja objekat tih postupaka, kao uspostavljanje osnova za mentalne operacije, koliko od toga, šta nemaravamo da uradimo s tim, što smo uočili. U pitanju je, zapravo, korišćenje principa strukturalističkih transformacija, u tom smislu da se transfor-

²³ Upor. Leach 1988a, b.

macije, na odabranim primerima, izvedu izvan analitičkog okvira i tretiraju kao homologne strukture. Drugim rečima, kognitivna antropologija polazi od toga da smo "naučili" da upotrebljavamo strukturalističke relacije, odnosno da nas kultura "oprema" time, verovatno zbog toga, baš, što je izgrađena na nečem sličnom, polazeći od onoga što nam omogućavaju biološke datosti.

A žanr, kao pojam? Žanr je bitan tu, sam po sebi, koliko i Ličovi svećnjaci, zgodan primer i – ništa više!

Literatura:

- D'Andrade, Roy. 1995. *The Development of Cognitive Anthropology*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Leach, Edmund. 1988a. Uvod, u E. Leach i D. A. Aycocock, *Strukturalističke interpretacije biblijskog mita*, Zagreb: August Cesarec.
- Leach, Edmund. 1988b. Protiv žanrova: jesu li usporedbe svijete stavljene na svijetnjake ili pod varičak? u E. Leach i D. A. Aycocock, *Strukturalističke interpretacije biblijskog mita*, Zagreb: August Cesarec.
- Lévi-Strauss, Claude. 1977. *Strukturalna antropologija*, Zagreb: Stvarnost.
- Lévi-Strauss, Claude. 1988. *Strukturalna antropologija 2*, Zagreb: Školska knjiga.
- Levitin, Daniel J. 2006. *This is Your Brain on Music. The Science of a Human Obsession*, New York: Plume.
- Lič, Edmund. 1972. *Klod Levi-Stros*, Beograd: Duga.
- Lič, Edmund. 1983. *Kultura i komunikacija. Logika povezivanja simbola: uvod u primenu strukturalističke analize u socijalnoj antropologiji*, Beograd: Prosveta.

- Жикић, Бојан. 1997. *Антропологија Едмунда Лича*, Београд: ПИ ЕИ САНУ 43.
- Жикић, Бојан. 2002. *Антропологија геста II: савремена култура*, Београд: Српски генеалогски центар, Етнолошка библиотека књ.8.
- Жикић, Бојан. 2008. Како сложити бабе, жабе и електричне гитаре: увод у когнитивну антропологију, *Антропологија* 6: 117-139.

Bojan Žikić

A QUOI SERVENT LES GENRES?

Partage, delimitation et classification dans l'anthropologie structurale et cognitive, sur l'exemple de la culture musicale

Enfant théorique et méthodologique de Lévi-Strauss, le structuralisme anthropologique, représente un des points de départ les plus importants de l'anthropologie cognitive. Parfois jugée trop abstraite par des esprits "pratiques", élevés dans la tradition scientifique empiriste anglo-américaine, la pensée de Lévi-Strauss a été transmise par les travaux des structural-fonctionnalistes britanniques, avant tout de Douglas et de Leach, qui ont par ailleurs orienté ses postulats dans le sens d'une particularisation contextuelle d'un universalisme incontesté.

La manière dont fonctionne l'entendement culturel humain représente de son côté un des principaux fondements de l'anthropologie cognitive, qui hérite de l'anthropologie structurale ce qu'elle a en commun avec celle-là – tout à fait dans l'esprit structuraliste – l'intérêt pour les processus de partage, de délimitation et de classification, dans le sens

d'une activité culturelle exercée par l'expérience de la réalité environnante.

L'exemple, sur lequel je vais m'appuyer dans ce texte, est la musique, plus exactement la culture musicale, expression que j'utilise voulant sous-entendre que le penchant pour une sorte de musique, ou un genre, est ici considéré dans le sens d'une réflexion et d'un comportement culturels correspondants.

Mots-clés: anthropologie cognitive, structuralisme anthropologique, genre, musique: classique, musique rock, musique "populaire".

Bojan Žikić

WHAT ARE GENRES GOOD FOR? DIVISIONS

Demarcations and classifications in structural and cognitive anthropology, on the example of music culture

Levi-Strauss's theoretical-methodological 'legatee' – anthropological structuralism was one of the most important theoretical frameworks used in cognitive anthropology. Since it was sometimes too abstract for 'practical' minds, trained in British-American empirical traditions, Levi-Strauss thought was mediated through the works of British structural-functionalist, particularly those of Mary Douglas and Edmund Leach, who established its premises as a kind of contextualised particularism of the unquestioned universalism.

Ideas about the way in which human cultural mind functions, is one of the corner stones of cognitive anthropology,

which cognitive anthropology shares with structural anthropology, and from which cognitive anthropology actually inherits what it shares with structural anthropology – this sounds properly structural ☺ - that is: an interest in the processes of division, demarcation and classification in a sense of cultural management of a perceived surrounding reality.

An example for such analysis, that I use in this paper, is music, or more precisely music culture, an expression that I use in order to imply that the affinity to a type of music, or musical genre should be understood in a sense of a particular cultural way of thinking and acting.

Key words: cognitive anthropology, anthropological structuralism, genre, music: classical, rock 'n' roll and so called folk.

Marija Ristivojević

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

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

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

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

Uvod

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

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

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

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

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

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

¹ Skraćenica od Beogradski letnji festival.

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

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

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

Konceptualno i teorijsko pozicioniranje

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

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

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

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

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

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

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

Етноантрополошки проблеми, н. с. год. 6. св. 4 (2011)

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

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

"Novi talas" – novi žanr ili nova etiketa?

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

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

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

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

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

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

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

Етноантрополошки проблеми, н. с. год. 6. св. 4 (2011)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Velika beogradska trojka

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

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

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

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

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

"Novi talas" o novom talasu

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

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

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

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

Ima li "talasa" i posle bure?

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

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

Zaključak

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

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

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

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

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

Literatura

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

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

Izvori

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

Marija Ristivojević

Institute of Ethnology and Anthropology
Faculty of Philosophy, Belgrade

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

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

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

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

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

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

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

Primljeno: 13.09.2011.

Prihvaćeno: 19.11.2011.

Александар Раковић*историчар, Београд*
rakovic@gmail.com

Бит мода, рокенрол и генерацијски сукоб у Југославији 1965-1967

Апстракт: На основу архивске грађе Дипломатског архива Министарства спољних послова Републике Србије (ДА МСП) и Историјског архива Београда (ИАБ), београдске и загребачке дневне, омладинске, музичке и забавне штампе у посматраном периоду, оновремене и савремене периодике и литературе, рад осветљава ширење бит моде у Југославији као пратеће појаве рокенрола, генерацијски сукоб као реакцију на ова интересовања младих и окретање партије, односно Савеза комуниста и Савеза омладине, ка актуелним музичким и модним трендовима омладине.

Кључне речи: рокенрол, Југославија, бит мода, дуга коса, мини сукња, генерацијски сукоб

Југословени су од средине педесетих година 20. века, прво преко домаће штампе и страних радио програма, стицали сазнања о рокенролу. Југословенска штампа је од изразито негативно обојених текстова 1956. до краја педесетих из године у годину мењала начин писања ка афирмативнијем. У следећој деценији музичка и забавна штампа, радио емисије, грамофонске плоче, клубови за наступе рокенрол састава били су показатељ да су "електричари" и њихова публика од средине шездесетих чинили поткултуру или, како је у партијским документима подвучено, "културни покрет". Ипак, југословенски пут којим је прошао рокенрол није током педесетих и шездесетих увек био гладак, већ је на њему каткад било оштрог генерацијског и идеолошког трња. Партија је, на концу, на сваки изазов који је рокенрол упутио друштву увек одговарала пружањем руке. До краја шездесетих Југославија је у рокенрол музици видела један од интегративних фактора за младе Југословене, прогресивну потврду за југословенску политику мира, неутралности, једнакости и љубави међу људима свих боја коже (Раковић 2010).

Поред потврде за идеолошки правац југословенске спољне политике, однос према западној култури рефлектовао се и преко економске зависности Југославије према Западу након сукоба са Информбироом (1948-1953). Земље Запада су уочиле шансу да преко Југославије ослабе спољнополитичку моћ и наруше унутрашњу кохезију социјалистичког лагера.

Етноантрополошки проблеми, н. с. год. 6. св. 3 (2011)

Југославија је, пак, у успостављању јаким економских и војних односа са западним земљама видела прилику да се одупре претњама Источног блока, извуче се из наметнуте економске блокаде од стране Информбиороа, спречи распад привредног система и сачува независност земље (Bogetić 2000). Добри односи Југославије и Сједињених Америчких Држава су се краткотрајно погоршали 1961. због америчке политике према Куби. Односи су поново побољшани у октобру 1963. када је председник Тито у Вашингтону посетио председника Џона Кенедија, а амерички Конгрес Југославији потврдио статус најповлашћеније нације (Petranović 1988, 369-370, 436). Економска сарадња побољшавана је у исто време и са западноевропским земљама. Цветање западноевропске привреде имало је знатног утицаја на југословенски економски развој од 1956. до 1961. када је спољна трговина Југославије бележила успон какав није остварен никада пре или после (Bogetić 2006, 12-14, 82-85). Зависност о западним средствима била је тако снажна да Југославија, која је половином шездесетих била суочена са економском кризом и незапосленošћу, није себи смела да дозволи ново политичко и привредно затезање односа са Сједињеним Америчким Државама. Без привредне сарадње са прекоокеанском суперсилом није била могућа реализација југословенских развојних програма, тако да су билатерални економски односи две земље током 1965. и 1966. бележили позитиван тренд. Ипак, до погоршања југословенско-америчких односа дошло је 1967. када се показало да званични Београд нема снагу да преко покрета несврстаних посредује ради отпочињања преговарачког процеса зараћених страна у Вијетнамском рату (Bogetić 2007). До новог југословенско-америчког приближавања дошло је 1968. због агресије земаља Варшавског пакта на Чехословачку. Американци су сматрали да би сличан напад на Југославију и излазак совјетских снага на Јадранско море угрозио војни баланс на Медитерану. Америчка политика сводила на то да се Југословенима пружи војна, економска и политичка помоћ како би се спречила совјетска агресија (Klasić 2008).

Добри односи са Западом током педесетих и шездесетих (као и касније) отворили су врата уласку новим видовима западне културе у Југославију.¹ Тим путем ушао је и рокенрол.

На прелому педесетих и шездесетих, рокенрол је у Југославији схватан пре као плес него као музика. Оба рокенрол плеса (рокенрол и твист) били су тих година најпопуларнији вид забаве на београдским и загребачким игранкама и журевима. Трагови рокабили моде, односно "марлон

¹ Да МСП, Политичка архива, фонд Енглеска, фасцикла 23, 1963, пов. бр. 42575, 24. јануар 1963. – Забелешка из Кабинета помоћника државног секретара о разговору Душана Кведера са амбасадором Велике Британије сер Мајклом Кресвелом, одржаном 22. јануара 1963.

брандо" фризуре и фармерке, били су у нераскидивој вези с новом музичком и плесном манијом. Најезда југословенских електричарских састава (од 1963), односно рокенрол постава које су чиниле две електричне гитаре, електрична бас гитара и бубњеви, променила је југословенску перцепцију рокенрола. Рокенрол музика је све више доминирала над рокенрол плесом. Слушаоци су након класичног рокенрола и твиста до половине шездесетих већ били "инфицирани" другим таласом британског рокенрола, тј. британским битом. Југословенска штампа је с посебном пажњом пратила феномен битлманије на коју млади Југословени нису остали имуни. С битлманијом је у Југославију стигла и "бит мода", односно дуге косе младића, мини сукње девојака и из године у годину све шаренија одећа. Бит мода је код старијих изазивала веће подозрење него рокенрол музика. Краткоси електричарски састави били су прихватљивији него њихови дугокоси вршњаци. Стога се генерацијски сукоб из друге половине шездесетих може са доста сигурности пратити кроз бит моду, али никако ван контекста који је у Југославији заузео рокенрол (Раковић 2010).

Бит мода (дуга коса и кратка сукња)

Појам "дуга коса" се током шездесетих мењао. Прво је то била фризура која је падала на уво, а до краја шездесетих "дуга коса" била је фризура налик оној коју су у то време носили Битлси и други састави бита и ритма-и-блуза – до врата и каткад до рамена. Појаве бит моде изазивале су реакције јавности – негативне и позитивне. Иначе, средином шездесетих пасоши су се лакше добијали, више се путовало, па је у Београду било све више моде са Запада (Janković Džet 2008, 109).

Спорадичних напада на дугокосе младиће било је, у посматраном периоду, широм земље. Били су изложени физичким насртајима или претњама школских директора, наставника, родитеља, других старијих или млађих грађана. Доживљавали су и друге непријатности. Следе примери који приказују присутност ове појаве широм Југославије.

Вечерње новости су у мају 1965. јавиле да је неколико младића са "битлс фризурама" у једној београдској гимназији морало да се ошиша "по наређењу професора", а ове новине су поставиле питање да ли је такав поступак професора уопште легитиман и по закону (*Вечерње новости*, 11. мај 1965). *Младост* је у октобру 1965. осудила један случај, не наводећи где се догодио, када је директор гимназије на силу одвео младића са "битлс фризуром" да се ошиша (*Младост*, 6. октобар 1965). *Студент* је у октобру 1966. објавио упитник са одговорима петорице "југобитлса" који су долазили из високообразованих и доброситуираних поро-

дица. Младићи су носили дуге косе и углавном им није сметало да им због тога добацују на улици. Казали су да су због фризура имали проблеме са родитељима и професорима (*Student*, 4. октобар 1966). *Илустрована политика* је у марту 1967. објавила разговор са осморицом младића који су били у завршним разредима средњих школа или на студијама. Неки од њих су били Београђани, а неки су дошли у Београд са стране. Четворица су носили кратке косе, а четворица дуге косе односно "битлс" фризуре. Дугокоси младићи су казали да имају проблема у кући, у школи и на улици јер их старији често гледају са подозрењем. Казали су да су наставници подељени, али и да су они без симпатија за дугокосе према њима имали строжи критеријум. Када је реч о дружењу између краткоских и дугокосих младића, то уопште није било под знаком питања. За потребе *Илустроване политике*, свих осморица су се "сложили" да "имају исте идеале", "дуга или кратка коса није мерило вредности личности" и да "много више има младих силеџија који носе кратку, а не дугу косу" (*Илустрована политика*, 7. март 1967).

Проблем дугих коса је, дакле, ушао у породице. *Спорт и свет* је у октобру 1966. објавио писмо једног родитеља, поносног на старијег сина који је 1944. као омладинац био рањен у борби, доцније завршио факултет и запослио се, а разочараног у млађег сина, београдског средњошколца који носи дугу косу и "стално нешто мудрује". Дугокоси младић је, наиме, био избачен из две школе, презирао је историју јер "просто смрди лажима". Отац се згрозио зато што је, на примедбу да дугом косом буди "незгодну асоцијацију на четнике и Дражу Михаиловића", млади син одговорио "да не познаје те типове а да дугачку косу носи зато што му је хладно по врату" (*Спорт и свет*, 30. октобар 1966). Сличан пример дао је *Илустрованој политици* београдски гимназијалац Светомир Тус, чији је отац био официр Југословенске народне армије. Млади Тус је казао какву му је примедбу упутио отац: "Сине, шта сам ја богу згрешио. У рату сам се борио против 'чупаваца' а сада и у рођеној кући морам то да гледам" (*Илустрована политика*, 7. март 1967). Млади људи васпитавани у време социјализма свакако су добро знали ко су четници и Дража Михаиловић, а игнорантски одговори били су без сумње вид протеста против ниподаштавања које су им наметали генерацијски клишеи.

Поред дуге косе подозрење породице и наставника изазивале су и фармерке. За разлику од дугих коса које су сметале и надлежним у фабричким халама, фармерке у тој радној средини нису представљале проблем (Ковачевић 1980). Током 1967. било је још примера да родитељи и наставници нису са симпатијама и разумевањем гледали на бит моду младих Југословена, а они екстремнији су сматрали да овакав вид облачења треба забранити (*Plavi vjesnik*, 8. јуна 1967).

Било је и уличног насиља над дугокосим младићима. Током маја и јуна 1967. најмање две групе загребачких младића су у позне сате по улицама нападале "чупавце", тукле их и на силу шишале. Преко педесет дугокосих Загрепчања је насилно изгубило "битлс" фризуру. Један од нападача је казао да су им "иницијативу" за овакав вид обрачуна са "чупавцима" дали Савез омладине Загреба и Социјалистички савез радног народа Загреба. Обе организације су ово "одлучно демантовале". *Младост* је посебно нагласила да је загребачка милиција била незаинтересована да реши ове инциденте и пронађе починиоце (*Младост*, 14. јун 1967). *Илустрована политика* је 1967. забележила да је група "самозваних крушевачких бербера" нападала суграђане с "битлс" фризурама, на силу их шишала или давала кратак рок да се сами ошишају. За своје јавне акције "бербери" су добијали подршку старијих Крушевљана, млађи су се против "терора" бунили, а "милиција је ћутала" (*Илустрована политика*, 5. септембар 1967). Младић из Херцег Новог, који је студирао у Београду, казао је 1967. да је имао проблема с неколицином младића који су покушавали да га ошишају (*Илустрована политика*, 7. март 1967). И у мањим срединама долазило је до истоветних немилих сцена. У војвођанском селу Чуруг, где су се први "чупавци" појавили 1964. године, дугокоси младићи су се 1965. организовали ради спречавања родитеља и наставника да их ошишају. Када би ко попустио под притисцима и пристао да се ошиша добијао би батине од својих другова (*Илустрована политика*, 30. март 1965). Оваквих примера је било још. Иако се није радило о масовној појави, чак далеко да је било тако, у новинским чланцима примећујемо да милиција углавном није била заинтересована да реши случајеве насиља над дугокосим младићима.

Проблеме с дужином косе имали су и познати електричарски састави. У Загребу је управа Локомотивиног терена на Тушканцу одбила да у лето 1965. склопи уговор са Младима док не скрате косу. Због сталног добацивања на улици састав се убрзо ошишао (*Arena*, 30. јула 1965). У Београду су невоље због изгледа имали Роботи којима 1967. у хотелу "Славија" због фризури нису хтели да издају собу и пуне их у ресторан "Лондон" (*Младост*, 19. јул 1967). Силуете су у јануару 1967. изјавиле да према њима, због дуге косе и понашања на бини, постоји "известан отпор" код "појединаца" који су "одговорни за програме на радију" и да "дугачка коса има сасвим секундаран значај" јер је музика на првом месту, али и да бит "подразумева дугу косу" као "симбол" (*Младост*, 4. јануар 1967). Драго Млинарец из загребачке Групе 220 је у октобру 1967. изјавио да су неки људи везани за естраду говорили да дугокосе младиће треба "похватати и до голе коже ошишати" и поручио је да се таквим људима не треба "ругати" јер су се већ наругали сами себи (*Plavi vjesnik*, 19. октобра 1967).

Нетрпељивост старијих према дугим косама примећена је у анкети Центра за истраживање при Институту друштвених наука у Београду из априла 1967. године. Лист Савеза омладине Југославије *Младост* је анкету описао као некавалитетно урађену и оштро је стао против ње.

Шта мислите о младићима који носе дугу косу?	
позитивно мишљење	5%
негативно мишљење	75%
неутрално мишљење	7%

Уследила је истраживачка анализа овог одговора: "Чланови Савеза комуниста и остали грађани највећим делом су против дугокосих омладинаца, а изразито неодобравање нове моде констатовано је међу члановима општинских скупштина и виших форума власти и друштвено-политичких организација. Према томе, може се закључити да југословенско јавно мњење уопште нема разумевања за дугокосу моду и да толерантнији део испитаника чине млади или образованији...". *Младост* је и овде, не без горчине, поставила реторско питање да ли чланови Савеза комуниста спадају у необразованији део анкетираних (*Младост*, 14. децембар 1967). Овај коментар није био без упоришта у новим смерницама које су стизале "с врха" јер је партија од 1967. почела да прима у своје редове дугокосе младиће.

Дакле, није било само негативних реакција на дуге косе.

Познати шахиста и промотер рокенрола Никола Караклајић је у августу 1966. писао да је упитао дугокосе младиће због чега су пустили косу и добио је следеће одговоре: "зато што ми лепо стоји", "ако се ошишамо личићемо на вас старије" и "зар ношење кратке косе није модерно тек у последњих 60 година". Нико није рекао да дугу косу носи како би имитирао Битлсе. Због неких покушаја одраслих да наметањем "уредних" фризура дисциплинују младе, Караклајић је нагласио да дуга коса није порок већ мода, да "сила никад није донела трајне резултате" и да "легитимисање на улици, присилно шишање у школи, отпуштање с посла – не може бити метод васпитања младих" (*Džuboks*, 3. avgust 1966).

Као добру децу "чулавце" и електричаре су приказали и њихови родитељи у анкети коју је током маја 1967. спровела *Младост* у Скопљу, Загребу, Сплиту, Пули, Копру, Вараждину, Ријечи, Смедереву и Бијељини. *Младост* је сажела да "сви родитељи стоје непоколебљиво уз своју децу" и "верују у њихов избор, верују у њихов рад, верују у њихову музику која им је, у почетку, била чудна, али су се на њу навикли, и изнад свега верују да је страшно бављење њихово деце бит-музиком само пролазан хоби и прекупација

која ће у првом, за живот преломном тренутку бити замењена – кориснијом и трајнијом". *Младост* је закључила како су "више него уверљиви њихови [родитељски] апели упућени оном делу јавности, који у дугокосим младићима обично види хулигане, да нађе разумевања" (*Mladost*, 24. мај 1967). Овај прилог *Младости* наишао је и на неке негативне реакције, међу којима су издвојене критике према родитељима које су изнеле по једна учитељица у пензији, службеница и домаћица (*Mladost*, 7. јун 1967).

Упитник из *Студента* и разговор *Илустроване политике* са осморицом момака открили су да дугокоси младићи привлаче пажњу вршњакиња што је био врло легитиман разлог за неговање таквих фризура. Одговор једног младића *Студенту* је био да је са дугом косом популарнији код девојака (*Student*, 4. октобар 1966). Исто тако, момци су *Илустрованој политици* казали да девојке од седамнаест година више воле младиће са "битлс" фризурама, а да оне старије више наклоности имају ка краткокосима (*Илустрована политика*, 7. март 1967). Било је и оваквих примера који то потврђују: Двдесетогодишњак из Параћина који је рано остао без косе, писао је 1967. године *Спорту и свету* да је несрећан јер "данашње девојке воле типове који носе дугачку косу и прљаве рифле [фармерке]". Осећао се одбаченим јер није са својим вршњацима ишао на журеве и игранке и јер га девојке нису примећивале (*Спорт и свет*, 16. септембар 1967).

Од средине шездесетих, из године у годину, отопљавао је однос одраслих према дугим косама младића упркос томе што је увек бивало супротстављених мишљења. Како се у то време идеологија уплитала у свакодневна збивања и актуелне појаве, на партијским органима је било да прихвате односно легитимишу дуге косе као друштвено прихватљиве.

У јануару 1967. у *Младости* се појавио текст који је био потпуно наклоњен југословенским "чупавцима". Наиме, "друг од значаја" је држао марксистичко предавање у једној београдској средњој школи у којој је доста ученика имало "битлс" фризура и носило "модне новотарије". Према *Младости*, "друг од значаја" је мислио како нико од њих није у стању да разуме оно што жели да им каже. На крају је добио аплауз али и стручна марксистичка питања "чупаваца". *Младост* о томе каже: "Друг је одговарао, знојио се и у себи мислио: гле чуда, гле чуда, па ови дечаци, ови чупавци знају добро Маркса"! Затим: "Поменути другар је почео да мења мишљење о младима. Чудио се како је био тако пун предрасуда да младе данас цени по неколицини њих који се држе модних новотарија у сваком погледу, чудио се како и међу њима има политички уздигнутих, па и чланова Савеза комуниста". *Младост* је потом дала важан коментар: "Какве то везе има са идеолошким опредељењем ако неко има дужу или краћу фризуру у овој земљи, Југославији, у годинама реформе. Као да се социјализам венчао с кратким фризурама и широким панталонама? Као да ће бити мање самоуправљања ако се један младић на игранци рита ле-

вом ногом више у десно, а десном у лево"? *Младост* је подржала слободу младих да носе фризуру по сопственом избору, слушају музику коју желе и плешу како им одговара, иако је потребно "указивати на претеривања у моди, на пролазне хирове и битничке преокупације" (*Mladost*, 25. јануар 1967).

Млади Загрепчанин Чедомир Коцковић је у фебруару 1967. писао како је упркос дугој коси постао члан Савеза комуниста. Нагласио је да неће ошишати косу како би тиме избегао извесна подозрења на партијским састанцима. Као разлог је поменуо и то што "у статуту СКЈ ништа не пише о дугој коси". Коцковић је поручио да младе не треба оцењивати према "траперицама" [фармеркама], "урлаторској глазби" и "битлс фризури" већ према раду. Као позитиван помак ка све већем разумевању поменуо је и пример из породице. Наиме, његов отац, ратни војни инвалид, који је раније радикално иступао против Елвиса Прислија и Битлса, доцније је почео да уважава по коју њихову песму, па чак и да признаје како му се допадају. Ипак, за разлику од мајке која у дугој коси није видела ништа лоше, отац је и даље према овој моди осећао ненаклоност (*Plavi vjesnik*, 23. februara 1967).

Плави вјесник је почетком марта 1967. писао како су "још до прије извесног времена појава првих кричавих одијела, кратких сукања и дугих коса код мушкараца" на југословенским улицама "изазивали згражање". Ипак, "с временом смо се привикли на те модне новитете, а многи од нас су прихватили нови начин одијевања. Данас, бар у већим градовима, нитко се не окреће за младићима чија коса сеже до рамена, нити за дјевојкама са сукњама руб којих једва покрива половину горњег дијела ноге". Стога су у *Плавом вјеснику* казали како је "нова мода младих" стакла "право грађанства". Редакција овог листа је одлучила да крене корак даље и на загребачке улице упутила двојицу момака са дугим косама (перикама) и у шареним пицамама како би испитала реакцију Загрепчана. Било је позитивних и негативних реакција грађана, али не и излива агресивности. Милиција их није зауставила, а један милиционер је након збуњеног погледа праснуо у смех (*Plavi vjesnik*, 2. marta 1967). Ипак, подсетимо се на вест да је током пролећа 1967. у Загребу још било напада на дугокосе младиће на које милиција није реаговала (*Mladost*, 14. јун 1967).

Млади у градским срединама су прихватили моду која је ишла уз бит музику: дуге косе, мини сукње, уске панталоне, кошуље са цветовима и уопште одећу у живим бојама. Сматрали су да тако иду "у корак с временом" и модом на Западу. Дјевојкама се допадало да младићи на тај начин "воде рачуна о одевању" (*Plavi vjesnik*, 8. јуна 1967). Репортер *Студента* Миодраг Перишић био је на загребачкој гитаријади током првомајских празника 1967. и описао је да је публика била пуна дугокосих младића у шареној одећи и девојака у мини сукњама (*Student*, 23. мај 1967).

Београдска модна кућа Беко је своју јесењу колекцију 1967. посветила младима који слушају бит музику и прате бит моду. На београдском "Сајму моде" одржана је модна ревија на којој су, уз наступ Сањалица (присталица мини моде), пистом дефиловали манекени са дужим косама у "битлс" и пругастим сакоима и манекенке у мантилима, одећи, мини сукњама и обући веселих боја (*Илустрована политика*, 31. октобар 1967.; *Plavi vjesnik*, 22. јануара 1968).

Као и када је било речи о дугим косама код мушкараца, *Илустрована политика* је на сличан начин истражила "мини моду", односно ношење мини сукања београдских ученица Друге економске школе у Ђачким клубима. Професори су 1967. били "једногласно" против мини сукњи у реду. Код њих је било негативних коментара и према нападно нашминканим ученицама и "фантастичним фризурама" које су носиле на часовима. Дешавало се да девојке због мини сукњи добијају укорје или буду избациване с часова уз уписан неоправдани изостанак. Кецеље које су ученице носиле само донекле су ублажавале овај проблем. Ученице које су биле склоне мини моди тврдиле су да су их опомињале "старомодне" професорке, али не и професори којима је било непријатно да упуте такве опомене. Док је било ученица које су тврдиле да због мини сукњи добијају ниже оцене, било је и оних које су наводно их облачиле да би изазивале погледе како ученика тако и професора. У анкети *Илустроване политике* у којој су се ученици и ученице опредељивали за или против мини сукњи дошло се до следећих резултата:

Да ли сте за мини сукње у школи, <i>Илустрована политика</i> , децембар 1967.		
Друга економска школа у Београду		
	девојке	младићи
за	69 (47,26%)	32 (84,21%)
против	77 (52,74%)	6 (15,79%)
укупно	146 (100%)	38 (100%)

Док су, дакле, девојке биле подељене, младим се углавном допадало да њихове другарице у школи носе мини сукње. Ипак, када је у питању ношење мини сукње, а да није реч само о оваквој моди у школи него и ван ње, више од половине девојака је казало да то "више не представља сензацију" и да је мини мода "стекла право грађанства у целом свету" (*Илустрована политика*, 5. децембар 1967).

Иста анкета обављена је и у новосадским гимназијама "Јован Јовановић Змај" и "Моша Пијаде". Одговори професора и ученика били су налик онима у Београду. *Илустрована политика* је објавила резултате анкете ученика школе "Моша Пијаде":

Да ли сте за мини сукње у школи, <i>Илустрована политика</i> , децембар 1967. Гимназија "Моша Пијаде" у Новом Саду	
ученици оба пола	
за	69 (61,61%)
против	43 (38,39%)
укупно	112 (100%)

Закључак *Илустроване политике* након анкета у Београду и Новом Саду био је да су мини сукње "освојиле школе" како у великим градовима тако и у мањим местима (*Илустрована политика*, 12. децембар 1967).

Иста анкетна питања добило је око 300 родитеља Друге економске школе у Београду, а на анкету је одговорило свега њих 13. Ови родитељи, као и многи други који су се писмима обраћали *Илустрованој политици* након анкете у београдским и новосадским школама, били су "енергично" и "без изузетка" против мини моде у ђачким клупама. Млађи читаоци, који су такође писали *Илустрованој политици*, били су на углавном страни мини моде. Психијатар Павле Милекић је изјавио да мини сукња "може изгледати врло културно и естетски, негде на некој ривијери, или на игранци", а да је "ствар педагога да оцене, на основу искуства, шта значи таква одећа у средњим школама". Из ове изјаве видимо да школски педагози до краја 1967. још нису истражили "проблем" ношења мини сукњи у југословенским средњим школама. Поред њих, ни Институт друштвених наука у Београду, чији су се социолози бавили младима, није испитао да ли постоји реалан проблем у школској мини моди (*Илустрована политика*, 19. децембар 1967).

Било је и примера "девојачког бунта", сасвим "идеолошки коректног", против негативног односа дела старијих према бит моди, односно мини сукњама и дугој коси.

Једна девојка се стога у јануару 1967. обратила одраслима, а можда и својој мајци, преко *Спорта и света*. Пошто је казала да разуме како одрасли желе да им поруче да "добри омладинци не носе дуге косе, не вичу на улици, девојке не носе сукње да им се виде бутине, не слушају електричаре, не падају у транс" девојка је упитала одрасле да ли је то најважније? Поручила им је: "Не мислите ваљда да ће после вас пропасти социјализам? Зар не примећујете колико дугокосих младића и девојака са откривеним коленима иде на радне акције"? Девојка је још писала да ју је мајка питала да ли ју је срамота да се у мини сукњи "увија" пред младићем, а на то је одговорила да ли је њену генерацију било срамота да игра чарлстон у кратким сукњама и слуша ласцивне стихове (*Спорт и свет*, 29. јануар 1967).

Једна тинејџерка из Белишћа писала је 1967. године *Плавом вјеснику* да је "глас тисућа младих" Југословена "протест, дуга коса, кошуља са цвјетићима, мини-мода, бит-музика", затим "то је армија смијеха и среће жељна живота и љубави". Она је још казала да млади "пљују" на Вијетнамски рат и сукобе на Блиском истоку, "мрзе рат и протестирају против њега". Протестовала је против одраслих који младе називају "хулиганима" и "малограђанима" зато што непристојно изгледају и читају магацине у којима нема речи о политици и рату. Девојка је на то одговорила да су "љепше кошуље с дивним црвеним цвјетићима које одишу животом од војничке блузе младића с фронта која је натопљена крвљу" (*Plavi vjesnik*, 3. avgusta 1967).

Као и када је реч о дугим косама младића, епилог је био сасвим позитиван и за мини моду. У августу 1968. *Плави вјесник* је писао да су мини сукње у Загребу сада сасвим обична појава а главна модна дестинација за младе загребачке тинејџерке, наравно за оне чији су родитељи могли да приуште, била је Трст (*Plavi vjesnik*, 2. avgusta 1968).

Бит мода и рокенрол наилазили на генерацијско неразумевање које је било знатно снажније од идеолошког. Уистину, идеолошког практично да није ни било. У партији су тих година више пута закључили да је омладина примерна и социјалистичка. Одбацивано је да постоји социјалистичка фризура, а дугокоси младићи су примани у Савез комуниста. Међутим, снажан генерацијски јаз је опстао у породицама и школама. Рокенрол музика, ако су је свирали примерно ошишани и одевени младићи је могла да прође, али дуга коса је била превелики изазов са патријархално васпитане родитеље. Дуга коса је, такође, код неких старијих који су се борили у Другом светском рату будила асоцијацију према четничком покрету. Таква врста паралеле, у стварности без икаквог основа, изазивала је додатну тескобу. Локалне силеције које су током 1966. и 1967. нападале "чупавце" имали су изгледа прећутну сагласност милиције која је игнорисала ове догађаје. Када је о мини сукњама реч, оне су на најјачи отпор наилазиле код старијих жена које су ову врсту моде сматрале неморалном. Амбијенти у којима су девојке најчешће осећале овај притисак били су школа и породица.

Генерацијски сукоб (кроз однос према револуцији)

Прва београдска Гитаријада (јануар – фебруар 1966) била је окидач за темељно преиспитивање односа према младима. Након прве полуфиналне вечери Гитаријаде у јануару 1966. стручни и јавни простор постали су поприште ужарене размене мишљења која је с времена на време попримала идеолошку конотацију и преклапала се са унутарпартијским суко-

бом у Савезу комуниста Југославије (Раковић 2010, 392-409). Наиме, "конзервативна струја" у партији сматрала је да електричарски састави и њима верна млада публика понашањем нарушавају социјалистички морал и да су потребне оштрије мере које би сузбиле ове девијације. Насупрот томе, "либерална струја" у партији је била на позицијама да је реч о "дубоко присутном" генерацијском сукобу за који нису одговорни млади. Уважена је чињеница да су млади прихватили социјалистичке вредности, али да су их поколебале "бирокупатске негативности". У складу са новим путоказима за однос према омладинском стваралаштву, партија је 1966. прихватила да је електричарска музика, односно рокенрол "културни покрет" и да није пролазна појава.² Јован Веселинов, члан Извршног комитета Централног комитета Савеза комуниста Југославије, писао је у лето 1966. о "такозваном сукобу генерација" у Југославији. Сматрао је да "стари" и "млади" не представљају два "фронта", и заправо "сукоб са стаљинизмом, са догматизмом, са секташтвом и тескобом у једном бироккупатском социјализму јавља се у виду разних сукоба и противречности, па привидно и као сукоб младих и старих" (Veselinov 1966). Видимо, дакле, примере мишљења да је за сукоб генерација, макар га неко називао "такозваним", одговорна "конзервативно-бироккупатска струја" Александра Ранковића која је 1966. у партији поражена. Нажалост, Ранковић и њему блиски људи нису за собом оставили забелешке које би могле да одагнају ове оптужбе да су желели сукоб са омладином.

Елипсе су 24. маја 1966. свирале пред југословенским председником Јосипом Брозом Титом (*Džuboks*, 3. јул 1966). То је био највећи легитимитет који је могао да се добије у социјалистичком друштву. Рокенрол је постао званична музика младих Југословена, дуге косе су постале прихватљиве за чланство у партији, али је остала једна висока препрека коју је требало прескочити – однос младих према социјалистичкој револуцији. Тиме се већ 1967. видело да сукоб генерација излази из пуког тумачења о бироккупатским деформацијама.

НИН је почетком 1967. отворио дискусију "Млади и њихов свет" и у недељнику је коментарисано да је дошло до "извесног отпора младих према искључивом наметању заслуга старије генерације и потцењивања оних који су је наследили" и који треба да постану "хероји у миру". Кроз контекст кратког коментара који је сублимисао дилеме о несугласицама, ви-

² ИАБ, фонд Градски комитет Савеза комуниста Србије – Београд, фасцикла 209. – Радна анализа "Млади у савременим друштвеним збивањима – нека питања и проблеми омладине Београда", урађена на основу испитивања омладине обављеног у пролеће 1966. Градски комитет Савеза комуниста Србије – Београд је радну анализу упутио на мишљење члановима градске Групе за омладину. Допис послат 15. октобра 1966. под бр. 05-6/20.

дело се да су носилац отпора млади који слушају бит музику. *НИН* је закључио како је "немогуће бити искључив" и "претендовати на неке генералне оцене, а да се не западне у заблуду и погрешне закључке о младима" (*НИН*, 29. јануар 1967). Дискусија је показала да су млади огорчени на старије, можда и више него што су старији били огорчени на млађе. Штошта од омладинских примедби могло се подвести од један наслов – "Има херојства и без пушке" (*НИН*, 12. фебруар 1967). То је било у складу са закључком радне анализе Градског комитета Савеза комуниста Србије – Београд (октобар 1966) да је потребна дефетишизација револуционарне прошлости.³ *НИН* је писао да је од јануара до марта 1967. примио писма како од младих тако и од старијих који су желели да дају своје мишљење о генерацијском сукобу који је досегао озбиљне размере (*НИН*, 5. март 1967).

Књижевник Момо Капор је у јануару 1967. писао како "друштво и даље безуспешно забада своје скалпеле у секундарне појаве, анализирајући и згражајући се", "уместо да понуди неког новог, свог хероја младом нараштају". Млади се, стога, држе "измишљених јунака" и у току је "прави правцати рат између одраслих и недораслих", односно "између живота који се преводи у је, је ритму и света обавеза". Капор је приметио да није сасвим тачно како се ради о строго генерацијском јазу јер електричаре у Југославији фаворизују одрасли преко штампе, радио емисија и места за забаву. Такође, он је казао да се не може говорити како сви млади слушају електричаре јер "тај круг омеђен уско својом социјалном припадношћу, примањима очева, могућностима да се купи ова или она плоча, овај или онај грамофон, представља готово локалну појаву", тј. "опсесија престаје на ивицама неколико великих градова". Капор је још писао да су слушаоци бит музике често млади из породица чији су родитељи из села стигли у град и који су желели да се поистовете са својим вршњацима, "изданцима упропашћених патрицијских породица". Он је сматрао да су ови нови грађани, који су по правилу имали тешко детињство, превише давали својој деци како не би живела у немаштини и тиме у њима угасили жељу да се боре. Према Капору, тој деци је остао "пад у загрљај топлих, осветљених ритмова бит музике у којима ће пронаћи сва решења". Капор је казао да су преко електричарске музике одрасли желели да "направе мамац који ће њихову децу одвући од близине криминала, силовања, туча, алкохола и авантуре" (*НИН*, 29. јануар 1967). Када је о брисању ових породичних и социјалних баријера у Београду реч, Бојан Жикић пише да су се појмови "београдски дух" и "београдска култура" мењали од времена пре Другог светског рата до данас. Разлике између деце старих Београђана и потомака дошљака који су у другој половини 20. века стизали у таласима, с временом су нестајале или бивале све мање (Жикић 2007).

³ Исто.

У јануару 1967. млади Миленко Вучетић из Београда је први изложио аргументе одраслих и контрааргументе младих. Главни аргументи одраслих су били да су младима важнији Битлси од револуције и опонашање западних вршњака од прича о "славној прошлости". Један контрааргумент младих је био "револуција је моја икона", али да је упркос томе и чињеници да су млади урадили пуно корисног на радним акцијама или другде на друштвеном пољу, игнорантски изговор одраслих био: "И ми смо били градитељи, али смо, пре тога, били ратници". Млади нису видели као проблем то што истовремено воле електричарску музику и "цене прошлост". Поручивали су одраслима да их "не замарају мртвима" и "пусте да се забављају". Вучетић је закључио како је младима потребно да их старији хвале и не сматрају сваки њихов успех "безвредним" јер ће се у противном омладина повући у себе и изгубити било какву иницијативу (*НИН*, 29. јануар 1967).

Драго Пантић из Београда је писао да "у неспоразуму између младих и старих у крајњој инстанци главни део кривице, посредне и непосредне, носе старији" и да "одрасли сувише некоректно користе разне позиције, средства, методе и функције да екскатедарски, са говорнице и преко микрофона и других средстава информације, држе лекције омладини о њеним деформацијама, не видећи да су све деформације код младих чисти рефлекси стања друштвених процеса у целини". Даље, "стиче се утисак да желимо по логици наших дедова 'умивену и подшишану' омладину. Хоћемо да омладина опонаша одрасле, а кад то омладина учини, опет се одраслима не допада понашање омладине". Пантић је казао како "омладина има пуно право да од социјализма тражи више", а не да се суочава са чињеницом да за младе стручњаке нема посла док се догађају "најдрастичније друштвене и политичке деформације у кадровској политици радних организација" (*НИН*, 5. фебруар 1967).

Станко Ћирић из Београда, човек у шестој деценији живота, такође је писао да "код старијих генерација треба тражити узроке, када код омладине нешто није у реду, а не нападати омладину" која је "увек напредна" и "увек поносна на све добро што су старије генерације створиле" (*НИН*, 5. фебруар 1967).

Добро Прелић из Београда, који је припадао средњој генерацији, обратио се, уз наглашено уважавање великих заслуга које су старијих у борби за слободу, поруком да "дуга коса или кратка сукња не морају бити мерило вредности човека". Казао је "да више престапа праве они лепо ошишани и оне са правом дужином сукње" од младих из "је-је клуба". Закључио је поруком да "нису млади сити прича о револуцији, него су сити прича о њиховој безвредности" (*НИН*, 5. фебруар 1967).

НИН је у фебруару 1967. објавио писмо једног "чулавца" из Титовог Ужица који је приказао како је изложен шиканирању очевог пријатеља,

"старог револуционара". Младић је писао да је "битник", да воли електричарску музику, али да такође добро познаје, као и његови другови, "нашу револуцију". Међутим, пожалио се их старији посматрају "као животиње" и да их "не интересује" што су дугокоси млади Југословени верни тековинама револуције, што су изгарали на више радних акција и што су се прекасно родили да би били ратници. Наиме, "стари револуционар", који је био гост у кући овог младића, поставио му је питање са алузијом шта мисли да би се "чупавцима" из 1967. догодило 1941? Одговор је, чини се, посве био јасан иако у писму није поменут. Дакле, "стари револуционар" је сугерисао да би побио "чупавце". Младић је писао да је потом "уплашен" отишао у своју собу и намерно гласно пустио Ролингстонсе. Нагласио је да су му у том тренутку Ролингстонси били "највећи и једини пријатељи" и потом је додао: "Освртати се само на прошлост и позивати се само на њу, не значи ли и одрицање од будућности, не значи ли помало и учмалост неких из једне генерације. Револуција не пружа уточиште под чију се хладовину можемо склањати доживотно. Ако смо против привилегија онда смо значи против такве и сваке хладовине". Пошто је казао да га "увреде боле" и да "чупавци" нису "ленчароши", младић је позвао уредника *НИН-а* да дође у Титово Ужице и разговара, о било којој теми, са "чупавцима" који се окупљају на Тргу партизана и слушају бит музику. Закључио је како је "само разговором могуће открити истину" која је "и те како потребна" (*НИН*, 12. фебруар 1967).

Слично је писао и деветнаестогодишњак из Новог Сада. Овај младић је казао како старији желе од себе да направе "идеале или идоле, али да на жалост врло мало чине да се ти идеали не стварају само од револуције јуче, него и од револуције данас". Успротивио се најчешћем аргументу старијих – "ми смо се борили". Нагласио је да није "никако против успомена и сећања на славне дане" који му "дају подстрека", али и да је "доста таквог лекцијашења". Новосађанин је поручио "револуционарима и ратницима" да "није доста борити се само у рату, треба се борити и у миру", а као "нови фронт" младић је поменуо школске и материјалне проблеме омладине, протекцију која је омогућена неким омладинцима. Када је реч о бит музици, она је и овде поменута: "Нас грде због Битлса, због дуге косе, због 'неукусног облачења', због недоличног понашања, уз туце других епитета, а заборављају давно речену истину да нико нема права да суди о некоме кога не познаје. Нећу набрајати поступке младих који својом величином и својом хуманошћу најбоље демантују оптужбе" (*НИН*, 12. фебруар 1967).

Осамнаестогодиши "поклоник бит музике" из Куле је писао да млади, за разлику од старијих, "не знају за шовинизам", и ако је потребно да дигну револуцију, нека то буде "револуција против шовинизма одраслих". Поручио је одраслима да млади неће заборавити њихову славну прошлост, али и да је потребно да их пусте "на миру" (*НИН*, 19. фебруар 1967).

Било је и појашњавања појма "млади", "ми млади" или "наша омладина". Наиме, један омладинац из околине Обреновца је казао како се под тим најпре мисли на градску омладину. С друге стране се заборавља на сеоску омладину која није чула за бит музику и добра кола. Омладинац који је студирао на Високој школи политичких наука је такође нагласио да има омладине изван "је-је земље" и да "типичан проблем" младих нису дугокоси младићи и девојке у мини сукњама које је погрдно назвао "је-је сирочићима". Питао се шта је с проблемима које имају сеоска и студентска омладина (*НИН*, 19. фебруар 1967).

Закључак

У партији је 1966. превладало мишљење да с омладином која слуша рокенрол нема проблема. Такође, истраживања и анализе су утврдили да је омладина социјалистичка. Међутим, требало је наћи начин да то профункционише у пракси, а претходно да се учини сасвим јавним и на релевантном месту – у најугледнијем политичком недељнику *НИН*-у. Стога је *НИН* отворио своје странице за ову врсту јавне дебате у којој су млади показали побуну према старијима и деформацијама у систему, али и лојалност тековинама револуције и социјализму. Не би било погрешно рећи да су млади тада исказали верност револуцији и рокенролу. Не може се, наравно, у случају овог "сукоба" старијих и омладине говорити о идеолошком размимоилажењу, без обзира што су каткад, очигледно у недостатку бољих, употребљаване "велике речи" с позивањем на још "већа дела". Реч је била о тешко премостивом генерацијском јазу јер су млади у другој половини шездесетих изгледали сасвим другачије од својих родитеља који то нису могли да прихвате, па су ово "испуштање из руку" сматрали личним родитељским неуспехом. Из ове полемике у *НИН*-у могу се уочити још неке важне смернице: рокенрол је спојио градску и приградску омладину, староседеоце и досељенике, ипак остављајући изван овог "културног круга" сеоску омладину. Рокенрол се, дакле, у Југославији као и другде у свету показивао као кохезиони фактор. Широм земљине кугле је брисао политичке, верске, расне и социјалне разлике, а сличан процес се дешавао на југословенском плану.

Литература

- Bogetić, Dragan. 2000. *Jugoslavija i Zapad 1952-1955*. Beograd: Službeni list SRJ.
Bogetić, Dragan. 2006. *Nova strategija spoljne politike Jugoslavije 1956-1961*. Beograd: Institut za savremenu istoriju.

- Bogetić, Dragan. 2007. Početak Vijetnamskog rata i jugoslovensko-američki odnosi. *Istorija 20. veka* (1) : 91-115.
- Veselinov, Jovan. 1966. Aktuelni problemi generacije mladih. *Gledišta* (6-7) : 817.
- Жикић, Бојан, 2007. Когнитивне "приче за дечаке": урбани фолклор и урбана топографија. *Етноантрополошки проблеми* (1) : 76-77.
- Janković, Vladimir Džet. 2008. *Godine na 6*. Beograd: Laguna.
- Klasić, Hrvoje. 2008. "Unutrašnjopolitičke i vanjskopolitičke aktivnosti Jugoslavije nakon intervencije Varšavskog pakta u Čehoslovačkoj 1968. godine". У *1968 – четрдесет година после*, ур. Радмила Радић, 540-544. Београд: Институт за новију историју Србије.
- Kovačević, Ivan. 1980. Blue jeans kao element masovne kulture. *Etnološke sveske* (2) : 96-97.
- Petranović, Branko. 1988. *Istorija Jugoslavije 1918-1988* (III), Beograd: Nolit.
- Раковић, Александар. 2010. *Рокенрол у Југославији 1956-1968. Изазов социјалистичком друштву*. Докторска дисертација (одбрањена 18. јануара 2011). Универзитет у Београду – Филозофски факултет.

Извори

- Дипломатски архив Министарства спољних послова, Политичка архива, фонд Енглеска.
- Историјски архив Београда, фонд Градски комитет Савеза комуниста Србије – Београд.
- Arena (Zagreb)
- Вечерње новости (Београд)
- Илустрована политика (Београд)
- Mladost (Beograd)
- НИН (Београд)
- Student (Beograd)
- Спорт и свет (Београд)
- Plavi vjesnik (Zagreb)
- Džuboks (Beograd)

Aleksandar Raković

Beatnik Fashion, Rock'n'Roll, and the Generation Conflict in Yugoslavia 1965-1967

The paper examines how beatnik fashion spread through the former Yugoslavia as a phenomenon attendant upon rock'n'roll; it also focuses on the resulting generation conflict, and on the turning of the Communist Party and the Communist Youth Organization towards these music and fashion trends. The study is based on documents from the Serbian Foreign Ministry's Diplomatic

Archives and the Historical Archives of Belgrade, as well as on texts published in Belgrade and Zagreb dailies and music, entertainment and youth magazines in the period 1965-1967.

Key words: rock'n'roll, Yugoslavia, beatnik fashion, long hair, mini skirt, generation conflict

La mode beat, rock 'n' roll et le conflit des générations
en Yougoslavie 1965-1967

Cet article est basé sur des documents tirés des Archives diplomatiques du Ministère des Affaires étrangères de la République de Serbie et des Archives historiques de Belgrade, sur des articles issus des quotidiens belgradois et zagrebois, puis des magazines jeunesse, loisirs et musicaux de la période étudiée, des périodiques et d'autres références bibliographiques de l'époque et d'actualité. L'article expose l'extension de la mode beat en Yougoslavie en tant que phénomène accompagnant le rock 'n' roll, puis le conflit des générations, une réaction à ces goûts des jeunes et enfin l'inflexion du parti, plus précisément de la Ligue des communistes et de la Ligue de la jeunesse, à suivre d'actuelles tendances dans le domaine de la mode et de la musique chez les jeunes.

Mots clés: rock 'n' roll, Yougoslavie, la mode beat, cheveux longs, mini jupe, conflit de générations.

Primljeno: 23.01.2011.

Prihvaćeno: 27.02.2011.

Бојан Жикић

Одељење за етнологију антропологију
Филозофски факултет Универзитет у Београду
bzikic@f.bg.ac.rs

Поп песма: епистоларна форма популарне културе*

Апстракт: Текст је посвећен основној форми савремене популарне музике, а која се разматра са становишта које види популарну културу као надкултурну комуникацију. Та перспектива разликује се од ранијег антрополошког занимања за музику као пре свега укоренењу у некој локалности, наводно традиционалну и аутентичну, одакле циљ овог рада јесте усредсређивање тог интересовања на значење песама, односно на њихову рецепцију.

Кључне речи: поп песма, популарна музика, популарна култура, антропологија, културна комуникација

Увод

Песме којима се бавим у овом раду јесу оне које се *свирају* и *певају*, да бисмо их разликовали на тај начин од оних песама које се читају, или од оних које се рецитију. У питању је музичка форма релативно кратког трајања и релативно стабилне структуре¹ (чији су елементи строфа, рефрен, мелодијска разрада) и представља јединствени план релативно

* Резултат рада на пројекту 177018, финансираном у потпуности од стране Министарства просвете и науке Републике Србије.

¹ Да ли је начин на који вршимо категоризацију појава превазиђен? Нема прецизног начина да се одреди трајање поп-песме, на пример, па да се оно класификује тако да буде методолошки доследно. Обично се узима синтагма "тро-минутна нумера" да опише оно што сам назвао "релативно кратким трајањем" у основном тексту. Поред тога што је у питању новинарска кованица, одредница јесте непрецизна и због тога што не узима у обзир то да се неко конвенционално време трајања поп-песме мењало у зависности од културно-историјског периода. У 1950им, износило је око два минута, на пример, на врхунцу глем-рока 1970их прелазило је пет минута, што представља границу временског периода који се сматра погодним за сингл, док данас нема никаквог уочљивог обрасца у том смислу. Све то време, наравно, било је много оних који су сматрали да не треба да се држе никаквих правила у том погледу.

кратког и једноставног музичког израза са текстуалним изразом². Стваралачки вид којем припада јесте музика, тачније – популарна музика, а не на пример поезија или народна књижевност. Отуда и означавање датих песама као *pop pesama*.

Претпоставља се да форма и структура данашње поп песме имају изходниште у различитим ранијим музичким традицијама, мада се наглашава, обично, да је у питању стваралаштво које је настајало у урбаним срединама. Спајање релативно кратког и једноставног музичког израза са текстуалним изразом сличног описа није нешто што су изумели Бади Холи или Битлси, свакако. Познато је у различитим музичким традицијама, од Далеког истока, преко исламског света, до западне Европе, мада се истиче, најчешће, да највећа формална сличност постоји с немачким *песмама* (*die Lieder*), односно са још једном стваралачком формом немачког романтизма. Поред тога што су Шуберт и Шуман радо компоновали на стихове Шилера и Гетеа, на пример, често спајајући соло-глас са соло-клавиром, пучка музичка традиција немачких градова познавала је спој, практично, једне основне мелодије и њених варијација с одређеном поетском целином, док је на енглеском и француском говорном подручју развој ишао из позоришних, кабаретских и водвиљских песама ка облику тзв. популарних мелодија, које су постајале засебне стваралачке целине (Middleton 1990, 11-16).

Фолклор је постулиран као извориште данашње популарне музике, пре свега у идеолошком смислу. Класичан поглед на фолклор, као на *народно* стваралаштво, видео је музику, у Хердеровом кључу, као формативну мистичку силу културног заједништва народа, а посебне форме тог вида стваралаштва – попут успаванки, рецимо, или посленичких песама – као отелотворење његовог духа, одакле и савремена музика мора имати корене у изражавању "урођених" вредности, без обзира на то што се њене форме "губе" у деконтекстуализацији стваралаштва коју доноси глобализација (в. Davis 2005, 49, 54). С друге стране, схватање двадесетовековног фолклора у индустријски развијеним земљама као стваралаштва које представља извориште истинских вредности радничке класе, утицало је на став о томе да савремена популарна музика има порекло у усменом стваралаштву америчких градова, временом уобличеном уз инструменталну пратњу (в. Reuss 1971, 259).

Постоји мишљење, чак, да као културолошке предуслове музичкој форми савремене поп песме треба узети градске песме из источне Кине четвртог и петог века, с обзиром на њихову мелодијску структуру и контекстуализованост текстова који су говорили о неким од тема својстве-

² Чија дужина одговара трајању песме као целине, јасно, али који својом садржином не мора уопште бити једноставан.

ним данашњим поп песмама³, попут односа између полова, живота у граду који својим развојем, просперитетом и неутралношћу спрема нечијег локалног порекла пружа појединцу више могућности неголи живот на селу, у војсци и томе слично (Birrell 2008). Ма колико то чудно звучало, рекао бих да је дато мишљење ближе ономе што сматрам битним квалитетом поп песме, а који је разликује од стваралаштва збирно означеног као фолклорно: поп песма јесте производ ауторске уметности и нема везе ни са каквим народним генијем, ма шта то било иначе.

Сасвим супротно од тога, представља одлику културе засноване на индивидуалним постигнућима, од чега и потиче, вероватно, њен потенцијал за остваривање надкултурне комуникације. Идиосинкратичност представља битан елемент у настајању, извођењу и пријему поп песме, али треба имати у виду то, у случају поп-песме, да је на делу таква идиосинкратичност која јесте дубоко културно укореењена када је у питању процес настајања, одвијања, тумачења и настављања комуникације. Семантичко поље у којем се одвија комуникација поп песмама и културна компетенција за учествовање у томе на било који начин – као стваралац, извођач, "обични" слушалац, фан – нису својство неке одређене локалне културе (била она и северноамеричка), међутим, нити представљају једноставан производ онога што називамо глобализацијом, пошто је поп песма, као међународни феномен, старија од тога. Израз "култура" у претходним реченицама односи се на услове и начин живота, тежње и стремљења у њему, идеје у погледу устројства људског света и томе слично, пре, неголи на неку локалну заједницу живота. Поп-песма отелотворује стваралачки израз, око којег је структурирана културна комуникација, представља основни начин изражавања онога што је иманентно тој врсти комуникације у садржинском и значењском смислу, а што се односи на свет који није схваћен као својство појединих, физички одељених и просторно лоцираних култура.

Суштина поп песме, или њена генијалност, ако тако смем да кажем, лежи у једноставности њене структуре, разноврсности форме и начину на који се индивидуално прима. Тај начин јесте изузетно личан, дакако, те сматрам да представља најважнији елемент, можда, од свих оних које сам навео. Једноставност структуре јесте zgodна онда када је у питању комуникација; разноврсност форме одговара животним и културним преференцијама оних који стварају музику и оних који је слушају, док лични пријем јесте управо то – неухватљиви сплет разлога због којих нам се нека, тачно одређена ствар свиђа баш таква каква јесте, односно, у случају поп-песме, то је оно, кад нас нешто привуче песми, неки део композиције, гитарски риф или пасаж

³ Осим љубави, за коју се може рећи да представља тему у свакој врсти стваралаштва, те није карактеристична за популарну културу, без обзира на то што се форме популарне културе баве њом можда више од било које друге теме.

на клавијатурама, неки део текста или све заједно, а поготово онда када се тај лични пријем не подудара с оним што иначе волимо, када је у питању музика (била она поп или не), с формом или њеном структуром⁴.

Естетски избор, који нас руководи приликом опредељивања за конзумирање ове или оне културне форме, тј. оваквог или онаквог стваралаштва, превазилазе културну детерминисаност, или то чине онда када сматрамо да некаква традиционална културна подлога представља оријентир такве детерминације. Културне преференце зависе од естетског избора, али естетика не мора да буде условљена једном културом, сама по себи. Оно што нам изгледа као насумични и у потпуности лични избор⁵, представља у ствари одабир између понуђених могућности, а које могу бити интра- и интеркултурне: што их је више, изгледа као да су естетске склоности, односно културне преференце личније, иако заборављамо да већина културних садржаја, насталих као последица уметничких настојања, не би постојала да не постоји довољан број људи који би је конзумирао, а њихово културно-преференцијално груписање, те културна комуникација која се развија на основу тога и јесте оно што као антрополози посматрамо у оквиру проучавања популарне културе.

Музика, тј. уметност представља израз "духа времена", одн. доминантне филозофске идеје у њему. Значење музике не треба тражити у форми и техници извођења, већ у културноисторијским околностима: класични композитори били су надањивани идејним концептима свог времена и музика коју су стварали одговарала је њиховом доживљавању тих концепата (в. Kramer 1998)⁶. Поп песма представља типичан произ-

⁴ Појаснићу, уколико заиста има оних којима није јасно. Можете да слушате тзв. класичну музику искључиво, на пример, а да презирете рокенрол, па ипак, да признате да вам се свидела нека песма "Роулингстонса", рецимо. Не знате ни како ни због чега се десило то, дуго сте се борили с таквом интерференцијом унутар властитог сензибилитета, стила, животног става, верског или политичког опредељења итд, а када сте се суочили с тим, најзад, схватили сте да вас је привукло нешто у интонацији гласа пред рефрен, или нека синкопа одсвирана на гитари, која вас је подсетила на музику коју волите, или брујање бас гитаре, или већ било шта, за шта немате "рационалније" објашњење од тога да вам се свиђа, једноставно, под претпоставком, наравно, да убеђења, ставови или естетика (могу да) представљају рационална објашњења по себи.

⁵ Чак и представа о томе шта је лепо у једној традицијској култури може означавати појмове који су међусобно различити и несводиви, барем у формалном смислу, али антрополошка анализа показује постојање њихове заједничке карактеристике, која и омогућава да о томе говоримо као о *културној* представи, в. Jhala 1995, 73-74.

⁶ Тако су Бетовенове сонате у Д- и Ф-молу настале под утицајем просветитељског схватања људске природе и људског развоја, одакле одговарају виђењу

вод одређеног доба и то такав производ који је надкултурне природе, по-сматрамо ли парцијално културе људских заједница категорисане према државним, географским, етничким и сличним критеријумима. Не треба претеривати с уопштавањем, наравно, па тврдити да је исти свет у којем живимо за аустралијске Аборидине у пустињи око Алис Спрингса, рибарске заједнице на Борнеу и токијске јапије. Оваква каква данас јесте, поп-песма представља производ модерне, иницијално, али одлично очуван и унапређен у пост-модерном друштву, пост-индустријском и пост-било-каквом, у којем живи или је у датом периоду живео индустријализовани, технологизовани и комуникативно⁷ повезани део света.

Поп песма представља свеобухватнију категорију од на пример рокенрол песме, фестивалске песме, шлагера, турбофолка, и томе слично. Поп песмама можемо сматрати композиције Мадоне, "Металике", југословенског новог таласа, победничке песме "Евросонга"⁸, баш као и сваку од једноминутних четрдесет минијатура на албуму *Commercial "Резидентса"*, али и музичку продукцију "Гранд", Уда Јиргенса, италијанске канцоне, подједнако као и стваралаштво Брајана Ферија или Елвиса Костела. Свака поп песма настаје у одређеном социокултурном контексту, наравно, али тешко да би се могло рећи да постоји некаква "културна предодређеност" за њено разумевање, односно тумачење комуникације која се остварује њом; напротив, поп песма представља отелотворење идеје о надкултурној компетенцији за разумевање комуникације која се обавља формама популарне културе (упор. Жикић 2012, у овом броју).

Антрополошка интересовања везана за музику

Уобичајено антрополошко занимање за музику – да га назовем тако – одмакнуто је у физичком смислу, још увек, од оних средина из којих најчешће потичу антрополози, онолико колико је далеко у предметном погледу музике која се разматра од музике која спада у популарну културу. Може се рећи и то да етномузиколози сматрају да њихов начин рада, у

човека као бића које је превалило пут од примитивног стања природног битисања до живота у грађанском друштву, упор. Kramer 1998, 32.

⁷ Мислим на комуникацију у технолошком смислу (средства која је омогућавају и знања потребна за њихову израду), техничком смислу (специфични стварносни облици, од економије до спорта), као и у симболичком смислу (идејна и концептуална размена).

⁸ Иако формом спада у поп песму, данашња фестивалска песма разликује се од већине других врста поп песама по томе што се прави, у крајњој линији, ради презентације, афирмације, популаризације итд. националног идентитета, в. Mitrović 2010.

Етноантрополошки проблеми, н. с. год. 7. св. 2 (2012)

којем инсистирају на друштвеној перспективи музике, односно повезивања структуре музичких дела и стилова извођења са видовима културне имагинације, друштвене акције и искуства, представља својеврсно брисање граница између њихове дисциплине и антропологије, тумачећи на тај начин Меријамову идеју о антрополошком проучавању музике као друштвене праксе (в. Feld and Fox 1994, 25; Merriam 1964, 13 *et passim*)⁹.

Антрополошко проучавање музике окренуто је, у значајној мери, музици која се производи у локалним контекстима и која има значај и значење искључиво у њима. У том смислу, питања везана за наводну аутентичност музичких израза локалних заједница – чије културе се одавно не могу описати као "традиционалне", услед саображавања начина живота онеме који постоји у савременом свету, пре свега у погледу прихватања техничко-технолошких иновација – представљају битан део датог истраживачког поља. Тако се разматра музика становника Кукових острва, на пример, у смислу "аутентичног" културног израза онда када се ствара (а што укључује и снимање, дакле употребу технологије која није настала на Куковим острвима) у оквиру локалних заједница, али и "бастардизације" тог израза онда када се снимљени материјал дистрибуира међу припадницима те културе који живе у Аустралији или на Новом Зеланду, да би се закључило да глобализација представља средство "кварења" аутентичне локалне музике чак и онда када је означена као популарна (в. Alexeyeff. 2004).

Када се баве савременим, постојећим поп-бендовима (односно стварацима, извођачима и конзументима савремене популарне музике) – а у кључу културне хегемоније, рецимо, антрополози као да су опседнути питањима аутентичности и традиционалности, уочавајући постојање "хибридности" само између "оригиналног" и "секундарног" контекста употребе одређених музичких форми, као што је то случај са наводно рапануианском и чилеанском музиком састава *Myto y Fusion Rapa Nui*, а пренебрегавајући остале музичке жанрове који су заступљени у конгломерату музичког израза тог састава, попут попа или денса, можда чак салсе и рокенрола (упор. Vendrups 2009). Јасно је да таква разматрања представљају покушај повезивања музике, као културног производа одређене заједнице, са њеним културним идентитетом, а пре свега онда када долази до аскрипције тог идентитета одређеном музичком извођачу у средини различитој од оне у којој је потекао. У таквом приступу се превиђа постојање процеса креације и ре-креације стваралачких форми и у оквиру локалних култура, у смислу нормирања музичке иновације и кон-

⁹ Детаљно разматрање антрополошког бављења музиком у целини, а не само оног које је усмерено на песму, у суштини, дато је у тексту Марије Ристивојевић у овом броју *Етноантрополошких проблема*.

тинуитета, с обзиром на то да ни традиционалне музичке форме нису настале одједном, нити без додира са музичким изразима неких других култура (в. Neuenfeldt and Costigan. 2004, 115).

Могуће је да, слично одређеним ставовима о популарној култури уопште, придавање пажње појму "аутентичност", када се говори о музици, а за који бих се усудио да тврдим да никада није концептуализован до краја, у суштини, онда када је реч о тзв. традиционалном стваралаштву, представља део истог теоријског дискурса који је био неспособан да разликује смисао и суштину *израза* од смисла и суштине *изражавања*. Адорнова ужаснутост технолошким могућностима унапређења људског гласа, односно разликом у односу на извођење уживо коју омогућава снимање плоча (в. Adorno 1990¹⁰, 48), истоврсна је "ужасности" могућностима технолошког, али и (интер)културолног бриколирања инхерентно људских потенцијала, какви су експресија, емоција, став итд (Young 2010, 337).

Савремена популарна музика може се описати и као својеврсни некус култура западних земаља у протеклих готово седам деценија, али не треба губити из вида то да начин на који су њене форме утицале на музичко стваралаштво у другим срединама, тако је и то стваралаштво утицало на њу (Neuenfeldt 1991, 93). Популарну музику могуће је разумети искључиво у оквиру који је у стању да понуди објашњења за значења истовремено у локалном, регионалном, националном и глобалном кључу, односно који схвата потенцијални утицај тзв. уметничке или традиционалне музике на њу (Menezes Bastos 2008, 1), а то мислим да додатно оправдава њено тумачење као надкултурног феномена.

Антрополошко интересовање за песме – мислим на оне које се певају и/или свирају – усмерено је углавном на њихове текстове, те на бављење друштвеним и културним значењем жанра којем припадају, у контексту који се разликује од онога у којем се сматра да настају оригинални жанрови. Јасно је да се први вид антрополошког проучавања песама односи на традицијске или локалне културе, док је у фокусу другог произвођење форми популарне културе у срединама које нису САД и Велика Британија, пре свега. Тумачење значења текстова песама у одговарајућим контекстима локалних заједница посвећено је, најчешће, религијским ритуалним контекстима (укључујући ту и исцелитељске), затим радним, еротским итд, али се појављује и у смислу интересовања за тзв. домородачку уметност¹¹ (в. нпр Poppe 2011; Shaa and Ramos 2006; Roseman 2007; Clément 2010; Izugbara 2005; Sone 2007).

¹⁰ Оригинално објављено 1928. године.

¹¹ То последње је нарочито присутно у Аустралији: у многим бројевима *Asia Pacific Journal of Anthropology* постоје прегледи и прикази аудио или аудиовизу-

Инвентивније антрополошко интересовање за песму укључује њену проблематизацију као начин изражавања озлојеђености у одређеној локалној култури, на пример, у смислу њеног доприноса култури оговарања, као средству решавања међуљудских конфликта (в. Rasmussen 1991), или је посматра у смислу манифестовања трансформисања афективног искуства поистовећивања сопства и физичке просторности у оно што се у западним културним терминима изражава као уметност (музике, речи и покрета) (Wood 2004), или се пак запажа да су песме делови комплекснијих форми популарне културе, попут филмова (у датом случају боливудских), са посебном структурално-функционалном и семантичком улогом у оквиру тих већих целина, при чему се песма и плес виде као наглашавање структурног интерлудијума у филмској нарацији да би се скренула пажња на карактеристике унутрашњег живота неких од ликова, битне за дати наративни моменат (в. Srinivas 2010).

У основи, интересовање везано за песме – укључујући ту инструменталну и вокалну музику, као и плес – испољава се кроз истраживања у социокултурним контекстима који се разликују значајно од онога што бисмо описали као контекст свакодневног живота у западној цивилизацији, чак и онда када се желе испитати феномени који не само што постоје у њему, већ се "обрађују" у поп-песмама деценијама уназад, попут политичке изопачености, односно визионарства и добробити, економских проблема, корупције, позиције обичног човека у различитим режимима моћи итд (упор. Нпр. Askew. 2006). Изгледа као да се поп песма изван САД и Велике Британије доживљава као својеврсни егзотизам од стране оних који је проучавају. Истраживање социјалне или културне димензије савремене поп песме у незападним контекстима усмерава се, одатле, на теме за које се сматра да обележавају дате контексте: национализам у хонгконшким реп песмама, или рефлексивна на раскид с традиционалним животом и вредностима у балинежанској поп музици након терористичких напада на туристе почетком овог века итд (упор. Chow 2009; Dunbar-Hall 2007).

Експлицитно се каже, на пример, да је истраживачко интересовање за кинеску популарну музику почело у последњој деценији прошлог века, а да је нагласак таквог занимања на политици (Groenewegen 2011, 120), што се поклапа с израженијим друштвеним и културним променама у тој земљи. Испоставља се, међутим, да је дато интересовање усмерено на посебне жанрове популарне музике, који се могу сагледати као политички субверзивни или барем противречни владајућој идеологији и доминантним дискурсима о различитим социокултурним феноменима, одно-

елног материјала с извођењем музике таквих култура Аустралије и пацифичког региона, као и прикази монографија на дату тему.

сно да његову одредницу представља *политика*, пре неголи *песма* или *популарна култура*. Жанр се посматра у функцији идеологије, а не музичког стила (Jones 1992, 20). Само постојање могућности да се дата идеологија уклопи у културни образац кинеског друштва значи да жанрови којима је посредована – попут рокенрола, на пример – нису западњачки сами по себи, односно да нису суштински страни кинеској култури (de Kloet 2010, 26), односно да та култура поседује капацитет за њихову рецепцију, интерпретацију, прилагођавање себи, произвођење и одашиљање, као и било која друга култура, уосталом.

Значење песама: текст као квинтесенција и надкултурни идентитет

Слично филму, али различито од књижевног дела или стрипа, на пример, поп песма поседује одређене карактеристике које је чине погодном за концептуално и практично коришћење, у смислу функционалног преклапања културне компетенције свакодневног живота и епистеме културног система. Јасно је да се то односи како на оне који стварају песме, тако и на оне који их слушају. Основна карактеристика јесте природа преношења поруке која омогућава релативну комуникацијску концизност, на основу односа између дужине трајања песме и онога шта се има њом рећи, али што дозвољава тематски, интелектуално и емотивно ангажовану елаборираност, управо узимајући у обзир тај однос. Прво је приближава стрипу, а разликује од књижевности, рецимо, а друго је приближава књижевности, а разликује од стрипа.

Следећа таква карактеристика јесте мултимедијална природа: комуникација се остварује звуком, у основи, али начин артикулације звука таква је да га можемо сматрати вишеструким, а не јединственим. На првом месту, у питању је комбинација људског гласа, као дела човекове биофизичке датости, са произвођењем звука на музичким инструментима, тј. употребом културних артефаката. Затим, оно што се комуницира употребом гласа, у основи је другачије од онога што се комуницира употребом инструмената – у питању су два основна структурна елемента поп песме, текст и музика. Напокон, све то може се додатно визуелизовати (у неким случајевима и накнадно), односно снимити видео-спот, који доприноси популарности песме на одређени начин, или се песма може употребити у неком филму, што такође доприноси њеној популарности итд.¹² Свет у којем живимо и његова култура, очигледно су пријемчивији за мултимедијалне садржаје.

¹² Мада визуелизација није неопходна за тако нешто, сама по себи, наравно.

Тај свет јесте човеково дело, међутим, тако да не треба потценити још једну карактеристику поп песме, која противречи претходној само на први поглед. Та карактеристика јесте њена аудитивна природа. Основне информације о свету око нас добијамо слушајући и гледајући, али за памћење нечега, што представља непосредну последицу карактеристике о којој је реч тренутно, у смислу онога што поп песму чини јединим од најраспрострањенијих артефаката савремене културе – те оно што ме опредељује да је сматрам основном формом популарне музике, бива важније оно што чујемо, него оно што видимо: не дајте да вас превари то, да када читамо, на пример, користимо чуло вида, пошто основа људске комуникације јесте њен *вербални* модус, а писање и читање представљају његове манифестације. Наше памћење и размишљање јесте вербализовано, такође, одакле вербализација има извесну предност у нашој когницији (в. Levitin 2006, 101-102).

Поента поп песама, барем оних које се дефинишу жанровски као рокенрол, поп-рок, поп и томе слично, јесте у њиховом тексту. То је оно што их чини *текстуалним* у бахтиновском или бартовском смислу, а музичка иновативност – која би се огледала у коришћењу нетипичних аранжмана, рецимо у употреби чела или гудачког квартета у једној од инструменталних строфа песме у којој су гитаре-бас-бубњевци водећи инструменти, као што је то случај у појединим песмама групе *Radiohead* у њиховој раној фази (тј. на прва два албума)¹³, представља допуњавање оквира текстуалном изразу (Dettmar 1999, 35-36).

Значење поп песама јесте значење њиховог текста, најчешће, иако је музички оквир, тј. музички стил оно што одређује песму у жанровском смислу и што представља претпоставку за далекосежност њеног слушачког круга. Постојање жанрова може послужити као нека врста дефинијенса поп песме искључиво у смислу слушачке социолошке класификације, али није пресудно за разматрање значења песама. У сваком случају, осим текста, као елементи који упућују на значење појединачне песме могу се узети и: наслов песме – упућује на њену тематику, мада кроз метафору, чешће, неголи директном асоцијацијом; затим посебан начин њене инструментализације, односно начин на који је одсвирана,

¹³ Анализирајући употребу чела у тзв. алтернативној рок музици, Детмар је види искључиво као средство потцртавања ироније као смисла песме, односно културне поруке која се шаље њеним текстом, тачније – оним што се сматра најбитнијим делом тог текста, а што је оно око чега је организована порука целе песме (на пример, песма "Fake Plastic Trees", у којој се врши набрајање пластичних, гумених, артифицијалних уопште производа који представљају варијанте облика живота, попут биљака, људи и томе слично, да би се саопштила иронична порука о љубавном односу, у којем је љубав лажна и пластична), Dettmar 1999, 35.

који инструменти су употребљени као релативно јасна звучна асоцијација на наслов, тј. на тему песме; те у одређеним случајевима – видео спот који визуализује тематику понекад, а кад то чини, онда и чини јаснијим значење песме.

Постоји разлика, међутим, "између музике у којој уживате док је свирате и музике у којој уживају док вас слушају"¹⁴, односно могуће је да значење текста, односно тематика песме, није истоветно за онога ко ју је написао, за публику, те за истраживача. Јасно је да истраживач може бити поткатегорија "публике" – уколико и сам слуша врсту музике о којој је реч, али и посебна категорија, ако није упућен у дату врсту музике или музички жанр иначе. Под публиком треба подразумевати све потенцијалне реципијенте осим аутора, заправо, а што укључује и музичке (тј. рок) критичаре и људе из дискографских кућа, пошто сви они тумаче песму. Последње две поткатегорије сматрају себе позваним за то, штавише, могу се узети и као онај део публике који је делимично одговоран за успостављање преовлађујућег мишљења о значењу неке песме, иако у овом тексту, ако није наведено другачије, под публиком сматрам људе који слушају музику, односно конзумирају производе популарне културе.

С обзиром на идиосинкратичку природу комуникације која се остварује поп-песмама, ауторово виђење – парадоксално – не мора се усталити као преовлађујуће у погледу тога шта је порука/значење неке песме. Превлада ли неко одређено мишљење о томе међу публиком, оно ће се усталити као доминантни вид културне перцепције, односно тумачења те песме. Слично томе, критичари, односно људи из медија, као и људи из дискографске индустрије, могу утицати одлучујуће на формирање преовлађујућег мишљења о песми чак и када је оно другачије у потпуности од тумачења аутора, што је знало да доведе до лоших последица по тржишни пласман одређене песме, као што је то био случај, рецимо, са песмом "Eight Miles High" групе *The Byrds*. Утицајни лист музичке индустрије Западне обале, "Гевин рипорт", изнео је тврдњу да текст песме¹⁵ подстиче употребу халуциногенних средстава, што је довело до забране њеног емитовања на многим северноамеричким радио-станицама, иако су чланови групе тврдили да је песма настала као реминисценција на њихово прво слетање на лондонски аеродром "Хитроу" и утисак који су имали о Енглеској док су је посматрали кроз прозор авиона за време његовог спуштања (в. Teehan 2010).

¹⁴ Измишљена изјава Дејвида Боувија, у истоименом тексту Н. Д. Бурлакова (Небојше Пајкића) у *Džuboksu* 121, 1981, стр. 14.

¹⁵ Аутори Џин Кларк, Џим Мекгвин и Дејвид Крозби, Columbia Records, 1966. Текст је доступан без ограничења на <http://www.cowboylyrics.com/lyrics/byrds/eight-miles-high-12194.html>.

Идеалан случај – за истраживача – јесте када се препознаје ауторово виђење од стране публике, односно када сами аутори говоре о тематици песама (упор. Ristivojević 2012). У великом броју случајева, међутим, аутори не коментаришу значење својих песама, или су неодређени у погледу тога, говорећи шта их је подстакло/инспирисало да напишу одређену песму, рецимо, а што представља само "пола пута" тумачења њеног значења, односно културне поруке која се њоме преноси. Не треба одбацити ни могућност да аутори не улазе са циљем свесног слања поруке пишући одређену песму, већ њено значење бива формирано међу публиком на основу преовлађујућег тумачења. Истраживачки задатак, одатле, није да покуша да установи о чему песма говори *стварно*, већ да покаже о чему људи мисле да говори, те на основу чега мисле тако. У ономе "чега" садржане су ствари које занимају истраживача: културни контекст, симболика, комуникација и томе слично. Слично је као с антрополошким приступањем ритуалу, односно религији уопште: бавимо се оним шта људи тврде да чине, а не оним што заиста чине (Humphrey and Laidlaw 1994, 72-73).

Онда када смо окренути перцепцији публике, суочени смо, као истраживачи, са могућим различитим мишљењима о значењу песме. Таква мишљења треба груписати, односно парадигматизовати, на основу културних елемената који су укључени у њих, па размотрити сваку од тих парадигми, с обзиром на то да преовлађујуће мишљење (које не мора бити близу стварном значењу песме, невезано за то занима ли нас оно, или не) може да се мења током времена – делимично под утицајем музичке критике, на пример, али и услед откривања нових тумачења од стране било нових слушалаца песме, било саопштавања од стране оних који су је раније слушали, али се нису оглашавали у том погледу (в. пример песме "Saint Joe on the School Bus" у даљем тексту).

Текстови песама могу преносити значење на посредан и на непосредан начин. Када је у питању оно друго, из самог текста се може доћи до значења песме, односно поруке коју је аутор (очигледно) желео да пренесе, чак и у случајевима у којима наслов песме не изгледа јасно или недвосмислено. На пример, песма "Artificial Energy" групе *The Byrds*, чија се метафоричност наслова може схватити тек када се саслуша "прича" исприповедана о тексту¹⁶, а која говори о томе како коришћење дроге, које ствара утисак повећања сопствених могућности у почетку, води у злочин и испаштање. Када су у питању случајеви у којима наслови песама делују јасно или недвосмислено, а текст обилује метафорама, до зна-

¹⁶ Аутори Роџер Мекгвин, Крис Хилман и Мајкл Кларк, Columbia Records, 1968. Текст је доступан без ограничења на http://www.lyricsfreak.com/b/byrds/artificial+energy_20026395.html.

