

UNIVERZITET UMETNOSTI U BEOGRADU

Doktorska disertacija

**KONSTRUKCIJA IDENTITETA I MEDIJSKI TEKST:
REPREZENTACIJA URBANIH TRANSFORMACIJA BEOGRADA U
MUZIČKOM VIDEU**

autor:

Irena Šentevska

mentor:

dr Nevena Daković, red. prof.

Beograd, septembar 2014.

SADRŽAJ

i Uvodne napomene.....	5
ii Metodološka razmatranja.....	12
iii Čemu sve ovo ?.....	20

I Ružičasti mehanizmi:

BEOGRAD KAO *MELTING POT* KULTURNIH MODELA

Uvod: Muzički ukus kao kapital i oružje.....	27
i Kulturni modeli samoupravnog socijalizma.....	31
ii Novokomponovani kulturni model.....	38
iii NNM i kulturna politika.....	41
iv Beograd - prestonica NNM.....	49
v Geneza žanra.....	54
vi Iz ‘turban folka’ u ‘turbo-folk’.....	58
vii Opšte napomene o turbo-folku.....	66
viii Turbo-folk kao društveni problem.....	69
ix Beograd – prestonica TF.....	77
x Turbo-folk posle Miloševića.....	80
xi Kulturni model(i?) tranzicione epohe.....	86
Beograd u ružičastim tonovima (analiza primera).....	95

II *Painted Black*: BEOGRAD KAO ‘NEPOKORENI GRAD’

i <i>Divide and Conquer</i> : počeci rokenrola u Beogradu.....	133
ii <i>Who could resist not to resist?</i> : Rokenrol u arsenalu ‘hladnog rata’.....	139
iii <i>Who killed Bambi ?</i> : ‘jaranizacija’ rokenrola i diskurs ‘belih čarapa’.....	151
iv <i>Oil on the water</i> : rokenrol kao elitna umetnička forma u socijalističkom društvu.....	157
v <i>Subterranean Jungle</i> : potkulture i <i>underground</i>	162
vi <i>U crno obojeno</i> : Kako je propao rokenrol ili Od Kebre do Kebe za 80 dana.....	177
vii <i>Distinction</i> : pop muzika u arsenalu kulturnih ratova u Srbiji.....	188
Beograd obojen u crno (analiza primera).....	195

III *La haine et les autres crimes* ili ‘sivo poglavlje’: BEOGRAD KAO GETO

i Šta je geto ?.....	225
ii Kratka istorija grafita u Beogradu.....	229
iii Hip-hop i društvena pitanja.....	235
iv <i>Wiggas</i>	238
v Novi Beograd kao spavaonica.....	246
vi Novi Beograd kao geto.....	251
vii <i>Ghetto blasting</i> u Srbiji.....	254
viii Da li je Novi Beograd geto ?.....	263
‘Vidimo se u čitulji u gradu kriminala’: Beograd u nijansama betona (analiza primera).....	269

IV BELO JAGNJE I CRVEN FESIĆ ili zeleno poglavlje:

IZMIŠLJANJE TRADICIJE

i Dva imena jedne muzike

1) <i>World Music</i>	292
2) Etno.....	300
ii Izmišljanje tradicije: natrag u opanke.....	306
<i>Intermezzo 1</i>	324
iii O budućnosti koje nema i prošlosti koje nije ni bilo.....	325
iv Pesmom i igrom kroz Balkan ili o politici folkloru.....	334
v Čolović na izletu u ‘etnolend’.....	340
vi Najudaljenije predgrađe Beograda.....	345
<i>Intermezzo 2</i>	349

Imaginarni pejzaži izgubljenog zavičaja: Beograd u zelenom

ili Od tradicije VIS-ova do tradicije KUD-ova: *back to the roots* (analiza primera)

1) <i>Folklorismus</i> kao kulturni hibrid ili ‘u svakoj čorbi mirođija’.....	350
2) ‘Folklorizam’ kao <i>Hochkultur</i>	369

V Molitva za neke davne zvezde ili plavo-žuto poglavlje:

EVROSONG KAO NOVA TRADICIJA

i Uvodne napomene o Evrosongu.....	404
ii Evrosong u istorijskoj perspektivi.....	407
iii Kritike i kontroverze.....	413
iv ‘Mi’ i Evrosong.....	419
v Brendiranje identiteta: slučaj Ruslana.....	429
vi <i>Camping on the borders of Europe</i>	433
<i>Intermezzo</i>	441
vii Od samo-orijentalizacije do kusturizacije i natrag (u Brazil).....	442
1) <i>Brazil</i> ili strategija <i>kusturizacije</i>	444
2) <i>Lane moje</i> ili strategija <i>etno-butika</i>	453
3) <i>Molitva</i> ili strategija ‘nepostojeće strategije’.....	459
Beograd u plavo žutim tonovima ili strategija kamuflaže	460
ZAKLJUČAK.....	466
DODACI	
1) Opšte napomene o muzičkom videu.....	495
2) ‘Predistorija’ muzičkog videa.....	499
3) Muzički video unutar ‘videosfere’.....	502
4) Razvoj savremenog muzičkog videa.....	505
5) MTV era.....	517
6) Muzički video u Srbiji.....	523
7) O istoriji i geografiji ‘geta’.....	535
8) Opšte napomene o hip-hopu.....	538
9) Hip-hop domaće proizvodnje (Prvi talas, Drugi talas, Treći talas).....	545
Literatura.....	547
Indeks izvođača.....	587
Summary.....	592
O autoru.....	608

i

Uvodne napomene

„Thinking anything adequate about commercial television may well involve ignoring it and thinking about something else“¹ zaključio je jednom prilikom Frederik Džejmson. Ova studija predstavlja pokušaj da se jedna paradigmatična forma komercijalne televizije (muzički video)² ‘promisli’ i ‘iščita’ na ‘adekvatan način’, u kontekstu u kome je ignorisanje mas-medijske ‘zabave miliona’ i popularne kulture uopšte u korist ‘razmišljanja o drugim stvarima’ neka vrsta akademske norme koja se retko dovodi u pitanje. Moje istraživanje trebalo bi da pokaže u kojoj meri je ovaj pristup u datom kontekstu (a bavila sam se segmentom ‘zabave miliona’ u Srbiji) anahron i teško odbranljiv.

Fokusirajući se na jednu naizgled ‘neutralnu’ (ili drugim rečima malo važnu tj. marginalnu) temu – način na koji je u muzičkim spotovima snimljenim u periodu 1980-2010. prikazivan Beograd – pokušala sam da interdisciplinarno (dakle, koristeći uvide iz različitih oblasti studija kulture, humanističkih nauka i urbanističke teorije i prakse) i iz jednog drugačijeg ugla opišem preobražaj Beograda u periodu u koji je ušao kao glavni grad jedne socijalističke višenacionalne federacije, a iz njega izašao kao glavni grad i kulturni centar jedne mononacionalne države sa slabo razvijenom kapitalističkom ekonomijom. (Uz ‘posledice rata’ i sve ostalo što ulazi u cenu koju je trebalo platiti za ovaj preobražaj.) Pokušala sam da ‘promislim’ šta ovaj način predstavljanja tj. ‘jezik reprezentacije’ konotira i na kakve suštinske promene (i probleme) u razvoju društva ukazuje, fokusirajući se, s druge strane, na problem ‘konstrukcije identiteta’, narative pripadnosti i kulturnih podela u (srpskom) društvu.

Polazište za ovu studiju bio je utisak da ovi narativi nisu na adekvatan način kontekstualizovani u našoj kulturi, da polemike oko popularne muzike često zanemaruju

¹ Frederik Jameson, ‘Reading without Interpretation: Postmodernism and the Video-Text’, u: Nigel Fabb *et al.* (eds), *The Linguistics of Writing*, Manchester University Press, 1987, str. 202. Navedeno u: Victor Burgin, *In / Different Spaces: Place and Memory in Visual Culture*, University of California Press, Berkeley, 1996, n. p.

² O karakteristikama muzičkog videa kao medijske forme opširnije u Dodatku 1.

specifične geopolitičke okolnosti u kojima su u posleratnoj socijalističkoj Jugoslaviji nastajali pojedini muzički žanrovi i medijska industrija uopšte, da se one ne povezuju sa okolnostima u kojima je nastajala globalna muzička i medijska industrija i da te polemike (i dalje) služe kao ideološki instrument re-strukturiranja i re-stratifikacije društva u promenjenim ekonomskim, političkim i društvenim okolnostima. Detaljnom analizom produkcije u oblasti muzičkog videa pokušala sam da povežem realne društvene transformacije Beograda (uključujući i njegovu urbanističku i arhitektonsku ‘infrastrukturu’) s njihovom medijskom reprezentacijom u različitim muzičkim žanrovima. Stoga ova studija u našu sredinu uvodi i jedan ‘novi žanr’ pisanja o urbanim transformacijama grada, u kome se fizičke transformacije povezuju s njihovom medijskom reprezentacijom. Naime, gradski prostor se u lokalnom akademskom kontekstu tretira kao ‘prirodno’ okruženje ‘nekontaminirano’ medijskom eksploatacijom, kao i ideološkim implikacijama i podelama u društvu koju ova eksploatacija sa sobom nosi. Recimo, nova građevina (kao uzorno arhitektonsko delo) može se *videti* na stranicama specijalizovanog časopisa ili *coffee-table* magazina, ali je ‘iza leđa’ nekog pevača (muzički spot), glumca (film, TV sapunica) ili novinara (TV reportaža), ona najčešće ‘nevidljiva’. Međutim, (i to je jedna od pretpostavki za ovu studiju) gradski prostor je i fizički i ‘medijski’ artikulisan, i uvek reflektuje realne društvene procese. Stoga se ti procesi mogu ‘čitati’ i u fizičkom prostoru i u njegovim medijskim reprezentacijama (sa svim specifičnostima predstavljajčkih konvencija u različitim medijima i medijskim žanrovima).

U semiotičkom ključu pod jezikom se podrazumeva svaki sistem znakova koji mogu da pripadaju domenu pisanog, vizuelnog ili muzičkog teksta, pa čak i da obuhvataju tako specifične prakse kao što je izražavanje putem plesa ili prostornih kodova arhitekture. U ovom ključu muzički video spot predstavlja jedan složen semiotički sistem *par excellence*. Kada se govori o reprezentaciji, sem toga ‘kako’ je nešto predstavljeno / prikazano (npr. ‘Beograd u muzičkom videu’), uvek se otvara i pitanje ‘zašto’ je to ‘nešto’ predstavljeno / prikazano upravo na takav (a ne neki drugi) način. Stjuart Hol je

pojmom reprezentacija (*representation*)³ opisivao konstrukciju značenja putem jezičkih praksi. Uprošćeno rečeno, reprezentacija podrazumeva komunikaciju u jednoj zajednici koja je moguća samo ukoliko se odvija u sistemu kulturnih kodova koji su u tom procesu zajednički ‘pošiljaocima’ i ‘primaocima’ poruka. Tako konceptualizovana, reprezentacija ne znači samo *predstavljanje*, već i sâmo re-produkovanje i re-konstruisanje određene kulture. Osnovna hipoteza ovog rada je da konvencije reprezentacije u medijskim tekstovima popularne kulture (jednako kao u delima ‘visoke umetnosti’) reprodukuju ideološke pretpostavke o identitetskom ustrojstvu društva kroz diskurse / narative pripadnosti i podela. Ova studija ujedno predstavlja i ‘test’ pomenute teze Stjuarta Hoola, prenesene u kontekst konkretne teme predstavljanja (Beograd), konkretnog medija predstavljanja (muzički video) i konkretne ‘istorijske epohe’ (1980-2010).

Odabrala sam da istražujem vizuelni jezik muzičkog videa jer se problem konstrukcije identiteta kroz medijski tekst najneposrednije može povezati s polemikama o ‘urbanim’ i ‘ruralnim’ muzičkim žanrovima, o ‘nacionalnoj’ i ‘nenacionalnoj’ muzici, o ‘evropskim’ i ‘balkanskim’ vrednostima u muzici i muzičkoj industriji... Ovi sporovi se u našoj (i ne samo našoj) sredini u kontinuitetu i s nesmanjenim žarom vode decenijama, a njihovi koreni sežu do samih začetaka nacionalne kulture i modernih oblika kulturnog života. Upravo duž ove tri ose podele: 1) urbana / ruralna kultura, 2) srpska kultura / kultura Drugih, 3) balkanska / evropska kultura organizovana je cela studija. Ona je, po prirodi analiziranog materijala, ‘asimetrična’: prva tri poglavlja (‘ružičasto’, ‘crno’ i ‘sivo’) bave se identitetskim podelama na relaciji selo-grad; četvrto, ‘zeleno’ poglavlje bavi se konstrukcijom ‘nacionalne’ popularne kulture, a peto, ‘plavo-žuto’ poglavlje bavi se identitetskim podelama u čijem je središtu jedan specifičan, karakterističan i sasvim jedinstven medijski fenomen – takmičenje za Pesmu Evrovizije. Prva tri poglavlja, takođe, bave se ‘vidljivim’ i ‘prepoznatljivim’ Beogradom; četvrto i peto bave se Beogradom koji je ‘nevidljiv’. U ‘zelenom’ poglavlju medijska industrija u Srbiji (gotovo sasvim koncentrisana u Beogradu), unutar žanrovskih konvencija ‘etno’ i ‘world music’ idioma konstruiše sliku Beograda koji više ne postoji ili nije nikada ni postojao, ali

³ Stuart Hall, ‘The Work of Representation’, u: Stuart Hall (ed.), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, Sage, London, 2007 (1997), str. 13-64

svakako prethodi ovome vidljivom i danas postojećem. U ‘plavo-žutom’ poglavlju Beograd konstruiše sopstvenu sliku za pogled ‘Drugog’: evrovizijski pogled koji „otkriva tajne malih zemalja“ o kojima ne znamo gotovo ništa. Ili ih ‘konspirativno’ čuva (kao u slučaju Beograda kao evrovizijskog grada-domaćina).

Budući da je predmet ove studije ‘bifokalan’ (1) identitetski diskursi / narativi, 2) vizuelni jezik predstavljanja), svako poglavlje obuhvata dva dela. U prvom se analiziraju diskursi i narativi pripadnosti / podela koji mogu poticati iz različitih ‘izvora’ (akademski komentari, medijski izveštaji, glasovi ‘konzumenata’ / ‘fanovski diskurs’, intervjui s učesnicima u ‘lancu proizvodnje’ medijskih proizvoda itd.) U ovoj studiji fokusirala sam se na akademske izvore kao pretpostavljeni ‘meta-diskurs’ koji u sebi sažima analize svih ostalih nivoa i ‘izvora’ diskursa. U analizi se, međutim, ispostavlja da se akademski komentari najčešće nalaze na samom izvoru podela na ‘nas’ i ‘njih’, te da (iz nekog razloga) bezinteresna ‘meta-pozicija’ u polemikama oko popularne muzike predstavlja ekstremnu retkost.

Kao što je već pomenuto, cela studija organizovana je u pet poglavlja, u čijem je središtu muzički (video) materijal koji pripada određenom ‘žanru’. Tako se ‘ružičasto’ poglavlje bavi novokomponovanim narodnom muzikom i njenim istorijskim ‘recidivom’ – turbo-folkom; ‘crno’ poglavlje razmatra rokenrol i druge žanrove popularne muzike uvezene ‘sa Zapada’, a ‘sivo’ poglavlje se, zbog karakterističnih žanrovskih konvencija koje se specifično odnose na muzički video, fokusira na hip-hop. ‘Zeleno’ poglavlje bavi se opštim odnosima između ‘izvornog’ folklora i savremene popularne muzike, pa je fokus na eluzivnoj granici između ‘etno’ i ‘world music’ idioma. ‘Evrovizijsko’ poglavlje ima određene specifičnosti (pa i autonomiju) u odnosu na ostala poglavlja, pa se ovde Evrosong tretira kao zaseban ‘muzički žanr’ (u stvari zbog toga što Evrosong kao medijski događaj ima sasvim specifične i ‘samosvojne’ predstavljačke konvencije).

U drugom delu svakog poglavlja u fokusu je ‘slika Beograda’ u muzičkim spotovima. Ova analiza zasniva se na uzorku od 4733 muzička spota najrazličitijih muzičkih žanrova. Da bi ona bila što potpunija nastojala sam da taj uzorak obuhvati što veći broj

spotova i što veći broj izvođača, čiji status u nepredvidljivoj muzičkoj industriji Srbije varira od 'najvećih zvezda' do 'polu-anonimusa' koji su u nekom periodu karijere snimali spotove u Beogradu. „Postoji izvesna nesigurnost u pogledu toga da li muzički video treba posmatrati i analizirati kao prevashodno zvučnu, vizuelnu ili hibridnu formu“.⁴ Predmet ove analize, međutim, *nije muzika* i ona ne zalazi u analizu i vrednovanje muzičkog materijala. Upravo, zauzimajući 'indiferentan stav' prema vrednosti muzičkog materijala u spotovima (i samih spotova) nastojala sam da sačuvam 'meta-poziciju' koja mi je bila potrebna da bih analizirala identitetske diskurse o popularnoj muzici (uz punu svest o tome da ova 'indiferentnost' nikada ne može biti apsolutna). Ovi diskursi u velikoj meri diktiraju podele na 'nas' i 'njih', upravo kao konzumente 'dobre' ili 'loše' muzike. Drugim rečima, svesno sam nastojala da moj 'privatni' muzički ukus ne utiče ni na jedan segment analize, izbegavajući da definišem sopstvenu poziciju unutar ovih identitetskih podela. Jer, ono što mene zanima nije da pokažem ko u ovim polemikama polaže 'pravo na istinu', već da ukažem na potrebu njihovog prevazilaženja. Pravo pitanje, dakle, nije 'ko je u pravu' već šta stoji iza ovih podela oko 'trivijalnih muzičkih sadržaja'.

Kada je u pitanju *vrednovanje* popularne muzike, Sajmon Frit je ukazao na jednu specifičnost bavljenja pop-kulturom: „Pitanje nije da li Barbara Kartland (ili Pet Shop Boys) nešto vrede ili ne, već ko ima autoritet da to utvrdi. ... Popularna kultura može se definisati kao kulturni sektor u kome svi učesnici pretenduju na autoritet da iznose sud: nikome nije potrebna diploma da govori s 'autoritetom'“.⁵ Frit ukazuje i na značaj jedne specifične grupacije 'autoriteta' o pitanjima vezanim za popularnu muziku, a to su 'fanovi' čiji vrednosni sudovi nose specifičnu težinu zbog njihovog superiornog znanja, iskustva i predanosti s kojom pristupaju određenom muzičkom fenomenu. „Drugim rečima, postoji nešto što se može definisati kao pop-kulturni kapital, zbog kojeg kritičari toliko nerviraju fanove – ne zato što imaju drugačije mišljenje, već zato što imaju

⁴ Roy Shuker, 'U Got the Look: Music video', u: *Understanding Popular Music*, Routledge, London – New York, 1994, str. 167

⁵ Simon Frith, 'The Value Problem in Cultural Studies', u: *Performing Rites: Evaluating Popular Music*, Oxford University Press, 2002 (1996), str. 9

zvanično odobrenje da ga javno iznose“.⁶ S druge strane, ni akademski komentatori često nisu u stanju da u svojim analizama izbegnu pristrasnost i ostrašćenost ‘fanovskog’ pristupa, a kompetencije stečene na drugim akademskim poljima projektuju u sferu popularne kulture u kojoj je ionako ‘svakome’ dozvoljeno da iznosi sud. Ja sam se trudila da ovo izbegnem u meri u kojoj je to bilo moguće.

Još jednom ističem da je drugi aspekt kojim se ova studija NE bavi vrednovanje (kvaliteta) muzičkih spotova. Premda je muzički video odavno izborio za sebe status samosvojne umetničke forme, a vrhunski reditelji muzičkog videa status samosvojnih autorskih ličnosti⁷, ova studija nije zamišljena kao antologija vrednih ostvarenja u oblasti muzičkog videa u Srbiji,⁸ već kao hronološki uređena ‘mapa’ preovlađujućih predstavljачkih konvencija. Samim tim, u drugom (ako ne i trećem) planu su ‘rediteljski rukopis’ i ‘autorske intencije’, pa i sâm identitet reditelja muzičkih spotova. Svesno sam odabrala da muzički video *ne* tretiram kao umetničku formu i da u istraživanje ne transponujem analitičke kategorije preuzete iz ‘sveta umetnosti’. Pre bi se moglo reći da muzički video posmatram kao zonu preklapanja muzičke i reklamne industrije (advertajzinga), u skladu s opservacijom da je on istovremeno „industrijski, komercijalni proizvod i kulturna forma“⁹ kojoj se status ‘umetničkog dela’ dodeljuje samo u specifičnim okolnostima, dakle, po izuzetku. Od autorskih intencija mnogo me više interesuju ‘nesvesni’ i ‘nenamerni’ procesi prećutnog usvajanja predstavljачkih konvencija koji se mogu tumačiti kao ‘ideološki’.

Premda obuhvata period od 1980. do 2010. godine (uz manja odstupanja kada komentarišem relevantne primere iz novije produkcije), ova studija se ‘po potrebi’ vraća u periode koji prethode poslednjoj deceniji socijalističke Jugoslavije: kada je potrebno retrospektivno osvetliti određene društvene procese, genezu određenih konvencija medijskog predstavljanja itd. Period koji sam istraživala obuhvata tri sasvim različite decenije u kojima su srpsko društvo i Beograd kao njegov glavni grad i kulturni centar doživeli drastične promene političkog i ekonomskog sistema (1- socijalistička

⁶ *Ibid.*

⁷ O ovome više u Dodatku 4

⁸ O razvoju muzičkog videa u Srbiji opširnije u Dodatku 6

⁹ Shuker, ‘U Got the Look’, 166.

Jugoslavija nakon smrti Josipa Broza Tita, 2 – tranziciona SR Jugoslavija epohe Slobodana Miloševića, 3 – neo-kapitalistička i mono-nacionalna Srbija prve decenije XXI veka). U ovom periodu je i muzički video kao medijska forma u izvesnom smislu preživeo jedan zaokružen ‘životni ciklus’¹⁰: u osamdesetim godinama (a posebno s razvojem i enormnom popularnošću MTV-a) doživljavao je kao paradigmatična medijska forma epohe postmodernizma¹¹; u devedesetim godinama pratio je ekonomske tokove (uspone i padove) globalizovane muzičke industrije, a u XXI veku postepeno se povlači s TV kanala na specijalizovane muzičke sajtove, čime polako gubi i javnu vidljivost, i ekonomski značaj, i auru ‘nove’ i ‘nepredvidljive’ medijske forme.

‘Mapiranje’ (i samim tim čuvanje od zaborava) makar i jednog (tematski ograničenog) segmenta produkcije u oblasti muzičkog videa predstavlja korak u pravcu kreiranja jedne samosvesnije strategije arhiviranja, istorizacije i evaluacije medijskih tekstova u našoj sredini. Naime, značaj, ekonomski i kulturni resursi medijske industrije u XXI veku nalažu sofisticiraniji (kompetentniji, dakle akademski utemeljen) odnos prema njenim proizvodima. Budućnost bi, na primer, mogla da pokaže da će u narednim vekovima muzejske kolekcije XXI veka (ukoliko muzeji kao takvi uopšte budu postojali) kao najvrednije artefakte iz Srbije čuvati, recimo, spotove Cece Ražnatović ili Jelene Karleuše (jer oni ‘budućim generacijama’ više govore o Srbiji s početka XXI veka od radova vizuelnih umetnika koji operišu isključivo u svom ‘stvaralačkom univerzumu’ tj. sferi privatnih opsesija).

¹⁰ O istorijatu savremenog muzičkog videa opširnije u Dodatku 4; o ‘predistoriji’ ove medijske forme opširnije u Dodatku 2.

¹¹ Kritičari postmodernisti prepoznavali su u MTV-u ogledalnu sliku idealnog postmodernog teksta: „Fragmentaciju, segmentaciju, površnost, mešavinu stilova, stapanje medijacije i realnosti, urušavanje prošlosti i budućnosti u trenutak sadašnjosti, uzdizanje hedonizma, dominaciju vizuelnog nad verbalnim...” David J. Tetzlaff, ‘MTV and the politics of postmodern pop’, *Journal of Communication Inquiry*, 10(1), 1986, str. 80

Drugi su zaključivali da se „pravzaprav vsa televizija nagiba v smer videospota“.

Heinz Buddemeier, *Življenje v umetnih svetovih: navidezna resničnost, videospoti in vsakdanje gledanje televizije*, Inštitut za trajnostni razvoj, Ljubljana, 1996, str. 68

Metodološka razmatranja

Uz ogromne transformacije medijske industrije i nesrazmerno veliki uticaj koji mediji imaju u svakodnevnom životu građana Srbije, čini se da je akademska delatnost posvećena ovim transformacijama u lokalnim okvirima u akutnoj krizi, uslovljenoj istim onim društvenim procesima koji restrukturiraju kako medijsko tržište, tako i sistem obrazovanja u tranzicionoj epohi (sa svim lokalnim specifičnostima). Nameće se utisak da za medijsku produkciju u sferi popularne kulture i mehanizme njenog delovanja i uticaja u našem društvu postoji veće interesovanje u akademskim krugovima van granica Srbije nego u našoj sredini, a to je problem s kojim upravo domaći istraživači moraju da se suoče (ne bi li situaciju popravili i u svoju korist i 'za dobrobit' sredine). To je jedan od značajnih pokretača ovog istraživanja.

Premda se već može govoriti o 'smrti muzičkog videa' (barem u onoj formi u kojoj je dostigao svoj 'akademski status' u osamdesetim godinama¹²) studije muzičkog videa gotovo su sasvim zapostavljene u lokalnom akademskom kontekstu, u kome još uvek nema adekvatnog sistema istorizacije, evaluacije i arhiviranja značajnih ostvarenja u toj oblasti. Premda ova studija nije zamišljena kao antologija značajnih 'autorskih' ostvarenja u oblasti muzičkog videa, ona posredno kritikuje inerciju lokalne akademske zajednice koja sebi može da dozvoli da neke medijske forme i fenomeni 'odumru' pre nego što zasluže minimalnu 'akademsku pažnju' i tretman u ovdašnjoj sredini.

Tako magistarska teza Ivane Kronje¹³ na osnovu koje je nastala knjiga *Smrtonosni sjaj*¹⁴ za sada (još uvek) predstavlja jedinu akademsku studiju koja se bavila produkcijom u oblasti muzičkog videa u Srbiji. U vreme kada je Kronja obavljala svoje istraživanje (u devedesetim godinama) konstatovala je sledeće poteškoće:

¹² kada je npr. Sajmon Frit konstatovao da je „pop video *more heavily theorized* od bilo čega što se pojavilo posle pank-pokreta“

Simon Frith, *Music for Pleasure: Essays in the Sociology of Pop*, Polity Press, Cambridge, 1988, str. 166

¹³ Ivana Kronja, *Muzički video-spot u Srbiji 90-tih: Estetika filmskog jezika kao nosilac značenja stila neofolk kulture*, magistarski rad, FDU, Beograd, 1998.

¹⁴ Ivana Kronja, *Smrtonosni sjaj: masovna psihologija i estetika turbo-folka*, Tehnokratia, Beograd, 2001.

- nepostojanje bilo kakve evidencije o snimljenim spotovima u producentskim kućama, pa ni dokumentacije vezane za scenario, budžet spota, plan snimanja, broj snimajućih dana, specifičnosti postprodukcije (npr. upotrebu kompjuterskih efekata) i slično;

- nepostojanje arhiva spotova narodne i zabavne muzike u TV-stanicama, uz njihovu lošu tehničku opremljenost (što je još veći problem): top liste muzičkih spotova i pesama koje su se pojavljivale u okviru TV programa nisu bile beležene ni čuvane, itd.

Fokusirajući se na žanrove novokomponovane, turbo-folk i dens muzike, u okviru ovog istraživanja Kronja je sebi postavila nekoliko ciljeva: da utvrdi iz čega se sastoji specifičan stil domaće folk i dens muzike i video-spota; da objasni značenje tog stila i tako dođe do sistema vrednosti neofolk kulture; da utvrdi na koji način film i filmski jezik ulaze u neofolk video-spot; da pokaže kako se ideje i poruke potkultura mladih izražavaju putem specifičnog jezika video-spota... Na formiranom uzorku muzičkih spotova istraživala je „odnos između filmoloških elemenata spota – scenarija, režije, broja kadrova, pokreta kamere, montaže, scenografije, kostima itd. i elemenata potkulturnog stila (stilova) u spotu“¹⁵ (kroz analizu sadržaja i ikonološku analizu).

Budući da sam drugačije postavila svoje ciljeve i metodologiju, moja analiza nije obuhvatila ni ‘filmološke elemente’: nisam komentarisala režiju, dramaturgiju, montažu ili rad kamere, dok sam se scenografskim i kostimografskim intervencijama, upotrebom animacije ili specijalnih efekata bavila u onoj meri u kojoj su oni prisutni (i važni) u konstruisanoj ‘slici grada’ iz muzičkih spotova. Narativ (filmska priča) spota i tekstualni predložak pesme takođe nisu bili u fokusu mog istraživanja, ali je ponekad bilo neophodno ‘sliku grada’ postaviti u odnos prema ovim ‘parametrima’.

Za razliku od Ivane Kronje koja se u devedesetim godinama suočavala s već pomenutim problemima arhiviranja i dostupnosti muzičkih spotova, ja sam na svojoj strani imala jednog moćnog ‘saveznika’ na internetu: YouTube.

¹⁵ Kronja, *Muzički video-spot*, 9.

Sajt YouTube zvanično postoji od juna 2005.¹⁶ U ovo vreme opisivao je sebe kao „najpopularniju svetsku *online* video zajednicu“¹⁷ koja milionima korisnika omogućava da ‘kače’, otkrivaju, gledaju i među sobom (na jednostavan način) razmenjuju video materijal. Otuda i slogan: *Broadcast Yourself*. ‘About Us’ stranica na ovaj način je ukazivala na moguće načine korišćenja YouTube-a:

- pokažite svetu svoje omiljene video spotove
- ovekovečite svoje pse, mačke i druge kućne ljubimce
- blogujte snimke sa svoje digitalne kamere ili mobilnog telefona
- bezbedno i u privatnosti pokazujte snimke svojim prijateljima i porodici širom sveta
- i još mnogo, mnogo toga !

Tako je YouTube preuzeo na sebe višestruku ulogu enormno popularnog veb-sajta, platforme za neposredno obraćanje javnosti, medijskog arhiva i društvene mreže. Za potrebe ove studije treća uloga (medijski arhiv) pokazala se kao presudna, jer bez ovog (ili nekog sličnog) sajta ona naprosto ne bi bila moguća ili ne bi bila ni približno iscrpna i sveobuhvatna. Na planu arhiviranja muzičkih spotova ništa se nije popravilo od vremena kada je Ivana Kronja započinjala svoje istraživanje i YouTube je u međuvremenu preuzeo ulogu najpouzdanijeg, najpotpunijeg i (što je još važnije) javno dostupnog arhiva muzičkog videa. Njegova popularnost (broj korisnika) u direktnoj je srazmeri sa iscrpnošću dostupne videografije svakog izvođača,¹⁸ i to je njegova najveća prednost. Njegov najveći nedostatak je u tome što jednom ‘okačen’ video spot može da nestane istom brzinom kojom se pojavio (često usled intervencija vlasnika autorskih prava nad video materijalom), te da dostupnost određenog spota na ovom sajtu ni na koji način nije

¹⁶ Pokrenuli su ga Č. Harli, S. Čen i Dž. Karim (Chad Hurley, Steve Chen i Jawed Karim), koji su ranije radili na *online commerce* veb sajtu PayPal. „Istorija YouTube-a uglavnom se uklapa u mitologiju Silikonske doline o ‘preduzetništvu iz garaže’, u kojoj tehnološke i poslovne inovacije potiču od mladih vizionara“ i „gde, u skromnim uslovima u kancelariji iznad picerije s papirnim natpisom na vratima može da nastane multi-milijarderska *success story*“. Već u oktobru 2006. YouTube je prodat kompaniji Google za milijardu i 650 miliona dolara.

Jean Burgess & Joshua Green, *YouTube: Online Video and Participatory Culture*, Polity Press, Cambridge, 2009, str. 1

¹⁷ Janet Wasko i Mary Erickson, ‘The Political Economy of YouTube’, u: Pelle Snickars i Patrick Vonderau (eds.), *The YouTube Reader*, National Library of Sweden, Stockholm, 2009, str. 373

¹⁸ Prisustvo svakog video spota na YouTube-u zavisi od ‘inicijative’ i angažovanja ljubitelja / fanova konkretnog izvođača. Svaki spot je neko od njih morao da ‘aplouduje’ (upload).

moguće predvideti. Drugim rečima, u nedostatku medijskog arhiva muzičkog videa, i kada posle (ne)određenog vremena nestanu s YouTube-a ili njegovih potencijalnih sajtova-naslednika sa srodnom namenom, ovakve studije biće jedini (i sasvim neadekvatni) tragovi ovog ‘potrošnog’ i ‘namenski rađenog’ video materijala.

Na domaćoj akademskoj sceni muzički video ostao je u zapečku ‘naučnih’ interesovanja: možda zbog ‘trivijalnosti’, možda zbog ‘potrošnosti’, komercijalnog karaktera ili manjka umetničkih aspiracija njegovih ‘stvaralaca’... A možda i zato što sama ‘scena’ nije senzibilisana za bavljenje savremenom kulturnom produkcijom: nečim što nastaje ‘*as we speak*’, prema čemu nemamo ‘istorijsku distancu’ i čija je ‘kulturna vrednost’ upitna. Drugim rečima, ona još uvek ne prepoznaje i ne prihvata popularnu kulturu kao relevantnu oblast istraživanja. „Bez popularne kulture, studijama kulture nedostajalo bi akademsko područje koje može zvati svojim“.¹⁹ Krhka institucionalna pozicija studija kulture (a posebno studija popularne kulture) u lokalnom akademskom kontekstu u izvesnom smislu marginalizuje celokupno kompleksno intelektualno nasleđe ‘birmingemske škole’.²⁰ Ova studija upravo je pokušaj da se pokaže da nema ‘nevinih’ i ‘trivijalnih’ formi popularne i mas-medijske kulture: i one najviše marginalizovane i potcenjivane (kao muzički video i njegove predstavljačke konvencije) simptomi su ‘ozbiljnih’ (štaviše, ‘najozbiljnih’) društvenih procesa i ogledalo (makar i ‘krivo’) njihovih posledica.

Stvar sa muzičkim videom je, u stvari, sasvim suprotna. Upravo na složenost muzičkog videa kao medijske forme i predmeta istraživanja ukazuje i metodološka raznovrsnost s kojom su u međunarodnom kontekstu istraživači različitih profila pristupali njegovoj

¹⁹ Herbert J. Gans, *Popular Culture and High Culture: An Analysis and Evaluation of Taste*, Basic Books, New York, 1999, str. 78

²⁰ „Ja lično kulturne studije shvatam kao produktivno čvorište raznih akademskih tradicija, među kojima bih posebno naglasio birminghamsku školu, frankfurtsku školu, benjaminovsku afirmaciju emancipatornih potencijala masovne kulture, francusku školu nove historiografije (analovska škola), neomarksiste (Louis Althusser, Antonio Gramsci), kritike postmoderne (Frederic Jameson, Zygmund Bauman, Terry Eagleton), strukturaliste i poststrukturaliste (Claude Levi-Strauss, Roland Barthes, Michel Foucault, Jacques Derrida) i, naravno, postkolonijalne teoretičare i teoretičarke (Frantz Fanon, Edward Said, Gayatri Chakravorty Spivak, Arjun Appadurai, Homi Bhabha i dr.)...“
Mitića Velikonja, ‘Umjesto predgovora ili kako misliti balkanske kulturne studije’, u: Danijela Majstorović (ur.), *Kritičke kulturološke studije u postjugoslovenskom prostoru*, Univerzitet u Banjoj Luci – Filološki fakultet, Banja Luka, 2012, str. 9

analizi: muzički video razmatrao se kao ‘filmski podžanr’²¹; kao deo advertajzing industrije²²; kao nova televizijska forma²³; kao vizuelna umetnost²⁴; kao snoviđenje²⁵; kao metafizička poezija²⁶; kao postmoderni tekst²⁷; kao šoping-mol kultura²⁸; pa čak i kao ‘elektronske tapete’ (Herbert Gehr), ‘semiotička pornografija’²⁹, ‘LSD’ ili ‘nihilistička neo-fašistička propaganda’ ...³⁰ U ovim konkurentnim interpretacijama često se kritikuje ‘*methodological deafness*’ – zapostavljanje muzike u ikonografskim, semiotičkim i narativnim analizama (koje potiču iz studija filma i srodnih *culture studies* paradigmi).³¹ U ovom smislu, ova studija nema ni najmanjih pretenzija ka nekakvoj sveobuhvatnoj i potpunoj ‘interdisciplinarnoj’ analizi muzičkog videa – štaviše, sklona sam mišljenju da tako nešto uopšte nije moguće.

„Pokojni Frenk Zapa (Frank Zappa) jednom je opisao rok kritiku kao intervju s ljudima koji ne umeju da govore, od strane ljudi koji ne umeju da pišu, za ljude koji ne umeju da čitaju. Nešto kasnije Dejvid Li Rot (David Lee Roth), kao ‘mladi lav’ u grupi Van Halen izneo je mišljenje da je razlog što rok kritičari vole Elvisa Kostela (Elvis Costello), a njega ne u tome što većina njih izgleda kao Elvis Kostelo, a ne kao on. Ni sâm Kostelo

²¹ Npr. Kobena Mercer, ‘Monster Metaphors: Notes on Michael Jackson’s *Thriller*’, u: *Welcome to the Jungle: New Positions in Black Cultural Studies*, Routledge, New York/London, 1994, str. 33-52

²² Npr. Pat Aufderheide, ‘Music videos: The look of the sound’, *Journal of Communication*, 36(1), 1986, str. 57-78; D.L. Fry i V.H. Fry, ‘MTV: The 24 hour commercial’, *Journal of Communication Inquiry*, 10(1), 1986, str. 29-33

²³ Npr. John Fiske, *Television Culture*, Methuen & Co. Ltd, London, 1987

²⁴ Npr. John A. Walker, *Cross-Overs: Art into Pop / Pop into Art*, Comedia / Methuen, London / New York, 1987

²⁵ Npr. Marsha Kinder, ‘Music video and the spectator: Television, ideology and dream’, *Film Quarterly*, 38(1), str. 2-15

²⁶ Sue Lorch, ‘Metaphor, Metaphysics, and MTV’, *The Journal of Popular Culture*, 1988, str. 143-155

²⁷ Npr. John Fiske, ‘MTV: Post-structural post-modern’, *Journal of Communication Inquiry*, 10(1), 1986, str. 74-79; E. Ann Kaplan, *Rocking around the clock: Music television, postmodernism and consumer culture*, Methuen, New York/London, 1987; Peter Wollen, ‘Ways of thinking about music video (and post-modernism)’, *Critical Quarterly*, 28(1-2), 1986, str. 167-170

²⁸ Npr. Lisa Ann Lewis, ‘Consumer Girl Culture. How Music Video Appeals to Women’, *OneTwoThreeFour: A Rock and Roll Quarterly*, 5, 1987, str. 5-15

²⁹ Greil Marcus, *In the Fascist Bathroom: Punk in Pop Music, 1977-1992*, Harvard University Press, Cambridge, 1993

³⁰ Videti: Andrew Goodwin, *Dancing in the Distraction Factory*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1992, str. 3

³¹ *Ibid.*

nije bio preterano naklonjen kritičarima“.³² U stvari, njemu se pripisuje izjava koja metaforički ukazuje na metodološku konfuziju kada je u pitanju pisanje o popularnoj muzici (još izraženija kada je u pitanju muzički video): „Pisanje o muzici je kao ples o arhitekturi“.³³ Zaključak metodoloških debata³⁴ je da, stoga, „nijedna metodologija ne može biti privilegovana, pa čak ni privremeno usvojena s totalnom sigurnošću i pouzdanošću; s druge strane, nijedna ne sme biti odbačena bez provere“.³⁵ U skladu s tim zaključkom, ova studija nudi samo jednu u mnoštvu mogućih vizura iz kojih se mogu posmatrati, analizirati i interpretirati popularni muzički spotovi i njihove predstavljačke konvencije.

Metode istraživanja uglavnom sam preuzela iz studija medija (prevažodno studija filma i televizije), budući da sam nastojala da analizom specifičnog ‘jezika’ vizuelne reprezentacije grada (gradski pejzaž, *cityscape*) (koji zapravo pripada filmskom, odnosno televizijskom ‘jeziku’), ponudim ‘mapu’ karakterističnih (ili ‘dominantnih’) načina vizuelne reprezentacije konkretnog grada (Beograd), s karakterističnim konotacijama (i sistemima identifikacije) nastalim u interakciji vizuelnog i muzičkog ‘teksta’. Reference na literaturu iz studija medija su nepregledne, ali bih kao najinspirativnije za moje istraživanje izdvojila zapažanja Daglase Kelnera. Od autora iz oblasti studija filma najviše dugujem (mentorki ovog rada) Neveni Daković, Dini Jordanovoj i Goranu Gociću. U ovoj studiji pominju se brojni autori koji su se iz različitih uglova bavili muzičkim videom (najznačajniji su Simon Frith, Andrew Goodwin, Lawrence Grossberg, Roy Shuker, E. Ann Kaplan, Marsha Kinder, Henry Keazor, Thorsten Wübbena, Klaus Neumann-Braun, Lothar Mikos, Thorsten Quandt...): među domaćim autorima tu je, nažalost, jedino Ivana Kronja.³⁶

³² Anthony DeCurtis, ‘Dancing about Architecture’ (uvod), u: Kevin J.H. Dettmar i William Richey, *Reading Rock and Roll: Authenticity, Appropriation, Aesthetics*, Columbia University Press, New York, 1999, str. vii

³³ „Writing about music is like dancing about architecture“. *Ibid.*

³⁴ Tim Anderson, ‘For the Record: Interdisciplinary Cultural Studies, and the Search for Method in Popular Music Studies’, u: Mimi White i James Schwoch, *Questions of Method in Cultural Studies*, Blackwell Publishing, Malden, 2006, str. 285-307

³⁵ Lawrence Grossberg, Cary Nelson i Paula Treichler (eds.), *Cultural Studies*, Routledge, New York, 1992, str. 2

³⁶ U nedostatku domaće literature o muzičkom videu koristila sam i radove studenata Fakulteta dramskih umetnosti u Beogradu:

U analizi urbanih transformacija Beograda oslonila sam se na istraživanja domaćih stručnjaka iz oblasti arhitekture i urbanizma (Ljiljana Blagojević, Vladimir Kulić, Slobodan Bogunović, Bogdan Bogdanović...), ali i na lucidne opservacije vizuelnog umetnika Milete Prodanovića i kustosa Stevana Vukovića. Kao izuzetno značajna za ovu studiju pokazala su se i istraživanja iz oblasti urbane sociologije Beograda (Sreten Vujović, Mina Petrović, Vera Backović, Branislava Saveljić...) Sociologija kulture je ključna oblast iz koje sam preuzela mnoge teorijske modele i zaključke u ovoj studiji, oslanjajući se kako na 'klasične' autore (Pierre Bourdieu, Loïc Wacquant, Herbert J. Gans, Richard A. Peterson, Bethany Bryson...), tako (u još većoj meri) i na domaće sociologe koji pripadaju različitim generacijama (Vladimir Milić, Zagorka Golubović, Vesna Pešić, Mihajlo V. Popović, Dragomir Pantić, Snežana Joksimović, Ratka Marić, Anđelka Milić, Aljoša Mimica, Mladen Lazić, Isidora Jarić...), a kao posebno uticajne istakla bih radove Ivane Spasić i Predraga Cvetičanina. Za pojedine delove istraživanja značajni su bili uvidi teoretičara 'potkultura' (Ken Gelder, Sarah Thornton, Rupa Huq, David Muggleton, Rupert Weinzierl), a kao posebno inspirativna istraživanja iz ove oblasti 'na domaćem terenu' izdvojila bih radove etnologa Ines Price. Pre nego što izdvojim i druge stručnjake iz oblasti etnologije i antropologije koji su značajno uticali na sadržaj ove studije, zadržala bih se na posebnom doprinosu Milene Dragičević-Šešić, čija studija *Neofolk kultura* predstavlja 'kamen temeljac' za interdisciplinarnu studiju popularne kulture u našoj sredini (pa tako i za ovu). S njenim značajem možda se mogu uporediti samo studije Ivana Čolovića, koji je verovatno najcitiraniji autor u ovom radu. Osim Čolovića, veliki broj etnologa i antropologa ostavilo je u njemu snažan 'pečat' (Andrei Simić, Dunja Rihtman-Auguštin, Robert M. Hayden, Milica Bakić-Hayden, Michael Herzfeld...), ali bih, ponovo, kao posebno uticajne izdvojila radove Stefa Jansena i Marka Živkovića. Ne posedujem ni elementarno formalno muzičko obrazovanje, ali sam se u radu na ovoj studiji oslonila na veliki broj podsticajnih muzikoloških radova

Danica Damljanović, *Muzički video spot (programske karakteristike i produkcione specifičnosti)*, Katedra za FTV produkciju, 1997.

Miloš Živković, *Televizija i muzika*, Katedra za FTV produkciju, 2001.

Miloš Jaćimović, *Muzički video (analiza forme i autora)*, Katedra za FTV kameru, 2005.

Aleksandar Pavlović, *Likovni aspekt u muzičkom spotu*, Katedra za FTV kameru, 2009.

Vesna Radmilac Đolović, *Uticaj muzičkog video spota na savremeni film*, Katedra montaže, 2007.

inostranih autora (Donna A. Buchanan, Claire Levy, Timothy Rice, Carol Silverman, Rosemary Stadelova, Martin Stokes, Georgina Born, Adam Krims...) i muzikologa iz 'regiona' (Iva Nenić, Vesna Mikić, Jasmina Milojević, Ljerka Vidić-Rasmussen, Mirjana Laušević, Svanibor Petan, Ana Hofman...) Pojedini muzički žanrovi konstituišu se kao zasebne interdisciplinarne naučne oblasti, npr. hip-hop (Tricia Rose, Michael Eric Dyson, Murray Forman, Mark Anthony Neal, Robin D. G. Kelley, John H. McWhorter, Michael P. Jeffries, Kitwana Bakari, Imani Perry, Tony Mitchell...) ili, u našim uslovima, turbo-folk o kome pišu autori s najrazličitijim akademskim 'zaleđem' (npr. Eric Gordy, Catherine Baker, Marija Grujić, Olga Dimitrijević, Rory Archer, Zoran Ćirjaković, Branislav Dimitrijević ili grupa autora nekada okupljena oko časopisa *Prelom*...) Uvid u procese 'dugog trajanja' o kojima se govori i u ovoj studiji ne bi bio potpun bez konsultovanja radova domaćih istoričara (Dubravka Stojanović, Radina Vučetić, Predrag J. Marković, Zoran Janjetović, Aleksandar D. Raković, Olga Manojlović Pintar, Olivera Milosavljević, Ljubodrag Dimić...), ali i 'klasičnih' radova Erika Hobsboma, Terensa Rejndžera, Marije Todorove, Aleksandra Kjoseva, Ernesta Gelnera, Entonija D. Smita itd. Posebna vrsta istorizacije mnogih fenomena od značaja za ovu studiju nastala je na stranicama dnevne štampe i u knjigama koje su pisali novinari 'iz zemlje i regiona' (Petar Luković, Petar Janjatović, Petar Peca Popović, Aleksandar Žikić, Igor Mirković, Ante Perković, Bogdan Tirnanić, Dragan Ambrozić, Nebojša Grujičić, Teofil Pančić, Dragan Ilić, Tamara Skrozza, Dragan Todorović...) ili akteri muzičkih zbivanja kao npr. Zoran Simjanović, Vlada Janković Džet ili dr Nele Karajlić. U istraživanju sam koristila postojeće intervju s estradnim ličnostima i značajnim akterima produkcije u oblasti muzičkog videa. Izuzetak je bio intervju s rediteljem Borisom Miljkovićem čiji značaj (uz Branimira Dimitrijevića – Tucka) za muzički video u Srbiji (a i za Eurosong u Beogradu), nadam se, opravdava ovaj presedan. Borisu se na ljubaznosti i otvorenosti još jednom posebno zahvaljujem.

iii

Čemu sve ovo ?

Popularna kultura je jedno od glavnih poprišta na kojima se vodi borba za i protiv kulture ‘moćnih’, smatrao je Stjuart Hol – ‘arena otpora i saglasnosti’ hegemonim silama u društvu. Štaviše, prema britanskom teoretičaru kulture, to je jedan od toposa na kojima može da se konstituiše ‘socijalizam’. „Zato je popularna kultura važna. Inače me, da budem iskren, za nju uopšte ne bi bilo briga.“³⁷

Za razliku od Stjuarta Hologa koji je popularnu kulturu povezivao sa ‘socijalizmom’, britanski teoretičar Tim Edenzor među prvima je ukazao na spregu popularne kulture s ‘nacionalizmom’ – nasuprot tradicionalnim formama ‘visoke (nacionalne) kulture’.³⁸ Edenzor smatra (a to je i moj zaključak čiji je rezultat ova studija) da polje popularne kulture odveć često odsustvuje iz studija o nacionalnom identitetu, zajedništvu i pripadnosti. Kao primer je naveo neke od najznačajnijih teorijskih postavki u studijama nacionalizma (Ernest Gelner, Erik Hobsbaum, Benedikt Anderson, Entoni D. Smit, Džon Hačinson).³⁹ Premda ističe doprinos ovih autora, a posebno njihovu argumentaciju u prilog tome da ‘nacija’ nije neko prirodno i zadato stanje, već složeni konstrukt – rezultat procesa modernizacije i novih oblika komunikacije, Edenzor smatra da je svaka od ovih postavki donekle nepotpuna ili ‘na pogrešnom putu’. One prenaplašavaju značaj ‘visoke’ ili ‘elitne’ kulture u konstrukciji nacionalnog identiteta ne zalazeći u sferu svakodnevice i ‘pučke’ kulture. Prema Edenzoru, nacija se u savremenom smislu reprodukuje ‘na mnogo kanala’: kroz popularnu muziku, festivale, modu,⁴⁰ reklame, tabloide, film, televiziju, ples, sport, kuvanje, hobije, turizam i putovanja, nove medije i informacione tehnologije,

³⁷ *Otherwise, to tell you the truth, I don't give a damn about it.*

Stuart Hall, ‘Notes on Deconstructing ‘the Popular’’ u: Raphael Samuel (ed.), *People's History and Socialist Theory*, Routledge and Kegan Paul, London, 1981, str. 239

³⁸ Tim Edensor, *National Identity, Popular Culture and Everyday Life*, Berg, Oxford, 2002

³⁹ *Ibid.*, 2-10

⁴⁰ Kako primećuje i Laš Svensen, ‘disciplinarna moć koja pogađa većinu ljudi’ ne nalazi se iza zatvorskih zidova i sličnih mesta, već deluje kroz televiziju, novine, magazine i sl.

Laš Fr. H. Svensen, *Filozofija mode*, Geopoetika, Beograd, 2005, str. 82

kulturnu industriju u celini...⁴¹ Ona nije intelektualni konstrukt neke 'elite' koji ima unapred fiksirano značenje. Za ovog autora, 'popularno' je sinonim za svakodnevno, ono što se shvata kao 'prirodno' i što se po pravilu ne dovodi u pitanje. Ovde smo terenu 'mitskog' poimanja nacionalne kulture, u skladu s teorijom 'mita' koja potiče od Rolana Barta.⁴² Bart je mit tumačio kao 'govor', kao semiološki sistem: „Dok čekam u brijanici, pružaju mi jedan broj Pari Mača (*Paris Match*). Na naslovnoj strani neki mladi crnac u francuskoj uniformi pozdravlja vojničkim pozdravom, očiju nesumnjivo uperenih u neki nabor trobojne zastave. To je *smisao* slike. Ali, bez obzira da li sam naivan ili ne, ja dobro vidim šta mi ona govori: da je Francuska veliko Carstvo, da svi njeni sinovi, bez obzira na boju kože, verno služe pod njenom zastavom i da nema boljeg odgovora kritičarima tobožnjeg kolonijalizma od revnosti s kojom ovaj crnac služi svoje tobožnje ugnjetače. Dakle, i ovde se nalazim pred jednim višim semiološkim sistemom: to je označujuće, koje je i samo već sačinjeno od jednog prethodnog sistema (*jedan crni vojnik pozdravlja francuskim vojnim pozdravom*); tu je označeno (ovde je to smišljena mešavina francustva i vojaštva); najzad, tu je prisustvo označenoga kroz označujuće.“⁴³

Prema Bartu, osnovno načelo mita je preobražaj istorije u prirodu. U očima potrošača mita pobuda mitskog govora savršeno je jasna, ali je preobražena u 'prirodu'. Osnovno načelo mita je 'naturalizacija'.⁴⁴ Zbog toga mit doživljavamo kao 'nedužan govor': ne zato što su njegove poruke skrivene (kao skrivene ne bi mogle da postignu odgovarajući učinak), već zato što su naturalizovane. Bart je dopunio semiološku definiciju mita u buržoaskom društvu: mit je 'depolitizovani govor'. Mit ne poriče stvari, njegova funkcija je, naprotiv, da o njima govori; ali on ih prečišćava, onevinjuje, zasniva na temeljima prirode i večnosti, daje im jasnoću, ali ne jasnoću objašnjenja, već jasnoću zaključka: „ako zaključim da postoji francuski imperijalizam, ne ulazeći u njegovo objašnjavanje,

⁴¹ „Ne želim da sugerišem da u tradiciji ukorenjene ceremonije i drugi kulturni elementi na koje se koncentriše većina istraživača nacionalnog identiteta sada postaju irelevantni, već da njihova moć danas u velikoj meri počiva na (re)distribuciji kroz popularnu kulturu...“

Edensor, *National Identity*, 12.

⁴² Rolan Bart, 'Mit danas', *Književnost, mitologija, semiologija*, Nolit Beograd, 1979, str. 229-279

⁴³ *Ibid.*, 236-237

⁴⁴ „Mitski govor... depolitizuje svoju političnost, neutralizuje svoje predrasude, objektivizuje svoju subjektivnost. Politički mit uvek se artikuliše kao 'činjenica' ili 'datost'...“

Mitja Velikonja, *Evroza: Kritika novog evrocentrizma*, Biblioteka XX vek, Beograd, 2007, str. 35

potrebno je veoma malo pa da ga smatram prirodnim, *po sebi razumljivim*, i da u to postanem ubeđen“.⁴⁵

Delim mišljenje Ivana Čolovića da potencijal interpretacije savremenih mitova koju je demonstrirao Rolan Bart, i njegovih „semioloških analiza retorike i ideologije raznolikih priča, slika i zvukova koje čine savremenu medijsku kulturu“⁴⁶ (npr. reklame za italijanske špagete, članci o trci *Tour de France* ili novi modeli Citroena) – još ni izdaleka nije iscrpljen. „On je pokazao da su takozvane ‘velike naracije’ sazdane od nepreglednog mnoštva malih priča, da one u naše vreme umeju da se pretoče u svakodnevno na prvi pogled besmisleno i nedužno brbljanje o svemu i svačemu. Na primer, o muzici“.⁴⁷ Mit, međutim, nije ‘besmisleno i nedužno brbljanje’: „upotrebom mita se vrši kontrola kulturnog i društvenog života“.⁴⁸ „Kulturni mitovi, dakle, nisu laži, već pre zajednička uverenja koja pomažu da se istorija naturalizuje, pripitomi i učini snošljivom za život...“⁴⁹

Kao što je uočavao i sâm Bart, sfera svakodnevne i popularnih zabavnih ‘sadržaja’, nalazi se među najproduktivnijim izvorima ‘mitskog govora’. Ova studija zapravo se bavi semiotičkim odnosom ‘mitskog govora’ podela oko popularne muzike u akademskom diskursu i jezika vizuelne reprezentacije u izabranoj medijskoj formi (muzički video). Ona ima za cilj da pokaže u kojoj meri su ovi ‘semiotički sistemi’ povezani i u kojoj meri jedni druge uslovljavaju (potvrđuju i pobijaju) jer počivaju na istim (političkim i kulturnim) ‘mitovima’.

Ako se usredsredimo npr. na nacionalizam (koji je u fokusu četvrtog poglavlja ove studije) može da se tvrdi da se popularna kultura, a posebno popularna muzika □ kao polje u kojem vladaju najdublje podele i najstrastveniji sporovi □ nalazi u središtu onoga što socijalni antropolozi Benks i Gingrič nazivaju ‘novim nacionalizmom’.⁵⁰ Popularna muzika može se razmatrati i u sklopu korpusa ‘svakodnevnog’ ili ‘banalnog

⁴⁵ Bart, ‘Mit danas’, 263.

⁴⁶ Ivan Čolović, *Etno: priče o muzici sveta na Internetu*, XX vek, Beograd, 2006, str. 250

⁴⁷ *Ibid.*, 251

⁴⁸ Saša Nedeljković, ‘Mit, religija i nacionalni identitet: Mitologizacija u Srbiji u periodu nacionalne krize’, *Etnoantropološki problemi*, god. 1, sv.1, 2006, str. 156

⁴⁹ Svetlana Bojm, *Budućnost nostalgije*, Geopoetika, Beograd, 2005, str. 106-107

⁵⁰ Marcus Banks i Andre Gingrich, *Neo-nationalism in Europe and beyond. Perspectives from Social Anthropology*, Berghahn, New York-Oxford, 2006

nacionalizma' o kome govori Majkl Bilig⁵¹ - reprodukcija nacionalne pripadnosti u svakodnevnom praksama običnih ljudi, koje nemaju veze sa elitnom kulturom i koje se uglavnom odvijaju neprimetno, u sklopu svakodnevnih rituala. Prema ovom autoru, nacionalizam se 'reprodukuje' kroz prakse i simbole koji su naizgled politički neutralni i 'prozaični', ali se uvek mogu staviti u službu nacionalne homogenizacije.

Među domaćim autorima, Marija Grujić ukazuje „na koji način tekstovi i vizuelni imidži komercijalne popularne muzike u Srbiji konstruišu određenu vrstu kolektivne pripadnosti“⁵² ali se njeno istraživanje ne fokusira na muzički video. U svojim studijama o turbo-folku ona se bavi aspektima društvene homogenizacije koji se obično previđaju i zanemaruju u studijama nacionalizma ili kulturnog identiteta „zato što se tretiraju kao marginalni ili trivijalni sadržaji, označeni kao naprosto banalne ili benigne forme zabave za priprosti puk“.⁵³ Prema ovoj autorki (čije mišljenje delim) *main stream* scena popularne muzike u Srbiji je savršen primer za ovu 'neistraženu teritoriju' mehanizama konstrukcije zajedništva i kolektivnog identiteta.

Prema britanskoj autorki Ketrin Bejker, posmatranje zabavnih i informativnih medija proširuje naše razumevanje načina na koji nacionalne elite na našim prostorima promovisu 'etničko poistovećivanje': „popularna muzika nabijena suptilnim i ne tako suptilnim narativima o naciji uvlačila se u svakodnevni život i uistinu nadživela političke projekte koji su je nadahnuli.“⁵⁴ Popularna muzika često se nalazi na 'raskrsnici' nacionalnih mitova, folkloru, estrade i visoke politike, ali se kao takva retko analizira. Ketrin Bejker posmatra 'zabavu kao deo državne politike', a njen razvoj u post-socijalističkom periodu posmatra u kontinuitetu s 'jugoslovenskom instrumentalizacijom zabave' (festivali na Dan vojske i ostale državne praznike, 'sviranje za Tita'...) „Nova

⁵¹ Michael Billig, *Banal Nationalism*, Sage, London, 1995

⁵² Marija Grujić, *Reading the Entertainment and Community Spirit*, Institut za književnost i umetnost, Beograd, 2012, str. 203

⁵³ *Ibid.*, 18

⁵⁴ Ketrin Bejker, *Zvuci granice*, Biblioteka XX vek, Beograd, 2011, str. 10

O popularnoj muzici koja je nadživela politički projekat po imenu 'Jugoslavija' istoričar Predrag J. Marković kaže sledeće:

„Jugoslavija još postoji na neki način u sferi masovne kulture, pre svega muzike i medija. Istorijska ironija je u tome da je zajedništvo opstalo tamo gde je režim bio ravnodušan, ili čak u prezrenoj sferi popularne muzike, pre svega folka i popa izuzetno niskog nivoa. Oblasti u koje je najviše ulagano (ideologija, 'visoka umetnost', istorijska mitologija režima) po svoj prilici su definitivno dezintegrisane...“

Predrag J. Marković, 'Emocionalna topografija sećanja' Jugonostalgije: primer Leksikona YU mitologije', u: Gordana Đerić (ur.), *Pamćenje i nostalgija*, Institut za filozofiju i društvenu teoriju, IP 'Filip Višnjić' a.d., Beograd, 2009, str. 218

iskustva svakodnevnog života u devedesetim godinama objašnjavala su se postojećim narativima ili mitovima o društvu bivše Jugoslavije ... gde je muzika bila istaknut simbol identifikacije, klasifikacije, kategorizacije i održavanja granica⁵⁵ tj. identitetskih podela na 'nas' i 'njih'.

Ako je nacionalizam „*the most successful ideology ever*“⁵⁶ i, prema Entoniju Smitu, najdugovečniji identitetski *mit* na svetu,⁵⁷ sprega popularne muzike i identitetskih narativa pripadnosti i zajedništva ne može se razmatrati izvan polja *ideološkog*. Definicije pojma 'ideologija' su brojne i kompleksne,⁵⁸ ali ovom istraživanju najbliža je definicija prema kojoj je ideologija „u svojoj suštini fantazmatska konstrukcija koja služi kao podrška našoj *realnosti*, drugim rečima, ona je *iluzija* koja strukturira efektivne društvene odnose i maskira traumatske socijalne *podele* ili *konfrontacije* koje ne mogu biti simbolizovane. Zato je funkcija ideologije da nas opskrbi podnošljivom društvenom realnošću“.⁵⁹ Ako kao oblik simboličke proizvodnje zamisli, vrednosti i uverenja, *svaki* 'sistem umetnosti' predstavlja i ideološki sistem,⁶⁰ ovo se izvesno odnosi i na proizvodni sistem kulturne industrije – najmoćniji „paravan za sakrivanje od društvene realnosti“.⁶¹ To znači da i materijal kojim se ovde bavimo (muzičke spotove) posmatram kao ideološka pomagala za 'držanje stvarnosti na bezbednoj udaljenosti'.

Poslednja ključna reč na koju se osvrćemo u ovom uvodu je identitet. „Malo je reči danas toliko kompromitovano kao reč identitet“.⁶² Identitet je ishod psihološkog i društvenog procesa u kome se subjekt poistovećuje s drugim stvarnim ili idealnim subjektima (ili

⁵⁵ Bejker, *Zvuci granice*, 149.

⁵⁶ Martin Cloonan, 'Pop and the Nation-State: Towards a Theoretisation', *Popular Music*, Vol. 18, No. 2 (May 1999), str. 201

⁵⁷ Anthony D. Smith, *National Identity*, Penguin, London, 1991, str. vii

⁵⁸ Videti npr. 13 različitih definicija u: Miško Šuvaković, *Pojmovnik teorije umetnosti*, Orion Art, Beograd, 2011, str. 319-320

⁵⁹ Definicija br. 4 u *ibid.*, str. 319

⁶⁰ „Svaki umetnički rad je posledica estetičkog i ideološkog projekta. Kada nešto egzistira kao umetnički rad, tada proizvodi kao *rad umetnosti*... jedan *ideološki* efekat... Kao i svaki drugi objekt, ... umetnički rad može postati jedan *element ideološkog* tj. može biti umetnut u sistem odnosa koji konstituišu ideološko...“ Louis Althusser, 'A Letter on Art in Reply to André Daspre', u: *Lenin and Philosophy and Other Essays*, Monthly Review Press, New York, 1971, str. 241-242

⁶¹ Pierre Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, Routledge and Kegan Paul, London, 1984 (1979), str. 293

⁶² Alfred Grosser, 'Les identités abusives', *Le Monde*, 28. januar 1994. Navedeno u: Katrin Halpern, Žan-Klod Ruano-Borbalan (pr), *Identitet(i): pojedinac, grupa, društvo*, Clio, Beograd, 2009, str. 26

nekim njihovim aspektima), sa stvarnom ili idealnom društvenom grupom, odnosno, određenim kriterijumima individualne ili društvene prepoznatljivosti. Svaka ljudska jedinka poseduje višestruki identitet: ljudski, rodni, rasni, klasni, porodični, plemenski, etnički, nacionalni, generacijski, profesionalni, kulturni, ekonomski... Identitet oscilira između sličnosti i razlike, između onoga što nas čini individuom i što nas u isto vreme čini sličnim drugima. Identiteti su efektivni instrumenti politizacije društvenog života. Konstruisanje formi organizacije društva i specifičnih društvenih praksi zahteva esencijalističke (ili ne) deklaracije pripadnosti koje počivaju na razlikovanju 'nas' i 'njih'. „Diskursi postmodernizma problematizuju sam pojam identiteta, tvrdeći da je on samo mit i iluzija. I kod modernističkih teoretičara, poput onih iz frankfurtske škole, kao i kod Bodrijara i drugih postmodernističkih teoretičara, čitamo da se autonomni, samokonstitutivni subjekat, kao postignuće modernih ličnosti i kulture individualizma, fragmentira i nestaje, što je posledica društvenih procesa koji dovode do ujednačavanja individualnosti u racionalizovanom, birokratizovanom i potrošačkom masovnom društvu i medijskoj kulturi. Poststrukturalisti su, međutim, napali i sam pojam subjekta i identiteta, tvrdeći da subjektivni identitet samo po sebi predstavlja mit, konstrukciju jezika i društva, predeterminisanu iluziju da je ličnost zaista sadržajni subjekt, i da zaista poseduje fiksirani identitet“.⁶³ S druge strane, teoretičari postmoderne tvrdili su da su „subjekti implodirali u mase“.⁶⁴ Daglas Kelner zapaža da mnoge postmodernističke teorije posmatraju medijsku kulturu kao 'privilegovano' poprište implozije identiteta i fragmentacije subjekta. Ipak, „malo je dubinskih studija medijskih tekstova i njihovih efekata iz ove perspektive. Sa izuzetkom Džejmsona ..., retko je koji važan postmodernistički teoretičar izveo sistematična i dosledna ispitivanja konkretnih tekstova i prakse popularne medijske kulture“.⁶⁵ Kao što sam već ukazala, 'prakse popularne medijske kulture' (dugo nakon Džejmsonovih ključnih analiza i vrhunca teorijske 'postmoderne') i dalje se bore za svoj status 'dostojnog' predmeta akademskih istraživanja: ova studija predstavlja jedan od mogućih odgovora na ovu situaciju.

⁶³ Daglas Kelner, *Medijska kultura*, Clio, Beograd, 2004, str. 385

⁶⁴ *Ibid.*, 386

⁶⁵ *Ibid.*, 387

Ako se „sa stanovišta teorije kulture umetničko delo ... tumači kao tekst kojim se izražava ili konstruiše specifičan individualni ili društveni identitet“,⁶⁶ to se može reći i za popularnu medijsku formu kakvu predstavlja muzički video, jer se i „umetničko delo ... pokazuje kao kulturalni proizvod koji zastupa realizovane ili potencijalne individualne ili društvene identifikacije“. ⁶⁷ Drugim rečima, i muzički video „u konkretnom istorijskom i geografskom društvu učestvuje u konstruisanju mogućnosti identifikacije“. ⁶⁸ I u ovom slučaju mogu se razlikovati dva pristupa: (1) esencijalistički, koji medijsku formu tumači kao mimezis ili izraz društva, i (2) antiesencijalistički, koji medijsku formu vidi kao konstituenta mogućeg individualnog ili društvenog identiteta (a time i samog društva).

U našem ‘regionu’ politika identiteta na različitim lestvicama: pojedinac, grupa, društvo, pa čak i čovečanstvo-‘svet’ (krize nacionalnog identiteta; transformacije porodičnih odnosa, verskih identiteta, klasne pripadnosti; uloga ličnog identiteta itd.) nalazi se u srži shvatanja savremenih društvenih promena. Ono što se ‘na našim prostorima’ dešavalo u devedesetim godinama često se navodi kao školski primer ‘instrumentalizacije konstruisanih identiteta’ (koja se, po mom mišljenju, nesmanjenom žestinom odvija i danas) kroz „političke strategije koje racionalno vode učesnici koje je moguće identifikovati, da bi služile njihovim interesima“. ⁶⁹ Međutim, načini na koji se ova ‘politika identiteta’ reflektuje u popularnoj i mas-medijskoj kulturi ipak nisu ni približno istraženi koliko to svojim značajem zaslužuju. Uz sav rizik da mi ipak „previše učitavamo u muziku koja svira na mestima gde ljudi odlaze da se napiju, igraju i upoznaju (što je uobičajeno) osobe suprotnog pola“, ⁷⁰ to bi bio najdirektniji odgovor na pitanje ‘čemu ovolika studija?’

⁶⁶ Šuvaković, *Pojmovnik*, 319.

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ Halpern i Ruano-Borbalan, *Identitet(i)*, 15.

⁷⁰ Bejker, *Zvuci granice*, 284.

I

Ružičasti mehanizmi:

BEOGRAD KAO *MELTING POT* KULTURNIH MODELA

*Jednostavno, narodnjaci su zakon.*⁷¹

Mira Škorić

Uvod:

Muzički ukus kao kapital i oružje

Prema francuskom sociologu Pjeru Burdijeu (Pierre Bourdieu), strukturu i funkcionisanje društva) nije moguće razumeti ako se u analizu ne uvede pojam kapitala u svim njegovim formama (dakle, ne samo u onoj na koju se oslanja ekonomska nauka). Burdije razlikuje *ekonomski kapital* koji se neposredno može konvertovati u novac (a može biti i institucionalizovan kroz vlasnička prava); *kulturni kapital* koji se pod određenim uslovima može konvertovati u ekonomski kapital (i institucionalizovati u formi obrazovnih kvalifikacija); i *socijalni kapital* – sistem društvenih veza i poznanstava koji može biti konvertovan u ekonomski kapital i institucionalizovan u formi statusnih titula.

Kulturni kapital postoji u *otelovljenom stanju* (trajne telesne i misaone dispozicije); u *objektivnom stanju* (kulturna dobra – slike, knjige, instrumenti...) i u *institucionalizovanom stanju* (akademske kvalifikacije). Društveni poredak i etablirane norme reprodukuju se u procesu u kome ključnu ulogu imaju indirektni kulturni mehanizmi, a ne (na sili zasnovana) društvena kontrola. Proces nametanja simboličkih sistema i značenja (*nametanja kulture*) društvenim grupama na način koji oni doživljavaju (ili ne doživljavaju) kao legitiman, Burdije naziva ‘*simboličkim nasiljem*’. Ovako usvojena kultura doprinosi sistematskoj reprodukciji odnosa moći u društvu. Simboličko nasilje prevashodno se ostvaruje kroz ‘pedagošku akciju’, budući da se kultura usvaja kroz tri forme obrazovanja: *obrazovanje u porodici*, *difuzno obrazovanje* (u društvenim kontaktima) i *institucionalno obrazovanje* (kroz školski sistem). Pedagoška

⁷¹ ‘Sav taj folk’, Epizoda 1: *Ma, boli me uvo za sve*
Autor: Radovan Kupres
TV B92, 2004.

akcija u stvari izražava interese dominantnih društvenih grupa: ona teži da reprodukuje nejednaku raspodelu kulturnog kapitala među društvenim slojevima, samim tim reprodukujući postojeću društvenu strukturu. *Kultura koja se prenosi putem 'simboličkog nasilja' proizvodljna je (kao i bilo koja druga kultura) i po sadržini i po načinu usvajanja.* Ono što dominantnu kulturu čini dominantnom jesu činiooci društvene moći koji stoje iza nje.⁷² Burdijeova koncepcija o kulturnom kapitalu jeste i pokušaj da se razume uloga kulturnih resursa u reprodukciji društvenih nejednakosti.

Društveni obrasci ukusa opredmećeni su u onome što Burdije naziva *habitusom*.⁷³ On konceptualizuje ukus kao 'društveni osećaj za prostor'. To je osećaj koji nam daje orijentaciju u društvenom prostoru, ali nas i postavlja na određeno mesto u njemu. Habitus nam omogućava i da verujemo da smo sami izabrali ono što nam je u stvarnosti nametnuto. Burdijeovim rečima: „Ukus klasifikuje, i ukus klasifikuje onog koji klasifikuje: subjekti se razlikuju jedni od drugih po tome kako razlikuju lepo i ružno, odabrano i obično, ili vulgarno, i kroz te razlike se izražava ili otkriva pozicija koju sami subjekti imaju unutar objektivnih klasifikacija.“⁷⁴ Za Burdijea ukus je osnovna negativna kategorija, odrednica koja funkcioniše preko negacije i isključivanja. On tvrdi da takozvani 'čisti ukus' ima *odbojnost* kao glavno načelo. Ukus se često obrazlaže isključivim odbacivanjem drugačijeg ukusa. „Do određivanja 'dobrog' ukusa dolazi se odbacivanjem 'lošeg'“.⁷⁵ Ukus, međutim, ne treba tumačiti kao nešto 'urođeno', već kao nešto što se kultiviše kroz društveno disciplinovanje u procesima kojih najčešće nismo ni svesni. Jedna od društvenih funkcija ukusa jeste *uspostavljanje simboličkih granica koje razdvajaju društvene grupe*.⁷⁶ Sociolozi kulture iz prve polovine XX veka, od Maksa Vebera (Max Weber) i Emila Dirckema (Émile Durkheim), preko Torstena Veblena (Thorstein Veblen)⁷⁷ i Georga Zimela (Georg Simmel), do Ervinga Gofmana (Erving

⁷² Predrag Cvetičanin, *Kulturne potrebe, navike i ukus građana Srbije i Makedonije*, Odbor za građansku inicijativu, Niš, 2007, str. 15

⁷³ Način života, vrednosti, očekivanja i dispozicije koje pripadnici određenih društvenih grupa stiču kroz aktivnosti i iskustva svakodnevice.

⁷⁴ Navedeno u: Svensen, *Filozofija mode*, 51.

⁷⁵ *Ibid.*, 48-49

⁷⁶ „Potrebne su nam razlike. Njih... kupujemo u obliku simboličkih vrednosti“.

Ibid., 119-120

⁷⁷ „Prema Veblenu, nije dovoljno imati novac i moć da bi se stekao ugled – mora biti vidljivo da ih imamo. Radi se o tome da pokažemo koji društveni status imamo, na primer kroz 'razmetljivu potrošnju'“

Goffman) i dr., uglavnom se bave odnosom između ukusa i socijalnog statusa pojedinih društvenih grupa. Novija sociološka istraživanja dublje razmatraju kako se različiti ukusi koriste kao osnova za simboličko i socijalno isključivanje. (Tako je, na primer, Betani Brajson u poznatom tekstu ‘Sve osim hevi metala’⁷⁸ ispitivala načine na koji ljudi koriste muzički ukus da bi podizali simboličke barijere između sebe i kategorija ljudi koje ne vole.⁷⁹) S druge strane, ukazuje se na istorijsku relativnost koncepata ‘visoke’ i ‘niske’ kulture.⁸⁰

U tekstu ‘Šta je dobra muzika?’ britanski sociolog Sajmon Frit⁸¹ tvrdi da se savremena muzika (i uopšte, umetnost) danas posmatra kroz tri preklapajuća i protivurečna koordinatna okvira: umetnički diskurs, folklorni diskurs i pop diskurs. To su diskurzivne prakse koje se moraju posmatrati u kontekstu specifičnih istorijskih situacija i promena u sferi kulture koje nastaju s razvojem industrijskog kapitalizma. *Umetnički* diskurs konstruisan je u okvirima sveta klasične ili umetničke muzike i devetnaestovekovne visoke kulture. Ključna institucija umetničkog diskursa je akademija, a ključni odnos u ovom umetničkom svetu je odnos učitelja i učenika.⁸² Svet klasične muzike je striktno hijerarhijski, a središnji događaj ovog umetničkog sveta – koncert – predstavlja se kao transcendentno iskustvo.⁸³ U *folklornom* diskursu nema razdvajanja umetnosti i života, a

(*conspicuous consumption*). Prema Veblenu, mi pokušavamo da prevaziđemo druge ljude koji su u istoj društvenoj klasi kao i mi, istovremeno pokušavajući da dosegemo nivo klase iznad nas tako što je imitiramo. Drugim rečima, postoje dva načela koja su operativna: *diferencijacija* unutar klase i *imitacija* klase iznad. Veblen tvrdi da jedan učesnik obično neće imati načelo razmetljive potrošnje kao eksplicitan motiv i, uopšteno posmatrano, njega ili nju zanima samo da žive kako smatraju da dolikuje osobi određenog društvenog statusa“.

Ibid., 41

⁷⁸ Bethany Bryson, ‘Anything but heavy metal: Symbolic Exclusion and Musical Dislikes’, *American Sociological Review*, vol. 61, 1996, str. 884-899

⁷⁹ Jedno od njenih zapažanja je da će muzički žanrovi čiji su ljubitelji najmanje obrazovani (npr. gospel, kantri, hip-hop i hevi metal) s najvećom verovatnoćom biti odbacivani i od strane ‘muzički tolerantnih’.

⁸⁰ Npr. Lorens Levin pokazuje da je uživanje u visokoj umetnosti postalo oznaka visokog statusa u Americi tek krajem XIX veka, u okviru nastojanja da se *highbrow* Anglosaksonci odvoje od *lowbrow* imigranata čija se ‘narodnjačka zabava’ okrivljuje za neukus i kvarenje morala.

Lawrence W. Levine, *Highbrow/Lowbrow: the Emergence of Cultural Hierarchy in America*, Harvard University Press, Cambridge MA, 1988

⁸¹ Simon Frith, ‘What is Good Music?’, *Canadian University Music Review*, Vol. 10, 1990, str. 92-102

⁸² izgrađen na pretpostavci da muzičari moraju da prođu kroz fazu ‘šegrtovanja’ i napreduju kroz niz unapred definisanih faza da bi bili kvalifikovani da sviraju.

⁸³ Ovo se potencira nizom konvencija (slušanje s pijetom i u tišini; razdvajanje prostorija za zadovoljavanje telesnih potreba – toalet, bar, garderoba – od auditorijuma; pozornica i svetlo u službi jasnog razgraničenja umetnika i publike...)

uživanje u muzici je neposredno povezano s uživanjem u njenim društvenim funkcijama. (Kao i u slučaju sveta klasične umetnosti), ideali sveta folklorne umetnosti okrenuti su tradiciji, samo što je akcenat na 'čistoti' i pravom (tradicionalnom) načinu uživanja u muzici. Vrednosti folklornog sveta su prirodno, spontano i neposredno, ali se one realizuju 'pažljivom konstrukcijom neformalnosti' koja postavlja precizne zahteve i pred izvođače i pred publiku, i usmerava njihovo ponašanje. Izvor *popularnog* diskursa je komercijalni muzički svet. Njegove vrednosti stvara muzička industrija i ovde se muzička i komercijalna vrednost izjednačavaju: uspeh na top listama tretira se kao merilo i odličje dobre muzike. I ovaj svet ima svoje institucije i rituale – promotivne koncerte i diskoteke – koji, prema Fritu, nude specifičnu vrstu rutinirane transcedencije. Oni proizvode i prodaju 'zabavu' koja predstavlja bekstvo od svakodnevnih obaveza (u tome i jeste njena privlačnost), ali je istovremeno integrisana u ritmove svakodnevice (radnog i slobodnog vremena, proizvodnje i potrošnje).⁸⁴

Premda se hijerarhijski odnos 'visoke' i 'niske' kulture relativizuje i dovodi u pitanje, društveni antagonizmi i simboličke podele između njenih nosilaca i dalje su prisutni. Prema Herbertu Gansu, debata o visokoj i popularnoj kulturi je, u stvari, „debata o prirodi dobrog života, naročito o tome koja i čija kultura bi trebala da dominira u društvu“,⁸⁵ a o njoj se može govoriti u terminima 'rata kultura'⁸⁶ ili 'rata u kulturi'⁸⁷ (kulturni protiv

⁸⁴ Prema Fritu, čitavu kapitalističku masovnu kulturu prožima protivrečje između uverenja da radimo kako bismo uživali u dokolici i realnosti da uživamo u dokolici kako bismo radili; dokolica je, na jednoj strani, izvor provoda, slobode i zadovoljstva, nužna protivteža otuđenog rada; na drugoj pak, ona mora biti ograničena, kontrolisana i trivijalizovana kako ne bi negativno uticala na radni proces.

⁸⁵ Gans, *Popular Culture*, 4.

⁸⁶ Sam temin 'rat kultura' potiče iz nemačke istorije, iz perioda 1871-1878. kada se pod imenom *Kulturkampf* odvijala oštra borba između kancelara Bizmarka i katoličke crkve u Nemačkoj. Suština spora bio je kancelarov pokušaj da tradicionalno snažni katolicizam u Nemačkoj stavi pod kontrolu nove države (ujedinjene Nemačke).

'Rat kultura' ne vodi se isključivo na frontu visoka-popularna kultura: sporna pitanja u ovom konfliktu su i feminizam, legalizacija abortusa i reproduktivna prava, istopolni brakovi i prava homoseksualaca, politika afirmativne akcije, politička korektnost, imigracija i multikulturalizam, odnos crkve i države, diskriminacija verskih škola, telesno kažnjavanje dece, sukob oko predavanja kreacionizma i evolucije u školama, istraživanje matičnih ćelija, permissivnost u društvu, pravo na posedovanje i upotrebu oružja, žene u vojsci, eutanazija i smrtna kazna...

Ovi 'ratovi kultura' vode se oko politike identiteta, a popularna kultura u njima igra sve veću ulogu kao 'oruđe za osvajanje i reprodukciju moći'.

⁸⁷ Slobodan Antonić koji se zalaže za ovaj alternativni prevod smatra da je „sadržaj kulturnog rata ... poricanje ili nipodaštavanje određenih kulturnih vrednosti, a njegov glavni oblik ... ponižavanje, ismevanje, cinizam u odnosu na glavne simbole i nosioce“.

nekulturnih, obrazovani protiv neobrazovanih, eksperti protiv laika, imućni protiv manje imućnih...) Ovaj rat treba da odluči i da li bi kulturnim životom zemlje trebala da upravlja kulturna elita ili bi trebalo da ga diktira 'tržište'. Ovaj autor smatra da je kritika masovne⁸⁸ kulture *self-serving*, okrenuta interesima visoke kulture i maksimizaciji njenih moći i resursa. Zagovornici visoke kulture imaju prava da se bore za svoje interese jednako kao bilo ko drugi, ali nemaju pravo da maskiraju sopstvene interese u javni interes ili tvrde da društvo u celini treba 'upregnuti' u unapređenje dostignuća visoke kulture.

„To znači da su igre umetnika i esteta i njihove borbe oko monopola umetničke legitimnosti manje nevine nego što izgledaju. U svakom sukobu oko umetnosti u pitanju je nametanje umetnosti života, to jest, pretvaranje arbitrarnog načina života u legitiman način života koji odbacuje sve druge načine života kao arbitrarne“.⁸⁹

i

Kulturni modeli samoupravnog socijalizma

U studiji *Neofolk kultura: publika i njene zvezde* Milena Dragičević Šešić ukazuje da analize kulturnih modela u zapadnim društvima uglavnom polaze od dihotomije: dominantna kultura – kontrakultura,⁹⁰ pri čemu se postulati dominantne kulture ne dovode u pitanje. Društva iza 'gvozdene zavese' proučavala su se pretežno analizom dvaju suprotstavljenih kulturnih modela: zvanične (dogmatske) i disidentske kulture. Međutim, „situaciju u našem društvu karakteriše nepostojanje jasno polarizovanih oprečnih modela“.⁹¹

Slobodan Antić, *Kulturni rat u Srbiji*, Zavod za udžbenike, Beograd, 2008, str. 10

⁸⁸ „There are in fact no masses; there are only ways of seeing people as masses“.

Raymond Williams, 'The masses' (1958), u: John Higgins (ed.), *The Raymond Williams Reader*, Blackwell, Oxford, 2000, str. 46

⁸⁹ Bourdieu, *Distinction*, 57.

⁹⁰ „proučavajući raspon između ova dva modela, ili što je još češće, gotovo isključivo kontrakultura, zanemarujući sve one moguće oblike potkultura koje se ne karakterišu direktnim otporom i negacijom etabliranih vrednosti.“

Milena Dragičević Šešić, *Neofolk kultura: publika i njene zvezde*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci / Novi Sad, 1994, str. 7

⁹¹ *Ibid.*, 8

U terminima životnog stila,⁹² prema sociologiji sedamdesetih godina,⁹³ jugoslovensko društvo samoupravnog socijalizma bilo je segmentirano u četiri (vertikalno ustrojena) sloja: 1) sloj političkih i privrednih rukovodilaca (ekskluzivni stil); 2) sloj službenika i inteligencije (statusni stil); 3) sloj radnika (radnički stil) i 4) sloj poljoprivrednih proizvođača (tradicionalni stil). Sociolog Mihajlo V. Popović tvrdi da odgovor na pitanje ‘Da li je socijalističko društvo klasno ili slojno podeljeno’,⁹⁴ zavisi od teorijskog koncepta kojim se želi objasniti karakter društveno-ekonomske podeljenosti socijalističkog društva. Ako se pođe od značenja pojma ‘sloja’ koji se izjednačuje sa pojmom ‘klase’, onda su klase sve velike društveno-ekonomske grupacije (industrijski radnici, seljaci, upravljačka inteligencija, administrativni i slični službenici), a podslojevi unutrašnji delovi tih ‘klasa’ (kvalifikovani i nekvalifikovani radnici; krupni, srednji i sitni seljaci; politički, privredni i kulturni rukovodioci itd.) Ako se, pak pođe od koncepta slojevitosti kao više deskriptivnog ređanja ‘viših’ i ‘nižih’ socijalnih kategorija prema nekom kriterijumu (na primer, prema veličini prihoda), tada se dobije određena slika o strukturi društva koja često nema neposredne veze sa njegovom klasnom strukturom ili čak može i da je prikriva. Dok pojam sloja podrazumeva „svaku grupaciju koja ima *poseban položaj* u društvenom sistemu, u njegovoj hijerarhizovanoj, vertikalnoj strukturi“⁹⁵ koja deli osnovne interese i način (stil) života, klase su velike društvene grupe koje se međusobno razlikuju prevashodno kao vlasnici sredstava za proizvodnju (kapitala, zemlje ili radne snage).⁹⁶

⁹² Koncept životnog stila počinje da dominira u odnosu na druge koncepte socijalne stratifikacije i/ili diferencijacije u osamdesetim godinama XX veka.

Inga Tomić-Koludrović i Anči Leburčić, *Sociologija životnog stila: prema novoj metodološkoj strategiji*, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb, 2002, str. 146

⁹³ Vesna Pešić, ‘Društvena slojevitost i stil života’, u: Mihailo V. Popović *et al.*, *Društveni slojevi i društvena svest: sociološko istraživanje interesa, stilova života, klasne svesti i vrednosno-ideoloških orijentacija društvenih slojeva*, Centar za sociološka istraživanja Instituta društvenih nauka, Beograd, 1977, str. 121-196

⁹⁴ Mihajlo V. Popović, ‘Teorijske pretpostavke i pojmovni elementi istraživanja’, u: *ibid.*, 32

⁹⁵ *Ibid.*, 33

⁹⁶ Prema klasičnoj marksističkoj teoriji klase se međusobno nalaze u odnosu *eksploatacije* – dakle, one su *konfliktne* društvene grupacije čiji se interesi uglavnom *isključuju* ili *suprotstavljaju*.

Britansko-australijski teoretičar Endru Milner ukazuje na to da se novina u kasnijoj upotrebi termina *klasa* sastoji „u novom osećaju za njenu društvenu konstruisanost“.

Andrew Milner, *Class*, Sage, London, 1999, str. 8. Navedeno u: Džoana Lejsi, ‘Društvena klasa: identifikovanje klasnih karakteristika u medijskim tekstovima’, u: Adam Brigs i Pol Kobli (pr.), *Uvod u studije medija*, Clio, Beograd, 2005, str. 514

U pogledu primene koncepta društvene klase u studijama medija ova autorka navodi tri dominantne opcije: proučavanje efekata medija na ‘mase’; analizu predstavljanja radničke klase u medijima (posebno

U periodu 'državnog socijalizma' klasni tip suprotstavljenosti društvenih odnosa prelazi u tip slojne nejednakosti između izvršilaca viših i nižih društvenih funkcija.⁹⁷ Marksistička teorija podrazumeva da je u pitanju prelaz od klasične klasne strukture u *slojnu strukturu novog tipa*. Osnova socijalne diferencijacije još uvek sadrži elemente neprevaziđene klasne suprotstavljenosti, ali i *slojnu nejednakost novog tipa*. Usled specifičnosti ekonomskog ustrojstva jugoslovenskog društva, u Jugoslaviji je prisutna „evolucija mešovitog klasno-slojnog tipa društveno-ekonomske diferencijacije“.⁹⁸ Osnovni slojevi u jugoslovenskom društvu stoga obuhvataju:

- a) *sloj političkih i privrednih rukovodilaca* koji se deli na
 - 1) profesionalne političare
 - 2) privredne rukovodioce
- b) srednje socijalističke slojeve koji se sastoje iz sledećih pod-slojeva:
 - 1) viši i visoki stručnjaci (slojevi 'inteligencije') u svim oblastima društvenog rada
 - 2) administrativni i slični rutinski službenici (sa srednjom i nižom stručnom spremom)
- c) slojevi neposrednih proizvođača koji su u najvećoj meri zadržali obeležje klase (radnička klasa)
- d) slojevi privatnih sopstvenika koji se dele na
 1. poljoprivrednike (krupne, srednje i sitne)
 2. seljake – industrijske radnike (tzv. polutane)
 3. zanatlije (krupne i sitne) i druge privatnike.⁹⁹

sapunicama i filmovima) i razmatranje političke ekonomije medijskih industrija kao dela kapitalističkog načina proizvodnje, u koji je upleten i koncept klasne borbe.

Ibid., 516

⁹⁷ „Bez obzira na to što se upravljački aparat nije oformio u čvrst društveni sloj, jer... u društvu nije postojao izrazito veliki raspon u nagrađivanju (materijalne razlike nisu bile velike), nije živeo posebnim načinom života, nije posedovao drukčije obrazovanje i znanje, nije se, dakle sasvim odvojio od širokih masa po nizu značajnih obeležja), ipak je po koncentraciji društvene moći ili težnji da je monopoliše, odnosno po nastojanju da od upravljanja načini životni poziv, te da iz toga redukuju sve ostale privilegije, državni aparat uticao na produbljivanje slojne podele na upravljače i izvršioce, što je davalo pečat svim ostalim podelama u društvu“.

Vladimir Milić, *Revolucija i socijalna struktura*, NIP Mladost, Beograd, 1978, str. 127-128

Videti takođe: Grupa autora, *Promene klasne strukture savremenog jugoslovenskog društva*, Jugoslovensko udruženje za sociologiju, Beograd, 1967.

⁹⁸ Popović, 'Teorijske pretpostavke', 37.

⁹⁹ *Ibid.*, 40-41

Ova lista podrazumeva i određenu *hijerahiju* u jugoslovenskom društvu, polazeći od osnovnih komponenti društvenog položaja. Društveni položaj slojeva u socijalizmu čine a) mesto u društvenoj podeli rada, b) odnos (distanca) prema društveno-političkoj moći (uključujući i ekonomsku moć) i c) mesto u raspodeli materijalnog bogatstva. Prema tome, viši slojevi su bliži centrima političke i ekonomske moći, po pravilu imaju više obrazovanje, viši dohodak i viši životni standard. Ovaj redosled donekle ‘remete’ imućni seljaci, zanatlije i drugi privatnici koji su obično ‘politički autsajderi’, ali uspevaju da dostignu priličnu ekonomsku moć u svojoj sferi delovanja i visok životni standard. Autori studije *Društveni slojevi i društvena svest* kao generalna hipotezu iznose pretpostavku da se svi navedeni glavni slojevi *međusobno razlikuju* prema interesima, stilu života, klasno-slojnoj svesti i vrednosnim orijentacijama.¹⁰⁰

Analizirajući zanimljivu situaciju ‘utapanja’ društvene strukture (i na ovaj način konceptualizovane slojevitosti) jugoslovenskog društva u post-socijalističku tranzicionu strukturu, Milena Dragičević Šešić u novonastaloj situaciji prepoznaje sledeće kulturne modele:

- a) dominantni kulturni modeli (sa stanovišta ideološke i kulturološke poželjnosti, kulturne politike i vlasti)

¹⁰⁰ pri čemu *sve ove karakteristike prvenstveno proizlaze iz njihovih posebnih društvenih položaja u sistemu samoupravnog socijalizma.*

Neki od zanimljivih rezultata ovog istraživanja (statistika koja će u devedesetim godinama iskazati dramatične promene) su, npr. da prema dimenziji tradicionalizam – modernizam sloj rukovodilaca izražava u visokom procentu (83%) modernu orijentaciju, dok su poljoprivrednici uglavnom (57%) tradicionalno orijentisani (str. 317); prema dimenziji individualizam – kolektivizam rukovodioci izražavaju dominantno (81%) kolektivističku orijentaciju, dok su individualistički najviše nastrojani privatnici (53%) (str. 324); u pogledu egalitarizma humanistička inteligencija izražava najizraženije (51%) neegalitarnu orijentaciju, dok su seljaci-radnici /‘polutani’ najizraženije (59%) egalitarno orijentisani (str. 333); dok su u pogledu otvorenosti ka svetu najotvoreniji rukovodioci (86%), a najzatvoreniji ‘čisti’ poljoprivrednici (39%) (str. 340). U pogledu vlasničke orijentacije rukovodioci se u najvećoj meri (90%) zalažu za društveno vlasništvo, dok su privatnici u najvećoj meri (69%) za privatno vlasništvo (str. 345). U pogledu materijalne orijentacije humanistička inteligencija je podeljena (28% nematerijalna orijentacija, 24% ‘mešani tip’ i 48% materijalna orijentacija), dok je 90% privatnika materijalno orijentisano (str. 355). U pogledu religioznosti, 98% rukovodilaca izjavljuje da nisu religiozni (0% jesu), dok 88% ‘čistih’ poljoprivrednika nije religiozno, a 5% jeste (7% opredelilo se za ‘mešani tip’ religiozne orijentacije) (str. 370).

