

---

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“.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> 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 rede 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*.<sup>2</sup> Tako Vesna Goldsvorti (Vesna Goldsworthy) primenjuje analitičke kategorije imperijalizma i kolonijalizma na primeru Balkana radi razumevanja zapadnoevropske i severnoameričke eksploatacije koncepta Balkana u književnosti i na filmu.<sup>3</sup> 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.<sup>4</sup> 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.<sup>5</sup> Na sličan način Marija Todorova (Maria Todorova), u svojoj uticajnoj studiji o „zapadnom“ zamišljanju Balkana, iznosi istorijski ute-

koji se pojavljuje i u naslovu).

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> Vesna Goldsworthy, *Inventing Ruritania: The Imperialism of the Imagination*, Yale University Press, New Haven and London, 1998.

<sup>4</sup> 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.

<sup>5</sup> 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 primenjenju na Balkan, pokazujući kako su se stereotipi o Balkanu formirali u jednom drugačijem istorijskom kontekstu od rane renesanse, pa sve do savremenog doba.<sup>6</sup> 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 uprošćenoj i mehanicističkoj verziji Saidovog orijentalizma, te moraju da budu smeštene u kulturni i istorijski kontekst, u kojima se njihova značenja proizvode.<sup>7</sup>

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 Orijeanta ili Istoka i Evrope, odnosno Zapada).<sup>8</sup> 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.<sup>9</sup>

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-

---

<sup>6</sup> Maria Todorova, *Imagining the Balkans*, Oxford University Press, New York, 1997.

<sup>7</sup> 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.

<sup>8</sup> *Ibid.*, 918.

<sup>9</sup> Up. M. Todorova, *op. cit.*

va“.<sup>10</sup> 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“.<sup>11</sup> Tako kafansko lumpovanje mnogih „finskih 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.<sup>12</sup> 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.

<sup>10</sup> 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.

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

<sup>12</sup> 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 (*težno*, *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“. <sup>13</sup>

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 <sup>14</sup>, 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 Peter Vejd (Peter Wade), „nacionalizam 'gleda' istovremeno u dva pravca: unapred, ka progresu i modernosti i una-

---

<sup>13</sup> Andrej 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.

<sup>14</sup> *Ibid.*

zad, ka legitimizaciji tradicije“.<sup>15</sup> Oba ova pogleda – unapred i unazad – locirana su u istoj teleološkoj temporalnosti, koju Homi Baba (Homi Bhabha) naziva „nacionalnom pedagogijom“<sup>16</sup>. 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 apropijacije ove vrste muzike, pri čemu se ona kombinovala s džez i pop muzikom ili simplifikovanim verzijama simfonijske muzike (na primer: Biljana Krstić, „Balkanika“ itd.).<sup>17</sup> 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“.<sup>18</sup>

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

<sup>16</sup> Homi Bhabha, *The location of culture*, Routledge, London, 1994.

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

<sup>18</sup> 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, *Folklorno 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.<sup>19</sup> Početkom devedesetih godina muzički festival u Guči postaje veoma popularan, privlačeći svake godine više od četrdeset hiljada posetilaca.<sup>20</sup> 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. godine<sup>21</sup> 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).<sup>22</sup> 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“.<sup>23</sup> 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

<sup>19</sup> Videti: Dimitrije Golemović, *op. cit.*

<sup>20</sup> Videti: [www.guca.co.yu](http://www.guca.co.yu)

<sup>21</sup> *Ibid.*

<sup>22</sup> 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.

<sup>23</sup> Stef Jansen, *Svakodnevní orijentalizam: doživljaj „Balkana“/„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 ekskurzije u okolne srpske pravoslavne manastire.<sup>24</sup>

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 posetioци 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

---

<sup>24</sup> [www.guca.co.yu](http://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.<sup>25</sup>

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“.<sup>26</sup> 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“.<sup>27</sup>

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

<sup>25</sup> 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...*)

<sup>26</sup> *Ibid.*, 242.

<sup>27</sup> 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.<sup>28</sup> 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.<sup>29</sup>

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“.<sup>30</sup> 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

<sup>28</sup> 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, *Naknadna 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.*)

<sup>29</sup> 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.*

<sup>30</sup> 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 ostacima seoskog života provučenog kroz sintisajzer“.<sup>31</sup>

Druga tipična vrsta kritike shvatala je *turbo-folk* kao „neautentičnu narodnu muziku“, ne samo zbog pozajmica iz „zapadne“ popularne muzike već i zbog toga što su u ovoj muzici prepoznawali 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 opisivan kao „nečista mešavina autentične srpske i orijentalne muzike“, te kao takav isključen je iz „istinske srpske tradicije“. Tako 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.<sup>32</sup>

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

---

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

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

<sup>33</sup> 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.

<sup>34</sup> Eric D. Gordy, *op. cit.*, 125-126.

<sup>35</sup> *Ibid.*, 104.

dina, koja se 1995. godine udala za Željka Ražnatovića – Arkana, ratnog profitera i mafijaša bliskog režimu.<sup>36</sup> 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.<sup>37</sup> 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 (obežžen patrijarhalnošću, zatvorenošću prema svetu, te, iznad svega, autoritarnošću: ova svojstva karakteriše izrazita nepokretnost)“.<sup>38</sup>

<sup>36</sup> 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.)

<sup>37</sup> 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.