чења ћемо доћи стављањем тих метафора у контекст обезбеђен насловом песме као што је то случај, рецимо, са песмом "Златни папагај" групе *Електрични оргазам* (упор. Ristivojević 2011, 941)¹⁷.

У случајевима у којима су и наслов песме и њен текст прожети метафорама, бавимо се тумачењем од стране публике, односно начинима на које се формирају смислени значењски обрасци, а који служе као објашњења тумачења песме од стране појединаца, где таква објашњења бивају прихваћена више или мање од стране оних који су слушали дату песму. Поред "стандардног" начина антрополошког обавештавања, разговора, за то су корисни – да не кажем, кориснији – интернет форуми, на којима не само што се дискутује о стварима од истраживачког интереса, већ се може видети колика је прихваћеност одређеног мишљења/тумачења, као и да ли се и када то тумачење мења, за шта ће послужити као илустрација поменута песма "Saint Joe on the School Bus" групе *Marcy Playground*.¹⁸

У размаку од осам година, слушачачко тумачење текста песме обухватило је различите сегменте стварности, од усредсређивања на емотивни утисак који оставља, преко проблематике везане за социјализацију и вршњачко насиље, до бављења личношћу аутора и кореспондирање са личним животним путем. При томе је расправа била усредсређена на две основне теме: на значење текста песме у целини, те на значење појединих делова текста, односно на посебно упадљиве метафоре¹⁹. То последње односи се на синтагму с почетка текста, у којој "Св. Јован" негира да се икада "облачио у женску одећу", те на библијске конотације имена којима се означавају претпостављени ликови у песми – дечак, који је "Св. Јован" и који је предмет лошег односа околине према њему, те његова тетка, која је "Марија", а која му је заштитница и утешителица – али и на локалну (америчку) културну метафору о школском аутобусу као о безбедном месту за децу, од вршњака насилника, пре свега.

Мишљења која преовлађују сугеришу да песма говори о дуготрајном вршњачком насиљу над дечаком који је другачији од остале деце, пову-

¹⁷ Аутор Срђан Гојковић, Jugoton, 1981. Овде не упућујем на место на којем се може прочитати целокупни текст песме, пошто сматрам да онај ко не зна о чему говори дата песма, а чита *овај* текст на језику на којем је написан, "није положио тест опште културе" и треба да се посвети нечему другом, а не друштвено-хуманистичким наукама.

¹⁸ Аутор Џон Возниак, Capitol Records, 1998. Текст је доступан без ограничења, између осталог, на <http://www.songmeanings.net/songs/view/50100/>. На истој страници могу се пронаћи и мишљења слушалаца о значењу те песме.

¹⁹ Одговара раније представљеној идеји о постојању тзв. најбитнијег дела текста песме, којим се и преноси њено значење, упор. Фусноту 14, в. Dettmar 1999.

ченији, неспретнији у друштвеној интеракцији и томе слично, те да представља уметнички осврт на типску ситуацију из реалности, али да је могуће да је постојао стварни предложак томе, можда чак и животу аутора песме. Оно што је битно за антрополошко бављење поп песмом, међутим, јесте управо повезивање културних метафора са социокултурним ситуацијама од стране одговарајућег рецепијентског круга. Два таква случаја сасвим су јасна: повезивање теме стварног или приписаног трансвестизма са демаскулинизацијом и следствено социокултурном деперсонализацијом онога на кога се то односи, као и повезивање безбедне средине с институцијом у оквиру које она функционише, а која (институција) би требало да представља безбедну средину за децу сама по себи.

За слушалачко разматрање тога зашто су искоришћена имена која реферишу на хришћанску веру, рекао бих да је у питању повезивање слободних асоцијација на форуму у целину која његовим корисницима може деловати смислено, пре неголи метафора. Објашњења која су давана тим поводом, а која су упућивала на мучеништво, или на окружење које декларативно инсистира на хришћанској вери и њеним начелима, а у стварности толерише различите облике дискриминације и томе слично, међутим, говоре поново о томе да постоји схватање песме у смислу проблематизације *насиља у школи*²⁰. Претпоставка је да су учесници дате форумске расправе из САД, због тога што се ради о песми музичке групе из те земље и о социокултурним ситуацијама из те средине, али то није битно, заправо, за далекосежност допирања претпостављене поруке песме.

Теме поп песама, односно различитих форми популарне културе, одговарају ономе са чиме се суочава у свакодневном животу припадник/ца савремене цивилизације, од Токија до Милвокија – радило се о проблемима, пријатним искуствима или моралним дилемама – па за пријем и тумачење комуникације до које долази на тај начин није неопходна локално контекстуализована културна компетенција (упор. Жикић 2012, у овом броју). Америчка културна метафора средње школе као пакла (Gavrilović 2011, 420) не одговара културној перцепцији школе и школовања у остатку света у пуној мери, можда, али елементи који су коришћени у конструкцији такве представе, попут вршњачког насиља и индолентног или чак циничног односа надлежних према томе, не само што су разумљиви свуда, него су и део различитих индивидуалних искустава, неvezано за локални социокултурни контекст.

²⁰ Насиље у школи представља сразмерно честу тему поп песама – можда и због тога што велики број таквих песама напишу особе у касном тинејџерском узрасту или у двадесетим годинама свог живота – где насилници могу бити вршњаци, али и сам социокултурни систем, оличен у школи по себи, наставницима итд. Како насиље у школи није предмет овог текста, нећу писати о томе више.

Поп песма, као и многе друге форме популарне културе, постаје средство за креирање социокултурног простора за разматрање изван званичних дискурса свих тема које су битне тзв. обичном човеку, често противречући том дискурсу, или чак поткопавајући преовлађујуће друштвене и културне погледе на одређене појаве, као што је то образовање, на пример, или потрошачки начин живота, отуђење људи једних од других итд, а у неким случајевима стварајући критички дискурс о темама о којима тако нешто не постоји у некој средини, као што то сугерише Љиљана Гавриловић (Gavrilović 2011, 422 и даље). Постојање таквог вида културне комуникације, који није ограничен на социокултурни контекст у којем настаје, упућује на то да је сасвим могуће постојање посебне врсте културног идентитета који је заснован на преференцијама у погледу културних производа (тј. њихових форми и садржаја), а којем пуко означавање тих производа, на пример у смислу назива музичких жанрова и томе слично, представља само основу, чија садржина је разрађенија у односу на једноставну склоност према некој врсти музике.

Када се говори, наиме, о "хевиметалцима", "панкерима" и томе слично, пажња се обраћа, обично, на саму врсту музике која инспирише тзв. поткултурну идентификацију, те на оне карактеристике – најчешће визуелне, наравно – које омогућавају да се припадници једне такве групе разликују у односу на припаднике других сличних група, или од осталих чланова шире заједнице. Поред тога, текстови о глокалним варијантама поткултурног груписања на основу одређеног музичког жанра – било да се ради о балинежанском панку, београдском новом таласу, или кинеском електропопу (в. нпр. Baulch 2007; Ristivojević 2011, 2012; Chew 2009–10; Chow and de Kloet. 2011) – наглашавају локалне социокултурне посебности у културним производима насталим надкултурном комуникацијом, у суштини, усредсређујући се на локалност као на темељ идентификацијске одреднице глокалног културног производа и оних који су му посвећени у локалној заједници.

Сама чињеница да је у питању оно што се назива "глокализацијом" пре неголи културна активност која је својство искључиво културне локалности, говори у прилог томе да постоји надкултурни квалитет у процесу изградње културних идентитета који се формирају на основу стварања и слушања одређених жанрова популарне музике. Ма какву идентификацијску ознаку са конотацијом локалног придавали било којој музичкој поткултури било где, формираној на основу културних преференција у погледу врсте музике која се слуша глобално, њени припадници – а који не морају имати никаква друга формална, односно визуелно упадљива обележја, осим музичких преференци – неће се идентификовати искључиво са локалном музичком поткултуром (а некада се неће идентификовати уопште), већ ће се сматрати припадницима одређеног глобал-

ног културног круга: дељење музичких преференција не значи само да делимо наклоност ка неком музичком жанру, а што укључује начин свирања и продуцирања музике, те одређену тематску садржину песама, већ и да сматрамо да људи с којима то делимо с нама деле одређени поглед на свет.

Тако нешто тешко је уочити на основу уобичајених антрополошких или социолошких истраживања, усмерених на публику, односно на реципијенте културне комуникације, пошто је дати начин груписања невидљив, практично, односно не ради се о груписању које има физички аспект. Једноставније је поћи од самих културних производа, тј. од песама, као од основних комуникативних оруђа музичких жанрова. Упореди ли се, тако, поруке песама, односно тзв. најбитнији делови њиховог текста (в. Фусноте 15 и 21) у панк и новоталасној музици Велике Британије, са сличном музиком у СФРЈ, постаје очигледно да – ма како означили потоње: као пуко епигонство, глокализацију, нешто између тога, нешто изнад тога, или на неки сасвим другачији начин – људи који су у овдашњем социокултурном контексту слушали одговарајућу врсту музике произведену у Великој Британији и СФРЈ нису делили само одговарајућу (над)културну компетенцију, већ и одређене ставове у погледу устројства и садржине друштва и културе у којима су живели.

Поруке попут "Ја носим пластично одело и пластика је моја храна, можда сам пластичан и ја", "На екрану (телевизора – прим. аут.) је све што желиш и све што знаш", "Све што сам икад урадио, све је паметно ал' залудно, никад нећу бити први и једини"²¹ и њима сличне, одговарале су ономе што су поручивали, мање више, *Ruts, The Clash, Joy Division* и многи други, и поред тога што се радило о манифестно два сасвим различита социокултурна контекста. Социоекономске, па и културолошке одлике тих контекста нису представљале препреке, међутим, за успостављање културне комуникације²² чије су теме биле готово истоветне. Са-

²¹ Делови текста песама: "Пластика", групе *Идоли*, аутор Влада Дивљан, Jugoton 1981; "Т.В.", групе *Београд*, аутор Дејан Станисављевић, Jugoton 1982; "О, О, О...", групе *Шарло акробата*, аутори чланови групе (тј. копирајт потписан као Шарло акробата, групу су чинили Иван Видовић, Душан Којић и Милан Младеновић), Jugoton 1981.

²² Примедба која се може ставити јесте да је комуникација о којој пишем једносмерна, у основи, пошто увек "креће" из Велике Британије или САД, а "завршава" изван тих средина. Таква примедба не би била смислена до краја из два разлога: језик и приступ широј дистрибуцији од локалне јесу оно што чини два комуникација изгледа тако – аутори из скандинавских земаља, на пример, који су снимали на енглеском језику, били су прихватани глобално, док лично искуство говори да су Британци и Американци који су слушали панк и нови талас својевремено, реаговали с израженим ентузијазмом на сличну музику из СФРЈ

мим тим, оправдано је претпоставити да је постојало виђење дате врсте музике као надкултурног производа, у суштини, односно као нечега што служи као идентификацијски маркер у садржинском, а не искључиво у формалном (одећа, фризура итд) смислу, говори о вредностима чија детерминанта не лежи у само једној култури, а што упућује на дељене вредносне доживљаје *било ког* друштва и *било које* културе, људске културне егзистенције и томе слично, као што је то документовано рецимо за реп музику (в. нпр. Stroeken 2005; Banić-Grubišić 2010).

Претпоставка која следи – а чије доказивање ће бити препуштено неким будућим истраживањима – јесте да постоји надкултурни идентитет изграђен на основу развијене компетенције за одређене видове популарне културе, а пре свега за популарну музику, чија основна форма јесте поп песма. Елементи за његову конструкцију јесу оно што се комуницира песмама, а што укључује музичку форму, наравно, односно културну преференцијалност (а што уз евентуални пратећи појавни стил јесте оно на шта се реферира када се у антрополошком или социолошком кључу пише о музичким жанровима и поткултурама, најчешће) али и текстуалност, односно садржаје песама који упућују на наклоност ка одређеној проблематици из социокултурне стварности (политички ангажман, екологија, родност, езотерија, смрт итд, било шта заправо ☺), а затим и начин њене мање-више критичке обраде.

Комуникација која се остварује поп песмом може се описати као непосредна, у том смислу што сваки од тумача поруке која се преноси на тај начин може да стекне утисак да "обраћање свету" аутора песме – а који изражава неке у потпуности личне ставове, погледе и однос према одређеним темама – јесте и обраћање сваком слушаоцу понаособ, односно онима који сматрају да у песми препознају референце на сопствени живот, или на сопствене ставове, погледе и однос према одређеним темама, а што представља, следствено, подстицај за даљи наставак тог креативног ланца, односно за појаву нових аутора с новим песмама. Надконтекстуалност представља основу за изграђивање надкултурног идентитета, односно таквог који је организован око садржаја другачијих контекста, од локалних, на пример, националних, верских и томе слично²³.

из раних 1980их, те да су закључивали, након објашњења текстова, да се "ради о истој ствари"; осим тога, многи музички правци и стилови, разви(ја)ли су се у Великој Британији и СА. на основу музике која није културно иманентна тим срединама, попут *world music*, ска, или индуст-рока.

²³ Не мислим да постоји само надкултурни идентитет формиран на основу компетенције за популарну културу; таква врста идентитета појавиће се свуда где бављење одређеном социокултурном проблематиком дефинише неку групу људи адекватније од њиховог "разбрајања" по националности или вероиспове-

Поп песма погодна је за тако нешто услед способности релативно кратке форме да пренесе елабориране садржаје, који бивају препознати као културни у одговарајућем рецепијентском кругу, иако се зна да представљају нечији лични израз или исказ о нечему. Та особина омогућује и релативно лако глокализовање њеног формата, односно грађање унутаркултурне, међукултурне и надкултурне комуникације којој посредује.

Закључак

Моје мишљење јесте да поп песма представља својеврсну епитомизацију епистеме, схваћене и као скуп доминантних знања и социокултурно усаглашеног дискурса о њима, те као техничко-технолошке реализације свега тога, па још и социокултурних еманација у виду установа, процеса и томе слично, али да представља и вид индивидуалне комуникације с том епистемом, на одређени начин, покушај појединачног учествовања у њој, облик међусобног преиспитивања, прилагођавања, "припитомљавања", приближавања нивоа личног и колективног, концептуално и стварносно. Поп песма има своје технолошке, економске, емотивне, политичке и многе друге аспекте, а у стању је да концептуално комуницира све оно, практично, што и било која друга стваралачка форма у савременом свету. Надкултурног карактера је, пошто у смислу концептуалног, економског или техничког артефакта, представља део савремене епистеме, без обзира на могуће различите појавне облике. Уосталом, добрих ковача је било, готово истовремено, на Дивљем западу, подно Карађорђевог вајата, у подсахарској Африци, у пост-наполеоновској Француској; данас њихове услуге, углавном, нису потребне нигде.

По томе јесте слична филму, на пример, али предност у односу на њега јесте то што је једноставнија за руковање, да се тако изразим! Може се слушати – и слушала се, што је још важније као аргумент њене културне приступачности – у условима који су минималистички у погледу техничко-технолошких и социокултурних захтева: на радио-апарату старом неколико деценија, као и у било којој ситуацији у којој сте у стању да држите слушалице на ушима а да вас неко не прекори због тога, на пример. Поред тога, за њено компоновање иницијално вам је потребан само слух, а ако при себи имате и неки музички инструмент, још боље, док год је стање тог инструмента такво да вам омогућава да на њему одсвирате све

сти на пример (екологија, заштита животиња, вегетаријанство, различити видови уметности итд) – у смислу подударања идентитетске аскрипције и дескрипције.

што сте замислили. Јасно је да наведено својство фаворизује доступност поп песме, у смислу културног производа, на рачун филма или стрипа, рецимо. Епистемичка повлашћеност живота у овој цивилизацији сугерише то да теза да свако може да сними филм, јесте ближа ставу из америчког Устава да свако рођен на тлу САД може постати председник/ца те земље, док песму може да напише/ сними/ изведе заиста било ко²⁴.

Далекосежно комуникацијско допирање поп песма дугује својој текстуалности, односно чињеници да, слично неким другим врстама песама, попут кантрија, рецимо, представља типично кратку причу о нечему. Док су у кантри музици то теме о љубави, хришћанској вери и породичним вредностима, идеализованим сликама сеоског живота итд (Zilberg 1995, 117), тематика поп песама није ограничена ничим, практично, осим маштовитошћу и инвентивношћу њених аутора, иако су чешће заступљене оне теме које можемо збирно означити као везане за одрастање и секундарну социјализацију, образовање и слободно време, љубав и слободу, као и могућност избора сопственог начина живота, те ангажовани приступ друштвеној и културној стварности.

Таква тематска разноврсност, затим критички приступ тематским садржајима и њихово комбиновање с индивидуалним аудитивним естетским задовољством, уз минималне техничке услове потребне за слушање, еклектичност саме музичке форме, као и чињеницу да стварање поп песама није ограничено никаквом формалном препреком, осим личним способностима, практично, представљају основне разлоге тога зашто поп песма представља не само основну форму популарне музике, већ се може означити и као својеврсна апотеоза популарне културе у целини, одакле завређује истраживачку пажњу друштвених и хуманистичких наука сама по себи.

Литература

- Adorno, Theodor. 1990. The curves of the needle. *October* 55: 48–55.
- Alexeyeff, Kalissa. 2004. Sea Breeze: Globalisation and Cook Islands Popular Music. *The Asia Pacific Journal of Anthropology* 5 (2): 145-158.
- Askew, Kelly M. 2006. Sung and Unsung: Musical Reflections on Tanzanian Postsocialisms. *Africa* 76 (1): 15-43.
- Banić-Grubišić, Ana. 2010. Romski hip-hop kao multikulturalistički saundtrek. R-Point: pedagogija jedne politike. *Етноантрополошки проблеми* 5 (1): 85-108.

²⁴ Што укључује Драгана Џајића и Милка Ђуровског, између осталих. Песма *Нама је најбоље*, коју пева потоњи (уз групу "Крик"), представља једног од мојих фаворита југословенског музичког треша.

- Baulch, Emma. 2007. *Making scenes: reggae, punk, and death metal in 1990s Bali*. London, Durham, N.C.: Duke Univ. Press.
- Bendrup, Dan. 2009. *Navegando, Navegando: Easter Island Fusion and Cultural Performance*. *The Asia Pacific Journal of Anthropology* 10 (2): 115-128.
- Birrell, Anne. 2008. *China's Bawdy: The Pop Songs of China, 4th-5th Century*. Cambridge: McGuinness China Monographs
- Chew, Matthew M. 2009–10. The Subversive Sociocultural Meanings of Cantopop Electronic Dance Music. *Chinese Sociology and Anthropology Chinese Sociology and Anthropology* 42 (2): 76–93.
- Chow, Yiu Fai. 2009. Me and the dragon: a lyrical engagement with the politics of Chineseness. *Inter-Asia Cultural Studies* 10 (4): 544-564.
- Chow, Yiu Fai and Jeroen de Kloet. 2011. Blowing in the China Wind: Engagements with Chineseness in Hong Kong's *Zhongguofeng* Music Videos. *Visual Anthropology* 24: 59–76.
- Clément, Anne. 2010. Rethinking "Peasant Consciousness" in Colonial Egypt: An Exploration of the Performance of Folksongs by Upper Egyptian Agricultural Workers on the Archaeological Excavation Sites of Karnak and Dendera at the Turn of the Twentieth Century (1885–1914). *History & Anthropology* 21 (2): 73-100.
- Davis, Robert A. 2005. Music Education and Cultural Identity. *Educational Philosophy and Theory* 37 (1): 47-63
- de Kloet, Jeroen. 2010. *China with a Cut. Globalisation, Urban Youth and Popular music*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Dettmar, Kevih J. H. 1999. There's Always Room for Cello. Irony and the Logics of Alt.Rock. *Strategies* 12 (1): 35-43.
- Dunbar-Hall, Peter. 2007. "Apa Salah Baliku?" ("What Did My Bali Do Wrong?"): Popular Music and the 2002 Bali Bombings. *Popular Music & Society* 30 (4): 533-547.
- Feld, Steven and Aaron A. Fox. 1994. Music and Language. *Annual Review in Anthropology* 23: 25-53.
- Gavrilović, Ljiljana. 2011. Bafi, ubica vampira: superherojna, ali ne u Srbiji. *Етноантрополошки проблеми* 6 (2): 413-428.
- Groenewegen, Jeroen. 2011. Transnational Broken Hearts. An Overview of the Study of Chinese Popular Music. *Asian Ethnology* 70 (1): 119-130
- Humphrey, Caroline and James Laidlaw. 1994. *The Archetypal Action of Ritual. A Theory of Ritual Illustrated by the Jain Rite of Worship*. Oxford: Clarendon Press.
- Izugbara, C. Otutubikey. 2005. Local Erotic Songs and Chants Among Rural Nigerian Adolescent Males. *Sexuality & Culture* 9 (3): 53-76.
- Jhala, Jayasinhji. 1995. Aesthetic Choice and Innovation from Western India: Views from the Street. *Journal of Popular Culture* 29 (1): 71-91.
- Jones, Andrew F. 1992 *Like a Knife: Ideology and Genre in Contemporary Chinese Popular Music*. Ithaca: Cornell University Press.
- Kramer, Lawrence. 1998. Primitive Encounters: Beethoven's "Tempest" Sonata, Musical Meaning and Enlightenment Anthropology. *Beethoven Forum* 6 (1): 31-65.
- Levitin, Daniel J. 2006. *This is Your Brain on Music. The Science of a Human Obsession*. New York: Plume

- Menezes Bastos, Rafael José de. 2008. Brazil in France, 1922: An Anthropological Study of the Congenital International Nexus of Popular Music. *Latin American Music Review* 29 (1): 1-28.
- Merriam, Alen P. 1964. *The Anthropology of Music*. Evanston, Il: Northwestern University Press.
- Middleton, Richard. 1990. *Studying Popular Music*. Milton Keynes and Philadelphia: Open University Press.
- Neuenfeldt, Karl W. M. 1991. To sing a song of otherness: Anthros, ethno-pop and the mediation of 'public problems'. *Canadian Ethnic Studies* 23 (3): 92-119.
- Neuenfeldt, Karl and Lyn Costigan. 2004. Negotiating and Enacting Musical Innovation and Continuity: How Some Torres Strait Islander Songwriters Incorporate Traditional Dance Chants within Contemporary Songs. *The Asia Pacific Journal of Anthropology* 5 (2): 113-128.
- Mitrović, Marijana. 2010. 'New face of Serbia' at the Eurovision Song Contest: international media spectacle and national identity. *European Review of History—Revue européenne d'histoire* 17 (2): 171-185.
- Pope, Donna. 2011. Scribing Work Songs at an Archeological Dig in Egypt. *General Music Today* 24 (2): 31-36.
- Rasmussen, Susan J. 1991. Modes of persuasion: Gossip, song, and divination in Tuareg conflict resolution. *Anthropological Quarterly* 64 (1): 30-46.
- Reuss, Richard A. 1971. The roots of American left-wing interest in folksong. *Labor History* 12 (2): 259-279.
- Ristivojević, Marija. 2011. Korelacija muzike i mesta na primeru beogradskog "novog talasa" u rokenrol muzici. *Етноантрополошки проблеми* 6 (4): 931-947.
- Ristivojević, Marija. 2012. Rokenrol kao lokalni muzički fenomen. *Етноантрополошки проблеми* 7 (1): 213-233.
- Roseman, Marina. 2007. Blowing 'cross the crest of Mount Galeng: winds of the voice, winds of the spirits. *Journal of the Royal Anthropological Institute* 13 (Supplement): S55-S69.
- Shaa, Chew (Elaine Abraham) and Judith Ramos. 2006. This Is Kuxaankutaan's (Dr. Frederica de Laguna's) Song. *Arctic Anthropology* 43 (2):14-19.
- Sone, Sachiko. 2007. The Reversible World of Japanese Coalmining Women. *Australian Journal of Anthropology* 18 (2): 207-222.
- Srinivas, Lakshmi. 2010. Cinema in the City: Tangible Forms, Transformations and the Punctuation of Everyday Life. *Visual Anthropology* 23 (1): 1-12.
- Stroeken, Koen. 2005. Immunizing Strategies. Hip-hop and Critique in Tanzania. *Africa* 75 (4): 488-509.
- Teehan, Mark. 2010. The Byrds, "Eight Miles High", the *Gavin Report*, and Media Censorship of Alleged 'Drug Songs' in 1966: An Assessment. *Popular Musicology Online*, issue 4: Folk, World Music, Jazz. <http://www.popular-musicology-online.com>.
- Wood, Michael 2004. Places, Loss and Logging among the Kamula. *The Asia Pacific Journal of Anthropology* 5 (3): 245-256.
- Young, Miriama. 2010. Scratch and Mix: Sampling the Human Voice in the Metaphorical Phonograph. *Contemporary Music Review* 29 (3): 337-345.

Zilberg, Jonathan. 1995. Yes, It's True: Zimbabweans Love Dolly Parton. *Journal of Popular Culture* 29 (1): 111-125.

Жикић, Бојан. 2012. Популарна култура: надкултурна комуникација. *Етноантрополошки проблеми* 7 (2) у овом броју.

Bojan Žikić

Department of Ethnology and Anthropology
Faculty of Philosophy, University of Belgrade

The Pop Song: The Epistolary Form of Popular Culture

The paper deals with the basic form of contemporary popular music, which is considered from a viewpoint that conceptualizes popular culture as a form of supracultural communication. This perspective differs from earlier anthropological interest in music as, above all, grounded in some form of locality, supposedly traditional and authentic, where in it tries to focus this interest on the meaning of the songs and their reception.

Key words: pop song, popular music, popular culture, anthropology, cultural communication

Chanson pop: forme épistolaire de la culture populaire

Le texte est consacré à la forme principale de la musique contemporaine populaire, étudié ici d'un point de vue qui voit la culture populaire comme une communication sur-culturelle. Cette perspective diffère de l'intérêt anthropologique antérieur pour la musique comme avant tout ancrée dans une certaine localité, prétendument traditionnelle et authentique, d'où l'objectif de ce travail est de concentrer cet intérêt sur la signification des chansons, autrement dit sur leur réception.

Mots clés: chanson pop; musique populaire, culture populaire, anthropologie, communication culturelle

Primljeno / Received: 10. 03. 2012.

Prihvaćeno / Accepted for publication: 03. 04. 2012.

Ana Banić-Grubišić*Odeljenje za etnologiju i antropologiju**Filozofski fakultet**Univerzitet u Beogradu*

razdragano_suncokretje@hotmail.com

Romski hip hop kao multikulturalistički saundtrek

R-point: Pedagogija jedne politike

Apstrakt: Predmet ovog rada jeste fenomen romskog hip hopa u Srbiji, njegov nastanak i popularisanje putem muzičkih radionica za romsku decu koje sprovodi nevladina organizacija R-Point. U radu se analizira jedna, navodno, liberatorna kulturna praksa, i pokazuje da njeno kreiranje "odozgo", putem projekata nevladinih organizacija koje imaju deklarativni cilj da dotičnoj populaciji pomognu, zapravo petrifikuje njihov identitet, svodeći njihovu celokupnu kulturnu produkciju na pojedine, dominantnoj kulturi privlačne elemente tradicionalno prepoznate kao "romske".

Ključne reči: romski hip hop, Srbija, globalizacija, R-Point, multikulturalizam, politika identiteta, petrifikacija identiteta, instrumentalizacija identiteta

Uvod

U ovom radu biće razmatrane okolnosti nastanka i glavne karakteristike specifičnog kulturnog fenomena "romano Hip hopa"¹ u Srbiji na primeru nevladine organizacije R-Point.² Metod rada kojim se rukovodim jeste razgovor sa učesnicima muzičkih radionica u okviru R-Point-a (romskim hip-hoperima i njihovim koordinatorima)³, potom analiza pisanog materijala na internetu

¹ Postoje određenja neslaganja oko razlikovanja hip-hopa kao šire kulture i rep muzike kao jednog njenog dela. Uobičajena je distinkcija da se kada se misli na kulturu "hip hop" piše velikim slovima, a kada se misli na muziku malim slovima i crti-com.

² Romske hip-hop grupe i izvođači postoje u skoro svim većim gradovima u Srbiji – Subotici, Novom Sadu, Beogradu i Nišu, i načelno se mogu podeliti na one muzičke/plesne grupe "veštački" nastale posredstvom R-Point-a (koje će biti predmet ovog rada) i na one koje se samostalno organizuju i (ne)zavisno delaju i stvaraju.

³ Terensko istraživanje sprovedeno je u Beogradu (za vreme muzičkih radionica u prostorijama organizacije R-Point) i u Subotici za vreme održavanja Romart festivala gde su R-Point grupe nastupale.

(opisi grupa na My Space stranicama), video spotova i tekstova pesama ovog *muzičko-pedagoško-političkog idioma*.

Glavno svojstvo romskog hip-hopa u našoj zemlji jeste da je stvoren "odozgo" – zaslugom nevladine organizacije, da bi se potencijali mladih Roma iskazali i osnažili, a oni lakše integrisali u većinsko društvo. Brojna dosadašnja istraživanja pokazala su da spram Roma postoji veoma visok stepen socijalne, etničke i rasne distance od strane većinskog stanovništva – izloženi su diskriminaciji i negativnoj stereotipizaciji, sa malim šansama da ih šira društvena zajednica integriše i prihvati kao svoj deo (Đurović 2002, Jakšić 2002, Jakšić i Bašić 2005, Kuzmanović 1992, Mitrović 2000). Većina Roma u Srbiji suočava se sa višestrukim problemima (siromaštvo, loši uslovi stanovanja, visoka nezaposlenost radno sposobnog stanovništva, nedovoljna uključenost dece i mladih u obrazovni sistem, slabe komunikacije sa većinskim stanovništvom, loša higijenska i zdravstvena situacija itd). Prema Jakšiću, Romi predstavljaju "visoko depriviranu socijalnu grupu" (Jakšić 2002, 334).

Princip rada R-Point-a oslanja se na slične prakse takvih organizacija u svetu. Naime, zbog pojedinih karakteristika hip-hop muzike – kao što su podsticanje rasnog ponosa i otpora prema represivnim sistemima, danas postoji veliki broj omladinskih centara u kojima se ova muzika koristi u pedagoškom radu sa mladima, pre svega sa pripadnicima etničkih manjina. Upotrebljava se u praksama formalnog i neformalnog obrazovanja i kao medijum koji mlade "drži podalje sa ulice" te služi kao strategija prevencije nasilja (Huq 2004, 188).

Pitanje kulturne produkcije etničkih/rasnih manjina i promene koje se dešavaju sa uplivom manjinske popularne kulture u mejnstrim kulturu većinskog stanovništva postaje, u antropologiji i društveno-humanističkim naukama šire posmatrano, relevantno tek u kontekstu debata o multikulturalizmu i esencijalizaciji kulture. Umetnička produkcija rasijalizovanih i potlačenih etničkih/rasnih manjina (npr. afro-američka muzika, anglo-pakistanska kinematografija ili postkolonijalna literatura) predstavlja deo šireg procesa zahteva za identitetom i njegovog potvrđivanja od strane tih grupa. Prema Martinelu i Lafleuru, popularna kultura neretko ima značajnu ulogu u društvenim i političkim pokretima, do te mere da je ponekad teško reći da li je kultura način političke participacije, ili je politička mobilizacija vid kulturne produkcije (Martinel and Lafleur 2008, 1209).

U radu ću razmatrati (ne)mogućnosti i (bes)plodnost romskog Hip hopa kao *inkluzivne strategije*. Romske rep grupe i izvođači, kao čeda korporativnog multikulturalizma u svojevrsnom marketingu etničkih identiteta, nastupaju samo na manifestacijama upriličenim u humanitarne svrhe ili u sklopu folklorizovanog slavljenja tolerancije na raznim obeležavanjima dana i nedelja manjinskih grupa, dok im je na muzičkim festivalima mesto rezervisano na NVO i *world music* "stejdževima". Upravo te pojave i predstavljaju osnovna interesovanja antropologije multikulturalizma, posebno pitanja od značaja za javnu recepciju disciplinene koja ide protiv struje i programski odbacuje političku korektnost:

Da li podržavati esencijalizaciju identiteta multikulturalnim politikama? Ili žrtvovati antropološku kritiku postvarenja kulture putem politike identiteta zarad ispravljanja istorijskih nepravdi? U sociokulturalnim ispoljavanjima te dileme, antropologija i multikulturalizam se sada već tri decenije nalaze u odnosu programske ambivalentnosti, koji reprodukuje debate o redukcionizmu, determinizmu i esencijalizmu (Milenković 2008, 48).

Antropologija kritikuje multikulturalizam putem kritike esencijalizacije kulturnih identiteta. Kulturni esencijalizam Ralf Grilo razume kao sistem verovanja zasnovan u koncepciji ljudskih bića kao kulturnih subjekata, vlasnika kulture, lociranih unutar ograničenog sveta, koji ih definiše i razlikuje od drugih (Grillo 2003, 158). Antropološko shvatanje kulture kao "načina života ljudi" postalo je opšte mesto, posebno u društvenom i političkom diskursu u vezi sa (kulturnom) različitosti i njenim prepoznavanjem, reflektujući gledište da određena kultura definiše ljude/narod. Grilo umesto termina esencijalizam, preferira pojam kulturalizma, koji naglašava da je kultura kojoj je rečeno da pripadamo ili kojoj zahtevamo da pripadamo definiše našu esenciju. Izražena je potreba za "kulturnim konzervacionizmom", modelu mišljenja karakterističnim za multikulturalizam, po kome kulturna autentičnost mora biti zaštićena kao nekakva retka vrsta (isto, 159-160). Alternativna koncepcija kulture koju zagovaraju mnogi savremeni društveni naučnici jeste dinamična, anti-esencijalistička koncepcija po kojoj kulture i zajednice predstavljaju konstrukte, formirane u spoljašnjoj i unutrašnjoj dijalektici, koje su u konstantnom menjanju. Sve kulture su u neprestanom procesu kreolizacije, a naglasak je na višestrukim identitetima ili identifikacijama čija su forma i sadržaj u konstantnom pregovaranju (isto, 160).

Romski hip-hop kao muzička forma, prema mojim dosadašnjim saznanjima, zastupljen je još i u Makedoniji (naselje Šutka), Mađarskoj i Češkoj. Razlika u odnosu na situaciju u Srbiji ogleda se u tome da nije institucionalno potpomognut, u njegovo stvaranje i širenje nije uključen nevladin sektor, i predstavlja samosvojni muzički i kulturni izraz koji dolazi "odozdo", sa ulice. Stvara se i svira ili u okviru svoje grupe (Šutka) i njeni je pripadnici isključivo i slušaju (diskoteke, žurke, svadbe), ili pretenduje da bude poznata i priznata na nacionalnom nivou (Mađarska – grupa "Fekete Vonat", Češka – grupa "Gypsy Cz" koja je na ovogodišnjoj Evroviziji bila predstavnik te zemlje⁴). Koliko će izvođači u ovim zemljama uspeti, u smislu umetničkog ostvarenja i medijske popularnosti, zavisi isključivo od njih samih.

Prema pojedinim autorima, nije slučajno što se *samonikli* romski hip-hop razvio baš u Istočnoj Evropi. Naime, na ovim prostorima se od pada komunizma situacija za Rome znatno pogoršala. U predašnjem sistemu imali su kakvu-takvu zaštitu, bila su im zagarantovana određena prava i finansiranje ne-

⁴ <http://www.eurovision.tv/event/artistdetail?song=24678&event=1480>

kih oblika kulturnog života, što nestaje nakon rušenja Berlinskog zida. Privatizacija, smanjenje socijalne pomoći i rastuća nezaposlenost, prvo su i najviše pogodili Rome. Krajem devedesetih godina, zakonski položaj Roma se popravio, promenivši se od zapuštenosti i nepriznavanja romskog etniciteta do punog priznanja njihovog statusa kao legitimne nacionalne ili etničke grupe (u Republici Srbiji status nacionalne manjine dobijaju 2002. godine usvajanjem Zakona o zaštiti prava i sloboda nacionalnih manjina). Velika i raznolika romska zajednica još uvek prolazi kroz proces etnogeneze i otkriva svoj kulturni i politički potencijal. Ona se menja iz statusa prezrene, nepriznate i marginalne zajednice Cigana u romsko/Sinti manjinu koja traži poštovanja i prava. Interesi Roma su sada zvanično priznati u najvažnijim evropskim i regionalnim organizacijama putem aktivnih programa za savetovanje i pomoć kao što su Evropska unija, Savet Evrope i Organizacija za bezbednost i saradnju u Evropi (Mirga i Georgi 2004, 11). S tim u vezi, romski hip-hop verovatno jednim delom jeste i izdanak "Dekade inkluzije Roma 2005-2015"⁵ kojom je Srbija predsedavala proteklih godinu dana. Ciljevi Dekade su smanjivanje neprihvatljivih razlika između položaja Roma i ostalog dela društva, suzbijanje diskriminacije kroz izradu i sprovođenje nacionalnih akcionih planova u oblastima obrazovanja, stanovanja, zdravstva i zapošljavanja. Osnovni princip ovog makro-projekta jeste pružanje podrške učešću i uključivanju nacionalnih romskih zajednica u ostvarivanju ciljeva Dekade ("*Nothing about us without us*").⁶

Aniko Imre, američka teoretičarka medija, u nekoliko studija (Imre 2005, Imre 2006, Imre 2008) bavila se fenomenom romskog repa u Mađarskoj. Prema ovoj autorki "romski glas se sada čuje – posredstvom hip-hop muzike i zahteva svoja prava", a romski reperi transformišu svoje etnicitete reapropriacijom tradicionalne predstave o romskom muzičaru – oni su simboli istočnoevropskog geta, mladalačke opuštenosti (coolness) i globalne fleksibilnosti (Imre 2008, 336). Imre romski rep posmatra u kontekstu "romskog problema/pitanja" u post-komunističkoj Evropi i kapitalizma u globalnim medijima. Transnacionalna mas-medijaska kultura, u kojoj se danas odvijaju sve političke borbe, pruža mladim Romima mogućnost da u svoju korist preokrenu homogene i demonizovane

⁵ Ovu međunarodnu inicijativu pokrenule su Srbija i Crna Gora, Mađarska, Rumunija, Makedonija, Češka, Slovačka, Hrvatska i Bugarska, dogovorom visokih predstavnika ovih država na konferenciji "Romi u proširenoj Evropi izazovi za budućnost" koja je održana u Budimpešti 2003. godine uz podršku Svetske Banke i Instituta za otvoreno društvo. Dekadi su se za vreme predsedavanja Srbije priključile i Albanija, Bosna i Hercegovina, Španija, kao i međunarodne organizacije Program ljudskih naselja UN (UN-Habitat), i Visoki komesarijat za izbeglice (UNHCR). Više informacija o Dekadi inkluzije Roma, uključujući i tekstove svih Nacionalnih akcionih planova, mogu se naći na zvaničnoj internet stranici Dekade: <http://www.romadecade.org>

⁶ http://www.ljudskaprava.gov.rs/index.php?option=com_content&task=view&id=114&Itemid=49&lang=cir

predstave o njima kao lenjim, nezainteresovanim "Ciganima" koji su nesposobni da budu uzorni građani jednog društva. Globalna popularna kultura proždrljivo inkorporira etničke razlike u pospešivanju prodaje i potrošnje non-stop zabave. Imre naglašava kako ovaj proces ima dve strane – može se percepirati kao oslobađajući i demokratski, koji osnažuje manjinske grupe čiji bi glasovi i predstave u protivnom bili ili isključeni ili stereotipizirani. Ali, u isto vreme, to implicira i aproprijaciju takvih glasova i predstava od strane korporativnog multikulturalizma⁷ i njegove kulture simulacije, koje nanovo trivijalizuju rasnu razliku na komercijalnoj bazi (Imre 2006, 600).

Kod romske elite i intelektualaca, odnosno kod tzv. *romskog pokreta* na delu je svojevršno uobličavanje romske muzike kao fiktivnog jedinstva romskog etnosa, a u njenom se popularizovanju (koje prevashodno ide *world music* kanalima promocije) vidi *moćni ujedinjujući front afirmacije novog romskog identiteta*. Tako, Dejvid Malvini smatra da se "o romskoj muzici više ne može misliti bez osvrta na pokret romskih prava". Sadašnje "zamišljanje zajednice" u Roma zasniva se na "romskosti" ("Gypsiness") u muzici kao markeru identiteta. Simbolička moć "romskosti" je njena sposobnost da dosegne i *preko* različitih žanrova, od devetnaestovekovne umetničke muzike, folklornih stilova do *današnjih popularnih globalnih fuzionističkih žanrova* (Malvinni 2004, ix).

Pitanja koja mene u ovom radu interesuju jesu u kojoj meri "Romi kao naši Crnci" u svom čitanju hip-hopa preuzimaju osnovne obrasce ovog afro-američkog kulturnog idioma? Da li je tu po sredi neki vid simboličke identifikacije na liniji "obojeni" sa "obojenima", vrsta nekakvog zamišljenog slaganja sa borbama, a i stremljenjima ka "postignutoj" emancipaciji afro-američke braće? Kako uključivanje romske mladeži u prakse hip-hopa može da utiče na konstruisanje njihovog grupnog identiteta u okruženju u kojem su uglavnom izloženi diskriminaciji i stereotipizaciji? Može li romski Hip hop kao potkulturna inkluzivna strategija zaista doprineti željenoj integraciji ili ostaje samo majušna potkultura u okviru šire srpske Hip hop kulture? Da li su Romi od objekta popularne kulture postali njeni autori?

Politički značaj rep muzike i Hip hop kulture

Hip hop kultura se sastoji od različitih formi izraza/praksi, kao što su rep muzika, di džejing⁸, "brejkdens"⁹, crtanje grafita¹⁰, i uopšte od jednog speci-

⁷ Semprini *korporativni multikulturalizam* tumači kao pragmatični postpolitički model upravljanja različitostima, koji se temelji na monokulturnom jedinstvu koji prema svojim potrebama rukovodi multikulturnim promenama (Semprini 2004, 100-104).

⁸ Didžejing je veština usko povezana sa nastankom repa i Hip hop kulture uopšte; skraćenica od disc jockey odnosi se na osobu koja vodi muzičke emisije na radiju, bi-

fičnog životnog stila koji sažima modu, sleng i određeni "pogled na svet". Opšta je pretpostavka da je nastala sredinom sedamdesetih godina prošlog veka u crnačkim četvrtima Njujorka među mladim Afro-Amerikancima i Hispano-Amerikancima, kao reakcija na getoizaciju i marginalizaciju kojima su kao manjinsko stanovništvo bili izloženi. Većina autora tumači hip-hop kao izdanak i direktni potomak "Pokreta za građanska prava" (Civil Rights Movement), "Pokreta Crne Moći" (Black Power Movement) i "Pokreta Crne umetnosti" (Black Arts Movement). Tekstovi ranih pesama ovog muzičkog žanra bili su snažno oblikovani idejama crnačkog nacionalizma i afrocentrizma. Oslonjeni na crnačku politiku identiteta pozivali su na buđenje rasne i manjinske samosvesti, crnačkog ponosa i samodovoljnosti. Kulturna snaga repa u politizovanoj interpretaciji pionirskih autora žanra izranjala je iz ideje o pretpostavljenom zajedničkom crnačkom afričkom iskustvu, rep je u njihovoj izvedbi bivao isključivo crnački i za Crnce, čije je izvorište geto kao "autentični crni prostor". U oslanjanju na politiku identiteta, manjinske i marginalne grupe teže da dovedu u pitanje kulturnu homogenost i potvrde svoju različitost kao jednako vrednu, međutim pri tome one uglavnom ne uspeavaju da izbegnu poziv na autentičnost i prevladaju koncept različitosti kao polarizovani binarizam. Tako se zamenjuje jedna glavna naracija drugom, stvarajući politiku separatizma i potiskujući različitost unutar njihovih "oslobodilačkih naracija" – termin Crnac shvata se kao po sebi dovoljan za progresivni karakter svake politike koja se na njega poziva (Hall 2004, 261).

U sprezi sa rep muzikom i Hip hop kulturom nastali su brojni pokreti/organizacije koji predstavljaju način formalne politizacije muzike, tako što se ove organizacije povezuju sa lokalnom Hip hop omladinom, i pokušavaju da im skrenu pažnju na važne socijalne probleme koji utiču na njihovu zajednicu i njihove živote. Iz tog razloga, pojedini teoretičari i crni intelektualci zagovaraju stav da rep ima moć da prevaziđe okvire puke muzike ili zabave, da postane agens "društvene promene" (McDonell 1992), kulturno sredstvo za sledeću fazu Pokreta za građanska i ljudska prava. Hip hop kulturi pripisivana je zasluga što su Crnci najzad "našli" svoje mesto u popularnoj kulturi, i isticana je važnost njenog uticaja u formiranju identiteta mladih Afro-Amerikanaca (Kitwana 2004).

Patriša Rouz, definiše rep muziku "kao crnačku kulturnu ekspresiju koja prioritet daje crnim glasovima sa margina urbane Amerike" (Rose 1994, 2). Rep je vid ritmičnog pričanja, odnosno repovanja uz elektronski proizvedenu

ra, reprodukuje i miksuje ploče za ples u bilo kojoj situaciji; reprodukuje, skrećuje, remiksuje i sempluje ploče kao deo stvaranja nove "lajv" ili snimljene pesme.

⁹ Brejkdens je specifična vrsta plesa koji izvode jedan do šest plesača i karakterišu ga jedinstveni pokreti na podu – poput vrtenja na glavi, ruci ili leđima.

¹⁰ Umetnost grafita uključuje pisanje imena, simbola i slika na javnim fasadama.

muziku, pri čemu R označava rimu i ritam, a P poeziju – a u nekim slučajevima i politiku. Čak Di, iz sada već legendarne, i politički i muzički veoma uticajne grupe *Public Enemy*, opisuje rep kao "CNN afro-američke zajednice", kao izvor vesti o onome šta se u toj zajednici dešava, šta ljudi misle i osećaju i šta je na pomolu. Rep tako postaje jedan od načina putem koga ljudi širom sveta mogu da se informišu o crnačkom životu u urbanoj Americi. Daglas Kelner takođe smatra da je rep najbolje posmatrati kao *kulturni forum urbanih Crnaca* pomoću kojeg oni artikulišu svoja iskustva, probleme i politiku (Kelner 2004, 297). Naime, kako zapaža Kelner "Afro-Amerikanci su oduvek koristili muziku i muzički izraz kao dominantni oblik otpora ugnjetavanju" (isto, 294). Poput ranijih muzičkih formi izniklih iz afro-američke tradicije – gospela, bluza, džez, i ritam i bluza, rep muzika nastavlja da artikuliše iskustva potlačenosti i borbe u crnačkom okruženju. Opisujući svakodnevni život u gradskim zonama, rep nosi poruku nezadovoljstva i besa otuđene omladine, a kroz procese semplovanja uspostavlja stalnu vezu sa istorijom i tradicijom. Postupkom semplovanja, piše Rouz, "originalna verzija poprima nov život i novo značenje u novom kontekstu, a ujedno i označava važnost kolektivnih identiteta i istorije grupe" (Rose 1994, 95). Reperi postaju neka vrsta urbanih griota¹¹, koji kroz svoje rime daju komentare o društvu, i uče mlade "životnim lekcijama" kroz njima blisku formu (Stapleton 1998, 220).

Hip hop kao globalni i transkulturni pop fenomen

Hip hop postaje globalni fenomen u devedesetim godinama XX veka, kada se iz američke kulture posredstvom masovnih medija širi u druge "kulture zvuka". Rep muzika je u tom periodu prošla kroz intenzivni proces transformacije, komodifikacije i globalizacije muzičke industrije.

Sve do pojave ključne zbirke eseja "Global Noise" (Mitchell et al. 2001) koja prati razvoj Hip hop kulture izvan američkih okvira (Francuska, Britanija, Nemačka, Bugarska, Danska, Španija, Japan, Koreja, Novi Zeland i Kanada), vladalo je gledište da većina nezapadnih Hip hop scena uglavnom u potpunosti preuzima formalne elemente Hip hopa i repa (iako mogu nastati i nove forme muzičkog "crossovera", u kojima se spajaju elementi rep muzike sa već postojećim muzičkim formama i žanrovima lokalne scene). Način na koji se Hip hop kontekstualizuje u okviru jedne kulture određen je složenom mrežom značenja koja se formira u susretu poetike rep muzike sa lokalnom istorijom, ideologijama i društvenim sistemom vrednosti. Ove procese autori najčešće tumače poj-

¹¹ Zapadno afrički pesnici i pevači, "čuvari" usmene istorije koji uživaju veliko poštovanje u svojim zajednicama

movima *transkulturaciona* ili *glokalizaciona*. Pojam *muzička transkulturaciona*¹², po Margaret Kartomi, označava "potpune cikluse pozitivnih muzičkih procesa koji se javljaju pri kulturnom dodiru" (Kartomi u Bosanac 2004, 106). U pitanju je dvosmerni proces, tokom kojeg na muzičare utiču i njihove lokalne kulturne tradicije i transnacionalni standardi muzičke industrije. Rezultat je lokalna muzika sa transnacionalnim primesama ili transnacionalna muzika sa lokalnim primesama. Procesom transkulturaciona muzika iz međunarodne muzičke industrije može da se integriše sa gotovo svim muzičkim kulturama i potkulturama sveta zbog širenja muzike masovnim medijima (isto, 107).

Robertsonov termin *glokalizaciona*, koja se najjednostavnije može označiti kao "interpretaciona globalnog lokalnim", upotrebljavaju autori okupljeni oko pomenute zbirke "Global Noise". Oni smatraju da su internacionalne Hip hop scene najpre prihvatile američki model da bi ga potom prilagodile svaka svojoj kulturi. Finalni rezultat su autentične scene koje imaju potpuno osobena lingvistička, muzička i stilska svojstva. Hip hop predstavlja "najlokalniju" savremenu formu izražavanja, a kritička, opoziciona retorika, kao i otpor institucionalnim formama represije predstavljaju najvažnije karakteristike globalnog repa (Mitchell 2001, 3).

Danas je "simbolički potencijal" rep narativa, kao mehanizama refleksije iskustva marginalnosti i pokušaja da se ona "preokrene" u korist "potlačenih", prisvojila omladina različitih etničkih manjina širom sveta (Turci u Nemačkoj, Maori na Novom Zelandu, Filipinci u Australiji, i pripadnici naroda Zapadne i Severne Afrike u predgrađima Francuskih gradova...) Izražavajući njihove brige, otpor i neslaganje, usko povezan sa "kulturnom geografijom", rep na lokalnim jezicima većinom nastavlja da slavi poetiku mesta, "rase" i etniciteta. Kako sugerise Osumare terminom "*Hip hop connective marginalities*" – "crnilo" postaje globalni označitelj za mnoge i raznolike forme marginalizaciona (Osumare 2002, 171-181). Rep se u kontekstu ovih mladih, koji pripadaju manjinskim populacijama, obično proslavlja i valorizuje kao kreativna i hibridizovana muzika koja osnažuje njihove stvaralačke potencijale i pruža im nove prostore za identifikaciju. Viđen je, dakle, kao emancipatorska praksa, moćna politička ekspresija potlačenih i obespravljenih sa margina društva. Na sličan način su tumačene i ostale nove muzike imigrantskih mladeži: npr. bangra muzika koju sluša pakistanska omladina u Britaniji, ili rai muzika među mladima poreklom iz Alžira u Francuskoj.

¹² Pojam transkulturaciona je uveo kubanski antropolog Fernando Ortiz 1940. da bi objasnio složene interakcije muzičkih formi na Kubi. Smatrao je da postojeći termini poput akulturaciona, kulturne razmene i difuzije nisu adekvatni za tu određenu situaciju jer ne označavaju ništa više od samog prihvatanja druge kulture. Ortiz transkulturaciona shvata kao uzajamni proces kojim se dve kulture u dodiru menjaju i prilagođavaju i čiji je rezultat nastajanje nove kulturne stvarnosti.

U ovim valorizovanim diskursima manjinske popularne kulture u znatnoj meri se naglašava stil imigrantske omladine, a popularna muzika je najčešće uzeta kao ključni marker stila i etniciteta. Ove stvaralačke forme se predstavljaju kao autentična ekspresija druge i treće generacije imigrantske omladine. Nadalje, videne su kao posledica relativno spontanog procesa koji se razvio u sučeljavanju i interakciji imigrantske mladeži sa globalizujućim predstavama i muzičkim formama (Calgar 1998, 244). Ali, kako pokazuje primer razvoja turko-nemačkog repa, koji zbog načina nastanka ima sličnosti sa romskim Hip hopom u Srbiji, to nije uvek slučaj. Naime, turko-nemački rep se nije razvio kao nova kulturna ekspresija izolovana od uticaja nemačkih državnih institucija, već suprotno. Omladinski centri i socijalni radnici, kao i lokalna samouprava u Berlinu, imali su ključnu ulogu u stvaranju i popularizovanju Hip hopa među turskim imigrantima. Početkom devedesetih, u omladinskim centrima koji su se nalazili u krajevima gde su živeli imigrantske populacije, hip-hop muzika je zajedno sa ostalim umetničkim radionicama (grafiti i brejkdens) promovisana kao alternativna forma komunikacije. Kaglar zaključuje:

Ono što se proslavlja kao spontani razvoj kritičkog i pobunjeničkog glasa marginalizovane manjine sa ulice, u stvari je od svog samog početka inkorporirano u 'centar' kroz omladinske klubove i socijalne radnike, čija je uloga bila da ovoj omladini pruže okvir kroz koji će izraziti svoju kulturnu različitost (Calgar 1998, 249-250).

Stvaranje i izvođenje muzike u omladinskim centrima povezuje se i sa terminom "community music"¹³ čiji se potencijal zasniva na inkluzivnom pristupu, razvijanjem tehničkih i socijalnih veština učesnika. Rezultati nekih istraživanja (Blanford and Duarte 2004) koja su se bavila pitanjima uticaja ovih centara/zajednica na živote sadašnjih i prošlih učesnika pokazuju da su participacijom u takvim centrima muzičke i socijalne veštine značajno razvijene, i da doprinose uspostavljanju i produbljivanju društvenih veza. Muzika je ovde shvaćena kao timska aktivnost koja "inspiriše i prosvetljuje", odnosno cilj stvaranja muzike u ovakvim centrima nije da napravi profesionalne muzičare od svakodnevnih izvođača, već da ih obrazuje, da se pobrine za njihova interesovanja, kao i da kroz sudelovanje u programima utiče na izgradnju samopouzdanja, smanji stres i učini da se učesnici radionica osećaju ponosnim.

¹³ Termin "community music" odnosi se na bilo koju aktivnost stvaranja muzike koju iniciraju članovi zajednice. Zajednica, kako je ovde korišćena, označava pojedince koji žive unutar određenog lokaliteta, i koju čine ljudi različitih socio-ekonomskih klasa, kultura i religija. Ovakve muzičke zajednice često su fokusirane na uključivanje stanovništva sa posebnim potrebama (oni koji su onesposobljeni mentalno ili fizički), kao i onog dela populacije koji se nalazi u nepovoljnom društvenom, ekonomskom ili kulturnom položaju. Ideja i ideali "community music-a" mogu se sažeti u frazi "stvaranje muzike sa socijalnim ciljevima" (Rimmer 2009, 71).

Prema Marku Rimeru, iako participacija mladih u malim, lokalno zasnovanim umetničkim aktivnostima, može da ima važnu ulogu u ponovnom povezivanju mladih izloženih riziku sa mejstrim obrazovnim institucijama i da im pruži načine kroz koje oni mogu da se bore protiv društvene ekskluzije, ne treba prenebregnuti ni instrumentalnu upotrebu umetnosti koja je ovde na delu i nesklad koji ponekad postoji između političkih imperativa i različitih upotreba i ambicija kreativne mladalačke kulturne participacije. Takođe, često se dešava da se iz ovih projektata zbog načina na koji su koncipirani (npr. kada se poklanja prevelika pažnja muzičkom talentu i njegovom razvijanju – što vodi ponovnom isključivanju a ne uključivanju) povuku mladi kojima su ovi projekti i namenjeni, a u radionicama ostanu samo oni najtalentovaniji, najambiciozniji i oni takmičarskog duha (Rimmer 2009, 71).

Romski Hip hop kao projekat

R-Point¹⁴ je britanska neprofitna organizacija osnovana 2006. godine. Cilj ove organizacije jeste "da promeni percepciju romske omladine kroz muziku, ples, glumu i fotografiju". Formirano je 12 radionica u Beogradu, Novom Sadu, Nišu i Zemunu, i u projektu učestvuje 160 romske dece i tinejdžera. Na zvaničnoj internet stranici organizacije piše da:

"uključivanjem elemenata romske, antičke kulture, istorije i svakodnevnog životnog iskustva u njihovu Hip hop muziku i igru stvara se nov zvuk pun energije... Ovi mladi ljudi sasvim prirodno stvaraju svoje bendove i sami pišu svoje tekstove i komponuju...Vode radionica pomažu im da se izraze i razviju svoj talenat i kreativnost. U cilju jačanja njihovog samopouzdanja i sigurnosti, ove radionice su za romsku decu veoma važne, jer ih uče neophodnoj disciplini koja je od presudnog značaja za njihov timski rad koji će omogućiti uspeh njihovih projekata."¹⁵

Pored toga što se, kako smo videli, ova muzika i ove grupe stvaraju "sa ciljem", koji je u svojoj osnovi veoma plemenit, jer je mladim Romima u Srbiji

¹⁴ <http://www.rpoint.org.uk/> i http://www.rpoint.org.uk/aboutus_plain_eng.php

¹⁵ O sebi na zvaničnoj internet stranici još kažu da je njihovo osoblje volontersko, tj. da nemaju stalno zaposleno osoblje i da su mala organizacija koja namerava to i da ostane. Ovi poslednji podaci ne slažu se sasvim sa onim što sam u toku istraživanja saznala. U beogradskom ogranku R-Pointa rade sa decom dva muzičara (dipl. profesor solfeda i profesionalni di džej), dipl. sociološkinja (koja se u diplomskom radu bavila istraživanjem romskih naselja) i jedan bivši student etnologije i antropologije. U novosadskom ogranku rade dva brata (Romi) od kojih je jedan dipl. sociolog i predsednik jedne istaknute romske NVO, a drugi frizer. Svi su srednjih godina (od 30 pa nadalje), i ovaj posao im je, izgleda, glavni izvor prihoda..

zaista potrebna pomoć pri promeni uslova života (najpre u materijalnom smislu), nejasno je na koje se "elemente romske antičke kulture" misli kada se govori o njihovom uključivanju u muziku i ples. Šta je romska kultura, romski nacionalni identitet, i šta bi to "romsko" (Rromanipe¹⁶) trebalo da znači, pitanje je na koje odgovor možemo tražiti u zavisnosti od toga da li smo zagovornici primordijalističkog/esencijalističkog ili pak konstruktivističkog pristupa nacionalnom identitetu. Najuvreženije gledište je ovo prvo – Romi su globalna dijaspora indijskog porekla, povezuju ih zajednički koreni, tradicija, iskustvo diskriminacije i "stradalačko sećanje", Romi su jednom rečju Romi, kojoj god veroispovesti ili "podgrupi" pripadali (od Aškalijske, Egipćana, preko Sinta u Nemačkoj – navodim samo one koji su u proteklim decenijama izjasnili da nikada i nisu bili Romi, što im drugi Romi nikako ne daju za pravo). S druge strane su autori koji, sledeći gledište Fredrika Barta, smatraju da se identitet Roma stvara u uspostavljanju granice između *nas* i *drugih*, u odnosu sa ne-Romima tj. Gadžama.

Ni u određivanju romske muzike ne postoji jasna definicija šta bi romska muzika bila i koji su joj glavni elementi, kao što ne postoji uostalom ni "čist kulturni, izolovani, zvuk". Prema Malviniju, pitanje – šta je romska muzika – u suštini je pitanje vlasništva, Romi kao autonomni stvaraoci vs. Romi kao "pozamljivači" iz drugih muzika. Pojednostavljeno viđenje bi dakle bilo: romska muzika je ono što Romi sviraju među sobom, na svom jeziku i za svoju dušu; ne postoji romska muzika, već samo ona koja nastaje u dodiru sa većinskom kulturom.¹⁷ Šta bi romsko u romskoj muzici bilo, prema Malviniju, može se razvrstati u nekoliko kategorija odn. shvatanja romske muzike: shvatanje da je "romska muzika autentična muzička ekspresija spiritualne orijentacije pravih, 'istinskih Roma' i da je obeležena zajedničkim iskustvom nomadskog života"; "romska muzika je ekspresivni muzički stil, jezik koji neko može da govori bez obzira da li je Rom/kinja ili ne"; "romska muzika je kognitivna konstrukcija zapadnog uma – mi čujemo neku muziku kao romsku zato što zaista želimo da postoji takvo nešto"; "romska muzika je pametna marketinška doskočica koju su prigrllili muzički producenti i izvođači"; "romska muzika je

¹⁶ Pitanje romskog identiteta dobilo je nov zamah i legitimitet uspostavljanjem jednog relativno novog termina – "Romanipe(n)" koji je usaglašen/stvoren krajem 2003. godine na zasedanju romskih intelektualaca, stručnjaka koji se bave kulturom Roma i predstavnika različitih (pod)grupa Roma u Savetu Evrope. Određen je kao "način života svih Roma na planeti Zemlji", kao "Biblija romskog naroda jer reguliše život, ponašanje i odnose unutar i van romske zajednice" itd (v. Davis 2005). Romanipe kao svesveska i apsolutna sastojnica, koja se ima, čuva i ne zaboravlja, postavlja romski kulturni identitet u zacementirane, statične okvire, ne uzimajući u obzir pojedinca.

¹⁷ Kako je muzika Romima (u zemljama u kojima su živeli ili žive) bila strategija preživljavanja tj. zanat, svirali su ono što je publika htela da čuje; tako imamo mađarsko-romsku, tursko-romsku, muziku ruskih Cigana, flamenko...

značajan deo obnavljanja sentimenta zajedništva romskog naroda širom sveta, kulturna ekspresija političkih i nacionalističkih poriva u cilju stvaranja grupnog identiteta, koja funkcioniše na način sličan konstruktivnoj češke ili ruske muzike u XIX veku"; "romska muzika je emocija, koju virtuosno muziciranje i improvizacija izazivaju kod publike (I+V=E)" (Malvinni 2004, 209).

Muzika ima svoje nezaobilazno mesto u svakom razmišljanju o kulturi, poručuje nam etnomuzikolog Loran Ober, "ona nikada nije bezazlena, ona je sredstvo opštenja koje ljude okuplja i snažno povezuje... jer... muzički identitet je društveni i kulturni čin, svaka je muzika nosilac određenog sistema vrednosti, ujedno etičkog i estetičkog" (Ober 2007, 12). Opređenije za baroknu, rep, ili tehno muziku nije lišeno značenja, u izvesnoj meri ono podrazumeva prihvatanje onog viđenja sveta koje ti muzički pravci održavaju (isto, 13). Muzika je bitan deo svakodnevnog života većine mladih. Prema nekim studijama broj sati koji tinejdžeri provedu slušajući muziku jednak je broju sati koji provedu s godinama u školi (Leung and Kier 2008, 445).

Kako mladi Romi, uključeni u projekte ove nevladine organizacije, opisuju svoju muziku i šta o sebi kažu može se pročitati na internet stranici R-Pointa, kao i na njihovim majspejs profilima. Grupe koje su predstavljene na sajtu su "Crazy Steps Crew"¹⁸, "Flying Crew"¹⁹, "Bigz Boys", "BBC"²⁰ i "Cement"²¹. Čitajući opise svake muzičke grupe ponaosob, ono što se prvo da primetiti jeste da "liče k'o jaje jajetu", tj. pisane su s neznatnim varijacijama. O sebi kažu:

"Možda izgledamo mlado, jer se uzrast članova naših grupa kreće od 13 do 16 godina, ali mi smo veomaiskusni muzičari. Mi smo Romi i uspešli smo da spojimo tradicionalni romski zvuk koji je prepoznatljiv po snažnom arapskom muzičkom uticaju i tradicionalni zvuk srpskih truba. Odrasli smo u Nemačkoj, tako da ćete primetiti snažan uticaj MTV muzike na naše pesme. Ipak, mi nismo zaboravili odakle potičemo i pronašli smo način da se izborimo sa predrasudama. Izabrali smo Hip hop jer je to univerzalan jezik svih mladih ljudi. Pomaže nam da izrazimo sva naša osećanja, nevolje sa kojima smo se suočili u našem životu i sve predrasude koje smo morali da prevaziđemo. Srećni smo što smo imali i još uvek imamo priliku da pevamo naše pesme, i na taj način ukažemo na problem romske populacije."

Iz razgovora²² s decom uključenom u ove grupe i radionice, stekla sam utisak da su ove opise (kao i tekstove pesama koje ću kasnije razmatrati) pisali

¹⁸ <http://www.myspace.com/crazysteps1>

¹⁹ <http://www.myspace.com/flyingcrew>

²⁰ <http://www.myspace.com/breakbangerscrew>

²¹ <http://www.myspace.com/cementns>

²² Razgovori su vođeni u prostorijama organizacije (koja se nalazi u bivšoj zgradi BIGZA u Beogradu) za vreme pauza između radionica u periodu otkobar-decembar 2008., i u junu mesecu 2009. godine za vreme održavanja Romart festivala u Subotici.

njihovi koordinatori a ne oni sami. Dugo vremena sam razmišljala da li i kako da prenesem njihova kazivanja u tekst. Naime, svi oni slabo govore srpski jezik, imaju malo ili nimalo formalnog obrazovanja, veoma su nesigurni u komunikaciji, i nekako plašljivi²³. Oni, pak, malo otvoreniji obično su tražili neke protiv usluge u zamenu za njihove odgovore na moja pitanja kada i zašto su počeli da se bave hip-hopom, šta im to znači, da li se slažu sa, u medijima i akademskom diskursu, uspostavljenom paralelom Romi – naši Crnci, da li im se život promenio od kada su u grupi, i šta žele da budu kad porastu... Odgovori su im bili šturi, u rasponu "da-ne-možda", i reči sam maltene morala da im "izvlačim klještima iz usta". Nisu hteli da pričaju izdvojeno, verovatno zato što su se osećali sigurniji u grupi, sa svojim drugarima, i imali su određeni zazor od diktafona. Tako, pošto je bilo bolje da budem tu i ćutim (od toga da uopšte ne budem) preostalo mi je da gledam i pamtim. Ono što sam ovim putem saznala jeste da se njihova svakodnevica promenila samo u smislu "ekipnog prestiža", što su unutar svoje grupe postali "face" ako dobro odrepuju pesmu, ili ako izvedu neki komplikovan korak u brejkdensu. Život izvan radionica i koncerata koji se upriličavaju u "slavu tolerancije i različitosti", u kojima su oni jedva nešto više od "maskota multikulturalizma" pod plaštom "beton ideologije", ostao je i dalje isti za njih, težak u svakom smislu. Smatrali su da se hip hoper prepoznaje po načinu oblačenja (široke spuštene pantalone, kačket – "metalci imaju svoju nošnju mi imamo svoju"), navodili su vrlo rane godine kada su počeli da igraju brejkdens (šest godina, deset godina), a korake su, kažu, učili sami, gledajući na televiziji Majkl Džeksona kako igra. Na televiziji su još voleli da gledaju emisije "Grand produkcije", izlazak im se sastojao u šetnji krajem ("šetamo se ulicom i onda neko napravi neki korak i onda se svi smeju"), i postojala je tenzija između onih koji su došli sa Kosova (Aškalije – "vidi ga Šiptar, priča isti jezik a pobego od njih, vrati se tamo odakle si doš'o, ne pričaš romski") i onih koji su došli iz zemalja Evropske unije. Sličnost sa Afro-amerikancima videli su "u boji kože", i "crnilo" je kao sveopšti označitelj bilo prisutno i u tekstovima njihovih pesama. Neki su počeli da rade vrlo mladi (u dobu 12 godina, 14 godina, na kvantaškoj pijaci, buvljaku...). Rado su prisvajali pozitivni stereotip o Romima po kome su oni lištom izvrsni muzičari. Većinom su iz muslimanskih zajednica.

U opisima grupa na sajtu organizacije piše i da su veoma ponosni što već tri godine za redom nastupaju na muzičkom festivalu Egzit. Prvi put su na Egzitu nastupili 2007. godine na "MTV moment" bini. MTV Evropska fondacija u partnerstvu sa Egzit festivalom pokušava da podigne svesnost o ključnim društvenim problemima i ljudskim pravima, kombinujući ove važne društvene te-

²³ Prvi put sam ih videla opuštene, razgovorljive i čula da se šale kada sam sa njima i njihovim romskim koordinatormi otišla na piće posle koncerta u Subotici, što ukazuje da se u kompletno romskom okruženju ponašaju drugačije.

me sa zabavom bliskom mladim ljudima. Program pod nazivom MTV Movement predstavlja "inicijativu za pomoć tolerancije i različitosti, za podršku mobilnosti mladih u Evropi i njihovu edukaciju, inicijativu za pokret ka naprednoj, otvorenoj i raznovrsnoj budućnosti".²⁴ Sledeće godine romske hip-hop grupe su nastupale na "Agora stejdžu" – bini "posvećenju onima koji se trude da svet u kome živimo učine boljim mestom". Program na Agora bini koja se nalazila tik uz "Sajam nevladinih organizacija" započinjao je tribinama i debatama čija je centralna tema 2008. godine bila "Srbija na putu ka Evropskoj uniji".²⁵ A da bi Srbija zakoračila tim putem prvo mora da reši problem manjina, prevashodno Roma. Ove godine su romske grupe nastupile na "World music stejdžu", i na internet prezentaciji festivala najavljene su sledećim rečima:

"romska deca koja su **deo programa pod nazivom R-Point** će vam kroz svoje **performans predstaviti svoje poreklo**. Ono što ova organizacija radi jeste izdvajanje romske dece iz nepovoljnih životnih uslova, i njihovo angažovanje u raznim radionicama u okviru kojih se stvara **muzički izraz njihove kulture**. Ovo će biti sjajna prilika za njih da pokažu šta su naučili, i za nas da naučimo nešto o **njihovoj nadasve muzikalnoj kulturi**."²⁶

Šta saznajemo iz date festivalske najave? To su bezimena deca, izvođači i grupe, imenovana samo kao Romi koji su pre svega *deo programa* (jedne organizacije, jedne bine) a ne kreativne individue; njihova glavna karakteristika i ono što treba da se predstavi publici i poruči jeste njihovo poreklo – njihov kulturni identitet slio se samo u onaj etnički; i stoga njihova muzika ne može biti ništa drugo niti imati drugačiju svrhu do modernizovanja pretpostavljene zajedničke tradicije, kulture i porekla.

Stavovi romskog koordinatora novosadske kancelarije R-Pointa oslikavaju tenzije stvorene u i oko ovog podžanra, kao i šta jedan Rom misli o pomaganju romskoj zajednici od strane ne-Roma.

"Romski rep je postojao i pre nego što su ga neke NVO prepoznale i podržale; zapravo većina romske hip-hop scene je u senci, a samo jedan mali deo ima priliku da bude viđen od strane onih koji nisu Romi. Pa ipak taj romski hip-hop koji je u senci nije u toj meri samoorganizovan da bi postojali sada neki koncerti i scena u pravom smislu reči. **Romski Hip hop danas je naivan i nije politički angažovan, što ne znači da se u tom pravcu neće razvijati. Rep mora da služi osnaživanju svesti, ali ne nacionalne, ne rasne, nego potkulturne.** Ovo je moj stav iako se ne slažu svi sa mnom. Taj pro-

²⁴http://www.exitfest.org/index.php?option=com_content&task=view&id=1789&Itemid=703

²⁵http://www.exitfest.org/index.php?option=com_content&task=view&id=2402&Itemid=964

²⁶http://www.exitfest.org/index.php?option=com_content&task=view&id=2842&Itemid=307

blem imaš i u repu kod Crnaca. Postoje rasističke grupe bendova i one koji neguju potkulturalni stav i socijalni angažman kao: Niggers With Attitude, KRS, Public Enemy... na toj struji i mi stojimo (misli se na novosadski deo organizacije) i **to je duh u kojem negujemo decu**. Kada je u pitanju R-point mislim da i njih treba da spomeneš u radu. R-point je grupa ljudi iz Engleske koji nas neprestano pritiskaju da stvaramo muziku koja se danas zove tradicionalno moderna ili 'melting pot'. To je muzika koju mogu da slušaju i babe od 70 godina i klinci od 10. Nije to ono sto mi želimo da radimo. R-point je pokušaj da se romski Hip hop komercijalizuje za ljude koji slušaju 'world music', na toj sceni nas i guraju dok izostavljaju integraciju romskog Hip hopa u srpski mainstream Hip hop scenu. Šteta. Još gore, komercijalizuju našu muziku, a ne dozvoljavaju da se klincima to kapitalizuje u smislu da zarade nešto od toga."²⁷

Da li je muzika naivna, a samim tim i manje vredna ako nije politička? Da li svaka muzika mora da nosi društveno naoštrenu poruku da bi bila pogodna manjinama? Šta te, politikom uvijene poruke, treba da znače deci koja bi možda želela da pevaju o tome kako igraju basket, ili kako su se zaljubili... Da li oni u tim godinama uopšte mogu da razumeju i da li im je tako nešto potrebno? Crnačke rep grupe koje koordinator navodi (Niggers With Attitude, KRS, Public Enemy) bile su rasno vrlo osveščene, i paradigma su crnačkog nacionalizma u rep muzici. O kakvoj je potkulturnoj svesti ovde reč? Da li se na nju misli u smislu birmingemske škole, koja je odnos omladine, muzike i stila isključivo tretirala kao klasni oblik otpora (kroz rituale) dominantnoj vladajućoj kulturi i vrednostima (Stanojević 2007). Šta treba ovde da se u deci *odneguje*? Identitet zasnovan na otporu, identitet za otpor?

Od tri tipa gradnje identiteta o kojima Kastels govori, u našem društvu je najvažniji *identitet za otpor* koji dovodi do stvaranja zajednica ili komuna – "on izgrađuje oblike kolektivnog otpora inače nepodnošljivom ugnjetavanju, obično na temelju identiteta koji su bili jasno definisani istorijom, geografijom, ili biologijom, olakšavajući esencijalno određivanje granica otpora. Isključivanjem onih koji isključuju od strane isključenih, dolazi do izgrađivanja odbrambenog identiteta" (Kastels 2002, 15).

R-Point želi da plasira romski hip-hop kao *deo world musica*. World music se obično shvata kao muzika koja ističe raznolikost, fuziju različitih muzičkih pravaca, uz izraženu folklornu osnovu. Kao pop kulturni fenomen upisuje se na mapu muzičke industrije u poslednjoj dekadi XX veka, periodu obeleženom globalizacijom i razvojem informacionih tehnologija, etničkim konfliktima, transnacionalnom migracijom i restrukturiranjem globalne moći. Pod terminom world music obuhvaćeno je sve – od komercijalne indijske filmske muzike, preko bugarskih državnih folklornih horova i terenskih snimaka tajlandskih brdskih plemena do brazilskog art-popa (Byrne 2002, 309). Kako napominje Đorđe To-

²⁷ Stavovi romskog koordinatora preuzeti su iz lične imejl prepiske (imejl poruka poslata autorki 20. 09. 2009), bold je moj radi isticanja važnijih stavova.

mić, ova muzika se doživljava kao nastavak folkom inspirisane potrage za iskustvom autentičnosti, za oazama otpora u pustinji homogenizujuće pop kulture. Sa druge strane, "world music se kao organizovani pokušaj izvođenja manjinskih muzika sveta na internacionalno tržište doživljava kao pogubno mešanje kultura, kao egzotika novog doba i znak završne faze globalne kontaminacije pop estetikom, koja priču o autentičnosti pretvara u sredstvo new age marketinga" (Tomić 2002, 316). World music izlazi na scenu kao muzika potlačenog Trećeg sveta, sveta najmlađih i najmanje prilagođenih u porodici naroda ili u kontekstu obnovljenog interesovanja za folk, sveta predindustrijskih kultura zatvorenih u novonastale nacionalne države. Treći svet krasi prirodnost, blizina zemlji, blizina kulturi u njenom biološkom i organskom aspektu (isto, 321).

Smatram da je zbog nepreciznosti termina world music, o romskom hip-hopu bolje govoriti kao o world beat-u, koji obično ima preciznije određene referente. Ono što ovaj termin označava jeste pretpostavka jedne nove, post-moderne vrste autentičnosti koju karakteriše kreolizacija – mešanje, sinteza i sinkretizam. Mada, i sam izbor reči "beat" takođe podseća da su Drugi oni koji imaju osećaj za ritam. Oni prave muziku iz tela i za telo, muziku za ples, egzotičnu i erotičnu. "World beat jedni kritički otpisuju kao muziku drugih potlačenih naroda, komercijalno prilagođenu zabavi belih ljudi" – što bi bilo i shvatanje mog sagovornika, dok ga drugi slave kao "novi, populistički, iskreni, komercijalno održivi oblik dijaloga ili izjednačenja između muzika i muzičara sa različitih kulturnih prostora" (Feld 2002, 369) – upravo način na koji R-Point predstavlja romski hip-hop.

Moji romski sagovornici ispričali su mi i jednu interesantnu anegdodu. Naime, R-Point klinici trebalo je da snime njihovu rep varijaciju na himnu Evrope za potrebe kampanje "Dosta"²⁸ u organizaciji Saveta Evrope i Evropske komisije. Cilj kampanje "Dosta" je da približi Rome i one koji to nisu "putem uklanjanja barijera prouzrokovanih predrasudama i stereotipima." Ideja je bila da jedan deo pesme snime deca iz beogradskog R-Pointa, a drugi deo deca iz Novog Sada. Novosadski klinici snimili su pesmu koja je bila prilično tužna, što se Britanici iz R-Pointa nije dopalo jer je ona želela da pesma ima brz, veseo i srećan ritam. Na kraju je pesma urađena da zvuči veselo i srećno, a moji sagovornici su prokomentarisali "u skladu sa stereotipom oni od nas očekuju da budemo siromašni i srećni".²⁹ Ovaj stereotip i "moćni mit", kako ga naziva Katarina Paskalino, je prilično rasprostranjen u popularnoj kulturi, na šta ukazuju brojna filmska ostvarenja koja za temu imaju romsko siromaštvo i nemaštinu. Na siromaštvo se gleda kao na garanciju integriteta, čak određene nevinosti: što je grupa siromašnija više je viđena kao jednostavna i naivna, prirodna, u skladu sa 'mitom o dobrom/plemenitom divljaku (Pasqualino 2008, 338).

²⁸ <http://www.dosta.org>

²⁹ pesma se može čuti na <http://www.dosta.org/en/content-34>

U ovoj pesmi su prisutni "istočnjački/orijentalni zvučni motivi", zatim "nezaobilazna" violina i trunka đelem, đelema", horsko pevanje na romskom jeziku u kome se pominje Evropa kao druga romska domovina, a srpski deo teksta ove jezičko/zvukovno mešane pesme naslanja se na ideju proklamovanu od strane pojedinih romskih aktivista i političara gde su Romi shvaćeni kao istinska evropska manjina.

*"svi su jednaki po mogućnostima ravni
zato što su konformisti, zato što su uspavani
ne budimo jednaki budimo ravnopravni
ostanimo različiti u svemu
vekovima tražili smo Evropi da nas prihvati
izrazili smo to u strofi jer ona ume da nas shvati
tamo gde se granice Evrope završavaju
tamo se granice naše otadžbe oslikavaju"*

Romski Hip hop projekt na delu

Grupama u okviru R-Point radionica je snimljeno po dve pesme, koje se mogu preslušati na sajtu (na koncertima obično izvode 3-4 pesme). Tu se mogu pogledati i video spotovi, produkcijski savršeni, koji deluju skupo i kao nešto što bi se bez problema moglo pustiti na MTV-u. Zapravo, izgledaju tehnički savršenije od većine video spotova srpskih hip-hop grupa. Spotovi prate klasičnu Hip hop ikonografiju: slike urbanih predela prošaranih grafitima, svi obučeni po poslednjoj modi, dečaci u grupi su prikazani kao pravi muškarci sa stavom, zavodljivo plešu lepe romkinje – u jednom spotu neki suptilni trbušni ples, u drugom žensku verziju brejkdenca, u sledećem prva scena – jedan od hip hopera repuje i drži palicu za bejzbol a kasnije glamur i sjaj, nazdravlja se iz skupih čaša, devojke sa veštačkim trepavicama i lepezama, i sve izgleda kao u nekom mafijaškom separeu.³⁰ Kakvu poruku šalju ovi spotovi? Kome je upućena? Je li to nekakva umetnička ironija na delu? Provokacija? Da li ima smisla u njihovoj situaciji snimati spotove po obrascu američkog gangsterskog podvodačkog repa? Da im ne poznajem kontekst, gledajući ove spotove, nikada ne bih pomislila da ova deca teško žive, da se većinom upisuju u specijalne škole, da na bazene ne ulaze slobodno i da taksisti ponekad odbijaju da ih povezu.