1. Prosvetiteljsko-dogmatski model (politički i privredni rukovodioci, kulturni radnici i stvaraoci bliski državnom aparatu, tzv. pripadnici 'ekskluzivnog stila' života prema pomenutoj analizi Vesne Pešić)¹⁰¹
2. Elitna kultura (kulturni radnici, stvaraoci, inteligencija, pripadnici srednjih i viših slojeva – rukovodstva umetničkih i naučnih udruženja kojima se pripisuje 'statusni stil' života).¹⁰²

Dominacija jednog ili drugog modela u kulturnoj sferi zavisi od trenutnih odnosa na liniji politička vlast-kultura. „Vrlo često, bez obzira na formalnu deklarisanost (samoupravna socijalistička orijentacija itd.), članove ovih dveju grupacija u suštini karakteriše oslonac na tzv. 'tradicionalne vrednosti' i tradicionalni koncept kulture, koji je i inače blizak dogmatskom komunističkom modelu“.¹⁰³

b) kulturni modeli masovne kulture

3. Standardni kulturni model (službenici, tehnička inteligencija, srednji sloj - 'statusni stil')¹⁰⁴
4. Populistički (novokomponovani) kulturni model (pripadnici 'radničkog stila', niža srednja klasa i deo seoske populacije koji ima aspiracije ka 'statusnom stilu' života).¹⁰⁵
5. Rok-kultura kao masovna kultura mladih (školska i studentska omladina u urbanoj sredini – pretežno deca roditelja čiji je stil života 'statusni' i 'ekskluzivni')¹⁰⁶

¹⁰¹ Karakteristike ovog modela su proverene i etablirane – društveno prihvaćene vrednosti, lišene 'upitnog' i 'osporavajućeg', kao i velika autocenzura (stvaralaca). Kulturna produkcija procenjuje se na 'ideološkom nivou', nivou poruke, u odnosu na to da li njen društveni značaj i 'progresivnost' odgovaraju trenutnim ideološkim zahtevima društva. „Od rata do nedavno, ideologija dogmatsko-prosvetiteljskog modela bila je marksistička ideologija, ali danas, sa promenama u oficijelnoj politici, ideologija toga modela je nacionalna ideologija“. Dragičević-Šešić, *Neofolk kultura*, 11.

¹⁰² Ovom modelu su svojstvene stvaralačka kultura i inteligencija, mali koeficijent autocenzure i nešto veći koeficijent upitnosti i osporavanja društvenih vrednosti, ali lišen radikalizma. Povremene konfliktno situacije s kulturnom politikom suštinski ne dovode do toga da se njegovim nosiocima uskraćuje javni nastup unutar institucionalnih, etabliranih kanala komunikacije.

¹⁰³ *Ibid.*, 12

¹⁰⁴ Ovaj model karakterišu doživljajno – potrošačka orijentacija, umerenost kao princip i grupno distanciranje – težnja ka prelasku u 'ekskluzivni stil', u elitnu kulturu (dakle, 'viši sloj' na zamišljenoj vrednosnoj lestvici).

¹⁰⁵ Uz doživljajno – potrošačku orijentaciju, pasivnost, sklonost ka zabavi, imitaciji i identifikaciji sa referentnom grupom 'stvaralaca', jedna od bitnih karakteristika ovog modela je intenzitet i značaj pripisan 'potrošnji' novokomponovane narodne muzike.

Iako na prvi pogled potpuno oprečni, u periodu samoupravnog socijalizma i njemu svojstvenog medijskog sistema ovako predočeni masovni kulturni modeli imali su i značajan broj zajedničkih karakteristika, jer su koristili iste kanale komunikacije – televizijske i radio-programe koji su svoje programske šeme osmišljavali upravo u skladu sa zahtevima preovlađujućih kulturnih modela.

c) alternativni kulturni modeli (6-12)

prema ovoj klasifikaciji obuhvataju alternativne potkulture,¹⁰⁷ kontrakulturu i različite društvene pokrete u kojima učestvuju intelektualci, školska i studentska omladina i umetnici čija se društvena praksa i forma simboličkog izražavanja definišu kroz protest u odnosu na dominantne kulturne modele.

d) tradicionalni kulturni modeli

13. Agrokulturni (poljoprivredni) model

14. Modeli kulturnog života pojedinih etničkih grupa

e) marginalni kulturni modeli

(marginalne društvene grupe u sukobu sa osnovnim društvenim normama i konvencijama)

15. Narkomanska potkultura

16. Delinkventska potkultura

Studiju *Neofolk kultura* Milena Dragičević Šešić posvetila je populističkom (novokomponovanom)¹⁰⁸ kulturnom modelu (br. 4 u ovoj klasifikaciji), budući da

¹⁰⁶ Ovaj model odlikuju (pored orijentacije ka zabavi, te karakterističnom odevanju i šminkanju) ‘usmerenost drugima’, grupne vrednosti i grupne distinkcije.

¹⁰⁷ ‘Muzičke potkulture’ u ovoj klasifikaciji obuhvataju hipi-potkulturu, rok-kulturu kao stvaralačku alternativnu potkulturu, pank (blizak potkulturi fudbalskih navijača) i post-pank muzičke potkulture (darkeri, neoromantičari, šminkeri, *acid house*, brejkeri...)

¹⁰⁸ Sama reč ‘novokomponovan’ u javni govor, publicistiku i literaturu ušla je s izrazito negativnim konotacijama. Milena Dragičević-Šešić navodi i neke zanimljive primere ‘anti-novokomponovanog’ javnog diskursa: tako Emir Kusturica novokomponovanu muziku povezuje s ‘bedom duha’, a *Politika* najavljuje ‘Obustavu rada ili novokomponovani satirični igrokaz’; u NIN-u se ‘Grčka kraljica’ naziva ‘novokomponovanom’ modernističkom kafanom, Dragoš Kalajić kritikuje ‘parazitizme folklornih fantazija i novokomponovane hibridizacije’, a Trivo Indič *novokomponovanu* politizaciju časopisa *Theoria*. Lazo

„novokomponovana ili neofolk kultura jeste veoma uticajan i verovatno najmasovniji kulturni model u posleratnoj Jugoslaviji“, a „ključni imenitelj ovog modela jeste novokomponovana narodna muzika“. ¹⁰⁹ Štaviše, popularnost novokomponovane narodne muzike (u daljem tekstu NNM) smatra se i „najkarakterističnijom odlikom muzičkog ukusa masovne publike u Jugoslaviji“. ¹¹⁰ Prema zapažanjima Milene Dragičević Šešić, od jeseni 1969. godine kada se na Trećem programu Radio Beograda poveo razgovor o temi ‘Nova narodna muzika’ napisano je tek nekoliko tekstova ¹¹¹ i izvedeno nekoliko specifičnih istraživanja, dok je širi socio-kulturološki pristup ovom fenomenu gotovo sasvim izostao. Tako je najrašireniji oblik masovne kulture u ovoj sredini ostao ‘u zapečku’ naučnih interesovanja, ¹¹² kako muzikoloških, tako i literarnih i socio-kulturoloških. ¹¹³ Ipak, navedeni tekstovi donose neke zanimljive opservacije i argumente

Goluža hvali se brdom *novokomponovanih* stihova posvećenih ‘Kviskoteci’, a termin *novokomponovani* vezuje se i za klijentelu luksuznih hotela, sisteme duhovnosti uvezene iz Indije, onomastička istraživanja, pa čak i zagrebački literarni krug...

Ibid., 23-24

¹⁰⁹ Ivana Kronja, ‘Potkultura *novokomponovanih*’, *Kultura* br. 99, 1999, str. 103

¹¹⁰ Koraljka Kos, ‘New Dimensions in Folk Music: A Contribution to the Study of Musical Tastes in Contemporary Yugoslav Society’, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 3, No. 1 (Jun 1972.), str. 62

¹¹¹ Najznačajniji među njima su:

‘Nova narodna muzika’, razgovor (Sveta Lukić, Zagorka Pešić-Golubović, Dragoslav Dević, Prvoslav Plavšić, Dragutin Gostuški i Vojislav Đonović), *Kultura*, br. 8, 1970, str. 90-130

Stanoje Ivanović, ‘Narodna muzika između folkloru i kulture masovnog društva’, *Kultura* br. 23, 1973, str. 166-195

Sveta Lukić, *Umetnost na mostu*, SSOJ / Mala edicija ideja, Mladost, Beograd, 1975, str. 73-83

Ivan Čolović, *Divlja književnost: etnolingvističko proučavanje paraliterature*, Nolit, Beograd, Sazvežđa br. 93, 1985, str. 140-206

¹¹² Studija Ivana Čolovića *Divlja književnost* u tom smislu može se smatrati izuzetkom.

U svom etnolingvističkom proučavanju tekstova novokomponovanih narodnih pesama kao ‘paraliterature’, Čolović objašnjava i konsekvence *nelagodnosti* s kojom jugoslovenski intelektualci pristupaju ‘novokomponovanoj kulturi’: „Nerazumevanje tekstova pretvara se ... u neshvatanje ljudi u čijem životu oni nesumnjivo imaju značajnu ulogu. Kao što se za nove narodne pesme ponekad kaže da nisu ni narodne ni pesme, nego surogati autentičnog narodnog stvaralaštva i prave poezije, tako se i za ljude koji ih rado slušaju tvrdi da žive u kulturnom vakuumu, izvan narodne tradicije, iskorenjeni iz prve a neukorenjeni u drugu, između sela i grada. Kad se ima u vidu da se ova turbna dijagnoza ne odnosi na neku malu, marginalnu društvenu grupu, nego upravo na temeljni sloj društva, na takozvane široke narodne mase, i da su u njenu ispravnost uvereni i ljudi koji usmeravaju naučnu i kulturnu politiku u našoj sredini, zabluda do koje dovodi pogrešno tumačenje izvesnih tekstova povezano sa površnim sociologizmom pokazuje se u svojim stvarnim razmerama. Zato valjano tumačenje nije samo problem hermeneutičkih disciplina nego problem međusobnog razumevanja ljudi koji se drže različitih kulturnih obrazaca, pri čemu oni mogu biti pripadnici istog, ali kulturno raslojenog društva“.

Čolović, ‘Divlja književnost’, 264-265.

¹¹³ „Populistička kultura je bila skrivena od očiju intelektualne javnosti. Kada sam osamdeset četvrte-petešeste istraživala fenomen novokomponovane kulture najveći broj kolega na fakultetu me pitao: Zašto se baviš marginalnim pojavama?“

Milena Dragičević-Šešić, ‘Sav taj folk’, Epizoda 1

u ‘ratu kultura’ koji se na ovim prostorima višedecenijski vodi oko novokomponovane narodne muzike, da bi u poslednje dve decenije eskalirao u polemikama o ‘turbo folku’ (neofolku ili tehno-folku, kako se ovo muzičko usmerenje ponekad naziva).

ii

Novokomponovani kulturni model

Milena Dragičević Šešić analizira ‘novokomponovani’ kulturni model kao jedan od lokalno preovlađujućih (sa stanovništa rasprostranjenosti i brojnosti pripadnika, privrženika i zainteresovanih), ali „uz punu svest da je taj model, istina više deklarativno, predmet osporavanja na sednicama sekcija za kulturu društveno-političkih organizacija, kao i da nije integrisan u školski tj. obrazovni sistem“. ¹¹⁴ Naizgled kontradiktornu situaciju osporavanja nečega što je u potpunosti integrisano u sisteme masovnih komunikacija i institucionalne okvire kulturnog života (kroz diskografsku industriju, izdavačku delatnost itd.), ova autorka smatra izuzetno provokativnom za istraživača-kulturologa: pred njim je zadatak da otkrije mehanizme koji omogućavaju prevlast jednog kulturnog modela nad drugim, a u ovom slučaju dominaciju jednog – do nedavno ideološki neprihvatljivog.

Istražujući svakodnevicu seoske omladine u Srbiji, ¹¹⁵ Milena Dragičević Šešić je zaključila da je kulturni model seoske omladine (građen na tradicionalnim vrednostima i otporu prema njima) usmeren ka novom gradskom modelu, ¹¹⁶ ali i ka njegovom odbacivanju (jer je seoska omladina svesna da je u odnosu na njega inferiorna i pasivna). U ovom modelu specifične ‘mozaičke kulture’ ukrštaju se četiri vektora: tradicionalna kultura, elitna kultura, urbano-komercijalna kultura mladih i novokomponovana

¹¹⁴ Dragičević-Šešić, *Neofolk kultura*, 30.

¹¹⁵ Istraživanje *Kulturni život seoske omladine*, Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, Beograd, 1986-1989, koje je obuhvatilo monografiju sela Jarmenovci i opštu analizu rezultata istraživanja u 14 sela širom Srbije.

Dragičević-Šešić, *Neofolk kultura*, 62-133.

¹¹⁶ „Osnovna privlačnost masovne kulture u seoskoj sredini leži u činjenici uspešnog povezivanja folklornog (tradicionalnog) i novih urbanih mitova, što je očito i po osnovnim karakteristikama stila života i vrednosti seoskog stanovništva koje obuhvataju transformisane, *modernizovane* tradicionalne kulturne obrasce“. Milena Dragičević-Šešić, ‘Seoska porodica na razmeđu tradicionalne i masovne kulture’, *Zbornik Matice srpske za društvene nauke*, br. 86-87, 1989, str. 79

kultura.¹¹⁷ Štaviše, mladi ljudi na (srpskom) selu sebe ne doživljavaju kao individue sa specifičnim potrebama, ukusima i stremljenjima, već prvenstveno kao pripadnike lokalne zajednice. Stoga, sve njihove preokupacije otkrivaju jako prisustvo tradicionalnih vrednosti, osećanje grupne pripadnosti i grupnog identiteta. Slobodno vreme omladinaca na selu omeđeno je karakterističnim i jakim pijanstvima, tokom izlazaka i proslava (svadbe, ispraćaji u vojsku i sl.) u kojima je „religioznu suštinu rituala zamenila hrana kao njegovo osnovno obeležje“:¹¹⁸ NNM je nezaobilazni pratilac ovih aktivnosti.¹¹⁹ Glavni razlozi popularnosti NNM su razumljivost tekstova i njihov emocionalni naboj,¹²⁰ dok je tradicionalna muzička osnova u drugom planu. Osnovni kanali širenja popularnosti pesama i pevača su lokalne radio-stanice, kafane, vašari i kasete.¹²¹ Izvođači su domaće zvezde, *celebrities*¹²² sličnog porekla i obrazovanja, ‘pristupačne’ svojim obožavaocima:

¹¹⁷ Milena Dragičević-Šešić, ‘Svakodnevnica i životni stil seoske omladine’, *Sociologija sela*, br. 101-102, 1988, str. 234

Ova studija je pokazala i da su najpopularnije medijske ličnosti među seoskom omladinom pevači NNM. *Ibid.*, 231

¹¹⁸ Dragičević-Šešić, *Neofolk kultura*, 68.

¹¹⁹ „Kulturna industrija za proizvodnju rekvizita za muzičko obrazovanje i zabavu (u vidu gramofonskih ploča, magnetofonskih traka i sl.) nameće (se) kao najsnažniji faktor ispunjenja interesovanja mladih, što zajedno sa pokazateljima o popularnosti muzičkih sadržaja ostalih medija stvara jednu upečatljivu sociološku sliku o zabavno-rekreativnim potrebama i njihovoj vezi sa društvenim organizacijama za ispunjenje tih potreba.“

Dragomir Pantić, Snežana Joksimović, Borisav Džuverović i Velimir Tomanović, *Interesovanja mladih: 2 deo – rezultati istraživanja*, Istraživačko-izdavački centar SSO Srbije, Beograd, 1981, str. 175

Ovo istraživanje demantovalo je „široko prisutnu zabludu“ da televizijski medij najuspešnije ispunjava potrebe i interesovanja mladih – naime, muzika zauzima centralno mesto njihovih interesovanja.

¹²⁰ Ispitanici ističu da ‘pesma treba da pogodi’, ‘stvari raspoloženje, omogućujući da se sopstveno osećanje može izživeti pevajući zajedno sa pevačem...’

Dragičević-Šešić, ‘Seoska porodica’, 83.

Pored ovih ‘osnovnih’, NNM zadovoljava i druge potrebe – njeni ljubitelji proživljavaju nov i drugačiji život, beže iz stvarnosti, dospevaju u svet sreće, zadovoljstva, bogatstva i luksuza...

¹²¹ Milena Dragičević-Šešić ukazuje na određene razlike u potrošnji NNM između seoske radničke i poljoprivredne, s jedne, i seoske školske i studentske omladine, s druge strane. Dok prvi po pravilu slušaju gotovo isključivo NNM, pokazujući dosta netrpeljivosti prema rok muzici, školska i studentska omladina gotovo podjednako sluša NNM i pop (zabavnu) muziku.

S tim u vezi, ‘poznati kompozitor i izvođač zabavne muzike’ Kornelije Kovač sredinom sedamdesetih godina s gorčinom je konstatovao da čak ni studenti Beogradskog univerziteta (s izuzetkom Filozofskog fakulteta) ne slušaju rok muziku, već „padaju u nesvest na narodnjake“.

Marko Lopušina, ‘Razgovor u prolazu. Kornelije Kovač: Razočaran sam u ljude, a ne u muziku’, *Džuboks*, br. 42, 1977, str. 29. Navedeno u: Zoran Janjetović, ‘Selo moje lepše od Pariza – narodna muzika u socijalističkoj Jugoslaviji’, *Godišnjak za društvenu istoriju*, godina XVII, sveska 3, Beograd 2011, str. 84

¹²² Američki publicista (filmski kritičar magazina *Time*) vezuje pojam *celebrity* za početak XX veka. „U stvari, mada su veoma poznati ljudi u drugoj i trećoj deceniji XX veka počinjali da se ponašaju na način koji danas identifikujemo kao *celebrity-like*, sâm termin tek je relativno nedavno ušao u široku upotrebu. Kada sam ja odrastao, pre četrdeset godina, reč ‘*celebrity*’ se retko koristila u štampi, u razgovorima, u bilo kojoj vrsti diskursa...“

oni mogu da ih angažuju za porodične i druge proslave (stvar prestiža), razgovaraju s njima, druže se i preporučuju ih prijateljima. „Čini se da ni u jednom kulturnom modelu veze publike sa zvezdama nisu tako čvrste i neposredne“. ¹²³ Zvezde NNM imaju jasne životne aspiracije (materijalno blagostanje), koje se poklapaju i s težnjama njihove publike. ¹²⁴

U studiji *Neofolk kultura* 'Skica za portret' ili sintetički profil porodice ljubitelja NNM zasniva se na ispitivanom uzorku *gradske* publike. Prema rezultatima ovog istraživanja ljubitelji NNM gotovo u celini pripadaju radničkoj klasi. Njihova društvena moć je objektivno mala, što je i njihov subjektivni doživljaj. ¹²⁵ Prema mišljenju Milene Dragičević-Šešić, specifičnosti koje odlikuju nosioce novokomponovanog kulturnog modela u urbanom kontekstu „potvrđuju da je u pitanju *poseban društveni sloj i kulturni model, a ne samo osoben muzički ukus i nivo razvijenosti kulturnih potreba*“. ¹²⁶

U zaključku svoje studije Milena Dragičević-Šešić postavlja nekoliko zanimljivih pitanja: „Šta je to što predstavlja osnovni kulturni obrazac u NNM i novokomponovanoj narodnoj kulturi? Da li je to robni fetišizam, koji počev od pesme do pevača na sve gleda kao na robu ¹²⁷ ...? Koji su njegovi istorijski koreni, razlozi razvoja i popularnosti? Da li je to

Richard Schickel, *Intimate Strangers: The Culture of Celebrity in America*, Doubleday, Garden City, 1985, str. 23

¹²³ Dragičević-Šešić, *Neofolk kultura*, 59.

¹²⁴ „U većini društava izgleda da postoji glavni ili opšti sistem stratifikacije, i u većini stratifikovanih društava postoji idelizacija viših slojeva i izvesne aspiracije onih na nižim položajima da se popnu do onih viših...“

Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, Doubleday & Company, New York, 1959, str. 36

Međutim, ovde nije reč o 'usponu uz društvenu lestvicu' (prelasku s nižeg u viši društveni sloj) koja se može vezivati za visoko raslojena društva sa stabilnom stratifikacijom (koja se u Srbiji zapravo nikada nije uspostavila), već o fantazmu o 'boljem životu' u okvirima postojećeg društvenog 'sloja'. Naime, zvezde narodne muzike prelaze u politički i privredni džet-set tek u epohi 'turbo-folka'.

¹²⁵ „U moje vreme, u mom odeljenju u gimnaziji bilo je možda dvoje nesrećnika koji su slušali narodnjake i bili su potpuno prokazani“, tvrdi Srđan Gojković Gile, vođa rokenrol grupe Električni orgazam.

Radovan Kupres, 'Srpski režim i srpski rok: Od presije do kolaboracije (1) – Suvišna muzika u godinama raspleta', *Naša borba* (internet izdanje), 23. maj 1996. Navedeno u: Erik Gordi, *Kultura vlasti u Srbiji*, Samizdat B92, 2001, str. 120

¹²⁶ Dragičević-Šešić, *Neofolk kultura*, 54.

¹²⁷ Autorka podseća da seosko stanovništvo u Srbiji počinje da učestvuje u društvenoj potrošnji tek sedamdesetih godina XX veka. Do tada, seoska porodica kupovala je na tržištu samo mali broj proizvoda (so, duvan, šećer itd.) Na rast potrošnje u seoskim sredinama najviše utiče opšte povećanje životnog

otpor siromašnoj, jednostavnoj, skromnoj slici socijalističkog realizma, otpor vladajućoj ideologiji zbog neostvarenih nada, blokiranih mogućnosti, ili jednostavno odgovor naroda (‘narodna lukavost’) na prosvetiteljski koncept dosadne kulture koji nudi administrativna i sterilna kulturna politika?¹²⁸

iii

NNM i kulturna politika

Premda je Komunistička partija Jugoslavije došla na vlast 1945. godine uz pomoć oružanih snaga koje su uglavnom činili seljaci, teško da se mogla smatrati ideološki naklonjenom interesima sela.¹²⁹ (Kao ‘najviši oblik socijalističkog života’, grad je „mesto gde socijalistička svest može najbolje da razvija okolinu neophodnu za postizanje savršenog socijalističkog društva“.¹³⁰) I s napuštanjem kolektivizacije u poljoprivrednoj proizvodnji (1948-1953.), ostala su očekivanja da će seljaštvo postepeno pretopiti u manuelnu radničku klasu, praćena nametanjem „suštinski urbanih pogleda na prirodu i smernice razvoja“.¹³¹ Za političare nenaklonjene privatnom vlasništvu sitnosopstvenički seoski mentalitet predstavlja prepreku za modernizaciju društva.

standarda u Jugoslaviji, prodaja zemlje vikendašima, prodaja tržišnih viškova hrane i odlazak na privremeni rad u inostranstvo.

¹²⁸ *Ibid.*, 59-60

¹²⁹ „Prevođenje prostorne borbe između grada i sela u temporalni diskurs klasne borbe dalo je opravdanje za progon seljaka kao ‘ljudi koji pripadaju prošlosti’. Svaki otpor seljaka tumačen je kao klasni otpor koji usporava tok istorije – država je tako ‘kulakizovala’ selo i dobila priliku da, u skladu sa ‘čeličnim zakonima’ istorije ude u rat sa *čitavim* seljaštvom.“

Suzan Bak-Mors, *Svet snova i katastrofa: Nestanak masovne utopije na Istoku i Zapadu*, Beogradski krug, Beograd, 2005, str. 54 (hipertekst, odrednica *Vreme*)

¹³⁰ R. A. Frenč i F. E. I. Hamilton, ‘Postoji li socijalistički grad’, u: Sreten Vujović (ur.), *Sociologija grada*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd, 1988, str. 347

¹³¹ John B. Allcock, ‘Rural-urban differences and the break-up of Yugoslavia’, *Balkanologie*, vol. VI, no. 1-2, decembar 2002, str. 101-125, <http://balkanologie.revues.org/index447.html> (pristup: 25.09. 2011.)

U kontekstu raspada socijalističke Jugoslavije, ovaj britanski istoričar pripisuje izražene razlike između grada i sela na teritorijama pod nekadašnjom vlašću Turske otomanskoj instituciji mileta. Naglašavanje etničkih razlika doprinisilo je tome da seosko stanovništvo doživljava gradove kao strane i neprijateljski nastrojene. S druge strane, stanovnici varošica doživljavaju seljake kao neobrazovane i zaostale.

Slovenački antropolog Bojan Baskar iz ove dihotomije izvodi dalekosežne posledice na dnevno-političku situaciju ratova u devedesetim godinama: „Predstavljanje rata kao ‘dostignuća’ anti-urbanih divljaka iz dinarskog regiona predstavlja i standardnu interpretaciju beogradske opozicije, koja očajnički nastoji da situira zlo u ruralne oblasti, ne bi li mogla da veruje u sopstvenu nevinost“.

Bojan Baskar, ‘Anthropologists facing the collapse of Yugoslavia’, *Diogenes*, 47 (188), 1999, str. 60
Navedeno u *ibid.*

U Jugoslaviji nakon 1945. (kao i drugim zemljama sa socijalističkim uređenjem), ideologija društvenog progressa imala je dalekosežne implikacije na formulaciju kulturne politike. Pristup folkloru u Jugoslaviji oblikuje se prema sovjetskoj viziji kulture koja ne treba da bude ni buržoaska ni seljačka, već sasvim nova po stilu, značenju, ali i širokoj demokratskoj bazi na kojoj se zasniva.¹³² Dunja Rihtman Auguštin¹³³ je skicirala četiri faze pristupa jugoslovenskom folkloru, počevši s periodom Drugog svetskog rata. Budući da je kulturna sredina jugoslovenskog oslobodilačkog rata bila dominantno ruralna, ideološki program društvene revolucije bio je ukorenjen u tradicionalnim vrednostima (npr. teme heroizma, borbenog duha i jednakosti dominiraju usmenom poezijom i prozom kreiranom tokom rata). U drugom periodu – ranim posleratnim godinama – došlo je do specifične vrste mobilnosti na relaciji selo-grad koja je mnoge (bivše partizane) ‘kao predstavnike nove političke i društvene moći’ dovela u sama središta gradova. Folklor koji još uvek karakteriše ‘revolucionarni mentalitet’ – oličan u prizorima mladih ljudi koji igraju kolo na gradskim trgovima – još uvek je važan sastojak nacionalne vrednosne orijentacije. Pedesete su donele prilično dramatičan preokret: folklor je dobio etiketu ‘tradicionalnog primitivizma’. Dominantan društveni sentiment – denunciranje seljačkog porekla, naročito među mladima – kao političku zaleđinu imao je centralizam koji nastoji da regionalne specifičnosti ‘utopi’ u zajednički jugoslovenski identitet. Kasne šezdesete donele su ‘demokratizaciju društvenog života’ – proces koji podržavaju samoupravni sistem, decentralizacija političke moći, elementi tržišne ekonomije¹³⁴ i popularna kultura. Premda su mnogi aspekti tradicije i dalje osporavani kao društveno regresivni ostaci prošlosti, druge su prigrlili folkloristi, medijski autoriteti i muzičari, aktivni u društvenom polju narodne muzike čiji se obuhvat i društveni značaj neprestano širi. Izvorna i novokomponovana narodna muzika počinju da reprezentuju dva suprotna spektra, ili dve suprotstavljene vrednosne hijerarhije narodne muzike. Objavljivanje

¹³² Ljerka V. Rasmussen, *Newly composed folk music of Yugoslavia*, Routledge, New York / London, 2002, str. 15

¹³³ Dunja Rihtman-Auguštin, ‘Traditional Culture, Folklore, and Mass Culture in Contemporary Yugoslavia’, u: Richard M. Dorson (ed), *Folklore in the Modern World*, Mouton Publishers, The Hague / Paris, 1978, str. 164-166

¹³⁴ Folklor je služio i kao sredstvo za privlačenje pažnje na socijalističku Jugoslaviju kao zemlju željnu međunarodne afirmacije koja se na maloj teritoriji dičila velikom folklornom raznovrsnošću. Folklor je bio i obavezan deo ponude za inostrane turiste „čime neki idealistički stručnjaci... i nisu baš bili zadovoljni“. Zoran Janjetović, *Od 'Internacionale' do komercijale: popularna kultura u Jugoslaviji 1945-1991*, Institut za noviju istoriju Srbije, Beograd, 2011, str. 93

pesme ‘Od izvora dva putića’ Lepe Lukić 1964. smatra se početkom ‘tržišne eksploatacije’ NNM u Jugoslaviji, ali u ovom kontekstu naslov pesme ima i određenu simboličku vrednost, jer ukazuje na dva „osnovna stava prema seoskom, tradicionalnom i folklornom – stilizovano naglašavanje tih elemenata i udaljavanje od njih zarad većeg psihološkog i jezičkog realizma“.¹³⁵ Jedan se drži tradicionalnog obrasca, a savremenost iskazuje kroz tekstove koji se bave svakidašnjicom i sudarima s novim i urbanim; drugi napušta stare muzičke forme i približava se zabavnoj ili pop muzici, a svoj dug ‘narodnom’ duhu postiže simbolikom ruralnog i tradicijskog. Dve figure na estradnoj sceni simbolizovale su ovu dvojnost: obe proglašene za ‘kraljice’ NNM „u stvarnosti, njih dve nikad nisu bile direktna konkurencija. Silvana (Armenulić) je bila okrenuta urbanom miljeu koji se ponekad ‘češao’ o šansonjerske zvuke, dok je Lepava (Lukić) sa obe noge stajala u svojoj Šumadiji, rustikalno šeretskoj i poljoprivrednoj. Naprosto, obe su predstavljale dve strane iste medalje koju je narod čuvao kao amajliju protiv uroka: *pesma nas je održala...*“¹³⁶

Socijalistički koncept kulture podrazumeva pristupačnost, humanističke ideje i, iznad svega, umetničku vrednost, ali nameće i zahteve ideološke podobnosti. Drugim rečima, ideologija progresa nalaže revolucionarnom seljaštvu (koje je evoluiralo u radničku klasu)¹³⁷ potrebu za modernim institucijama kulture. Od seljaštva se očekuje ne samo prelaz s tradicionalnih kulturnih obrazaca na modern(ij)e i urban(ij)e, već i kulturna potrošnja koja podrazumeva *umetničku vrednost*. Upravo u ovom aspektu kulturne potrošnje seljaštvo je najviše izneverilo očekivanja socijalističke kulturne politike,¹³⁸ a

¹³⁵ Ivan Čolović, ‘Nove narodne pesme’, *Kultura* 57-58, Beograd, 1982, str. 37

Čolović smatra da su oba ova stava podjednako produktivna.

¹³⁶ Petar Luković, ‘Silvana Armenulić: Tuga nije otišla bestraga’, u: *Bolja prošlost: prizori iz muzičkog života Jugoslavije 1940-1989*, NIRO ‘Mladost’, Beograd, 1989, str. 214-215

¹³⁷ U Jugoslaviji se ovaj proces odvijao na specifičan način, ali ‘munjevitom’ brzinom. Razvila se ‘jedna posebna socijalna grupacija’, seljaci-industrijski radnici koji su istovremeno obrađivali zemlju i radili u industriji. U 1949. godini ova grupacija je brojala 670.000 lica ili 6,3% stanovništva. U odnosu na zaposledno osoblje u 1949. taj broj je iznosio – 33,7% (svaki treći zaposleni u zemlji bio je seljak – industrijski radnik). Usled intenzivnije industrijalizacije u 1955. godini njihov procenat je dostigao čak 39,6%.

Milić, *Revolucija i socijalna struktura*, 111.

¹³⁸ Napisi poput onog u *Borbi* iz marta 1962. u kome se izveštava o selu Kusadak kod Smederevske Palanke čiji žitelji više vole džez od narodne muzike ostali su na nivou novinskih kurioziteta. (U to vreme u ovom selu bilo je ‘oko 500 radio aparata’ i ‘dva društvena i četiri privatna televizora’.) Branko Jovanović, ‘Tri meseca zabave’, *Borba*, 31. III 1962, str. 7

NNM i njen društveni značaj i uticaj (kako na selu tako i u gradu) postaje najvidljiviji simptom ovog političkog neuspeha.¹³⁹

Upravo se *estetička vrednost* NNM ocenjuje kao ništavna, budući da se ona proizvodi serijski i šablonski: prema ‘ozbiljnim kriterijumima’ najveći deo ove produkcije etiketiran je kao ‘kič’ ili ‘šund’.¹⁴⁰ Posledica ovakvog stava bio je i neravnopravan društveni status kompozitora NNM: dok su najbolji kompozitori zabavne muzike ‘zvanično priznati’ – mogli su da budu (i najčešće jesu bili) članovi Saveza kompozitora Jugoslavije, kompozitori NNM bili su lišeni ovog prava.¹⁴¹ „Većina muzikologa (bila je) isuviše sapeta zapadnoevropskom muzičkom formom i disciplinom da bi prihvatila stvaralaštvo koje nastaje u narodu“.¹⁴² Otuda i povremene kampanje i (neuspeli) pokušaji da se nova narodna muzika „preda u ruke pravim i priznatim kompozitorima“ i dobije „solidniji status“¹⁴³ (koji počinju još krajem četrdesetih s ‘narodnim pesmama u obradi’,

¹³⁹ Prema Ljerki Vidić-Rasmussen, u Jugoslaviji je NNM imala ‘prošlost’, ali ne i istoriju (muzika, naime, mora da ‘zasluži’ istoriju). Prema ovoj autorki, odnos prema NNM odraz je shvatanja jedne kulturno-specifične sredine u kojoj je istorija isključivi domen ‘kulturnih vrednosti’.

Vidić-Rasmussen, *Newly composed folk music*, 3-4.

¹⁴⁰ Ostale etikete koje su bile u opticaju u onovremenim diskusijama su ‘pseudofolklor’, ‘erzac-folklor’, ‘aplicirani folklor’, ‘folkloromanija’ itd. Kič je u „umetničkom i estetskom pogledu potpuno lišen stvarne vrednosti, ali ima za široke narodne mase isti uticaj i značaj kao prava narodna umetnost“, dok „šund antisocijalno utiče na mase“.

O aktivnoj administrativnoj borbi protiv šunda u socijalističkoj Jugoslaviji opširnije u: Ana Hofman, ‘Ko se boji šunda još? Muzička cenzura u Jugoslaviji’ u: Lada Duraković i Andrea Matošević (ur.), *Socijalizam na klupi: Jugoslavensko društvo očima nove postjugoslavenske humanistike*, Srednja Europa / Sveučilište Juraja Dobrile u Puli / Sa(n)jam knjige u Istri, Pula / Zagreb, 2013, str. 279-316

¹⁴¹ Doduše, ova ‘diskriminacija’ nije uticala na prihode ‘estradnih radnika’: „kafanski muzičari su bili više nego dva puta bolje plaćeni od diplomiranih stručnjaka, a šest puta bolje od ugostiteljskih radnika“, što je bilo krajnje problematično „sa stanovišta službeno proklamovanih socijalističkih društvenih vrednosti“. Janjetović, *Od ‘Internacionale’ do komercijale*, 94-95.

¹⁴² Ivanović, ‘Narodna muzika’, 190.

¹⁴³ Urednica muzičkog programa Radio-Beograda i kompozitor ozbiljne muzike Darinka Simić govorila je za *Politiku* o pokušajima da se NNM ‘vrlo brižljivo selekcijom oplemeni’ i ‘oslobodi šunda’:

„Za sledeći ‘Beogradski sabor narodne muzike’ pozvali smo izvestan broj priznatih kompozitora. Nadamo se dobrim rezultatima.

- Mislite li da će i Zakon o šundu pomoći nešto?

- Trebalo bi da pomogne, ali duboko sam uverena da neće. Prema tom zakonu, sa 40 odsto oporezovana je kompletna narodna i zabavna muzika! Kako je uopšte moguće celokupne muzičke pravce proglašavati šundom! Ja volim i ozbiljnu muziku, ali tvrdim da i tu ima šunda. ... Doneli smo Zakon o šundu, a ne znamo šta je šund...“

Velimir Petrović, ‘Nije sve šund (Radio-Beograd suočen sa zahtevima publike: pošto *novih narodnjaka* ima na pretek brižljivo se odabiraju)’, *Politika*, Beograd, 26. III 1972, str. 19

Porez na promet gramofonskih ploča (‘porez na šund’) uveden je u celoj Jugoslaviji 1976. kao „brana krajnjem neukusu, a ne ideološki štiti“.

Janjetović, *Od ‘Internacionale’ do komercijale*, 50.

„u klasičnom maniru, za gudačke i ostale orkestre.“)¹⁴⁴ O ‘neravnopravnom’ statusu pevača u javnoj sferi govori i jedan tužan podatak koji navodi Petar Luković: vest o saobraćajnoj nesreći u kojoj je 1976. poginula folk-zvezda Silvana Armenulić potresla je milione Jugoslovena, ali je u TV dnevniku objavljena samo pogibija violiniste Radeta Jašarevića, šefa narodnog orkestra i ‘člana kolektiva RTB’. Nastradale pevačice, sestre Silvana Armenulić i Mirjana (Mirsada) Barjaktarević nisu ni pomenute u vestima.¹⁴⁵

Privredne reforme povezane s uvođenjem samoupravljanja u radne kolektive dovele su do svojevrsne demokratizacije popularne muzičke prakse u Jugoslaviji. Sistemskim uvođenjem elemenata tržišne ekonomije i diskografske kuće morale su da se okrenu sopstvenim prihodima,¹⁴⁶ odnosno komercijalno uspešnijim izvođačima, a to su uglavnom bili izvođači narodne muzike.¹⁴⁷ Daljoj popularizaciji ‘narodnjaka’ uz razvoj diskografske industrije početkom šezdesetih godina išao je na ruku i razvoj mreže lokalnih radio-stanica (samo u Srbiji između 1962. i 1972. osnovano ih je dvadesetak),¹⁴⁸ večernje, sportske i revijalne štampe. Ovakav razvoj događaja nije naišao na odobravanje

¹⁴⁴ „čemu se slušaoci nisu obradovali. Naprotiv.“ Iz revolta su odjavljivali radio-pretplatu. „Srećom, uvidelo se gde se pogrešilo, kompozitori su počeli da pišu novu narodnu muziku u izvornom duhu. Za neke melodije i danas se smatra da su izvorne, mada su ih napisali naši savremenici“. Prema svedočenju pevača Mileta Bogdanovića ‘zlatno doba prave narodne pesme’ bile su pedesete godine: „pevači su tretirani kao umetnici, s maksimalnom pažnjom dočekivani i ispraćani u najvećim gradovima i najmanjim selima. Kafana je u ono doba imala status kulturne ustanove: u ‘Stambol kapiju’ ... išlo se kao u pozorište! Ljudi su bili elegantno obučeni, znali su da poštuju muziku, repertoar, izvođače. U ‘Stambol kapiji’ pevali su Lola Novaković, Džimi Stanić, Nada Knežević ... Bile su to večeri koje su se pamtile!“ Petar Luković, ‘Mile Bogdanović: Glas koji ubija depresiju’ u: *Bolja prošlost*, 70.

¹⁴⁵ Luković, ‘Silvana Armenulić’, 215.

¹⁴⁶ Doduše, vodeće diskografske kuće u Jugoslaviji kao Jugoton (Zagreb), PGP RTB (Beograd) i Diskoton (Sarajevo), za razliku od radio i TV stanica, od osnivanja su (u pedesetim i šezdesetim godinama) uživale slabu materijalnu potporu države.

Ljerka Vidić-Rasmussen, ‘From Source to Commodity: Newly-Composed Folk Music of Yugoslavia’, *Popular Music*, Vol. 14, No. 2 (May, 1995), str. 246

¹⁴⁷ NNM je bila moćan ekonomski faktor koji povezuje diskografske kuće iz različitih krajeva zemlje i oblikuje njenu muzičku industriju. Sredinom osamdesetih godina NNM je činila 58% ukupne proizvodnje jugoslovenske muzičke industrije. Slovenačke i hrvatske diskografske kuće od početka su imale značajan udeo na tržištu NNM: npr. od prodane produkcije zagrebačkog ‘Jugotona’ još 1956. godine, 60% je činila narodna muzika, a oko 30% ‘zabavna’ (uključujući džez i operete). Ukupan udeo NNM u objavljenim izdanjima Jugotona (koji je dominirao jugoslovenskim tržištem rok i pop muzike) iznosi 19%, a Založbe kaset in plošč Radio-TV Ljubljane čak 24%.

Ibid. i Janjetović, *Od ‘Internacionale’ do komercijale*, 96.

¹⁴⁸ Krajem šezdesetih godina u Srbiji je registrovan i fenomen ilegalnih radio stanica. One su postojale u Krnjevu, Velikom Orašju, Trnovcu, Miloševcu i Velikoj Plani, a emitovale su zabavnu i novokomponovanu narodnu muziku po željama slušalaca. Po svemu sudeći, one predstavljaju reakciju na lošu čujnost ili nezadovoljavajući program ‘zvaničnih’ radio-stanica.

Milorad Stojilović, ‘Radio-gusari u Pomoravlju’, *Borba*, 11. VIII 1969, str. 10

‘kulturne elite’, permanentno nezadovoljne komercijalnim procvatom kiča i šunda¹⁴⁹ na ‘našim prostorima’.¹⁵⁰ Ipak, jednom kada su uvedeni, zakoni tržišta nastavili su da diktiraju odnos snaga u popularnoj muzici¹⁵¹: ukupni tiraži izvođača NNM ponekad su i po deset puta premašivali tiraže izvođača ‘zabavne muzike’. Štaviše, krajem sedamdesetih, Jugosloveni su na knjige trošili šest puta manje nego na alkohol, a 185 puta manje nego u kafani.¹⁵² Shodno tome, „uz fudbalere, ‘narodnjačke’ zvezde bile su najveće svima vidljivo odstupanje od socijalističke doktrine ‘nagrađivanja prema radu’“¹⁵³, i kao takve, uvek na udaru ‘kritike javnosti’.¹⁵⁴ Štaviše, komercijalizacija jugoslovenske estrade najradikalnije je odstupala od proklamovanih ciljeva kulturne politike u socijalističkoj Jugoslaviji, a to su, rečima Stipe Šuvara, „*podruštvljanje* kulture i historijski proces dokidanja tržišne kulture“. Samim tim je upadljiviji bio i „nesklad između načela kulturne politike i njenog praktičnog provođenja“.¹⁵⁵

¹⁴⁹ ‘Porez na šund’ uveden je 1972. nakon 21. sednice Predsedništva SKJ. Zakonom o oporezivanju proizvoda i usluga u prometu oslobođani su poreza publikacije i nosači zvuka koji ‘odgovaraju tendencijama kulturne politike’. Savezni porez na promet je iznosio 14,5%, a republički 36,5%. Delovanje ‘komisija za šund’ „u celini nije proizvelo nikakvo konkretno dejstvo: šund, posebno na polju NNM sve više cvao je, a negativna ocena komisije je, doduše, značila i nešto skuplju ploču, ali istovremeno joj je obezbeđivala i etiketu ‘zabranjenog voća’ koje to u stvari nije bilo tj. stvaralo je dodatnu reklamu ploči/izvođaču, dok je na vlast bacalo senku kao na nekoga ko se bavi zaludnim i moralno ne baš najprihvatljivijim poslom.“

Janjetović, *Od ‘Internacionale’ do komercijale*, 160.

¹⁵⁰ Možda najradikalnija manifestacija ove ogorčenosti bio je Kongres kulturne akcije (‘domaći KKK’) održan u Kragujevcu 1971, na kome su osuđene sve kategorije popularne kulture i (između ostalog) tražila zabrana neo-folk muzike.

„Svesni omladinci i omladinke, zaklinjući se utopističkim vizijama komunističke superkulture, u samom Kragujevcu odmah su krenuli u niz kulturnih ideja od kojih je zapamćena lomača na kojoj su goreli ‘Čik’ i ‘Adam i Eva’ i ostala ‘pisana oružja imperijalističko-buržoaskog propagande’. ... Ali, bio je to samo prvi korak. Na red je došao obračun sa kriminalističkim romanima, uveden je porez na šund, radio-stanice odjednom su prestale da emituju popularnu narodnu muziku umesto koje su se, sve češće, čuli zvuci opere i klasike, omiljeni u našem narodu još od turske okupacije“.

Luković, *Bolja prošlost*, 215.

(Jedna anketa iz 1964. je pokazala da u Srbiji samo 1% mladih radnika voli ozbiljnu muziku.)

Janjetović, *Od ‘Internacionale’ do komercijale*, 97.

¹⁵¹ „Ne bi bilo preterano reći da je u socijalističkoj Jugoslaviji, u kojoj tržište nikada nije u potpunosti zaživelo kao slobodno, tržište zabave bilo njegov najslabodniji deo“.

Ibid., 49

¹⁵² *Ibid.*, 234

¹⁵³ *Ibid.*, 110

¹⁵⁴ „Vesni Zmijanac je prebačeno što je izjavila da nije luda da radi za 700 000 dinara mesečno, dok je Zorici Brunclik spočitavano hvalisanje buržoaskim poreklom.“

Ibid.

¹⁵⁵ *Ibid.*, 51

Za kreatore kulturne politike¹⁵⁶ u socijalističkoj Jugoslaviji¹⁵⁷ i adornoovski nastrojene kritičare masovne kulture, ‘u pogledu karaktera i vrednosti’ NNM predstavlja *karikaturu masovne kulture*, vrhunski primer za *surogat autentične kulture* (koji se, kao takav, suprotstavlja idealizovanoj predstavi o ‘čistoj, izvornoj narodnoj pesmi’).¹⁵⁸ U domaćim muzikološkim krugovima govori se o „procesu očigledne denacionalizacije folklor“ i neprihvatljivosti ideje o „nekoj vrsti moguće srpsko(slovensko)-orijentalne sinteze u novom izrazu s obzirom na potisnutost autohtonih muzičkih elemenata“. Rezultat ovog procesa je „lažna folklorna tvorevina“, takozvani „fejklor“.¹⁵⁹ Slične argumente koriste i estradni umetnici drugačijeg muzičkog usmerenja: rečima pevača i dramskog umetnika Dušana Jakšića: „...danas, ako malo analizirate, u tim novokomponovanim sadržajima imate svega: od Irana, Iraka, preko Egipta i Turske, do Grčke i Španije! Od orijentalnih izživljavanja do ‘trilera’ poznatih iz napolitanskih kancona! Pravi gemiš koji se kuva u zajedničkom loncu, zatim podgrejava na domaćem primusu – a rezultat je

¹⁵⁶ Još 1956. godine na Komisiji za ideološki rad Glavnog odbora Socijalističkog saveza radnog naroda Srbije predsednik komisije Mirko Tepavac konstatuje da je ‘folklorizam’ u Srbiji „uzeo razmere idejno-političkog problema“, da se populariše narodna muzika koja je „često bez vrednosti“ i da od nje treba „sačuvati ono što je vredno, a odbaciti ono što je bezvredno“. Tokom diskusije književnik Oskar Davičo kaže da „folklor odražava duševno stanje čoveka srednjeg veka“ i da „savremeni čovek koji stvara socijalizam ne može u njemu da nađe sebe“. Draža Marković je dodao da su ‘opasnost’ kako ‘uticaji sela’ tako i ‘malograđansko primanje raznih stranih uticaja’.

Iste godine je i Kulturno-prosvetna zajednica Beograda iznela mišljenje da se zabavni život u glavnom gradu odvija ‘stihijno’, ‘bez umetničkog kriterijuma’ i da ‘loše interpretiranje narodne pesme’ po beogradskim kafanama treba osujetiti osnivanjem ‘stilskih kafana’ u kojima bi nastupali renomirani muzički umetnici.

Aleksandar D. Raković, *Rokenrol u Jugoslaviji 1956-1968: izazov socijalističkom društvu*, doktorska disertacija, Filozofski fakultet Univerziteta u Beogradu, 2010, str. 104

¹⁵⁷ Ipak, vodeći političari socijalističke Jugoslavije nisu bili imuni na ‘čari’ narodne muzike: „Sam Tito je, uprkos srednjeevropskoj polituri i iskrenoj ljubavi prema šlagerima i dobrom razumevanju klasične muzike, voleo i narodne pesme. Po nekim svedočanstvima one su mu čak bile najomiljenije.“ Koča Popović je kao ‘gradsko dete’ voleo starogradske pesme, Edvard Kardelj grčki melos, dok je Aleksandar Ranković rado slušao južnosrbijanske i ruske pesme.

‘Narodnjačke’ zvezde estrade bile su uskraćene za društvena priznanja i odlikovanja, ali su njihov značaj neformalno potvrđivali brojni nastupi pred vodećim političarima koji su se prema njima odnosili familijarno i sa simpatijama.

Janjetović, *Od ‘Internacionale’ do komercijale*, 107.

¹⁵⁸ Na prodor kvazi-narodnih pesama koje izmišljaju i pevaju ‘đilkoši i kulački sinovi’ i nedostatak ‘pravih narodnih pesama’ žalio se još 1950. i Milovan Đilas na sastanku uprave Radio-Beograda.

Janjetović, *‘Selo moje...’*, 71.

¹⁵⁹ Bratislav Anastasijević, ‘O zloupotrebi narodne muzike’, *Kultura*, br. 80/81, 1988, str. 151

Ilustracije radi autor ovog članka analizira pesmu Mitra Mirića ‘Ne diraj čoveka za stolom’ (Diskos, Aleksandrovac, 1986.)

novokomponovano jelo, bez mirisa i ukusa!“¹⁶⁰ Arsen Dedić zastupa drugačije stanovište: „Ja nisam protiv toga! ... Oni (tvorci NNM) su to na jedan dosta drastičan način obavljali, ali se nekakva novosocijalna stvarnost iz toga ispoljila. Ti koji pišu narodnjačke tekstove – nisu za ismijavanje! To su lukavi dečki. ... Računa se na sve: na alkohol, na promiskuitet, na ostavljenu djecu, razorene brakove, na fenomen gastarbajtera... Kad se formirala jedna visoka, elitna kultura, koja, recimo, ima Zagrebački bijenale ili visoko razvijeni artizam – ostao je jedan ogroman ponor: obraćanje najširem puku. Tu su narodnjaci s pravom uletjeli i zadovoljili te potrebe“¹⁶¹ „Kad ste u novinama pročitali da je neko od naših političara bio na koncertu rok muzike, pop muzike, konkretno, na koncertu Miroslava Ilića ili Lepe Brene gdje je bilo deset, petnaest, dvadeset hiljada ljudi? U isto vrijeme ste pročitali da je taj i taj bio na koncertu srednjeg pijaniste koji svira srednje ozbiljnu muziku. ... Znači: borimo se za jednu stvar, a u praksi radimo nešto sasvim drugo. Kako da se borimo za radničku klasu, a da forsiramo ekskluzivnost?“¹⁶² pita se istaknuti estradni umetnik Mišo Kovač, nadovezujući se na raspravu o elitizmu u jugoslovenskom kulturnom establišmentu.

NNM i njeni glavni eksponenti nepresušan su izvor metafora kojima se ‘dijagnostifikuju’ bolesti savremenog jugoslovenskog društva. „Rekao bih čak da se nikad nećemo izvući iz ekonomskih nevolja ukoliko ne decimiramo program narodnih pjesama na radiju i televiziji“ smatrao je zagrebački TV kritičar Veselko Tenžera,¹⁶³ u čijim se duhovitim kolumnama u nedeljniku *Studio* NNM naziva ‘stajskim cviljenjem, otegnutim tugovankama i razvlačenjem dviju-triju riječi u beskraj’ koje nam je podarila civilizacija ‘prženog šećera, preživljanja, kilavog Erosa, genitalnog jaukanja i etničkog fatalizma’ – nasleđena od predaka.¹⁶⁴ „Novokomponirane đilkoše nemrem, pa nemrem“¹⁶⁵ – da me

¹⁶⁰ „Generalno, nemam ništa protiv novokomponovane pesme, ali imam protiv loše muzike, i smatram da je ogroman deo tog narodnjačkog trenda kič poslednje vrste, i što se tiče teksta i muzike“. Dok je bila u povoju novokomponovana muzika je nastajala u duhu stare, narodne pesme, pa se nije previše razlikovala od originala. Kao jednog od kompozitora koji su stvarali u ovom (tradicionalnom) duhu Jakšić navodi ‘osnivača harmonikaškog života u Srbiji’ Miodraga Todorovića Krnjevca: „njegove pesme bile su stvarno naše, domaće...“

Petar Luković, ‘Dušan Jakšić: Otmjena romansa’ u: *Bolja prošlost*, 64.

¹⁶¹ Petar Luković, ‘Arsen Dedić: Neka ga otadžbina čuva i njeguje’ u: *Bolja prošlost*, 143.

¹⁶² Petar Luković, ‘Mišo Kovač: Dalmatinski individualac’ u: *Bolja prošlost*, 241.

¹⁶³ prema *Leksikonu Yu mitologije* ‘najveći hrvatski publicista’

¹⁶⁴ Veselko Tenžera, *Zašto volim TV*, Znanje, Zagreb, 1988, str. 210

netko ubije!“¹⁶⁶ lakonski priznaje ovaj kritičar, dok Dubravka Ugrešić pomirljivije zaključuje: „Narodnjaci su ... naše zajedničko smeće nerješivo poput pustinjske prašine“ i „naša zajednička nasljedna kulturna bolest“.¹⁶⁷

iv

Beograd - prestonica NNM

Jugoslavija je iz Drugog svetskog rata izašla kao jedna od najagarnijih i najmanje urbanizovanih zemalja u Evropi. Godine 1960. godine još uvek je (uz Albaniju, Maltu i Portugal) bila jedina evropska država s manje od 20% populacije koja naseljava gradove koji imaju više od 20 000 stanovnika.¹⁶⁸ Deset godina kasnije (prema demografskom godišnjaku UN), s 20, 573 miliona stanovnika Jugoslavija je imala 36,8% gradskog stanovništva.¹⁶⁹ Društveno uređenje i ekonomske promene uzrokovali su masovne migracije¹⁷⁰ iz sela u varošice i gradove,¹⁷¹ i nagli rast urbanih centara. Beograd,

¹⁶⁵ „Ima i Jugoslovena, naročito iz severozapadnih krajeva, koji naprosto ne podnose ovu pesmu“, objašnjavao je Vladimir Dvorniković odnos pojedinih austrougarskih činovnika prema lokalnom melosu u Bosni: „Lokale iz kojih se čula ‘prostačka’ domaća muzika, činovnici, pa i prva generacija domaće inteligencije, sistematski su izbegavali. Kad su jednom đaci sarajevske gimnazije priređivali đачki koncerat i došli direktoru, poreklom Štajercu, da se sporazumeju oko programa i predložili, među ostalim tačkama, i jednu Mokranjčevu rukovet, povikao je na njih ljutito ovaj kulturtreger: ‘Dosta tog vašeg bosanskog zavijanja!’“

Vladimir Dvorniković, *Karakterologija Jugoslovena*, Prosveta, Beograd / Niš, 1990. (fototipsko izdanje knjige iz 1939.), str. 378

¹⁶⁶ Tenžera, *Zašto volim TV*, 73.

¹⁶⁷ Dubravka Ugrešić, ‘Sve bilo je muzika’, u: *Kultura laži: antipolitički eseji*, Fabrika knjiga, Beograd, 2008, str. 195

¹⁶⁸ Uz nisku urbanizaciju išla je i nepovoljna obrazovna struktura. Godine 1967. 74% aktivnog stanovništva u Srbiji završilo je samo osnovnu školu, a 10% je nikad nije ni pohađalo.

Janjetović, *Od ‘Internacionale’ do komercijale*, 78.

U Jugoslaviji je 1948. godine bilo nepismeno 25,4% stanovništva, 1961. 21%, 1971. 15,1%, a 1981. 9,5% stanovnika.

Ibid., 220

¹⁶⁹ – manje od Bugarske, Čehoslovačke, Mađarske, Poljske, Rumunije (41,9%), SSSR (57,1%) i DDR (81,1%).

Jirži Muzil, ‘Urbanizacija u socijalističkim zemljama’, u: Vujović, *Sociologija grada*, 365.

¹⁷⁰ Ako je dohodak po stanovniku u gradovima (i pored toga što je nizak) uopšte uzev viši od dohotka na selu, u gradovima se znatno smanjuje kapacitet stvarne potrošnje jer direktna potrošnja poljoprivrednih proizvoda postaje ređa i čitav niz novih službi (naročito saobraćaj) opterećuje budžet. „Pre je reč o raspadanju društvene strukture sela nego o nekakvom ekonomskom bilansu na individualnom planu.“ Manuel Kastels, ‘Urbanizacija, razvoj i zavisnost’, u: Vujović, *Sociologija grada*, 375. (Manuel Castells, *La question urbaine*, Maspero, Paris, 1973, str. 57-68)

Kastels se u ovom tekstu zalaže za prekid s ideološkom shemom dualističkog društva - ruralno-urbanog, poljoprivredno-industrijskog, tradicionalno-modernog...

istovremeni „fokus sila nacionalnog jedinstva i etničke nesloge“,¹⁷² iskazuje protivrečnosti koje Andrei Simić smatra tipičnim za ‘intermedijarna’ društva – ona koja se nalaze ‘između’ (različitih političkih sistema, istorijskih, geografskih i kulturnih uticaja). Ovde su tradicionalne vrednosti i modusi ponašanja u najoštrijem kontrastu s elementima globalne kulture.¹⁷³

U XIX veku Beograd je iskusio ‘površnu evropeizaciju javnog i privatnog života’ koja se ogleda i u njegovoj arhitekturi: „U arhitektonskom smislu, moderni Beograd je nekonzistentan konglomerat evropskog neoklasicizma XIX veka, austrijskog baroka, revivalističkog pseudo-vizantijskog stila i dvadesetovekovnog stakla i betona ‘nalepljenih’ na islamski trgovački gradić i balkansko selo“. ¹⁷⁴ ‘Pozapadnjačenje’ Beograda često je bilo površno – fasada urbanosti i kosmopolitizma koja samo delimično zaklanja fundamentalno istočnjački mentalitet i ruralne temelje grada. Beograd je stoga ostao ‘ponešto bezbojna’ provincijska replika raskošnijih urbanih centara Zapadne Evrope.

Simić navodi da mu je tokom istraživanja u Beogradu postalo jasnije da će teško uspostaviti oštar kontrast između životnih stilova novopridošlih u grad i gradskih ‘starosedelaca’. Npr. i jedni i drugi (unutar kategorija sa sličnim primanjima) s manje-više istim entuzijazmom koriste proizvode narodne radinosti u opremanju stanova, bave

¹⁷¹ Dinamika ovih društvenih zbivanja reflektuje se i pojedinim tekstovima pesama novokomponovane narodne muzike – na krajnje pojednostavljen način. Tako npr. u pesmi ‘Op kalo ćuprikalo (merhaba)’ (album *Ako te budu pitali*, 1982.) Mile Kitić kaže:

Volim cure seljanke, seljanke, seljanke

Koje nose opanke, opanke, opanke

A i one građanke, građanke, građanke

Što su bile čobanke, čobanke, čobanke...

¹⁷² Andrei Simić, *The Peasant Urbanites: A Study of Rural-Urban Mobility in Serbia*, Seminar Press, New York/London, 1973, str. 34

¹⁷³ „Ali, kako je stari antagonizam između grada i sela počeo da igra mnogo manju ulogu, tako se pojavio novi antagonizam u srcu samog urbanizacionog procesa“, podseća Dejvid Harvi. „Na opštem nivou javlja se konflikt između svetskih metropola i nerazvijenih nacija ... Na lokalnom nivou vidimo unošenje seoskih problema u grad...“

Dejvid Harvi, ‘O prirodni urbanizma’, u: Vujović, *Sociologija grada*, 310.

¹⁷⁴ Simić, *The Peasant Urbanites*, 52.

Drugim rečima, Beograd je „gomila zgrada na vetrometini svetova“, kako je to formulisao Bogdan Timanić.

Bogdan Timanić, *Beograd za početnike*, Narodna knjiga, Beograd, 1983, str. 20

se 'ručnim radom' ili učestvuju u tradicionalnim (ruralnim) ekonomskim aktivnostima. U tom smislu, urbani mitovi o pridošlicama sa sela koji peru krompire u bideu ili sudove u toaletu predstavljaju stereotipe koji reflektuju samo delimičnu istinu. U realnosti, mnoge tehnološke inovacije jednako su bile strane 'starosedeocima', kao i donedavnim stanovnicima sela.¹⁷⁵ Tokom leta gornja terasa Kalemegdanskog parka postaje mesto spontanih folklornih muzičkih aktivnosti (uz prateću etničku segregaciju).¹⁷⁶ Na taj način, „urbanizacija kreira društveni i kulturni kontinuitet između sela i grada“,¹⁷⁷ a Beograd, premda glavni 'primopredajnik' uticaja globalne kulture, istovremeno je podvrgnut i 'poseljačenju i daljoj srbijanizaciji' usled novih talasa migracije sa sela.¹⁷⁸

Pred raspad Jugoslavije, prema popisu stanovništva 1991. u gradskim naseljima živelo je 4,9 miliona stanovnika ili 50,7%, pa se ta godina smatra istorijskom prekretnicom u razvoju urbanizacije jer je prvi put broj stanovnika u gradovima premašio broj seoskih žitelja.¹⁷⁹ Od 1948. do 1981. godine u Jugoslaviji je iz sela u gradove prešlo oko 6,5 miliona migranata. Bio je to 'jedan od najburnijih ruralnih egzodusa koje pamti ekonomska istorija'. U jugoslovenskim selima to je dovelo do depopulacije, senilizacije i feminizacije stanovništva, tj. do 'sumraka seljaštva'.¹⁸⁰ Što se gradova tiče, opšte stanje u njima bi se moglo nazvati *podurbanizovanošću* „u smislu nedovoljnog broja i

¹⁷⁵ Simićevići ispitanici uglavnom nisu znali čemu sve služi frižider (ne prave zalihe hrane, već idu svaki dan na pijacu; hranu ne drže u frižideru, već on služi samo za hlađenje piva i kao simbol modernosti.) S druge strane, seljaci u selima bez električne struje kupuju radio aparate kao stvar prestiža.

¹⁷⁶ Srbi i Crnogorci zauzimaju gornje delove parka, a u donjima se okupljaju Albanci koji upražnjavaju tradicionalno rvanje ili sede na zemlji razmenjujući priče i tračeve.

¹⁷⁷ *Ibid.*, 151

¹⁷⁸ „U četrdeset godina ubrzane modernizacije i urbanizacije tradicionalni antagonizmi između grada i sela preneseni su u same gradove, ugrožavajući ravnotežu urbanog društvenog sistema i rušeći strukturu ruralnog“.

Xavier Bougarel, 'Yugoslav Wars: The "Revenge of the Countryside" between Sociological Reality and Nationalist Myth', *East European Quarterly*, vol. XXXIII, n° 2, 1999, halshs.archives-ouvertes.fr (pristup : 08.09. 2012.)

¹⁷⁹ Sreten Vujović, 'Linije podela u socijalističkom društvu', u: Olga Manojlović-Pintar (ur.), *Istorija i sećanje: studije istorijske svesti*, Institut za noviju istoriju Srbije, Beograd, 2006, str. 108

Poređenja radi, već sredinom XIX veka britansko društvo imalo je preko 50% stanovnika u gradovima. Prema popisu stanovništva iz 2002. godine u gradovima centralnoj Srbiji i Vojvodini živi 56% ukupne populacije. Manju koncentraciju stanovnika u gradovima na evropskom kontinentu imaju samo Lihtenštajn (21%), Portugal (36%), Albanija (37%), BiH (41%) i Slovenija (51%), dok Hrvatska i Rumunija imaju isti procenat stanovništva u gradovima.

¹⁸⁰ Sreten Vujović, 'Urbana svakodnevnica devedesetih godina', u: Milena Dragičević-Šešić (ur.), *Javna i kulturna politika*, Magna agenda, Beograd, 2002, str. 36

neravnomernog prostornog i društvenog rasporeda objekata društvenog standarda“.¹⁸¹ Beograd, glavni grad socijalističke Jugoslavije i njen privredni i kulturni centar, po tempu rasta dostigao je jedno od prvih mesta u Evropi.¹⁸² U 40 godina Beograd se (prostorno) uvećao više od pet puta, a jedna petina novog gradskog stanovništva Jugoslavije nastanila se u Beogradu.¹⁸³

O preovlađujućem muzičkom ukusu Beograđana indirektno se izjasnio jedan od učesnika pomenutog razgovora o ‘Novoj narodnoj muzici’, ‘drug Đonović’,¹⁸⁴ opisujući ‘koji slojevi našeg stanovništva najviše kupuju ploče nove narodne muzike’: „Naša izdavačka kuća ne vodi statističke podatke o tome ko su konzumenti gramofonskih ploča sa novom narodnom muzikom. Ja mogu da govorim o tome samo iz svog ličnog iskustva. Gotovo sam sasvim siguran da nova narodna muzika nalazi svoju prođu pre svega u gradovima. Beograd bi bio na prvom mestu po prodanim tiražima tih ploča, pa za njim drugi veći gradovi u Srbiji, Bosni i Makedoniji, a onda - nešto manje - u Hrvatskoj, Sloveniji i Dalmaciji.“¹⁸⁵ Prvoslav Plavšić istakao je podatak da u „ovogodišnjoj sondaži auditorijuma RTB, gledaoci u varošicama u 43% slučajeva, iz seoskih naselja u 40%, a oni iz velikih gradova u 35% slučajeva (u apsolutnim iznosima to je ipak skoro duplo više nego na selu) smatraju da na televiziji treba da bude više *naše* muzike. Očigledno je

¹⁸¹ *Ibid.*, 37

¹⁸² Danica Mojsin-Trailović, ‘Elementi društvene morfologije Beograda’, *Kultura* br. 15, Beograd, 1971, str. 166

¹⁸³ U periodu od 1946. do 1981. u Beograd se doselilo oko 580 000 novih stanovnika, a period najintenzivnijeg useljavanja bio je 1961-1965. „Prema tome, za poslednjih 40 godina Beograd je uvećao svoju populaciju za više od dva i po puta. ... Podaci o stanovništvu Beograda prema mestu rođenja ukazuju da je samo svaki treći stanovnik Beograda i rođen u njemu, odnosno da samo oko 33,0% ukupnog stanovništva grada čini autohtono (domorodno) stanovništvo. Kada se ima u vidu da u ovih 33% autohtonog stanovništva spadaju i sva deca koja su u Beogradu rođena, proizilazi da odraslih Beograđana (radnih ljudi) rođenih u Beogradu ima daleko manje tj. oko 20% stanovništva. Ova činjenica daje osnovni pečat Beogradu i predstavlja najvažniju sociološku determinantu fizionomije grada i atmosfere življenja u njemu“.

Branislava Saveljić, *Beogradska favela: Nastanak i razvoj Kaluđerice kao posledica bespravne stambene izgradnje u Beogradu*, Istraživačko-izdavački centar SSO Srbije, Beograd, 1988, str. 25

„Tako se u slučaju dosadašnjeg ovakvog razvoja Beograda, umesto asimilacije doseljenog stanovništva, javlja suprotna pojava: autohtono stanovništvo biva asimilirano od strane doseljenog stanovništva“.

‘Beograd – sociološka studija’, Institut za sociološka i kriminološka istraživanja, Beograd, 1977, str. 13. Navedeno u *ibid.*, 26

Ista studija utvrdila je i da je svaki četvrti Beograđanin iz druge republike, što Beograd čini ‘verovatno najjugoslovenskijim gradom’. „Ova karakteristika služi Beogradu na čast“. *Ibid.*

¹⁸⁴ Vojislav Đonović, muzički urednik Produkcije gramofonskih ploča RTV Beograd

¹⁸⁵ ‘Nova narodna muzika’ (razgovor), 101.

da je razlika između sela i grada ovde daleko manja nego što se mislilo.¹⁸⁶ ... Povećanjem stepena urbanizacije opada broj zahteva za narodnom muzikom.¹⁸⁷ Ali čak i u velikim gradovima (u ovom istraživanju to su bili Beograd, Novi Sad i Niš) ona se više traži nego svi ostali muzički žanrovi zajedno. To još jednom potvrđuje značajan podatak da publika narodne muzike nije isključivo seoska.¹⁸⁸ Štaviše, „u pogledu socijalne strukture činjenica je da najvatreniji navijači ove narodne muzike nisu poljoprivrednici, kao što se obično misli, nego su to veoma često i radnici, i zanatlije, i službenici, a gotovo najviše su to domaćice. Znači da ljubitelja nove narodne muzike ima u svim socijalnim kategorijama“.¹⁸⁹

Novu narodnu muziku estetičar Sveta Lukić tumači kao „proizvod posleratne urbanizacije, izraz njene silovite i neuravnotežene ekspanzije, burnog pokreta iz sela u grad, stvaranja novog gradskog stanovništva, dizanja standarda, lomljenja patrijarhalnih normi, izgradnje drukčijih navika, i, na kraju, zametka nekih ‘viših’ potreba“.¹⁹⁰ Ukazujući na ‘jaz između stotina hiljada i miliona Jugoslovena – i ozbiljne kulture’, Lukić smatra da je egzistencijalni koren NNM „strah od praznine, *honor vacui* u kome se nađe Čovek kad, istorijski, napušta jedan stil i način života, a u novome još nije našao dovoljno oslonca“.¹⁹¹ NNM odgovara intimnim reakcijama na nov život i, ujedno, nostalgiji za starim. Stoga ova muzika ne predstavlja samo zabavu u dokolici, već ima i

¹⁸⁶ Istraživanje ‘Publika novokomponovane narodne muzike’ Fakulteta dramskih umetnosti 1986/87. godine pokazalo je da u uzorku ljubitelja NNM u Beogradu ima 40% rođenih Beograđana, 34% Beograđana koji su to od dolaska na školovanje ili prvog zaposlenja i 20% onih koji su došli u Beograd nakon 35. godine. I koncertna publika je relativno sličnog porekla: 37% rođenih Beograđana, 32% rođenih u nekom drugom gradu, a 31% na selu.

Dragičević-Šešić, *Neofolk kultura*, 35.

¹⁸⁷ Svojevremeno, novokomponovane narodne pesme nazivane su ‘poljoprivrednim šlagerima’, „a možda su to i bile, jer su temama pratile život sela“.

Ivanović, ‘Narodna muzika’, 190.

U svakom slučaju, u razvoju NNM i njenoj evoluciji u ‘turbo folk’ može se pratiti postojana tendencija okretanja ka urbani(ji)m temama i životu u gradu.

¹⁸⁸ ‘Nova narodna muzika’ (razgovor), 103-104.

Isti govornik istakao je da publika radija zahteva još više narodne muzike na radio talasima – na selu čak 74%, u varošici 63%, a u velikom gradu 45%.

Učesnici razgovora nisu propustili ni podsećanje da je „prema novim podacima, oko 60% stanovnika gradova tek pre izvesnog vremena došlo sa sela“.

Ibid., 128

¹⁸⁹ *Ibid.*, 112

¹⁹⁰ Lukić, *Umetnost na mostu*, 80.

¹⁹¹ ‘Nova narodna muzika’ (razgovor), 119.

ozbiljnije funkcije.¹⁹² Nova narodna pjesma je krajnje jednostavna, uprošćena, „štaviše diletantski i primitivno ‘komponovana’. Mnogo veća novina u njoj je aktuelan tekst; *ništavne umetničke vrednosti*, on je po sadržaju intiman komentar današnjeg života, blizak jednom brojnom sloju stanovništva, ‘polutanima’¹⁹³ koji su ‘pošli iz sela a nisu stigli u grad’“. ¹⁹⁴ Štaviše, prema Lukiću, za NNM u Jugoslaviji najkarakterističnije je prisno saobraćanje sa slojevima koji, istorijski, prvi put ulaze u modernu civilizaciju: ona predstavlja njihov prvi kontakt s nečim što stoji izvan tradicionalnih životnih obrazaca.¹⁹⁵

v

Geneza žanra

Prema kategorizaciji novih narodnih pesama Ivana Čolovića (u odnosu na dominantne motive i jezičke osobine) razlikujemo:

a) pesme s motivima vezanim za selo – rustikalne (idilične, nostalgичne, satirične i progresivne);

¹⁹² Stanoje Ivanović na ovaj način definiše funkcionalna obeležja narodnih melodija:

- (a) one su sredstvo individualne i kolektivne društvene komunikacije;
- (b) služe kao način manifestovanja određenih ličnih i grupnih osećanja i raspoloženja (radost, sreća, zadovoljstvo, naklonost, tuga i sl.);
- (c) njima se ispoljava individualna kreativnost pojedinca;
- (d) one pružaju i podstiču zadovoljavanje estetskih interesa;
- (e) imaju relaksirajuću i rekreativnu ulogu;
- (f) stoje u službi običajnih i obrednih radnji (ritualna funkcija);
- (g) one su sredstvo memorije individualnih i grupnih doživljaja i stanja; i
- (h) služe kao normativno merilo životnih ideala.

Ivanović, ‘Narodna muzika’, 178.

A da NNM ima primenu i u medicini svedoči priča o osnivanju novokomponovane *heavy metal* grupe ‘Nervozni poštar’. Fadil Šabović (osnivač benda) došao je na ideju da promeni profesiju kada je kao lekar u stanici hitne pomoći u Busovači pijanom čoveku šio ranu. „Pijanac je glasno pjevao narodne pjesme dok ga je za ruku držala pjevačica iz obližnje kavane, u kojoj se u tuči netom prije toga ozlijedio.“

http://hr.wikipedia.org/wiki/Nervozni_poštar (pristup: 05.09. 2012.)

¹⁹³ ‘pola seljak, pola radnik – kentaur naše privrede!’

Tenžera, *Zašto volim TV*, 129.

¹⁹⁴ Lukić, *Umetnost na mostu*, 80.

¹⁹⁵ O ovom fenomenu se Veselko Tenžera izjasnio drugačijim jezikom:

„U redu: neka narodnih pjesama, ali gdje je narod? Postoji li narod koji sluša takve pjesme, ili je riječ o gradskim mulcima što svake večeri po špelunkama polažu ispit iz predmeta: naroljaj se kao svinja? Sve se bojim da taj ubljivani mentalitet diktira stil nove ‘narodne’ estrade, a ne šaka preostalih seljaka, zauzetih mužom krava i razgovorima sa sociolozima sela. Kad bismo mi imali toliko ‘naroda’ koliko sugeriraju ‘narodne’ pjesme da ga ima, onda bismo raspolagali s više stoke. Budući da je većina sela elektrificirana i da teški poljski radovi ne ostavljaju previše vremena za benavljenje, to selo iz novih narodnih pjesama postoji samo u našim gradskim birtijama.“

Tenžera, *Zašto volim TV*, 252.

- b) pesme čija su pozornica đul-bašta i mahalski sokak (mahalsko-baštenske pesme, i to: idilične i progresivne);
- c) kafanske, jer se zbivanje u tekstu odvija u kafani;
- d) apstraktne – bez ikakvog prostornog određenja¹⁹⁶;
- e) ciganske pesme
- f) gradske pesme¹⁹⁷;
- g) patriotsko-revolucionarne pesme (u slavu Tita, Partije i Jugoslavije)¹⁹⁸; i
- h) šaljivo-erotske pesme.¹⁹⁹

Analizom poruka i situacija u tekstovima pesama NNM Ivan Čolović je došao do zaključka da (premda najveći deo pesama opeva ljubavne zgode i jade) njih povezuje „zajednički okvir, koji čini porodica, osnovna i 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 neuhvatljiv. Ni lole, bekrije, meraklije i ostali vragolani i lualice 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. Porodica ovim pesmama daje njihove likove i motive, ona je vrednost koja osmišljava u njima izražene emotivne i vrednosne stavove“.²⁰⁰ S druge strane, uočava se da socijalna kohezivna uloga ovih pesama vremenom i postepeno slabi – one se sve više obraćaju pojedincu, a ne grupi.²⁰¹

¹⁹⁶ kafanske i apstraktne mogu biti tugovanke ili refleksivne pesme – razmišljanja o prolaznosti života i ljudskoj nestalnosti

¹⁹⁷ gradski ambijent je nagovešten gradskim manirima, raspoloženjima, frazama i mestima kao što su park i ulica

¹⁹⁸ ova kategorija u devedesetim prerasta u nacional-šovinističke i ratničko-patriotske pesme, tzv. novokomponovani kič patriotizam

¹⁹⁹ Kronja, *Muzički video-spot*, 72.

²⁰⁰ Čolović, *Divlja književnost*, 185-186.

²⁰¹ Ivanović, 'Narodna muzika', 178.

Stvaranje pesama prema tradicionalnim obrascima (i seoska tematika) preovlađuju sve do početka šezdesetih godina, kada novi naraštaj stvaralaca i izvođača počinje da se odnosi prema tradiciji slobodnije od svojih prethodnika. U idilične i pastoralne prizore vremenom se unose grublji, realistički motivi koji predočavaju savremene promene u načinu života na selu. Premda se NNM uglavnom pridržava obrazaca tradicionalne narodne muzike, vremenom doživljava karakteristične promene pod uticajima stranog folklor (grčkog, italijanskog, meksičkog), sve više se približavajući standardnoj zabavnoj muzici. Premda je kao muzički predložak ove ‘električne narodne muzike’ mogao da posluži bilo koji originalni motiv (makedonski, crnogorski, vlaški, mađarski, slavonski, vranjanski, itd.), najpopularnije su ipak tzv. nove šumadijske pesme i pesme s orijentalnim muzičkim karakteristikama. Od početka prisutna težnja ka napuštanju seoskog (i njemu srodnog mahalsko-baštenskog ambijenta) – uz naglašenije moderno shvatanje ljubavi i novih porodičnih odnosa – biće dominantno obeležje mnogih popularnih pesama nastalih od sedamdesetih godina pa nadalje.

Početnu fazu NNM obeležavaju tri ‘talasa’ (tri generacije pevača). Među glavne predstavnike prvog talasa, koji se javlja između 1962. i 1969. godine, ubrajaju se Lepa Lukić, braća Bajić, Toma Zdravković, Bora Spužić Kvaka, Predrag Živković Tozovac i Hašim Kučuk Hoki, ‘prvi čupavac u narodnoj muzici’.²⁰² Kao pevači nove generacije, koji stupaju na scenu početkom sedamdesetih godina navode se Šaban Šaulić, Bora Drljača i Hanka Paldum, dok treći ‘talas’ krajem sedamdesetih predvode Miroslav Ilić, Zorica Brunclik, Mitar Mirić i Nada Topčagić. Osamdesete godine obeležio je meteorski

²⁰² P.L.: Muzička istorija vas pamti kao čoveka koji je početkom sedamdesetih godina ovu zemlju bacio u nesvest hitom ‘Pijem da je zaboravim’, ali i ‘imidžom’ koji je ličio na sve drugo samo ne na – narodnog pevača. Taj period nije lako zaboraviti?

H.K.H.: Tad sam sebi dao oduška da se ponašam u stilu zapadne generacije, u stilu ‘Bitlsa’, pa sam pustio dugu kosu. Bio sam prvi čupavac u narodnoj muzici, što je bilo dosta neobično, i izazivalo ili podsmeh ili simpatije. U to vrijeme pjevao sam po kafanama, al’ ne stidim se, jer su to bile čuvene kafane: ‘Bembaša’, ‘Pionirska dolina’, ‘Koševo’, ‘Romanija’... Napravio sam i jedan lijepi orkestar; svi smo bili omladinci, pustili duge kose, a pjevali sevdah!“

Petar Luković, ‘Hašim Kučuk-Hoki: Jugosloven na 78 obrtaja’ u: *Bolja prošlost*, 262.

Videti takođe: Ahmed Burić, ‘Spavao sam sa više od četiri hiljade žena: intervju s Hašimom Kučukom Hokijem’, *BH Dani* br. 125, Sarajevo, 22.10. 1999. <http://www.bhdani.com/arhiva/125/t251a.htm> (pristup: 22.09. 2012.)

uspeh Lepe Brene, ali i ‘talas orijentalizacije’²⁰³ NNM (‘aproprijacija’ savremene bliskoistočne - turske, arapske i iranske - popularne muzike), čiji su glavni eksponenti bosanski pevači Halid Muslimović i Halid Bešlić (svrstavani u ‘novi val NNM’²⁰⁴), kao i ‘udarna petorka’ produkcije *Južni vetar* (Dragana Mirković, Šemsa Suljaković, Sinan Sakić, Mile Kitić i Kemal Malovčić). Izuzetnu popularnost uživali su i ‘Rokeri s Moravu’, ‘gospodari svog žanra, i sami sebi jedina konkurencija’.²⁰⁵



Rokeri s Moravu 1989.

Prvi s desna: Željko Mitrović, vlasnik medijske kompanije Pink, preobučen ‘u brata Hrvata’²⁰⁶

²⁰³ „Svoj doprinos su verovatno dali i dobri odnosi SFRJ sa zemljama arapskog sveta, a trebalo bi ispitati i eventualnu ulogu jugoslovenskih (najčešće građevinskih) radnika koji su za svoja preduzeća izvodili radove u zemljama Bliskog istoka.“

Janjetović, *Od 'Internacionale' do komercijale*, 98-99.

²⁰⁴ u kojem je ključnu ulogu imao sarajevski pevač i kompozitor Nazif Gljiva. Njemu su Rambo Amadeus i Elvis J. Kurtovich 1998. posvetili pesmu *Nazif (Predizborna pjesma o Nazifu Gljivi)*, u kojoj se obraćaju multietničkom stanovništvu Bosne i Hercegovine:

*Nemoj slušat što ti kažu lideri i vođe
nemoj slušat što ti kažu popovi i hodže
samo 'Derdan' na radiju ti odvrni jače
i poslušaj Gljivine tiražne pjevače...*

²⁰⁵ *Rokeri s Moravu* za sobom su ostavili impresivan opus koji na jedinstven način reflektuje promene tradicionalnih kulturnih obrazaca i ‘životnih stilova’ srpskog sela – npr. u odevanju i ishrani („Milka nosi čarapu od svilenu bubu, a na leba maže majonez iz tubu“; „Naša pica ne sadrži origano začim, no slaninu i paprike na moravski način“; „Krkenzi kikiriki everi dej...“) ili rasonodi / rekreaciji (*Kod Đoku u disko; Ja sam Mića iz kafica; Odmor u Grčku; Aerobik* „da budemo šik“...) Rokeri se opsežno bave i fenomenom popularnosti NNM. Npr. u pesmi *Ću se kačim* (na najvišlje drvo, samo Lepu Brenu da izljubim prvo) kažu: „Mogu me zadrže samo s gvozdren lanac kad ugledam Vesnicu Zmijanac; ne vaćam se ni žestokog pića dok ne pustim ploču Šaban Šaulića...“

²⁰⁶ Pesma ‘Tajna večera’ sadrži aktuelan društvenopolitički komentar:

*Na tajnu večeru pristigoše gosti...
(jao, kakvi gosti, bože me oprosti)...
Neki će da pije, neki će da mezne...
ali svaki gleda komšiju da zezne.*

Iz 'turban folka' u 'turbo-folk'

U tekstu 'Južni vetar promene'²⁰⁷ Ljerka Vidić-Rasmussen raspravlja o fenomenu srpsko-bosanske produkcije 'Južni vetar'²⁰⁸ koja je uspostavila specifičan stilski model 'orijentalizacije' domaćeg folka, izazivajući brojne napade kulturnih dušebrižnika i zagovornika 'autentičnosti' u narodnoj muzici – kao najeklatantniji primer „egzotičnog kiča orijentalnog tipa“.²⁰⁹ U poslednjim godinama federativne Jugoslavije (uporedo s urušavanjem njenih institucija), 'orijentalni' aspekt ove muzike identifikovan je s 'drugošću', kao pretnja za različite etničke i društvene grupacije unutar složene jugoslovenske zajednice 'naroda i narodnosti'.²¹⁰ Međutim, dok su ih mediji i 'stručna javnost' marginalizovali (i često nipodaštavali), zvezde 'Južnog vetra'²¹¹ uživale su enormnu popularnost.²¹²

²⁰⁷ Ljerka Vidić-Rasmussen, 'Southern Wind of Change: Style and the Politics of Identity in Prewar Yugoslavia', u: Mark Slobin (ed.), *Retuning Culture: Musical Changes in Central and Eastern Europe*, Duke University Press, Durham / London, 1996, str. 99-116

²⁰⁸ 'The Južni vetar project' u *ibid.*, 105-108

²⁰⁹ „Tvrdi se da rukovodilac ove grupe Miodrag Ilić, nekada poznat kao Mile Bas, a sada po nadimku 'Homeini', u stvari najdirektnije pozajmljuje gotove kompozicije iz savremene turske, arapske i iranske popularne muzike, i da cela ta stvar uopšte nije naivna, ni sa pravnog, ni sa kulturnog i idejnog stanovišta. O tome svedoči i Orkestar 'Toplički džihad' iz Prokuplja.“

U ovom kontekstu džez muzičar Miša Blam upozorava: „Mislim da to može da ima izvesne posledice koje nisu samo muzičke... Islamizacija donosi sa sobom određene zakone i kodekse ponašanja. Zbog nje je metohijski melos, koji je izuzetno važan za nacionalni identitet, potpuno nestao...“

Anastasijević, 'O zloupotrebi narodne muzike', 154.

²¹⁰ Tako npr. Dragoš Kalajić u zagrebačkom *Vjesniku* iznosi mišljenje da je u pitanju „(pod)kulturni izraz genetskog nasleđa petstogodišnje prisutnosti osmanlijske soldateske i administracije u ovim delovima Evrope...“ Uostalom, to petstogodišnje iskustvo ropstva i tlačenja jasno ispovedaju sadržaji NKM „kroz koje izbijaju orijentalni, arhaični ili degradirani modeli opštenja u znaku mazohističkih i sadističkih poriva, odajući iskonske slojeve memorije potlačene raje.“

Dragoš Kalajić, 'Narodnost? Kvaziarapska, bre!', *Vjesnik*, Zagreb, 21. 01. 1987. Navedeno u: Ines Prica, 'Mitsko poimanje naroda u kritici novokomponovane narodne muzike', *Kultura* br. 80/81, Beograd, 1988, str. 87

²¹¹ Ansambl 'Južni vetar' nastupao je i sa 'narodnjačkim' zvezdama čija se 'autentičnost' uglavnom ne dovodi u pitanje (Šaban Bajramović, Ljubiša Stojanović Luis, Hanka Paldum, Merima Kurtiš Njegomir, Toma Zdravković, Vasilija Radojčić...)

²¹² „Napravio sam najveću karijeru ikada na balkanskim prostorima, kad se uzme sve što je vezano za diskografiju i estradu. Najveći tiraž, najpopularniji pevači, najveće posete na koncertima... Sve to pripada meni! Niko nikada, ni pre mene, ni posle mene nije to napravio. Evo jedan klasičan primer: Bregović je sa Bijelim dugmetom svakih dve-tri godine snimao po jednu ploču, koja bi se prodavala u tiražu od oko 200-300 hiljada primeraka. A ja sam svake godine izbacivao 4-5 ploča od kojih se svaka prodavala u 400 hiljada. Pritom, Bregović je tada bio najpopularniji, svuda ga je bilo, mediji su ga voleli, dok su mene svuda zabranjivali. ...“ izjavio je u jednom intervjuu šef orkestra Miodrag Ilić.

Suzbijanje orijentalnih uticaja na 'čistu, izvornu, narodnu pesmu'²¹³ na Radio Beogradu (posebno sevdalinke, mehanske i kafanske muzike) ima dugu 'tradiciju' koja seže do samih njegovih početaka.²¹⁴ Ljerka Vidić povlači paralele sa situacijom u Turskoj i Izraelu (u Turskoj je popularni *arabesk*, istorijski povezan s egipatskom filmskom muzikom,²¹⁵ medijski 'cenzurisan',²¹⁶ a izraelski radio marginalizuje orijentalnu *mizrahi* muziku u korist art, pop i nacionalnog *eretz* repertoara). Štaviše, u Turskoj se arabesk identifikuje sa kurdskim jugoistokom zemlje i 'divljim' predgrađima velikih gradova (*gecekondu bölgesi*) u kojima se naseljavaju 'polutani' iz pasivnih krajeva.²¹⁷ Iz ovog razloga naziva se i *dolmuş* muzikom, jer poput 'zajedničkog taksija' povezuje ruralno i kvazi-urbano, periferiju i centar. Arabesk „slika svet složenih i turbulentnih emocija koji

Bratislav Nikolić, 'Južni vetar – muzika naroda – Intervju: Mile Bas', objavljen u magazinu *Fame* <http://blog.b92.net/text/6337/JUZNI-VETAR---muzika-narodaMile-Bas-intervju/> (pristup: 11.09. 2012.)

²¹³ „čija lepota je u jednostavnosti i monumentalnosti, a ne u balastu komplikovanog i konfuznog muslimanskog sveta, jezika i izraza, i mentaliteta koji nije naš“, kako je to formulisao Živojin Zdravković u svom eseju pročitano na beogradskom radiju 17. decembra 1957.

Navedeno u: Prica, 'Mitsko poimanje naroda', 86.

²¹⁴ Opširnije u: Vidić-Rasmussen, *Newly composed folk music*, 20-24 i Prica, 'Mitsko poimanje naroda', 85-87.

Premda su u Radio Beogradu nove Jugoslavije „činjeni uporni pokušaji... da se talas širenja bosanske sevdalinke svede na manju meru“, za kratko vreme bosanska pesma je osvojila program ove radio stanice. Svi pevači naučili su ovu tehniku pevanja, a njen karakter „unet je u srpsku narodnu pesmu u tolikoj meri da su narodne emisije radio-stanice republike Srbije izgubile srpski karakter“.

Miodrag A. Vasiljević, 'Narodna muzika na programu Radio Beograda', *NIN*, Beograd, 8. feb. 1953, str. 8
Navedeno u: Prica, 'Mitsko poimanje naroda', 86.

Ines Prica iznosi nekoliko javno iznetih mišljenja koja se ovom problematikom bave još od tridesetih godina XX veka. Prema ovoj autorki, pokušaj izгона iz narodne muzike (orijentalnih) elemenata koji 'povlađuju masovnom ukusu' i njene 'nacionalno estetske purifikacije', može se pratiti od početka medijskog života ovog kulturnog fenomena.

²¹⁵ Egipatski filmovi uživali su u Turskoj popularnost bez premca (kao i drugde na Bliskom Istoku), ali su 1948. bili zabranjeni: bilo je dozvoljeno jedino prevođenje njihovih pesama na turski. Ipak, 'narodu' niko nije mogao da zabrani da sluša popularne egipatske i libanske radio stanice.

²¹⁶ Uz arapske uticaje, arabesk crpi i snažne uticaje iz Indije, što ga (za razliku od evropske umetničke i popularne muzike) čini 'nepoželjnim' na državnim medijima (TRT). Prema ranim ideolozima republike 'pravoverna' turska muzika trebala je da nastaje u spoju 'izvorne' (ruralne) narodne muzike i zapadnih tehnika polifonije: državni mediji i konzervatorijumi još uvek se pridržavaju te formule (u koju se arabesk nikako ne uklapa).

Država nikada nije pokušavala da zabrani arabesk u celosti – zabrane su se uglavnom odnosile na 'materijal' izvođen na arapskom i kurdskom jeziku. Sankcije su povremeno obuhvatale i zabrane nastupa pojedinih izvođača 'iz moralnih razloga'; oni bi zatim morali da nastave karijeru 'u egzilu' (u Nemačkoj). „U Turskoj država i komentatori-intelektualci stvaraju takav odijum prema arabesk-narodnjacima da mnogi pevači izbegavaju ovu etiketu u korist definicija kao što su *halk* (folk), *sanat* ili (kada su 'saterani u čošak'), *fantezi* i *taverna*“.