<sup>38</sup> 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 anatomski različiti 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“<sup>39</sup>, 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“.<sup>40</sup>

U nacionalnom diskursu Miloševićeve opozicije ovi došljaci najčešće su opisivani kao „dinarski Srbi“ iz Bosne, Hrvatske i Crne Gore, a kao njihove glavne osobine navođene 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).<sup>41</sup> Primitivi-

<sup>39</sup> 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.

<sup>40</sup> 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: etnografija otpora u Beogradu i Zagrebu*, Biblioteka XX vek, Beograd, 2005.

<sup>41</sup> 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 Meštroviću, 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!“.<sup>42</sup> 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.“<sup>43</sup> 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“.<sup>44</sup> Tako su se mnoge debate na domaćoj akademskoj sceni, kao uo-

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

<sup>43</sup> Metju Kolin, *op. cit.*, 59.

<sup>44</sup> Jansen ovako objašnjava svakodnevnu urbanu/ruralnu terminologiju na prostorima bivše Jugoslavije: „Seljaci doslovno označavaju ljude sa sela, ali se njima, kao najčešće upotrebljavanom 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, takođe 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“. <sup>45</sup> *Turbo-folk* je bio „antiteza urbanom dostojanstvu i individualnosti“<sup>46</sup>, 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“<sup>47</sup>, 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.<sup>48</sup> Prema Burdijeu, „ukus klasifikuje onog koji klasifikaciju vrši“<sup>49</sup>, 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.<sup>50</sup>

<sup>45</sup> Marko Živković, *op. cit.*, 89.

<sup>46</sup> Stef Jansen, *The Streets of Belgrade...*, 42.

<sup>47</sup> Eric D. Gordy, *op. cit.*, 105.

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

<sup>49</sup> *Ibid.*, 6.

<sup>50</sup> 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 *Lepše 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“.<sup>51</sup> 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).<sup>52</sup>

<sup>51</sup> 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.

<sup>52</sup> 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).<sup>53</sup> 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.<sup>54</sup> 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.<sup>55</sup> Karol Silverman (Carol Silverman) opisuje slučaj poznate makedonske pevačice, Esme 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“.<sup>56</sup> Tako je Esma kasnije postala *world music* pevačica, a ne „obična novokomponovana pevaljka“.<sup>57</sup>

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

<sup>54</sup> Nenad Dimitrijević, *Idoli '90-tih*, Kultura 102, 2002.

<sup>55</sup> Carol Silverman, *op. cit.*

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

<sup>57</sup> 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 promovise 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 neautentična<sup>58</sup>, dok su *turbo-folk* njegovi kritičari opisivali kao kič, kritikujući ga i zbog svoje vulgarnosti i seksualne eksplicitnosti<sup>59</sup>; na toj osnovi se ženama, zvezdama *turbo-folka*, odricalo poštovanje rezervisano za „prave umetnice“.<sup>60</sup> 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.<sup>61</sup> 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“.<sup>62</sup> 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.<sup>63</sup>

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

<sup>58</sup> Videti: Ivan Čolović, *Divlja književnost...*

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

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

<sup>61</sup> 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.

<sup>62</sup> B. Skeggs, *op. cit.*, 91.

<sup>63</sup> 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“.<sup>64</sup> Ovakva vrsta konzervativne kritike univerzalna je za moderna društva, iako je njeno prisustvo pojačano posle pada socijalizma u zemljama istočne Evrope.<sup>65</sup>

Razumevanje rodne obeleženosti *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“

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

<sup>65</sup> 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 „prograsa“ 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.<sup>66</sup>

*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“.<sup>67</sup>

<sup>66</sup> 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.

<sup>67</sup> 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 Janjatović, *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 kombinovala 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“.<sup>68</sup> 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“.<sup>69</sup> 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!“<sup>70</sup> Na glavnom *baneru*, nošenom ispred kolone studentskog protesta, pisalo je „Beograd je

<sup>68</sup> M. Kolin, *op. cit.*, 29.

<sup>69</sup> S. Jansen, *The Streets of Beograd...*, 2001.

<sup>70</sup> M. Kolin, *op. cit.*, 91.

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

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 shvaćanju 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“ <sup>72</sup> 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*, *rejva* 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“. <sup>73</sup> Ovaj primer lepo ilustruje tezu da nema jasne distinkcije između različitih muzičkih stilova i da su oni bili korišćeni u najneo-

<sup>71</sup> U Srbiji, kao u ostalom 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.

<sup>72</sup> S. Jansen, *The Urban Streets of Beograd...*, 47.

<sup>73</sup> *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.<sup>74</sup>

*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.<sup>75</sup> 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“.<sup>76</sup> 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

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

<sup>75</sup> 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.

<sup>76</sup> Videti: [www.pozitiv.si/petrovaradintribe](http://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 represije<sup>77</sup>. 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).<sup>78</sup> 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 „vrati 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.

<sup>77</sup> Videti: [www.exitfest.org](http://www.exitfest.org)

<sup>78</sup> *Ibid.*



Aromatični cvetni ambijent u kome se urbani *di-džejevi* sreću s tradicionalnom živom muzikom egzotičnih instrumenata“.<sup>79</sup> 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“.<sup>80</sup> 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.



<sup>79</sup> *Ibid.*

<sup>80</sup> P. Wade, *op. cit.*, 102.