³⁰ muzički spotovi se mogu pogledati na http://www.youtube.com/watch?v=MD_gf1i4cY8&feature=channel_page ; http://www.youtube.com/watch?v=-TITDIkb_jQ&feature=channel_page; http://www.youtube.com/watch?v=NPv2u3NO1T4&feature=channel_page <http://www.youtube.com/watch?v=JyZPjDpIjls&feature=channel>

Tekstovi pesama ovih grupa tematski su usmereni na njihovu svakodnevnicu, i bave se problemima romske zajednice, drugarstvom, raznim ljubavnim zgodama i nezgodama ili tipičnim reperskim "hvalisanjem".

Sve grupe repuju na nekoliko jezika u okviru jedne pesme, te se pored romskog, srpskog i engleskog, mogu čuti nemački, albanski i švedski. Interesantno je kako novinari broje na koliko jezika pevaju, negde se može pročitati 6, drugde 9, a negde da repuju na čitavih 10 jezika.³¹ Da li je to "imperativ projekta", ili su grupe "prirodno" nastajale da budu izmešane, uz poruku da je mešano, različito, hibridno i kreolizovano poželjno? Govoreći o pomami medija za etničkim stvarima i komodifikovanju etniciteta, Hatnik ističe kako je za multikulturalističke snage trenutak hibridnosti izgleda pogodan zbog zabavnosti, kreativnosti pa čak i radikalnog šika fuzijskih formi. Ono što se najčešće preuzima jesu oni vidovi koji na nov način predstavljaju i ponovo upisuju razliku, jukstapoziranu egzotiku (hibrid kao egzotična mešavina) i drugost kao tržišne kategorije. Razlika figurira kao uslov i stimulans tržišta, nužno dolazi sa iluzijom jednakosti, iluzijom mnoštva razlika (Hutnyk 2002, 345).

Kada sam klince pitala o čemu govore njihove pesme, rekli su mi o svemu – "imamo pesme o Beogradu, ljubavne, o čemu 'oćeš". No, izgleda da im se zadaju "teme". U reportaži o njima u dnevnom listu "Danas" piše: "naš menadžer nam da temu, kaže – pišite kako se osećate kada ulazite u autobus, ili kada se šetate ulicom, pišite kako vas ljudi gledaju. I mi pišemo o tome. A ako baš nešto ne znamo, onda nam on pomaže – priča romski dečko o tome kako stvara ova neobična muzička družina."³²

I da li su uradili domaći zadatak, jesu li prepisivali, i je li neko stariji ipak pomogao?

*"Ranije i srce moje se stidelo
Što je svako da Cigan sam lako video
Zbog plemena svoga mnogo sam patio
I od njega bežao, ali sada sam se vratio
Gurbeti, Bejaši, Rumugrovi, Kaldaraši
Horahane, madjarski Cigani, Arlije, srpski Cigani,
Šijaci, Čurjari, Pokućari, Lovari,
Sinti, Marcešte, Kaldaraši, Mrkulješte
Pravoslavni, Muslimana, Katolika, Protestanta
Korpora, Kali, Travelera, Čergara
Sve su to plemena naša
Nedajte se Roma ova planeta je i vaša"³³*

³¹ <http://oneworldsee.org/js/node/14811>

³² http://www.danas.rs/vesti/drustvo/terazije/svet_vidjen_ocima_romskog_decaka.14.html?news_id=122661

³³ Grupa Cement, pesma Tribe, uzrast 10-14 godina, Novi Sad.

Naziv ove pesme je "Tribe". Veoma lako bi mogla da bude moderna himna Romskog nacionalnog kongresa, jer "romski proces emancipacije treba da se crpi iz zajedničkih korena i perspektiva, bez obzira na državljanstvo, pripadnost grupi ili zemlji porekla" (Mirga i Georgi 2004, 17) Kultura se pretvara u sredstvo kojim se manipuliše i koje služi parcijalnim i pragmatiskim potrebama određenih grupa, odnosno politike i ideologije.

*"Rodjen u Africi
u Južnoj Americi
Rodjen u Srbiji
u Beočinu
u Velikom ritu
Rodjen u šitu
Rodjen crven
Rodjen žut
Rodjen melez
Braon, crn
U oku uvek ostaješ trn
Nemoj da se nadaš
Ja lako ne padam
Što sam nesrećom vodjen
Pa ko Rom sam rodjen
Prljiv nisam
Smrdljiv nisam
Loš djak nisam
Al sa Klise jesam
Prljiv nisam
Smrdljiv nisam
Loš djak nisam
Al Rom jesam"³⁴*

Iz ove pesme, čiji obrazac ne odudara mnogo od uobičajenih "proud to be black" pesama saznajemo da se Romom rađa, da je nacionalni identitet dat rođenjem i da smo za njega neraskidivo vezani celi život. I ako nam ponekad zadaje muke mi smo ponosni zbog njega. Što se može povezati sa istočnim/nezapadnim poimanjem nacije kako ga shvata Antoni Smit, konceptom koji počiva na etničkim, krvnim porodičnim vezama kao elementima nacije.

"Dok je zapadni koncept utvrđivao da pojedinac mora pripadati nekoj naciji, ali može izabrati kojoj, nezapadni ili etnički koncept nije dopuštao takvu slobodu. Bilo da ne napuštate svoju zajednicu ili da emigrirate u drugu, vi neizbežno organski ostajete pripadnik zajednice svog rođenja i zauvek nosite njen žig" (Smit 1998, 26).

³⁴ Grupa Cement, pesma Gras Mulo.

Zaključak

Romska deca reperi su hipotetički kroz prakse Hip hopa dobili mogućnost da izraze *svoj glas*. "Potlačeni" je progovorio, ali iz mesta i na način na koji su mu unapred određeni. Oni su sada na sceni, u sklopu poetizovanih šarenih i veselih etno priredbi. Njihov scenski nastup nije autorski, oni su bezimena skupina označena samo "kao romski", u igri su iste metafore na tržištu, romska muzika se, drugim rečima, jednostavno prodaje. Globalna pomama za žanrom "Gypsy punk" najbolji je primer. Njega ne slušaju Romi. Niti ga Romi izvode. Džipsi pank slaveći nomadizam, razularenost i sveopšte veselje, postao je omiljena zabava u noćnim klubovima Londona i Njujorka. Na zapadnom tržištu svaka malo tvrđa "balkanska" muzika biva imenovana od strane muzičke industrije i publike kao džipsi pank. Romska popularna kultura čiji su oni autori, a ne objekti, još se nije razvila.

Mladim Romima je dato onoliko mesta da se izraze koliko zahteva plan i program organizacije R-Point. Oni u tom izražavanju pre postaju *trbuhozborci* njihovih koordinatora, svojevrsnih menadžera identiteta. Njihove internet stranice i pojedini tekstovi pesama predstavljaju dobar primer – opisi grupa ovih mladih izvođača pisani su od strane njihovih koordinatora (oni o sebi kažu ono što su im drugi rekli da kažu), a tematika njihovih tekstova, posebno kada je reč o romski vođenom ogranku organizacije, usmerena je na naglašavanje njihovog "romstva". U muzici koja nastaje u okviru ove organizacije namesto nota diriguje se etničkim identitetima, te ove radionice postaju svojevrsne *radionice etniciteta*. Na romske repere se "vrši pritisak" da ostanu verni tradiciji ne bili se tako romski rep uobličio kao tradicionalno-moderan i plasirao na unosnom tržištu world music-a i onoga što Čolović naziva "etnomanijom"³⁵.

U radu su prikazane grupe i izvođači koji učestvuju u muzičkim radionicama organizovanim od strane nevladine organizacije R-Point. Cilj ovih radionica, oslanjajući se na prakse sličnih organizacija u svetu – koje nastoje da kroz omladinski umetnički aktivizam osnaže "obojene zajednice", jeste da stvaranjem muzičkih i plesnih grupa koje čine mladi Romi doprinese poboljšanju njihovog položaja u društvu. Time se može zaključiti da je romski hip-hop u Srbiji pre svega *aktivističko-radioničarskog tipa*. Ipak, a kako je radnom hipotezom ovog istraživanja i pretpostavljeno, aktivističke prakse ovog tipa, doduše korisne na planu podizanja samopouzdanja i popravljjanje slike o sebi romske mladeži, pokazalo se ne doprinose mnogo i njihovoj stvarnoj inkluziji u širu zajednicu i zapravo perpetuiraju "romskost" kao ključno, suštinsko naglašeno svojstvo.

³⁵ Ekspanzija naracija o *etnu* prema Čoloviću dobija razmere prave etnomanije, koja se može opisati kao obnavljanje u širokim razmerama onoga što je Adorno nazvao "žargonom autentičnosti". "Etno – kao drugo ime za world music, danas se nalazi i u imenu mnogih drugih stvari, od čajeva i majica, tetovaže i barova do turističkih lokaliteta i filmskih i književnih žanrova" (Čolović 2006, 267-274).

U određenom smislu, zbog toga što je u "prvoj fazi" razvitka, romski rep/hip-hop ne ide mnogo dalje od pukog preuzimanja ranih crnačkih rep obraza, odnosno više je varijacija na početnu temu nego što predstavlja kreativnu lokalnu interpretaciju žanra (što je slučaj sa francuskim, kubanskim ili nemačkim repom). Jedna od osnovnih odrednica romskog repa je naglašeno poistovećivanje sa Crncima, i to na rasnoj osnovi "zbog boje kože". Paralela ove vrste nametnuta je i izvan/od strane drugih ali je i stvorena u ravni simboličke identifikacije unutar same grupe romskih repera. Iskustva diskriminacije i obespravljenosti takođe igraju bitnu ulogu. Sličnosti između afro-američkog i romskog repa primetne su i u odnosu na načine i okolnosti njihovog nastanka. Kao što je Hip hop kultura bila izdanak "Pokreta za građanska i ljudska prava", tako je i romski hip-hop proizvod "Dekade inkluzije Roma" čiji je osnovni princip pružanje podrške učešću i uključivanju romske manjine u sve tokove društva. Organizacija R-Point i Egzit festival su načinili prvi korak, na nama je da "kupimo kartu i slavimo kulturnu različitost" čime ćemo postati globalno osvešćeni, plemenitiji, tolerantniji i bolji ljudi, dok će romski klinici na pozornici svojim tradicionalno-modernim plesom i pesmom trasirati put ka Evropi.

Za razliku od crnačkog repa, romski rep sudeći po pesmama koje sam imala prilike da čujem još uvek svoje "angažovane" tekstove gradi samo u smislu kritike diskriminacionih i represivnih sistema većinskog društva, a ne nudi unutrašnju produktivnu samokritiku lošeg u zajednici. Ne postoje pozitivne poruke poziva na promenu, promena se ogleda samo u pospešivanju rasnog/manjinskog ponosa, niti po uzoru na crnačke repere romski teže da se predstavljaju kao "role" modeli na koje se nadolazeće generacije mogu ugledati.

Zatim, romski rep nije "prirodno" nastao, nije potkultura u smislu u kom hard-kor ili gotik fanovi čine potkulturu. Doduše, ako potkulture shvatimo u odnosu na prefiks "pod" – potkulture kao manji segmenti unutar kulture, romski rep jeste nevidljiva potkultura unutar srpske Hip hop kulture. Romski rep u izvedbi R-Pointa jedva da je išta više nego projekat, pomešanih interesa i ciljeva, u kome mladi Romi uz stvarnu ljudsku želju da im se pomogne, uglavnom služe kao sredstvo fandrejzinga.

Literatura

- Baraki, Kitwana. 2004. The State of Hip Hop Generation: How Hip-hop's Cultural Movement is Evolving into Political Power. *Diogenes* 51(3): 115-120.
- Blanford, Sonia and Duarte, Stephanie. 2004. Inclusion in the Community: a study of community music centres in England and Portugal, focusing on the development of musical and social skills within each centre. *International Journal of Research & Method in Education* 27(1): 7-25.

- Bosanac, Jana. 2004. Transkulturaciona u glazbi. *Narodna umjetnost: hrvatski časopis za etnologiju i folkloristiku* 41(2): 105-122.
- Božidar, Jakšić i Bašić Goran. 2005. *Umetnost preživljavanja: gde i kako žive Romi u Srbiji*. Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju.
- Byrne, David. 2002. Zašto mrzim "world music". *Reč* 65(2): 309-312.
- Caglar, Ayse. 1998. Popular culture, Marginality, and Institutional Incorporation: German-Turkish Rap and Turkish Pop in Berlin. *Cultural Dynamics* 10(3): 243-262.
- Čolović, Ivan. 2006. *Etno – Priče o muzici sveta na internetu*. Beograd: XX vek.
- Davis, Barbara (Ur.) 2005. *Rromanipe(n): O kulturnom identitetu Roma*. Beograd: CARE International u Srbiji i Crnoj Gori.
- Đurović, Bogdan. 2002. Socijalna i etnička distanca prema Romima u Srbiji. *Facta universitatis: Philosophy, Sociology and Psychology* 2(9): 667-681.
- Feld, Steven. 2002. Od šizofonije do šizmogeneze: "world music" i "world beat" kao diskursi i prakse komodifikacije. *Reč* 65(2): 361-390.
- Grillo, Ralph. 2003. Cultural Essentialism and Cultural Anxiety. *Anthropological Theory* 3(2): 157-173.
- Hall, Stuart. 2004. "What is This 'Black' in Black Popular Culture?" In *The Black Studies Reader*, eds. Jacqueline Bobo and Hudley, C., 255-264. New York, NY: Routledge.
- Huq, Rupa. 2004. "The uses of hip-hop culture". In *Resituating culture*, ed. Titley, Gavan, 187-198. Strasbourg, France : Council of Europe Publishing.
- Hutnyk, John. 2002. Adorno na WOMAD-u: Južnoazijski crossover i granice govora hibridnosti. *Reč* 65(2): 333-360.
- Imre, Aniko. 2006. Global Entertainment and the European 'Roma Problem'. *Third Text* 20(6): 659-670.
- Imre, Aniko. 2008. Roma Music and Transnational Homelessness. *Third Text* 22(3): 325-336.
- Imre, Aniko. 2005. "Whiteness in Post-socialist Eastern Europe: The Time of the Gypsies the End of Race". In *Postcolonial Whiteness: a Critical Reader on Race and Empire*, ed. Alfred J. López, 79-102. Albany, NY: State University of New York Press.
- Imre, Aniko. 2006. Global Entertainment and the European Roma Problem. *Third Text* 20(6): 659 – 670.
- Jakšić, Božidar. 2002. Romi između diskriminacije i integracije - društvene promene i položaj Roma. *Filozofija i društvo* 19/20: 333-355.
- Kastels, Manuel. 2002. *Moć identiteta*, Zagreb: Golden marketing.
- Kelner, Douglas. 2004. *Medijska kultura*. Beograd: Clio.
- Kuzmanović, Bora. 1992. "Stereotipije o Romima i etnička distanca". U *Društvene promene i položaj Roma – zbornik radova sa naučnog skupa održanog 10. i 11. decembra 1992*. Godine. ur. Macura Miloš i Aleksandra Mitrović, 149-158. Beograd: SANU.
- Leung, Ambrose and Kier, Cheryl. 2008. Music preferences and civic activism. *Journal of Youth Studies* 11(4): 445-460.
- Malvinni, David. 2004. *The Gypsy Caravan: From Real Roma to Imaginary Gypsies*. New York, NY: Routledge.
- Martiniello, Marco and Lafleur, Jean-Michel. 2008. Ethnic Minorities Cultural and Artistic Practices as Form of Political Expression: A Review of the Literature and a

- Theoretical Discussion on Music. *Journal of Ethnic and Migration Studies* 34(8): 1191-1215.
- McDonnell, Judith. 1992. Rap Music: It's Role as an Agent of Change. *Popular Music and Society* 16(3): 89-107.
- Milenković, Miloš. 2008. Problemi konstitucionalizacije multikulturalizma – pogled iz antropologije. Deo prvi – o "očuvanju" identiteta. *Etnoantropološki problemi* 3(2): 45-57.
- Mirga, Andžej i Georgi Nikolae. 2004. "Romi u dvadeset prvom veku". U *Romi – od zaboravljene do manjine u usponu*, ur. Dragoljub Đorđević, 11-40. Niš: Odbor za građansku inicijativu.
- Mitchell, Tony. 2001. Introduction: Another Root – Hip-Hop outside the USA. In *Global Noise: Rap and Hip Hop Outside the USA*. ed. Tony Mitchell, 1-38. Middletown: Wesleyan University Press.
- Mitrović, Aleksandra. 2000. "Društveni status Roma". U *Cigani/Romi u prošlosti i danas – zbornik radova sa naučnog skupa održanog 16. i 17. decembra 1996. godine*. ur. Miloš Macura, 71-78. Beograd, SANU.
- Ober, Loran. 2007. *Muzika drugih*. Beograd: XX vek.
- Osumare, Halifu. 2002. Beat Streets in the Global Hood: Connective Marginalities of the Hip hop Globe. *Journal of American and Comparative Studies* 24(1/2): 171-181.
- Pasqualino, Caterina. 2008. The Gypsies, Poor but Happy: A Cinematic Myth. *Third Text* 22(3): 337-345.
- Rimmer, Mark. 2009. Instrumental playing? Cultural policy and young people's community music participation. *International Journal of Cultural Policy* 15(1): 71-90.
- Semprini, Andrea. 2004. *Multikulturalizam*. Beograd: Clio.
- Smit, Antoni. 1998. *Nacionalni identitet*. Beograd: XX vek.
- Stanojević, Dragan. 2007. Od potkulture do scene i plemena: postbirmingemski pri-stupi u analizama odnosa omladine, muzike i stila. *Sociologija* 49(3): 263-282.
- Stapleton, Katina R. 1998. From the margins to mainstream: the political power of hip-hop. *Media Culture Society* 20: 219-234.
- Tomić, Đorđe. 2002. Formiranje transžanrovskog kanona. *Reč* 65(2): 313-332.

Ana Banić-Grubišić

Roma Hip Hop as a Multiculturalist Soundtrack
R-Point: The Pedagogy of a Policy

This paper examines the phenomenon of Roma hip hop in Serbia, its origins and popularization through music workshops for Roma children organized by the non-governmental organization R-Point. The paper analyzes a supposedly liberatory cultural practice, and argues that its designing "from above", through non-governmental agencies' projects whose declarative aim is to help the Roma, actually petrifies their identity, reducing their entire cultural output to certain elements attractive to the dominant culture and traditionally recognized as "Roma".

Key words: Roma hip-hop, Serbia, glocalization, R-Point, multiculturalism, identity politics, identity petrification, instrumentatization of identity

Ana Banić-Grubišić

Hip hop rom en tant qu' un soundtrack multiculturel
R-point: Pédagogie d'une politique

L'objet de ce travail est le phénomène du Hip hop rom en Serbie, sa naissance et sa popularisation au moyen des ateliers de musique fondés pour les enfants rom par R-Point, une organisation non-gouvernementale. J'analyse ici une pratique culturelle prétendument libératrice, et je démontre que sa création "d'en haut", à travers les projets des organisations non-gouvernementales avec l'objectif proclamé d'aider la population évoquée, pétrifie en réalité leur identité, réduisant leur production culturelle tout entière à quelques éléments particuliers, attractifs pour la culture dominante et traditionnellement reconnus comme "rom".

Mots-clés: Hip hop rom, Serbie, globalisation, R-Point, multiculturalisme, politique de l'identité, pétrification de l'identité, instrumentalisation de l'identité

Marija Ristivojević

bombona@gmail.com

Uloga muzike u konstrukciji etničkog identiteta

Apstrakt:

Uloga muzike u konstrukciji identiteta je tema kojoj se sve više poklanja pažnja u antropološkim, etnomuzikološkim, muzikološkim, sociološkim naučnim krugovima. Rad se bavi razmatranjem odnosa muzike i etničkog identiteta kroz osvrt na popularne koncepte *world music* i etno muzike, kako u svetu tako i na domaćem terenu. Osnovna teza od koje se u radu polazi jeste da je muzika, osim što je proizvod jedne kulture, takođe i aktivni činilac koji tu kulturu konstruiše, a kroz nju i određene etničke identitete. Budući da je muzika, kao koncept, neodvojiva od čoveka, tako i ova problematika zahteva širu perspektivu, odnosno sagledavanje muzike u međuodnosu sa konceptima kulture i identiteta. Cilj rada je da se istakne ona „aktivna“ strana muzike, odnosno da se, kroz analizu pomenutog međuodnosa, pokaže kako muzika može biti moćna kada je reč o kreiranju određenih predstava. Na taj način shvaćena, muzika predstavlja relevantan antropološki problem.

Ključne reči:

muzika, kultura, etnički identitet, *world music*, etno muzika, antropologija

Muzika je fenomen koji na razne načine prožima svakodnevni život čoveka, bilo da je shvaćena kao vid zabave, razonode, uživanja, profesije ili kao izraz određenog identiteta. Poznato je da se pojedine društvene grupe formiraju na osnovu vrste muzike koju njeni članovi slušaju ili praktikuju (npr. supkulture poput „pankera“, „rokera“, „repera“ itd.). Govoreći o muzici unutar supkulturnih grupa, i njenog odnosa sa identitetima tih grupa, Vilijams (Williams) smatra da se muzika mora posmatrati i kao proizvod određene supkulture, ali i kao uzrok njenog nastanka i formiranja (Williams 2006: 174). Naime, kroz slušanje i stvaranje muzike, pojedincima se pruža mogućnost da se pozicioniraju u okviru određene grupe (Isto). Alan Merijem (Alan Merriam), etnomuzikolog, muziku određuje, između ostalog, i kao jedinstveni ljudski fenomen koji postoji samo u pojmovima društvene interakcije, odnosno fenomen koji su ljudi stvorili i koji je, samim tim, neodvojivi elemenat kulture, te ljudskog ponašanja i delovanja (Merriam 1964: 27). Upravo je određenje muzike poput ovog utrlo put budućem bavljenju antropologije muzikom.

Osnovni problem koji se u radu razmatra jeste sprega između muzike, kulture i etničkog identiteta. Muzika je shvaćena kao proizvod određene kulture

i društva, ali se ide i korak dalje. Taj korak podrazumeva osvrt na „drugу stranu medalje“, odnosno na muziku kao aktivnog činioca u konstruisanju kulture, društva i etničkog identiteta. To naročito dolazi do izražaja kada se radi o muzici koja je percipirana kao „tradicionalna“. Naglasak je na pitanju *šta* te muzike zapravo predstavljaju, odnosno na koji način određenu kulturu prezentuju Drugome.

Ovoj problematici se prilazi kroz osvrt na koncepte *world music* i etno muzike. U svetu je poslednjih decenija aktuelna pojava novog muzičkog žanra, koji je nazvan muzika sveta. Takođe se javlja i sve veći broj muzičkih grupa sa odrednicom *etno*. Osim sve veće prisutnosti na svetskoj i domaćoj muzičkoj sceni, ovi muzički oblici predstavljaju dobar primer jer su usko povezani sa konceptima „tradicije“ i etničkog identiteta.

U radu se ne nude neki konačni odgovori, već se postavljaju pitanja i teži isticanju važne uloge muzike u kreiranju etničkih identiteta i kulture, odnosno određenih predstava koje se konstruišu, usvajaju i potom koriste. Osim pomenutog nastojanja, cilj rada je i pojačavanje postojećeg uverenja da je muzika plodna tema antropoloških proučavanja.

Odnos muzike i kulture moguće je sagledavati u vezi sa bilo kojim identitetom, odnosno sa identitetom kao opštom kategorijom. Međutim, u radu se akcentuje etnički identitet, pre svega zbog muzika koje su uzete za primere. Naime, i *world* i etno muzika u svom određenju (pa i nazivu) sadrže elemente koji upućuju najpre na etnički identitet. Tako sam naziv „etno“ muzika eksplicitno ukazuje na vezu između određene etničke grupe i „njene“ muzike. Isto tako ove muzike se uglavnom kategorizuju prema kulturama, odnosno zajednicama iz kojih potiču. Daljim uopštavanjem (s obzirom na to da su ove muzike namenjene i globalnom kulturnom tržištu, te da stoga predeo iz koga dolaze mora biti poznatiji) dolazi se do muzike Azije, Afrike, Balkana i tome slično. Upotreba množine reči muzika mogla bi se opravdati pretpostavkom da je muzičko mnoštvo proporcionalno kulturnim i identitetskim raznolikostima. Takođe, izraz 'muzike' se svakako odnosi i na mnoštvo i raznovrsnost u umetničkom i estetskom smislu, ipak, shodno temi, u radu ovaj izraz nije korišćen u ovako širokom smislu.

Teorijska pozicija sa koje se ovaj problem sagledava jeste teza francuskog etnomuzikologa Lorana Obera (Lauren Aubert), koji smatra da se muzika ne može odrediti kao „bezopasna“ (i tako je ne bi trebalo ni percipirati) iz razloga što ona u velikoj meri utiče na oblikovanje naših života, odnosno kultura i identiteta. U tom smislu je značajno i teorijsko polazište pomenutog Alana Merijema, po kojem je muzika neodvojivi deo kulture i društva i, u skladu sa tim trebalo bi je posmatrati i proučavati.

Музика и антропологија

Традиционално shvatanje антропологије као научне дисциплине која се бави проучавањем културе, обичаја и начина живота „других“, „удалjenih“, „manjih“ заједница, усмерило је антропологе на истраживања која су се одвијала изван сопствених, урбанизованих и технолошки развијених, друштava. Самим тим теме које су се наметале као производ урбаног начина живота и уопште теме које су биле везане за Запад у прво време нису улазиле у зону антрополошког интересовања. Музиком су се први антрополози бавили једино у смислу да су је beležili као део „културног пакета“ неке удаљене заједнице, што обично није подразумевао нарочит критички осврт. У деветнаестом веку, са развојем романтичарске тежње за чувањем „народног блага“, постало је важно сакупљати песме „из народа“ како би се, као део културе у изумирању, „спасиле од заборava“.

Музика је дуго била shvaćena као феномен који је предмет проучавања искључиво музикологије (Nettl 1991: xii). Као први вид симбиозе музикологије и антропологије појавила се етномузикологија од средине двадесетог века. Према Merijamu, етномузикологија се најпре бавила проучавањем незападног света (Merriam исто: 4). Такво viđenje етномузикологије је било у потпуности у складу са dotadašnjom улогом антропологије у проучавању културе и друштва о коме је било речи. С тим у вези је и *zapadno* shvatanje уметности (класичне, високе/high art), која је јасно одвојена од „народног стваралаштва“. Такође, назив науке који у себи садржи одредницу „етно“, аутоматски указује на везу између одређене музике и етничког идентитета. У том смислу се етномузикологија може одредити као наука која се бави проучавањем традиционалне народне музичке културе. Будући да је реч о кључним концептима којима се антропологија бави (традиција, народ, култура), није тешко уочити везу између ових наука. Етномузикологија је имала важну улогу у „lansiranju“ музике као концепта који је неодојив од друштва и културе из које произлази (исто: 7). У том смислу, Merijem сматра да се етномузикологија бави проучавањем *музике у култури* (исто: 6). Оно што је битно јесте да овај аутор проблематизује и сам концепт музике, сматрајући да свако друштво и свака култура одређују шта је за њих музика, односно шта ће под тиме подразумевати (исто: 27). Дакле, музика није универзални концепт у смислу да све културе њиме означавају исту ствар, већ пре културни и друштвени конструкт који у различитим контекстима добија различита значења. Дџон Блекинг (John Blecking), ирски етномузиколог, се у својој студији „Појам музичности“ бавио проучавањем феномена музичирања у различитим културama (као на пример, музичирањем Venda из Јужне Африке). Блекингovo shvatanje музике је повезано са одређеном друштвеном заједницом па тако музiku дефинише као људски организован звук, односно као производ формалног или неформалног људског понашања (Blecking 1992: 18). На примеру музике Venda, Blecking показује како се shvatanje концепта музике разликује од културе до културе (сличност са Merijemovim shvatanjem) и како су, самим тим, у великој мери разумевање, као и процеси стварања одређене музике културно одређени. Како би било могуће sagledati postojeću музичку разноликост, neo-

phodno je imati na umu da muzika ne predstavlja uvek sistem organizovanja zvukova u okviru koga vlada određeni skup pravila i dopustivih zvučnih obrazaca, koji su Evropljani izmislili i praktikuju (isto: 8). I unutar kulture Venda nisu sve muzike shvaćene isto, odnosno postoje muzike koje su utilitarne tj. vezane su za određena društvena događanja, kao i one koje Bleking naziva artističnim, kada je muzika ključni činilac doživljaja (v. isto: 58–60).

Sa postkolonijalnom i postmodernističkom kritikom, počevši od šezdesetih godina dvadesetog veka, dolazi i do promene u shvatanju samog koncepta kulture (Rapport, Overing 2000: 95). Do tada se pod kulturom podrazumevala jedna stabilna, nepromenljiva celina koja obuhvata znanja, verovanja, običaje, vrednosti određene zajednice (isto: 94). Taj koncept kulture, kao zatvorenog sistema, omogućavao je da se kulture međusobno porede i na taj način vrednuju (npr. evolucionistička teorija). Međutim, pokazavši se kao anahroni model, ovaj koncept je doživeo brojne kritike još na početku 20. veka (v. isto: 94–95). Preispitivanja u društvenim i humanističkim naukama su iznedrila novi koncept kulture, po kome je kultura zapravo fluidna kategorija, koja se mora posmatrati u širem društvenom i kulturnom kontekstu. Kao stalno promenljiva kategorija, kultura je sve više shvatana kao vrsta procesa. Tako dugo „odsutni“ antropolozi počinju da se „vraćaju svojim kućama“ (Nettl, isto: xi) i da proučavaju fenomene koji proizlaze iz urbanog i tehnološki razvijenog društva. Samim tim se širi raspon tema za proučavanje, pa na taj način i muzika počinje da bude kritički preispitivana.

Prema nekim autorima, pojam kulture je ključan za razumevanje etniciteta (Nedeljković 2007: 25).

„Dok su starije definicije etnosa naglašavale statične kulturne kategorije kao objektivne parametre pripadnosti, definicije etnosa koje sadrže pojam etničkog identiteta kao značajne komponente premeštaju akcenat s kulturnog sadržaja na etničke manifestacije, odnosno na manifestovanje etničkog putem međusobnih kontakata i komunikacije“ (isto: 27).

Odnos s drugim grupama je ključan jer se identiteti uvek određuju u odnosu na Drugog.

„Nema grupe koja je sama po sebi etnička; ona to postaje kroz odnos s drugim zajednicama, kroz identifikaciju samih pripadnika i manifestovanje njihovog identiteta u društvenoj praksi“ (isto: 28).

Jedna od tih praksi je i stvaranje muzike.

Etnički identiteti

Da bi se razjasnila veza između muzike i identiteta, neophodno je najpre razjasniti šta se u radu pod identitetom podrazumeva.

Pozicioniranje čoveka, društva, kulture u svetu je neodvojivo od identiteta jer su upravo identiteti ti pomoću kojih se neko određuje i određuje Drugog u odnosu na sebe.

„Osnova za uspostavljanje društvenog identiteta je sposobnost razlikovanja na relaciji ja – drugi i mi – oni, koja se pravi u svim jezicima i kulturama, a ove relacije izazivaju stalnu tenziju u društvenim odnosima“ (Prelić 2008: 25).

S obzirom na to da je koncept identiteta neodvojiv od čoveka i društva, što implicira da je to tema stara maltene koliko i sam čovek, zanimljivo je to da se društveni identitet, tek od šezdesetih godina dvadesetog veka, javlja kao specifično označen predmet istraživanja društvenih nauka (isto: 26). Različite teorije su različito tretirale pitanje identiteta. Najpoznatije teorije (kao i dve krajnosti) su esencijalistička (prvobitna) i konstruktivistička teorija (potonja). Prvobitno shvatanje identiteta je ovaj koncept videlo kao nešto nepromenljivo, dato kao takvo, zatvoreno (slično konceptu kulture). Međutim, moderno doba je sa sobom donelo ambivalentnost, heterogenost, multiplicitet i otvorenost perspektiva (Golubović 1999: 2). Identiteti su postali nešto promenljivo, istorijsko, kontekstualno, dinamično (Prelić isto: 26). Prema drugoj teoriji (koja je u radu zastupljena) subjektivitet postaje stvar konstrukcije, a ne automatski proizvod (Golubović, isto: 4).

Shvaćen kao kontekstualan i konstruisan, identitet se mora analizirati u skladu sa širim društvenim i kulturnim kontekstom iz koga i proizlazi. Imajući to u vidu, pitanje muzike i etničkog identiteta je neophodno razmatrati u vezi sa aktuelnim, globalnim društvom.

Ljudi se kroz društvene i kulturne grupe dele po više osnova: etničkoj, klasnoj, rodnoj, političkoj itd.

„Podela na različite etničke grupe zasniva se na uočavanju i izdvajanju razlika između grupa koje predstavljaju, uslovno govoreći, primarne okvire identifikacije, zatim na potrebi za klasifikacijom tih grupa, kao i na uverenju da je te razlike moguće standardizovati, podvesti pod jedan princip“ (Nedeljković, isto: 11).

Sam koncept etničkih grupa se različito koristi u smislu da može da označava etničku zajednicu bilo koje vrste, ili zajednicu koja se još nije razvila do stepena nacije ili naroda (isto: 16). U radu se koristi prvo određenje etničke grupe. Ovaj koncept je, takođe, varirao u smislu određenja (esencijalistički/konstruktivistički model). Prema teorijama koje su se pojavile osamdesetih godina dvadesetog veka, etničke grupe i etnički identiteti nužno se dovode u vezu sa hijerarhijskim odnosima moći, te političkim i ekonomskim (Blagojević 2005: 69). Dakle, etničke grupe i etnički identiteti nisu više neke „date“ kategorije, već postaje jasno da su konstruisani koncepti koji su u velikoj meri instrumentalizovani. Isto tako bi se moglo reći da etnički identitet

„ima i reprezentativni karakter, koji odgovara kako konfiguraciji kulturne scene, tako i ideološkim zahtevima društveno-političkih situacija i određenim vremenskim epohama“ (Lukić-Krstanović 2007: 94).

„World“ i(li) etno muzika

Da bi bilo moguće problematizovati odnos muzike, identiteta i kulture, trebalo bi najpre definisati same pojmove „world“ i „etno“ muzike. Međutim, definisanje tako širokog muzičkog polja nije nimalo lak zadatak. Veliki je broj definicija koje muziku sveta određuju kroz nabranje muzika koje u nju spadaju (odnosno, ne spadaju), mada često bez nekog jasnog kriterijuma, te stoga ne bi imalo smisla nabrajati ih. No, neko opštije određenje, zajedničko većini definicija, pod *world music*-om podrazumeva muziku koja je tradicionalna, narodna, izvorna, koju stvaraju i izvode starosedeooci, koja obuhvata svaku kulturu i društvo na planeti (Nidel 2005: 2). Upravo su pojmovi poput *tradicionalnog, izvornog, narodnog* ključni za analizu ove muzike i pomenute problematike. Nešto drugačiju definiciju ovog muzičkog fenomena daje Loran Ober, koji smatra da se muzika sveta može opisati kao popularna muzika u kojoj su isprepletana razna iskustva mnogih kultura (Ober 2007: 105). Ova definicija akcentat stavlja na kulturnu i muzičku hibridnost. Ipak, ovaj autor ističe kako je to samo uže značenje ovog termina, a da on, u svom širem smislu, može da označava i tradicionalne muzičke vrste nezapadnih civilizacija (isto). Ovakvo određenje u sebi sadrži dva pola, u smislu da se u svom širem značenju gotovo poklapa sa prethodno navedenom, s tim što se uvodi termin *nezapadne civilizacije*, dok se sa užim određenjem uvodi i jedno novo shvatanje po kome je to muzika koja je *popularna* i koja je nastala kao *mešavina* različitih tradicija. Sumirajući napred navedene odrednice, moguće je izdvojiti bitne koncepte: tradicija, izvornost, nezapadne civilizacije, popularnost, hibridnost. Određivanje muzike sveta kao *muzike nezapadnih civilizacija* može biti problematično upravo zbog njene *hibridnosti*, odnosno mešanja najrazličitijih muzika koje često podrazumeva upravo ukrštanje muzika poteklih iz „zapadnih“ i „nezapadnih“ kultura.¹ Dakle i sama muzika sveta počiva na „tradicionalnim muzičkim osnovama“ (Golemović 2006: 236). Međutim, i pojmovi *tradicija* i *izvornost* su prilično problematični, u smislu da nisu jasno određivi i da stoga lako mogu da postanu ideološko oruđe. Pod tradicijom se obično podrazumeva

„specifičan način prenošenja kulture [...] – usmena predaja (predanje) – kojom se u nekoj zajednici elementi kulture neposredno prenose sa generacije na generaciju [...]“ (Naumović 1996: 112).

Isto tako tradicija može da označava i

¹ Trebalo bi napomenuti da je podela na zapadne/nezapadne kulture koja je korišćena u radu, uslovljena postojećim određenjima *world music* fenomena koja se u radu analiziraju, a u kojima je ovakva kategorizacija zastupljena (npr. Ober, Birn, Kvifte), te ne odražava stav autora.

„tip kulture – skup verovanja, vrednosti, simbola, pravila ponašanja i tehnika proizvodnje, koji se prenosi usmenom predajom i čije se postojanje održava i opravdava pozivanjem na prošlost – karakterističan za društva koja ne poznaju drugi način prenosa znanja“ (isto).

Dakle, ključni elementi u definicijama tradicije bi bili kontinuitet, prošlost, zajedništvo.

Ober kritikuje shvatanje tradicije kao nečeg nepromenljivog i smatra da je tu reč o zabludi (Ober isto: 49). Sam stav da je

„tradicionalni izraz po definiciji nešto okamenjeno, zaleđeno, nesposobno da se razvija, pa i retrogradno i reakcionarno [...] opovrgavaju same činjenice a on predstavlja dokaz našeg kulturnog etnocentrizma i nazadnih shvatanja“ (isto).

Nakon malog osvrta na koncept tradicije, moguće je uvideti zbog čega je problematična sama definicija tradicionalne muzike.

Koncept *world music* je vrlo koristan primer za prikazivanje puta od muzike kao proizvoda određenog kulturnog i društvenog momenta, do muzike kao elementa konstrukcije kulture i (etničkog) identiteta. U prilog tome da je koncept *world music* „čist proizvod“ govore podaci kada je i zašto nastao ovaj termin. „Rođenje“ muzike sveta se vezuje za 1987. godinu. Tada je u jednom londonskom pabu održan skup povodom zajedničke marketinške kampanje, koja je za cilj imala osmišljavanje nove kategorije, pod koju bi se mogle podvesti sve one muzike koje, do tad, nije bilo moguće na neki smislen način razvrstati i prezentovati javnosti. Kao najmanje loše rešenje je izabran termin „world music“, jer po mišljenju tvoraca najviše toga obuhvata i najmanje toga isključuje. Promovisanje ove nove, muzičko-industrijske kategorije je podrazumevalo i

„štampanje i distribuciju kartonskih razdelnika za police s pločama sa natpisom 'world music', flajere sa korisnim informacijama, starter-pack od pedesetak ploča pogodnih za preobraćenje neposvećenih, promo kasetu koja će se distribuirati uz NME², seriju reklama u magazinu *The Music Week*, publikovanje specijalizovane top-liste i angažovanje zajedničkog predstavnika za javnost koji će sve to koordinirati“ (Tomić 2002: 331).

Određeni društveni i kulturni momenat, sve veća globalizacija, učestalije povezivanje ljudi, širenje muzike putem novih tehnologija (što je opet povezano sa sve većim i bržim tehnološkim razvojem) proizveli su pogodno tlo za razvoj ovog muzičkog oblika. Da bi neki koncept bio šire prihvaćen, neophodno je da se medijski promoviše, kako bi se što veći deo populacije upoznao sa njim i počeo da ga upotrebljava (što je vidljivo iz navedenog primera). Da je ova muzika u poslednje dve decenije postala planetarni fenomen, ukazuju podaci o broju

² NME je skraćenica od *New Musical Express*, popularnog britanskog muzičkog časopisa.

prodatih ploča i kompakt diskova sa *world* sadržajem, koji „govore“ da je to jedna od prodavanijih muzika poslednjih godina (v. Ober, isto: 126).

Uporedo sa terminom *world music*, prisutan je i termin etno muzika. Međutim, kao i u prethodnom slučaju, ni određenje ovog koncepta nije ništa jednostavnije. Čak i u okviru jedne kulture (uzmimo za primer domaću muzičku scenu) postoje neslaganja po tom pitanju. Na osnovu istraživanja koje je sprovedeno 2008. godine u Beogradu³, kao i naknadnih razgovora na temu domaće etno muzike i, pre svega, njenog određenja, moguće je stvoriti neku predstavu o toj razlici u shvatanjima. Naime, jedan deo ispitanika pod etno muzikom podrazumeva grupe i izvođače poput Bilje Krstić, Balkanike, Gorana Bregovića, dok drugi ispitanici ovim terminom označavaju „izvornu“ muziku, pre svega vokalnu, koja se sve ređe nalazi na terenu. Svi ispitanici se slažu u stavu da je etno zapravo sinonim za nešto tradicionalno, s tom razlikom što se neki ne slažu da je i „modernizovana verzija“ etno muzike, koja je sve rasprostranjenija, i dalje tradicionalna muzika. U stranoj literaturi je korišćenje izraza etno, kada je muzika u pitanju, ređe, ali se kao sinonimi koriste izrazi poput etničke (ethnic), tradicionalne (traditional) ili narodne (folk) muzike. Ober pod tradicionalnom muzikom podrazumeva muziku u „javnom domenu“, odnosno muziku čiji su autori „anonimni ili neprijavljeni“ (Ober isto: 39). Imajući to u vidu, može se postaviti pitanje šta je tradicionalna muzika i ko određuje njenu „tradicionalnost“? Koji je glavni uslov za percipiranje neke muzike kao tradicionalne? Ova pitanja su važna, jer se kroz tradicionalnu muziku Drugome predstavlja i sopstvena kultura.

Moguća razlika između koncepta *etno* i *world*, na osnovu pomenutih shvatanja, bi mogla biti u tome što je muzika sveta muzički žanr koji je popularan i sinkretički, dok bi se etno muzika mogla odrediti kao nešto što je vezano pre za „jednu“ tradiciju nego za više, a i kao nešto što je „autentično“. Imajući u vidu problematičnost koncepta tradicije, i samo pitanje autentičnosti postaje sklono kritičkom preispitivanju. Dosta radova na temu muzike sveta je upravo rađeno po principu podele muzike prema oblasti iz koje muzika potiče kao na primer muzika Latinske Amerike, muzika Afrike, muzika Balkana itd. Podela poput ove, implicira da postoji muzika „karakteristična“ za tu kulturu, odnosno vezana za određenu tradiciju. Upravo se tu vidi veza na relaciji muzika – kultura – identitet. Jer muzika koja je označena kao tradicionalna, zapravo „predstavlja“ određenu etničku zajednicu, predstavlja njen identitet, njenu kulturu.

U devetnaestom veku, u doba romantizma, bila je aktuelna potraga „za korenima“, a između ostalog i tradicionalnom muzikom kako bi se ona sačuvala od zaborava (Davis 2005: 5). Izgleda da se ovaj trend, u sveopštoj globalizaciji, poslednjih decenija vraća, pa tako fenomen *world music* za Telefa Kvittea

³ Istraživanje je sprovedeno za potrebe master rada na temu *Čija je ovo muzika? Razmatranje (etno) muzike sveta kao jednog vida globalizacijskih procesa* u junu 2008. godine.

(Tellef Kvifte), norveškog profesora narodne (folk) muzike, predstavlja globalni romantizam (Kvifte 2001). Ovaj autor pravi paralelu između etno muzike i popularne muzike na primeru norveške muzičke scene. Osnovno pitanje koje postavlja jeste ko je zapravo narod (folk)? Kada je reč o etno muzici, Kvifte smatra da je narod konstrukt nacionalnog romantičarskog perioda, dok je koncept naroda u urbanoj muzici zapravo konstrukt urbanog i modernog društva. U tom smislu, *world music* vidi kao muziku ljudi „četvrtog sveta“, jer da bi nešto (ili neko) bio *etno* mora da bude eksploatisan i potlačen (isto). Prema ovom autoru, muzika sveta postaje nešto što je vezano za „četvrti svet“, odnosno manje (tehnološki, ekonomski, privredno, pre svega) razvijene zajednice. U takvom viđenju, narodi četvrtog sveta danas postaju ono što je koncept „naroda“ bio u romantičarskom periodu (narod u smislu seljaštva). Ova Kvifteova kritika muzike sveta, a kroz nju i ideologije globalnog romantizma, se odnosi pre svega na doživljavanje određenih zajednica kao utočišta, u kojima je očuvano *jedinstvo identiteta* uprkos sveopštoj turbulenciji izazvanoj globalizacijom. Međutim, zašto autor muziku koja potiče iz tzv. „četvrtog sveta“ smatra potlačenom, nije baš najjasnije. Eksploatisanje ovih naroda i njihove „etničnosti“ kroz muziku, od strane nacionalnih kompanija, autor vidi u njihovoj potrazi za „egzotičnim“ i „autentičnim“ čiji glavni potvrdni argument postaje njihovo geografsko poreklo. Iz ovakvog stava se stiče utisak da određene društvene zajednice nemaju dovoljnu kontrolu nad svojom muzikom koju proizvode. Nije eksplicitno navedeno da li se pod „kontrolom“ podrazumeva finansijski momenat ili je reč o „odabiru“ muzika, instrumenata, muzičara te njihovom plasiranju na svetsko tržište, ili, pak nešto treće. Kada je reč o izboru, zgodan primer pruža Ober opisujući svoj susret sa muzičarima iz Malija, u studiju u Parizu, prilikom snimanja kompakt diska „Klasična bambara muzika Malija“ (v. Ober, isto: 35-36). Budući da je reč o „tradicionalnoj“ muzici Malija, etnomuzikolozi, među kojima je i Ober, su shodno tome očekivali i „tradicionalne“ instrumente na snimanju. Međutim, muzičari su među instrumentima imali i električnu gitaru, koju su, u dogovoru sa etnomuzikolozima, morali da ostave po strani, kako se njenom upotrebom ne bi narušila boja zvuka koju daju tradicionalni instrumenti poput kore, balafona i bambara frule. Ovaj primer pokazuje jedan od načina konstruisanja određene muzičke tradicije. Imajući na umu šta je trebalo taj dan snimiti, muzičari su poneli odgovarajuće instrumente sa sobom. Međutim, sa druge strane, etnomuzikolozi, u svom shvatanju kako bi klasična muzika Bambara trebalo da izgleda, nisu predvideli upotrebu električne gitare. Nakon postignutog dogovora, snimljena je muzika koja je „očišćena“ od modernosti oličene u električnoj gitari. Sâmo shvatanje određene muzike, kao i izbor instrumenata predstavlja svojevrstu konstrukciju. To naročito postaje važno kada je reč o „tradicionalnim“ muzikama. Kvifteov kritički stav se podudara sa gledištima brojnih kritičara koncepta muzike sveta, koji smatraju da se tim terminom označavaju samo ne-zapadne muzike što samo produbljuje već postojeći jaz na relaciji Zapad/ne-Zapad (v. Byrne 2002: 309 – 312) što takođe može biti

problemizovano ako se ima u vidu plastičnost i pojednostavljenost podele Zapad/ne-Zapad, koja u sebi krije shvatanje kulture kao homogene kategorije.

Globalni romantizam, tojest *world music*, i sve moćnije globalno tržište, je ponovo pokrenulo pitanje koja je čija muzika, iako ovaj muzički koncept predstavlja zapravo jedan kulturni hibrid. Upravo se tu javlja paradoks. Da li je u toj hibridnosti uopšte moguće odrediti „šta je čije“? Međutim, to povlači za sobom jedno drugo pitanje, a to je pitanje percepcije „tuđih“ kultura kroz njihovu „tradicionalnu“ muziku. Kao što je napred pomenuto, čak je i u okviru jedne kulture teško utvrditi šta je tradicionalna muzika te zajednice. Međutim, nedoumice tog tipa ne usporavaju rast broja grupa i izvođača sa odrednicom *etno*. Tako se i na srpskoj muzičkoj sceni taj trend može uočiti. Da je ovaj muzički žanr uzeo maha ukazuje i udruženje pod nazivom *World music asocijacija Srbije*.⁴ Na njihovoj internet stranici je moguće videti spisak grupa i izvođača koji su *world*, kao i preuzeti formular za registraciju srpskih *world music* sastava i umetnika. Isto tako postoji i časopis „Etnoumlje“, koji sadrži prevode stranih radova na temu muzike sveta, ali i članaka domaćih autora. Takođe se mogu saznati informacije o aktuelnim projektima i festivalima. U toku je i stvaranje arhiva, odnosno fonoteke srpske muzike sveta. Postojanje ovakvog udruženja, ukazuje na to da se ovaj fenomen sve više razvija i kod nas. Međutim, zanimljivo je to da ta „srpska“ muzika nije definisana kao tradicionalna srpska muzika, već kao *srpska world music*. Ukoliko *world music* odredimo kao nešto hibridno i sinkretičko, već u samom nazivu se susrećemo sa kontradikcijom. Naime, odrednica „srpska“ ukazuje na muziku koja je u određenom odnosu sa srpskim etničkim i kulturnim identitetom, dok je muzika sveta nešto što je nastalo kao rezultat mešanja različitih tradicija. Možda je moguće iz ovog, na prvi pogled, protivurečnog shvatanja zaključiti da je, u ovom diskursu, *world music* zapravo drugi naziv za *etno*.

Od mnoštva izvođača i sastava koji se na domaćoj sceni označavaju kao *etno*, *world*, tradicionalna muzika – samo deo će se „probiti“ na strano tržište i nastupati po festivalima, praviti samostalne koncerte, odnosno postati poznati i van granica svoje zemlje. Ono što je bitno uočiti jeste da tako „upakovana“ (kao *etno* iz Srbije, ili *world* iz Srbije) ta muzika postaje naš „ambasador“, odnosno počinje da nas predstavlja u svetu. Daljim uopštavanjem, postaje sve jasnije da mi na osnovu slušanja neke muzike sa odrednicom *etno*, stvaramo određene predstave o kulturi iz koje ta muzika dolazi (svesno ili ne). Budući da su te muzike *etno*, onda to biva intenzivnije povezano sa etničkim identitetom. Etno muzike u tom smislu predstavljaju otelotvorenje kolektiviteta, zajedništva, pripadnosti istoj etničkoj grupi. Samim tim i festivali postaju mediji proizvodnje novih društvenih prostora (Leon 1999: 176). Upravo je tada vidljiv proces konstrukcije Drugog u vidu muzičkog prepoznavanja (Davis, isto: 8). Naime, bivajući kategorizovana kao muzika Balkana, Afrike ili Azije, ta muzika, zapravo,

⁴ <http://www.worldmusic.autentik.net/>, 16.6.2009.

predstavlja muzičku „tradiciju“ tog područja, odnosno publika počinje tako da je percipira i prepoznaje. U percepciji i doživljaju neke muzike kao predstavnika određene kulture, muzika dobija ulogu u konstruisanju određenog etničkog identiteta. S tim u vezi potrebno je vratiti se na pitanje određenja tradicionalne, etno, odnosno world muzike, te njenih granica. U okviru tog globalnog muzičkog sveta postoje određena pravila, to jest, nije svaka tradicionalna muzika *world*. Da bi neka muzika bila *world*, nije dovoljno da sadrži elemente neke „tradicije“ već i da bude prepoznatljiva, jer je to muzika namenjena globalnom tržištu, odnosno čitavom svetu (Kvifte, isto). Dakle, određena muzika biva odabrana i označena kao tradicionalna i onda, obrađena modernim tehnologijama, postaje *world*, koji je, s jedne strane, široko prepoznatljiv u smislu obrade, tj. popularno upakovan, dok s druge strane, i dalje u sebi sadrži taj momenat tradicije, koji je vrlo bitan i po kome se razlikuje od ostalih popularnih muzičkih žanrova.

U muzičkom prepoznavanju je važna percepcija, odnosno kako nas drugi doživljavaju. Na primer, mnogi muzičari koji su u javnom diskursu označeni kao etno muzičari, ne doživljavaju sebe na taj način. Domaća poznata pevačica Bilja Krstić ističe da u određenju svoje muzike pre koristi opisne odrednice poput „naš folklor“, „muzika sa naših prostora“ ili „naša tradicija“, dok izbegava odrednicu „etno“ (Čolović 2006: 15). Sličan primer navodi i Kvifte govoreći o muzici koju stvara Mari Boine, koju mnogi prepoznaju kao predstavnicu samijskog identiteta, samim tim što njeno pevanje poistovećuju sa džoikom (joik), tradicionalnom samijskom pesmom. Sama muzičarka ne smatra svoje pevanje džoikom, ali ni Sami je ne doživljavaju kao nekog ko je vezan za njihov identitet, odnosno nekog ko izvodi njihove tradicionalne pesme (isto). Međutim, slušaoci obično prihvataju onu verziju koju im mediji plasiraju kroz najave koncerata, reklame, članke i tome slično. Sada bi se moglo postaviti pitanje, šta je važnije u određenju, da li shvatanje samog muzičara ili doživljaj publike? Kada se ova priča prevede na globalnu ravan, određene etno muzike bivaju shvaćene kao nečija tradicija (iako je to možda neprihvaćeno od dela zajednice iz koje muzika potiče) i tako posle i prepoznate. Upravo u toj reprezentaciji, odnosno prepoznavanju određenih muzika kao nečijih „tradicija“ leži velika uloga muzike u konstruisanju identiteta, etničkih i kulturnih.

* * *

Period sve većih kulturnih kontakata, veće mobilnosti ljudi, sve bržeg tehnološkog razvoja, stvorili su pogodnu podlogu za pojavu novog muzičkog žanra pod nazivom *world music*. Ova muzička kategorija je zamišljena kao sveobuhvatna kategorija koja obuhvata razne muzike sveta. Razne „tradicionalne“ muzike sveta. Međutim, i sam koncept tradicije, kao i etničkog identiteta je u periodu globalizacije vrlo problematičan s obzirom na dinamiku i promenljivost kojim se ovi procesi odlikuju. U toj opštoj ambivalentnosti i promeni vrlo

je teško odrediti nešto kao „tradicionalno“. Pored kritičara, postoje i zagovornici ovog pojma, koji smatraju da je tek sad, kroz popularizaciju i sve veću produkciju ove muzike, omogućeno i nekim drugim muzikama da se čuju širom sveta.

Povezivanje određene muzike sa etničkom grupom, odnosno njenim identitetom, može da postane i moćno ideološko oruđe. Spajanje muzike i kulture, u vidu neke biologističke veze, može biti iskorišćeno za zastupanje i „odbranu“ manjinskih ili marginalnih grupa, odnosno njihovih muzika od hegemonije dominantnih paradigmi (Davis 2005: 52). Međutim, insistiranjem na nečemu što je „naše“ i „tradicionalno“, moguće je i podići etnocentrične barijere (isto).

Bitnu ulogu u širenju određenog kulturnog, pa i muzičkog obrasca imaju mediji (Williams, isto: 23). Na primeru muzike sveta moguće je videti uloga medija u konstruisanju određenog kulturnog fenomena, počevši od samog naziva pa do njegovog širenja.

Osim medija i tržišta, legitimitet nekoj kulturnoj pojavi daje i obrazovanje. Uvodeći muziku sveta kao predmet izučavanja na mnogim univerzitetским katedrama širom sveta, ona postaje opšteprihvaćeni fenomen, polako izjednačen sa ostalim muzičkim žanrovima. Uvođenje ovog muzičkog žanra u studijske programe na brojnim univerzitetima je povezano sa potenciranjem multikulturalizma u obrazovanju (Davis, isto: 57).

Kao relativno nov društveni fenomen, muzika sveta je pogodan primer za praćenje čitavog puta – od muzike kao proizvoda određenog društva i kulture, do muzike kao konstitutivnog elementa iste te kulture. Momenat percepcije je neizostavan u razmatranju identiteta s obzirom na to da se identiteti određuju u odnosu na Drugog, u odnosu na našu percepciju Drugog. Slušajući određenu etno, odnosno *world* muziku, slušalac stvara neku predstavu o kulturi i etničkom identitetu zajednice iz koje muzika dolazi. Odnosno, ta muzika postaje jedna vrsta ambasadora određene kulture. Nedavno se na domaćoj nacionalnoj televiziji emitovala emisija o grupi Balkanika. Emisija se bazira na priči o grupi, od njenih početaka pa do danas, na osnovu razgovora sa članovima grupe, menadžerom, kao i drugim muzičarima. U jednom momentu, govoreći o svetskim turnejama grupe, narator ističe da su to zapravo „misije“, tj. da ova grupa u kontaktu sa drugim kulturama širi viziju Balkana, odnosno predstavlja nas (srpsku, tj. balkansku kulturu) u „pravom svetlu“ u svetu. Na ovom primeru se može videti taj momenat predstavljanja određene kulture kroz muziku. Dakle, ova grupa svetu nudi predstavu Balkana i „izazivajući emociju kod publike“ spaja Balkan sa drugim kulturama. U ovom slučaju se čak eksplicitno ističe „misija grupe“ i upoznavanje sveta sa ovdašnjom kulturom. Ovo može postati problematično ukoliko se imaju na umu neslaganja oko toga da li je Balkanika uopšte etno grupa ili ne. Takođe sledi pitanje, koja je to „prava slika“ naše kulture? Kao i šta je to „naša kultura“ u ovom slučaju, da li je to srpska, balkanska, ili njihova fuzija? Koji identitet ova grupa zapravo prezentuje svetu? Isto tako je važno kako „svet“, odnosno publika, doživljava ovu grupu. U emisiji se ističe

da grupa Balkanika teži spajanju starog i novog (jedna od osnovnih karakteristika muzike sveta), pa to čini kako u muzici, tako i u kostimima koji su specijalno kreirani za turneje.

Samim tim što ispred sebe ima odrednicu *etno*, muzika postaje više od muzike, ona postaje simbol kulture, identiteta i upravo stoga ne bi trebalo potceniti moć koju ima. Njena moć je u tome što ona proizvodi određene predstave, s obzirom na to da je i sama kulturni proizvod. Pomenuti primer Balkanike je samo jedan nizu kako se određena muzika, a i određeni brend, kreira i širi. Upravo zato što nije bezopasna, muzika postaje plodna tema za antropološka istraživanja.

Literatura

Anderson, Benedikt 1998: *Nacija: zamišljena zajednica*. Beograd: Plato.

Blagojević, Gordana 2005: *Srbi u Kaliforniji. Obredno-religijska praksa i etnicitet vernika srpskih pravoslavnih parohija u Kaliforniji*. Beograd: Posebna izdanja EI SANU 54.

Bleking, Džon 1992: *Pojam muzikalnosti*. Beograd: Nolit.

Byrne, David 2002: Zašto mrzim “world music”. U: *Reč*, N° 65/II, Beograd: 309–312.

Čolović, Ivan 2006: *Etno. Priče o muzici sveta na Internetu*. Beograd: XX vek.

Davis, Robert A. 2005: Music Education and Cultural Identity. In: *Educational Philosophy and Theory*, Vol. 37, N° 1. Oxford: Blackwell Publishing: 47–63.

Gerstin, Julian 1998: Reputation in a Musical Scene: The Everyday Context of Connections between Music, Identity and Politics. In: *Ethnomusicology*, Vol. 42, N° 3: 385–414.

Golemović, Dimitrije 2006: *Čovek kao muzičko biće*. Beograd: XX vek.

Golubović, Zagorka 1999: *Ja i drugi. Antropološka istraživanja individualnog i kolektivnog identiteta*. Beograd: Republika.
<http://www.yurope.com/zines/republika/arhiva/99/jaidруги/>, 16. 6. 2009.

Kotnik, Vlado 2008: Opera and the Anthropologist: An Odd Couple?. U: *Etno-antropološki problemi*, n.s. god. 3, sv. 1: 39–70.

Kvifte, Tellef 2001: Hunting for the Gold at the end of the Rainbow: Identity and Global Romanticism. On the Roots of Ethnic Music. In: *Popular Musicology Online*, Issue 4,
<http://www.popular-musicology-online.com/issues/04/kvifte.html>, 16. 6. 2009.

Leon, Javier F. 1999: Peruvian Musical Scholarship and the Construction of an Academic Other. In: *Latin American Music Review*, Vol. 20, N° 2. Austin: University of Texas Press: 168–183.

Lukić-Krstanović, Miroslava 2006: Politika trubaštva – folklor u prostoru nacionalne moći. U: *Svakodnevna kultura u postsocijalističkom periodu*. Beograd: Zbornik EI SANU 22 (ur. Zorica Divac): 187–205.

Merriam, Alan P. 1964: *The anthropology of music*. Northwestern University Press.

Naumović, Slobodan 1996: Od ideje obnove do prakse upotrebe: ogled o odnosu politike i tradicije na primeru savremene Srbije. U: *Od mita do folka*. Beograd-Kragujevac: Liceum: 109–145.

Nedeljković, Saša 2007: *Čast, krv i suze. Oglеди iz antropologije etniciteta i nacionalizma*. Beograd: Zlatni zmaj.

Nettl, Bruno 1991: Introduction. In: *Comparative musicology and anthropology of music: essays on the history of Ethnomusicology*, (eds. Nettl B. and Bohlman P.). Chicago: University of Chicago Press.

Nidel, Richard 2005: *World Music: The Basics*. London: Routledge.

Prelić, Mladena 2003: Etnički identitet: Problemi teorijskog određenja. U: *Tradicionalno i savremeno u kulturi Srba*, (ur.) Dragana Radojičić. Beograd: Posebna izdanja EI SANU 49: 275–284.

Prelić, Mladena 2008: *(N)i ovde, (n)i tamo: etnički identitet Srba u Mađarskoj na kraju XX veka*. Beograd: Posebna izdanja EI SANU 64.

Rapport, Nigel and Overing Joanna 2000: „Culture“. In: *Social and Cultural Anthropology: The Key Concepts*. London: Routledge: 92–102.

Tomić, Đorđe 2002: “World music”: Formiranje transžanrovskog kanona. U: *Reč*, N° 65/II. Beograd: 313–332.

Williams, Patrick J. 2006: Authentic Identities: Straightedge Subculture, Music, and the Internet. In: *Journal of Contemporary Ethnography*, Vol. 35, N° 2. Sage Publications: 173–200.

Izvori:

World Music Asocijacija Srbije, <http://www.worldmusic.autentik.net/>, 16. 6. 2009.

MARINA SIMIĆ

UDC 316.72(497.11:4)“2000/...”
78.011.26(497.11)“196/...”
316.75:78(497.11)“199/...”

EXIT U EVROPU: POPULARNA MUZIKA I POLITIKE IDENTITETA U SAVREMENOJ SRBIJI

Od sredine osamdesetih godina prošlog veka pa sve do danas, narodna popularna muzika bila je jedna od nezaobilaznih tema javnih rasprava i jedan od značajnih identifikacijskih markera u Srbiji. Problem *narodnjaka* postao je tokom devedesetih godina važno polje političke i ideološke borbe u izgradnji „odgovarajućeg“ srpskog nacionalnog identiteta, dok je *turbo-folk* postao prepoznatljiv simbol određene vrste srpskog nacionalizma, kako za one koji su se identifikovali s ovom vrstom muzike tako i za one koji su joj se protivili. Kao prihvatljive alternative *turbo-folk* zabavi predlažu se različiti tipovi „zapadne“ popularne muzike ili razne varijante „prave tradicionalne muzike“. Uopšteno govoreći, i u svakodnevnim diskursima i u akademskim tekstovima muzika koja je postala poznata kao *turbo-folk* poistovećivana je s pojmovima „Balkana“, „ruralnosti“ i „nekulture“. Neki autori su ovakvu vrstu muzike manje ili više direktno povezivali s usponom nacionalističke ideologije u Srbiji, dok su različite vrste „zapadne muzike“ povezivane s „evropejstvom“, „urbanošću“ i „civilizovanošću“.¹

¹ Mnogi termini u ovom radu navedeni su pod znacima navoda, kako bi se čitaocima skrenula pažnja na njihovu višeznačnost. Neki drugi termini su, iako jednako problematični, ostavljeni bez znakova navoda, jer njihova analiza nije bila glavni predmet ovog rada (tu, pre svega, mislim na termin „popularna“ muzika

Orijentalizam

Pre nego što pređem na razmatranje diskursa vezanog za popularnu muziku u Srbiji, želim da objasnim neke od pojmova čija se mnogobrojna značenja na implicitan ili eksplicitan način često koriste u analizi *turbo-folka* kao socijalnog fenomena. To je, pre svega, pojam *orijentalizma* koji ređe figurira u eksplicitnoj upotrebi pri analizi savremenih muzičkih fenomena u Srbiji, a češće kao nesvesna potka na kojoj se analiza zasniva.

Mnoge studije o Balkanu od ranih devedesetih godina naovamo bavile su se opozicijom Zapada i Balkana, koristeći različite verzije Saidovog (Edward W. Said) *orijentalizma*.² Tako Vesna Goldsworti (Vesna Goldsworthy) primenjuje analitičke kategorije imperijalizma i kolonijalizma na primeru Balkana radi razumevanja zapadnoevropske i severnoameričke eksploatacije koncepta Balkana u književnosti i na filmu.³ Njen način upotrebe koncepta orijentalizma u analizi ideje Balkana uspešno je kritikovala Ketrin Fleming (Katherine E. Fleming), koja insistira na istorijski utemeljenoj implementaciji Saidovog modela, dovodeći u pitanje mogućnost da se Saidov pojam primeni na Balkan.⁴ Sara Grin (Sarah Green) smatra da pojam orijentalizma nije najsrećnija analitička kategorija za analizu Balkana, te da njegova nekritička upotreba potpomaže reprodukciju stereotipâ, umesto njihove analize.⁵ Na sličan način Marija Todorova (Maria Todorova), u svojoj uticajnoj studiji o „zapadnom“ zamišljanju Balkana, iznosi istorijski ute-

koji se pojavljuje i u naslovu).

- 2 Videti: Edward W. Said, *Orientalism*, Pantheon Book, New York, 1978. Tipičan primer među brojnim knjigama slične tematike na engleskom govornom području je: Tom Gallagher, *Outcast Europe: the Balkans, 1789-1989: from the Ottomans to Milošević*, Routledge, London, 2001.
- 3 Vesna Goldsworthy, *Inventing Ruritania: The Imperialism of the Imagination*, Yale University Press, New Haven and London, 1998.
- 4 Katherine E. Fleming, *The Muslim Bonaparte: Diplomacy and Orientalism in Ali Pasha's Greece* i *Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1999*; Katherine E. Fleming, *Orientalism, the Balkans, and Balkan Historiography*, *American Historical Review*, Vol. 105, Issue 4, 2000, 1218-1233.
- 5 Sarah Green, *Notes from the Balkans: Locating Marginality and Ambiguity on the Greek-Albanian Border*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 2005.

meljenu kritiku Saidove verzije orijentalizma primenjenu na Balkan, pokazujući kako su se stereotipi o Balkanu formirali u jednom drugačijem istorijskom kontekstu od rane renesanse, pa sve do savremenog doba.⁶ Milica Bakić-Hejden (M.B.-Hayeden) i Robert Hejden (R.Hayeden) pokazali su kako se diskursi o Zapadu i Istoku internalizuju i u Zapadnoj Evropi i na Balkanu. Ove kategorije, međutim, ne formiraju jednostavan binaran par, zasnovan na uprošćenju i mehanicističkoj verziji Saidovog orijentalizma, te moraju da budu smeštene u kulturni i istorijski kontekst, u kojima se njihova značenja proizvode.⁷

Koncept „smeštajućeg (premeštajućeg) orijentalizma“ (*nesting Orientalism*) koji je uvela Milica Bakić-Hejden, čini mi se posebno korisnim za analizu postojećih interpretacija popularne muzike u Srbiji. Ona ovaj termin upotrebljava da bi opisala „obrazac reprodukcije originalne dihotomije na kojoj se orijentalizam zasniva“ (opoziciju Orijenta ili Istoka i Evrope, odnosno Zapada).⁸ Unutar same Istočne Evrope i Balkana ova opozicija se neprekidno reprodukuje, čineći neke zemlje „istočnijim“ od drugih i označavajući neke diskurzivne prakse kao tipične za Istok ili Zapad.⁹

Mnoge studije o bivšoj Jugoslaviji nedovoljno su kritične što se tiče upotrebe raširenih orijentalističkih kategorija, kao što su: „varvarstvo“ – „civilizacija“, „kultura“ – „nekultura“, „ruralno“ – „urbano“ ili *turbo-folk* u odnosu na neku drugu prihvatljiviju muziku (ma kako da je definisana). Tako, na primer, Van de Port (Mattijs van de Port) u svojoj studiji o Novom Sadu, veoma uticajnoj u Zapadnoj Evropi, daje etnografski opis Srba u Vojvodini koji se zasniva na opoziciji između onoga što on označava kao „Evropu“ i onoga što se označava kao „Balkan“, a što se dalje izjednačava s pozicijom između „kulture i divljašt-

⁶ Maria Todorova, *Imagining the Balkans*, Oxford University Press, New York, 1997.

⁷ Milica Bakić-Hayeden i Robert M. Hayeden, *Orientalist variations on the theme "Balkans": symbolic geography in recent Yugoslav cultural politics*, *Slavic Review*, Vol. 51, Issue, 1992, 1-15; M. Bakić-Hayeden, *Nesting Orientalism: the case of former Yugoslavia*, *Slavic Review*, Vol. 54, Issue 4, 1995, 917-931.

⁸ *Ibid.*, 918.

⁹ Up. M. Todorova, *op. cit.*

va“.¹⁰ Van de Port piše da novosadska „buržoazija“, koju on naziva i „tim finim ljudima“, često prestaje da se ponaša kako dolikuje tipičnoj evropskoj srednjoj klasi ili „pravoj buržoaziji“, naročito u trenucima lumpovanja u vojvođanskim kafanama, u društvu Cigana, jer ti ljudi, u stvari, pripadaju „Balkanu“, mestu „bezvlašća i divljine“. Iako ljudi s kojima je Van de Port radio referišu na svoje kafansko ponašanje kao na „divlje“ i često smatraju da je upravo divlje lumpovanje izraz „istinskog srpskog mentaliteta“, za koji često tvrde da je nedostupan stranom istraživaču, smatram da je pogrešno ovakve stavove koristiti u analitičke umesto deskriptivne svrhe. To nije analiza, već etno-eksplikacije koje čekaju da budu analizirane. Smatram da je mnogo plodotvornije koristiti pristup Majkla Hercfelda (Michael Herzfeld), koji koristi pojam „kulturne intimnosti“ ili „zajedničkog društvenog znanja“, definišući ih kao „deljenje poznatih i prepoznatljivih karakteristika, koje ne samo što definišu pripadnost grupi (*insiderhood*) već ih drugi, moćniji, često negativno obeležavaju“.¹¹ Tako kafansko lumpovanje mnogih „finih ljudi“, s kojima je Van de Port radio u Novom Sadu, pre može da bude shvaćeno kao igra između „zapadnih“ i tradicionalnih shvatanja srpskog nacionalnog identiteta, nego kao ispoljavanje njihove „suštinske pripadnosti Balkanu“ koja isplivava ispod „evropske glazure srpske srednje klase“. Identifikacija je proces, pre negoli fiksiran entitet (*identitet*, kao nešto što se poseduje), a muzika je jedno od sredstava pomoću kojih se identitet izgrađuje i transformiše.¹² U tom smislu, muzičke prakse pre treba videti kao stalni proces izgradnje identiteta, a ne kao njegovu jednostavnu refleksiju u smislu strukturalnog para označitelj–označeno.

¹⁰ Mattijs van de Port, *Gypsies, Wars and Other Instances of the Wild: Civilisation and its Discontents in a Serbian Town*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 1998; up. M. van de Port, *It takes a Serb to Know a Serb: Uncovering the Roots of Obstinate Otherness in Serbia*, *Critique of Anthropology*, Vol. 17, Issue 19(1), 1999, 7-30.

¹¹ Michael Herzfeld, *Cultural Intimacy: Social Poetics in the Nation-State*, Routledge, London, 1997, 94.

¹² Videti, na primer, studije Simon Firth, „Music and Identity“, u: *Questions of Cultural Identity, Stuart Hall and Paul Du Gay*, ed., SAGE Publications, London, Thousands Oaks, New Delhi, 1997, 108-127; Martin Stokes, „Introduction: Ethnicity, Identity and Music“, u: *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*, ed. Martin Stokes, BERG, Oxford/Providence USA, 1994, 1-27.

Popularna folk muzika u Srbiji

a) „Tradicionalna narodna muzika“ i muzika limenih duvačkih orkestara

U srpskoj popularnoj muzici od šezdesetih godina prošlog veka do danas moguće je, grubo govoreći, identifikovati tri glavna „stila“. To su: takozvana tradicionalna narodna muzika (koju je nacionalna elita umnogome aproprisala), popularna *folk* muzika i različite vrste „zapadne“ popularne muzike (*tehno*, *hip-hop*, džez itd.).

„Tradicionalna muzika“, koja se obično smatra „autentičnom narodnom muzikom“, suprotno očekivanjima nije imala najprominentniju ulogu u debatama o srpskom nacionalnom identitetu u poslednje dve dekade. Andrej Simić (Andrei Simić) navodi da se publika ove vrste muzike najčešće sastoji od stranih entuzijasta *folk* muzike, domaće nacionalne elite koja u drugim kulturnim kontekstima odbacuje popularnu *folk* kulturu. „Tradicionalnu muziku“ Simić opisuje kao „(muzički) izraz ograničen na sve ređu, usmeno prenošenu seosku tradiciju koju izvode strane profesionalne i amaterske *folk* grupe“. ¹³

Bez ulaženja u raspravu o „izmišljanju tradicije“, na koju poziva Simić, ipak mi se čini da je situacija s „tradicionalnom muzikom“ malo komplikovanija, jer ova muzika tokom vremena menja svoje značenje, često bivajući „plutajući označitelj“ za različite pojave. Od ranih šezdesetih godina naovamo, tradicionalna muzika često je bila upotrebljavana kao polazna tačka za kritiku nove *folk* muzike ¹⁴, koja je najčešće doživljavana kao nečista invazija nacionalne autentičnosti, otelotvorene u tradicionalnoj muzici. Ovakvi stavovi uobičajeni su u modernističkoj nacionalnoj praksi, jer modernistička ideologija nacionalnih država počiva na „tradicionalnoj kulturi“ (koja je i sama produkt modernosti, bez koje i ne bi bilo tradicije) kao uslovu sopstvene modernosti i osnovi za izgradnju nacionalnog identiteta. Kao što ističe Piter Vejd (Peter Wade), „nacionalizam 'gleda' istovremeno u dva pravca: unapred, ka progresu i modernosti i una-

¹³ Andrei Simić, *Commercial Folk Music in Yugoslavia: Idealization and Reality*, Journal of the Association of Graduate Dance Ethnologists, UCLA 2 (fall winter): 25-37, 1978, 27.

¹⁴ *Ibid.*

zad, ka legitimizaciji tradicije“.¹⁵ Oba ova pogleda – unapred i unazad – locirana su u istoj teleološkoj temporalnosti, koju Homi Baba (Homi Bhabha) naziva „nacionalnom pedagogijom“¹⁶. Tako ne čudi što je u vremenu intenzivne izgradnje nacionalne države, tokom devedesetih godina prošlog veka, prisustvo različitih varijanti „tradicionalne muzike“ u javnom prostoru u Srbiji postalo znatno intenzivnije nego pre toga. Srbija je bila preplavljena „tradicionalnim grupama“, obično ženskim vokalnim sastavima, koji su izvodili pesme iz zapisa domaćih etnomuzikologa, te su generalno bili prihvaćeni kao „tradicionalni“.

Pored „prave tradicionalne muzike“ postojale su i različite prihvatljive aproprijacije ove vrste muzike, pri čemu se ona kombinovala s džez i pop muzikom ili simplifikovanim verzijama simfonijske muzike (na primer: Biljana Krstić, „Balkanika“ itd.).¹⁷ Dobar primer ovakve muzičke kombinacije jeste muzika Gorana Bregovića koja je postala amblematična za srpsku samoreprezentaciju u svetu. Bregovićeve muzika, najčešće komponovana za Kusturićine filmove, zasniva se na „tradicionalnoj muzici“, ciganskoj muzici i roku. Folklorizacija, odnosno, ponovno izmišljanje tradicionalne balkanske muzike u Kusturićinim filmovima predstavlja vrstu elitne folklorizacije koja uključuje celu jednu novu muzičku industriju reinterpretiranja „tradicionalne muzike“.¹⁸

¹⁵ Peter Wade, *Music, Race, & Nation: Musica Tropical in Columbia*, University of Chicago Press, Chicago and London, 2000.

¹⁶ Homi Bhabha, *The location of culture*, Routledge, London, 1994.

¹⁷ Za analizu ovakvih mešavina i takozvane *etno* muzike, videti: Ivan Čolović, *Etno*, Biblioteka XX vek, Beograd, 2006.

¹⁸ Kusturica i Bregović su kroz film i muziku popularisali cigansku muziku, uvodeći je u srpsku popularnu i elitnu kulturu, iako je muzika koju su izvodili Romi bila jedna od najčešćih vrsta popularne muzike u mnogim delovima Balkana, a „lumpovanje s Ciganima“ uobičajen vid muške zabave. Videti: Carol Silverman, „The Gender of the Profession: Music, Dance, and Reputation among Balkan Muslim Rom Women“, u: *Music and Gender: Perspectives from the Mediterranean*, ed. Tullia Magrini, The University of Chicago Press, Chicago and London, 2003, 119-145. Upravo je romsko izvođenje srpske folklorne muzike krajem devetnaestog i početkom dvadesetog veka doživljavano kao svojevrsno iskrivljenje „autentične srpske tradicije“, na sličan način na koji je novokomponovana narodna muzika to postala krajem dvadesetog veka (Dimitrije Golemović, *Etnomuzikološki ogledi*, Biblioteka XX vek i Čigoja štampa, Beograd, 1997.). O problematičnosti prisustva Roma u koncipiranju srpske nacionalne muzike videti: Miroslava Lukić-Krstanović, *Folkloro stvaralaštvo u birkoratskom kodu: upravljanje muzičkim događajem*, GEI LII, Beograd, 2004.

Muzika limenih duvačkih orkestara postala je popularna u Srbije posle Prvog, a mnogo više posle Drugog svetskog rata, dostižući vrhunac svoje popularnosti krajem osamdesetih godina prošlog veka.¹⁹ Početkom devedesetih godina muzički festival u Guči postaje veoma popularan, privlačeći svake godine više od četrdeset hiljada posetilaca.²⁰ Muzika koja se svira u Guči obično se ne smatra novokomponovanom narodnom muzikom, već nekom vrstom narodne muzike za koju se često vezuje značajan korpus nacionalne samoidentifikacije. Festival je započeo 1961. godine²¹ kao takmičenje trubačkih orkestara pod nazivom „Dragačevski sabor trubača“. Održava se u jugozapadnoj Srbiji koja se u nacionalnoj simboličkoj geografiji obično povezuje s „Balkanom“ i „autentičnim nacionalnim bićem“, za razliku od „evropske“ Srbije na severu države (mada je, prema rečima Van de Porta, i to „evropejstvo“ samo privid).²² Danas se Festival razvio u kombinaciju zvanične prezentacije „tradicionalne muzike i igre“ i limenih duvačkih orkestara, na način na koji su ove prezentacije bile praktikovane u socijalističkoj Jugoslaviji.

Stef Jansen navodi da je prepoznatljiva slika Guče „bučna i luda limena muzika, izdašno potpomognuta masnom hranom i bujicom alkohola“, što su uobičajeni atributi srpskog „balkanskog identiteta“.²³ To je, takođe, prilika za muzičko proslavljanje srpskog nacionalizma s ratnim profiterima, članovima mafije i političarima koji troše velike količine novca na hranu i muziku. S promenom Vlade 2000. godine, naša država počela je zvanično da se interesuje za Festival, a najviši predstavnici Vlade počeli su da učestvuju u ceremonijama otvaranja, kao i da posećuju glavnu

¹⁹ Videti: Dimitrije Golemović, *op. cit.*

²⁰ Videti: www.guca.co.yu

²¹ *Ibid.*

²² O simboličkoj geografiji na prostorima bivše Jugoslavije s kojom je usko povezan pojam premeštajućeg orijentalizma, videti: Marko Živković, *Violent Highlanders and Peaceful Lowlanders: Uses and Abuses of Ethno-Geography in the Balkans from Versailles to Dayton*, *Ambiguous Identities in the New Europe*, Issue 2, 1997.