Martin Stokes, 'East, West and Arabesk', u: David Hesmodhalg, Georgina Born, *Western Music and its others: difference, representation and appropriation in music*, University of California Press, 2000, str. 218

²¹⁷ Belgijski antropolog Stef Jansen i u našoj sredini prepoznaje „nekakav orijentalizam uperen protiv seljaka (koji) predstavlja bitnu odrednicu dnevne rutine mnogih koji sebe smatraju gradskim ljudima...“
Stef Jansen, *Antinacionalizam*, Biblioteka XX vek, Beograd, 2005, str. 111

naseljavaju ljubavnici osuđeni na samoću i nesrećan kraj. Opisuje gradove koji propadaju i u kojima se siromašni radnici iz unutrašnjosti eksploatišu i zlostavljaju. Poziva slušaocima da naližu još jednu čašu rakije, zapale još jednu cigaru i proklinju svoju sudbinu na ovom svetu“.²¹⁸ U onome što se naziva ‘belom Turskom’ arabesk asocira na ‘kontaminaciju’ nacionalne kulture neprimerenim uticajima. U skladu s promenama u turskoj politici i ekonomiji u osamdesetim godinama *arabesk* postaje i kulturni simbol za ‘hegemoniju periferije’ uspostavljenu tokom mandata premijera (1983-1989.) i predsednika (1989-1993.) Turguta Ozala, za koje se vezuje i etiketa *arabesk politikası*.²¹⁹ ‘S druge strane’, u Bugarskoj, svadbarska muzika proganja se s medija zbog asocijacija na otomansko nasleđe²²⁰ i muslimanski etnicitet, a ‘nečista muzika’ (Turaka, Roma, Rumuna, Srba, Makedonaca) suprotstavlja bugarskom folkloru. „Iz perspektive opšteg ekonomskog opadanja i nejasnog političkog usmerenja (u osamdesetim godinama), ‘orijentalna kontraverza’ bila je samo površinska manifestacija onoga što se smatralo i eufemistički nazivalo ‘političkom krizom’.“²²¹ Ljerka Vidić-Rasmussen u njoj prepoznaje metaforu za samu Jugoslaviju koja je, po svemu sudeći, postala „žrtva sopstvene strategije“,²²² jer je sebe politički i kulturno pozicionirala između Zapada i Istoka, a da nije uspela da unutar sebe razreši protivrečnosti koje proističu iz takve pozicije.

Tokom osamdesetih godina u Jugoslaviji, velika (vidljiva) moć potrošnje pojavila se ‘najednom’ u rukama povratničkog, gastarbajterskog²²³ socio-kulturnog ‘sloja’. Oni koji

²¹⁸ Kevin Robins, ‘Interrupting Identities: Turkey / Europe’, u: Stuart Hall i Paul du Gay (eds.), *Questions of Cultural Identity*, Sage, London, 1996, str. 76

„Ove teme provlače se kroz popularnu muziku, književnost i filmove mnogih zemalja u razvoju diljem Sredozemlja i Bliskog Istoka, koje su na periferiji svetskog ekonomskog sistema: posebno se ističu figura doseljenika ‘autsajdera’ kao kulturni konstrukt unutrašnje ‘drugosti’ u kontekstu nacionalnog identiteta..., opsesivne slike nemoći i otuđenja i konstrukcije rodničkih odnosa u društvima koje sebe vide kao previše tradicionalna da bi se u potpunosti ili ‘na pravi način’ modernizovala“.

Martin Stokes, ‘Islam, the Turkish State and Arabesk’, *Popular Music*, Vol. 11, No. 2, A Changing Europe (May, 1992), str. 214

²¹⁹ zbog „populističkog cinizma, kulturne pometnje i svesnog odstupanja od principa Ataturkove sekularne republike u verskim pitanjima“.

Stokes, ‘East, West and Arabesk’, 227.

²²⁰ „Jedan čuveni kompozitor rekao je u intervjuu 1998. godine da je *čalga* jedina stvar zbog koje bi emigrirao iz Bugarske.“

Timothy Rice, ‘Bulgaria or Chalgaria: The Attenuation of Bulgarian Nationalism in a Mass-Mediated Popular Music’, *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 34, 2002, str. 38

²²¹ Vidić-Rasmussen, ‘Southern Wind of Change’, 99.

²²² *Ibid.*, 116

²²³ Prvi gastarbajteri došli su u SR Nemačku iz Španije, Portugala, Italije i Grčke krajem pedesetih godina XX veka. Početkom šezdesetih pridružili su im se radnici iz Turske i ‘privremeni radnici u inostranstvu’ iz

su pre deceniju ili dve pravo iz ‘idiotizma seoskog života’ (Marksov termin²²⁴ na koji se pozivaju i neki domaći sociolozi) kročili u ‘visoke civilizacije Zapada’ (sagledavajući ih, doduše, iz žablje perspektive), zadobijaju veliku kupovnu moć koju su spremni da ulože u promenu statusa: nazad ‘u opanke’ niti se može niti se hoće. Zvaničan stav prema gastarbajterima menja se iz temelja.²²⁵ „Povećana ekonomska snaga²²⁶ i prestiž su konačno dali šansu gastarbajterima da uzvrate za decenije elitističkog prezira i nipoštašavanja njihovog načina života, pogleda, estetskih načela...“²²⁷ Popularni pevač narodne muzike Predrag Cune Gojković označio je gastarbajtere kao glavne ‘prenosnike’ orijentalnih muzičkih uticaja u jugoslovensku NNM: budući da su Jugosloveni u Nemačkoj posle Turaka bili najbrojnija gastarbajterska grupa, prihvatili su turski melos (koji je ranije imao uticaja na folklor u istočnim delovima Jugoslavije) kao zajednički muzički imenitelj. Gastarbajteri su leti dolazili u zavičaj, a tokom godine su pevači iz Jugoslavije išli na ‘tezge’ u inostranstvo: zahvaljujući ovom trendu i produkcija *Južni vetar* ostvarila je ogroman finansijski uspeh ne samo kod kuće, već i u Nemačkoj i Turskoj.²²⁸

Jugoslavije. Početkom 1968, u vreme kada je nemački kancelar Vili Brant započinjao svoju *Ostpolitik* kampanju (unapređenja odnosa s Poljskom, DDR i Sovjetskim Savezom) SFRJ i SR Nemačka sklopile su sporazum kojim se reguliše prisustvo nezaposlenih Jugoslovena na nemačkom tržištu rada.

Opširnije u: Ondřej Daniel, ‘Gastarbajteri: Rethinking Yugoslav Economic Migrations towards the European North-West through Transnationalism and Popular Culture’, u: Steven G. Ellis, Lud'a Klusáková (eds), *Imagining Frontiers, Contesting Identities*, Edizioni Plus, Piza, 2007, str. 302-377

Već 1969. godine u inostranstvu je bilo zaposleno oko 800 000 jugoslovenskih radnika ili 22 % celokupne radne snage (od toga oko 300 000 iz Srbije).

Predrag J. Marković, *Trajnost i promena*, Službeni glasnik, Beograd, 2007, str. 119

²²⁴ „Buržoazija je selo potčinila gospodarstvu grada. Ona je stvorila ogromne gradove, ona je silno uvećala broj gradskog stanovništva prema seoskom i tako znatan deo stanovništva otela od idiotizma seoskog života.“

Karl Marks i Fridrih Engels, *Manifest Komunističke partije*, <http://www.skoj.org.rs/pdf/1.pdf> (pristup: 29.04.2014.)

²²⁵ Posle Drugog svetskog rata, emigracija je neko vreme bila zabranjena. U početku je režim ilegalne emigrante snažno osuđivao kao ‘otpadnike’.

²²⁶ Ekonomski uticaj gastarbajtera je ogroman – za veliki deo stanovništva Srbije njihov novac predstavlja ‘infuziju’ koja omogućava goli opstanak. Jugoslavija je 1963. godine ostvarivala 4,4% deviznog prihoda od doznaka iz inostranstva, dok je deset godina kasnije taj procenat dostigao 24,8%. Čak i 2005. godine novac od doznaka čini 13 % bruto domaćeg proizvoda, a novac koji se šalje u Srbiju srazmerno je veći nego u slučaju Irana ili (čak) Kine.

Marković, *Trajnost i promena*, 119 i 130

²²⁷ *Ibid.*, 125

²²⁸ „Mogu vam reći da te janičarske, homeinijevske ploče koje kod nas pravi Miodrag Ilić, u SR Nemačkoj daleko bolje idu kod Turaka nego kod naših radnika! I svi ti naši pevači koji tu muziku pevaju, Sinan Sakić, Šemsa Suljaković, Kitić, oni su u Istanbulu mnogo popularniji nego kod nas!“

Petar Luković, ‘Predrag Gojković Cune: Bele ruže, crna kafa i crveni fudbal’ u: *Bolja prošlost*, 75.



S raspadom socijalističke Jugoslavije i izbijanjem oružanih sukoba diljem njene nekadašnje teritorije, diskurs ‘novokomponovanog zagađenja’ (‘invazije janičarskih hordi’ koja ugrožava nacionalni ekosistem kao ‘naša muzička nesreća i zlo’) zadobio je u Srbiji novi politički kontekst, uglavnom zadržavši pređašnju retoriku. „To znači da zvuke Tigra i Eufrata treba hitno zameniti zvucima frula i harmonika sa šumadijskih proplanaka i moravsko-ibarskih dolina“.²²⁹ „Ja sam i dalje onaj isti pevač narodnih pesama koji nikad nije zalazio u tuđe polje, islamsko ponajmanje. Ništa nije lepše od Morave i Šumadije“, kaže Miroslav Ilić.²³⁰ „Poražavajuće je za mene, ubitačno, kad vidim da klinici s asfalta, urbani klinici koji su se rodili u velegradu, p(j)evaju narodnjake²³¹ i pripadaju primitivnoj,

²²⁹ A.M., ‘Jordan Nikolić, pevač: Mi nismo novokomponovani’, *Večernje novosti*, 6. maj 1995., str. 23 i 8. maj 1995., str 21. Navedeno u: Gordi, *Kultura vlasti u Srbiji*, 163.

²³⁰ ‘Miroslav Ilić: Rusija pa – Amerika’, *Večernje novosti*, 22. januar 1994, str. 21. Navedeno u *ibid.* Miroslav Ilić i posle 2000. smatra da je turbo-folk ‘monstrum od muzičkog žanra koji i dan-danas egzistira’.

‘Sav taj folk’, Epizoda 1

²³¹ Svoj odijum prema ‘narodnjacima’ Balašević je pretočio i u stihove (*Narodnjaci*, album Bezdan, 1986.)

*Narodnjaci su preuzeli stvar,
znaju sistem i stvaraju dar-mar.
Rasturaju po pitanju tiraža,
sve veća je blamaža
biti neko od nas.*

*Narodnjaci su ukrali moj bend,
narodnjaci su federalni trend
a mi smo gurnuti u ilegalu,
na kom tajnom kanalu
naći bazu i spas?*

*O narodnjaci,
sve vam je u šaci
al' zašto da se baci?
Ma ostavite nešto i za nas.
Narodnjaci, braćo i zemljaci,
budite ortaci pa smanjite taj gas!*

*Narodnjaci na ključnim mestima.
Narodnjaci u glavnim vestima.*

orijentalnoj muzici koje sam se godinama užasavao“,²³² kaže Đorđe Balašević. „Mi Srbi se ponekad ponašamo kao da su nas pravili pijani Turci“²³³ izjavio je u julu 1994. Pavle Aksentijević, pevač duhovne muzike i poslanik DEPOS-a u Skupštini Srbije (citat preuzet od Vladimira Dedijera), potkrepivši taj zaključak (skoro identičnim) snimcima s kasetofona savremene iranske narodne pesme i aktuelnog hita Dragane Mirković.²³⁴ Za Aksentijevića turbo-folk „nije naša muzika“, već „zvuk agresivne, tuđe, azijske muzike“ komponovan „za narod ometen u razvoju, tačnije za narod obamrle svesti“.²³⁵ U muzikološkoj literaturi rasprostranjen je narativ prema kojem je nakon epohe Nemanjića, u kojoj je Srbija „bila moćna i bogata država koja je s pravom smatrana jednim od

*Na džinovskim plakatima u boji,
kud koji mili moji,
da vam ne čujem glas.*

*Narodnjaci sa našim curama.
Narodnjaci u svim strukturama.
Od udruženog rada pa do sporta,
narodnjak ante portas,
njihov dolazi čas!*

O narodnjaci...

*Nemaju njive te perspektive,
armiran beton zove nas sad.
A snovi lebde između
negde na relaciji selo-grad.
Nastupa era amatera,
iz svoje kože može se sad.
Rapidno stasa hibridna klasa
na pola puta selo – grad.*

²³² Intervju u zagrebačkom Globusu, 15.01.1993, str. 21. Navedeno u: Jansen, *Antinacionalizam*, 127. U istom intervjuu Balašević kaže: „Ja dolazim iz Novog Sada, koji je s druge strane granice koja je d(ij)elila Osmanlijsko carstvo od Austrougarske. Petsto godina na mojoj je strani“.
Ibid., 137

²³³ Gordi, *Kultura vlasti u Srbiji*, 163-164.

Antropolog Marko Živković u ovome prepoznaje auto-orijentalizaciju i *rueful self-recognition* (termin koji koristi Michael Herzfeld u delu *Anthropology Through the Looking Glass : Critical Ethnography in the Margins of Europe*, Cambridge University Press, 1987)

Marko Živković, ‘Too Much Character, Too Little Kultur: Serbian Jeremiads 1994-1995’, *Balkanologie*, Vol. II, n° 2 | décembre 1998, <http://balkanologie.revues.org/index263.html> (pristup: 05. 01. 2013.)

²³⁴ Za to vreme poslanik vladajuće partije (SPS) Dobrivoje Budimirović Bidža, gradonačelnik opštine Svilajnac, ‘đuskao’ je u orijentalnom stilu: ovaj ‘performans’ bio je svojevrsni politički ‘stejtnent’ i poruka biračkom telu.

²³⁵ Dijana Maksimović, ‘Pavle Aksentijević: jednostavnost i lepota pojanja’, *Balkanmedia*, 24.10.2009. <http://www.balkanmedia.com/pavle-aksentijevic-jednostavnost-i-lepota-pojanja-cl2319.html> (pristup: 05.02. 2013.)

evropskih centara duhovnosti i kulture²³⁶ (‘srećna stara vremena’ „pre dolaska Turaka i pre početaka uticaja sa Zapada²³⁷), narod odlazio kaluđerima na ‘muzičko opismenjavanje’: ljudi su sluhom pamtili njihovo pojanje „da bi odagnali iz svesti zvuke sa minareta i muslimanskih ukrašavanih (melizmiranih) melodija, čuvajući na taj način nacionalni identitet i kontinuitet srpskog postojanja“.²³⁸ Kompozitorica Ksenija Zečević drži da od „herojskog, epskog i ratničkog naroda, novokomponovana muzika sa orijentalnim melizmima pretvara Srbe u melanholičan i tugaljiv narod.“²³⁹ Godine 1993. Bora Đorđević je gostovao na Bajoneovom²⁴⁰ albumu *Uprkos vremenu*, gde su zajednički otpevali numeru ‘Boli me mrak’ u kojoj se s mrakom poistovećuje novokomponovano ‘pusto tursko’. Pojedini medijski poslenici neposredno prevode ovakva ubeđenja u programsku politiku: to ima za posledicu da, rečima Zorana Đokića, direktora ‘patriotske’ stanice Radio Ponos: „Na talasima Radio Ponosa nema mesta za muzičare koji nisu Srbi i melodije koje nisu srpske“.²⁴¹ Mnogo godina kasnije, vođa Slatkog greha, direktor Grand produkcije i ‘nesumnjivo najmoćniji čovek u domaćem šou-biznisu’, Saša Popović, za sebe tvrdi da je puno učinio „da se izbacim turcizam i ostala muzika koja nema veze sa našom narodnom“.²⁴² „Paradoksalno je da upravo na ovom polju – odnosu prema orijentalnim elementima u muzici i imidžu izvođača turbo-folka – nacionalisti i

²³⁶ Zorislava M. Vasiljević, *Rat za srpsku muzičku pismenost: Od Milovuka do Mokranjca*, Prosveta, Beograd, 2000, str. 12

²³⁷ *Ibid.*, 14

²³⁸ *Ibid.*, 12

²³⁹ Zoran Ćirjaković, ‘Turbofolk kao brend’, *NIN*, Beograd, 21. oktobar 2004, str. 38

²⁴⁰ Nenad Bajić ‘Bajone’, pop-pevač i zabavljač dece koji se u svom opusu često bavio patriotskim temama i društvenim problemima kao što je pad nataliteta. U pesmi ‘Sve nas je manje’ (album *B98*, 1998.) Bajone tvrdi: „Najmanje troje od svakog para, samo se tako budućnost stvara“. U njegovim TV spotovima iz devedesetih godina dečije plesne tačke smenjuju se s prizorima u kojima Bajone svira klavir u Galeriji fresaka ili pali sveću u crkvi (*Molitva*, 1992.), a avionski snimci ‘ponosne Srbije’ s muziciranjem ‘starmalih’ kamernih orkestara (*Srce Balkana*, 1998.)

²⁴¹ „Eto, ova Branka (Sovrlić) nije Muslimanka, ali joj pesme zvuče islamski, i nju ne puštamo. Draganu Mirković puštamo jer je jako popularna, mada joj pesme liče na zabavne i ne zvuče mnogo srpski“. Apsolutna muzička zvezda ovog radija bio je Baja Mali Knindža kojeg je Đokić zbog ‘angažovane muzike’ nazivao ‘srpskim Dilanom’.

Gordi, *Kultura vlasti u Srbiji*, 32.

(Radio Ponos oglasio se 19. decembra 1992. ‘o Svetom Nikoli’)

²⁴² „Kada je naša produkcija ‘98. počela da radi, zatekli smo muzičku scenu s puno turcizama, puno arapskih melodija, indijskih, obrada, krađa, svega... I tako je bilo sve dok nismo 2003. stvorili ‘Zvezde Granda’. Kada smo napravili ugovor sa tom decom i kada smo mogli da kontrolišemo šta će oni pevati, kako će pevati i koje će pesme snimati, sve je krenulo drugim tokom. Očistiti muziku od svega što smo zatekli bio je jedan dalekosežan, odgovoran i pre svega težak posao. To je proces koji još traje.“ *Blic*, 04. 01. 2013. <http://www.vesti-online.com/Scena/Estrada/282054/Nije-Grand-upropastio-muziku-u-Srbiji> (pristup: 09.01. 2013.)

internacionalisti dele isto shvatanje: nacionalisti žele da brane čistotu srpske muzike od orijentalnih elemenata, a navodni proevropski kosmopoliti, da sve to suzbiju kao deo orijentalnog, despotskog nasleđa primitivizma koje nas sprečava da krenemo ka 'svetu', Evropi, Zapadu...²⁴³ Međutim, o neuspehu pokušaja 'deorijentalizacije' domaćeg folka govori i TV izjava kompozitora Zorana Hristića iz 2004. godine: „Način pevanja je ... kao sa džamije ... ko lepše ume da zavija ... taj je ... glavni pevač. U sred Šumadije narod ne igra kolo nego vrti kukovima i rukama (pokazuje gestom) kao da su u haremu. Ovako se sad u Šumadiji ljudi vesele. ... Ni jedanput se nije oglasio ni muzikološki institut, ni akademija nauka, ni, na primer, muzička akademija. Njih to kao da se nije uopšte ticalo – oni su se samo zgranjavali“.²⁴⁴ Da ovakav muzički ukus nacije ima dalekosežne političke implikacije ukazali su i dobitnici nagrade *Free Your Mind (MTV Europe Music Awards 2000)* – članovi organizacije *Otpor!* U februaru iste godine oni su ispred tvrđave u Nišu izveli akciju pod nazivom *Istraga poturica*. Građani su trebali da se izjasne „jesu li za azijsku Srbiju, po ugledu na Tursku, Irak i Liban, koju nam vlast nudi, ili za evropsku demokratsku Srbiju po ugledu na zapadne napredne države, za koju ćemo morati da se izborimo“. Na kraju akcije naveden je rezultat: „oko 500 ljudi se izjasnilo za Srbiju u Evropi, a samo jedna osoba za azijsku Srbiju.“²⁴⁵

²⁴³ Miša Đurković, 'Ideologizacija turbo-folka', *Kultura* br. 102, Beograd, 2001, str. 30

²⁴⁴ 'Sav taj folk', Epizoda 4: *Prođi sa mnom kroz crveno*

U istom programu se folk pevač Džej Ramadanovski, komentarišući politiku korporativne (globalne) muzičke industrije, žali na uskogrudost domaće sredine: „Uzeše sve tursko, sve arapsko, sve snimiše indijsko, gde god koji musliman ima oni sve to pokupiše. I sad to valja, a mi kad pokupimo nešto od Turaka ... to ne valja, to je islam“.

²⁴⁵ Vladimir Marković, 'Zašto kažeš: Dositej, a misliš na Njegoša?', u: 'Od Ljotića dva putića: analiza ideologije pokreta *Otpor!*', http://inicijativa.org/tiki/tiki-read_article.php?articleId=600 (pristup: 25.09.2011.)



Ceca kao ikona estrade i umetnosti

vii

Opšte napomene o turbo-folku

Postepenim ubacivanjem ‘električnog’ i elektronskog zvuka i popularnih zapadnih ritmova (od rok i disko muzike, preko esid džezza i hip-hopa do plesne tehno muzike) u matricu NNM nastao je ‘turbo folk’, obeležen eskapizmom, fokusiranjem na mlađi deo populacije i povlađivanjem aktuelnim zahtevima muzičkog tržišta. TF takođe karakterišu ‘propusne’ granice između muzičkih žanrova (praktično je nemoguće odrediti kada preovlađuje ‘turbo’, a kada ‘folk’) i slobodne pozajmice²⁴⁶ iz srodne muzike okolnih zemalja (grčki skiladiko²⁴⁷ i urbani *laikó*, bugarska čalga, rumunska *muzică orientală* i manele, albanska *muzika popullore* i hrvatski *cro-dance*) i šireg mediteransko-bliskoistočnog basena (turski arabesk-pop i ‘tehnobesk’, marokanski čabi, alžirski rai,

²⁴⁶ „Poenta je u nekim trendovima koji možda i nemaju mnogo veze s muzikom. ... više s ekonomijom“, jezgrovito je objasnio Aleksandar Vuksanović – Aca Lukas.

‘Sav taj folk’, Epizoda 4

²⁴⁷ u prevodu ‘pseća muzika’ (zbog mnogo zavijanja)

španski rumbitas...) TF se razvija uporedo sa sličnim pop pravcima širom sveta: skoro da nema zemlje (Trećeg sveta) koja u poslednjim decenijama – uporedo s modernizacijom, prelaskom seoskog stanovništva u gradove i modifikacijom tradicionalnih sistema vrednosti – nije dobila i svoj TF. Svi ti lokalni pravci s globalnim karakteristikama (egipatski al žil, izraelski mizrahi, sudanski pop, nigerijski džudžu, fudži i afrobit, indijska bangra, indonežanski dangdut i pop-sunda, meksički narkokorido itd.) dele brojne sporedne odlike i propratne pojave (vizuelni stil spotova i ‘stajling’ najvećih zvezda; skandali s narkoticima i drugi oblici skandaloznog ponašanja; uloga dijaspore i ‘gastajbartera’ u proizvodnji, promociji i potrošnji muzičkih proizvoda itd.)

Inauguralnim turbo-folk hitom smatra se ‘200 na sat’²⁴⁸ Ivana Gavrilovića iz 1994. godine,²⁴⁹ premda neki poznavaoци žanra začetke turbo-folka prepoznaju u delatnosti ilegalnih radio-stanica iz novobeogradskih blokova u kojima je igrač i koreograf DJ W-ICE od 1991.²⁵⁰ miksovao NNM s plesnim ritmovima,²⁵¹ pa čak i u nastupu Snežane Babić Sneki (*Sneki rep*) u četvrtom nastavku filma *Tesna koža* (1991.) Osnovnu ‘infrastrukturu’ za razvoj turbo-folka u Beogradu obezbedili su producentska kuća ZAM (Zabava miliona) u vlasništvu Lepe Brene i njenih saradnika; tekstopisac Marina Tucaković i njen suprug, kompozitor Aleksandar Radulović Futa; kompozitori i aranžeri Zlatko Timotić Zlaja i Zoran Starčević Stari, te igračka škola koju je vodio ‘Đole’ Đogani iz benda ‘Đogani Fantastiko’. Sredinom devedesetih se u ‘modernizaciju’²⁵² turbo-folka kao ‘trendseter’ uključio i fotograf / reditelj muzičkih spotova Dejan Milićević.

Muzikolog Iva Nenić identifikuje tri faze u razvoju turbo-folka:

²⁴⁸ „Ja sam prvi put za turbo-folk čuo kad je izašla pesma ‘Dvesta na sat’“, izjavio je i Aca Lukas. Navedeno u: Ante Perković, *Sedma republika: pop-kultura u YU raspadu*, Novi Liber Zagreb – Službeni glasnik Beograd, 2011, str. 72

²⁴⁹ Obrada eurodens hita ‘No Limit’ holandskog dueta *2 Unlimited* koji su obradili i *Vatrogasci* iz Zagreba pod naslovom ‘Nema ograničenja’.

²⁵⁰ Iste godine koreografisao je evrovizijski nastup Bebi Dol u Rimu i na otvorenom svetskom prvenstvu u plesu u Ljubljani osvojio prvo mesto.

²⁵¹ Godine 1995. za PGP RTS objavio je album *Disko folk mix vol 1*.

²⁵² ‘Modernizaciju narodnjaka’ u osamdesetim godinama predvodili su rok muzičari Goran Bregović, Kornelije Kovač i Milić Vukašinović. Krug njihovih saradnika obuhvatio je veliki broj ‘turbo-reformatora’ folka u devedesetim godinama.

1) *inauguralna faza* se odvija od nastanka novih nacionalnih država na bivšem jugoslovenskom prostoru do sredine devedesetih godina. (U potrazi za novim modelom srpskog nacionalnog identiteta, pojačava se vidljivost NNM kao rezidualne oblasti kulture socijalizma, koja se istovremeno prilagođava snažnom prodoru muzičkih trendova sa Zapada).

2) *TF postaje dominantna muzička kultura* od 1993, kada ga preuzimaju i promovišu 'ideološki državni aparati': TV i radio stanice (televizije Pink i Palma,²⁵³ u manjoj meri državna televizija RTS), štampa i komercijalne produkcijske kuće.

3) *TF kao post-folk muzika tranzicijskog perioda*: u poslednjoj, tekućoj fazi TF se utapa u šire područje srpske popularne kulture: njegova hegemonija pozicija u državnim aparatima donekle slabi, ali u postupcima hibridizacije, muzičkih fuzija i krossovera koje podržava industrija kulture TF još dublje prodire u sferu pop muzike²⁵⁴ (i populističke politike).

Modno-životni stil najprominentnijih urbanih potrošača turbo-folka (dizelaši) Ivana Kronja je opisala na sledeći način: „Kožna jakna (400 nemačkih DEM), svetlucava trenerka, brze patike, utoka, turbo kola, strašna 'cava', folkoteka, krađe, teške droge, narodnjaci i domaći disko. Spoj šljašteće varijante 'sportskog' izgleda i grubih, pretećih pokreta, agresivnog stava, bučnog nastupa dopunjen je otvorenim pretnjama oružjem. Akteri su zapaženi kad se razmeću prekršajima i naglašavaju kupovnu i materijalnu moć. ... Dežuraju u oazama pseudo-imperijalne moći, zakupljuju kulturna gradska mesta i opsedaju centre luksuzne potrošnje“.²⁵⁵ Prema ovoj autorki stil dizelaša ostavio je najdublji trag na turbo-folk sceni devedesetih koji je primetan i u domaćem video-spotu.

²⁵³ Obe stanice koje su počele emitovanje 'ne izlažući se neprijatnostima traženja frekvencija' (TV Palma 1991, a TV Pink 1994.) imale su prostorije u sedištim Miloševićevog SPS-a (TV Palma) i SK-PJ-a Mirjane Marković (TV Pink). Iz ovog razloga je „među 'intelektualnim' krugovima ... u to vreme kružila teorija zavere po kojoj je poplava 'turbofolka' ... lukava zavera koju su 'Oni' (Milošević, Socijalistička partija, vlasti) smislili u nameri da narod dovedu do potpune maloumnosti.“

'Razaranje muzičkih alternativa', u: Gordi, *Kultura vlasti u Srbiji*, 154 i 164.

Drugim rečima, „svi ti narodnjaci shvataju se kao saradnici na tajnom SPS projektu uvođenja 'južne pruge' u Beograd i svuda gde još nije stigla.“

Stojan Cerović, 'Beogradska južna pruga', *Vreme* br. 203, 12. septembar 1994, str. 12

²⁵⁴ Iva Nenić, 'Popkulturalni povratak tradicije (world da, ali turbo?)', u: Miško Šuvaković (ur.), *Istorija umetnosti u Srbiji: XX vek* (prvi tom), Orion Art, Beograd, 2010, str. 922-923

²⁵⁵ Kronja, *Muzički video-spot*, 45.

Turbo-folk kao društveni problem

Medijski prominentna pozicija ‘turbo-folka’ u devedesetim godinama brojnim kritičarima poslužila je za tezu o dirigovanom maskiranju stvarnosti (sankcije, rat, društvena beda) ‘ružičastim’ mehanizmima kompulzivnog uživanja. Promovisanjem najnižih kulturnih poriva generiše se nasilje i šovinizam, učvršćuju patrijarhalni društveni poredak i drugi aspekti kulturnog i moralnog sunovrata Srbije. TF, ‘*soundtrack* Miloševićevog režima’²⁵⁶ i ‘analgetik za duboko bolesno društvo’ predstavlja se kao muzika za gangstere koji su se (u dosluhu s vlastima) bogatili na švercu, reketiranju, drogi ili zahvaljujući direktnom angažmanu na frontu, kao ‘muzika izolacije’ ili ‘etničkog čišćenja’: ukratko - ‘zvuk rata’.²⁵⁷ Turbo-folk se smatra nezaobilaznim sastojkom mešavine nacionalističke propagande, pop kulture i agresivnog ataka na čula koja se naziva i ‘porno nacionalizmom’ ili ‘balkanskim hardkorom’.²⁵⁸ Kao takav, on pogubno utiče na mlade naraštaje: „Mladi su upućeni na muziku koju sluša nova elita, a ona sluša ono što je slušala dok još nije bila elita – folk muziku.“²⁵⁹ Retorika ratno-pozadinskog razdoblja u Srbiji odzvanja komentarima u ‘ozbiljnoj’ dnevnoj štampi: „U iščekivanju rezultata najavljene ‘borbe protiv šunda’ ili, još više, promena okolnosti u kojima trenutno živi, prosečnom gledaocu ne preostaje ništa drugo nego da isključi televizor u pokušaju da sačuva svoje i mentalno zdravlje svoje dece, ne zaboravljajući pri tom da narodnjaci uvek

²⁵⁶ U ‘ratu kasetama’ „svi masakri, zverstva, tifusi, logori, iseljavanja i ubistva odjednom su dobili narodnjačku formu i političko objašnjenje: kako bi uz tamburicu ili harmoniku, u veselom ritmu poskočica (‘i-ju-ju’) slušaoci imali alibi za rat.“

Petar Luković, ‘Šta pevaju Srbi i Hrvati’ (Tema vremena), *Vreme* br. 110 (30. novembar 1992.), str. 32
Luković vezuje eksploziju ‘seoskog patriotizma u tzv. urbanim centrima’ (prvenstveno u Srbiji) za vreme ‘slavnih antibirokratskih mitinga’ koji su kitnjastim stihovima i efektnom ikonografijom ne samo probudili etnos već ga i oblikovali za buduće izbore.

²⁵⁷ Robert Hudson, ‘Songs of seduction: popular music and Serbian nationalism’, *Patterns of Prejudice* 37, 2 (2003), str. 172. Navedeno u: Rory Archer, ‘*Paint Me Black and Gold and Put Me in a Frame*’: *Turbofolk and Balkanist Discourse in (post) Yugoslav Cultural Space*, CEU, Budapest, 2009, str. 16

²⁵⁸ Alexei Monroe, ‘Balkan Hardcore: Pop culture and paramilitarism’, *Central Europe Review*, vol 2, no. 24, 19. jun 2000. <http://www.ce-review.org/00/24/monroe24.html> (pristup: 08.09. 2012.)

Ivana Kronja smatra da je „verovatno najbolja definicija turbo-folka ‘porno-pop muzika’“, a „cela ova epoha politike populizma i nacionalizma, destrukcije i pljačke u Srbiji“ može se nazivati i ‘epohom Miloševića’ i ‘epohom turbo-folka’.

Ivana Kronja, ‘Politics, Nationalism, Music, and Popular Culture in 1990s Serbia’, *Slovo*, Vol. 16, No. 1, Spring 2004, str. 7 i 6

²⁵⁹ Milena Dragičević-Šešić u: Aleksandra Banjanac, ‘Ekran je kriv za sve: zašto se mladi ‘lepe’ za folk hitove’, *Politika*, 6. februar 1995, str. 20

vrebaju i da se neće predati tako lako“.²⁶⁰ Čak i internacionalni ljubitelji turbo-folka (među kojima se najčešće pominje sajberpank pisac Brus Sterling) u njemu prepoznaju „intimnu, ljubavnu vezu između muzike i terorizma“.²⁶¹ Štaviše, ‘venčanje decenije’ Svetlane Veličković - Cece i Željka Ražnatovića - Arkana simbolizuje vezu „između turbofolka, medija pod kontrolom države i nove kriminalizovane elite“²⁶² – drugim rečima, jedne nove klase bogataša „koja svoj imetak duguje ratnom profiterstvu, finansijskom mešetarstvu, švercu, bezočnoj pljački i, uopšte, kriminalnim oblicima namicanja kapitala koji najčešće još nosi sveže tragove (tuđe) krvi“.²⁶³ Dr Nele Karajlić opisao je turbo-folk kao „najtragičniju metaforu tragedije jednog naroda, zvuk njegovog umiranja, samrtnog ropca, muziku čija je forma sastavljena od otpada sa Zapada, a melodija i ritam od otpada sa Istoka“.²⁶⁴ Štaviše, „ako se ikad iko dobro zajebao, onda su se zajebali Srbi sa svojim turbo-folkom... Ako se ikada u budućnosti istoričari budu zanimali dubinom ambisa u koji je pao jedan nesrećom natopljen narod... prave mjere te propasti neće moći da nađu u odlukama političara, istraživanjima ekonomista, greškama generala, već u pjesmama Cece, Mire, Ace, Jece... Tu je pogled u ambis čistiji i jasniji...“²⁶⁵

Tokom devedesetih godina i eksponenti Miloševićevog režima postali su svesni loše reputacije koju sa sobom nosi identifikacija s turbo-folkom. Najprominentniji institucionalni odgovor režima na optužbe za ‘nekulturu’ bila je inauguracija ambiciozne reklamne kampanje Ministarstva kulture *Lepše je sa kulturom* u februaru 1995. godine. Na suprotnoj strani političkog spektra, opozicioni Demokratski centar bio je pokrovitelj

²⁶⁰ *Ibid.*

²⁶¹ „So how about those terrorists and warlords? Well, there you have my first image, the famous turbo-folk singing star Ceca sitting on the lap of Arkan, indicted war criminal and terrorist. Ceca married this warlord. There are two of his children, he got shot, she is in jail right now. It’s kind of hard to get a closer, more intimate, loving relationship between music and terrorism“.

Bruce Sterling, ‘Gray Markets and Information Warlords’, konferencija *Open Cultures – Free Flows of Information and the Politics of the Commons*, Beč, 5. jun, 2003. <http://nonstop-future.org/txt?tid=475f52e4d6a1e3ab31056e49cbff2abf> (pristup: 08.09.2012.)

²⁶² „kao što je samo venčanje izgleda predstavljalo konzumaciju tih složenih odnosa“.

Gordi, *Kultura vlasti u Srbiji*, 149.

²⁶³ Aljoša Mimica, ‘Rat i propast srednje klase’, *Republika* br. 81, Beograd, 1. decembar 1993, str. 19

²⁶⁴ dr Nele Karajlić, *Fajront u Sarajevu*, Laguna, Beograd, 2014, str. 374

²⁶⁵ *Ibid.*

konferencije o kulturnoj politici, održane u SKC-u²⁶⁶ 1-2. marta 1995. pod pomalo staromodnim nazivom ‘Kultura kao samoodbrana društva i ličnosti’: ovde je folk muzika kritikovana na način koji se nije mnogo razlikovao od retorike Ministarstva kulture. Predložena su i rešenja slična onima koje je Ministarstvo ponudilo (ali ne i sprovelo).²⁶⁷ „Ovim su predlozima bili dodati i neki, iskreno govoreći, komični,²⁶⁸ kao što je bila sugestija da se muzičko obrazovanje može unaprediti puštanjem Bahove muzike u gradskim autobusima“.²⁶⁹

Neke autore ovo je navelo na zaključak da se u javnim polemikama ‘turbo-folk’ prevashodno koristi kao „ideološka odrednica, a ne oznaka za muzički žanr“.²⁷⁰ Kritičari s desnice tvrde da je turbofolk ugrozio srpski nacionalni identitet u vreme kada ga je trebalo jačati, dok levičari krive turbofolk za širenje nacionalizma u vreme kada ga je trebalo suzbijati. Ali, i jedni i drugi često dele uverenje da su „veliki deo Srbije, Azija i

²⁶⁶ u to vreme ‘pod čvrstom kontrolom režima’. Na posteru koji najavljuje konferenciju nalazila se Mona Liza s bokerskim rukavicama.

Živković, ‘Too Much Character...’, www

²⁶⁷ „Kao što je imao motiva da se poduhvati kampanje, režim je takode imao motiva i da je u suštini ne sprovede.“

Gordi, *Kultura vlasti u Srbiji*, 170.

O neuspehu kampanje svedoče i ovakvi napisi u štampi:

„U reklamnom terminu pre drugog Dnevnika RTS, šestog marta, prikazan je spot u kom riboliki idol iz Lepenskog vira mrda ustima, dok glas iz offa čita neki tekst o tome kako se treba družiti s knjigama i sličnim proizvodima kulture. A onda Snežana Babić Sneki, u mini suknji formata dečje džepne maramice, mrda zadnjicom i peva Davorike Dajke najavljujući koncerte po opskurnim kosovskim i ostalim zabitima u okviru jugoslovenske turneje.

Uz dužno izvinjenje kulturnima, ne verujem da čak i najnovija svetska saznanja mogu da dokažu da je hiljadama godina stara skulptura, koja mrda ustima, bolji nosač propagandne poruke od dvadesetpetogodišne plavuše s nogama od tri metra, koja mrda dupetom.“

Vladimir Stakić, ‘Dvanaest crtica o kulturi i turbofolku: Davorike dajke’, *Vreme zabave*, april 1995, str. 65
Navedeno u *ibid.*, str. 171

²⁶⁸ Kao neuralgičnu tačku lokalne kulture turbo-folk je možda najjezgrovitije definisao Bogdan Tirnanić: „Nije ovdašnja kultura u letalnoj krizi zarad divljačke ofanzive turbo-folka, nego je, upravo obrnuto, turbo-folk naše sudbine samo krajnji rezultat konačnog raspada jednog lažnog sistema vrednosti što su ga ovdašnje elite nametale decenijama“.

Bogdan Tirnanić, ‘Vreme smrti i rasonode’, *Politika*, 18. mart 1995, str. 20

²⁶⁹ Gordi, *Kultura vlasti u Srbiji*, 169.

²⁷⁰ Naime, „prosto je neverovatno šta se sve trpa pod ovu odrednicu, na primer, stvari koje nemaju nikakve dodirne tačke između sebe, od ratničkog folka Gedže (Nikola Urošević), Braće Bajić i Baje Malog Knindže, preko dens bendova tipa Duck, Funky G ili Đogani Fantastiko, do tehno-folk ostvarenja Ivana Gavrilovića, Zorice Brunclik, Jelene Karleuše...“

Miša Đurković, ‘Ideološki i politički sukobi oko popularne muzike u Srbiji’, *Filozofija i društvo* 25, 2002, str. 280

‘Orijent’, zapravo ružna, opasna, prljava, primitivna i nepopravljivo neevropska²⁷¹ mesta“.²⁷² U jednom od brojnih pokušaja da definiše turbo-folk, Rambo Amadeus iznosi neutralan vrednosni sud, ali ne izostavlja pozivanje na ‘najniže strasti’:

R.A.: *Turbo-folk nije muzika. Turbo-folk je kakofonija svih ukusa i mirisa vezanih u jednu zvučnu promaju koja ima zadatak da zadovolji najšire ukuse, najniže strasti.*

Aleksandar Stanković: *Je li to nešto dobro ili loše?*

R.A.: *Pa nije ni dobro ni loše. To je isto kao kad kažete da li je, sad, mravojed dobar ili loš ili, šta ja znam, neka druga prirodna pojava“.*²⁷³

Tvorac termina kojim je prvobitno ‘brendirao’ sopstveni muzički stil²⁷⁴ požalio se u jednom intervjuu: „Napisane su hiljade stranica o turbo folku, ali čudi me da niko od sociologa koji se bave tim fenomenom nije mene zvao da me pita šta sam ja u stvari mislio kad sam ‘izmislio’ turbo folk. A ja sam napravio i definiciju turbo folka koja glasi: turbo folk je društveni fenomen koji nastaje kada se primitivno društvo susretne sa tehnologijom. Nekritička upotreba tehnologije je – turbo folk“.²⁷⁵ Rambo pojašnjava:

²⁷¹ Prema Miši Đurkoviću „srpska politička i kulturna elita je ceo svoj moderni razvoj sagledavala iz perspektive oslobađanja od otomanskih, azijskih elemenata i približavanja svom ‘prirodnom’ evropskom, dakle hrišćanskom kontekstu“. Ovu modernizacijsku matricu nametali su svi moderni režimi u Srbiji, bez obzira na njihovo ideološko određenje (konzervativci, liberali, komunisti...) (I slavenofilski orijentisani političari insistirali su na sopstvenom hrišćanskom identitetu i nasleđu koje treba braniti i od katoličkih nepravovernika i od ‘azijskih hordi’). Ova vrsta zajedničke percepcije ili prepoznavanja zajedničkog elementa političkog identiteta (ideološki sukobljenih strana) prema ovom autoru i danas je dominantna u raspravama o kulturnom, političkom i nacionalnom identitetu u Srbiji.

Ibid., 271-272

²⁷² Ćirjaković, ‘Turbofolk kao brend’, 38.

²⁷³ *Nedjeljom u dva*, HRT 1, 228. emisija

U ovom popularnom *talk show* programu glumac Emir Hadžihafizbegović (tadašnji ministar kulture BiH) govorio je o turbo-folku kao ‘specijalnom ratu i matrici po kojoj se destruiira ambijent u kome se živi’.

E.H.: *Ja sam to analizirao, jer mene to jako brine. Mene to na neki način čini nesretnim...*

Aleksandar Stanković: *A znate što, neki će reći da su filmovi Lepe Brene u kojima ste glumili turbo-folk...*

E.H.: *Nije to turbo-folk. To nema veze s turbo-folkom. Meni je krivo što se neki vrlo plemeniti pjevači miješaju sa turbo-folkom. Haris Džinović je umjetnik, odmah da se razumijemo, Halid Bešlić, Hanka Paldum, to su umjetnici...*

Nedjeljom u dva, HRT 1, 259. emisija

²⁷⁴ u vreme objavljivanja prvog albuma *O tugo jesenja* (1988.), kada se predstavljao kao Nagib Fazlić Nagon, po zanimanju rudar.

²⁷⁵ Rambo navodi jedan ‘drastičan primjer’: „U Ruandi su se Tutsi i Hutu međusobno ubijali u dužem periodu, ali pošto su imali primitivnu tehnologiju to su radili kopljima, pračkama i strijelama. Tako je, praktično, taj sistem sukoba bio održiv – nisu se mogli baš toliko pobit’. A onda su se domogli tehnologije, neko im je prodao automatsko naoružanje i za pet-šest godina je tu bilo milion mrtvih. To je ta nekritička upotreba tehnologije. To je turbo folk“.

„Kad vidite neku pevaljku iz krajputaških kafana, koja uveče zabavlja umornog šofera koji je parkirao šleper, pa mu treba malo nekog veselja, a ona se tu u potkraćenju suknji ponaša malo lascivnije, to je simpatično i to je OK – to je folk. Međutim, kada mi izvadimo tu kafansku pjevačicu za potrebe primitivizacije društva, kada je naoružamo tehnologijom, stajlingom, mejk-apovima, režiserima, velikim binama, ozvučenjem, udarnim terminima na televiziji, onda dobijemo turbo folk“.²⁷⁶

‘Turbo-folk’ je definisao i prominentni srpski ekonomista i političar s izraženim muzičkim afinitetima. Rečima Mladana Dinkića, frontmena grupe *Monetarni udar*²⁷⁷: „U svoj toj bedi i neimaštini narod je smogao snage da ne klone duhom. Sav svoj bol on je veoma često izražavao i gasio kroz pesmu. U tome su mu svesrdno pomagali domaći mediji, forsirajući novokomponovanu narodnu muziku koja je u ljudima potiskivala nezadovoljstvo i nesvesno gušila svaku pomisao na bunt. Ova muzika je domaćoj publici bila poznatija pod nazivom ‘turbo-folk’. Ona je predstavljala skladnu mešavinu domaćih narodnih motiva, s primesama tradicionalnog istočnjačkog (turskog) zvuka, zapadne disko-muzike 80-tih i ubitačnih jednoličnih rep-ritmova američkih Crnaca s početka 90-tih godina; iako je u to doba svetski modni trend bila tzv. *unplugged* muzika, interesantno je da su domaći narodni kompozitori i aranžeri u svom muzičkom izražavanju obilato koristili elektronska pomagala, čiji zvučni efekti u pojedinim slučajevima zaista nisu mogli prijati uhu normalnih ljudi“.²⁷⁸

U regionalnom kontekstu TF funkcioniše kao „konceptualna kategorija koja akumulira konotacije banalnog, stranog, nasilnog i neukusnog (*kitsch*) ne bi li obezbedila kritički

Goran Popović, ‘Intervju: Rambo Amadeus – Kad folklor uzme vlast, sve ode u k...’, *Pobjeda*, Podgorica, 14.05. 2011, <http://www.pobjeda.me/arhiva/?datum=2011-05-14&id=208927> (pristup: 18.08. 2012.)

²⁷⁶ *Ibid.*

²⁷⁷ Bend su 1998. (između ostalih) osnovali Mladan Dinkić (gitara i vokal, ex-guvern NBJ), Goran Pitić (vokal, ex- ministar za ekonomske odnose s inostranstvom), Dragiša Lekić (klavir i sintisajzer, direktor *Societe General Yugoslav Bank*) i Igor Avžner (solo gitara, vlasnik i direktor reklamne agencije *Focus Communications*).

O ‘sprezi politike i estrade’ u Srbiji više u:

Tamara Skrozza, ‘Javni život: Orkestar za svadbe i sahrane’, *Vreme*, br. 647, 29. maj 2003, <http://www.vreme.com/cms/view.php?id=341691> (pristup: 03.08. 2011.)

²⁷⁸ Mladan Dinkić, *Ekonomija destrukcije*, Stubovi kulture, Beograd, 1996, str. 256

aparata s *ready-made* strategijom distanciranja²⁷⁹. U ovome neki autori prepoznaju ‘klizni’ mehanizam orijentalizma²⁸⁰: u Srbiji se TF identifikuje s turskim/islamskim Drugim i s ‘unutrašnjim Orijentom’ (*južna pruga*); u Hrvatskoj se TF identifikuje sa Srbijom i ‘unutrašnjim Orijentom’ Hrvatske – svaka kulturna barikada podignuta protiv TF vidi se kao brana protiv ‘najeзде’ s Istoka.²⁸¹ Uprkos relativne normalizacije turbo-folka u Hrvatskoj (u odnosu na odijum iz devedesetih godina),²⁸² on je još uvek isključen sa domaćih TV i radio stanica (osim u satiričnoj formi ili u kroatizovanoj varijanti na ijekavici²⁸³) i predstavlja kulturni, društveni i politički fenomen nepreporučljiv za široku publiku. „Makar su i dalje samo simbolično zastupljeni u hrvatskim radijskim i televizijskim programima, narodnjaci nezadrživo napreduju svojim kanalima i sve češće putuju od neuglednih birtija do takozvanih elitnih klubova. Danas je sasvim normalno vidjeti plakat za doček Nove godine u popularnoj zagrebačkoj pivnici na kojem uz detaljan opis gastronomske i glazbene ponude stoji napomena *bez narodnjaka*. No to bi mogao biti jedan od posljednjih džepova organiziranog otpora“.²⁸⁴ Turbo-folku se suprotstavljaju i ‘pravi narodnjaci’. Tako ‘poznati bosanski pjevač sa splitskom

²⁷⁹ Catherine Baker, ‘The concept of turbofolk in Croatia: inclusion/exclusion of national musical identity’, u: Catherine Baker, Christopher J. Gerry, Barbara Madaj, Liz Mellish & Jana Nahodilová (eds.), *Nation in formation: inclusion and exclusion in Central and Eastern Europe*, SSEES Occasional Papers, London, 2007, str. 139. Navedeno u: Archer, ‘*Paint Me Black...*’, 24.

²⁸⁰ Milica Bakić-Hayden, ‘Reprodukcija orijentalizma: primer bivše Jugoslavije’, *Filozofija i društvo*, Beograd, br. XIV, 1998, str. 101-118

(‘Nesting orientalisms: the case of Former Yugoslavia’, *Slavic Review* 54 (4), 1995, str. 917-931)

²⁸¹ Archer, ‘*Paint Me Black...*’, 73.

²⁸² Turbo-folk je, između ostalog, krivac i za ‘provincijalizaciju hrvatske popularne muzike’ s ‘nesagledivim posledicama’.

Branko Kostelnik smatra da je ovo „ozbiljan kulturni problem, pošto su svi akteri tadašnje muzičke scene uprkos svojim nastojanjima da ‘pobegnu’ s Balkana i Istoka i jasno iskažu svoje prihvatanje zapadnjačkih vrednosti, odbacili novu paradigmu popularne muzike i prigrlili elemente novokomponovane folk-muzike s Istoka, vrativši se na taj isti Istok.“ Prema ovom autoru, ni po završetku rata u Hrvatskoj (1995.)

mainstream, ‘garažni’ rok i etno nisu uspeli da zaustave „contagiously offensive influx“ folk-densa.

Branko Kostelnik, ‘The Decline and Fall of Rock’n Roll: Main Characteristics and Trends of Croatian Popular Music in the Second Half of the Nineteen-Nineties’, u: Mark Yoffe i Andrea Collins (eds.), *Rock & Roll and Nationalism: A Multinational Perspective*, Cambridge Scholars Press, Newcastle-upon-Tyne, 2005, str. 20

²⁸³ I Tonči Huljić (Magazin) koristi *antemurale* retoriku (o kojoj će biti više reči u 4. poglavlju) kada tvrdi da njegova muzika predstavlja ‘poslednji bastion’ koji zaustavlja prodor srpskog turbo-folka na hrvatsko tržište, zadovoljavajući njegove potrebe za muzikom koja suvereno vlada ‘na drugoj strani’. Međutim, njegova verzija turbo-folka je ‘mnogo bolja i mnogo kulturnija’.

Ibid., 23

²⁸⁴ Ilko Čulić, ‘Severina je promjenom menedžera zauvijek nadišla 'kulturnu razmjenu sisa' sa Srbijom’, *Nacional* br. 424, 30.12. 2003. <http://www.nacional.hr/clanak/12310/severina-je-promjenom-menedzera-zauvijek-nadisl-a-kulturnu-razmjenu-sisa-sa-srbijom> (pristup: 09.09. 2012.)

boravišnom adresom' Duško Kuliš promoviše svoj 12. album sledećim rečima: „I ovaj album mogu nazvati kao čisto bježanje od turbozvuka... turbofolk (je) zarazio našu mladost, gotovo kao što gripa napada tijelo oslabljenog imuniteta. I zato u svim svojim pjesmama bježim od njega“.²⁸⁵ Ambivalentan odnos prema turbo-folku prenosi se i na hrvatske emigrantske zajednice, sve do Australije.²⁸⁶ Na Kosovu se mogu čuti optužbe na račun srpske 'orijentalizacije' albanske kulture putem lokalne verzije turbo-folka: „Albanci su zapadni narod, ali ova muzika (*muzika popullore*) u velikoj meri je orijentalizovala Albance. Srbi su nam nametnuli ovu muziku da bi Albance povezali s Orijentom, fundamentalizmom i sličnim stvarima. To nije naša kultura“.²⁸⁷

O 'orijentalizujućim' aspektima turbo-folka izjasnio se i ambasador Turske u Beogradu: „Na pitanje kako ocenjuje odnose između dveju zemalja on je istakao da su to dve srodne kulture koje povezuje viševjekovna zajednička istorija, ali da mu ipak smeta što se određena muzika 'niske kakvoće i orijentalnog prizvuka' naziva 'turskom muzikom', te da oni takođe imaju sličan problem, ali da se to 'kod njih naziva iranska muzika'.²⁸⁸ Zgodno je kako smo svi malo istočno pomerili ono što nas muči. S ovim treba biti oprezan pošto ono što smo proterali na Istok, zna da nas sustigne sa Zapada. Pošaljete turbo-folk u Tursku, a on vam se vrati preko bečkih diskoteka“.²⁸⁹

²⁸⁵ Tanja Šimundić-Bendić, 'Duško Kuliš: Pravim narodnjacima protiv turbofolka', *Slobodna Dalmacija*, Split, 20.04. 2008.
<http://www.slobodnadalmacija.hr/Mozaik/tabid/80/articleType/ArticleView/articleId/4588/Default.aspx> (pristup: 09.09. 2012.)

²⁸⁶ „Pripadnici druge generacije hrvatske iseljeničke omladine rođene u Australiji prihvataju folk muziku s istim entuzijazmom kao i njihovi roditelji, ali se ustručavaju da to iskažu van krugova svoje zajednice. Ovo je simptomatično za drugu generaciju iseljenika koji često otvoreno odbacuju svoje kulturno nasleđe da bi se 'uklopili' u australijsko društvo“.
Dona Kolar-Panov, *Video, War and the Diasporic Imagination*, Routledge, London – New York, 1997, str. 144

²⁸⁷ Jane C. Sugarman, "The Criminals of Albanian Music": Albanian Commercial Folk Music and Issues of Identity since 1990', u: Donna A. Buchanan (ed.), *Balkan Popular Culture and the Ottoman Ecumene: Music, Image and Regional Political Discourse*, Scarecrow Press, Lanham, 2008, str. 296. Navedeno u: Archer, 'Paint Me Black...', 63-64.

O turbo-folku u regionalnom kontekstu (Balkana) detaljnije u: *ibid.*, 'Regional trends of Balkan Hybrid Music', 58-64.

²⁸⁸ O političkim kontroverzama oko 'istočnjačke' muzike u Turskoj, detaljnije u: Martin Stokes, *The Arabesk Debate: Music and musicians in modern Turkey*, Clarendon Press, Oxford, 1992

²⁸⁹ Svebor Midžić i Darinka Pop Mitić, 'Kult turbo-folka: Korov sa Marakane', *Vreme* br. 655, Beograd, 24.07. 2003. <http://www.vreme.com/cms/view.php?id=346517> (pristup: 14.09. 2012.)

S druge strane, u 'trans-nacionalnoj' delatnosti DJ-eva koji u noćnim klubovima na Zapadu miksuju muzičko nasleđe i savremenu produkciju često zavađenih balkanskih naroda prepoznaje se blagotvorno (mirotvorno) dejstvo multikulturalizma u emigrantskim 'potkulturama'.²⁹⁰ Na neke benigne aspekte 'turbo-folka' ukazivao je i Branislav Dimitrijević: „Kada su, primera radi, jednog prodavca na sarajevskoj pijaci, u sred srpskog bombardovanja ovog grada, pitali zašto ispod tezge prodaje Cecine diskove, odgovor je glasio: 'Um(j)etnost nema granica!'“²⁹¹; naime, TF je tokom rata na prostoru bivše Jugoslavije uspešno prelazio nacionalne i kulturne barijere – nasuprot šovinističkoj politici s kojom je uglavnom identifikovan.²⁹²

Zoran Ćirjaković, štaviše, postavlja turbo-folk u kontekst 'alternativnih modernosti' o kojima govori Ardžun Apaduraj i 'provincijalizacije Evrope' o kojoj govori Dipeš Čakrabarti. Drugim rečima, turbo-folk je popularna kultura koja 'subalternima' Srbije olakšava „bolno i često traumatično usvajanje neoliberalne agende“. U njemu se mogu pronaći razne „zbunjujuće i inventivne kombinacije 'ostatka prošlosti' i elemenata zapadne modernosti“, a ova „zbrka je prisutna u svakome od nas“. To nije uvek lako prepoznati ispod besprekornih subkulturnih uniformi, govora sa 'pravilnim' naglaskom i svih sedam padeža. Turbo-folk nam pomaže „i da razumemo zašto su sve postkolonijalna iskustva relevantna za razumevanje našeg postkomunističkog stanja“. ²⁹³ U Srbiji i 'levi' i 'desni' (samo)orijentalizam boluju od hronične amnezije: naime, turbo-folk je jedan od fenomena koji „direktno ili indirektno reinterpreтира kosmopolitizam stare osmanske ekumene u savremenom balkanskom okviru“. ²⁹⁴ Ćirjaković iznosi mišljenje da je TF 'danas jedina autentična srpska pop muzika', sasvim pogrešno predstavljena kao izum Miloševićevog kriminogenog režima. „Milošević je imao očite političke koristi od

²⁹⁰ Wladimir Fischer, 'A Polyphony of Belongings: (Turbo) Folk, Power, and Migrants', u: Tatjana Marković i Vesna Mikić (eds.), *Music and Networking*, FMU, Beograd, 2005, str. 58-71

²⁹¹ Branislav Dimitrijević, "Ovo je savremena umetnost": turbo folk kao radikalni performans', *Prelom 2-3*, CSUB, Beograd, 2002, str. 97-98

²⁹² Stef Jansen podseća da je Milošević (odnosno njegov režim) bio samo jedan od pretendena na ulogu zaštitnika srpskih interesa, oslanjajući se na jednu suštinski paradoksalnu retoriku i mešavinu srpskog nacionalizma i jugoslovenstva sa socijalističkim predznakom. Jansen, *Antinacionalizam*, 21.

²⁹³ Zoran Ćirjaković, 'Muški snovi, neoliberalne fantazije i zvuk oklevetane modernosti', *Sarajevske sveske* br. 39-40, 30.01. 2013, <http://sveske.ba/en/broj/39-40> (pristup: 25.11.2013.)

²⁹⁴ Buchanan, *Balkan Popular Culture*, 259-260.

turbofolka, ali turbofolk je zbog Slobe puno više izgubio nego što je dobio. Da nije bilo Miloševićeve zloupotrebe i nametanja u medijima, da se turbofolk nije pojavio i razvijao u vreme rata i ekonomske krize, ova muzika bi bila još popularnija, još zavodljivija i puno kvalitetnija²⁹⁵. Prema Ćirjakoviću na pitanju turbo-folka, njegovog razumevanja i vrednovanja prelama se *ključni politički problem* Srbije. „Srpska liberalna elita ... i dalje je zarobljena u lažnim stereotipima i nesposobna da komunicira sa velikim delom naroda koji pretenduje da vodi ili usmerava. Oni kao da su zaboravili da su i Žitorađa i Mrčajevci u Evropi, da se ‘Hua Hua’ i slični savski splavovi, na kojima svake večeri hiljade ljudi uživa u turbofolk hitovima, nalaze u samom srcu Beograda“²⁹⁶.

ix

Beograd – prestonica TF

„Beograd pre svega karakteriše stihijsko građenje i neselektivno rušenje. Prisustvo uticaja sa različitih strana daje grad ili, zbog toga što je mnogo podignutih objekata podignuto kao zakrpa, ‘patchwork-city’²⁹⁷. Bizarnost i stilska nespojivost elemenata koji stoje jedan uz drugi čine Beograd jedinstvenim primerom kemp-grada“²⁹⁸. *Arhitektonska enciklopedija Beograda* Slobodana Bogunovića na području ‘od Vračara, preko Palilule, Zvezdare i Topčiderskog brda sve do Dedinja’ detektuje prisustvo ‘turbo-arhitekture’: ovaj „zloćudni varijetet *postmodernizma*, s one strane arhitektonske kulture, prave umetničke osećajnosti i urbaniteta“²⁹⁹ zasniva se na politizaciji tradicije i folkloru, te „nacionalističkoj mitotvoračkoj maniji zasnovanoj na pogrešnom čitanju nacionalne

²⁹⁵ Ćirjaković, ‘Turbofolk kao brend’, 34-35.

²⁹⁶ *Ibid.*, 38

²⁹⁷ Prema Mileti Prodanoviću, idealan primer za karakteristično beogradsku kakofoniju arhitektonskih stilova pruža deo ulice Kralja Petra između Patrijaršije i Knez Mihailove ulice. Opširnije u: Mileta Prodanović, *Stariji i lepši Beograd*, Stubovi kulture, Beograd, 2002, str. 55-59

²⁹⁸ *Ibid.*, 55

Poreklo reči ‘kemp’ vezuje se za prostituciju, i to pretežno mušku – muškarce koji su se oblačili kao žene i mahom nisu imali stalno mesto boravka. Otuda legenda o skraćenici K.A.M.P. koja znači *known as male prostitute*. Na *queer identitet* kempa ukazuje i teorija o poreklu reči od francuskog *se camper* – pozirati, čepiti se. Fenomen kempa vezuje se za početak dvadesetog veka, kada se primenjuje uglavnom na marginalne društvene i seksualne grupe. Između svetskih ratova kemp se elitizuje i estetizuje prihvatanjem od strane dela britanske aristokratije i visoke buržoazije, a tek posle Drugog svetskog rata postaje masovni fenomen, deo popularne kulture i predmet akademskih interesovanja.

²⁹⁹ „a sa ove strane naprasno stečenog kapitala, koterijskog interesa i skorojevičke estetike“

Slobodan Bogunović, *Arhitektonska enciklopedija Beograda XIX i XX veka* (knjiga III), Beogradska knjiga, Beograd, 2005, str. 1443

istorije“.³⁰⁰ Karakteristike ove arhitekture su zdepaste kuće s betonskim mansardama, kupolama, doksatima i čardacima, i nepotrebno velikim brojem lučnih otvora, balkona, balustrada... Pošto su često ograđene zidanim ogradama (negde i s propilejima³⁰¹), ovako jasna granica između privatnog i javnog prostora podseća i na kuće iz otomanskog perioda. One su vidljiva manifestacija samovolje, ali i samo-percepcije političke, ratnoprofiterske i estradne ‘elite’. Prema Bogunoviću, „‘turbo’ arhitektura postaje jedan od važnih činilaca u stvaranju negativnog stereotipa o srpskoj kulturi uopšte, deo egzotične slike o usamljenoj, antiurbanoj i antievropskoj Srbiji“,³⁰² a njeni ključni spomenici su porodična kuća Ž. Ražnatovića na uglu Lj. Bogdana i Sokobanjske, vila D. Karić u Ulici generala Šturma,³⁰³ te zgrada TV Pink u Neznanoj junaka 1 kao ‘spomenik’ urbanističkog raskola u najelitnijem beogradskom naselju. Mileta Prodanović vidi reprezentativna arhitektonska zdanja na Dedinju kao „nove arije arhitektonske sapunske opere“³⁰⁴: ukrašene lavovima od livenog betona, ove kuće su zapravo materijalizacija dvoraca iz bajki. „To i nisu kuće, jer je i spolja vidljivo da je njihova funkcionalnost sumnjiva – one su mnogo pre skulpture, one su ostvarene vanvremenske vizije“.³⁰⁵ Prema ovom autoru kroz sve manifestacije ‘pink kulture’ provejava ambivalentan odnos prema gradu – s jedne strane urbano se glorifikuje kroz ikonografiju, modu, prijatne lokale, diskoteke i globalne ‘brendove’, a s druge se grad prikazuje kao opasna i često arogantna sredina koju treba osvojiti i prilagoditi sopstvenim nazorima. Otud je idealan ambijent za cvetanje ‘pink kulture’ prigradska sredina: ona je u svoje okrilje prigrlila i imućnije pridošlice i povratnike iz ‘dijaspore’³⁰⁶ kao nosioce građevinske inicijative u ‘sivoj’ (polulegalnoj) i ‘crnoj’ (sasvim nelegalnoj) zoni.³⁰⁷ U

³⁰⁰ David Norris, *Belgrade: A Cultural History*, Oxford University Press, Oxford, 2009, str. 173

³⁰¹ „Od Luja XIV do Hitlera, totalitarizam je na brzinu podizao barikade sastavljene od grčkih stubova i kemp klasičnih pozitura kako bi prikrio upadljivo ogavne unutrašnje motive. To je pretvorilo ‘klasičnu tradiciju’ – na neki način plemenit koncept – u jedan od ružnijih i osude vrednih oblika kempa“.

Filip Kor, *Kemp: laž koja govori istinu*, Rende, Beograd, 2003, str. 165

³⁰² Bogunović, *Arhitektonska enciklopedija Beograda*, 1447.

³⁰³ s pristupom kroz monumentalni dekorativni propilej iz Užičke 35

³⁰⁴ Prodanović, *Stariji i lepši Beograd*, 99.

³⁰⁵ *Ibid.*, 102

³⁰⁶ Prema Peđi Markoviću režimi u svim post-jugoslovenskim državama prestali su da razlikuju ‘dobre’ ‘radnike privremeno zaposlene u inostranstvu’ od ‘loših’ političkih emigranata, a već je uvođenje jedinstvenog naziva ‘dijaspore’ predstavljalo svojevrsnu implicitnu poruku. Marković, *Trajnost i promena*, 124.

³⁰⁷ Detaljnije u: ETH Studio Basel, *Belgrade. Formal / Informal. A Study on Urban Transformation*, Verlag Scheidegger und Spiess, Zürich, 2012

čitanju recentnih urbanih slojeva Beograda treba uzimati u obzir celokupni društveni kontekst – rat, pauperizaciju, divlju redistribuciju kapitala, medijsku ‘lobotomizaciju’ stanovništva, modele i uzore koje nude sapunske opere, kriminalizaciju regulative (i još mnogo toga...) ‘Novokomponovana arhitektura’ prepoznaje se i u primerima iz devedesetih godina kao što su tržni centar u Čumićevom sokačetu i izložbeni prostor proizvođača nameštaja Ktitor, ili u ‘spektakularnoj’ transformaciji Požeške ulice³⁰⁸ na Banovom brdu. Ovde su, između ostalog, modernistički kubusi stambenih zgrada ‘dekorisani’ dodatnim spratovima i kosim krovovima, što predstavlja simbolički atak kako na ‘autorska prava’ u oblasti arhitekture, tako i na celokupnu estetiku i ideologiju arhitektonske moderne koju sublimira deviza Adolfa Losa (Adolf Loos) ‘ornament je zločin’.³⁰⁹

Svet turbo-folka je „svet naseljen mladim ženama u mini suknjama koje voze luksuzne automobile, žive u fantastično prostranim kućama, a vreme provode u pomodnim hotelskim barovima“.³¹⁰ Njihove osnovne preokupacije su ‘koka-kola, malboro, suzuki, diskoteke, gitare i buzuki’.³¹¹ Sav taj glamur³¹² i luksuz, uz neizbežno prisustvo oskudno odevenih žena ima naglašenu eskapističku notu – bekstvo od nezavidne situacije u kojoj

‘Divlja urbanizacija’ Beograda ima bogatu predistoriju u socijalističkom periodu, o kojoj svedoči i studija Branislave Saveljić o Kaluđerici (najvećem ‘divljem’ naselju u ovom delu Evrope). Prema ovoj autorki, po oblicima bespravne gradnje „može se zaključiti da kršenja zakona sprovodi u jednom obliku *radnička klasa* koju na to navodi egzistencijalna nužnost, a u drugom obliku nova srednja klasa koja (putem mita, korupcije i sl.) ostvaruje snažan uticaj na centre odlučivanja stavljajući svoje skorojevičke interese iznad opštedruštvenih ciljeva i vrednosti“.

Saveljić, *Beogradska favela*, 18.

³⁰⁸ „Tako se ceo urbanitet Novog Beograda može smatrati službenom kulturom moderne, koji danas pokušava da se negira postmodernim kičem Požeške ulice – službenom kulturom ovog ratnog vremena.“ Milena Dragičević-Šešić, ‘Novokomponovana ratna kultura – kič patriotizam’, *Sociološki pregled* 1-4, Vol XXVI, 1992, str. 106

³⁰⁹ „Na kraju drugog milenijuma svi znamo da ornament ipak možda nije zločin, ali je zločin naknadno nametanje ornamenta onome ko ga nije želeo.“

Prodanović, *Stariji i lepši Beograd*, 108.

Još je Mari-Antoan Karem (Marie-Antoine Carème, 1784-1833.), Napoleonov kuvar i osnivač *la grande cuisine*, tvrdio da je ‘lepih umetnosti pet na broju’: „slikarstvo, poezija, vajarstvo, muzika, arhitektura – koje su sve deo loze poslastičarstva.“

Kor, *Kemp*, 158.

³¹⁰ Gordi, *Kultura vlasti u Srbiji*, 147.

³¹¹ Violeta Viki Miljković, ‘Nikom nije lepše nego nama’, album *Hajde vodi me odavde*, 1994.

³¹² „Glamur je široko rasprostranjen termin u savremenoj kulturi, mada mu je poreklo nejasno, a značenja različita“.

O poreklu i mnoštvu značenja ovog termina opširnije u: Stiven Gandl i Klino T. Kasteli, *Glamur*, Clio, Beograd, 2007, str. 7-9

se nalazi najveći deo publike. U devedesetim, ovaj naglasak na različitim tipovima zadovoljstva (muzičkim, vizuelnim ili emocionalnim) išao je u korak sa zvaničnim izjavama o međunarodnim sankcijama protiv Srbije i borbama u Hrvatskoj i BiH – kako ti ‘udaljeni događaji’ ne bi mogli odveć negativno da utiču na ‘sluđeno stanovništvo’ kod kuće. Međutim, glamur svojstven turbo-folku obavlja dodatnu ideološku funkciju: prikazivanjem života nove kriminalizovane elite u glamuroznom i romantičnom svetlu, uspon ove društvene grupe postaje normalan i prihvatljiv.³¹³

x

Turbo-folk posle Miloševića

„Kod nas su političari najveće zvezde“³¹⁴ primetila je i Svetlana Ceca Ražnatović.³¹⁵ Prema anketi objavljenoj 2001. godine ova estradna diva našla se na drugom mestu liste najvećih medijskih zvezda u Srbiji, koja izgleda ovako:

1. Vojislav Koštunica
2. Svetlana Ceca Ražnatović
3. Slobodan Milošević
4. Savo Milošević
5. Džej Ramadanovski
6. Milovan Ilić Minimaks
7. Vlade Divac
8. Zoran Đinđić
9. Kleo Patra
10. Aca Lukas

Autor ovog istraživanja navodi i reči jednog ispitanika koji opisuje način na koji neko može postati medijska zvezda u Srbiji: „snimi ploču za ZAM ili Grand produkciju, potpiše Kumanovski sporazum, dâ ‘Zvezdi’ tri gola u derbiju i potpiše ugovor s Mančesterom ...“³¹⁶

³¹³ Gordi, *Kultura vlasti u Srbiji*, 147.

³¹⁴ „Ako je to indikator ideološko-političke usmerenosti – onda je naša mlada generacija izrazito ideološko-politički usmerena“, zaključila je grupa sociologa u vreme kada je ‘najcenjenija savremena jugoslovenska ličnost’ među mladima bio Josip Broz Tito. „To govori i o usmerenosti propagande i masovnih medija – ka političkoj i masovnoj kulturi“.

Velimir Tomanović, ‘Pozitivni i životni ideali i uzori’, u: Pantić *et al.*, *Interesovanja mladih*, 199.

³¹⁵ ‘Sav taj folk’, Epizoda 5: *Pare šušakaju, pare zveckaju*

³¹⁶ Nenad Dimitrijević, ‘Idoli '90-ih’, *Kultura* br. 102, Beograd, 2001, str. 35

Prve godine formalne tranzicije u Srbiji obeležilo je teško političko, socijalno i ratno nasleđe Miloševićeve epohe koje dodatno otežava procese ekonomske, institucionalne i vrednosne transformacije društva: „Zemlja je doživela višemesečno bombardovanje čije se materijalne posledice procenjuju u rasponu od trideset do sto milijardi dolara, *de facto* joj je otkinut i okupiran jedan deo teritorije (Kosmet), zatim je promenjeno nekoliko po pravilu nestabilnih vlada, izručeno je skoro kompletno rukovodstvo prethodnog režima na čelu sa Slobodanom Miloševićem, suzbijena je oružana pobuna na jugoistoku zemlje, premijer prve demokratske vlade je ubijen u atentatu, preko noći su zatvorene četiri najveće banke, ubrzano je tekao proces privatizacije često obeležen veoma sumnjivim radnjama, desetine hiljada ljudi je ostajalo bez posla, medijskom scenom su dominirale afere, skandali, promenjena je struktura i naziv državne zajednice čija je Srbija članica, u zemlju je pristiglo na hiljade stranaca, službenika raznoraznih međunarodnih organizacija, kompanija, predstavništava, čime je stvorena jedna potpuno nova elita koja je domaćoj prenosila svoj sistem vrednosti, navike, običaje, potrebe“.³¹⁷ S druge strane, „bulevarski tabloidi ... zamenili su likove političara prošlog režima likovima nove vlasti, ali su u njihovim sadržajima turbo-folk zvezde, nadrilekari, astrolozi, kriminalci, striptizete, manekenke i analitičari teorija zavere i dalje frontmeni društvenog života u Srbiji“.³¹⁸

Dominantni trendovi u kulturnoj politici i posle 2000. godine oslanjaju se na masovnu (populističku) kulturu koja nudi ‘zaborav’ u *reality* programima, sapunicama i masovnim spektaklima (Arena, Ušće, Marakana, mečevi Novaka Đokovića...) čiji učesnici „bar za jedno veče zaboravljaju svoju mučnu svakodnevicu na koju dobrovoljno odustaju da utiču“.³¹⁹ Masovna kultura „uspešno se politički koristi kao sredstvo smirivanja sve frustriranih i agresivnijih masa“.³²⁰ Da u srbijanskoj kulturi u prvoj deceniji XXI veka preovladava populizam, prema Zagorki Golubović može se zaključiti na osnovu sledećih pokazatelja: a) dominantan je uticaj tabloida obuzetih senzacijama koje oblikuju

³¹⁷ Miša Đurković, *Slika, zvuk i moć*, MST Gajić, Beograd, 2009, str. 35

³¹⁸ Ivana Kronja, ‘Naknadna razmatranja o turbo-folku’, *Kultura* br. 102, Beograd, 2001, str. 16

³¹⁹ Zagorka Golubović, ‘Pristup istraživanju kulture’, u: Zagorka Golubović i Isidora Jarić, *Kultura i preobražaj Srbije: Vrednosna usmerenja građana u promenama posle 2000. godine*, Službeni glasnik / Res publica, Beograd, 2010, str. 34-35

³²⁰ *Ibid.*

percepciju post-Miloševićevske Srbije (uz svojevrsni ‘sunovrat’ istraživačkog novinarstva); b) televizijski programi se sve manje razlikuju u podilaženju niskom ukusu publike zarad veće gledanosti;³²¹ c) po učestalosti i masovnosti estradni koncertni hepeninzi dominiraju nad drugim oblicima muzičkih aktivnosti; d) u književnosti preovlađuju dela niskog kvaliteta i opskurnog jezika (uz sve manje kvalitetnih prevoda strane literature); e) u pozorištu dominiraju neuspele modernizacije naših i stranih klasika koje uništavaju britkost ideja i aktuelnost ‘poruka’; f) u nauci se insistira na vrednosno-neutralnim istraživanjima i odbacivanju etičkih principa; g) obrazovanje je potcenjeno i stavljeno na margine društvenog sistema i projekta razvoja kojim se bave nekvalifikovani kadrovi (štaviše, podložni uticaju SPC).³²² Uz sve nevolje koje donose neuređeni odnosi u zaštiti autorskih prava i borbi protiv piraterije (sive ekonomije u kulturi), to ne znači da tzv. visoka kultura ‘odumire’, već da se smanjuje broj njenih *korisnika i učesnika*, a povećava broj *konzumenata* kulturne industrije. „Novokomponovanost u svemu tako postaje jedini i pravi ‘brand’ Srbije, u većoj ili manjoj meri zaodnut lažnim patriotizmom i nacionalizmom, koji se podmeće i potura kulturi kao opšteprijhvatljiva vrednost i civilizacijsko dostignuće“.³²³

„Srpska post-socijalistička estetika je u potpunosti definisana u turbo-folku: impresivna prevozna sredstva dostupna samo političko-privrednom establišmentu i šefovima mafije, skupoceno, iako provokativno polu-obučene mlade devojkice, oružje i zlato, ali takođe i krstovi i drugi hrišćanski simboli, te insignije patriotskih osećanja i ratnog heroizma“.³²⁴ Ovu estetiku sumirao je Aleksandar Tijanić, generalni direktor RTS-a (2004-2013.), u jednoj rečenici kojom je opravdavao medijsku politiku svoje kuće: „Da Srbija nema RTS,

³²¹ „Najveći broj nekontrolisanih i poludivljih elektronskih medija su, pre svih ostalih, glavni promoteri takve nakaradne kulturne politike, za koju ni sama država, ili još preciznije političari koji je predstavljaju ne pokazuju ni minimum interesovanja i zabrinutosti. Naprotiv, oni su često njen sastavni deo.“
‘Kulturna prava i kulturna politika’ u: Helsinški odbor za ljudska prava u Srbiji, *Sigurnost građana u nedovršenoj državi: Srbija 2005.* (izveštaj), Beograd, 2006, str. 219

U izjavi Čedomira Jovanovića, predstavnika nove *turbo-friendly* političke elite ogleda se i njena ambivalentna (i pragmatična) pozicija prema ovom fenomenu: „Nije a priori negativno sve ono što narod voli. Ali isto tako je potrebno napraviti razliku (to je ono što mi ne možemo da uradimo) između onoga što je povlašćivanje narodu i onoga što je oblikovanje jednog kulturološkog modela koji je takođe prihvatljiv za taj narod.“

‘Sav taj folk’, Epizoda 1

³²² Golubović, ‘Pristup istraživanju kulture’, 41.

³²³ ‘Kulturna prava i kulturna politika’, Helsinški odbor, 219.

³²⁴ Dimitrijević, ‘Ovo je savremena umetnost’, 100.

kakav god da je, sve ćerke bile bi kao Stoja, a svi sinovi kao zaštićeni svedoci“.³²⁵ Prema Andreju Simiću ova estetika *idealizovanog Zapada*³²⁶ (uvezena kroz popularnu kulturu i procesuirana za lokalne potrebe), zasnovana na iluziji raskoši i uzbuđenja (glamurizovanom kriminalu, nasilju i seksualnom promiskuitetu) projektuje vrednosti moralnog relativizma, razuzdanog individualizma, konzumerizma i hedonizma, s eksplicitnom političkom i ekonomskom porukom: ‘Prihvatite demokratiju i slobodno tržište i sve će to biti vaše’. Drugim rečima, popularna kultura je moćno (premda naizgled bezazleno) oružje za podrivanje tradicionalnog kulturnog i društvenog poretka, kojim SAD i njihovi saveznici (naročito Nemačka) obezbeđuju neokolonijalnu kulturnu, političku i ekonomsku dominaciju nad Jugoistočnom Evropom.³²⁷

Američka televizija (čije su estetske i sadržajne obrasce usvojile i ‘deregulisane’ TV stanice u Srbiji) teoretičara medija Nila Postmana podsetila je na jednu opasku Džordža Bernarda Šoa. Videvši prvi put blještava neonska svetla Brodveja i 42. ulice, Šo je prokomentarisao „*it must be beautiful if you cannot read*“.³²⁸ U kontekstu ‘deregulisane’³²⁹ i ‘tabloidizirane’³³⁰ televizije u Srbiji još jedan ‘arhaičan’ navod može

³²⁵ <http://www.blic.rs/Vesti/Drustvo/415839/Aleksandar-Tijanac-preminuo-ispred-zgrade-u-kojoj-je-ziveo> (pristup: 28. 10. 2013.)

³²⁶ Zanimljivo je pitanje da li je u Americi danas moguće čitati novine, gledati televiziju, pa čak i ići na koledž, a ne steći utisak da tu živi bilo ko osim dobrostojećih ‘belih okovratnika’ i sveprisutne *black underclass*. Iako radnička klasa čini 60 do 70 procenata stanovništva, „prosečni Amerikanac je iščezao – iz medija, iz intelektualnih razmatranja i iz vidokruga američke srednje klase. Radnici se mogu videti na ekranu samo kao svedoci zločina ili sportskih događaja...“

Barbara Ehrenreich, ‘The Silenced Majority: Why the Average Working Person Has Disappeared From American Media and Culture’, u: Gail Dines i Jean M. Humez (eds), *Gender, Race and Class in Media: A Text-Reader*, Sage, Thousand Oaks, London / New Delhi, 1995, str. 40

³²⁷ Andrej Simić, ‘Nationalism, Marxism, and Western Popular Culture in Yugoslavia: Ideologies, Genuine and Spurious’, *Anthropology of East Europe Review*, vol. 20/2, 2002, str. 135-146

Ne treba ispustiti iz vida ni da je „najveći deo proizvoda popularne kulture (sa izuzetkom novokomponovane narodne muzike) dolazio iz uvoza, uglavnom sa Zapada, ili je nastajao pod snažnim zapadnim uticajem“.

Janjetović, *Od ‘Internacionale’ do komercijale*, 50.

³²⁸ Neil Postman, *Amusing Ourselves to Death: Public Discourse in the Age of Show Business*, Penguin Books, New York, 1985, str. 86

³²⁹ Deregulacija medijske industrije vezuje se za kontekst ekonomske recesije u osamdesetim godinama XX veka, naročito u anglosaksonskim zemljama. Deregulacija tržišta, smanjenje vladine podrške i minimizovanje javne potrošnje u devedesetim godinama nameću se kao ključ za buduću prosperitet i manje poreze; u ovom periodu dolazi do neverovatnih korporativnih akvizicija i integracija bez presedana.

Detaljnije o deregulaciji radiodifuzije u zapadnoevropskim zemljama u:

Ralf Negrin, ‘Modeli medijskih institucija: medijske institucije u Evropi’: u: Brigs i Kobli, *Uvod u studije medija*, 362-372.

poslužiti kao jezgrovita ilustracija za (potpuni) preokret u shvatanju masovnih medija u post-socijalističkom društvu, koji su napustili 'tradicionalnu' formulu 'prosveta-obrazovanje-zabava'³³¹ u korist ovog poslednjeg:

„Danas je besmisleno kritikovati televiziju, radio, štampu ili druge medije samo zato što su pronadeni ili zato što su prvi počeli masovno da se koriste u građanskom društvu. Mnogo logičnije je osmišljavati njihovu ulogu u ukupnom napretku samoupravnog društva, tražiti rješenja za slabosti koje se pokazuju, naročito na planu zloupotreba njihovih mogućnosti: komercijalizaciju, povodenje za jeftinim vrijednostima pojedinih sredina ili centara moći, političke zloupotrebe i sl.“³³²

S druge strane, „zanimljivo svedočanstvo koje govori o tome da je osuda turbo folka deo govora vlasti u današnjoj Srbiji, i to vlasti na svim nivoima, pa tako i one policijske, predstavlja jedna akcija Miloša Jankovića, direktora Uprave za izvršenje zatvorskih sankcija Ministarstva pravde Srbije. On je odlučio da turbo folk protera iz zatvora zato što, kako je objasnio, 'novokomponovana, turbo folk muzika štetno utiče na psihofizičko stanje'³³³ osuđenika, jer razvija emocije koje nisu primerene uslovima života u

O muzičkoj industriji istočnog Balkana (prvenstveno Bugarske i Rumunije) u novom kontekstu dereguliranih medija detaljnije u:

Vesa Kurkela, 'Music Media in the Eastern Balkans: Privatized, Deregulated, and Neo-Traditional', *The European Journal of Cultural Policy* 3, 2 (1997), str. 177-205

³³⁰ O kontekstu 'tabloidizacije' medijske industrije (npr. pod uticajem poslovnih praksi medijskog magnata Ruperta Merdoka) detaljnije u:

Kevin Glynn, *Tabloid Culture: Trash Taste, Popular Power and the Transformation of American Television*, Duke University Press, Durham NC, 2000

Martin Conboy, *Tabloid Britain: Constructing a Community Through Language*, Routledge, London, 2005
Collin Sparks, John Tulloch (ed.), *Tabloid Stories: Global Debates Over Media Standards*, Rowman and Littlefield Publishers, Lanham MD, 2000

³³¹ „the three E's: Enlightenment, Education, Entertainment“. Ovu formulu evropske državne televizije (uključujući i jugoslovensku) preuzele su od BBC-a.

³³² Borislav Džuverović, 'Interesovanja mladih i masovna kultura', u: Pantić *et al.*, *Interesovanja mladih*, 172.

³³³ Prema istraživanju Predraga Cvetičanina i Marijane Milankov *Kulturne prakse građana Srbije* najveći procenat građana izjašnjava se da im 'smeta' turbo-folk.

(Grafikon 45, Str. 32: Procenat ispitanika kojima smeta kada čuju kompozicije muzičkih žanrova; 1. mesto: turbo folk – 25,2%).

Ipak, najneomiljeniji muzički žanr u Srbiji ipak je opera.

(Grafikon 44, str. 32: Procenat ispitanika koji ne vole muzičke žanrove;

1. mesto: Opera/opereta – 44,5%).

Uz Tursku (72%), Bugarsku (67%) i Rumuniju (67%), Srbija (61%) se nalazi među zemljama u kojima se najviše sluša folk muzika.

(Grafikon 139, str. 90: Da li vole folklornu muziku / Građani Srbije i građani drugih evropskih zemalja/)

zatvoru”³³⁴. U to ime, na inicijativu direktora Jankovića, u zatvoru u Sremskoj Mirovici (nedelja 16. januar 2005.) održan je koncert bluz benda Point Blank, pod originalnim nazivom – ‘Bez šljokica u zatvorima’. „Svesni nemoći srpske intelektualne elite da se obračuna sa ružičastim šljokicama koje su postale imperativ našeg aktuelnog društvenog trenutka, zatvorska uprava je odlučila da u što većoj meri protera kič iz zatvora. Šljokičasti turbo folk, kao simbol poremećenih vrednosti, postepeno će u zatvorima ustupiti mesto izvornoj narodnoj muzici, klasičnoj i rok muzici, a sve u cilju resocijalizacije i duhovne rehabilitacije osuđenika”³³⁵.

Na pojedinim medijskim istupima npr. Dragane Mirković, Indire Radić ili Jelene Karleuše (u kojima ova ‘diva’ turbo-folka u tabloidima iznosi ‘neočekivane’ liberalne, *gay friendly* i anti-nacionalističke stavove) zasniva se teza o specifičnoj poziciji turbo-folka u savremenoj srpskoj kulturi koja je istovremeno njen dominantni mejnstrim i ‘skrivena subverzija’.³³⁶ Grupa beogradskih autora okupljena oko časopisa *Prelom*³³⁷ i nekadašnjeg Centra za savremenu umetnost u turbo-folku prepoznaje radikalni potencijal³³⁸ koji je obično rezervisan za domen savremene (vizuelne) umetnosti.

‘Na začelju’ ovog grafikona nalaze se Mađarska (29%), Poljska (23%), Velika Britanija (18%) i Francuska (18%).

Predrag Cvetičanin i Marijana Milankov, *Kulturne prakse građana Srbije*, Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, Beograd, 2011.

<http://www.zaprokul.org.rs/Media/Document/71f7f39c1a9c4fb5b60eebdd984d98b2.pdf> (pristup: 20. 12. 2012.)

³³⁴ Čolović, *Etno*, 260-261.

³³⁵ Miloš Janković u: Dušan Telesković: ‘Zatvorski bluz u KPZ Sremska Mitrovica’, *Politika*, 18. januar 2005, str. 11

³³⁶ Vukša Veličković, ‘Serbian guilty pleasures: who’s afraid of turbo?’, *B-Turn: music, culture and style of the new Balkans*, 3. avgust 2011. <http://bturn.com/175/serbian-guilty-pleasures-who-afraid-of-turbo> (pristup: 25.09.2011.)

³³⁷ Temat posvećen Aci Lukasu u časopisu *Prelom*, br. 2/3 (2002.) obuhvata sledeće naslove:

Darinka Pop-Mitić, ‘Šta se zgodi kad se ljubav rodi...’, str. 87-88

Milan Rakita, ‘Kuda idu ljudi kao ja’, str. 89-91

Svebor Midžić, ‘Izbori se za izbor, narod bira a ne NATO ili Valjda ste izabrali’, str. 92-93

Ovaj autor započinje svoj prilog pitanjem (i odgovorom): ‘Rock ili folk? Da, naravno, Aca Lukas’.

³³⁸ Branislav Dimitrijević, ‘This is Contemporary Art!’: Turbo-Folk and Its Radical Potential’, u: Marina Gržinić (ed.), *The Real, The Desperate, The Absolute*, Gallery of Contemporary Art, Celje, 2001, str. 9-21 (Zbornik sa simpozijuma održanog u Gracu u oktobru 2001.) Već navedeni tekst je s delimično izmenjenim naslovom objavljen na srpskom u časopisu *Prelom*, br. 2-3.

Polazište za ovu studiju bio je performans ‘I kad jednom pukne ovo srce moje, videćeš u njemu samo ime svoje’ koji je osmislila umetnica Milica Tomić, a izvela pevačica Dragana Mirković u bečkom Domu umetnika (Künstlerhaus) u okviru festivala *Wienerfestwochen* (jun 2001.)

Urednica zbornika Marina Gržinić distancira se u svom uvodniku od afirmativnog stava prema turbo-folku iznesenom u tekstu Branislava Dimitrijevića. Pozivajući se na feminističku autorku Žaranu Papić ona

Radikalni potencijal turbo-folka ogleda se u tome što ovaj fenomen predstavlja imitaciju globalnih trendova u popularnoj kulturi, ali se (i od strane svojih kritičara i od strane međunarodnih ljubitelja) tretira kao suprotstavljen tim trendovima. ... „Jednostavno rečeno... turbo-folk (je) pokazatelj da Srbija sve više inklinira Zapadu, a ne obrnuto“.³³⁹ Prema Branislavu Dimitrijeviću turbo-folk je jedina žrtva post-Miloševićevske ‘oktobarske revolucije’ „i to upravo kako bi se prikrio suštinski ideološko-pragmatički kontinuitet između prethodne i sadašnje vlasti“.³⁴⁰

xi

Kulturni model(i?) tranzicione epohe

Razmatrajući promene u medijskoj kulturi u Srbiji tokom devedesetih godina, Mirko Miletić³⁴¹ ukazuje na promenu dominantnog kulturnog obrasca i oblikovanje novog kulturnog modela pod uticajem (deregulisanih) masovnih medija, u kontekstu izmenjenih ekonomskih i političkih okolnosti i uticaja novih tehnologija na različite aspekte društvenog života. Ovaj autor smatra da se o dominaciji (ideološki jasno profilisanog) dogmatsko-prosvetiteljskog kulturnog modela može govoriti do 1990. godine. U izmenjenom društveno-istorijskom kontekstu formira se novi dominantni kulturni obrazac, nastao u spoju dogmatskotradicionalnih i pseudoinovativnih kulturnih vrednosti. „Odbacivanje osnovnih vrednosti prethodnog kulturnog obrasca, nije, međutim, značilo odbacivanje ideološko-dogmatskih mehanizama njegovog održavanja, već samo afirmisanje novih vrednosti u skladu sa tekućim društvenim promenama... Nastao je jedan *hibridan kulturni obrazac* koji je zadržao svoju dogmatsko-ideološku auru, unutar

turbo-folk povezuje s redefinicijom i homogenizacijom (srpskog) nacionalnog identiteta, poricanjem trauma u drugim delovima bivše Jugoslavije i fašističkim tendencijama u samoj Srbiji, pripisujući mu ‘jasnu političku funkciju’.

Marina Gržinić, ‘The Real, The Desperate, The Absolute & Agencies and Instruments’, u: Marina Gržinić (ed.), *The Real, The Desperate, The Absolute*, str. 20

³³⁹ Dimitrijević, ‘Ovo je savremena umetnost’, 98.

³⁴⁰ *Ibid.*, 97

³⁴¹ Mirko Miletić, *Masmediji u vrtlogu promena*, Zajednica radio i TV stanica Srbije, Beograd, 2001.

koje su se, međutim, našli drugi sadržaji – pseudotradicijski i pseudoinovacijski, neobičan komplot nacionalnog i mondijalističkog³⁴².

U svojoj analizi medijskih sadržaja u ‘prvoj petoljetki’ nakon ‘petooktobarske revolucije’ Marko M. Đorđević predlaže novu tipologiju kulturnih obrazaca zasnovanu na hibridnom ukrštanju vrednosnih kategorija (urbano, ruralno, etničko, mondijalističko, estradno, senzacionalističko i spektakularno) koje dominiraju srpskim društvom nakon 2000. godine:

a) Urbano-etnički kulturni obrazac³⁴³

oslanja se na tradicionalne vrednosti (moral, običaji, religija, usmena tradicija i narodna književnost, kult nacije) i iskazuje potrebu da se nacionalna obeležja i kulturne specifičnosti posmatraju u kontinuitetu s prošlošću i naglašava njihova posebnost. Premda se razvija u okvirima građanske kulture, on ne isključuje patrijarhalni i mitski pogled na svet. Suprotstavljen globalnim kulturnim vrednostima, inostranim kulturama i tradicijama, ipak nije imun na uticaje globalnih kulturnih paradigmi.

b) Urbano-mondijalistički kulturni obrazac³⁴⁴

posledica je globalizacije masovnog komuniciranja, a karakteriše ga preuzimanje ‘univerzalnih’ kulturnih obrazaca, kopiranje globalnih kulturnih paradigmi i lokalizovanje tipskih predstava i stereotipa u medijima. Ovaj kulturni obrazac kritički je nastrojen prema tradicionalnim društvenim vrednostima (ili ih sasvim ignoriše) i često ih proglašava izvorom predrasuda i političkih kriza, ali i krivcima za usporeno integrisanje srpskog društva u savremene evropske i svetske kulturne tokove.

³⁴² *Ibid.*, 104. Navedeno u: Marko M. Đorđević, *Kulturni obrasci u medijima masovnih komunikacija u Srbiji od 2000 – 2005*. (izbor iz analize sadržaja), magistarska teza, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 2008, str. 36

³⁴³ *Ibid.*, 37-42

³⁴⁴ *Ibid.*, 42-47

c) Senzacionalističko-estradni kulturni obrazac³⁴⁵

izrasta iz populističkog diskursa i procesa medijske tabloidizacije. On proističe iz potrebe da se sadržaj i forma medijskih tekstova prilagode interesovanjima masovne publike koja je sklona nekritičkoj obradi informacija i medijskim sadržajima u kojima zabavni, trivijalni i bizarni sadržaji (pseudodogađaji, estradne teme, muzika ‘niskog kvaliteta’, erotika, voajerski i ‘paparaco detalji’ iz privatnog života javnih ličnosti) dominiraju nad društveno relevantnim činjenicama.³⁴⁶

c) Ruralno-spektakularni kulturni obrazac³⁴⁷

afirmiše prizemne vrednosti i primitivna shvatanja, trivijalne i bizarne sadržaje, promovise kič i niže oblike kulture posredstvom spektakularnih medijskih predstava i proizvoda komercijalne industrije zabave.³⁴⁸

U ovoj podeli vidljivo je da jedino c) senzacionalističko-estradni kulturni obrazac nije definisan prema parametrima urbano-ruralno. To ujedno znači da je zahvaljujući sveprisutnosti masovnih medija zastupljen (ravnomerno ili ne) i u urbanim i u ruralnim sredinama. Ruralno-spektakularni kulturni obrazac može se posmatrati naslednikom populističkog (novokomponovanog) kulturnog modela koji je doživeo ‘fuziju’ s agrokulturnim (poljoprivrednim) modelom i elementima narkomanske³⁴⁹ i delinkventske ‘potkulture’ (a integrisao je i modele kulturnog života pojedinih etničkih grupa) iz tipologije Milene Dragičević Šešić koja odslikava situaciju u društvu početkom devedesetih godina.

³⁴⁵ *Ibid.*, 47-52

³⁴⁶ npr. da oko 60% stanovništva u Srbiji živi ispod granice siromaštva, da je zvanično nezaposleno oko 30%, a nezvanično oko 40% radno sposobnog stanovništva itd.

³⁴⁷ *Ibid.*, 52-55

³⁴⁸ npr. ‘Grand parada’, ‘Grand šou’, ‘Zam’, ‘Gold mjuzik’, ‘Best mjuzik’, ‘Zvezde Melosa’ – šou programi snimljeni i emitovani između 2000. i 2005. na televiziji Pink u koprodukciji s pojedinim producerskim i izdavačkim kućama (Grand produkcija, Best mjuzik, Gold mjuzik). Ovde spadaju i direktni prenos i svadbenih svečanosti i ispraćaja vojnika koje su pojedine lokalne televizije u centralnoj Srbiji uvrstile u svoj program (po uzoru na znameniti prenos venčanja Cece i Arkana na televiziji Pink 1995. godine).

³⁴⁹ situacija koju opisuje pesma DJ Krmka ‘Cijelo selo šmrče bijelo’ (album *Vanzemljaci*, 2006.) i u kojoj ‘kao pogonsko gorivo derta šljivovicu smenjuje kokain’.
‘Sav taj folk’, Epizoda 3: *Hoću s tobom da đuskam*

Ono što je zajedničko ‘urbanim’ kulturnim obrascima prema ovoj podeli (urbano-etničkom i urbano-mondijalističkom), osim vezivanja za gradsku sredinu, ogleda se u jednostavnoj formuli (sa širim kultur-političkim implikacijama): ‘I Guča i *Exit*’.

Pripadnici ova dva tabora u aktuelnim ‘ratovima kultura’ u Srbiji mogu imati suprotstavljene stavove o odnosu prema nacionalnoj kulturi, kao i mestu i ulozi Srbije u procesima evropskih integracija, ali ih (za razliku od njihovih ‘urbanih’ prethodnika) karakteriše miroljubiv odnos prema ‘narodnoj muzici’ i njena ‘dva putića’ (dva dominantna pravca razvoja u novom milenijumu): ‘turbo’ i ‘etno’. U terminologiji sociologije kulture (Richard Peterson),³⁵⁰ karakteriše ih ‘omnivorni’³⁵¹ muzički ukus i (manje ili više izražen) senzibilitet za hibridnu muzičku produkciju u kojoj nema suprotstavljenih i nespojivih muzičkih i životnih stilova: ona, naime, predstavlja beskonfliktni kontinuum u kome ‘miroljubivo koegzistiraju’ TF i sajber-pank (Jelena Karleuša), TF i gotik-dark (Dunja Ilić), TF i gangsta-rep (Mile Kitić), ‘etno’ i tango (Ivana Jordan), trubači i Betoven (orkestar Bobana Markovića), DJ Krmak i MC Stojan, Baja Mali Knindža i *Facebook*,³⁵² Dragan Kojić Keba i Enki Bilal,³⁵³ Bojan Bjelić i Frenk Miler,³⁵⁴ Karleuša i Botičeli³⁵⁵ ... Na osnovu ovoga ne treba zaključivati da konflikti volšebno iščezavaju, već da se front izmešta u druga polja društvenih podela.

³⁵⁰ Richard A. Peterson i Albert Simkus, ‘How musical tastes mark occupational status groups’, u: Michelle Lamont & Marcel Fournier (eds), *Cultivating differences: Symbolic boundaries and the making of inequality*, The University of Chicago Press, Chicago, 1992, str. 152-186

Richard A. Peterson, ‘Understanding audience segmentation: From elite and mass to omnivore and univore’, *Poetics* 21, 1992, str. 243-258

Richard A. Peterson i Roger M. Kern, ‘Changing highbrow taste: From snob to omnivore’, *American Sociological Review* 61, 1996, str. 900-907

Richard A. Peterson, ‘The rise and fall of highbrow snobbery as a status marker’, *Poetics* 25, 1997, str. 75-92

³⁵¹ Termin ‘omnivor’ ili ‘svaštojed’ Peterson je u proučavanje kulturne potrošnje preneo iz biologije.

³⁵² „Puče bruka, puče bruka, rastavih se zbog Fejsbuka, morao sam ja da odem, njoj je preči *Texas HoldEm*“ (Baja Mali Knindža, ‘Fejsbuk’, album *Lesi se vraća kući*, 2012.)

³⁵³ U spotu *Kukavica* Dragan Kojić Keba preuzima lik Nikopola (Tomas Krečman) iz Bilalovog filma *Immortal (ad vitam)* (2004.), zasnovanog na znamenitoj trilogiji ovog francuskog strip autora (rođenog u Beogradu 1951.)

³⁵⁴ Spot *Čipka crvena* (2008.) Bojana Bjelića, jedan od najpompeznijih spotova u domaćoj produkciji koji se odvija ‘negde u Aziji u XXXVII veku pne.’ svojevrsni je ‘omaž’ filmu *300* Zaka Snajdera iz 2006. Film je nastao prema grafičkom romanu Frenka Milera koji jezikom stripa ‘rekonstruiše’ podvige spartanskog kralja Leonide u Termopilskoj bici između Grka i Persijanaca (480. pne.) Tekstualni predložak pesme *Čipka crvena* svodi se na sledeće:

*Svilena čipka crvena,
hotel B kategorije,
zidovi i krevet dva sa dva,
ništa više nam od toga ne treba.*

Prema sociologu Predragu Cvetičaninu i njegovim saradnicima, statusne borbe (kulturnim resursima) ne odvijaju se samo između pripadnika srednjih i radničkih slojeva. U istraživanju iz 2007. godine oni tvrde da se „(bar u Srbiji) kulturne potrebe/navike i ukusi koriste kao resursi na četiri simbolička bojna polja na kojima se sukobljavaju: visokoobrazovani na jednoj i neobrazovani na drugoj strani, urbane grupe na jednoj i ruralne i nedavno urbanizovane grupe na drugoj strani, građani ‘kulturnog’ severa i građani ‘nekulturnog’ juga zemlje, i još ‘kosmopoliti’ i ‘patrioti’. I da svi ovi sukobi imaju jasne političke aspekte“.³⁵⁶

Za razliku od francuskog društva o kome je govorio Pjer Burdije,³⁵⁷ ova grupa istraživača smatra da se u Srbiji glavni ‘konflikt’ životnih stilova ne odvija između nosilaca elitne i popularne kulture, a ‘visoka’ kultura ne zahteva bespogovorno status legitimne kulture. U Srbiji se glavni ‘front’ formirao na liniji globalna-lokalna kultura, a time su se formirala i dva tipa kulturnog kapitala – lokalni i globalni. Njihovi nosioci bore se da promovišu sopstvene kulturne resurse kao legitimne.³⁵⁸ U tom smislu izjava Mire Škorić koja nas je uvela u ovo poglavlje zadobija i dimenziju borbe za legitimnost³⁵⁹ jedne ambivalentne i

³⁵⁵ U spotu Jelene Karleuše *Tihi ubica* (2008.) (između ostalog) koristi se detalj iz Botičelijeve slike *Povratak Judite (Il Ritorno di Giuditta a Betulia)* iz 1470-72. (Firenca, *Uffizi*)

³⁵⁶ Cvetičanin, *Kulturne potrebe*, 257.

³⁵⁷ Prema Katrin Verderi „Burdijeova istraživanja ... u Francuskoj pretpostavljaju da stabilna, klasno-diferencirana publika već postoji... Ova pretpostavka je očigledno pogrešna kada su u pitanju istočnoevropska socijalistička društva, u kojima je situacija stabilno socijalizovanih grupa koje se okreću manje ili više proverenim vrednostima upravo ono što su političke vlasti nastojale da ostvare, ali u tome nisu uspele.“

Katherine Verdery, *National Ideology under Socialism: Identity and Cultural Politics in Ceaușescu's Romania*, University of California Press, Berkeley / Los Angeles / London, 1991, str. 18

³⁵⁸ Predrag Cvetičanin, Jasmina Nedeljković i Nemanja Krstić, ‘Social space in Serbia’, u: Predrag Cvetičanin (ed.), *Social and Cultural Capital in Serbia*, Centre for Empirical Cultural Studies of South-East Europe, Niš, 2012, str. 55

³⁵⁹ „U oblasti kulture, kao i u političkoj ili religijskoj sferi, ‘legitimnost’ kao svojstvo upućuje na to da se premoć određenih kulturnih formi ne temelji na pukom prisilnom nametanju, već na priznanju i veri u njihovu intrinzičnu superiornost. ‘Legitimna’ je ona kultura koja je u društvu (manje-više) univerzalno prihvaćena kao vrhunski vredna; njenu vrednost ne osporavaju ni oni koji su od nje udaljeni, koji je ne razumeju, koji u njoj ne učestvuju“.

Ivana Spasić, ‘Kulturni obrasci i svakodnevn život u Srbiji posle 2000. godine’, u: Slobodan Cvejić (ur.), *Suživot sa reformama: građani Srbije pred izazovima ‘tranzicijskog’ nasleđa*, Čigoja štampa / Istitut za sociološka istraživanja Filozofskog fakulteta u Beogradu, Beograd, 2010, str. 173

osporavane, ali uveliko dominantne kulturne paradigme u srpskom društvu ('narodnjaci su zakon').³⁶⁰

Prema modelu koji je rezultat ovog istraživanja, u savremenom srpskom društvu prisutno je sedam tipova kulturnih praksi. Četiri tipa: 1) tradicionalne elitne kulturne prakse koje su proizvod globalne i tradicionalne kulture; 2) savremene globalne kulturne prakse povezane s aktivnostima i umetničkim formama karakterističnim za popularnu globalnu kulturu; 3) tradicionalne folklorne kulturne prakse zasnovane na tradicionalnim, lokalnim kulturnim formama i 4) neo-folklorne kulturne prakse koje su izraz savremenih lokalnih kulturnih formi i aktivnosti – mogu se svrstati u 'čiste' tipove kulturnih praksi. Tu su i tri tipa omnivornih praksi³⁶¹: 5) 'elitni omnivori' prelaze granice između tradicionalne i popularne kulture; 6) 'rurbani omnivori' prelaze granice između lokalne i globalne kulture, a 7) za 'konformističke omnivore' granice jedva da postoje (jer ih prelaze u svim pravcima).³⁶²

U sedamdesetim i osamdesetim godinama XX veka Ričard Peterson je nastojao da empirijski ustanovi i teorijski obrazloži izmenjeni odnos³⁶³ kulturne potrošnje i socijalnog

³⁶⁰ Prema istraživanju sociologa Ivane Spasić o kulturnim obrascima u Srbiji posle 2000. godine, ljubitelji 'izvorne narodne muzike' u dve trećine žive na selu, a od jedne urbane trećine ima ih i u Beogradu ('mada znatno ispod udela glavnog grada u uzorku'); velikom većinom su stariji i 'izrazito nepovoljne obrazovne strukture', a najčešće se izjašnjavaju kao pripadnici 'radničke klase'. Najpopularniji muzički žanr predstavljaju 'stari narodnjaci' (NNM), mereno kako prosečnom ocenom koja je najviša od svih, tako i brojem najpredanijih ljubitelja (preko 20% uzorka). „Stoga možda dolazi kao iznenađenje podatak, ne da ih je dve trećine na selu, već da je njihov procenat u Beogradu jednocifren“ – primetno manji nego kod izvorne narodne muzike. Tzv. 'novi' narodnjaci, odnosno 'Grand produkcija', imaju brojne poklonike od kojih dve trećine živi na selu: donekle iznenađuje što je njihov broj u Beogradu (uključujući i periferiju i prigradska sela) 'zanemarljiv'. S fakultetom nema niti jednog ljubitelja u uzorku – što nije bilo očekivano – a od zanimanja, najbrojniji su nezaposleni. Što se tiče ljubitelja 'starogradske muzike', 'uz izvesnu interpretativnu slobodu', moglo bi se zaključiti da je „starogradska – 'muzika koja povezuje Srbiju', najpomirateljskiji žanr koji prevazilazi glavne društvene podele“.

Spasić, 'Kulturni obrasci', 191-193.

„Granica koja deli 'izvornu narodnu' od 'starih narodnjaka' i 'starogradske' krajnje je nejasna, a sporno je i gde prestaju 'stari' a počinju 'novi' narodnjaci. Naši ispitanici, međutim, jedino tu nisu bili zbunjeni“.

Ibid., str. 180

³⁶¹ Svojim eklektičkim obrascima potrošnje omnivori 'prelaze' simboličke granice u društvu.

³⁶² P. Cvetičanin, J. Nedeljković i N. Krstić, 'The cultural map of Serbia or the reconstruction of the field of cultural practices in Serbia', u: Cvetičanin, *Social and Cultural Capital in Serbia*, 79.

³⁶³ Michael Hughes i Richard A. Peterson, 'Isolating cultural choice patterns in the U.S. population', *American Behavioral Scientist* 26, 1983, str. 459-487

U ovom tekstu pokazao je da se ne može naći empirijska potvrda za odsečnu podelu na niski, srednji i visoki kulturni obrazac (Lowbrow, Middlebrow i Highbrow), koja je u opštu upotrebu ušla 1954. nakon objavljivanja knjige Rasela Lajnsa (Russel Lynes) *Tastemakers*.

statusa u postindustrijskim društvima uvodeći pojam ‘omnivora’ i ‘univora’ kao nosilaca novih tipova kulturne potrošnje. Početkom devedesetih izneo je stanovište da se kao glavna razlika između statusnih grupa javlja obim aktivnosti u slobodnom vremenu i raznovrsnost kulturnih izbora. Kulturna elita našeg vremena svoju izuzetnost više ne obeležava ekskluzivnim visokim ukusom i ekskluzivnim (‘snobovskim’³⁶⁴) aktivnostima, već poznavanjem i potrošnjom svih drugih umetničkih formi (uključujući i masovne). Ako ovu heterogenost ukusa najbolje odslikava termin ‘omnivor’, onda se kao njihova suprotnost pojavljuju ‘univori’, grupa čiji pripadnici imaju nizak društveni status, uzak spektar kulturnih aktivnosti i homogen (jednosmeran) ukus. ‘Omnivore’, nove nosioce elitnog ukusa, ne karakteriše nediskriminativno prihvatanje svega što se na kulturnom tržištu nudi, već otvorenost prema kulturnim praksama ‘drugih’ (makar to bili fanovi Stoje ili Seke Aleksić). Time se oni suprotstavljaju ‘tradicionalnoj’ snobovštini koja je zasnovana na krutim pravilima o tome šta nikako ne može biti predmet uživanja kulturne elite. Prema Petersonu, osnovni razlozi ‘urušavanja’ starog sveta elitne kulture su: 1) *strukturalne promene* u postindustrijskim društvima koje podrazumevaju porast životnog standarda, širenje obrazovanja, geografsku i socijalnu mobilnost; s druge strane, prisustvo umetnosti u masovnim medijima umanjuje mogućnost da se njeno (ne)poznavanje koristi kao osnov za društveno isključivanje; 2) *vrednosne promene* koje uvećavaju toleranciju prema nosiocima drugačijih društvenih (kulturnih) vrednosti; 3) *promene u svetu umetnosti* (prvenstveno kroz popularizaciju dostignuća avangardnih pokreta i razvoj umetničkog tržišta) koje su urušile devetnaestovekovne standarde o tome šta je vredna umetnost, i time zaustavile odbacivanje svega što se u te standarde ne uklapa; 4) *promene generacijske politike* koje podrazumevaju da poslednje generacije XX veka ne vide svoju participaciju u popularnoj kulturi kao prolaznu fazu u ‘odrastanju’ već kao obeležje ‘životnog stila’ ili alternativu etabliranoj elitnoj kulturi, i 5) *promene politike*

³⁶⁴ „Niko od nas ne bi smeo biti uveren da nije snob. Baš ta sigurnost pomalo miriše na nadmenost, a biti nadmen znači biti snob.“

Vilijem Tekeri, *Knjiga o snobovima*, Ukronija, Beograd, 2008, str. 135

„Reč snob izvedenica je iz latinskog izraza *sine nobilitate*, što znači bez plemićkog porekla. Skraćenica *S.Nob.* dodavana je imenima engleskih studenata koji su primani na elitne univerzitete kakvi su Kembridž ili Oksford uprkos tome što nisu pripadali aristokratiji, i koji su se, da bi nadoknadili ovaj nedostatak, razmetali odevajući se po poslednjoj modi. Larus određuje snobizam kao divljenje prema svemu što je u modi u okruženjima koja se smatraju otmenim.“

Vladimir Kolarić, ‘Snobizam, dendizam, kemp’, *Treći program*, br. 147, leto 2010, str. 247

dominantnih statusnih grupa koje su se od strategije odbacivanja popularne kulture okrenule strategiji neutralizacije njenih subverzivnih potencijala uključivanjem u dominantnu kulturu i 'komodifikacijom'.³⁶⁵ U ovako izmenjenom društvenom kontekstu i koncept 'potkulture' izgubio je svoju analitičku validnost, jer više ne „reflektuje političku, kulturnu i ekonomsku realnost XXI veka“.³⁶⁶

U tom smislu, jedan izveštaj s koncerta Jelene Karleuše može da posluži kao svojevrsna suma aktuelnih modela kulturne potrošnje u srpskom društvu:

„*Suprotno očekivanjima mnogih 'gradskih faca' (kategorija 2³⁶⁷)*“, posetioci koncerta Jelene Karleuše u beogradskoj Areni „*nisu došli u opancima i narodnoj nošnji (kategorija 3³⁶⁸). Štaviše, ... 'ekipa' bi mogla da ide i na Exit, a da ne bude 'uhvaćena!' Naravno, ... bilo je tu i 'neodizelaša' (kategorija 4³⁶⁹) u Air Max patikama ...; fensi, hiper-doteranih devojaka 'kakve vidamo na pojedinim splavovima i tzv. Silikonskoj dolini' (6: rurbani omnivori)...*; *Karleušinih dvojnica i estradnih fashion victima na salto mortale štiklama nalik Avalskom tornju (7: konformistički omnivori), ali i hejtera koji su došli po svoju godišnju dozu mržnje, cinično se smeškajući sa visine, zgađeni bujicom 'seljakluka' koji preti da se izlije na 'njihov urbani Beograd' (kategorija 1?³⁷⁰)... No ponajviše je bilo upravo devojaka i 'fensi' primeraka gej populacije sa svojim fag-hag drugaricama (5: elitni omnivori)...*“³⁷¹

³⁶⁵ O različitim interpretacijama odnosa između društvene stratifikacije i kulturne potrošnje u savremenoj društvenoj teoriji (koje se svode na tezu o homologiji, tezu o individualizaciji i tezu o omnivorima / univorima), opširnije u:

Cvetičanin, Nedeljković i Krstić, 'The cultural map of Serbia', 91-92.

Videti takođe: Tak Wing Chan, *Social Status and Cultural Consumption*, Cambridge University Press, Cambridge, 2010

³⁶⁶ 'What is 'Post-subcultural Studies' Anyway? □, u: David Muggleton & Rupert Weinzierl (eds) *The Post-Subcultures Reader*, Berg, Oxford, New York, 2003, str. 5

³⁶⁷ Nosioci 'savremenih globalnih kulturnih praksi povezanih s aktivnostima i umetničkim formama karakterističnim za popularnu globalnu kulturu'

³⁶⁸ Nosioci 'tradicionalnih folklornih kulturnih praksi zasnovanih na tradicionalnim, lokalnim kulturnim formama'

³⁶⁹ Nosioci 'neo-folklornih kulturnih praksi koje su izraz savremenih lokalnih kulturnih formi i aktivnosti'

³⁷⁰ Nosioci 'tradicionalnih elitnih kulturnih praksi koje su proizvod globalne i tradicionalne kulture'

³⁷¹ Dušan Maljković, 'Almost All About Diva', Blog B92, 18.05.2010.

<http://blog.b92.net/text/15109/Almost-All-About-Diva/> (pristup: 10.09. 2012.)

Prema istom blogeru (blog.b92³⁷².net), saradnja Jelene Karleuše i bosanskog pevača Mirze Hamzića (na pesmi ‘Insomnia’³⁷³) još jedan je pokazatelj da „savremena domaća pop-muzika – za razliku od ovdašnjeg *mainstream* roka kakav je Riblja čorba ili Partibrejkers, odavno zaglibljenog u misionarsko pravoslavlje i nacionalizam – prelazi čvrste etničke barijere i služi kao odličan instrument pomirenja i tolerancije na Balkanu“.



‘Društveno najangažovanija muzička zvezda Srbije’³⁷⁴

³⁷² „Radio stanica B92 koja je igrala tako značajnu ulogu u opoziciji Miloševiću ponosila se time što nikada nije emitovala nijedan *narodnjak*...“

„*Turbofolk*, drugim rečima, smatran je antitezom urbanog digniteta i subjektivnosti.“
Stef Jansen, ‘The streets of Beograd. Urban space and protest identities in Serbia’, *Political Geography* 20, 2001, str. 50

³⁷³ ‘preuzetaj’ iz bolivudske romantične komedije *Rab Ne Bana Di Jodi* (numera ‘Dance Pe Chance’) u kojoj igraju Anuška Šarma i ‘padišah Bolivuda’ Šaruk Kan.
Ovu numeru objavila je i bugarska pop-folk zvezda Ivana (Vanja Todorova Kaludova) pod naslovom ‘Nedei’.

³⁷⁴ ‘Politički intervju Jelene Karleuše: Boris Tadić je OK dasa, ali biram Čedu Jovanovića’, *Scandal*, Beograd, 27.06.2011. <http://www.scandal.rs/politicki-intervju-jelene-karleuse-boris-tadic-je-ok-dasa-ali-biram-cedu-jovanovica/> (pristup: 15.09. 2012.)

Beograd u ružičastim tonovima

Prema Ivani Kronji, najvažniji elementi u proučavanju dramaturgije muzičkog videa su koliko je razvijena dramska radnja i koliko aktera učestvuje u spotu. Od njih u velikoj meri zavise i ambijenti u kojima se radnja odvija.

Dramska radnja može biti:

- rudimentarna, gotovo dokumentarna
- u spotovima koji imaju začetak dramske radnje, pored pevača pojavljuju se i drugi likovi koji s pevačem uspostavljaju neku dramsku relaciju. tj. odnos koji nagoveštava dramsku radnju³⁷⁵
- razvijena dramska radnja u spotu podrazumeva veći broj likova, zaplet ili više dramskih tokova; realan, 'filmski' ambijent ili, pak, nadrealni, apstraktni...³⁷⁶

Kada su u pitanju prvobitni muzički spotovi, analogije između NNM i američke *country & western* produkcije (o kojima se ponekad govori u domaćoj javnosti) nije moguće uspostaviti sasvim neposredno. Sem Lovulo (Sam Lovullo), producent TV serije *Hee Haw* koju je CBS emitovao od 1969. do 1971. (da bi se u narednih 20 godina emitovala na lokalnim TV mrežama) opisao je način na koji su nastajali (navodno prvi *country & western*) muzički spotovi u ovom humorističko-kolažnom programu: TV ekipe su odlazile u obližnje ruralne oblasti i snimale farmere i životinje, a zatim se taj materijal montirao u muzičke numere. Neki od izvođača smatrali su da ovakav način prezentacije njihovog muzičkog materijala ne pomaže njegovom tržišnom plasmanu: ukratko, odbijali su da se pojavljuju na ekranu uporedo s komičnim scenama iz seoskih dvorišta i ambara (fiktivna 'Kornfield Kounty'), zbog čega je *Hee Haw* na kraju napustio koncept 'muzičkog videa' s prizorima ruralnog američkog Juga.³⁷⁷

Počeci NNM u Jugoslaviji vezuju se za seosku pastoralu (ambare, dvorišta i đul-bašče, žitna polja i oranice...), ali se u njenoj vizuelizaciji za potrebe televizijske promocije

³⁷⁵ Tu su i spotovi sa začetkom dramske radnje u kojima učestvuje veći broj aktera – igrača, svirača, glumaca, životinja... ali koji još uvek nemaju pravi dramski okvir i kontinuitet dramske radnje.

³⁷⁶ Kronja, *Muzički video-spot*, 78.

³⁷⁷ Ovaj program nije se, međutim, obraćao samo ruralnoj ili lokalnoj publici, već je uspeh i veliku gledanost postigao i u velikim gradovima kao što su Njujork, Los Angeles i Čikago.

pevača od samog početka ističu urbani ambijenti i obeležja života u gradu: ‘stajling pevača’, reference na savremenu medijsku i globalnu kulturu – od frizure i rokerskog ‘outfita’ Hašima Kučuka Hokija, TV nastupa Silvane Armenulić u ‘holivudskom’ stilu³⁷⁸ do pesama u kojima tekstopisac i kompozitor Obren Pjevović komentariše aktuelne podvige američkih astronauta (*Spavam, jedna, u drveni krevet, a moj Mile, u Apolo 9*)³⁷⁹ ili avionske nesreće (*Ko li ruke pruži svoje i naručje dade, da ublaži bol na zemlju živa Vesna pade*).³⁸⁰ Tako i Šaban Šaulić u elegantnom kišnom mantilu (koji deluje kao da je kupljen na Bond Stritu) izvodi svoj prvi hit ‘Dajte mi utjehu’ (1969.) u ambijentu koji (možda baš zbog kiše i mantila) najviše asocira na neki londonski park.

Ines Prica smatra da je stil odevanja i scenskog ponašanja interpretatora NNM jedini medijski obrazac u Jugoslaviji koji se razvijao bez jasnog stilskog uzora (za razliku od ‘zabavnjačkog’, rokerskog i ostalih medijskih žanrova) – ni iz čega, a opet iz ‘svega’, jer je ‘brikolirao’ elemente svih postojećih modela. Sledstveno tome, „osnovni kôd jedinstveno primenjiv za ovaj stil jeste – nedostatak stila, nekog utemeljenog i funkcionalnog obrasca“³⁸¹ što dopušta mnoge formalne varijacije. Sud o lošem ukusu, stečen na osnovu najranijih manifestacija, njegovi protagonisti ispravljaju decenijama: zlatni zubi, dlakave noge, bele čarape, napadna bižuterija i šminka, prekratke suknje i preduboki dekoltei od početka su izazivali podsmeh i omalovažavanje, ali od tada ‘novokomponovani’ stil prati vitalnost, želja za promenom i usavršavanjem, odbacivanje

³⁷⁸ Pojava pevačice u kupaćem kostimu u novogodišnjem programu 1972. izazvala je ‘moralni šok’ njenih obožavalaca. „Ne znam zašto moja publika kaže da sam se razgolitila, kad sam imala pristojan kupaći kostim i dugi plašt – pravdala se Silvana. – Ja sam se oko te numere bunila, ali mi je reditelj Dejan Karaklajić objasnio da je to ‘Holivud na moravski način’, a ja sam morala da ‘izigravam’ Ester Vilijams koja skače u bazen. Plakala sam i govorila da neću da plivam, ali su mi ljudi sa televizije rekli da su za tu moju numeru dali trinaest miliona i da ne mogu da odustanem... Nadam se da će moji gledaoci da mi oproste što sam pogrešila i pojavila se u kupaćem kostimu. Ali, mislim da pristojno izgledam. Visoka sam 170 santimetara, teška 63 kilograma, obim kukova i grudi je 94 santimetara, broj cipela 39. Nikakav nedostatak ne prikrivam haljinama!“

Luković, ‘Silvana Armenulić’, 215.

³⁷⁹ Mašinka Lukić, singl *Apolo 9*, 1969.

³⁸⁰ Miroslav Ilić, singl *Vesna stjuardesa*, 1972.

Pesma je posvećena Vesni Vulović, jedinoj preživeloj osobi na JAT-ovom letu Stokholm-Zagreb-Beograd, u avionu DC-9 koji se srušio iznad sela Srbske Kamenice u Čehoslovačkoj 26. januara 1972. Otuda stih:

Primiše te punim srcem

braća i sestrice

prijatelji naši, Česi

Srpske Kamenice.

³⁸¹ Prica, ‘Mitsko poimanje naroda’, 87.

starih i prihvatanje novih simbola... Za razliku od muzičkog i tekstualnog, ovaj element NNM kao kulturnog fenomena nikada nije težio da simbolizuje 'narodno' i 'seljačko'. Naprotiv – njegova formula je: izgledati savremeno, urbano, moderno. Međutim, sve do pojave 'turbo folka' 'novokomponovani stil' nije prepoznavan kao 'savremen' ili 'urban': prepoznavana je samo težnja za savremenim i urbanim izgledom kao indikacija društvenih aspiracija njenih nosilaca – pripadnika masovne, „manipulirane“ kulture okrivljene za „tipizaciju potreba, želja, navika i shvaćanja“, čiji je konačni proizvod ignorantska „skorojevićska ličnost“³⁸² s dometima poluinteligenta.³⁸³

U urbanom kontekstu potrošači NNM s omalovažavanjem se nazivaju 'džiberima'. „Džibere smo upoznali kao otpadnike, antistiliste u okviru značenjskog sistema odevanja kod beogradske omladine.“ Oni su „predstavnici domaćeg odevanja, jugoslovenske mode“ (jer se odevaju u 'Borovu' i 'Kluzu'), a „naziv 'džiber', 'seljak', 'šarplaninac', 'repromaterijal', 'sirovina', i sl.) ima očigledno pežorativnu konotaciju“.³⁸⁴ U tekstovima pesama pominjanje garderobe, u smislu modernih gradskih novotarija ('kupila mi nana moja cipelice na štiklice', 'ja malena, a suknjica kratka', 'uska suknja – teško se navlači', 'suknja od najlona'³⁸⁵ ili 'šta je slađe od šećer bombone – uske pantalone') ima uglavnom satirični karakter, uz mogućnost posrednog prenošenja erotske poruke. „U osnovi, većina pesama naglašava skromnost i radinost kao osnovne vrednosti, a ukoliko se opeva izgled izabranika ili izabranice on je u skladu s tradicionalnim poimanjem muške i ženske

³⁸² Stipe Šušvar, *Sociološki presjek jugoslovenskog društva*, Obzor, Zagreb, 1970, str. 114-115. Navedeno u: Ines Prica, *Omladinska potkultura u Beogradu: simbolička praksa*, Etnografski institut SANU, Beograd, 1991, str. 120

³⁸³ I Rambo Amadeus je trajno fasciniran ovim tipom ličnosti: „Želim da izolujem taj zlatni 'mercedes' sa dijamantskim točkovima i da ga posmatram kao umjetničko djelo... Jednako kao i tog čovjeka koji ima zlatnu kravatu, sluša Šemsu Suljaković i zna u kojoj se kafani dobro jede i kako se lako zarađuju pare. A osim toga ništa ne shvata i ništa ne zna, ne zna ko mu glavu nosi i srećan je kao ovca. Taj čovjek me zanima kao umjetnika... Želim da prodrem u njegovu svijest i da iz nje pravim građansku kulturu.“ Stakić, 'Dvanaest crtica o kulturi i turbofolku', 65. Navedeno u: Gordi, *Kultura vlasti u Srbiji*, 130.

³⁸⁴ Prica, *Omladinska potkultura*, 40.

³⁸⁵ *Prodaj Cale kuću staru,*

kupi novu dugmetaru,

ja ću suknju od najlona

da dodjem do mikrofona.

Lepa Brena i Slatki greh, 'Disko urnebes'; album *Uske pantalone*, 1986.

lepote“.³⁸⁶ Shodno tome, socijalistička omladina na selu oblači se skromno, ne nastojeći da u odevanju traži lični stil,³⁸⁷ ali primetno se ugledajući na omiljene zvezde NNM.

Među omiljenim zvezdama NNM u osamdesetim godinama izvesno je dominirala ‘možda najuticajnije ličnosti jugoslovenske masovne kulture’.³⁸⁸ Lepotica Brena lik je seoske lepotice stvoren ‘u narodu’ u vreme kada gradska kultura počinje da nameće dominantne kulturne obrasce. Brena (ime od milja, od Obrenija) istovremeno asocira i na selo i na gradsku, brenovanu frizuru.³⁸⁹ Šezdesetih godina Lepa Brena postaje lik Vesele večeri – najpopularnije i najslušanije emisije Radio Beograda. S razvojem televizije pomalo pada u zaborav, ali se ipak zadržala u kolektivnom sećanju slušalaca. Imidž-stil Lepe Brene, koji se nesumnjivo razlikuje od svih tadašnjih pojava domaće estrade, Milena Dragičević Šešić naziva ‘ludičkom parodijom’.³⁹⁰ *Disco sound*³⁹¹ pojedinih Breninih pesama mogao je vezati i za rok-publiku,³⁹² ali njeni nastupi na takmičenju za Pesmu Evrovizije i u emisijama zabavne muzike (i kao voditeljke) svakako su je postavljali izvan granica kulturnog kruga proizvođača i potrošača NNM.³⁹³ Mnogi anketirani posetioci njenih koncerata osećali su potrebu da naglase da nisu publika NNM – štaviše, *stideli su se* da budu uvršteni u tu grupu. Kao što je uspešno spajala gradsku,

³⁸⁶ Dragičević-Šešić, *Neofolk kultura*, 47.

³⁸⁷ „Previše individualnosti izbacuje pojedinca iz polja mode. Odeća je presudan deo u socijalnoj konstrukciji jastva (Georg Simmel) – statusni simbol s psihološkim i društvenim motivima. Moda ne vredi običaje i ukus. Ona je zadovoljstvo ogrešavanja o norme pristojnosti, mirna strast prema sitnim razlikama bez poremećaja (trenutna emocija vezana za novinu, ne oblik subverzije). Ona postoji samo zato što se menja. Moda pravi kompromis između potrebe za inovacijom i potrebe da se ništa suštinski ne menja.“
Đilo Dorfler, *Moda, Bratstvo-jedinstvo*, Novi Sad, 1986, str. 186

³⁸⁸ Dragičević-Šešić, *Neofolk kultura*, ‘Postmoderna i fenomen Lepe Brene: Kako učiti od Las Vegasa’, str. 137-159 i ‘Ikonografija koncerta: Ikonološka kritika koncerta Lepe Brene’, str. 160-180

³⁸⁹ brenovati – kovrdžati kosu

Nadimak je mlada Fahreta Jahić dobila od trenera košarkaškog tima.

³⁹⁰ Gilles Lipovetzky, ‘Era praznine’, *Republika*, 10, 11, 12 / 1985, str. 177. Navedeno u *ibid.*, 145.

³⁹¹ „Na Moravi (srce ruralne Srbije) disko-klub (mesto nove gradske zabave mladih) u kome harmonika (ključni instrument nove folk-tradicije Srbije) svira *disco* (novi žanr zapadnog popa) da bi jedan par bio blisko (!) Složićemo se svi, to nimalo nije jednostavna situacija, posebno ako znamo da tu numeru izvodi žena pod imenom Fahreta Jahić“.

Darko Delić, ‘Kritika kritike turbo-folka: smrtonosni sjaj Koka-kole, Marlboro i Suzukija u doživljaju domaće liberalne elite’, blog ‘Teorija iz teretane’, <http://teorijaizteretane.blogspot.com/2012/02/kritika-kritike-turbo-folka-smrtonosni.html> (pristup: 11.09 2012.)

³⁹² kao i izbor saradnika, među kojima su ugledni rok kompozitori i tekstopisci, TV reditelji itd.

³⁹³ „Mladi roditelji koji pošalju decu u jaslice, šize kad ukapiraju da im vaspitačice puštaju Lepu Brenu i sve moguće narodnjake. Čini mi se, onako, herojska stvar, imati dete koje je odrastalo u tim godinama i koje sluša, da kažem, normalnu muziku“.

Petar Janjatović, ‘Sav taj folk’, Epizoda 1

prigradsku i seosku publiku, Brena je i nezaustavljivo prelazila međurepubličke granice i održavala duh jugoslovenstva u posustaloj federaciji, što brojne komentatore navodi da njenu karijeru u osamdesetim godinama posmatraju kao ‘državni projekat’. Ogromna popularnost u Bugarskoj učinila ju je i ‘ambasadorkom NNM’ u ovom delu Balkana.

Rečima TV reditelja Borisa Miljkovića: „mi³⁹⁴ smo se među prvima (ako ne i prvi) s hajkijem³⁹⁵ i belim studiom pojavili paralelno s nekim tendencijama u Americi i Evropi. (Kasnije je ovo Dunja Blažević implementirala u *TV galeriji*.) Ideja je bila jednostavna: sem produkcijske udobnosti (gde jedanput upaljeno svetlo ostaje konstantno tj. nepromenjeno), želja nam je bila da (uporedo s Novim valom u to vreme) prenosimo suštinu stvari – da se ne bavimo previše estetikom, koju je trebalo pojednostaviti do nivoa ikone, gotovo grafičkih značenja... Ono što sama muzika nosi trebalo je da postane na određeni način očiglednije. Tako smo osamdesetih godina, imam utisak, bili kreatori jednog novog jezika te stare Jugoslavije koja će se, za samo nekoliko godina, raspasti. Metaforički rečeno, beli studio i novi val bili su nešto što bi se moglo nazvati ‘apokalipsa šikom’ prošle Jugoslavije, i to nekoliko dana pre nego što će pući prvi metak“.³⁹⁶

Prepoznatljiva vizuelna rešenja ‘beogradske TV škole’ o kojima govori Boris Miljković – van njihovog ‘izvornog’ novotalasno(*Rokenroler*)-art konteksta(*TV galerija*) i njegovih estetskih načela i autorskih intencija – ubrzo su našla primenu i u promociji izvođača NNM. Kada su Lepa Brena i Slatki greh s kompozicijom Kornelija Kovača *Sitnije, Cile, sitnije* konkurisali za jugoslovenskog predstavnika na Evrosongu u Minhenu 1983.³⁹⁷ u pratećem video-spotu zvezda i njen orkestar u stilizovanim crnim frakovima

³⁹⁴ ‘beogradska TV škola’ (Boris Miljković i Branimir Dimitrijević Tucko, ‘pa odmah netom’ i Stanko Crnobrnja, Mihailo Vukobratović i dr.) Crnobrnja je režirao drugi i treći film u serijalu *Hajde da se volimo* posvećenom avanturama Lepe Brene i Slatkog greha, uz učešće velikog broja popularnih jugoslovenskih filmskih i pozorišnih glumaca (sarajevska *Audicija*, beogradska *Šovinistička farsa*...). Tu je i programska numera ‘Jugoslovenka’ (album *Četiri godine*, 1989.), koja obiluje avionskim snimcima prirodnih lepota i razigranim zastavama Jugoslavije, i u kojoj Brena uz Danijela Popovića, Vladu Kalembera i Alena Islamovića peva:

*Oči su mi more jadransko,
kose su mi klasje panonsko,
sestra mi je duša slovenska.
Ja sam Jugoslovenka.*

³⁹⁵ *High-key* osvetljenje na filmu, televiziji i fotografiji karakteriše homogenost i odsustvo tamnih senki.

³⁹⁶ Boris Miljković, intervju, 27. april 2012.

³⁹⁷ gde je pesmom *Džuli* Jugoslaviju predstavljao kandidat podgoričkog studija Danijel Popović

disciplinovano izvode svoju koreografiju na beloj pozadini, u minimalističkom ‘ključu’ koji bi pred potencijalnom evropskom publikom verovatno trebao da ih ‘dekontaminira’ od asocijacija na ruralni ili kafanski *background*.³⁹⁸ Varijacija ove svedene crno-bele estetike prisutna je i u njihovom spotu za pesmu *Dečko mi je školarac* (1984.),³⁹⁹ dok će dalju ‘profanaciju’ ovo vizuelno rešenje doživeti, npr. u spotu *Vanzemaljac* Gordane Adamov – Lepe Lane, pevačice koja je lansirana kao (kratkotrajna) zamena za Lepu Brena. Ovde se bela pozadina i crna večernja odela smenjuju s ‘kosmičkim’ motivima u niskobudžetnoj *chroma key* tehnici, a prisutna je i veća gama boja (povrh svega, u spotu ‘vanzemaljac’ svira harmoniku). Uz različite inovacije (npr. upotreba tipografije ili efekti iz oblasti digitalne animacije), minimalistička bela pozadina ostaće rado korišćeno vizuelno rešenje u svim kasnijim fazama razvoja NNM i turbo-folk/densa, kako u promociji najpopularnijih izvođača (Miroslav Ilić, *Voleo sam devojkicu iz grada*⁴⁰⁰; Lepa Brena: *Izdajice* i *Luda za tobom*; Ceca: *Volela sam te* i *Ljubav fatalna*; Dragana Mirković: *Jedan život je, Nauči me, Zapaliću srce, Umreću zbog tebe*⁴⁰¹; Zorica Brunclik: *Ja znam* (verzija s orkestrom); Ana Bekuta: *Oluja* i *Htela sam tebi biti žena*; Stoja: *Kakva sam, takva sam*; Sinan Sakić: *Pijem na eks...*), tako i onih sa skromnijim promotivnim budžetima (Radmila Misić, *Merak mi je*; Lina, *Bumbar* itd.)

U spotovima u kojima se ne koriste višestruki filmski planovi i filmska montaža slika je zabeležena u jednom ili dva kadra i filmska plana, a konačnu formu dobija u produkciji i montaži zahvaljujući jednostavnim video efektima (‘slika u slici’, ‘split-skrin’ – podeljeni ekran, elektronske maske i pozadina u raznim bojama – kao i prethodno snimljeni atraktivni ambijenti – dočarana pomoću hroma-ki efekta). Ovim efektima često se pribegavalo zbog budžetskih ograničenja, budući da je sigurno jeftinije snimiti pevača u

³⁹⁸ „Uostalom, dovoljno je uporediti vizuelnu strukturu spotova Samante Foks i Lepe Brene pa videti da i Lepa Brena u potpunosti koristi rok-ikonografiju“.
Dragičević-Šešić, *Neofolk kultura*, 176.

³⁹⁹ Album *Bato*, *Bato* na kome se nalazi se i numera ‘Moj je lola zvezda rokenrola’ u kojoj Brena peva:

*Nosim uske farmerice,
odsekla sam pletenice,
al' seljanče ja sam, lolo,
volim, volim, volim kolo...*

⁴⁰⁰ U TV spotu za veliki hit Miroslava Ilića koji je prvi put objavljen kao B-strana singla ‘Vesna stjuardesa’ (1972.), pored motiva s narodnih nošnji i označitelja ruralne nepismenosti, u estradno-gradanskoj garderobi u stilu Josipe Lisac ili Slađane Milošević ‘prenemaže’ se atraktivna glumica i ‘zemljakinja’ Miroslava Ilića, Sonja Savić.

⁴⁰¹ verzija s trubačkim orkestrom Dragana Ignjića iz Užica (2010.)

studiju i 'dodati' egzotičnu pozadinu nego finansirati snimanje na egzotičnoj lokaciji. Tako se npr. u nekoliko verzija spota Nina (Amira) Rešića za pesmu *Vatra i vino*⁴⁰² (koja je inače u duhu grčkog melosa) iza pevača smenjuju prizori iz Grčke, sa Amazona, talasi okeana i Nijagarini vodopadi).⁴⁰³ Jedno 'specijalno' rešenje za jeftini video-spot glasi: u hroma-kiju snimiti pevača i muzičare (ili samo pevača), a zatim kao pozadinu koristiti uvećane delove istog tog snimka (Ivana Kronja ovaj efekat naziva 'šizofrenim').⁴⁰⁴ Navedeni efekti povremeno se koriste u kombinaciji s raspoloživim tehnikama kompjuterske animacije.⁴⁰⁵

U osamdesetim godinama ipak dominiraju spotovi snimljeni 'u ambijentu', jer su pristup zahtevnijim TV snimanjima (na jedinoj, 'državnoj' televiziji) imali samo 'odabrani' izvođači. S druge strane, zahvaljujući video-plejerima⁴⁰⁶ koji ulaze u masovnu upotrebu (kako u zemlji, tako i u 'dijaspori'⁴⁰⁷), na već formiranom masovnom tržištu NNM javlja se ogromna potražnja koju producenti uglavnom zadovoljavaju jeftinim spotovima snimljenim na pristupačnim lokacijama – u 'prirodnom' ambijentu za izvođače (restorani, kafane, kafići, splavovi, kockarnice ili mesta 'narodnog veselja' kao što su vašari, luna-parkovi i ciganmale) ili u luksuznim kućnim ambijentima i automobilima koji se 'prirodno' vezuju za status izvođača. Ukoliko to budžeti dozvoljavaju, snimanja se odvijaju na morskim plažama, pored bazena ili sličnih hotelskih sadržaja, a ređe u seoskim ambijentima u kojima se izvođač uglavnom pojavljuje kao urbani 'povratnik u

⁴⁰² album *Zbogom mala*, 1993.

⁴⁰³ Zoran Kalezić je poželeo da snimi spot za pesmu 'Pukni srce' (album *Balkanska duša*, 1992.) 'na predivnim Nijagarinim vodopadima' i to je učinio iako je na dan snimanja temperatura bila -25°. „Kažu neki, mladost može sve i u pravu su“, izjavio je pevač tim povodom.
http://www.youtube.com/watch?v=kX_fQOjO7lo (pristup: 10. 01. 2013.)

⁴⁰⁴ U videografiji Svetlane Cece Ražnatović (Veličković) ima više primera upotrebe ove tehnike, ali 'najčistiji' primer predstavlja spot za pesmu 'Ustani, budi se' s albuma *Šta je to u tvojim venama* (1993.) Pesa ne govori o nacionalnom buđenju.

⁴⁰⁵ 'Fototapet' estetika turbo-folk spotova (kao i merkantilni duh samog turbo-folka) parodirani su u promotivnom spotu za film *Rane* Srđana Dragojevića iz 1998. Spot (Turbo Suki, 'Novčanice') ujedno parodira numeru 'Money' iz brodvejskog mjuzikla *Kabare* i čuvenog filma Boba Fosa. U njemu glumica Branka Katić kao turbo-folk verzija Lajze Mineli peva:

*Para vrti 'de burgija, 'de burgija, 'de burgija,
para struže 'de turpija, 'de turpija neće...
Para pali 'de rakija, 'de rakija, 'de rakija,
para ljubi 'de bekrija, moj bekrija neće...*

⁴⁰⁶ O razvoju video tehnologije i društvenom kontekstu ovog razvoja opširnije u Dodatku 3.

⁴⁰⁷ Opširnije u: Dona Kolar-Panov, *Video, War and the Diasporic Imagination*, Routledge, London – New York, 1997

zavičaj' ili 'turista',⁴⁰⁸ a ne kao pripadnik 'lokalne zajednice'.⁴⁰⁹ Tako i u spotu za veliki hit iz 1979. *Rado, lepa Rado* u kome Andrija Era Ojdanić svira frulu i peva pored stada ovaca u narodnoj nošnji, vidimo mladi par na motociklu (a zatim i u 'kabrioletu' marke Citroen 'Dijana') koji ukazuje na 'savremenost' radnje u pesmi.⁴¹⁰

Spotovima koji su snimani u urbanom ambijentu u osamdesetim godinama dominira 'peripatetički žanr'. To znači da se ovde 'dramska radnja' svodi na prizor pevača koji šeta i peva, a kamera ga prati ili, eventualno, beleži neke 'okolne' pojave i detalje (ptica u letu, čamac koji prolazi rekom, slučajni prolaznik ili, češće, prolaznica...) Idealnu (i samim tim rado korišćenu) lokaciju za snimanje 'peripatetičkih' spotova predstavlja beogradsko Ušće, i to njegova novobeogradska strana. Ovde su pevači mogli nesmetano da šetaju dok pevaju, da voze bicikl ili trče, a da iza leđa uvek imaju atraktivan pogled na Kalemegdansku tvrđavu kao prepoznatljiv simbol Beograda. Ovde su mogli i zamišljeni da sede na klupama i setno gledaju u pravcu Kalemegdana. Ušćem se (uz prisustvo rečnih plovila, ptica u letu i slučajnih prolaznika) prošetao još Zdravko Čolić u žutoj vetrovki, promovišući pesmu *Ostanimo prijatelji* s njegovog prvog albuma *Ti i ja* iz 1975. U osamdesetim godinama ove 'žanrovske obrasce' preuzeli su izvođači NNM. Tako u dva spota kojim promoviše pesme sa svog prvog albuma *Imam dečka nemirnog* (1984.),

⁴⁰⁸ kao elegantni Šaban Šaulić na blatnjavom seoskom sokaku u spotu *Lijepi dani mog djetinjstva* u kojem 'king, kralj, sultan i car' (kako ga zovu obožavaoci) opisuje nedaće odrastanja u nemaštini:

*Išao sam s majkom u obližnju varoš,
zastajao često pred izlogom skupim,
divio se tada klikeru od stakla
i maštao uvijek kad ću da ga kupim.*

(Hip-hop varijaciju na ovu temu nalazimo u opusu 50 Centa – *Window Shopper*, 2005):

*Nigga you's a window shopper
Mad at me, I think I know why
Nigga you's a window shopper*

In the jewelery store, looking at shit you can't buy...)

'Povratnički' scenario prisutan je i u spotovima *Bolujem ti dušo* (1988.) i *Hej, Jano, Jano* (1989.) u kome se ležerno-građanski odeveni Šaulić u seoskom ambijentu 'razgovara' s mladom Janom koja nosi KUD-ovsku narodnu nošnju.

⁴⁰⁹ Tako npr. 'luče iz Kasidola' (kod Požarevca) – Draganu Mirković u seoskom ambijentu zatičemo samo u nekoliko spotova s početka karijere: bosonoga, pored plasta sena, peva 'Sto ću čuda učiniti' (šesti album *Simpatija*, 1989.), dok u spotu *Doviđenja milo moje* (isti album) prisustvujemo sceni pravog seoskog ispraćaja: svirači, deca i rodbina prate mladi par, komšinice mašu s praga, a Dragana (u mini suknji) poručuje u prepoznatljivom stilu: „Čekaću te, verna sam ti, ja ne mogu da pogrešim“.

⁴¹⁰ *Ja u selu i sad živim,*

ostarilo moje lice.

Još ponekad Radu vidim

kada siđem u Ušice...

Dragana Mirković šeta gotovo istom 'trasom' u blizini Muzeja savremene umetnosti (ali ne 'zalazi' unutra). U zanimljivoj (sada možda i šokantnoj) odevnoj kombinaciji⁴¹¹ peripatetički izvodi pesmu *Uteši me, tužna sam*, 'na fonu' Kalemegdana i Beton hale, dok u spotu *Hej, mladiću, baš si šik* šeta u još jednoj maštovitoj odevnoj kombinaciji⁴¹² s kandidatom za muža. 'Opušteni' Mitar Mirić uživa u prolećnom danu u spotu *Dobro jutro rekoh zori* (1982.),⁴¹³ a romantični Jašar Ahmedovski udvara se 'crnoj ženi' u spotu *Zabraniću suzama* (1989.) U spotu *Hej živote, hej sudbino* (1986.) Mileta Kitića zatičemo u istom ambijentu Ušća (uz kalemegdanske panorame), ali ovog puta na biciklu i u razgovoru s drugim biciklistima. Beki Bekić (Behljlulj Behljlulji) ovde je odigrao scene porodične idile u spotu *Kako decu da delimo*⁴¹⁴ iz 1993, a nešto dalje, u blizini Brankovog mosta, Rokeri s Moravu glupirali se preobučeni u Indijance u spotu *Ujs, bre* (1990.) Ovde su snimili i spot za pesmu u duhu mađarskog melosa *Ko što reče Mihalj Kertes* (s istog albuma).

'Preko reke', Šaban Šaulić (u mornarsko-teniskom sportskom izdanju) animira lepotice u kupaćim kostimima na pristaništu pored Brankovog mosta u spotu *Hajde srećo moja* (1989.) Rečne panorame i rečni život na Savi (brodovi, čamci, ptice) u središtu su pažnje i u spotu Nade Topčagić *Ako mi srce prepukne* (1990.) koji je većim delom snimljen u neposrednoj blizini (ispod Brankovog mosta). 'Kalemegdanskom stranom' Ušća (u manje 'glamuroznom' ambijentu u blizini Beton hale) šetaju se Vesna Zmijanac i Dino Merlin u jednoj verziji spota za njihov veliki hit *Kad zamirišu jorgovani* (1988.) Spot se delom odvija i u Karađorđevoj ulici, gde se u spotu *Ostani* (1988.) Sinan Sakić udvarao jednoj 'plavoj ženi' (bez mnogo uspeha).

'Peripatetičkom žanru' muzičkog spota veoma su pogodovala i duga šetališta, ljupke vizure i ugostiteljski sadržaji Ade Ciganlije. Jedan od najkarakterističnijih primera je spot *Jedna žena, jedna priča* u kome se Kemal Malovčić šeta pored splavova na savskoj obali Ade (1989.) Ana Bekuta šeta 'makiškom stranom' Savskog jezera u spotu *Ostavljena* (1991.), dok suprotnom stranom šeta npr. Marta Savić u spotu *Grešnica* (1993.)

⁴¹¹ farmerke, karirana košulja, karirani prsluk s 'etno' motivima, tirkizne cipele i plave plastične minđuše

⁴¹² crvena haljina s volanima i čizmice iste boje

⁴¹³ Mitar Mirić ostaje veran 'staroj školi' šetanja po Ušću (samostalno ili s 'poslovnom pratnjom') u spotovima *Prvi sastanak* i *Ima se, može se* iz 2006.

⁴¹⁴ *Manje boli što tebe ne ljubim, već što decu iz naručja gubim...*

Hedonistički nastrojeni Mitar Mirić uživa u preimućstvima kafanskog života na Adi u spotu *Kaznio me život majko* (1987.), dok je u njegovom ‘peripatetičkom’ spotu *Ne ljubi me u snovima* (1989.) naglasak na raskošnom ‘voznom parku’ jahti i čamaca, ‘parkiranom’ na Adi Ciganliji. U spotu *Bol bolujem* iz 1987. Šaban Šaulić u belim trenerkama i patikama na Adi leči ljubavnu bol ribolovom i posmatranjem veslača. Geografska preimućstva Beograda koja se ogledaju u nedovoljno eksploatisanoj, ali ipak aktivnoj kulturi ‘života na rekama’ prepoznata su i u produkciji video spotova za izvođače NNM. U žanru ‘pevanja na čamcu’ koji je donekle analogan ‘peripatetičkom’, pevači se (umesto da šetaju pored reke) voze duž Save i Dunava na najrazličitijim vrstama plovnih objekata. Ovde se na karakterističan način glamur povezan s jahtama, gliserima i skijanjem na vodi ukršta s prizorima ‘netaknute’ prirode, atraktivnim gradskim vizurama i romantikom zalaska sunca iznad kule Gardoš. Elegantna Vera Matović vozi se Dunavom na potezu Ušće-Zemun u spotu *Marko, sunce moje jarko* (1984.) u plovilu za koje je ‘prikačen’ skijaš na vodi⁴¹⁵ (Marko ?) Romantična Nada Topčagić vozi se gotovo identičnom putanjom u spotu *Tužna vrba* (1990.) dok sunce zalazi iza siluete Zemuna. Sunce zalazi u Zemunu i u čuvenom spotu *To, Miki* (1990.) u kome Ceca Veličković plovi na čamcu oko Velikog ratnog ostrva. U spotu *Trebaću ti u životu* (1990.) Biljana Jeftić vozi se Savom pored Ade Međice u društvu jednog crnog psetanceta, itd.

Pored ‘pevanja na čamcu’ prisutna je i varijanta ‘pevanja u automobilu’, koja predstavlja dinamičniju, ‘ubrzanu’ varijaciju peripatetičkog žanra. Tako npr. Šaban Šaulić u spotu *Hej, živote, umoran sam (Zaljubljen sam majko)* iz 1987. stigne da nas provoza i kroz Banovo brdo i kroz Adu Ciganliju. U spotu *Dva jastuka bela* (1991.) emancipovana Vera Matović vozi nas jarko-crvenim automobilom ulicom Jurija Gagarina po Novom Beogradu (gde možemo da vidimo i tržni centar Enjub u bloku 45 koji je tada bio u izgradnji). U spotu *Suze ljubavi* (1990.) Biljanu Jeftić kao elegantnu poslovnu ženu u crnim ‘vintage’ kolima voze po okolini Geneks apartmana na Novom Beogradu. (Psetance je, razumljivo, ostalo na čamcu.)

⁴¹⁵ Skijanje na (morskoj) vodi je glavna atrakcija i u spotu Marinka Rokvića za pesmu ‘Jedina moja’ s albuma *Kako da dodjem na svadbu tvoju* iz 1984.

Kalemegdanska šetališta svakako su pogodovala razvoju ‘peripatetičkog žanra’, ali brojne kalemegdanske atrakcije (prirodne i istorijske), panoramski pogledi na Beograd i skroviti ‘budžaci’ pogodovali su i nešto statičnijem žanru u kome pevači ‘poziraju’ u nekom karakterističnom, više ili manje prepoznatljivom kalemegdanskom ambijentu. Tako npr. panoramski pogledi na Novi Beograd prate Šabana Šaulića u spotovima *Sneg je opet Snežana* (singl iz 1981.) i *Marijana* (1987.) Šetajući po Kalemegdanu Šaban izvodi i svoj veliki hit *Dođi da ostarimo zajedno* (singl iz 1978.) u spotu u kojem su prisutni i drugi kalemegdanski šetači (deca, mladi, penzioneri na klupama itd.) Iz parkovskog u ‘heritage’ ambijent Kalemegdana odvodi nas Šabanov spot *Otišla si tugo moja* (1989.) u kome kalemegdanske zidine ‘osvežavaju’ mlade gospođice odevene kao manekenke aktuelne jugoslovenske mode s kraja osamdesetih (Jugoeksport, Ateks, Kluz i sl.) Angel Dimov izveo je svoj veliki hit *Jedna priča o nama* (1983.) šetajući se kalemegdanskim zidinama ‘na fonu’ Saveznog izvršnog veća. U spotu se smenjuju i kadrovi s beogradskih ulica u kojima se u krupnom planu pojavljuju anonimne Beograđanke ‘u najboljim godinama’: među njima se ‘provuklo’ i neko poznato lice, npr. supruga rok pevača Dejana Cukića.⁴¹⁶ Ekstra Nena i Jašar Ahmedovski pevaju *Zajedno* (1989.) na Despotovoj (Dizdarevoj) kuli (Narodna opservatorija) na Kalemegdanu, u pratnji harmonikaša (koji je ostao u podnožju kule). U spotu *Jagnje moje malo* (1989.) Jašar (bez Ekstra Nene) peva u podnožju Pobjednika i šeta se pored Rimskog bunara i Zavoda za zaštitu spomenika kulture. Kalemegdanske panorame Novog Beograda i pogled na Ratno ostrvo prisutni su i u spotu Zorice Marković *Kad me život zaboli* (1992.) U spotu za patriotsku numeru s albuma ‘Stan’te paše i ustaše’ *Božić je* (1992.) i Baja Mali Knindža šeta se i peva po Kalemegdanu, ali po prirodi stvari (pesme) najviše u zoni verskih objekata. Mile Kitić istražuje kutke tvrđave u spotu *Lažu me zelene oči* (1985.) Dragana Mirković šeta se Zindan kapijom i kalemegdanskim zidinama u minimalističkom spotu *Umreću zbog tebe* (1991.), dok Ceca s pratećim bendom ‘nastupa’ na Velikom stepeništu Kalemegdana u spotu *Mokra trava* (iz iste godine).⁴¹⁷ U spotu za veliki hit s početka karijere *Pustite me da ga vidim* (1990.) Ceca je na visokim

⁴¹⁶ Istoričarka umetnosti Milica Cukić pojavljuje se i u spotu Dejana Cukića i Džonija Štulića *Mokre ulice* (1996.), a junakinja je i Cukićevog spota *Samo jedna tvoja reč* (2008.)

⁴¹⁷ Na sličan način (ali bez pratnje) Sinan Sakić izvodi svoju pesmu *Bogatstvo je ljubav* (1990.) na stepenicama koje spajaju Kosančićev venac i Fruškogorsku ulicu u blizini Brankovog mosta.

potpeticama šetala po železničkim šinama, i u belim helankama i korsetu formirala skladnu vizuelnu kompoziciju s poslednja dva sprata kule Nebojša. Na sličan način, u spotu *Ne kuni majko* (1991.) u crvenoj mini haljini bez bretela naizmenično zauzima skladne poze ispred kalemegdanskog pogleda na Brankov most i Tržnog centra Staklenac na Trgu Republike.

Šetanje ulicom Kneza Mihaila rasprostranjena je pojava u spotovima svih muzičkih žanrova, pa tako i među izvođačima NNM. Ceca se tako s crvenim kišobranom (ili bez njega) šeta oko fontana pored Kulturnog centra Beograda u spotu (*Kupuj majko*) *Cipelice* (1990). Jednu od 'manekenki' iz spota *Otišla si tugo moja* ovde zatičemo u spotu *Izdrži moj bol* (1989.) na ramenu Šabana Šaulića. Šaban (s devojkom i bez devojke) šeta 'Knezom', a zahvaljujući tome možemo saznati da se na mestu današnjeg Beoizloga u objektu Kulturnog centra Beograda nekada nalazila prodavnica Elektrometal. Vera Matović šeta i razgleda izloge u spotu *Hej, suzo, progovori* (1991.), gde posebno interesovanje pokazuje za jednu orijentalnu vazu i predmete narodne radinosti. U spotu *Bog srca mog* (1991.) Dragana Mirković razgleda Ateksove izloge pod noćnim svetlom (van radnog vremena). Ali u izlozima su, ionako – njeni prateći muzičari. Jašar Ahmedovski i njegova 'plava žena' šetaju i razgledaju izloge s knjigama, a posebnu pažnju posvećuju fontanama Knez Mihailove ulice u spotu *Oko, crno oko* (1989.) Mile Kitić izvodi pesmu *Gubitnik* (1992.) u ulici Kralja Petra obraćajući se 'crnoj ženi' (dami s psetancetom) koja samouvereno korača Knez Mihailovom. Do susreta ipak dolazi, ali bez rezultata... U spotu Bajce Malog Knindže *Pjeva Srpska Krajina* (1993.)⁴¹⁸ u koji nas je uveo Željko Ražnatović Arkan koji salutira na nekoj smotri u svečanoj vojnoj garderobi, Srpska Krajina je 'zapjevala'⁴¹⁹ na Knez Mihailovoj i Trgu Republike. Uobičajena dramaturgiju šetanja po Knezu i poziranja ispred 'Staklenca' ovde je 'nadgrađena' dokumentarnim snimcima ratnih zbivanja u Hrvatskoj.⁴²⁰

U mirnodopska vremena Terazijaska česma nije služila za politička okupljanja, već samo 'za ukras': Vesna Zmijanac je s njom uspostavila skladnu kompoziciju u spotu *Zaboravi*

⁴¹⁸ Album *Živjeće ovaj narod*

⁴¹⁹ *Pjeva Srpska Krajina, a dušmani bježe, Krajišnici pjevaju kad im je najteže...*

⁴²⁰ O paralelama između hrvatskog i srpskog 'domoljubnog folka' opširnije u: Catherine Baker, 'Myth, War Memory, and Popular Music in Croatia: The Case of Marko Perković Thompson', *Slovo*, Vol.17, No.1, proleće 2005, str. 19-32

me (1986.) koji nas (između ostalog) podseća na dizajn novinskih kioska iz sredine osamdesetih. U spotu *Hoću da me voliš* (1987.) u roze mini-haljini zabavlja terazijsku publiku u bašti hotela Moskva – uz goste hotela Balkan i ‘tetkice’ iz okolnih kancelarija koje s prozora posmatraju njen neformalni nastup – kao i organe reda i putnike gradskog saobraćaja koji prolazi Terazijama.

Zemun se u spotovima ne pojavljuje samo u dunavskim prizorima sa zalaskom sunca iza kule na Gardošu. Indira Radić izvodi numeru *Moja će te ljubav stići* (1994.) nad efektnim panoramama i krovovima Zemuna, među kojima se ističe zvonik Bogorodičine crkve u Rajačićevoj ulici. U spotu *Ko to tamo peva* (1987.) Jašar Ahmedovski peva (i deli autograme lepim devojkama) na stepeništu podno same kule Sibirjanin Janka. Rokeri s Moravu ispred kule izigravaju meksikanske marijače u spotu *Cico, veštico* (1985.), dok u spotu *Jo, nemoj Mile ništa politički* (1989.) predvode ‘demonstracije’ zemunskom obalom Dunava. Ovde se odvija i ‘radnja’ u spotu *De oženi ženu milicajca* (1989.) Novobeogradski blokovi⁴²¹ (koji će pravu ‘afirmaciju’ doživeti tek u spotovima hip-hop usmerenja) poslužili su Rokerima za ‘mizanscen’ u spotu *Patak Dača* (1987.) koji se odvija ‘u betonsku džunglu zvanu Njujork Siti’. Atraktivna arhitektura Ivana Štrausa za Vazduhoplovni muzej u sklopu surčinskog aerodroma poslužila je kao ambijent u kome su snimani muzički spotovi najrazličitijih žanrovskih orijentacija: tako su i Rokeri s Moravu 1990. ovde snimili spot *Džudža devojka* (parodija na ‘Džirlo djevojke’ – jugoslovenski marketinški fenomen osamdesetih godina).

Pijace kao ultimativna mesta susreta između sela i grada predstavljaju se uglavnom kao prostori u kojima se odvijaju šaljive situacije i susreću živopisni likovi ‘iz naroda’. Prirodno je, stoga, da su i Rokeri s Moravu rado odlazili na pijacu da snimaju spotove (*Tepsija* 1984, *Skoči riba pusta* 1990, *Volim i taštu i majku* 2007.) To su, doduše, činili i ‘pravi rokeri’, kao članovi Azre Džoni Štulić (sa šajkačom) i Mišo Hrnjak (bez šajkače) koji u spotu *Gracija* (1980.) prodaju ribu na pijaci (trećem članu Azre Borisu Lajneru).

Prema Mileni Dragičević-Šešić, početkom devedesetih godina snimanje spotova postaje „jedno od krucijalnih pitanja širenja značaja novokomponovane muzike. Nove TV

⁴²¹ U spotu *Kad bi još jednom pokušali* (1986.) u Snežanu Đurišić je zaljubljen jedan novobeogradski – vatrogasac. U jednom drugom spotu iz istog perioda (*Varaš me mangupe*) Snežana Đurišić se zabavlja s hokejašem, a vidimo je i na ledu kao elegantnu klizačicu.

stanice vide u njima nužnost privlačenja publike, popunjavanja satnice, sticanja zarade“. Spotovima se pridaje velika pažnja: „nema pevača koji ne misli da za svoju novu ploču pripremi i odgovarajući broj spotova i to je možda najunosnije polje rada marketinških agencija“. Ipak, moglo bi se smatrati da u ovom domenu postoji bar A i B produkcija: „A produkciju karakteriše raskoš, velika produkcijska sredstva, što je očigledno po broju mesta snimanja (scenografska rešenja, kombinacije studija, eksterijera i enterijera), broju kostimografskih rešenja i njihovoj raskošnosti.⁴²² Sve to prati obično i scenaristička pretenzija, te se radi o spotovima sa fabulom – najčešće sasvim banalnom... Režijsko, snimateljsko i montažersko umeće je svedeno na minimum.“ B produkcija je rasprostranjenija i u većem broju slučajeva podrazumeva snimanje pevača u studiju u već opisanoj hroma-ki (‘fototapet’) tehnici. Pevači se snimaju u dva, ređe tri plana (krupni, srednji i total), uvek iz istih uglova. Krupni plan se koristi da bi se istakli emocionalni akcenti pesme: pevaču je time omogućeno da ‘odglumi’ svoj doživljaj nesreće ili prevelike ljubavi i strasti. Međutim, „produkcija nove, poželjne stvarnosti i izgradnja mitova novokomponovane kulture ne vrši se kroz spotove, već pre svega kroz direktne, kontakt emisije, intervju sa zvezdama, reportaže, novinske reportaže, kafanske zabave, priče i prepričavanja – priče o luksuzu, sreći, glamuru, vernostima i nevernostima, izdajstvima, velikom novcu koji se tu obrće. Spot je tu samo da pomogne pamtljivosti pesme“.⁴²³

Produkciju muzičkog videa u Srbiji sredinom devedesetih obeležio je munjeviti uspeh modnog fotografa i reditelja Dejana Milićevića. Milićević je na početku karijere bio poznat relativno malom krugu ljubitelja fotografije, a kao svojevrsni kuriozitet iz ovog perioda navodi se da je „sponzor njegove izložbe inspirisane estetikom baroka⁴²⁴ bio Soros Fond“.⁴²⁵ ‘Revolucija’ koju predvode Dejan Milićević i snimatelj/reditelj Slavoljub Živanović Zli transformisala je ustaljene obrasce⁴²⁶ po kojima nastaju spotovi

⁴²² Velikim ‘iskorakom’ u žanru smatra se spot Branke Sovrlić ‘A tebe nema’ (album *Najdraži moj*, 1993.) u kojem je pevačica navodno imala 28 presvlačenja.

⁴²³ Dragičević-Šešić, *Neofolk kultura*, 204-205.

⁴²⁴ njegovim rečima u programu *Sav taj folk*: ‘stil koji provlačim kroz ceo svoj rad’

⁴²⁵ ‘Sav taj folk’, Epizoda 3

⁴²⁶ „Turbo-folk spotovi su bili proizvod jedne tehnološke inovacije u elektronskoj montaži. Stigne nova mikseta i onda reditelj i montažer određenog spota isprobaju sve efekte, isprobaju 250 efekata...“ kaže o ovim obrascima u istom programu reditelj Janko Baljak.

nekadašnjih izvođača NNM i novih 'turbo' zvezda, 'u nameri da više ne asociiraju na *Znanje imanje već na MTV*'.⁴²⁷ U programu *Sav taj folk* (koji predstavlja svojevrsni 'obračun' s turbo-folkom kao ostavštinom 'mračnih devedesetih' i kulturnom politikom Miloševićevog režima)⁴²⁸ tekstopisac Marina Tucaković objašnjava potrebu za ovakvim promenama u okviru same muzičke industrije: „Sami pevači su želeli da izgledaju drugačije.⁴²⁹ Nisu mogli više da se oblače kako su se oblačili, da se slikaju u cveću, a iza njih saksija.“⁴³⁰

Pozajmice iz rok-ikonografije u video spotovima često su kreirale stilsku i semantičku konfuziju, o čemu svedoče neki od učesnika u programu: „U spotu Ivana Gavrilovića⁴³¹ su svi homoseksualci i lezbejke. A ima tu i po neki narkomančić“ kaže Ivan Gavrilović. Prema stilistkinji Maji Atanasijević: „u celu tu priču je ufurao deo gej ikonografije... Ja nisam, ono, baš sigurna da ti ljudi (smeh) znaju uopšte šta je to.“ Kao primer ona navodi spot u kome Nino Rešić⁴³² (kome su bili 'svojevrsni' sakoi u žutoj, narandžastoj ili ljubičastoj boji i šarene košulje i kravate npr. s likom Merilin Monro) izgleda kao homoseksualac iz predgrađa San Franciska: „to je ta frizura, to je taj rad“ (pokazuje mladež na licu). Crna koža veoma je prisutna i u odevanju Dragane Mirković: tako se u spotu *Da, da, da* (1992.) s pevačicom (koja u crnoj koži i nitnama od glave do pete svira električnu gitaru⁴³³) na crvenom Ford Escort kabrioletu vozi grupa hip-hop plesača u

⁴²⁷ Rezultat je, prema Mileni Dragičević-Šešić, bio sledeći: „I dok pevač ne počne da peva vi ne biste ni znali da li je to rok ili je neo-folk ili je nešto treće.“

Ibid.

⁴²⁸ U tom smislu je impresivniji odziv vodećih eksponenata turbo-folka koji su učestvovali u programu (Svetlana Ceca Ražnatović, Aca Lukas, Džej Ramadanovski, Mira Škorić, Dejan Milićević, Marina Tucaković, Zlaja Timotić i dr.), uporedo s vodećim kritičarima žanra među kojima je i Miroslav Ilić.

⁴²⁹ Jer, prema modnom kreatoru Tijeriju Migleru, „život je stalno takmičenje u lepoti“.

⁴³⁰ „Na prozorskom oknu je fikus u saksiji, a fikus su, kako nas obaveštava Svetlana Bojč, čak i najveći socijalistički realisti, koji odbacuju avangardnu estetiku, i tolerišu čak i cveće i čipkane zavese, videli kao simbol malograđanske degeneracije. Neprihvatljivost te tropske kućne biljke nema mnogo veze sa njenim imperijalističkim vezama, već s tim što se 'posmatra kao poslednji bolesni zaostatak zamišljenog buržoaskog staklenika, ili siromašni rođak geranijuma koji se često nalazio na simsu kuća srednje klase...“
Bak-Mors, *Sveti snova i katastrofa*, 240.

U izlaganju Marine Tucaković saksije nose obrnutu konotaciju: više nisu poželjne u muzičkim spotovima jer asociiraju na prevaziđenu (i već opisanu) estetiku 'socijalističkog perioda'.

⁴³¹ 'Biti najbolji', album *Hoću s tobom da đuskam*, 1996.

⁴³² naslovna numera s albuma *Tvoje oči* iz 1995.

Zahvaljujući spotu 'Laži, laži' (album *Zbogom mala*, 1993.) ovog bosansko-srpskog pevača uverili smo se da se klasični (beli) balet može izvoditi i uz zvuke harmonike.

⁴³³ Prema Anđeli Mekrobi 'devojačka' kultura je najefikasniji 'agent' društvene kontrole koji navodi na poslušnost i pristajanje na uloge koje devojkama nameće čitav niz institucija u kapitalističkom društvu.

‘đogani stilu’, kompletan prateći bend hevi-metal modnog usmerenja i dugokosi harmonikaš (Zlaja Timotić). Godine 1994. Dragana je snimila film *Slatko od snova*⁴³⁴ „koji je istovremeno pretendovao da bude anderground film ‘pomerene’ estetike, ali i da predstavi folk-zvezdu Draganu Mirković i igračku zvezdu Đogani Fantastika, tada mnogo manje poznatog nego danas. Dizajn, režija i kamera filma bili su istovremeno psihodelični i glamurozni; film su krasili, za tadašnje pojmove, neviđeno luksuzni enterijeri kuća i diskoteka, ultramoderne zgrade u staklu i crveni ferari kao Draganin zaštitni znak“.⁴³⁵ Motociklističke kožne jakne, motocikli i motociklisti prisutni su u svim fazama duge karijere Dragane Mirković (*Imam dečka nemirnog, Dodaj gas, Volela bih da te vidim, Samo jedan sat* – gde Dragana gostuje u spotu grupe Beat Street, itd.) Ni Vesna Zmijanac nije odolela čarima ‘tesne kože’: u spotu *Crni kaput* iz 1994. koji obiluje motociklima i ikonografijom ‘teškog metala’⁴³⁶ ona izgleda kao sestra bliznakinja Snežane Mišković – Viktorije u čijem je bendu muzički sazrevao i Aca Lukas.⁴³⁷ „Kada si zatvoren, ti više ne znaš gde si“⁴³⁸ lakonski je objasnio ovu konfuziju u uslovima političke izolacije i ekonomskih sankcija u devedesetim godinama kompozitor Zoran Hristić.

Ultimativno polje fuzije između recidiva NNM i savremenih trendova u plesnoj pop muzici predstavlja pojava ‘dens-muzike’. Među rodonačelnike ovog muzičkog žanra u lokalnim okvirima ubraja se Đorđe ‘Đole’ Đogani (Hamit Đogaj), pevač, igrač i vlasnik istoimene škole plesa, koji je, prema sopstvenim rečima, nastupao na italijanskoj

Angela McRobbie, ‘Working class girls and the culture of femininity’, u: University of Birmingham: Centre for Contemporary Cultural Studies – Women's Studies Group, *Women Take Issue: aspects of women's subordination*, Hutchinson, London, 1978, str. 96-131

U skladu s tim, „‘Girl Power’ je mit koji podržava subordinaciju žena u patrijarhalnom društvu, nudeći lažno obećanje oslobođenja i time sprečavajući mogućnost pravog otpora“.

Nicola Dibben, ‘Representations of Femininity in Popular Music’, *Popular Music*, Vol. 18, No.3 (oktobar 1999.), str. 350

⁴³⁴ scenario: V. Živković, Srđan Dragojević; režija: Vladimir Živković

⁴³⁵ Kronja, ‘Potkultura *novokomponovanih*’, 109.

⁴³⁶ „I konačno, očigledno je da te naše zvezde ‘narodne’ muzike sve vreme razbija žestoka žudnja za gradskim i građanskim životom. Čemu inače sva ona ikonografija pokupljena od rock zvezda, ponašanje i odevanje koje preslikava *heavy metal*? Oni prepoznaju da je ono što je autentično gradsko – skriveno negde u rock muzici, i to traže“.

Dragan Ambrozić, ‘Između Kebe i Kebre’, *Ritam 3*, vol V, 1994, str. 4

⁴³⁷ Na aktuelnoj folk sceni, prateći bend s prosečno najdužom kosom verovatno je *Folk House Band Ace* Lukasa.

⁴³⁸ ‘Sav taj folk’, Epizoda 3

televiziji kao igrač u okviru prestižnog šou-programa 'Šou Fantastiko'. I mlađi članovi njegove porodice, prvobitno zainteresovani za *breakdance* kulturu – Gazmend (Gagi *Funky G*), Bajruš (Andrija Đogani – Baki B3) i Sahib (Sani Trik FX) – „mukotrpnom borbom, konstantnim vežbanjem i svim mogućim dovijanjem“⁴³⁹ ostvarili su značajan trag na dens sceni u Srbiji.

Glavnu medijsku podršku ovom muzičkom pravcu pružaju 'mediji bliski vlastima', odnosno porodici Milošević⁴⁴⁰: radio stanica Košava, TV Pink i TV Palma (vođeći promoteri turbo-folka), pa i na nivou marketinga, tehničke infrastrukture i 'ljudstva' dolazi do svojevrsne fuzije densa i turbo-folka: folk izvođači izvode dens hitove (Branka Sovrlić), dens izvođači koketiraju s folkom (Ivan Gavrilović), muzičari postaju voditelji i medijski promoteri obe 'struje' (Zoran Radojković Pile - TV Pink), folk pevači uče da plešu (Dragana Mirković), plesači koji nastupaju uz folk zvezde postaju pevači (Ksenija Pajčin) ili formiraju uspešne muzičke sastave (Beat Street i muzički projekti braće Đogani). Objavljuju ih isti izdavači (PGP RTS, City Records, ZAM, Centroskena, Komuna...), nastupaju na istim programima i u istim prostorima, objavljuju pevačke 'saradnje' u maštovitim kombinacijama (npr. Knez, Beki Bekić i rukovodilac ZAM-a Saša Popović)⁴⁴¹ ... „Osim toga, i folk i dens izvođači svi liče jedni na druge, imaju slično ponašanje na sceni i, sem retkih izuzetaka, slabo pevaju“, smatra Ivana Kronja.⁴⁴²

Sredinom devedesetih godina, u skladu s već opisanim promenama u estetici i dramaturgiji muzičkih spotova, folk pevači prestaju da budu pasivni šetači, posmatrači i kafanski mislioci, već preuzimaju aktivne, 'glumačke' uloge. Tako npr. u *noir* spotu *Sunce, brže zađi* (1994.) Džej Ramadanovski preuzima ulogu privatnog detektiva u stilu slavnog Hemfrija Bogarta u filmu *Malteški soko*. Kada je izašla iz hevi-metal faze Vesna Zmijanac počela je da se okreće holivudskom glamuru: tako u spotu *Malo po malo* iz 1995. koji je nastao 'po motivima' filma *Telohranitelj (Bodyguard)* s Kevinom

⁴³⁹ Delić, 'Kritika kritike turbo-folka', www

⁴⁴⁰ U promotivnoj kampanji JUL-a za 1996. godinu veći broj propagandnih spotova urađen je u dens maniru. „Ovi spotovi su, gotovo oponašajući 'džinglove' tj. međušpice TV-kanala 'Pink', bliskog JUL-u, u dens-ritmu promovisali pomodni glamur i slogan 'Jul je kul'.“

Kronja, *Muzički video-spot*, 47.

⁴⁴¹ naslovna numera na albumu *Giljam dade* Saše Popovića iz 1994.

⁴⁴² Kronja, *Muzički video-spot*, 47-48.

Kostnerom i Vitni Hjuston, Vesna u noćnim časovima ‘šenluči’ po Knez Mihailovoj sa znamenitim orkestrom Ferusa Mustafova.

Iako se pevači i dalje šetaju po Knez Mihailovoj i Kalemegdanu,⁴⁴³ kompleksniji ‘filmski’ jezik (kamera i montaža) čini ih drugačijom vrstom ‘flanera’. Tako npr. u spotu *Kuda idu ljudi kao ja* (1995.) Acu Lukasa zatičemo na Kosančićevom vencu i Kalemegdanu. Ovde glavnu ‘atrakciju’ predstavlja znamenito kolo seniora koje se redovno odvija na kalemegdanskom šetalištu s pogledom na Savu i Novi Beograd – neveseo motiv, u skladu s fatalističkim tonom pesme (‘*hej živote, ostade mi dužan – svi pevaju samo ja sam tužan...*’) i ‘duhom vremena’ u kome je nastala. U sličnom raspoloženju Mile Kitić hoda kaldrmom Kosančićevog venca u spotu *Majko mila što si me rodila* (1995.),⁴⁴⁴ kao i anksiozni Željko Joksimović u spotu *Samo ti* (1999.) Kalemegdan pruža adekvatnu pozadinu i za melanholične pop narative, kao u spotu *Krug* (1999.) u kome se Zlatko Vujić i Goca Tržan ‘slikaju’ uglavnom oko Pariske ulice i crkve Svete Petke. U spotu Zdravka Čolića za melanholičnu *Tabakeru* (1997.) na Kalemegdanu se igra tango. S druge strane, kalemegdanska atrakcija Veliki barutni magacin (Barutana) omogućila je članovima grupe Beat Street da spot *Linija života* (1997.) snime u duhu ‘kostimiranog horora’ sa zombijima, vampirima, javnom kućom ‘u transilvanijskom stilu’ i kolektivnom plesnom scenom u duhu ‘Trilera’ (Majkl Džekson). Boemski nastrojani Željko Samardžić u spotu *Sipajte mi još jedan viski* (1995.) setno se šeta i obilazi ugostiteljske objekte Skadarlije i restoran *Pod lipom* (Makedonska 44) (u kome se danas nalazi *Pizza Hut*). Neki izvođači (ne samo Mitar Mirić) ostaju verni ‘staroj (peripatetičkoj) školi’ šetanja po Ušću s pogledom na Kalemegdan, kao npr. Neda Ukraden i Željko Samardžić u spotu *Samo je nebo iznad nas*⁴⁴⁵ iz 1996. (koji je režirala sama Neda Ukraden). U spotu *Ko si ti* (1992.) – u koji nas je uvela Ivana Žigon rečenicom: „Oduvek sam maštala baš o takvoj ljubavi“ – Bajone na Ušću pušta goluba (koji odleti u pravcu Kalemegdana). U spotu *Ostani* (1993.) u pratnji mlade jahačice (i konja) đuska na plaži Savskog jezera u zimskom periodu (s Banovim brdom u pozadini).

⁴⁴³ Kao npr. Mile Kitić s mladom družbenicom po zimskoj idili u spotu *A ti* (1994.)

⁴⁴⁴ *Majko mila, što si me rodila
što me nisi u oblak bacila,
da mi munje i oluje sude –
nije život za nesrećne ljude...*

⁴⁴⁵ Obrada velikog hita iz 1985. koji je na albumu *Hoću tebe* pevala s Matom Došenom.

Ipak, 'staru školu' šetanja po Adi Ciganliji sada potiskuju prizori aktivnog hedonizma na plaži, kao u spotu *Volim da te volim* (1994.) u kome razigrana Dara Bubamara uživa među šarenim suncobranima i rekvizitom na naduvavanje. Merkantilni duh devedesetih, s jednim od epicentara u obližnjoj Požeškoj ulici na Banovom brdu ovekovečen je u spotu Jašara Ahmedovskog *Rastasmo se ko dve reke* (1996.)

Zoran Kalezić, nekadašnji predsednik Udruženja estradnih umetnika i 'veliki borac protiv šunda'⁴⁴⁶ vijao je u spotu *Stan ' mladosti, stani, stani* iz 1985. metaforu svoje mladosti (dugokosa brineta) po foajeima Sava Centra. Mitar Mirić se u spotu *Kad bih mogao da te kupim* (1992.) šetao Čumićevim sokačetom. Prepoznatljiviji beogradski enterijeri u devedesetim godinama od pasivne pozadine za izvođače prerastaju u 'aktivan' prostor koji zbog svoje prepoznatljivosti 1) konfiguracijom ili sadržajima utiče na 'radnju' u spotu⁴⁴⁷; 2) formira arhitektonski okvir za kompleksnije 'muzičke numere' u kojima mogu učestvovati pevači, muzičari, plesači i statisti;⁴⁴⁸ 3) izgledom akcentuje sliku luksuza i glamura koju nastoje da prenesu reditelji i 'art direktori'.⁴⁴⁹

'Fuzija' narodnjačke, dens i pop scene u devedesetim godinama, u produkciji video spotova dovela je do novih ukrštanja ideja i personala. To ima za posledicu da se prepoznatljiviji prizori Beograda u spotovima povremeno koriste na kompleksnije i inovativnije načine (od već opisanih). U programskoj numeru *Beograd* (1995.)⁴⁵⁰ Ceca više ne pozira na jednoj ili dve lokacije, već svoje glamurozno prisustvo upisuje u jednu imaginarnu geografiju koja obuhvata Hram sv. Save, Kalemegdan s 'Pobednikom', Saveznu skupštinu SRJ, Skupštinu grada Beograda, Narodno pozorište, Spomenik Knezu

⁴⁴⁶ koji je npr. u spotu *Kockar* (1995.) čitao Dostojevskog (u prevodu Zlatka Crnkovića), a spot *Svi pljevaljski tamburaši* (1996.) snimio na dvoru kralja Nikole na Cetinju

⁴⁴⁷ Slično kao Zoran Kalezić, Aleksandar Aca Ilić vija objekat svog interesovanja u spotu *Ciganka* (1996.) po holovima (i projekcionim kabinama) Doma sindikata.

U jednom drugom primeru u videografiji istog pevača melodramski zaplet počinje na surčinskom aerodromu i nastavlja se u hotelu 'Palas' (*Da mi je ova pamet bila*, 1996.)

⁴⁴⁸ Kao npr. Tržni centar 'City Passage' koji je poslužio Bekiju Bekiću i njegovim plesačima kao pozornica u spotu *Uno, duo, tre* iz 1995.

⁴⁴⁹ Tako npr. minijaturni Džej lebdi (i pomalo repuje) pod raskošnim plafonima beogradskog Aerokluba dok ga džinovska Lepa Brena zavatlava u spotu *Nisam ja mali* iz 1995.

⁴⁵⁰ koju je „potpisao Dino Merlin (doduše ne svojim imenom, već imenom svoje kompanije) što se tek kasnije saznalo“.

<http://ceca.rs/muzika/diskografija/> (pristup: 04.04.2013.)

Mihailu (s nešto Narodnog muzeja u pozadini) i 'beogradski metro' kod Vukovog spomenika. Njen simbolički *axis mundi* je, međutim, na travi Zvezdinog stadiona. U samom centru fudbalskog terena 'Madona iz Žitorađe' poput 'rotirajućeg derviša' širi ruke i obraća se praznim tribinama u crnoj bundi koja još više ističe njenu moć, materijalni status i nadrealnost prizora. U stvari, ona stoji, a stadion (ceo Beograd i ceo kosmos) okreće se oko nje. Marakana je tako u ovom spotu unapređena u ultimativni simbol stvarne ('trodimenzionalne') moći koji druge spomenike vere, vlasti, kulture i saobraćaja svodi na dvodimenzionalne kulise. Žena koja stane i zapeva⁴⁵¹ u spotu na sred Marakane može da je 'napuni' i u stvarnom životu, što Ceci od udaje za Željka Ražnatovića do današnjeg dana nije predstavljalo veći problem. Ova igra s motivima iz realnog života (Arkanova uloga u kulturi Zvezdinih navijača i blizina njihovog porodičnog doma) u ovom muzičkom spotu gradi jedan 'metanarativ' u kojem beogradski spomenici imaju, rekli bismo, sasvim specifične 'epizodne uloge'. Posle Cece niko nije zapevao sa geometrijskog i simboličkog centra stadiona (čak ni asertivna Indira Radić u spotu *Heroji* iz 2008. čija se radnja delom odvija na praznim tribinama Delija).

Za razliku od 'Cecinog Beograda', spot grupe Luna *Devet i po nedelja* (1998.) predstavlja primer 'unapređene foto-tapet tehnike' u kojoj se između kadrova u kojima đuska u diskoteci, atraktivna pevačica (Maja Marković) ljulja na džinovskoj cvetnoj ljuljašci iznad beogradskih panorama ili 'na fonu' prepoznatljivih građevina kao što su 'Beograđanka' ili hotel Moskva. U spotu grupe Zana *Nije sve tako crno* (1997.) Beograd je postao neka vrsta akvarijuma: nove tehnologije omogućile su nam da pevačicu Jelenu Galonić vidimo kako roni po Trgu Republike koji se ('kao') nalazi pod vodom. Spot Dragane Mirković *Nemam ja milion sudbina* (2000.) jedan je od najinventivnijih u njenoj karijeri: ovde Dragana prenosi fragment prigradske idile (svog travnjaka i baštenskog mobilijara) i crnog psa – telohranitelja u sam centar Beograda. Ovaj 'leteći ćilim' od trave vidimo 'parkiran' ispred Narodne skupštine, i kako vozi Draganu Trgom Republike, ulicom Vase Čarapića i drugim delovima grada.⁴⁵²

⁴⁵¹ Za razliku od Cece, folk velikan iz Niša Boban Zdravković u spotu *Marakana* (1997.) nije pevao, već na terenu iskazivao svoje fudbalsko umeće.

⁴⁵² Na sličan način srpski hip-hop veteran Gru jezdi Beogradom u fotelji u spotu *Moj grad* (2003.)

Nakon 2000. nova politička konstelacija u zemlji ukinula je medijske monopole devedesetih godina i uspostavila novu ekonomsku realnost post-miloševićevske epohe⁴⁵³ koju prati dalja fragmentacija medijskog tržišta. Naročito s uspostavljanjem interneta kao moćnog medija za promociju muzičkih izdanja, značaj televizije i radija (uglavnom među mlađim potrošačima) i muzičkih programa u njima opada u korist različitih derivata mobilne telefonije⁴⁵⁴ i specijalizovanih veb portala na kojima se razmenjuju informacije o aktuelnoj muzičkoj produkciji. Dok se, s jedne strane (osim na internetu), sužava medijski prostor za emitovanje video-spotova, nezadrživo rastu standardi tehničke produkcije i očekivanja fanova-potrošača u pogledu tih standarda. To produkciju video spotova istovremeno čini sve skupljom i sve manje ekonomski isplativom. U neregulisanoj i nepredvidljivoj⁴⁵⁵ muzičkoj industriji u kojoj ‘više od polovine pevača jedva preživljava’ produkcija muzičkog videa uglavnom se oslanja na sponzorstva privrednih subjekata čiji je interes za investiranje u promociju putem muzičkog videa često veoma upitan. Tako dolazi do svojevrsne fuzije muzičkog videa i ‘tradicionalnog’ advertajzinga koja na specifičan način reflektuje haos koji vlada i u muzičkoj industriji i u privredi tranzicijske post-miloševićevske Srbije. Njihovo dominantno obeležje su arbitrarni i nestabilni monopoli, u najvećoj meri zavisni od horoskopa i aktuelnih političkih konstelacija (grubo rečeno, ‘odnosa u parlamentu’).