²³ Stef Jansen, *Svakodnevní orijentalizam: doživljaj „Balkana“ u „Evrope“ u Beogradu i Zagrebu*, *Filozofija i društvo*, br. XVIII, 2001, 33-72; up. Ivan Čolović, *op. cit.*

muzičku binu. Organizatori Festivala pokušavaju da ga predstave kao mesto na kojem se „čuva srpska tradicija“, te da ga povežu i s elitnom nacionalnom kulturom, nudeći svojim posetiocima organizovane ekscurzije u okolne srpske pravoslavne manastire.²⁴

Međutim, muzika koja se svira u Guči nema u potpunosti isto značenje kao i nova *folk* muzika, već u sebi sadrži nešto od „egzotičnog Balkana“, što može da ima i pozitivne konotacije u određenim kontekstima. Iako na Festivalu mogu da se nađu brojni elementi srpske ekstremno desničarske politike koji su neprihvatljivi mnogim antinacionalistima, on takođe može da bude percipiran i kao, na primer, festival „muzike sveta“ (*world music*), kako ga doživljavaju mnogi posetioci iz Zapadne Evrope. Tako je onima koji nisu u opasnosti da budu identifikovani s „tamnom stranom Balkana“, kao što su stranci ili domaći intelektualci u inostranstvu, omogućeno da uživaju u „balkanskom ludilu“, a da sami nikada ne budu obeleženi kao „Balkanci“. Oni se osećaju sigurnim u svom „evropejstvu“ i nisu u opasnosti da budu zamenjeni za „domaće“, koji „nekritički“ uživaju u ovakvoj muzici. Međutim, za mnoge srpske intelektualce ili antinacionaliste, muzika koja se izvodi u Guči predstavlja primer „primitivne Srbije“. Ona se ne doživljava toliko negativno kao npr. *turbo-folk*, ali, u svakom slučaju, drugačije od one „evropske“.

b) Nova narodna muzika

Postoji mnogo vrsta nove narodne muzike; njena istorija je složena i nemoguće je prikazati je u ovom radu. Ali, u cilju razumevanja osnovnog istraživačkog problema, koji u ovom radu opisujem, daću opštu skicu razvoja nove narodne muzike u Srbiji. Većina istraživača smešta njene početke u vreme posle Drugog svetskog rata, a posebno u šezdesete godine prošlog veka, kada je muzika koja se označavala kao „tradicionalna“ počela da se meša sa savremenom

²⁴ www.guca.co.yu; videti analizu Miroslave Lukić-Krstanović, „Politika trubaštva – folklor u prostoru nacionalne moći“, u: *Svakodnevna kultura u postsocijalističkom periodu*, Etnografski institut SANU, Zbornik 22, Beograd, 2006, 187-205.

evropskom *pop* muzikom, pre svega zahvaljujući razvoju srpske radio industrije.²⁵

Od samog početka razvoja, novu narodnu muziku nije odobravalala nacionalna elita; ona je za nju predstavljala „degradaciju dobrog ukusa“. Kao što piše Ljerka Vidić-Rasmussen (Lj.V.-Rasmussen), termin „novokomponovan“ označava „novotarstvo, nešto privremeno, brikolaž i kič, tj. nedostatak istorijske dubine i estetskih i umetničkih vrednosti“.²⁶ U većini analiza domaćih analitičara zapaža se istovetna nit koja povezuje novokomponovanu narodnu muziku (novu narodnu – *folk* – muziku) s konzervativizmom ruralnih krajeva i nesposobnošću ljudi sa sela da adekvatno usvoje bilo „zapadni“ model popularne muzike, bilo zvanični nacionalni elitni muzički model. Prema ovakvom stanovištu, seoska populacija je, usled svoje „pasivnosti“, usvojila samo one elemente popularne kulture koji se uklapaju u „arhaičan obrazac narodne kulture“, a koji se shvata kao „tradicionalna društvenost, doživljajno-potrošačka orijentacija, pasivnost, težnja ka bekstvu u imaginarno (evazivnost), imitacija i identifikacija sa sopstvenom referentnom grupom (usmerenost drugima) i ideal-grupom, koju predstavljaju, pre svih, estradne zvezde (glumci i pevači) i sportisti“.²⁷

Za vreme ratova u bivšoj Jugoslaviji tokom devedesetih godina prošlog veka, nova narodna muzika bila je jedan od važnih elemenata u izgradnji nacionalnog identiteta svih zaraćenih strana. Tako Gordi (Eric D. Gordy) piše da je Miloševićev režim koristio novu narodnu muziku za promociju svojih nacionalističkih ciljeva, navodeći da je narodna muzika kroz istoriju

²⁵ Videti: Ivan Čolović, *Divlja književnost*, Nolit, Beograd, 1985; Ljerka Vidić-Rasmussen, *From source to commodity: newly-composed folk music of Yugoslavia*, Popular Music, Vol. 14, Issue 2, 1995, 241-256; Ljerka Vidić-Rasmussen, *The History of Newly-Composed Folk Music of Yugoslavia*, Routledge, London, 2004. Uobičajeno je mišljenje da izdanje snimka pesme Od izvora dva putića Lepe Lukić, iz 1964. godine, u kojoj se opisuje mlada žena u rustičinom ambijentu čija je ljubav uništena kada je njen ljubavnik odlučio da se preseli u grad, predstavlja početak istorije jugoslovenske novokomponovane narodne muzike (Lj. Vidić-Rasmussen, *From source to commodity...*)

²⁶ *Ibid.*, 242.

²⁷ Milena Dragičević-Šešić, *Neofolk kultura: publika i njene zvezde*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stanojevića, Sremski Karlovci i Novi Sad, 1994, 126.

često bila u službi nacionalističke politike, te da je u skladu s tim bilo vrlo jednostavno da nova narodna muzika preuzme „ulogu omiljenog režimskog muzičkog žanra“, koji je implicitno podržavao nacionalističke ciljeve režima.²⁸ Slažem se da je tokom istorije folklor korišćen na različite načine za promociju ciljeva nacionalne elite, ali ne mogu da se složim s ovakvom vrstom istorijskog determinizma koju sugerise Gordi. „Ratni folk“, na koji referira Gordi, nije imao posebnu popularnost i ubrzo je bio zamenjen *turbo-folkom*, koji je retko direktno referirao na nacionalne teme.²⁹

Većina akademskih analiza uočila je vezu između različito shvaćenog pojma ruralnosti i *turbo-folka*. Međutim, nasuprot „tradicionalnoj muzici“, koja se u nacionalnoj imaginaciji doživljava kao nesumnjivo ruralna, *turbo-folk* i nova narodna muzika u celini najčešće se smatraju nečistom mešavinom ruralnog i urbanog. Kao što piše Gordi, „iako su izvođači, promoteri i fanovi ove vrste muzike nastavili da je identifikuju kao 'folk', folklorni elementi ubrzo su nestali iz ovog miksa i zamenjeni su elementima 'plesne kulture' MTV-a, onako kako su je razumeli srpski urbani seljaci i seljaci“. ³⁰ Čini se da Gordi smatra da postoje ispravni i manje ispravni načini za recepciju i reinterpretaciju MTV muzike, što je slično stavu koji ima i

²⁸ Eric D. Gordy, *The Culture of power in Serbia: nationalism and destruction of alternatives*, The Pennsylvania State University, University Park, PA, 1999, 130; up. Ivana Kronja, *Naknađna razmatranja o turbo-folku*, Kultura br. 102. Sličan je i stav Ane Anđelić u članku *Socijalnopsihološke osnove idolatrije*, Kultura br. 102. Kako bi potkrepio svoj argument o spremnosti sastavljača novih *folk* pesama da se stave u službu Miloševićevog režima, Gordi navodi mnoge sličnosti između ratnih *neofolk* pesama u Srbiji i Hrvatskoj koje on pripisuje brzini razvoja događaja koja je primorala autore da direktno pozajmljuju jedni od drugih. Međutim, ovde je teško govoriti o direktnom kopiranju; sličnosti proističu iz zajedničkih melodijskih obrazaca koji su uobičajeni u folklornom muzičkom stvaralaštvu. (Up. Dimitrije Golemović, *op. cit.*)

²⁹ Kao što objašnjava Đurković, ova vrsta muzike nikada nije dobila podršku na srpskim državnim medijima i brzo je bila marginalizovana (Miša Đurković, *Ideologizacija turbo-folka*, Kultura br. 102, 2002). O ratnom folku videti: Milena Dragičević-Šešić, *op. cit.*

³⁰ Eric D. Gordy, *op. cit.*, 133. Suprotno ovoj tvrdnji Gordija, Ivana Kronja navodi da su mnogi stariji pevači novokomponovane narodne muzike bili veoma kritični prema *turbo-folku*, neki i zbog toga što su u njemu videli manjak „istinske narodnosti“ (Ivana Kronja, *op. cit.*).

Metju Kolin, koji opisuje *turbo-folk* kao „naivnu rekonstrukciju Zapada viđenog na MTV-ju, smučkanu s os-tacima seoskog života provučenog kroz sintisajzer“.³¹

Druga tipična vrsta kritike shvatala je *turbo-folk* kao „neautentičnu narodnu muziku“, ne samo zbog pozaj-mica iz „zapadne“ popularne muzike već i zbog toga što su u ovoj muzici prepoznavali turske, blisko-istočne i islamske muzičke uticaje. Mnogi nacionalni diskursi na Balkanu baziraju se na pažljivom razdvajanju onog što je „autentično nacionalno“ od onog „orijentalnog“. U skladu s tim, *turbo-folk* je često opisivani kao „nečista mešavina autentične srpske i orijentalne muzike“, te kao takav isključen je iz „istinske srpske tradicije“. Ta-ko je za desno orijentisane nacionalne intelektualce *turbo-folk* predstavljao skrnavljenje „čistote nacionalne tradicije“, dok je za one na suprotnoj strani u mnogo čemu predstavljao sve ono što je bilo loše u Srbiji tokom Miloševićeve vladavine.³²

Slično ranijoj kritici novokomponovane narodne mu-zike, kritičari *turbo-folka* shvatali su ga kao simbol „moralne degradacije“, započete uništavanjem dob-rog ukusa a nastavljene podrškom Miloševićevoj vla-di, koja je promovisala kič vezan za uspon nove nacio-nalne elite ratnih profitera i mafijaša.³³ Iako Gordi upozorava da je teško proceniti „da li se režim namerno okrenuo protiv domaće *rokenrol* kulture, radi ostvarenja svog programskog cilja da 'gurne' kulturu u pravcu koegzistentnom s ratom“,³⁴ isti autor, ipak, smatra da je državna promocija *turbo-folka* bila di-rektno usmerena prema *urbanoj* populaciji kao glav-noj opozicionoj snazi režimu, a u cilju pronalaženja muzičke kulture koja će biti „prijemčiva njegovoj ru-ralnoj i polururalnoj podršci“³⁵. Poznato je da su mnoge *turbo-folk* zvezde bile bliske Miloševićevom režimu. Najpoznatiji primer je Svetlana Ražnatović – Ceca, najaktuelnija *turbo-folk* zvezda devedesetih go-

³¹ Metju Kolin, *This is Serbia calling: rokenrol radio i beogradski pokret otpora*, Samizdat Free B92, Beograd, 2001, 71.

³² Up. Ivana Kronja, *Naknadna razmatranja...*; ovde autorka kao osnovni kriterijum kritike navodi estetiku.

³³ Up. Metju Kolin, *op. cit.*; Milena Dragičević-Šešić, *op. cit.*; Eric D. Gordy, *op. cit.*; Ivana Kronja, *Smrtonosni sjaj: masovna psihologija i estetika turbo-folka*, Tehnokratija, Beograd, 2001.

³⁴ Eric D. Gordy, *op. cit.*, 125-126.

³⁵ *Ibid.*, 104.

dina, koja se 1995. godine udala za Željka Ražnatovića – Arkana, ratnog profitera i mafijaša bliskog režimu.³⁶ Međutim, mislim da povezanost *turbo-folk* kulture i srpske ratne nacionalne elite, s jedne strane, i „seljaka“, s druge strane, nije tako jednostavna kvom se čini u pojedinim analizama.

Popularna muzika i opozicija selo – grad

Mnoge akademske studije o popularnoj muzici u Srbiji govore o jasnoj distinkciji između ruralnih i urbanih stavova prema muzici, povezujući ovu distinkciju s izvorima „srpskog ratničkog nacionalizma“. Tako Sabrina Ramet piše da je ruralna Srbija najvećim delom ostala „tradicionalna“ i „ksenofobična“, uprkos pokušajima „modernizacije“ u vreme socijalizma.³⁷ Ovakve vrednosti postale su karakteristika celog srpskog društva devedesetih godina prošlog veka. Naime, „u vrednosnoj sferi, tradicionalizam se pojavljuje kao osnova svih drugih vrednosti. On je utemeljen u doskorašnjoj apsolutnoj dominaciji seosko/ poljoprivrednih uslova života (obeležen patrijarhalnošću, zatvorenošću prema svetu, te, iznad svega, autoritarnošću: ova svojstva karakteriše izrazita nepokretnost)“.³⁸

³⁶ Cecin popularni imidž majke, kao i njen i Arkanov pokušaj da se promovišu kao poštovaoci tradicionalnih srpskih vrednosti, uklapao se u program Arkanove desničarske partije i javno prikazivanje njegovih ratnih akcija. (Videti: Marina Simić, *Konstrukcija identiteta jednog fudbalskog kluba na primeru FK Obilića*, GEI SANU LIV, 2004, 67-80.)

³⁷ Sabrina P. Ramet, *Nationalism and the 'idiocy' of the countryside: the case of Serbia*, *Ethnic and Racial Studies*, Vol. 19, Issue 1, 1996, 70-87. Up. Sreten Vujović, „Urbana svakodnevica devedesetih godina“, u: *Društvene promene i svakodnevni život: Srbija početkom devedesetih*, ur. Silvano Bolčić, Institut za sociološka istraživanja, Beograd, 1995, 109-133; Sreten Vujović, „An Uneasy View of the City“, u: *The Road to War in Serbia: Trauma and Catharsis*, ur. Nebojša Popov, CEU Press, Budapest, 2000, 123-145.

³⁸ Mladen Lazić, „Osobnosti globalne društvene transformacije Srbije“, u: *Društvene promene i svakodnevni život: Srbija početkom devedesetih*, ur. Silvano Bolčić, Institut za sociološka istraživanja Filozofskog fakulteta u Beogradu, Beograd, 1995, 57-77. „Seljaci“ se nekada opisuju rasističkim rečnikom kao anatomske različite od ljudi u gradu. Gordan Paunović, tadašnji muzički urednik Radio B92, rekao je o Beogradu ranih devedesetih godina: „Najviše se sećam neverovatnog mraka u gradu. Bio je prepun čudnih faca: ruralnih, primitivnih fizionomija – izbeglica i ljudi koji su učestvovali u bitkama oko Vukovara, pljačkali sela i potom se vraćali u grad u maskiranim uniformama. Bila su to mračna vremena.“ (Metju Kolin, *op. cit.*, 45.)

Pored seljaka i seljaštva, kao opštih kategorija, česta tema kritike devedesetih godina bili su „urbani seljaci“³⁹, koji su smatrani „ljudima van svog mesta“ (*a metter out of place*), da parafraziram strukturalistički jezik Meri Dagleas (Mary Douglas), kao i nosiocima „potkulture novokomponovanih“. Urbani kritičari imali su određene simpatije za seljake u selima (u njihovom „pre-modernom“ stanju), ali čim su ti isti seljaci počeli da uzimaju učešće u institucijama modernosti (kao što je politika, koju „nisu razumeli“), bili su percipirani kao „zagađujući“.⁴⁰

U nacionalnom diskursu Miloševićeve opozicije ovi došljaci najčešće su opisivani kao „dinarski Srbi“ iz Bosne, Hrvatske i Crne Gore, a kao njihove glavne osobine navodene su – divljaštvo i primitivizam (što u drugačijem rečniku može da bude i pozitivna osobina, prema mišljenju mnogih desničarskih intelektualaca i političara koji taj imidž neguju i danas).⁴¹ Primitivi-

³⁹ Ovaj termin uveo je Andrej Simić da bi opisao doseljenike iz ruralnih područja Jugoslavije u Beograd koji su zadržali svoje seoske običaje i zauzeli sličnu društvenu poziciju kao i radnici (Andrej Simić, *The peasant urbanities: a study of rural-urban mobility in Serbia*, Seminar Press, New York and London, 1973.). Up. Andrej Simić, „Bogdan’s story: the adaptation of a rural family to Yugoslavian urban life“, u: *Urban life: readings in urban anthropology*, ed. George Gmelch and Walter P. Zenner, Waveland Press, INC Prospect Heights, Illinois, 1988, 210-227.

⁴⁰ To ne znači da su „urbani seljaci“ došli sa sela; u doslovnom smislu te reči, tokom devedesetih godina prošlog veka mnogi od ljudi koji su ovako označeni jesu druga ili treća gradska generacija, no koncept *seljaštva* nije geografska, već vrednosna odrednica koja je bila vrlo bitna za razumevanje tumačenja *turbo-folka*. Up. analizu Stefa Jansena, *Antinacionalizam: etnografska otpora u Beogradu i Zagrebu*, Biblioteka XX vek, Beograd, 2005.

⁴¹ Marko Živković, *Too much character, too little Kultur: Serbian jeremiads 1994-1995*, *Balkanologie*, Vol. 2, Issue 2, 1998, 77-98; Jovan Cvijić uveo je pojam *dinarskog tipa* ljudi koji predstavlja prototip hrabrih ratnika i glavni „psihički tip“ među narodima u bivšoj Jugoslaviji (Jovan Cvijić, *O balkanskim psihičkim tipovima*, Prosveta, Beograd, 1988.). Za kritiku slične studije Dinka Tomašića, Cvijićeovog hrvatskog savremenika, koji je dinarski tip opisao izrazito negativno, videti: Xavier Bougarel, *Yugoslav Wars: the ‘Revenge of the Countryside’*. *Between Sociological Reality and Nationalist Myth, East European Quarterly*, Vol. XXXIII, Issue 2, 1999, 157-175, kao i studiju Džona Alkoka (John B. Allcock, *Rural-urban Differences and Break-up of Yugoslavia*, *Balkanologie*, Vol. VI, Issue 1-2, 2002, 101-125.) o Meštoviću, savremenom sociologu hrvatskog porekla koji radi u SAD-u; oni koriste veoma slične stereotipe za analizu dešavanja u bivšoj Jugoslaviji devedesetih godina prošlog veka.

zam se pripisivao „brđanima“ različite etničke pripadnosti, a istog muzičkog ukusa, koji su „okupirali“ bivše jugoslovenske gradove, doslovno Sarajevo i metaforično Beograd. Tako Ivana Maček opisuje kako su mnogi sarajevski Bošnjaci bili užasnuti necivilizovanim ponašanjem gradskih pridošlica – njihovih sunarodnika, izbeglica iz drugih delova Bosne ili pak kosovskih Albanaca, navodeći poznati grafit na jednom sarajevskom zidu: „Srbi, vratite se, sve vam je oprošteno!“.⁴² Ovakav stav dobro ilustruje izjava Slobodana Brkića, poznatog beogradskog *haus di-džeja*, DJ Brke, koju citira Kolin: „Šta ja to imam zajedničko s nekim tipom u ruralnoj Srbiji? Imao bih više toga zajedničkog s nekim iz Zagreba ko ima slična interesovanja kao i ja i ko deli istu kulturu sa mnom. A čitava nacija bila je prisiljena da se odlučuje na takvu vrstu privrženosti. Šta ja imam od nekog iz ruralne Srbije? Ama baš ništa! Više bih imao od nekog urbanog momka iz Zagreba.“⁴³ Povezujući se s ljudima iz Zagreba, što u ovom kontekstu znači Hrvatima, Brkić poništava uobičajeni nacionalistički diskurs koji podrazumeva da svi članovi jedne nacije imaju iste karakteristike. Umesto toga njegova identifikacija je, pre svega, urbana a ne nacionalna.

Ovako shvaćena razlika između „urbanog“ i „ruralnog“ tesno je povezana s idejom „civilizacije“, shvaćene kao „visoka kultura“, što u jeziku devetnaestovekovnih evolucionista predstavlja „visok kulturni nivo“ nasuprot „niskom kulturnom nivou“.⁴⁴ Tako su se mnoge debate na domaćoj akademskoj sceni, kao uo-

⁴² Ivana Maček, *War Within: Everyday Life in Sarajevo under Siege*, Acta Universitatis Upsalensis, Upsala, 2000. Up. Stef Jansen, *Svakodnevni orijentalizam...*, za sličnu anegdodu iz Zagreba.

⁴³ Metju Kolin, *op. cit.*, 59.

⁴⁴ Jansen ovako objašnjava svakodnevnu urbanu/ruralnu terminologiju na prostorima bivše Jugoslavije: „Seljaci doslovno označavaju ljude sa sela, ali se njima, kao najčešće upotrebljavanim pejorativnim izrazom, nazivaju ljudi koji se smatraju primitivnim, neobrazovnim, prostim i sve drugo, samo *ne* urbanim. [...] Na drugoj strani ovog spektra nalaze se *građani*. Ovaj termin ima više značenja, te iako uključuje pojam građanina kao stanovnika grada, takode označava i *citijena* – obrazovanog, civilizovanog, samosvesnog političkog subjekta“ (Stef Jansen, *The Streets of Beograd: Urban Space and Protest Identities in Serbia*, Political Geography, Vol. 20, Issue 1, 2001, 35-57.).

stalom i svakodnevno razumevanje *turbo-folka*, koncentrisale na koncept „kulture“ koji se izjednačavao s „civilizacijom“ ili „civilizovanošću“ (kao posledicom posedovanja „civilizacije“); ovaj koncept je pojmu kulture doneo „polivalentno bogatstvo“, učinivši ga, višenamenskim oružjem, ekstremno moćnim u svim vrstama društvene borbe.⁴⁵ *Turbo-folk* je bio „antiteza urbanom dostojanstvu i individualnosti“⁴⁶, a izbor muzike – pitanje „imanja“ ili „nemanja“ kulture. U tom smislu, smatram da Gordijev argument, po kojem je „muzički ukus važan označitelj ne samo za razliku između urbane i seoske kulture već i za odnos prema režimu, ratu i okruženju koji su stvorili režim i rat“⁴⁷, ne treba koristiti kao analitičko objašnjenje situacije u Srbiji devedesetih godina, već kao jedan od mogućih diskursâ o muzici i naciji koji bi tek trebalo da budu analizirani. U ovom slučaju muzika bi, Burdijeovom (Pierre Bourdieu) terminologijom, služila kao „kulturni kapital“, ključan za ostvarenje društvenih distinkcija.⁴⁸ Prema Burdijeu, „ukus klasifikuje onog koji klasifikaciju vrši“⁴⁹, a adekvatna muzika afirmiše nečiju klasnu poziciju, legitimišući društvene razlike. Srpska intelektualna elita devedesetih godina učestvovala je u „klasifikacijskoj borbi“ koja je trebalo ponovo da uspostavi poredak u društvu razorenom za vreme Miloševićeve vladavine. Neke *turbo-folk* zvezde, koje su opisivane kao ruralne i neobrazovane (dokaz za to jeste njihova kič muzika i još gori stil), zaradile su mnogo novca i vodile luksuzni život, dok su se mnogi pripadnici intelektualne elite borili da prežive hiper inflaciju i potpuni raspad domaće ekonomije.⁵⁰

⁴⁵ Marko Živković, *op. cit.*, 89.

⁴⁶ Stef Jansen, *The Streets of Belgrade...*, 42.

⁴⁷ Eric D. Gordy, *op. cit.*, 105.

⁴⁸ Pierre Bourdieu, *Distinction: a social critique of the judgment of taste*, Routledge, London, 2002.

⁴⁹ *Ibid.*, 6.

⁵⁰ Delovi stare intelektualne elite bili su marginalizovani i ignorisani devedesetih godina prošlog veka, a državna politika koja je najčešće označavana kao „divlja“ i „necivilizovana“ počela je sredinom devedesetih godina da koristi sličnu retoriku, zalažući se za promociju „visoke kulture“, kao, na primer, u kampanji *Lepeše je sa kulturom*, iz 1995. godine. (Videti: Marko Živković, *op. cit.*; Eric D. Gordy, *op. cit.*; Miša Đurković, *Ideološki i politički sukobi oko popularne muzike u Srbiji*, Filozofija i društvo, br. XXV, 2004.)

Iako je Burdijeova klasna teorija, koja je zasnovana na kretanju „kapitala“ (koji se definiše kao ekonomski, kulturni, socijalni i simbolički) kroz socijalni prostor, razvijena na istraživanju francuskog društva šezdesetih i sedamdesetih godina prošlog veka, čini mi se da je ovaj model u svojim teorijskim dometima primenljiv i na srpsko društvo devedesetih godina. Važno je, ipak, shvatiti specifičnost klasnog određenja u srpskom društvu u odnosu na „zapadna“ društva, koja je većina Burdijeovih sledbenika analizirala. Tako Majkl Herlo (Michael Harloe) piše o evropskim socijalističkim društvima, da je „postojao razvoj specifične klasne strukture s eliminacijom buržoazije, kao distinktivne socijalne kategorije, kreiranjem slabo izdiferenciranog srednjeg sloja, vojno-političke, privredne i intelektualne elite, te jednako ograničenog stratuma 'pod-klase' onih koji su bili isključeni iz glavnih društvenih tokova“.⁵¹ U Srbiji je devedesetih godina, kao i u vreme socijalizma, postojalo prilično jasno izdiferencirano mišljenje ko pripada eliti koja je uključivala i intelektualce. Čini mi se da je ovde važno uočiti da su neki od njih osećali da pripadaju socio-kulturnoj estetici koja je nelocirana, univerzalna, te tako suprotstavljena onoj koja se doživljavala kao jasno locirana (a to znači folklorna). Tako „urbano“ i „civilizovano“ postaju označitelji (ne) mesta, nelociranog prostorno, ali određenog kulturnom, društvenom i ekonomskom dinamikom koja postoji na sličan način u bilo kom delu sveta. Ova ideja dobro je poznata; Hanerc (Ulf Hannerz) je naziva *kosmopolitizmom*, označavajući shvatanje po kojem transnacionalna (intelektualna) elita obuhvata socijalnu poziciju koja nije prostorno ukorenjena na način na koji je ukorenjena bilo koja druga socijalna tradicija (na primer, srpska seoska).⁵²

⁵¹ Michael Harloe, "Cities in Transition", u: *Cities after Socialism: Urban and Regional Change and Conflict in Post-Socialist Societies*, ed. Gregory Andrusz, Michael Harloe and Ivan Szelenyi, Blackwell, Oxford, 1996, 1-29.

⁵² Ulf Hannerz, *Transnational Connections: Culture, People, Places*, Routledge, London, 1996; up. Aihwa Ong, *Flexible citizenship: the Cultural Logics of Transnationality*, Duke University Press, London and Durham NC, 1999.

Rodno određenje i popularna muzika

Imidži žena koje su bile *turbo-folk* zvezde i njihovo prisustvo u javnom prostoru znatno se razlikuju od onog koje su imale zvezde osamdesetih godina prošlog veka. Prisustvo žena u novokomponovanoj narodnoj muzici bilo je veoma istaknuto devedesetih godina, ali je tokom osamdesetih na jugoslovenskoj *neofolk* sceni postojao veliki broj veoma popularnih pevača (iako je najveća zvezda osamdesetih godina bila Lepa Brena).⁵³ Slično tome, i pored nesumnjivo velikog broja žena u novokomponovanoj muzici devedesetih godina, među deset najpopularnijih ljudi u Srbiji, prema sprovedenim istraživanjima, nalazili su se jedna pevačica i dva pevača.⁵⁴ Međutim, javna kritika *turbo-folka* mnogo češće je bila kritika pevačica, negoli pevača.

Na početku razvoja nove folk muzike, tokom pedesetih i šezdesetih godina prošlog veka, profesija pevačice generalno se smatrala društveno nepoželjnom. Većina pevačica nove narodne muzike je, kao uostalom i danas, nastupala u kafanama, mestima tradicionalne muške zabave, što je pevačicama davalo veoma nizak društveni status, sličan onom koje su imale prostitutke.⁵⁵ Karol Silverman (Carol Silverman) opisuje slučaj poznate makedonske pevačice, Esmе Redžepove, kojoj je „otac dozvolio“ da otpočne svoju muzičku karijeru kada ga je Esmin budući muž, harmonikaš i muzički aranžer Radio Skoplja, ubedio da će od nje „napraviti umetnicu i nikada je neće pustiti da peva po kafanama“,⁵⁶ Tako je Esma kasnije postala *world music* pevačica, a ne „obična novokomponovana pevaljka“.⁵⁷

⁵³ Kao što pokazuje istraživanje Milene Dragičević-Šešić, u periodu između 1986. i 1989. godine najpopularniji su bili pevači (Milena Dragičević-Šešić, *op. cit.*).

⁵⁴ Nenad Dimitrijević, *Idoli '90-tih*, Kultura 102, 2002.

⁵⁵ Carol Silverman, *op. cit.*

⁵⁶ *Ibid.*, 135. Ovaj, kao i svi sledeći prevodi s engleskog jezika u ovom radu su moji.

⁵⁷ Slično Esmi, mnoge poznate pevačice su tokom šezdesetih i sedamdesetih godina prošlog veka pokušavale da neguju imidž skromnih porodičnih žena koje žive u skladu s patrijarhalnom tradicijom sredine. Tako je i Lepa Brena, koja je promovisala imidž „moderne žene“ i nosila mini suknje, uvek težila da se promoviše kao majka i snimila je mnoge pesme za decu. Etiketa „kafanske pevačice“ ostala je jedna od glavnih uvreda koje se mogu uputiti narodnim pevačicama svih pravaca.

Popularna narodna muzika do devedesetih godina prošlog veka kritikovana je kao banalna i neautentična⁵⁸, dok su *turbo-folk* njegovi kritičari opisivali kao kič, kritikujući ga i zbog svoje vulgarnosti i seksualne eksplicitnosti⁵⁹; na toj osnovi se ženama, zvezdama *turbo-folka*, odricalo poštovanje rezervisano za „prave umetnice“.⁶⁰ Ovakve kritike neadekvatne seksualnosti *turbo-folk* zvezda zaslužuju posebnu pažnju. Tako se mnogi kritičari *turbo-folka* slažu da je izgled *turbo-folk* zvezda „neadekvatan“, da one ne razumeju kodove „zapadne“ mode i ne umeju da je primene.⁶¹ Kada govori o ženama iz radničke klase u Velikoj Britaniji koje pokušavaju da „prođu“ (*to pass*) kao pripadnice srednje klase, Beverli Svegs (Beverly Sveggs) primećuje da „odsustvo interesovanja za pitanja klase znači da ta osoba ne mora da 'prođe' kao pripadnik/ca više klase da bi stekao/la kulturni (i drugi kapital). Oni/e taj kapital već poseduju. Oni/e ga se, naravno, mogu odricati na ličnom nivou, ali to nema negativne posledice za njihovo kulturno i društveno vrednovanje. U stvari, postoje mnogi institucionalizovani načini korišćenja mode koji omogućavaju negiranje nečije pripadnosti srednjoj klasi, od kojih su *grandž* muzika i moda možda najočigledniji“.⁶² Postoje još mnogi drugi označitelji pripadnosti srednjoj klasi koje drugi članovi društva mogu lako da dekodiraju, tako da su pripadnici/ce viših klasa retko u opasnosti da budu zamenjeni/e s onima iz nižih.⁶³

Odeća je nerazdvojni deo kulturnog kapitala i, kao u mnogim drugim današnjim društvima širom sveta,

⁵⁸ Videti: Ivan Čolović, *Divlja književnost...*

⁵⁹ Za identičnu kritiku lokalne elite kolumbijske popularne muzike up. P. Wade, *op. cit.*

⁶⁰ O poštovanju, kao glavnoj čežnji britanskih žena radničke klase, videti: Beverley Skeggs, *Formations of Class and Gender: becoming Respectable*, SAGE Publications, London, 1997.

⁶¹ Za detaljan opis stavova srpskih pankera i šminkera prema „džiberima“, ljudima koji su nosili odeću domaće proizvodnje i nisu umeli da je „adekvatno“ kombinuju s modernom zapadnom odećom, koja je bila na mnogo većoj ceni, videti: Indes Prica, *Omladinske potkulture u Beogradu: simbolička praksa*, Etnografski institut SANU, Beograd, 1991.

⁶² B. Skeggs, *op. cit.*, 91.

⁶³ Za slično objašnjenje moguće upotrebe ambivalentnosti odnosa između roda, tela i odeće, kao privilegije viših klasa, videti: Anne McClintock, *Imperial Leather: Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest*, Routledge, London, 1995.

blisko je povezana s muzikom u izgradnji ličnog kulturnog i društvenog kapitala. U slučaju popularne narodne muzike u Srbiji, u akademskim i svakodnevnim diskursima posebna pažnja poklanjala se (i još uvek se poklanja, mada manje vidljivo u javnoj sferi) izgledu ženskih *turbo-folk* zvezda i njihove publike. Društvena neprihvatljivost njihovog izgleda povezuje se s društveno neprihvatljivom ulogom, za koju se pretpostavlja da je imaju pripadnice tzv. *turbo-folk* kulture. Uobičajena kritika ove vrste retko uključuje kritiku „objektivizacije“ ženskog tela u imidžu *turbo-folk* zvezda, već ističe njihovu „kičastu seksualnost“. ⁶⁴ Ovakva vrsta konzervativne kritike univerzalna je za moderna društva, iako je njeno prisustvo pojačano posle pada socijalizma u zemljama istočne Evrope. ⁶⁵

Razumevanje rodne obeležnosti *turbo-folka* ili bilo koje druge vrste muzike, važan je element njegove analize. Rodna obojenost „zapadne“ popularne muzike bila je predmet mnogih akademskih rasprava koje su ukazale na važnost ove distinkcije u razumevanju različitih muzičkih praksi. Tako podatak da su žene znatno prisutnije u *turbo-folku*, a znatno manje na srpskoj rok sceni ili u bilo kojoj drugoj „zapadnoj“

⁶⁴ Up. kritiku „objektivizaciji“ kod Ivane Kronje, *Smrtonosni sjaj...*; Jasmina Milojević, *Na podijumima umetničke muzike*, *Kultura* 102, 2002.

⁶⁵ Videti: Nanette Funk and Magda Muller (ed.), *Gender Politics and Post-Communism: Reflections from Eastern Europe and the former Soviet Union*. Routledge, London, 1993; Sabrina P. Ramet (ed.) *Gender Politics in the Western Balkans: Women and Society in Yugoslavia and the Yugoslav Successor States*, The Pennsylvania State University, Univ. Park PA, 1999; Susan Gal and Gali Kligman (ed.), *Reproducing gender: politics, publics, and everyday life after socialism*, Princeton University Press, Chichester and Princeton, N.J., 2000. Kult majke ima specijalnu ulogu u srpskom patrijarhalnom društvu, čiji su neki elementi osveženi tokom devedesetih godina, uključujući, između ostalog, kampanje protiv abortusa širom bivše Jugoslavije čiji je cilj bio da se „obnovi snaga nacije“. To je uobičajeni deo desničarske politike u kojem se žene smatraju odgovornim za biološko i kulturno obnavljanje nacije (kao glavne socijalizatorke dece), dok su muškarci nosioci „progresna“ i „modernosti“. Zato nije iznenađujuće što konzervativni kritičari *turbo-folka* gledaju na nove *turbo-folk* zvezde i njihovu žensku publiku ne samo kao na nekog ko prekoračuje klasne granice i preokreće kulturne vrednosti već i kao na suprotnost prihvatljivom modelu ženskosti u kojem je spoj uloge majke i otvorene seksualnosti neprihvatljiv.

popularnoj muzici, vredan je veće pažnje, čiji je značaj samo dotaknut u ovom radu.⁶⁶

Muzička alternativa – neakademska elita

Nisu samo delovi akademske i političke elite bili uključeni u bitku protiv *turbo-folka*; mnogi muzičari, urednici muzičkih programa i kritičari „zapadne“ popularne muzike bili su uključeni u sličnu borbu. Pored tradicionalne muzike, sve vrste „zapadne“ popularne muzike predlagane su kao bolja alternativa *turbo-folku*. Tako Gordi piše: „U svom stavu prema *neofolk* kiču, rokeri su stalno podsećali urbanu populaciju da su rat i nacionalizam povezani s dominacijom polururalne kulture, njenog nativizma, zainteresovanosti za globalnu kulturu; ksenofobija oličena u ekspanziji *neofolka* bila je direktno povezana, po mišljenju beogradskih rokera, s režimom i ratom koji je on doneo“.⁶⁷

⁶⁶ Među brojnom literaturom na ovu temu videti: Simon Reynolds, *The sex revolts: gender, rebellion, and rock 'n' roll*, Harvard University Press, Cambridge Mass., 1995; Sheila Whiteley (ed.), *Sexing the groove: popular music and gender*, Routledge, London, 1997; Neil Nehring, *Popular music, gender, and postmodernism: anger is an energy*, Thousand Oaks, Calif. Sage, London, 1997.

⁶⁷ Gordy, *ibid.*, 116. Kao podršku ovom stavu Gordi navodi da je poznati *rok-bend* „Partibrejkersi“ svoje ime izabrao kao provokaciju režimu, čiju su „zabavu (simbolično) hteli da pokvare“... Ovaj *bend* je, međutim, osnovan pre Miloševićevog dolaska na vlast, a ime je dobio po jednom filmu Polanskog. (Petar Janjатовić, *Ilustrovana YU rock enciklopedija: 1960-1997*, Geopoetika, Beograd, 1998.) Međutim, srpska rok muzička scena nikada nije bila koherentna i među njenim predstavnicima postojale su velike razlike, kako u muzičkim stilovima tako i u političkom angažmanu. Nacionalistička i seksistička retorika članova *benda* „Riblja Čorba“ je vrlo dobar primer, ali ću se ovde kratko zadržati na interesantnijem primeru za ovaj rad, na grupi „Bijelo Dugme“. Muzika „Bijelog Dugmeta“, najpopularnijeg jugoslovenskog benda sedamdesetih godina prošlog veka, u tom smislu mi se čini paradigmatičnom. Bregovićeva grupa kombinovale je *glam* rok, ritam i bluz, *progresiv* rok, rok, *hevi metal* balade, retke eksperimentalne delove i balkansku narodnu muziku, ali je inkorporacija „narodnjačkih“ elemenata znatno porasla s nacionalnom fetišizacijom narodne muzike devedesetih godina. Poslednji album „Bijelog Dugmeta“ bio je otvoreno projugoslovenski orijentisan, s pesmama koje su kombinovale hrvatsku nacionalnu himnu i popularne srpske patriotske pesme, a glavna hit-pesma na albumu iz 1986. godine bila je posvećena Jugoslaviji (*Pljuni i zapjevaj, moja Jugoslavijo*). Međutim, Jugoslavija je bila plutajući označitelj koji je značio veoma različite stvari različitim ljudima (Renata Salecl, *The Spoils of Freedom*, Routledge, London, 2002), pa je tako pesma *Pljuni i zapjevaj, moja Jugoslavijo* postala jedna od popularnijih pesama na pro-Miloševićevim protestima kasnih osamdesetih godina (S. Gourgouris, *op. cit.*).

Međutim, srpski rok muzičari nisu bili glavni opONENTI režimu iz redova autora „zapadne“ popularne muzike, već je to mesto u popularnoj muzici najčešće bilo prepušteno ljudima koji su izvodili i slušali *rejb*, *hip-hop*, *tehno* i druge slične stilove muzike, te radio i televizijskim stanicama koje su puštale ovakvu vrstu muzike (kao što je Radio B92, koji je mogao da se čuje samo u Beogradu). Kolin opisuje „otpor kroz muziku“ Radija B92 i citira Verana Matića: „Političari nacionalističke orijentacije stvorili su taj večni krug u kojem ih njihova kultura podržava, dok je oni za uzvrat ispomažu, produžavajući uzajamno svoj vek trajanja. Popularne pesme podržavale su loše političare, da bi na kraju počele da podržavaju ubice. (...) Mi smo morali da se odupremo, ne samo njihovim nacionalističkim planovima već i njihovoj popularnoj kulturi“.⁶⁸ Muzika koju je devedesetih godina puštao „B92“ bila je namenjena maloj grupi ljudi koji su razumeli njen kôd. Kao što objašnjava Matić u Kolinovoj knjizi, policajci u studiju, koji su došli da kontrolišu Radio, nisu razumeli engleski i tako je muzička poruka koju je prenosio „B92“ mogla da ostane nezapažena. „Urbanost“, na koju su pozivali muzičari „zapadne“ popularne muzike, kao i delovi nacionalne opozicije, bila je izjednačena s evropskom urbanošću i modernošću.

Ljudi koji su slušali „zapadnu“ popularnu muziku obično su pripadali onoj vrsti ljudi koje Jansen opisuje u anti-miloševićevskim protestima 1996/1997. kao mlade, obrazovane i urbane, koji su isticali čvrstu pripadnost „Evropi“.⁶⁹ Za studente koji su uređivali veb-sajt studentskog protesta, Internet je bio jedini slobodni medij u Srbiji, „jedini način za komunikaciju s međunarodnom publikom“ koji im je omogućio da stupe u kontakt s mladim ljudima širom sveta i poruče im – „Pogledajte nas, istog smo uzrasta, razmišljamo na isti način, volimo istu muziku, i mi smo Evropljani! Želimo da budemo deo Evrope!“⁷⁰ Na glavnom *baneru*, nošenom ispred kolone studentskog protesta, pisalo je „Beograd je

⁶⁸ M. Kolin, *op. cit.*, 29.

⁶⁹ S. Jansen, *The Streets of Beograd...*, 2001.

⁷⁰ M. Kolin, *op. cit.*, 91.

svet“, što je slalo jasnu poruku studenata koji su sebe smatrali „građanima sveta“.71

Međutim, njihova upotreba „zapadne“ popularne muzike bila je daleko od jednostavne binarne opozicije između „zapadne“ popularne muzike i drugih muzičkih žanrova popularne muzike u Srbiji kojima bi trebalo da se suprotstavi „evropejstvo“ prvih u odnosu na nacionalizam drugih, u uobičajenom shvatanju modernosti i tradicije. Ljudi koriste istu muziku za građenje veoma različitih ideja o svom nacionalnom identitetu. Dobar primer jeste upotreba muzike na Studentskom protestu o kojoj Jansen piše da je bila „jedinstven i bizaran miks“72 tri pesme koje su se stalno ponavljale: Bregovićeve *Mesečine*, remiksa stare hrvatske *pop* pesme *Zajedno* i pesme *Breathe*, britanskog *benda Prodigy*, koja može da se okarakterise kao kombinacija *hard kor tehna, rejava* i industrijske muzike. Jansen zaključuje da je „raznovrsnost izražena kroz ove tri pesme bila shvaćena kao još jedan urbani kvalitet – još jedan element koji je suprotstavljao imidž grada homogenom, neukusnom i neprimenljivom ruralizmu“.73 Ovaj primer lepo ilustruje tezu da nema jasne distinkcije između različitih muzičkih stilova i da su oni bili korišćeni u najneo-

71 U Srbiji, kao uostalom i u drugim delovima sveta, „zapadna“ popularna muzika povezuje se s „mladima“, koji se obično smatraju onima koji izazivaju oficijelnu državnu politiku kroz muziku (između ostalog). (Za Istočnu Evropu videti: R. Salcel, *op. cit.*; up. Deborah Gewertz i Frederick Errington, *Twisted histories, altered context: representing the Chambri in a world system*, Cambridge University Press, Cambridge, 1991.) Međutim, kao što upozorava Salcel, „ne postoji tako nešto što bi činilo *mlade* po sebi; kategorija mladih je 'po prirodi' uvek posredovana kroz simboličnu mrežu ideologije koja je definiše“ (R. Salcel, *op. cit.*, 44.). Dominantni diskursi o mladima u Srbiji uglavnom su pozitivni, opisujući ih često kao „nosioce progresa“, iako se u nekim desničarskim kritikama pominje i njihovo lako potpadanje pod uticaje Zapada. Tako su državni mediji studente – učesnike u protestu – opisivali kao ljude kojima su manipulisali „zapadni“ mediji, uništivši njihov patriotizam. Ovde je važno primetiti da je mladost „pro-zapadnih“ učesnika protesta i njihove „pro-zapadne“ orijentacije vrlo često isticana, dok je ta starosna odrednica isključena kada je reč o narodnoj muzici, koja je, uprkos tome, najomiljeniji žanr mladih ljudi. Tako je u Srbiji folk muzika starosno nemarkirana, za razliku od zapadne popularne muzike. (Ivana Kronja, *Potkultura „novokomponovanih“*, *Kultura* 99, 1999.). Veza između mladih, Zapada i „progresa“ važna je i za izgradnju imidža *Exit* festivala, ali zbog skućenog obima ovog rada na ovom mestu je nije moguće dalje elaborirati.

72 S. Jansen, *The Urban Streets of Beograd...*, 47.

73 *Ibid.*, 48.

bičnijim kombinacijama. Tako ne iznenađuje činjenica da je neofolklorna pjesma *Mesečina* postala jedna od himni opozicionog protesta koji se smatrao prozapadnim i nenacionalističkim.⁷⁴

Muzika i politika posle 2000: Exit festival

Iste godine kada je došlo do velike promene vlasti u Srbiji (6. oktobra 2000.), dogodile su se i neke značajne promene na muzičkoj sceni; nakon Arkanovog ubistva, najveća zvezda *turbo-folka*, Ceca, obustavila je promociju svog novog albuma koji je tada upravo bio izašao i prestala je izvesno vreme da se pojavljuje u javnosti; osnovan je *Exit* koji će u narednim godinama postati vrlo popularan festival „zapadne“ popularne muzike.⁷⁵ Od samog početka *Exit* festival postao je važan za razumevanje odnosa između muzike i nacionalnog identiteta, dobivši veliku medijsku podršku i interesovanje stručnjaka (Festival je u sadašnjoj formi počeo da se održava na Tvrđavi 2001. godine.), a druge godine postojanja posetili su ga mnogi političari visokog ranga (čak je je tadašnji ministar finansija svirao na jednoj od festivalskih bina). Tokom 2004. godine *Exit* je u svoje okvire uključio i naučno-umetnički projekat, pod nazivom „Petrovaradin *Tribe Project*“, koji je obuhvatao izradu dokumentarnog filma, kao i stručne tribine, na kojima su učestvovali: sociolozi, antropolozi i publicisti iz Austrije i bivše Jugoslavije. Kao što je objašnjeno na veb-sajtu Projekta, njegovo osnivanje sponzorirala je Evropska kulturna fondacija iz Amsterdama, a održavanje je bilo sprovedeno u saradnji s KUD-om „Pozitiv“ iz Ljubljane, *Terra* filmom Želimira Žilnika i nezavisnim filmskim centrom „Kino Klub“.⁷⁶ Projekat je predstavljao *Exit* ne samo kao pro-evropski već i kao pro-jugoslovenski Festival. Na veb-sajtu Festivala pisalo je da je cilj Projekta bio da istraži „motive za druženje

⁷⁴ Međutim, anti-miloševićevski protest nije bio homogen u svojim stavovima i u njemu su postojali jasni nacionalistički elementi.

⁷⁵ Iako je *turbo-folk* postao manje prisutan na medijima, ostao je najpopularniji muzički žanr u Srbiji, s Cecom kao najvećom zvezdom, bez obzira na slabu podršku koju je ova pevačica dobila za vreme svog boravka u zatvoru, tokom operacije „Sablja“, 2003. godine. Ceca se tokom 2004. godine vratila na scenu i bila je angažovana na koncertima koje je organizovala Vlada – u Čačku, za vreme proslave Srpske nove 2005. godine i istom prilikom ispred Savezne skupštine 2007. godine.

⁷⁶ Videti: www.pozitiv.si/petrovaradintribe

među generacijama koje su odrastale u periodu propadanja onoga što je bila zajednička država, u vreme kada su istorijske činjenice nestajale iz udžbenika a mediji bili korišćeni da opišu državu i njenu prošlost ponajviše kao zatvor i prostor represije⁷⁷. Ovo je, očigledno, veoma svesno građen koncept antinacionalizma u nekoj vrsti projugoslovenske retorike.

Slično opozicionim protestima iz 1996. i 1997. godine, koji su imali za cilj „da vrate Srbiju u Evropu“, *Exit* festival je osmišljen kao „svetski festival internacionalne muzike“ (*Exit* je i nastao iz studentskog protesta).⁷⁸ Tako je 2003. godine Festival bio organizovan kao „Exit state“, dok su karte za Festival bile u obliku pasoša koji je bio pečatiran pri svakom ulasku na Tvrđavu. Mogućnost putovanja i slobodnog prelaska državnih granica jedan je od uobičajenih „toposa“ u narativima o „užasu koje su proizvele devedesete“, pa je ovakva imitacija države imala poseban simboličan značaj, aludirajući na nemogućnost građana Srbije da napuste svoju zemlju i posete ostatak Evrope.

Exit je bio dominantna metafora u Srbiji devedesetih godina prošlog veka. Samo ime Festivala aludira na iste ideje na koje je aludirao i Studentski protest iz sredine devedesetih godina, očekujući prekid izolacije i stvaranje mogućnosti putovanja ili pak zahtevajući da Srbija napusti svoju „balkansku“ poziciju i „vratu se u Evropu“. Ova metafora Evrope, ili specifičnog razumevanja mondijalizma, koju propagira *Exit*, ima prilično nejasne granice. *Exit* je prethodnih godina imao binu za balkansku muziku, ali ne za *turbo-folk*, već za elitnu balkansku *world music*, te je tako *Balkan stage* reintegrisan 2005. godine u *Jazz and blues* binu, koja je sledeće godine nestala, dok se većina *world music* izvođača preselila na *East point: roots & flowers* binu. *Balkan Fusion Stage*, koji je uglavnom bio rezervisan za domaće izvođače, postao je *Tuborg Fusion Stage*. Takođe je postojala i mala *Latino* bina, ukrašena čuvenim portretom Če Gevare. *East point: roots & flowers* bina opisana je rečima koje podsećaju na reklame nekih od *world music* bendova, kao „superiorni duh Trećeg sveta... Put kroz zadivljujuću muziku Azije, Afrike, Srednje i Južne Amerike... (...) Od drevnih plemenskih melodija do *folk* intervencija u elektronskoj muzici.

⁷⁷ Videti: www.exitfest.org

⁷⁸ *Ibid.*

Aromatični cvetni ambijent u kome se urbani *di-džejevi* sreću s tradicionalnom živom muzikom egzotičnih instrumenata“.79 Bina je 2006. godine preimenovana u *World Music Stage*, ali je njen program ostao identičan, rezervisan za evropski prihvatljivu balkansku muziku, proizvođači tako Balkan koji pripada Evropi.

Zaključak

Mnoge teorije nacionalizma ističu homogenost njegovih diskursâ i „ostavljaju malo prostora za konceptualizaciju njegove heterogenosti, protivrečnosti i izlomljenosti“.80 U Srbiji se različiti diskursi o nacionalnom identitetu ne zasnivaju isključivo na etničkim podelama, već su isprepletani s drugim identifikacijskim strategijama koje uključuju opoziciju selo – grad, klasnu i rodnu identifikaciju. Iako se u mnogim javnim diskursima nacionalni identitet zasniva na orijentalističkim opozicijama, smatram da je to samo jedan od mogućih načina njegovog koncipiranja, a da akademska analiza treba da ukaže na raznovrsnu i često protivrečnu upotrebu različitih diskursâ, na kojima se nacionalni identitet gradi.



79 *Ibid.*

80 P. Wade, *op. cit.*, 102.

Marija Krstić*Institute of Ethnology and Anthropology
Faculty of Philosophy, University of Belgrade
marija.krstic@f.bg.ac.rs*

All Roads Lead to Guča: Modes of Representing Serbia and Serbs during the Guča Trumpet Festival*

Abstract: In this paper I research a famous Serbian music event, the Dragačevo Trumpet Festival, better known as the Guča festival, by analysing festival's photographs. I use visitors' photographs available on one of the websites dedicated to Guča, www.guca.rs and media data, in order to question how the festival's photographs visually represent the Serbs by discussing several motifs found in the images: festival itself, carnivalesque, national(-istic) elements, and Roma and Serb dualism. The main goal of the paper is to explain and show how Guča festival found its place in modern Serbia and contributed inventing modern European Serbia in spite of its rural, folk, barbarian and sometimes nationalist representation.

Key words: Guča trumpet festival, photographs, identity, the Serbs, the Roma, folk tradition and culture

All the world's a stage (Shakespeare 2005/cca.1600, 55)

Introduction

Guča is a small village in the region of Šumadija, in the Dragačevo area of western Serbia, and the location for an annual trumpet competition with fifty years of tradition. The official name of the festival is *the Dragačevo Trumpet Festival*, "the biggest of its kind in the world", while it is better known after the host village, Guča (Prodger 2005).¹ In this respect, the Guča festival, visited by

* This paper is a result of a work on a project *Identity Politics of the European Union: The Adaptation and Application in the Republic of Serbia (177017)* organised by the Ministry of Science and Technological Development of the Republic of Serbia.

¹ The official name is "the Trumpet festival in Guča" (Serb. Sabor trubača u Guči). However, in Serbian, likewise in English, the name varies. Sometimes it is called "(Dragačevo's) brass band festival (in Guča)" or "(Guča) trumpet festival" (see www.saborguca.com/en; www.guca.rs/eng). In the paper I mostly use terms Guča or the Guča festival as synonyms for the Trumpet festival.

more than half of a million of spectators,² is an interesting but complex socio-anthropological and ethno-musicological phenomenon. The Dragačevo Trumpet festival is an international trumpet and brass band festival which started as a local competition in the village of Guča, western Serbia, in 1961. From 1962, the participants from other parts of Serbia came to Guča, while in 1963 for the first time the Roma players participated (Timotijević 2005). From that time on, Roma remained among the best trumpeters at the competitions. However, during these fifty years, the festival always demonstrated and was conceptualised as the carrier of the Serbian folk tradition and culture.

In my research I focus on comprehending the Guča festival, namely how it is presented through photographs available on one Guča website - www.guca.rs.³ The founder and the owner of this website is Mr. Dejan Ćirić who, with his tourist company, hosts and transports foreign tourists (participants and visitors) to the Guča festival.⁴ More precisely, I investigate the visual creation of Serbia through visual symbolisation of the festival. I should point out that I have not visited the festival itself. Though fieldwork should be compulsory in case of researching a festival, in my research I focus less on Guča itself and more on festival's image production by analysing visitors' photographs available at the [guca.rs](http://www.guca.rs). In other words, the conclusions I drew, do not necessarily have to concur with the organisers'/visitors' ideas or my (future) impressions of the festival, but should be understood within the framework of photo analysis. The goal of the paper is to show how photographs can serve in anthropological analysis of popular culture phenomena, and to supplement the existing theoretical framework of photo analysis in social science studies. The further goal is to reveal the discrepancies that exist at the Guča festival after 2000 – namely, the festival owes its popularity to Roma players while it is presented as a pure Serbian folk culture element. In this vein, there are several distinguishable motifs of Guča in analysed photos: festival activities, carnivalesque, national and nationalistic symbols, Roma, and traditional Serbia culture. In spite of the fact that Roma are the best musicians at the festival, the festival remains to be a symbol of Serbian tradition. Therefore, the pictures at the [guca.rs](http://www.guca.rs) website also show that Roma are integrated into Serbian cultural and national milieu in order for Guča to be the Guča festival. Other significant elements, such as, carnivalesque and national and nationalistic symbols of Guča festival in media and official discourse serve, on the

²<http://www.visitserbia.org/i2.php?modid=597&p=readdesc&infoid=780&tabid=23&tabindex=21&portalid=2>; According to the local newspapers' data, in 2009 there were 600 000 guests including 30 000 foreigners (Радичевић 201, 24), while it is estimated that in 2010, in Guča were 800 000 visitors (Kuligovski 2011, 71).

³ It is important to note that the website does not have the option for Serbian language. Available languages are English, German, Italian and French.

⁴ <http://www.guca.rs/eng/strana.php?str=about>

one hand, to attract guests and, on the other hand, to be exploited as a part of wider traditional Serbian culture. What images about Guča say to the viewers?

A photograph is an image which captures and freezes a moment in time and space (Wells 2003a, 1) and it "mechanically repeats what could never be repeated existentially" (Barth 2003, 20). The photographs reveal somebody's "ideas, memories, feelings, thoughts" (Desnoes 2003, 322). At the same time, through the press, family snapshots, billboards, and now with Facebook and photoblogs, photographs became unavoidable parts of our daily lives (Burgin 2003, 130). Collier and Collier (1986, 99) assert that photographs can be instruments for obtaining knowledge beyond direct analysis. In view of the fact that this research is not based on a direct analysis, I will question what these photographs say about Serbia, how they promote it, and the types of values that they expose. Since photography is highly selective (Collier 1967, 25), I show in what manner these photos choose to present Serbia and link it with official attitudes towards Guča. Anderson mentions that "communities are to be distinguished, not by their falsity/genuineness, but by the style in which they are imagined" (1983, 15). As it is known, European history is abundant with folk festivals which served with a purpose to glorify a nation and create a notion of national identity. The brass-band festival in Guča with its folk-rural motifs can be seen as one of inheritors of such a practice. The dominant style of imagining nation in Serbia is marked by a union between rural, folk and nationalist tendencies and conversely, urban, modern and European tendencies, thus presenting its folkness as an attraction and connected with the inflow of the younger generation from the West.

In my paper I will show how abstract folk qualities are implemented in the contemporary cultural production of Serbia and argue that images, as visual representations of peasantry and folk traditions, are used to extend ideas about the national identity of Serbia. In order to be used as ethnographic documents in anthropological study, the photographs need to be socio-culturally contextualised (Scherer 1992, 34). Thus, at the beginning, I will outline the important issues about the festival. The main goal of the paper is to explain and show how Guča festival found its place in modern Serbia in spite of its rural, folk, barbarian and sometimes nationalist representations. Therefore, I claim that the festival deserves respect as a medium through which Serbian national identity is produced.

"Welcome to Guča" – The Trumpet Festival

The brass band tradition is not very old in Serbia and probably dates from the end of 19th or beginning 20th century (Kuligovski 2011, 72; Timotijević 2005, 16). Kuligowski concludes that the present brass bands probably originated from the Turkish military orchestras. The Roma spread the instruments and their music folklore throughout the region, while the Serbian musical tradition incorporated

and adapted the trumpet to its needs (Kuligovski 2011, 78-79). The historical data show that the first trumpet and brass-band festival and competition in Guča was held in 1961 and from then it occurred annually in late summer. Currently, the Guča trumpet festival organiser is a municipality of Lučani, the patron of the festival is the Government of the Republic of Serbia,⁵ and from 2004 the official sponsor is the Ministry of Culture (Timotijević 2005, 13).

According to Branko V. Radičević, distinguished Serbian poet and an initiator of the festival, the purpose of the festivals was to "celebrate rural and folk customs" (Timotijević 2005, 155). Nonetheless, depending on the actual ideology of the government in Serbia, the Festival in its cultural program emphasised different historical and cultural characteristics of Serbs/Serbia. During the period of the socialist Yugoslavia, the cult of president Tito, and the ideas of "brotherhood and unity" together with traditional heritage were celebrated (Kuligovski 2011, 73). In the 1980s the important motives of the festival were the Yugoslavian communistic past and partisan movement events, from the 1990s, events from the Serbian nationally defined past, and from 2000 the promotion of Orthodox Christianity (Лукић-Крстановић 2003, 232; Timotijević 2005). However, the exhibit of rural-folk heritage stayed constant throughout the decades. In addition, in 1963 for the first time, the Roma brass-bands from Eastern and Southern Serbia participated, and quickly became known as the most renowned players. Most of the trumpet players at the Festival are self-taught, formally musically illiterate, and are playing by ear.⁶ On the other hand, the Guča festival is more than just a brass-band competition. During the festival, numerous other events are organised, such as: art, ethnological and historical exhibitions, literary meetings, competitions of toast-proposers, national sport tournaments (shooting the apple through the ring, wrestling, jumping, throwing the stone from a shoulder), the most beautiful national costume competition, brass band and solo singers' concerts, collective weddings, and the improvised 19th century wedding from the Dragagevo region.⁷ While the festival's international popularity started to grow in the 1980s, it was interrupted with the outbreak of civil wars in the Balkans in the 1990s (Timotijević 2005, 68, 100). From the year 2000 and the democratic changes in Serbia, the festival started to open again to the international audience. In this period, "the trumpeters became a part of the musical taste of the younger generations... [across the world] and Guča slowly transformed into a world festival" (Timotijević 2005, 128). Guča, originally conceptualised as a

⁵ <http://www.saborguca.com/indexEN.html>

⁶ <http://www.guca.rs/eng/strana.php?str=history2>

⁷ <http://www.saborguca.com/indexEN.html>; <http://brendovisrbije.com/kultura/draga-evski-sabor-truba-a-3.html>. In 2010, during a 50th trumpet's players festival in Guča, the Museum of the Trumpet was opened (http://www.saborguca.com/sabor2010_programEN.html).

Serbian national folk and rural festival, opened up to the international participants and the guests, at the same time, affirming itself as a bearer of Serbian national identity. Even though the best brass-band players remain the Roma, Guča played an important role as a Serbian brand and as a part of Serbian national tradition during different regimes. While the Festival emphasised its role in a "return to tradition and the roots" (Todorović 2003), it is dubious, what tradition and whose roots, since the festival suffered from different governmental influences and, most importantly the best and main trumpeters are Roma.

"All Roads Lead to Guča"⁸

The Guča festival is one of the world's most famous brass-band festivals and definitely, beside the EXIT Noise Summer Festival, one of the most well known music festivals in Serbia. With regard to this, the Guča festival has an important role in the imagining of the Serbian nation by giving it a specific folk-rural identity, while on the other hand EXIT presents Serbia as modern and urban. An important role in the process of the identity construction of a nation has an official and acknowledged perception of the nation's past, or its accepted "unplugged version". Connerton explains that "our experience of the present very largely depends upon our knowledge of the past" and that the images of the past "serve to legitimate a present social order" (1989, 2-4). Therefore, the past can serve as a tool for moulding modern national identity. Contrary to the notion that we are born with national identity, they are "formed and transformed within and in relation to national culture *representation*" (Hall 1992, 291). National cultures, according to Hall, "construct identities by producing meanings about 'the nation' with which we can *identify*" through stories, images and memories about nation (1992, 293). In Serbia, likewise in other Central and Eastern European countries, from the time of establishing the modern state and political life from the end of the 19th century till the 21st century political parties' rhetoric, rural life and peasant values played a significant political symbolic role in nation glorification (Naumović 2009, 87; Наумовић 1995, 39, 43). This is not so unusual, since the peasants were the majority in Serbia till the 2nd half of the 20th century (Наумовић 1995, 42). Moreover, Serbian national tradition engenders "the most important cultural values and historical accomplishments which are at the core of Serbian national identity, self-respect and self-understanding" (Naumović 2009, 27). The most frequent symbols of peasant tradition included peasant culture (folk costume, village organisation, folk music, folk beliefs); the historical role of peasants in the 19th and the 20th century wars; beliefs in a specific folk mentality (peasants' wisdom, sensibility, fantasia, respect of the authority and ancestors, love of freedom, truth,

⁸ <http://www.saborguca.com/indexEN.html>

justice, heroism, hospitality, and tolerance); and folk creativity (Naumović 1996, 131). As Timotijević points out, the part of Guča festival display are the symbols of a village, and class and national symbols of the peasants (2005). In this respect, Jansen writes that Guča in 1997 was not popular among urban anti-nationalists in Serbia, in spite of the fact that it offered good fun for every taste (2001, 61). Therefore, by referring to a crystallised rural folk past, the festival creates specific folk Serbian identity as a specific Serbian trait on its journey to the European Union. With regard to this Guča, with its five decades of tradition, survived and outlasted the Socialist Federal Republic of Yugoslavia's communist government with its president Tito, and the totalitarian regime of Slobodan Milošević, which inherited it. After the democratic changes and the collapse of the Milošević's regime in 2000, new types of festival, oriented toward Europe, democracy, youth culture and urbanism were popularised (Лукић-Крстановић 2003). One of the most famous is the EXIT Noise Summer Festival. According to the festival's official website, The EXIT originated in 2000 "as an act of rebellion against the regime of Slobodan Milošević... against imposed nationalism, xenophobia, censorship and repression"⁹ and it was pro-Europe oriented (Simić 2006, 120-121). This music festival is the largest in South-eastern Europe and originally was created as an opposition to turbo-folk music with its urban-youth audience and electronic, ethno, techno, and drum 'n' bass music variety (Лукић-Крстановић 2003, 233; Vidić Ramussen 2007, 75). At the same time, the new government developed an interest in Guča and government officials started to visit the festival (Simić 2006, 104). Writing about "the society which carries the spectacle", Debord claims that, in the terms of domination of underdeveloped regions, spectacles (within the society of spectacle) with its celebrities and spectacular representations have power supremacy over the economic hegemony (1983, 57-60). In this respect, the spectacle in Guča embraces villagers and urbanites, nationalists and anti-nationalists, Serbs and foreigners, men and women, and continues to function in various political climates. In other words, while it is true that "all roads lead to Guča", it is perhaps more accurate to say that all roads lead *from* Guča.

"Guča-Madness Made in Serbia"¹⁰ : The Carnival Atmosphere

Broadly speaking, the Guča festival is a public event. Handelmann states that public events have formalised and replicable structure characterised with a "behavior that distinguishes these from the living of mundane life" (1990,

⁹ http://eng.exitfest.org/index.php?option=com_content&task=view&id=553&Itemid=197

¹⁰ The main heading of a webpage <http://www.guca.rs/eng/strana.php?str=booking>.

11, 13). As a public event, Guča has characteristics of a spectacle with specific carnival features. Debord claims that the spectacle is part of society, which serves as an "*instrument of unification*" and as a "social relation among people, mediated by images" (1983, 3-4).¹¹ According to Lukić Krstanović, the spectacle is a public, social, ritualised and aesthetic event (2010).

Analogous to the carnivals' unrestrained behaviour, Guča represents an "oasis" for "primitive and everyday unavailable exoticism" where both the villagers and the urbanites have "fun with publicly forbidden and socially unaccepted exaggeration in eating and drinking" (Timotijević 2005, 259-269). Ristivojević (2009, 199) explains that many theories assume that carnival is a final public merry celebration or a parade before the Lent. Related to this, one of the most influential analyser of carnival was Mihail Bakhtin. Bakhtin, points out that the carnival celebrates "temporary liberation from... the established order;... [and the] suspension of all hierarchical rank, privileges, norms, and prohibitions (Bakhtin 1968, 10). He explains that the time of carnival behaviour or carnivalesque is characterised with "popular merriment" and "gay time" (Bakhtin 1968, 218-220). While Ristivojević correctly advises that it is impossible to equate Bakhtin's notions of Middle Age's carnivals with contemporary ones, some traits can be applied. The carnival atmosphere in Guča includes exaggeration in eating, drinking, fun, dancing, enjoying the trumpeters' music, euphoric mood, and exuberant and lewdness behaviour (see Timotijević 2005). Using the Bakhtin term, carnival life is characterised with ambivalence and subversion, or social transformation: "'carnival world'" is a world which distorts values. In a certain period of a year, the common people have the opportunity to be the rule makers and leaders while "official everyday world with certain rules and social hierarchies is undermined" (Ristivojević 2009; Bakhtin 1968, 7). In his interviews with the visitors of the 2010 festival, Kuligowski concluded that people are attracted more with party atmosphere, fun, free sex, enjoyment, abundant food and drinks and less with music (2011, 75). This observation about Guča is in accordance with one of its websites which praises Guča as "a place of catharsis of the heart and soul while the festival lasts".¹² As Guss (2000, 9) reminds

public displays provide forums in which communities can reflect upon their own realities ... the same form, therefore, may be used to articulate a number of different ideas and over time can easily oscillate between religious devotion, ethnic solidarity, political resistance, national identity, and even commercial spectacle.

Therefore, Guča is more than a music festival as it publicises itself as a unique place for hedonistic enjoyments. At the same time, with its 19th century nation-

¹¹ *Society of Spectacle* is divided by chapters and further on by paragraphs. Therefore, the number in brackets represents the number of paragraphs since the pages are not numerated.

¹² <http://www.guca.rs/eng/strana.php?str=history2>

building rudiments, Guča is more than a carnival and a spectacle. As Van de Port (1999, 20) notices, Serbhood has been defined in a double way, stressing 'European-ness in contrast with a 'backward' and 'primitive (i.e. oriental, tribal, byzantine, archaic, barbaric) (Van de Port 1999, 20). With its extremes, for a few days, the festival allows this discrepancy to be forgotten. By demonstrating its folkness, Guča reveals Serbia "as it really is": a traditional, pristine country of cheerful, talented and, above all, happy people who know how to enjoy life.

Photographs as a Source of Research

Photographs are one of currently dominant modes of communication (Edwards 1992, 3) and they "record... moment in ways that human memory and words do not", and due to that they test written sources (Binney and Chaplin 2003, 106). As Edwards (2003, 83) further explicate the role of photographs:

through their mutability, photographs are able to create stories, distort identities and appropriate cultures. As a result, photographs have been immeasurably powerful in creating, distorting and perpetuating ideas about culture

Although photographs are "visual display markings", produced and presented in order to be seen (Maynard 1997, 27), what their owners want to present is a debatable issue. In this respect, visual images are open to different interpretations. The photograph is a reflection of a viewer's cultural and historical experience, and suggests some meaning but the meaning also depends on who is looking (Edwards 1992, 8, 12; Pink 2001, 51). There are many websites dedicated to Guča or which include Guča festival. However, I have chosen the website where the visitors can also upload their photographs and in that way I scrutinise their perspective and the experiences about the festival. The photographs analysed are from the photo-albums available on www.guca.rs from the festivals that took place from 2002 to 2009.¹³ The photographs from the 2008-2009 festival have the www.guca.rs copyright and some of them are anonymous. In hindsight, the photographs in this paper are selected from more than 2280 viewed on this

¹³ I also looked at the photographs (2007-2009) at the website organised by the Centre for Culture, Sport and Tourism of the Municipality of Lučani "Dragačevo" in Guča, www.saborguca.com. They show folk dances and folk costumes, the Dragačevo wedding, trumpeters and trumpet competition, and traditional sports like wrestling and shooting. The photographs from this website are more oriented toward displaying the traditional folk Serbian side of the festival. There are no primitive and expressive behaviour images and therefore, their representation of the festival is more inclined to the folk fair and not to hedonistic behaviour representation.

website. They show the Guča trumpet festival with its mixed folk Serbian, Roma and Western tradition, exuberant behaviour and nationalist messages.

The photographs are "charged with psychological and highly emotional elements and symbols" (Collier 1967, 49). Moreover, digital photography with its possibilities for manipulations and recreations and as a loose link between people, places and events in the image, caused the loss of the idea of the real representation of social reality (Wells 2003b, 199). However, I will not deal with their decoding or understanding of the meanings proscribed by the persons who uploaded them on the website. I will use them as illustrations and points of comparison for the data given in previous sections (see Collier 1967, 25, 67). Not only are photographs always a selection of a given social reality (Collier 1967; Wells 2003b), but the photographs uploaded on a public website further distance them from the actual events. However, just because they are somebody's choice, they picture what is important for the people who visited the festival and also what they find to be the most important for Guča. What can be concluded from viewing these diverse and multiple photographs? It is hard to give an answer to this question since the connection between the photographers, the people photographed, and the persons who uploaded the photos is blurred. This answer is even harder to give since most of the photographs do not have a title or any explanation. There are two methods for photo selection at the guca.rs and thus, there are two major types of photographs: official photographs by the organisers and photographs by the website visitors.¹⁴ Both serve for Guča promotion, as public advertisements and as a tourist attraction. As Dejan Ćirić said, there were no precise conditions for evaluating and choosing this 2nd type of photos, and they were not subject of strict selection. Generally speaking, the only criteria used are the following: their content should not be offensive and should not jeopardise the festival and provoke nationalistic sentiments. According to Mr. Ćirić, he rarely has had to refuse visitors' pending photos. On the other hand, in 2007 he had to shut down the option for leaving comments beneath the pictures. As he explained it to me, people from the Balkan region frequently would start nationalistic argues with the use of hostile and foul language. In hindsight, the website owner does not have statistical (or approximate) records of uploaders since they accommodate people from "Australia to Canada". However, he believes that mostly Serbs, Germans and Spanish people (since they are outnumbered among the foreigner guests) upload their pictures from the festival. Furthermore, in most of the cases it is unfamiliar for the viewers who are the photo makers.¹⁵ The only thing which is known is their origin - the year and the event itself. In other words, this poses another methodological problem, since these photos represent mishmash and

¹⁴ Phone interview with Mr. Ćirić, 23rd March 2012.

¹⁵ Like in the case of Milutin Labudović's photos, in some photos and/or in some files are given details about the photographer.

include uploaders' different (maybe conflicting) attitudes, aspirations, visions, stereotypes etc. about Serbia and the Serbs. Likewise, these photographs are part of production of foreigners' and domestic representation of Serbia. On the other hand, I want to suggest that being allowed to be uploaded at the guca.rs website, in spite of the fact that their owners do not have to Serbs at all, they show what the visitors think Serbia and Guča are or should be in order to attract guests. Furthermore, being part of the website's promotion of the festival, they emanate certain images of Serbia and Guča. Later on in my paper, I will show what the most distinguishable messages are. Using the scholarly literature, I will relate the photos with media data about the festival in order to answer what are photos telling their viewers.

The Photo Story of Guča

Firstly, it is important to briefly delineate the current political situation of the Republic of Serbia. The transitional period¹⁶ started with Milošević's government. However, since it was more a copy of a previous socialist rule without a real plural political system, the real transition with all transitional turbulences came after 2000 (Naumović 2009). The main objective of the new democratic government has been the entrance to the EU.¹⁷ The pictures of the Guča festival make evident political discrepancies which came with this transitional confusion. The festival, with its different politically oriented visitors, its allowance of exuberant behaviour, is perhaps the method of adapting to the country's own inadaptability to its position. The Guča festival represented a unique response to transition and can be analysed likewise as a sort of a "nation building". In this case, it is possible to delineate several Guča festival photographic themes which more or less correspond to the previous sections and can be divided in several groups. By reference to guca.rs photos, I singled out the most frequent themes which appear in the photos. As Barth warns, "the photograph is not simply a product or a channel but also an object endowed with a structural autonomy" (1997, 15). Thus, as I said at the outset, reading photographic images obviously includes selection, and translation of experiences and motifs of the author/viewer/scholar. However, while this may be obvious in the case of visual media analysis, natural, likewise, social sciences are subject to selection, translation and are rooted in selection of

¹⁶ In short, transition is a period of transformation of the former socialist authoritarian one party countries into plural democratic and capitalist ones and their adoption of market economies (Малешевих 2005, 219; Verdery 1996).

¹⁷ Officially and formally, the process of EU accession started in 2001 (for more data, see official webpage of the European Integration Office, Government of the Republic of Serbia <http://www.seio.gov.rs/home.50.html>).

previous selections (of data, conclusions, experiments, projects etc.) (see, for example, Knorr-Cetina 1981). In Geertzian terms, scholars decide "is it a twitch or a wink" (Geertz 1973). Therefore, I invite readers to accept my interpretation only as one of the possible ones.

There are several motifs that occur in the photos: the festival (competition, practices, competitors etc.); carnival elements and joyful people; then Serbian national(-istic) elements (national flags, "three fingers symbol" (as symbol of Serbia, Serbhood and Orthodoxy) which serves as a marker of national and political identity (Жикић 2002, 68); parts of national or local costume (hats, cockades); and more personal photographs (friends having fun and off-festival photos). To this ends, I tried to count and find out the number of most important groups of photographs (for this paper): festival, nationalistic and carnivalesque photos and be able to give more precise information why and how I selected these types of photographs. However, I realised that this is a mission impossible since many of the motifs overlap in different photos. The photos chosen in this paper serve only to exemplify these three groups (plates 1-9). However, many other could easily replace them and are available at the guca.rs website.¹⁸

a) The festival itself and the trumpeters

These photographs (e.g. plates 1-4) are important for identity politics since they represent Guča and popularise Serbia with its traditional cuisine, music, folk costumes and folk tradition. In effect, this festival is a cultural performance of Serbia and less of its guests. As Kuligowski claims, the festival aims to express Serbian tradition and culture through music (2011, 76). Thus, Guča festival, as a Serbian brand,¹⁹ serves to show Serbia in a folk peasantry light, with a purpose to make it distinct from modern and technologically developed Europe. In this respect, Guča festival has similarities with World Fairs, which "functioned as promotional institutions for the new nation-states" and were used to build new nations' identity in the 19th century by exhibiting "technological inventions, and the most refined cultural and artistic artefacts" (Bolin 2006, 189-190, 200). At the same time it is different from them, since the world fairs had the purpose in showing off liberal progress as embodied in new technologies and inventions (Harvey 1996).

¹⁸ There are more than 2000 photographs (2003-2009) and due to copyright, I have chosen only among Mr. Labudović's ones.

¹⁹ The Trumpet festival in Guča is one of the tourist brands of Serbia (<http://brendovisrbije.com/kultura/draga-evski-sabor-truba-a-3.html>; <http://www.250.rs/guca-festival.html>). Moreover, in 2000 the Festival became part of the UN cultural heritage; in 2006 and 2007 was the best tourist event in Serbia, while in 2006 also won a superbrand of Serbia prize and Special international prize for the most emotional Serbian brand; in 2009 it received Vuk's prize reward, the most significant Serbian prize in the sphere of culture (Радичевић 2010, 17, 23), named after a Serbian language reformator, ethnographer and folklorist, Vuk Karadžić.

b) Carnavalesque

Since the www.guca.rs photographs are partly a selection of the wider audience and their perceptions of the festival, they are focused more on the carnivalesque and the spectacle aspect and less on the festival (e.g. plates 5-6). The festival, Pančić characterises the festival as a "carnivalisation and spectacularisation of coarseness" which from the late 1980s became an important symbol of Serbian national identity (2005). As Beeman (1993, 380) points out, the spectacle is "a public display of a society's key meaningful elements in the public's cultural and emotional life" which occurs at regular intervals. However, while this explains the audience's needs, wants and the perceptions of the festival, it is also congruent with the website's owners and promoters who allowed these photos. Therefore, the most of the photographs show not the festival itself but the festival's high-spirited atmosphere and its exceedingly joyous visitors.

c) Nationalist symbols

The festival has the 'anything goes' atmosphere. As Guss (2000, 12) acknowledges, festivals can serve "as powerful vehicles for the forging of new identities" by recreating and reconsidering the history, the boundaries of community and issues of race, ethnicity and sexuality (2000, 12). In this respect, different national(-istic) feelings are, likewise, not suppressed (e.g. plates 7-8). During the 1990s, Guča provided an opportunity for "an annual flow of Serbian nationalistic euphoria" where politicians, war profiteers and mafia would spend fortunes on music and food (Jansen 2001, 61). The nationalist symbols and the nationalist sentiments displayed did not fade away after the fall of Slobodan Milošević's regime in 2000. Newspapers describe street vendors selling T-shirts imprinted with the faces of fugitives explaining that they were in that time already charged with genocide by the Hague war crimes tribunal, Radovan Karadžić [arrested in 2008-M.K.] and Ratko Mladić [arrested in 2011-M.K.] (Prodder 2005).²⁰ Supposedly, in 2000 Ratko Mladić, Nebojša Pavković and Dragoljub Ojdanić visited the festival in 2000 (Todorović 2000; Оташевић 2010, 22) and in 2004 the President of the Organisational Board of 2004 Guča Festival invited the president of the Republic of Serbia, Boris Tadić, but also did not hesitate to invite two the Hague captivities Slobodan Milošević and Vojislav Šešelj and Ratko Mladić and Radovan Karadžić (Šaponjić 2004). For the festival in 2010, only the president, the prime minister and the vice president of the Serbian government were invited (Оташевић 2010, 22). However, Guča remained a meeting point for democrats and right-wing leaders, the Hague inmates and their supporters.

²⁰ According to a one local, interviewed by the foreign press, Radovan Karadžić and Ratko Mladić "are for them [the foreigners-M.K.] only criminals and for us the Serbs are heroes. They saved a lot of our civilians during the war" (Glas javnosti 2003).

* * *

While the photos from 2002 are more focused on exhibiting trumpet festival and traditional culture, from the 2003 carnival, mass enjoyment photos started to dominate. As Rötzer acknowledges, people do not want to observe but to become participants in the event, "to be right there in the middle of it, experiencing it" (1996, 19) and these photos allow for the people in them to be the focus of webpage viewers' attention. Thus, in general, the photos uploaded show that the emphasis is more on entertainment and fun and less on trumpet competition itself. All of these images depict 21st century Serbia and its struggle within the transition period and Euro-integration process to be internationally recognised as a democratic European country. As Lukić-Krstanović mentions, from the 1990s onward, ordinary life in Serbia was interwoven with the protests, strikes, murders, crimes, military interventions and mobilisations, emigrations, and nationalism (2006, 188-189). After 2000, Serbia needed to overcome its economic, political and institutional difficulties in order to integrate into Europe (Lazić 2003, 207). The expression of tradition in Guča functions to "imply safety to the social groups who see changes as a type of crisis or degradation, through the promise of restoration of the old values" (Naumović 2009, 24). Therefore, the modernisation of a state and these changes disturb general notions about its identity. In this respect, Guča festival's photos are a representation of transition with all its obstacles and the confusion caused by it among the people: war culprits and democrats²¹ gathered on one place, European values and Serbian folk tradition, all immersed in exalted exaggeration in eating, drinking, and ecstatic fun.