Muzička industrija – kojom dominiraju veliki spektakli koji nisu izvor zarade već najčešće finansijskih gubitaka (Arena, Ušće, Marakana...), a koji (poput skupih video spotova koje finansiraju sponzori) u stvari predstavljaju isključivo ‘hranu za medije’ i sredstvo dalje afirmacije i diferencijacije (‘ko je ko’ na muzičkoj sceni) – svodi se na

⁴⁵³ Prema estradnom mogulu Saši Popoviću „estrada se u poslednjih 15 godina toliko finansijski srozala da više od polovine pevača jedva preživljava. Diskografija je propala, nosači zvuka se više ne prodaju. Danas pevač može da zaradi samo na nastupu u nekom klubu, ali posla ima sve manje jer narod nema para. Ova naša branša je u veoma teškoj situaciji“.

Popović, ‘Nije Grand...’, www

⁴⁵⁴ Na konvergenciju mobilne telefonije i muzičke industrije ukazuje i pesma ‘Mobilni telefon’ Lasera Topalovića Brke (‘estradnog umetnika’ poznatog i po pesmi *U radiju malih ljudi nema*):

Mobilni telefon

kad zora zarudi,

mobilni telefon

on me pesmom budi...

⁴⁵⁵ „Verujte da sam i ja u nebranom grožđu, jer niko više ne zna kakvu pesmu treba pevač da snimi da bi postala hit i obezbedila mu nastupe, posao i egzistenciju“ kaže Saša Popović.

Popović, ‘Nije Grand...’, www

‘klupske nastupe’ (diskoteke, folkoteke, splavovi, privatna slavlja i korporativne svečanosti – posebno ako se radi o angažmanima za ‘dijasporu’) kao jedini ekonomsko isplativi format. U skladu s tim raste udeo klupskih muzičara i ‘zabavljača sa splavova’ na aktuelnoj muzičkoj sceni, kao i njihova enormna popularnost⁴⁵⁶ koju paradigmatički personifikuje Aca Lukas.⁴⁵⁷ Kao prevashodno reproduktivni muzičari (e.g. Amadeus Band, Acapulco Band, Allegro Band, Creative Band, Bon Ami Band, Lexington Band, Focus Band itd.) koji su dobro ‘ispekli zanat’ na ‘klasicima’ svih muzičkih žanrova koji imaju dobru prođu kod publike, ovi muzičari i svojim ‘samostalnim’ ostvarenjima dodatno brišu (ionako krhke i propusne) granice između muzičkih žanrova na slabo diferenciranoj lokalnoj sceni. Ovim se i publika dodatno homogenizuje u gruboj podeli na (ogromnu) većinu koja ‘troši’ mejnstrim – u širokom luku (zapravo zatvorenom krugu) koji obuhvata ‘stare narodnjake’-Zvezde granda-Aca Lukasa-Neuverne bebe-Vladu Georgijeva / Sergeja Četkovića-Gocu Tržan-Ajs Nigrutina-MC Stojana-Sanju Ilića i Balkaniku-orkestar Bobana Markovića) – i (ogromnu) manjinu koja ‘konzumira ostalo’, dakle ‘andergraund’. U ovakvom odnosu snaga i ljubitelji opere postaju ‘marginalna društvena grupa’⁴⁵⁸ (što pokazuju već pomenuta istraživanja muzičkog ukusa u Srbiji), a pojam ‘elitnog muzičkog ukusa’ postaje krajnje upitan.

Razvoj i prijemčivost digitalne animacije i post-produkcije omogućava kreiranje atraktivnih video spotova u studijskim i ‘kućnim’ uslovima, bez angažovanja logistike za snimanja u eksterijeru koja može biti prilično skupa i komplikovana. Premda, teorijski, iz tog razloga pevači u spotovima mogu da se nađu na bilo kojem postojećem ili nepostojećem mestu na planeti ili u kosmosu, prepoznatljivi prizori Beograda i dalje

⁴⁵⁶ I Rokeri s Moravu upozoravaju u pesmi ‘Meraklije’ (album *Projekat*, 2007.):

„Svoju pažnju obratite na splavski pevači, jer već sutra neki može slavu da zakači...“

⁴⁵⁷ Treći (dvostruki) album Ace Lukasa *Jedno veče u kafani* (1998.) sadržao je isključivo obrade pop i folk klasika s bivših jugoslovenskih prostora – (1-10: Oliver Mandić, Kerber, Alen Slavica, Bolero, Zdravko Čolić, Bijelo dugme, Željko Bebek, Merlin, Hari Mata Hari; 11-18: Džej, Sinan Sakić, Toma Zdravković, Radiša Marković, Radoslav Rodić Roki, Haris Džinović i Duško Kuliš). Album zatvara ‘klasična numera’ Ace Lukasa *Pesma od bola* (u originalu: Antipas – Για τα λεπτά τα κάνεις όλα). Ova praksa nastavljena je i na seriji ‘cover’ albuma objavljenoj 1999. godine: *Drugo veče u kafani* (gde su se na repertoaru našle četiri pesme Bijelog dugmeta i izvođači u rasponu od Olivera Dragojevića i Dejana Petkovića do Džeja i Muharema Serbezovskog); *Još sam tu (za drugove)* (Aerodrom, Yu grupa, Krunoslav Kićo Slabinac, Mišo Kovač, Zvonko Bogdan, Hašim Kućuk Hoki, Kemal Malovčić, Staniša Stošić itd.) i *Zora beli* (Halid Muslimović, Luis i Južni vetar, Predrag Živković Tozovac, Krume Spasovski, Twins i Era Ojdanić, Ceca, Viktorija, Divlje jagode, Miki Jevremović...), kao i na albumu *Aca Lukas & O.K. Band* iz 2000. godine, na kome se našla i čuvena *Suada* grupe Plavi orkestar.

⁴⁵⁸ Ne samo po brojnosti, već i po kvalitetu operске produkcije koja im je dostupna u zemlji – dakle, po mogućnostima da na kvalitetan način zadovolje svoju ljubav prema operi.

nalaze svoje mesto u muzičkom videu. Kao što smo već pomenuli, neki izvođači (ne samo Mitar Mirić)⁴⁵⁹ i dalje se povremeno priklanjaju ‘tradicionalnoj’ estetici prvih ‘narodnjačkih’ video spotova, nastojeći da se pozicioniraju kao eksponenti ‘konzervativnog’ krila na folk sceni, obraćajući se starijoj publici kojoj je ova estetika ne samo dobro poznata, već i posebno privlačna zbog nostalgичnih konotacija. Tako npr. u spotu *Žena ko ruža* (2004.) koji pripada ‘unapređenoj’ tj. modernijoj verziji žanra ‘pevanja na čamcu’ iz osamdesetih godina, Miroslav Ilić krstari savskom stranom Ade Ciganlije, bavi se pecanjem i pomalo udvara usamljenoj ‘plavoj ženi’. Željko Samardžić u spotu *Mesec u vodi* (2006.) plovi jahtom pored zemunskih solitera i ‘kulira’ na Adi Ciganliji u društvu jata labudova i zgodnih kupačica.⁴⁶⁰ U spotu *Halo, halo* (2007.) jednog od izvođača iz ‘dinastije Đogani’ (koji je kao i Husein Alijević Husa iz grupe Beat Street ‘otišao u narodnjake’) na karakterističan način spaja se estetika ‘pevanja na čamcu’ iz osamdesetih s estetikom hedonističkog tj. ‘veselog’ hip-hopa⁴⁶¹ (koja će biti podrobnije opisana u trećem poglavlju). Ovde se Baki B3 u stilu Džems Bonda⁴⁶² na luksuznom gliseru vozi Dunavom s jednom ‘crnom’ i jednom ‘plavom ženom’ u bikiniju (one se u hip-hop slengu mahom nazivaju ‘bitches’ i ‘hos’), pored poznatih zemunskih veduta,⁴⁶³ Kalemegdana (zahvaljujući brzini glisera i dinamičnoj montaži)⁴⁶⁴ i savskih obala Ušća. U ‘mediteranskom’ ambijentu starog Zemuna⁴⁶⁵ Ranko Slijepčević (u prisustvu Kornelija Kovača i delom na čamcu) izvodi numeru *Kad je čovjek sam* (2001.) u spotu u kome je centralni motiv (ponovo) kula Sibirjanin Janka.

⁴⁵⁹ npr. popularni Trubački orkestar Dejana Ilića iz Vladičinog Hana koji na Ušću izvodi *Topdžijsko kolo* (2007.) u ‘tradicionalnom stilu’ – s Kalemegdanom u pozadini.

⁴⁶⁰ Spot je ‘začinjen’ i estetizovanim prizorima rekreacije u prirodi i ‘ničim izazvanih’ industrijskih eksterijera

⁴⁶¹ ovde se nameću i analogije s tzv. žanrom ‘happy metal’

⁴⁶² Baki je dobio ozbiljne ‘koreografisane’ batine u spotu Vesne Vukelić Vendi *Kažeš da me voliš* (1995.) u kojem se radnja većim delom odvija na Studentskom trgu.

⁴⁶³ Ispred jedne atraktivne zemunske vedute Baki je parkirao svoj luksuzni auto u spotu grupe B3 *Mrak* iz 1995.

⁴⁶⁴ Zahvaljujući sopstvenoj brzini i dinamičnoj montaži ‘kraljica fitnesa’ Aleksandra Perović (ex-Moby Dick) u spotu *Opijum* (2007.) praktično pretrči ceo Beograd: vidimo je kako džogira oko Hajdučke česme, a zatim i po starom delu Zemuna, u blizini kule na Gardošu.

⁴⁶⁵ Kada se ne eksponira u donjem vešu pored kamina, glavna protagonistkinja spota *Ostavljam sve* (Prslook Band, 2012.) šeta se Zemunom uzduž i popreko i uživa u poetičnim zimskim (crno-belim) prizorima i lokalnim znamenitostima.

Ipak, težište 'rečnog života' u muzičkim spotovima pomera se na Adu Ciganliju. Jedan od tipičnih primera je spot *Hajde, vodi me* (2006.) makedonskih pevača Tijane Dapčević (Todevska) i Vlade Janevskog. Ovaj spot, međutim, ima prilično netipičnu strukturu za rediteljski stil Dejana Milićevića: u spot nas uvodi Janevski kao TV voditelj emisije *Hajde, vodi me*. Mlada reporterka upoznaje nas sa 'atmosferom' na beogradskim ulicama u 'dokumentarnim' snimcima intervjuja s prolaznicima u raznim delovima grada. Tijana nas čeka na brodiću na sunčanoj Adi Ciganliji, gde ona i Janevski razvijaju temu o potrebi odlaska iz grada negde gde je 'toplo i daleko'. Spot se završava kako je i počeo: voditelj nam se zahvaljuje na pažnji.

U novom milenijumu Kalemegdan više nije tako često i rado eksploatisan 'seting' za muzičke spotove. U spotu dueta Luna *Blagoslov* (2002.) Čeda Čvorak i Maja Marković prebiraju po dirkama belog koncertnog klavira⁴⁶⁶ koji se pomera 'u eksterijeru': čas ga vidimo pored Brankovog mosta, čas ispod mosta, čas na Novom Beogradu, čas u Donjem gradu Kalemegdana. Reditelj spota (Čeda Čvorak) kombinuje kadrove s klavirom sa kadrovima 'bez klavira' tj. snimcima beogradskih atrakcija (kao što su 'plutajući' restoran Stara koliba na Ušću ili 'Zapadna kapija' – 'Geneks' kula arhitekta Mihajla Mitrovića) i kalemegdanskih veduta, kula i crkava. U spotu *Tetovaža* (2010.) u kome Ivan Zak vija Nedu Ukraden po Zindan kapiji, koriste se otmeni enterijeri 'Kalemegdanske terase', s koje 'pucaju' atraktivni pogledi na Sportski centar 25. maj i obalu Dunava. I ljubavni zaplet u spotu Vlade Georgieva *Reci mi da znam* (2001.) odvija se u Donjem gradu Kalemegdana, uz (nezaobilazne) panorame Ušća iz blizine Pobjednika. U spotu *Do svitanja* (2007.) Georgiev naoružan gitarom stupa preko Brankovog mosta s kojeg se pruža divan pogled na predeo Kosančićevog venca. Kada ide u suprotnom pravcu (prirodno) vidimo atraktivnu novobeogradsku vizuru.⁴⁶⁷

Žanr 'pevanja u kolima' iz osamdesetih godina (Šaban Šaulić, Vera Matović) evoluirao (delimično pod uticajem hip-hopa) u žanr 'noćne vožnje u besnim kolima sa ili bez pevanja', u kome prepoznatljive ulične prizore Beograda smenjuju noćna svetla

⁴⁶⁶ Sviranje koncertnih klavira 'u pleneru' inicirao je Oliver Mandić u atraktivnom spotu za pesmu *Odlazim, a volim te* koja se 1989. pojavila u filmu *Poslednji krug u Monci* (r: Aleksandar Bošković). Oliver je u ovom spotu snimljenom u industrijskom ambijentu Brodogradilišta Beograd 'na fonu Banovog brda' svirao klavir lebdeći na betonskoj ploči koju prenosi gigantski kran.

⁴⁶⁷ U ovom spotu se pojavljuju i petočlani (crni) gospel hor, 'crnkinja' sa slušalicama koja uživa u muzici, parovi koji uživaju u poljupcima, penzioneri koji uživaju u šahu i kostimirana Snežana (bez sedam patuljaka) pomalo tužnog lika.

neodređenog ‘velegrada’. Ipak, tu i tamo iz kola se naziru poznati beogradski prizori kao npr. u spotu *Tetovaža*⁴⁶⁸ (2004.) u kome se odlučna Indira Radić juri s nevernim ljubavnikom na motoru, u spotu *Ti hodaš sa njom* (2006.) u kome Dragan Kojić Keba meditira za volanom o sukobu ljubavnih interesa ili u spotu *Armani* (2004.) u kome se DJ Krmak vozi u ogromnoj beloj limuzini⁴⁶⁹ s jednom ‘crnom’ i jednom ‘plavom’. U jednom recentnijem primeru – MC Stojan ft. Jana (Todorović) *Ti i ja* (2012.) – MC Stojan vozi besna kola duž najnovije beogradske arhitektonsko-saobraćajne atrakcije – Mosta na Adi. Kadrovi noćne vožnje smenjuju se s dnevnim prizorima u kojima vidimo MC Stojana u ‘japi’ izdanju tj. urednoj beloj košulji s ‘mladalačkom’ kravatom kako (bez kola) stoji na istom mostu, telefonira i šalje SMS-ove. Zatim malo đuska ‘na fonu’ staklene fasade Poslovnog centra Napred u bloku 26. Ova atraktivna arhitektura ‘eksploatiše’ se i u spotu *Nisam laka, maco* (2011.) u kome se (između ostalog) ‘dekadentna stjuardesa’ Dunja Ilić ukrcava u helikopter s nekog novobeogradskog solitera. U spotu Tijane Dapčević *Ona to zna* (2004.) avion (ničim izazvano) nadleće poslovnu zgradu kompanije Delta Holding u bloku 19. Tako muzički video postaje i neka vrsta informativnog medija o novim arhitektonskim atrakcijama u gradu – ne samo trenutno modernim kafićima, klubovima i drugim mestima za izlaske,⁴⁷⁰ već i javnim objektima i onima koji pripadaju korporativnom sektoru.⁴⁷¹ Ipak, nisu samo blještave i uredno održavane fasade poželjna vizuelna pozadina za turbo-folk XXI veka ‘u eksterijeru’. U spotu za pesmu *Navikla na poraze* s albuma *Živim na ivici* (2011.) Dunju Ilić zatičemo u ‘andergrund’ izdanju u zapuštenom podzemnom prolazu na Terazijama (bez prolaznika), i to ošišane glave i u

⁴⁶⁸ *Štikle na noge, noge u kola i tetovaža na leđa gola...*

⁴⁶⁹ U skladu s estetikom spota preuzetom iz hip-hopa ovde se, između ostalog, kaže:

*Čujte ljudi moji, sve mi dobro stoji
jer ja nosim bijelo Armani odijelo.
Oblaci me Gucci, to dušmane muči,
imam skupe gaće, šio ih Versace...*

⁴⁷⁰ Evo nekih primera: u spotu Nevernih beba *Kaži gde smo* (2004) prizori neformalnog nastupa benda u napuštenoj dorćolskoj prodavnici smenjuju sa scenama snimljenim u Auto klubu ‘Floyd’ s karting pistom smeštenom ispod Mostarske petlje, dok u spotu *100 ratova* (2010.) glamurozne pevačice Anabela (Bukva) i Mia (Borisavljević) đuskaju u kafiću ‘Bali’ na Bežanijskoj kosi (i ujedno ga reklamiraju)...

⁴⁷¹ pa čak i onima koji pripadaju privatnom sektoru zdravstva, kao u slučaju Poliklinike Beograd (Džona Kenedija 10F) koja se reklamira u spotu DJ Krmka *Doktore* (2007.)

dve odevne kombinacije – kožnoj korset-haljini ukrašenoj krstovima i stilizovanoj narodnoj nošnji saharske Afrike.⁴⁷²

Uprkos sklonostima prema ‘fenseraju’, luksuzu i higijeni nasleđenim iz prethodnih epoha razvoja folk scene, ‘novi turbo-folk’ (barem u video spotovima) vrlo je prisutan u zapuštenim ambijentima napuštenih fabrika i drugih industrijskih postrojenja post-socijalističke epohe. Moglo bi se tvrditi da nema uglednijeg estradnog imena koje nije snimilo barem jedan spot koji pripada žanru koji bismo mogli nazvati ‘ničim izazvani *industrial*’. On podrazumeva manir da se u zapuštene industrijske ambijente smešta standardni repertoar ljubavno-rekreativno-potrošačkog usmerenja koji nema ni najmanje veze s bilo kojim oblikom industrijske delatnosti. Ovi ‘industrijski’ prizori mogu se dalje kombinovati s bilo čime, pa i prepoznatljivim panoramama Beograda i noćnim prizorom ulice Kneza Miloša, kao u spotu Akapulko Benda *Lako je* (2009.) Tako i Amadeus Bend ‘neformalno’ izvodi numeru *Čija si nisi* (2007.) ispred ‘zapuštene’ Beton hale na Savskom pristaništu, u intervalima između ‘neformalnih’ erotskih scena s članovima benda i manekenkom u tangama. U pristanišno-ugostiteljskom ambijentu oko Beton hale (i pomalo na Kosančićevom vencu) odvija se i radnja spota *Ja kunem se u ljubav* (2008.) u kojem Željko Samardžić ‘statira’ kao sporedno lice. Ponekad se u ovakvoj ‘industrijskoj’ salati nađu i otmeni beogradski enterijeri, kao npr. Velika dvorana SKC-a⁴⁷³ u kojem Ceca nastupa s gudačkim orkestrom u spotu *Zabranjeni grad* (2001.) Ovde Cecu vidimo i u drugom, botaničko-industrijsko-železničkom ambijentu, u prisustvu kordona uniformisanih mladih muškaraca (za koje bi se da ne nose karirane kravate moglo pomisliti da su železničari).

Pokazalo se da idealnu i sasvim jedinstvenu kombinaciju (post)industrijskog i ‘fensi’ ambijenta pružaju enterijeri Stare šećerane na Čukarici (‘Dimitrije Tucović’) u kojoj se od 1995. godine nalazi sedište KPGT-a pod umetničkim rukovodstvom Ljubiše Ristića. Ovde se npr. (pored Suzane Mančić) pojavljuje Stoja u spotu (*Žena*) *Starija* (2004.), kao i Maja Marijana u numeru *Rođena za flert* (2008.)

⁴⁷² Crnogorska pop pevačica Milena Vučić s pankerskom frizurom i „noseći samo providne crne čarape, haltere i kožni bodi“ prošetala se u spotu *Samo moj* (2012.) istim prolazom, Bezistanom na Terazijama, ispred Narodne skupštine i Istorijskog muzeja Srbije, da bi završila u vodi fontane na Trgu Nikole Pašića.

⁴⁷³ U spotu *Moden ritam* (2001.) Dejan Miličević je propevao (na makedonskom) sa stasitom Tijanom Dapčević koja u spotu obavlja i ulogu manekenke na pisti postavljenoj u Velikoj dvorani SKC-a.

Ako se neki omiljeni i rado korišćeni objekat⁴⁷⁴ može nazvati ‘otmenom ruinom’, onda je to zgrada Geozavoda u Karađorđevoj 48. Arhitektonski karakter i stepen održavanja građevine pružali su pogodnosti za snimanje muzičkih spotova izvođača najrazličitijih stilskih usmerenja. Ovde su se u jednoj od verzija spota za pesmu *Oči boje meda* (1985.) članovi Ekaterine Velike vijali po monumentalnom ulaznom holu i hodnicima ocvale arhitektonske lepote. Ovde su Neverne bebe neformalno nastupale na stepeništu ulaznog hola (*Veliki je bog*, 1994.) Ovde je Ivana Pavlović (Negativ) igrala *Tango* (2004.), a Goca Tržan prošetala *Haljinu* (2005.) Ovde je Beogradski sindikat glumio terorističku grupu (*Oni su*, 2006.) Ovde su se šetale manekenke i foto-modeli u spotovima Bojana Bjelića (*Ostavi me*, 2006.) i Bojana Marovića (*Bolja si od drugih*, 2007.), kao i Nataša Bekvalac (takođe manekenka i foto-model) u spotu *Dobro moje* (2008.) U atraktivnom spotu *Ako te nije pronašla ljubav* (2007.) Sergej Četković obratio nam se s balkona na ulaznoj fasadi Geozavoda.⁴⁷⁵ (U ovom spotu u kojem se obilato koristi ‘starinska’ eklektično-klasicistička beogradska arhitektura crnogorsku zvezdu zatičemo u pomalo spajderskoj pozi i na fasadi Muzeja primenjene umetnosti.) U spotu *Nazovi me* (2005.) Sergej Četković popeo se na krov – i to znamenite zgrade BIGZ-a (Državna štamparija arhitekta Dragiše Brašovana) – s koje se pruža pruža impresivan pogled na kompleks Beogradskog sajma i mostove na Savi. Noćnu verziju ove panorame (kao i unutrašnjost građevine) vidimo u spotu Bojana Bjelića *Od sobe do sobe* (2004.) (Oba pomenuta objekta, Geozavod i BIGZ, zbog specifične arhitekture, ‘post-apokaliptične’ atmosfere – i zapuštenosti – koristio je francusko-beogradski strip crtač Enki Bilal u filmu *Bunker Palas Hotel* iz 1989. nastalom prema istoimenom stripu.) U spotu *Uporno si tu* (2009.) pevačice Mari Mari (Marija Marić), impresivni panoramski pogledi na centar Beograda i Dunav s krova Preduzeća prehrambene industrije ‘Žitomlin’ na dorćolskoj obali, smenjuju se s kadrovima u kojima šofer vozi pevačicu po centru grada (mahom ulicom Kralja Milana). Tako se u ovom spotu ‘pevanje u kolima’ kombinuje s ‘pevanjem na krovu’. U spotu *Nemam te* (2009.) mladi Andrej Ilić ne samo što peva baladu, već i svira klavir skromnijih dimenzija uz karakteristične beogradske

⁴⁷⁴ Ne samo za snimanje spotova, već i za kulturne manifestacije kao npr. Oktobarski salon 2012, koji su pod naslovom ‘Dobar život’ kurirali Branislav Dimitrijević i Mika Hanula.

⁴⁷⁵ Fasada Geozavoda i karakteristični ambijent Karađorđeve ulice uvode nas i u ‘hičkokovski’ zaplet Džejevog spota *Iznajmiću sobu sa pogledom na te* (1995.)

panorame, mada je u ovom slučaju malo teže odrediti na koju se zgradu popeo. (Taj prizor smenjuje se s kadrovima melodramske priče koja se odvija na beogradskim ulicama.) Multitalentovani Vlado Georgiev lebdeo je sedeći na ogradi garaže na Obilićevom vencu⁴⁷⁶ (gde mu je parkiran kabriolet) u spotu *Sama bez ljubavi* (2001.), u kome je (kad nije na krovu) svirao sve instrumente. U spotu *Da si moj* (2006.) Jelena Galonić iz grupe Zana peva malo po krovovima, a malo ‘u parteru’.⁴⁷⁷

Pevanje po krovovima pruža vizure na neodređeni gradski prostor u kome tek pokoja poznata silueta nekog solitera ili Hrama sv. Save odaje ‘Beograd’. Jedan drugačiji pristup vizuelizaciji grada u muzičkim spotovima mogli bismo nazvati ‘razgledničkim’. U njima su prepoznatljivi gradski ambijenti i spomenici fiksirani pod atraktivnim osvetljenjem na kojem izgledaju kao da ‘poziraju za razglednicu’ ili neki drugi promotivni ‘gadžet’ Turističke organizacije Beograda. Ponekad nas ovakvi prizori s razglednica uvode u spotove čija radnja konkretno s Beogradom niti s prikazanim spomenicima nema bog zna šta zajedničko. Tako npr. na početku spota Igora Popovića i Džeja Ramadanovskog *Jedan kao ja* (2004.) vidimo noćni pogled na osvetljeni Brankov most ili Kalemegdan s Pobednikom, a zatim slede uobičajeni prizori iz hotelskih soba, đakuzija, barova i đuskoteka. U spotu Jelene Tomašević *Košava* (2008.) pojava noćne panorame Beograda koju akcentuju zgrada Rektorata univerziteta umetnosti i toranj Saborne crkve može se eventualno opravdati naslovom pesme koji referira na meteorološku pojavu koja se svojata kao ‘tipično beogradska’.⁴⁷⁸ Uostalom, pevačica (koja će u petom poglavlju biti nazvana ‘kragujevačkim brendom’) u pesmi kaže: „volela sam u Beogradu“.

Spot Indire Radić *Rodni kraj* (2005.) upisuje Beograd u imaginarnu mrežu gradova (Ljubljana, Zagreb, Sarajevo, Banja Luka, Podgorica, Skoplje, Novi Sad, Beograd) povezanih nitima ‘iluzije povratka kući’⁴⁷⁹ i – jugonostalgичnom estradnom scenom. ‘Razglednice’ ovih gradova smenjuju se s Indirininim neformalnim nastupom s pratećim muzičarima u prirodnom ambijentu Bežanijske kose s koje ‘puca pogled’ na

⁴⁷⁶ „Kad sam bio mali i kad sam gledao ovaj spot na TV-u uvek sam se skenjao da ne padne odatle“, komentarisao je jedan obožavalac na sajtu *Youtube*.

⁴⁷⁷ Noviji primer je spot Lejle Hot *Zar me je tako teško voleti* (2012.) u kome se ‘nervno rastrojena’ pevačica naizmenično šeta po krovovima, po Brankovom mostu (na kome godišnje izvrši samoubistvo oko 40 Beograđana), po Knez Mihailovoj ili po sred ulica koje nisu pešačke.

⁴⁷⁸ Kao u stihu „kroz moju glavu košava duva“ u pesmi *Beograd* Vlade i Bajke (1994.)

⁴⁷⁹ Andrea Kliment, ‘The Myth of Heimkehrillusion’, *German Politics & Society*, 20, 2, Summer, 2002, str. 115-147

novobeogradske blokove 33, 34, 37 i 38 kojima dominira silueta 'Zapadne kapije'. Tu su i 'nostalgični' prizori s beogradskih ulica (prolaznici, golubovi, saobraćajne gužve, saobraćajci, čistači ulice...) Spot u koji nas je uveo 'Google Earth' završava se nostalgичnim prizorom novčanice od 10 dinara Narodne banke Jugoslavije na kojoj je lik Arifa Heralića, radnika železare u Zenici.⁴⁸⁰



Treći pristup panoramama Beograda je iz ptičje perspektive tj. iz aviona. U spotu *Ne dolaziš u obzir* (2007.) (u kome je uglavnom 'bila na šljaci' po diskotekama u inostranstvu i vozila se avionom) povratak Indire Radić u 'rodni kraj' obeležavaju (ne preterano atraktivni) panoramski snimci novobeogradskih blokova 61 i 62 i piste surčinskog aerodroma.⁴⁸¹

Situacija s kraja XX veka u kojoj su reyv-pokret i tehno-potkulture zauzele mesto koje je od pedesetih godina prošlog veka pripadalo rok-kulturi⁴⁸² morala je ostaviti traga i na hibridnoj domaćoj muzičkoj sceni. Jedan od izvođača koji personifikuju ovaj spoj globalnog i lokalnog je i Džimi Barka (Srđan Gligorijević). Njegov spot *It's so nice in Serbia* koji prati album 'Sajber kurajber' iz 2005. godine obiluje scenama iz noćnih klubova gde DJ Džimi vrti ploče, dok devojčice skakuću: one se smenjuju sa životnim

⁴⁸⁰ Koji je umro „u krajnjoj bijedi i siromaštvu kao invalid rada. Imao je 11 djece, od kojih je tek sedmoro preživjelo tužnu romsku sudbinu. O smrti Arifa Heralića objavljena je sljedeća kratka vijest u beogradskim *Večernjim novostima* od 17. lipnja 1971. godine:

U Zenici je juče, posle duže bolesti, umro Arif Heralić, radnik zeničke železare i višestruki udarnik, čiji je lik bio na novčanici od 1000 starih dinara. On je u železari radio na teškim poslovima i pre nekoliko godina je oboleo. Zbog toga je penzionisan“.

<http://blog.dnevnik.hr/print/id/1622406288/arif-heralic-lik-s-novcanice-od-1000-i-10-jugoslavenskih-dinara.html> (pristup: 05.04. 2013.)

⁴⁸¹ Spot *Aerodrom* (2000.) u kome Boban Rajović čeka let u 15.15 za Kopenhagen (na koji se uspešno ukrcao) snimljen je (prirodno) u enterijerima beogradskog aerodroma. Za razliku od ovog primera, radnja u spotu za već pominjanu pesmu *Boli me mrak* (Bajone i Bora Đorđević, 1993.) odvija se (delom) na dotičnom aerodromu bez nekog ubedljivijeg razloga.

⁴⁸² „Demokratizacija i decentralizacija muzičke proizvodnje – kućni studiji i stotine malih etiketa i DJ-eva, partnerska približavanja nezavisnog sektora i korporacija, globalizacija i transnacionalne korporacije (masovni mediji, muzička industrija), internet, drugačiji senzibilitet i potrebe 'novih mladih' kao rezultat drugačije *konstelacije* društvenih, kulturnih, ekonomskih, tehnoloških okolnosti, samo su neki od faktora koji su tome pridoneli.“

Mirjana Ognjanović, 'Korak dalje od Burdijea: pojam potkulturnog kapitala i proučavanje potkultura', u: Miloš Nemanjić i Ivana Spasić (pr.), *Nasleđe Pjera Burdijea: pouke i nadahnuća*, Institut za filozofiju i društvenu teoriju / Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, Beograd, 2006, str. 184

mudrostima preuzetim iz globalnog advertajzinga (mahom reklama za prezervative),
poput: DO YOU BELIVE IN YOUR SELF ? - DO YOU BELIVE IN OTHERS ? - FEEL FREE – ENJOY - GET LUCKY -
MAKE LOVE - BE WISE - STAY SAFE - STOP AIDS (povremene pravopisne greške verovatno nisu
namerne). Velegradske noćne vizure Beograda u ovom slučaju potcrtavaju ključne
poruke, koje kao da šalje Turistička organizacija: SPEND THE NIGHT IN BELGRADE - IT'S SO NICE IN
SERBIA - NICE SERBIA - NICE PEOPLE - WELCOME TO SERBIA.

Praksa snimanja spotova u prepoznatljivim beogradskim enterijerima nije se u XXI veku (sasvim) ugasila s razvojem mogućnosti za kvalitetna studijska snimanja i digitalnu postprodukciju. Osim situacija (kao u spotu *Aerodrom*) kada naslov pesme diktira izbor lokacije, reditelji i scenografi pronalaze nove namene za 'staru' i dobro poznatu arhitekturu. Tako je npr. lučni stakleni zid Hale 3 Beogradskog sajma poslužio kao pozadina za nastup Danijele Vranić (koju je ponekad prilično teško razlikovati od Ane Nikolić i Goge Sekulić) i Ace Lukasa u spotu *Niko kao ti* iz 2008. Vlado Georgiev (šta bi drugo) u spotu *Živim da te nađem* (2003.) meditira o nesrećnoj ljubavi (sam) u velikoj dvorani Sava Centra. Čak je i pomalo zaboravljeni Muzej istorije Jugoslavije (ex-'25. maj') našao svoje mesto u spotovima crnogorskih pevača Bojana Marovića (*Tebi je lako*, 2004.) (ulazni hol sa stepeništem) i Bobana Rajovića (*Jugoslavijo*, 2006.) (Kuća cveća) U ovom 'dokumentarnom' spotu pevač izvodi svoju numeru u duhu 'jugonostalgičarskog patosa'⁴⁸³ na grobu druga Tita, a zatičemo ga i u meditaciji pored lokomotive Plavog voza na Železničkoj stanici.

Beograd se ne ponosi sofisticiranim primerima dizajna urbanog mobilijara (kao npr. Barselona zahvaljujući A. Gaudiju ili Ljubljana zahvaljujući J. Plečniku) koji su često

⁴⁸³ *Kad ponos ljubav ubije
i kada sveto i proketo se spoje,
kad sjutra nam ne osvane
i kada jedno se rastavi na dvoje.
Tek tada sebi priznaću da si bila
moja radost, moja snaga, moja sreća.
Ref.
Jugoslavijo, ko ne bi žalio,
nevina si bila, a živog si me ubila.
Jugoslavijo, ko nije patio
ne zna šta si bila i šta si značila...*

prisutni na razglednicama i u muzičkim spotovima. Može se reći da izuzetak od ovog pravila predstavlja dekorativna ograda parka na Studentskom trgu (iako u striktnom smislu nije ‘mobilijar’). Njen ‘diskretni šarm iz pozadine’ rado se eksploatiše, npr. u spotovima Zdravka Čolića *Jako, jako slabo srce zavodiš* (1997.), Željka Joksimovića *Rintam* (2001.), Beatshakers ft. Alberto So Sabi *Ma Chérie* (2009.) ili Goce Tržan *Mastilo* (2010.), a prisutan je i u pomenutom spotu grupe Zana u kojem se peva malo na krovu, a malo u ‘parteru’. Jelenu Galonić iz Zane u spotu *Rane* (2006.) zatičemo u još jednoj situaciju koja bi se mogla nazvati ‘žanrovskom’ – kako ožalošćena peva na stepeništu jednog starinskog beogradskog ‘haustora’. U ovom ‘žanru’ dolaze do izražaja dekorativna stepeništa i ograde, ali i zapuštenost tipičnih beogradskih haustora koji obezbeđuju odgovarajući seting za ljubavnike koji su najčešće napušteni i ‘deložirani’ tj. ostavljeni ispred vrata. Ovoj ‘tradiciji’ pripadaju npr. spotovi Ane Bekute *Pitaš kako živim* (1993.) i Željka Samardžića, *Slutim* (1995.)

Privatni prostori luksuznih stambenih objekata domen su žanra ožalošćenih (ali veoma bogatih) ljubavnika koji bismo mogli zvati ‘I bogati plaču’. U njima često zatičemo Nedu Ukraden, ali i izvođače kao što su Danijela Vranić ili Dejan Matić. Privatni prostori i njihova eksploatacija u muzičkom videu nisu tema ove studije, pa se na ovom žanru nećemo duže zadržavati. U javni medijski domen, međutim, spada popularnost latinoameričkih sapunica – telenovela koju (uz pretpostavku da se njihova publika i publika turbo-folk izvođača manje-više poklapaju) reflektuje s prethodnim žanrom povezana estetika spotova koji se više (Goga Sekulić, *Katastrofa*; Stoja, *Metak...*) ili manje eksplicitno (Dunja Ilić, *Živim na ivici*; Nedeljko Bajić Baja, *Zapisano je u vremenu...*) pozivaju na ‘španske serije’.⁴⁸⁴ Ponekad se intertekstualni iskoraci muzičkog videa u ‘serijsku’ TV fikciju ispoljavaju u vidu ‘kostimiranih drama’ u kojima se npr. Seka Aleksić pojavljuje kao tetovirana srednjevekovna lepotica s dubokim dekolteom (*Poslednji let*, 2007). I Dragana Mirković je tako u spotu *Biće mi kako kad* (1998.) doživela baroknu romansu u kostimima i enterijerima ‘iz epohe’. Njena romansa s epohom baroka nastavlja se u Beču u spotu *Evo, dobro sam* (2004.) u režiji Dejana Milićevića, osvedočenog poštovaoca te epohe. Ovde zatičemo ‘Gagu’ u savremenom

⁴⁸⁴ O fascinaciji latinoameričkim TV programom među ‘rokerima’ (posebno u devedesetim godinama) svedoče (naravno ironični) spotovi šabačkih pankera Goblina *Bolje soko u ruci nego guska u krevetu* (1996.) ili *Ubiše Pabla* (1994.) i *Dezodorans* (1998.) Dece loših muzičara.

kostimu (u jednom od najboljih izdanja): u baroknim enterijerima; ispred Glorijete u Šenbrunu kraj skulpture ‘Pravedni rat’ Johana Baptista fon Hagenauera (1732-1810.); ispred palate Oberes Belvedere (Sala Terrena) Johana Lukasa fon Hildebranta (1668-1745.) kako malo đuska, i vozi se Bečom u taksiju. Još u spotu *Zagrli me majko* (1997.) Dragana se ispovedala majci⁴⁸⁵ obučena u elegantnu večernju haljinu – u sred svemirskog broda: u spotu *Luče moje* (2006.) (u koji nas uvode zvuci frule) Dragana je (na visokim štiklama) zakoračila u virtuelnu ‘baroknu’ realnost, tačnije u kompjuterski generisan prostor ‘barokne’ palate kojim dominiraju balustrade, kolonade i kristalni luster. (Navodnici ukazuju na to da se ovde ne radi o baroku u ‘školskom’ smislu reči.) U njenom spotu *Laste* (2009.) ‘godina se tužna sprema’⁴⁸⁶ u gradu koji po arhitekturi dosta podseća na *Cloud City* na planeti Bepin iz filma *Imperija uzvrća udarac* (Star Wars Episode V). Ovde zatičemo mladi (rastavljeni) par koji raznim tehno-gadžetima iz XXIII veka evocira uspomene na prohujale dane sreće. Draganin lik se ovde pojavljuje samo na ekranu gigantskih dimenzija u stanovima ljubavnika iz budućnosti. Tu smo već na terenu žanra koji možemo zvati ‘ničim izazvani *hi-tech*’, kojim se u ovom slučaju demonstriraju superiorne tehničke mogućnosti video produkcije DM SAT,⁴⁸⁷ Draganinog porodično-poslovnog ‘Enterprajza’. Redak, ali istaknuti primer ovog žanra predstavlja spot *39,2* (2001.) u kome Ceca Ražnatović preživljava svoju egzistencijalnu dramu (*tu na vratima gde živim mesto imena mi piše ‘sama’*) u virtuelnom metropolisu s razvijenom železnicom (opremljenom i za noćni život). Neke naznake u kom pravcu će se turbo-folk spotovi sa elementima SF-a razvijati u XXI veku daju nam neki noviji ‘radovi’ dueta In Vivo čiji članovi u spotovima često preuzimaju džemsbondovske uloge akcionih heroja.

⁴⁸⁵ *U mom srcu rane žive,
njegove su oči krive...*

⁴⁸⁶ *Lete, lete laste unazad,
godina se tužna sprema,
lete, lete traže onaj grad,
gde nas dvoje više nema...*

⁴⁸⁷ Istorijat satelitske televizije na našim prostorima počeo je 1990. „Radi što boljeg i potpunijeg informisanja naših iseljenika, migracionih radnika i inostrane javnosti u Severnoj Americi i Evropi Radio-televizija Beograd ostvarila je distribuciju svojih televizijskih i radio programa putem odgovarajućih satelita. Na sednici održanoj 30.10. 1990. Radio-televizija Beograd donela je odluku o osnivanju Mešovitog društva sa ograničenom odgovornošću RTB-MP-SAT. Emitovanje programa za Evropu i Severnu Ameriku počelo je 14. 05. odnosno 14. 08. 1991.“

Ivana Petrović, *Satelitsko povezivanje Jugoslovenske televizije sa svetom*, diplomski rad, FDU, Beograd, 1992, str. 61

Tako npr. u spotu *Narkoman* (2011.) nakon jurnjave sa godzilastim robotom po beogradskim ulicama dospevaju u folkoteku u svemiru.

No, vratimo se Dragani Mirković i baroku. U proleće 2010. mediji su izveštavali kako je poznata pevačica sa suprugom odnedavno postala vlasnica dvorca Ebenfurt koji se nalazi u Donjoj Austriji, u blizini Viner Nojštata. Nekadašnja tvrđava sagrađena za borbu protiv Turaka, kasnije je obnovljena u baroknom stilu. „Cilj nam je da očuvamo ovo istorijsko zdanje. Naravno, nameravamo da se u dvorac i preselimo, a jedan deo učinićemo dostupnim za javnost, kako za kulturne manifestacije, tako i za đačke ekskurzije’, objasnila je poznata pevačica i dodala da sada predstoji renoviranje dvorca, koji se inače prvi put pominje 1160. godine kada se, verovatno, sastojao od samo jednog tornja.“⁴⁸⁸ Vikipedijin članak o Dragani Mirković podseća nas da je Dragana „u mnogo čemu bila prva“: prva je objavila remiks svoje pesme; nosila je bubicu na koncertima i plesala, smatrana za najbolju igračicu među pevačicama na domaćoj estradi. Prva je snimila visokobudžetni animirani spot za pesmu *Za mene si ti* (1994.), u kome joj se trapavo udvara animirani tigrić (MC Tiger), a ona prži animirane palačinke i zaliva animirano cveće. Prema Vikipediji taj spot je „tada koštao vrtoglavih 60 000 maraka“. Dragana je i prva pevačica koja je izdala CD nepravilnog oblika (u obliku slova D).⁴⁸⁹ Svakako je prva pevačica koja je kupila zamak Ebenfurt. Ovde je 2011. snimila spot *Drugovi* i time svoj privatni prostor podelila s obožavaocima, inaugurišući jedan novi model ‘realizma’ u muzičkom videu.

Taj model već je u naznakama bio prisutan u ‘povratničkom’ spotu Južnog vetra *Jači nego ikad* (2009.) koji je (nakon mnogo godina i burnih društveno-političkih događaja ‘u regionu’⁴⁹⁰) okupio ‘veliku petorku’ produkcije JV. Ovde vidimo nekoliko karakterističnih prizora: 1) Šemsu Suljaković kako posmatra London s terase svoje hotelske sobe s pogledom na Big Ben; 2) Kemala Malovčića koji kroz stakleni krov aerodromske zgrade u kojoj se nalazi posmatra kako preleću avioni; 3) Mileta Kitića pored ‘crvenog ferarija’; 4) Sinana Sakića u super-brzom vozu koji nešto radi na lap-topu

⁴⁸⁸ <http://www.svet.rs/najnovije-vesti/dragana-mirkovic-postala-vlasnica-dvorca-u-austriji> (pristup: 12.04.2013.)

⁴⁸⁹ http://sh.wikipedia.org/wiki/Dragana_Mirkovi%C4%87 (pristup: 12.04.2013.)

⁴⁹⁰ *Sada smo ko jedno opet,
sad smo jači nego ikad.
Mali je sv(ij)et, ne može nas
rastaviti niko nikad...*

i 5) Draganu Mirković na palubi broda *Queen Mary 2*. Godine 2005. mediji su izveštavali kako je folk zvezda Dragana Mirković, u društvu supruga Tonija Bijelića i dece Manuele i Marka, putovala „najvećim i najluksuznijim brodom na svetu *Queen Mary 2*, na kome je uživala u kraljevskom tretmanu za nekoliko desetina hiljada evra. Popularna pevačica ne žali za potrošenim novcem, jer se provela kao nikada u životu“.⁴⁹¹ U spotu *Jači nego ikad* sve je osim pevača *computer-generated*: pozornica na kojoj nastupaju, publika kojoj se obraćaju, hotelske i dnevne sobe, automobili, vozovi, avioni, Big Ben i *Queen Mary 2*. Pa ipak, spot je na jednom ‘meta-nivou’ krajnje ‘realističan’, reklo bi se ‘skroman’: da, ovi pevači zaista nastupaju pred ogromnim auditorijumima;⁴⁹² da, oni zaista stalno lete i po potrebi se voze savremenom železnicom; da, oni voze skupe automobile i odsedaju u hotelskim sobama s pogledom na turističke atrakcije; da, oni i u realnom životu (kako ko) letuju na brodu *Queen Mary 2*. Ovim je jedan krug zatvoren: iste pevače koje smo na početku karijere gledali u ‘realističnom’ ambijentu kafana, kafića, restorana i splavova ili kako uzduž i popreko šetaju Baščaršijom i Adom Ciganlijom, sada vidimo u ‘virtuelnom’, kompjuterski generisanom svetu, koji je i dalje svet njihove svakodnevice. U tom smislu, njihovim obožavaocima (a i onima koji to nisu) preostaje jedino da se zapitaju kada su poslednji put u poslednjih 30 godina posmatrali Big Ben sa hotelske terase ili sagradili petu kuću.⁴⁹³ I zašto su ‘narodni pevači’ jedina grupacija ‘radnih ljudi i građana’ u srpskom društvu koja je (isključivo) trudoljubivošću i vrednim radom u kafanama, kafićima, restoranima, splavovima, arenama i stadionima ‘zaslužila’ (zaradila) ovakvu svakodnevicu.

⁴⁹¹ <http://www.story.rs/profili/dragana-mirkovic/biografija/2005/503-kraljevsko-putovanje-kraljice-folka> (pristup: 13.04. 2013.)

⁴⁹² „Pevači NKN muzike pošteno i s mukom zarađuju svoj hleb u vreme krize i jedini su koji ljudima pružaju malo utehe. Publika voli tu muziku, a poznato je da je kultura onakva kakav je narod.“ Marko Stojanović, ‘Promene statusa kroz mit o pevaču novokomponovane narodne muzike’, *Etnološke sveske* 9, 1988, str. 51

⁴⁹³ *Mile Kitić pravi petu kuću,*
a ja ne znam ni gdje ću ni kud' ću.
O, Sinane, najmiliji brate,
ne dozvoli da mi djeca pate...
DJ Krmak, ‘Recesija’, album *The Best of*, 2009.



Okrenutost klasici: Aca Lukas

II

Painted Black: BEOGRAD KAO 'NEPOKORENI GRAD'

*Da ne tjeram sevdalinke pjevao bih rock.*⁴⁹⁴
Himzo Polovina

Prizor iz muzičkog života Beograda (1):

'Dobro jutro, džezeri'⁴⁹⁵

„Negde pedesetih godina bio sam u inicijativnom odboru za osnivanje Džez udruženja u Beogradu. Iznenada, sve viđenije ljude koji se bave džezom i zabavnom muzikom, pozvao je kod sebe tadašnji direktor 'Borbe' Veljko Vlahović.

– Napravili smo glupost – rekao nam je. – Pustili smo vas da radite divlje, neorganizovano, nismo obraćali pažnju na vas.⁴⁹⁶

Onda nas je pozvao da dođemo do prozora i pogledamo Novi Beograd. Bilo je tužno videti tu sliku: Novi Beograd se gradio do 1951. a onda su svi radovi stali. Hotel 'Jugoslavija' izgledao je kao avet, kostur sav zarastao u travu i šiblje.

– Ovo je glupost – rekao je Veljko Vlahović pokazujući na Novi Beograd – koju sa vama ne nameravamo da ponovimo. Vi morate da se uključite u ovo društvo,⁴⁹⁷ da se organizujete...“

Iz sećanja Predraga Ivanovića⁴⁹⁸

⁴⁹⁴ Iz stalne postavke sarajevskog muzeja 'Art Kuća sevdaha'. Navedeno u: Radina Vučetić, *Koka-kola socijalizam: Amerikanizacija jugoslovenske popularne kulture šezdesetih godina XX veka*, Službeni glasnik, Beograd, 2012, str. 187

⁴⁹⁵ Petar Luković, 'Bi-bap u venama: Dobro jutro džezeri' u: *Bolja prošlost*, 11.

⁴⁹⁶ „Ostaci građanske omladine jesu više voleli džez od tada popularnih 'masovnih' ili narodnih pesama. Na taj način je sukob starog, 'buržoaskog' ili bar onoga što je viđeno kao takvo, sa novim i revolucionarnim našlo svoj odraz i na polju popularne kulture i zabave: popularna kultura je postala nastavak političkog sukoba dve ideologije, dva politička, društvena i ekonomska sistema. Ona će se u socijalističkoj Jugoslaviji stalno razvijati u senci tog sukoba“.

Janjetović, *Od 'Internacionale' do komercijale*, 36.

⁴⁹⁷ Retoriku 'ekskomunikacije' džez neoposredno po završetku rata, ilustruje jedan članak iz omladinskog lista Mladi borac (br. 32, 30. maj 1945.) u kome se kaže: „Prirodno je da omladina treba i mora da ima zabave i igre“. Međutim, „omladina mora da pronade zdravu igru, narodnu igru, igru koja je normalna i koja će da je oraspoloži“. Dekadentna beogradska mladež koja se okuplja isključivo po igrankama „lansira modu razbluda, upropašćuje svojom nestidnom i nemoralnom igrom čiste i poštene omladince i omladinke i baca ih u PRLJAVI I NEZDRAVI DŽEZ, uživanje u nesvesnoj, pijanoj igri – vuče ih u blud“. Navedeno u: Željko Fajfrić i Milan Nenad, *Istorija Yu rock muzike: od početaka do 1970. godine*, Tabernakl, Sremska Mitrovica, 2009, str. 19

Prizor iz muzičkog života šire okoline Beograda (2):

‘Biti panker u Šumadiji’

„Toza Rabassa iz grupe Zvoncekova bilježnica opisuje pokušaje da bude pank-roker u šumadijskom gradu Aranđelovcu:

Sedamdeset i osme, kada sam od prijatelja iz Kragujevca dobio prvu ploču Sex Pistolsa, infekcija je bila kompletna. Onda se pojavila Pekinška patka, počelo je opšte ludilo. Sad, zamisli, biti tih godina punker u Aranđelovcu! Tada sam išao u srednju školu i svakog dana su me slali kod psihologa. Moje oblačenje je tada izazivalo šok kao kada bih danas prošao go Terazijama. Čim napišem na zidu ‘punk is not dead’ odmah murija dođe na kuću jer znaju da sam to ja uradio i teraju me da brišem“.⁴⁹⁹

Prizor iz muzičkog života Beograda 3:

Čavke u Hali Sportova (Novi Beograd)

„Kada sam pre par godina provalio da ovo postoji nisam mogao da verujem. Više od svega zapanjila me je ekipa koja dolazi. Kada čovek sretne ovakve ljude na ulici veruje da su se oni slučajno zatekli u njegovom gradu. Onda dođe ovde i vidi da ih se skupilo deset soma i da svi žive u Beogradu. Njihov festival se vrlo urbano zove ‘Poselo godine’ i tu se čitave porodice klanjaju turbo-mutant herojima. Stvar traje više od deset sati i bez obzira na skupe karte unutra je sve puno. Kada se nađem među ovim ljudima osećam se vrlo čudno, jer jednostavno ne kapiram da su stvarni“.⁵⁰⁰

⁴⁹⁸ Poznati džez muzičar Predrag Ivanović (1930-2010.), osnivač Vokalnog kvarteta Predraga Ivanovića, kasnije je diplomirao aranžiranje na Berkli koledžu u Bostonu, svirao klavir, trubu, pevao i komponovao. Njegova najpoznatija pesma ‘Pod sjajem zvezda’ pojavila se 1960. u filmu *Ljubav i moda* Ljubomira Radičevića. Petru Lukoviću je poverio i sledeće:

„Svi oni koji su svirali džez i zabavnu muziku bili su, znalo se, na nekakvoj ‘crnoj listi’. Pasoš sam, recimo, dobio tek 1957. godine, jer je Tamo Gde Treba upisano da sviram džez – i pasoš je za mene postao mislena imenica. Koliko znam, sve moje kolege imale su sličnu sudbinu. Nismo bili hapšeni, ni maltretirani, ali je sa nama čudno, potcenjivački razgovarano“.

Slična iskustva opisuje i džez trubač internacionalne reputacije Duško Gojković (koji je 1955. iz Beograda ‘prebego’ u Nemačku) u: Rajnhard Kehp, Peter Tipelt i Rihard Vidaman, *Duško Gojković: Džez je sloboda*, Žagor, Beograd, 2007, str. 28-35

⁴⁹⁹ Petar Janjatović, ‘Zvoncek i druge seksualne devijacije’ (intervju), *Vreme zabave* (februar 1995), str. 52
Navedeno u: Gordi, *Kultura vlasti u Srbiji*, 123.

⁵⁰⁰ Iz filma *Geto: tajni život grada* (autor: Ivan Markov)
Narator: Goran Čavajda Čavke (Električni orgazam)

Prizori iz muzičkog života Beograda (4 i 5): Sinan Sakić

„Poučen iskustvom sa prošlogodišnjeg koncerta (Sinana Sakića), očekivao sam tuču, i nisam se prevario; video sam zapravo ne jednu već tri, a ko zna koliko ih je još bilo oko stadiona, pre i posle koncerta. To mnogo kvari utisak. Petnaest, možda i dvadeset klinaca, dobrono pijanih, prvo se polivaju pivom, zatim kreću da se šutiraju, udaraju, obore jednog na pod pa ga udaraju do besvesti, dok inertni lokalni pandur polovinu tuče posmatra sa bezbedne udaljenosti. Po običaju, oni tek naknadno reaguju i ta zakasnela reakcija je najčešće neopravdano brutalna. Stvarno ružno. Niko ne kaže da svugde mora biti prisutan fazon ‘Peace, brother’, ali koncerti alternativnih izvođača novokomponovane muzike ne bi trebalo da služe za izbacivanje agresije u sedamnaestogodišnjaka“.

Marko Vojinović, nedeljnik *Vreme*⁵⁰¹

„Jedva punoletni otpadnici iz mraka Kaluđerice, Borče, i ko zna odakle, do Sava centra su se uskobeljali raspadnutim ‘jugom’ ili ‘kecom’, po njih šest-sedam u autu, moleći boga da ih policija ne zaustavi tako natrpane. Za njih čujete tek kad u nekoj kafani na magistralnom putu sevnu varnice, potegnu se flaše i noževi, pa u novinama piše da je taj i taj ‘podlegao povredama’. Oni nisu iz provincije, nego sa oboda, iz još većeg mraka, nadomak jakih svetala velikih gradova, a nikad stvarno u njima, rođeni i ostali u limbu između dva sveta. Oni su pali u trans kad se na sceni pojavio Sinan“.

Jovana Gligorijević, nedeljnik *Vreme*⁵⁰²

Produkcija: B92, 1996.

⁵⁰¹ Marko Vojinović, ‘Sve je postalo pepeo i dim: Sinan Sakić na Tašmajdanu’, *Vreme* br. 922, 04.09. 2008. <http://www.vreme.com/cms/view.php?id=701809> (pristup: 23.09. 2012.)

⁵⁰² Jovana Gligorijević, ‘Otkrivanje mraka’, *Vreme* br. 1102, 14.02. 2012. <http://vreme.rs/cms/view.php?id=1035235> (pristup: 23.09. 2012.)

Divide and Conquer: počeci rokenrola u Beogradu

Prema Aleksandru Žikiću, osnovna ideja zbog koje će se rokenrolu pripisivati najrazličitije subverzivne uloge „bila je jednostavna, efektna i sadržana u jednoj reči: oslobađanje“.⁵⁰³ Rokenrol je ‘pulsirao saznanjem’ da je istinska sloboda mnogo više od proklamovane ravnopravnosti pred zakonom i služenja ‘obmanama demokratije’. Prema ovom autoru ‘suština’ rokenrola je pobuna protiv društvenih autoriteta, čiji identitet i smisao uopšte nisu važni – instinktivni otpor bez preciznog cilja i borba za ličnu slobodu, koja sebi može dozvoliti „privilegiju da ne bude definisana“.⁵⁰⁴ Njegova ‘suštinska’ subverzivnost ogleda se u načinu na koji svoje sledbenike ‘oslobađa’ pritiska opšteprihvaćenih društvenih normi. „Iskrenog rokera odlikuju sumnja, kritika i otpor prema dogmama svake vrste, kao i nekomformističko mišljenje sa različito doziranim primesama egzibicionizma... Rok je u načelu *protiv* i zato on promovise tzv. *estetiku ružnog*... Hronično je rezistentan i uvek se nalazi u opoziciji prema vladajućoj etabliranoj kulturi koja bi da celokupan život uvede u reku mirnog i kontrolisanog toka, kolotečinu bez brzaka i slapova. Rok se oseća teskobno u kulturnoj baruštini“.⁵⁰⁵

„Do 58. se naslućivalo, od 58. do 60. se prepoznavalo, 60. je počelo da probija u javnost,⁵⁰⁶ 61. je izazvalo pažnju, koja se već 62. pretvorila u pometnju, a zatim i euforiju“.⁵⁰⁷ Prema Žikiću, nakon mučnih godina posleratne ‘obnove i izgradnje’⁵⁰⁸ rokenrol je naprečac ‘osvojio Beograd’: lopate, pijuke i druga radnoakcijaška oruđa preko noći su smenile električne gitare, a kolektivno kozaračko kolo pretvorilo se u individualno ‘ljuljanje i valjanje’ u kome urbana omladina oslobađa ogromnu energiju

⁵⁰³ Aleksandar Žikić, *Fatalni ringišpil: hronika beogradskog rokenrola* (I deo 1959-1979.), Geopoetika, Beograd, 1999, str. 17

⁵⁰⁴ *Ibid.*, 95

⁵⁰⁵ Nikola Božilović, *Rok kultura*, SKC Niš, 2004, str. 22-23

⁵⁰⁶ Tada je i Dragi Jelić „shvatio, odnosno saznao da osim narodne postoji i zabavna muzika“. Imao je oko deset godina. „U to vreme je Nikola Karaklajić počeo sa onom emisijom ‘Sastanak u 9 i 5’ i to su bila moja prva saznanja o pop muzici, o Šedouzima“. (Džuboks br. 104, 1980.)

⁵⁰⁷ Žikić, *Fatalni ringišpil*, 33.

⁵⁰⁸ „Mučne godine ‘obnove i izgradnje’ lagano su bledele pred naletom muzike koja je suštinski pripadala gradu i bitno doprinela da se pojam ‘urbanog’ definiše kroz pojmove tolerancije, kulture i individualizma, a ne kroz suvarne i turbne teorije o ‘migraciji selo-grad’.“

Ibid., 20

koju nije bila spremna da troši na kopanje, polaganje šina, trčanje u štafetnom lancu ili znojenje po sletovima. „Mladići čiji su roditelji i rođaci bili emigranti, predstavnici jugoslovenskih firmi u inostranstvu, službenici stranih ambasada, ali i vojni i partijski funkcioneri počeli su iznenada, pored odeće, hrane i, eventualno, kozmetike, da naručuju iz sveta ploče sa najnovijim rokenrol hitovima. Komisioni su, u skladu s tim, proširivali i dopunjavali svoju uobičajenu ponudu, a farmerice i kožne jakne počele da dobijaju prve obrise oreola kasnijih statusnih i ‘plemenskih’ simbola⁵⁰⁹ ... Posle sivih, napornih i sindikalnih godina posleratne gerontokratije,⁵¹⁰ mladi ljudi su prvi put dobili priliku da se iskažu kroz nešto istinski autentično i svoje“.⁵¹¹

Prema Ljubi Trifunoviću ‘virus’ rokenrola nesumnjivo je bio prisutan, „ali u sredini koja je tek ulazila u industrijalizaciju, čije gradske ulice (kroz koji se širio miris pržene kafe), sem u najužem centru, nisu bile asfaltirane, zagađene ispuštenim motornim uljem i bačenim konzervama, on je ostao izolovan u elitnim krugovima koji su ga i uneli – u višim, bolje stojećim službeničkim slojevima ili još preciznije, među decom tih slojeva, po pravilu studentima“.⁵¹² Ostatak stanovništva trebalo je zaštititi od ‘nasrtaja nove dekadentne pomodne izmišljotine Zapada’: prema istom autoru, za to je „pod maskom bedema koji štiti kvalitet i ‘dobar ukus’“⁵¹³ služila institucija zabavnomuzičkih festivala. Ove manje ili više uspešne kopije festivala u San Remu, promovisale su (uz puno lažnog

⁵⁰⁹ „Imam utisak da u zemljama u razvoju postoji konstantno pozajmljivanje novih simbola sa Zapada od strane gornjih slojeva. ... Kako se ovi novi materijali šire i ‘spuštaju’ niz društvenu lestvicu, ulaže se gotovo frenetičan napor da se oni zamene novim simbolima...“

Simić, *The Peasant Urbanites*, 20-21.

⁵¹⁰ „Živeli smo u društvu u kome mladih ljudi nije bilo uopšte, u kome su potpuno dominirali odrasli i ta muzika je predstavljala prostor koji je bio otvoren za nas i ni za koga drugog. ... Ne znam koliko to važi za druge sredine, ali za našu je apsolutno važno, da je rokenrol bio onaj prostor gde su mladi ljudi mogli da izađu u javnost na autentičan način, za razliku od drugog načina, koji nam je takođe bio otvoren: politikantski, kad nastupate kao trabanti nekih političkih organizacija, kroz razne komitete i slično, što nikako nismo želeli.“

Vuk Stambolović, pevač i kompozitor Belih zvezda

Žikić, *Fatalni ringišpil*, 42-43.

⁵¹¹ *Ibid.*, 20

⁵¹² Ljuba Trifunović, *Vibracije*, Istraživačko-izdavački centar SSO Srbije, Beograd, 1986, str. 98 „Čitajući stare časopise, vidljivo je da se u skoro svim intervjuima apsolutno svaka grupa hvali time kako njihovi članovi studiraju, te da je njihova trenutna neaktivnost plod toga što pripremaju ispite na fakultetima, itd. ... Zapravo, fakultet je bio opravdanje za neinventivnost u muzici“. Ili se loše ocene pravdaju preokupiranošću muzikom.

Fajfrić i Nenad, *Istorija Yu rock muzike*, 48-49.

⁵¹³ Trifunović, *Vibracije*, 98.

glamura) zabavnomuzičke novitete sa radijsko-diskografskom zaleđinom. (Međutim, veoma brzo je ‘otkriveno’ da festivali samo učvršćuju monopolističke pozicije autora i izvođača na domaćoj sceni.)

U svojoj početnoj fazi „beogradski rokenrol krug bio je, po svim pravilima svoje urbane prirode, fokusiran na najuži centar grada“,⁵¹⁴ premda od ovog pravila ima i odstupanja – u krugu prvih beogradskih sastava (Iskre, Siluete, Bele zvezde...) nalazili su se Nautilus i ‘poreklom s Kanarevog brda’ i Albatrosi koje su 1962. na Novom Beogradu osnovala braća Žika, Rade i Dragi Jelić (kao ‘preteču’ YU grupe).⁵¹⁵ Zahvaljujući pionirskom zalaganju ovih muzičkih pregalaca „Beograd je šezdesetih pulsirao na način svih svetskih metropola“. ⁵¹⁶ „U to vreme, Beograd je bio grad u punom smislu reči. Zahvaljujući rokenrolu znalo se šta je ‘kul’ i zašto je ‘kul’. Gradski Beograd⁵¹⁷ nosio je plavu paž-frizuru,⁵¹⁸ ‘frulice’ i psihodelične košulje. Prigradski Beograd imao je samo jednu želju: da šiša, da cepa šavove uskih nogavica i boje uniformiše po uzoru na maslinastosivu“. ⁵¹⁹ „Novi izgled ne samo da je razbijao stereotip kako treba da izgleda mlad čovek u socijalizmu, već je zadirao i u neke tradicionalne vrednosti. Duga muška kosa ujedinila je, možda prvi put, čak i građanske konzervativce antikomunističkih opredeljenja i pojedine ortodoksne komuniste“. ⁵²⁰ „Nije bilo časopisa koji se nije upuštao u ozbiljne rasprave o tome šta znači duga kosa i da li ona vodi u delikvenciju“. ⁵²¹

⁵¹⁴ Žikić, *Fatalni ringišpil*, 27.

⁵¹⁵ „Čovek koji je bio upravnik kluba ‘Crna mačka’ u Zemunu čuo je da ima neka grupa sa električnim gitarama. Tada je to bilo nešto veoma novo. Zvali smo se Albatrosi i bili smo među prvima – postojale su još Siluete, Iskre, Zlatni dečaci, s tim što su oni svirali u Beogradu, a mi na Novom Beogradu. Teritorije su bile vrlo oštro podeljene“.

Žika Jelić u *ibid.*, 138

⁵¹⁶ *Ibid.*, 67

⁵¹⁷ Beograd Silueta, Alasa, Iskri, Elipsa, Crnih bisera, Zlatnih dečaka i Džentlmena...

⁵¹⁸ Sredinom šezdesetih grupa Siluete svojim nastupima šokira „tadašnju puritansku publiku što im obezbeđuje instant popularnost kakva pre toga na našim prostorima nije bila viđena. Beograd u to vreme ima oko dvesta trideset grupa, članovi su uredno podšišani i odeveni, ali Siluete muzikom i scenskim nastupom razaraju te standarde“. Duga, plavo obojena kosa Zorana Mišćevića izaziva skandale, na ulici često pokušavaju da ga ošišaju, pa on (svestan simboličke vrednosti svoje frizure) medijsku pažnju pribavlja i odlukom da osigura kosu. Lider Silueta, kao jedan od pionira i prva mega-zvezda domaće rok muzike kasnije je „za svoj dugogodišnji rad dobio... brojna priznanja“ (Spomenicu solidarnosti, Sedmojulsku nagradu SR Srbije, Estradnu nagradu Srbije 1985. i Prvomajsku nagradu).

Petar Janjatović, *Ilustrovana Yu-rock enciklopedija 1960-1997*, Geopoetika, Beograd, 1998, str. 163

⁵¹⁹ Žikić, *Fatalni ringišpil*, 70.

⁵²⁰ Vučetić, *Koka-kola socijalizam*, 220.

⁵²¹ Fajfrić i Nenad, *Istorija Yu rock muzike*, 42.



U izdavanju prvih domaćih rok ostvarenja istakao se, 'pomalo neočekivano', Diskos⁵²² iz Župskog Aleksandrovca.

Uprkos 'opstrukcijama' prigradskog Beograda, „Beograd iz sredine šezdesetih bio je mnogo sličniji svetskim metropolama nego što je to danas. Nije, doduše, ni tada blistao, okupan neonskim sjajem; farmerke, najlon čarape i žvake još uvek su se kupovale u komisionima i kod švercera i pila se kokta umesto koka-kole. Ali se zato muzika, u čijem je ritmu treperio, zvala – rokenrol.⁵²³ To je privilegija o kojoj današnji Beograd može samo da sanja“.⁵²⁴

Jednu od kompleksnijih rasprava predstavlja tekst Marka Goluže 'Tko ste vi, čupavci?' koji je 1966. objavljen u četiri nastavka u listu *Studio* (br. 130-133)

O svojim 'mukama' s dugom kosom svedočio je i zagrebački roker Drago Mlinarec: „To vam je teško rastumačiti. Uopće taj pojam. To nije ni zbog publike, ni zbog čega. Kaj ja znam, ja lično to volim. Još dok sam radio u jednoj tvornici imao sam problem zbog duge kose. A bilo je velike gužve. Naročito tata. Mislim, to je protiv njegovih principa. Zapravo, susjedi su bili ti. Govorili su: čupavac, huligan. Danas je drugačije. Ja se nisam ništa izmijenio, ali izmijenio se odnos prema meni“. *(Studio* br. 212, 1968.)

Navedeno u *ibid.*, 43

⁵²² U koncertnom spotu *Number One* (Gramophonedzie, 2011.) internacionalno priznati DJ i 'gramofondžija' Marko Milićević nosi majicu sa znakom Diskosa, kao svojevrsni 'omaž korenima' popularne muzike u Srbiji.

⁵²³ Grupa je bilo mnogo. *Politikin Zabavnik* (br. 849, 8.4. 1968.) navodi podatak da u Jugoslaviji ima oko 4000 grupa, dok ih Beograd sa Zemunom i Novim Beogradom ima oko 300. „Najveći domet većine njih biće sviranje na nekoj od školskih igranki, a ima i takvih koje nisu ni to dočekali. Osim njih nekoliko, možda petnaestak, ostale grupe neće značiti baš ništa u rok muzici, čak neće biti ni prijatna fusnota“.

Fajfrić i Nenad, *Istorija Yu rock muzike*, 46.

⁵²⁴ Žikić, *Fatalni ringšpil*, 93.

Prvoborci rokenrola u Beogradu nisu imali velike autorske ambicije.⁵²⁵ Insistiranje na sopstvenim kompozicijama u šezdesetim godinama nije bilo najbolje prihvaćeno ni od publike (koja je na igrankama,⁵²⁶ gitarijadama,⁵²⁷ čajankama i matineima isključivo reagovala na 'svetske hitove'), ni od medija (arhiv Radio Beograda pun je prepeva u kojima je Masačusets postao grad, a Donovanova 'Donna Donna' nije više bila pesma o kravi). Štaviše, prve rok ploče domaćih izvođača jugoslovenski izdavači tretirali su kao sezonski modni hir.⁵²⁸ Retki izvođači s autorskim ambicijama rizikovali su da budu ismejani ili optuženi za pretencioznost.

Ipak, uz radio,⁵²⁹ štampu i diskografske kuće,⁵³⁰ rokerima je vrata (premda 'stidljivo') počela da otvara i televizija. Početkom šezdesetih rok numere su se mogle videti u emisiji

⁵²⁵ „Kada je nova muzička forma uvedena u drugim delovima sveta, gde su lokalne muzičke tradicije bile veoma drugačije, percepiran je kao univerzalistička estetska forma. Kao rezultat toga, rok je mogao biti samo idolizovan i kopiran.“ I kada su pisali sopstveni materijal, britanski rok muzičari činili su to u skladu s američkim standardima, a to se promenilo tek pojavom Bitlsa. „Bez Bitlsa bilo bi teško zamisliti, na primer, folk-rok Boba Dilana, *Krautrock* u Nemačkoj i rege na Jamajci“.

Gregor Tomc, 'We Will Rock You: Popular Music in the Second Yugoslavia', u: Dubravka Đurić i Miško Šuvaković (eds.), *Impossible Histories*, MIT Press, Cambridge / London, 2003, str. 446

⁵²⁶ Beograd do početka šezdesetih godina ima vrlo malo mesta gde se održavaju igranke. Među njima uglavnom se pominju omladinsko izletišta u podnožju Košutnjaka, stadion 'Guberevac', dvorište srednjotehničke škole 'Nikola Tesla', dvorište srednjotehničke škole 'Petar Drapšin' i košarkaški stadion 'Crvene Zvezde'. Glavna mesta za rokenrol svirke bili su fakulteti (Pravni i Tehnološki), Dom omladine, Gradski podrum „i, naravno, Euridika“ o kojoj će biti još reči.

Fajfrić i Nenad, *Istorija Yu rock muzike*, 43, 44.

⁵²⁷ Tokom januara i februara 1966. godine održane su u hali III Beogradskog sajma tri velike priredbe pod nazivom 'Gitarijada', koje je štampa 'dočekala na nož' oštrim izrazima poput 'cirkusijada', 'kolektivno histerisanje', 'bezumno urlanje', 'džungla koja se probudila', 'revija majmunijada', 'lajanje', 'groktanje', 'zoološki vrt' itd. Prema jednoj teoriji iznesenoj u *Ilustrovanoj politici* „Filmski režiser Makavejev nagovorio je, možda i platio, grupu mladića i devojaka da na Gitarijadi dočaraju naročitu atmosferu, ekstazu i trans. U tu svrhu, govorilo se, pozajmio im je rekvizite, čegrtaljke, pištaljke, perike, lente, kape, transparente. Zbog toga je sve ispalo tako. Inače, publika bi kao obično mirmo slušala ljubimce električare. Možda bi eventualno samo cupkala nogama u ritmu“.

Ibid., 75-77.

⁵²⁸ O ovome rečito govori pogovor urednika Jugotona (kompozitor Pero Gotovac), štampan 1964. na poledini EP ploče Karla Metikoša 'Matt Collins Sings R&R': „Premda je ritam 'rocka' pomalo već u zaboravu, još uvijek je u stanju da pruži mladima obilje mogućnosti za zabavu i ples“. Navedeno u: Trifunović, *Vibracije*, 100.

⁵²⁹ Uz Nikolu Karaklajića veoma zaslužan za proboj rokenrola na radio-talasima bio je Nikola Nešković, koji od novembra 1966. vodi emisiju 'Priatelj zvezda'. Emisija se prvobitno zvala 'Povucite ručicu za ritam', a sâm Nešković ju je nazivao 'Visoka škola za pitanja pop muzike'. Ovaj disk-džokej „nikada nije imao dugu kosu, a ni košulju sa cvetićima (jedino sivo odelo, belu košulju i kravatu)“. 'Priatelj zvezda' je bila i prva domaća radio-emisija u kojoj tekst ne čita spiker.

Fajfrić i Nenad, *Istorija Yu rock muzike*, 57.

⁵³⁰ Diskografske kuće bile su, doduše, slabo zainteresovane za rok grupe, pod izgovorom da se njihove ploče 'slabo prodaju'. Za to su dobrim delom bile same odgovorne, jer u njima nisu postojali ljudi specijalizovani za ovu vrstu muzike. Muzičari su se žalili na urednike koji se „uopšte ne razumeju u ovu

za decu TV Zagreb *Slavica i Mendo Mendović*,⁵³¹ ali prva prava rok emisija bio je *Koncert za ludi mladi svet* koji je na Televiziji Beograd režirao Jovan 'Rica' Ristić: „Nikola Karaklajić,⁵³² sa muzičkim urednikom televizije Slobodanom Habićem došao je '66. na ideju da muzika koja je počela da okupira mlade ljude treba da dobije svoje mesto i na televiziji. Projekat vezan za emisiju posvećenu roku pogledala su dva-tri stalna TV reditelja. Zaključili su da je to muzika koja nema nikakvu budućnost i odbili da rade“.⁵³³ Ristić, koji se u to vreme bavio pozorišnom režijom, prihvatio se novog posla i tako nastaje serija *Koncert za ludi mladi svet*. Prva emisija, premijerno prikazana u januaru 1967. zamišljena je kao „prikaz beogradskog rokenrola u smislu gde on sve nastaje: od atomskih skloništa, preko tavana, raznih šupa, do jednog stana gde smo našli ansambl koji se čitav uključio u radio 'kosmaj'. ... To je bila prva ideja u realizaciji: ... ne postoji mesto na kome muzičar ne može da bude. Na lokomotivi, na ringišpil, na krovu, u podrumu, u parku, svuda. Ta muzika nije zahtevala koncertnu dvoranu, apsolutnu koncentraciju, nego je bila sastavni deo života mladih ljudi. Druga ideja je da više ne mora da se poštuje jedan prostor. Muzika se, u vizuelnoj obradi, premeštala s mesta na mesto. Na kraju smo došli do nečega što mislim da je veoma važno: da ono što je apsolutno pravilo sa kojim smo izlazili sa Akademije – jedinstvo vremena, radnje i prostora – nova muzika apsolutno razbija. U startu, kad smo počeli da radimo, hteli smo jedino da idemo protiv ta tri principa. Sve smo razbili...“⁵³⁴ Ristić ukazuje i na uticaj televizije kao promotera nove muzike (i novih izvođača): u ovo doba postojao je samo jedan TV program koji je emitovao svega šest do osam sati programa dnevno.⁵³⁵

muziku, niti se trude da je bar poštuju, ako je već ne shvataju i ne poznaju“. Ploče domaćih rok grupa retko su izlazile, obično s velikim zakašnjenjem. „Kad ipak dobijem snimak, nađem se u dilemi da li da ga emitujem, jer je često nekvalitetno napravljen“, žalio se u *Džuboksu* (br. 17, 1967.) i Nikola Nešković, voditelj emisije 'Priatelj zvezda'...

Ibid., 52.

⁵³¹ Rokenrol je na zagrebačkoj televiziji dobio više prostora tek 1970. emisijom *Zdravo mladi* koju je uređivao Mihovil Mićo Brajević. U prvoj polovini sedamdesetih TV Beograd je emitovala emisiju *Maksimetar*, nastalu po uzoru na 'elektronske merače popularnosti' na Zapadu: prvi voditelji emisije bili su Dragan Nikolić, Ljiljana Mrkić, Dragan Babić i 'vođa kućnog benda' Saša Radojčić.

⁵³² Muzički urednik Radio Beograda Nikola Karaklajić (1957-1982.), voditelj emisija 'Sastanak u 9 i 5' (od 1960.) i 'Veče uz radio' (od 1968.), poznat i kao internacionalni šahovski majstor. Jedan od prvih medijskih pobornika rokenrola na našim prostorima, ali i u 'regionu' jer je 'Veče uz radio' uživalo 'kulturni status' npr. u susednoj Bugarskoj. Smatra se i za 'prvog domaćeg disk džokeja'.

⁵³³ Jovan Ristić u: Žikić, *Fatalni ringišpil*, 111.

⁵³⁴ *Ibid.*, 112

⁵³⁵ Početkom 1999, kada je objavljena Žikićeva knjiga, samo je RTS proizvodio 106 sati programa dnevno – četiri i po dana na dan – na svojih sedam kanala.

Koncentracija programa bila je maksimalna, ali je takva bila i koncentracija gledališta na tim programima. Budući da se emitovao na teritoriji cele bivše Jugoslavije *Koncert za ludi mladi svet* dostigao je gledanost od deset-jedanaest miliona gledalaca. Počeo je da se emituje u šest popodne, jer se smatralo da je to vreme kada mladi ljudi treba da gledaju TV. Posle treće emisije usledili su snažni protesti iz škola, jer su đaci bežali sa časova⁵³⁶ da bi gledali *Koncert*, pa je Ministarstvo prosvete zahtevalo da se termin pomeri na sedam sati.

ii

***Who could resist not to resist?:*⁵³⁷ Rokenrol u arsenalu ‘hladnog rata’**

Značaj i snagu rokenrola uviđali su i vojni stratezi, spekulisući o vojnom potencijalu koji pruža ovaj muzički pravac. Još 1958. u glasilu NATO *Revue militaire générale* objašnjavano je da džez i rokenrol mogu biti upotrebljeni u ratu protiv komunizma. Smatralo se, pojednostavljeno, da će mlada osoba, što više bude slušala Litl Ričarda, manje vremena provoditi čitajući Marksa i Lenjina.⁵³⁸ „U slučaju Jugoslavije, ta predviđanja pokazala su se kao tačna“.⁵³⁹

Protiv bauka rokenrola (kao i protiv džeza), prema Jozefu Škvoreckom, ujedinile su se „sve sile starog sveta – Brežnjev i Husak, Suslov i Honeker, istočnonemački opskuranti i češki špiclovi“.⁵⁴⁰ Međutim, jedina zemlja kojoj je uspelo da omladinu ‘zaštiti’ od rokenrola bila je Albanija. U zemljama realnog socijalizma snažni pritisci i realne procene da se, ipak, mora popuštati, doprineli su stvaranju ‘strogo kontrolisanih’ rok sastava. U SSSR-u je država počela da osniva VIS-ove (vokalno-instrumentalni sastavi)

⁵³⁶ Neverovatnu popularnost emisije Ristić objašnjava na sledeći način: „Najpre, dovela je prvi put rokenrol na ekran. Drugo, dovela ga je na potpuno nov način, koji se razlikovao od svih šou programa onog vremena i, treće, mladi ljudi su hteli svoje, nove heroje. Oni su u to vreme gledali i Beogradsko proleće, ali su duboko želeli nove estradne heroje, koji će im pružiti nešto drugačije i biti samo njihovi“.

Ibid., 115-116

⁵³⁷ Radina Vučetić, ‘Džuboks (Jukebox) – The First Rock’n’roll Magazine in Socialist Yugoslavia’, u: Breda Luthar i Maruša Pušnik (eds.), *Remembering Utopia: The Culture of Everyday Life in Socialist Yugoslavia*, New Academia Publishing, Washington, 2010, str. 150

⁵³⁸ Timothy W. Ryback, *Rock Around the Block. A History of Rock Music in Eastern Europe and the Soviet Union*, Oxford University Press, 1990, str. 26

⁵³⁹ Vučetić, *Koka-kola socijalizam*, 190.

⁵⁴⁰ Jozef Škvorecki, ‘Red Music’ u: *Bas-saksofon i druge priče o džezu*, Prosveta, Beograd, 1986, str. 22-23

koji su izvodili pesme članova Udruženja sovjetskih kompozitora – uz nadzor umetničkih komiteta, sastavljenih od partijskih zvaničnika, cenzora i ideologa.⁵⁴¹ (Kao i u Čehoslovačkoj) samo ‘zvanične’ i profesionalne rok i pop grupe mogle su da snimaju i održavaju koncerte⁵⁴² (uz odgovarajuće dozvole⁵⁴³ i ‘preporuke’ kulturnih komesara Udruženja kompozitora. U Mađarskoj je Janoš Kadar, generalni sekretar Mađarske socijalističke radničke partije obznanio Plan ‘3 T’: ‘támogatás’ (podržavati), ‘türes’ (tolerisati) i tiltás (zabranjivati).⁵⁴⁴

U DDR-u je Partija čak pokušala da izmisli novi ples ‘moderne forme i socijalističkog sadržaja’ (Lipsi)⁵⁴⁵ koji, uprkos snažnoj propagandi, nije zaživeo među omladinom.⁵⁴⁶ U septembru 1965. oko 21 000 obožavalaca devastiralo je *Waldbühne* u Zapadnom Berlinu tokom koncerta Rolingstonsa, što je poslužilo kao krunski dokaz o negativnom uticaju rok muzike na mlade ljude. Stoga je na 11. sednici Centralnog komiteta (ZD) vladajuće partije SED⁵⁴⁷ donesena odluka da se ona u DDR-u zabrani.⁵⁴⁸ ‘Bit demonstracije’ u

⁵⁴¹ Sredinom osamdesetih broj rok grupa u SSSR-u procenjen je na 70 000, a samo 145 smatrano je ‘profesionalnim’. U jednom posebno kritičnom periodu za rok scenu (1983, nakon plenuma CK KP SSSR-a na kome ju je oštro kritikovao Jurij Andropov), Ministarstvo kulture zabranilo je i scensku garderobu ‘stranu sovjetskom čoveku’ – npr. majice sa zapadnjačkim natpisima, lance, priveske i, naročito, krstove. Terry Bright, ‘Soviet Crusade against Pop’, *Popular Music*, Vol. 5, Continuity and Change, 1985, str. 123-124, 143

⁵⁴² Prvi rok koncert u SSSR-u održan je 1966. u Ministarstvu spoljnih poslova.

Tony Mitchell, ‘Mixing pop and politics: rock music in Czechoslovakia before and after the Velvet Revolution’, *Popular Music*, vol. 11/2, 1992, str. 195

⁵⁴³ U DDR-u se *Auftrittserlaubnis* (dozvola za nastup rok grupe) ‘od milošte’ nazivala *Die Pappe*. Ona je služila i kao dokaz da su muzičari ‘položili’ audiciju nadležne *Bezirkskommission für Unterhaltungskunst*.

⁵⁴⁴ Pažljivo uvođenje elemenata tržišne ekonomije (takozvani ‘gulaš komunizam’) učinilo je Mađarsku krajem šezdesetih godina najliberalnijom socijalističkom zemljom Srednje i Istočne Evrope. Progresivni umetnici bili su privilegovani i mogućnostima putovanja na Zapad: ipak, andergraund muzika koja je kritikovala Sovjetski Savez, fundamentalno dovodila u pitanje socijalističke ideale, eksploatisala pornografiju ili se naprosto nije uklapala u zamisli rukovodilaca Hungarotona o ‘komercijalnom potencijalu izvođača’ nije bila promovisana. I u Mađarskoj su bendovi koji traže dozvolu za javne nastupe morali da prođu zvaničnu proceduru kojom se utvrđuje ‘podobnost’ njihovog repertoara za socijalističku omladinu. Natalie Gavenor, ‘Rock Music in Film, Television, Music Clips and Media Censorship in Hungary, GDR and Post-1990 Germany’ u: Andrej Škerlep, Dejan Jontes, Ilija Tomanić Trivundža i Maja Turnšek Hančič (eds.), *Media Landscapes in Transition: Changes in Media Systems, Popular Culture and Rhetoric of Post-Communist Era*, Slovensko komunikološko društvo, Ljubljana, 2009, str. 195

⁵⁴⁵ U januaru 1959. u Lauhameru kod Drezdena održana je prva nacionalna konferencija s temom *Sozialistische Tanz- und Unterhaltungsmusik*, na kojoj su predstavnici Ministarstva kulture i *Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler der DDR* predstavili *Lipsi* kao poželjan model.

Georg Maas i Hartmut Reszel, ‘Whatever happened to ...: the decline and renaissance of rock in the former GDR’, *Popular Music*, Vol. 17, No. 3 (Oct., 1998), pp. 267-268

⁵⁴⁶ Uta G. Poiger, *Jazz, Rock, and Rebels. Cold War Politics and American Culture in a Divided Germany*, University of California Press, Berkeley / Los Angeles / London, 2000, str. 184-185

⁵⁴⁷ *Sozialistische Einheitspartei Deutschlands* (Partija socijalističkog jedinstva Nemačke)

⁵⁴⁸ Maas i Reszel, ‘Whatever happened to ...’, 268.

kojima je u Lajpcigu iste godine učestvovalo 25.000 mladih završene su zatvaranjem nekih od učesnika i njihovim slanjem na prinudni rad.⁵⁴⁹ Međutim, početkom sedamdesetih postalo je jasno da je u ‘gerilskom ratu’ koji je vodio protiv države još od pedesetih godina⁵⁵⁰ rokenrol ipak pobedio. U daljim naporima da se rokeri stave pod potpunu kontrolu države Ministarstvo kulture je u Istočnom Berlinu 1973. osnovalo Komitet za zabavljačke umetnosti (Komitee für Unterhaltungskunst), u kome je (uz sekcije za džez, *big band* muziku, kantautore, komičare, cirkus, kabare i diskoteke) postojala i *Sektion Rockmusik*. Veliki broj najpopularnijih muzičara učlanio se u SED, jer je zahvaljujući tome rasla njihova moć i uticaj unutar Komiteta.⁵⁵¹ U prvim godinama Honekerove epohe (1971-1989.) u DDR-u je „već postojao glomazan i skup aparat državnih institucija (npr. svakojaki prostori za nastupe, jedna agencija za *booking*, jedna izdavačka kuća⁵⁵² i jedna radio i TV mreža) koji je (*inter alia*) trebao da obezbedi neophodnu podršku rok muzičarima. Ove institucije imale su za cilj da stvore uspešnu ‘socijalističku’ alternativu zapadnjačkoj rok kulturi, u kojoj rok muzičari mogu da funkcionišu i razvijaju svoje kreativne sposobnosti zaštićeni od pritisaka tržišta“.⁵⁵³ Tako uz otvaranja na kulturnom planu prema filmskim, muzičkim, likovnim, pozorišnim i književnim stvaracima, vlade istočnoevropskih zemalja (poljske, mađarske, a do 1968.

⁵⁴⁹ Poiger, *Jazz, Rock, and Rebels*, 216.

U DDR-u su se, naime, demonstracije mladih u korist rokenrola pretvarale u demonstracije protiv sistema, uz parole ‘nećemo (Valtera) Ulbrihta, hoćemo rokenrol’.

Ibid., 195-198

S druge strane, koncert Rolinstonsa u Varšavi 1967. organizovala je poljska državna koncertna agencija. U Jugoslaviji su *Rolling Stones* gostovali tek 21-22. juna 1976. (u Zagrebu).

⁵⁵⁰ ‘Istočnonemački Elvisi’ nisu se mogli zateći u urbanim centrima, već u malim varošicama i selima gde ih je bilo teško ‘pronaći i kontrolisati’. U šezdesetim godinama već su postojale hiljade *beat* sastava (evropski izraz za *rock & roll*). Čim bi postajali ‘vidljivi’ brže-bolje su zabranjivani jer im se delatnost kosila s državnim propisima koji od zabavljača ‘radnih ljudi i građana’ zahtevaju odgovarajuću školsku spremu. (Činjenica da sviraju zapadnjačku muziku samo im je otežavala položaj.) Čim bi jedna grupa bila zabranjena, njeni članovi bi se razišli i formirali novu.

Peter Wicke i John Shepherd, ‘‘The Cabaret is Dead’’: Rock Culture as State Enterprise – The Political Organization of Rock in East Germany’, u: Tony Bennett, Simon Frith, Lawrence Grossberg, John Shepherd, Graeme Turner (eds.), *Rock and Popular Music: Politics, Policies, Institutions*, Routledge, London and New York, 1993, str. 26-7

⁵⁵¹ *Ibid.*, 27, 33

⁵⁵² *Amiga*, koja je 1968. objavila prvi album jednog istočnonemačkog benda (*Die Straße*, Thomas Natschinski und seine Gruppe)

⁵⁵³ *Ibid.*, 26

Ovi autori ukazuju i na svojevrsni paradoks istočnonemačkog sistema: „Gde bi u svetu političari najvišeg ranga (članovi Politbiroa) pažljivo pregledali stihove svake rok pesme, istovremeno predsedavajući političkim sistemom koji je rok muzičarima obezbeđivao dovoljno institucionalne moći da podstiču kolaps tog istog sistema?“

Ibid., 25

godine i čehoslovačke) počinju medijsko kanalisanje domaće i inostrane rok muzike – posredstvom industrije gramofonskih ploča, radija i televizije – procenivši da zvanično odbijanje i ignorisanje rokenrola više ne vodi ničemu u vreme kada i zvanična politika (npr. *Neue Ostpolitik* zapadnonemačkog kancelara Vilija Branta) nalaže ‘otopljanje’ odnosa između Istoka i Zapada. Smatralo se da će se ‘propuštanjem rok muzike kroz sopstvene medijske filtere’ istovremeno postići dva ideološka cilja: 1) kakva-takva kontrola nad delom omladine koja je do tada bila u permanentnom sukobu (otvorenom ili ne) sa ‘socijalističkom realnošću’ i 2) demonstriranje (Zapadu) dometa socijalističke demokratije. Otpor pomirljivom stavu prema rokenrolu ispoljavao se u vidu optužbi za ‘amerikanizaciju’ i slepo podražavanje ‘američkog sna’ – neprimereno socijalističkom društvu. Budući da je rokenrol uhvatio korena među mladom inteligencijom i da je brzo i relativno bezbolno preveden u ideološko okrilje socijalističke države, dešavalo se da pojedini istočnoevropski bendovi kao poljski Niemen ili mađarski Locomotiv GT dožive uspeh kod publike i kritike na Zapadu – zahvaljujući svojim muzičkim kvalitetima, ali i podršci državnih diskografskih kuća *Muza* (Niemen) i *Hungaroton* (Locomotiv GT).⁵⁵⁴ Na Zapadu su shvatani (i prihvaćeni) kao manifestacija otpora socijalizmu i ‘dokaz’ da se mlade generacije iza ‘gvozdene zavese’ vraćaju građanskoj kulturi. Na Istoku su ‘dokazivali’ da jedino ‘realni socijalizam’ donosi istinsku demokratiju. Time su i ‘samonikli’ istočnoevropski rokeri neosetno dovedeni u položaj u kome su se već nalazile njihove kolege na Zapadu: postali su predmet manipulacije. „Ukratko, pošto nije mogao da ga se otarasi, svet je naprosto apsorbovao rock’n’roll i učinivši ga ravnopravnom ‘alternativnom’ kulturom, trenutno ga razoružao i ostavio bespomoćnim, na milost i nemilost svih koji su iz njega mogli da izvuku nekakvu korist“.⁵⁵⁵ Tako je i u Poljskoj po uvođenju vanrednog stanja u doba generala Jaruzelskog (13. decembar 1981.) rok muzika „počela da dominira nad drugim muzičkim žanrovima na svim radio programima“, dok su se rok koncerti odvijali bez većih smetnji. „Istovremeno su druge umetničke forme,

⁵⁵⁴ U SAD su snimali za korporaciju CBS na obostrano zadovoljstvo američkih šou-biznismena i političke nomenklature u svojim zemljama.

Na jugoslovenskoj rok sceni (čak ni u slučaju grupe *Laibach*) nije bilo uporedivih primera komercijalnog proboja na zapadno muzičko tržište.

⁵⁵⁵ Trifunović, *Vibracije*, 89.

naročito film, pozorište i književnost, bile na udaru cenzure i oštih restriktivnih mera povezanih s novom kulturnom politikom“.⁵⁵⁶

Uticaju rok muzike na omladinu i politička zbivanja u hladnoratovskoj Istočnoj Evropi posvećen je zbornik *Rocking the State*⁵⁵⁷ koji je priredila američki politikolog Sabrina Petra Ramet. Osnovna dilema koju iznosi ovaj zbornik – koji obuhvata studije o rok kulturi u DDR-u, Poljskoj, Čehoslovačkoj, Mađarskoj, Jugoslaviji,⁵⁵⁸ Bugarskoj, SSSR-u kao celini, te Belorusiji i Ukrajini (pojedinačno) – jeste da li je rok *soundtrack* revolucije ili političkog konformizma? Da li se rok kulturi u Istočnoj Evropi epohe Hladnog rata može pripisati veći kulturni i politički uticaj⁵⁵⁹ nego što je to bio slučaj na Zapadu (pre svega u zemljama u kojima je, na kraju krajeva, rok kultura i nastala)?⁵⁶⁰ Zanimljivo je da je odgovor na ovo pitanje urednici zbornika 1989. dao Goran Bregović: „Rokenrol u komunističkim zemljama ima mnogo više značaja nego rokenrol na Zapadu. Kod nas nema alternativnih partija ili bilo kakve alternativne organizovane politike. Zato nema mnogo mesta na kojima se može okupiti velika grupa ljudi i saopštavati ideje koje nisu

⁵⁵⁶ „Očigledno je da su arhitekti vanrednog stanja dobro razumeli da rok muzika kao glavni deo omladinske masovne kulture može da odigra važnu ulogu u neutralizaciji emocija i eventualnog otpora među mladima. Shodno tome, rok se smatrao mnogo manjom opasnošću nego bilo koji otvoreni oblik opozicije“.
Jolanta Pekacz, ‘On Some Dilemmas of Polish Post-Communist Rock Culture’, *Popular Music*, vol. 11/2, 1992, str. 205-206

⁵⁵⁷ Sabrina Petra Ramet (ed.), *Rocking the State: Rock Music and Politics in Eastern Europe and Russia*, Westview Press, Boulder / San Francisco / Oxford, 1994

⁵⁵⁸ Sabrina Petra Ramet, ‘Shake, Rattle, and Self-Management: Making the Scene in Yugoslavia’, u: *ibid.*, 103-140

⁵⁵⁹ Godine 1990. Vaclav Havel imenovao je Frenka Zapu za specijalnog savetnika češke vlade za trgovinu, kulturu i turizam (što je izazvalo izvesno neodobranje tadašnje američke ambasadorke u Pragu Širli Templ). O značaju rok muzike za češku politiku u doba Plišane revolucije svedoče i brojni rok muzičari i disk džokeji u administraciji Havelove stranke Građanski forum. Među njima su Mihael Kocáb (Michael Kocáb), najpopularniji rok muzičar u zemlji, kome su povereni pregovori o povlačenju sovjetskih trupa iz Čehoslovačke, i Ivan Jirus (Ivan Martin Jirous), umetnički vođa grupe *Plastic People of the Universe* (koja je u vreme cenzorskih zabrana nastupala i na Havelovom imanju u selu Hradeček, poznatom ‘disidentskom’ okupljalištu).

Mitchell, ‘Mixing pop and politics’, 189-196.

⁵⁶⁰ Američki istraživač Džejms Leming (James S. Leming) došao je 1987. do rezultata da samo 12% američke omladine ‘jako obraća pažnju’ na tekstove pop pesama; 58% ispitanika je smatralo da je za njih sadržaj tekstova sasvim nebitan... Međutim, čak i oni koji obraćaju pažnju na tekstove nisu bili u stanju da se slože u pogledu njihovog značenja. Npr. stihove u pesmi Olivije Njutr Džon *Physical* iz 1981.:

*Let's get physical, physical,
Let me hear your body talk...*

36% ispitanika povezano je sa seksom, 36% sa fitnessom, a 28% je izjavilo da nisu sigurni na šta se stihovi odnose.

Sabrina Petra Ramet, ‘Rock: The Music of Revolution (and Political Conformity)’, u: *Rocking the State*, 4-5.

zvanične. Rokenrol je jedno od najvažnijih pomagala ljudima iz komunističkih zemalja da drugačije misle“.⁵⁶¹

Ubrzo po formiranju prvih grupa u Jugoslaviji, 1962. u analizi Ideološke komisije CK SKJ zabeleženo je da mladu generaciju više zanima tvist, nego privredni razvoj.⁵⁶² Ali, prihvatajući rokere jugoslovenske vlasti (kao i u većini pitanja povezanih s uticajima sa Zapada) bile su na višestrukom dobitku. Na unutrašnjopolitičkom planu suženi su potencijalni povodi za nezadovoljstvo mladih (dakle, značajnog dela populacije). U spoljno-političkim sferama Zapadu je još jednom pokazano da Beograd ima sluha za zapadne vrednosti, a Istoku da se socijalizam može čuvati, graditi i unapređivati i na jugoslovenski način. U zemlji „pola Karla, a pola Gručo Marksa“⁵⁶³ upotreba džez⁵⁶⁴ kao hladnoratovskog propagandnog sredstva⁵⁶⁵ intenzivirala se sredinom pedesetih godina. Međutim, rokeri su lakše i brže nego džezeri, verovatno kao ‘magnet’ brojačano značajnije ‘ciljne grupe’, postali i politički prihvatljiv fenomen, i važan deo svakodnevice“.⁵⁶⁶ Omladinski funkcioneri uvideli su da rokenrol može da bude zahvalno sredstvo za prikupljanje političkih poena:⁵⁶⁷ brojne večeri poezije i političke tribine

⁵⁶¹ *Ibid.*, 5

⁵⁶² Predrag J. Marković, *Beograd između Istoka i Zapada: 1948-1965*, Službeni list SRJ, Beograd, 1996, str. 475

⁵⁶³ ‘Yugoslavia: Half Karl & Half Groucho’, *Time*, May 7, 1965

<http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,898778-2,00.html> (pristup: 12.10. 2012.)

„Identifikujte zemlju ili zemlje koje su u poslednje vreme: a) osudile nekog pesnika na dve nedelje zatvora jer je „ismevao Svetu porodicu i Isusa Hrista“; b) reklamirale Pepsi-kolu na celim stranicama novina; c) darovale ekskluzivan primorski plac Sofiji Loren, Džinu Keliju, Kirku Daglasu, Doris Dej i Frenku Sinatri. Odgovor je: ona paradoksalna zemlja koja ima šest republika, pet naroda, četiri veroispovesti, tri jezika i dva pisma – Jugoslavija“, pisao je *Time* 10. juna 1966. u članku ‘Yugoslavia: Socialism of Sorts’

<http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,942012,00.html> (pristup: 12.10. 2012.)

⁵⁶⁴ „Ključna karakteristika džez⁵⁶⁴, improvizacija, bila je, po sećanju sovjetskog disidenta Vasilija Aksjonova, beg od kontrole svakodnevnog života, od petogodišnjeg plana, od istorijskog materijalizma i neka vrsta ‘antiideologije’“.

Walter L. Hixson, *Parting the Curtain: Propaganda, Culture and Cold War 1945-1961*, Macmillan Press Ltd., London, 1997, str. 115. Navedeno u: Vučetić, *Koka-kola socijalizam*, 167.

⁵⁶⁵ Lisa E. Davenport, *Jazz Diplomacy: Promoting America in the Cold War Era*, The University Press of Mississippi, 2009

⁵⁶⁶ Vučetić, *Koka-kola socijalizam*, 204.

⁵⁶⁷ „Tek mnogo godina poslije shvatio sam sve nijanse uvrnute situacije u kojoj sam odrastao: bili smo uvjereni da se beljimo omladinskim aktivistima, da ismijavamo njihov dogmatizam, a zapravo su nam, svojim redovitim subvencijama, oni pomagali da, bezopasni kakvi smo već bili, živimo u toj zabludi. Oni su dotirali našu ‘pobunu’, naš osjećaj da živimo u Londonu.“ Prema zagrebačkom novinaru Igoru Mirkoviću, u ‘spontanoj simbiozi supkulture i ideologije’ odnosno ‘sistema i njegove zločeste djece’, „državnim novcem predviđenim za aktivnosti omladine finansirali su se sportski klubovi, udruženja mladih

dobile su muzičku 'pratnju' VIS-ova, a rok muzika ulazi i u program socijalističkih proslava.⁵⁶⁸ Zauzvrat, muzičari su dobijali prostor za vežbanje u prostorijama mesnih zajednica, domovima izviđača i omladinskim domovima kulture.⁵⁶⁹ Rokenrol ulazi i u sistem nagrađivanja republičkih omladinskih organizacija. Jugoslovenske vlasti održavale su tako kontrolu nad omladinom izbegavajući 'undeground' scenu, ilegalne klubove⁵⁷⁰ i crno tržište ploča.⁵⁷¹ Ova 'otvorenost' režima doprinosila je kreiranju i promovisanju pozitivnog imidža Jugoslavije u međunarodnim okvirima. Shodno tome, „popularna kultura u socijalističkoj Jugoslaviji nije bila, niti je mogla biti poligon za izražavanje društvenog nezadovoljstva“.⁵⁷²

tehničara, folklorna društva, izdavanje omladinskih novina, pa je bilo nekako i logično i samorazumljivo da se financiraju i rock'n'roll koncerti...“

Igor Mirković, *Sretno dijete*, Fraktura, Zagreb, 2004, str. 133

⁵⁶⁸ Tako npr. u proslavi 4. jula (Dan borca – 'praznik ustanka naroda Jugoslavije') i 7. jula (Dan ustanka naroda Srbije) 1966. u Sportskom centru Vračar, pod naslovom *Partizanske vatre*, učestvuju dramski, baletski, folklorni i muzički ansambl KUD-a 'Gradimir Mihajlović', pevači Nina Spirova i Živan Saramandić, orkestar Đorđa Negovanovića i voditelj Dejan Đurović, dok su za 'narodno veselje' zaduženi VIS Eklipse i narodni orkestar KUD 'Gradimir Mihajlović'. Ulaz je slobodan.

Zoran Simjanović, *Kako sam postao (i prestao da budem) roker: povodom 40 godina 'Silueta' i rokenrola u Beogradu*, Narodna knjiga / Alfa, Beograd, 2004, str. 11

⁵⁶⁹ Vladimir Janković Džet, 'You really got me (Jurili ga mi)', u: Darko Ćirić i Lidija Petrović-Ćirić, *Beograd šezdesetih godina dvadesetog veka* (katalog izložbe), Muzej Grada Beograda, Beograd, 2003, str. 222-224

⁵⁷⁰ U martu 1967. otvoren je u staroj kući Jevrema Grujića (pored Ateljea 212) prvi disko klub u Beogradu, prvobitno poznat pod nazivima 'Go-go' i 'Gaučo'. Klub je bio malo (90 posetilaca) i (samim tim) ekskluzivno okupljalište muzičara i drugih poznatih ličnosti. Bio je pretplaćen na pet ploča nedeljno iz Pariza i Londona. „Zidovi su prekriveni tapetama, u jednoj prostoriji zelenim, u drugim crvenim. Takozvani 'Adam' stil. Lepo raspoređeni, cackle se starinski fenjeri s električnim svetiljkama. Fenjeri iz Firence. Iz obe prostorije može se preći u treću, u kojoj je šank. Ukusno raspoređene i aranžirane police sa pićem“, pisao je Džuboks magazin (br. 21, januar 1968.) Međutim, klub je ubrzo zatvoren zbog stalnih žalbi komšiluka na buku.

Fajfrić i Nenad, *Istorija Yu rock muzike*, 90.

⁵⁷¹ Zagrebački Jugoton je početkom 1967. godine sklopio ugovor s koncernom EMI (Electric Musical Industries) u koji su bile udružene izdavačke kuće Columbia, His Master's Voice, Capitol, Odeon, Parlophone, Telefunken itd. EMI je zastupao prava svih tih kuća, što je Jugotonu omogućilo da iz ogromnog kataloga slobodno bira šta će objaviti u Jugoslaviji. (Jugoton je dobio i ekskluzivno pravo za izvoz ovih izdanja u zemlje Istočne Evrope, uključujući i Sovjetski Savez.) Kao prva ploča iz ovog ugovora odštampan je album-kompilacija 'Hits of Beatles'.

⁵⁷² Janjetović, *Od 'Internacionale' do komercijale*, 51.

Utoliko je zanimljivije mišljenje koje iznosi kanadski sociolog jugoslovenskog porekla Dalibor Mišina, prema kojem između poznih 70ih i poznih 80ih godina jugoslovenski rokenrol predstavlja nešto „u izvesnom smislu, mnogo više od muzike“ – naime, važan pop-kulturni 'ventil' za refleksiju o ideji i idealima socijalističke jugoslovenske zajednice. Prema ovom autoru, rokenrol se 'hvatao u koštac' s diskrepancijama između proklamovanog i realnog stanja stvari, zbog čega predstavlja najznačajniji pop-kulturni katalizator socio-kulturne i socio-političke kritike (refleksija, angažman, praksa) u jugoslovenskom društvu.

Dalibor Mišina, *Shake, Rattle and Roll: Yugoslav Rock Music and the Poetics of Social Critique*, Ashgate, Farnham, 2013, str. 1-2

„Rock’n’roll je, ako ćemo biti poštteni, puno subverzivniju ulogu odigrao tamo gdje je stvoren, na Zapadu. U Jugoslaviji je mogao raditi što god je htio dok god se držao podalje od sistema za kojeg su tada, od novih internacionalnih, daleko opasnije bile stare nacionalne pjesme“.⁵⁷³ Štaviše, prema Anti Perkoviću, priča o buntovnom karakteru rokenrola ‘salonska je izmišljotina’. Njegov politički uticaj uvek je bio minoran, a važan i primetan jedino pod staklenim zvonom koje su za sebe gradili izvođači i njihova publika. U bivšoj Jugoslaviji rokenrol je obeležje mirnog i sigurnog života koji je deci ‘iz srednjih i viših slojeva’ nudio vreme i resurse za obrazovanje i kreativnost. Samim tim, „njihova je aktivnost bila do krajnosti apolitična“.⁵⁷⁴ „Povlaštena kasta socijalističke Jugoslavije, oficiri JNA, odgojili su veliki broj istaknutih rock-heroja. Bajaga, Johnny Štulić, Milan Mladenović i Bora Đorđević samo su najistaknutiji primjeri. Jednako kao i Jim Morrison, čiji je otac bio admiral američke mornarice, i oni su svoj svjetonazor sagradili u kompliciranom odnosu s disciplinom i autoritetom uniformiranih očeva“.⁵⁷⁵ Tako je i pank pokret u Jugoslaviji imao „posve obrnut socijalni predznak negoli na zapadu: i ovdje je bio rezultat frustracije – ali ne socijalne,⁵⁷⁶ kao u Velikoj Britaniji (jer među novovalnim pionirima na prste se jedne ruke mogu nabrojiti oni koji su odrasli u siromaštvu), nego provincijalne, frustracije proizašle iz spoznaje da izvan naše bare postoje mjesta gdje se živi uzbudljivije.⁵⁷⁷ Ako je iskaznica Zavoda za zapošljavanje bila dokument koji je povezivao ključne punk-pionire otočne scene, u nas je tu funkciju imala karta za *Interrail*“.⁵⁷⁸

⁵⁷³ Perković, *Sedma republika*, 31-32.

⁵⁷⁴ Mirković, *Sretno dijete*, 133.

⁵⁷⁵ Perković, *Sedma republika*, 74.

⁵⁷⁶ Gregor Tomc (Pankrti): „Mi se nismo borili za političke slobode u Sloveniji ili Jugoslaviji. Živeli smo našu ličnu slobodu... Nismo se borili protiv sistema; svirali smo rok sa subverzivnim konotacijama – uglavnom zato što smo uživali u tome da provociramo političke paranoike na vlasti.“
Martin Pogačar, ‘Yu-Rock in the 1980s: Between Urban and Rural’, *Nationalities Papers*, Vol. 36, No. 5, Novembar 2008, str. 823. Navedeno prema: Branko Kostelnik, *Moj život je novi val, razgovori s prvoborcima i dragovoljcima novog vala*, Fraktura, Zagreb, 2004, str. 29 i 34

⁵⁷⁷ „Mi smo momci koji baš potiču iz dosta dobrih porodica. Ne bih mogao reći da sam imao nekakvih teških socijalnih problema u životu. Dapače, imao sam baš sretno djetinjstvo. Ova naša svirka je prije posljedica nekakve urbane sredine i nekakve monotonije grada iz koje se mi pokušavamo izvući, baš zato kaj smo na neki način sve imali.“

Jasenko Houra (Prljavo kazalište), *Džuboks*, 01.02. 1980.

Navedeno u: Mirković, *Sretno dijete*, 46.

⁵⁷⁸ *Ibid.*

POLET: Jesi li upoznat s kretanjima u domaćem novom valu?

GORAN BREGOVIĆ: Neki socijalni bunt čini mi se u tom smislu vrlo čudan, prilično pozerski. Znaš, kupila mama djetetu u Varteksu sasma lijepe pantalone i kupila mu u Kluzu lijep sako i košulju, međutim, on će to subotom sve ostaviti u ormaru, obući nešto poderano, prikačiti zihericu i onda će pjevati neke motive koji nisu njegovi. Jer, odakle mu taj motiv ako mu je mama dala ujutro i za cigare i za sladoled, uveče za igranku... Sasvim su druge prilike u Engleskoj i kod nas. Imam neke prijatelje koji tamo žive, a i sâm sam tamo boravio, pa znam da su stvari o kojima pjevaju zaista istinite, te da ih takvi problemi stvarno muče. Kod nas mi se sve to čini pomalo falš, jer neke od pripadnika novog vala znam još sa terasa na moru kad su svirali.

Polet, Zagreb, 17.02. 1979.⁵⁷⁹

Prema Radini Vučetić, od početaka rokenrola u šezdesetim godinama na delu je 'politika Janusovog lica' jugoslovenskih vlasti, „okrenuta na jednu stranu kada je o spoljnopolitičkim pitanjima reč, a na drugu kada je reč o unutrašnjopolitičkim kretanjima“.⁵⁸⁰ Jedno lice ove politike projektuje sliku neverovatnih umetničkih sloboda za jednu socijalističku državu (u kojoj na 'rekordnom' broju međunarodnih festivala 'statiraju' svetske zvezde, umetnička avangarda i – rokeri), a 'naličje' predstavljaju (prećutna) kontrola i samocenzura,⁵⁸¹ zabrane i pritisci koji odražavaju jugoslovensku unutrašnju politiku i protivrečnosti društva. „Što se forme tiče, sve je bilo dozvoljeno... a što se pak suštine tiče, ideologija bratstva i jedinstva, komunistička dogma, radnička klasa i samoupravljanje bili su nedodirljivi i čuvani su svim sredstvima“ (uključujući i rokenrol). 'Otvaranje prema svetu' je zbog toga imalo „i groteskne dimenzije, a Janusovo

⁵⁷⁹ *Ibid.*, 69

⁵⁸⁰ Vučetić, *Koka-kola socijalizam*, 303.

⁵⁸¹ Cenzura u Jugoslaviji uglavnom nije bila otvorena „tj. vršena od strane nekog državnog tela. Nad 'društvenim moralom' brinule su pre svega same diskografske kuće koje nisu želele da imaju političkih problema i eventualnih finansijskih gubitaka – u slučaju plasiranja 'moralno-politički nepodobnog' materijala. Druga instanca neformalne cenzure bila su uredništva radio-stanica koja su sa svojih programa skidala pojedine 'nepoćudne' pesme. Kao i u drugim oblastima stvaralaštva, i sami autori su znali 'dokle smeju da idu'. Te granice su retko prelažene...“

Janjetović, *Od 'Internacionale' do komercijale*, 158-159.

S 'javnim mnjenjem', 'šund etiketom' i drugim oblicima pritiska povremeno su imali problema Buldožer, Laboratorija zvuka, Riblja čorba, Haustor, Zabranjeno pušenje, mnoge pank grupe, pa čak i Bijelo dugme i Zdravko Čolić...

„Ni krajnja ozbiljnost društvene i ekonomske situacije nije uspevala da odvrti pažnju 'društenopolitičkih organizacija' od bavljenja minornim ekscesima – što otkriva da su neki u njima rokenrolu namenili ulogu društvenog gromobrana, odnosno pogodnog sredstva da se pažnja javnosti skrene sa mnogobrojnih pitanja.“

Ibid., 160

lice je, sa svoje dve radikalno drugačije strane, ukazivalo na duboku šizofrenost jugoslovenskog društva“.⁵⁸²

Jedna od vodećih autorskih ličnosti među prvim beogradskim rokerima (član Silueta i Elipsi) – kompozitor Zoran Simjanović ukazuje na spoljno-politički aspekt recepcije rokenrola u ovdašnjoj sredini: „To je zapravo bilo prvo globalno otvaranje prema svetu. Mi smo – pored sportista, što se podrazumevalo – bili ventil. Rokenrol je jednostavno bio pušten. Elipse su bile u Bugarskoj⁵⁸³ 1966. i tamo smo upoznali neke njihove jadne rokere. To je bilo strašno. Oni su nam ispričali kako su vežbali u nekom podrumu⁵⁸⁴ i došla je policija, prebila ih i odnela im sve instrumente! Normalna stvar. Vreme je, što se nas tiče, bilo pogodno i zbog toga što je Zapad na neki način pucao na Istok kroz kulturu, rokenrol, film i slične stvari. Većina toga bila je, sa obe strane, uslovljena političkim okolnostima, ili pod direktnim političkim uticajem“.⁵⁸⁵ U Americi, međutim, prema Simjanoviću „rok postaje mogućnost da se jednim udarcem ubiju četiri muve – redosled može da bude i obrnut:

1. Reši rasno pitanje u zemlji, jer je rok objedinjavao obe kulture (belačku i crnačku)⁵⁸⁶

⁵⁸² Vučetić, *Koka-kola socijalizam*, 303-304.

⁵⁸³ Na svetskom festivalu omladine u Sofiji osvojili su srebrnu medalju, a s njima su tada nastupali Seka Kojadinović i Boba Stefanović.

Janjatović, *Yu-rock enciklopedija*, 70.

⁵⁸⁴ U Bugarskoj je ‘bit muzika’ smatrana za ‘ezoterični andergraund’. Nije se izvodila na koncertima i u klubovima, već u podrumima i po parkovima u susedstvu. Drugim rečima, ova muzika je privlačila ‘momke s ulice’ (amatere) i kao publiku i kao izvođače. „Ovo je dodatni dokaz u prilog tezi da rok u osnovi ima izvesne folklorne karakteristike“.

Claire Levy, ‘The Influence of British Rock in Bulgaria’, *Popular Music*, Vol. 11, No. 2, A Changing Europe (May, 1992), str. 210

⁵⁸⁵ Žikić, *Fatalni ringišpil*, 94.

⁵⁸⁶ Rokenrol se u pedesetim godinama razvio u SAD iz manje-više marginalnih folk tradicija (bluz i gospel seoskog crnačkog stanovništva, kantri muzika ruralnih belaca i *folk music revival* urbanih belih radikala iz srednje klase), kao i urbanog popa muzičke industrije. Fuzija afričke i evropske muzičke tradicije dovela je do nove muzičke forme *rhythm and blues* (‘race music’) koju su prvobitno izvodili isključivo crni muzičari. Da bi prekoračio postojeće rasne barijere i dospao u medije *r’n’b* je morao biti reinterpetiran od strane belih muzičara – prvih rokera (Elvis Presley, Jerry Lee Lewis, Buddy Holly...)

„Tek je *rock’n’roll* doneo svest o postojanju jednog muzičkog hibrida koji su spontano stvorili i crni i beli Amerikanci, pa je samim tim ova forma trebalo da bude pravi reprezent muzičkog folklora mlade, rasno izmešane nacije. Razlozi zbog kojih *rock’n’roll*, zapravo, nikada nije postao blizak američkim Crncima nemaju mnogo veze sa muzikom samom; oni su uglavnom posledica vekovima usađivanog kompleksa inferiornosti, koji su američki Crnci počeli lečiti tek posle drugog svetskog rata traganjem za sopstvenim rasnim i kulturnim i društvenim identitetom u izgubljenoj afričkoj baštini.“

Trifunović, *Vibracije*, 13.

2. Apolitizuje mlada generacija i reši se svojih komunističkih mora
3. Krene sa njim na Istok i pokuša da se tom kulturom osvoje neosvojeni prostori
4. Zaradi enormna količina para⁵⁸⁷.

Vrhunski znak društvene prihvaćenosti rokenrola u domaćoj sredini predstavljao je poziv Elipsama⁵⁸⁸ da sviraju pred predsednikom Titom u Domu omladine Beograda prilikom dočeka Štafete mladosti 1966. godine.⁵⁸⁹ Premda za rokere po pravilu nije bilo mesta na Titovim privatnijim zabavama, za novu 1976. pred predsednikom je nastupalo i Bijelo dugme, tada najveća rok atrakcija u zemlji.⁵⁹⁰ YU grupa je, u skladu sa svojim imenom i značajem, redovno svirala koncerte na Dan republike (29. novembra). U sedamdesetim godinama ojačala je tendencija zbližavanja rok scene s vlastima,⁵⁹¹ koja se nastavila i u narednoj deceniji⁵⁹²: Savez socijalističke omladine uporedo je organizovao rok koncerte i

⁵⁸⁷ Simjanović, *Kako sam postao...*, 11.

⁵⁸⁸ U jesen 1967. pevač Slobodan Skakić osnovao je Nove Elipse, u kojima je bubnjar bio Milenko Kašanić „koji je mnogo kasnije postao funkcioner SPS-a“.

Janjetović, *Yu-rock enciklopedija*, 70. Nove Elipse za sebe tvrde: „Mi nismo ‘ceparoš’ i ‘prangijaš’, repertoar nam se sastoji od melodičnih pevnih stvari. Skot Mekenzi, Tom Džons, Mamas and Papas, i sl. Smatramo da je prošlo vreme ‘ludnica’ i da publika ponovo želi da čuje i melodiju pored sve one buke“. (Čik, br. 5, februar 1968.)

Fajfrić i Nenad, *Istorija Yu rock muzike*, 269.

⁵⁸⁹ Naredne godine Elipse su pozvane da sviraju u Ruskom domu povodom 50. godišnjice Oktobarske revolucije. „Bilo je to svojevrsno priznanje ideološke pravovernosti i od strane centra svetskog komunizma“.

Janjetović, *Od ‘Internacionale’ do komercijale*, 152.

⁵⁹⁰ Njihov nastup u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu prekinut je, međutim, „posle prvih taktova koji su se ‘nadležnim drugovima’ učinili preglasnim“.

Ibid.

⁵⁹¹ U SSSR-u rok je prelazio sličan put, s izvesnim vremenskim zakašnjenjem: od napada na muziku Bitlsa početkom sedamdesetih, do kasnijeg korišćenja roka za popularisanje izgradnje kapitalnih privrednih objekata.

Reana Senjković, *Izgubljeno u prijenosu: pop iskustvo soc kulture*, Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb, 2008, str. 75

⁵⁹² Gradski komitet Saveza socijalističke omladine Sarajeva je 1980. rešio da pomogne oživljavanju zamrle sarajevske rok scene, dovodeći u svoj grad tada najpopularnije jugoslovenske grupe. Omladinska organizacija je tada organizovala i okrugli sto o rok muzici na istorijskom Tjentištu. U Beogradu je 1981. osnovan savet omladinskih funkcionera, rokeri i novinara ‘sa ciljem unapređenja rokenrol muzike u gradu’. Bilo je predviđeno da se od opština i mesnih zajednica traže novi prostori gde bi grupe vežbale i otvore nove sale za koncerte.

Janjetović, *Od ‘Internacionale’ do komercijale*, 152.

Prema Janjetoviću, „kasnije se situacija preokrenula: slobodno se može reći da su osamdesetih godina, kada su režimske transmissive organizacije zbog sve dublje ekonomske i moralne krize sve više gubile na verodostojnosti u očima građana, više rokeri trebali Savezu socijalističke omladine nego obrnuto.“ U to vreme dolazi i do otvorenog kritikovanja držanja SSO prema rokerima, kojima je ‘dosta besplatnih i dobrotvornih svirki’: „Kad treba nešto džabe, odmah se zovu rokeri, a kad rokerima treba najobičnija prostorijica za vežbanje, niko ih ne poznaje...“

Ibid., 154

festivale, proslave državnih praznika s rok programom i festivale revolucionarne pesme na kojima su nastupali i rok bendovi. Istaknuti rokeri su pisali prigodnu muziku po narudžbi,⁵⁹³ a mnoge grupe svirale su obrade partizanskih pesama i nastupale na omladinskim radnim akcijama⁵⁹⁴ „što su, zbog iznimne financijske isplativosti tog malog napora, svi odreda zdušno prihvaćali“.⁵⁹⁵ Tako npr. na albumu *O' Ruk generacija* (*Akcijaški spomenar ORB*) koji je 1980. objavio Beograd Disk (kasnije Jugodisk) istaknuti predstavnici beogradskog rok miljea izvode prigodan akcijaški repertoar: Generacija 5 (Po Titu se vek poznaje); Smak (Akcija); Dušan Prelević Prele (Hiljaditi metar, Mi smo ponos druga Tita); YU grupa (Moravo, mi smo uz Tita); Zlatko Manojlović (Bilećanka) itd.⁵⁹⁶ I članovi Bijelog dugmeta učestvovali su na radnoj akciji ('Kozara 76').⁵⁹⁷ Među onima koji su se istakli u ovom vidu 'revolucionarnog patriotizma'⁵⁹⁸ bili su i Dado Topić, Davorin Popović iz grupe Indexi, Kornij grupa, Teška

⁵⁹³ kao Kornelije Kovač koji je dobio 'zadatke' da Titu komponuje rođendansku pesmu, da za televiziju 'uglazbi' stihove Branka Ćopića ili da osmisli vežbu vojnika za slet 25. maja 'na savremeniju i modernu muziku u skladu sa tadašnjim trendovima među omladinom'.

„Te namenske pesme nisam radio samo zato što mi je to neko naručio. Dok sam bio u osnovnoj školi, pa i kasnije, ja sam imao pozitivan osećaj prema onome što sam tada učio o istoriji. Poštovao sam borbu partizana. Oni su za mene bili heroji...“; pojašnjava Kovač.

'Kornelije Bata Kovač: Tri puta pred Titom' u: Minja Subota, *Kako smo zabavljali Tita*, Čigoja štampa, Beograd, 2006, str. 122

Tekstovi za sletske vežbe pripadnika JNA imali su tematiku iz vojničkog života: „pešadija, mornarica, avijacija... Interesantno je da je Marina Tucaković pisala tekstove, jer je i onda bila broj jedan i za te teme.“ *Ibid.*

⁵⁹⁴ „što se takođe moglo razumeti kao svojevrsno iskazivanje lojalnosti režimu, odnosno oportunitizam radi češćeg pojavljivanja na radiju i televiziji“.

Janjetović, *Od 'Internacionale' do komercijale*, 153.

I odjavna špica *Koncerta za ljudi mladi svet* bila je instrumentalna obrada brigadirske pesme *Na prugu, na prugu* koju su izvodili beogradski Zlatni dečaci.

⁵⁹⁵ Mirković, *Sretno dijete*, 133.

S druge strane, Aleksandar Žikić smatra da „ovo nikako ne treba dovoditi u vezu sa razboritim vijuganjem muzičkog urednika Nikole Karaklajića kroz establišment šezdesetih. Jer kad je Karaklajić, recimo, od ljudi sklonih novoj muzici i načinu razmišljanja napravio brigadu 'Najbolji drugovi', koja se po učinku našla na vrhu radnoakcijaške top liste, onda je to istovremeno bila i manipulacija državom, koja je, u pravom trenutku, bitno olakšala prolaz do medija i kulturnih poligona“.

Žikić, *Fatalni ringšpil*, 208.

⁵⁹⁶ Novi talas je preuzeo ovaj format na izdanju *Artistička radna akcija – Beograd '81* u izdanju Jugotona (Zagreb), ali su se na ovoj kompilaciji našli naslovi, kao: 'Moja borba' i 'Pada noć' (TV moroni); 'Dosada' i 'TV u koloru' (Radnička kontrola), 'Beograd' i 'Bežim niz ulicu' (Bezobrano zeleno), 'Majke ih guraju u metalnim korpama' i 'Nemir živaca' (Profili Profili); 'Južno voće' (U škripcu) i 'Hawai (Najlepši kraj)' (Via Talas)...

⁵⁹⁷ „što je bio vešt Bregovićev odgovor na sve kritike o prozapadnoj orijentaciji. Bregović, Bebek i Racić (Ljubiša Racić, gitarista) su se sa radne akcije vratili okićeni udarničkim značkama“.

Janjatović, *Yu-rock enciklopedija*, 30.

⁵⁹⁸ Sabrina P. Ramet, *Balkan Babel. The Disintegration of Yugoslavia from the Death of Tito to the Fall of Milošević*, Westview Press, 2002. str. 131-132

industrija, kao i mnogobrojni pop muzičari – u prvom redu Đorđe Balašević,⁵⁹⁹ Zdravko Čolić i Oliver Dragojević. Kao jedan od prvih globalnih fenomena koji ne priznaje granice i nacije, inkorporirajući doktrinu *bratstva i jedinstva naroda i narodnosti*, rokenrol je poslužio i kao „sredstvo duhovne integracije etnički heterogenog stanovništva Jugoslavije“.⁶⁰⁰ Njegov blagotvorni uticaj ogledao se u ‘nacionalnom i nadnacionalnom povezivanju omladine’⁶⁰¹ u državi nastaloj ‘u vihoru totalnog rata’ (borbe protiv strane okupacije i fizičkog istrebljenja, građanskog rata i socijalističke revolucije), opterećenoj ratnim nasleđem. Ono što nije polazilo za rukom SSOJ-u,⁶⁰² zbog njegovog krutog, forumskog rada⁶⁰³ odvijalo se sasvim spontano u mahom apolitičnoj sferi rok kulture. Tako je institucionalna sprega rokenrola i ‘najšireg fronta socijalistički opredeljene omladine’ ostala karakteristično obeležje ove scene do samog kolapsa socijalističke Jugoslavije.

iii

Who killed Bambi ? : ‘jaranizacija’ rokenrola i diskurs ‘belih čarapa’

Pojedine rok grupe (YU grupa, Kornij grupa, S vremena na vreme, Smak, Bijelo dugme, Leb i sol...) koristile su elemente jugoslovenskog folklor⁶⁰⁴ spontano koketirajući s

⁵⁹⁹ koji je 2002. godine izjavio da je napisao pesmu *Tri put sam video Tita* da bi dobio četiri dana odsustva iz vojske kada mu se rodila kći.

Janjetović, *Od ‘Internacionale’ do komercijale*, 155.

S druge strane, priključivanje Bore Đorđevića i Biljane Krstić (takođe iz grupe Suncokret), ‘polno i teritorijalno mešovitom kvartetu Rani mraz’ (na čelu s Balaševićem), koje je za prvi rezultat imalo ‘agit-pop’ numeru ‘Računajte na nas’, Aleksandar Žikić tumači kao ‘skoro neizbrisivu mrlju u karijeri’ i jednu od „najdirektnijih (i bez sumnje najodvratnijih) negacija možda ključnog elementa suštine rokenrola: otpora“.

Žikić, *Fatalni ringišpil*, 207.

⁶⁰⁰ Janjetović, *Od ‘Internacionale’ do komercijale*, 279.

⁶⁰¹ Trifunović, *Vibracije*, 133.

⁶⁰² Omladinski ogranak Saveza komunista Jugoslavije (1974-1990). Od 1963. ova organizacija se zvala Savez omladine Jugoslavije, a od 1948. godine Narodna omladina Jugoslavije (ovom organizacijom su objedinjeni SKOJ /Savez komunističke omladine Jugoslavije/ i USAOJ /Ujedinjeni savez antifašističke omladine Jugoslavije/). U okviru SSOJ-a delovao je i Savez pionira Jugoslavije.

⁶⁰³ Pod uticajem i neposrednom kontrolom Partije, SSOJ od samih početaka nije uspevao da istinski okuplja i aktivira sve slojeve omladine, niti da utiče na njeno ponašanje. Štaviše (kao i sama Partija i ostale ‘organizovane društvene snage’, pa i Savez sindikata), SSOJ se svodio na registar članova, naplatu članarine i delatnost omladinskih foruma, koji se u decentralizovanom delegatskom sistemu pojavljuju kao centri političke moći, otuđeni od sopstvene baze. Hijerarhijska piramida ove organizacije ne samo da je predstavljala vernu kopiju partijske, već je po pravilu bila i neka vrsta ‘filtera’ za ‘perspektivne kadrove’.

⁶⁰⁴ O ovome će biti više reči u četvrtom poglavlju.

muzikom koja je ih okruživala, u težnji da prošire publiku na deo omladine kome je narodnjački muzički idiom bliži ili da bi se ‘približile’ urednicima radio stanica i diskografskih kuća. Istovremeno, ovakvom ‘nostrifikacijom’ skidali s su roka odijum ‘tuđe’, ‘zapadne’ muzike. O prodoru lokalnog muzičkog nasleđa u sferu rokenrola na karakterističan način (ponovo) govori Aleksandar Žikić, na primeru autorskog doprinosa YU grupe: „Vibracije koje su stizale iz sveta, inicirane bluz mutacijama Džimija Hendriksa, ili improvizatorskim eksperimentima (tada već odavno raspadnutog) sastava *Cream*, oni su pokušali da ukrste sa zvucima ovdašnjeg muzičkog nasleđa – i uspe! Kasnije stvoreni monstrum, adekvatno nazvan ‘pastirski rok’,⁶⁰⁵ nije dobio ni blizu cilja koji je YU grupa pogodila već prvim singlom ‘Nona’ / ‘Tatica’, objavljenim 1971. Preplitanje etno motiva sa hard rok elementima kod YU grupe nije bilo marketinški koncept, niti je trebalo da aktivira ‘zemljački’, ‘jaranski’, ili neki drugi sličan gen. YU grupa nikada nije imala pretenzije da bude ‘seljački’ bend, niti da u svojoj publici gleda unezverene seljačine, kojima je rokenrol, veštım trikom, ‘uvaljen’. To će doći malo kasnije i, naravno, ne iz Beograda, čije će definitivno poseljačenje morati da sačeka devedesete“.⁶⁰⁶ Komentarišući etno uticaje u stvaralaštvu grupe S vremena na vreme Žikić odaje priznanje njenim članovima koji su uspe! da svoj pionirski autorski koncept sprovedu „bez srozavanja u sevdah i banalnost“. Pesmama kao ‘Čudno drvo’, ‘Odisej’, ‘Jana’, ili ‘Tema za šargiju’ na najbolji mogući način su pokazali „da nema ‘seljačkih’ instrumenata već samo seljačina među muzičarima, kao i da ‘narodno’ uopšte ne mora značiti ‘prostačko’, ili ‘banalno’“.⁶⁰⁷ Ako je ikada postojalo nešto što bi se moglo nazvati domaćim etno-popom, onda je to, u najplemenitijem smislu, muzika ove grupe, smatra Žikić.

Prema istom autoru debi-album Pop mašine *Kiselina* (objavljen 1973.) može se smatrati prvim pravim rokenrol albumom u Beogradu. „U tom trenutku nije bilo ni veće, ni ‘beogradskije’ grupe. Pravi, autentični rokenrol, izrastao iz srca grada i suštinski nezainteresovan za koketeriju sa establišmentom, konačno je ušao na velika vrata. Tako

⁶⁰⁵ od strane zagrebačkog novinara Dražena Vrdoljaka, a termin se odnosi na repertoar s prvog albuma Bijelog dugmeta (*Kad bi' bio bijelo dugme*, 1974.)

⁶⁰⁶ Žikić, *Fatalni ringišpil*, 146-147.

⁶⁰⁷ *Ibid.*, 159

je barem izgledalo s ove strane barijere gluposti.⁶⁰⁸ A sa one druge?⁶⁰⁹ U ovakvoj podeli na suprotstavljenje tabore u borbi za ‘potpunu slobodu izražavanja’ „naš jedini neprijatelj tog trenutka bila je etablirana muzika, u rasponu od Kornijevih grupe do narodnjaka“. Jer, prema Robertu Nemečku,⁶¹⁰ basisti Pop mašine, „Kod nas je potpuno jasno da je Bijelo dugme ubilo Bambija“. ⁶¹¹ Naime, „iz Sarajeva je tih godina zaista stigao talas čija je rokenrol oblada skrivala eksplozivno punjenje vešto tempiranog prostakluka. Time će, vremenom, na scenu biti uneta totalna konfuzija, a potencijalna oštrica socio-psihološke subverzivnosti – koju rokenrol mora imati da bi postojao – biti svedena na nivo dekorativnosti jednak onom koji imaju ukrasni mačevi u domovima imućnih skorojevića“. ⁶¹² Otpočela je opšta i nezadrživa ‘jaranizacija jugoslovenskog rokenrola’. ⁶¹³ „Beograd na to, nažalost, nije ostao imun: blejanje ovaca sa prvog albuma Bijelog dugmeta neosetno se i neumitno pretvaralo u blejanje publike“. ⁶¹⁴ „Nevolja je u tome što

⁶⁰⁸ Ovu ‘barijeru’, po svemu sudeći, prešao je gitarista Sava Bojić, član prvobitne postave Pop mašine, ‘prebegom’ u ‘narodnjački’ tabor, tačnije ansambl Južni vetar. O svom ‘prelasku preko barijere’ govori šef Južnog vetra Miodrag Ilić, prema sopstvenom svedočenju ‘prvi čovek koji je u Jugoslaviji ubacio ritam mašinu, čak i pre rokeri’: „Ja sam takođe imao rok bendove i tada sam mrzeo narodnu muziku. Slušao sam Bitlse. Ali kad želudac proradi, onda svaki čovek stane pred svršen čin. ... Taj moj nadimak Mile Bas ja sam stvorio još pre Južnog vetra, jer sam bio vrhunski instrumentalista na basu. Mnogi će se iznenaditi, ali ja jako volim njujoršku hip hop scenu. ...“

Nikolić, ‘Južni vetar – muzika naroda...’, www

⁶⁰⁹ Žikić, *Fatalni ringišpil*, 169-170.

⁶¹⁰ Kao nekadašnji urednik filmskog programa TV Pink Robert Nemeček objašnjava da je „suština tadašnje koncepcije Pinka, koju niko do danas nije uspeo da ponovi, bila ... u tome da se program podeli na dve ravnopravne celine i da se obraća dvema dijametralno sučeljenim grupama gledalaca. Za jednu je bio Zam, Grand i proročice, a za drugu najnoviji strani program: serije Prijatelji, Dosije Iks, Sopranosi..., kao i vrlo strog izbor kvalitetnih filmova, bez domaćih filmova, partizanskih eskadrila i bljutavih komedija. Ključ uspeha je bio što su i najglasniji protivnici Pinka bili redovni gledaoci pojedinih delova programa“. Mića Vujičić, ‘Dvadeset pitanja za Roberta Nemečeka’, *Playboy*, izdanje za Srbiju, broj 58, novembar 2008. <http://www.plastelin.com/content/view/813/89/> (pristup: 17. 09. 2012.)

⁶¹¹ Žikić, *Fatalni ringišpil*, 175.

Prema hrvatskom muzičaru, novinaru i piscu Anti Perkoviću „Bijelo dugme je 1974. završilo proces elektrifikacije sela...“

Perković, *Sedma republika*, 37.

⁶¹² Žikić, *Fatalni ringišpil*, 175-176.

⁶¹³ koja je Gorana Bregovića (između ostalog) promovisala i u ‘rodonačelnika turbo-folka’. O ovome se sâm Bregović afirmativno izražava: „Možda stvarno neko misli da mi imamo nešto bolje od tog turbo-folka. Ja, da budem iskren, ništa tu ne vidim bolje. Neko mi spočitava da sam ja rodonačelnik, da je turbo-folk krenuo od mene. Ako hoćeš najiskrenije: ja sam dobio počasni doktorat za muziku u Sheffieldu ove godine; ako bih morao da biram da li da me pamte kao počasnog doktora muzike Univerziteta u Sheffieldu ili po tome što sam rodonačelnik turbo-folka, bez razmišljanja i jedne sekunde – rodonačelnik turbo-folka“. Senad Pećanin, ‘Nisam htio svirati za Alijino Sarajevo: intervju s Goranom Bregovićem’, *BH Dani br. 417*, Sarajevo, 10.06. 2005.

<http://bhmedia.se/prilozi/Nisam%20htio%20svirati%20za%20Alijino%20Sarajevo.htm> (pristup: 11.01. 2013.)

⁶¹⁴ Žikić, *Fatalni ringišpil*, 178.

je Bijelo dugme – zajedno sa većinom onoga što će iz Sarajeva kasnije dolaziti, kulminirajući u jednom trenutku retardiranom neopartizanštinom Plavog orkestra, u osnovi virtuelnom, jer je u pesmama te grupe čak nije ni bilo: one su bile retardirano ljubavne – ohrabrilu seljačine da ponosno i bahato budu to što jesu. Došljaci⁶¹⁵ u metropoli ne predstavljaju nikakav problem za razborite velegradske stanovnike sve dok se prilagođavaju zahtevima urbanog života i sredini u kojoj žive pristupaju s poštovanjem i u dobroj nameri. Onog trenutka kad od grada počnu da prave svoju avliju, kad počnu da ga vuku uzbrdo prema zavičajnom masivu, da namerno ostavljaju blatnjave tragove po pločnicima pešačkih zona, da umesto u toalet, iz principa, odlaze isključivo ‘iza kuće’⁶¹⁶ i da se, takođe iz principa, radije uporno dovikuju s prozora nego da upotrebe telefon, onda tu nešto ozbiljno nije u redu.⁶¹⁷ Preneseno na teren na kome se odvija ova priča, sasvim je jasno – ili bi bar moralo da bude – da ‘pljuvanje i pjevanje’ nemaju nikakve veze sa rokenrolom. Niti sa životom u gradu.⁶¹⁸ Niti sa životom uopšte“.⁶¹⁹

⁶¹⁵ ... koji ne samo da su oko zgrade počupali cvijeće
već na isto mjesto sa prozora pobacali smeće,
ali avaj, šta ćeš, s' asfaltom teško se barata.
Vala, teže su mi od granata posljedice rata...

Milić Vukašinović, ‘Tike tike tačke’, album Vatrenog poljupca *Sve će jednom proć` samo neće nikad Rock`n`Roll*, 1999.

⁶¹⁶ Kada se ukidaju legalne barijere između društvenih klasa, kao u demokratskom poretku, društvena hijerarhija mora se održavati na druge načine:

„Uvođenje principa demokratije konačno je učinilo vulgarnost i loše manire ne samo izvorom smeha, već i zgražavanja i pretnji ‘onima iznad’. A tada i radnička klasa počinje da ozbiljno bazdi, bilo na prljavštinu ili kolonjsku vodu.“

William Ian Miller, *The Anatomy of Disgust*, Harvard University Press, Cambridge, MA, 1997, str. 253-254
„Drugim rečima, ‘niže klase bazde’ zato što njihov (bukvalan ili metaforičan) smrad označava opasnu blizinu od koje se moramo braniti...“

Stephanie Lawler, ‘Disgusted subjects: the making of middle-class identities’, *The Sociological Review*, Volume 53, Issue 3, 2005, str. 440

⁶¹⁷ „Drugim rečima, ‘problem’ nije u ‘nama’ nego u ‘njima’. ‘Mi’ smo merilo dobrog života koji ‘oni’ prete da ugroze, zato što ‘nisu odavde’ i zato što pripadaju drugačijoj kulturi.“

Verena Stolcke, ‘Talking Culture: New Boundaries, New Rhetorics of Exclusion in Europe’, *Current Anthropology*, Vol. 36, No. 1, Special Issue: Ethnographic Authority and Cultural Explanation (februar 1995.), str. 3

⁶¹⁸ „Ipak, kao da smo i dalje zaglavljani u crno-bijelom, doslovnom čitanju: motivi se unedogled ponavljaju, interpretacije su suhe, tipične, unaprijed zadane, dosadne. Rock`n`roll dobar, turbo-folk loš. Grad progresivan, selo primitivno. Intelektualci miroljubivi, neobrazovani agresivni... Možemo bolje od toga, barem prostor mašte zaslužuje više kreativnosti“.

Ante Perković, ‘Uvod: Od Kraljević Marka do Perković Marka: dugo putovanje u krug’, u: *Sedma republika*, 22.

⁶¹⁹ Žikić, *Fatalni ringišpil*, 177.

Tako nas priča o 'jaranizaciji' jugoslovenskog rokenrola dovodi u polje 'diskursa belih čarapa' o kome govori Stef Jansen.⁶²⁰ Prema Jansenu, u postjugoslovenskom kontekstu pojmovi urbano i grad (a naročito centar grada) ni izdaleka nemaju prizvuk kao u Mančesteru, Meksiko Sitiju ili Marseju – gde su prve asocijacije gradska sirotinja, zapuštenost i kriminal, ili u 'South Central' Los Anđelesu, londonskom Brikstonu ili Belfastu, gde prvo pomislite na rasno, etnički ili verski motivisano nasilje.⁶²¹ „U zapadnoj Evropi nijednog tinejdžera s pank frizurom i sprejem za grafite u ruci ni u ludilu ne biste mogli čuti kako se žali na to da su ljudi nevosпитani...“⁶²² Dominantni stereotipi o došljacima u grad (*frontline peasants* kako ih naziva Jansen) prožimaju svakodnevni život, formiraju značajan deo popularne kulture i bitno utiču na političke debate u Srbiji (i širem 'regionu'). U zavisnosti od publike i konteksta pripisivanje krivice ruralnim delovima sopstvene nacije često egzistira uporedo s demonizacijom Drugih. Fenomen građanske ozlojeđenosti u odnosu na ruralne pridošlice nije nov niti jedinstven. Klasična dela mančesterske škole antropologije opisuju slične obrasce, recimo, u afričkim gradovima,⁶²³ a 'urbani sociocentrizam' bio je prominentan predmet proučavanja, recimo, u etnografiji Mediterana.⁶²⁴ Kada je u pitanju srpsko društvo, u retrospektivi, „premda je postojao relativni konsenzus o nazadnom karakteru ruralnog, on se nije odrazio u saglasnosti gde treba povući liniju podele između urbanog i ruralnog. Upravo je pomanjkanje ove izvesnosti konstruisano kao simptom nerazvijenosti.“⁶²⁵ Otuda je, prema

⁶²⁰ Stef Jansen, 'Who's Afraid of White Socks? Towards a critical understanding of post-Yugoslav urban self-perception', *Ethnologia Balcanica* br. 9, 2005, str. 151-167

⁶²¹ Jansen, *Antinacionalizam*, 139.

⁶²² *Ibid.*, 154

„Maniri, tj. skup stečenih osobina koje su u praksi vezane za *uslove pod kojima su nastale* i koje su, iz tog razloga, izvrstan indikator dispozicija koje čovek nosi duboko u sebi i izvrstan predskazatelj ponašanja, predstavljaju predmet najveće pažnje u svim društvima, jer su predodređeni da budu obeležje društvene superiornosti“.

Pjer Burdije, 'Klasna funkcija umetnosti', *Kultura* br. 32, 1976, str. 102

⁶²³ Ulf Hannerz, *Exploring the City: Inquiries Towards an Urban Anthropology*, Columbia University Press, New York, 1980

⁶²⁴ Michael Kenny & David Kertzer (eds.), *Urban Life in Mediterranean Europe: Anthropological Perspectives*, Illinois University Press, Urbana, 1983

Sydel Silverman, *Three Bells of Civilization: the Life of an Italian Hill Town*, Columbia University Press, New York, 1975

⁶²⁵ Savremena srpska kultura je još uvek relativno homogena, a „urbana elita ima veoma skorašnje korene u seljaštvu“.

Simić, *The Peasant Urbanites*, 27.

„Socijalno poreklo inteligencije je posle rata pod uticajem industrijalizacije promenjeno, odnosno 40% njenog sastava potiče iz redova manuelnih slojeva, najviše radništva, zanatlija i seljaštva. U toj meri je

logici Burdijeove distinkcije, malo ljudi s izvesnošću moglo da utvrdi sopstveno rastojanje od seoskog blata“.⁶²⁶ Sukob između ‘blata’ i ‘asfalta’ centralna je dihotomija srpske kulture. *Asfalt* konotira urbanost po rođenju i poreklu, kao i generacijsku udaljenost od poljoprivrednih zanimanja.⁶²⁷ Prema sociologu Ivani Spasić ‘asfalt’⁶²⁸ ne podrazumeva samo pohvalu gradu i prećutno omalovažavanje sela: ova stilska figura zagovara da ‘asfalt’ i ‘blato’ ne treba da se mešaju.⁶²⁹ Naime, u kulturnim podelama u savremenoj Srbiji, ‘urbanost’ je najupotrebljiviji identitetsko-diskurzivni ‘resurs’ distanciranja i/ili superiornosti nad ‘drugima’.⁶³⁰ *Urbocentrični ekskluzivizam*⁶³¹ generiše društvene podele i ratove niskog intenziteta čije je poprište u osnovi mitski *grad*, pri čemu „uopšte nije jasno, a nije ni mnogo bitno da li je taj grad samosvesnih, obrazovanih, evropejskih i civilizovanih ljudi ikada i postojao...“⁶³²

„Ko zna šta bi se dogodilo i kako bi se razvijao beogradski i jugoslovenski rokenrol da su ljudi poput Popovića,⁶³³ Pop mašine i nekolicine njima sličnih, na vreme udarili po naizgled beslovesno drskoj, a zapravo brižljivo programiranoj i usmeravanoj ruci takozvanog ‘pastirskog roka’⁶³⁴ i njegovih klonova i derivata, koji su se, poput blatnjave kiše, na Beograd sručili iz, uglavnom, srednjobosanskog masiva? Ko zna da li bi se stvari, možda, kretale nekim drugim pravcem i, pri svođenju računa krajem devedesetih,

protivrečan i njihov sistem vrednosti, jer se kreće od onog pôla starih predstava i navika, do pôla savremenih shvatanja o radu i životu.“

Milić, *Revolucija i socijalna struktura*, 117.

⁶²⁶ Jansen, ‘Who's Afraid...’, 162.

⁶²⁷ O tome da rokenrol nije sasvim nespojiv s poljoprivredom svedoči *Boerenrock* (farmerski rok), ‘tradicionalni’ holandski rok žanr s tekstovima na lokalnim dijalektima ruralnih oblasti Holandije i flamanskog dela Belgije.

Henry Klumpenhouwer, ‘The Idiocy of Rural Life: Boerenrock, the Rural Debate and the Uses of Identity’, u Richard Young (ed.), *Music, Popular Culture, Identities*, Rodopi, New York / Amsterdam, 2002, str. 153-180

⁶²⁸ Ivana Spasić, ‘ASFALT: The construction of urbanity in everyday discourse in Serbia’, *Ethnologia Balcanica* 10, 2006, str. 211-227

⁶²⁹ *Ibid.*, 221

⁶³⁰ *Ibid.*, 225

⁶³¹ Jansen, *Antinacionalizam*, 267.

⁶³² *Ibid.*, 166

⁶³³ Bata Popović, bubnjar Pop mašine

⁶³⁴ Alternativni naziv (već odomaćen u devedesetim godinama) je ‘čobanski rok’: „Mi nazivamo čobanskim rokom nešto što se u svetu odavno naziva etno rok. Kada taj čobanski rok napravi Piter Gebrijel ili Dejvid Birn ili Dejvid Bouvi, onda se to u svetu doživljava kao multikulturalna globalna raspodela. Kada se nešto tako napravi na Balkanu onda je to čobanski rok i odmah se tretira kao seljačka stvar, nešto čega bi trebalo da se stidimo...“ pojašnjava Petar Popović.

Luka Mičeta, ‘Stari ljudi svet: Petar Popović, rokumentarista’, NIN, 21.04. 1995, str. 30

stajale na nekom drugačijem, svetlijem i višem stepeniku zavojitog stepeništa? ... Nastavljajući, međutim, drugu balkansku tradiciju, onu vezanu za inat i pogrešne izbore, jugoslovenski rokenrol, umesto da sledi grupe poput Pop mašine na ‘putu ka suncu’, odabrao je da ‘pljune i zapjeva’. Isto je, dve decenije kasnije, učinila i čitava Jugoslavija.⁶³⁵ Zato danas, neminovno, manje ‘pjeva’, a mnogo više pljuje. Na nesreću, uglavnom krv“.⁶³⁶

iv

Oil on the water: rokenrol kao elitna umetnička forma u socijalističkom društvu

O ‘klasnom pitanju’ u rok kulturi u *Sociologiji roka*⁶³⁷ govori Sajmon Frit: pedesetih godina smatralo se da su rok muzičari uglavnom tinejdžeri iz radničke klase. Britanski prototip je pevač Tomi Stil (Tommy Steele), prvi tinejdžerski idol i rok zvezda, koji se rodio i odrastao u Istočnom Londonu, napustio školu s petnaest godina i izbegao dosadan život po malim fabrikama... Rok muzičari su se godinama predstavljali kao momci iz susedstva koji stvaraju muziku za radničku publiku⁶³⁸ s kojom se identifikuju i dele vrednosni sistem. Već krajem šezdesetih situacija se menja: nove zvezde imaju diplome (najčešće umetničkih škola),⁶³⁹ potiču iz buržoaskih domova u predgrađima i

⁶³⁵ O ‘mitu o borcu rokeru’ u hrvatskoj kulturi tokom Domovinskog rata, opširnije u: Bejker, *Zvuci granice*, 63-66.

⁶³⁶ Žikić, *Fatalni ringišpil*, 16.

⁶³⁷ Sajmon Frit, *Sociologija roka*, IIC i CIDID, Beograd, 1987.

⁶³⁸ U vreme uspona roka sredinom šezdesetih godina, odličan uspeh na maturi Pola Makartnija i vreme koje je Mik Džeger proveo na Londonskoj ekonomskoj školi predstavljali su pravo čudo i povod za komentare u štampi.

⁶³⁹ Frit smatra da je jedna od najuočljivijih socioloških karakteristika britanskih rok muzičara (naročito u šezdesetim godinama) obrazovanje u umetničkim školama. Džon Lenon, Kit Ričards, Rej Dejvis, Pit Taunsend, Erik Klepton, Džimi Pejdz, Dejvid Bouvi samo su najpoznatiji među njima. U britanskom sistemu umetničke škole dozvoljavaju jednu posebnu vrstu mobilnosti: mogu ih pohađati radnička deca koja su odbacila budućnost u okviru radničke klase, a koja nemaju sposobnosti ili želje da pođu klasičnim putem školskog uspeha, a pohađaju ih i deca iz srednje klase koja odbijaju budućnost u okviru sopstvene klase, a sebe ipak ne doživljavaju kao ‘promašene’. Ili, kako je to formulisao Kit Ričards: „U Engleskoj, ako imaš sreće, domogneš se umetničke škole. Tamo te stave kad te ne mogu staviti bilo gde drugde“. *The Rolling Stone Interview: Keith Richards, Rolling Stones*, 19. avgust 1971. Navedeno u *ibid.*, 217. Prisustvo rokenrola u svetu savremene umetnosti u šezdesetim godinama ogleda se i u ‘de-elitizaciji’ (američki primer: Endi Vorhol i *Velvet Underground*) i privlačenju masovne publike (pa i obaranju cena njenih ‘proizvoda’).

unutrašnjosti i sposobne su da govore o knjigama i umetnosti.⁶⁴⁰ Sve teže je odrediti odnos između klasnog porekla i muzičkog stila, „između roka i klasne svesti“.⁶⁴¹ Vrednosti iz pedesetih godina – iskrenost, poštenje i profesionalizam – spojile su se sa vrednostima hipija iz šezdesetih godina – a to su pravo na pobunu, nepoštovanje i slobodni seks. U epohi gospođe Tačer najvažnije merilo za rok muzičare su uspeh i situiranost, bez obzira na ideologiju i poreklo: „Biti rok muzičar ne mora značiti ništa određeno, podrazumeva se jedan širok spektar iskustva, od iskustva superstara, koji se ležerno i otmeno kreće između studija i stadiona, praćen ekipom sluga i ulizivača, do iskustva bit grupe iz susedstva, koja se očajnički održava na staklenim nogama između socijalnog osiguranja i loše tezgje, i koju spašavaju samo snovi“.⁶⁴²

Razvoj rokenrola u Jugoslaviji imao je bitno drugačiju logiku, ali je ona od početka obuhvatala i dimenziju egalitarnosti i dimenziju ‘statusnog’ diferenciranja. Zahvaljujući rokenrolu, kaže Zoran Simjanović „počeli smo i mi da se ‘mešamo’ – deca iz ‘finijih’ kuća sa onom drugom. Prestaje, bar među nama, ispitivanje: Čiji si ti, sine? Ko su ti roditelji? Gde stanuješ? Važno je bilo da imaš novu ploču, instrument, da si čuo novu pesmu na Radio Luksemburgu“.⁶⁴³ Ko je u Beogradu ranih šezdesetih mogao da kupi ploču? Ko su bili ti ‘superljudi’ koji su mogli da priušte taj statusni simbol koji nije bio dostupan ‘običnim smrtnicima’? „To su bili oni koji su mogli da putuju.“ A mogli su da putuju „sportisti,⁶⁴⁴ šahisti,⁶⁴⁵ diplomate i njihova deca i policajci koji su sve ove pratili“.⁶⁴⁶ Tu su bili i oni koji su imali nekog u inostranstvu i u paketima dobijali nove ploče. „To je bilo ogromno bogatstvo, sa jedne strane, a sa druge, pokretačka snaga naših radio-stanica⁶⁴⁷ ... Te ploče su uređivale program⁶⁴⁸ i formirale ukus publike“.⁶⁴⁹

⁶⁴⁰ I prvenstvo u fuziji roka i ‘visoke umetnosti’ pripisuje se Bitlsima: Bitlsi su najverovatnije došli pod uticaj ‘visoke umetnosti’ dok su svirali u Hamburgu (od avgusta 1960. do decembra 1962.), gde su se kretali u krugovima mladih umetnika i intelektualaca nazvanih ‘exis’ (‘egzistencijalisti’).

Tomc, ‘We Will Rock Yu’, 446.

⁶⁴¹ Frit, *Sociologija roka*, 206.

⁶⁴² *Ibid.*

⁶⁴³ Simjanović, *Kako sam postao...*, 12.

⁶⁴⁴ Najpoznatiji sportisti ‘pločari’ bili su vaterpolisti.

⁶⁴⁵ Najveći diskofili među šahistima bili su Svetozar Gligorić i, svakako, Nikola Karaklajić.

⁶⁴⁶ *Ibid.*, 34

⁶⁴⁷ „Na kraju je ispalo da su oni koji su lakše dolazili do instrumenata i opreme, lakše dolazili i do medija.“ rekao je jedan od prvih beogradskih rokera, Lari Plesničar.

Žikić, *Fatalni ringišpil*, 108.

‘Prvoborci’ rokenrola u Beogradu (u skladu s globalnim žanrovskim standardima pre pojave Bitlsa) nisu se smatrali ‘umetnicima’ – mnogi od njih nisu ni govorili engleski – rokerski *lingua franca*. Bavljenje rokenrolom kao oznaka društvenog prestiža u ‘ranjoj fazi’ vezuje se za ‘materijalnu bazu’⁶⁵⁰ (posedovanje skupih i teško dostupnih ploča, gramofona, instrumenata⁶⁵¹ i studijske opreme, te pristup medijima tj. publicitet). Vremenom se (u skladu s globalnim trendovima konvergencije između rokenrola i savremene umetnosti) javljaju sve snažnije aspiracije u oblasti ‘duhovne nadgradnje’ i rokenrol postaje domen snažnih autorskih ličnosti, s umetničkim pretenzijama manje ili više artikulisanim u domenu ‘alternativnog’ i ‘kontrakulturnog’.

Razvoj ‘beogradske alternativne scene’ ne može se, međutim, posmatrati van konteksta institucionalne sprege ‘organizovanog’ i ‘neformalnog/spontanog’, karakteristične za razvoj rokenrola u Jugoslaviji. „Sâm naziv Beogradska alternativna scena nedovoljno precizno definiše vrenje u muzičkom (rock) životu glavnog grada u drugoj polovini sedamdesetih godina s obzirom na to da je takozvana alternativna scena praktično bila i jedina!“⁶⁵² SKC (Studentski kulturni centar), institucija formirana ‘ironičnom igrom slučaja’⁶⁵³ po osnivanju je (gotovo trenutno) postala nosilac najrazličitijih oblika i

⁶⁴⁸ „Danas može zvučati bizarno podatak da su slušaoci u jugoistočnom delu zemlje o muzičkim novitetima najbrže saznajali preko Radio Bejruta, budući da je taj grad pedesetih i početkom šezdesetih godina bio prestonica zabave u istočnom Sredozemlju.“

Janjetović, *Od ‘Internacionale’ do komercijale*, 141.

⁶⁴⁹ Simjanović, *Kako sam postao...*, 34.

⁶⁵⁰ Da su ‘prvoborci rokenrola’ na našim prostorima „svirali jedino iz ljubavi, a da materijalnu korist nisu imali tek je donekle tačno. I to samo dok su započinjali“. Tako je npr. gitarista splitskih ‘Delfina’ za dva meseca svirke u bašti ‘Zvončac’ (1967.) kupio ‘kulturni auto’ Fiat 850.

Fajfrić i Nenad, *Istorija Yu rock muzike*, 49.

⁶⁵¹ ‘U ranjoj fazi’ (sredinom šezdesetih) ‘strah i trepet za sve grupe’ na jugoslovenskoj sceni predstavljao je VIS Kameleoni iz Kopra „isključivo zbog svoje, za one uslove, zaista odlične opreme“. Na pitanje kako su nabavili instrumente i pojačala, odnosno ko im je finansijski pomogao, Kameleoni su odgovorili: „Roditelji i rođaci koji žive u Trstu. Obećali smo da ćemo im jednoga dana, kad budemo u mogućnosti, vratiti pozajmljeni novac“. (Džuboks, br. 2, 3. jun 1966.) Navedeno u *ibid.*, 35, 38.

⁶⁵² Trifunović, *Vibracije*, 129.

⁶⁵³ O formiranju SKC-a prvi urednik filmskog i pozorišnog programa Božidar Zečević kaže sledeće: „Novi period počinje burne 1968. godine. Dom Udbe bio je već rasformiran, budući da je visoku zaštitu izgubio tri godine ranije. Posle studentskih demonstracija, juna 1968. godine, odlučeno je da zdanje bude dato na upravu studentima, da se, valjda, u nju smeste neka studentska društva, sve sasvim na brzinu i bez jasne koncepcije (sećam se da sam u prvom prostornom planu SKC-a našao i neki klub filatelista). Bio sam na trećoj godini dramaturgije kada sam na nekom od naših akcionih odbora saznao da je zgrada predata studentima BU. Kako i zašto bolje će znati tadašnje studentsko rukovodstvo“.

manifestacija alternativne kulture i umetnosti,⁶⁵⁴ koje su postojeće institucije kulture do tada mahom ignorisale (što ih je u suštini i definisalo kao ‘alternativne’). Za razliku od svojih prethodnika, glavni eksponenti (n)ove generacije muzičara (Idoli, Šarlo akrobata i Električni orgazam) ‘od pelena’ su bili izloženi rokenrolu: odrasli u ‘duplex shemi’ – „prepodne poslušni školarac, popodne zastrašujuće maskirani i bučni punker“⁶⁵⁵ – bili su oslobođeni iluzija o njenoj ‘revolucionarnoj moći’. Zahvaljujući urednicima ‘spoljnog programa’ Nebojši Pajkiću i Momčilu Rajinu, vrata SKC-a otvorena su isključivo izvođačima s ‘autorskim’ materijalom: neafirmisani bendovi tako su dobili ne samo pozornicu za nastupe,⁶⁵⁶ već i prostor za probe. Ovo mesto ‘demokratske’ razmene ideja i otvorenih vrata, zahvaljujući intelektualno zahtevnim sadržajima i auri ‘programirane ekskluzivnosti’ postalo je istovremeno i ‘elitno’ okupljalište beogradske ‘zlatne mladeži’.⁶⁵⁷

Prema Ješi Denegriju, „kada je reč o ukupnom profilu Studentskog kulturnog centra, a posebno o umetničkim programima koji su se od osnivanja do danas odvijali u njegovim prostorima, kao da postoje dve ekstremne tvrdnje ili tvrdnje sa ekstremnih pozicija, zapravo postoje dve krupne predrasude. Jedna je ona konzervativna i krajnje maliciozna koja smatra da je SKC svesno i unapred od strane vlasti projektovana institucija u kojoj bi se kanalisala energija mladih generacija i time bi se sve što se dešava u tom prostoru podvodilo pod svojevrsnu liberalnu verziju vladajuće kulture; druga je, pak, ona prividno napredna i krajnje idealistička koja smatra da je SKC jedan veliki eksperimentalan poligon neograničene slobode ispoljavanja, prostor u kome naprosto buja i cveta alternativna kontrakultura kao sušta suprotnost tradicionalnoj i vladajućoj. Odmah treba

Božidar Zečević, ‘Talason ili Mala istorija zavere’, u: Slavoljub Veselinović i Slavko Timotijević (ur.), *Ovo je Studentski kulturni centar: prvih 25 godina, 1971-1996*, SKC, Beograd, 1996, str. 29

⁶⁵⁴ Detaljnije u: Momčilo Rajin, ‘Dani za-bav(ljenj)e’ i ‘Jahanje na novom talasu’, u: Veselinović i Timotijević, *Ovo je Studentski kulturni centar*, 179-180; 181-188.

⁶⁵⁵ Trifunović, *Vibracije*, 131.

⁶⁵⁶ Velika dvorana „gdje su se u prvoj polovici dvadesetog stoljeća održavali oficirski balovi – posve nepunkersko okruženje koje asocira na raskoš ocvalog imperija...“

Mirković, *Sretno dijete*, 135.

⁶⁵⁷ „U vreme bivše Jugoslavije, nije bilo ničeg *izvan* sistema. Sve inicijative su, pre ili kasnije, bile preuzete od strane oficijelnih institucija, i prostori koji su izgledali kao male autonomne zone izvan domašaja dominantnih društvenih i kulturnih paradigmi su zapravo bili regrutni centri za buduće vođstvo tog zajedničkog jugoslovenskog društva.“

Stevan Vuković, ‘Pesimizam intelekta, optimizam volje: institucionalna kritika u Srbiji i nedostatak njenih organskih referenci’, 2007, <http://eipep.net/transversal/0208/vukovic/sr> (pristup: 15.01. 2013.)

reći da su obe ove teze netačne...⁶⁵⁸ Istina o SKC-u, 'dnevnom boravku beogradskog novog talasa', nalazi se, dakle, između dva pola – 'organizovanog' i 'spontanog', a njegovi institucionalni usponi i padovi i razvoj muzičke scene pod njegovim okriljem nose sva obeležja društvenih transformacija u kojima se menjao status popularne muzike kao 'elitne' umetničke forme u lokalnim okvirima.



Šarlo akrobata

Dobitnici nagrade *Smeli cvet* za muzičko stvaralaštvo koju im je 1981. dodelio Savez socijalističke omladine Srbije

⁶⁵⁸ Ješa Denegri, 'SKC kao kulturni fenomen i umetnička scena', u: Veselinović i Timotijević, *Ovo je Studentski kulturni centar*, 51.

Koncept potkulture u pedesetim godinama uvela je čikaška škola sociologije urbanih gangova,⁶⁵⁹ a u sedamdesetim preuzeo i elaborirao Centar za studije savremene kulture (CCCS) Univerziteta u Birminghamu, kao neku vrstu amalgama tradicije marksizma, gramšijanizma i studija urbane mikro-sociologije Čikaške škole, uz snažne uticaje Emila Dirkema, Ervinga Gofmana, Frankfurtske škole i francuske političke teorije strukturalizma.⁶⁶⁰ Razvijan je interdisciplinarno, od strane sociologa (John Milton Yinger, Simon Frith, Michael Brake), muzikologa (Richard Middleton), a posebno britanskih teoretičara studija kulture (John Clarke, Stuart Hall, Paul Gilroy, Dick Hebdige...) U domaćoj akademskoj javnosti najviše odjeka imala je studija Dika Hebidžža *Potkulture: značenje stila*,⁶⁶¹ u kojoj se kao ključni izdvaja pojam stila. Stil potkulturne grupe čine predmeti i tzv. imidž (izgled) ‘protagonista’ – specifična frizura, šminka, delovi odeće, obuća, ‘modni detalji’ – koji poseduju ‘tajna’ značenja. Na tragu Rolana Barta Hebidžž smatra da potkulture pružaju ‘otpor kroz značenje’ mehanizmima društvene represije.

„Potkultura u svom najširem značenju ne mora da uključuje ni razlikovanje ni negaciju dominantne kulture, alternativna kultura svakako znači razlikovanje od dominantne kulture ali ne uvek njeno odbacivanje i negaciju, dok kontrakultura⁶⁶² podrazumeva različitost, odbacivanje i suprotstavljanje vladajućoj kulturi“.⁶⁶³ Pripadnike omladinskih

⁶⁵⁹ „U savremenim sociološkim istraživanjima koncept potkulture često se koristi u analizi delikvencije, adolescencije, regionalnih i klasnih razlika, verskih sektu, stilova vezanih za profesije itd.“

J. Milton Yinger, ‘Contraculture and Subculture’, *American Sociological Review*, Vol. 25, No. 5 (oktobar 1960.), str. 625

⁶⁶⁰ Rupa Huq, *Beyond Subculture: Pop, youth and identity in a postcolonial world*, Routledge, London/New York, 2006, str. 9, 17.

⁶⁶¹ Dik Hebidžž, *Potkulture: značenje stila*, Rad, Beograd, 1980. (Dick Hebdige, *Subculture: the Meaning of Style*, Methuen & Co. Ltd, London, 1979)

⁶⁶² Slovenački sociolog i osnivač Pankrta Gregor Tomc smatra da se i istorijat KPJ može razmatrati u terminima predratne omladinske kontrakture (omladinske potkulture s artikulisanim političkim programom): „U svojoj inicijalnoj fazi, komunistički pokret bio je omladinska kontrakultura“.

Gregor Tomc, ‘The Politics of Punk’, u: Jill Benderly i Evan Kraft (eds), *Independent Slovenia: Origins, Movements, Prospects*, MacMillan, London, 1997, str. 115

⁶⁶³ Snežana Joksimović, Ratka Marić, Anđelka Milić, Dragan Popadić i Mirjana Vasović, *Mladi i neformalne grupe: U traganju za alternativom*, Istraživačko-izdavački centar SSO Srbije i Centar za idejni rad SSO Beograda, Beograd, 1988, str. 7

potkultura karakteriše i to što se pored suprotstavljanja zvaničnoj kulturi suprotstavljaju i kulturi sopstvenih roditelja.⁶⁶⁴ Tako se potkultura definiše kao kompromisno rešenje između potrebe da se stvori i izrazi autonomnost (i različitost) od roditelja i potrebe da se zadrže ‘nasleđene’ identifikacije.

Bavljenje omladinskim potkulturama (unutar Srbije prevashodno u Beogradu) u okvirima ‘akademske zajednice’ u osamdesetim godinama može se posmatrati i u terminima svojevrsnog ‘naučno-modnog’ trenda⁶⁶⁵ o kome govori etnolog Ines Prica: iako s određenim poteškoćama pronalaze svoje mesto u nauci,⁶⁶⁶ omladinske potkulture su prisutne u medijima, publicistici, čak i u zvaničnim raspravama... Specijalizovani časopisi koji ‘vape za tekstovima (pomalo zatečenih) autora’ zahtevaju temeljit pristup: potkultura sa sociološkog, psihološkog, filozofskog, umetničko-teorijskog stanovišta... Tu su i demagoški, senzacionalistički i proizvoljno-žurnalistički pristupi. Gotovo svaki čovek od pera, ‘kome je iole stalo do sebe’, trudi se da napiše nešto i o ‘potkulturi’. Mladi, subkultura, alternativa... postaju cenjene, ali i ‘društvo korisne’ teme. Otkriva se da je i novokomponovana narodna muzika ‘potkulturna’ „(!), i ova ‘promocija’ pretvara ‘istresanje žuči’ na tu muzičku vrstu u novi, blagi, analitički pristup. Cvetaju generalne podele naše kulture na ove ili one modele, od kojih je bar jedan obavezno –

U neformalne grupe kojima se bavila ova grupa istraživača spadaju: grupe koje okuplja interesovanje za muziku (pankeri i šminkeri); fudbalski navijači; grupe za duhovni razvoj (transcendentalni meditantima, male verske zajednice - baptisti, pentekostalci); Ozonci (Ozon – Omladinsko zabavište obično nedeljom, od 1979. na Beogradu 202, voditelj: Vladimir Jevtović) i zaljubljenici u kompjutere – hakeri.

⁶⁶⁴ O rok sceni na Kosovu u sedamdesetim i osamdesetim godinama kao ‘potkulturnom pokretu’ koji odstupa od dominantnih obrazaca albanske kulture u Jugoslaviji (i Albaniji), i ‘kontrakulturi’ koja dovodi u pitanje politički poredak u SFRJ, opširnije u:

Gëzim Krasniqi, ‘Socialism, National Utopia, and Rock Music: Inside the Albanian Rock Scene of Yugoslavia, 1970-1989’, *East Central Europe*, Volume 38, Numbers 2-3, 2011, str. 336-354

⁶⁶⁵ Moda se u širem smislu može shvatiti i kao „polje društvene borbe za dominaciju putem akumulacije simboličkog i kulturnog kapitala“.

Žarko Paić, *Vrtoglavica u modi: prema vizualnoj semiotici tijela*, Altagama, Zagreb, 2007, str. 82

Navedeno u: Iva Jestratijević, *Studija mode: znaci i značenja odevne prakse*, Orion Art, Beograd, 2011, str. 27

⁶⁶⁶ Njena studija o omladinskim potkulturama u Beogradu (1984-1986.) pisana je „u senci tri velike sumnje:

- a) mnogi su smatrali da potkulture kod nas uopšte ne postoje
- b) drugi bi i uočavali njihovo postojanje (doduše kao marginalnih društvenih i kulturnih pojava), ali ne i motiv da se one naučno tretiraju
- c) treći su te nedoumice rešavali tako što su jednostavno smatrali da to nije posao za etnologa“.

Prica, *Omladinska potkultura*, 7.

podkulturni“.⁶⁶⁷ „Potkulturni fenomeni ljuljuškaju se tako od nemila do nedraga, od nebitnosti-marginalnosti do nebitnosti-pomodnosti, između kojih je kratkotrajni period lansiranja u javnost“.⁶⁶⁸ Naime, „naša javnost, navikla na revolucionarnost, na zahteve, ona koja u omladini principijelno gleda ‘metaforu društvene promene’, koja je imala i svoju ‘šezdeset osmu’, i koja, po prirodi svoje ideološke zasnovanosti, smešta ideale u budućnost, s pravom ovakve tradicije se pitala – ‘šta hoće’ i ‘koga predstavljaju’ ti petnaestogodišnjaci prurušeni u vampire? ... ‘Oni su (oni pravi, op. I.P.) svi imali Markuzea pod rukom, a ovi danas jedva da umeju i da čitaju!’.

Iako preoštra (jer i ‘ovi danas’ čitaju, ali druge knjige), ova misao odražava taj, veoma zastupljeni stav našeg (a valjda i ne samo našeg) kulturnog podneblja prema ‘stvarima’ koje nisu jasne, razumljive i ozbiljne u okvirima zadane i proverene rešetke jasnoće, razumljivosti i ozbiljnosti“.⁶⁶⁹

Beogradski pankeri

Anarchy In The UK i *God Save the Queen* (‘angažovane’ pesme britanskih pankera *Sex Pistols*) Ines Prica navodi kao primere iskazivanja eksplicitnih političkih stavova (premda nejasnih zahteva) koji su, zahvaljujući pločama nabavljenim u Londonu i ‘usmenoj predaji’ ostvarili značajan uticaj na pojedine vidove ispoljavanja domaćeg pank pokreta. Koncept *anarhije* (zaslužan, između ostalog, i za mnogobrojna slova A na beogradskim fasadama), promovisan u pomenutoj pesmi i modifikovan u lokalnim uslovima, imao je implikacije u različitim sferama pankerskih interesovanja, od političkih do umetničkih. Mnogi pankeri s kojima je razgovarala potenciraju svoj ‘anarhizam’, kao ‘nepoštovanje postojećih vrednosti’. Kod nekih (naročito mlađih pripadnika pokreta) ideja anarhije, budući nedovoljno elaborirana, izaziva pravi misaoni kaos: dijapazon njenog poimanja ide od ‘političkih provokacija’ (ispisivanje nacionalističkih grafita ili pretenciozni nacionalistički iskazi očito smišljeni za izazivanje šoka) do bukvalne zanemlosti, nemoći u rasuđivanju i prosuđivanju svakodnevice. Ovo ‘stanje svesti’ kod dela pankera, izvan zajednice prepoznaje se kao ‘glupost, primitivnost i divljaštvo’. ‘Pankerski

⁶⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁶⁸ *Ibid.*, 8

⁶⁶⁹ *Ibid.*, 8-9

realizam' ispoljava se kao istraživanje vlastite svakodnevice, najbliže okoline, grada, ulice, „kao ukazivanje na društvene probleme i ironičan i pesimistični stav u pogledu njihovog rešavanja“.⁶⁷⁰ Politička svest nalaže „preispitivanje autoriteta, otpor frazerskom i lažnom predstavljanju stvari, upitanost nad vlastitom sudbinom i rušenje mita o boljoj i 'svetloj' budućnosti“.⁶⁷¹ „Pa ipak, želja za konkretnim društvenim angažovanjem ili artikulisanim društvenim protestom širih razmera, unutar beogradske potkulturne scene, do sada nije uobličena. Nezadovoljstvo je aktivni deo stila i to je sve“.⁶⁷² Pankeri koje su intervjuisali Snežana Joksimović *et al.* redovno se okupljaju na platou ispred 'Atine', terasi ispred 'Srbijateksa', zidiću kod 'Tesle', ispred SKC-a i 'Akademije', a ređe po stanovima (iako vole žurke) jer 'izbegavaju porodični ambijent'. Leti preferiraju otvorene prostore⁶⁷³ koji omogućavaju duži boravak i jeftiniji provod, a zimi su u jeftinim lokalima: 'Koloseum', 'Atina', 'Ekspres' kod 'Trozupca', 'Prešernova klet', 'Polet', a tu su i Dom omladine, Pivara u Skadarliji itd.⁶⁷⁴ SKC⁶⁷⁵ je jedino mesto u gradu gde su se održavali koncerti pank grupa (izuzev Doma omladine i Akademije – Kluba studenata FLU). „Obliznji restoran 'Polet' nije dugo trpeo njihovo jedno-na-šestoro ispijanje piva, kao uostalom, ni mnogi drugi...“⁶⁷⁶

Beogradski šminkeri

Šminkeri se 'po prirodi stvari' okupljaju u kafćima, picerijama i diskotekama koje su trenutno u modi. U vreme pomenutih istraživanja to su bili 'Zlatni papagaj', 'KB',

⁶⁷⁰ *Ibid.*, 68

⁶⁷¹ *Ibid.*

⁶⁷² Joksimović *et al.*, *Mladi i neformalne grupe*, 136.

⁶⁷³ „Najveći deo beogradskih pankera gotovo da je bio sateran u rezervate mračnih ulica i parkova (park kod hotela 'Palas' i 'Moskve', kafane 'Pevac' – tzv. 'Četnik', itd.), a i ovde ih je često proganjala milicija i gnevni građani. Pankerski prostor bio je i širi prostor oko SKC-a, koji će kasnije okupirati šminkeri“.

Prica, *Omladinska potkultura*, 97.

⁶⁷⁴ Joksimović *et al.*, *Mladi i neformalne grupe*, 131.

⁶⁷⁵ „Osim 'agresivnih' sledbenika panka, SKC je okupljao i umerenije pankere, kao i pankersku 'elitu', onaj uski krug autora kojima je pank bio umetnička inspiracija i koji su ovde izlagali, pravili hepeninge i ostale art događaje u duhu 'nove osećajnosti“.

Prica, *Omladinska potkultura*, 97.

⁶⁷⁶ 'Rupa', 'Pivnica', 'Snežana' u Knez Mihailovoj itd.

Ibid., 98

‘Galerija’, ‘Trozubac’, ‘NV’, ‘Vladimir’, ‘Terazijski prolaz’, često obližnji kafić⁶⁷⁷ preko puta gimnazije ili faksa (mada pravi šminkeri uvek izlaze u centru grada), a od klubova i diskoteka na ceni su ‘Nana’, ‘Duga’, ‘KST’, ‘Akademija’, ‘Zvezda’⁶⁷⁸, ‘LUV’, ‘Amadeus’, ‘Taš’... Šminkeri vole da se okupljaju u stanovima, organizuju žurke, video projekcije, bridž turnire itd. ‘Na svež vazduh’ izlaze na ‘Trg’, ‘Knez’, ‘Kališ’, baštu SKC – uglavnom po centru grada. ‘Godišnje skupštine šminkera’ su festivali Fest i Bitef. „Nakon ‘kulturnog događaja’ odlazilo se na večere u cenjene restorane (Klub književnika, ‘Stupica’, ‘Franš’, itd.), u poslednje vreme na veoma omiljene brod-restorane na Ušću i ekskluzivnije splavove na Adi Ciganliji“.⁶⁷⁹ Među šminkerima „drogu uzimaju samo teški snobovi – lovaši – koji ne znaju šta će s parama’. Za razliku od njih ‘prosečni šminkeri vole da ‘šmrču’ a retko se fiksaju, obično iz radoznalosti“.⁶⁸⁰ Među intervjuisanim šminkerima (gde su primećeni i oni koji ‘stilom i pozom prikrivaju glad za posedom i nedostatak kultivisanosti’) prevladava priznanje: ‘Volim lepo i skupo da se oblačim’ i naivno sročena želja da ‘nam svima bude lepo!’... Unutar ove ‘potkulture’ postoje unutrašnje podele na ‘prave’ i ‘lažne’ (skorojeviće i folirante): ‘pravi’ šminkeri treba da budu „materijalna i duhovna elita. Većina smatra da će

⁶⁷⁷ „U nekim ste kafićima mogli čuti čak i Lepu Brenu, koja je, inače, prema stilski ‘zapadno orijentisanoj’ omladini, pripadala inkriminisanoj ‘seljačkoj’ novokomponovanoj muzici. Ali ovo već pripada graničnim šminkerskim prostorima, onoj tankoj niti koja ... i u odevanju razdvaja šminkere od *normalnih* i *džibera*.“ Prica, *Omladinska potkultura*, 74.

⁶⁷⁸ „‘Zvezda’ je uvek imala svoje pristalice i izgrađen imidž. Bila je i ostala simbol ‘šminkerske’ diskoteke. Ona je, po mišljenju sociologa Olivera Pavićević, predstavljala pomirenje između dva sveta i dva tipa beogradskih noćnih sastajališta – onih ‘ispeglanih’ i bleštavih i onih ‘mračnog’ izgleda. Tako se dogodilo da se na otvaranju nađu folk pevačica Lepa Brena, poslovni ljudi, ‘tvrđi’ momci i gradski alternativci.“ Maja Vukadinović, ‘Droga uzima danak’, feljton *Beograd noću: simboli jednog vremena* (14), *Politika*, 03. 09. 2001, str. 25

Noćni život Beograda Maja Vukadinović detaljnije je istraživala u ovom feljtonu objavljivanom od 21. avgusta do 8. septembra 2001. u 19 nastavaka, navodeći i da njeno istraživanje ima sledeće (prilično ambiciozne) ciljeve:

- *Promocija Beograda kao svetske metropole*
- *Dokaz o postojanju građanske istorije Beograda, kontinuiteta urbanog stila življenja uprkos teškim društvenim uslovima*
- *Predstavljanje Beograda kao kosmopolitkog grada – jedinstveni kvalitet u prožimanju kultura i uticaja; grad koji ne čeka trendove već ih autentično stvara*
- *Feljton o istorijatu beogradske zabave doprinosi razvoju Beograda kao svetskog brenda.*

<http://www.majavukadinovic.com/feljton.htm> (pristup: 21.09. 2012.)

⁶⁷⁹ Prica, *Omladinska potkultura*, 104.

⁶⁸⁰ Joksimović *et al.*, *Mladi i neformalne grupe*, 141.

šminkera uvek biti, jer ih je uvek bilo: 'Pa, ljudi su oduvek voleli da izgledaju lepše i bolje od plebsa'".⁶⁸¹

Pripadnike šminkerskog stila istraživači su opisali kao one koji vreme provode u kafiću ili disko-klubu, najčešće razgovaraju o modi,⁶⁸² suprotnom polu i seksu, imaju visok džeparac i veruju da sreća zavisi od kupovnih mogućnosti. Za ekstremne predstavnike stila posredovanje nekog inostranog *brenda* postaje 'pitanje života i smrti',⁶⁸³ snažan izvor ponosa ili stida.⁶⁸⁴ Oni smatraju da se do Idealnog Čoveka i Idealnog Društva može stići isključivo uz dovoljno novca i ukusa, i zadovoljno gledaju na sadašnjost i budućnost. Autori ove analize zaključuju da „šminkeri kao potkulturna grupa ... po pogledu na svet ne nude stvarnu alternativu u odnosu na prihvaćene društvene vrednosti unutar beogradske kulturne scene. ... Tendencija zatvaranja u elitne krugove uznemirava 'zvaničnu', ideološki obrađenu sliku naše stvarnosti u kojoj nema protivrečnosti, niti bi 'smelo da bude' bilo kakvih sukoba, razlika, potrebe za izdvajanjem ljudi. Ova potkulturna dinamika upozorava na retrogradne procese, povratak ili stalno 'prikriveno' prisustvo onog što je odmah nakon revolucije ideološki osporavano, praktično zabranjivano, a teorijski projektovano na kapitalizam i 'trulu' buržoasku, dekadentnu klasu. Tako zauvek prognano nije prestalo da nas se tiče. Izbačeno uz ideološki žamor, ovo 'buržoaziranje' vratilo se kroz dečije sobe, ženske krpice ne samo 'ostataka' već i novih rukovodećih slojeva".⁶⁸⁵ Ipak, šminkeri upozoravaju da ideološki važeća slika

⁶⁸¹ *Ibid.*, 142

⁶⁸² „U našim prostorima šminkeri su već potkultura s tradicijom“ i „predstavnicima mišljenja da 'sve prolazi, samo zapadna moda ostaje'“.

Prica, *Omladinska potkultura*, 138.

⁶⁸³ „Očigledno je, dakle, da jugoslovenska moda u okviru omladinskog kôda odevanja nije mogla ponuditi simbole koji bi funkcionisali kao uspostavljanje 'domaćih vrednosti' odevanja, barem ne onih koje se mitologizuju kao antipod 'zapadnjačkih'“.

Ibid., 41

⁶⁸⁴ „Tokom devetnaestog veka razvili su se masovna proizvodnja i masovna potrošnja. Masovna potrošnja je od tada u sve većem stepenu sticala karakter simbolične potrošnje; dakle, postoji da bi mogla da doprinese identifikaciji subjekta s onim što objekat konzumiranja predstavlja. Vrlo je bitno da su masovno proizvedeni objekti resurs za pripadnike mase da se simbolički uzdignu iznad ostatka mase. Pošto ostatak mase ima isti interes, dobijamo samopojačavajuću tendenciju masovne potrošnje, koja je sve brže gura napred (naravno, podređeno ograničenjima koja aktuelna ekonomska situacija postavlja). Požuda za simbolički potentnim objektima potrošnje tada postaje mehanizam koji sam sebe jača i kao uzrok i kao posledicu društvene nejednakosti“.

Svensen, *Filozofija mode*, 38-39.

⁶⁸⁵ Joksimović *et al.*, *Mladi i neformalne grupe*, 147.

stvarnosti ne funkcioniše i da je treba preurediti, a time njihov konformizam i ‘malograđanski duh’ zadobijaju ‘subverzivnu’ dimenziju.⁶⁸⁶

‘Novokomponovani’ kao potkultura

Prema logici ‘neformalnih grupa koje okuplja interesovanje za muziku’ i ljubitelji NNM našli su se u kategoriji ‘potkultura’. Međutim, „za razliku od modernih potkultura mladih (rok, crnačka etnička muzika, pank, da ne nabrajamo dalje), ova potkultura, kao i američki ‘country-and-western’, sa kojim ga vežu snažne analogije... najčešće neguje iluziju povratka zavičaju koji više u takvom obliku ne postoji“.⁶⁸⁷ Prema Mileni Dragičević-Šešić „dosadašnji pokušaji analize potkultura u našem društvu polazili su uglavnom od metodologije i obrazaca usvojenih u već razvijenoj sociologiji potkultura na Zapadu. Tako je dominantnom kulturnom modelu najčešće suprotstavljan kontrakulturni model kao najviše i najdublje analizirana potkultura, iako bez ikakvih empirijskih istraživanja koja bi suštinski potvrdila postojanje i značaj kontrakulturnog pokreta kod nas“.⁶⁸⁸ Ova autorka smatra da situaciju u našem društvu karakteriše nepostojanje jasno polarizovanih oprečnih modela, pa su samim tim i granice među potkulturama nepreciznije, dok se brojni elementi različitih potkultura prožimaju i preklapaju. Osnovni oblik distinkcije među potkulturama svodi se na *vrednosni sistem*. Stoga struktuiranju potkultura i njihovom daljem istraživanju mora da prethodi preciznije struktuiranje

⁶⁸⁶ U tom smislu, vrednosna usmerenja šminkera kao ‘omladinske potkulture’ u poznoj fazi socijalističke Jugoslavije mogla bi da se podvedu pod opštu karakteristiku koju je u svom istraživanju izneo sociolog Furio Radin: težnja ka privatnosti koja se ogleda u velikoj prihvaćenosti vrednosti/ciljeva kao što su samosvojnost, dobar materijalni položaj, profesionalni uspeh i dokoličarenje – dok se svet politike doživljava kao nešto strano i nedovoljno konkretno.