Missing Jigsaw Puzzle Parts: The Roma Participants

According to some scholars, the Roma came to the Balkans as military attachments to Ottoman armies in medieval times, perhaps in the twelfth century, but this should be taken with caution (Mitrović and Zajić 1998, 10, 19; Bašić 2005, 17; see Čvorović 2004). In spite of the fact that they, from the Middle Ages, remained in the area which occupied different Serbian states, they were not integrated in society and still remain a largely endogamous ethnic group (Čvorović 2004, 28). The Roma's current position in post communist Central and

²¹ For some people (especially for the inviters of Karadžić and Mladić) can be debatable whether "war criminals" are real war criminals and whether "democrats" are real democrats (and thus, for some people may be questionable are "war criminals" proclaimed as bad and "democrats" proclaimed as good). However, I accept official accounts of the international community on this topic.

Eastern European countries does not differ greatly from their overall position in Europe. The main characteristics of the Roma's position in Serbia include high levels of unemployment, substandard housing, lack of education and skills, a low level of economic activity (especially among women), deepening dependence on state benefits and services, social segregation, a high criminality rate, and on the other hand it is recorded an excessive ill-treatment of Roma in the judicial system (Čvorović 2004, 16-17; Mitrović and Zajić 1998, 28-36). High birth and death rates above the average and high infant mortality make the Roma among the youngest populations in Europe (Čvorović 2004, 17; Mitrović and Zajić 1998, 18). In Serbia, they live in economic undeveloped areas working in manual jobs, in manufacturing and the grey economy, and as musicians, street-cleaners, construction and storage workers (Mitrović and Zajić 1998, 20-36). According to Mitrović and Zajić, social and ethnic prejudices toward them are very strong (1998, 50-52). They are still seen as "incomers", and "others" who are spatially and professionally segregated (Mitrović and Zajić 1998, 50). As Čvorović explains, Roma were the "biggest losers" in post-communist Central and Eastern European countries. After the collapse of the communist (and totalitarian) regimes, the transition period was characterised by increased impoverishment and unemployment which hit all people, but especially maladapted Roma (Čvorović 2004, 16). Therefore, as Mitrović and Zajić explain, being Roma usually refers to being foreigner, a dangler and poor (1998, 51).

By observing the photos and by analysing the festival's data, it is noticeable that the wider context of relations between the Roma and the Serbs is missing.

In his research of the 2010 Guča festival, Kuligowski (2011, 70-81) offers possible discourses about Guča:

1) official governmental discourse which represents Guča as culturally, historically, and ethnically important for Serbian history, tradition, and religion.

2) unofficial Roma population discourse.

As the author reminds, Roma play several important roles at the festival: 1) as participants in the main competition and the official guests of the festival (see plate 4); 2) many orchestras are playing out of the competition itself (as a part of leisure-time activity); 3) many Roma women are dancing for money; 4) and as workers on the site (staff servicing the toilets and amusement park).

The festival, with its carnival aspects and the excessive behaviour, offers to the visitors to plunge for a short time into the world of forbidden fruits. However, the official attitude towards the festival undermines or (completely) diminishes the importance of Roma trumpet players by naming Guča a purely Serbian folk event. Even though trumpet music in Serbia came from cities, in the Serbian media, Guča is equated with folk and rural culture (Јукић-Крстановић 2006). The Festival organisers represent it as a place for preserving Serbian national tradition and culture (Simić 2006, 105). For instance, Mr. Jolović, the president of the Lučani municipality, speaking for the local

newspapers, says that the Guča festival with its Serbian traditional music is part of Serbian national being and culture (Чачански глас 2010а, 2). In like manner, Ms. Lajić-Mihajlović, ethnomusicologist, talking about the Festival, claims that the trumpet has the significant place in the Serbian musical tradition (Чачански глас, 2010b). All in all, the whole issue of the newspapers, *The Voice of the Town of Čačak*,²² while listing all the Festival's winners, among which the Roma dominate, does not specify this fact. Therefore, while the Guča festival promotes itself as a Serbian traditional festival and brand, it is fair to mention that it gained its popularity due to virtuoso Roma trumpeters who usually take the first prize. Therefore, while they are in the pictures (in Serbian folk costumes), what is missing is the recognition of their own identity, or, at least, less of an emphasis on a Serbian one.²³ However, if the festival's organisers start to promote "Gypsy" elements of the festival then it would lose its stable ground and its purpose in reinforcing Serbian national identity.

In effect, the Guča festival photos convey the "who we are" message to the Serbian website visitors and the "what we have to offer" message to the foreigners. On the whole, the on line pictures of energetic and joyous people in a rural surrounding for Serbs are a type of self-recognition and, at the same time, a form of self-display to the international audiences. It is possible to apply Herzfeld's terminology and to make the distinction between self-representation/self-display and self-knowledge/self-recognition (1987). These concepts represent the manipulation of images of self to the insiders and the outsiders in a different manner. In other words, these oppositions include "balancing of knowledge against the exigencies of collective self-representation to more powerful outsiders" (Herzfeld 1987, 123). Herzfeld explains that both are ideals and stereotypes but "what gives both experiential reality is their *use* in the day-to-day rhetoric of morality" (1987, 113). This type of self-display is according to Živković (2001), Van de Port (1998) and Todorova (2009) due to blatant stereotypical European representations of the Balkans and the region's destiny to act as "Europe's Other" (Van de Port 1999, 8). For Europe's travellers, scholars, writers and artists, the Balkans functioned as "a synonym for a reversion to the tribal, the backward, the primitive, the barbarian" (Todorova 2009, 3) and "a land of European savages" (Van de Port 1999, 8). At the same time, its inhabitants were described as the ones who "do not care to conform to the standards of behaviour devised as normative by and for the civilised world" (Todorova 2009, 3). On the other hand, among former Yugoslav republics' citizens, the Roma had a role in mutual negative stereotyping in "the Balkan

²² Čačak is the first bigger city near Guča.

²³ An additional survey about how Roma trumpet players see themselves is important to undertake in the next phase of research. I thank to Dr. Slobodan Naumović for this observation.

gradient of depreciation" as they are seen at the bottom of this scale (Živković 2001, 25). In this respect, Serbia usually bears the "Gypsy" identity stigma because they are "more likely to accept the stigma in a mode of 'rueful introspection' and 'self-recognition'" (Živković 2001, 44-45).

Neither close to the West like the Czechs, nor at the extreme end of easternness like Russians, neither affiliated with Central Europe like the Croats, nor positioned as 'the Balkans of the Balkans' like Macedonians, Serbs find it hard both to pass the negative valuations further down and to exploit the exotic potential of the extremes (Živković 2001, 55)

The Serbs used "self exoticization as a response to stereotyping" and often the strategy of "positive valuations of Balkan primitivity as something more vital and fundamentally 'real' than overcivilized, 'decadent', and 'tired' Europe" (Živković 2001, 49). However, Guča shows that this type of unrestrained behaviour is not only common to Serbs, but is related to Guča's local and international visitors. For the foreigners, these exalted emotions and behaviour allow for escape from civilisation and, simultaneously, make it possible for the Serbs to accept and revert their negative stigma without any disturbance to national identity.

All Roads Lead to Guča

In this paper I examined *the Dragačevo Trumpet Festival*, popularly known as Guča festival, named after the village where it is annually held from 1961 by analysing its cultural visual production. As I did not attend the festival, I used the photographs from the www.guca.rs website, 2002-2009 photo albums. I juxtaposed what is known about this festival through the scholarly and news reporters' writings and what these photos reveal in order to answer how photographs of one folk music festival visually represent the Serbs. Using the example of the Guča festival, I have shown how Serbian national identity has been politicised through the relationship towards "the Other" (Roma and foreigners), towards what that "Other" believes that Serbia and the Serbs are and toward the manner in which Serbia is represented. The Guča festival, the Serbian attraction, with its stress on folk and traditional aspects, represents a specific blend of national ideas about Serbia. Moreover, since the major and the best trumpet players were and remained the Roma, the festival offers a unique insight into the range of possibilities for manipulating Serbian identity and its self-representations. This study aimed, by examining the Guča festival photographs and national identity creation in Serbia, to contribute to the wider fields of visual anthropology and Serbian nationalism studies. However, a lot of important research areas remained outside the scope of this research. I believe that further examinations should include fieldwork and call into question can Roma be

perceived as part of Serbian culture. The promotion of world music as a "symbol... of 'authenticity' and 'exoticism'" (Silverman 2007, 335), and a focus on Guča tourists as photographers represent the next step in the investigation of Serbian national identity through Guča in order to avoid reductionism and generalisations. While Simić (2006) mentions the differences and similarities between the EXIT and Guča festival, I suggest that future research should include the comparison of this festival with other festivals in Serbia²⁴ in order to question patterns regarding the national promotion of Serbia there. This would permit a better interpretation of the Serbian methods (strategies) for its integration into the EU. Related to this, the future researches can show whether different types of festival express similar or divergent ideas about identity politics in Serbia.

It is essential to note that this festival provides the tools, through its carnival, music spectacle and "Gypsy" stigma traits, for inventing the Serbian nation in the unstable and undefined period of transition which came after the democratic changes in 2000. In this case, the folk culture serves as high culture for achieving "Europeanness". In this paper, by discussing the role of traditional folk Serbian culture and the carnival traits of the festival, I aimed to explain that the Guča festival represents Serbia as exotic in two paradoxical ways. While the folk and rural tradition gives Serbia pure and natural shine, the allowance of exuberant behaviour makes it wild and frenzied. With its extremes, the Guča festival, a Serbian national "stage", is meant to be loved or despised. Due to transitional period in Serbia and despite confronted elements in the festival, Guča found its place in Serbia and serves as a way for national identity production.

Acknowledgements

An older, unpublished, version of this text was part of the master thesis submitted to the University Oxford in academic year 2009/10. This paper was delivered at the 10th international SIEF congress *People Make Places - ways of feeling the world*, held in Lisbon, 17-21st April 2011. I am indebted to Mr. Milutin Labović's courtesy who kindly allowed me to use his photos in my paper and to Mr. Dejan Ćirić for a phone interview. Furthermore, I am truly grateful to my friend, Andrew Hodges, who had time and energy for repeated proofreading of this paper. Since there is always a version after the final one,

²⁴ The festivals which are part of tourist offerings of Serbia include the International Carnival of Pančevo, the International Festival of Street Musicians held in Novi Sad, The World Tamburitza Festival held in the village of Deronje (http://www.serbia.touristguide.com/live/Events/Festivals/Pancevo_Carnival?languageId=1; <http://www.visitserbia.org/Events-71-13-1>; http://www.serbiatouristguide.com/live/Events/Festivals/Street_music_festival?languageId=1; for an anthropological discussion on this topic see Ковачевић 2007).

plate 1²⁵plate 2²⁶

plate 3

²⁵ In my paper I included a Belgrade professional photographer's photos (*Milutin Labudović*), from 2003, 2004 and 2008. Mr. Labudović and Mr. Dejan Ćirić, allowed me to use Mr. Labudović's photos in my paper.

²⁶ The face imprinted on the T shirt is Radovan Karadžić's, who is from 2008 on trial in the United Nations Detention Unit of Scheveningen.



plate 4



plate 5



plate 6

Етноантрополошки проблеми, н. с. год. 7. св. 2 (2012)

The list of plates

- plate 1. 2003. "total" by Milutin Labudović. Available from: http://www.guca.rs/galerija/main.php?g2_itemId=324 [24 Mar 2012]
- plate 2. "guca 033", ibid: [itemId=1003](#)
- plate 3. 2008. "licitarska srca", ibid: [itemId=7578](#)
- plate 4. 2003. "guca in 1 shot", ibid: [itemId=304](#)
- plate 5. 2003. "funing", ibid: [itemId=300](#)
- plate 6. "guca 116", ibid: [itemId=1163](#)

Literature

- Anderson, Benedict 1983. *Imagined Communities. Reflections on the Origin and the Spread of Nationalism*. London: Verso Editions and NLB.
- Bakhtin, Michael. 1968. *Rabelais and His World*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Barthes, Roland. 1997. *Image, Music, Text*. New York: Hill and Wang.
- Barth, Roland. 2003. "Extrats from Camera Lucida". In *The Photography Reader*, ed. Liz Wells, 19-30. London and New York: Routledge.
- Bašić, Goran. 2005. O poreklu, identitetu i naseljima Roma u Srbiji. In *Umetnost preživljavanja. Gde i kako žive Romi u Srbiji*, ed. Božidar Jakšić and Goran Bašić, 15-30. Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju.
- Beeman, William O. 1993. The Anthropology of Theater and Spectacle. *Annual Review of Anthropology* 22, 369-393.
- Binney, Judith and Gilian Chaplin. 2005. "Taking the Photographs Home. The Recovery of a Maori history". In *Museum & Source Communities: a Routledge Reader*, eds. Laura Peers and Alison K. Brown, 100-110. London, New York: Routledge,
- Bolin, Göran 2006. Visions of Europe: Cultural Technologies of Nation-States. *International Journal of Cultural Studies* 2006 9 (2): 189-206.
- Burgin, Victor. 2003. "Looking at Photographs". In *The Photography Reader*, ed. Liz Wells, 130-137. London and New York: Routledge.
- Collier, John Jr. 1967. *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*. New York, Chicago, San Francisco, Atlanta, Dallas, Montreal, Toronto, London: Holt, Rinehart and Winston.
- Collier, John Jr. and Collier, Malcom. 1986: *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Connerton, Paul. 1989. *How Societies Remember*. Cambridge, New York, Port Chester, Melbourne, Sydney: Cambridge University Press.
- Čvorović, Jelena. 2004. *Gypsy Narratives: From Poverty to Culture*. Belgrade: Serbian Academy of Science and Arts. Ethnographic Institute.
- Debord, Guy. 1983. *Society of the Spectacle*. Detroit: Black & Red.
- Desnoes, Edmundo. 2003. "Cuba Made Me So". In *The Photography Reader*, ed. Liz Wells, 309-322. London and New York: Routledge.
- Edwards, Elizabeth. 1992. Introduction to *Anthropology and Photography 1860-1920*, ed. Elizabeth Edwards, 3-17. London. Yale University Press in association with The Royal Anthropological Institute.
- Edwards, Elizabeth. 2003. Introduction to *Museum & Source Communities: a Routledge Reader*, eds. Laura Peers and Alison K. Brown, 83-99. London, New York: Routledge.
- Geffroy, Yannick. 1990. Family Photographs: a Visual Heritage. *Visual Anthropology* 3: 367-409.

- Geertz, Clifford. 1973. *The Interpretation of Cultures*. Basic Books.
- Guss, David M. 2000. *The Festive State. Race, Ethnicity, and Nationalism as Cultural Performance*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Hall, Stuart. 1992. The Question of Cultural Identity. In *Modernity and Its Futures*, eds. Stuart Hall, David Held and Tony McGrew, 274-316. Cambridge: Polity Press in association with the Open University.
- Handelman, Don 1990. *Models and Mirrors: Towards an Anthropology of Public Events*. Cambridge, New York, Port Chester, Melbourne, Sidney: Cambridge University Press.
- Harvey, Penelope. 1996. *Hybrids of Modernity. Anthropology, the Nation State and the Universal Exhibition*. London: Routledge.
- Herzfeld, Michael. 1987. *Anthropology through the Looking-Glass. Critical Ethnography in the Margins of Europe*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jansen, Stef. 2001. Svakodnevni orijentalizam: doživljaj "Balkana"/"Evrope" u Beogradu i Zagrebu. *Filozofija i društvo*, XVIII: 32-71.
- Knorr-Cetina, Karin D. 1981. *The Manufacture of Knowledge. An Essay on the Constructivist and Contextual Nature of Science*. Oxford, New York, Toronto, Sydney, Paris, Frankfurt: Pergamon Press.
- Kuligovski, Valdemar. 2011. Nacionalizam običnih ljudi. Etnicizacija muzičke tradicije na primeru Sabora u Guči. *Antropologija* 11 (1): 67-84.
- Lazić, Mladen. 2003. Serbia: a Part of Both the East and The West?. *Sociologija* XLV (3), 193-216.
- Лукић-Крстановић, Мирослава. 2003. "Спектакл и друштво. Проучавање музичких манифестација у Србији". In *Традиционално и савремено у култури Срба*. Посебна издања, књ. 49, ed. Драгана Радојичић, 221-235. Београд: Етнографски институт САНУ.
- Малешевић, Мирослава. 2003. "Има ли нација на планети Рибок? Локални идентитет на супрот глобалном међу младима у Србији". In *Традиционално и савремено у култури Срба*. Посебна издања, књ. 49, ed. Драгана Радојичић, 237-258. Београд: Етнографски институт САНУ.
- Малешевић, Мирослава. 2005. "Традиција у транзицији: У потрази за 'још старијим и лепшим' идентитетом". In *Етнологија и антропологија: стање и перспективе*, Зборник 21, ed. Љиљана Гавриловић, 219-234. Београд: Етнографски институт САНУ.
- Maynard, Patrick. 1997. *The Engine of Visualization. Thinking Through Photography*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Mitrović, Aleksandra and Gradimir Zajić. 1998. Društveni položaj Roma u Srbiji. In *Romi u Srbiji*, 9-64. Beograd: Centar za antiratnu akciju, Institut za kriminološka i sociološka istraživanja.
- Наумовић, Слободан. 1995. Устај сељо, устај роде: Символика сељаштва и политичка комуникација у новијој историји Србије. *Годишњак за друштвену историју* II (1): 39-63.
- Наумовић, Слободан. 1996. Od ideje obnove do prakse upotrebe: ogled o odnosu politike i tradicije na primeru savremene Srbije. In *Od mita do folka*. Beograd-Kragujevac. Liceum, 109-145.
- Наумовић, Слободан. 2009. *Upotreba tradicije u politickom i javnom životu Srbije na kraju dvadesetog i početkom dvadeset prvog veka*. Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju IP "Filip Višnjić" a.d.

- Pink, Sarah. 2001. *Doing Visual Ethnography. Images, Media and Representation in Research*. London, Thousand Oaks, New Delhi: SAGE Publications.
- Ristivojević, Marija. 2009. Bahtin o karnevalu. *Etnoantropološki problemi* 4 (3): 197-210.
- Roetzer, Florian. 1996. "Re: Photography". In *Photography after Photography. Memory and Representation in the Digital Age*, eds. Hubertus v. Amelunxen, Stefan Iglhaut and Florian Roetzer in collaboration with Alexis Cassel and Nikolaus G. Schneider, 13-25. Munich: G&B Arts.
- Scherer, Joanna C. 1992. "The Photographic Document: Photographs as Primary Data in Anthropological Enquiry". In *Anthropology and Photography 1860-1920*, ed. Elizabeth Edwards, 32-41. London. Yale University Press in association with The Royal Anthropological Institute
- Shakespeare, William. 2005/cc.1600. *As You Like It*. London: Wordsworth Classics.
- Silverman, Carol. 2007. "Trafficking in the Exotic with 'Gypsy' Music: Balkan Roma, Cosmopolitanism, and 'World Music' Festivals. In *Balkan Popular Culture and the Ottoman Ecumene. Music, Image, and Regional Political Discourse*, ed. David A. Buchanan, 335-361, Lanham, Maryland-Toronto- Plymouth, UK: The Scarecrow Press, Inc.
- Simić, Marina. 2006. Exit u Evropu: Popularna muzika i politike identiteta u savremenoj Srbiji. *Kultura. Časopis za teoriju i sociologiju culture i kulturnu politiku* 116/117: 98-122. Available from: http://www.zaprokul.org.rs/Media/Document/Casopis_Kultura/1777.pdf [25 Aug 2010].
- Timotijević, Miloš. 2005. *Karneval u Guči. Sabor trubača 1961-2004*. Čačak: Legenda, Narodni muzej Čačak.
- Todorova, Marija. 2009. *Imagining the Balkans*. Oxford: Oxford University Press.
- Van de Port, Matthijs. 1998. *Gypsies, Wars & Other Instances of the Wild. Civilisation and Its Discontents in a Serbian Town*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Van de Port, Matthijs. 1999. 'It Takes a Serb to Know a Serb'. *Critique of Anthropology* 19(1): 7-30.
- Verdery, Katherine. 1996. *What Was Socialism, and What Comes Next?* Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Vidić Ramussen, Ljerka. 2007. "Bosnian and Serbian Popular Music in the 1990s: Divergent Paths, Conflicting Meanings, and Shared Sentiments". In *Balkan Popular Culture and the Ottoman Ecumene. Music, Image, and Regional Political Discourse*, ed. David A. Buchanan, 57-93. Lanham, Maryland-Toronto- Plymouth, UK: The Scarecrow Press, Inc..
- Wells, Liz. 2003a. General Introduction to *The Photography Reader*, ed. Liz Wells, 1-9. London and New York: Routledge.
- Wells, Liz. 2003b. "Photo-Digital. Introduction". In *The Photography Reader*, ed. Liz Wells, 198-201. London and New York: Routledge.
- Жикић, Бојан. 2002. *Антропологија геста II: савремена култура*. Београд. Српски генеалогски центар.
- Živković, Marko. 2001. *Serbian Stories of Identity and Destiny in the 1980s and 1990s*. Thesis (PhD). The University of Chicago.

Newspapers' articles and the Internet sources:

- Чачански глас, 2010а. Извор духовне радости Србије. *Чачански глас. Специјалан бесплатни додаток*, 13th August, 2

- Чачански глас, 2010b. Очувати традиционални дух сабора. *Чачански глас. Специјалан бесплатни додаток*, 13th August, 29
- Glas javnosti. 2003. Trans na karnevalu "a la Kalašnjikov". *Glas javnosti* [online], 28th August Available from: <http://arhiva.glas-javnosti.rs/arhiva/2003/08/28/srpski/A03082705.shtml> [21 Jul 2010]
- Оташевић, Г. 2010. Гучу мимоишли само Тито и Слоба. *Политика*, 11th August, 22
- Pančić, T. 2005. Trublje i rodoljublje. *Vreme* [online], 2nd July Available from: <http://www.vreme.com/cms/view.php?id=417475> [21 Jul 2010]
- Prodger, M. 2005. *Serbian Town Has Much to Trumpet*. Available from: <http://news.bbc.co.uk/1/hi/world/europe/4129572.stm> [26 May 2010]
- Strauss, N. 2001. Serbian Horns, Blaring for Joy. *The New York Times* [online], 5 September Available from: <http://www.nytimes.com/2001/09/05/arts/the-pop-life-serbian-horns-blaring-for-joy.html?pagewanted=1> [21 Jul 2010]
- Šaponjić, Z. 2004. Guča čeka Karadžića i Mladića. *Glas javnosti* [online], 6th Aug Available from: <http://arhiva.glas-javnosti.rs/arhiva/2004/08/06/srpski/R04080501.shtm> [21 Jul 2010]
- Todorović, D. 2000. Sabor u Guči, četrdeseti, jubilarni put. Pozorište bez domaćina. *Vreme* [online], 2nd September Available from: <http://arhiva.glas-javnosti.rs/arhiva/srpski/arhiva-index.html> [21 Jul 2010]
- Todorović, D. 2003. S nogu, i što jače. *Vreme* [online], 14th August Available from: <http://www.vreme.com/cms/view.php?id=348081> [3 Aug 2010]
- <http://www.visitserbia.org/i2.php?modid=597&p=readdesc&infoid=780&tabid=23&tabindex=21&portalid=2> [Accessed 3 Aug 2010]
- <http://brendovisrbije.com/kultura/draga-evski-sabor-truba-a-3.html> [Accessed 3 Aug 2010]
- <http://www.guca.rs/eng/strana.php?str=history> [Accessed 3 Aug 2010]
- <http://www.saborguca.com/indexEN.html> [Accessed 3 Aug 2010]
- <http://www.guca.rs/eng/strana.php?str=booking> [Accessed 5 Aug 2010]
- <http://www.guca.rs/eng/strana.php?str=about> [Accessed 17 Aug 2010]
- <http://www.250.rs/guca-festival.html> [Accessed 18 Aug 2010]
- <http://www.icty.org/sid/7237> [Accessed 24 Aug 2010]
- http://eng.exitfest.org/index.php?option=com_content&task=view&id=553&Itemid=197 [Accessed 25 Aug 2010]
- <http://www.visitserbia.org/Events-71-13-1> [Accessed 26 Aug 2010]
- <http://www.seio.gov.rs/home.50.html> [Accessed 24 Mar 2012]
- www.saborguca.com/en [Accessed 28 Mar 2012]

Marija Krstić

Institut za etnologiju i antropologiju
Filozofski fakultet Univerzitet u Beogradu

Svi putevi vode u Guču: načini reprezentacije Srbije i
Srba tokom festivala trubača u Guči

U radu će, kroz analizu fotografija dostupnih na internetu, biti reči o Saboru trubača u Dragačevu, poznatijem kao festival u Guči. Dragačevski sabor trubača je jedan od najpoznatijih muzičkih festivala u Srbiji i jedan od najpoznatijih

festivala trubačkih okrestara na svetu. Festival se održava jednom godišnje od 1961. godine, u selu Guča u Zapadnoj Srbiji. Od 1962. godine festival je otvoren za učesnike iz drugih delova Srbije, a 1963. su prvi put učestvovali romski orkestri. Od tada, romski muzičari su ostali među najboljim trubačima na takmičenjima. Ipak, tokom poslednjih 50 godina, festival je uvek konceptualizovan i predstavljan kao nosilac srpske narodne tradicije i kulture. U istraživanju ću se koristiti fotografijama posetilaca festivala koje su dostupne na jednom od sajtova posvećenih Guči, www.guca.rs, kako bih ispitala kako fotografije sa festivala vizuelno predstavljaju Srbe. Osnovni cilj rada je da ukaže na to kako je festival u Guči našao svoje mesto u modernoj Srbiji uprkos svojoj ruralnoj, narodnoj, varvarskoj i ponekad nacionalističkoj medijskoj reprezentaciji.

Ključne reči: festival trubača u Guči, fotografije, identitet, Srbi, Romi, narodna tradicija i kultura

Tous les chemins mènent à Guča:
Modes de représentation de la Serbie et des Serbes au cours du
Festival de trompettes de Guča

Dans cet article j'étudie l'événement musical célèbre en Serbie, le festival de trompettes de Dragačevo, appelé communément festival de Guča, et cela en analysant les photographies sur le festival existant en ligne. Le Festival de trompettes de Dragačevo est un des festivals de musique les plus connus en Serbie et un des festivals de groupes de cuivres les plus connus au monde. Depuis 1961, il se tient tous les ans dans le village de Guča dans la Serbie occidentale. Depuis 1962, les participants des autres régions de Serbie viennent à Guča, alors qu'en 1963 les musiciens Roms y ont participé pour la première fois. Depuis, les Roms demeurent parmi les meilleurs trompettistes dans les compétitions. Pourtant, au cours de ces cinquante ans, le festival s'est toujours affirmé et a été conceptualisé comme porteur de la tradition et de la culture folkloriques serbes. Dans mon étude, j'utilise les photographies faites par des visiteurs et disponibles sur l'un des sites web consacrés à Guča, www.guca.rs, pour m'interroger de quelle manière les photographies du festival représentent visuellement les Serbes. Le principal objectif du travail est d'expliquer et de montrer comment le festival de Guča a trouvé sa place dans la Serbie moderne en dépit de sa représentation rurale, folklorique, barbare et quelquefois nationaliste.

Mots clés: festival de trompettes de Guča, photographies, identité, les Serbes, les Roms, la tradition et la culture folk

Primljeno / Received: 10. 03. 2012.

Prihvaćeno / Accepted for publication: 03. 04. 2012.

Davor Petrović¹

Odeljenje za etnologiju i antropologiju
Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu

ČOVEK PEVA POSLE RATA: DVA KONCERTA SEVDALINKE U BEOGRADSKOM SAVA CENTRU KAO JUGONOSTALGIČNI RITUALI POMIRENJA

Apstrakt: Rad predstavlja antropološki osvrt na dva koncerta sevdalinke koji su održani u beogradskom Sava centru novembra 2010. i 2011. godine. Sevdalinka se najpre smešta u kontekst jugoslovenskog kulturnog nasleđa, a zatim se analizom koncerata ove pesme nastoji da pokaže kako ona iz jednog čisto muzičkog "žanra" može da pre-raste u sredstvo za "prevladavanje prošlosti" obeležene poslednjim etničkim sukobom na prostoru bivše Jugoslavije.

Ključne reči: sevdalinka, koncerti, Beograd, Sava centar, raspad Jugoslavije, jugoslovensko kulturno nasleđe, kultura sećanja, prevladavanje prošlosti, jugonostalgija.

* * *

U svom radu *Jugonostalgija kao istraživački koncept istorije komuniciranja: moguće perspektive istraživanja*, Nataša Simeunović Bajić je ukazala na važnost tumačenja istorije komuniciranja iz ugla stvaranja i razaranja zajedničkog kulturnog prostora, uzevši kao jedan od najslikovitijih primera prostor nekadašnje Jugoslavije, na kojem su, u vreme konflikta od 1991. do 1995, svi oblici komunikacione prakse bili poremećeni da bi zatim postepeno počeli da se redefinišu (Simeunović Bajić 2012: 128). Polazeći od ovog rada, koji je, prema rečima same autorke, "nastao kao neophodnost da se sada, s ove vremenske distance, postave važna pitanja na koja budući istraživači treba da pronalaze odgovore upravo u odnosu između jugonostalgije i istorije komuniciranja" (isto: 138), ovde će biti učinjen pokušaj da se kroz prizmu dva kon-

¹ davor.petrovic@f.bg.ac.rs

certa *sevdalinke*², održana u beogradskom Sava centru novembra 2010. i 2011. godine, (1) sagledaju jugonostalgični efekti pesme koja je, kao vid nematerijalnog kulturnog nasleđa, svojevremeno uživala veliku popularnost na prostoru bivše države i (2) ukaže na simboličnu funkciju te pesme u "prevladavanju prošlosti" i procesu pomirenja zavađenih strana bezmalo dve decenije nakon okončanja jugoslovenskog sukoba.

Sevdalinka i jugoslovensko kulturno nasleđe

Pitanje na koje ovde najpre treba odgovoriti jeste: Da li sevdalinka pripada isključivo bosanskohercegovačkom kulturnom nasleđu ili je ona u isto vreme deo jugoslovenskog kulturnog nasleđa? To je od ključnog značaja za razumevanje fenomena jugonostalgije koji se u ovom radu želi da sagleda na sasvim konkretnom primeru.

* * *

Ako se pođe od mišljenja da jugoslovensko kulturno nasleđe ne predstavlja nasleđe vremena, već države (Kovačević 2012: 17), koja je, sa manjim ili većim izmenama u nazivu, postojala od 1918. do 1992. godine,³ onda se sevdalinka ne može smatrati delom tog nasleđa, jer je kao tvorevina kulture nastala mnogo pre konstituisanja jugoslovenske države.⁴ Osim toga, ova se pesma ne može tretirati kao deo zajedničkog jugoslovenskog nasleđa ni zbog toga što je ona predstavljala kulturnu osobenost samo jedne od šest republika tadašnje države. Ali, ako se uzme u obzir da je sevdalinka kakva je danas poznata stvorena, zapravo, sa osnivanjem prvih radio-stanica u glavnim gradovima jugoslovenskih republika, nakon Drugog svetskog rata, kada je bila "otrgnuta" iz

² O sevdalinci kao melopoetskoj folklornoj tvorevini, njenim glavnim obeležjima, kulturnoistorijskim uslovima pod kojima se formirala i procesima transformacije kroz koje je prolazila v. u: Milošević (1964), Krnjević (1992 [1985]), Karača Beljak (2005), Petrović (2012).

³ Savezna Republika Jugoslavija (SRJ), koju su nakon raspada Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije (SFRJ) formirale Srbija i Crna Gora, uprkos svom nazivu i postojanju dužem od jedne decenije, nije generisana jugoslovenskom idejom, već je rezultat nastojanja da se obezbede pravni i iz njega izvedeni diplomatsko-imovinski kontinuitet sa SFRJ, pa se samim tim ni ono što je tokom egzistiranja te državne tvorevine u njoj nastalo sa današnje tačke gledišta ne bi moglo proglasiti jugoslovenskim kulturnim nasleđem u pravom smislu te reči (isto: 9–10).

⁴ Svoje rano obličje ova pesma je poprimila za vreme osmanske uprave u Bosni i Hercegovini (1463–1878), s tim što se njen aktuelni naziv (*sevdalinka*) prvi put pominje tek 1890. godine.

svog originalnog ambijenta, institucionalizovana i uzdignuta na jedan "viši", profesionalni nivo, a njeno izvođenje, i u vokalnom i u instrumentalnom smislu, postalo stilizovano, čak standardizovano; da su u njenom interpretiranju i prenošenju učestvovala generacije pevača i muzičara, od kojih mnogi nisu poticali sa prostora Bosne i Hercegovine, već iz drugih delova zajedničke države; da je sevdalinka, zbog svoje "orijentalne" komponente, kako u melodijском tako i u jezičko-sadržajnskom smislu, održavala živom istorijsku svest Jugoslovenâ o tome da je veći deo teritorije koji je Jugoslavija zahvatala bio nekada pod otomanskom vlašću, a slovenski živalj na tom prostoru delio istu sudbinu (što se poklapalo sa jugoslovenskom ideologijom "bratstva i jedinstva" i išlo u prilog toj ideologiji); te da je, najzad, ova pesma bila rado slušana i pevana na prostoru čitave jugoslovenske države, a ne samo u Bosni i Hercegovini, onda se može reći da sevdalinka, na vrlo specifičan način, osim bosanskohercegovačkom, pripada i jugoslovenskom kulturnom nasleđu, mada je primarno i većinski ona deo kulturnog nasleđa Bosne i Hercegovine.

Ovome treba dodati još i stanovište prema kojem je generisanje jugoslovenskog kulturnog nasleđa obeleženo trima fazama. Pored *faze jugoslovenske države* (1918–1992), gde se kao generativni faktor uzima sama ta država sa složenim paradržavnim aparatom, to su još *faza jugoslovenske ideje* (do 1918. godine), u kojoj je generativni faktor bila politička ideja, i *faza jugonostalgije* (od 1992. godine), u kojoj su, osim političke ideje, prisutna takođe individualna stanja i sećanja koja rađaju nove fenomene, a ovi, iako u osnovi nostalgični, predstavljaju stvaranje "novog" jugoslovenskog nasleđa (isto: 11–12).

Sevdalinku treba posmatrati u okviru poslednje od tri navedene faze, jer je ova pesma, u periodu nakon okončanja jugoslovenskog konflikta, na različite načine, a posebno putem koncerata nedavno održanih u glavnim gradovima bivših jugoslovenskih republika, uključujući tu i Beograd kao nekadašnju jugoslovensku prestonicu, snažno uticala na obnavljanje individualnih i kolektivnih sećanja vezanih za život u zajedničkoj državi, dajući svoj doprinos konstruisanju jednog novog fenomena – *jugonostalgije*, ali i novog "jugonostalgičnog" kulturnog nasleđa.

Koncerti sevdalinke u beogradskom Sava centru 2010. i 2011. godine

U beogradskom Sava centru, 18. novembra 2010. godine, održan je koncert pod nazivom *Veče sevdalinki*, prvi te vrste u Srbiji nakon raspada Jugoslavije i okončanja jugoslovenskog sukoba. Po ugledu na slične koncerte, koji se u zagrebačkoj dvorani »Vatroslav Lisinski« održavaju svake godine, počev od 2007. (*Sevdah u Lisinskom*), u Beogradu je učinjen pokušaj da se taj svojevrsni muzički "spektakl" približi i ovdašnjoj javnosti. Tako su, posle više od 20 godina, u prepunoj sali Sava centra, pred beogradskom publikom ponovo zapevali

neki od najpoznatijih interpretatora sevdalinki, među kojima se našla i Zehra Deović, koja je te godine obeležila pola veka svoje pevačke karijere. Pored nje, bili su tu još Muhamed Mujkanović i Nedžad Imamović, a od pevačica (naj)mlađe generacije Azemina Grbić, Vesna Hadžić, Amira Medunjanin i Alma Subašić. Od domaćih izvođača između ostalih su nastupili Nedeljko Bilkić, Merima Njegomir i Jasna Kočijašević. Kao specijalna gošća, na sceni se pojavila i hrvatska pevačica Josipa Lisac, koja, iako predstavnik posve drugog muzičkog žanra, u svojoj profesionalnoj biografiji ima par snimaka sevdalinki iz 1970-ih, a u Beogradu je, praćena bosanskohercegovačkim lautistom Edinom Karamazovim, vrlo uspešno i na sebi svojstven način otpevala pesmu *Niz polje idu, babo, sejmeni*. Pevače su pratila dva orkestra – Narodni orkestar Radio-televizije Srbije pod upravom Vlade Panovića i orkestar Dinka Mujanovića iz Sarajeva. Takođe, beogradskoj se publici, kao solista na saz, predstavio i Avdaga (Avdo) Lemeš, dok je uloga voditelja pripala glumcu Aljoši Vučkoviću.

Scenografija na ovom koncertu bila je u duhu tradicionalne kulture Bosne i Hercegovine. Tako je, primera radi, na centralnom delu pozornice, predviđenom za pevače i njihov nastup, bio prostrt ćilim sa orijentalnim motivima, dok su na stolu u levom kraju bine, za kojim je sedeo voditelj, bili izloženi neki od predmeta što su u vreme osmanske vladavine činili sastavni deo pokušaja bosanskohercegovačke gradske sredine. Sa jedne strane, to je, pored estetskog momenta, imalo za cilj da delimično dočara ambijent u kojem je sevdalinka prvobitno bila interpretirana, a sa druge da, uz upotrebu odgovarajućih svetlosnih efekata, istakne svu njenu "dramatičnost". Predstavljanje orkestara, koji su na sceni bili postavljeni jedan pokraj drugog, kao i pevača, bilo je manje-više naizmenično. Najpre su nastupili gosti iz Bosne i Hercegovine, a zatim domaćini, da bi u nastavku koncerta nastavili da se smenjuju po istom principu. Ovo je, osim pokazivanja gostoprinstva, ujedno bio pokušaj da se istakne ravnopravnost učesnika koncerta, odnosno izvođača koji su na njemu nastupali.

Ovaj obrazac ponovljen je i na koncertu sevdalinki održanom godinu dana kasnije, tačnije 22. novembra 2011. Uloga voditelja ovoga puta bila je dodeljena Emiru Hadžihafizbegoviću iz Bosne i Hercegovine, kako bi bio zadovoljen formalni princip da obe strane na koncertu budu podjednako zastupljene, ali se taj čin može smatrati značajnim i u političko-simboličnom smislu, jer je potvrdio spremnost dve države da ranija neprijateljstava konačno prevaziđu, a uzajamne odnose postave na novim temeljima.

Koncert iz 2011. godine nazvan je po nekadašnjoj hit-pesmi Nedžada Salkovića – *Ne klepeći nanulama*⁵, budući da je ovaj interpretator sevdalinki i ju-

⁵ Iako je reč o novokomponovanoj narodnoj pesmi, nju neupućeni i danas smatraju sevdalinkom. Uzrok tome leži u činjenici što je Nedžad Salković, u vreme kada se ta pesma pojavila, već bio afirmisan interpretator sevdalinki, pa je i njegov "hit" po automatizmu svrstan u tradicionalni bosanskohercegovački melos.

goslovenska "ikona" sevdaha te večeri pred beogradskom publikom nastupio prvi put posle 20 godina. Uoči ovog koncerta, "princ bosanskohercegovačke sevdalinke", kako su Nedžada u Jugoslaviji svojevremeno zvali, za *Večernje novosti* je izjavio: "Sevdalinka, ta večita dama, i ja, jedno smo biće". On je, takođe, istakao da iako sevdalinka predstavlja nemerljivo blago bosanskohercegovačkih naroda, nju mnogo više poštuju i u njenoj lepoti uživaju ljudi izvan granica Bosne i Hercegovine, posebno u Srbiji, što je potkrepio sopstvenim primerom i činjenicom da je pomenuti hit na Radio Beogradu svojevremeno izabran za pesmu godine. Ta pesma ujedno je bila proglašena za najbolju numeru decenije na prostoru čitave Jugoslavije.

* * *

Na koncertima u Sava centru sevdalinka je uspela da potvrdi svoju popularnost i pokrene prâvu "buru" jugonostalgije. Uzrok toj "oluji" emocija kod starije generacije bilo je pojavljivanje nekih od veterana jugoslovenske narodne muzike i pomalo zaboravljeni ali još uvek vrlo prepoznatljiv zvuk bosanskohercegovačke ljubavne narodne pesme, koji su evocirali sećanja na "zlatno doba" i zajednički život u "sreći, miru i blagostanju". Sa druge strane, mlađa generacija više se identifikovala sa savremenim iskazom sevdalinke koji su doneli Josipa Lisac, Amira Medunjanin, a posebno grupa Mostar Sevdah Reunion. Interpretatori tog "novog talasa" sevdalinke nastojali su da ovu pesmu publici predstavljaju izvan "tradicionalnog" modela, u okviru fuzija sa različitim muzičkim pravcima i stilovima, kako bi se ona približila i generaciji koja doživljava sevdalinku nije gradila na izvedbama solista iz jugoslovenske epohe. Sukob novog i tradicionalnog u načinu izvođenja sevdalinke, ali i u tome kako se ona promišlja od strane publike, na ovim je koncertima pokazao da ta pesma nije neka monolitna forma, već odraz pluralizma umetničke prakse i različitih shvatanja, a njena sposobnost da se prilagodi različitim društvenim, istorijskim, kulturnim, političkim i drugim prilikama i potrebama obezbedila joj je istu onu aktuelnost koju je posedovala nekada, samo sa izmenjenim značenjem.

Sevdalinka u funkciji prevladavanja prošlosti na ex-jugoslovenskom prostoru

U svojoj studiji *Kultura pamćenja*, Jan Asman (Assmann) kaže:

"Svaka kultura stvara nešto što bi se moglo nazvati njenom *konektivnom strukturom*. Ona deluje povezujuće i to u dve dimenzije: u socijalnoj i vremenskoj. Povezuje ljude sa drugim ljudima tako što kao 'simbolički svet smisla' [...] stvara zajednički

prostor iskustva, očekivanja i delanja i kroz svoju vezujuću i spajajuću snagu podstiče poverenje i orijentaciju. Ovaj aspekt kulture [...] vezuje juče za danas tako što oblikuje iskustvo i sećanje i održava ih u sadašnjosti, tako što tekući horizont sadašnjosti dopunjava slikama i pričama nekog drugog vremena i time stvara nadu i sećanje. [...] Oba aspekta: normativni i narativni [...] fundiraju pripadnost i identitet [...]. Ono što pojedine individue povezuje sa [...] 'mi' jeste *konektivna struktura* zajedničkog znanja i slike o sebi, a to se oslanja, s jedne strane na zajednička pravila i vrednosti, a s druge strane na sećanje na zajednički proživljenu prošlost." (Asman 2011 [2007]: 12–13)

Prema Asmanu, ono što predstavlja osnovni princip svake konektivne strukture jeste ponavljanje, čime se "obežbeđuje da se linije delovanja ne zagube u beskonačnom već da se podrede prepoznatljivim obrascima i da budu identifikovane kao elementi zajedničke 'kulture'" (isto: 13).

Kulture, dakle, predstavljaju skladišta i nosioce sećanja, a čine ih obrasci u kojima se sećanje nasleđuje, prenosi, planski ili spontano zaboravlja u skladu sa interesima različitih grupa. To sećanje može biti politizovano kada se prošlost ideološki koristi. Sa druge strane, ono može da označava manje-više svestan individualni ili kolektivni odnos prema zbivanjima iz prošlosti, kod kojeg pojedinci i grupe koriste prošlost da bi izgradili sopstveni identitet. Sećanje je, pri tom, više vezano za emotivni i kognitivni odnos pojedinca prema iskustvu, dok se pamćenje više odnosi na sociokulturni aparat u kojem se skladišti učinak sećanja (Kuljić 2007: 270–271). Suočavanje sa prošlošću predstavlja deo jednog šireg procesa idejnopoličkih promena označenih višeznačnim i prilično raste-gljivim pojmom *prevladavanje prošlosti*, koji je uveo Herman Hajmpel (Heim-pel). Kod tog složenog procesa mogu se uočiti tri osnovne komponente – institucionalna, idejna i subjektivna – pri čemu je svaka od njih pod direktnim ili indirektnim uticajem politike. U središtu idejnog prevladavanja prošlosti leži *pre-rada istorije* koja podrazumeva menjanje istorijskih sadržaja i nametanje obra-zaca kolektivnog pamćenja i *kulture sećanja* putem sredstava masovnog opšte-nja (Куљић 2000: 253–255). Budući da je istorijsko pamćenje u idejnom jezgru svake društvenointegrativne misli, ono, uz uticaj opštih idejnih pretpostavki, oblikuje i strukturise zamisao o bližoj i daljoj budućnosti (up. Milić 1986: 519). Zato, obično nakon krupnih promena, novi poredak uvek teži da učvrsti svoju poziciju prevladavanjem neželjene prošlosti i distanciranjem od nje kako bi obezbedio "čistiju" budućnosti za sebe, tj. izgradio uslove za (samo)predstavlj-anje u jednom "novom/lepšem" svetlu. Raskid sa takvom prošlošću važan je zbog toga što pojedinci i grupe na taj način simbolično "skidaju" sa sebe odgo-vornost za određena (ne)dela iz prošlosti; drugim rečima, to ih oslobađa oseća-nja krivice i "tereta prošlosti". Osim toga, prošlost se ne odbacuje samo zato što ugrožava pozitivnu sliku o određenim pojedincima, već često zbivanja iz prošlosti mogu narušiti i pozitivnu predstavu o grupama koje čine deo identitetâ tih pojedinaca, kao što su, na primer, etničke grupe. U skladu s tim, osećaj lične

vrednosti može jačati ili slabiti zavisno od ocene ponašanja ovih grupa, pa se napad na njih shvata kao napad na sopstvenu ličnost (Куљвић 2000: 259–260). Kod primerâ "teško opterećenog sećanja" (kao što je slučaj sa bivšom Jugoslavijom i njenim raspadom 1990-ih) razumljiva je potreba za pamćenjem kao dëlom identiteta, ali bi ono trebalo da bude praćeno razumevanjem i kritičnošću prema kolektivnom pamćenju. Ukratko, konstituisanje vlastitog identiteta ne bi smelo da bude suprotstavljeno drugim identitetima, već upravo u sapostojanju i dopunjavanju sa njima (isto: 257).

* * *

Sagledani iz ugla kulture sećanja i prevladavanja prošlosti, koncerti sevdalinke održani u Sava centru 2010. i 2011. godine uspeali su da na simboličan način premoste jaz što je među narodima bivše Jugoslavije nastao raspadom ove države. Na tim koncertima sevdalinka je bila prepoznata ne samo kao bosanskohercegovačka već i kao jugoslovenska pesma, jer je u svom današnjem obliku nastala za vreme postojanja zajedničke države, pa umnogome bila i njen konstrukt. Osim toga, ono što sevdalinku na ex-jugoslovenskom prostoru čini prepoznatljivom (u smislu da se ona doživljava kao deo zajedničkog kulturnog nasleđa) jeste njen "tipično orijentalni" (pri)zvuk, koji kod slušalaca evocira izvesne kulturnoistorijske veze, omogućavajući svakom od njih da putem tih istih veza ovu pesmu smesti u odgovarajuću kulturnoidentitetsku kategoriju.⁶ Budući da je najveći deo jugoslovenskog prostora dugo bio pod vlašću Osmanlija, mnogi elementi osmanske kulture i civilizacije infiltrirali su se u narodnu kulturu južnoslovenskih naroda i vremenom počeli da se doživljavaju i prepoznaju kao vlastiti. Među te elemente spada i muzika, koja, s obzirom na činjenicu da se lako usvaja i da upotrebom postaje "živi inventar" jedne kulture, od strane te kulture sa istom lakoćom biva i prepoznata kao njeno vlasništvo. Slučaj sevdalinke, međutim, specifičan je u tom smislu što je ona za vreme postojanja Jugoslavije negovana i prepoznavana kao zajednička mada ponajviše bosanskohercegovačka pesma, da bi sa raspadom zajedničke države postala bošnjačka, a po okončanju etničkog sukoba na jugoslovenskom prostoru prerasla u jugonostalgичnu folklornu tvorevinu. Kod starije i uopšte one publike koja je jedan deo svog nacionalnog i kulturnog identiteta gradila na temeljima "bratstva i jedinstva", ponovni susret sa sevdalinkom na koncertima u Sava centru nije značio samo uspostavljanje konekcije sa muzičkim nasleđem sada već počivše države, već i konekcije sa uspomenu na onaj segment života što je u toj državi bio proživljen. Sa druge strane, za mlađu publiku, koja u Jugoslaviji nije imala priliku da odrasta pa samim tim ni da gradi

⁶ O ulozi muzike u konstruisanju etničkog i s njim povezanog kulturnog identiteta v. rad Marije Ristivojević (2009).

sećanja na tu zemlju i život u njoj, ovi koncerti nisu imali nostalgični već, pre svega, zabavni i emancipatorski karakter. Ono, međutim, što je za koncerte sevdalinke održane u Beogradu najvažnije i što predstavlja opšte mesto jeste "mirotvorni potencijal" ove pesme, koji je od strane organizatorâ bio prepoznat a zatim iskorišćen u cilju prevladavanja posebno mučnih i uznemirujućih sećanja vezanih za prošlost svih jugoslovenskih naroda i njihovu zajedničku državu. Kao pesma koja je te narode i ono što je svima njima zajedničko povezivala, ona je "strateški" upotrebljena kako bi to zajedništvo na simboličnoj ravni i u cilju međunacionalnog pomirenja obnovila, ali ne toliko u ime prošlosti koliko u ime budućnosti, jer, kako primećuje Velikonja (2009: 394–395),

"nostalgija zapravo implicitno govori da, ako sada nema perspektive, treba se vratiti u vremena koja su je imala, u kojima se živelo s idejom da će bolja vremena doći. Ona zapravo ne više *Vratite mi prošlost!*, nego *Vratite mi budućnost!*, ne traži izgubljeni raj nego slika novi raj, ne vraća se u izgubljenu prošlost Jugoslavije, nego u njenu izgubljenu budućnost, iznova sanja njene nekadašnje snove. Jugonostalgija u svojoj biti nije toliko borba za ono što je Jugoslavija nekad postigla, koliko borba za ono što nije stigla/uspela/znala postići, ne za ono što je bilo, nego za ono što bi trebalo da bude. U nedostatku 'nove' budućnosti, jugonostalgija oživljava i priželjkuje onu 'staru' budućnost. Drugim rečima: tu se radi o *povratku otpisanih*, ali ne o Jugoslaviji kao *otpisanoj* političkoj realnosti, već o *povratku* njene političke utopije, u drugim oblicima, u novim bojama, na drugim kanalima i u budućem vremenu."

Ta "imaginarna Jugoslavija", nastala nakon raspada one prâve, u stvari je ideološki diskurs označen kao "novi jugoslavizam" (v. Perica i Velikonja 2012: 81–86), a danas umnogome opstaje zahvaljujući upravo muzici jugoslovenskog prostor-vremena. Sa jedne strane, ova se muzika iz sada već iščezle realnosti masovno prenosi u sajber okruženje, tako što se postavlja na brojne Internet portale posvećene Jugoslaviji, dok sa druge, kao što je slučaj sa ovde opisanim koncertima sevdalinke, ona pokušava da na pozornici izgradi jedan "mikrojugoslovenski kosmos", oličen u vokalno-instrumentalnom nasleđu i izvođačima "pokojne" države.

Literatura:

- Asman, Jan. 2011 [2007]. *Kultura pamćenja: pismo, sećanje i politički identitet u ranim visokim kulturama*. Preveo s nemačkog Nikola B. Cvetković. Beograd: Prosveta.
- Karača Beljak, Tamara. 2005. Bosnian urban traditional song in transformation: from Ludvik Kuba to electronic medias. *Traditiones* 34 (1): 165–176.
- Kovačević, Ivan. 2012. Jugoslovensko kulturno nasleđe – od jugoslovenske ideje do jugonostalgije. U: *Ogledi o jugoslovenskom kulturnom nasleđu*:

- zbornik radova sa naučnog skupa Okviri konstruisanja jugoslovenskog kulturnog nasleđa*, 7–19. Uredio Ivan Kovačević. Beograd: Srpski genealoški centar; Filozofski fakultet, Odeljenje za etnologiju i antropologiju (Etnološka biblioteka, knj. 61).
- Krnjević, Hatidža. 1992 [1985]. *Sevdalinka*. U: *Rečnik književnih termina*, 764–765. Glavni i odgovorni urednik Dragiša Živković. 2. dopunjeno izd. Beograd: Nolit (Biblioteka Odrednice).
- Куљић, Тодор. 2000. Превладавање прошлости – идејна страна. *Годишњак за друштвену историју* 7 (2–3): 251–280.
- Куљић, Тодор. 2007. *Kultura sećanja*. U: *Sociološki rečnik*, 270–271. Priredili Aljoša Mimica, Marija Bogdanović. 1. izd. Beograd: Zavod za udžbenike.
- Milić, Vojin. 1986. *Sociologija saznanja*. Sarajevo: "Veselin Masleša" (Biblioteka Logos).
- Milošević, Vlado. 1964. *Sevdalinka*. Banja Luka: Muzej Bosanske krajine, Odsjek za narodne pjesme i igre, knj. 5.
- Perica, Vjekoslav i Mitja Velikonja. 2012. *Nebeska Jugoslavija: interakcije političkih mitologija i pop-kulture*. Beograd: Biblioteka XX vek; Knjižara Krug (Biblioteka XX vek, 205).
- Petrović, Davor. 2012. Četiri okvira za jednu pesmu: kratka biografija sevdalinke. *Етнолошко-антрополошке свеске* 19 (н. с. 8): 25–46.
- Ristivojević, Marija. 2009. Uloga muzike u konstrukciji etničkog identiteta. *Етнолошко-антрополошке свеске* 13 (н. с. 2): 117–130.
- Simeunović Bajić, Nataša. 2012. Jugonostalgija kao istraživački koncept istorije komuniciranja: moguće perspektive istraživanja. *Етноантрополошки проблеми* н. с. 7 (1): 127–141.
- Velikonja, Mitja. 2009. Povratak otpisanih: emancipatorski potencijali jugonostalgije. U: *Zid je mrtav, živeli zidovi!: pad Berlinskog zida i raspad Jugoslavije*, 365–397. Ivan Čolović (ur.). Beograd: Biblioteka XX vek; Knjižara Krug (Biblioteka XX vek, 179).

Primljeno: 16.10.2012

Prihvaćeno: 21.12.2012.

Davor Petrović

davor.petrovic@f.bg.ac.rs

Četiri okvira za jednu pesmu: kratka biografija sevdalinke**Apstrakt:**

Imajući u vidu *dugo trajanje* bosanskohercegovačke ljubavne narodne pesme poznate pod nazivom *sevdalinka*, kao i to da je ona, osim u Bosni i Hercegovini, bila vrlo popularna na čitavom južnoslovenskom prostoru, a nakon raspada Jugoslavije postala simbol kulturnog identiteta Bošnjaka, u radu će, kroz četiri okvira, biti prikazan „portret” ove folklorne tvorevine, tj. njen nastanak, razvoj i glavna obeležja.

Ključne reči:

Sevdalinka, ljubavna narodna lirika, narodna muzika, kultura, istorija, Bosna i Hercegovina

Značenjski okvir

Sevdalinka je ljubavna narodna pesma nastala u gradskoj sredini Bosne i Hercegovine za vreme osmanske vladavine tim delom Balkana (1463–1878). Kao amalgam starobosanske lirske pesme i uticaja islamske kulture, sevdalinka se vremenom proširila na gotovo čitavo južnoslovensko područje (posebno srpskohrvatsko) i postala svojina opšteg repertoara (Krnjević 1992: 764). Karakteriše je specifično osećanje ljubavi kao „neizlečivog bola” (Popović 2007: 662), dok joj naročit kolorit daje istančana senzualnost i poseban jezik, u osnovi narodni, ali zasićen turcizmima i arabizmima (Јатковић 1967: 205). Iako se javlja i kao poetska i kao muzička tvorevina, u praksi, sevdalinka je asocijativno više vezana za pevačko-melodijsku formu, zahvaljujući kojoj je i postala tako popularna, te se o njoj, kako smatra etnomuzikolog Vlado Milošević, prvenstveno može govoriti kao o muzičkom fenomenu (1964: 3).

Naziv *sevdalinka* izveden je iz arapskog izraza *sāwdā*. Kako objašnjava Škaljić (1965: 561–562), ovaj izraz obuhvata i imenuje *crnu žuč*, jednu od četiri supstance koje, prema shvatanju starih arapskih i grčkih lekara, ulaze u sastav ljudskog organizma. Crna žuč se smatrala uzročnikom melanholičnog raspoloženja, a budući da i ljubav to ume da bude, one su poistovećene i označene istom rečju. Turci su preuzeli ovu reč od Arapa i, u obliku *sevda*, osvajanjima doneli na južnoslovenske prostore, gde joj je, vremenom, dodat glas *h*. Tako je nastala domaća reč *sevdah* (ljubav).

Međutim, pod ovom rečju ne podrazumeva se neka konkretna, jasno definisana emocija. Naprotiv, ona označava jedan složen i ne tako lako objašnjiv korpus međusobno isprepletanih misli, osećanja, stanja, nagona,

postupaka, koji svi zajedno tvore fluidni doživljaj ljubavi. Tako sevdah istovremeno označava ljubavni zanos, ljubavnu čežnju, ljubavnu patnju, ljubavne uzdisaje, ali i strast (up. Вујаклија 1936: 1054; Klaić 1958: 1142; Škaljić, nav. delo: 561; Mićunović 1988: 495; Клајн, Шипка 2006: 1109; Otašević 2009: 177), a njegov krajnji stadijum predstavlja tzv. *karasevdah* – teški sevdah; velika psihička patnja, tuga, potištenost zbog neostvarene ljubavi; ljubavna melanholija.

Suprotno onome što se obično misli, reč sevdalinka je relativno mlada. O njoj, tvrdi Milošević (nav. delo: 4–5), nema pomena kod starijih sakupljača bosanskohercegovačke folklorne građe, kao što su Vid Vuletić-Vukasović, Luka Grdić-Bjelokosić, Ali Riza Dautović i dr.; oni gradske pesme sa prostora Bosne i Hercegovine nazivaju *šeherskim* ili *šeherli pjesmama*, *dilberkama*, *ašiklijama*, *ašiklijicama*, ili, kao u slučaju Antuna Hangija, *haremskim pjesmama*, ali ne i sevdalinkama, iako ovih ima najviše. O sevdalinci ne govori ni Franjo Kuhač, koji je glavni deo svog sakupljačkog rada u Bosni obavio od 1859. do 1871. godine, a ni Ludvik Kuba. Međutim, za vreme Kubinog boravka u Bosni (1893) reč sevdalinka je poznata, o čemu svedoči 9. broj *Bosanske vile* od 15. maja 1890. godine, gde se, na strani 129, pojavljuje naslov *Rodoljubive sevdalinke*.

„Naziv sevdalinka prema tome izgleda da je novijeg datuma”, zaključuje Ahmed Muradbegović i dodaje: „Njime se, mislim, nisu uopšte služile starije generacije. Ko je taj naziv dao ovoj vrsti naše narodne pesme, o tome se ne bi dalo ništa stvarno reći, ali je vrlo verovatno da je on potekao od Cigana” (1940: 13). Istog mišljenja je i Mak Dizdar, koji kaže: „I samo ime bosanskoj narodnoj pjesmi ljubavnoj dali su Cigani-sviraići, izvodeći ga iz arapske riječi sevdah, ukorijenjene u našem jeziku umjesto riječi ljubav, kao izraz neke vrste potencirane ljubavi” (1960: 449). Pojedini aspekti muzike Roma¹ (v. Ђорђевић 1910) idu u prilog ovoj teoriji.

Naime, Romi su u Bosni i Hercegovini zadugo bili jedini „profesionalni” muzičari, jer „Kur’an brani da se musliman profesionalno bavi muzikom, a Cigani nisu smatrani pravim muslimanima, iako su to bili” (Rihtman 1982: 14). Oni su od pesme i svirke živeli, ali su, da bi opstali, muziku stalno morali da prilagođavaju ukusu i potrebama sredine u kojoj su obitavali. Budući da muzika koju su donosili sa raznih strana – mahom iz Turske, Rumunije i Mađarske – bosanskohercegovačkoj publici nije bila bliska, još manje razumljiva, Romi su, vođeni lakom zaradom, brzo savladavali lokalni repertoar i vokabular. U Bosni i Hercegovini oni su se nesumnjivo upoznali sa značenjem reči sevdah i, po svemu sudeći, od nje „skovali” naziv sevdalinka za sve pesme ljubavnog sadržaja koje su, prema željama tamošnjeg stanovništva, često interpretirali. Živeći od muzike, Romi su je pronosili gde god da su išli, a sa njom verovatno i ovaj naziv, koji

¹ Naziv *Romi* ovde će biti korišćen umesto ranijeg oblika *Cigani*, osim u citatima iz starije literature, gde se za ovu etničku grupu zadržao tradicionalni izraz.

se u narodu postepeno odomaćivao da bi naposljetku ušao u svakodnevnu upotrebu i do danas se održao. Vrlo je izvesno da su romski muzikanti naziv sevdalinka u početku koristili interno, kao termin kojim su tu pesmu u svojim krugovima razlikovali od ostalih pesama što su ih pevali, a sasvim sigurno i kao pandan nekom drugom izrazu (ili većem broju njih) koji je za ovu vrstu pesme zvanično bio u upotrebi.²



Romski muzičari

Istorijski okvir

Razvoj sevdalinke, bez obzira na to što je njen naziv relativno novijeg datuma, odvijao se sporo i kontinuirano gotovo 500 godina, ali se to *dugo trajanje* u osnovi može podeliti na tri glavna perioda:

1. osmanski (1463–1878)
2. austrougarski (1878–1918)
3. jugoslovenski (1918–1992)

² Ankica Petrović navodi podatak da je do 19. stoleća sevdalinka nazivana *turčijom*, pod čime se, zapravo, podrazumeva pesma koja se izvodila u „turskom stilu” (1988/89: 133). Izraz turčija pominje i Risto Peka Penanen (Penanen 2010: 85), a mogućnost da je taj naziv do 1890. godine korišćen za bosanskohercegovačku ljubavnu narodnu pesmu ne isključuje ni Alen Kalajdzija (2011: 40).

Period osmanske vladavine u Bosni i Hercegovini bio je presudan za nastanak *sevdalinke*. Tada je formirana čitava „scenografija” ove pesme, tj. oblikovano celokupno okruženje u koje je smeštena njena radnja. Evo šta o tome piše Munib Maglajlić:

Okolnosti pod kojima je nastala ljubavna pjesma poznata pod nazivom *sevdalinka* ostvarile su se prodorom istočnjačke kulture sa islamskim pečatom na jugoistok Balkana, prožimanjem čiju je trajnost omogućio onaj dio stanovništva srednjovjekovne Bosne koji je prihvatio islam u godinama i decenijama nakon propasti Bosanskog kraljevstva i pada Bosne pod osmansku vlast, te onaj dio gradskog stanovništva koje nije prihvatilo novu vjeru, ali koje je postepeno usvajalo novi kulturni supstrat koji se tiče načina života. Svekoliki život bosanskohercegovačkih gradskih sredina, nastalih nakon osmanskih osvajanja na Balkanu, omogućio je rađanje ove pjesme. Postavši važnom, a u nizu decenija i graničnom pokrajinom velikog Osmanskog carstva, Bosna je prihvatila raznolike oblike istočnjačke kulture življenja, što je posebno postalo vidljivo u načinu podizanja gradova, koji su – u skladu sa istočnjačkom sklonošću ka vodi i zelenilu – počeli nicati na pitomijim i za život ugodnijim prostorima, sasvim različito od srednjovjekovnih utvrđenih naselja što su, u svrhu lakše odbrane, građena na nepristupačnim i teško osvojivim mjestima (2010: 161).

Prema ovom autoru, *sevdalinka* je mogla nastati tek

(...) kada su oblici življenja zaokruženi pod islamskim uplivom bili potpunije prihvaćeni, kada su se uobličile gradske sredine sa novim ustrojstvom, u znaku izmijenjenog načina života, kada su se na drugačiji način izgradile gradske četvrti, *mahale*, u kojima su kuće, prema mogućnostima domaćina, imale potrebne prostore i objekte: ograđenu avliju sa kapidžikom, bašču sa čardakom, ašik-pendžer i drugo – riječju: kada se život počeo u potpunosti odvijati u onom okruženju koje čini dobro poznatu pozornicu zbivanja u *sevdalinci*. Taj se proces nije mogao zaokružiti prije početka 16. stoljeća, a kako se u načinu života nije ništa bitno mijenjalo sve do Austrougarske okupacije (1878), može se smatrati da zlatno razdoblje života *sevdalinke* traje do tog vremena (isto: 171–172).

Otomanizacija bosanskohercegovačkih gradskih sredina bila je, u pogledu kulture stanovanja, praćena određenim pravilima sadržanim u islamskim verskim propisima, što je za posledicu imalo strogu podjelu kuća na muška i

ženska stambena krila, ili, čak, izgradnju zasebnih stambenih jedinica (muških – *selamluka* i ženskih – *haremluka*). Pored toga, dvorišni prostori kojima su se kretali ženski članovi porodice bili su, u cilju zaštite od nepoželjnih pogleda spolja, opasani visokim zidovima ili drvenim ogradama. To je iznedrilo poseban oblik ljubavnog susretanja, poznat pod nazivom *ašikovanje* (više o ašikovanju v. u Hangi 1900: 167–191). Reč je, zapravo, o postupnom ljubavnom upoznavanju zasnovanom na jasno utvrđenim pravilima, prema kojima se tačno znalo kada, gde i pod kojim okolnostima su se momci i devojke mogli sastajati. Ti su se susreti najčešće odvijali petkom, nakon podnevne molitve, na kapiji, češće *kapidžiku* (malim sporednim dvorišnim vratima) ili pod *ašik-pendžerom*, tj. prozorom koji je, upravo u svrhu ašikovanja, bio blago isturen prema sokaku i na sebi imao *mušepke* ili *mušebake* (drvene guste rešetke čija je svrha bila da od muških pogleda zaklone ženska lica u kući). Momci bi, šetajući sokakom, započinjali pesmu, a devojke bi, obično iza avlijskog zida ili ograde, pesmom na izazov odgovarale, tako da je sevdalinka u ovom modelu patrijarhalnog udvaranja i upoznavanja predstavljala oblik ljubavnog sporazumevanja (Maglajlić, nav. delo: 162–163). Različite zgode i nezgode što su se prilikom ašikovanja dešavale u ovoj su pesmi gotovo hroničarski beležene, često zajedno sa imenima učesnika, ali su tokom usmenog prenošenja doživljavale i brojne izmene (isto: 167). Na pevanje ovih pesama osvrnuo se u svojim pismima i Ahmed Dževdet-paša (1822–1895), turski istoričar i političar, više puta ministar prosvete i pravde, koji je u Bosni boravio povodom regrutovanja tamošnjih mladića u reformisanu tursku vojsku – *nizame* i tom prilikom sa neskrivenim simpatijama zabeležio kako „Sarajke djevojke ašikuju i pjevaju”, dodajući da je, nakon što je prvi bosanski bataljon dobio uniformu zelene boje, „riječ »zelena« silno obljubljena kod Bošnjaka”, o čemu svedoči činjenica da njom „vrve pjesme koje sarajevske djevojke pjevaju svojim draganima” (nav. prema Nametak 1962: 244).

Sevdalinka se pevala različitim povodima i na različitim mestima, a njen lirski iskaz zavisio je od toga ko je ovu pesmu interpretirao. Žene, koje su bile sputane strogim običajnim zakonima patrijarhalnog morala sa islamskim predznakom i mahom bile vezane za kuću i decu, sevdalinku su obično pevušile u porodičnom okruženju, tokom obavljanja svakodnevnih poslova. Nasuprot njima, muškarci su se slobodno kretali, bavili trgovinom, putovali ili ratovali, dok su slobodno vreme, uglavnom, provodili u kafani, na *akšamlucima* (večernjim sedeljicama uz razgovor i piće) ili porodičnim okupljanjima, gde je sevdalinka predstavljala omiljeni vid zabave. Uz epsku pesmu, sevdalinka je naročito bila cenjena među predstavnicima bosanskohercegovačke građanske elite, pa se tako pouzdano zna da su čuvene begovske porodice bile mecene i domaćini naročito talentovanim pevačima, a običaj „držanja” ovih pevača u domovima feudalne gospode sačuvao se neobično dugo (Maglajlić, nav. delo: 164).

Austrougarskom okupacijom Bosne i Hercegovine (1878), ambijent u kojem je sevdalinka nastala bio je značajno narušen uvođenjem zapadnjačke kulture življenja. Obeležja nove kulture potisnula su ili u potpunosti izbrisala mnoge tekovine osmanske civilizacije na tlu Bosne i Hercegovine. Od svega je najviše bio pogođen društveni okvir, što je na sevdalinku i njen dalji razvoj u duhu prethodne tradicije posebno uticalo.

Sa završetkom Prvog svetskog rata i osnivanjem Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca (1918) u životu sevdalinke nastupilo je novo razdoblje, koje, međutim, nije doprinelo obnovi ove pesme u njenom „izvornom” obliku. To nije bilo ni moguće, jer su uslovi u kojima je ona spontano nastajala i razvijala se nepopravljivo bili izmenjeni. Osim toga, nova država je svojim granicama objedinila sve južnoslovenske narode i teritorije na kojima su oni, raštrkani pod različitim monarhijama, do tada živeli, tako da Bosna više nije imala onu vrstu kulturne autonomije kakvu je posedovala ranije, a samim tim ni mogućnost da mnoge svoje osobenosti „konzervira” i sačuva od uticaja „sa strane”, pa tako ni sevdalinku.



Bora Janić – Šapčanin

Prema kazivanju jednog od starijih pevača, Mostarca Mileta Janjića (1910–1992), u intervjuu datom etnomuzikologu Tamari Karači Beljak, sevdalinka se između dva svetska rata mogla čuti i naučiti prvenstveno putem „novog” medija – gramofonskih ploča, koje su vlasnici kafana puštali

svojim gostima (kratak izvod iz tog intervjua dat je u Karača Beljak 2005: 170). Ovaj bard sevdalinke kaže da je i sam kao dete tako naučio da peva, a među izvođačima koji su snažno uticali na generaciju što je u to vreme stasavala, on posebno izdvaja Boru Janjića³ (1905–1965) i Sofku Nikolić (1907–1982), oboje iz mačvanskog sela Tabanović, ali i romske muzičke kapele iz Srbije, poput šabaških Cicvarića, koji su svi odreda bili predstavnici „kafanskog stila” u interpretiranju sevdalinke (na istoj str.). Osim toga, Mile Janjić ističe da su između dva svetska rata samo u regionu Sarajeva postojala 72 narodna orkestra, a u tadašnjem Mostaru najpoznatiji je bio osmočlani ansambl braće Handalija (na istoj str.).



Sofka Nikolić

Nakon Drugog svetskog rata i stvaranja nove Jugoslavije (1945), sevdalinka je poprimila profesionalni karakter. To je bilo u neposrednoj vezi sa osnivanjem prvih radio-stanica u glavnim gradovima jugoslovenskih republika, pa tako i u Sarajevu⁴, za potrebe kojih su na audicijama „regrutovani” talentovani pevači. Pošto bi bili primljeni, ovi pevači su sa čitavim timom stručnjaka započinjali temeljan rad na uvežbavanju narodnih pesama, prolazeći strogu obuku u pogledu dikcije, pevačke tehnike, usaglašavanja

³ Rođen je kao Borislav Janjić, a na svim pločama koje je snimio stoji Bora Janić – Šapčanin.

⁴ Radio Sarajevo prvi put se oglasilo 10. IV 1945. godine u 16 sati.

pevanja sa instrumentalnom pratnjom itd., da bi tek nakon savladavanja svega toga dobili priliku da nastupe u nekoj od emisija narodne muzike, koje su direktno prenošene putem radio-talasa, a svoje izvedbe „trajno” snime za radio-arhiv (isto: 172–173). Vremenom, sevdalinka je stekla ogromnu popularnost i načinila veliki pohod po čitavoj tadašnjoj državi, a tome su znatno doprineli festivali ove pesme, kao i koncerti, među kojima posebno mesto pripada onim solističkim⁵.

Upravo zahvaljujući toj popularnosti, sevdalinka je sve više počela da se koristi u komercijalne svrhe. Njeni tekstovi i napevi masovno su menjani sa nadolazećim talasom tzv. novokomponovane narodne muzike, kako bi udovoljili trenutnim zahtevima publike i tržišta (Maglajlić, nav. delo: 173), što je dovelo do drastične modifikacije ove pesme, a u daljem toku, posebno sa pojavom *turbo-folka* ranih 1990-ih (više o tome v. u Hudson 2007: 173–176), i do njene dekadencije.

Tematski okvir

Prvobitno vezana za zatvorene prostore urbane patrijarhalne sredine i namenjena užem, intimnom krugu, sevdalinka je sačuvala atmosferu specifičnog ambijenta u kojem se pevala (Popović, nav. delo: 663). Njena radnja najčešće se zbiva u *bašči* („Kraj Sarajva jedna bašča zelena, u toj bašči jedna ruža rumena, na toj ruži dilber Naza zaspala...”), *avliji* („Kolika je Abuhajat jalija, još je veća Dženetića avlija, po njoj šeće gonđe lale Mu-lija...”), *haremu* („U haremu Aziz Abdulaha trista šezdest i pet djevo-jaka...”), *hamamu* („Zejna lice u hamamu mije, halkom Salko na vratima bi-je...”), pod *pendžerom* („Oj, djevojko, ašik-dušo, nekad sam ti ašik bio, pod pendžer ti dolazio...”), na *čardaku* („Vezak vezla Adem-kada, mlada nevjesta, na čardaku, na visoku...”) itd. „Sve je to jamačno uslovljeno posebnim životom mlade muslimanke, vezanim uglavnom za kuću, skrivenim iza avlijskih ograda i mušebaka” (Латковић, nav. delo: 205).

Setna, ali i erotična, sevdalinka je izraz snažnih emocija prema voljenoj osobi, koje variraju od ljubavnog zanosa, preko strasti i čežnje, do patnje i potpunog beznada. Ova rafinirana osećanja u sevdalinci se iskazuju neposredno, a motivi su brojni i raznovrsni (više o ovim motivima v. u Krstić 1984).

Tako, na primer, mnoštvo pesama peva o mladalačkoj čulnosti i znatiželji:

Boga moli lijepa djevojka:
– Daj mi, Bože, iglu od biljura
I u igli svilu iz Misira,

⁵ Njih su, obično povodom obeležavanja nekog jubileja u svojoj pevačkoj karijeri, priređivali poznati interpretatori sevdalinke.

Da sašijem jorgan od behara,
Da pokrijem sebe i bečara,
Da ja vidim kako bečar spava,
Kako spava, kako li se budi,
Kad se budi kako alčak ljubi!⁶

Još je veći broj onih pesama u kojima je opevana ljubavna žudnja:

– Gdje si, dragi, živa željo moja?!
Živom sam te željom poželjela!
Živo mi je srce prepuknulo,
Baš kô ljeti zemlja od sunašca!
Doć će vr'jeme i kiša će pasti,
Zemlja će se sa zemljom sastati,
A ja s dragim nikad, ni dov'jeka!⁷

Kao veoma čest motiv u sevdalinkama, javlja se i nametnuta udaja za drugog, zbog koje se devojka jada svom dragom:

– Rumena mi ruža procvala,
Samo jedna staza ostala.
Stazom mi dragi dolazi
I za sobom ata dovodi.
Veži, dragi, ata za ružu,
Pa se penji meni uz granu,
Da ti svoje jade kazujem:
Mene majka za drugoga udaje,
Duša mi se od tijela rastaje!⁸

U takvim situacijama ne izostaje ni devojačka kletva, koja je odraz očajanja i potpune bespomoćnosti:

– Omere, prvo gledanje,
Za malo ti se gledasmo,
Za malo, dvije godine!
Ko l' nam se sastat ne dade
Nego nas mlade rastavi?!
Duša mu džennet ne vidla,
Nego se vila i vila,
Nasred se pakla savila!⁹

⁶ Sličnu varijantu, pod nazivom *Molitva djevojčina*, zabeležio je Vuk Stefanović Karadžić i, 1841. godine, objavio u prvoj knjizi *Srpskih narodnih pjesama* (v. izd. iz 1975: 258).

⁷ Prema pevanju Darinke Sekulić.

⁸ Sličnu varijantu pevala Zumra Mulalić (19??–1993).

⁹ Sličnu varijantu pevao dr Himzo Polovina (1927–1986).

Rastanku ponekad prethodi „čudan san”:

Draga dragom na ruci zaspala,
 Dragi dragu alkatmerom budi:
 – Ustaj, draga, draža od očiju,
 Noćas sam ti čudan san usnio:
 Će moj fesić mutna voda nosi,
 U krilo mi biser se prosuo,
 Na četvero moj sahat slomio.
 Draga dragom tiho odgovara:
 – Što ti fesić mutna vodi nosi,
 To ćeš otić na carevu vojsku;
 Što ti s' biser u krilo prosuo,
 To su suze i moje i tvoje;
 Što tvoj sahat pršte na četvero,
 To će naša srca popucati,
 Rastajuć se jedno od drugoga!¹⁰

Sevdalinkom se neretko nastoji da se odagnaju ljubavne strepnje. Kao vid psihičke napetosti, tj. nagomilanog unutrašnjeg nemira, one se pesmom oslobađaju, čime se postiže duševno olakšanje:

– Moj dilbere, kud se šećeš,
 Zar večeras doći nećeš?!
 Volim čuti i da mi boluješ,
 Neg' da s drugom dragom ašikuješ!
 Bolan ipak ćeš mi doći,
 U ašiku ni dov'jeka!¹¹

Ašikovanje se, kao patrijarhalni način udvaranja, obično predstavlja u dijaloškoj formi:

Poljem se vija Hajdar delija,
 Po polju ravnom, na konju vranom.
 Gleda ga Ajka sa gradskih vrata:
 – Hajdar delija i perje tvoje,
 Tvoje me perje po gradu penje!
 – Ajko djevojko i kose tvoje,
 Tvoje me kose po polju nose!¹²

¹⁰ Kraću varijantu pevala Nada Mamula (1927–2001).

¹¹ Sličnu varijantu pevala Danica Obrenić (1920–2004).

¹² Pesmu je u Stocu (1893) zabeležio Ludvik Kuba, a objavio u *Glasniku Zemaljskog muzeja u Bosni i Hercegovini* (1909: 594). Nešto drugačiju varijantu ove pesme zabeležio je u Crnoj Gori Pavel Apolonovič Rovinski (Павел Аполлонович Ровинский) i, 1905. godine, objavio u svom delu *Черногория в её прошлом и настоящем. Том II. Часть 3*. Ovu varijantu navodi u svojoj antologiji lirskih narodnih pesama iz Sandžaka i Husein Bašić (1988: 86).

Ovim dijalogizima često provejava fina ironija pomešana sa prkosom. Ona je izraz ljubavne drame koja „prenosom na hrišćansko stanovište dobija istorijsku dubinu sudbinske tragičnosti kojoj nema izlaza, u susretima porobljenih i porobljivača, u preprekama koje postavljaju nesalomivi zakoni običajnog i nacionalnog morala” (Pešić, Milošević-Đorđević 1984: 230):

Ali-paša na Hercegovini,
Lijepa Mara na Bišću bijaše.
Koliko su nadaleko bili,
Jedno drugom jade zadavali!
Knjigu piše paša Ali-paša:
– Lijepa Maro, bi li pošla za me?
S Bišća Mara paši odgovara:
– Da me prosiš ne bih pošla za te,
Da s’ oženiš bih se otrovala!¹³

Mada ima sevdalinki u kojima se vrlo direktno opisuje fizička lepota devojke, više je onih koje pevaju o unutarnjim odjecima što ih ta lepota u ljudima izaziva, a u pojedinim slučajevima i o njenim razarajućim efektima na okolinu:

– A što mi se Travnik zamaglio?
Il’ on gori, il’ ga kuga mori?
– Nit on gori, nit ga kuga mori,
Djevojka ga okom zapalila,
Crnim okom kroz džamli pendžere!¹⁴

Iako ređe opevana od ženske, u sevdalinci ni muška lepota nije neprimećena, o čemu svedoče sledeći stihovi:

Čador penje beže Ljuboviću
Prema kuli bega Bajram-bega.
Gledala ga seja Bajram-bega,
Gledala ga, pa je besjedila:
– Mili Bože, lijepa junaka,
Lijep li je danju za gledanje!
Aj, kad je takav danju za gledanje,
Kakav li je noću za ljubljenje?!¹⁵

Kao što je već rečeno, a navedeni primeri to bogato ilustruju, osnovnu temu sevdalinke predstavlja ljubav. Ipak, pogrešno bi bilo misliti da sevdalinka peva isključivo o ljubavi. Ljubav čini samo okosnicu svih zbivanja u

¹³ Prema pevanju dr Himza Polovine.