Furio Radin, ‘Vrijednosti jugoslovenske omladine’, u: Srđan Vrcan, Jordan Aleksić, Ratko Dunderović, Sergej Flere, Vlasta Ilišin, Srećko Mihailović, Vladimir Obradović, Furio Radin i Mirjana Ule, *Položaj, svest i ponašanje mlade generacije Jugoslavije: preliminarna analiza rezultata istraživanja*, Centar za istraživačku, dokumentacionu i izdavačku delatnost Predsedništva Konferencije SSOJ / Beograd i Institut za društvena istraživanja Sveučilišta / Zagreb, 1986, str. 55-75

⁶⁸⁷ Petar Luković, ‘Miroslav Ilić: Sladak šećer, topla Morava’, u: *Bolja prošlost*, 259.

„Sviđalo se to nama ili ne, novokomponovana narodna muzika govori neke ‘prave stvari’ velikom delu naše publike. Ukoliko ne misle da je ‘pučina stoka jedna grdna’, naši kulturolozi i analitičari masovne kulture morali bi da se pozabave ovim oblikom komunikacije, onim što on izražava i predstavlja“, dodaje ovaj autor koji „nije imao neposredna iskustva sa novokomponovanom muzikom“ do posete koncertu Miroslava Ilića u Domu sindikata.

⁶⁸⁸ Dragičević-Šešić, *Neofolk kultura*, 7.

društvenih slojeva, jer se stilovi života (tj. pripadnost potkulturnoj grupi) unutar istog osnovnog društvenog sloja veoma razlikuju.

Istraživanja u kojima je učestvovala Milena Dragičević-Šešić pokazuju da se oblačenjem i izgledom pripadnici potkulture ljubitelja NNM „uklapaju u sliku tzv. prosečnih građana, koji nemaju potrebu da oblačenjem i opštim izgledom ustanovljavaju specifičan ni lični, ni grupni stil koji bi se izdvajao od onoga što se može zvati ‘skromnim’ ili ‘umerenim’ (a ovo su vrednosti visoko istaknute među njima)“.⁶⁸⁹ Ljubitelji NNM koji su rođeni u Beogradu govore standardnim književnim jezikom, i ‘na prvi pogled’ ne razlikuju se od vršnjaka koji slušaju zabavnu, pa i rok muziku. „Tekst Ines Price pokazuje da glavna opozicija nije na liniji pankeri-šminkeri, već su i jedni i drugi protiv ‘džibera’ tj. stil (zapadni, itd.) protiv antistila (domaćeg, seljačkog itd.) Ovi prvi imaju svest o neoriginalnosti i uspostavljaju stil kao priznanje vlastite neoriginalnosti – potrebe za pripadanjem određenom, u ovom slučaju različitim zapadnim modelima.“⁶⁹⁰ S druge strane, ‘džiberi’ se predstavljaju kao ‘seljaci’, tj. oni koji nose rekvizite iz ‘Borova’ i ‘Kluza’, nesvesni da nisu originalni...“⁶⁹¹ Prema tome, očigledno je da u ‘potkulturi’ ljubitelja NNM ne postoji potreba za oformljenim odevnim stilom, „da ‘imidž’ ne prenosi poruku.“⁶⁹² ... Od Miroslava Ilića – pevača u standardnom odelu (kao i većina njegovih poštovalaca), Halida Muslimovića u ‘pomodarskoj’ garderobi, klasično elegantne Lepe Lukić (večernje svečane haljine), erotskog glamur-izgleda Vesne Zmijanac, modernog urbanog izgleda Hanke Paldum do specifičnog izgleda Lepe Brene (vesele devojčice i

⁶⁸⁹ *Ibid.*, 45

Skromnost kao vrednost i vrlinu ističe 29% ispitanika – to je četvrta vrednost po rang (među 16 navedenih vrednosti).

⁶⁹⁰ Džon Fisk kao ‘suštinski paradoks’ prepoznaje činjenicu da „želja da neko bude ono što jeste navodi na nošenje odeće koju nose svi drugi... Želja osobe da bude ono što jeste ne podrazumeva želju da se bude suštastveno različit od svih drugih, već pre želju da se pojedinačne razlike postave unutar pripadnosti zajednici.“

Džon Fisk, ‘Amerika u džinsu’, *Popularna kultura*, Beograd, Clio, 2001, str. 10

⁶⁹¹ Dragičević-Šešić, *Neofolk kultura*, 45.

⁶⁹² „Ne možemo isključiti mogućnost da moda može ‘reći nešto’, ali odeća je u suštini vrlo loša kao sredstvo komunikacije. Ako imamo neku ‘poruku’ za okolinu, u načelu će biti daleko efikasnije da je iskažemo rečima, nego da se oblačimo u odevne predmete sa pretpostavljenom sposobnošću da nose značenje“.

Svensen, *Filozofija mode*, 73.

zavodnice), publika NNM ima toliko različite ‘uzore’ da je i njen lik i izgled stoga različit“.⁶⁹³

Prema Ivani Kronji, vrednosti i estetika turbo-folka nastali su simbiozom dve kontrakulture⁶⁹⁴: 1) *potkultura novokomponovanih*, koja je u jugoslovenskom društvu od šezdesetih do kraja osamdesetih godina bila najmasovniji kulturni model. (Štaviše, ova potkultura imala je i implicitno subverzivan karakter: tekstovima, melodijama i stilom, s prizvukom ruralnog i uticajima urbanog sadržaja, pokazivala je neuspehu urbanizaciju sela, kao i problem potiskivanja nacionalnih – srpskih – vrednosti); 2) *potkultura ratničkog šika*, koja je iz predgrađa osvojila centar grada. Činjenica da su se ovakve dve kontrakulture, sumnjivih vrednosti, uklopile u zvaničnu medijsku industriju zabave tadašnjeg režima, prema ovoj autorki, govori mnogo o karakteru srpskog društva u devedesetim godinama i o sistemu vrednosti koji je u njemu vladao.⁶⁹⁵ Naime, ono što *potkulturu novokomponovanih* karakteriše kao ‘potkulturu’ jeste njen ‘delimično subverzivni karakter’ – implicitna kritika socijalističkog društva: „reči pesama, kao i često sumnjivi karakter i poreklo ove muzike odražavali su i posledice (neuspešnog) prilagođavanja seljaka gradu, kao i loše urbanizacije sela. Još subverzivnije za ono vreme deluje i plasman svojevremeno potiskivanih (srpskih) nacionalnih vrednosti putem ove muzike (začinjenih, doduše, turskom i grčkom ‘aromom’)“.⁶⁹⁶ Postojanje zasebnog stila slušalaca i interpretatora nove narodne muzike govori u prilog tome da je reč o potkulturi, kao i izrazito opredeljenje za jedan muzički pravac – NNM.

⁶⁹³ Dragičević-Šešić, *Neofolk kultura*, 47.

Na naslovnoj stranici časopisa *Sabor* br. 90 iz 1987. koju analizira Milena Dragičević-Šešić (*ibid.*, 49) ‘miroljubivo koegzistiraju’ Suzana Perović (pevačica NNM, ranije u pop grupi Aska) u ‘glamur’ džinsu i na štiklama, Mirsada Bećirević (sportski odevena skromna mlada devojka) i Srećko Jovović, ‘šumadijski đilkoš u narodnom prsluku’.

⁶⁹⁴ Prema Teodoru Rosaku (Theodor Roszak, *The Making of a Counter Culture: Reflections on the Technocratic Society and Its Youthful Opposition*, University of California, Oakland, 1969) kontrakultura se definiše kao „skup ljudi, ideologija i aktivnosti, politički levo orijentisanih i tehnološki konzervativnih, koji sačinjavaju jednu drugu kulturu koja se suprotstavlja glavnom toku tehnokratskog procesa i dominaciji tadašnjeg obrazovno-upravno-društvenog sistema“. Navedeno u: Dejan D. Marković, ‘Kontrakultura i establišment’, *Potkulture* 3, Beograd, 1987, str. 8

Sama definicija kontrakulture morala je da doživi značajne modifikacije da bi *potkultura novokomponovanih* i *potkultura ratničkog šika* mogle da se podvedu pod ovu kategoriju.

Na nepreciznosti u definisanju pojma ‘potkultura’ ukazivao je američki sociolog Dž. M. Jinger još 1960. godine u: Yinger, ‘Contraculture and Subculture’, 625.

⁶⁹⁵ Kronja, ‘Naknadna razmatranja’, 10.

⁶⁹⁶ Kronja, ‘Potkultura novokomponovanih’, 104.

Sociolog kulture Ratka Marić smatra da u *potkulturama ratničkog šika*, aktuelnim u devedesetim godinama, dominiraju ‘arhaični duh i reduktivno mišljenje’. Poseban značaj pridaje se preimenovanju zatečenih kolektivnih obrazaca ponašanja, a stilski preobražaji navika sredine modernizuju se ‘vraćanjem’ građanske patine ili glamuroznim umišljanjem povratka u urbanu budućnost. ‘, ‘Kućna radinost’, zatečena sveopštom nesrećom, okrenula se prerusavanju, hedonizmu i drugim mehanizmima oblikovanja stila i pokazateljima njegove ‘izvornosti’ – sjaju, raskoši, brzini. Simulirala je život celovite urbane scene mladih ‘šminkanjem’ užasa i zastrašivala je ratničkom neobuzdanošću‘.⁶⁹⁷ U *zoni metka, brzine, povrede i provoda* izdvaja se *turbo scena neofolka*, raslojena na *dizelaše, krimose, reketaše, povratnike s fronta, dilere i skinhedse*. Oni čine ‘upadljiviju varijantu ranijih potkultura silosa i mangupa’. Među njima se sreću nabildovani, tetovirani i nalickani ‘poklonici’ teritorijalnog prestiža koji se regrutuju iz svih slojeva. ‘,Podstaknut opštom klimom ohrabivanja i tolerisanja nasilja, nastupa podmladak reketaša, džeparoša, plaćenih ubica, lopova, narkodilera, siledžija, makroa i prevaranata. Niko od njih nije prinuđen da se skriva od javnosti. Težnja aktera da budu vidljivi, osvetljeni, priznati i odobreni zadovoljena je ne samo u simboličkoj zoni nasilja, među potkulturama uličnih bandi, već i u političkom i kulturnom miljeu, u medijima, u urbanoj vrevi svakodnevnog života, svugde gde su podržane navike ratničkog šika‘.⁶⁹⁸ Akteri ‘scene’ zadobijaju povlašćen status učesćem u ‘državnim poslovima’ i političkim vezama u sferi ‘unovčivog’ patriotizma – a oni koji prežive prelaze u kulturni *mainstream*...

Prema britansko-australijskom teoretičaru Kenu Gelderu pripadnici potkultura uvek su predstavljeni kao ljudi koji su marginalni ili odstupaju od društvenih normi *„through what they are, what they do and where they do it“*⁶⁹⁹ (a često se i sami tako predstavljaju). Njihove specifičnosti i prakse (od kojih su neke ‘alternativne’, neke ‘nekonvencionalne’, neke ‘transgresivne’, a neke ‘manifestacije otpora’) često su povod za demonstraciju najrazličitijih mehanizama društvene klasifikacije i regulacije, a težište je uvek na

⁶⁹⁷ Ratka Marić, ‘Potkulture zone stila’, *Kultura* br. 96, 1998, str. 22

⁶⁹⁸ *Ibid.*, 28

⁶⁹⁹ Ken Gelder, ‘Introduction: The field of subcultural studies’, u: Ken Gelder & Sarah Thornton (eds.), *The Subcultures Reader*, Routledge, London / New York, 1997, str. 1

njihovom odnosu prema široj društvenoj zajednici (i funkciji unutar nje). Danas je moguće govoriti i o svojevrsnoj 'industriji potkultura', ali se ona vezuje za elitne društvene slojeve koji neumorno kruže svetom u potrazi za 'alternativnim' i nimalo jeftinim stilovima života objedinjenim pod zajedničkom etiketom *global underground*.⁷⁰⁰ U tom smislu, oslanjajući se na autoritet teoretičara kao što su Pjer Burdije, Džudit Batler i Mišel Mafesoli, neki autori potkulture proglašavaju i 'post-potkulturama'⁷⁰¹ jer ih shvataju kao 'simptom postmodernog hiperindividualizma' i ne vezuju za šire društvene procese (društvene, kulturne i ekonomske razlike), već za 'pluralizam ličnog izbora'. U tom smislu, epoha u kojoj su teoretičari birmingemske škole studija kulture⁷⁰² (kojima se ne odriče pionirska uloga i značaj) posmatrali radničke omladinske potkulture kako se 'herojski' odupiru društvenoj subordinaciji kroz radikalni potencijal 'semiotičkog gerilskog rata', proglašava se 'odavno prošlom', a sami ovi teoretičari proglašavaju se 'romantičarima'. Premda se pojedinim 'potkulturnim' pokretima ne odriče sposobnost za artikulisanu političku orijentaciju, sâm po sebi potkulturni stil više ne može da pruži otpor bilo čemu, a „suštinska' subverzivnost potkultura pokazala se kao iluzija“.⁷⁰³ Naime, svet koji danas naseljavaju reperi, *Riot Grrls*, *bondage punks* i anarho-pankeri, DiY-protest kulture, tehno plemena, *Urban Tribes*, *New Age Travellers*, *Modern Primitives*, latino gangovi, *new-wave metalheads*, *net.goths* itd. najviše liči na 'supermarket stilova' o kome je pisao američki antropolog i modni ekspert Ted Polhemus, jer nove potkulture stvaraju nove mode i trendove koje industrija preuzima i prevodi u masovnu potrošnju. „Uopšte je problematično govoriti o subkulturama kada više ne postoji jedna jedinstvena, dominantna kultura, u odnosu na koju subkulture mogu sebe da definišu. Masovna kultura je sama po sebi toliko fragmentisana i pluralistička, da granice između subkulture i masovne kulture postaju krajnje nejasne“.⁷⁰⁴

⁷⁰⁰ *Ibid.*, 9

⁷⁰¹ David Muggleton & Rupert Weinzierl (eds.), *The Post-Subcultures Reader*, Berg, New York, 2003
Andy Bennet & Keith Kahn-Harris, *After Subculture: Critical Studies in Contemporary Youth Culture*,
Palgrave MacMillan, Basingstoke, 2004

⁷⁰² Npr. Stuart Hall & Tony Jefferson (eds.), *Resistance Through Rituals – Youth subcultures in post-war Britain*, Routledge, London, 1993 (prvo objavljivanje 1975. pod naslovom *Working Papers in Cultural Studies* no. 7/8)

⁷⁰³ Muggleton i Weinzierl, *The Post-Subcultures Reader*, 5.

⁷⁰⁴ Svensen, *Filozofija mode*, 72.

TF underground

Srđan Gile Gojković (Električni orgazam):

Mi u gradovima smo imali tu neku iluziju tokom ... osamdesetih godina. Nije to (rok)⁷⁰⁵ bila dominantna kultura ni tad. Narodnjaci su uvek dominantna kultura...

Milena Dragičević-Šešić:

To prosto nije bilo vidljivo, ali nije bilo vidljivo malo i zato što mi nismo želeli da vidimo.⁷⁰⁶

Zanimljiva je opaska kulturologa Branimira Stojkovića koji je tokom 1983. analizirao sliku masovne kulture u uticajnom omladinskom listu *Student*: „Indikativno je potpuno odsustvo tekstova o narodnoj muzici. Sudeći po *Studentu* ova oblast muzičkog života koja je, bez sumnje, prioriteta preferencija uverljive većine stanovništva ove zemlje – ne poseduje čak ni negativnu relevanciju, ona *kao muzika* za ovaj list jednostavno ne postoji“.⁷⁰⁷ Stojković ovom glasilu zamera nedostatak aktivnog borbenog stava u afirmaciji alternativnog modela kulture koji bi trebao da nastane u otporu prema preovlađujućem građanskom modelu kulture i smatra da u ovom pogledu *Student* deli sudbinu većine načelno kritičkih glasila koja građanskoj kulturi ne uspevaju da suprotstave razvijeni funkcionalni model ‘alternativne socijalističke kulture’. Time redakcija *Studenta* zapravo reprodukuje model građanske kulture – i kada mu se kritički suprotstavlja.

„Kad su neretko baš najužasnije pojave u kosmosu najizazovnije za vežbanje naučne akribije, ne izgleda nelogično ni da se neko pozabavi turbo-folk potkulturom devedesetih kao najsavršenijom, nedostižnom formom *treša* koju je dalo ovo podneblje, koje tim svojim eklektičkim, a opet tako originalnim i neponovljivim dostignućem može da parira

⁷⁰⁵ „Pop i rok-muziku voli izuzetno mali broj omladinaca, a pravo interesovanje vezano je uglavnom za novu narodnu muziku sa šumadijskom melodijskom osnovom“.
Dragičević-Šešić, ‘Svakodnevnica i životni stil seoske omladine’, 232.

⁷⁰⁶ ‘Sav taj folk’, Epizoda 1

⁷⁰⁷ Branimir Stojković, ‘Slika masovne kulture u listu *Student*’, u: *Podkulture 1* (zbornik tekstova), Istraživačko-izdavački centar SSO Srbije, Beograd, 1985, str. 144

svim najznamenitijim estetsko-moralnim užasima i katastrofama ostatka planete⁷⁰⁸ izrekao je 18 godina kasnije Teofil Pančić u prikazu knjige Ivane Kronje *Smrtonosni sjaj: masovna psihologija i estetika turbo-folka*. Već citirani ‘prizori iz muzičkog života Beograda’ (4 i 5) u nedeljniku *Vreme*, osim već ustaljenog vrednovanja ovih pojava na skali koja se kreće od ‘So Bad, It's Good’ (nedostižna forma lokalnog *treša*) do ‘So Bad, It's Horrible’ (estetsko-moralni užas ili katastrofa), dobar su primer iz rokenrola transponovanog diskursa o ‘alternativnom izvođaču’ – marginalcu / antiheroju koji opeva *blues* sebi sličnih.⁷⁰⁹ U oba slučaja protagonista je Sinan Sakić. „Nije tajna da kod najvećeg broja naših ‘eminentnih intelektualaca’ pomen Sinana Sakića ... izaziva grimase, zgražavanje i gnusne prezrive uzdahe. Osim očiglednog odsustva smisla za zabavu, nije naodmet reći da većina njih, sve i da je htela, nije ni mogla da se upozna sa raznorodnim vidovima alternativne kulture u nas... Sociolozima kulture kao da je ‘promakao’ čitav jedan paralelni andergraund supkulturni milje koji postoji na ovim prostorima još od bivše SFRJ. Loše za njih...“⁷¹⁰ piše izveštač *Vremena* s koncerta kome je prisustvovalo 8000 posetilaca i koji se odvijao u prostoru (stadion Tašmajdan) gde je tri godine ranije nastupala, recimo, grupa *Kraftwerk* na *Minimum-Maximum* turneji (2005.) Četiri godine kasnije Sinan Sakić nastupio je u Sava centru⁷¹¹ kao gost na koncertu Džeja Ramadanovskog: „Ne znam šta je pevao, ne poznajem repertoar, ali bilo je u tome nečeg duboko strašnog. Odjednom mi se otvorio i razbistrio čitav kosmos života na margini, ta prava muka i tuga, sluzavo blato na ulicama koje čekaju davno obećani asfalt, od niskog napona žmirave sijalice u kućama okruženim stovarištima, perionicama i propalim fabričkim pogonima. I, naravno, kafanama, sa podovima od

⁷⁰⁸ Teofil Pančić, ‘Džiberi na posmatranju’, *Vreme* br. 534, 29.03. 2001.

<http://www.vreme.com/cms/view.php?id=55870&print=yes> (pristup: 23.09. 2012.)

⁷⁰⁹ „svet teških tekstova, virtuoznih solaža, marginalnih društveno-ekonomskih grupa i njihove supkulture; svet odbačenih i prezrenih“.

Vojinović, ‘Sve je postalo pepeo i dim’, www

⁷¹⁰ *Ibid.*

⁷¹¹ Da krhke i arbitrarno podignute barijere koje u Srbiji dele ‘establišment’ i ‘andergraund’ nisu ekskluzivan domen folk izvođača svedoči primer lidera Riblje čorbe Bore Đorđevića: „Prkositi sistemu za koji svako normalan vidi da je iz temelja pogrešan, korumpiran i zao, pretvorilo se na kraju u obavezu, kojoj Riblja čorba možda i nije morala da se odazove sa toliko žara ... možda nije neophodno ići do sviranja na stranačkim mitinzima, saradnje sa zvezdama ratnog andergraunda, banalnog natpevanja sa bivšim hrvatskim kolegama, ili nacionalističkih, patriotskih i dnevno političkih izliva (makar pobude bile i najplemenitije)... Albumi su objavljeni za nezavisne izdavače i distribuirani istim takvim kanalima, medijska izolacija bila je potpuna, a grupa je – kroz totalnu identifikaciju sa svojim vođom – dospela u paradoksalnu situaciju da istovremeno bude establišment i andergraund“.

Žikić, *Fatalni ringišpil*, 215.

golog betona, neispravnim instalacijama i zarđalim čučavcima. To su one u kojima se služi samo veliko pivo i samo turska kafa. Sinan Sakić, glasom, pojavom i životom, neraskidivi je deo tog sveta, iako je sigurno da njegova publika dolazi i iz drugih svetova, krugova i slojeva. Njegov nenaviklom uhu teško podnošljiv glas sinteza je zvuka, mirisa i sivila mesta na koje fin svet ne samo da ne zalazi nego ne želi ni da zna da postoje. ... Te večeri, Sinan je bio most između svetova, jer sam zbog njega, iz svoje realnosti u kojoj šansi, mogućnosti i nade nikad nije manjkalo, spoznala onaj drugi svet u kom baš toga nema ni od korova“.⁷¹²

Sociolog kulture Sara Thornton⁷¹³ razlikuje tri grupe medija koji oblikuju savremene muzičke potkulture: masovni mediji, mikro-mediji (flajeri, fanzini, internet i piratske radio stanice) i niša-mediji (muzički časopisi). Pošto je osnovna odrednica potkulturnog identiteta biti *hip* (posedovati znanje/upućenost kao oznaku prestiža), masovni mediji su za potkulturu, ‘poljubac smrti’. „Zbog toga je jedan od načina definisanja *undergrounda* uopšte, a *underground* identiteta i ideologije posebno, suprotstavljanje masovnim medijima. Ako masovni mediji objave potkulturno znanje drugima, na prvom mestu muziku – zvuk koji više neće ostati nepoznat, zatim klubove u kojima zajedništvo počiva na ‘zajedništvu odabranih’, odevne stilove na osnovu kojih se pripadnici raspoznaju i ističu, strukturu događaja (interakciju izvođač – publika) i sve druge momente obavijene velom tajni na kojima počiva njihov *underground* kredibilitet, potkopaće se osnove potkulture“.⁷¹⁴ Jedino što, prema ovim kriterijumima svrstava Sinana Sakića u ‘andergraund supkulturni milje’ bio bi dugogodišnji medijski ‘embargo’⁷¹⁵ na muzičku produkciju Južnog vetra (a valjda i laptop koji je Sinanov rekvizit u spotu *Jači nego ikad* govori nešto tome u prilog...)

⁷¹² Gligorijević, ‘Otkrivanje mraka’, www

⁷¹³ Sarah Thornton, *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*, Wesleyan University Press, Middletown, 1996

⁷¹⁴ Ognjanović, ‘Korak dalje od Burdijea’, 180.

⁷¹⁵ O ovome je govorila Šemsa Suljaković u emisiji *Servis Karamela* na televiziji BN (2009.):

„Tada nam je (u osamdesetim godinama) Miodrag (Miodrag Ilić – Mile Bas) čak i zabranio da dajemo slike (novinarima), ... da nas ne bi vrijeđali i ponižavali (već svakako su nas nazivali), ali s druge strane – zabranjeno voće je najslađe. Zato smo mi punili stadione...“



Prema grupi istraživača s Filozofskog fakulteta u Novom Sadu⁷¹⁶ ‘aktuelno stanje omladinskih potkultura’ u Srbiji posle 2000, svodi se na sledeće: 1) potkulture su izgubile sposobnost da zastupaju različite grupne identitete na nivou stila i 2) razni žanrovi popularne muzike nisu više u funkciji definisanih sistema vrednosti i pogleda na svet. Ove promene pripisuju se posledicama izolacije države i zatvorenosti srpskog društva vidljivim u svim oblastima, pa i u domenu omladinskih potkultura. „Ne postoji diferencijacija između poklonika različitih muzičkih pravaca u pogledu njihovog stila oblačenja i detalja koje naglašavaju. To je, verovatno, u znatnoj meri i posledica loše materijalne situacije, usled koje mladi nisu u prilici da se više posvete osmišljavanju svoga imidža“.⁷¹⁷ Na festivalu EXIT (2001. i 2002.) izuzetak su bile samo grupice skinhedsa (i dalje doslednih svojoj uniformi – zelena jakna, čizme ‘martinke’ i obrijane glave), poneki usamljeni panker (jakna sa zihericama i obojena kosa u obliku kreste) i rastafarianac (dredlokne) „koji su, međutim, kod mlađih posetilaca izazivali samo kratkotrajnu znatiželju, a kod starijih neodoljiv osećaj anahronizma“.⁷¹⁸ Neodređenost potkulturnog stila dve najzastupljenije kategorije ispitanika – poklonika roka i elektronske muzike – upućuje na zaključak da međuzavisnost muzike, oblačenja, ponašanja i pogleda na svet prestaje da bude pravilo. Jasna diferencijacija kod publike EXIT-a ispoljava se samo na nivou muzičkih preferencija i odbojnosti prema nekim (drugim) muzičkim žanrovima (‘narodnjaci’, TF, tehno, hard kor, hevi metal),⁷¹⁹ pri čemu stepen (ne)poznavanja omiljene muzike donekle relativizuje i ovaj pokazatelj. „Čini se, dakle, da i muzika gubi onaj značaj koji je imala u ranijim potkulturama. Prestajući da bude središte grupnog identiteta, ona nije više ni sredstvo za izražavanje

⁷¹⁶ Žolt Lazar, Aleksandra Višnjevac i Anđelija Vučurević, ‘Aktuelno stanje omladinskih potkultura i publika EXIT-a (2000)’, *Teme*, g. XXVIII, br. 4, 2004, str. 361-380

⁷¹⁷ *Ibid.*, 375

⁷¹⁸ *Ibid.*, 378-379

⁷¹⁹ Ono što „suštinski određuje profil publike EXIT-a“ je netrpeljivost prema narodnoj (33%) i turbo-folk (22%) muzici, a u 12,4% slučajeva ispitanici su se izjasnili i protiv tehna.

Ibid., 373

stava na osnovu kojeg možemo zaključiti nešto više o vrednosnim orijentacijama njenih poklonika. Muzika sve manje izražava poruke društvene prirode, a sve više je – kod nekih pravaca već i skoro isključivo – u funkciji provoda i zabave“.⁷²⁰

vi

U crno obojeno: Kako je propao rokenrol ili Od Kebra⁷²¹ do Kebe⁷²² za 80 dana

Prema sociologu Aljoši Mimici, ono što se u socijalističkoj Jugoslaviji nazivalo ‘srednjom klasom’ i nije bila *klasa* u strogom smislu reči, već konglomerat nastao veštačkim objedinjavanjem sasvim raznovrsnih društvenih slojeva⁷²³ koji nemaju nikakav osećaj kolektivnog identiteta, ne rukovode se jedinstvenim sistemom vrednosti niti ‘ideologijom’... Početkom devedesetih, ‘srednja klasa’ u Srbiji se *bezvoljno* prepušta sve ubrzanijem pogoršanju svog društvenog položaja: „pokorno se odriče načina života i potrošačkih navika koji su tvorili njen kakav takav identitet; svoj negdašnji nivo aspiracije spušta ispod praga izdržljivosti na koji su svikli čak i najniži slojevi stanovništva; s izvesnim nezdravim veseljem odbacuje zapadnjačke vrednosti koje bi trebalo da joj leže na srcu i vraća se zvucima rodnog kraja⁷²⁴ koji nikad nisu prestali da je opominju na njeno skorašnje poreklo“.⁷²⁵ Ako je i ‘davala glasa od sebe’, to je „najčešće samo zato da bi, gorljivije negoli bilo koji drugi sloj, podržala antibirokratsku revoluciju, populistički pokret, radikalni nacionalizam⁷²⁶ i, konačno, *rat*“.⁷²⁷ Prema rok-publicisti

⁷²⁰ *Ibid.*, 379

⁷²¹ Branislav Babić Kebra, lider Obojenog programa iz Novog Sada

⁷²² Sveprisutni Dragan Kojić Keba kome je grupa Uterivači duga (Onomatopeja ideja) posvetila pesmu *Zašto neki mogu, a ja ne?* (1996.) u kojoj se tvrdi: „iza svakog ugla vreba – Dragan Kojić Keba“.

⁷²³ ostaci građanskog staleža, sitni proizvođači i trgovci koje je društveni sektor ostavio da tavoru na marginama ‘socijalističkog načina proizvodnje’, vešti preduzetnici iz ‘udruženog rada’, beli okovratnici, intelektualci, pripadnici slobodnih profesija, itd.

⁷²⁴ Petar Janjatović: *Novokomponovana narodna muzika se zaustavljala negde u predgrađima Beograda*. Borka Pavićević: *I onda je odjedanput Ibarska magistrala postala centralni put našeg kretanja. ... Sve pevanje i naricanje i kafane iz Ibarske magistrale, one su u stvari dobile svoju kulturnu završnicu u Beogradu*.

‘Sav taj folk’, Epizoda 1

⁷²⁵ Mimica, ‘Rat i propast srednje klase’, 20.

⁷²⁶ Rezultate istraživanja koje je pokazalo da više visokoobrazovanih (55% odnosno 68%) nego neobrazovanih (37% odnosno 56%) ispitanika veruje u istorijski mit da su Dubrovnik i Solun bili srpski gradovi Dubravka Stojanović je protumačila kao argument za opovrgavanje još jednog ‘mita’ – da su slabo obrazovani ljudi najprijemčiviji za istorijske neistine. „Ovaj podatak pokazuje i da je obrazovana elita istovremeno proizvođač i konzument mitova. To je dokaz poznatih teza o srednjoj klasi kao onoj koja konstruiše naciju i njene mitove, ali svedoči i o tome da i ona sama u njih veruje“.

Anti Perkoviću jedna od prvih žrtava rata bila je upravo ta ‘srednja klasa’: ‘klasno čišćenje’ obavljeno je u trenutku i ono što su generacije rokera stvarale trideset godina odjednom je postalo neobično skupa, zahtevna, ideološki upitna i sasvim egzotična delatnost.⁷²⁸ „Pojava ‘padavičara’, bitnika, hipija, pankera i dizelaša ubrzala je izdvajanje pojedinaca u domaćim uslovima, ali nije uslovlila privikavanje sredine na razliku“.⁷²⁹ Gotovo preko noći nestala je celokupna infrastruktura koja je omogućavala iluziju ‘sedme republike’ do izbijanja rata u Jugoslaviji: mediji su se okrenuli komercijalnijim sadržajima, omladinske organizacije su raspuštene, njihovi klubovi privatizovani su i devastirani, izdavači su ostali bez tržišta i elementarnog ekonomskog interesa, a čak su i podrumi i skloništa (‘prirodna staništa’ za uvežbavanje repertoara) privedeni izvornoj nameni. „Ekonomska je cenzura puno djelotvornija od političke; ukini nekom priliku da zaradi kruh i kičma se lako savija. Rock je u ratu bio strašno nerentabilan, umirući zanat, urar u zemlji jeftinih digitalnih satova. Samo njegovo postojanje je eksces i pobuna, sve preko toga čisti je luksuz“.⁷³⁰

Što se medijske situacije u Srbiji tiče, aktualna rokenrol scena je ‘prognana u geto’ retkih specijalizovanih programa, i to uglavnom ne na najgledanijim televizijama (RTS, Pink i Palma) čijom muzičkom ponudom dominiraju turbo-folk i dens izvođači, uz povremeno prisustvo ‘benignih’ formi roka i ‘jugonostalgični’ repertoar iz osamdestih godina (u rasponu od Bijelog dugmeta do Pilota). Prvi program RTS-a emitovao je serije nostalgičnih dokumentarnih emisija o jugoslovenskom rokenrolu osamdesetih (*Rokumenti*), prikazujući ovu muziku uglavnom kao deo prošlih vremena. ‘Polunezavisna’ TV Politika imala je jednu rokenrol emisiju nedeljom, ‘Paket aranžman’; Treći kanal RTS-a je nedeljom poslepodne objavljivao ‘Domaću top listu’ (ali je ukinuo redovni rokenrol program ‘Klati se i valjaj’); nezavisni *Studio B* (koji je režim preuzeo 1996. godine) imao je prekide u emitovanju ovakvih programa. Kada je TV Pink u svoju

Dubravka Stojanović, ‘U ogledalu ‘drugih’’, u: Dubravka Stojanović, Radina Vučetić, Sanja Petrović Todosijević, Olga Manojlović Pintar, Radmila Radić, *Novosti iz prošlosti: Znanje, neznanje, upotreba i zloupotreba istorije*, (pr. Vojin Dimitrijević), Beogradski centar za ljudska prava, Beograd, 2010, str. 24

⁷²⁷ Mimica, ‘Rat i propast srednje klase’, 20.

⁷²⁸ Rečima Elvise J. Kurtovića: „Bio sam pionir, pa omladinac, pa hipik, pa panker, pa – nezaposleni“.

Navedeno u: Prica, *Omladinska potkultura*, 145.

⁷²⁹ Marić, ‘Potkulture zone stila’, 18.

⁷³⁰ Perković, *Sedma republika*, 74.

programsku šemu dodao rokenrol program pod naslovom *Mi ćemo se vratiti*, on nije naišao na 'topao prijem'. Razloge objašnjava Bogdan Tirnanić u *Politici*:

„Oliver Mandić s pravom tvrdi da je uspon turbo-folka samo izvrnuta slika bede domaćeg roka. Jer, nastavlja Oliška, gde su bile te seljačine u vreme 'novog talasa'? Da je rođen ranije, Knez bi prašio pank. A šta imamo danas? Osim Caneta (Partibrejkersi) i još nekolicine umornih samuraja, samo 'mala grupa pедера' (kako se kaže u jednoj pesmici grupe Familija). Otuda kao da je u pravi čas stigla emisija *Mi ćemo se vratiti* televizije *Pink*. Ali ne! Ako nešto definitivno pokopa rok 'na ovim prostorima', biće to baš pomenuta emisija. Nije problem u tome što je voditelj previše uhranjen za nekoga ko 'can't get no satisfaction'. Radi se o tome da ova emisija predstavlja rok kao jednu od najdosadnijih stvari na svetu...“⁷³¹

Različiti autori⁷³² bavili su se krizom identiteta koju su iskusili istočnoevropski rokeri (npr. u Rusiji,⁷³³ Čehoslovačkoj,⁷³⁴ Poljskoj,⁷³⁵ DDR-u⁷³⁶...) kada su iz undergrounda, gde se njihov značaj nije dovodio u pitanje, izašli na komercijalno tržište gde je njihov položaj postao nesiguran i gde je njihova nekadašnja uloga 'opozicionara' najednom postala anahrona. Prema mađarskoj autorki Ani Semere, ono što su mnogi prepoznawali kao „glasove kontrakture u državnom socijalizmu, sada, u postkomunističkom kontekstu kulturne, ekonomske i političke reorganizacije omalovažava se kao pripitomljeno i irelevantno, ako ne i politički regresivno“.⁷³⁷ Rok više nije medij samoafirmacije potkultura koje se suprotstavljaju represivnim društvenim i političkim silama. Nesnalazhenju istočnoevropskih rokera na globalnom muzičkom tržištu u

⁷³¹ Bogdan Tirnanić, 'Telefonski imenik', *Politika*, 25. februar 1995, str. 20

⁷³² Prva studija namenjena internacionalnoj publici bila je: Timothy W. Ryback, *Rock Around the Bloc: a History of Rock Music in Eastern Europe and the Soviet Union*, Oxford University Press, Oxford / New York, 1990

⁷³³ Thomas Cushman, *Notes from Underground: Rock Music Counterculture in Russia*, SUNY Press, Albany, 1995

⁷³⁴ Tony Mitchell, 'Mixing pop and politics: rock music in Czechoslovakia before and after the Velvet Revolution', *Popular Music*, vol. 11/2, 1992, str. 187-203

⁷³⁵ Jolanta Pekacz, 'On Some Dilemmas of Polish Post-Communist Rock Culture', *Popular Music*, vol. 11/2, 1992, str. 205-208

Ova autorka smatra da je „jedna od glavnih zaostavština komunističkog sistema atomizacija društva i uništavanje bazičnih veza zajedništva kroz nepoverenje, kao i negativna zavisnost od države“ – situacija koja nije mogla da nestane preko noći. *Ibid.*, 207

⁷³⁶ Peter Wicke i Lothar Müller, *Rockmusik und Politik*, Christoph Links Verlag, Berlin, 1996

⁷³⁷ Anna Szemere, 'Subcultural Politics and Social Change: Alternative music in postcommunist Hungary', *Popular Music and Society*, vol. 20, issue 2, 1996, str. 19

devedesetim godinama doprinele su prethodne decenije geopolitičke izolovanosti, tehnološka zaostalost, nedovoljna informisanost i relativno siromaštvo. „U Beogradu, međutim, redosled događaja kao da je išao obrnutim smerom. Vladavina rokenrola u popularnom kulturnom prostoru u danima kada je Jugoslavija bila najliberalnija, najotvorenija i najnaprednija od istočnoevropskih država⁷³⁸ iz retrospektive je izgledala beznačajna; sada je njihova borba za glas u evropskoj najsiromašnijoj i najizolovanijoj diktaturi izgledala mnogo značajnija“,⁷³⁹ smatra Erik Gordi. „S jedne strane, nasuprot kulturnoj vrednosti koja mu se pripisuje u većem delu zapadne Evrope i Amerike, Beograđani su rokenrol shvatali kao visoku umetnost koja je implicite suprotstavljena novokomponovanoj narodnoj muzici, na koju se gledalo kao na ‘balkansku’ i ‘primitivnu’. U beogradskom nacionalističko-autoritarnom okruženju, epitet ‘primitivan’ se podjednako primenjivao i na nacionalističku ideologiju i na partiju na vlasti. S druge strane, njegova sve ograničenija publika i sve ograničeniji opseg sastajališta kvalifikovali su rokenrol kao minornu urbanu kulturnu formu suprotstavljenu polururalnim i sveprisutnim varijacijama NNM. Rokeri su sve više sebe videli kao poslednju liniju otpora urbane kulture. Na prezentaciji posthumnog albuma Milana Mladenovića jedan govornik je pozdravio ‘Beograd koji se brani od divljaka koji ga napadaju’. Još je rečitiije što se ta prezentacija odvijala u podzemlju, mada raskošno obnovljenom, rimskih katakombi beogradske Kalemegdanske tvrđave. Slika je ipak prikladna: skoro sva beogradska rokenrol sastajališta nalaze se u podrumskim prostorijama, dodajući time geografsku i prostornu dimenziju slici koju su rokeri imali o sebi kao o utemeljivačima *underground* kulture“.⁷⁴⁰

⁷³⁸ „Beogradska omladina koja je od sredine šezdesetih bila sve otvorenija prema zapadu, a nadalje relativno napredovala materijalno, stvorila je rokenrol kulturu koja je, barem kako su to mislili lokalni ljubitelji, bila jednaka pop scenama zapadne Evrope. Britanski muzički magazin *New Musical Express* naveo je 1981. godine Akademiju, klub beogradskih studenata umetnosti kao jedan od najboljih muzičkih klubova u Evropi. On je takođe beogradsku pank-pop grupu Električni orgazam ocenio kao jednu od najboljih grupa u Evropi. Srđan Gojković Gile priseća se atmosfere tog perioda: ‘Nismo bili iznenađeni što su nas nazvali jednom od najboljih grupa u Evropi, jer smo mi sami mislili da smo jedna od najboljih grupa u Evropi’“.

TV intervju u seriji *Rokumenti – Gile: Misterija orgazma*, RTS, Beograd, 20. maj 1995. Navedeno u: Gordi, *Kultura vlasti u Srbiji*, 120.

⁷³⁹ *Ibid.*, 127.

Gordi je revidirao svoje stavove o značaju i uticaju ‘opozicione’ rok scene u Miloševićevoj Srbiji u: Eric Gordy, ‘Reflecting on the *Culture of Power*, ten years on’, *Facta Universitatis, Philosophy, Sociology and Psychology* 4, 1, 2005, str. 11-19

⁷⁴⁰ Gordi, *Kultura vlasti u Srbiji*, 155.

Srđan Gile Gojković:

Mi u Beogradu nismo mogli početkom osamdesetih da snimimo album za PGP RTB zato što je to bila prevashodno narodnjačka kuća.

Petar Janjatović:

Ekaterina Velika je, ne znam, za najveći tiraž svog albuma imala 20 000 primeraka. To je za zemlju u kojoj je Neda Ukraden prodavala 600 000 albuma zanemarljivo.

Srđan Gile Gojković:

Kad smo snimali 'Paket aranžman', Enco Lesić, producent tog albuma, mi je tad rekao jednu vrlo tačnu stvar. Ja sam bio, jel' da, sav ushićen i oduševljen kako je to sve zvučalo zajedno, i onda sam mu rekao: „Enco, super, prodaćemo 100 000 ploča“. Onda me je on ovako potapšao po ramenu i rekao: „Nećete prodati 100 000 ploča 'Paket aranžman' jer živiš u zemlji u kojoj ima dvaes' miliona seljaka.“⁷⁴¹

U istoj epizodi serijala *Sav taj folk* razvila se zanimljiva 'polemika' koja ukazuje i na ulogu rokenrol scene u razvoju turbo-folka. Srđan Gile Gojković 'priznaje': „Gomila magova te turbo-folk muzike zapravo su bivši rokenrol muzičari“, dok Aca Lukas pojašnjava: „Dok sam svirao sa Viktorijom (Snežana Mišković)... ja sam uporedo svirao na splavu ordinarni folk... Bijelo dugme i ... Čoline pesme“. Prema Giletu, radi se o ljudima „koji su odustali od ... svojih ideala i počeli da se muzikom bave kao ... bilo kojim biznisom“. U raspravu se uključuje političar Čedomir Jovanović opaskom da je, međutim, „mnogo veći put koji su prešli rokenrol simboli iz osamdesetih. Kakve veze ima Gile iz 'Zlatnog papagaja' sa 'Igra rokenrol cela Jugoslavija'? I on je morao u jednom trenutku da promeni rifove da bi prodao ploču,⁷⁴² jer se od toga živi“.

'Dijalektiku' ovih odnosa na domaćoj muzičkoj sceni u istorijsku perspektivu postavlja Zoran Simjanović: „Džezeri su osećali opasnost ali su ipak bili ubeđeni, bez obzira što je rok proizišao iz džeza, da je to samo prolazna avantura. Sa druge strane, rokeri, mnogo manje muzički obrazovani, ali sa neverovatnom željom i ambicijom da sviraju i da budu

⁷⁴¹ 'Sav taj folk', Epizoda 1

⁷⁴² „Manfred Men (Manfred Mann) je jednom rekao: Pop muzika je verovatno jedini oblik umetnosti koji potpuno zavisi od uspeha kod široke publike. Što više ljudi kupi ploču, to je ona uspešnija – i to ne samo komercijalno, već i na umetničkom planu“.

Frit, *Sociologija roka*, 262.

S druge strane, Grejl Markus u svojoj knjizi *Tajanstveni voz (Mystery Train)* kaže da je glavna muka pop umetnika u tome što „ako ste uspeli da kažete to što imate masovnoj publici, to znači da što ste imali da kažete nije ni dovoljno duboko ni dovoljno snažno da bi bilo od značaja“. Navedeno u *ibid.*, 265.

popularni, tretirali su džezere kao dinosauruse koji polako odumiru. Tako se nešto i dogodilo. Rok je uticao da se džez promeni. Mnogi mladi džezeri su počeli da sviraju neku vrstu roka. Najtužnije je, kad danas pogledam i vidim, što su mnogi rokeri i džezeri počeli da sviraju novokomponovanu kvazinarodnu muziku. Od nečega mora da se živi. Ta muzika je delovala i na džezere i na rokere.

Sad, opet ja mislim, a možda i grešim, kao oni stari džezeri, da je ta novokomponovana muzika prolazna avantura. A možda je sve to jedno isto“.⁷⁴³

Godine 1994. rok kritičar Dragan Ambrozić uočio je sledeće: „pre izvesnog vremena u Beogradu su postale normalne i uobičajene rođendanske i ostale žurke na kojima je gostima serviran sledeći muzički melanz (redom, po broju emitovanja): Ceca Veličković, Šarlo Akrobata, Mira Škorić, Električni orgazam, Ivan, Idoli, Vesna Zmijanac, Ekaterina Velika, Džej, Partibrejkers, Jami, Haustor, Maja Marijana, Film, Dragana Mirković, The Animatori. Neko se skandalizovao kad je Dragan Kojić – Keba napravio veliki hit sa narodnjačkom obradom hita *The Rolling Stones* – ‘Painted Black’.⁷⁴⁴ Neko drugi nije mogao da veruje kad je video Ramba Amadeusa u spotu Vesne Zmijanac. Šokantno? Nimalo“,⁷⁴⁵ zaključuje Ambrozić i obrazlaže zašto nije šokiran. Naime, ‘potpuno je jasno’ zašto svi ti mladi intelektualci odrasli na na rock’n’rollu’ smatraju mešanje rok muzike i savremenih tehno – narodnjaka nečim nedostojnim i skandaloznim. Rock muzika je nekada u ovoj zemlji bila stvar posvećenih, ‘izuzetno elitna stvar’ i sada im neko to oduzima. Međutim, „pominjanje new wave imena u kontekstu ovih mutiranih narodnjaka, koje cepa srce tridesetogodišnjacima, ne znači nikakav krah mladalačkih

⁷⁴³ Simjanović, *Kako sam postao...*, 102-103.

⁷⁴⁴ ‘U crno obojeno’, album *Sve ću tuge poneti sa sobom* (1994.): ova numera našla se na 5. mestu liste ‘Top 10 bizarre turbo-folk covers of rock and pop hits’. Ostatak liste glasi:

10. Tap 011 – Pekara (Ini Kamoze – Here Comes The Hotstepper)
9. Marko Perković Thompson – Iza devet sela (*ABBA* – Super Trooper)
8. Seka Aleksić – Idi pre jutra (Yngwie Malmstein – Rising Force)
7. Džej Ramadanovski – Mrak Mrak (*AC/DC* – Thunderstruck)
6. Džej Ramadanovski – Dan bez svetla (Michael Jackson – They Don’t Care About Us)
4. Indira Radić – Preko, preko (*Rammstein* – Du Hast)
3. Dino Merlin – Mjesečina (*UB40* – Where Did I Go Wrong)
2. Ceca – Ljubav fatalna (*Queen* – Another One Bites The Dust)
1. Mira Škorić – Sva čuda da se dogode (*Led Zeppelin* – Kashmir)

<http://bturn.com/6549/top-10-bizarre-turbo-folk-covers-of-rock-and-pop-hits> (pristup: 27.09. 2012.)

⁷⁴⁵ D.A., ‘Između Kebe i Kebre’, *Ritam* 3, vol V, 1994, str. 4

ideala“.⁷⁴⁶ Iz nekog razloga naraštaj koji raste uz folk-pop kao jedinu domaću pop-muziku, veruje da se u osamdesetim godinama ‘super zezalo’: nema razloga da se to ne prihvati. Prema Ambroziću, ako ima neke opasnosti da domaći rok izgubi svoju ‘suštinsku autentičnost’ i degradira se na nivo lokalne kopirantske rok scene (primer: Grčka), ona leži unutar njega samog, „u onim skrivenim narodnjačkim figurama koje nastupaju kao rock grupe – oni bezbrižni, udri brigu na veselje bandovi, sastavi samozaborava. Kvazi rock grupe koje su u stvari prihvatile folk estetiku i način vođenja karijere tipa daj-šta-daš, i predstavljaju obrnuti proces zagađivanja spontane rock’n’roll kreativnosti nečim estradnim“.⁷⁴⁷

Premda se ‘spontana rock’n’roll kreativnost’ u Beogradu uglavnom razvijala u nekoj vrsti ‘prirodnog rezervata’ (koji simbolički reprezentuje ‘bašta SKC-a’), njena medijska recepcija odvijala se u atmosferi ‘demokratske’ zastupljenosti raznolikih muzičkih žanrova koja predstavlja i zvanični koncept medijske ponude u socijalističkoj Jugoslaviji (barem u osamdesetim godinama). Naime, „‘Mladenački’ koncipirani programi najpopularnijih beogradskih radio-stanica (*Studio B, Beograd 202*), bez mnogo uvoda su prelazili sa Laurie Anderson na Marinka Rokvića, i sl. Tu nije bila u pitanju samo neminovna raznovrsna uređivačka politika, potreba da se zadovolji i privuče što veći broj slušalaca. Tesni kontakti sa auditorijem koje su odražavali ti programi ukazuju na to da se u dugogodišnjem međusobnom usklađivanju ponude i potražnje iskristalisao sloj nekog ‘amalgamskog’ muzičkog ukusa, u kome se u velikoj meri gubila podela na ‘muziku mladih’ i ‘muziku starih’“.⁷⁴⁸ (U tako koncipiranoj medijskoj politici, zahvaljujući emisijama tipa *Top lista ozbiljne muzike*, ‘oreol ozbiljnosti’ izgubila je i klasična muzika.)

Što se, pak, tiče Dragana Kojića Kebe, on je tvrdio da je pesmom *U crno obojeno* želeo da iskaže poštovanje prema muzici u kojoj su uživali on i Stari (majstor turbofolk gitare Zoran Starčević) u svojoj mladosti, davnih dana kada je rokenrol bio savremena muzika: „Da se razumemo, Stounsi su prepevani na rumunski, nemački, italijanski, pa zašto ne

⁷⁴⁶ *Ibid.*

⁷⁴⁷ *Ibid.* O tankoj crti koja deli bendove poput, recimo, Nevernih beba, od ‘splavskih rokera’ (e.g. Aca Lukas, Osvajači) bilo je reči u prvom poglavlju.

⁷⁴⁸ Prica, *Omladinska potkultura*, 82.

bih mogao i ja, Srbin? Zoran Starčević, kompozitor, i ja došli smo na ideju da obradimo tu stvar, jer smo takvu muziku slušali kao klinici. Pomenuta pesma ima dosta elemenata našeg folklora iako to, možda, zvuči zapanjujuće. To su harmonijska rešenja veoma bliska našim. Znači, može se reći da su Stounsi pokrali nas. Zašto da ne? ... Niko nije rekao da je pesma loše otpevana, ali se mnogi pitaju kako sam to smeo da uradim. Jednostavno, smeta im što je to uradio narodnjak“.⁷⁴⁹

‘Suštinsku autentičnost domaćeg roka’ novinar Nebojša Grujičić (*Vreme*) problematizuje uvodeći pojam ‘kolonijalni *trash*’: naime, na prvim koncertima protiv ratova na području bivše Jugoslavije rokeri su sopstveni protest protiv aktuelne ratnohuškačke politike izražavali porukom ‘nećemo da pobedi narodna muzika’.⁷⁵⁰ Kada je Dragan Kojić Keba iskazao želju da pesmom podrži studentski protest 1996, organizatori su to izbegli, a CD koji im je poklonio tokom protesta nisu puštali. „Rok se obično postavlja ne samo kao svirajuća nego i kao misleća muzika. Rok je angažman i muzika pobune, najčešća je fraza, koja se besomučno vrti i ponavlja. Fukara koja se obogatila u svim ovim balkanskim ratovima zahvaljujući parama promoviše i podržava drugačiju muziku, poslednji isprazni kolonijalni *trash*, i otpor prema režimu uključuje i otpor prema njegovoj muzici...“⁷⁵¹ Prisustvu roka pripisuje se prevashodno deprovincijalizacija

⁷⁴⁹ Lj. G. ‘Novokomponovani rok’, NIN, 9. decembar 1994, str. 35

⁷⁵⁰

*Nećemo da pobedi
narodna muzika,
više volim tebe mladu
nego pušku da mi dadu.*

Mir...

Mir, brate, mir...

Singl ‘Slušaj ‘vamo’ grupe *Rimtutituki* u sastavu: Čavke, Švaba i Gile (Električni orgazam); Anton i Cane (Partibrejkers) i Milan (EKV), promovisan 8. marta 1992. nastupom na kamionu.

„U rano proljeće 1992. kamion s muzičarima kružio je ulicama Beograda jer se dozvoljava održavanje koncerta nije mogla dobiti, sviralo se dok agregat nije ostao bez goriva, pjevao pacifistički refren ‘Mir, brate, mir’ i dijelio singl na čijem se omotu nalazi jedinstvena, nikad ponovljena kombinacija logotipa: B92, RTS i Pink. Izdavač i organizator cijele akcije bio je Radio B92, dok je državna medijska kuća pružila servisne usluge tiskanja vinila, a budući regionalni televizijski mogul Željko Mitrović omogućio je snimanje pjesme u studiju iz kojeg je kasnije iznikao TV Pink. I tu se vidi dio paradoksa u kojem su tada živjeli Beograd i Srbija: u nikad objavljenom ratu, svatko se mogao deklarirati kao zakleti pacifist“.

Perković, *Sedma republika*, 65.

⁷⁵¹ Nebojša Grujičić, ‘R'n'r i protesti: Kamenje na sistem’, *Vreme* br. 464, Beograd, 27. novembar 1999. http://www.vreme.com/arhiva_html/464/14.html (pristup: 20.09. 2012.)

sredine,⁷⁵² a angažovanost se ogleda u ‘upesmenjavanju svakodnevice’⁷⁵³ koja nije ni nalik onoj javno proklamovanoj. Međutim, kako izgleda svakodnevica u pesmama ovdašnjih rok grupa? „Teško i prazno. Sličice pesama beže u što opštije i apstraktnije fraze ili se kreću u pat poziciji zadatog pojmovnog sistema političkog jezika koji i služi za pokrivanje i sakrivanje realnog stanja“.⁷⁵⁴ Ako se uzme u obzir zastupljenost engleskog jezika u imenima i tekstovima bendova kao što su Block Out, Presing, Eyesburn, Love Hunters, Atheist Rap, Kanda Kodža i Nebojša i Darkwood Dub termin ‘kolonijalni’ postaje jednako primenjiv (dok pitanje ‘šta je *trash*’ ostaje pitanje ukusa i senzibiliteta). Grujičić podseća da pored svih socijalnih i drugih barijera hermetična upotreba engleskog jezika dodatno otežava komunikaciju i identifikaciju, pa time i uticaj na potencijalnu širu publiku u zemlji koja teško može da se nazove postindustrijskom. „Kada se vrsta distance iz aktuelnih svetski relevantnih muzičkih trendova primerena i

⁷⁵² Izraelski sociolog Moti Regev smatra da sâm žanr pop-roka zamagljuje „razliku između onoga što se smatra ‘spoljašnjim’, odnosno ‘unutrašnjim’ u nacionalnoj kulturi“.

Motti Regev, ‘Ethno-national pop-rock music: aesthetic cosmopolitanism made from within’, *Cultural sociology* 1(3), 2007, str. 318

Prema zapažanju Ketrin Bejker, tako se „ne-hrvatskim ne doživljava to što Džiboni ili Prljavo kazalište koriste električnu gitaru. Globalno posredovani oblici kulture povezani sa moćnim, ‘prosvećenim’ subjektom su neoznačeni, uzimaju se zdravo za gotovo, i za njih nisu potrebna opravdanja“.

Bejker, *Zvuci granice*, 285.

⁷⁵³ Kao npr. u dijalogu Ramba Amadeusa i Dženis Džoplin u pesmi ‘Samrt Time (Đesi Đenis)’ sa albuma *Don’t Happy, Be Worry* (2000.):

R:

Reci mi, majke ti, dok si pjevala, što si vrištala?
Od tvoje dernjave su mnoga pojačala propištala!
Hi fi snobovima si mrsila konce, pržeći čorbu na visokotonce...

Đ:

Ma nisam ja, moj Rambo, vrištala što sam voljela,
od društvene nepravde mene je duša boljela,
rasizam, korupcija, afere i kriminal
Američki Marlboro original!

R:

Pa Đenis, crna Karenjina, ti onda nemaš pojma
kako je ođe kod nas, imaš li osnovnog dojma?
Ođe dobro žive samo političarčići i kriminalci,
narod crkava od gladi, oni štekuju u Švajcarskoj banci.
Kod vas lupe porez kad je jaka plata
ođe ti uzmu i crno ispod nokata.

I kod nas su mnogi ljudi zbog rasizma postali meta,
al’ kod vas rasizam dolazi s ulice, kod nas iz kabineta.
Kod vas se mlata crnci i bjelci,
mi crnih nemamo, al’ se međusobno lemamo.

...

E, moja Đenis mog’o bi ja od tebe pet puta gore da se derem
al’ čuvam grlo i položaj, zato tiho serem...

⁷⁵⁴ Grujičić, ‘R’n’r i protesti’, www

prirodna postindustrijskim društvima upotrebi na ovdašnje rudimentarne oblike nasilja i represije, situacija postaje blago groteskna⁷⁵⁵. U Beogradu se, naime, uvek svirala muzika koja je (između ostalog) pokušavala da ide u korak sa ‘svetskim trendovima’ (to je, uostalom, i ono što definiše provincijalne u odnosu na ‘trendseterske’ sredine – veći zaostatak koji je potrebno ‘premostiti’ na najbrži i najneprimetniji način da bi ostao neprepoznat). Međutim, ta muzika je morala da pronađe vezu sa sopstvenim okruženjem. Ako to nije imala, prema Grujičiću, bila je isprazna i besmislena. To je, prema ovom autoru, jedan od uzroka krize rok produkcije u Srbiji u devedesetim godinama, i odgovor na pitanje zašto pesme s početka osamdesetih zvuče aktuelnije i angažovanije od celokupne aktuelne muzičke ponude deklarativno kosmopolitskog usmerenja.

Nevolje srpske ‘andergraund’ scene nisu prestale s odlaskom Slobodana Miloševića u Hag. Premda je naširoko rasprostranjena piraterija tokom devedesetih imala i pozitivne aspekte – kao ‘specifičan’ oblik upoznavanja⁷⁵⁶ s trendovima na svetskoj muzičkoj sceni i razmene u regionalnim okvirima (bivša Jugoslavija) ometene dnevnopolitičkim zbivanjima⁷⁵⁷ – njene posledice na ekonomsku održivost ‘andergraund’ muzičke scene bile su pogubne. ‘Urbani’ muzički trendovi zasnovani na tradiciji rokenrola, popa i elektronske muzike (potencijalni ‘mejnstrim’ ili njegova ‘alternativa’ prema merilima globalnog muzičkog biznisa)⁷⁵⁸ postepeno tonu u ‘andergraund’.⁷⁵⁹ Kako je to rečito

⁷⁵⁵ *Ibid.*

⁷⁵⁶ Pod međunarodnim sankcijama odvija se „naizgled paradoksalan proces istovremenog spoljnog zatvaranja i unutrašnjeg otvaranja muzičke scene“. Počinje nova tehnološka (internet, satelitska televizija) i piratska revolucija zahvaljujući kojoj su građani SRJ po beznačajnim cenama dolazili do najnovije muzike, filmova, kompjuterskih programa i sl., „što je obične ljude daleko više približilo vrednostima i obrascima zapadne popularne kulture“.

Đurković, ‘Ideološki i politički sukobi’, 279.

⁷⁵⁷ ‘Prva nova ploča iz Hrvatske zvanično objavljena u SRJ’ bio je CD *Cijena ponosa* pulske grupe KUD Idijoti (novembar 1997.), koju je licencno objavila kuća *Automatic*.

Janjatović, *Yu-rock enciklopedija*, 101.

O situaciji na hrvatskoj muzičkoj sceni u tom periodu, opširnije u: Kostelnik, ‘The Decline and Fall of Rock’n Roll’, 20-33.

⁷⁵⁸ *Wikipedia* na zanimljiv način objašnjava termin ‘andergraund muzika’ koji obuhvata širok raspon različitih žanrova kojima je zajedničko delovanje izvan kulture ‘mejnstrima’ i (samim tim) teža dostupnost njihovih ‘proizvoda’: ‘andergraund’ visoko vrednuje ideale kao što su iskrenost, neposrednost, individualnost i sloboda kreativnog izraza. Međutim, možda su jedino neki ogranci rok scene u SSSR-u pre Gorbačova ostali potpuno nevidljivi za širu javnost. Neki žanrovi ostaju tvrdokorno u sferi ‘andergraunda’ (npr. hardkor pank), a neki ulaze u visoko komercijalizovani ‘mejnstrim’ (npr. hip-hop s početka osamdesetih): čak i komercijalni disko s kraja sedamdesetih ima korene u ‘andergraund’ plesnoj muzici za gej noćne klubove.

objasnio pevač grupe Presing, Zoran Radović: „*The people who decide what is going to be released or played in the media don't think that what we do should be dominant — or even exposed very much in the media. ... When they built a new Serbian culture over the last decade — and even after the political changes — they used an architecture to build a house that put us in the basement*“.⁷⁶⁰ Presing je npr. 2002. objavio album *600 nebo* koji je dobio izvanredne kritike⁷⁶¹ i osvojio prva mesta na različitim radijskim listama, ali čiji tiraž nije premašio trocifreni iznos. „*Sales are nothing, distribution is nothing, and concerts aren't happening*“⁷⁶² konstatuje gitarista grupe Vlada Marković koji je objasnio kako turneja kojim bi Presing promovisao ovaj album po Srbiji i Crnoj Gori ne može da pokrije ni sopstvene troškove: naime, benzin košta više od prihoda od ulaznica, jer su cene u većini gradova veoma niske zbog toga što je lokalna ekonomija ‘u jezivom stanju’. S druge strane, bendovi iz Srbije (uglavnom ne sopstvenom zaslugom) u to vreme još uvek nailaze na medijsku blokadu u susednim zemljama (Slovenija, Hrvatska), otežane uslove za organizaciju koncerata (vize, radne dozvole i druga administrativna ograničenja) i nemogućnost da legalno distribuiraju svoja izdanja. Ovakva nametnuta izolacija (u kombinaciji s opštim ekonomskim sunovratom zemlje, procvatom piraterije i neprihvatanjem od strane komercijalno nastrojenih medija) ostavili su ovu ‘silom prilika

Zahvaljujući internetu i novim digitalnim tehnologijama (*audio streaming, podcast...*) ‘underground’ muzika je sve dostupnija širokom auditorijumu, zbog čega pojedini teoretičari drže i da ‘underground više ne postoji’ jer je sve dostupno svakome.

„*You once had a series of gatekeepers in the adoption of a trend: the innovator, the early adopter, the late adopter, the early mainstream, the late mainstream, and finally the conservative. But now it goes straight from the innovator to the mainstream*“.

Martin Raymond, *The Future Laboratory* (trend forecasting kompanija), u: Tim Walker, ‘Meet the global scenester: He’s hip. He’s cool. He’s everywhere’, *The Independent*, 14. avgust 2008.

<http://www.independent.co.uk/life-style/fashion/features/meet-the-global-scenester-hes-hip-hes-cool-hes-everywhere-894199.html> (pristup: 20.09. 2012.)

To u prevodu znači da jedan komercijalni *boy band* može da eksploatiše uticaje nekada opskurnog garažnog roka, post-panka, *noise* bendova i avangardnih kompozitora kao što su Kejdž i Štokhauzen, a da u tome više nema ničeg ‘ekscenog’.

http://en.wikipedia.org/wiki/Underground_music (pristup: 20.09. 2012.)

⁷⁵⁹ u skladu s opservacijom da „rok nije namerno uništen već je spontano propao zato što je bio nekomercijalan i nezanimljiv i režimu i potrošačkim masama“.

Đurković, ‘Ideologizacija turbo-folka’, 27.

⁷⁶⁰ Richard Byrne, ‘Running on empty’, *The Boston Phoenix*, 14. novembar 2002.

http://www.bostonphoenix.com/boston/news_features/other_stories/multipage/documents/02537819.htm (pristup: 20.09. 2012.)

⁷⁶¹ ‘najvažniji artefakt srpske kulture u protekloj godini’ i ‘jedan od pet najboljih albuma decenije u Srednjoj Evropi’

⁷⁶² *Ibid.* (nastavak), 21. novembar 2002.

http://www.bostonphoenix.com/boston/news_features/other_stories/multipage/documents/02537823.htm (pristup: 20.09. 2012.)

andergraund' scenu u Srbiji na milost i nemilost sponzorima – najčešće proizvođačima 'štetnih supstanci' (pivo, duvan) kojima se ograničavaju mogućnosti oglašavanja. U tom smislu se i uspon DJ kulture u Srbiji vezuje za ekonomsku situaciju u kojoj je lakše (jeftinije) dovesti u Beograd (ili iz Beograda) jednog DJ-a umesto celog benda.

U na ovaj način anestetiziranoj i sasvim depolitizovanoj urbanoj kulturi „više nema šund-komisije, ali nema ni rock'n'rolla – klinci ponovno nemaju gdje svirati. Nema glupih omladinskih aktivista, ali nema tko financirati novine za pametnu djecu. Filmovi napokon stižu bez zakašnjenja, ali što nam vrijedi, kad su zatvorili sva kina. Nerentabilna su, kao i svi klubovi u kojima se nekada sviralo“.⁷⁶³

vii

Distinction: pop muzika u arsenalu kulturnih ratova u Srbiji

Iako sa krova moje zgrade on izgleda isto kao pre deset ili petnaest godina stvari su se dole potpuno promenile. Ono zbog čega sam nekada voleo ovaj grad je to što je u njemu moj život bio velika žurka. Bilo je dana kada sam žalio što Beograd nije Amsterdam, ali sam mnogo češće bio srećan što nije Istočni Berlin.

Danas kapiram da je ta sredina bila super mesto za život. A onda je počeo da pada mrak. Na samom početku, pre sedam, osam godina niko u stvari nije kapirao o čemu se radi. Brdo ljudi se primilo na frku, a ostali su uglavnom bili ravnodušni. Niko nije ni slutio da u grad stiže sam đavo.

Kad su stvari postale jasnije, već je bilo kasno. Grad se podelio. S jedne strane su stali oni, a sa druge – mi.

Iz filma *Geto: tajni život grada* (autor: Ivan Markov)
Narator: Goran Čavajda Čavke (Električni orgazam)
Produkcija: B92, 1996.

Analizirajući sliku društvene strukture koju imaju obični građani Srbije, Ivana Spasić došla je do zaključka da u toj slici nema *legitimne* više klase. Ono što se opisuje kao 'elita' – tačnije, 'kvazielita' ili 'pseudoelita' – suštinski je nelegitimno. Prema sociologiji poznosocijalističkog perioda (kao u već navedenoj studiji Vesne Pešić o životnim stilovima), na vrhu socijalne piramide nalaze se tzv. 'rukovodioci' – visoki politički funkcioneri i direktori velikih preduzeća. Sloj 'rukovodilaca' je izdvojen i pripisuje mu se 'ekskluzivan' životni stil, ali podaci u stvari to ne podržavaju: stiče se utisak da su te tvrdnje više unapred postavljene no što su proistekle iz empirijskih podataka. Ono što ostaje nepoznato jesu *kulturne prakse* sloja rukovodilaca, kako

⁷⁶³ Mirković, *Sretno dijete*, 180.

‘kulturne’ u najužem smislu reči, tako i one koje nisu primarno kulturne ali, ‘burdijeovski gledano’, imaju značajne simboličke implikacije. Mogli bismo se, stoga, zapitati *ko* su u stvari ti rukovodioci, kojeg su društvenog porekla, koje putanje? „I, sledstveno tome: da li se njihovo poreklo – za koje možemo, po svemu što znamo iz socioloških studija društvene pokretljivosti u jugoslovenskom društvu tokom prve tri posleratne decenije (v. npr. Milić, 1978⁷⁶⁴), pretpostaviti da je u velikom procentu bilo seljačko i radničko – odražava kroz opstajanje praksi uslovljenih njihovim davno stečenim habitusom (pojava koju Burdije naziva ‘histereza habitusa’)? Jedini sloj koji se izdvaja – na način koji bi se mogao preformulisati kao ‘distinkcija’⁷⁶⁵ – u studiji Vesne Pešić jesu obrazovani stručnjaci, a njihova ‘distinkcija’ je utemeljena ... na kulturi. Na osnovu svega ovoga, moglo bi se postaviti hipotetičko pitanje: da li je nelegitimnost ‘više klase’ – tačnije onoga što se na tom mestu nalazi – dugoročnija osobina našeg društva, starija od pojave ‘novih primitivaca’ protiv kojih grme naši ispitanici? Je li ‘kulturna’ distinkcija jedina koje naše društvo, otkad se modernizuje, poznaje?”⁷⁶⁶

Drugi problem na koji ukazuje ova autorka jeste priroda same društvene strukture, odnosno istorijat njenog formiranja.⁷⁶⁷ ‘Sociodiceja’ (legitimisanje društvenih nejednakosti) u Srbiji – slično drugim društvima koja su doživela vremenski komprimiranu modernizaciju – jeste fluidna i promenljiva.⁷⁶⁸ Istorijski gledano, ‘relativno nedavno’ (pre šezdesetak godina), to društvo je doživelo radikalno

⁷⁶⁴ Vladimir Milić, *Revolucija i socijalna struktura*, Mladost, Beograd, 1978.

⁷⁶⁵ poznavanje, potrebovanje i potrošnja visoke (legitimne) kulture i, istovremeno, odbacivanje, distanciranje i ‘gađenje’ nad narodskom i masovnom kulturom koje se doživljavaju kao vulgarne i inferiorne

⁷⁶⁶ Ivana Spasić, ‘Distinkcija na domaći način: diskursi statusnog diferenciranja u današnjoj Srbiji’, u: Nemanjić i Spasić, *Nasleđe Pjera Burdijea*, 162-163.

⁷⁶⁷ Dragoljub Mićunović u uvodnom govoru na konferenciji ‘Kultura kao samoodbrana društva i ličnosti’ (1995.) ukazuje da s takvom turbulentnom i neodređenom društvenom strukturom (koja predstavlja analitički problem u društvenim naukama) ideološki i politički definisan spektar partija, diferencijacija i doslednost njihovih programa (pa samim tim i normalni parlamentarizam u državi) postaju nemogući. Naime, društveni slojevi su se formirali korupcijom i tajnim privilegijama, nezavisno od društvenog položaja i statusa, nezavisno od obrazovanja i životnog stila, a u Miloševićevo vreme ljudi su postajali milioneri ili prosjaci u nekoliko dana...

Živković, ‘Too Much Character...’, www

⁷⁶⁸ Drugim rečima, po okončanju otomanske vladavine srpsko društvo ušlo je u modernizaciju kao izrazito neizdiferencirano seljačko društvo, a u narednih 200 godina svaka društvena diferencijacija ‘briše’ se u nizovima ratova i drugih katastrofa, čime se iznova nameće ideologija egalitarizma u siromaštvu s kojom ‘u paketu’ idu anti-liberalizam, anti-kapitalizam i anti-diferencijacija.

Ibid.

prestrojavanje, i u realnom i u simboličkom smislu. Posle Drugog svetskog rata ranije dominantne društvene grupe gube prethodni status, a nove vodeće grupe penju se uz društvenu lestvicu u skladu s novim principima (politička moć, partizanska prošlost, ideološka ispravnost...), dok se stari principi (bogatstvo, obrazovanje, građanska kultura) destabilizuju: „s jedne strane su stigmatizovani, ali s druge, na jednoj nezvaničnoj ravni, delimično zadržavaju svoju moć hijerarhizovanja. Komunistička ideologija, osim toga, nosila je sa sobom i populizam, s njegovim egalitarističkim tendencijama, što se, opet, naslanjalo na stariji egalitarizam tradicionalnog seljačkog društva. Do dana današnjeg srbijansko društvo je znatno manje od razvijenih zapadnih spremno da prihvati velike socijalne razlike, provalije među društvenim slojevima“.⁷⁶⁹ Devedesete i početak dvehiljaditih ‘koje ih baštine’, donele su nove sukobe niskog intenziteta: ono što se u razdobljima socijalističke stabilnosti i prosperiteta donekle ustalilo kao kriterijum društvene hijerarhije – obrazovanje, imetak, porodično nasleđe – ponovo se potkopava, a na scenu stupaju principi kao što su nacionalno-ideološka ispravnost i bliskost režimu. Stare hijerarhije kombinuju se s novonametnutima: ishod je taj da gotovo konsenzualni Drugi, univerzalno omražena grupa protiv koje se sva distinkcija primarno usmerava, jesu ‘novi primitivci’. Figura ‘novog primitivca’ demarkira se i pozitivno i negativno – i onim što ima: novac + (nelegitimna) moć, i onim što nema: obrazovanje + ‘kultura’.

U Burdijeovoj slici francuskog društva težnja ka distinkciji kod nedominantnih grupa (srednje klase naročito, ali i kod ‘naroda’⁷⁷⁰) ne osporava, nego upravo potvrđuje osnovne principe hijerarhizacije kao legitimne. „Statusno niže pozicionirane grupe teže da se uspnu na lestvicu, ili da se prikažu kao da na njoj stoje više no što stvarno stoje, ali ne pokušavaju da promene kriterijume rangiranja. U Srbiji je upravo *sama lestvica* najproblematičnija“.⁷⁷¹ Problematicnost osnovne lestvice vrednovanja znači da nema konsenzusa o tome šta je ‘legitimna kultura’. „Na mestu takve, legitimne kulture u francuskom društvu koje proučava Burdije – gde se ona sastoji od školskih diploma i umeća konzumiranja visoke kulture – u Srbiji imamo sukob na najfundamentalnijem

⁷⁶⁹ Spasić, ‘Distinkcija na domaći način’, 165.

⁷⁷⁰ ‘Niska’, narodska kultura je (između ostalog) kultura onih koji, iz materijalnih i nematerijalnih razloga nisu u poziciji da izaberu nešto drugo.

⁷⁷¹ *Ibid.*

nivou između odranije nasleđenih vrednovanja ‘znanja’ i ‘kulture’, s jedne strane, i one vrste kulture koja je bila i medijski sveprisutna i politički podržana tokom devedesetih, s druge. Drugim rečima, na mestu burdijeovske unifikovane ‘legitimne kulture’ imamo haotični konglomerat vrednosnih lestvica i pozicija...⁷⁷² u kojima se kao ‘nelegitimni’ Drugi prepoznaju eksponenti ‘neukusa’ i ‘nekulture’ (od lažnih ljubitelja opere do fanova Sinana Sakića) i promoteri ‘lažnih (neautentičnih) vrednosti’ (od Dragane del Monako do ‘Mileta Teherana’), a kriterijumi za svrstavanje u ove grupe mogu biti sasvim arbitrarni.⁷⁷³ Tako u skladu s dnevnopolitičkim promenama, eksponenti ‘ovog’ ili ‘onog’ kulturnog modela mogu u nekom periodu biti visoko institucionalno pozicionirani u državnom aparatu (Zorica Brunclik, Bora Đorđević, Slađana Milošević – da pomenemo samo neke primere iz sfere popularne muzike), a da (prećutni, ‘zdravorazumski’) konsenzus o njihovim ‘zaslugama’ i kulturnim kompetencijama ‘u javnosti’ zapravo ne postoji. U ovim sukobima niskog intenziteta muzika funkcioniše kao ‘nepogrešivi klasifikator’. I prema najnovijim sociološkim istraživanjima⁷⁷⁴ kulturne potrošnje muzika i dalje najviše diferencira, kao polje u kojem vladaju najdublje podele i najstrastveniji sporovi⁷⁷⁵:

⁷⁷² *Ibid.*, 166-167

⁷⁷³ „O ukusima i bojama se ne raspravlja, ne zato što na svetu postoje svakovrsni ukusi, već zato što svako smatra da je upravo njegov ukus prirodan i opravdan, usled čega se svaki drugi ukus odbacuje kao proizvoljan“.

Burdije, ‘Klasna funkcija umetnosti’, 109.

⁷⁷⁴ Npr. T. Bennet, M. Savage, E. Silva, A. Warde, M. Gayo-Cal i D. Wright, *Culture, Class, Distinction*, Routledge, London / New York, 2009

Bernard Lahire, *La culture des individus: Dissonances culturelles et distinction de soi*, La Decouverte, Paris, 2006 (2004)

Do sličnih nalaza na domaćem ‘terenu’ došao je Predrag Cvetičanin.

⁷⁷⁵ „Danas se susrećemo sa tužnim fenomenom: pripadnicima moje generacije očevi su zabranjivali da slušaju rok. Deca pripadnika moje generacija zabranjuju svojim očevima da slušaju rok jer uglavnom se ‘pale’ na turbo folk.“

Petar Popović u: Mičeta, ‘Stari ljudi svet’, 31.

Tabela 1. Stavovi prema muzičkim žanrovima, u procentima⁷⁷⁶

Žanr muzike	Negativan stav	Neutralan stav	Pozitivan stav	Ne poznaje
Zabavna domaća	22,1	11,8	65,4	0,7
Zabavna strana	39,3	13,9	45,8	1,0
Rock	49,9	13,7	33,3	3,1
Heavy metal / Hard rock	69,1	12,9	6,6	11,4
Jazz / Blues	54,6	18,0	19,2	8,2
Techno / Dance	62,4	14,5	11,8	11,3
Opera	63,7	16,8	17,3	2,2
Klasična	53,9	16,1	27,5	2,5
Izvorna narodna	19,0	10,7	70,1	0,2
‘Stari’ narodnjaci	20,9	9,3	69,7	0,1
‘Novi’ narodnjaci / Grand	41,5	10,1	47,5	0,9
Elektronska	58,0	13,4	9,3	19,3
Reggae/R’n’B	46,4	13,8	14,0	25,8
Rap/Hip-hop	54,3	13,2	10,3	22,3
Evergreen	32,4	16,2	40,6	10,8
Starogradska	20,4	12,0	65,8	1,8
Etno / World music	33,9	21,4	26,2	18,5

Neki muzički žanrovi koji u angloameričkom miljeu važe za prilično ‘vulgarne’ pop-kulturne forme (tehno, hevi metal, rep) u našem društvu su ‘ezoterična’ preferencija obrazovane manjine. Prema Ivani Spasić ‘visokokultivisan’ ukus kao dosledno opredeljenje bilo kog društvenog sloja naprosto ne postoji. Ovo istraživanje samo još naglašenije pokazuje „nagnuće srpske kulturne publike da voli i troši ‘domaće’“:⁷⁷⁷ umesto uobičajene ‘zapadne’ podele, u Srbiji je središnja osa koja deli kulturne orijentacije dimenzija domaće-strano, odnosno lokalno-globalno. Razlog za to je „strukturalno drugačiji položaj koji društvo Srbije zauzima unutar globalne konstelacije u poređenju s najčešće proučavanim, zapadnim društvima. To je kardinalna činjenica od koje mora polaziti svako ispitivanje kulturnih vrednosti, ukusa i praksi. U ovakvim ispitivanjima, naime, veoma je važno da li je naš predmet jedno od ‘malih društava’, čija kultura, u jednoj dobro pogođenoj formulaciji, ‘nije u poziciji moći na svetskom identitetskom tržištu’⁷⁷⁸, ili je pak jedno od vodećih društava savremenog globalizovanog

⁷⁷⁶ Spasić, ‘Kulturni obrasci’, 178.

⁷⁷⁷ *Ibid.*, 179

⁷⁷⁸ Viviana Fridman i Michèle Ollivier, ‘Ouverture ostentatoire à la diversité et cosmopolitisme: vers une nouvelle configuration discursive?’, *Sociologie et sociétés*, 36 (1), 2004, str. 121

sveta“.⁷⁷⁹ Naime, u perifernim društvima, definisanje i hijerarhija kulturnih vrednosti (kao i borbe oko njih) slede samosvojne mehanizme. Sudelovanje u tokovima globalne kulturne industrije ovde ima drugačije značenje no u metropolskim društvima: svako iskoračivanje iz lokalnih okvira već podrazumeva određeni kulturni kapital, a najčešće i povoljniji položaj na opštoj stratifikacijskoj lestvici. Stoga kulturne forme koje se u društvima ‘centra’ prepoznaju kao masovne, u perifernim društvima često funkcionišu kao oznake distinkcije, kulturne sofisticiranosti otvorene samo eliti. S druge strane, ono što je na periferiji istinski ‘narodsko’ jesu „kulturni izbori okrenuti ‘prema unutra’, ka domaćem kulturnom krugu, ka lokalnoj tradiciji i na tradiciji (ma koliko preoblikovanoj) zasnovanoj savremenoj kulturnoj produkciji“.⁷⁸⁰

Za razliku od ‘Amerike i Engleske’ gde je nastao kao muzika omladine iz radničke klase ili iskaz bunta mlađih predstavnika srednje klase protiv starijih predstavnika iste klase (a prerastao u trans-kontinentalni *entertainment business*), rokenrol je u ovdašnjoj sredini zadobijao različite forme i značenja: od statusnog simbola, proklamovanog obeležja urbane kulture i građanske klase do simptoma ‘nedovršene modernizacije’⁷⁸¹ – generišući i društvene podele i društveni konformizam.⁷⁸² Usponi i padovi rokenrola vezuju se za amplitude ‘poseljačenja’ Beograda i za sunovrat srednje klase.⁷⁸³ Prema zapažanjima

⁷⁷⁹ Spasić, ‘Kulturni obrasci’, 179.

⁷⁸⁰ *Ibid.*

⁷⁸¹ „U strukturalnom smislu, nedovršenosti modernizacije u našoj sredini najviše doprinosi činjenica što je u razvoju našeg građanstva (srednjeg sloja) bilo drastičnih diskontinuiteta, što je ono nedovoljno brojno i nestabilno, odnosno što još uvek ne predstavlja dovoljno konstituisan sloj i ključnog aktera demokratskih i društvenih promena“.

Vujović, ‘Linije podela’, 102.

⁷⁸² Podsećajući na studiju Ines Price o omladinskim potkulturama desno opredeljeni analitičar Miša Đurković komentariše: „Bilo bi veoma zanimljivo pratiti kako su se pripadnici tadašnje dve naizgled radikalno suprotstavljene potkulture (pankeri i šminker) u ovoj deceniji slili u jednu istu klasu koja glasa za LDP, ostvaruje beneficije preko DS i G17, mrzi svoje okruženje i svoj narod, i nudi nam srpski *Seks i grad* kao vrhunac ‘stvaralačkog’ diskursa modernizacije“.

Đurković, *Slika, zvuk i moć*, 81.

⁷⁸³ Prema novijim sociološkim istraživanjima teza o nestanku srednje klase u Srbiji je pogrešna: ona tokom devedesetih nije ‘nestala’, već ‘samo’ osiromašila: svoj (relativni) položaj sačuvala je, naime, u drugim sferama (kulture i stila života). Ugrožen je bio samo jedan aspekt socijalnog statusa – materijalni položaj (i to samo tekući prihodi), ali drugi elementi (vrednosne orijentacije, kulturni i socijalni kapital, bolji uslovi rada, veće mogućnosti za učešće u sivoj ekonomiji) očuvani su.

Up. Smiljka Tomanović-Mihajlović, *Detinjstvo u Rakovici : svakodnevni život dece u radničkoj porodici*, ISI FF, Beograd, 1997.

Mladen Lazić, ‘(Re)struktuiranje društva u Srbiji tokom 90ih’, u Silvano Bolčić i Anđelka Milić (ur.), *Srbija krajem milenijuma : razaranje društva, promene i svakodnevni život*, ISI FF, Beograd, 2002, str. 17-34

Ivane Spasić, rok muzika je u Srbiji posle 2000. godine ‘pre svega muzika nemetropolske urbane sredine’, ali sudeći po „nesklonosti njegovih poklonika preteranom vrednovanju obrazovanja, rok očito uspeva da istovremeno zadrži svoju antisnobovsku, da ne kažemo ‘narodsku’, aromu. Ovo je neka vrsta paradoksa u simboličkoj poziciji, koji zavređuje dalja ispitivanja“.⁷⁸⁴



Punk's Not Dead: Slađana Milošević

Mladen Lazić, *Promene i otpori*, Filip Višnjić, Beograd, 2005.

⁷⁸⁴ Spasić, ‘Kulturni obrasci’, 190.

Beograd obojen u crno

Jovan Ristić Rica, 'otac' muzičkog videa u Srbiji bio je aktivan učesnik beogradske rokenrol scene šezdesetih godina s 'epicentrom' u klubu Euridika, na adresi Molerova 33.⁷⁸⁵ U maloj, prizemnoj kući s baštom rođena je 'cela vračarska škola rokenrola': ovde su nastupali Crni biseri, Zlatni dečaci, Dobri drugovi, Elipse i Siluete, Safiri, Plave zvezde, Ekspres osam itd. „Mi nismo bili do kraja sigurni kako postaviti odnos prema novoj vrsti muzike. Mislim da je serija *Koncert za ludi mladi svet* bila jedna vrsta ispipavanja kako prilaziti toj muzici. Nama nije stajala na raspolaganju superiorna tehnika, sa velikim brojem trikova, nismo imali tehnologiziran pristup, nego smo išli na likovno izražavanje, koje nam je omogućavala filmska tehnika. Sve prve emisije o roku su rađene filmski - elektronska televizijska tehnika je u to vreme bila jako troma, kamere su mogle da budu samo na stativima, nisu mogle da se skinu, bile su mnogo teške i nepokretne. ... Filmska kamera, čim bi se oslobodila tehničke preciznosti, mogla je da ide sa ramena, da bude živa, pokretljivija... Elektronska tehnika je praktično bila još u povoju i nije dozvoljavala mnogo igrarija, ali film jeste. Tako je nastao taj čudni novi sklop, skokovi s mosta na krov, sa krova na tavan, sa tavana u šumu, pa na tenk, na podmornicu, na voz, gde god smo hteli“.⁷⁸⁶ Ristić podseća da za današnjeg 'prosečnog gledaoca' ovakav vizuelni jezik ne predstavlja nikakvu novinu, ali je u vreme *Koncerta za ludi*

⁷⁸⁵ „U to vreme su u Beogradu postojala svega dva doma omladine, Dom učenika u privredi 'Dragi Milovanović' i Dom omladine Vračara, poznatiji kao 'Euridika'. U stvari, to je bio naziv za dvorište jedne zgrade u Molerovoj ulici u kome se svake večeri izvodio neki program. Sa velikim uspehom je radio Dramski atelje Doma omladine Vračar (otuda i skraćenica po početnim slovima DADOV). Mnogi omladinci iz raznih delova grada dolazili su ovamo da bi uživali u lepim jesenjim večerima uz program svojih vršnjaka. Upravnik Doma omladine Mihailo Tošić, imao je velike naklonosti prema modernim kretanjima u umetnosti, a već i po svojoj funkciji je nastojao da ohrabri sve mlade amatere. Tako su u bašti 'Euridika' našli utočište skoro svi vokalno instrumentalni sastavi Beograda. Smatralo se da onaj ansambl koji nije nastupio u 'Euridiki' nije zvanično priznat u javnosti. 'Euridika' je na neki način postala merilo kvaliteta raznih grupa, a u isto vreme je imala i onu ulogu koju je imao 'Marki' (*Marquee*) klub u Londonu. To je bila odskočna daska za mlade talente“ (sećanja Nikole Karaklajića objavljena u Džuboksu br. 17, oktobar 1975.)

Dom omladine Vračar otvoren je 1957. godine u kući porodice Bogojević. Dramski atelje (DADOV) osnovan je krajem 1958. udruživanjem dramskih sekcija dve vračarske gimnazije (XIV i klasične). 'Euridika' je bila dansing klub Doma omladine, gde su se petkom i subotom održavale igranke. Neveliki dvorišni prostor mogao je da primi tek par stotina posetilaca. Početkom 1964. godine otvoren je i varijete 'Euridika', ali klub je prestao sa radom već tokom 1967.

Fajfrić i Nenad, *Istorija Yu rock muzike*, 44-45.

⁷⁸⁶ Žikić, *Fatalni ringišpil*, 114.

mladi svet on delovao čak šokantno jer je publika bila navikla na 'red' i realističan način praćenja radnje na televiziji: televizija je još uvek bila kućno pozorište, a ne kućni bioskop. „U prvim 'rokerskim' emisijama nema trikova, ali ima šokantnih rezova. Emisija *Ludi mladi svet* bila je još po nečemu nova na televiziji: počela je strogo da vodi računa o muzičkom rezu. Smena kadrova više nije padala u zavisnosti od vizuelnog događanja na filmu, nego je morala da prati ritam muzike. ... Sada se prvi put krenulo na kratki kadar. Prvi put su se pojavili kadrovi kraći od sekunde i to u vreme kad je bilo nezamislivo imati kadar kraći i od pet sekundi... Zbog toga su to u početku nazivali agresivnim načinom prikazivanja muzike. ... Potpuno nesvesni toga šta radimo – niti smo mi to zamislili, niti smo to hteli da ostvarimo – mi smo, praktično, uveli formu spota“.⁷⁸⁷ Kombinacija izuzetnih TV profesionalaca (snimatelj Nikola Đonović, montažer Vuksan Lukovac, urednik i scenarista Nikola Karaklajić, muzički urednik Slobodan Habić...) i mladih muzičara neopterećenih profesionalizmom, prema Ristićevom mišljenju, dala je izuzetan rezultat. Nastojeći da prikažu rokenrol kao 'opšti pokret' autori *Koncerta* smeštali su izvođače u sasvim neuobičajene ambijente: npr. u jednoj od prvih emisija, na zagrebačkom Kaptolu pojavio se VIS Žeteoci⁷⁸⁸ čiji su članovi bili katolički sveštenici, koji su usred katedrale svirali 'pobožne pesme, ali kompletno u rok maniru'; 'na drugoj strani', u beogradskoj pešadijskoj akademiji, na tenku koji ide kroz šumu svirao je rok sastav koji čine vojni pitomci; Drago Mlinarec i grupa 220 nastupali su na čamcu, Elipse na avionu, a VIA Lutalice 'na najlepšem krovu na svetu' u ulici Gospodara Vučića br. 18 (i tako dalje).

U video eru beogradski rokenrol uveo je vizuelni jezik 'novog talasa' – 'apokalipsa šik prošle Jugoslavije' prema rečima reditelja Borisa Miljkovića. O njegovim formalnim obeležjima ('beli studio' koji asocira na neutralni prostor umetničke galerije, *high-key* osvetljenje, minimalistička scenografija – ili njeno potpuno odsustvo, estetika

⁷⁸⁷ *Ibid.*, 115

⁷⁸⁸ „Mnogo pre društveno-političkih organizacija pod patronatom Partije, katolička crkva je uočila snagu i uticaj rocka i već krajem šezdesetih i početkom sedamdesetih godina, osobito u vreme takozvanog masovnog pokreta u Hrvatskoj, pokušala da kopiranjem nekih tipičnih, spoljnih rock-manifestacija, privuče mladež. Rezultat je po svemu sudeći bio daleko ispod očekivanja, jer se od toga ubrzo odustalo.“ Trifunović, *Vibracije*, 133.

„Delovanje grupe Žeteoci poklapalo se i sa posledicama Drugog vatikanskog koncila, kada je došlo do poboljšanja odnosa između Jugoslavije i Vatikana...“ Vučetić, *Koka-kola socijalizam*, 205-206.