¹⁴ Prema pevanju Zaima Imamovića (1920–1994).

¹⁵ Slična varijanta nalazi se u antologiji sevdalinki Vehida Gunića (2003: 66).

sevdalinci, ali je ova pesma takođe sačuvala svedočanstva o mnogim ličnostima, događajima, lokalitetima, građevinama... Ukratko, o svemu onome što je obeležilo bosanskohercegovačku svakodnevicu, a narodni pevač našao za shodno da ovekoveči (v. o tome u Maglajlić 1983: 37–69). Kako piše Vladimir Ćorović,

sva lirika čulnog sevdaha nosi i suviše obeležje sredina (...). Bogato i uvek raspoloženo Sarajevo ne samo da je volelo i negovalo pesmu, nego je i stvaralo. Mnogo njegovih lica ušlo je u pesmu i očuvalo tu o sebi svoj ma po čem zasluženi glas, kao dva tragična Morića, kao Hadži Lojo ili kao toliko popularna Pembe Ajša.

(1925: 103)

U sevdalinkama su vrlo živa i sećanja na razne pošasti (poput epidemija kuge), prirodne katastrofe (kao poplave koje nose mostove, plave čitave mahale, „valjaju drvlje i kamenje”) ili, pak, pojave koje se javljaju „kad im vrijeme nije”, kao ona što je u prvom stihu spominje dobro poznata sevdalinka *Snijeg pade na behar, na voće*. O ovom događaju sarajevski hroničar Mula Mustafa Ševki Bašeskija zapisao je u svom letopisu sledeće: „Kada se već jako bio razvio behar, pade snijeg i nastade žestoka studen, tako se behar promrznuo. Ovo se zapravo dogodilo u mjesecu šabanu (30. III – 27. IV 1759) (...). I ranije sam zabilježio da je u ovo vrijeme pao nezapamćeni snijeg” (1987: 43).

U izvesnom broju sevdalinki mogu se zapaziti ostaci najstarijih kulturnih slojeva. Primer za to je pesma *Dvije su se vode zavadile*, koja je sačuvala tragove verovanja u vodena božanstva, ili *Djevojka se Suncu zamjerila*, u kojoj do izražaja dolazi personifikacija nebeskih tela. Pojedine sevdalinke su zadržale srednjovekovni okvir zbivanja, kao navedena stolačka pesma *Poljem se vija Hajdar delija*, u kojoj se pojavljuju konjanik, perjanica i utvrđeni grad, obeležja tipična za srednji vek. Najzad, postoje sevdalinke, poput one *Lov lovio mlad Muharem*, koje u sebi objedinjuju paganska verovanja, naročito u vile, i srednjovekovnu tradiciju, kao što je običaj lova sa sokolom.

Muzički okvir

Na osnovu muzičkih karakteristika, sevdalinka bi se mogla definisati kao solistička pesma sa bogato ornamentiranom melodikom u kojoj se često javlja interval *prekomerne sekunde*, što, prema nekim autorima (v. npr. Kučukalić 1982: 360), jasno ukazuje na „orijentalne uticaje”¹⁶.

Prekomerna sekunda, kako kaže Vlado Milošević, „udara neobičnom snagom na sluh slušaoca, nameće se njegovoj pažnji i zarezuje u njegovu

¹⁶ Više o ovim uticajima, sa stanovišta muzičkih lestvica, pisali su Vinko Žganec (1955) i Risto Peka Penanen (2008).

svijest; ona karakteriše melodijski tok sevdalinke i daje pjevanju orijentalnu boju” (nav. delo: 32). Štaviše, prema ovom autoru, sevdalinka je nastala upravo onda kad je prekomerna sekunda preuzela maha u bosanskom varoškom pevanju (isto: 38).¹⁷ Sa ovim intervalom, kao druge dve bitne odlike sevdalinke, gotovo neizostavno dolaze bogate *melizme* (duži tonski nizovi koji se pevaju na jedan slog teksta kao ukrasni element) i rečenice velikog raspona (na istoj str.).

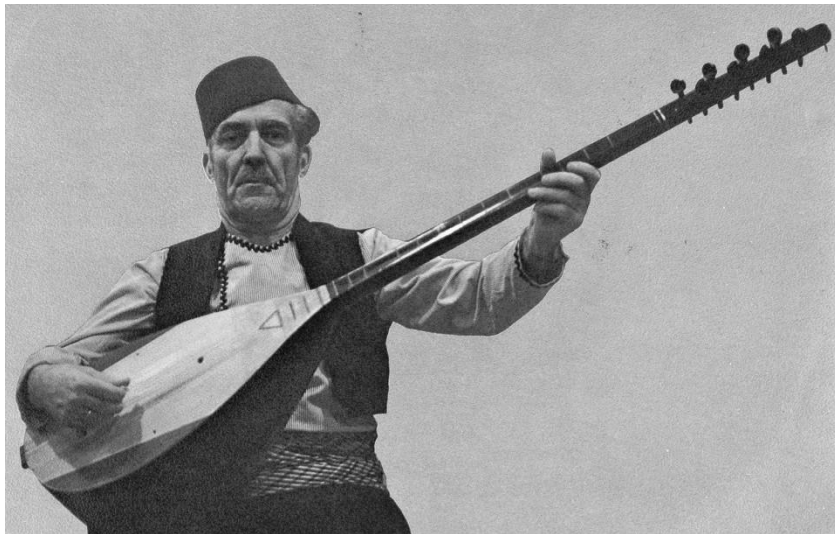
Sevdalinku je teško smestiti u formalne okvire, jer ona može biti praktično svaka pesma ljubavnog sadržaja ukoliko se izvodi na odgovarajući način (isto: 32). Zbog toga interpretacija igra ključnu ulogu u razlikovanju sevdalinke od ostalih, po tematici srodnih, pesama. U interpretaciji je posebno važna „pravilna” upotreba melizmi, jer se one ne bi smele koristiti nasumično, već samo kod onih reči i delova pesme gde treba dočarati određena emocionalna stanja. Takođe, ove ukrase pevač ne bi trebalo da upotrebljava preterano, sa namerom da kod publike postigne spoljnu dopadljivost i time skrene pažnju na sebe. „Nije svačije da pjeva sevdalinku, jer nije dovoljno biti dobar pjevač sa lijepim glasom, nego takav pjevač mora prije svega biti umjetnik, a umjetnika među pjevačima je malo, kao što ih mnogo nema ni među slušaocima”, lepo primećuje Vlado Milošević (isto: 17). Po njemu, „ne u slovu i notama (tonu), nego u osjećanju i doživljaju pojedinca leži snaga svake pjesme, a ovo vrijedi naročito za sevdalinku” (isto: 25), koja bi u materijalnoj kulturi odgovarala „(...) kičenoj nošnji, svijetlom oružju, dobro opremljenom konju itd.” (isto: 17).

Uprkos tome što postoje izvesna opšta „pravila” kod načina interpretiranja sevdalinke, svaki pevač tokom izvođenja ove pesme u pevanje unosi i deo sebe, tj. daje tom pevanju lični pečat. Tako ima pevača koji sevdalinku pevaju „sa malo tona, poluglasno, ali sa mnogo topline i zanosa, mekim, »blago-nazalnim glasom« (...)”, dok drugi, opet, ovu pesmu interpretiraju „iz punih prsa”, ostavljajući na publiku utisak „nosivošću i snagom svoga glasa” (isto: 39). Izvođenje sevdalinke, prema tome, prilično se oslanja na improvizaciju, čiji oblik i intenzitet u najvećoj meri zavise od pevačeve sposobnosti da na bazi postojećeg modela izgradi sopstvenu varijantu (Golemović 1997: 193).

Odlika sevdalinke na koju treba posebno ukazati jeste njen napev. Ludvik Kuba je tokom svog rada na prikupljanju narodnih pesama u Bosni i Hercegovini ustanovio da autohtoni, a ujedno najrašireniji i omiljeni napev na ovom području predstavlja onaj koji tamošnje stanovništvo naziva „naravno”, „po ravnu” ili „u ravan”. On kaže: „(...) nijesam ove melodije niti ikoji njen trag našao u susjednim zemljama: ni u Crnoj Gori, ni u Dalmaci-

¹⁷ Teorija prekomerne sekunde danas je prevaziđena, jer se istraživanjima došlo do saznanja da taj interval nije svojstven svim orijentalnim melodijama, pa ni svim sevdalinkama, iako se mnoge njime zaista odlikuju. Čitava „ideologija” skopčana sa ovim intervalom, koja je nekad dominirala u jugoslovenskoj etnomuzikologiji, primer je orijentalizma. O orijentalizmu videti u: Said 2000.

ji, ni u Hrvatskoj, ni u Istri, ni u Slavoniji, niti u Srbiji. Mogu je dakle mirne duše proglasiti za čisto bos.-herc. specijalitet” (Kuba 1906: 208).



Selim Salihović

Vlado Milošević objašnjava da „ravno pjevanje”, „goniti u ravan”, ili „pod ravno” predstavlja, kao što mu i samo ime kaže, pevanje u „ravnoj liniji”, odnosno pevanje „koje ne odmiče mnogo od svog osnovnog tona” (1984: 8). Po svojim elementarnim osobinama, to je uprošćeno, jednostavno, arhaično pevanje, koje je tek kasnije dobilo obeležja razvijene i bogate melodije (isto: 11). Ono je vremenom izgubilo karakteristike svoje osnove i postalo šire, izražajnije, kitnjastije, ali se njegov prvobitni naziv zadržao (isto: 8). Taj naziv i taj napev su, kaže Milošević, „sinonimi za sevdalinku, a ta sevdalinka, odnosno ravna pjesma u svom razvoju, apstrahujući njen poetski sadžaj, je popijevka na višem razvojnom stupnju (...)” (isto: 11).

Pevanje sevdalinke u velikoj meri je uslovljeno i njenom instrumentalnom pratnjom, koja se tokom više stotina godina i pod različitim kulturnim uticajima menjala. Tako je sevdalinka prvobitno bila interpretirana u pratnji žičanog instrumenta poznatog pod nazivom *saz* (o fizičkim i muzičkim svojstvima ovog instrumenta v. Милошевић 1962a; Rihtman, nav rad: 17–18; Марковић 1987: 29; Gojković 1989: 168; Golemović, nav. delo: 187–190, 194–196 i 1998: 61–62). Reč je o vrsti dugovrate tambure srednjoozajskog porekla, koja se u Bosni i Hercegovini, i to prvenstveno kod muslimanskog življa, odomaćila nakon turskog osvajanja Balkana u 14. i 15. veku (Gojković, nav. delo: 187–188). Dubokog i zaobljenog *korpusa* (trupa), saz obično ima od 9 do 12 žica i najčešće je bogato ukrašen intarzijom uz

pomoć različitih vrsta furnira i/ili sedefa. Na njemu se, kako u Bosni i Hercegovini kažu, „kuca” (umesto svira), a svirač na saz – *sazlija* u većini slučajeva ujedno je i pevač, mada to nije pravilo. Veština *kucanja uz saz* razvijala se kod darovitih pojedinaca do nivoa istinskog umeća, pa i prave umetnosti, kao u slučaju čuvenog bosanskohercegovačkog sazlije Selima Salihovića (1910–1988) iz Janje (više o njemu v. u Maglajlić 1987). Naročito plodnu saradnju ovaj sazlija je ostvario sa Eminom Zečaj (1939–), jedinom pevačicom koja je od početka svoje karijere do danas gotovo u potpunosti ostala verna tradicionalnom načinu izvođenja sevdalinke.

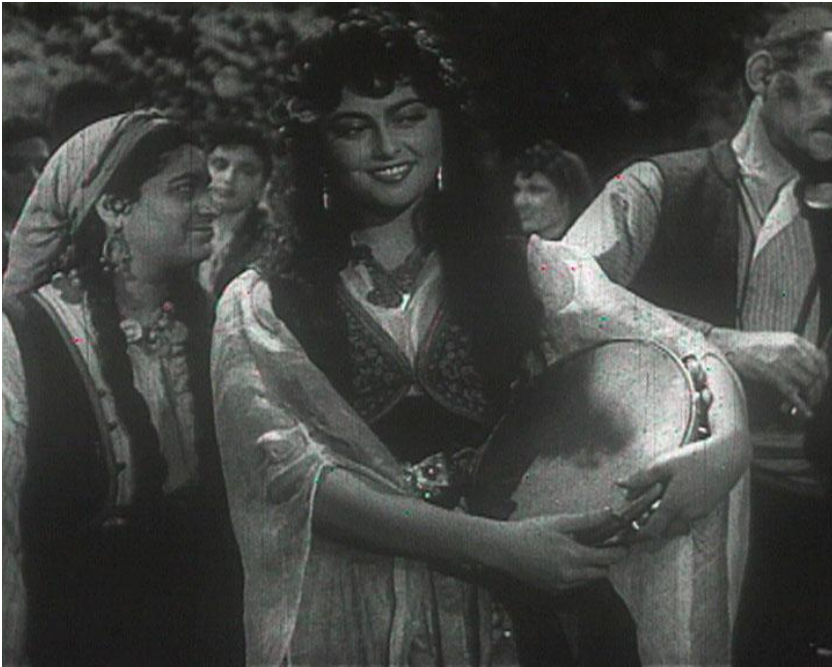


Emina Zečaj

Skladan odnos koji se tokom interpretiranja sevdalinke u pratnji saza postizao između glasa pevača i tona instrumenta, pri čemu je muzika imala za cilj da naglasi značenje i smisao teksta (Shiloah 1979: 166), poremećen je uvođenjem harmonike za vreme austrougarske okupacije Bosne i Hercegovine. „To se ogledalo u punoći tona, uvođenju zapadnoevropskog temperovanog sistema, i nametanju novih, do tada neprimenjivanih, ritmičkih obrazaca, kao i odsustvu izvesne improvizacije, koja se podrazumeva u izvođenju sevdalinke.” (Golemović 1997: 194) Preglasna pratnja harmonike dovodila je pevača/pevačicu sevdalinke u nezavidan položaj i sužavala mogućnost finog melodijskog nijansiranja za vreme izvedbe ove pesme (Maglajlić 2010: 170–171). Primera radi, u periodu kada su na Radio Sarajevu sevdalinke izvođene uživo i direktno emitovane iz studija, pevače su obično pratila dvojica harmonikaša. Najistaknutiji među njima svakako su bili Ismet Alajbegović – Šerbo (1925–1987) i Jovica Petković (1927–). Oni su, pored izuzetnog talenta, bili poznati još i po tome što su svoju pratnju imali običaj da improvizuju uoči samog nastupa, odnosno snimanja, naravno, uz saglasnost vokalnih interpretatora. U pogledu instrumentalne pratnje to je bilo vrlo efektno, ali je zato umanjivalo mogućnost improvizacije od strane pevača, kao i njihovu sposobnost da dočaraju lepotu teksta, što je u izvođenju sevdalinke naročito važno (Karača Beljak, nav. rad: 172). Ukratko, harmonika je dominirala nad vokalnom interpretacijom, a uprkos tome što je bilo vrhunskih harmonikaša koji su znali da preuzmu stil muziciranja na sazu, razlika između ova dva instrumenta je tolika da ih ni najveći virtuoz nije mogao prevazići (Милошевић 1962b: 134).



Jovica Petković (levo) i Ismet Alajbegović – Šerbo (desno)



Selma Karlovac kao Košana (scena iz filma *Ciganka* Vojislava Nanovića, 1953)

Prvobitno, sevdalinka je bila pretežno „ženska” pesma, više nalik poeziji, koja se pevušila tiho u odajama dobro skrivenim od očiju javnosti i kao takva nema nikakvih sličnosti sa sevdalinkom kakva se može čuti danas. Za njen izlazak iz intimnog patrijarhalnog kruga u javnu sferu ključnu ulogu odigrala je institucija kafane. Nasuprot ženama, koje su vreme provodile „između četiri zida”, muškarci su živeli nesputanim životom; kafana je bila središte njihovog okupljanja, mesto gde su dogovarani važni poslovi, ali gde je, takođe, svako mogao da dâ sebi oduška od svakodnevnih obaveza, uz razgovor, piće i pesmu. U takvom ambijentu vremenom je nastala „muška” sevdalinka, koja se sve više odvajala od svoje prvobitne osnove, dobijajući nešto rasipničko u svom izrazu (Milošević 1964: 20). Ona je vrlo brzo postala neizostavni deo repertoara kafanskih sastava, koji su joj doneli i novu pratnju, najpre u vidu violine, a potom i čitavog orkestra.

Izvođenje sevdalinke uz orkestarsku pratnju usvojeno je i na radiju, a docnije i na televiziji. Zahvaljujući uzajamnoj saradnji školovanih svirača i pevača, naročito tokom 1960-ih, nastajali su čitavi aranžmani sevdalinke, uglavnom sa tamburaškim orkestrom Radio-televizije Sarajevo pod dugogodišnjom upravom Joza Penave (1909–1987), koji su predstavljali stilizovanu varijantu ove narodne pesme (Karača Beljak, nav. rad: 172).

Manir stilizovano-orkestarskog izvođenja sevdalinke, sa većim ili manjim poštovanjem „duha narodne tradicije”, ubrzo je postao *kliše*, štaviše, jedini prihvatljiv model (isto: 173). On se proširio i na ostale republike bivše Jugoslavije, gde je ova pesma takođe bila rado slušana, a ta praksa prisutna je i danas u muzici država-naslednica, iako na daleko nižem profesionalnom, a sve višem komercijalnom nivou.

* * *

Pišući o muzici islamskog sveta, Šiloa (Shiloah, nav. rad: 165) kaže da ova muzika ima jako osećanje za kontinuitet tradicije, ali da je tokom čitave svoje istorije trpela snažan uticaj kultura sa kojima je dolazila u kontakt, pri čemu je svaka od njih ovoj muzici nastojala da prida vlastita lokalna obeležja. „Islamska muzika bila je plod srećnog ispreplitanja raznih muzičkih kultura, čiji je proizvod bila »nova muzika«, koja je sadržavala karakteristike i koncepte svake od njih (...)” (na istoj str.). Ovo jednako važi za sevdalinku, u čijem su stvaranju, prenošenju, modifikovanju, interpretiranju i očuvanju, tokom više stotina godina – izloženi različitim istorijskim, kulturnim i političkim uticajima – učestvovali pripadnici svih etničkih i religijskih zajednica na tlu Bosne i Hercegovine. Za njih, tipične predstavnike jedne šire, levantske kulture, ova pesma je dokaz da su „jedni drugima bliski i jedni drugima nalik (...), da uprkos svemu ipak pripadaju istom svetu i njegovim glavnim duhovnim osobenostima” (Самарцић 1984: 6), jer je, po rečima Gezemana (Gesemann), zona levantskog kruga „bila ta koja je nacionalne kulture na Balkanu, oko Jegejskog mora i na Pontu orijentalno obojila” (1937: 232). Najbolju ilustraciju toga predstavlja dokumentarni film *Čija je ovo pesma?* (izv. *Чия е тази песен?*), koji je 2003. godine snimila Bugarka Adela Peeva, prikazavši da kod svih balkanskih naroda postoji pesma istovetne melodije, ali različitog imena i sadržaja, za koju pripadnici svakog od tih naroda tvrde da je njihova, što ona suštinski i jeste.¹⁸

¹⁸ U Bosni i Hercegovini to je sevdalinka *Pogledaj me, Anadolko, Muhameda ti*, odnosno *Oj, djevojko Anadolko, budi moja ti*, dok je u Srbiji ona poznata pod nazivom *Ruse kose, curo, imaš* ili *Ala, curo, kose imaš* i obično se dovodi u vezu sa *Koštanom* Borisava (Bore) Stankovića.

Literatura:

Bašeskija, Mula Mustafa Ševki. 1987. *Ljetopis: (1746–1804)*. Prevod s turskog, uvod i komentar Mehmed Mujezinović. Sarajevo: »Veselin Masleša« (Biblioteka Kulturno nasljeđe).

Bašić, Husein. 1988. *Može li biti što bit' ne može: lirske narodne pjesme iz Sandžaka*. Pljevlja: Međurepublička zajednica za kulturno-prosvjetnu djelatnost.

Ђоровић, Владимир. 1925. *Босна и Херцеговина*. Београд: Српска књижевна задруга (Поучник, 1).

Dizdar, Mak. 1960. „Gdje je ona čudnovata djevojka koja se je suncem povezala a mjesecom opasala?”. *Život* 9 (6): 447–456.

Ђорђевић, Тихомир Р. 1910. „Цигани и музика у Србији”. *Босанска вила* 25 (3–6): 75–81.

Геземан, Герхард. 1937. „Пролегомена поводом грамофонског снимања босанске народне песме”. Из немачког рукописа превела Ј. Протић. *Прилози проучавању народне поезије* 4 (2): 222–240.

Gojković, Andrijana. 1989. *Narodni muzički instrumenti*. 1. izd. Beograd: »Vuk Karadžić« (Biblioteka Čovek i reč).

Golemović, Dimitrije O. 1997. „Odnos između gradske i seoske tradicionalne muzike: na primeru pevanja uz tamburu u severoistočnoj Bosni”. U: Isti. *Etnomuzikološki ogledi*, 185–210. Zemun: Biblioteka XX vek; Beograd: Čigoja štampa.

----- 1998. *Народна музика Југославије*. 1. изд. Књажевац: Нота.

Gunić, Vehid. 2003. *Sevdalinke. 1*. Tešanj: Planjah.

Hangi, Antun. 1900. *Život i običaji muhamedanaca u Bosni i Hercegovini*. Mostar: Tisak Hrvatske dioničke tiskarne.

Hudson, Robert. 2007. „Popular music, tradition and Serbian nationalism”. U: *Music, national identity and the politics of location: between the global and the local*, 161–178. Edited by Ian Biddle and Vanessa Knights. Aldershot: Ashgate (Ashgate popular and folk music series).

Kalajdzija, Alen. 2011. „Da li se alhamijado pjesma *Hirvat türkisi* (1588/1589.) može smatrati pretečom sevdalinke i da li sadrži njezine elemente?”. *Behar* 20 (103): 37–43.

Karača Beljak, Tamara. 2005. „Bosnian urban traditional song in transformation: from Ludvik Kuba to electronic medias”. *Traditiones* 34 (1): 165–176.

Караџић, Вук Стефановић. 1975. *Српске народне pjesме. Књ. 1, 1841*. Приредио Владан Недић. Изд. о стогодишњици смрти Вука Стефановића Караџића, 1864–1964. Београд: Просвета (Сабрана дела Вука Караџића, књ. 4).

Klaić, Bratoljub. 1958. *Rječnik stranih riječi, izraza i kratica*. Zagreb: Zora.

Клајн, Иван; Шипка, Милан. 2006. *Велики речник страних речи и израза*. Нови Сад: Прометеј (Библиотека Речници, књ. 1).

Крнјевић, Хатиджа. 1992. „Sevdalinka”. U: *Речник књижевних термина*, 764–765. Главни и одговорни уредник Драгиша Живковић. 2. допуњено изд. Београд: Nolit (Библиотека Одреднице).

Крстић, Бранислав. 1984. *Индекс мотива народних песама балканских Словена*. Приредио Илија Никoliћ. Београд: Српска академија наука и уметности (Посебна издања SANU, књ. 555. Оделjenje језика и књижевности, књ. 36).

Куба, Лјудевит (тј. Лудвик). 1906. Предговор у: „Пјесме и напјеви из Босне и Херцеговине”. *Гласник Земалјског музеја у Босни и Херцеговини* 18 (2): 183–208.

1909. „Пјесме и напјеви из Босне и Херцеговине”. *Гласник Земалјског музеја у Босни и Херцеговини* 21 (4): 581–602.

Кућукалић, Зијо. 1982. „Народна музика”. U: *Енциклопедија Југославије*. 2, *Бје–Срн*, у овирu одреднице Босна и Херцеговина, XII. *Култура, умјетност и информације*, 360–361. Главни уредник Иво Сечић. 2. изд. Загреб: Југославенски лексикografsки завод.

Латковић, Видо. 1967. *Народна књижевност*. I. Припремиле за штампу Радмила Пешић и Нада Милошевић. Београд: Научна књига.

Марковић, Загорка. 1987. *Народни музички инструменти*. Београд: Етнографски музеј (Збирке, 2).

Маглајлић, Муниб. 1983. „Однос пјесме и збилје у сеvdalinci”. U: *Isti. Од пјесме до збилје: огледи о усменом пјесништву*, 37–69. Банјалука: Glas (Библиотека Освјетљења).

----- 1987. „Пјевач и сазлија Selim Salihović као баштиник усменог стваралаштва на подручју сјевероисточне Босне”. U: *Зборник радова XXXIV конгреса Савега удружења фолклориста Југославије, Тузла, 22. до 26. IX 1987*, 287–292. Главни и одговорни уредник Мирослава Фуловић-Шошић. Тузла: Удружење фолклориста Босне и Херцеговине.

----- 2010. *101 sevdalinka*. Gradačac: Preporod.

Мићуновић, Лјубо. 1988. *Савремени лексикон страних речи*. Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада; Никшић: Универзитетска ријеч.

Милошевић, Влодо. 1962а. „Саз”. *Зборник крајишких музеја* 1: 136–144.

----- 1962б. „Тамбура и хармоника у босанском варошком пјевању”. *Зборник крајишких музеја* 1: 132–135.

----- 1964. *Sevdalinka*. Банја Лука: Музеј Босанске крајине, Одсјек за народне пјесме и игре, књ. 5.

----- 1984. *Ravna pjesma*. Банјалука: Glas.

Мурадбеговић, Ахмед. 1940. „Севдалинка, песма феудалне господе”. *Политика* (четвртак, 5. децембар): 13.

Наметак, Алија. 1962. „Гледање службене Турске на пјевање народних пјесама у Босни”. *Народно стваралаштво – Фолклор* 3–4: 244–245.

Otašević, Đorđe. 2009. *Rečnik turcizama*. 2. izd. Beograd: Alma (Biblioteka Rečnici, knj. 35).

Pennanen, Risto Pekka. 2008. „Lost in scales: Balkan folk music research and the Ottoman legacy”. *Музикологија* 8: 127–147.

----- 2010. „Melancholic airs of the Orient – Bosnian *sevdalinka* music as an Orientalist and national symbol”. In: *Music and emotions*, 76–90. Edited by Risto Pekka Pennanen. Helsinki: University of Helsinki, Helsinki Collegium for Advanced Studies (Collegium: Studies across disciplines in the humanities and social sciences, vol. 9).

Petrović, Ankica. 1988/89. „Paradoxes of Muslim music in Bosnia and Herzegovina”. *Asian music* 20 (1): 128–147.

Pešić, Radmila i Milošević-Đorđević, Nada. 1984. *Narodna književnost*. Beograd: »Vuk Karadžić« (Biblioteka Čovek i reč).

Popović, Tanja. 2007. *Rečnik književnih termina*. 1. izd. Beograd: Logos art.

Rihtman, Cvjetko. 1982. „Orijentalni uticaji u tradicionalnoj muzici Bosne i Hercegovine”. *Narodno stvaralaštvo – Folklor* 21 (82–84): 10–21.

Said, Edvard V. 2000. *Orijentalizam*. Prevela s engleskog Drinka Gojković. Zemun: Biblioteka XX vek; Beograd: Čigoja štampa (Biblioteka XX vek, 112).

Самарџић, Радован. 1984. „О градској цивилизацији на Балкану XV–XIX века”, предговор у: *Градска култура на Балкану (XV–XIX век): зборник радова. 1*, 1–8. Уредила Верена Хан. Београд: Српска академија наука и уметности, Балканолошки институт (Посебна издања САНУ, књ. 20).

Shiloah, A. (Amnon). 1979. „Dimenzija zvuka”. Prevela Nada Bojanić. U: *Svijet islama: vjera, narodi, kultura*, 165–176. Priredio Bernard Lewis (osim XII poglavlja). 1. izd. Beograd: Jugoslovenska revija; »Vuk Karadžić«.

Škaljić, Abdulah. 1965. *Turcizmi u srpskohrvatskom jeziku*. Sarajevo: Svjetlost (Biblioteka Kulturno nasljeđe).

Вујаклија, Милан. 1936. *Лексикон страних речи и израза*. Београд: Геца Кон.

Žganec, Vinko. 1955. „Orijentalizmi u jugoslavenskom muzičkom folkloru”. U: *Tkalčićev zbornik: zbornik radova posvećenih sedamdesetogodišnjici Vladimira Tkalčića. Sv. 1*, 81–90. Glavni urednik Ivan Bach. Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt.

Davor Petrović

Four frameworks for one song: a short biography of sevdalinka

Baring in mind the longevity of the Bosnian-Herzegovian folk love song known as the *sevdalinka* as well as the fact that it had enjoyed great popularity, not just within Bosnia and Herzegovina, but all throughout former Yugoslavia and that after the breakup of Yugoslavia it became a symbol of the Bosniak cultural identity, this paper will use four frameworks to offer a “portrait” of this folkloric creation, that is its origin, its evolution and its main characteristics.

Key words: sevdalinka, folk love lyric, folk music, culture, history, Bosnia and Herzegovina

NOVE NARODNE PESME

1.

Ono što se danas naziva „novom” ili „komponovanom narodnom pesmom” skorašnja je pojava. Nju su omogućili i rasprostrli radio i gramofon. Ovako razgranata i raznolika ona ne postoji više od dvadeset godina, mada su začeci nekih vrsta i oblika nove narodne pesme nešto stariji i mogu se naći u repertoaru prvih predratnih i poratnih, kako se tada govorilo, „radio pevača”. Sve što je tu bilo novo, napisano i komponovano, tako se malo razlikovalo od starog, tradicijom osveštanog pevanja u narodnom duhu, da se nije ni osećalo kao novo niti se nazivalo novim. Za mnoge pesme tada nastale kao rezultat podražavanja tradicionalnog folkloru ili, još pre, starog „pevanja na narodnu”, na primer, za one što opevaju srpske vinograde i livade i bosanske đul-bašte i mahale, i danas se misli da su potekle neposredno iz naroda. Ko bi rekao da je poznate pesme *Jesen prođe, ja se ne oženih, Jesi l'ćuo, mili rode* ili *Lepo ti je biti čobanica*, koje kao da nam dolaze iz pastoralne drevnosti, napisao oko 1950. Kragujevčanin Dragiša Nedović, a komponovao Mio-drag Krnjevac.

Stvaranje pesama „na narodnu” prema tradicionalnim obrascima prevladuje sve do početka šezdesetih godina, kada novi naraštaj stvaralaca i izvođača pesama u narodnom duhu, ne napuštajući tradiciju, počinje prema njoj da se odnosi slobodnije od svojih prethodnika i kada se, da bi se istakle nastale razlike, javlja pojam nove, komponovane narodne pesme. Sa razvojem domaće diskografske industrije šezdesetih godina koja u pločama sa ovom vrstom pesama brzo otkriva svoj najtraženiji proizvod, uz istovremeno širenje mreže lokalnih radio-stanica (samo u Srbiji između 1962. i 1972. godine osnovano ih je dvadeset) u čijim programima nove narodne pesme dobijaju najznačajnije mesto, naglo se povećava broj ovih pesama, njihovih tvoraca i izvođača, rađaju se hitovi i zvezde nove narodne muzike.

Računa se da danas osam naših diskografskih kuća iznose na tržište prosečno pet do šest novih

narodnih pesama dnevno. Mnoge pesme prolaze nezapaženo ili, posle početnog uspeha, brzo padaju u zaborav, dok popularnost drugih može trajati godinama. Nije mali broj ploča sa novom narodnom muzikom koje su prodane u tiražu od 100.000 primeraka, a neke od njih dvostruko i trostruko više. O popularnosti ove muzike svedoče i podaci o njenoj zastupljenosti u programima radio-stanica i o slušanosti tih programa.

U jednoj anketi, koju je Centar za istraživanje programa i auditorijuma Radio-televizije Beograd sproveo 1978. godine među 1.400 ispitanika, odabranih tako da čine reprezentativni uzorak, „minijaturu stanovništva” Beograda, više od polovine anketiranih Beograđana izjavilo je da od svih vrsta muzike najviše vole narodnu. Izvesnu nepreciznost ovog stava — jer se ne vidi da li anketirani prave razliku između starih folklornih i novih komponovanih pesama — otklanjaju, u istoj anketi, odgovori na pitanje: „Čega bi, po vašem mišljenju, trebalo da bude više u programima Radio-Beograda”, jer se tu u najvećem broju slučajeva navodi nova narodna muzika. Osnovni stav o ovoj muzici, koji pokazuje da je ona i među Beograđanima veoma popularna i tražena, potkrepljuju još neki rezultati ove ankete. Ona je otkrila da se na trećem mestu najradije slušanih programa u Beogradu, posle Prvog programa Studija B i Prvog programa Radio-Beograda, nalazi Radio-Šabac, zbog izbora nove narodne muzike, i da su za više od polovine anketiranih najpopularniji izvođači programa na radiju pevači narodnih pesama.

Slične rezultate dalo je anketiranje slušalaca radio-stanica Subotica, Sombor, Srbobran i Vrbas-Kula, sprovedeno uporedo sa ispitivanjem auditorijuma radija u Beogradu i prema istoj metodologiji. Najčešći razlog slušanja programa ovih radio-stanica je izbor narodne muzike, i to u emisiji „Želje slušalaca” ili, kako se ona još zove, „Čestitke i pozdravi”, koju polovina anketiranih ističe kao svoju najomiljeniju emisiju.

Utisak o bar tolikoj, ako ne i većoj popularnosti novih narodnih pesama među slušaocima drugih lokalnih radio-stanica u Srbiji potvrđuju najnoviji rezultati ispitivanja njihovog auditorijuma u južnomoravskom i šumadijsko-pomoravskom regionu, koja je, takođe, obavio istraživački centar Radio-televizije Beograd. Reč je o radio-stanica-ma čiji su programi najvećim delom ispunjeni novim narodnim pesmama. Ispitivanje njihovih slušalaca pokazalo je da su oni uglavnom zadovoljni zastupljenošću i vrstom muzike na lokalnom radiju, da 54,3% anketiranih iz južnomoravskog i 49,7% iz šumadijsko-pomoravskog regiona misle da na programima lokalnog radija ima narodne i zabavne muzike koliko treba, ali da je dosta i onih koji smatraju da tu ima mnogo zabavne, a malo narodne muzike, kao i onih koji

su izjavili da im njihova radio stanica pruža manje nove narodne muzike nego što je ima u programima drugih lokalnih radio-stanica.

O teritorijalnom razmeštaju ovog — može se bez preterivanja reći — milionskog auditorijuma nove narodne muzike, o njegovom starosnom, polnom, profesionalnom i obrazovnom sastavu nema dovoljno pouzdanih i sređenih podataka. Izvesni sudovi o tome, ma koliko se činili logični i ubedljivi, ipak su samo manje ili više prihvatljive pretpostavke. Njih treba primiti s rezervom, dok ih eventualna buduća istraživanja ne potkrepe ili obore.¹⁾

Neke od tih pretpostavki kao da potvrđuje svakidašnje iskustvo. U skladu s tim iskustvom je, na primer, mišljenje da se nova narodna muzika mnogo radije sluša u jugoistočnim krajevima zemlje (u Srbiji, Istočnoj Bosni i Makedoniji) nego u severozapadnim (u Hrvatskoj, Sloveniji i Zapadnoj Bosni) i da je njena publika razmeštena ravnomerno na selu i u gradu. S druge strane, ima pretpostavki o sastavu ove publike koje ne deluju tako ubedljivo, kao što su često navođene procene da sklonost prema novim narodnim pesmama naročito ispoljavaju stariji, manje obrazovani i žene. Za ovakva mišljenja mogu se naći izvesni argumenti u rezultatima ispitivanja auditorijuma radija i televizije — neka od tih ispitivanja ovde su pomenuta — ali pri tom se mora obratiti pažnja na specifičnost tih auditorijuma i oni se ne smeju poistovećivati sa publikom nove narodne muzike u celini. Anketiranje posetilaca koncerata narodne muzike i kafana u kojima se ona izvodi sigurno bi dalo drukčije rezultate, jer se tu među poštovaocima ove muzike obično nalazi više muškaraca nego žena i više mladih nego starijih.

Pretpostavka da nove narodne pesme mahom sluša svet na niskom stupnju obrazovanja, s malo ili nimalo škole — radnici, seljaci, činovnici, zanatlije i domaćice — nije od velike koristi, jer u milionskom auditorijumu takvog sveta uvek ima najviše. S druge strane, osnovano je pretpostaviti da na stav prema narodnoj muzici utiče i vrsta obrazovanja, bar koliko i njegov stepen, to jest da stepen obrazovanja ovde igra izvesnu ulogu tek u kombinaciji sa određenim njegovim vrstama. Među tehničkom inteligencijom, na primer, odbojnost prema ovoj muzici zapaža se mnogo ređe nego među književnom. Drugo je pitanje koliko ova razlika proizlazi iz različito formira-

¹⁾ Glavne pretpostavke o publici novih narodnih pesama iznete su još 1969. u seriji razgovora o novoj narodnoj muzici na III programu Radio Beograda, kasnije objavljenih u časopisu *Kultura*, 8/1970. Ti razgovori u kojima su učestvovali: Sveta Lukić, Zaga Pešić Golubović, Dragoslava Dević, Vojislav Donović, Dragutin Gostuški i Prvoslav Plavšić, uz ogled Stanoja Ivanovića „Narodna muzika između folkloru i kulture masovnog društva (*Kultura*, br. 23/1973), ostali su do danas dva usamljena primera ozbiljnog i racionalnog pristupa novim narodnim pesmama.

nih ukusa, iz postojanja dveju kultura o kojima govori Čarls Snou, a koliko je reč o različitim statusnim simbolima, pri čemu „književnog intelektualca” njegova *noblesse oblige* da javno ispoljava prezir, ili bar ravnodušnost, prema „narodnjacima”. Jer razvoj nove narodne muzike i širenje njene popularnosti bili su od početka praćeni manje-više patetičnim ili sarkastičnim upozorenjima nekih predstavnika etabliranog kulturnog života da je tu u celini reč o žalosnom šundu, u kome mogu uživati samo neobrazovani, priglupi i naivni. Uz takva upozorenja i ocene, izrečene bez stvarnog uvida u ovu materiju, obično ide navođenje ponekog stiha, to jest, kako se često, ironije radi, kaže, ponekog „bisera”, čija prostota i nedotupavost treba da govore sami za sebe. Jedan naš muzički časopis pre devet godina naveo je nekoliko takvih „bisera” i to propratio sledećim komentarom: „U toj celokupnoj otužno-glupo-prljavoj nadri-poeziji i nadri-muzici ima nečeg pozitivnog: svojim (ne)vrednostima, ona sve brže uništava sama sebe. Želimo joj što brži uspeh!” Lepa želja, ali ostala je pusta. U poslednje vreme, kao rečit primer imbecilnosti „narodnjaka” rado se navodi stih *Otišo si, sarmu probno nisi*, ali se, kao u inat, pokazalo da je on uzet iz jedne stare, iliti izvorne narodne pesme.

Ako ostavimo po strani neke opštije društvene i kulturne uzroke ovakvih i drugih, staloženijih, ali takođe negativnih reakcija na razmah novih narodnih pesama, može se reći da su one izazvane, pre svega, skretanjem ovih pesama od ranijih uzora stvaranja u narodnom duhu, unosenjem nekih tematskih, jezičkih i muzičkih novina u već tradicionalni repertoar „pevanja na narodnu”. Međutim, osporavanje novih narodnih pesama nije se zadržalo na ovom svom prvom motivu, nego se odmah pretvorilo u obračun sa svakim „pevanjem na narodnu” po meri popularnog ukusa, kome je suprotstavljena idealizovana predstava o „čistoj”, „izvornoj” narodnoj pesmi. Zamenareno je ispitivanje specifičnih svojstava novih pesama u okviru tradicije iz koje su potekle i relativnih novina kojima se one od te tradicije odvajaju. Propušteno je, takođe, da se istraži kulturno-antropološka osnovica njihove popularnosti, njihova veza sa savremenim obrascima vrednosti i ponašanja, njihova uloga u ličnom, porodičnom i društvenom životu široke i raznovrsne publike koja ih prima kao svoje.

Emisije radija posvećene objavljivanju privatnih čestitki, želja i pozdrava, koje u svojim programima imaju sve lokalne radio-stanice u Srbiji, dozvoljavaju da se kaže nešto više o odnosu jednog značajnog dela publike prema novim narodnim pesmama, jer su ovako poslana poruke propraćene isključivo ovom vrstom pesama, i to po izboru pošiljalaca poruka. Pesme su ovde uključene u jedan naročit oblik opštenja među članovima porodice, rede među osobama vezanim prijateljstvom, i između porodice i društvene

sredine, opštenja koje se u toku poslednje dve decenije ustalilo kao novi običaj.

Tekstovi ovakvih čestitki, želja i pozdrava propraćenih pesmama, pročitani avgusta 1980. i januara 1981. godine u dvanaest emisija Radio-Novog Pazara „Vaše čestitke, vaše pesme“, koje je prikupila i etnološki obradila Dobrila Bratić²⁾, pokazuju da se nove narodne pesme koriste kao umesno i prikladno sredstvo za razmenu znakova pažnje i osećanja povodom mnogih, veoma značajnih događaja u životu pojedinca i porodice, kao što su polazak u školu, upis na fakultet, diplomiranje, odlazak u vojsku, povratak iz vojske, veridba, sklapanje braka, zaposlenje, rođenje deteta, odlazak na rad u inostranstvo, povratak iz inostranstva, useljenje u novu kuću, uvođenje struje, kupovina kola, dobijanje vozačke dozvole, odlazak u penziju, ozdravljenje. To su srećni događaji i uspjesi koji zaslužuju čestitke i lepe želje i koje valja obznaniti, pri čemu slanje odgovarajućih poruka preko radija, uz pesme koje ih potkrepljuju, pripada onom istom sistemu simboličke komunikacije čiji drugi, komplementarni deo čini objavljivanje novinskih čitulja, često sa elementima tužbalice, u kojima pojedinci i porodice razmenjuju znakove žalosti, saosećanja ili zahvalnosti povodom druge vrste značajnih događaja i datuma: smrti, pomena ili podizanja nadgrobnog spomenika.

U primerima novopazarske emisije „Vaše čestitke, vaše pesme“ vidi se da reči pesme ne prate uvek tekst poruke, pogotovo ne doslovno. Dobrila Bratić to objašnjava sastavom poruke, koja je u najvećem broju slučajeva složena, sadrži po nekoliko čestitki, želja ili pozdrava upućenih raznim članovima porodice i različito motivisanih, tako da je teško naći pesmu koja bi potkrepljivala sve delove poruke. Razlog ponekad labave veze između poruke i pesme može biti i nastojanje radio-stanice da izbor pesama uskladi sa očekivanjem šireg auditorijuma, što znači da ona mora da da prednost novim ili trenutno najpopularnijim pesmama. Ali, ta ograničenja su poznata pošiljaocima poruka, odnosno naručiocima pesama, jer se na osnovu uvida u originale njihovih pisama radio-stanici vidi da oni skoro uvek traže ono što mogu dobiti, ono što su na svom radiju već čuli, kao što i tekstove svojih poruka formulišu strogo se držeći ustaljenih obrazaca. Najzad, izbor pesme ili neko mesto u njoj može biti „tajni znak“, razumljiv samo pošiljaocu i primaocu poruke, ili pošiljalac bira pesmu jednostavno zato što zna da se ona dopada onome kome je upućena.

Da je sama dopadljivost, popularnost pesme važan razlog njenog priključivanja poruci potvrđuje podatak da je od ukupno 172 poruke pročitane

²⁾ Dobrila Bratić, Elementi za etnološku analizu radio-poruka. *Glasnik Etnografskog instituta SANU*, XXX, Beograd, 1981, str. 61–68.

u dvanaest novopazarskih emisija, više od polovine praćeno dvema pesmama: 60 puta je to bila pesma *Sto života za tebe bih dala*, a 26 puta *Ponovo smo na početku sreće*, dve nesumnjivo tada, u tom kraju, najpopularnije pesme. Uz ostale poruke emitovano je drugih 25 pesama.

Međutim, poređenje sadržine teksta ovih pesama, sa prvim, osnovnim motivima slanja poruka, sa motivima koji se ističu na njihovom početku, pokazuje da je veza između njih ipak tešnja nego što bi se u prvi mah moglo pomisliti. Najpre, ima pesama čiji je tekst, u celini ili u refrenu, zahvaljujući upravo izvesnoj neodređenosti, opštosti opisane situacije i izraženog raspoloženja, pogodan za raznovrsne upotrebe, može se vezivati za različite motive. Na primer, pesma *Ponovo smo na početku sreće* ima u refrenu četiri upečatljiva slogana koji se mogu primeniti kao zgodan komentar mnogih srećnih događaja:

*Ponovo smo na početku sreće.
Sad ne smemo, dušo, stati.
Jer srce srcu poruku šalje.
Kud smo pošli produžimo dalje.*

U ovoj, kako bi se danas popularno reklo, višeznačnosti pesme, a ne samo u njenoj popularnosti, treba tražiti objašnjenje za to što su njime mogle da budu praćene čestitke sa dvanaest različitih motiva: dolazak iz vojske, povratak iz inostranstva, odlazak u penziju, sklapanje braka, dolazak na odsustvo, rođenje deteta, zaposlenje, uvođenje struje, upis na fakultet, godišnjica braka, kupovina kola i kupovina placa.

Istom opštošću formulacija srećnog raspoloženja odlikuje se i pesma *Sto života za tebe bih dala*, koja je ovde bila daleko najčešće tražena, uz čestitke sa sedamnaest različitih povoda, istih ili sličnih onima navedenim u prethodnom primeru. I ovde treba obratiti pažnju na refren, u kome je naslovni slogan i gde se javlja reć sreća:

*Sto života za tebe bih dala.
Sto godina tvojom bih se zvala.
Ja sam s tobom sreću dočekala.
Naša ljubav tek je procvetala.*

Pored refrena, ovu pesmu čine prikladnom pratnjom raznovrsnih čestitki i dva stiha koji kao da su napisani specijalno za ovakve emisije na radiju:

*Želimo sreću i jaćno i drugo
i bićemo srećni još dugo, dugo.*

Ipak, ova pesma se naroćito često javlja uz čestitke povodom sklapanja braka: njome su bile praćene 22 od ukupno 35 takvih čestitki, i uz one upućene povodom rođenja deteta, koje su u šest od ukupno deset slučajeva bile potkrepljene istom pesmom.

Još čvršća i upadljivija veza između poruke čestitke i teksta pesme javlja se tamo gde se pesma, nasuprot prethodnim primerima, odlikuje većom tematskom određenosti, nekom vrstom specijalizacije. Tako se pesme *Oj, Sandžaku, mesto moje drago, Rodni kraju, rodni zavičaju, Gde se rodih tu mi srce osta* i *Staro mesto* tako reći same preporučuju pošiljaocima čestitki povodom povratka iz inostranstva, povratka iz vojske i odlaska u vojsku, s tim što za ovaj poslednji povod još prikladniju pratnju nude pesme *Spavaj draga, tobđžija te čuva* i *Bazuko moja*. Slično tome, rođenje deteta i rođendan mogu se zgodno čestitati uz pesmu *Svud se dičim što na baba ličim*, sklapanje braka uz pesmu *Ja prezime tvoje hoću, Danas, majko, ženiš sina* ili *Povedi me na venčanje*, a srećan odlazak u penziju može se popoželeti uz pesmu *Zivi život dok ga živiš*. Ovako visok stepen usklađenosti, a u nekim slučajevima podudarnosti, motiva poruke sa motivom pesme koja je prati u emisijama namenjenim privatnim čestitkama, željama i pozdravima mogućan je, uprkos ranije pomenutim ograničenjima, zahvaljujući tome što su mnoge nove narodne pesme rezultat, reklo bi se, sistematskog istraživanja i opevanja savremenog svakodnevnog života, svih prilika i povoda za pesmu. Ovde se dalje razmatranje problema recepcije i funkcije ovih pesama povezuje sa osvetljavanjem važnih pitanja njihovog načina postojanja i raslojavanja, o čemu će posebno biti reči.

2.

Ovo tumačenje tekstova novih narodnih pesama temelji se na analizi hiljadu odabranih primera. Odabrani su iz daleko bogatije građe s nastojanjem da uzorak odrazi svu jezičku i motivsku raznovrsnost ovih tekstova, da se u njemu nađu primeri uzeti iz repertoara što većeg broja pevača, da tu budu zastupljeni najvažniji autori sa svojim danas najpopularnijim pesmama, bez obzira na vreme njihovog nastanka. Najveći deo uzorka, 610 primera, čini izbor tekstova pesama koje su u jednom trenutku, novembra 1981. godine, bile u opticaju, to jest nalazile se na pločama i kasetama koje su tada bile u prodaji, a tu je, pored starih i novih „hitova”, najviše manje zapazanih i uspešnih pesama, uglavnom neafirmisanih autora i široj publici nepoznatih pevača. Najzad, 220 primera uzeto je iz deset svezaka tekstova novih narodnih pesama, koje je, između 1970. i 1973. godine, objavilo Udruženje muzičara džez-a i zabavne muzike Srbije.

Kao što se vidi, dobijeni uzorak je rezultat primene nekoliko merila: jezička i motivska raznolikost, današnja popularnost, zastupljenost autora i pevača, prisutnost na tržištu. On je plod višemesečnog, ne uvek zabavnog, traganja i pabirčenja. Drukčije nije moglo da bude. Ploče i kasete

sa novim narodnim pesmama niko ne skuplja, ne čuva i ne beleži, niti postoji ma kakva evidencija o njihovim proizvođačima i izvođačima, a da ne govorimo o skupljanju i čuvanju njihovih tekstova. Nema sumnje, smatra se da to nije vredno truda.

Teško je utvrditi tačno vreme nastanka većine pesama. Jedan broj ploča i kasete ne sadrži podatak o godini izdanja, a ni na jednoj se ne navodi prvo izdanje. Sami autori pesama o tome govore uglavnom po sećanju. Zbog toga se ne može s punom pouzdanošću rekonstruisati razvoj pojedinih oblika nove narodne pesme koje čine sliku njenog sadašnjeg stanja, početkom osamdesetih godina. Muzičari i drugi ljudi profesionalno vezani za novu narodnu pesmu, kao glavne momente njenog dosadašnjeg razvoja ističu pojavu tri „talasa”, to jest tri generacije pevača, pri čemu među predstavnike prvog „talasa”, koji se javlja između 1962. i 1969. godine, svrstavaju, na primer, Lepu Lukić, braću Bajić, Tomu Zdravkovića, Boru Spužića Kvaku i Predraga Živkovića Tozovca, kao pevače „nove” generacije, koja stupa na scenu početkom prošle decenije, navode Šabana Šaulića, Boru Drljaču i Hanku Paldum, dok najnoviji talas” pevača, s kraja sedamdesetih godina, predvode Miroslav Ilić, Zorica Brunclik, Mitar Mirić i Nada Topčagić, uz koje se već tiska čitava plejada novih imena.

Po svemu sudeći, u toku protekle dve decenije nije došlo do značajnijih promena, koje bi nalažale potrebu da se izvrši prethodna periodizacija prikupljene građe, i koje bi oskudicu u za to potrebnim podacima pretvorile u ozbiljan hendikep analize. Nova narodna pesma imala je od početka sve glavne crte koje čine i njenu današnju sliku, samo je u međuvremenu odnos između tih crta izmenjen, to jest uravnotežen je odnos između pojedinih tokova i vrsta novih narodnih pesama. Poređenje osobina jednog broja pesama čije se vreme nastanka moglo utvrditi pokazuje da su neke od tih osobina, manje приметne u starijim pesmama, u novim postale izrazitije.

U prvo vreme, za koje se može reći da traje do pred kraj šezdesetih godina, prevlađuju pesme tematski i jezički vezane za selo, za njegov život i govor. Mnoge zadržavaju tradicionalnu, idiličnu i pastoralnu sliku sela, ali se njima pridružuje sve veći broj pesama u kojima se javljaju neki grublji, realističiji tonovi, približavajući predstavu o selu njegovom savremenom životu. Uporedo s tim, od početka prisutna težnja ka napuštanju seoskog i njemu srodnog mahalsko-baštenskog ambijenta, praćena većim naglašavanjem motiva vezanih za moderno shvatanje ljubavi i nove porodične odnose i prodorom savremenog govornog jezika, postepeno biva sve izrazitija, postaje dominantno obeležje mnogih veoma popularnih pesama nastalih za poslednjih desetak godina. Međutim, pesme u kojima ove i još neke s

njima povezane karakteristike preovlađuju ne množe se na račun drugih, ranije brojnijih, bližih tradicionalnom „pevanju na narodnu“, to jest onih sa seoskim i baštenskim motivima, čiji jezik ima naglašene starofolklorne crte. Oba osnovna stava prema seoskom, tradicionalnom i folklornom — stilizovano naglašavanje tih elemenata i udaljavanje od njih zarad većeg psihološkog i jezičkog realizma — danas su podjednako produktivni, iz njih proizlaze dva uporedna i podjednako snažna toka nove narodne pesme.

Pre detaljnijeg razmatranja tekstualnih karakteristika osnovnih tokova novih narodnih pesama i pokušaja da se opišu i razvrstaju njihovi različiti slojevi, treba se zadržati na onome što im je zajedničko, na, ako se tako može reći, opštim svojstvima žanra. Najpre, jedan krug motiva iz njihovog zajedničkog repertoara naročito je bogato zastupljen, razgranat do tančina. Velika većina ovih pesama opeva ljubavne zgrade i jade, tako da od 1000 primera našeg uzorka 850 čine tekstovi sa ljubavnim motivima, a ovi se, pored toga, mogu naći, ali u drugom planu, i u ostalim pesmama, koje govore o lepoti pojedinih krajeva, o svadbenom veselju, o vojničkom životu, o usamljenosti, o nostalgiji za kućom i roditeljima ili o zagoneci života. Ljubavne motive sa ovima drugima povezuje zajednički okvir, koji čini porodica, osnovna i jedina neprikosnovena vrednost u ovim pesmama, oličena u svetinji doma, roditelja i dece. Ona osmišljava ljubavne uzdahe cura i jarana na livadi ili dilbera i njegove drage u đul-bašti, čini dramatičnim rastanak „plave žene“ i „čoveka njenog života“ u kafani, jer za njima ostaju rastavljena deca i prazna kuća, zbog nje je dirljiva čežnja vojnika i pečalbara za rodnim krajem, bez nje je samoća teška a život neshvatljiv. Ni lole, bekrije, meraklije i ostali vragolani i lutalice ne mogu bez „stare majke“, koja ih prekoreva i savetuje da se smire i srećno ožene. Zato je podjednako opravdano nazvati nove narodne pesme ljubavnim pesmama i porodičnim pesmama.

Autori tekstova ovih pesama drže se nekih opštih načela kompozicije. Jedno od najvažnijih traži da pesma bude celovita, zaokružena. Deskriptivne pesme, koje ovde uglavnom opevaju lepotu rodnog kraja i vrline njegovih ljudi, odlikuju se zaokruženošću slike, tako da one imaju nešto od panoramskih ili etnografskih razglednica. U ostalim slučajevima celovitost pesme u stvari znači dovršenost pesmine priče, jer je svim drugim vrstama novih narodnih pesama svojstvena narativnost, svuda se javljaju manje ili više razvijena fabula, pripovedna ekspozicija, zaplet i rasplet. Sve pesme imaju poentu, najčešće u aforističnom obliku, kao neku vrstu pouke ili rezimea. Priča, odnosno deskripcija, teče u osnovnom tekstu, po pravilu podeljenom na tri strofe, a poenta se najčešće javlja u refrenu. Evo

nekoliko poučnih zaključaka ljubavnih priča, među kojima ima folklornih paremija i kolokvijalnih slogana:

Ko god traži više izgubi što ima.

Nema pravde u ljubavi.

Navika je od ljubavi jača.

Zrela vočka sama pada.

Život teče, život brzo prolazi.

U poetskim deskripcijama rodno kraja refren daje okosnicu kompoziciji slike i u njemu se najčešće poetira privrženost zavičaju:

Bosanac se Bosni vraća.

Sumadijo, Sumadijo, ko bi tebe ostavio?

Nek se Crnogorac rodne grude sjeti.

Celovitost novih narodnih pesama, narativna i, ređe, deskriptivna zaokruženost njihovih motiva, sa karakterističnom poetom, ipak ne donosi veću postojanost i samostalnost pesama uzetim pojedinačno, ne vodi porastu značaja onog što je u njima neponovljivo i specifično. Ona ih samo prividno individualizuje i samo provizorno učvršćuje njihov tekst, kao što su provizorni njegovo fiksiranje pismom i zvučnim zapisom i njegova individualizacija putem stavljanja naslova i potpisivanjem autora. Ove pesme postoje na isti način na koji postoje usmene narodne tvorevine, gde je tekst fragmentaran, nefiksiran, neautorizovan i nenaslavljen, a to znači da su one, prema jednoj duhovitoj distinkciji Hansa Roberta Jausa, uvek samo stalna množina, pluralia tantum, a ne posebna, singularna dela.

Nova narodna pesma nastaje variranjem motiva i jezičkih sredstava svojstvenih žanru. To ne znači da ne može da sadrži i neke motivske i jezičke novine, ali i one moraju da budu po meri žanra, moraju da budu podređene zahtevima njegove strukture, pravilima njegove poetike. Kad je reč o jezičkim novinama, to znači da se one svede na novu leksičku i frazeološku građu uklopljenu u stare semantičko-metričke obrasce, pa se zahvaljujući takvim inovacijama toliko ne ističu, ne izdvajaju pojedine pesme koliko se obogaćuje zajednički fond formula dobijenih primenom tih stalnih obrazaca. Nepresušni izvor inovacija ove vrste predstavlja savremeni govorni jezik, za koji je i tradicionalna usmena narodna poezija uvek bila otvorena, čak možda i više od starijeg pevanja u narodnom duhu, gde se negovala izvesna predstava o nepomućenoj arhaičnoj čistoti narodnog jezika, nespojiva sa primesama neologizama ili tuđica. Međutim, nove narodne pesme oslanjaju se na govorni jezik mnogo više nego tradicionalni folklor i pevanja „na narodnu”, gde je ponekad prihvatna govorna leksika, ali ne i ko-

lokvijalna frazeologija, koja sada čini jezičku osnovu ovih pesama, posebno onog njihovog toka koji se odvaja od seoskog i mahalsko-baštenskog ambijenta. Nove narodne pesme su u tom pogledu bliže našoj današnjoj rok-poeziji nego tradiciji iz koje su potekle. U njima se nalaze i ove rečenice:

*Zato pođi i zatvori vrata.
Zar nam tako kažeš hvala.
Ako nekad dođeš, ti slobodno svrati.
Izvini, ali mnogo mi je žao.
Nemaš prava to da učiniš.
Imao bih mnogo toga da ti kažem.
Ponekad mislim da to nije istina.
Imao si nekad vremena za mene.
Samo probaj da mi bežiš.*

U svakom slučaju, bilo da se drže tradicionalnih motiva i daju prednost repertoaru jezičkih sredstava nasleđenom od starijeg stvaranja u narodnom duhu, ili su više okrenute svakodnevnom životu i govoru i prijemčive za njegovu sirovu svežinu, sve nove narodne pesme su plod istog, u suštini folklornog, prosedea: variranja i improvizovanja u okviru mogućnosti i zahteva žanra i pojedinih njegovih vrsta, u okviru zajedničkog fonda građe. Njihovoj prirodi nije imanentna originalnost, njihovi autori ne teže ličnom izrazu, a ako imaju invencije, koriste je za što uspeli je i skladnije komponovanje gotovih, moglo bi se reći, montažnih elemenata. Slobodno ih uzimaju iz drugih pesama, kao što će njihovi sastavi dati građu za nove varijacije, za stvaranje novih verzija pojedinih motiva ili celih pesama. Takav postupak podrazumeva veliku sličnost među tekstovima koji pripadaju istom toku novih narodnih pesama, pogotovo među tekstovima iste vrste pesama. U načelu, svaki motiv i svaka njegova formulacija mogu se naći, neizmenjeni ili neznatno izmenjeni, u više različitih tekstova. Varijacije se, u većini slučajeva, ograničavaju na opseg fraze, odnosno stiha, pa se može navesti veliki broj podudarnih ili paralelnih stihova, ali ponekad se preuzimaju i variraju i cele strofe, o čemu svedoče sledeći primeri uzeti iz četiri pesme različitih autora:

*Otišla je jednog dana.
Vrati mi se, ja te molim.
Poljupcima reći ću ti
da te želim, da te volim.*

*Kad bih znao da si sama,
Došao bih da te molim.
Ja te želim i još volim.
Vrati mi se, ja te molim.*

*Ljubavi moja, sve sam ti dao.
Misli su moje uvijek sa tobom.
Vrati se, vrati, opet te molim.
Vrati se, još uvijek te volim.*

*Volim te, volim,
za tobom patim.
Zovem te zovem,
vrati se, vrati.*

Dosad je bilo reći o nekim zajedničkim svojstvima novih narodnih pesama, ali je uvedeno i razlikovanje njihova dva toka. Jednom od njih, bližem tradicionalnom pevanju u narodnom duhu, pripadaju pesme čiji su motivi vezani za selo ili za mahalsko-baštenski ambijent, čiji je jezik — u leksičkoj i sintaksičko-metričkoj ravni — obeležen negovanjem izvesne predstave o narodnom govoru i narodnom pevanju nadahnute zapisima stare narodne usmene poezije. Drugi tok čine pesme koje se udaljavaju od uzora tradicionalnog „pevanja na narodnu“, pesme s motivima izvan seoske i mahalske sredine; njihov jezik je narodni utoliko što je prožet svakodnevnim govorom takozvanog običnog čoveka, što je to, kako se nekad govorilo, „prostonarodni“ jezik.

Na temelju ove osnovne distinkcije može se sada pristupiti daljem razvrstavanju novih pesama, ispitivanju i upoređivanju dominantnih motivskih i jezičkih osobenosti njihovih tekstova. Pesme sa motivima vezanim za selo ili, kako ćemo ih ovde zvati, *rustikalne pesme*, mogu se podeliti na četiri vrste. Kad opevaju selo sa njegovim tradicionalnim likovima, porodičnim odnosima, običajima, i igrama, zaobilazeći svaki trag novog doba, svaki znak promene, onda su rustikalne pesme *idilične*. Tamo gde se tradicionalno selo posmatra sa vremenskog ili prostornog odstojanja, kao nešto prošlo ili daleko, ali u svakom slučaju vrednije od sadašnjeg i ovdašnjeg, reč je o *nostalgičnim rustikalnim pesmama*. Neke rustikalne pesme zauzimaju kritički stav prema promenama u seoskom životu, u porodičnim i ljubavnim odnosima, u shvatanjima života i njegovih vrednosti, u ponašanju, govoru i odevanju, gledaju ih s podsmešljivim negodovanjem, pa se takve pesme mogu bliže odrediti kao *satirične*. Nasuprot tome, ima pesama koje menjanje tradicionalnog sela, pogotovo kad je reč o uzmicanju starog patrijarhalnog morala, o prodoru modernih ideja o slobodi i ljubavi primaju s odobravanjem, zbog čega je umesno zvati ih progresivnim rustikalnim pesmama.

Pozornicu drugog kruga novih narodnih pesama, koje su, kao i rustikalne, bliske tradicionalnom pevanju u narodnom duhu, čini cvetna ili đul-bašta, na koju gleda prozor ili pendžer, i palanački, odnosno mahalski sokak, koji se vidi sa tog pendžera ili sa baštenske kapije. I ove *mahalsko-baštenske* pesme mogu biti ograničene na tradicionalne motive nepomućene primesama du-

ha vremena, dakle, *idilične*, ili se u njima javljaju motivi promene, ali oni su retki i uglavnom se odnose na novo, slobodnije shvatanje ljubavi, dajući građu jednom manjem broju *progresivnih* mahalsko-baštenskih pesama. Ovaj krug novih narodnih pesama donekle se približava takozvanim starogradskim romansama i jednim svojim delom nadovezuje se na stare sevdaline, a neki pisci tekstova izričito se pozivaju na taj kontinuitet:

*Sevdalinka k'o Bosna je stara.
Pamti kule zidom opasane.
Pamti ljubav bega i hanume.
Život teče, ona vječno traje.*

Slično tome, i autori rustikalnih pesama, posebno onda kada su one teritorijalno individualizovane, rado ukazuju na njihovu vezu sa narodnim „melosom” određenog kraja, kao u ovom primeru, gde je reč o Pomoravlju:

*Al' zamuko nikad nije
tvoje pesme poj,
nit je stalo tvoje kolo,
oj, Moravo, oj!*

Onom toku novih narodnih pesama koji se odvaja od seoskog i mahalsko-baštenskog ambijenta i za njih vezanih motiva i jezika pripadaju dve srodne i bogato zastupljene vrste pesama: *kafanske*, nazvane tako ne zato što se pevaju u kafani, nego stoga što je kafana njihova pozornica, pa se u njima na sve gleda *sub speciae tabernae*, i pesme bez ikakvog prostornog okvira i, u tom smislu, *apstraktne*. I među jednim i među drugim ima *tugovanki*, oplakivanja žalosne sudbine i „još gore sreće”, i *refleksivnih* pesama, posvećenih razmišljanju o prolaznosti života i ljudskoj nestalnosti. Opšte mesto u kafanskim pesmama je ciganska muzika, ali lutalački ciganski život, čerge, vatreni konji, tabori, noćne vatre i garave. Ciganke daju motive posebnoj grupi pesama.

Ovde predložena i sumarno izložena klasifikacija pokazaće svoje dobre, ali i svoje loše strane — s ovim poslednjim svaka klasifikacija mora da računa — kad bude primenjena u uporednoj analizi elemenata, funkcija i međusobnih odnosa motiva i jezika naših primera novih narodnih pesama.

3.

Nove narodne pesme odlukuju se regionalnom ili lokalnom obojenošću jezika i motiva. Mada lokalnu boju mogu imati i pesme s motivima, nezavisnim od seoskog i baštenskog ambijenta, ona ima nešto veći značaj samo onde gde se taj ambijent zadržava i naglašava, odnosno lokalizam se „čuje” samo kad je povezan sa nastojanjem da se motivi pesme teritorijalno individualizuju,

a to se po pravilu javlja u rustikalnim i njima bliskim baštenskim pesmama.

Ovde treba imati u vidu da se pisci tekstova ovih pesama, kao i njihovi kompozitori, drže manje-više ustaljene i za njih razgovetne podele na nekoliko „melosa“: šumadijski, južnosrbijanski, istočnosrbijanski, bosanski, crnogorski, vojvodanski i ciganski. Svaki od ovih „melosa“ podrazumeva, pored specifičnih muzičkih obeležja, i tekst s jasnim znacima pripadnosti određenom podneblju. Ti znaci uzimaju se iz gotovog repertoara popularnih predstava o pojedinim krajevima, načinu života u njima i njihovom govoru. Tako će se među govornim osobenostima šumadijske pesme, koje će potvrđivati njenu posebnu šumadijsku boju, naći reči kao što su „šeširče“, „livadče“, „dženerika“ ili „prevoleti“. Da je reč o melosu južne Srbije posvedočiće pokrajinski oblici govora — „mori“, „druške“, „dušmanke“, „mašala“ i „šote“. Bosanska pesma prepoznaje se, između ostalog, po tome što se tu u „bašči“ pije „kahva“ i „šerbe“ i po uzrečici „bona“, a crnogorska po „deticima“, i karakterističnom jotovanju u rečima „ljet“, „njedra“ ili „djeca“. Zvonko Bogdan je svojim pesmama o Bunjevcima dao lokalni kolorit i pomoću ikavske „pisme“ i varvarizama „šlajer“ i „štranga“. Ipak, autorima ovih tekstova stoji na raspolaganju mali broj osobenosti narečja i govora koje same po sebi nedvosmisleno upućuju na govorno područje, odnosno na „melos“, jer oni ne idu izvan onoga što od tih osobenosti ulazi u popularnu predstavu o govoru pojedinih krajeva. To važi i za narodna muška i ženska imena. Među njima se jasno razlikuju samo muslimanska i srpska imena, ali se ni ta razlika ne poklapa sa pomenutim razlikovanjem „melosa“, jer se, na primer, u južnosrbijanskom „melosu“ često pojavljuje Fata, a u bosanskom Mara. Izuzetak je možda ime Tana, koje kao da je čvršće vezano za južnu Srbiju.

U stvari najveći broj jezičkih odlika postaje sredstvo teritorijalne individualizacije tek kad je dat prvi ključ za identifikaciju teritorije: njeno ime. Neposrednim imenovanjem otklanja se svaka neizvesnost o tom kome kraju, odnosno kome „melosu“ pesma pripada, a ono je i jedino sredstvo još uže, lokalne individualizacije. Sledeći primer pokazaće kako se obeležja narodnog govora, u ovom slučaju turcizmi „merak“, „sevdah“ i „čoček“, upotrebljavaju kao sredstvo prostorne individualizacije, dok ne postanu oznake lokalnog kolorita. Tekst jedne mahalsko-baštenske pesme glasi:

*Devojka sam od meraka,
željna pesme i sevdaha.
Kad zaigram čoček tuđi
u srcu se ljubav budi.*

Refren:

Ni Koštana nije vila

*kao što je davno bila.
Rodila se jedna nova,
al' Koštana drugog kova.*

*Igra čoček još u Vranju,
igra noću, igra danju.
Alal Koštan, džanum gidi,
Sve što imaš sve se vidi.*

U prvom stihu. *Devojka sam od meraka*, reč „merak” je oznaka narodskog, ali je oblik „devojka” diskretno i posredno ograničava na ekavsko govorno područje, što u sledećem stihu — *željna pesme i sevdaha* — potvrđuje „pesma”, istovremeno otklanjajući nedoumicu koju izaziva novi turcizam „sevdah”, u popularnoj predstavi najviše vezana za Bosnu i za bosansku sevdaliniku, to jest za ijekavsko narečje. Na takvu predstavu oslanja se, na primer, autor teksta jedne druge pesme, koja počinje stihom:

Sarajevo, od sevdaha grade...

Naravno, ovo suptilno i posredno izvođenje teritorijalnosti pesme, na osnovu toga što „sevdah” u ekavskom tekstu upućuje na južnu Srbiju, ovde nije dovoljno i zato će se u trećem stihu — *Kad zaigram čoček ludi* — javiti nedvosmislen znak južnosrbijanskog podneblja: „čoček”. Prostorna individualizacija se nastavlja uvođenjem „Koštane” kao mesnog simbola, a završava se imenovanjem mesta, Vranja. Tek ovo ime konačno određuje kao južnosrbijanske i, uže, vranjske oznake „merak”, „sevdah”, „čoček”, pa i samu Koštanu, jer uvek je teže reći šta je čime predstavljeno nego kako se šta zove. Tako će ovi turcizmi, povezani sa imenom Niša, lako postati oznake niškog:

*Mi smo prave meraklije...
'Ajde čoček da igramo.
niške pesme da pevamo.*

Imenovanje pokrajina i mesta može biti neposredno (Bosna, Srbija, Crna Gora, Šumadija, Krajina, Bačka, Gruža, Vranje, Banjaluka, Krajujevac), preko prideva (niški, homoljski, vlaški bosanski, vranjski) ili preko etnika (Vlajina, Šumadinče, Bunjevci, Sarajčice, Pivljanka, Palančanka, Kolubarka, Požarevka). Kao pokrajinski i mesni simboli služe imena reka (Morava, Sava, Nišava, Jasenica, Krupa, Jablanica, Lepenica), planina (Avala, Rudnik, Grmeč, Lovćen, Medvednik, Visitor, Durmitor, Ljubić), banja i gradskih četvrti (Kiseljak, Ilidža, Skadarlija, Baš-čaršija) i imena istorijskih ličnosti ili književnih likova (Hajduk Veljko, Čučuk Stana, Tanasko Rajić, Cicvarići, Koštana).

Tekstovi ovih pesama samo izuzetno izlaze iz okvira standardnog književnog jezika, pa kad se u njima nađu i neke morfološke i leksičke osobe-

nosti regionalnog ili lokalnog govora, one su uzete iz repertoara opšteprihvaćenih paradigmi i, uz to, prostorno određene putem imenovanja. To se može objasniti najpre time što pisci tekstova pribegavaju teritorijalnoj individualizaciji računajući na poseban uspeh pesama s takvim odrednicama u krajevima i mestima na koje se one odnose, ali istovremeno nastoje da sačuvaju njihovu prijemčivost i za ostalu publiku. Zbog toga sve crte jezika koje se ovde koriste u svrhe prostorne individualizacije pesama funkcionišu, na jednom višem nivou značenja, i kao znaci njihove zajedničke prirode, onog narodskog u njima.

Takvu konotativnu, amblematsku funkciju u rustikalnim i njima bliskim baštenskim pesmama ima onaj deo njihovog rečnika koji je vezan za našu tradicionalnu kulturu i služi kao sredstvo za slikovito dočaravanje narodnog života, a još više kao znak narodske prirode samih pesama. Elementi tradicionalnog života i odgovarajući rečnik takođe su, sem retkih izuzetaka, svedeni na fond opštepoznatog i opštenarodnog, tako da sami po sebi ne mogu biti prostorni lokalizatori, nego se, naprotiv, tome gde se to želi postići, pribegava njihovoj naknadnoj lokalizaciji, onako kako je to već opisano u vezi sa teritorijalnim raslojavanjem govora — putem imenovanja pokrajina i mesta. Naglašavanju narodnog govora, ali samo u granicama opšte predstave o tom govoru i standardnog književnog jezika, odgovara isticanje narodnog života u okviru opštepoznatih i najšire rasprostranjenih elemenata tog života i za njih vezanog rečnika.

Od narodnih običaja i obreda, u ovim pesmama se pominju najpoznatiji (prelo, poselo, moba, prošnja, veridba, osnovne crte svadbenog obreda, kao i neki noviji običaji — proslava rođenja deteta i rođendana, svadbeni put, čašćavanje). Na sličan način ovde su predstavljeni narodna arhitektura (vajati, ambar, bunar, zidanica na dva boja, magaza, ognjište, čardak, koš), nošnja (jelek, šubara, šajkača, šalvare, anterija, šamija, marama, opanci, šeširče, derdan), zanimanja i poslovi (vodničar, splavar, alas, čobanin, orač, kosidba, plišćenje sena, pletenje, vezenje, prezanje konja), oruđa i pribor (motika, plug, vreteno, preslica, kazan za rakiju), muzički instrumenti i narodne igre (frula, dvojnica, gusle, tambura, kolo, oro, čoček, šota) i narodna pića (rakija, rujno vino, šerbe, kafa). Tome treba dodati veoma skroman izbor narodnih topografskih, zooloških i botaničkih naziva (dolovi, dubrava, čuvik, vranac, janje, đul, šljiva ranka, tikva, jasenje, dženerika, tamnjanika) i, takođe sveden, repertoar imena od milja (nana, babo, seja, brale, dilber, dika, cura, lola, jaran). Dakle, u ovim pesmama popularna lingvistika prepliće se sa popularnom etnografijom. One više govore o odnosu svojih autora i publike prema tradicionalnoj kulturi nego što mogu poslužiti kao građa za proučavanje ostataka te kulture, više svedoče o negovanju izves-

nih predstava o narodnom životu, i govoru nego o njihovom stvarnom sadašnjem stanju, više o kultu tradicije nego o samoj tradiciji. Po tome se neke nove rustikalne i baštanske pesme nadovezuju na starije „pevanje na narodnu”.

Među odlikama koje ove pesme približavaju tradicionalnom pevanju u narodnom duhu i daju im onu opštenarodnu boju, ali bez izrazitih preliva, posebno treba istaći prisustvo u njima prepoznatljivih folklornih formula i novih fraza stvorenih po ugledu na te formule, to jest na osnovu odgovarajućih metričko-sintaksičkih obrazaca. Pored velikog broja kratkih formula, koje se mogu javiti u stihovima različitih razmera („medne usne”, „belo lice”, „rujno vino”, „rujna zora”, „izvor voda”, „od bisera grana”, „pa me mladu”, „Zori u svitanje”, „za me”), među onim što se protežu na ceo stih i predstavljaju zaokružene iskaze najviše ima deseteračkih formula i fraza sazdanih po njihovom kalupu. Reč je poglavito o epskom desetercu, sa cezurom posle četvrtog sloga, jer je za osobine tog razmera najtešnje vezana predstava o našem narodnom pevanju u celini. Neki stihovi su preuzeti bez izmena, kao na primer:

*Od roda se polomile grane.
Rod rodila, lome joj se grane.
U gori ga rastrgali vuci.
Zelen bore, ne zelenio se.
Svacom si me dobu naučila.
Neka bude kako biti mora.
Vita stasa kao bela vila.*

Drugi primeri pokazuju kako se kliše formule koristi za sklapanje novih fraza, pri čemu se javljaju dva različita odnosa prema klišeju. S jedne strane, primetno je nastojanje da se u njega unosi samo rečnik koji pripada, ili se misli da pripada, tradicionalnoj folklornoj leksici, a takvo nastojanje je, po pravilu, povezano sa ograničavanjem izbora motiva pesme na repertoar rustikalne i baštensko-sokačke idile. Kao primeri takve, leksički i motivski ograničene upotrebe obrazaca folklornih formula mogu se navesti sledeći deseterački stihovi:

*Zašto, (dragi), ako boga znadeš.
Što mi mladoj (život zagorčavaš)
Pismom (Jova) (sa mnom) razgovara.
Nije meni žao (ostarjeti),
već je žao (sreće ne vidjeti).
Ne hte (doći), il' mu (ne dadoše).*

Reči koje nisu štampane kurzivom predstavljaju delove obrazaca, u zagradi su reči kojima su obrasci popunjeni da bi se dobili novi iskazi, a

grupe reči štampane kurzivom su preuzete folklorne formule. Ni jedna od reči unetih u obrasce i dodatih formulama ne odudara od arhaičnog folklornog konteksta, kao da se autori ovih stihova brižljivo trude da spreče prodor vremena u njih, to jest prodor savremenog jezika. Ali, nasuprot tome, ima primera koji pokazuju kako se u folklorne metričko-sintaksičke obrasce mogu uklopiti i elementi novije leksike i savremene govorne sintakse, a uz njih — o čemu će posebno biti reči — motivi nepoznati folklornoj tradiciji i tradiciji „pevanja na narodnu“:

Bele ruke, a prsti ko (dirke).

Kad moj dragi (u armiju krene).

Jedan (dasa), oka vragolasta

Poznaće se (u vrtu blokeje).

Kraj mene je (žena sasvim druga).

Teško onom ko (iskreno voli).

Teško onom ko (usamljen živi).

Svuda gde se deseterački razmer ovako naglašeno koristi, kao jedan od jasnih znakova narodske prirode pesme, mogu se naći i neke suptilne osobine tog razmera, koje su sistematskom analizom otkrili proučavaoci naše narodne versifikacije — Maretić, Matić, Vinaver, Košutić, Ružić. Takve osobine su, na primer, ponavljanje reči u dva stiha:

*Gde moj dragi s drugom zoru čeka.
Zoru čeka, danju meni dođe.*

rastavljanje prideva od imenice, tako da pridev bude u prvom članku deseterca, a imenica u drugom:

Po pesmi ga // momačkoj poznajem.

stavljanje kraće reči ispred duže kad su povezane veznicima i ili ni:

Od kako je jutra i svanuća.

upotreba zamenice kao člana da bi se popunio broj slogova:

Brao cveće iz te trave rosne.

stavljanje na kraj stiha dvosložne reči sa dugim prvim vokalom:

Pod jastukom majka burmu čuva.

Prisustvo ovakvih osobina u novim narodnim pesmama ne može se objasniti samo kao rezultat svesnog podražavanja, ono potvrđuje da je osećanje za deseterac i, uopšte, za narodnu versifikaciju još živo i produktivno. Do izvesnih odstu-

panja od deseteračkog ritma najviše dolazi zbog toga što su ovde stihovi često rimovani, pa pretposlednji slog, nasuprot pravilu metra, ostaje naglašen. Stih:

U mladosti sve mi beše lako.

bio bi bliži ritmu deseterca da je redosled dve poslednje reči obrnut, umesto „beše lako” — „lako beše”, ali se onda on ne bi rimovao sa sledećim stihom:

Zbog cura sam tarabe preskak'o.

Kad je reč o versifikaciji ovih pesama, treba reći da se u njima, pored naglašenog, prepoznatljivog deseterca, sa pauzom posle četvrtog sloga i drugim za taj razmer vezanim odlikama, u podjednako meri javlja i neupadljiv deseterački stih, čije ritmičko-sintaksičke osobine ne konotiraju bliskost sa narodnom poezijom. Česti su deseterci sa pauzom posle četvrtog sloga:

Da si moja ljubav // nekad bila.

Ako mi se vratiš // jednog dana.

Na mom putu sreće // neko stane.

Moje jadno srce // čežnja para.

Odjekuju pesme // sa svih strana.

Ređe se nailazi na cezuru posle trećeg sloga:

I vidim // davno znane mi ljude.

A nekad // tako srećan sam bio.

Neupadljiv je ili, ako se tako može reći, znakovno neusmeren i ritam mnogih deseteračkih stihova sa simetričnom podelom na polustihove sa po pet slogova, to jest sa pauzom posle petog sloga, mada je takva ritmička shema svojstvena upravo našoj narodnoj lirskoj poeziji, pa se zato i naziva lirskim desetercem. Ali, narodski ritam te sheme, kao što pokazuju sledeći primeri, ovde se ne čuje:

Beskrajno ljubim // pa se izgubim.

Dve godine sam // u srcu zebila.

Kada se setim // staroga kraja.

Možda nam otac // sad pismo piše.

Da li se momci // u selu žene.

Zbog toga deseterački stih, sem u navedenim slučajevima njegove amblematske upotrebe, nije specifičan za rustikalne i baštenske pesme, nego se podjednako često javlja i u onom drugom toku nove narodne lirske poezije, čiji je jezik bliži ritmu i sintaksi današnjeg svakodnevnog govora. Da se u deseterački razmer mogu, tako reći prirodno, uliti kolokvijalni obrti i ton svakidašnjeg pripovedanja pokazaće ovi primeri:

*Znali smo se // samo iz viđenja.
 Posle svega // zaboravljaš mene.
 Nisam znao // kuda ću da krenem.
 Umoran sam // i ne mogu više.
 Dok ona s drugim // sad srećno živi.*

I za ostale razmere važi isto što i za deseterački: nijedan od njih niti ijedna od njihovih kombinacija ne preovlađuje u jednom ili drugom toku novih narodnih pesama. Pored deseterca, najviše se javljaju osmerac i dvanaesterac, ali nisu retki ni ostali razmeri, od šest do trinaest slogova. Čest je slučaj pravilnog naizmeničnog smenjivanja deseterca i deveterca, nešto ređi osmerca i sedmerca, odnosno jedanaesterca i dvanaesterca. U mnogim pesmama ritam je „izlomljen”, pa je dužina svakog stiha različita, kao u ovom refrenu:

*Maro, Maro,
 ime sam ti na štapu išaro.
 Kuća mi je planina,
 jasen hladovina,
 dođi kod svog čobanina.*

Uloga versifikacije u novim pesmama u narodnom duhu, pogotovo funkcija silabičnosti stiha — to jest ritma koji se zasniva, pre svega, na jednakom broju slogova u stihovima i njihovim člancima, međusobno razdvojenih pravilnim sledom pauza — specifična je zbog toga što tekstovi ovih pesama nisu namenjeni čitanju ili kazivanju, nego isključivo pevanju. Nasuprot tome, stare narodne pesme, kako Vuk opisuje stanje u kome ih je on zatekao, „i ženske i junačke, kazuju se kao kad čovek čita iz knjige, tako da se poznaju i stih i odmor. Stari ljudi pesme deci više kazuju nego pevaju. Sila ljudi i žena ima koje je mnogo lakše namoliti da pesmu kazuju nego da pevaju. (Knjiga IV, predgovor, str. XI)

Izvesne nepravilnosti ritma teksta novih narodnih pesama otklanja njihova melodija, ali ona, takođe, može učiniti neupadljivim, odnosno poremetiti neke ritmičke sheme koje čine versifikacionu karakteristiku teksta, na primer, približavajući ga, kao što je ovde pokazano, narodnoj versifikaciji. Pitanje odnosa između melodijske linije, muzičkog ritma i ritma teksta zadire u područje etnomuzikologije, te ovde o tome neće biti reči. Treba samo dodati da se opravdanje za prethodni osvrt na versifikacione osobnosti novih narodnih pesama, a pre svega rustikalnih i baštenskih — jer tu versifikacija može da ima, kako je rečeno, amblematsku funkciju, da služi kao znak raspoznavanja njihove narodske prirode — nalazi u činjenici što se tekstovi ovih pesama, mada se ne čitaju, nego samo pevaju, ipak pišu nezavisno od muzike, a muzika se za-

tim komponuje „na tekst” ili, kako sami kompozitori obično govore, „muzika prati tekst”. To se, najzad, traži i od pevača, koji najpre treba da ima dobru dikciju.

4.

U analizi sadržine tekstova novih narodnih pesama treba razlikovati tri plana: likove, realije i apstrakcije. Svakako, ova tri plana su funkcionalno povezani, ali ispitivanju njihovih međusobnih odnosa metodološki prethodi opis svakog plana posebno.

Likovi su nejednako individualizovani. Često su to samo gramatička lica bez imena i bez atributa, ali javlja se i veliki broj termina kojima se označavaju likovi pesama — u našim primerima ima ih 72 — s tim što se neki od njih češće (majka, draga, momak, žena), a neki (cvećar, starac splavar) rede ponavljaju. To su lična imena (Jova, Mara, Radovan, Marisela, Danka), etnici (Bosanac, Vljajina, Šapčanka), reči kojima se oslovljavaju ili određuju ljubavni i bračni partneri (draga, dragi, muž, žena), termini krvnog srodstva (otac, majka, sin, ćerka, deda), obrednih uloga (kum, stari svat, dever) i susedskih odnosa (komšija, komšinica). Neki likovi određeni su po zanimanju (krčmar, čobanin, vodeničar, splavar) ili po kakvoj odlici (veseljak, bekrija, sirotan, bogataš). Jedan lik može da bude označen sa više termina, a od konteksta zavisi da li je reč o odrednici uloge lika u pesmi ili o njegovom atributu.

Ima likova koji nisu individualizovani samo imenovanjem, to jest terminološki, nego i putem navođenja nekih fizičkih i karakternih crta, koje u nekim slučajevima daju tipizirane portrete. Ovi portreti su nešto razvijeniji u rustikalnim i baštensko-mahalskim nego u drugim vrstama pesama. Seoske i mahalske cure odlikuju se takvim crtama kao što su: crne oči, crna kosa, vitak stas, bujne grudi, nevinost, stidljivost, vatrenost:

*Crne kose raspletene,
međne usne neljubljene,
bujne grudi, želja živa,
tanka, vita i visoka,
dva vatrena crna oka.*

Nasuprot tome, portreti drage u kafanskim i apstraktnim pesmama samo su naznačeni ponekom crtom, ponešto se kaže o očima, kosi, rukama i usnama, ali se tu draga, po pravilu, ne odlikuje nijednom stalnom karakternom osobinom. Njene fizičke crte ne nadovezuju se jedna na drugu, ne zaokružuju se u celovitu sliku, nego se javljaju pojedinačno, najviše u paru, kao metonimi-

je. Zanimljivo je da u ovim pesmama draga uglavnom ima plave oči, a na ceni je i kombinacija crna kosa — plave oči:

Daj mi tvoje plave oči.

Oči plave, plavetne.

Za dva tvoja oka plava.

Kad ću ljubiti tvoje oči plave.

Crne kose i očiju plavih.

Na crne kose i plave oči.

Ovo spoljašnje, terminološko i atributsko određivanje likova ograničava se na tipska obeležja i, što je njegov važniji zadatak, na utvrđivanje uloge lika u odnosu na druge likove pesme ili prema nekoj vrednosti, tako da tu i nema individualizacije u pravom smislu. Uloga lika predodređuje broj i vrstu veza koje on može imati sa drugim likovima, s kim može doći u dodir, da li će to biti odnosi ljubavi, drugarstva, krvnog ili bračnog srodstva, suparništva, susedstva, pomaganja, ili obredni odnosi.

Neki likovi mogu da imaju samo jednu ulogu. Majka je uvek samo roditelj svoje dece, svirač i splavar ne izlaze nikad iz uloge pomoćnika, što ograničava njihove veze sa drugim likovima pesme. S druge strane, ima likova koji istovremeno nose po nekoliko uloga, pa je momak za svoju majku sin, za devojkicu dragi, za sestru brat, a za krcmara gost, kao što je njegova dragana za druge ćerka, žena ili drugarica. Samo u jednom slučaju može doći do promene uloge, i to kad se drug ili drugarica preobrazu u ljubavnog suparnika.

Ono što je Vladimir Prop utvrdio proučavajući morfologiju bajke važi i za nove narodne pesme: one imaju veliki i neograničen broj likova sa malim i ograničenim brojem uloga. Svi likovi koji se pojavljuju u našim primerima nalaze se u ukupno dvanaest različitih uloga: roditelj, dete, momak, devojkica, muž, žena, brat, sestra, drug, suparnik, pomoćnik i svat. Ovaj odnos između broja likova i broja uloga važi za pesme uzete u celini, dok se u pojedinim pesmama može naći više uloga nego likova.

Međutim, likovi novih narodnih pesama imaju i takve uloge koje ne proizlaze iz njihovih međusobnih veza, nego iz odnosa lika prema nekoj vrednosti. Lik se tada određuje, odnosno postavlja, kao predstavnik lokalne ili šire zajednice, grada, rodnog kraja ili domovine, kao nosilac vrlina zajednice ili rodoljubivih osećanja. Takvu ulogu često imaju likovi rustikalnih i mahalsko-baštenskih pesama, i ona se može nazvati ulogom predstavnika naroda, narodnog čoveka. S druge strane, u kafanskim i apstraktnim pesmama susreću se likovi koji su određeni kao nosioci

i tumači izvesnih važnih životnih iskustava, pa se javljaju u ulozi narodnog natur-filozofa. U oba slučaja, likovi nose ove uloge uporedo sa onima koje dobijaju u međusobnim odnosima. Na primer, uz uloge momka i devojke, određene međusobnom relacijom likova, ide uloga predstavnika zajednice:

*Iz Krajine lepa Vlajina
u mene se zaljubila...
Kad zagrliti, kad poljubi,
Šumadinac glavu gubi.*

*Opijaš me kao vino,
čuj lijepa Anđeliho,
Blistava si ko zrak zore,
kćeri dične Crne Gore.*

*Lijepa li si Sarajčice mila,
a još samo kad bi moja bila.*

Slično tome, isti likovi mogu da imaju uloge dragog ili drage i da otelovljuju izvesne načelne stavove o ljubavi i životu, da se nalaze u ulozi narodnog filozofa:

*Navika je od ljubavi jača,
volim ženu koja mi se sveti.*

*Ostavi me da živim u bolu.
Sudba svakom svoju stranu piše.*

*Ja ne žalim za danima prošlim,
niti žalim što drugi te uze...*

*Istim putem ne ide se dvaput,
nit se sreća dvaput sreće.*

Ipak, u nekim pesmama odnos prema vrednostima čini jedinu odrednicu likova, to jest njihova jedina uloga je u tome da te vrednosti oličavaju ili formulišu. Drugim rečima, čovek iz naroda i narodni filozof predstavljaju uloge koje mogu da se jave samostalno, i one se po tome razlikuju od drugih međusobno zavisnih uloga. Ove, ovako osamostaljene uloge javljaju se u rodoljubivim i refleksivnim pesmama, jedinim vrstama nove narodne lirske gde se nailazi na pesme sa samo jednim likom. U svim drugim slučajevima pesme imaju najmanje dva lika i, samim tim, najmanje dve uloge. U stvari, likovi se najčešće javljaju u parovima: dragi (draga, sin) majka, sestra (brat, deda) unuk, dva druga, a odnos između dva lika čini okosnicu i pesama sa više likova, jer se tada izdvaja osnovni par, a ostali likovi dobijaju mesta u vezi sa njim. Oni obično ostaju u pozadini, u ulogama suparnika, roditelja, prijatelja ili pomagača, ali ponekad izbijaju u prvi plan, jer odnos između članova osnovnog para ne mora da bude i glavni predmet pesme, nego može da ostane samo njen okvir, a naglasak pada na ono što se događa između članova tog para i nekog trećeg lika. Tako se u mnogim pe-

smama gde su dragi i draga osnovni par javlja i lik njegove ili njene majke, koji uglavnom ostaje po strani od glavnog toka pesme, kao strog ili blagonaklon roditelj ili, često, samo kao retorički sagovornik, ali može da se nađe i u njegovom središtu, na primer kad je predmet pesme majčina žalost što je njenog sina ostavila draga, a ostala bez snaje:

*Nosila si burmu moje majke,
što je ona nekada nosila.
Venčanom te burmom darivala
kad je tebe za mene prosila.*

*Pod jastukom majka burmu čuva
i često je suzama orosi.
Kad već nema snaju koju voli,
neće burmu ni ona da nosi.*

Iz dosad rečenog proizlazi da se svojstva likova novih narodnih pesama i njihove međusobne veze ili, ređe — u navedenim slučajevima — njihove veze sa nekim vrednostima, temelje na jednom sistemu pretežno parnih uloga. Ograničen broj ovih uloga, pravila njihove podele među likovima, kao da nagoveštavaju mogućnost zasnivanja morfologije novih narodnih pesama po ugledu na Propa. Ipak, taj nagoveštaj je varljiv. Korišćenje Propovog metoda ovde se ograničava na razlikovanje atributa likova i njihovih uloga. Ono što je u njegovom metodi bitno — određivanje funkcije lika prema tome šta on čini u toku radnje — za nas ne bi bilo od velike koristi. Istina, i u ovim pesmama javlja se jedan broj u radnju povezanih postupaka, one imaju nešto od priče, prožete su, kao što je rečeno, naracijom. Zbog toga se među ulogama njihovih likova nalaze i takve koje su slične onima u bajci, jer su vezane za postupke: suparnik odvodi dragu, pomoćnik u liku svirača, čamdžije ili cvečara uspostavlja vezu između dragog i drage. Ali, mnogi likovi ne čine ništa, ne vidimo ih u akciji, nego u nekom stanju ili raspoloženju koje sami opisuju ili tumače. Situacija u kojoj ih zatičemo u pesmi može da proizlazi iz neke ranije radnje i da njome bude motivisana, kao što može da vodi kakvoj budućoj radnji. Na primer, mnoge rustikalne pesme opisuju stanje koje prethodi ljubavnom susretu, pa su u tom smislu te pesme prospektivne, njihove likove muči prevelika želja i nestrpljivo iščekivanje, pa se tu često šalje poruka: „Dodi!”

*Dodi, da čuvamo lubenice
i slušamo medenice.*

*Dodi kod svog čobanina.
Kad se lampe pogase u selu,
dodi, dodi, ispuni mi želju.*

*Dodi, dodi, pa me mladu prosi,
il mi više srcu ne prkosi.*

Tome nasuprot, u kafanskim i apstraktnim pesmama ključni događaj često pripada prošlosti. Umesto očekivanja buduće sreće i neizvesnosti tog očekivanja dolazi bolno sećanje na prošlu ljubav povezano sa razmišljanjem o prolaznosti, sudbini i smislu života. Ako se pomišlja na srećnu budućnost, onda se ona zamišlja kao povratak prošlosti, tako da se tu, pored „Zaboravi“, „Ne vraćaj se“, poručuje još i „Seti se“, „Vrati se“, ali svemu tome prethodi jedno „Otišla si“:

Iznenada otišla si draga.

Otišla si bez ijedne reči.

Otišla si u decembru.

Otišla si u proleće rano.

Otišla si s nekim koga nisi znala.

Otišla si bez razloga pravog.

Otišla si, daljine te kriju.

Dakle, ključni događaji i osnovna, njima motivisana stanja likova u ovim pesmama ne koincidiraju. Dolazi samo do vremenskog podudaranja osnovnog stanja sa postupcima koji ga ne motivišu, nego ilustruju, kao što su ljubljenje slike, pevanje i opijanje u kafani, lutanje po svetu, postupci koji potkrepljuju oćajanje ostavljenog dragana.

Ipak, postoji jedna vrsta postupaka koji imaju suštinski značaj u novim narodnim pesmama. podudaraju se sa stanjima i stavovima likova i, u stvari, predstavljaju njihov način postojanja. To su govorni činovi. Odnosi među likovima, kao i odnosi tih likova prema vrednostima, zasnivaju se — kako je rećeno — na jednom sistemu uloga, ali taj sistem se aktuelizuje tek u komunikaciji, ispoljava se kroz govorne funkcije likova.

U ovim pesmama retko se javlja objektivni pripovedać, to jest pevać. Predmeti pesama su, po pravilu, osvetljeni iz unutrašnje perspektive, prikazani sa subjektivnog stanovišta, s taćke gledišta lika, njegovim rećima. Govorni subjekt moće da bude u jednini, a ponekad i u množini, kad se, na primer, draga i dragi obraćaju roditeljima ili drugu:

Venćasmo se bez vašega znanja.

Dok mi nemo odlazimo... druće.

Ima pesama u kojima govorni subjekt nije jasno određen, ni terminološki ni u kontekstu. To je karakteristićno za nove svatovske pesme, gde se javlja jedno „mi“ koje se obraća kumu, majci ili mladoženjinom dedi. Etnološki se ovo „mi“ moće identifikovati kao hor svatova:

*Kume, izgore ti kesa,
pokaži se sada.
Hajde, kume, nisi dugme,
tvoja reč je glavna.*

*Kiti, majko, svirače i svate,
pevaj s nama, srećna si znam.*

*Hajde, deda, digni čašu,
Nek zadržti stara ruka,
danas ženiš svog unuka.*

Ono što „ja” ili „mi” kazuje upućeno je nekom „ti” ili „mi”, a predmet poruke najčešće se tiče primaoca, kad su, na primer, „ja” i „ti” dragi i draga, sin i majka, muž i žena, sestra i brat. Ali, predstavljanje likova preko njihovih govornih činova dovodi i do pojave retoričkog primaoca poruke, takvog sagovornika na koga se predmet poruke ne odnosi. Tu komunikacijsku funkciju mogu dobiti likovi majke, druga, Cige, brata ili sestre. U mnogim slučajevima poruka nema određenog primaoca, nego je to pretpostavljeni slušalac pesme. Primetna je težnja da se ovo obraćanje publici, koje predstavlja relativno novu umetničku konvenciju, nekako motiviše, pa se slušalac pesme preobraća u njen lik, to jest postaje retorički sabesednik i dobija ime druga ili prijatelja:

Najteže je, druže moj, u životu biti sam.

*Da li znate, prijatelji,
šta mi moje srce skriva.*

*Radost je, druže, najveća
kad srce voli i ljubi.
Tuga je, druže, još veća
kad pravu ljubav izgubiš.*

Tamo gde je lik pesme postavljen u odnos prema apstrakcijama ili prema realijama koje simbolizuju apstrakcije, dolazi do realizacije tog odnosa kroz govorni čin, tako što se ideje i stvari personifikuju, pa mogu da budu retorički sagovornici. Nema sumnje, obraćanje neživom svetu predstavlja tradicionalnu folklornu konvenciju, čiji su koreni religijski, pa se ono nikada ne motiviše. Ovde se govorni subjekt najčešće obraća rekama, planinama, kafani, muzičkim instrumentima, rodnom kraju, mladosti, sudbini, životu, svome srcu i duši.

U većini slučajeva komunikacija je jednosmerna, ali ima i primera uzvratanja na govorni čin, recipiranja, tako da neke pesme imaju dijaloški oblik, pa se u njima govorne uloge likova zamenjuju. Pored toga, u pesmi se mogu čuti reči dva lika, kad jedan od njih pribegava upravnom govoru i navodi kazivanje drugog lika koji može biti i neka personifikacija:

*„Procvetaće, sine, uvenule ruže”.
To mi majka reče dok sam bio mlad.*

*A ti onda šapnu nežnije od kiše:
„Tu si, pored mene, ne odlazi više”.*

*Dok sudba tiho, pakosno šapće:
„Ona se tebi vratiti neće”.*

Koliko je u novim narodnim pesmama govorno ponašanje značajno pokazuju brojni primeri gde likovi svoja raspoloženja i stavove pretvaraju u govorne gestove kao izdvojene delove svojih iskaza:

*Ali nikad neću reći:
„Vrati mi se, draga, vrati”.*

*Mnogo puta ja sam tebi rekla
„Jednog dana kajćeš se, dragi”*

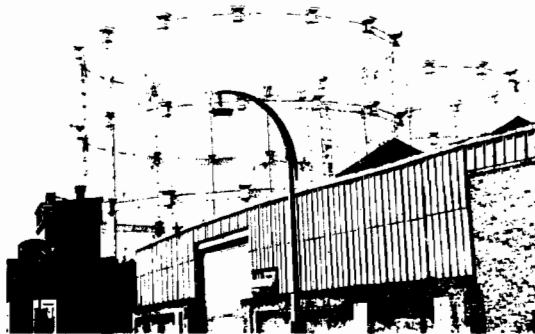
*Uzalud sada govorim sebi:
„Dosta je tuge, okreni stranu”.*

*Zato sam i reko sebi:
„Što je bilo — zaboravi”.*

*Onog dana kad si drugoj pošo,
„Kraj je svemu”, tada rekoh sebi.*

Na kraju ove analize mesta likova u novim narodnim pesmama može se zaključiti da oni imaju jedan broj stalnih uloga, a da se odnosi među likovima ispoljavaju u vidu govornih činova, koji predstavljaju funkcije likova. Ovaj zaključak otvara put ka ispitivanju motiva pesama, to jest sadržine govornih činova njihovih likova, jer se sada vidi da su motivi poseban sloj teksta, semantički sloj, pored govornih činova kao komunikacijskog sloja i formula koje predstavljaju semantičko-metrički sloj teksta.

(Deo obimnijeg neobjavljenog rada)



Значење и функција митских топоса у оквиру феномена "новокомпоноване културе"

Апстракт Анализа значења *митских топоса* у каријери три певача који су обележили три декаде у развоју феномена новокомпоноване народне музике представља основу за истраживање о интерактивном односу културних хероја и конзументата медијских митова. Двосмерна комуникација публика – идол обликовала је развојне етапе *новокомпоноване културе* и *feed back* релацијама прилагођавала медијски лик хтењима обожавалаца. На основу интерактивно обликованих *митских топоса* конзументи стварају социо-културни *бриколаже* са системом вредности и идентитетом који настаје по узору на претпостављени *фолк стар* идентитет. Сукцесивне фазе и значењски комплекси у медијски обликованом миту о певачима тако постају *вох попули* припадника *новокомпоноване културе*.

Кључне речи новокомпонована народна музика, митски топоси, комуникација, антропологија

Феномен тзв. *новокомпоноване народне музике* (у наставку НКН музика) настао је и потом се више деценија развијао у оквиру специфичног културног модела који је функционисао на простору бивше СФРЈ. Током развојних етапа у вишезначној комуникацији са конзументима – од почетног "певања на народно", нових аранжмана и ауторских песама које су подражавале анонимне ствараоце народне музике, једном речју првенствено музички орјентисане делатности – повећаним интересовањем публике долази до лаганог али суштинског преласка на маркетиншки приступ у НКН музици.

С обзиром да су медијски промовисане културне активности у социјалистичком друштвеном уређењу, у које је неизоставно била укључена *естрадна делатност*, већ од шездесетих година 20. века усклађивале функционисање према законима масовне културе НКН музика се мора посматрати као интегрални део процеса на глобалном и локалном нивоу. Као социо-културни феномен из друге половине 20. века она коинцидира са експанзијом коју је после Другог светског рата у светским размерама доживела популарна, масовна, електронским медијима подржавана култура. На другој страни њено трајање је преплетено са усвајањем, развојем и декаденцијом *модела самоуправног социјализма* током убрзаних процеса индустријализације, урбанизације, и прокламованих грађанских

слобода које се између осталог могу пратити путем миграционих процеса село/град и права на несметани боравак и рад у иностранству – која је најпре репрезентовао друштвени слој *гастарбајтера*.

Истраживање феномена НКН музике у свим њеним сегментима показало се као замашан задатак коме до сада није посвећена довољна пажња у домаћој етнологији. У питању је феномен посебног израза, настао на нашем тлу као самородан, са карактеристикама које означавају *diferentia specifica* сличним појавама. Почетни *bricolage* према песмама народне музике и начина певања "на народно", притом спојен са елементима популарне музике, убрзо је прерастао почетну, скоро искључиво музичку комуникацију са слушаоцима. Одмицањем друге половине 20. века, као индикатор промена појављују се медијски обликоване биографије појединих певача и певачица – првенствено у штампи и потом у електронским медијима – на тај начин се указало проширено поље деловања и исказивала потреба за активнијим учешћем у јавној промоцији.

Стручњаци који су на различите начине професионално везани за НКН музику наводе три таласа певача као битан моменат у развоју тог феномена па следствено томе указују и на три периода током којих је постојао потенцијал за идентификацију конзументата НКН музике и њихових идола (Чоловић 1984: 142-143). Током непрекинутог трајања овог феномена који је прокламовано изопштен од токова друштвено признатих културно-уметничких делатности, уз константно негирање и предвиђања "брзог краха", извођачи те врсте музике постају својеврсни културни хероји (Морен 1979: 127). Осамдесетих година 20. века, у периоду када су друштвене и социо-културне промене имале посебну густину и свака хронолошка година представљала декаду у значењском смислу НКН музика постаје неизоставни и значајни елеменат у деловању свих врста масовних медија па је активни чинилац у комуникацији међу различитим друштвеним слојевима, поклоницима и опонентима. С обзиром да је време показало како су конзументи НКН музике припадници бројних слојева у друштву сматрам да постоје назнаке које указују да они активно учествовали у формулисању својеврсног *vox populi* у друштвеној и културној свакодневици тог времена и културног простора.

Последња деценија 20. века донела је распад СФРЈ и била бременита историјским догађајима, па је даљи развој био условљен новим околностима – првенствено појавом *турбофолка* као својеврсне ратне новокомпоноване музике. Сматрајући да су се током развитка феномена НКН музике указали многобројни правци који би били подобни за анализу која би у потпуности изнела контекст целокупног корпуса НКН музике у овом раду определио сам се за комуникациону анализу која је везана за значењске комплексе који су настали у одређеном периоду који се у глобалу може ограничити на време почетака функционисања самоуправниог социјали-

зма до зачетака државотворних процеса у бившим републикама СФРЈ. Такав поступак образлажем тиме што се, иако су фазе у развоју НКН музике сукцесивно прелазиле једна у другу, ипак не може порећи да су поједини периоди – од настанка до ратова, потом у време ратних дејстава, и напослетку "послератни развој" различити и по форми и суштини.

У наставку ћу покушати да – на основу идеалтипски обликованих синтагматика митских прича (Ковачевић 1985: 175-177) о животу и каријери три певача који су обележили три декаде НКН музике – укажем на нека од значења митских топоса – као целокупних значењских комплекса или у функцији комуникационих јединица за више нивое значења (Стојановић 1989, 1988, 2006.).¹

Одлучио сам се за медијски формиране митске приче и потоња тумачења митологизованих биографија искључиво певача мушког пола сматрајући да је процес комуникационих интеракција у релацијама обожаваца-идол = публика-певач НКН музике био изазван и на основу пожељне идентификације коју је на посредан начин омогућило дуго трајање преобликованог традиционално-патријархалног културног система вредности који је социјалистички социо-културни модел неговао у различитим појавним облицима.

Како су показали историјски процеси на територији бивше СФРЈ – уз бројне резултате које данас можемо да уочимо и сучелимо према државотворним, па последично томе и социо-економским и културним променама које су пратиле процес признавања данашњих суверених држава – у функционисању многих елемената културног система вредности настао је отклон који дозвољава да се митске приче могу тумачити и у новом светлу. Покушаћу стога да у наставку укажем на законитости које су указивале на значај интерактивног односа идола и обожаваца, стварање поткултурне особености конзумента НКН музике који су успешно репродуковали свој модел и истовремено активно мењали целокупну друштвену стварност.

Претходна истраживања о значењима различитих модела успеха у *новокомпонованој култури* (у наставку НКН култура) (Стојановић 1989: 132-134) требало би представљају основни ниво који омогућава покушај "новог читања" у складу са историјском дистанцом која је и у новом светлу показала да постоји примарно, секундарно, и круцијално интерактивно деловање током стварања и подржавања НКН идола као пожељног модела егзистенције.

¹ С обзиром да сам крајем осамдесетих година 20. века већ анализирао елементе митске приче о Мирославу Илићу, и потом стварање новокомпонованих модела успеха додавши анализе каријера Томе Здравковића и Шабана Шаулића овај рад би требало да представља *ново читање* и следећи ниво значења у комуникационој анализи неких сегмената НКН музике.

Синтагма мита о Томи Здравковићу²

Тома Здравковић био је само сиромашан дечак из провинције, од детињства осуђен да брине сам о себи Борба за место под сунцем натерала га је да почне да пева како би обезбедио макар минимум егзистенције. Можда никада не би постао познат да му Силвана Арменулић није понудила да уместо ње отпева песму у кафани у којој је наступала, у тренутку када је схватио како само песма чини његов живот. Од тада само осећања владају животом овог певача, једино је важно да ли сам жели нешто или не жели. Силвана је, можда случајно, открила његов таленат.

Кафана је била велика школа за младог певача јер су кафански наступи били синоним квалитета, па у то време певач народне музике само на тај начин може "да стекне име". Како би уопште омогућио себи наступ требало је да зна и уме да отпева преко пет стотина песама, од народне до класичне музике. Годинама је Тома певао у кафани пре него што је стекао прилику да сними плочу, тада привилегију коју су имали само врхунски певачи, само изабрани. Упркос успеху, наставио је са наступима у кафанама, па и данас отворено признаје како најрадије пева уживо у кафани.

Критичари и публика слажу се како вокалне способности овог певача нису изузетне. Ипак, све се опрашта пред силином осећања која извире из интерпретације. Он није само извођач већ и сам пише своје песме, па званични критичари говоре да је постигао прави спој народне и забвне музике. Тому сматрају јединим шансоњером у народној музици зато што, како сам каже, најбитнија су осећања у песмама. Због публике и себе мења стваралачки стил како би постигао крајњу оригиналност, и често уноси елементе страног мелоса. У његовим песмама грчка, шпанска, турска провенијенција не сматра се довољним разлогом који би дискредитовао његов рад, а новинари признају да је Тома класик и авангарда народне музике и најснажнији "у тренуцима своје слабости и балканске болећивости".

Аутобиографски елементи лако су препознатљиви у песмама Томе Здравковића, осећа се препознатљива атмосфера кафана и присност таквог амбијента. Певајући из срца, он је остао "последњи Мохиканац" који доживљава своје песме. Сви слушаоци се слажу како већина Томиних

² Све синтагматике мита уобличене су на основу новинских чланака о својој тројници певача и према ауторизованој биографији Мирослава Илића, а које су првобитно наведене у дипломском раду Стојановић М. *Етнoлoшки приступ проучавању новокомпоноване народне музике*. Идеалтипске дескрипције дате су у глаголским временима која би требало да нас уведу у време настанка и првобитне конзумације тј. повезане су стриктно са периодима у трајању НКН културе у којима је постваривана идентификација конзумента са конкретним НКН идолима.

песама постају "кафанске химне" па већ три генерације слушалаца обожавају овог певача. Највернији су му ипак млади људи који се најлакше идентификују са његовим животом. Тома Здравковић се заљубљивао стотинама пута, свака од тих љубави бивала је једина права, а свеједно су жене увек остављале њега. Већина песама носи имена жена јер у њима опева своје несрећне љубави. Несрећан у питањима срца, ни остатак живота није му пружио много радости. Године проводи не само певајући у кафани већ и живећи у њој и са њом у пуном смислу те речи. Дане и ноћи проводио је с пријатељима, али и на дну животног талога. Несрећан живот утапао је у алкохолу и коцки, па је Тома човек за кога се тврди како у животу и љубави "срећу увек губи за корак". После свега, сам тврди како су најбитнији пријатељи, само њих не може ништа да замени. Таква животна девиза наводила га је да новац који заради истом брзином и потроши. Исто тако, омогућила је да деценијама опстаје на естради као једини шармер, боем и занесењак.

Тома Здравковић је несвакидашња појава на естради, он се кали у кафанама у време кад су оне биле једине страдне позорнице, тамо где није могло да прође "ништа фалш". Већина његових песама, због тога, успела је да прође пробу најјачег естрадног филтра, кафане, па тек онда наша место на плочама. Изузетно јак контакт са публиком омогућава му да на концертима сви певају с њим. Поред свега, има храбрости да тврди како зна да је кафанско певање многим "црна уметност" али да он себе једино осећа у кафани. Обожаваоци кажу да је Тома "краљ кафане". Интерпретација песама представља његов живот, он је певач туге; због тога га воле чак и клинци који слушају само роцк анд ролл, а са презрењем говоре о НКН музици.

Синтагма мита о Шабану Шаулићу

Рођен је у Шапцу, где је провео детињство и младост, окружен многим сестрама које су га размазиле. Наглашава како је Црногорац по оцу, док је мајка из Босне. Био је врло несташан као дете, играо фудбал, волео што и друга деца. Тек кад није успео да настави успешну фудбалску каријеру, окренуо се народној музици. Врло млад, започиње успешну каријеру певача НКН музике, која му омогућује да много шта проживи. Вокалне способности Шабана Шаулића постале су легендарне. Вансеријски таленат је неоспоран, а због распона и лепоте гласа називају га *Шабачки феномен*. И критичари говоре о музикалном нерву у генима, признају квалитет који је реткост и код школованих оперских певача. Ипак, насупрот томе, новији подаци наводе како и такав невероватни глас показује трагове "напуклости" услед неуредног живота. Осим као интерпретатор Шабан се врло рано појавио као комплетан аутор својих

песама. Сопствени стил у музици Шабан Шаулић стварао је за "људе који су ливаде и њиве заменили асфалтом" и због тога за његов ауторски допринос опречно тврде да је прекретница у НКН музици исто толико колико и крајњи *шунд*: "Били су и он и то скоројевићко, грађанско понашање дојучерашњих сељака који су постали његови обожаваци омаловажавани, нарочито од музичке критике. Једно време носио је титулу "шунд шампиона". Шабан се од таквих тврдњи бранио ставом да људи који га слушају, исто као и он, осећају живот управо на тај начин. Свестан да постоје критике његовог стваралаштва, каже да воли изворну народну музику, али ствара за људе који га слушају а они воле нешто друго. Тако увек остаје између чињенице да је својим песмама правио "диверзије у националном фолклору" и тога да су неке од његових песама постале "класика у народној музици".

Приватно, Шабан Шаулић живи у срећном браку, уз троје деце. Складан породични живот поспешује супруга, која нема примедби што остаје у сенци велике естрадне звезде. Свесна да је живот њеног супруга препун одрицања она ужива када се Шабан, често, умеша у васпитавање деце као одан и нежан отац. У њиховом домаћинству постоји подела послова на мушке и женске јер је то "у реду". Шаулићи ипак морају да ангажују кућну помоћницу како би њихов простран, скупо опремљен стан увек био уредан, а одмор од нагомиланих проблема овај брачни пар налази два пута годишње на Канарским острвима, где освежавају своју љубав.

Другу страну Шабановог приватног живота првенствено осветљава податак о ванбрачном детету, његовом греху из младости. Полемика у штампи коју је повела мајка детета указује како Шабан, иако отац, не жели да призна дете, никада га није видео и не плаћа алиментацију, чак уцењује њеног супруга и њу: "То је мрља у његовом животу коју не може да избрише". Исто тако, јавна су тајна сукоби настали после његове куповине виле на Дедињу. Брачни пар Шаулић насилно покушава да исели претходне станаре из виле иако су многи од њих инвалиди и људи који би иселењем остали на улици, без икаквих средстава за живот. Не бирајући средства како би постигао циљ, певач се осим илегалних покушаја иселења, служио уценама, подмићивањем и бруталном силом.

Шабан Шаулић одувек покушава да остане другачији од осталих. И због тога сви тврде да се од идола трансформисао у мерну јединицу квалитета. Воле га млади људи који не маре много за НКН музику, али међу обожаваоцима има много оних из старијих генерација. Колеге ову звезду поштују тврдећи да је Шабан у народној музици исто што и Реал Мадрид у фудбалу. Неоспорно најкомерцијалнији певач НКН музике, био је *крунисани краљ* ове врсте музике. Тврди како је увек самостално бринуо о својој каријери и да једино његови слушаоци могу да утичу на успех Шабана Шаулића. Сценским изгледом трудио се да увек буде "у

тренду", иако свестан да то некима и не одговара. Самокритично, Шабан каже и како је у младости збиља био врло неодговоран, волео да скита, лумпује, да се напије и тако изневери менаџера, па су концерти често бивали отказивани а обожаваоци разочарани због хира овог певача. Данас се смирио и опаметио и то себи никада више неће дозволити.

Синтагма мита о Мирославу Илићу

Мирослав Илић се од осталих певача првенствено разликује начином живота. Преци су му из Црне Горе одакле су побегли јер је један храбри Мрчајевић побио неколико Турака. Наишавши на плодну долину у којој је данашње село од среће су запевали, па традиционално, до данас, сви у у селу лепо певају. Отац и мајка су живели у срећном браку уз сву љубав за сина јединца који је одмалена волео и морао да помаже оцу на њиви као свако сељачко дете.

У то време велики догађај била је куповина првог радио-апарата у селу. Увек напредни Мирослављев отац на тај начин је омогућио свим сељанима да код Илића слушају програм. Мајци је то била велика помоћ при записивању речи песама које слуша, а потом певуши сину док их и он не научи. Тако су мајчина љубав и радио омогућили Мирославу први јавни наступ на школској приредби када је познати композитор Обрен Пјевовић замолио његове родитеље да му допусте да пева у његовој групи "Распевана Шумадија" која је прва по селима Србије, осим старих песама, доносила нове звуке, касније назване НКН музика. Иако међу најмлађима, био је звезда на концертима – "мали у антерији" што лепо пева. Новац од хонорара увек је одлазио његовом оцу.

Сви успеси у животу Мирославу потичу из породице која је увек била инспирација и подстрек. Брак са Горданом која је љубав његовог живота још од средње школе, потом и рођење ћерке, све чешће га подстичу да размишља о песми коју је занемарио, јер је потребно обезбедити породици егзистенцију. Аудиција за "Песму лета" где је проглашен за најбољег, иако позив да сними плочу никада није стигао, разочараном Мирославу помаже тако што га композитор Обрен Пјевовић позива да погледа његове песме. Мирослав је одбрао само песму *Девојка из града*, коју је Обрен пре тога нудио Предрагу Живковићу и Предрагу Гојковићу, који су је одбили као превише изворну, прелепу али некомерцијалну у то време када су преовладавали страни ритмови. Упркос томе, Мирослав је желео да је сними. Обрен је признао да је од првог тренутка знао да ту песму само Мирослав може срцем да отпева. Стигли су заједно у Београд, али су их свуда одбијали јер је песма некомерцијална. Обесхрабрани, игром случаја, на путу до железничке станице наишли су на представништво "Дискоса". Представник те куће, такође човек са села, при-

стао је да на сопствену одговорност изда плочу, иако је знао да су у моди "самбе и румбе". Следећих месеци Мирослав је ишчекивао резултат, али његове плоче није било на радију. Од пријатеља је касније сазнао да Девојка осваја Београд путем Студија Б и да сви желе да виде и чују младића који је пева. Мирославу је омогућено да пева у елитним кафанама, пробијајући се тако ка естради. Врхунац тадашњег успеха био је фестивал "Илица", на који није отишао извинивши се болешћу. Прави разлог неодласка, како сам каже, био је у страху од надметања са тадашњим певачким величинама. Жири га је међутим, прогласио троструким победником, иако се песма чула са траке. Више се никада није поновило да један певач буде најбољи иако у одсуству.

После великих успеха наилази и велика криза јер се Мирославу мајка разболела па је желео да одустане од песме. Мајка му је на самрти оставила аманет да настави да пева јер он својим гласом доноси људима срећу. То су биле и њене последње речи. После мајчине смрти доживео је тешку саобрачћајну несрећу и снимао све лошије плоче. По повратку из војске се пренуо, смирен наставио да ради у новој дискографској кући, па је успео да се поново уздигне. Мирослав Илић је једини певач коме стално проричу пропаст, а он се враћа све бољи и бољи.

Морамо нагласити да је овај певач увек певао песме налик изворном српском мелосу, без страних утицаја, инсистирајући на чистоти свог гласа. Кажу да је у стању да извођењем просечне песме издигне изнад осталих. Тек у последње време дошло је до комерцијализације текстова, а Мирослав тврди да су у питању захтеви публике, која за њега представља светињу. На његовим концертима људи певају као да су на рок концерту, све генерације излазе на позорницу, а девојке стављају своје ланчиће певачу око врата. Воле га и слушају и интелектуалци као и сељаци. Он представља Елвиса Прислија НКН музике, сви кажу да је НКН музика једно а Мирослав нешто друго. На сцени и у животу је веома једноставан. Он је први певач који се на концерту и на омоту плоче појавио у цинсу, својој омиљеној одећи. Активно учествује у борби за права својих колега, певача НКН музике, а то не ради због новца већ са жељом да им се призна статус и да докаже да НКН музика није шунд.

У породици је узоран отац и супруг, који не мења начин живота. Уз његово име никада нису везивани скандали. Не мења ни друштво уз које је одрастао, каже да му је градска средина страна, па, иако може, никада не би отишао ван Мрчајеваца. Одувек је живео у месту у коме је рођен, па га сматрају "последњим Мохиканцем" једини успео је далеко од урбаних центара.

Његови пријатељи такође тврде да је Мирослав остао обичан човек, који заигра фудбал, запева на поселу, а после напорних турнеја први посао му је рад са оцем на имању. Мирослав признаје да је непријатан када попије. Новине су објавиле да је једном направио скандал лумпујући а

не плативши. На то Мирослав каже: "Јесам попио, али и платио. Илићи су увек били часни људи!"

Анализа митских топоса

Модели успеха које сам формирао у претходним истраживањима према значењским комплексима које су исказивали у том тренутку указивали су на развојне етапе у настанку НКН културе. С обзиром на то да су – када су прихваћени као пожељан модел егзистенције – наставили да комуницирају као својеврсни градивни елементи за следеће нивое значења узимам их као један од репера на основу кога ћу анализирати митске топосе у релационој и историјској перспективи.

Тома Здравковић (у наставку ТЗ) = *Balkan dream*

Таленат + поштени рад + жртва личне среће + кафана

Интензиван продор масовне културе уобличава почетак формирања НКН не-музичког деловања. Као првобитан у компарацији према осталим *Балџан дреам* модел успеха говори о апологији традиционалне представе о *нашем човеку*. Митска представа говори како мушкарац сатисфакцију и остварење личности постиже претежно боравећи у миљеу истополних чланова заједнице, а *кафана* у контексту таквог традиционалистичког модела означава слободу мишљења.

Шабан Шаулић (у наставку ШШ) = *Новоурбани сан*

Таленат + комерцијалност + негација морала + кич

Пожељне особине за постизање успеха постају оне које су по традиционалној представи вредноване као недостојне човека. Ово је тзв. *прљави модел* успеха (Дајер, 1973:80) који је формиран током једног од врхунаца пенетрације масовне културе код нас, седамдесетих година 20. века. Подлога коју – код *новоурбаног* друштвеног слоја и заматака социјалистички етаблираних припадника *ноувеау риџе* – чини тежња за осмишљеном егзистенцијом потенцира се негацијом традиционалног обрасца, чиме ови људи теже да се изједначе са грађанским слојевима друштва.

Мирослав Илић (у наставку МИ) = *Новокомпоновани сан*

Таленат + поштени рад + традиционалне вредности + харизма + транседентно

Последњи модел успеха у низу указује на процес уобличавања вредносних ставова о значењу успеха у НКН музици. Целина, као и сваки од

елемената модела, квалитативно могу да буду прихваћени у традиционалном обрасцу, исто као и у савременој култури. Представник тог периода у развоју НКН музике, МИ, означава личност која је медијски успех остварила на значењски и морално "прочишћен" начин. Идентификација конзумената мита омогућава значајну повезаност на митском нивоу схватања успеха НКН идола. Како сам већ указао да означено у митским топосима МИ доказује потенцијално постојање поткултуре слушалаца НКН музике модел успеха овог певача треба читати као покушај да се та поткултура докаже као једнако вредна осталим сегментима културе. Елементи модела успеха МИ највише личе на један од идеализованих модела масовне културе на глобалном нивоу – *American dream* (Фрит 1987: 96).

Посматрано у светлу историјског развоја НКН модели показују да постоји очигледна повезаност у дужини трајања феномена НКН музике и следствено томе све обимнијој комуникацији идола и обожавалаца. На тај начин моделовано понашање постаје све конструкционо чвршће и повратна спрега све јаснија – постоји вољно или подсвесно преузимање целовитих модела или њихових делова. Од почетног модела ТЗ који указује на пасивно и ксенофобно дистанцирање од *урбаног* али значењски не нуди могућа решења за превладавање таквог модела егзистенције, преко флукутабилног модела ШШ, до значењски уједначеног модела Мирослава Илића може се видети колико је поткултура конзумената НКН музике живо ткиво и активни учесник у сопственој промоцији.

Историјска дистанца од настанка и првобитне употребе митске приче, а потом и значења митских топоса, указује на то да је почетни модел ТЗ који потенцира "балканску душу" и "нашег човека" представљао добар значењски комплекс који би значајно допринео уобличавању и учвршћењу идентитета значајног социо-културног слоја *Југословена* као опције која би потпомогла превазилажење националних идентитета, предрасуда и стереотипа као могућих узрока сукоба у друштву. Међутим, следећи модел ШШ у коме се наглашава како је НКН идол "Црногорац по оцу, док је мајка из Босне", указује да се деловање НКН културе активно усмерава према циљним групама које свој идентитет препознају на основу митологизованих стереотипа о етничкој припадности.³ Митски топоси о традицији и пореклу МИ имају национално одређење и потпуно су значењски учвршћени потенцираним црногорским пореклом тог певача и уобличеном породичном *легендом о хероју*. Митологизација етногенетског порекла представљена корпоративном легендом о отпору

³ Време највеће популарности Шабана Шаулића уједно је и период пораста националистичких ставова и време тзв. *маспока* и његових деривата у републикама СФРЈ.

Турцима уједно представља апликацију на колективну митску свест формирану према ксенофобном односу ми/они. Парадоксално звучи али је, свесно или несвесно, митски топос патријархалног традиционализма и следствено томе нарастајући значај патријархалног мита оличеног у значењском контексту мита кроз потенцирано црногорство=српство – у функцији својеврсне залог моралних вредности – злоупотребљен током стварања *неосрпског идентитета* који су активно у Србији користили сви заговорници ратова.

Сви НКН модели успеха који су компарирани у овој анализи садрже митске топосе о породици и традицији која се може посматрати у светлу *општег породичног порекла*. Митске приче о НКН певачима требало је значењским комплексима да укажу на неке од могућих праваца којима је таква врста јавне промоције=етаблирања требало да учврсти пожељни социо-културни модел усмерен ка уједињавању бројних, различито дефинисаних социјалних група.⁴ Потенцијали такве употребе митских топоса видљиви су и кроз значење из синтагматике мита по коме су та тројица певача *авангарда* што би требало да значи да поседују идентитет *вође* који конзументима мита и припадницима НКН културе указује "на боље сутра" у свом времену и социјалном простору.

Следећа нит која повезује сва три периода у обликовању система вредности НКН културе је јасно обликован митски топос *поштени рад*. Значај таквог значењског синдрома се увећавао протоком реалног времена у самоуправном социјализму због чињенице да је процес урушавања тог социо-економског модела између осталог последица раскола између прокламованог и функционалног система. Парола *Сваком према потребама од свакога према раду* врло често је употребљавана у поларизованим релацијама где су поједини друштвено промовисани слојеви умножавали своје потребе обрнуто реципрочно уложеном раду. Хипокризија очитана у таквој злоупотреби доминантних односа у социјализму створила је конзументима и припадницима НКН културе простор за својеврсно "опозиционо деловање." Митологизована глорификација поштеног рада – у алтернативном моделу друштвене покретљивости као што је НКН модел – управо значењем *алтернативно* тј. који се употребљава у случају када основни модел функционално не одговара – указује на следећи ниво значења који има дубљи друштвени контекст. Када се значење тржишног модела функционисања *естрадне делатности* у којем понуда и потражња регулишу односе аплицира на претходно наведе-

⁴ Супротстављене тежње које су довеле до распада бивше Југославије се можда могу очитати у интегративно кодираном медијском лику Фахрете Јахић – *Лепе Брене* која је осамдесетих година 20. века представљала митологизовану *Југословенку*

но значење поштеног рада у НКН моделу указује се недовољно дефинисана, али ипак јасна, значењска тежња за припадањем *друштвеном моделу демократије* који је – нажалост тек после ратом изнуђених друштвених промена – у употреби у свим државама које су настале од бивших република Југославије, а која је, притом, представљала јединствено тржиште за НКН музику. Припадници социо-културно етаблиране заједнице не морају да прихвате овакву промену статуса, јер само значење модела *алтернативна друштвена покретљивост* показује како није у питању процес који је заснован на доминантним односима у друштву. Рад као призната морално-друштвена вредност мења предзнак алтернативној друштвеној покретљивости из мита.

Посматрано у хоризонталној равни сатисфакција друштву оличена у поштеном раду чини пуновредним митску промену статуса а уколико алтернативну друштвену покретљивост поставимо у релацију према поштеном раду она постаје друштвено прихватљива. Почетну ограниченост комуникације, коју припадници етаблиране културе могу имати према слушаоцима НКН музике, значење мита успешно превазилази. Релација означених из митских топоса тежи да ставове из значењских комплекса представи најширој заједници као позитивну алтернативу већ насталим променама у друштву. Посматрано у контексту поткултуре у настајању, вредности које слушаоци НКН музике деловањем медијског мита покушавају да означе као своје, требало би да укажу на објективан квалитет који ова поткултура нуди етаблираној култури.

Значај успешних НКН модела које представљају три сукцесивне фазе у развоју НКН културе посебно је подцртан уколико се поставе у функцију нехотимичних значењских комплекса који су постали градивни елемент за појаву турбофолка у 90-им годинама 20. века. Што је временски период у трајању феномена НКН музике бивао дужи – што је неизоставно доводило до све обимније и значењски квалитетније комуникације идола и обожаваца – модели су постајали све чвршћи и спрега све јаснија зато што су конзументи вољно или невољно преузимали НКН моделе које су потом употребљавали у реалном социо-културном окружењу. Што је дуже трајала *feedback* комуникација конзумента мита и митологизованог система вредности који НКН култура улаже у комуникацију све већи број припадника различитих друштвених слојева делимично или у потпуности прихвата НКН вредносне ставове.

При реалном дефициту аутохтоних или подражаваних *star* модела из домена масовне медијске културе и при опадајућем ауторитету државе и система вредности друштва које је до тада функционисало – социјалистички самоуправљач се у одређеним периодима функционално прихватао као својеврсни *perpetuum mobile* – НКН модели се се лепили за све већи број припадника *алтернативног друштвеног модела* који су већ у

осамдесетим годинама 20. века оличавали *шверцери*, мали привредници, и други социјалистички неетаблирани "другови" који су свој револт што су ван *маинстрем* токова у друштву исказивали и на тај начин. У овом тренутку је за мене још увек отворено питање ко је кога први одбацио и изазвао на другој страни реакцију која је, када се критична маса оформила, у одређеној мери допринела распаду бивше Југославије.

Стварање групног идентитета припадника НКН културе може се пратити и на основу упоређивања и сучељавања основних значења које поједини митски топоси уводе у комуникацију. У том контексту традиционалну културу у функцији *бацкграунд* из кога настаје медијски идол НКН музике треба посматрати као део опозиционог пара који је постављен насупрот синтагматски потенцираном детаљу употребе речи *краљ* у симболичкој евалуацији деловања сва три певача у оквирима НКН културе – од *краља кафане* (ТЗ), преко *крунисаног краља народне музике* (ШШ) до поистовећења са Елвисом Прислијем (МИ) који је означен као *The King* у културном простору *Rock&Roll* поткултуре која се убраја међу окоснице савремене културе 20. века. Значење традиционалног система вредности у вертикалном пресеку НКН модела успеха – при чему је такав митски топос ТЗ само назначен *балканском душом* сиромашног дечака из провинције, а у миту о ШШ негиран у неким сегментима – према значењу *краља* као неприкосновене вредности у многим културама указује на поларизацију *приватно – јавно=урођено – стечено*. Традиционални систем вредности значењски постаје потенцијал на коме се темељи успешна егзистенција НКН идола, а социјализација појединца у оквирима патријархалне културе високих моралних вредности постаје нужан предуслов за каснији медијски успех. Значењско поистовећење Елвиса Прислија као авангарде поткултуре младих у другој половини 20. века са митским топосом МИ у функцији комуникационо усавршеног НКН модела овде је у функцији означавања личности које сопственом харизмом делују на преображају социо-културног окружења. Кроз личност НКН идола, социјализованог у традиционалном културном обрасцу, а који јавним деловањем у оквирима масовне културе преошћава контрадикцију традиционалног и савременог, супротстављени чланови опозиције добијају заједничко афирмативно значење. Мит ревалоризује традиционални културни образац као способан да изнедри сопствену супротност – хероја масовне културе.

Како сваки културни или поткултурни модел пре или касније инкорпорира однос према оностраном ни НКН култура не представља изузетак. Посматрано према свим компарираним моделима НКН успеха уочава се митски топос *таленат* који подразумева изузетне вокалне способности и креативни потенцијал који се, пак, на другој страни могу читати и као *божји дар*. Таленат као митски топос представља значењски ком-

плекс који је деломично самосталан али постоји и као део других митских топоса па се може посматрати као интегрални део митског надтопоса *трансцендентално* који функционише на основу својеврсних потисних сила које у митологизованом значењу подразумевају уплив претпостављеног *божанског постојања*. С обзиром да искључиво *изабрани* – или како сам веч навео у значењима других митских топоса, *авангарда* – поседују таленат који их поставља у виши положај према осталим члановима заједнице, такав креативни потенцијал представља улагање у интерактивне односе у оквиру најшире заједнице којој изабрани припада. Трансцендентални потенцијал – *таленат* постаје верификовани интерактивни "капитал" уколико се у релацију уведе социјални филтер као евалуациони модел квалитета на основу кога је једино могуће задобити друштвено признање које има морално позитивни предзнак. На другом нивоу социо-културне комуникације треба навести чињеницу да друштвена мерила умногоме одређују појединци који на основу сопствених способности које треба читати као *таленат* одређују и усмеравају потенцијалне друштвене промене. Тако настаје повратна спрега – деловањем изабраних појединаца настају друштвена мерила на основу којих заједница повратно вреднује успех – а претпостављена супротстављеност појединца и друштва превазиђена је означеним у митској причи. Почетни покушаји да се припадници НКН културе приближе етаблираној-званичној култури остварује се на комуникационом коду званичне културе јер се наглашава да сама друштвена заједница представља фактор који вертификује успех на *новокомпоновани* начин.

Следећи значењски комплекс који указује на улогу трансценденталног била би веза *трансценденталног заштитника* и *харизматске личности* с обзиром да у синтагматикама митских прича о сва три певача постоје бар назнаке митских топоса таквих квалитета. Уколико се мит о МИ прихвати као врхунац сукцесивних фаза у усавршавању синтагматике мита и значењских комплекса насталих из митске приче, и ако мит о МИ посматрамо као значењски најпотпунији допринос НКН култури, најочигледнији пример трансценденталног уплива постиже се преносом божанских моћи МИ које добија од мајке на самрти. У тренутку своје трансцендентне двојакости, на самрти, она постаје медијатор са карактеристикама демона судбине (Зечевић 1981: 79-85). На тај начин, значењски мит сједињује свето и профано у личности НКН идола, истичући то као нови квалитет који оправдава деловање НКН културе. Харизма која представља митологизовано преношење оностраних моћи на медијског хероја НКН музике чини било какву негативну критику безпредметном јер се суштина оностраног не може спознати а немоли критиковати. Интеракција деловања НКН идола и његових обожавалица потврђује улогу медијатора који својом харизмом мења друштво набоље. Тран-

сцендентална димензија исказује тежњу поткултуре у настајању да докаже сопствену сврсисходност у култури, а истовремено утемељује деловање НКН културе у функцији својеврсног *погледа на свет*. Религиозан моменат оличен у божанској природи мајке повезује овај мит са традиционалном културом где је религија један од стубова ослонаца за функционисање социјалне заједнице. Ревалоризацијом традиционалног као суштине која сачињава многе од ставова НКН културе настоји се на активном учешћу у креативној промени друштва.

Идол НКН музике у значењу мита представља авангарду и "борбени поредак" који омогућава увид у настанак поткултуре слушалаца ове врсте музике. Својим значењем мит покушава да превазиђе реалне разлике између социуо-културних слојева и настоји на вредновању ставова који су објективно прихватљиви за етаблирану културу. Нове културне вредности увек су резултат међусобног деловања појединца и заједнице чиме мит говори о постојању латентног односа између НКН културе и осталих социјалних слојева. Мит на самом врху сопствене пријемчивости покушава да оствари испуњење услова за признавањем, прихватањем, и друштвеном сатисфакцијом слушалаца НКН музике.

Литература

Čolović, I. (1984) *Divlja književnost*, Beograd, Nolit.

Dajer, R. (1973), Tom Džons, u: *Kultura* 23, Beograd, 74-92

Frit, S. (1987) *Sociologija roka*, Beograd, GRO Kultura

Kovačević, I. (1985) *Semiologija rituala*, Beograd, Prosveta.

Moren, E. (1979) *Duh vremena I*, Beograd, BIGZ

Стојановић, М. (1988) Мирослав Илић – мит о народњачкој звезди, у: Гласник Етнографског института САНУ, XXXVI-XXXVII, Београд, 96-105

Стојановић, М. (1989), Модели успеха у новокомпонованој народној музици, у: Гласник Етнографског института САНУ, XXXVIII, 125-136.

Стојановић, М. (2006) Значење и функција митских топоса "новокомпоноване културе": компаративна анализа медијских биографија Мирослава Илића и Жељка Јоксимовића, Гласник Етнографског института САНУ LIV, 145-159.

Зечевић, С. (1981) Митска бића српских предања, Београд, Вук Караџић

Marko Stojanović

MEANING AND FUNCTION OF MYTHICAL MOTIVES IN THE CONTEXT OF "NEO-FOLK CULTURE"

The analysis of the meaning of mythical motives in the careers of three singers who marked three decades in the development of newly-composed folk music is used as a basis for research of the interactive relationship between cultural heroes and consumers of media-generated myths. Communication between the audience and its idols after a while assumed the form in which a certain type of feedback enables the adaptation of media figures to the requests of their fans. Afterwards, fans create their own socio-cultural *bricolage* based on the supposed model – the "folk star" identity. Therefore, successive phases in media myths of folk singers can be viewed as *vox populi* of the representatives of neo-folk culture. The symbolic communication between folk idols and their fans brought about certain transformations in the traditional pattern of lifestyle of the representatives of new culture. It also caused the transformation within the framework of values of socialism that became a transitional phase in the process of adaptation to the emergence of global cultural patterns.

JUČE NA BALKANU, DANAS U VAŠEM STANU NEKOLIKA ZAPAŽANJA O NEOFOLK MUZICI U SLOVENIJI¹

SRĐAN RADOVIĆ

V članku je obravnavan sprejem neofolk glasbe v Sloveniji, posebej neo- in turbofolk glasbe, ki je v Slovenijo prišla iz drugih pojugoslovanskih držav. Po opredelitvi osrednjih pojmov so pregledane infrastruktura, s katero se razširja ta glasbeni slog, in posebej promocijske strategije, ki so usmerjene h glavnim ciljnim skupinam, t. i. »južnakom« in mladim etničnim Slovincem. V sklepu je analiziran sprejem teh glasbenih oblik v Sloveniji.

Ključne besede: *neofolk, turbofolk, Slovenija, Balkan, kulturne strategije in občinstvo.*

This article deals with what is widely understood as neofolk music in Slovenia, especially with neofolk and turbofolk originating from other former Yugoslav countries. After defining several terms, the infrastructure for disseminating this musical style is examined, with special attention to strategies for penetrating two major target groups: "Southerners" and younger ethnic Slovenians. The article concludes by discussing the reception of these musical forms by audiences in Slovenia.

Keywords: *neofolk, turbofolk, Slovenia, the Balkans, cultural strategies and audiences.*

„NEO“ ŠTA?

„Neofolk muzika“ (žanr inače poznat pod čitavim nizom imena) već je duže vreme predmet istraživanja različitih disciplina na našim prostorima i drugde, a njena promocija i prijem u Sloveniji dotaknuti su već nekoliko puta u stručnoj javnosti. Usredredićemo se na neke aspekte ovog pitanja u najrecentnijem dobu, imajući u vidu da je istraživanje rađeno u dva navrata, 2008. i 2009. godine.² Na početku bi trebalo

¹ Ovaj rad je rezultat istraživanja na bilateralnih naučnih projektima Inštituta za slovensko narodopisje ZRC SAZU i Etnografskog instituta SANU *Srbi u Sloveniji i Slovenci u Srbiji. Etnološka istraživanja identiteta i pogled na stanje u struci* (2006–2007) i *Kulturni i naučni kontaksti – Srbi i Slovenci od 19. do 21. veka* (2008–2009), zahvaljujući saradnji dvaju resornih ministarstava, a u Srbiji uz finansiranje i podršku Ministarstva nauke i tehnološkog razvoja, u okviru projekta osnovnih istraživanja br. 147021 *Antropološka ispitivanja komunikacije u savremenoj Srbiji*.

² Kao što je već napomenuto, istraživanje je obavljeno u okrilju zajedničkog slovenačko-srpskog projekta, i to u dva navrata (septembar 2008. i jun 2009. godine) pri čemu je pomoć kolega iz Inštituta za slovensko narodopisje ZRC SAZU bila neprocenjiva. Osim kolega etnologa/antropologa iz Ljubljane i Beograda, stručnu pomoć pružile su, prilikom mog boravka u Ljubljani, i slovenačke kolege koje se bave različitim naučnim disciplinama, kao i slovenački umetnici, te su njihovi uvidi u velikoj meri pomogli koncipiranju stajališta u ovom članku. Naravno, posebno je važna bila doba volja ispitanika – i kritičara i konzumenata neofolka, pripadnika srpske zajednice u Sloveniji, ali ne samo njih

razlučiti šta se u ovom radu podrazumeva pod terminom *neofolk*. Neki autori (Dragičević-Šešić 1994) koriste upravo ovu kovanicu ili generički iste ili slične sintagme, poput *nova narodna muzika* (Čolović 1982), a često i *novokomponovana narodna muzika*, da označe muzički stil ili žanr koji sintetizuje različite vrste narodnog muzičkog izraza i savremene popularne, uslovno rečeno – *zapadne* muzičke stilove, koji su u svakoj varijanti komercijalno producirani i distribuirani. Izrazi ovoga tipa, koji se javljaju najpre u literaturi, a kasnije, od šezdesetih godina prošlog veka, i u medijskim i javnim diskursima, koncipirani su na osnovu muzičko-stilskih oblika nastalih u bivšoj Jugoslaviji, pre svega u tadašnjim socijalističkim republikama – Srbiji i Bosni i Hercegovini.

Međutim, ne radi se nipošto o ekskluzivno jugoslovenskom fenomenu – istovetne muzičko-stilske sinteze nastale su i nastaju sa jednakom javnom prominentnošću u nizu drugih zemalja i zastupljene su na muzičkom tržištu u različitim periodima 20. veka. Žanr koji je kod nas određen terminom *novokomponovana narodna muzika* postoji, na primer, i u Bugarskoj, Rumuniji, Turskoj, Grčkoj, u čitavom nizu arapskih i drugih zemalja, pod nazivima *čalga*, *pop-folk*, *Rai* itd., a ove se nacionalne muzičke varijante međusobno nadopunjuju i utiču jedne na drugu (Burton 1994: 87). Tako termin *neofolk* obuhvata prilično široko polje muzičkih formi nastalih u različitim periodima i u različitim kulturnim i političkim okvirima. U ovom radu termin *neofolk* koristi se u širem značenju, te se odnosi i na muzičke stilove čiji se nazivi katkad kolokvijalno ili u stručnoj literaturi koriste kao njegovi sinonimi (*turbofolk*, *novokomponovana narodna muzika* i sl.) – često se u producerskim i izvođačkim krugovima pravi distinkcija između novokomponovane i turbofolk muzike kao stilski i vremenski različitih žanrova. Ako se fokusiramo na muzičko tržište Slovenije, ovakvi novi narodni popularni žanrovi prisutni su i u sadašnjem trenutku i jednako su zastupljeni kao i muzička produkcija koja bi se uslovno mogla odrediti kao zabavna, pop ili rok muzika.

Za pregledne svrhe mogao bi se komercijalni muzički galimatijas baziran na narodnim muzičkim osnovama, a trenutno prisutan u Sloveniji, podeliti na četiri sintetičke grupe. Najpre, to bi bila tzv. novokomponovana narodna muzika koja dobija na popularnosti u socijalističkoj Jugoslaviji šezdesetih godina, a koja se izvodi na srpskom, hrvatskom i srodnim jezicima. U pitanju je muzički žanr na osnovu koga je koncipiran pojam *neofolka* i tzv. *narodnjaka*, a koji je još u vreme svog inicijalnog uspona postao predmet naučnog, ali i političkog istraživanja i evaluacije (Prica 1986: 53–55; Đurković 2005).

Drugi žanr je tzv. *narodno-zabavna glasba*, znan i pod nazivima *nova ljudska glasba*, *narodna glasba* (kako bi se razlikovala od originalne, *ljudske glasbe*, pod kojom se podrazumeva narodni muzički folklor), a pejorativno i *goveja muzika* (ili *govedina*). U pitanju je novokomponovani žanr nastao u Sloveniji, koji se izvodi na slovenačkom

– istraživanje je vremenom neumitno vodilo ka informatorima iz drugih etničkih grupa u Sloveniji, te se od ranije naslućivane činjenice došlo do pouzdanog uvida da se ispitivani muzičko-žanrovski fenomen u konkretnom slovenačkom slučaju gotovo nikako ne može staviti u pouzdanu korelaciju sa partikularnom etničkom askripcijom.

jeziku i čiji su najistaknutiji predstavnici Ansambel bratov Avsenik i Ansambel Lojzeta Slaka, koji je svoj uspon počeo pedesetih godina, pre tzv. „narodnjaka“ iz drugih jugoslovenskih republika, popularizacijom u radio emisijama, sa gotovo istom formulom nastanka i širenja kao neofolk u drugim delovima Jugoslavije (Muršič 2002: 131, 132). Za razliku od novokomponovane narodne muzike, „narodno-zabavna glasba“ nije bila toliko istraživana do devedesetih godina (osim istraživanja Zmage Kumer, Marka Terseglava, Mire Omerzel - Terlep), a poslednjih godina ističu se studije Rajka Muršiča i Ivana Sivca (Eterović 2008: 39–44). Takođe, iako fenomenološki izuzetno bliski, i tzv. „slovenački“ i tzv. „jugoslovenski“ (pre svega – srpski i bosanski) „narodnjaci“ retko su bili predmet uporednog istraživanja. Treći neofolk muzički pravac prošle je decenije označen terminom *turbofolk* i predstavlja prirodan nastavak evolucije novokomponovane narodne muzike, koji je nagovešten uvođenjem sintisajzera u muzičke aranžmane, osnažen medijskom i *showbiz* pojavom Lepe Brene osamdesetih godina (i u marketinškom i u muzičkom smislu), a definitivno oblikovan ranih devedesetih, najpre u Srbiji, gde je etabliran kao *mainstream* popularni žanr koji je na osi pop–folk sve odlučnije inklinirao pop polu.³ Kao pandan turbofolku, ali i kao deo opšteg trenda, uslovno rečeno, modernizacije i elektronizacije neofolk muzičkih formi u Evropi, na Mediteranu i drugde, pojavio se i slovenački turbofolk ili tzv. *turbopolka* (popularno označen i kao *podalpski turbofolk* ili *turbofolk pod Triglavom*). U slovenačkom turbofolku od narodnog muzičkog izraza u biti je ostala samo česta upotreba harmonike u aranžmanima, a on se etablirao znatno kasnije od turbofolka u Srbiji i BiH, tek početkom ovog veka. Radi se o žanru i stilu u kojem preovlađuju pop i *dance* elementi sa različitim podstilovima, poput flerta sa tzv. balkanskim turbofolkom, jačim oslanjanjem na narodno-zabavnu glasbu itd., a najpoznatiji predstavnici ove muzike su Atomik harmonik, Turbo Angels, Skater i dr. (Eterović 2008: 62–65). I tzv. balkanski i tzv. slovenački turbofolk odavno su svojom produkcijom i promocijom prevazišli raniju izolaciju novokomponovane narodne muzike i narodno-zabavne glasbe u odnosu na *mainstream* pop tržište i publiku u doba Jugoslavije, i u značajnoj meri dele publiku sa konzumentima globalne i lokalne pop i delimično rok muzike i stilova.

U svetlu prethodno navedenog, može se reći da i tzv. balkanski neo i turbofolk, i slovenačka narodno-zabavna glasba i turbofolk uveliko predstavljaju ravnopravne „igračke“ na muzičkom tržištu „lakih nota“ u Sloveniji sa slovenačkom pop muzikom, ali i tzv. *balkanskom pop muzikom* – što uglavnom podrazumeva aktuelnu i stariju pop muzičku produkciju iz bivše Jugoslavije. Naravno, najuticajniji i najprisutniji muzički stilovi jesu oni koji dolaze iz globalne muzičke kulture, odnosno pop muzika sa Zapada, koja se najčešće izvodi na engleskom jeziku. Svi ovi muzički pravci ciljaju na potencijalne konzumente, a u skladu sa logikom (muzičkog) tržišta i kapitala pokušavaju da obuhvate gotovo celokupnu muzičku „potrošnju“. U savremenom dobu, nastanak

³ Izraz *turbo folk* prvi je upotrebio Antonije Pušić, umetnik poznatiji pod pseudonimom Rambo Amadeus, naslovivši tako i jednu svoju pesmu.

proizvoda masovne kulture analogan je sistematičnom procesu koji industrija koristi za proizvodnju velikih količina potrošnih dobara – industrijski način proizvodnje prešao je i na umetničke/kulturne prakse, a kulturna industrija obilato rabi princip tekuće trake u proizvodnji (Bulc 2004: 36, 37).

U nastavku teksta, kratko će se prikazati infrastruktura i strategije promocije, uslovno rečeno, balkanskog neo i turbofolka, usmerena ka potencijalnoj publici u Sloveniji, koja se deli na dva osnovna segmenta: tzv. „južnjake“, odnosno doseljenike iz drugih jugoslovenskih zemalja, i etnički slovenačku publiku, među kojom se kao ciljna grupa, odnosno kao potencijalni konzument turbofolka (i tzv. balkanskog i slovenačkog) posebno izdvaja mlada populacija. Osvrnućemo se ukratko i na načine recepcije ovih muzičkih žanrova.

PRINCIPIJELNA KOALICIJA

Osnovni medij napredovanja i promocije turbofolka od njegovih samih početaka bila je televizija, što je belodano na osnovu njegove televizijske sveprisutnosti u Srbiji devedesetih godina, kada je žanr bio na vrhuncu, pre svega zahvaljujući vizuelnom faktoru u njegovoj promociji, koji se oslanjao uglavnom na seksipil izvođačica, te zbog globalnog konteksta MTV kulture video-spotova koja je determinisala neminovnost vizuelnog predstavljanja pop formi već od osamdesetih godina (Danesi 2008: 269). Kao što je starija novokomponovana narodna muzika bila dete radija i masovne potrošnje nosača zvuka, uznapredovali neofolk u svom turbo obliku proizvod je televizije i kulture video spotova. U Sloveniji se promotivna medijska infrastruktura neo i turbofolka može odeliti na dva osnovna segmenta: lokalne slovenačke medije i inostrane medije, pre svega iz Srbije i Bosne i Hercegovine. Slovenački mediji koji promovišu ovu vrstu muzike nisu brojni, a među njima su najznačajniji (barem u 2008. i 2009. godini, kada je u dva navrata rađeno istraživanje na osnovu parcijalnog praćenja medija i iskaza ispitanika) Radio Salomon iz Ljubljane, TV Paprika iz Ljubljane i NET TV iz Maribora. Prominentnost neo i turbofolk proizvoda na ovim medijima, pak, nije velika – pre se radi o dodatku promociji podalpskog turbofolka, namenjenog južnjačkoj televizijskoj i radijskoj publici u Sloveniji.

Za razliku od slovenačkog turbofolka, kojeg određeni broj medija intenzivno promoviše (uključujući i muzički kanal TV Golica, koji isključivo emituje narodno-zabavnu glasbu i turbopolku), balkanski neo i turbofolk nemaju ovako snažnog promotera u Sloveniji, pre svega usled relativne malobrojnosti primarne ciljne grupe – govornika nekadašnjeg srpskohrvatskog jezika. Međutim, ovo je nadomešteno gotovo opštom pokrivenošću gradskog stanovništva kablovskim programima, među kojima su redovno zastupljeni programi iz bivših jugoslovenskih republika i pokrajina. Iz razgovora sa informatorima, koji su konzumenti ali i kritičari balkanskog neofolka, ispostavilo se

da su među emigracijom iz drugih postjugoslovenskih zemalja najgledanije televizije Pink Plus iz Srbije i TV Bijeljina iz BiH, a u nešto manjoj meri i sarajevski TV Hayat i požarevačka televizija DM SAT. Pomenute televizijske stanice (izuzev donekle TV Hayat) promoteri su neo i turbofolk kulture *par excellence*. Radi se o programima koji su namenski koncipirani za iseljeničko gledalište u evropskim zemljama, uključujući i Sloveniju, gde je program strukturiran u sadejstvu sa produkcijskim kućama novo-komponovane narodne muzike, izvođačima neo i turbofolka, preduzetnicima-ugostiteljima najčešće balkanskog porekla, te manjim iseljeničkim štampanim i elektronskim medijima, uključujući internetske. Ova, nazovimo je, „showbiz narodnjačka koalicija“ formirala se poslednjih desetak godina, prateći promene u strukturi „narodnjačkog“ tržišta (osetni pad prodaje nosača zvuka usled sve masovnije piraterije i postepenog stvaranja navike potrošača da se muzički proizvodi dobijaju besplatno ili jako jeftino preko ilegalnih kopija nosača zvuka), koje su dovele do toga da se fokus zarade u ovoj delatnosti pomerio sa prodaje nosača zvuka na živo izvođenje neo i turbofolka. Glavni izvor prihoda neofolk izvođača i njihovih produkcija u zemljama maticama poput BiH i Srbije postali su nastupi uživo, po mogućnosti na otvorenom i u organizaciji lokalnih samouprava, dok su u drugim evropskim zemljama to koncertni, klupski ili restoranski/kafanski nastupi (uključujući i svadbena slavlja) za tzv. balkansku emigraciju, koji su pri tom materijalno znatno lukrativniji. „Narodnjačka“ zarada se, zapravo, poslednjih godina većinom ostvaruje nastupima u zemljama Evropske Unije i Severne Amerike (Stojanović 2005). Balkanska dijaspora se tako vremenom profilisala u primarnu ciljnu grupu neo i turbofolk produkcije. Narodnjačka medijsko-ugostiteljska koalicija na isti način funkcioniše u nizu evropskih zemalja, pa i u Sloveniji.

U Ljubljani su lokalni ogranci ove koalicije, osim sporadičnih medija od kojih su neki već spomenuti, uglavnom preduzetnici (najčešće tzv. južnjačkog porekla) koji u vlastitim ili iznajmljenim lokalima i prostorima organizuju žive nastupe narodnjačkih zvezda ili plesne/klupske večeri sa neo i turbofolk muzikom. Naravno, koncerti poznatijih zvezda narodne muzike održavaju se u većim dvoranama poput hale Tivoli i Gospodarskog razstavišča, a ponekad i u Križankama. 2008. i 2009. godine (kada je rađeno ovo istraživanje) pomenutih lokala za grad od oko trista hiljada stanovnika, kakav je Ljubljana, bilo je relativno dosta: „Tramontana“ u centru grada, „Venera“ na Viču, „En Pub“ u Šiški, „OZ2“ u Mostama i „Klub 12“ u Šentvidu. Ovi lokali baziraju svoju zaradu na neofolk nastupima i večerima, ali organizuju i zabave na kojima se pušta podalpski turbofolk, balkanski pop, te zapadna hip hop i plesna (*dance*) muzika. Muzička ponuda se diversifikuje sa ciljem što veće posećenosti od strane muzičkih konzumenata, jer balkanski neofolk ipak primarno okuplja mlađu publiku južnjačkog porekla. Iz razgovora sa posetiocima ovih lokala proizlazi da je prisutnost slovenačke publike na neo i turbofolk zabavama znatno manja, te da uglavnom mlađi etnički Slovenci dolaze na narodnjačke zabave najčešće u društvu svojih južnjačkih prijatelja, a jako retko samonicijativno. Usled toga, preduzetnici koji omogućavaju

zabavu šire ponudu na različite muzičke stilove (prigodno i međusobno bliske) sa ciljem okupljanja što većeg broja ljudi, uz nadu da će se prisutnost na jednoj vrsti okupljanja preliti i na druge večeri sa sličnom muzičkom ponudom: npr. ljubitelji balkanskog popa koji dođu i na balkansko folk okupljanje, ili poklonici podalpskog turbofolka koji bi došli i na balkansku turbofolk zabavu i sl. Takođe treba napomenuti da izvođački deo ove „koalicije“ gotovo u celini sačinjavaju muzičari koji žive van Slovenije – značajan broj pevača i svirača narodne muzike nije stalno nastanjen u ovoj zemlji. Jedna od ispitanica koja je pokušala izgraditi karijeru izvođačice neofolka saopštila je da su retki oni koji uspeju živeti isključivo od narodnjačkih nastupa, te da je većina lokalnih grupa koje sviraju ovaj žanr poluprofesionalna. U doba ovog istraživanja, prema iskazima informatora, među lokalnim izvođačima neofolka isticali su se pevač Miro, koji je nastupao petkom u „En Pub“-u, bend Krvna grupa, poluprofesionalna grupa Treća smena, nekoliko orkestara iz Gorenjske i drugi. „Pecanje“ muzičkih konzumenata nemilosrdan je posao za medije, izvođače i ugostitelje u uslovima sve jače lokalne i globalne zabavno-muzičke konkurencije, te se „narodnjačka koalicija“ oslanja na razne strategije privlačenja različitih vrsta potencijalnih potrošača. U slovenačkom slučaju mogle bi se izdvojiti dve osnovne strategije koje ciljaju na dva središnja segmenta auditorija.

BALKANE, BALKANE MOJ...

Primarna grupa za promociju neo i turbofolka u Sloveniji jesu potencijalni konzumenti „južnjačkog“ porekla i prema njima se primenjuje svojevrsna strategija nostalgije. Industrija nostalgije i u globalnim okvirima veoma je profitabilna i najčešće se usredsređuje na produkciju kulturnih proizvoda koji se osvrću na prošlost, odnosno recikliraju ranije kulturne stilove, najčešće zarad evokacije potrošačeve mladosti (Bennett 2001: 153). U slučaju fokusa narodnjačke koalicije ka migrantima iz bivše Jugoslavije ipak se ne prodaje prošlost, već našminkana zavičajna sadašnjost, odnosno primenjuje se strategija zavičajne nostalgije, tj. nostalgije za zemljom maticom i njenim životnim stilom, koga navodno nema u zemljama trenutnog obitavanja (iako njega zapravo ne nedostaje skoro uopšte, jer se komercijalnim putem reprodukuje celokupni percipirani životni stil zavičaja u samim zemljama doseljenja, i to kroz konzumiranje medija, kuhinje, zabave, čak i proizvoda široke potrošnje).

Pri ovoj strategiji centralna je poluga izvođenje muzičkih formi na maternjem jeziku doseljenika (nekadašnjeg srpskohrvatskog odnosno hrvatskog ili srpskog jezika, a danas popularno nazvanog „naš“ jezik, ili „naški“), jer ostatak muzičko-stilskog paketa gotovo da se ne razlikuje od globalnih pop proizvoda ili lokalnog turbofolka. Ova strategija se kontinuirano osvežava konstantnim televizijskim „bombardovanjem“ emigracije i nastupima narodnjačkih zvezda (svakako, u Sloveniji), koji svojom učesta-

lošću, čini se, kao da ne ostavljaju potrošačima neofolka vremena da konzumiraju ili upoznaju drugačije muzičke stilove. Fokusiranjem na emigraciju iz bivše Jugoslavije „narodnjačka koalicija“ istovremeno uspešno održava svoju materijalnu egzistenciju te stvara profit, i u hodu pravi distinktivne stilske karakteristike žanra, koje bi ga razlikovale od ostatka gotovo istovetne globalne i lokalne pop produkcije u raznim evropskim zemljama, uključujući i Sloveniju.

Druga značajna karakteristika ove strategije jeste da ona u savremenim okolnostima nipošto ne predstavlja nacionalnu ili nacionalističku nostalgiju: za razliku od devedesetih godina, kada je erupcija turbofolka, pre svega u Srbiji, podrazumevala makar neformalnu asocijaciju sa prevladavajućim nacionalizmom,⁴ sadašnji trenutak neo i turbofolka podrazumeva sve veći otklon od nacionalnih konotacija, bar kada se reprezentuje iseljenicima. Treba takođe da se napomene da je turbofolk muzika, koja je vrhunac doživela devedesetih godina u Srbiji, u svojim tekstovima retko direktno referisala na nacionalne teme (Simić 2006: 107). Logika privlačenja što većeg broja ljudi proizvodu, gde se kao potencijalni konzumenti pojavljuju pripadnici gotovo svih jugoslovenskih nacionalnosti, podrazumeva marketing i produkciju, uslovno rečeno, anacionalnog neo i turbofolka. Upravo jasna pop kulturna usmerenost neo i turbofolka, te distanciranje od nacionalnih konotacija dovelo je do, ranije nezamislive, opšte raširenosti i slušanosti srpskog (i bosanskog) turbofolka, npr. u Hrvatskoj, uprkos prethodnoj, delom stvarnoj delom umišljenoj, povezanosti ovog žanra i nacionalizma (Lazarin 2006). Umesto nekadašnje nostalgije za Jugoslavijom, koja se pre ratova devedesetih prodavala na okupljanjima iseljenika uz zvuke sevdalinki, harmonika i sl., a kasnije nostalgije za novonastalim državama, uvijenom u ratoborne kafanske pokliče devedesetih godina i označenom prigodnim nacionalnim asesoarom, moderni neofolk se najčešće „troši“ u prostranim halama, diskotekama i klubovima pod krinkom anacionalne nostalgije za zavičajem, imaginarnim i lokacijski neodređenim Balkanom. Ova strategija u slovenačkom slučaju odlično funkcioniše.

Dok se primarna ciljna grupa najčešće promotivno obrađuje pomoću prethodno pomenutih modusa, sekundarnoj ciljnoj grupi, koja je manje važna od prethodne, ali ne i zanemarljiva, aktuelni neofolk paket pokušava se prodati strategijom egzotike, i to navodne balkanske egzotike. Ciljna grupa je u ovom slučaju pre svega slovenačka omladina, kojoj se nudi navodni original namesto navodnog podtriglavskog plagijata, a koji se predstavlja kao još „žešća“ i brža, „divlja“ muzika. I ovde se prodaje „Balkan“, ali ovaj put recikliran u trubačko-„Kusturičinom“ ključu, samo što se umesto filmova puštaju muzičke matrice.

Najčešće se tzv. balkanska neofolk muzika u Ljubljani promovise upravo pod „Balkan-brendom“: najave narodnjačkih zabava redovno nude balkanske zvuke, a nipošto narodnjake ili folk, jer ovaj segment potencijalne publike najčešće ne želi da se asocira

⁴ O odnosu između erupcije turbofolka i istovremene ekspanzivne restitucije srpskog nacionalizma u doba Slobodana Miloševića postoje različita viđenja: v. Gordi 2001: 115–177; Kronja 2001; Simić 2006.

sa bilo čim ruralnim ili folklornim, pučkim. Ovakva promotivna strategija povezuje tzv. balkanski neofolk sa, u Sloveniji prilično popularnim, „Balkan soundom“, koji privlači brojni auditorij mešavinom aktuelne ili starije muzike iz bivše Jugoslavije u rasponu od dalmatinske pop muzike do „novog vala“. Nekadašnji „balkanski žurevi“ u Sloveniji i odrednica *Balkan/balkansko* originalno su podrazumevali jugoslovensku rok muziku koja je nudila percipiranu „autentičnost“ i strast (Muršič 2007: 98, 100). Vremenom se ovo balkansko označavanje proširilo sa rok muzike i na druge muzičke stilove, zadržavajući svoju pozitivnu konotaciju u muzičko-tržišnom smislu, što je očito veoma dobro došlo za označavanje neo i turbofolka u Sloveniji. Balkan brand tako sada u sebi sadrži gotovo sve muzičko-žanrovske vrste iz bivše Jugoslavije, od roka do turbofolka, i postaje zajednički označitelj za balkansku popularnu scenu, od brojne slovenačke publike često prihvaćene i shvaćene kao dijametralna suprotnost globalnoj zapadnoj sceni koja dominira u slovenačkom medijskom diskursu (Janović 2003). Različitim promotivnim sredstvima, kao isticanjem „Balkan“ ili „YU brenda“ ili inkorporiranjem neofolk muzike u korpus popularne zabavne muzike iz drugih jugoslovenskih zemalja, ispostave tzv. narodnjačke koalicije u Sloveniji hvataju brzi voz trenutno lukrativnog balkansko-jugoslovenskog kulturnog označavanja, balansirajući između marketinškog samopredstavljanja u ključu balkanske egzotike do balkanske nostalgije, a katkad i jugonostalgije (mada je ovaj prostor kulturne potrošnje u Sloveniji uglavnom pokriven industrijom nostalgije u klasičnom, istorijskom ključu). Ovaj voz često zna otputovati i u Beograd, koji se poslednjih godina profilisao kao popularno odredište za turiste iz Slovenije, od kojih mnogi, vrlo često mladi (posebno u vreme novogodišnjih praznika), katkad dolaze u glavni grad Srbije upravo tragajući za, ovaj put lokacijski određenim, „Balkanom“. Ovo su mnogi srpski ugostitelji ispravno prepoznali i trude se, često uz otvorenu pomoć i koordinaciju sa lokalnom turističkom organizacijom, da im po vanrednim cenama i uz vanredni marketing ponude i više „Balkana“ nego što je inače uobičajeno „van sezone“.

DRAGI SLUŠAOCI, ŽELIMO VAM DOBAR PRIJEM

Kakve, pak, efekte ove komercijalne strategije polučuju među konzumentima? Osvrnemo li se najpre na sekundarnu ciljnu grupu, slovenačku, na prvom mestu – na mlađe etničke Slovence, odgovor bi mogao biti dvojak. S obzirom na to da ionako nisu glavna meta komercijalne kampanje, parcijalna inkluzija turbofolk paketa u muzički ukus slovenačke omladine, koja od ranije ili istovremeno konzumira slične muzičke žanrove kao što su tzv. „balkanski pop“ ili „podalpski turb folk“, mogla bi se označiti kao uspeh. Iskazi nekoliko ispitanika da na *mainstream* mestima za noćni izlazak tinejdžera u Ljubljani, gde se najčešće slušaju prethodno pominjani žanrovi, te slovenačka i zapadna hip hop i dance muzika, često znaju da se sa odobravanjem vrte i pokoje

melodije balkanskog turbofolka, možda ide ovoj tvrdnji u prilog. Još je bolja recepcija neo i turbofolk muzike među tzv. „čapcima“, ili „počefurjenim“ Slovincima (termini koji označavaju trenutni marginalni stil pojedinih, pre svega mlađih etničkih Slovenaca da se prikazuju kao tzv. Južnjaci, oponašajući „južnjački“, najčešće bosanski akcenat, uporebljavajući tvrdo *l* pri izgovoru slovenačkog i mnoge kolokvijalne izraze tipične za urbani sleng Beograda, Sarajeva i sl.) često ide u kombinaciji sa konzumiranjem balkanskog neofolka. Ovo je u znatnoj meri povezano i sa prilično prisutnim komercijalno recikliranim medijskim predstavama balkanskog/južnjačkog/čefurskog maskuliniteta (na primer pojedini radovi pop pevača Roberta Magnifica), koji je često i parodiran (na primer pevač Vlado Pilja, alias *Lepi Dasa*) i neretko se direktno povezuju sa balkanskim neo i turbofolk stilom i stereotipima.⁵

Međutim, sve ove adopcije neo i turbofolka možda više predstavljaju stvar trenutnog trenda nego etabliranja određenog muzičkog ukusa (što je, na primer, slučaj sa masovnim i kontinuiranim slušanjem pop muzike iz bivše Jugoslavije, najčešće hrvatske), te je upitno koliko dugo će se oni održati među ovim auditorijima. Imajući istovremeno u vidu da je prijem aktuelnog balkanskog neofolka među starijim generacijama Slovenaca gotovo nikakav, a da se konzumacija narodno-zabavne glasbe i balkanskog neofolka najčešće međusobno isključuju, trenutni parcijalni transfer neo i turbofolka sa muzičke margine ka centru deluje kao moguće privremena stvar u ovom stratumu publike.

Recepcija neofolka među tzv. južnjačkom publikom ipak je, po svemu sudeći, odlična: iako najčešće nisu konzumenti samo balkanskog neofolka, mladi potomci doseljenika, bez obzira na nacionalnost, prilično su verni slušaoci *cajki*, moguće i u većoj meri nego starije generacije, s obzirom na to da je većina marketinških politika okrenuta baš ka njima. Nekoliko ispitanika starijih godišta izrazilo je svoju razočaranost raširenošću, kako oni univerzalno označavaju, turbofolka među mlađim „Južnjacima“, navodeći npr. da se ionako sporadično organizovana okupljanja Srba u Sloveniji najčešće završavaju pevanjem i igranjem uz turbofolk, pretvarajući time takva okupljanja u, kako se jedan ispitanik izrazio, „narodnjački dernek“. O određenoj razlici u recepciji neofolka među migrantima u Sloveniji spram generacijskih razlika svedoči i iskaz mlađe ispitanice da su mnogi „narodnjački“ lokali u Ljubljani propali kada su u njih „upali radnici“. Osim generacijske razlike u konzumaciji i percepciji žanra, može se na osnovu ovakvih stajališta govoriti i o potencijalu neo i turbofolka za „unutarjužnjačku“ diferencijaciju ne toliko spram etničkih koliko socijalnih linija (nekoliko ispitanika je sa negodovanjem komentarisalo prisustvo Albanaca starijih godišta u narodnjačkim lokalima, ali moguće je da ovakva netrpeljivost više proizlazi iz njihovog socijalnog i materijalnog statusa nego iz etniciteta).

⁵ Odnos neo i turbofolka i medijskih predstava maskuliniteta još uvek nije podrobno analiziran, za razliku od reprezentacije žena, ženskosti i ženskog tela u ovom žanru, čega se poduhvatio niz istraživača, a među njima i već citirane Kronja, Simić, Dragičević-Šešić, te Mitrović (2008).

Kapaciteti neofolk muzike i kulture da (negativno) označe i formiraju bliskog „Drugog“ u neposrednom socijalnom okruženju dobro su objašnjeni na nekoliko mesta (Jansen 2002: 40–42; Simić 2006). Istovremeno, strategija balkanske nostalgije, pogotovo među mlađom južnjačkom publikom, uspeva i u projektu izbegavanja etničke diferencijacije – neo i turbofolk konzumiraju neselektivno i na istim lokacijama mladi različitih nacionalnosti, tako da se tzv. „narodnjaci“ ne bi mogli označiti kao etnički marker bilo koje jugoslovenske etničke grupe u Sloveniji, iako balkanski neo i turbofolk i dalje u značajnoj meri predstavljaju označitelj za širu kategoriju tzv. „južnjaka“, ili „čefurja“, ali više u smislu socijalne nego etničke kategorije. Komercijalna neo i turbofolk muzika, po svemu sudeći, ne označava signifikantno bilo koju pojedinačnu „južnjačku“ etničku grupu u Sloveniji, ali neki drugi elementi folklornih, pa i komercijalnih muzičkih formi možda su uspešniji u tome, na primer kolo ili sevda linka (Andree-Zaimović 2001).

Upravo ova recentna distanciranost balkanskog neofolka od etničkog označavanja, koja je očito komercijalno uslovljena, uticala je na odluku niza udruženja koja iseljenike okuplja po etničkoj osnovi, pa tako i neka udruženja Srba, da okupljanja sunarodnjaka više zasnivaju na zabavi koja podrazumeva učešća srpskih folklornih skupina, a obeležavanje važnih datuma za srpsku zajednicu koja su usmerena i ka široj zajednici redovno su praćena koncertima duhovne i klasične muzike, te nastupima grupa koje neguju tradicionalnu etno-muziku. Da se unutargrupno povezivanje ne odvija baš najuspešnije kada se forsira klasično shvaćen folklor i narodna umetnost svedoči i prethodna izjava o preobrazbama okupljanja u „narodnjačke derneke“, a pitanje je i koliki je uspeh reprezentacije etničke grupe preko klasične ili navodno autohtone etno-muzike, s obzirom na izjave nekolicine ispitanika da su priredbe, pre svega na dan Svetog Save, na kojima su upriličeni ovakvi muzički događaji, faktički okupljali gotovo isključivo pripadnike srpske zajednice, a slabo kojeg slovenačkog suseda.

Ako se uzme da tzv. balkanski turbofolk ne razdvaja etnički pomešane doseljenike u Sloveniji, postavlja se pitanje da li ih spaja? Veoma je teško dati odgovor na ovo pitanje, ali uslovno bi se moglo odrečno odgovoriti, imajući pre svega u vidu činjenicu da je u pitanju biznis projekat koji računa na masovnu potrošnju bez obzira na nacionalnost, ali koji ne daje novi kvalitet takvoj skupnosti. Istovremeno, zajednica migranata iz drugih jugoslovenskih republika u Sloveniji etnički se mnogo manje raslojila nego neke druge zajednice iseljenika iz bivše Jugoslavije u drugim evropskim zemljama, tako da se može reći da su mlađi ili stariji Južnjaci koji su se okupili na „narodnjačkim“ zabavama ionako došli da zajedno slušaju tu komercijalnu, iznenadno anacionalnu muziku – ona ih nije okupila, prosto ih je, ionako etnički neizdiferencirane, privukla na „narodnjački dernek“.

LITERATURA

Andree-Zaimović, Vesna

- 2001 Bosnian Traditional Urban Song „On the Sunny Side of the Alps“: From the Expression of Nostalgia to a New Ethnic Music in Slovene Culture. U: Pettan, Svanibor (idr., ur.), *Glasba in manjšine. Zbornik referatov 1. mednarodnega posvetovanja študijske skupine Mednarodnega sveta za tradicijsko glasbo (ICTM) Glasba in manjšine, Ljubljana, Slovenija, 25–30. junij 2000 / Music and minorities: Proceedings of the 1st International Meeting of the International Council for Traditional Music (ICTM), Study Group Music and Minorities, Ljubljana, Slovenia, June 25–30, 2000*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 111–120.

Bennett, Andy

- 2001 *Cultures of Popular Music*. Buckingham-Philadelphia: Open University Press.

Bulc, Gregor

- 2004 *Proizvodnja kulture. Vloga in pomen kulturnih posrednikov*. Maribor: Subkulturni azil.

Burton, Kim

- 1994 *World Music: The Rough Guide*. London: Penguin Group.

Čolović, Ivan

- 1982 Nova narodna muzika. *Kultura* 57/58: 29–55.

Danesi, Marcel

- 2008 *Popular Culture: Introductory Perspectives*. New York: Rowman & Littlefield Publishers.

Dragičević-Šešić, Milena

- 1994 *Neofolk kultura. Publika i njene zvezde*. Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stanojevića.

Đurković, Miša

- 2005 Ideološki i politički sukobi oko popularne muzike u Srbiji. *Filozofija i društvo* 25: 271–284.

Eterović, Ana

- 2008 *Folklorizem za novo rabo. Ljudska, narodno-zabavna, turbofolk*. Diplomsko delo. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede, Univerza v Ljubljani (<http://dk.fdv.uni-lj.si/diplomska/pdfs/Eterovic-Ana.pdf>).

Gordić, Erik

- 2001 *Kultura vlasti u Srbiji. Nacionalizam i razaranje alterativa*. Beograd: Samizdat B92.

Janović, Zoran

- 2003 Balkan v podobi. Reprezentacija balkanske popularne folklore v slovenskih medijih. Medijska preža oktober 2003.

Jansen, Stef

- 2002 Svakodnevni orijentalizam. Doživljaji ‘Balkana’/‘Evrope’ u Beogradu i Zagrebu. *Filozofija i društvo* 18: 33–72.

Kronja, Ivana

- 2001 Naknadna razmatranja o turbofolku. *Kultura* 102: 8–18.

Lazarin Branimira

- 2006 43% tinejdžera sluša narodnjake. *Jutarnji list* [Zagreb], 11. 03. 2006.

Mitrović, Marijana

- 2008 Agenti spektakla. Politike tela u turbo-folku. U: Divac, Zorica (ur.), *Kulturne paralele. Svakodnevnica kultura u postsocijalističkom periodu*. Beograd: Etnografski institut SANU, 129–145.

Muršič, Rajko

- 2002 Local Feedback: Slovene Popular Music between the Global Market and Local Consumption. U: Phelps, Thomas (ur.), *Heimatlose Klänge? Regionale Musiklandschaften – heute – Beiträge zur Populärmusikforschung* 29/30. Karben: COD-Verlag, 125–148.

2007 The Balkans and Ambivalence of its Perception in Slovenia: the Horror of “Balkanism” and Enthusiasm for its Music. U: Jezernik, Božidar (idr., ur.), *Europe and its Other: Notes on the Balkans*. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, 87–105.

Prica, Ines

1986 O kritici novokomponovane narodne muzika. Elementi mita o narodu. *Glasnik Etnografskig instituta SANU* 35, 51–60.

Simič, Marina

2006 *EXIT* u Evropu. Popularna muzika i politike identiteta u savremenoj Srbiji. *Kultura* 116/117: 98–122.

Stojanović, Branimir

2005 Koja je osnovna uloga Pinka i kako je nastao? Predavanje, tribuna „Kič i Srbija“, 01. 04. 2005 (<http://rex.b92.net/kvasac/02>).

MADE IN THE BALKANS, READY TO USE AT HOME: SOME REMARKS ON NEOFOLK MUSIC IN SLOVENIA

The article discusses several aspects of neofolk music among Slovenian audiences. Neofolk musical styles currently popular in Slovenia are comprised of two domestic or local genres—Slovenian turbofolk or turbopolka and Slovenian pop-folk (narodno-zabavna glasba)—and two originating from elsewhere in the former Yugoslavia (newly composed folk music and turbofolk, popularly known in Slovenia as “Balkan turbofolk”). The article starts by discussing the infrastructure for the distribution and consumption of Balkan neofolk music in Slovenia. The primary target audience of Balkan neofolk has recently become immigrants from the former Yugoslavia in Europe and overseas, and the means of promoting the genre in Slovenia have also become extensive. The “folk coalition” of neofolk interpreters, producers, media, and retailers has branches in Slovenia primarily comprised of Balkan media distributed in Slovenia (and to a lesser extent local media) and local entertainment entrepreneurs that promote almost exclusively Balkan folk music and stars, given that there are few interpreters of this genre living in Slovenia. Marketing such musical products and styles is aimed at two central target groups: immigrants from other former Yugoslav countries (referred to as “Southerners”) and younger ethnic Slovenians. Both audiences are targeted by deploying distinctive promotional strategies. The first group is reached through a strategy of nostalgia for their ancestral country’s lifestyle, which is represented as an ethnically non-specific “Balkan nostalgia” because the targeted immigrant community is ethnically diverse (and not only in Slovenia). The second group is reached through a strategy of Balkan exoticism, with representation of neofolk as a part of the recently popular and lucrative Balkan musical brand, which now encompasses a large range of musical styles originating from the former Yugoslav countries. The reception of current Balkan neofolk music among this target group could be designated as relatively successful, but it could be argued that it is more a current trend than the establishment of long-term musical taste and consumption. On

the other hand, the widespread (although not exclusive) Balkan neofolk presence among “Southerners” (especially younger ones) testifies to a very good reception of the genre with this audience. At the same time, neofolk is not the marker of any particular ethnic ascription because it is simultaneously consumed by people of different ethnic affiliations, but it retains some capacity for internal differentiation along social, age, or class lines within this group.

Mr. Srđan Radović, Etnografski institut SANU,
Knez Mihailova 36/IV, 11000 Beograd, Srbija,
eisanu@ei.sanu.ac.rs

IDENTITETSKE POLITIKE U RITMU „LAKIH NOTA“ RECEPCIJA NEOFOLK MUZIKE U SLOVENIJI¹

IVAN ĐORĐEVIĆ

Namen prispevka je preučitev recepcije neo- in turbofolk glasbenega žanra v Sloveniji, da bi spoznali domet njegove razširjenosti in načine njegovega vrednotenja. Poseben poudarek raziskave v Sloveniji je namenjen obravnavi neofolka kot značilnega produkta t. i. južnjaške kulture (državljeni Slovenije, doma iz »južnih« republik, zlasti Bosne in Hercegovine in Srbije). Gre za poskus povezave segmenta popularne kulture z etnično in socialno (auto)identifikacijo njenih porabnikov, tako da je neofolk obravnavan kot razločevalni označevalec pri ustvarjanju hierarhizirajočih diskurzov na osi med večinskim prebivalstvom (Slovenci) in »južnjaki«.

Ključne besede: neofolk, turbofolk, Slovenija, »balkanska kultura«, hierarhizirajoči diskurzi.

This article examines the reception of neofolk and turbofolk music in Slovenia and establishes the breadth and evaluation modalities of this genre in this former Yugoslav republic. The study of this phenomenon in Slovenia places special emphasis on the research on neofolk music as a typical product of "southern culture" (i.e., from southern former Yugoslav republics, primarily Bosnia-Herzegovina and Serbia). The article establishes a link between this pop culture segment and ethnic and social (self-)identification of its consumers, considering neofolk music as a distinctive marker in creating hierarchizing discourse based on the majority population (Slovencians) vs. "Southerners."

Keywords: neofolk, turbofolk, Slovenia, Balkan culture, hierarchizing discourses.

„Teče vino crveno, venama mojim“, orilo se iz zvučnika u jednom noćnom klubu, zadimljenom i bučnom, prepunom ekstatične publike, koja nastoji da bude glasnija od pevača tada popularne srpske grupe „Osvajači“.

Sasvim uobičajena scena u većini beogradskih mesta za noćni provod, reklo bi se, osim što se ovde opisani događaj iz februara dvehiljadite godine ne dešava u prestonici Srbije, već u Ljubljani. Poslednja stvar koju sam očekivao, boraveći te zime po prvi put u životu u glavnom gradu Slovenije, bio je susret sa krupnim momcima sa gelom u kosi, džemperima sa V izrezima i respektabilnom količinom zlata na sebi, koji uživaju u ritmu pop i folk muzike bivših jugoslovenskih republika. Ovakav mizanscen više se uklapao u Beograd devedesetih godina i slabo je korespondirao sa mojim dotadašnjim

¹ Ovaj rad nastao je kao rezultat istraživanja na bilateralnom naučnom projektu Instituta za slovensko narodopisje ZRC SAZU (Ljubljana) i Etnografskog instituta SANU (Beograd) *Kulturni i naučni kontakti. Srbi i Slovenci od 19. do 21. veka* (2008–2009), uz finansiranje i podršku Ministarstva nauke i tehnološkog razvoja, u okviru projekta br. 147021 *Antropološka ispitivanja komunikacije u savremenoj Srbiji*.

utiscima o ljupkom srednjoevropskom gradu u zemlji koja je, deset godina nakon napuštanja jugoslovenske federacije, pravila krupne korake ka članstvu u Evropskoj uniji.

Očigledno sledeći autoorijentalizujući narativ o „divljoj balkanskoj muzici“, kojoj nema mesta u uređenoj *Mitteleuropi*, u tom trenutku nisam mogao da sakrijem iskreno čuđenje što je ovaj muzički pravac, koga sam intimno smatrao neraskidivim pratiocem Miloševićevog režima, očigledno prilično popularan među mladim Ljubljančanima. Ne manje zbunjujuća bila mi je i činjenica da je satelitski program srpske televizije Pink, uglavnom koncipiran na emitovanju spotova neofolk hitova, bio jedan od najgledanijih programa u Sloveniji.

Osam godina kasnije, u jesen 2008. godine, stigao sam u Ljubljanu² sa zadatkom da ispitam recepciju neofolk muzike unutar zajednice koja bi mogla da bude nazvana srpskom dijasporom u Sloveniji. Međutim, već pri prvim susretima sa slovenačkom prestonicom, prolazeći pored grupe srednjoškolaca koji su čekali gradski prevoz, sa mobilnog telefona jednog od njih, čuo sam poznate stihove: „Pomešaj ove noći crnu i zlatnu, po mojoj koži slikaj kao po platnu...“ srbijanske folk dive Seke Aleksić. U tom trenutku shvatio sam da će moja istraživačka agenda biti znatno šira nego što sam pretpostavljao u momentima kada sam se pripremao za odlazak na teren.

Već prvi susret sa jednim od ispitanika, umetnikom rođenim u Srbiji, koji je emigrirao u Sloveniju početkom devedesetih godina dvadesetog veka, dodatno me je učvrstio u tom uverenju. Naime, na sam pomen predmeta našeg istraživanja, on je, intonacijom između neverice i rezigniranosti, decidirano izjavio da „turbofolk u Sloveniji slušaju svi!“ Iskreno gađenje i prezir prema muzici koja je, prema njegovom shvatanju, predstavljala ne samo „uvredu za sluh“ već i jednu od ključnih odrednica miloševićevske Srbije, predstavljalo je, na izvestan način, ono stanovište koje je krajem prošlog i početkom ovog veka delila akademska i kulturna elita u Srbiji – da bi turbofolk, kao deo jednog nesrećnog vremena, morao nestati iz *mainstream* prostora i vratiti se na margine društva, odakle je i potekao. Stvari se, međutim, očigledno nisu odvijale po tom scenariju. Iako je, neposredno nakon oktobarskih promena, ovaj muzički pravac gotovo potpuno nestao sa srpske javne scene, trend povlačenja turbofolka trajao je vrlo kratko. Pri tom, popularnost neofolka nije se zadržala samo u granicama Srbije, već se, očigledno, proširila i na susedne države, poput Hrvatske i Slovenije.

Polazna tačka istraživanja, stoga, nije mogla obuhvatiti samo doseljeničko stanovništvo kao što je prvobitno bilo planirano, već se ovaj fenomen morao istraživati na mnogo širim osnovama, obuhvatajući tu, pored ostalog, i slovenačku omladinu. Cilj

² U pitanju je terensko istraživanje vršeno u dva navrata – u septembru 2008. i junu 2009. godine, kao integralni deo navedenog projekta. Ovom prilikom hteo bih da najdublje zahvalim zaposlenima u Institutu za slovensko narodopisje ZRC SAZU, a posebno dr Ingrid Slavec Gradišnik, na nesebičnoj podršci i neprocenjivoj pomoći prilikom našeg boravka u Ljubljani. Takođe, izrazio bih i ogromnu zahvalnost mnogim drugim ljudima iz struke i van nje, bez čijeg bi velikog angažmana bilo veoma teško obaviti planirano istraživanje, pri čemu moram izdvojiti dr Gregora Bulca, kome posebno zahvaljujem.

ovog rada, dakle, jeste ispitivanje recepcije neofolk muzike u Sloveniji, u kontekstu nastojanja da se utvrdi stepen rasprostranjenosti i modaliteti evaluiranja navedenog žanra popularne kulture u ovoj bivšoj jugoslovenskoj republici. Poseban akcenat u istraživanju ovog fenomena stavljen je na tretiranje neofolka kao tipičnog proizvoda tzv. „južnjačke kulture“ (građani Slovenije poreklom iz „južnih“ republika bivše Jugoslavije – pre svega iz Bosne i Hercegovine i Srbije). U tekstu nastojim da utvrdim povezanost ovog segmenta popularne kulture sa etničkom i socijalnom (auto)identifikacijom njegovih konzumenata, posmatrajući neofolk u funkciji distinktivnog markera u stvaranju hijerarhizujućih diskursa, zasnovanih na osi većinsko stanovništvo (Slovenci) / „južnjaci“.

TURBO, TURBO, TURBO... FOLK!

Pre nego što bi uopšte moglo da se počne sa razmatranjem bilo koje teme vezane za ovaj žanr popularne muzike, neophodno je osvrnuti se na, naizgled jednostavno, pitanje o čemu se, zapravo, radi kada se govori o neofolku.³ Odgovor, međutim, nije nimalo jednostavan i daleko prevazilazi okvire ovog rada. Naime, istorija nove narodne muzike izuzetno je složena, dok se situacija dodatno komplikuje tokom trajanja ratova u bivšoj Jugoslaviji devedesetih godina prošlog veka, kada ovaj muzički izraz u velikoj meri dobija snažnu ideološku konotaciju.

Većina istraživača neofolka smatra da se njegovi počeci mogu smestiti u šezdesete godine dvadesetog veka (Simić 2006), kada se, pre svega zahvaljujući ubrzanom razvoju radijske industrije, pojavljuju izvođači koji napuštaju dotadašnju praksu prezentovanja tzv. „muzike u narodnom duhu“. Umesto ovog „tradicionalnog žanra“, pojavljuje se nova muzika, koja u sebi sadrži različite elemente tada aktuelnih pop pravaca u evropskoj muzičkoj industriji (Čolović 1985). Pesma „Od izvora dva putića“, prodana u fantastičnih 260 hiljada primeraka, smatra se prvim pravim hitom novokomponovane narodne muzike i predstavlja početak „marketinške istorije“ ovog muzičkog fenomena u tadašnjoj Jugoslaviji (Vidić-Rasmussen 1995: 241). Snaga talasa neofolka ogleda se i u činjenici da je do sredine osamdesetih godina njegov ukupan udeo u jugoslovenskoj muzičkoj produkciji iznosio čak 58%. Nasuprot uobičajenom verovanju, proizvodnja novokomponovane muzike nije bila vezana samo za tzv. „južne republike“ (Srbija, Makedonija, Bosna i Hercegovina), iz kojih je dolazila većina pevača. Naime, hrvatska produkcijska kuća Jugoton izdvajala je 19% proizvodnje na ovaj muzički pravac, dok je slovenačka ZKP, u okviru svoje delatnosti, na neofolk odvajala 24% (Vidić-Rasmussen 1995: 246). Razvoj fenomena novokomponovane narodne muzike dostigao je svoj vrhunac sredinom i krajem osamdesetih godina, pred raspad zemlje, kada je Fahreta Jahić

³ Videti i članak S. Radovića u ovoj publikaciji.

alias Lepa Brena postala apsolutna i nedodirljiva ikona Jugoslavije, čija popularnost je, u skladu sa sve ozbiljnijom marketinškom mašinerijom tadašnje zemlje, eksploatisana ne samo u muzičkom kontekstu već i u drugim segmentima pop-kulturne industrije.⁴

Upravo na ovom talasu modernizacije tzv. „narodnog zvuka“, koji je tokom osamdesetih godina karakterisalo uvođenje npr. gitarskih deonica u tradicionalne „harmonikaške“ melodije, početkom devedesetih godina nastaje muzički amalgam kasnije poznat pod imenom *turbofolk*.⁵ Dakle, u najširem mogućem smislu, ono što bi se moglo smatrati turbofolkom nastalo je „postepenim ubacivanjem električnog i elektronskog zvuka, i popularnih zapadnih ritmova – od rok i disko muzike, preko acid jazz -a i hip hopa do rap-a i densa – u matricu ‘novokomponovane narodne’ muzike“ (Ćirjaković 2004).

Pojava i nagla ekspanzija ovog novog muzičkog stila tekla je uporedo sa poznatim dešavanjima u bivšoj Jugoslaviji, a u Srbiji je koincidirala sa ekspanzijom nacionalističke politike u izvedbi Miloševićevog režima, kao i sa sve većom ekonomskom krizom, koja je državu i najveći deo njenih građana dovela na ivicu egzistencije. Upravo u ovoj tački suštinski se utemeljuje osnova onoga što će, sve do danas, postati *mainstream* kritika turbofolka, kao muzičkog pravca koji, u izvesnom smislu, predstavlja direktan proizvod srpskog etno-nacionalizma (Dragičević-Šešić 1994; Gordi 2001; Kronja 2001). Snažna ideološka obojenost ovakvog pristupa, ipak je, čini mi se, donekle onemogućila celovit uvid u prirodu ovog muzičkog pravca. Iako je, nesporno, društvo u dubokoj krizi praćenoj erupcijom nacionalizma, za svoju muzičku podlogu imalo turbofolk,⁶ treba imati u vidu da je osnova kritike ove „novo-novokomponovane“ muzike, zapravo, svoje korene imala u klasičnoj kritici neofolka. Naime, novokomponovana narodna muzika od samog nastanka izazivala je brojne kontroverze. Prve zvanične kritike ukazivale su da je reč o muzici koja je „istorijski neukorenjena, stliski nekoherentna i bez ikakvih estetskih / umetničkih kvaliteta“ (Vidić-Rasmussen 1995: 242). Zapravo, ovom novonastalom muzičkom pravcu najviše je zamerano to što nije „dovoljno narodan“, već ubacuje suviše „stranih“ elemenata sa, u to vreme, „neprija-

⁴ Smatra se da je film *Hajde da se volimo*, sa Brenom u glavnoj ulozi, bio najgledanije ostvarenje u bivšoj Jugoslaviji. Takođe, u tom periodu lansirana je i lutka sa njenim likom, po ugledu na popularnu Barbie.

⁵ Imenovanje ovog izrazito heterogenog muzičkog pravca već je prerاسlo u urbanu legendu, a tvorac sintagme, crnogorski muzičar Rambo Amadeus, jednom prilikom je izjavio da je on za razvoj turbofolka, uprkos tome što mu je na izvestan način „kumovao“, kriv isto onoliko koliko je Albert Ajnštajn odgovoran za Hirošimu (Eterović 2007: 53).

⁶ U navedenom periodu pohađao sam više razrede osnovne škole i gimnaziju, i bio sam svedok zaista neverovatne ekspanzije turbofolka, sa svojim nosećim zvezdama, poput Cece Veličković, Dragane Mirković, Željka Šašića i mnogih, poznatih i nepoznatih pevačica i pevača, čiji su opskurni hitovi u bukvalnom smislu potvrđivali vorholovsku maksimu o petominutnoj slavi. Paralelno sa muzikom, išao je i *life style*, oličan u tzv. „dizelašima“, krupnim momcima čiji je osnovni *dress code* obuhvatao trenerke, *Diesel* džins, zlatni nakit i različite komade odeće koja se obavezno uvlačila u pantalone, tako da se ponekad mogla videti i zimska perjana jakna uvučena u donji deo trenerke. Nasuprot njima, postojali su „padavičari“, odnosno, svi drugi koji se nisu uklapali u navedenu sliku, i bili su izloženi dubokom preziru, a često i fizički napadani.

teljskog“ zapada. Takve kritike, kako kaže Ines Prica, negiraju savremenost narodnog izraza, što „upućuje na epsko, romantičarsko njegovo poimanje, i kult prošlosti; ono uključuje muzejski odnos prema narodnom i skeptičan stav prema savremenim njegovim izrazima; današnji narod se 'odnarodio'“ (Prica 1988: 92).⁷

Pored ovog tipa kritike, a na sličnom fonu, preovlađujući argument protiv novokomponovane narodne muzike od strane elita referisao je prevashodno na estetske kriterijume, i to „u onom smislu da 'voljenje' izvesne pesme ili pevača nije kulturno nekonzekventan izbor; to predstavlja indikator muzičkih preferencija koje su povezane sa kulturnim afinitetom, odnosno nečijim socio-kulturnim identitetom“ (Vidić-Rasmussen 1995: 251). To, zapravo, znači da pevač ili slušalac narodne muzike, uprkos činjenici da u svom fizičkom izgledu nimalo ne odudara od drugih, „urbanih“ delova populacije,⁸ nikada ne može biti „urban“ i „savremen“, već tom „urbanom“ i „savremenom“ izgledu samo teži, ostajući „naivan“ i „lažan“ (Prica 1988: 90).

Upravo na ovom tragu nastala je i kritika turbofolka tokom devedesetih godina prošlog veka. Oslanjajući se na već ustanovljeni odnos prema „narodnjacima“ kao najgorem kiču i šundu, kritičari turbofolk muziku najčešće smatraju „nečistom mešavinom ruralnog i urbanog“ (Simić 2006: 107). Ekspanzija ove muzike čita se kao pravi rat između „ruralne“ i „urbane“ populacije, koji se, zajedno sa onim pravim i krvavim ubijanjem na bojnim poljima u bivšoj Jugoslaviji, vodi na kulturnom polju.⁹ Svodeći ovu muziku isključivo na *background* kriminalaca, ratnih profitera i sličnih pojava koje su cvetale tokom devedesetih godina (v. Kronja 2001, Dragičević-Šešić 1994), dolazi se u opasnost da se prenebregnu drugi aspekti turbofolka kao elementa popularne kulture i, samim tim, ignoriše činjenica da je ova muzika, sa svim svojim transformacijama, preživela pad Miloševićevog režima, čak, u izvesnom smislu, doživela ekspanziju, naročito u regionu.

Iako intimno stojim na stanovištu da se turbofolk iz devedesetih godina ne može isključivo tumačiti kao jedan od mnogih cvetova izniklih na demokratizovanom po-

⁷ Da je ovakav „romantičarski“ pristup i „mitsko poimanje naroda“ ostao bitan element kritike neo i turbofolka, pokazuje drastičan primer iz devedesetih godina, kada je opozicioni narodni poslanik Pavle Aksentijević sa govornice Skupštine Srbije naizmenično puštao najnovije hitove folk dive Dragane Mirković i popularnu iransku muziku. Naglašavajući sličnosti između dva muzička izraza, Aksentijević je optuživao režim za „teheranizaciju Srbije“, u kojoj se, umesto „autentično narodnog zvuka“ promovise „istočnjačko zlo“.

⁸ Formula novokomponovane narodne muzike i jeste izgledati „savremeno i urbano“ (Prica 1988: 90).

⁹ Za tipičan primer ovakvog pristupa v. Gordi 2001. Suština Gordijevog shvatanja turbofolka jeste da je nastanak ove muzike zapravo predstavljao strategiju Miloševićevog režima da, pored ostalih, uništi i alternative na polju popularne kulture. Gordijeva teza jeste da između muzike „seljaka“ i „urbanih“ seljaka, tj. turbofolka, i nacionalističke politike postoji neraskidiva veza. Izvestan tip folkora zaista je, nesporno, korišćen i njime je manipulirano zarad ciljeva nacionalističkih elita, ali mi se prenategnuto čini konstatacija da je turbofolk isključivo i jedino funkcionisao u cilju promovisanja i afirmacije nacionalističkog diskursa. Za kritiku ovog pristupa v. i Đurković 2004 i Simić 2006.

lju popularne kulture,¹⁰ navedeni tipovi kritike, međutim, dovode do toga da se, sa analitičke tačke gledišta, stvara izvesna zbrka, pre svega u samoj tipologiji ove muzike. Naime, elitistička kritika turbofolka prenebregava činjenicu da se u ovaj pojam uključivalo toliko različitih tipova muzike, od klasičnih „narodnjaka“ sa patriotskim stremljenjima,¹¹ preko guslara, pa sve do tipičnog MTV densa. Zapravo, može se reći da se klasičan i medijski najeksponiraniji turbofolk u svojim tekstovima veoma malo doticao nacionalnih tema, uglavnom se svodeći na narative o nesrećnoj ljubavi, prevari, kao i na promovisanje „života na visokoj nozi“, u onom kontekstu u kome su taj *lifestyle* doživljavali protagonisti i konzumenti ove muzike. Takođe, izjednačavanje turbofolka sa nacionalizmom i ratom direktno je u koliziji sa situacijom koja danas postoji na terenu, gde turbofolk, živ i zdrav, dominira regionalnim tržištem.¹²

Nasuprot ovoj, pomalo ekskluzivističkoj, kritici neo i turbofolka, nalaze se stanovišta koje se mogu nazvati inkluzivističkim (Mitrović 2008). Ona kulturu turbofolka određuju „nizom afirmativnih i inkluzivnih kategorija: kao fenomen, on predstavlja deo globalne popularne kulture, uključuje u sebe elemente različitih muzičkih pravaca i poseduje kontinuitet u odnosu na lokalnu muzičku scenu (gde se veza najčešće uspostavlja sa tzv. novokomponovanom muzikom)“ (Mitrović 2008: 132).

Osnovna teza ovakvog pristupa jeste da turbofolk, onakav kakav je postojao i postoji u Srbiji, ne predstavlja nikakav specijalni i spektakularni „srpski izum“, već da su se u isto vreme slični pop pravci pojavili širom sveta. Kako kaže Ćirjaković, „od Kazablance do Džakarte i od Tirane do Tihuane skoro da nema zemlje trećeg sveta koja zadnjih decenija – zajedno sa procesima kao što su modernizacija, prelazak seoskog stanovništva u gradove i nestanak starog sistema vrednosti – nije dobila i svoj 'turbofolk'“ (Ćirjaković 2004).¹³ Svi ovi muzički pravci, poput alžirskog rajia, bugarske čalge ili indijske bangre, dele sa srpskim parnjakom sličnu formulu – od kiča u spotovima, preko imidža izvođača, do promovisanja životnog stila. Zapravo, suština ovakvih kritika, iako ponekad problematičnih,¹⁴ jeste ukazivanje na globalni karakter turbofolka, čime

¹⁰ Za ilustraciju ovoga koristim mnogo puta pominjanu „svadbu veka“ između sada pokojnog kriminalca i haškog optuženika Željka Ražnatovića Arkana i folk dive Svetlane Veličković. Ovaj bukvalni i simbolički brak između kriminalca i turbofolka u velikoj meri oslikava iskustvo građana Srbije u tom periodu.

¹¹ Pesme Bajce Malog Knindže, braće Bajić i sličnih izvođača predstavljaju tipičan primer (v. Čolović 2007). Ipak, pojedini istraživači sa pravom ukazuju na to da ovaj »patriotski folk« nije bio previše medijski eksponiran, i da je vrlo brzo nestao iz uticajnih medija, emitujući se na opskurnim radio-stanicama slabe pokrivenosti, poput beogradskog Radio Ponosa (Đurković 2004).

¹² Primer ovog pristupa nalazi se u, inače sjajnoj, studiji Ildiko Erdei (2009: 236). Ona se pita: „Da li je moguće da je turbofolk muzika, koja i u Srbiji i u Sloveniji važi kao simbol režima Slobodana Miloševića, ne samo prihvaćena već i popularizovana u Sloveniji i da je ne slušaju samo bosanski i srpski emigranti?“ (Erdei 2009: 255).

¹³ U daljem tekstu videće se da ni Slovenija nije ostala bez svog „autentičnog“ turbofolka, poznatog kao *turbofolk pod Triglavom*, ili *turbopolka*.

¹⁴ Tekstovi Zorana Ćirjakovića ili Miše Đurkovića (2004), sa jedne strane, daju interesantne uvide u

se, u izvesnom smislu, ovaj fenomen izmešta iz lokalnog, politički kontekstualizovanog miljea u polje kome zapravo i pripada – popularnu kulturu. Osnovni doprinos ovakvih pristupa jeste kritika akademske i kulturne elite koja, u suštini, fenomen turbofolka evaluira isključivo u estetskim (i, konsekvntno tome, kulturalnim vrednosnim) terminima. U ovom smislu, vredno je istaći poglede Branka Dimitrijevića (2002), koji ističe potencijalno subverzivni karakter turbofolka, u onom kontekstu u kome se, u klasičnom pristupu kulturnih studija, elementi popularne kulture tretiraju kao prikriveni oblici otpora (Barker 2000; Fisk 2001; Đorđević 2009).

Ovako dugačak uvod, očigledno, ukazuje koliko je fenomen turbofolka zapravo problematičan i složen za istraživanje, s obzirom na očiglednu ambivalenciju koja se nalazi u samoj srži ovog pojma.

Polaznoj pretpostavci ovog istraživanja najbliže je stanovište Ketrin Bejker, koja smatra da „turbo-folk funkcioniše manje kao konkretna definicija muzičkih pravaca, a više kao konceptualna kategorija koja ujedinjuje konotacije banalnosti, 'drugosti', nasilja i kiča, stvarajući tako kritički aparat sa *ready-made* strategijama distanciranja“, ističući njegov značaj pre kao „vrednosno ispunjene konceptualne kategorije nego terminološke deskripcije“ (Baker 2007).

TURBOFOLK U SLOVENIJI – (NE)ŽELJENI GOST

Odakle turbofolk¹⁵ u Sloveniji? Ko su ljudi koji ga slušaju? Gde se može čuti? Zbog čega je popularan? Odgovoriti na ova pitanja nije nimalo lako, ali ono što se svakako može tvrditi jeste da osnovnu ciljnu grupu za plasman ovog tipa muzičke robe predstavljaju građani Slovenije poreklom iz bivših jugoslovenskih republika,¹⁶ pre svega poreklom iz Srbije i Bosne i Hercegovine. Strategija širenja „zvuka rodnog kraja“ ne razlikuje se previše od one koja se inače primenjuje kada je u pitanju dijaspora – kanali kojima se komunicira su, pre svega, satelitski i kablovski televizijski programi. Ovaj način „prodaje nostalgije“ iseljeničkom stanovništvu funkcioniše praktično u svim zemljama zapadne Evrope, tako da ni Slovenija nije izuzetak. U trenutku kada je istraživanje vršeno, najgledaniji TV kanali koji su svoj program zasnivali gotovo isključivo

problematiku, pre svega ispravno kritikujući navedena stanovišta koja turbofolk izjednačavaju sa Miloševićevim nacionalizmom, ili ona koja se puristički odriču orijentalnih elemenata u ovoj muzici inistirajući na „tradicionalnom“, „narodnom“ zvuku bez uticaja „islama“. Sa druge strane, međutim, često se čini da oštrica njihove kritike nije u tolikoj meri usmerena na analizu samog fenomena, koliko na političke i ideološke stavove autora koje osporavaju.

¹⁵ Kada govorim o turbofolku u ovom kontekstu, prevashodno mislim na ono što bi se moglo označiti srpskim ili bosanskim tipom ovog muzičkog pravca. Slovenački turbofolk, uprkos sličnostima, ima neke posebne karakteristike, pa će, stoga, biti tretiran posebno.

¹⁶ O problematici nekadašnjih sugrađana poreklom iz bivše SFRJ, a danas tzv. *novodobnih manjina* u Sloveniji pisano je mnogo. V., npr., Mežnarič 1986; Komac (ur.) 2007; Prelić 2009.

na emitovanju neo i turbofolk muzike bili su srpski TV Pink Plus i bosansko-hercegovačka TV BN iz Bijeljine, dok je primetan, ali ne toliko veliki opseg pokrivenosti imala i DM televizija, u vlasništvu folk pevačice Dragane Mirković (v. Radović 2010). Koncept funkcionisanja ovakvog tipa televizija u suštini je jednostavan – mnogo muzike i mogućnost komuniciranja između prijatelja i rođaka putem klasičnog i odavno etabliranog mehanizma „želja i pozdrava“. ¹⁷ Napredak tehnologije je ovaj mehanizam dodatno pojednostavio, pa se sada glavni način komunikacije između „bližnjih“ odvija putem sms-poruka, koje se emituju u dnu ekrana. Na ovaj način se formira, kako je naziva Radović, „showbiz narodnjačka koalicija“, u koju su uključeni i vlasnici mnogobrojnih lokala u kojima gostuju folk zvezde iz bivše Jugoslavije, čime se krug ovog produkcionog mehanizma praktično zatvara. Osnovna strategija je, dakle, potenciranje „žala za rodnim krajem“, odnosno pružanje mogućnosti iseljenicima da se osećaju bliže kući, i to putem one vrste zabave koju nemaju (ili „nemaju“) u državama u kojima su se naselili.

U slučaju Slovenije, kao „najevropskije“ od svih država bivše Jugoslavije, i u doba postojanja iste, delatno je funkcionisao klasičan okcidentalistički narativ o Zapadu kao mehanicističkom društvu bez duše (Buruma i Margalit 2004). Sa druge strane, imigranti iz tzv. „južnih“ republika su, unutar sličnog simboličkog sistema, diskurzivno proizvođeni u „balkansko drugo“, snažeci i homogenizujući tzv. „srednjoevropski identitet“ Slovenaca. ¹⁸ U tom kontekstu, industrija „narodnjačke zabave“ cvetala je i nastavila je da cveta i nakon osamostaljenja Slovenije, kada je, što je veoma zanimljivo, mlada država svoje novopečene manjine poreklom iz bivših „bratskih republika“ jednostavno pretvorila u tzv. „ne-Slovence“ (Velikonja 2002). ¹⁹ U takvoj konstelaciji, zapravo, imigranti iz „južnih“ republika veoma često su upotrebljavali poznati mehanizam odgovora na stigmatu u vidu autoorijentalizacije, gde se, kako kaže Kiošev, „Balkan arogantno slavi onakav kakav jeste (*ili onakav kakav je proizveden, prim ID*): nazadan i orijentalan, telesan i polu-ruralan, grub, zabavan ali i intiman“ (Kiossev 2003). Neo i turbofolk, zapravo, u ovom kontekstu savršeno ispunjavaju svrhu proizvoda tog i takvog Balkana, snažeci onaj tipični stereotip prema kome „mi Balkanci“ možda jesmo ljudi, divlji i lenji, ali znamo da se zabavljamo, za razliku od zapadnjaka (u ovom slučaju Slovenaca) koji su vredni, radni i uspešni, ali i hladni i proračunati, i nikako ne umeju da se opuste i zabave (v. Mežnarič 1986; Erdei 2009).

¹⁷ Koncept emisija tipa „Želje, čestitke i pozdravi“ zapravo potiče sa radija, i imao je ogroman uticaj na širenje neofolka tokom šezdesetih i sedamdesetih godina prošlog veka, koristeći jednostavnu formulu – rođacima i prijateljima, naprasno razdvojenim usled velikih migracija prema urbanim centrima, omogućavao je bliski kontakt kroz „muziku rodnog kraja“ i mogućnost da, u važnim životnim situacijama, poput rođenja dece, odlazaka u vojsku, venčanja i sl., u „muzičkom pakovanju“ pošalju najbolje želje, kada već to više nije bilo moguće učiniti uživo.

¹⁸ O simboličkoj geografiji Balkana v. Jansen 2001; Živković 2001; Kiossev 2003.

¹⁹ Problematika dobijanja državljanstva u Sloveniji i tzv. problem „izbrisanih“ daleko prevazilaze okvir ovog rada, te ih neću šire elaborirati. V. i članak M. Stojić u ovoj publikaciji.

Funkcionisanje turbofolka kao distinktivnog markera u ovom kontekstu, kako se videlo iz razgovora sa ispitanicima poreklom iz republika ex-Jugoslavije, prilično je delotvorno. Naime, većina ispitanika²⁰ ističe da ovu muziku rado sluša, posećuje klubove i kafiće u kojima se pušta turbofolk, kao i nastupe folk izvođača na gostovanjima u Sloveniji. Pri tom, može se reći da je jedan broj klubova u kojima „balkanska“ muzika dominira (npr. „En Pub“ u Šiški ili „Dvanaestka“ u Šentvidu) uglavnom namenjen „južnjačkoj“ omladini, a ukoliko i ima mladih Slovenaca, oni su tu uglavnom došli sa svojim prijateljima „južnjacima“. Kontekst u kome funkcioniše turbo-folk namenjen primarnoj ciljnoj grupi, dakle, ne razlikuje se previše od klasičnog „emigrantskog“ koncepta u drugim zemljama Zapada. On predstavlja distinktivni marker koji pripadnike jedne relativno zatvorene i ne u potpunosti prilagođene društvene grupe smešta u poznato, intimno okruženje, u kome se osećaju „kao kod kuće“, provodeći vreme sa svojim sunarodnicima. O tome svedoče i reči informanta, aktivnog u lokalnoj srpskoj zajednici, koji navodi da se svaki događaj, bez obzira na povod, najčešće završava, kako se on izrazio, u klasičnom maniru hercfeldovske kulturne intimnosti, „narodnjačkim dernekom“. Zanimljivo je primetiti da je ovaj ton, opet hercfeldovski rečeno, „skrušene nelagode“ (Hercfeld 2004), bio veoma prisutan u većini razgovora sa ispitanicima „južnjačkog“ porekla. Svesni stigme koju sa sobom nosi neo i turbofolk, lideri nacionalnih udruženja Srba u Sloveniji zapravo nastoje da svojim članovima ponude proizvode tzv. „visoke kulture“, poput kulturno-umetničkih programa praćenih izvođačima klasične muzike, ili, u najgorem slučaju, folklornim grupama i *world music* izvođačima. U onom smislu u kome, međutim, „formalna i kodirana napetost između zvaničnog predstavljanja jastva i onoga što se dešava u privatnosti kolektivne introspekcije“ (Hercfeld 2004: 38) funkcioniše u praksi, sve se na kraju završava ekstatičnom „balkanskom žurkom“, na kojoj trešte „narodnjaci“ i lome se čaše. Ovakav način zvaničnog predstavljanja srpske zajednice ukazuje na nastojanje da se sa ove manjine u Sloveniji skine stigma „primitivnih Balkanaca“, ali se, u ušuškanom okruženju razgovora sa antropologom, sa kojim, pretpostavljeno, deli etnički identitet i, sledstveno tome, kulturnu intimnost, pomalo rezignirano i sa izvesnom vrstom prkosnog ponosa konstatuje da su rezultati „defolkizacije“, u najmanju ruku, mizerni.

Međutim, stigma stavljena na turbofolk, kao što bi istraživač iz Srbije mogao očekivati, ne potiče iz političkog domena i vezanosti ove muzike za Miloševićev režim, ni u slučaju pripadnika srpske zajednice, ali ni ostalih „južnjaka“ i informanata slovenačkog

²⁰ Na ovom mestu je važno istaći da navedeni mehanizmi funkcionišu uglavnom kada je u pitanju starija emigracija, doseljena šezdesetih i sedamdesetih godina prošlog veka, kao i njihovo potomstvo. Kada su u pitanju emigranti prispeli iz Srbije tokom devedesetih godina, kao i oni koji u Sloveniju dolaze sada, slučaj je obrnut. Većina informanata iz ove grupe, sa kojima je razgovarano, prevashodno nastoji da se u potpunosti uklopi u društvo svoje nove domovine, ne održavajući preterano vezu sa svojim „zemljacima“, niti učestvujući u radu bilo kakvih zavičajnih ili nacionalnih udruženja. Up. članak J. Đorđević Crnobrnja u ovoj publikaciji.

porekla.²¹ Kao ilustracija za ovu tvrdnju može poslužiti razgovor sa mladom informan-
tkinjom bošnjačkog porekla i muslimanske veroispovesti, koja je, usled rata u BiH, u
Sloveniju došla početkom devedesetih godina. Kao konzumentkinja turbofolka, govo-
reći o svojim omiljenim izvođačima, bez ikakve dileme je kao osobu kojoj se najviše
divi navela Cecu Ražnatović.²² Zanimljiv je i detalj iz razgovora sa mladom Slovenkom,
takođe pasioniranim slušaocem ove muzike, koja mi je ispričala romantičnu priču o
tome kako je Arkan šesnaestogodišnju Cecu, kako se ona izrazila, „izvukao iz blata“ i
spasio joj život u Švajcarskoj.²³

Turbofolk, međutim, kao što je ranije pomenuto, ne slušaju samo „južnjaci“, već
je ova muzika, kao što sam mnogo puta čuo tokom razgovora u Ljubljani, očigledno
vrlo popularna i među mladim Slovencima. Plasman „narodnjačke“ robe ka ovoj, „se-
kundarnoj“ ciljnoj grupi, funkcioniše unekoliko drugačije. Naime, prilično mali broj
slovenačkih radio i televizijskih stanica u svom programu forsira neo i turbofolk muzi-
ku poreklom iz „južnih republika“. ²⁴ S obzirom na već elaboriranu strategiju „prodaje
nostalgije“, koja leži u osnovi medijskog proizvođenja „narodnjačkog“ programa, lo-
gično je što mediji na slovenačkom jeziku nisu preterano zainteresovani za emitovanje
ovakvog tipa muzike. To, međutim, ne smeta mladim Slovencima da obilato konzumi-
raju pomenute kablovske i satelitske programe, što pokazuje da je dostupnost turbo-
folka na prilično visokom nivou. Ukoliko se ovome dodaju sve popularniji i korišćeniji
internetski mediji, problem dostupnosti praktično nestaje. Pitanje, dakle, nije kako je
i koliko slovenačkoj omladini dostupan turbofolk, već zbog čega je to tako. Svakako
da na to nije moguće dati celovit i zaokružen odgovor, niti mi je to aspiracija, ali ću
se osvrnuti na nekoliko momenata koji bi mogli baciti nešto svetla na ovo pitanje. Pre
svega, treba imati u vidu da ono što Velikonja (2002) naziva „balkanskom kulturom“
među samim Slovencima egzistira već nekoliko decenija, i ogleda se, pre svega, u kon-
zumaciji proizvoda popularne kulture, uključujući tu i muziku.²⁵ Poznati su tzv. „kolo

²¹ Ova konstatacija se, takođe, ne odnosi na emigraciju iz Srbije, devedesetih godina. U pitanju su ljudi koji su, prevashodno, emigrirali zbog toga.

²² Jedina reakcija iz „političke“ sfere doprla je iz zvaničnog slovenačkog diskursa u trenutku kada je jedna privatna televizija trebalo da emituje intervju sa Ražnatovićevom. Reakcije su bile burne, upravo referišući na njen status Arkanove udovice. To, međutim, Cecu nije sprečilo da u poslednjih nekoliko godina održava rasprodane koncerte u hali Tivoli, stvorivši zavidnu bazu obožavatelja u Sloveniji, bez obzira na poreklo.

²³ Iako ovaj narativ nema nikakve veze sa (mnogo manje romantičnom) stvarnošću, stvorena je urbana bajka o „princezi“ i „princu na belom konju“. Na moje pitanje od koga je čula tu priču, ona je odgovorila da to svi znaju, očigledno začuđena što jedan Cecin sunarodnik nema ni najblažu predstavu o tome.

²⁴ U trenutku ovog istraživanja, samo su Radio Salomon iz Ljubljane, TV Paprika iz Ljubljane i NET TV iz Maribora u okviru svog programa emitovali srpske i bosanske „narodnjake“, za razliku od mnogo većeg broja medija čiju programsku osnovu čini tzv. *narodno-zabavna glasba*, kao i *turbofolk pod Triglavom* (up. Radović 2010).

²⁵ I sam autor je svestan problematičnosti izraza, u tom smislu da tako nešto što je „balkanska kultura“ kao zaokružen sistem svakako ne postoji, ali mi se termin čini vrlo adekvatnim u datom kontekstu.

žurevi“, koji su se održavali u Ljubljani još tokom osamdesetih godina, a koji su, u izvesnom smislu, predstavljali subverzivne akte slovenačke omladine prema sve izraženijoj „debalkanizaciji“ slovenačkog društva od strane nacionalnih elita. Ovakav trend je manje-više prekinut u godinama sticanja slovenačke nezavisnosti, što predstavlja logičnu posledicu rasta etničkih tenzija među „bivšom braćom“, ali i tvrdog stava novopečenih očeva mlade slovenačke nacije, koji su nastojali da iz *mainstream* kulture izbace sve što ima bilo kakve veze sa stigmatizovanim Balkanom. Vrlo brzo, već tokom devedesetih godina prošlog veka, uočava se trend snaženja različitih tipova jugonostalgije (Velikonja 2002, 2009). Ovaj „žal za nepostojećom prošlošću“ svakako nije imao niti ima bilo kakav politički potencijal, u smislu bilo kakve realne mogućnosti ili pak želje za formiranjem bilo kakve nove zajednice Južnih Slovena. Mnogo pre se radi o reakciji jednog društva koje je, nakon perioda izvesnih turbulencija, došlo u stanje stabilnosti i prosperiteta, kao što se to, kada je reč o bivšoj Jugoslaviji, dogodilo jedino u Sloveniji. Manje-više neopterećeni ratnim nasleđem, građani države na putu ka Evropskoj uniji mogli su se neopterećeno osvrnuti ka sopstvenoj prošlosti, uzimajući iz tog „bazena uspomena“ one koje su im bile značajne ili drage. Ovaj „klasični“ tip nostalgije, oličen u tržištu komunističkih relikvija i konzumaciji različitih proizvoda popularne kulture, posebno onih u vezi sa Josipom Brozom Titom, nije, međutim, jedini rezultat tog procesa. S obzirom na to da omladina o kojoj je u ovom radu reč, u vreme kada se Jugoslavija raspadala praktično nije ni bila rođena, nikako se ne može govoriti o bilo kakvim uspomnama vezanim za jugoslovensko vreme. Reč je o onome što Velikonja (2002) naziva „aktivnom nostalgijom“, „inovativnom kulturnom paradigmatom, produktivnom mešavinom različitih tradicija i vrednosti“. Mladi Slovenci, neopterećeni lošim iskustvima sa nekadašnjim sugrađanima, prihvataju „balkansku kulturu“ kao jedan od izbora koji im se nudi u demokratizovanom društvu, koje ne nameće (ili više ne može da nameće) dominantnu kulturnu matricu. Tako slovenačka omladina, zapravo, turbofolk doživljava kao samo još jednu od mogućnosti na širokom polju popularne muzike koja im se nudi. Prema iskazima ispitanika, zapravo, većina mladih Slovenaca ni ne izlazi na mesta na kojima se pušta isključivo folk, već se radi o klubovima gde se savremena hip-hop ili bilo koja druga popularna muzika povremeno „preseče“ nekim „narodnjačkim“ hitom. U ovom kontekstu, Šakira je isto što i Indira, a Britni Spirs isto što i Seka Aleksić. Na sličan način, mnogi Slovenci danas dolaze u Beograd ili u Guču, tražeći zabavu koja im je kod kuće nedostupna, uživajući u, kako kaže Stankovič, „egzoticizmu i nostalgiji prema mestima gde postoji autenticizam, strast i afirmacija života“ (Stankovič u: Ilić 2005). Ovakva teza, u izvesnom smislu, potvrđuje klasičan orijentalistički stereotip o „divljem Balkanu“, gde se život živi punim plućima, ali i ukazuje na izvesnu vrstu kulturne potrebe slovenačke omladine za „ukradenim uživanjem“ (termin koji koristi Erdei, preuzimajući Žižekov koncept, v. Erdei 2009: 255). Ovaj termin, u ovom slučaju, međutim, ne referiše na odnos između, recimo, Slovenaca i Srba, već je, pre, u pitanju dinamika unutar samog slovenačkog društva, u kome „zaljubljenost“ u „balkansku kulturu“ predstavlja, u određenom smislu, samo

„jednu od reakcija protiv diskursa ‘slovenijanizma po svaku cenu’ i njegove isključivo (srednje)evropske orijentacije koja ponekad biva svedena na kulturnu samodovoljnost pa čak i na govor mržnje“ (Velikonja 2002). Tako „povratak Balkanu“²⁶ predstavlja akt subverzije prema zvaničnoj kulturnoj politici, što se, u drastičnom primeru, može videti u pojavi tzv. „počefurjenih“²⁷ Slovenaca“ (*čefurji wannabe*), čiji kompletan *lifestyle* predstavlja, u izvesnoj meri hiperbolisanu kopiju pripadnika „južnjačke kulture“. Bučna muzika iz automobila, odevni stil „dizelaša“ kod muškaraca i tzv. „pink stil“ kod devojaka, kao i nastojanje da se umesto slovenačkog mekog *l* ovaj glas izgovara tvrdo, kao u nekadašnjem srpskohrvatskom jeziku, predstavljaju jedan od oblika otpora prema ponuđenom kulturnom modelu.

Treba se osvrnuti na još jedan fenomen, relevantan za analiziranu temu – na tzv. slovenački turbofolk ili turbofolk pod Triglavom. Ova vrsta muzike izrasla je iz pravca poznatog kao *narodno-zabavna glasba*, koja je, poput svog „južnjačkog“ parnjaka – novokomponovane narodne muzike, ekspanziju doživljavala putem radio-talasa, u trenutku migracija ruralnog stanovništva ka urbanim područjima. Različiti autori narodno-zabavnu glazbu opisuju kao mehanizam za reprodukciju stereotipne reprezentacije „slovenskosti“ pomoću klišeiziranih simbola, vezanih za ruralno okruženje, idilične krajeve, narodne nošnje i slične elemente „autentične“ narodne tradicije (Eterović 2007: 48). Slovenački turbofolk, u suštini, prati istu liniju nastajanja kao i srpski, u tom smislu što u melodiju polke, izvedene na harmonici „frajtonerci“ (karakterističnom instrumentu narodno-zabavne glazbe), integriše savremene ritmove. Pri tom se zadržavaju elementi veličanja narodnog života i tradicije, od kojih se imidž samih izvođača drastično razlikuje. Naime, dva najprominentnija predstavnika podalpskog turbofolka – grupe Atomik Harmonik i Turbo Angels – prepoznatljiva su po ženskim članicama, čiji provokativan način oblačenja i fizički izgled uopšte ne odudaraju od koleginica iz „južnjačke“ turbofolk branše.

Pojava podalpskog turbofolka²⁸ izazvala je određenu vrstu moralne panike u slovenačkom društvu. Naime, kritike koje su upućivane ovom muzičkom pravcu veoma podsećaju na pristupe novokomponovanoj narodnoj muzici i turbofolku u Srbiji. Osnovna linija ovih razmišljanja je negativna, a kritike se kreću od agresivnih, koje insistiraju na tome da ova muzika nema nikakvu umetničku vrednost, do onih rezigniranih, koji konstatuju da „samo konačno dobili ono što smo tražili“ (Eterović 2007: 61).²⁹ Ovakva reakcija slovenačke akademske i kulturne elite ne čudi preterano,

²⁶ Treba napomenuti da većina konkretnih preferencija prema „Balkanu“ uglavnom biva svedena na Srbiju i Beograd, a ne na, recimo, Bosnu i Hercegovinu.

²⁷ *Čefur* predstavlja pežorativan termin za tzv. „južnjake“.

²⁸ Kompletan muzički pravac koji nosi ovo ime zapravo se pojavio prilično kasno, 2004. godine, kao pozna reakcija slovenačkog društva na tranziciju (Eterović 2007: 52).

²⁹ Ana Eterović navodi retke primere neutralnog posmatranja ove muzike, izdvajajući, u tom smislu, radove Petra Stankoviča.

ukoliko se, recimo, pogleda dokumentarni film *Turbofolk pod Triglavom* Andraža Pešla, snimljen u produkciji RTV Slovenije,³⁰ ili se potraži neki od mnogobrojnih spotova na internetu. Moja poenta ovde, međutim, nije da se vrednosno ili bilo kako drugačije odredim prema alpskoj varijanti turbofolka, već da naglasim izvesnu paradoksalnost činjenice da, kako kaže Gregor Tomc, slovenačka javnost sa radošću prihvata narodne muzike iz drugih sredina, poput rai muzike ili dragačevskih trubača, istovremeno odbijajući domaću produkciju kiča. U suštini, reč je o tome, kako naglašava Tomc, da je strani kič prihvatljiv, jer je dovoljno dalek da bismo se mogli identifikovati sa njim (Tomc u: Škerl 2005).

ZAKLJUČNA RAZMATRANJA

Poslednji pasus prethodnog poglavlja, u stvari, ukazuje na poznatu činjenicu da jedan isti fenomen može biti percipiran i tumačen potpuno različito, u zavisnosti od konteksta u kome se nalazi. U slučaju recepcije neo i turbofolka u Sloveniji, osnovni zaključak koji se može izvesti jeste gotovo potpuno odsustvo politizacije ovog fenomena i njegovog vezivanja za Miloševićev režim, za razliku od još uvek preovlađujućih stanovišta u Srbiji ili Hrvatskoj. Izgubivši tu veoma važnu ideološku komponentu, on ostaje bez velikog dela simboličnog značaja koji ima južnije od Slovenije, ali zbog toga ne gubi funkcije identitetskih markera u različitim okolnostima.

Neo i turbofolk u Sloveniji i dalje primarno deluju kao obeležje identiteta „južnjačke“ populacije, kako sa pozitivnom, tako i sa negativnom konotacijom. Veliki broj doseljenika iz bivše Jugoslavije konzumira ovu vrstu muzike, prihvatajući je kao neraskidivi deo daleke domovine i uživajući u potvrđivanju svog „balkanskog“ identiteta. Na taj način, turbo-folk predstavlja medijum za stupanje u jednu vrstu, kako kaže Kiošev, „voljne regresije u veliko, skandalozno balkansko okruženje, daleko kako od Evrope tako i od uznemirujuće zvanične domovine“ (Kiošev 2003). Shvaćen u ovom kontekstu, on deluje kao primitivna strana binarne opozicije čiji drugi pol čini „civilizovanost“, i kao mehanizam isključivanja u relaciji Balkan/ Evropa. Kada se izmesti iz svog primarnog konteksta *čefurske, goveje* muzike, i premesti na polje popularne kulture, turbofolku upravo ove osobine daju osobenu čar. Divlji, autentični, egzotični Balkan, sada, kada je dovoljno daleko, postaje primamljiv i legitiman put ka uživanju i zabavi, ali u tačno omeđenim granicama. U takvoj muzici mladi Slovenci uživaju ili „na licu mesta“, u Guči i na beogradskim splavovima, ili u lokalnim klubovima, koji nisu mesta na koja izlaze samo „južnjaci“ i gde „narodnjaci“ nisu jedini izbor. Kao što je već rečeno, slovenačka omladina uglavnom izbegava takve lokale. Jedna od ispitanica, mlada Bošnjakinja, konzumentkinja ove muzike, decidirano je napomenula da klubov-

³⁰ Izuzetno sam zahvalan kolegi Našku Križnaru, čijom sam ljubaznošću dobio ovaj film.

vi propadaju onda kada u njih počnu da dolaze radnici.³¹ Afirmativan odnos prema turbofolku od strane slovenačke omladine potiče, dakle, iz mogućnosti da se uživa u kulturnim proizvodima društva sa kojim se deli izvesna stopa bliskosti, prouzrokovana dugogodišnjim životom u zajedničkoj državi, ali bez opasnosti da ti isti kulturni elementi proizvedu bilo kakvu vrstu „balkanske stigme“. Ovim konzumentima turbofolk zapravo predstavlja nevažan deo identiteta i ima ulogu kamenčića u velikom mozaiku potencijalnih kulturnih izbora. Čak i kada je reč o subverzivnoj funkciji ove muzike, stvari se ne menjaju – jedino važno pitanje nije „šta se sluša“ već „ko sluša“.

Neofolk, kao *l'enfant terrible* jugoslovenske popularne kulture, osuđivan i stigmatizovan, a istovremeno slušan i voljen, ima ulogu plutajućeg označitelja u mnogobrojnim jezerima i rukavcima bivše države. Menjajući značenja i vrednosti koje se u njega učitavaju, u zavisnosti od kulturnog konteksta u kome se nalazi, on, uprkos tome, ili pre – zahvaljujući tome, nastavlja da živi i, reklo bi se, prosperira više nego ikada. Uspeh ove muzike u Sloveniji, mimo očekivano dobre recepcije u primarnoj ciljnoj grupi emigranata, rezultat je specifične kulturne pozicije ove nekadašnje jugoslovenske republike: dovoljno daleko od Balkana da bi se od njega plašilo, a dovoljno blizu, da bi se u njemu uživalo.

LITERATURA

Baker, Catherine

2007 The Concept of Turbofolk in Croatia: Inclusion/Exclusion in the Construction of National Musical Identity. In: Baker, Catherine idr. (ur.), *Nation in Formation: Inclusion and Exclusion in Central & Eastern Europe*. London: UCL School of Slavonic and East European Studies Publications, 139–158 (http://eprints.soton.ac.uk/66293/1/Baker_-_turbofolk_2007.pdf).

Barker, Chris

2000 *Cultural Studies: Theory & Practice*. London and Thousand Oaks: Sage Publications.

Buruma, Ian i Avishai Margalit

2004 *Occidentalism: The West in the Eyes of Its Enemies*. New York: The Penguin Press.

Čolović, Ivan

1985 *Divlja književnost*. Beograd: Nolit.

2007 *Bordel ratnika*. Beograd: XX vek.

Ćirjaković, Zoran

2004 Turbofolk kao brend. *NIN* 2808, 21. oktobar (<http://www.nin.co.rs/pages/article.php?id=18153>).

Dimitrijević, Branko

2002 Globalni turbo-folk. *NIN* 2686, 20. jun.

³¹ Ova tema je, naravno, previše kompleksna i bavljenje njom zahtevalo bi poseban rad, ali sam ste kao utisak da prezriv odnos prema čefurjima od strane slovenačke većine danas nema toliko veze sa etničkom pripadnošću, već mnogo više sa socijalnim statusom, s obzirom da je dobar deo emigracije iz biših jugoslovenskih republika uglavnom pripadao nižim socijalnim slojevima i bavio se fizičkim poslovima, što potvrđuju i reči ove ispitanice.

Dragičević-Šešić, Milena

1994 *Neofolk kultura. Publika i njene zvezde*. Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stanojevića.

Đorđević, Jelena

2009 *Postkultura*. Beograd: Clio.

Đurković, Miša

2004 Ideološki i politički sukobi oko popularne muzike u Srbiji. *Filozofija i društvo* 25: 271–284.

Erdei, Ildiko

2009 „Za tango je potrebno dvoje“. Ekonomija i identitet Srba i Slovenaca u postsocijalizmu. U: Čolović, Ivan (ur.), *Zid je mrtav, živeli zidovi*. Beograd: XX vek, 236–258.

Eterović, Ana

2007 *Folklorizem za novo rabo. Ljudska, narodno-zabavna, turbofolk*. (Diplomsko delo.) Ljubljana: Fakulteta za družbene vede, Univerza v Ljubljani (<http://dk.fdv.uni-lj.si/diplomska/pdfs/Eterovic-Ana.PDF>).

Fisk, Džon

2001 *Popularna kultura*. Beograd: Clio.

Gordi, Erik

2001 *Kultura vlasti u Srbiji*. Beograd: Samizdat B92.

Hercfeld, Majkl

2004 *Kulturna intimnost*. Beograd: XX vek.

Ilić, Aleksandra

2005 Slovenac više ne postoji. *Večernje novosti*, 15. mart.

Jansen, Stef

2001 Svakodnevni orijentalizam. Doživljaji 'Balkana'/'Evrope' u Beogradu i Zagrebu. *Filozofija i društvo* 18: 33–72.

Kiossev, Alexander

2003 The Dark Intimacy: Maps, Identities, Acts of Identification. *Eurozine*, 19. maj (<http://www.eurozine.com/articles/2003-05-19-kiossev-en.html>).

Komac, Miran (ur.)

2007 *Priseljenci. Študije o priseljavanju in vključevanju v slovensko družbo*. Ljubljana: Inštitut za narodnostna vprašanja.

Kronja, Ivana

2001 *Smrtonosni sjaj. Masovna psihologija i estetika turbo-folka*. Beograd: Tehnokratija.

Mežnarič, Silva

1986 „Bosanci“. *A kuda idu Slovenci nedeljom?* Beograd: Filip Višnjić.

Mitrović, Marijana

2008 Agenti spektakla. Politike tela u turbo-folku. U: Divac, Zorica (ur.), *Kulturne paralele. Svakodnevna kultura u postsocijalističkom periodu*. Beograd: Etnografski institut SANU, 129–145.

Prelić, Mladena

2009 The Serbs in Slovenia: A New Minority. *Glasnik Etnografskog instituta SANU* 57 (2): 53–68.

Prica, Ines

1988 Mitsko poimanje naroda u kritici novokomponovane narodne muzike. *Kultura* 80/81: 80–93.

Radović, Srđan

2010 Juče na Balkanu, danas u vašem stanu. Nekolika zapažanja o neofolk muzici u Sloveniji. [Rukopis naučnog rada.]

Simić, Marina

2006 EXIT u Evropu. Popularna muzika i politike identiteta u savremenoj Srbiji. *Kultura* 116/117: 98–122.

Škerl, Uroš

2005 Švicarji poslušajo slovenskega. *Delo*, 14. maj (http://www2.arnes.si/~kulturologija/kulturologija_10let_mediji.htm#turbofolk).

Velikonja, Mitja

2002 'Ex-home': 'Balkan culture' in Slovenia after 1991. U: Törnquist-Plewa, B. and S. Resic (ur.), *The Balkan in Focus – Cultural Boundaries in Europe*. Lund: Nordic Academic Press, 189–207 (www.ces.uj.edu.pl/velikonja/exhome.doc).

2009 Povratak otpisanih. Emancipatorski potencijali jugonostalgije. U: Čolović, Ivan (ur.), *Zid je mrtav, živeli zidovi*. Beograd: XX vek, 366–398.

Vidić-Rasmussen, Ljerka

1995 From Source to Commodity: Newly-Composed Folk Music of Yugoslavia. *Popular Music* 14 (2): 241–256.

Živković, Marko

2001 Nešto između. Simbolička geografija Srbije. *Filozofija i društvo* 18: 73–110.

RECEPTION OF NEOFOLK MUSIC IN SLOVENIA: IDENTITY POLITICS IN THE BEAT OF 'EASY LISTENING TUNES'

This article examines the reception of neofolk and turbofolk music in Slovenia, with attention to determining the extent of its distribution and the modalities of evaluating that music genre in this former Yugoslav republic. As a pop-cultural phenomenon, neofolk is treated as a typical product of "southern" culture (i.e., from southern former Yugoslav republics, primarily Bosnia-Herzegovina and Serbia), but also as a cultural product that has followers among other target groups, primarily Slovenian young people. This article determines the connection between this segment of popular culture with the ethnic and social (self-)identification of its consumers, regarding neofolk in the function of a distinctive marker in creating hierarchal discourses based on the majority citizens (Slovenians) vs. "Southerners." Studying turbofolk in Slovenia indicates an almost complete absence of a political aspect related to the regime of Slobodan Milošević, contrary to the prevailing opinion and situation in Serbia and Croatia. Neofolk and turbofolk in Slovenia continue to have the primary effect of being identity markers of the "southern" population, with both positive and negative connotations. Many immigrants from the former Yugoslavia consume this type of music, accepting it as a firm part of their distant homeland, and enjoying a reaffirmation of their "Balkan identity." In this context, neofolk works as the deprived part of the binary opposition, the opposite pole of being "civilized," and as a mechanism of exclusion in the relation Balkans vs. Europe. When displaced from this primary context and placed in popular culture, it is precisely these features that give turbofolk its "magic." When sufficiently distant, the wild, authentic, and exotic Balkan sounds become an appealing path to pleasure and enjoyment,

but within precisely defined boundaries. To its consumers, who are mostly Slovenian young people, turbofolk currently represents only one segment among a large number of cultural identity choices. It could be said that neofolk operates as a floating signifier, changing its meaning and values in relation to the cultural context in which it is placed. The success of this music in Slovenia, outside of its supposed positive reception by the primary immigrant target group, is a result of the specific cultural position of this former Yugoslav republic: it is sufficiently far from the Balkans to be afraid of it, but close enough to be able to enjoy it.

Mr. Ivan Đorđević, Etnografski institut SANU,
Knez Mihailova 36/IV, 11000 Beograd, Srbija,
scedo@eunet.rs

Sadržaj

B. Žikić. 2009. Za šta su dobri žanrovi? Deljenje, razgraničavanje i razvrstavanje u strukturalnoj i kognitivnoj antropologiji na primeru muzičke kulture	1
M. Ristivojević. 2011. Korelacija muzike i mesta na primeru beogradskog "novog talasa" u rokenrol muzici.	37
A. Raković. 2011. Bit moda, rokenrol i generacijski sukob u Jugoslaviji 1965-1967.	54
Б. Жикић. 2012. Поп песма: епистоларна форма популарне културе.	72
A. Banić Grubišić. 2010. Romski hip hop kao multikulturalistički saundtrek. R-point: Pedagogija jedne politike.	94
M. Ristivojević. 2009. Uloga muzike u konstruisanju etničkog identiteta.	118
M. Simić. 2007. <i>Exit</i> u Evropu: popularna muzika i politike identiteta u savremenoj Srbiji.	132
M. Krstić. 2012. All Roads Lead to Guča: Modes of Representing Serbia and Serbs during the Guča Trumpet Festival.	157
D. Petrović. 2013. Čovek peva posle rata: dva koncerta sevdalinke u beogradskom Sava centru kao jugonostalgичni rituali pomirenja.	181
D. Petrović. 2012. Četiri okvira za jednu pesmu: kratka biografija sevdalinke.	190
I. Čolović. 1982. Nove narodne pesme.	212
М. Стојановић. 2006. Значење и функција митских топоса у оквиру феномена "новокомпоноване културе".	239
S. Radović. 2010. Juče na Balkanu, danas u vašem stanu. Nekolika zapažanja o neofolk muzici među publikom u Sloveniji.	255
I. Đorđević. 2010. Recepcija neofolka u Sloveniji. Identitetske politike u ritmu 'lakih nota'	268

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

316.7:78(082)(0.034.2)

ANTROPOLOGIJA muzike [Elektronski izvor]
/ uredili Ivan Kovačević, Marija
Ristivojević. - Beograd : Odeljenje za
etnologiju i antropologiju Filozofskog
fakulteta : Časopis Etnoantropološki problemi
: Institut za etnologiju i antropologiju
Filozofskog fakulteta : Časopis Antropologija
: Srpski genealoški centar, 2013. - (Nova
srpska antropologija : Edicija zbornika ;
kolo 1, knj. 3)

Način dostupa (URL):

<http://www.anthroserbia.org>. - Nasl. sa
pristupne stranice. - Opis izvora dana 26.
12. 2013. - Napomene i bibliografske
reference uz tekst. - Bibliografija uz svaki
rad. - Summaries.

ISBN 978-86-88803-42-7

1. Ковачевић, Иван, 1952- [уредник] 2.
Ристивојевић, Марија, 1983- [уредник]
а) Музика - Антрополошки аспект - Зборници
COBISS.SR-ID 203947532