‘pojednostaljena do nivoa ikone’ ...) i njihovoj ‘širokoj primeni’ već je bilo reči u prvom poglavlju. U ‘belom studiju’ (u istim emisijama) nastupali su vodeći eksponenti novog talasa (Šarlo akrobata, Idoli, Električni orgazam), ali i grupa Zana i Bajaga (pre Instruktora). Istaknuti reditelji ‘beogradske TV škole’ režirali su šou programe Olivera Mandića i Riblje čorbe, ali i spotove i celovečernje filmove Lepe Brene i njenog pratećeg orkestra. I pored relativne prilagodljivosti TV stvaralaca ukusu publike i društveno-političkim okolnostima u zemlji dešavalo se da rediteljski koncepti ne nailaze na razumevanje ‘nadležnih’, tako da i produkcija muzičkog videa beleži primere spotova koji su završili ‘u bunkeru’, poput svojih slavnijih pandana iz domena hladnoratovske kinematografije. Jedan od poznatijih primera ove ‘tajne istorije’ je reklamni spot za četvrti album Zdravka Čolića *Malo pojačaj radio* (1981.) „Htjeli smo da napravimo jedan spot koji bi se razlikovao od svih postojećih reklamnih materijala. Prije svega, ja se ne pojavljujem u spotu koji su režirali Miljković i Dimitrijević, poznatiji kao Boris i Tucko. Priča je ovakva: neki nepoznati vojnici u čudnim uniformama iskrcavaju se na obalu, dolaze na plažu i tu zakopavaju radio. Radnja se prebacuje u studio, bolje reći u prostoriju u kojoj su oficir i neki vojnik koji diže reglere. Moja slika sa albuma je na zidu i u trenutku kad vojnik podiže reglere, eksploDIRA zakopana radio stanica i pritom u vazduh odleti mala, crvena izviđačka zastavica. Oficir ljutito kaže: ‘Ma ne, rekao sam malo pojačaj radio!’. I onda idu replike, album, Zdravko Čolić... Pravljen je spot kao mali film koji bi se sigurno razlikovao od svega na domaćoj televiziji. Međutim, počeli su odgovorni da postavljaju pitanja: čija je to vojska, čemu vojnici, otkud crvena zastavica, zašto slogan ‘nova diverzija Zdravka Čolića’ (koji smo preinačili u ‘novi bum’). Međutim, ništa nije pomoglo. Spot je prvo zabranila TV Beograd, pa onda redom: Zagreb, Ljubljana, Sarajevo. Otišao je u ‘bunker’ i nikad nije prikazan“.⁷⁸⁹

„U staroj Jugoslaviji je gastrointeresna podela bila sledeća: kafići su bili zaštitni znak Zagreba, a kafane Beograda. Ipak, moralo je doći do rušenja tradicije, pa je tako u neposrednoj blizini Knez Mihailove otvoren prvi beogradski kafić ‘Zlatni papagaj’. On je važio za leglo u kome su se skupljali glavni šminkeri grada. Italijanke – frizure, džemperi zavezani rukavima u čvor i oko vrata, pumparice-farmerke bili su prepoznatljivi znaci

⁷⁸⁹ ‘Zdravko Čolić: dobar i kad pride bliže’, u: Luković, *Bolja prošlost*, 273 i Janjatović, *Yu-rock enciklopedija*, 47.

gradskih šminkera. 'Zlatni papagaj' je važio i za stecište tatinih sinova. Sve je to opisano u pesmi 'Zlatni papagaj' beogradskog benda Električni orgazam⁷⁹⁰. Jedan od prvih izlazaka 'beogradske TV škole' iz belog studija u 'realni Beograd' odigrao se upravo u pomenutom kafiću, i to u spotu za istoimenu pesmu pomenute grupe. Prema Borisu Miljkoviću i u belom studiju, i u realnom *site-specific* ambijentu „koncept je praktično isti: kao što je studio bio ogoljen, tako je ovde i bilo koji ambijent 'napolju' bio u funkciji same ideje, same drame...“⁷⁹¹ Svi statisti u spotu zaista su bili posetioci kafića. „Inače, Beograd se u puno naših radova pojavljivao kao Beograd: u celom *Rokenroleru 2* (drugom nastavku), a i ranije, kada smo želeli da snimamo filmove sa velikim zvezdama – a te zvezde su bili naši drugovi. Sve se dešavalo po prepoznatljivim beogradskim ćoškovima, slepim ulicama, uličicama i tako dalje, što je bio neki naš mali doprinos transformaciji Beograda u 'filmski lik'.“⁷⁹² Za Borisa i Tucka izlazak iz studija bio je neka vrsta 'ekscesa', iskorak iz uobičajene prakse. Uvodeći u studio 'beogradsku afektiranu scenu', objašnjava Miljković, „ne bi postigli rezultat: onda bi i njene eksponente postavili u neki art okvir. Mi smo poželeli da odemo na 'mesto događanja' što je, tako, istorijski posmatrano, bilo zabavno. To je jedan od prvih kafića (što je danas nezamislivo), ali to je i mesto na kome se odista dešavalo ono o čemu Gile govori (*Zlatni papagaj, tata plaća sve račune...*) Mi smo poželeli da odemo tamo i vidimo kako sve to zajedno izgleda...“⁷⁹³

Rokeri su se 'po prirodi stvari' u muzičkim spotovima često mogli zateći na istim beogradskim 'ćoškovima' kao zvezde NNM. Šetanje po Ušću i neformalni nastupi na travi uz neizbežne kalemegdanske panorame odvijaju se i u uglednoj emisiji iz kulture *Petkom u 22*, npr. u izvedbi novotalasne grupe Duh Nibor *Ne verujte devojkama što se slatko smeju* (1984.) ili VIS-a Slomljena slakla *Leto je devojko* (1984.) Godine 1988. Slađana Milošević snimila je album sa sopstvenim verzijama pesama uvaženog kompozitora zabavne muzike Darka Kraljića. Specifičan muzički materijal (netipičan i za dotadašnji opus Slađane Milošević) vizuelizovan je kombinacijom snimaka u studiju (u

⁷⁹⁰ „Početkom osamdesetih ispred ovog kafića desio se desant pankera, tačnije ogromna tuča između njih i šminkera. Iako je gradska rok ekipa prezirala društvo iz 'Papagaja' treba reći da su posetioci ovog kafića bili ko studenti Sorbone u poređenju sa dizelašima koji su se pojavili nekoliko godina kasnije.“

Branko Rosić, 'Nostalgijski', *Pressmagazin*, 26. jun 2011, str. 24-25

⁷⁹¹ Boris Miljković, intervju

⁷⁹² *Ibid.*

⁷⁹³ *Ibid.*

kojima dominira ekscentrična garderoba pevačice) i scena snimljenih na Kalemegdanu (gde se pevačica u sličnoj garderobi šeta, svira violinu itd.)⁷⁹⁴

Šetnje Knez Mihailovom ulicom uobičajena su aktivnost i beogradskih rokera, iako se u njihovim spotovima odvijaju složeniji ‘zapleti’ u kojima ima mnogo više ‘glume’⁷⁹⁵ i nastojanja da se muzički materijal predstavi atraktivnim i inovativnim filmskim jezikom. Tako se u ulici koja 1983. još uvek nije bila ‘pešačka zona’ odvija zaplet s Deda Mrazom (Milan Delčić Delča) u spotu *Nove godine* grupe U škripcu. (Pokloni dospevaju u kavez s majmunima beogradskog ZOO vrta). Tako se i Bajaga (sa Instruktorima) noću vozi Knez Mihailovom u spotu *Ti se ljubiš na tako dobar način* (1985.) U jednoj od verzija spota *Budi sam na ulici* (1986.) Milan, Magi i Bojan (EKV) šetaju se, piju vino i razbijaju kristalne čaše po Knez Mihailovoj i njenim pasažima,⁷⁹⁶ (a Milanovo lice može se povremeno videti u skladnoj kompoziciji s konjaničkom statuom Kneza Mihaila na Trgu Republike). Nešto dalje od Knez Mihailove (a u blizini ‘Zlatnog papagaja’) nalaze se hotel Palas i Muzej primenjene umetnosti, ispred kojih se delom odvija radnja u spotu *Idola Dok dobuje kiša u ritmu tam tama* (1981.) U ovom su se spotu Idoli (inače fini momci) malo tukli ispred benzinske pumpe, dok se najslavnija postava Riblje čorbe⁷⁹⁷ (manje fini momci) u spotu *Ostaću slobodan* (1981.) igra žmurke u blizini omiljene rokerske kafane ‘Šumatovac’ (Makedonska), Doma inženjera i tehničara (Kneza Miloša) itd.⁷⁹⁸ U spotu zagrebačkog reditelja Gorana Gajića za pesmu Plavog orkestra *Kad mi kažeš paša* (1985.) Saša Lošić Loša udvara se (ne preterano uspešno) ispred Skupštine SFRJ Mirjani Bobić Mojsilović (koja ga napušta i odlazi u pravcu Glavne pošte). Ispod Pobjednika na Kalemegdanu čeka Tanju Bošković (koja kasni na sastanak). Ispod Beograđanke se sastaje sa Suzanom Mančić, a na Ušću (s pogledom na Kalemegdan) sa Sonjom Savić. Sve beogradske lepotice napuštaju ga uz poljubac. U spotu za njihov najveći hit *Suada* Loša i Pava (gitarista) cupkaju u barici dok se preostali članovi orkestra Čera 1 i Čera 2 (Admir i Samir Čeremida) nalaze ‘na suvom’ na jednom beogradskom

⁷⁹⁴ *Ljubav, ah ljubav, Oprosti* ili *The Thrill (New Love)*

⁷⁹⁵ U ‘TV rok opereti’ Vladimira Milačića *Kreatori i kreature* (1988.) koja govori ‘o toku i posledicama jedne tinejdžerske gradske pijanke’ pojavili su se Goran Čavajda Čavke, Snežana Jandrlić, Masimo Savić, Zana Nimani, Bora Đorđević, Amila (Sulejmanović), Dejan Cukić i Super Đole (Laki pingvini) u ‘glumačkoj podeli’.

⁷⁹⁶ EKV se u ovom spotu pojavljuju i u ‘enterijeru’ – umetničkoj galeriji.

⁷⁹⁷ Bora i Bajaga + Miša Aleksić, Rajko Kojić i Miroslav ‘Vicko’ Milatović

⁷⁹⁸ krijući se (valjda) od ‘pohotljivih udavača’ koje se pominju u pesmi

krovu s kojeg se pruža lep pogled na Beograđansku i Skupštinu SFRJ. U spotu *Zrno nežnosti* (1987.)⁷⁹⁹ vidimo Bebi Dol kako naizmenično peva pored Brankovog mosta ('starobeogradska strana') i pored crkve Sv. Marka. Sa ulaza u istu crkvu članovi Ekaterine Velike posmatraju kišni prizor Bulevara Revolucije i ulice Generala Ždanova u spotu *Par godina za nas* (1989.) (u kome se smenjuju i prizori iz TV dnevnika i 'starinskih' filmova npr. s Hemfrijem Bogartom i Lorin Bekol). I tako dalje...

Prvu polovinu devedesetih godina sumirala je novosadska grupa Atheist Rap u pesmi *Godina kulture* (svakako 1995.) u kojoj se tvrdi:

*U godini kulture sunce lepše sija,
nema rata, nema sportskih sankcija.*

*Ukratko rečeno sve je lepše sada,
vratili se svirci Bajka i Vlada.
Na opštu radost svih prisutnih.*

*Promene u društvu nastale su mnoge,
ne koriste se alkohol, lepkovi i droge.*

*Zahvaljujući starcu čiči od sto leta (Dragoslav Avramović)
više ne lepimo pare umesto tapeta.*

U skladu s karakterom pesme (i kampanje Ministarstva kulture koju su parodirali) veseli Vojvođani u spotu poziraju ispred Narodnog muzeja i statue Kneza Mihaila na Trgu Republike. U pesmi takođe konstatuju:

*Rokeri su opet na nogama svojim,
za budućnost domovine više se ne bojim.
Jer najbolji su brkovi od vedoki krema.*

Ovlaš pomenuti Vlada i Bajka (Vladimir Marković i Dragutin Balaban) smatraju se prvim akustičarima na beogradskoj sceni.⁸⁰⁰ I pored višedecenijskog muzičkog staža tek 1994. objavljuju svoj prvi album *Ja nisam ja*. Povodom objavljivanja albuma, 6. aprila

⁷⁹⁹ Pesma s jugoslovenskog takmičenja za izbor predstavnika na Pesmi Evrovizije u Briselu. O evrovizijskoj 'sudbini' Bebi Dol opširnije u petom poglavlju.

⁸⁰⁰ Ljubav prema muzici odvela ih je 1968. godine u AKUD 'Branko Krsmanović', ali paralelno nastupaju kao duet. Sa 'Krsmancem' 1971. godine odlaze na turneju po SAD i tokom boravka nastupaju po univerzitetskim klubovima svirajući repertoar Sajmona i Garfankla (Paul Simon & Art Garfunkel). Po povratku u Beograd, prepevom njihovog velikog hita ('Zvuk tišine') pobeđuju u radijskoj emisiji 'Studio VI vam pruža šansu' i objavljuju prvi singl.

1995. u Sava centru priređuju ambiciozan koncert pod nazivom ‘Obrana Beograda’ „aludirajući na narastajući turbo folk trend u srpskoj kulturi“.⁸⁰¹ Programska numeracija tog albuma bila je pesma istog naslova kao Cecin ‘Beograd’ iz 1995, u kojoj u svojstvu pevača i ‘branilaca kulture’ nastupaju Bora Đorđević, Dušan Prelević i glumci Dragan Nikolić, Nikola Kojo i Dragan Bjelogrić. U spotu za pesmu ‘Beograd’ oni, povrh toga, nose iste kišne mantile. Ovde se dinamični avionski snimci smenjuju s prizorima s beogradskog ‘asfalta’ u kojima se diskretno pojavljuje odbrambeno ‘pojačanje’: ugledni Beograđani (glumci Bora Todorović i Bata Stojković, Dušan Kovačević, Bogdan Tirnanić) ili pripadnici javnih službi kao što su polivači ulica i konjička policija. Tu su i anonimni Beograđani: deca, prolaznici, mladi parovi, stari parovi... Šestorka u mantilima nastupa ispred širokih gradskih panorama, šeta se po Ušću, ispred hrama Svetog Save itd., a Vlada se pojavljuje i u ulozi dirigenta i rukovodi mlađim simfonijskim orkestrom koji (uz vatromet) nastupa u kalemegdanskom šancu podno Zindan kapije. Na Kalemegdanu se odvijao i deo ljubavnog zapleta u Bajoneovom spotu *Himna ljubavi* (1992.) Takođe osvedočeni oponent turbo-folka (o njegovoj saradnji s Borom Đorđevićem bilo je reči u prethodnom poglavlju), Bajone je u svojim spotovima rado ‘nastupao’ u crkvenom ambijentu (što i ovde čini).⁸⁰² U prethodnom poglavlju takođe smo pomenuli spot *Mokra trava* (1991.) u kome Ceca Veličković s pratećim bendom ‘nastupa’ na Velikom stepeništu Kalemegdana. Na istom mestu zatičemo i članove *underground* sastava Bjesovi iz Gornjeg Milanovca koji na suncem okupanom stepeništu izvode numeru *Ime* (1994.), kao i kišom okupanog Nebojšu Krstića (ex-Idoli) koji izvodi numeru *Čekaj me* (1995.) Dobrovoljnog pevačkog društva, u diskretnom društvu Srđana Šapera (ex-Idoli) i Kikija Lesendrića (ex-Piloti). U spotu Električnog orgazma *Kakav je to svet* (1999.) u ‘epizodnim’ ulogama pojavljuju se članovi benda i reditelj Srđan Radojković, dok su glavni protagonisti dečaci koji se po Kalemegdanu jure i sakupljaju sličice. Na Kalemegdanu, u zoološkom vrtu (i na drugim lokacijama u gradu među kojima je klub XL u Sarajevskoj ulici) odvijaju se i razne romantične scene u spotu *Dosta mi je svega* (1996.) jednog od rodonačelnika srpskog hip-hopa, Dalibora Andonova Grua. Bajagin Instruktor Žika Milenković u svojstvu frontmena grupe Babe u spotu *Hoću da*

⁸⁰¹ Janjatović, *Yu-rock enciklopedija*, 188.

⁸⁰² Ili barem prošetao pored crkve Svetog Marka kao u spotu *Svet ima četiri strane* (1992.)

budem P.S. (Predsednik Srbije) (1993.) vrši predizbornu kampanju među žiteljima dorćolskih ‘novogradnji’.⁸⁰³ Kampanja se nastavlja na Kalemegdanu, gde se potencijalni glasovi ‘kupuju’ žu-žu pecivom i gde se igra penzionersko kolo (koje smo zatekli i u spotu Ace Lukasa *Kuda idu ljudi kao ja*). U spotu grupe Familija *Mala, mala* (grupa pedera) (1995.) celu Familiju zatičemo na Kalemegdanu ispod statue Pobjednika, dok Aleksandra Vasiljevića Vasu, (ex-U škripcu) zatičemo kako svira gitaru u skutima Nikole Tesle na spomeniku⁸⁰⁴ postavljenom ispred zgrade Tehničkih fakulteta u Bulevaru kralja Aleksandra.

Kao što vidimo, spomenička plastika Beograda se u muzičkim spotovima ne javlja samo u slučajevima koji ‘tematizuju’ ili ‘konstruišu’ visoku (nacionalnu, gradsku) kulturu (najčešće tamo gde je zapravo nema – e.g. Vlada i Bajka) ili koji takva nastojanja podvrgavaju ironiji (e.g. Atheist Rap), već i u ‘nemotivisanim’ situacijama u kojima spomenici često deluju kao ‘rekvizita’ koja se slučajno zatekla na snimanju spota. Tako npr. članovi Električnog orgazma u spotu *Zašto da ne?* (1994.), lica ofarbanih u maorskom stilu, sviraju gitare i marakase ispred spomenika u Košutnjaku koji je podigao general August fon Makenzen nad grobnicom palih austrougarskih vojnika u borbama za Beograd 1915. Silueta spomenika Neznamom junaku Ivana Meštrovića i sfinge pored hotela ‘Avala’⁸⁰⁵ diskretno ‘figuriraju’ u spotu *Iza horizonta* (1998.) grupe Sunshine (o kojoj će biti više reči u narednom poglavlju). U ‘angažovanom’ spotu Ekaterine Velike *Anestezija* (1993.), u koji nas uvode ‘nervozni’ crno-beli snimci beogradskih ulica iz automobila koji ‘uranja’ u mrak tunela na Zelenom vencu, borbena poza četničkog (komitskog) vojvode Vuka (Vojin Popović, 1881-1916.), palog na Kajmakčalanu, poručuje nam (tj. natpis ‘preko nje’): *Probudi se!*⁸⁰⁶ Pored ovog spomenika na Topličinom vencu odvija se i neformalna ulična svirka i zabava okupljenih građana u spotu Del Arno Benda *Više nego život* (1995.)

⁸⁰³ Ovde se (između ostalog) kaže:

*Deca puše, a ne uče,
ljudi zure u TV.
Danas, sutra, biće juče,
nek u k***c ide sve...*

⁸⁰⁴ rad vajara Frana Kršinića iz 1956. godine koji se ovde nalazi od 1963.

⁸⁰⁵ Vajar ruskog porekla Vladimir Zagorodnjuk oblikovao je 1928. dve sfinge na ulaznom stepeništu hotelske terase. Hotel je sagrađen 1931. prema projektu ruskog arhitekta Viktora Lukomskog.

⁸⁰⁶ Kao Mister Senjor Lav Dedi (Semjuel L. Džekson) u filmu Spajka Lija *Do the Right Thing* (1989.)

Kao što smo videli, u devedesetim godinama razlozi za šetnju Knez Mihailovom ulicom u muzičkim spotovima mogu biti ‘lične prirode’, a mogu izražavati i kolektivan politički ‘stejtment’ (Baja Mali Knindža). Tako se npr. ne baš najbolje raspoloženi Milić Vukašinović šeta noću (puši i baca pikavce) u spotu *Umrijeću zbog nje* (1999.), da bi u sevdahu završio na kolenima na vlažnom pločniku opustele Knez Mihailove. Dragoslav Ružić - Guru Gagi, frontmen grupe Urgh!, šeta se (po danu) u elegantnom odelu potezom Poslovna zgrada u Knez Mihajlovoj 30 – Narodna banka Srbije (Kralja Petra 12), dok u spotu *Apo Pantos Kakodaimonos* (1997.) u koferu ‘šeta’ plastičnu lutku na naduvavanje. Članovi grupe Revolveri šetaju se u mini suknjama i na visokim štiklama (tj. preobučeni u žene) Knez Mihailovom i Obilićevim vencem u spotu *Nema povlačenja* (nema predaje) iz 1991. godine. Pesmu su ponovo snimili u znak podrške studentskim protestima '92. kada su im se pridružili i članovi grupa Van Gogh, Vampiri, Roze Poze, Karizma, U škripcu, Tony Montano i dr. U ovom ‘bendejdovskom spotu’ smenjuju se i prizori sa Studentskog trga i Vasine ulice – arhivski materijal sa studentskih protesta. Uporedo s razvojem kulture uličnog protesta, u Beogradu se razvijao i ‘žanr’ muzičkog videa koji se zasniva na upotrebi arhivskog materijala s uličnih demonstracija. Premda je izolovanih primera ovog žanra bilo i u okrilju ‘narodne muzike’⁸⁰⁷ najveći procvat doživeo je na rokenrol sceni devedesetih, kada je taj arhivski materijal još uvek bio ‘svež’ i ‘aktuelan’. U spotu *Crv* (1994.) projekta Angel’s Breath koji su potpisali Milan Mladenović (EKV) i Mitar Subotić Suba (ex-Rex Ilusivii) vidimo mnoge nemile prizore s beogradskih (tenkovi, policijski kordoni, ‘događanja naroda’, penzionerska kola, beskućnici...), ali i sarajevskih ulica pod ratnom opsadom. U spotu *Zabranjenog pušenja* (beogradska sekcija) *Od istorijskog AVNOJ-a* (do izbjegličkog konvoja preko Sremske Rače) (1997.) dr Nele Karajlić jede jabuku i izlaže posleratnu istoriju Jugoslavije. U spotu u kome ima mnogo pionirki, ritmičkih gimnastičarki, četnika i arhivskog materijala iz različitih epoha, koriste se i snimci s aktuelnih demonstracija koje se odvijaju pod sloganom ‘Beograd je svet’. Sličnim ‘motivima’ obiluje i spot *Reci ne* (1999.) kragujevačke pank grupe Čovek bez sluha, koji je dve godine proveo pod ‘medijskim embargom’, tj. ‘u bunkeru’.

⁸⁰⁷ kao npr. numera ‘(Ustani čiča) Dražo’ s albuma *Rat i mir* Baje Malog Knindže (1994.)

Poput ikonografije Otpora „koja sažima snažnu levičarsku i desničarsku simboliku, praćena zapaljivim parolama o slobodi i suprotstavljanju sistemu“, rokenrol u Srbiji posedovao je u devedesetim godinama „jak mobilizacijski potencijal usmeren na široke slojeve populacije, pre svega omladinske. Na ovom ‘populizmu’ pliva ideja borbe za državu, ideja rekonstruisanja pocepanog tkiva nacije kroz pobedu nad primordijalnim zlom – S. Miloševićem“.⁸⁰⁸ Ovaj mobilizacijski potencijal, međutim, u kritičnim situacijama (kao što je bila vojna intervencija NATO 1999.) znao bi da stane na stranu režimske linije ‘targetiranja nacije’ koja ponosno korača ulicama i čuva mostove prkoseći nadmoćnom neprijatelju. Uz pesmu, naravno, kao npr. u aktivističko-patriotskom spotu *Zemlja* (1999.) u kome ‘razni izvođači’ (članovi grupa Familija i Vampiri, Milan Delčić Delča, Bebi Dol, Ana Stanić, ‘Ivana Negativ’ i ‘Aco Regina’) šetajući ‘targete’ zaustavljaju saobraćaj u ulici Kneza Miloša.

Hodanje po sred ulice nije neuobičajena aktivnost u muzičkim spotovima ni u mirnodopskim uslovima. Po sred ulice se (uz prisustvo saobraćaja) prošetao još Zdravko Čolić promovišući pesmu ‘A sad sam ja na redu’ s njegovog prvog albuma *Ti i ja* iz 1975. Kada je bila u disko-fazi, Slađana Milošević se po sred Terazija prošetala kao *Sexy Dama* (1979.), takođe ne zaustavljajući saobraćaj.⁸⁰⁹ U spotu Dece loših muzičara, *Prolećni dan* (1994.) po sred ulice Kralja Milana (tada Srpskih vladara) ide jedna ‘pretty woman’ sa cigarom. Prolazi pored Skupštine grada i ide u pravcu Terazija. Zatim je vidimo na nekoliko drugih lokacija (ne nužno na sred ulice), a potom i sa članovima benda (vezanu za stolicu). Milana Delčića Delču ponovo zatičemo na sred ulice (Cvijičeve, u blizini nadvožnjaka i raskrsnice s Ruzveltovom) u spotu *Kako da odem* (1997.) Ni on nije zaustavio saobraćaj.

Neuništivo Gradsko saobraćajno preduzeće (GSB) – istinski krvotok Beograda pod sankcijama – i njegova antikna vozila ovekovečena su u muzičkim spotovima brojnih izvođača. Tako npr. i Jarboli⁸¹⁰ pomalo muziciraju u derutnom tramvaju koji ide unazad u spotu *Dobro poznata stvar* (1999.), čija se glavna junakinja (devojčica) uglavnom (kada nije u plesnoj školi ili kod časovničara) mota oko Studentskog trga. „Spotovi koji su za

⁸⁰⁸ Marković, ‘Od Ljotića dva putića’, www

⁸⁰⁹ što mnogo godina kasnije čini i ‘pretty woman’ u spotu Sergeja Četkovića *Ne zaboravi* (2008.) U sličnoj situaciji (tj. na sred ulice) zatekli smo i ‘narodnu pevačicu’ Natašu Đorđević u spotu *Prevara* (1996.) ili Acu Lukasa (s Marijom Šerifović i bez nje) u spotu (*Luda*) *Glava balkanska* (2011.)...

⁸¹⁰ koji imaju i pesmu *Uticao autoputeva na Novi talas*

njih rađeni gotovo nikad nisu bili tipični promotivni materijal za nova izdanja, već su uglavnom bili makar malo pomereni u odnosu na očekivano, tako da neki od njih nisu ni mogli da ispune uslove za javno prikazivanje, osim na festivalima kao što je to bio Low-Fi.⁸¹¹

GSB je (kao i danas) u devedesetim godinama konstantno trpeo reforme i reorganizacije. Jedna od njih, uvođenje linijskog taksija, dokumentovana je u spotu Vampira za pesmu *Spejs Džeronimo* (1997). Spot otvara najava u *Star Wars* stilu (koja je iz nepoznatih razloga u mešavini ekavice i ijekavice):

Nekada davno u dalekoj galaksiji...

*EPIZODA IV
SPEJS DŽERONIMO
Doba građanskog rata...
Iz skrivene baze
pobunjenički su brodovi
ostvarili svoju prvu pobjedu
nad zlom
galaktičkom imperijom.*

*Tijekom bitke, njihovi špijuni
su ukrali tajne planove o
najsuvremenijem oružiju
Imperije: Zvijezdi smrti,
oklopnoj svemirskoj stanici
dovoljno snažnoj da uništi
cijeli planet.*

*Došlo je do velikih migracija
stanovništva. Prestonici je
prijetila prenaseljenost.*

*Jedini spas je bio
LINIJSKI TAKSI !*

Ovaj veseli spot u živom koloritu predočava vreme neopisivih saobraćajnih gužvi i, nadalje, kioska o kojima je pisao Mileta Prodanović: „Lakoća i sveprisutnost ubijanja u

⁸¹¹ „Mnogi od njih su zadržali duh Klipana u puding, sa kojima se sastav ove grupe svojedobno delimično preklapao, duh improvizacije, oneobičavanja sadržaja i ironije, dok su drugi otišli ka formalnim eksperimentima sa slikom.“

Iz najave za 'retrospektivu' spotova grupe Jarboli (SKC, 12. 12. 2012.)

Jugoslaviji tokom devedesetih pokazali su sasvim jasno da je život jedna brzo prolazna i suštinski bezvredna pojava – takav je i kiosk. Keopsovu piramidu ili katedralu podiže onaj ko ima sve vreme sveta i veruje da će njegova složena gradnja imati smisla i u vremenima koja će tek doći. Kiosk sklapa onaj ko, poučen ranijim iskustvima, sluti da će njegovu okolinu koliko sutra opustošiti poplave, uragani, Huni, Avari, skakavci, zemljotresi ili vulkani...⁸¹²

U pesmi Vampira glavni lik je skvo koja je celog dana čekala nebeskog hrabrog ratnika (prevoz) dok je stajala kraj vigvama (u spotu to je ‘kiosk mali okrečen u žuto’).

Aleksandar Eraković Era s perikom u retro stilu (70-te) vozi po Vasinoj ulici taksimercedes s registarskim tablicama BG 115-33 i raznim visećim gadžetima. U epizodnoj ulozi vrača koji igra ispred totema pojavljuje se beogradski umetnik Saša Marković Mikrob koji nosi masku u sopstvenoj izradi. U trenutku kada Era zapeva strofu: „Vidi, vidi, nano, Džeronima, uzjahao grozna konja gvozdена“ taksiprolazi pored konjaničke statue Kneza Mihaila na Trgu Republike koja na nekoliko trenutaka postaje centralni motiv ovog šaljivog igrokaza. Zatim vidimo prizor surovog uličnog obračuna na šta taksista obrće znak ‘zabranjeno pušenje’ u ‘recite ne nasilju’. U taksi već pretrpan putnicima živopisnog izgleda ulazi Kornelije Kovač. Zatim ulaze neki pijani, naduvani, ufiksani i naoružani putnici, na šta taksista ima spreman odgovor – znak ‘no alcohol’, ‘recite ne drogama’, ‘recite ne teškim drogama’, ‘zabranjeno nošenje oružja’ – i pištolj. Kada na zadnjem sedištu postane odveć raskalašno tu je i znak ‘oprez SIDA’. Kada se na pešačkom prelazu pojave pravi Indijanci, taksista se sumnjičavo zagleda u svoj džoint. Na poslednji pomen ‘grozna konja gvozdена’ kroz prozor taksija vidimo noćnu siluetu skulpture Tome Rosandića ‘Igrali se konji vrani’ na ulazu u državni parlament.

U spotu Dece loših muzičara *Dezodorans* (1998.) mali činovnik Horhe u jednoj imaginarnoj južnoameričkoj diktaturi iz sedamdesetih mašta o tome da postane diktator. Mali Horhe pred kraj spota postane još manji (tj. smanji se na 30% pređašnje visine): vidimo ga na ulicama Beograda kako se s mukom penje u autobus GSB-a i šljapka u fontani na Trgu Nikole Pašića, dok autobusi prolaze ispred Savezne skupštine.

⁸¹² Prodanović, *Stariji i lepši Beograd*, 110.

U deceniji ‘snalaženja’ i ‘preživljavanja’ reditelji muzičkog videa pokušavaju, s jedne strane, da ostvare najbolje umetničke rezultate skromnim sredstvima koja su im stajala na raspolaganju, a s druge, da razvijaju nove mogućnosti koje je obezbedila decentralizacija medija, mogućnost za delovanje malih i nezavisnih produkcija i razvoj softvera koji je u uslovima međunarodne izolacije i procvata piraterije na svim nivoima bio relativno dostupan za ‘kreativnu’ upotrebu. Jedna od strategija ‘snalaženja’ podrazumeva snimanja u poznatim i pristupačkim gradskim ambijentima u kojima se i javne građevine na kreativan način transformišu i ‘uneobičavaju’.

Tako su npr. u drugom spotu Dece loše muzičara, *Ubiše Pabla* (1994.), ‘svakodnevni’ prizori Brankovog mosta, Terazija ili Beograđanke ugrađeni u latinoameričku mafijašku ‘pikaresku’ u kojoj glavni protagonista s koferom punim droge završava plutajući (mrtav) u bazenu. Članovi grupe Plejboj u spotu *Superstar* (1997.), kada ne sviraju u studiju ispred šarenih ‘fototapeta’ (ili ogledala) okrenuvši nam leđa – šetaju (prilično sumornim) Terazijama i Trgom Republike. U spotu *Voz* (1999.)⁸¹³ u kojem Goblini nastupaju u studiju ispred nekakvog ‘pirotskog ćilima’ vidimo ‘sveže’ ruševine Generalštaba VJ, bombardovane nekadašnje Zgrade društveno-političkih organizacija (CK) na Ušću, i prizore s beogradskih ulica u kojima statisti (uglavnom penzioneri i deca) na kolenima stoje u redovima za hranu, pored kontejnera ili čekajući gradski prevoz. U pesmi se kaže:

*Za svaki vaš udarac ja imam rešenje,
čak i kad bi ste me slomili skroz,
ja bih vozio voz...
Ja bih vozio bilo šta,
samo da stignem dovoljno daleko.*

Da u devedesetim ipak nije sve i uvek bilo tako sumorno, svedoče spotovi u kojima se beogradske ulice i prepoznatljivi ćoškovi transformišu u ‘oaze’ dobrog raspoloženja unutar šireg (depresivnog) okruženja. Tako npr. grupa Babe i njihova prateća plesna grupa prave dosta nereda po Skadarliji i Bajlonijevoj pijaci bacajući u vazduh rolne toalet papira u spotu *Parodija života* (1995.) U veselom spotu *Pekara*⁸¹⁴ (1995.) (u kojem se pojavljuju i predstavnice ‘plavih šlemova’ UN) Tap 011 ‘ofarbani u crnce’ instaliraju

⁸¹³ I odvažni Bajone ima spot *Voz* (1995.) u kome se (kao Slobodan Dimitrijević u filmu *Valter brani Sarajevo*) vozi na krovu vagona u kompoziciji koja putuje okolinom SC ‘25.maj’ na Dorćolu.

⁸¹⁴ 10. mesto na top listi iz fusnote 744

pokretni pekarski štand ispred Pete beogradske gimnazije u ulici Ilije Garašanina. Svojim neformalnim nastupom u spotu *Sjaj* (1998.) grupa Lutke priziva duhove prošlih (mirnih i 'predratnih') vremena u Botaničkoj bašti Jevremovac. U spotu *Novi dan* (1998.) isti bend evocira duh socrealizma i nesvrstanosti u ambijentu Stare šećerane na Čukarici (KPGT), dok punački frontmen Nenad Jovanović izvodi prilično komične fiskulturne vežbe s puškom. Malu oazu mira, privatnosti i kostimirane imaginacije predstavlja i atraktivni enterijer Wonder Bara u Bulevaru Kralja Aleksandra u spotu grupe Eva Braun *Mala prodavnica užasa* (1998.)

U devedesetim godinama rečni život na Savi i Dunavu, letovanja na Adi Ciganliji i rekreacija uopšte dobijaju poseban značaj i konotaciju u uslovima ekonomske krize, pozadinskih aspekata ratnog stanja, svakodnevnih stresova / frustracija i nemogućnosti da se letuje izvan Beograda. Različite 'škole' rokenrola na različite načine pristupaju ovim problemima. Poput mnogih starijih sugrađana, veterani iz Yu grupe aktivno se okreću umirujućim aspektima ribolova. Njihov spot za pesmu *Dunav* (1994.) obiluje prizorima iz alaskog života, ribolovačkim trofejima i dunavskim panoramama Zemuna. Štaviše, ovde najmlađi (i najlepši) član familije (Petar) preuzima inicijativu i animira jednu rečnu lepoticu dok su stariji Jelići preokupirani ribolovom. U spotu *Nema problema* (1996.) Prljavi inspektor Blaža i Kljunovi upadaju na brodsku žurku Kluba udruženja savskih splavara koja se odvija oko savskih mostova, uspešno se uklopivši u 'lakoćemo' atmosferu. Članovi 'Ajzburna' (Eyesburn) kuliraju u prirodi u jamajkanskom stilu (duvaju, igraju fudbal bosonogi i tapkaju sličice) u spotu *Exodus* (1998.) (obrađena Boba Marlija), u koji nas uvode prizori s čamca na Savi koji sugerišu da se pomenuta priroda nalazi negde u blizini Ušća. S druge strane, Block Out su 1996. 'revoltirani jednom kulturnom situacijom', snimili oporu pesmu *Leto na Adi*, koja se nije pojavila na albumu 'Godina sirotinjske zabave', ali su za nju snimili spot u kome prevladava 'dokumentaristički' pristup. Ovde se nebo nad Beogradom, atraktivni avionski snimci i siluete poznatih građevina smenjuju s naturalističkim prizorima s Ade: nepodnošljivih gužvi, prljave vode, starih patika, gaća i peškira, štrokavih kupača i debelih žena u kupaćim kostimima.

Osećanje otuđenosti i nepripadanja 'ovom i ovakvom' Beogradu opšte je mesto narativa 'urbane' muzike devedesetih. Jedna od programskih numera ovog žanra je pesma *Stranac u Beogradu* (1998.) u kojoj Dejan Cukić opisuje sledeću situaciju:

*Tamna noć, nigde nikoga,
spava Trg i Knez Mihajlova,
tiho nestaje moj grad.*

*Mada znam svaku ulicu,
mada sam uvek tu,
ne prepoznajem moj grad.*

*Više nisam siguran,
da li ovde pripadam,
ili lutam kao stranac u Beogradu.*

*Kroz kraj u kom' sam rođen,
više ne smem ni da prođem,
iste zgrade, nove priče,
a sve mi liče na ovu tamnu noć.*

Ovaj narativ prati crno-beli spot u kome prizori automobilske vožnje po centralnim gradskim ulicama tokom jedne nevesele zimske noći služe kao 'fototapet' za Dejana Cukića i članove njegovog pratećeg benda (Spori ritam). Kao u pomenutom spotu *Anestezija* Ekaterine Velike, saobraćajni tunel na Zelenom vencu ovde dobija karakter nekakvog vorteksa u samom centru grada, kojim vladaju mračne htonske sile koje nas vuku u mrak. Besciljne i celonoćne vožnje beogradskim ulicama (po lošem vremenu), (kao i beskonačni prolasci kroz tunel na Zelenom vencu) metafora su i 'puta kojim se nigde ne stiže', kao u spotu *Bonus#1* (1997.) mladog sastava 16x8x23. U spotu *Dar* (1997.) Bjesovi mogu sebi da priušte da se cele noći voze taksijem (i kroz tunel na Zelenom vencu), koji će ih kada noć postane dan odvesti daleko od Beograda, u prirodu... Ponekad se otuđenost i eskapistički porivi manifestuju u formi 'putopisa' po Beogradu, kao u spotu *Babylon* (1996.) u kome se članovi grupe *Du du ah* malo voze kolima po prepoznatljivim beogradskim ambijentima, malo 'kuliraju' na Adi, malo sviraju saksofon, ali (premda su stalno u pokretu) u stvari stoje u mestu jer 'žive u gradu zvanom *Babylon*'. U spotu *Grad* (1993.) koji su (navodno) režirali sami Instruktori, Bajaga, u ležerno-putopisnoj 'home video' formi koja beleži intimnije i trošnije beogradske (mahom

dorćolske) ćoškovce, podseća da je Beograd 'grad u kome nema razloga da budeš sam u svemu'. U spotu *Baltazar* (1995.)⁸¹⁵ članove Familije vidimo u raznim nadrealističkim pozama kako lebde i vise nad beogradskim ulicama, ili u 'stop motion' tehnici trčkaraju s jedne (Kraljevića Marka, Karađorđeva...) ili druge strane Save (Ušće). Brži način da se stigne s kraja na kraj Beograda je avion – kakav vidimo u animiranom spotu *All Together On The Wireless Machine* (1996.) Rastka Ćirića i njegovog omaža Bitlsima pod nazivom Rubber Soul Project. U spotu *Sve što hoću da znam* koji promovise film Raše Andrića *3 palme za dve bitange i ribicu* (1998.) Vlada Divljan i njegovi prateći muzičari 'skaču' s kraja na kraj Beograda: vidimo ih u pasažu Knez Mihailove, na Kosančićevom vencu, ispred termoelektrane 'Snaga i svetlost' (Dorćol), u novobeogradskom bloku – i na krovovima koji pružaju impozantne poglede na crkvu Svetog Marka ili Terazije... Disciplin A Kitschme izvodi veliki hit Discipline kičme *Nemoj* (da bacaš betonske table s vrha svoje zgrade) u spotu *Do Not!* (1997.) na novobeogradskom krovu s kojeg se pruža impozantan pogled na Genex kulu arh. Mihaila Mitrovića i okolna gradilišta. Sviranje po krovovima u ovom delu (Novog) Beograda doživeće naročitu ekspanziju u okviru hip-hop scene, ali o tome će biti više reči u narednom poglavlju.

Kada nisu svirali na krovu, članovi grupe Vampiri u spotu *Rama Lama Ding Dong* (1991.) igrali su kolo i vijali po Kalemegdanu jednu 'slatku malu'. Uskoro će, međutim, sviranje na krovu postati aktivnost povezana s manje veselim sadržajima i aktivnostima, prilika za 'distanciranu' društveno-političku refleksiju, pa i iskazivanje raznih oblika depresivnosti. Grupa Dža ili bu rado se penjala na krovove: po raznim krovovima daju se videti u spotovima *Živeo Staljin* (1992.), *Kraljica Pica Parka* (1992.) i *Raskršće* (1998.), u kojima se bave Golim otokom, prostitucijom, odnosno narkomanijom. Članove grupe Negativ i Ivanu Pavlović (u samoubilačkom raspoloženju) zatičemo na krovu u spotu *Svet tuge* (1999.) Frontmen Kristala Dejan Gvozden u spotu *Sad se svega sećam* (1997.) u sličnom raspoloženju skače s krova (ali se dočeka se na noge).⁸¹⁶

⁸¹⁵ za pesmu koja je 'omaž' profesoru Baltazaru iz poznatog 'crtića' zagrebačke škole animacije

⁸¹⁶ U spotu *Zato stojim sam* (2002.) na jednom derutnom ravnom krovu zateći ćemo i veterane iz Električnog orgazma. Kad prestane kiša i Bajaga malo izađe na krov da 'iskulira' u spotu *Kap po kap* iz 2005.

U spotu Dece loših muzičara *Ljubav* (muzika iz predstave *Virus*, 1998.), glumac Ivan Jeftović gluvari po beogradskim ulicama: posmatra Novi Beograd s Kalemegdana, jede pomfrit ispred Mekdonaldsa na Slaviji, sretno Vladu Jankovića Džeta i uredno mu se javi, prolazi Trgom i Knez Mihailovom itd. Uporedo posmatramo scene iz predstave *Zvezdara* teatra, na čijoj sceni nastupaju i Dece loših muzičara (tu je i Horhe iz spota *Dezodorans* koji svira bubnjeve). Ivan Jeftović će u jednoj fazi postati i ‘zvanični pevač’ DLM, tako da je igra s pozorištem, životom i rokenrolom u ovom spotu dobila na dodatnoj dinamici. Rokenrol i pozorište u devedesetim godinama imaju sporadične dodirne tačke (npr. u ‘izletima’ grupe Darkwood Dub u Bitef teatar ili Ramba Amadeusa u Jugoslovensko dramsko pozorište) te, po pravilu, rok izvođače retko zatičemo u pozorišnom ambijentu ukoliko nije u pitanju ‘marketing’ predstave. Izuzetak od ovog pravila je spot *Uzalud* (1996.) u kome zatičemo nišku grupu Galija u pratnji Cece Slavković na pozornici Narodnog pozorišta, u nastupu pred praznim gledalištem. Istu grupu (bez Cece Slavković) zatičemo u Galeriji SKC-a u spotu *Dimitrijo, sine Mitre* (majkina budalo)⁸¹⁷ (1999.) u ambijentu tekuće izložbe, ali bez posetilaca. Ovaj spot, osim o afinitetima⁸¹⁸ i društvenim kontaktima grupe Galija govori i o promenjenoj ulozi i značaju SKC-a kao središta omladinske i ‘alternativne’ kulture u devedesetim godinama. U spotu *Običan dan* (1996.) u kojem vidimo članove grupe Who is the Best u društvu Vudu Popaja i Kize (Robin Hood), SKC figurira kao okupljalište začetaka (tj. ‘stare škole’) beogradske hip-hop scene. U spotu *Goblina Punk’s Not Dead* (1997.) u kome se tvrdi da pank nije mrtav⁸¹⁹ živopisni ostaci beogradske pank scene prave saobraćajne incidente na ‘Bulevaru’ (ispred Univerzitetske biblioteke ‘Svetozar Marković’), a zatim ih vidimo okupljene – ispred SKC-a. U filmu *Geto: tajni život grada* narator (Goran Čavajda Čavke) na sledeći način komentariše ‘sudbinu’ SKC-a u devedesetim godinama:

⁸¹⁷ Na albumu *Južnjačka uteha* iz 1999. nalaze se i numere *Kaži, kaži libe Stano, Tikve, Da znaeš mori mome, Uteha, Igra kolo na livadi, Smiljana, Snošti si minav mamu i Kalčina kafana.*

⁸¹⁸ O svestranim afinitetima grupe Galija svedoči i spot *Skadarska* (1991.) u kome se prizori iz Skadarlije smenjuju s kadrovima snimljenim na scenografijama Filmskog grada na Košutnjaku.

⁸¹⁹ Naime,
*Nikad nije uništen
lovom i korupcijom,
nikad nije zastrašen
vojskom i policijom...*

„Dok su prethodnih godina ubijali Beograd, ‘Crveni’ su se baš trudili. Nije im bilo dovoljno što su nas opljačkali i maltretirali, već su morali da unište i mesta na kojima smo se okupljali. Najgore je prošao SKC. Kad ga danas vidim ofarbanog kao ‘Štajgu’ dođe mi da plačem. Ovo mesto je moralo da strada jer su ‘Crveni’ znali da je tu odraslo bar deset generacija gradske ekipe. Znali su i to da rokenrol i izložbe mogu da nauče klince da im sutra kažu ‘ne’. Zato su odlučili da nešto urade. Umesto urbanih faca na glavna mesta su doveli čobane, a oni su razjurili sve OK saradnike. Tako je SKC za par meseci postao seoski dom kulture. Sada po njemu umesto Kejva, Brejkersa i Šerbedžije piče frulaši, amateri iz Užica i sumanuti pisci dnevnika. Naravno, klinци više ne ulaze, osim na pišanje. Budući da ipak treba od nečeg živeti u prizemlju se prodaju gaće i dezodoransi što je stvarno gotivno za zgradu koja je dvadeset godina bila art centar Balkana“.

Ova pojednostavljena podela na one koji su ‘Crveni’ i one koji su ‘OK’, tokom devedesetih veoma prisutna u medijskim proizvodima produkcije B92,⁸²⁰ nije imala naročito čvrsto utemeljenje u realnosti, o čemu pomenuti primeri tek daju nagoveštaj. Pa ipak, moglo bi da se tvrdi da je u devedesetim godinama središte omladinske i ‘alternativne’ kulture Beograda iz ‘kompromitovanog’ fizičkog prostora SKC-a prešlo u ‘virtuelni’ medijski prostor Radija B92 (nastalog 1989. iz omladinskog programa ‘Ritam srca’ *Studija B.*) O krhkosti i ambivalentnoj poziciji ovih ‘neuralgičnih’ tačaka u srpskoj kulturi govori i sudbina, odnosno svojevrsna ‘kompromitacija’ same medijske kuće B92 u post-miloševićevskoj (post-‘Crvenoj’) epohi, o kojoj govori Stevan Vuković:

„Posebno u regionu bivše Jugoslavije, veliki broj nevladinih organizacija (NVO) i *grassroots* organizacija (GROs) bilo je podržavano ukoliko su pokazivali rešenost da promovišu liberalnu demokratiju i ekonomski liberalizam. *Radio*, a kasnije i *Televizija B92*, koji ne samo da je proizašao iz tog sektora, već je, u rano doba svog rada, početkom devedesetih, čak bio viđen za *organsko intelektualca* urbane beogradske mladeži u protestu spram hegemonije elite, kasnije je postajao sve više i više kompromitovan u toj funkciji, u proporciji sa povećanjem finansijske podrške regionalnim elektronskim medijima, koja je kroz njega kanalisana, postavljajući ga u položaj profitabilne

⁸²⁰ koja je osim radio programa obuhvatala video produkciju, masovne rekvizitne produkcije, izdavaštvo, izložbenu delatnost lokalnog *Soros Centra za savremenu umetnost*, pionirski rad na razvoju interneta u Srbiji itd.

kompanije, lidera u medijskim biznisu“.⁸²¹ U vreme masovnih građanskih protesta *B92* je smatran za neprikosnoveno glasilo buntovne omladine Beograda. Postavši dominantan nevladin elektronski medij, brzo je došao do vodeće pozicije u regionalnom elektronskom brodkastingu, i postao (relativno) uspešna privatna kompanija. Međutim, kako primećuje Vuković „politika *B92* nije nikada ni bila vezana za produkciju *veza solidarnosti* ili *lanaca ekvivalencije* među marginalizovanim grupama, već za gradnju sistema paralelnog onome koji je izgradila oligarnija oko Miloševića, i to na način koji je davao ogledalnu sliku njihovih strategija. *B92* je prosto ušao u blok moći koji je postao to što se kasnije zvalo Druga Srbija, čekajući da dati sistem upadne u organsku krizu, kojoj su potpomagala strana vojna uplitanja i ekonomski i diplomatski pritisci, pa da preuzme to sve što bi se moglo tada preuzeti“.⁸²² Stalnom prisustvu i uticaju *B92* produkcije u uspostavljanju kulturne paradigme u Srbiji ovaj autor pripisuje *učinak oruđa za kulturalizaciju i estetizaciju, pa čak i anestetizaciju javnog neslaganja*. Stoga kasnije generacije aktivista u području umetnosti i kulture (npr. Ilegalni poslastičari) napadaju *B92* kao ‘nadzorni organ’ koji staje na put aktivnostima koje zaista stavljaju u pitanje lokalni kulturni, društveni i politički *status quo*. Meta njihove kritike je potpuna dominacija anestetizirane i u potpunosti depolitizovane urbane kulture koju *B92* promovise i putem takvih sadržaja kao što je *reality* program *Big Brother*. „On je svojoj publici pružao osećaj različitosti, bivanja neparohijalnim, i izdvajanja od proseka. Ali čak i tome je kraj. *B92* je sada komercijalna medijska kuća koja prikazuje sapunske opere i kvizove, *reality show* emisije i MTV spotove“.⁸²³

I eto nas u novom milenijumu.

Prema Lašu Svensenu „kritika potrošačkog društva često se zasniva na pogrešnim predstavama o potrošnji, kao na primer da je konzumerizam isto što i konformizam – i da je čovek koji se opredeljuje za kontrakulturu samim tim individualista i da na neki način uspeva da se odupre tržišnim silama. Proteklih 40 godina su, međutim, baš individualizam i kontrakultura⁸²⁴ bili kameni temeljci reklama koje treba da nas nateraju

⁸²¹ Vuković, ‘Pesimizam intelekta’, www

⁸²² *Ibid.*

⁸²³ *Ibid.*

⁸²⁴ „Kontrakultura proizvodi razlike da bi mogla da se definiše kao suprotnost trenutnom stanju, ali se potrošnja koja upravlja kapitalom vrti upravo oko takvih razlika, koje kapital prosto može da asimiluje u svoju sopstvenu logiku.“

da trošimo više. Mi ne trošimo da bi bili konformni, već radije da bismo izrazili našu individualnost. Ako kritiku potrošnje zasnivamo na kritici konformizma, završićemo na stranputici, jer previđamo da se retorika potrošačkog društva u ogromnoj meri zasniva upravo na klasičnoj kontrakulturnoj retorici“.⁸²⁵ U kontekstu u kome se nekada ‘kontrakulturni’ B92 prepoznaje kao jedan od stubova *i* društvenog konformizma *i* potrošačkog individualizma, ‘urbane’ forme rok i pop muzike ‘nakon 5. oktobra’ dobijaju novu društvenu ‘funkciju’: da prevashodno budu medij artikulacije društvenog konformizma i potrošačkog individualizma. Muzički video u Srbiji ‘vraća’ se time u okvire svoje ‘autentične’ namene (u kulturi u kojoj je i nastao): za razliku od osamdesetih godina u kojima spot predstavlja ili ‘kreativni stejtment’ ili ispomoć za popunjavanje programa na državnoj televiziji, i devedesetih u kojima predstavlja ili ‘politički stejtment’ ili ispomoć u popunjavanju programa novonastalih deregulisanih medija, nakon 2000. postaje (isključivo) sredstvo promocije muzičkog proizvoda (odnosno izvođača) u kontekstu kapitalističke ekonomije i kompetitivne medijske industrije. U nastavku ovog teksta biće reči o tome kako u tim ‘post-revolucionarnim’ vremenima u muzičkim spotovima izgleda ‘urbani’ Beograd.

U spotu grupe Veliki prezir *No No* (2009.) po užem centru Beograda na glavi pevača Vladimira Kolarića Koleta šeta se kocka načinjena od ogledala, baca odsjaje po fasadama i reflektuje okolinu, te (između ostalog) čeka trolejbus na Studentskom trgu. Čekanje gradskog prevoza prisutno je i u spotu grupe Eva Braun *Meg Ryan Blues* (2001.), u kome glumac Miloš Vlalukin odeven u kostim ‘kao iz Pozorišta Boško Buha’ po raskopanim beogradskim ulicama traži ‘Meg Rajan’. Nalazi je na krovu neke stare zgrade, gde dolazi do obračuna s ‘lošim momkom’ koji je drži u zatočeništvu. Ali, pošto je po svemu sudeći oslobodio pogrešnu curu, potraga se nastavlja... U visoko estetizovanom animiranom spotu grupe Broken Strings *Bermude* (2007.) čekanje gradskog prevoza uklapa se u narativ o čežnji za dalekim predelima (Bermude) u kojima žive debeli (a srećni), poscrneli i nasmejani ljudi. U sva tri primera čekanje gradskog saobraćaja odvija se u jednom estetizovanom svetu (gradu) u kome naizgled sve funkcioniše (pa i gradski saobraćaj), ali je uloga i smisao ‘urbanog’ pop muzičara da u tom i takvom svetu (gradu)

Svensen, *Filozofija mode*, 128.

⁸²⁵ *Ibid.*, 115

bude autsajder – bilo s kockom na glavi, slikom Meg Rajan u novčaniku ili kartom sveta u sobi (na kojoj je zaokružen karipski arhipelag).

U spotu grupe Darkwood Dub *Dorćolac* (2002.) ulogu usamljenika i posmatrača svog urbanog mikro-sveta (Dorćol) preuzima jedan dečak predškolskog uzrasta. Finale dinamičnog spota grupe Repetitor *Opet jak* (2008.) odvija se ispred Zaštite rada – prodavnice zaštitne opreme s poslovnicom u Skender begovoj 25 (tel. 011 628 951). U spotu *Mart* (2006.) grupe Činč u središtu pažnje je zaljubljeni par koji sedi pored 'putokaza' na dorćolskoj obali Dunava: „S desne strane Marina Dorćol, unuka slavne Žakline Dorćol, s leve strane Nebojša kula, čovek jak...“ U spotu za pesmu *Nova* (2007.) iste grupe, u kojoj se pominju 'mene minemene' i 'Aki Kaurismaki'⁸²⁶ dve devojke puštaju na Kalemegdanu zmaja u duginim bojama. U minimalističkom spotu *Ja opet biću tvoj* (2003.) penzionerski elegantni⁸²⁷ Jarboli šetaju Donjim gradom Kalemegdana. Za razliku od ovih 'dokumentarističkih' pristupa Kalemegdanu, npr. u spotu teškometalne grupe Kraljevski apartman *Ruka pravde* (2004.) po dimnim zavesama i srednjevekovnim ambijentima tvrđave šetaju se dugokosi ratnici i lepotice iz slavne prošlosti. Reper iz Pirota (Stefan Pančić) Panča, koji 'živi, studira i radi u Beogradu', u društvu kolege Flip-Flopa u spotu *Stare stanice* (2010.) 'skita sokacima' i opisuje jednu romantizovanu geografiju Beograda u kojoj prominentno mesto zauzima Kalemegdan (a u spotu posebno paviljon 'Cvijeta Zuzorić').⁸²⁸ Dorćolski hip-hop patriota Škabo (ex-Beogradski sindikat) promovise rad na porastu nataliteta u spotu *Remek delo* (2008.), u kojem naizmenično šeta Kalemegdanom i hrani bebu. Tako Kalemegdan u spotovima dobija onoliko 'lica' i uloga koliko to može da podrži (kakva-takva) žanrovska diferencijacija na sceni popularne muzike.

⁸²⁶ i koja je inspirisana filmom *Svedok*, Klarkom Kentom iz serije *Smalville*, zmajem Falkorom iz *Beskrajne priče*, prugom Beograd-Bar i pričom iz Helsinkija u filmu *Noć na zemlji* Džima Džarmuša...

⁸²⁷ „Ako se eksplicitno distanciramo od aktuelne mode oblačeći se nemoderno, mi smo u potpunosti određeni modom, jer je mi samo negiramo. U tom slučaju bismo bili individualisti koliko i 'modni idioti', jer negirajući normu ne postajemo nimalo samostalnija individua nego kada je prihvatamo.“ Svensen, *Filozofija mode*, 150-151.

⁸²⁸ Kad nije na Kalemegdanu, Panča uglavnom sedi uz ogradu Studentskog parka; Flip-Flopa (između ostalog) zatičemo u Skadarliji i kako (kao Milić Vukašinović u spotu *Disko dugme*) šeta po sred Uzun Mirkove...

Članovi grupe Šaht odaju se zimskim radostima grudvanja u dvorištu Dadova (Vračarski omladinski centar) u spotu *Panker stari*⁸²⁹ (2008.), u kome poziraju i ispred table Kluba penzionera Vračar. U spot *Proleće* (2006.) grupe Direktori (takođe pankerske provenijencije) uvodi nas prizor netaknute prirode koja se budi iz snega. Zatim možemo da vidimo kako Beograd (tačnije deo Beograda oko Sajma i Mostarske petlje) izgleda pred kraj zime. Uz pesmu čiji je moto ‘ako si u kurcu – leći se na suncu’ Direktori u pomalo penzionerskom stilu uz pivo (jelenske rogove na gajbi piva prekriva natpis ‘Direktori’) uživaju na suncu u parku pored SKC-a. Onda se volšebno pojavljuju na savskoj strani kalemegdanskog šetališta, gde ih vidimo kako muziciraju (uz neizbežne panorame Novog Beograda). Potom ih vidimo na Ušću (s pogledom na Kalemegdan), gde frontmen (Nebojša) Drakula miriše buket belih rada. U završnom kadru vidimo Pobjednika, a zatim i Drakulu kako ga zamišljeno posmatra s druge strane Save. Rege tradiciju ‘džabalebarenja’ u prirodnim ambijentima duž Save (Ada Međica) i plovnim objektima na njoj nastavlja grupa S.A.R.S. (autori ‘generacijske himne’ *Buđav lebac*) u spotu *Debeli lad* (2009.)

‘Tradiciju’ šetanja po Knez Mihailovoj ulici (koja, dakle, još nije izašla iz mode) održava Zemlja gruva u spotu *Najlepše želje* (2010.) U ‘ready-made’ spotu istog benda *U opasnosti* (2010.) vidimo jedan ‘retro’ pogled na Trg Republike po kome se (u žutoj majici) šeta Dragan Nikolić u filmu *Mlad i zdrav kao ruža* Jovana Joce Jovanovića iz 1971. U spotu grupe Dža ili bu *Ilegas* (2005.) Terazije i drugi prepoznatljivi beogradski ambijenti postaju pozornica za sumornu priču o tipičnom danu u životu jednog narkomana (koji je takođe ‘mlad i zdrav kao ruža’).

U spotu *Odlazim* (2007.), koji je ‘one shot video’, grupa Broken Strings vozi se trolejbusom od Terazija do Studentskog trga. Vratimo se, za trenutak, gradskom saobraćaju: građani bivše Istočne Nemačke svojevremeno su pokrenuli kampanju da se sačuvaju stari saobraćajni znaci na kojima je predstavljen Ampelman, „smešni čovečuljak sa slatkim šeširićem koji je bio zamenjen praktičnijom zapadnonemačkom figurom. Ranije niko nije obraćao posebnu pažnju na Ampelmana, ali kada je nestao sa uličnih

⁸²⁹ *Pluća su mi kao odžak,
Kodžak mi je dalji rođak.
Nosim dedin kaput stari,
pijan ležim ja u bari...*

znakova, odjednom je postao miljenik čitave nacije“.⁸³⁰ U spotu grupe Elektrolasta *Guzata tinejdžerka* (2007.) minijturni članovi benda prate glavnu protagonistkinju koja se vozi gradskim autobusom na ljubavni sastanak⁸³¹ kod Terazijske česme. Oni skakuću po rukohvatima i automatima za poništavanje karata (kakve pamtimo iz vremena pre uvođenja sistema Bus Plus). (A možda smo i njih već zaboravili.)

Kao što smo već pomenuli, imaginarna geografija i eksploatacija prepoznatljivih gradskih ambijenata u video spotovima podređena je različitim žanrovskim pristupima. Jedan od njih je i ‘plesno-bolivudski’, kao u spotu *A šta kad imaš sve* (2002.) u kome Bebi Dol u ogromnim čizmama ‘predsedava’ uličnom igrankom koja se odvija pored Pivare u Skadarliji. Nešto što bismo mogli zvati ‘melodramskim flešbek’ žanrom prisutno je u spotu Riblje čorbe *Ljubav ovde više ne stanuje* (2001.): ovde je melodramska situacija čiji su protagonisti Bora Đorđević i Mirjana Bobić-Mojsilović akcentovana ‘flešbek’ sekvencom u kojoj se smenjuju prizori ljubavne idile na prepoznatljivim tašmajdanskim lokalitetima (crkva sv. Marka, poslovnica JAT-a, zabavni park itd.) Ana Stanić (*Udahni me*, 2008.) meditira o ljubavnim problemima jezdeći na eskalatoru ‘beogradskog metroa’ pored reklama za Jacobs kafu. Jedna od mogućih upotreba gradskih ambijenata u sledećem slučaju mogla bi se nazvati ‘3 u 1’: postupak podrazumeva da se izvođači (i ‘pomoćni protagonisti’) naizmenično pojavljuju u tri (ili više) različita, i naizgled arbitrarno odabrana ambijenta. Tako npr. Partibrejkersi u spotu *Dugo te nema* (2007.) nastupaju na napuklom betonu derutnog Tašmajdanskog stadiona, a zatim se pojavljuju na pešačkom nadvožnjaku na Dorćolu, uporedo s neizbežnom ‘pretty woman’ u plavoj haljini koja stupa preko Brankovog mosta. U konceptu ‘2 u 1’ gradski ambijent smenjuje se npr. s prizorom svirke u dnevnoj sobi,⁸³² kao u spotu grupe Alfabop *Sati* (2008.) u kome ‘statiraju’ Tašmajdanski park i crkva Sv. Marka. Ponekad ova formula podrazumeva da se prizori iz Beograda smenjuju s prizorima iz nekog drugog grada, u

⁸³⁰ Bojm, *Budućnost nostalgije*, str. 107.

Ampelman je ostao prepoznatljiv ‘brend’, prisutan u muzejskim šopovima i u zapadnim delovima Nemačke. Lično posedujem jedan ‘bookmark’ s Ampelmanom koji menja boje (Weiter Lesen-Pause Machen) iz Muzeja komunikacije (Museum für Kommunikation) u Frankfurtu (am Main).

⁸³¹ kao i Goca Tržan u spotu *Mastilo* (ali bez rezultata). Ovde (dugačka) vožnja gradskim prevozom do Studentskog trga postaje metafora za usamljenost i životne promašaje.

⁸³² Jedna varijacija na ovu temu je kombinacija svirke u studiju i arbitrarno snimljenih znamenitosti i zanimljivosti Beograda (od pasaža Knez Mihailove do tunela na Zelenom vencu), kao u spotu *Kristala Ustani, kreni* (2001.)

skladu sa sadržajem pesme (npr. Beograd-Noví Sad u spotu Dejana Cukića *Uvek se izgubim u Novom Sadu*, 2008.) ili sa sastavom izvođača (npr. Beograd-Ljubljana u spotu Srđana Marjanovića i Tomaža Domicelja *Ko te pita*, 2010.) U spotovima koji ukazuju na ambicije izvođača da se bave ‘aktuelnom društveno-političkom situacijom’ prizori pojedinih ikoničnih delova grada (poput Dedinja) i pojedinih ikoničnih objekata u tim delovima grada (poput zgrade Pinka) podržavaju kritički narativ uperen protiv klase ‘novih bogataša’ u srpskom društvu, kao npr. u spotu *Metak* (2007.) grupe Dža ili bu. U žanru koji bi se mogao nazvati ‘lokalno-patriotskim’ karakteristični beogradski ambijenti smenjuju se u spotovima (najčešće sasvim arbitrarno), jer to sugeríše narativ pesme ili ‘koncept projekta’ - kao u slučaju Bajaginog kompilacijskog albuma ‘Ruža vetrova Beograda’ iz 2003. (Prema ideji Petra Pece Popovića, ovde su se nalazile pesme Bajage i Instruktorá inspirisane Beogradom, a album je promovisan koncertom u Beogradskoj filharmoniji 27. decembra iste godine.) U spotu *Ruža vetrova*, tako vidimo Bajagu, Instrukture i prateće lepotice-muzičarke na raznim mestima u gradu (u Bezistanu na Terazijama, na vodi ispod Brankovog mosta, u kolima koja se voze Trgom Republike, ispred Narodne skupštine, na vrtešci ‘Panorama’ na Kalemegdanu,⁸³³ ispred Jugoslovenskog dramskog pozorišta itd.), a u ovaj ‘koktel’ mestimično su ubačeni i arhivski prizori ‘starog Beograda’ i snimci iz aviona. Na pojedinim ‘zgodnim mestima’ kao što su automobil koji vozi Bajagu i kalkanski zidovi pojedinih zgrada (neusklađene spratnosti s okolinom) ubačen je logo sponzora (Nacionalna štedionica). I u jednom drugačijem ‘kolažnom konceptu’ objekat Jugoslovenskog dramskog pozorišta dobio je prominentno mesto: u spotu *Disko dugme* iz 2006. (CD ‘Disko Mix 50 hitova Gorana Bregovića’) Milić Vukašinović izvodi splet hitova Bijelog dugmeta (*Kad bi bio bijelo dugme, Ne spavaj mala moja, Da sam pekar, Tako ti je mala moja kad ljubi Bosanac, Patim evo deset dana* itd.) šetajući se (i pozirajući) oko glamurozne fasade rekonstruisanog pozorišta (uz druge ‘standardne’ lokacije kao što su Knez Mihailova, Trg Republike ili Brankov most.) U ovom spotu Milić Vukašinović prošetao se i po sred Vasine ulice u pravcu Trga Republike. O ovom obliku uzurpacije gradskog saobraćaja već je bilo reči, ali ćemo ovde navesti još neke primere. Tako se u spotu *Zmaj od Noćaja* (2001.) Bajagini Instruktori nalaze kojekuda po gradu, ali se jedan po jedan prikupljaju

⁸³³ Ovde se odvija i deo radnje s ‘mladim Frankenštajnom’ u spotu *Plastelin* (2006.) grupe Van Gogh.

da bi na kraju zajedno, u 'kaubojskom stilu' (po sred ulice, blokirajući saobraćaj), prošetali ulicom Kralja Petra u pravcu Uzun Mirkove. I u nešto novijem primeru saradnje između etno muzičara Rastka Aksentijevića (Biber, Zapis, Ad Hoc Orchestra Željka Joksimovića) i hip-hop dive MC Sajsi (i njene sestre Tijane) na pop numeri *Ajde, vodi me* s albuma *Našom ulicom* (2012.) ima dosta 'peripatetičkih motiva': tako Rastko nadahnuto (i naizmenično) šeta Pasterovom, Krunskom, Nemanjinom itd. dok sestre Rašić u mini suknjama piju hladne napitke ispod suncobrana instaliranih kojekuda po gradu (centar Slavije, Krunska ulica itd.) Za razliku od Milića Vukašinovića, Ana Stanić je zaustavila saobraćaj idući po sred ulice Kralja Milana pored Beograđanke i SKC-a u spotu *Luda* (2008.) (u kojem ima i plesnu scenu sa reperom Skaj Viklerom na ulaznom stepeništu Beogradskog sajma). Što se tiče izložbenog dela Sajma, tradicionalni Međunarodni novogodišnji vašar koji se održava u Hali 1, pod „kupolom raspona 109 m, što je za sada najveća kupola na svetu izvedena od prednapregnutog betona“,⁸³⁴ ovekovečen je u spotu Slađane Milošević *U mojoj bašti raste čudno cveće* (2000.)

U žanru koji bi se mogao nazvati 'katastrofičnim' akcenat je na posledicama prirodnih nepogoda na gradski ambijent: tako npr. u spotu Del Arno Benda *Vreme Vode* (2009.) Beograd pomalo liči na Nju Orleans posle 'Katrine'. Ovde se snimci benda sa proba i koncerata smenjuju s prizorima koji prate neku od većih beogradskih poplava, oko Železničke stanice i u drugim delovima grada (u kojima su posebno stradale Telekomove ulične govornice). Ovim 'prizorima katastrofe' suprotstavljeni su snimci harmonične i manje-više netaknute prirode u kojoj su odnosi između prirodnih elemenata zdravi i izbalansirani. O simbiozi regea, prirode i beogradskih reka već je bilo reči (Eyesburn, S.A.R.S.), a u spotu *Pesma slobode* (2005.) (obrađena *Redemption Song* Boba Marlija), poznata (noćna) panorama Kalemegdana posmatranog s novobeogradske strane Ušća (pod svetlom koje akcentuje glavne spomenike) poslužila je i kao pozadina za zajednički nastup Bajage, Instruktora i Bebi Dol.⁸³⁵

U spotu *Liberation Serbia* (2007.) rege prvaci Coyote,⁸³⁶ Vukashin⁸³⁷ & MC Milovan⁸³⁸ povukli su se u jedan pomalo zaboravljeni novobeogradski ambijent ('jedan od

⁸³⁴ http://www.sajam.co.rs/active/sr-latin/home/o_nama_v01/mapa_sajma_hale/hala_1.html (pristup: 10.02.2013.)

⁸³⁵ koji su 'ulepšala deca bez roditeljskog staranja Zvečanske i Dečijeg sela'

⁸³⁶ Nemanja Kojić, a.k.a. Coyote (Eyesburn, Burning Sounds...)

zaboravljenih simbola prošlih vremena') da bi odali poštu rastafarijanskom mesiji, caru Hailu Selasiju koji je za sobom ostavio simboličan trag (sadnicu) u Parku prijateljstva. „U Parku prijateljstva, više od sto devedeset raznih sadnica zasadili su državnici i poznate ličnosti sveta, koji su dolazili u bivšu, veliku Jugoslaviju. Ideju da se napravi park od drveća koje će tadašnji prijatelji SFRJ zasaditi, potekla je iz vremena osnivanja pokreta nesvrstanih u Beogradu, septembra 1961. godine.“⁸³⁹ Pored Tita i Haila Selasija, ovde su platane, lipe i breze sadili Habib Burgiba, Kvame Nkrumah, Indira Gandhi, arhiepiskop Makarios, Sirimavo Bandaranaike, Norodom Sihanuk, Mohamed Reza Pahlavi, Todor Živkov, Kim Il Sung, Sukarno, Nehru, Naser, Gadafi i drugi državnici, kao i članovi grupe *Rolling Stones* (2007.), kada su prvi put održali koncert u Beogradu na obližnjem Ušću. Što se tiče MC Milovana, on je svoj deo društvenog komentara u ovoj pesmi izložio u plavoj trenerci na ulicama starog dela Zemuna, podno Gardoša. Spot Đure i Mornara *Sirona Bombona* (2010.) izazvao je interesovanje medija, jer je u pitanju bio promotivni spot za kruzer *Sirona*, ukotvljen na beogradskom pristaništu, koji svakodnevno pravi ture za radoznale inostrane goste, „ali i za Beograđane željne zabave“. U spotu stari kapetan⁸⁴⁰ dolazi na brod na kojem se dešava jedno 'klasično gradsko venčanje', da bi se pridružio krstarenju od Kalemegdana do Gardoša. „Reditelj Milorad Milinković iskoristio je ovu priču da napravi spot koji je urađen radi turističke prezentacije lepota Beograda, jedinstvenog po svojim rekama i po neobično zanimljivom mikrosvetu koji se nastanio uz njegove obale.“⁸⁴¹ Taj mikrosvet opisao je u svom blogu i Vladimir Đurić Đura: „Lagana plovidba pored zelene šume sa svojim skrivenim rukavcima sa strane Borče, otkriva jedan paralelni život koji postoji sam za sebe. Sojenice i čamci, ribari i gradski kuleri, devojčice koje bi da se sunčaju i majstori za roštilj, usamljeni hašišari i žestoki momci koji parkiraju svoje turbo glisere, deo su

⁸³⁷ Vukašin Marković (Irie FM, Smoke'n'Soul, Eyesburn...)

⁸³⁸ Milovan Bošković (Mistake Mistake, Serbian Groove Institute / Zemlja gruva...)

⁸³⁹ L. Mijić, 'Ušće će ponovo izgledati kao nekad: Park prijateljstva', *Glas javnosti*, 10. 07. 2003, <http://arhiva.glas-javnosti.rs/arhiva/2003/07/10/srpski/BG03070909.shtml> (pristup: 27.04. 2013.)

⁸⁴⁰ Pesmu je inspirisao kapetan Savić koji je brod dovezao iz Nemačke i koji je Đuri poverio da je brod izrađen za nekadašnjeg kancelara Nemačke Helmuta Kola.

⁸⁴¹ <http://www.blic.rs/Zabava/Vesti/191871/Djura-i-mornari-snimili-spot-na-Sironi> (1. jun 2010.) (pristup: 26.04. 2013.)

nepoznate rečne geografije, koju je nemoguće videti sa kopna... Sve do Ostružnice, reka nosi svoje male tajne. Svaka uvala ima svoju pesmu, svaka kućica ima svoju priču“.⁸⁴² U spotu *Hej Travolta* (2009.) znameniti amater Dragiša Marković – Džon Travolta iz Borče Grede⁸⁴³ izvodi svoj disko-ples na plaži ‘Lido’ Velikog ratnog ostrva. Na kraju spota Travolta bukvalno postaje deo dunavske faune: pretvara se u zmiju koja ulazi u Dunav, a na pravac u kome se uputila upućuje natpis sa strelicom na kome piše ‘Borča’.

Spoj prirode (rečnog života) i urbanizma (gradskog saobraćaja) idealno simbolišu gradski mostovi. Beogradski mostovi preko Save i Dunava, premda sami po sebi ne preterano atraktivni i imponantni (kakvi mostovi inače mogu da budu) često su prisutni u muzičkim spotovima, s razlogom ili bezrazložno tj. ‘ničim izazvano’. Tako npr. u promotivnom spotu za film *Ringeraja* (2002.) Đorđa Milosavljevića, u podnožju Starog železničkog mosta (s novobeogradske strane) zatičemo kragujevačku grupu KBO! i Tozu Rabassu iz Zvonckove bilježnice (s kravatom i brkovima) kako izvode klasičnu numeru Indexa *Bacila je sve niz rijeku*. U spotu *Discipline* kičme *Bunt* (2007.) uporedo pratimo proces proizvodnje lilihpa i neformalni nastup benda u podnožju istog mosta, ali s druge strane Save (s pogledom na blok 18). U impresivnom crno-belom spotu grupe Block Out *Beograd spava* (2011.), komponovanom od širokih gradskih panorama, arhitektonskih i drugih bizarnih detalja (kao što su izlozi prastarih prodavnica i pijačni akvarijumi), možda najimpresivnije prizore pružaju noćne vizure Novog železničkog mosta kojim saobraćaju (ili ne saobraćaju) vozovi, i drugih savskih mostova (i to iz žablje perspektive). U spotu za ‘ispovednu’ numeru *I dalje me žele* (Gru ft. Ajs Nigrutin, 2010.), između scena sa polugolim lepoticama snimljenim u studijskim uslovima, Gru se šeta (u oba smera) po Brankovom mostu ili podno mosta, Karađorđevom ulicom (takođe u oba smera). Jednu neobičn(ij)u perspektivu na Brankov most pruža minimalistički spot

⁸⁴² <http://blog.blic.rs/373/Plovidba-Sironom> (14. 05. 2010.) (pristup: 26.04. 2013.)

⁸⁴³ „Odgledao sam u bioskopu tek pristigli holivudski hit *Groznica subotnje večeri* sa Džonom Travoltom u glavnoj ulozi i jednostavno sam počeo da igram, i igram, i igram... Obećao sam omladini Borče da ću se jednog dana i ja pojaviti na televiziji i proslaviti naš kraj“, objasnio je u jednom intervjuu svoje početke znameniti ‘andergraund’ umetnik. Javni život do tada anonimnog molera iz prigradskog naselja Borča Greda, počeo je te iste 1979. godine, kada je bio specijalni gost na koncertu Riblje čorbe na Tašu, „povodom Borinog odlaska u vojsku“.

‘Press: Travolta iz Borča grede – intimno’, 04.10. 2009, <http://www.mondo.rs/v2/tekst.php?vest=148691> (pristup: 03.05. 2013.)

Pucketanje prstima (2009.) grupe Autopark, u kome su glavni akteri dva prsta s nalakiranim noktima koja se šetaju po gradu, đuskaju u diskoteci itd. – i idu noću preko Brankovog mosta. U spotu *Filmovi* (2006.) iste grupe glavni ‘akter’ je mladi (očigledno ne preterano srećni) par koji se, osim na Starom savskom mostu, ‘smara’ i u drugim gradskim ambijentima kao što je Pristanište ‘Sava’ (pored Brankovog mosta), na Kalemegdanu (gledajući u pravcu Poslovnog centra ‘Ušće’), na nekom krovu na Terazijama (gledajući u pravcu hotela ‘Moskva’) i tako dalje. U spotu grupe S.A.R.S. za numeru *Perspektiva* (2011.), u kojoj se budućnost srpske omladine sažima u formuli: ‘Perspektiva nam je jeftina cigara’, odnosno, ‘Perspektiva nam je iz dragstora piva’,⁸⁴⁴ glavna protagonistkinja je ‘pretty woman’ u crnoj koži koja ide ulicom (Kneza Danila) s flašom viskija, tetovira se, posećuje koncerte S.A.R.S.-a u BIGZ-u i živi od žurke do žurke. Trenutak za autorefleksiju i ‘kuliranje’ u ovom spotu (kao i priliku da na miru zapali cigaru) dobila je na najnovijem savskom mostu (Most na Adi). Pomenuti mostovi na Savi (s izuzetkom ovog poslednjeg koji je tada bio u fazi idejnog projekta) bili su u centru pažnje i u ‘patriotskom’ spotu *Dosta suza* (2002.) koji su snimili Slađana Milošević i njen brat Goran, nekadašnji pevač grupe Generacija 5.

U sledećem poglavlju biće više reči o eksploataciji Novog Beograda u spotovima hip-hop izvođača, ali neka na ovom mestu bude zabeleženo da i Slađana Milošević sa svojim bendom neformalno koncertira ispred Beogradske arene u spotu *My Cross Is Bleeding* (2000.), koji je sama režirala i u kome nastupa kao ljuta ‘alternativna’ rokerka. U spotu *Blokovi* (2004.) grupa Euforia uznemirava susedstvo svirkom na krovu u bloku 19a. (‘Pretty woman’ u ovom spotu stigne i da obavi šoping u obližnjem Sava Centru.) Pank grupa Raspad 84⁸⁴⁵ u pesmi *Novi Beograd* (2008.) osvrnula se na istorijat ove beogradske opštine: ovo je retka muzička numera (a da ne pripada nekadašnjem ‘akcijaškom repertoaru’) u kojoj se uopšte pominju stvari kao što su ‘radne brigade’, ‘omladina’, ‘močvara’, ‘blato i pesak’ i sl. Glavna protagonistkinja u ovom spotu (malo šira u kukovima) kreće iz centra grada preko Brankovog mosta da bi stigla na svirku Raspada na nekom od krovova u ‘blokovima’. Iako u stilu ‘Run, Lola, Run’ pretrči ceo Novi Beograd (čas je vidimo kod Genex kule, čas u bloku 45, čas kod Beogradske arene itd.),

⁸⁴⁴ Na TV-u tenis, u gaćama pauk,
iz Pazara original Levi's, sloboda je bauk...

⁸⁴⁵ Autori pesme *1000 mrtvih Šabana* (2009.) koja je ‘poziv na linč’ Željka Mitrovića

nije uspjela da stigne na svirku (ili je promašila zgradu). U spotu Ane Stanić *Nađi me* (2004.) ispred hotela *Hyatt Regency* obavljaju se grupne tai-či vežbe, dok pevačica izvodi svoju numeru i u Turskom kupatilu u Dušanovoj ulici (koje se osim za snimanje spotova povremeno koristilo i kao izložbeni prostor).

U spotu *Taj koji zna* iz 1999. Ana Stanić je nastupala u jednoj od galerija Muzeja savremene umetnosti iz koje se pružao lep pogled na zgradu 'Centralnog Komiteta' u godini NATO bombardovanja, dok se u spotu *Pogrešan* (2004.) pojavila među starim ogledalima i tapiserijama u salonu Muzeja primenjene umetnosti. I grupa E-play rado je koristila izložbene prostore za snimanje spotova: tako u spotu *Prava stvar* (2005.) i oni muziciraju u Muzeju savremene umetnosti, dok u spotu *Briga* (2005.) u iste svrhe koriste galeriju O3One. Ni grupi Van Gogh nisu strani nastupi u javnim institucijama kulture: tako npr. u spotu *Nek' te telo nosi* (2009.) izvode nekakvu verziju kostimiranog mjuzikla u Pozorištu na Terazijama, dok ih u spotu *Kad znam da ne voliš me* (2009.) zatičemo u Muzeju nauke i tehnike. U spotu *Plastelin* (2006) jedna 'pretty woman' pretvara se u zelenu želatinoznu masu na sedištu bioskopa Roda Cineplex.

U spotu *Zbunjena* (2004.) Ivana Pavlović i članovi grupe Negativ skaču na trambulini u izložbenoj galeriji Muzeja istorije Jugoslavije ('25. maj') i iza Spomenika neznanom junaku na Avali. Na istom mestu, među zastavama i euforičnim obožavaocima, zatičemo i članove Beogradskog sindikata u spotu *Ja u životu imam sve* (2005.) Kod spomenika Žrtvama genocida u Drugom svetskom ratu na Starom sajmištu zakazuje se ljubavni sastanak 'k'o nekad u osam' u spotu *Osam i pet* (2007.) hip-hop izvođača Lia & Gospoda. Ispred Spomenika braniocima Beograda kraj Dunava na Dorćolu (podignutog u čast vojnika koji su pod komandom majora Gavrilovića poginuli u odbrani Beograda 1915. godine) grupa Direktori iskazuje svoja monarhistička ubeđenja u numeru *Kraljevina Srbija* (2006.) čiji je jedini tekst 'Živela Kraljevina Srbija'.

U spotu multiinstrumentaliste Vladana Vučkovića Paje *Belgrade by Despot Stefan* (2005.), sem 'uobičajenih' snimaka Beograda iz vazduha, nailazimo na zanimljivo 'uparivanje' arhitektonskih detalja koji upućuju na kontinuitet između starog i novog, odnosno između Beograda despota Stefana (Lazarevića) i ovog današnjeg (kalemegdanske kule i novi soliteri, srednjevekovne zidine i zidovi išarani grafitima, stari i novi mostovi, stari i novi i tuneli, kamena stepeništa i eskalatori, kaldrma i asfalt, Sahat-

kula i Milenijumski sat itd.) U spotu *Grad* (2001.) u kome se smenjuju prizori iz (sasvim) različitih delova Beograda članovi grupe Tap 011 sede na soliterima i preskaču zgrade i autoput na Novom Beogradu (nešto kao Rolingstonsi u mini-Njujorku u spotu *Love Is Strong* ili Let 3 u mini-Zagrebu u Severininom evrovizijskom spotu *Moja štikla*). U tekstu ove pesme koji ukazuje na kolektivnu i trans-generacijsku preokupaciju ‘boljim životom’, Tap 011 iznose svoju ‘utopijsku’ viziju Beograda:

*Lep dan danas bio je u Beogradu,
svoj stan danas imam u Beogradu,
U2 danas sviraju u Beogradu,
i ona opet je tu u Beogradu.*

*U mislima srušili smo ogradu,
i stranci su domaći u Beogradu,
i mi nismo stranci u Beogradu,
i danas je svet u Beogradu.*

Štaviše,
*Mi ne tražimo raj na zemlji,
samo daj nam
da počnemo da živimo,
da najzad se izvučemo,
da počnemo da živimo.*



U spotu *Rano za početak, prekasno za kraj* (2010.) desilo se neizbežno: Rambo Amadeus, Svjetski Mega Car, vinuo se u nebo nad Beogradom i u tehnici Supermena preleteo kupole Beogradskog sajma (a zatim i ceo Beograd). U ovom spotu dogodila se još jedna neminovna stvar: Pobjednik (s Kalemegdana) je dohvatio električnu gitaru i odsvirao prigodan solo. I jedno i drugo omogućio je razvoj kompjuterske animacije.

III

La haine et les autres crimes ili ‘sivo poglavlje’: BEOGRAD KAO GETO

„Ja sam prvo slušao neke Balaševiće i Čorbe, kao klinac u petom razredu, pa sam počeo da slušam *Snap* i MC Hamera i onda u prvom razredu srednje škole sam počeo da slušam pravi rep kao *Public Enemy*, *NWA* i tako, koji su mi dali drugari koji su to već slušali i onda sam naravno odmah napravio grupu i snimio pesme. Posle sedam godina sam napisao tu pesmu ‘Škabo maestro’, posle neke pauze i meni je drago da se ta stvar ljudima sviđa, da mi je traže na nastupima i da mi lepe 100 dinara na čelo da bih je izvodio“.

Boško Ćirković Škabo⁸⁴⁶



i **Šta je geto ?**

U izvornom značenju reči, ‘geto’ je gradsko područje koje naseljava (najčešće etnička) zajednica koja je ovde naseljena pod nekim spoljnim – društvenim, ekonomskim ili zakonskim – pritiskom.⁸⁴⁷ U epohi globalizovane ekonomije, ‘geto’ nije pojam koji se vezuje isključivo za zemlje Trećeg sveta, već se može odnositi i na urbana naselja razvijenog sveta pogođena ekstremnim siromaštvom. Geta se formiraju na četiri osnovna načina:

- kao slabo kontrolisana područja ilegalnog ulaska u (bogatiju) državu za pripadnike emigrantskih manjinskih grupa

- kao područja u kojima se manjinske grupe naseljavaju pod pritiskom države (nasilno ili uz podizanje zakonskih prepreka za njihovu integraciju u društvo)

⁸⁴⁶ Javna tribina u Narodnoj biblioteci Srbije posvećena tekstovima srpskog hip-hopa (februar 2007.), ‘Neka nova kultura: hip hop epika & etika’, <http://www.popboks.com/tekst.php?ID=4959> (pristup: 04.10.2012.)

⁸⁴⁷ Opširnije o istoriji i geografiji ‘geta’ u Dodatku 7.

- kao područja u koja se pripadnici manjinskih grupa iseljavaju iz ekonomskih razloga
- kao područja u koja se pripadnici manjinskih grupa (sami) svesno i namerno 'zatvaraju' da bi se fizički i socijalno izdvojili od većinskog stanovništva.

Sociolozi Vilijam Džulijus Vilson (William Julius Wilson)⁸⁴⁸ i Loïc Vakan (Loïc Wacquant)⁸⁴⁹ uvode u upotrebu termin 'hipergetoizacija' koji se odnosi na ekstremnu koncentraciju marginalizovanih društvenih grupa u centralnim gradskim zonama. Prema francuskom sociologu (bliskom saradniku Pjera Burdijea) koji se uglavnom bavio rasizmom u savremenom američkom društvu, Afro-Amerikanci žive u „prvom zatvorskom društvu u istoriji“, ⁸⁵⁰ četvrtom stadijumu nakon ropstva, diskriminativnog zakonodavstva (*Jim Crow Laws*, 1876 – 1965.) i ranih oblika crnačkog geta: geto i zatvor su sada gotovo ista stvar i obe 'institucije' zajednički deluju obezbeđujući isključenost Afro-Amerikanaca iz američkog društva – uz podršku države koja kontroliše i nadzire najfundamentalnije oblasti njihovog života (kuće, škole, bolnice...) Ilegalna narko-ekonomija i sveprisutnost oružja formiraju hipermaskulinu geto kulturu kojom upravlja 'kodeks ulice'.⁸⁵¹ Geto i zatvor izgledaju isto i imaju istu funkciju.⁸⁵² Život u getu po pravilu vodi karijeri 'profesionalnih zatvorenika', koji u periodima kada su 'na slobodi' značajno utiču na kulturu ulice. Crni reper Ajs Kjub (Ice Cube), rođen u 'ozloglašanom' South Central Los Anđelesu,⁸⁵³ preinačio je u pesmi *Tales From The Darkside*⁸⁵⁴

⁸⁴⁸ William Julius Wilson, *The Truly Disadvantaged: The Inner City, the Underclass, and Public Policy*, University of Chicago Press, Chicago, 1987

When Work Disappears: The World of the New Urban Poor, Vintage, New York, 1997

(i Richard Taub), *There Goes the Neighborhood*, Vintage, New York, 2006

Good Kids from Bad Neighborhoods, Cambridge University Press, Cambridge, 2006

More Than Just Race: Being Black and Poor in the Inner City, W. W. Norton & Company, New York, 2009

⁸⁴⁹ Loïc Wacquant, *Les Prisons de la misère*, Raisons d'agir, Paris, 1999

⁸⁵⁰ Loïc Wacquant, 'Deadly symbiosis: when ghetto and prison meet and mesh', *Punishment & Society*, vol. 3, issue 1, 2001, str. 121

⁸⁵¹ „skup nepisanih pravila koja ustrojavaju interpersonalno ponašanje u javnosti, osobito nasilje“.

Elijah Anderson, *Code of the Street: Decency, Violence, and the Moral Life of the Inner City*, Norton, New York, 1999, str. 33

⁸⁵² Wacquant, 'Deadly symbiosis', 115.

⁸⁵³ Godine 2003. gradske vlasti Los Anđelesa promenile su ime ove oblasti u 'South Los Angeles' ne bi li potisnuli asocijacije na urbano rasulo i ulični kriminal s kojim je povezano ime *South Central*.

Veliki građanski i rasni nemiri u Los Anđelesu 1992. (*Rodney King Riots*) nazivaju se i *South Central Riots*.

⁸⁵⁴ album *AmeriKKKa's Most Wanted*, 1990.

policijski slogan ‘To serve and protect’ u ‘To serve, protect and break a nigga’s neck’.⁸⁵⁵ Prema Dejvidu Harvijiu Los Anđeles je, sa svojih 500 četvrti koje se drže ‘pod ključem’, 2000 uličnih bandi, 4000 mini-molova, 20 000 *sweatshop* pogona i 100 000 beskućnika,⁸⁵⁶ postao „distopijski simbol dikensovske nejednakosti i rasnih sukoba koji izmiču kontroli“.⁸⁵⁷ Majk Dejvis tvrdi da holivudski prizori ‘karceralnih’ gradova (*Escape from New York*, *Running Man*), haj-tek policijskih odreda smrti (*Blade Runner*), ‘pametnih’ zgrada (*Die Hard*), urbanih bantustana (*They Live!*), uličnih vijetnamskih ratova (*Colors*) i tome sličnog, samo crpu ideje iz postojećih tendencija u ‘realnosti’.⁸⁵⁸ Prema ovom autoru ‘Drugi građanski rat’ (klasni i rasni), koji je započeo u dugim vrelin letima šezdesetih godina, institucionalizovan je u samoj strukturi urbanog prostora.⁸⁵⁹ Štaviše, izgradnja novih zatvora i ‘zatvorska industrija’ uopšte predstavljaju značajan izvor novih radnih mesta za američke radnike bez kvalifikacija. Tokom administracije Ronalda Regana i Džordža Buša Starijeg, američka vlada prepolovila je izdatke za programe zapošljavanja i profesionalne obuke, dok su investicije u ‘zatvorsku industriju’ porasle za 521%.⁸⁶⁰ Podaci o realnom porastu stopa kriminala u Americi jedva da korespondiraju s ovom novom ‘opsesednutošću kažnjavanjem’. „Tako se sistem ukazuje kao aktivni proizvođač društvene marginalnosti koja doprinosi kriminalnom ponašanju u osiromašenim getima“.⁸⁶¹

Prema Loiku Vakanu, nazivati getom bilo koju oblast s visokom koncentracijom siromaštva arbitrarno je i empirijski problematično, jer zanemaruje (i prikriva) činjenicu da su Afroamerikanci jedina grupacija koja je ikada bila podvrgnuta getoizaciji u američkom društvu, štaviše zasnovanoj na četiri „‘elementarne forme’ rasne dominacije:

⁸⁵⁵ Tricia Rose, ‘Fear of a Black Planet’: Rap Music and Black Cultural Politics in the 1990s’, u: Dines i Humez, *Gender, Race and Class*, 535.

⁸⁵⁶ Gradske vlasti Los Anđelesa od sredine sedamdesetih godina razvijaju politiku centralizovanja usluga za beskućnike (i njihovog ‘getoiziranja’) u zloglasnoj četvrti *Skid Row* (*Central City East*) u centru grada, ‘verovatno najopasnijih deset blokova na svetu, gde je svake noći Petak 13-ti’.

⁸⁵⁷ David Harvey, u recenziji knjige Mike Davis, *Ecology of Fear: Los Angeles and the Imagination of Disaster* (Metropolitan Books, New York, 1998) objavljenoj u *Harvard Design Magazine*, br. 8, leto 1999 (Book Reviews)

⁸⁵⁸ Mike Davis, ‘Fortress L.A.’, u: *City of Quartz: Excavating the Future in Los Angeles*, Vintage Books, New York, 1990, str. 223

⁸⁵⁹ *Ibid.*, 224

⁸⁶⁰ Marc Mauer, *Race to Incarcerate*, Norton, New York, 1999, str. 68

⁸⁶¹ Michael P. Jeffries, *Race, Gender, and the Meaning of Hip-Hop*, The University of Chicago Press, Chicago/London, 2011, str. 82

kategorizaciji, diskriminaciji, segregaciji i isključivom nasilju“.⁸⁶² Vakan smatra da ovo doprinosi samo fabrikovanju novog ‘urbanog orijentalizma’,⁸⁶³ usmerenog protiv već deprivilegovanih slojeva stanovništva. Francuski sociolog opisao je i način na koji se ‘diskurs panike zbog getoizacije’ urbanih četvrti proširio na Evropu. Debata se fokusirala na *banlieues* za siromašnije i imigrantsko stanovništvo u Francuskoj. Godine 1990. nakon nemira u industrijskom predgrađu Liona *Vaux-en-Velin*, najpre Francusku, a zatim i druge evropske zemlje zahvata ‘moralna panika’: uviđa se da je urbana periferija destabilizovana deindustrijalizacijom i masovnom nezaposlenošću i da se postepeno transformiše u američki ‘geto’ u kojem emigranti preuzimaju ulogu američkih crnaca. Prema Vakanu, ovu ‘medijsku legendu’ uskoro su prihvatili političari i (ne najbolje informisani) naučnici, zahvaljujući nepoznavanju kako prozaične realnosti francuskih radničkih *banlieues* u post-fordističkoj eri, tako i nepoznavanju američkog crnačkog geta. Ovaj diskurs, ‘bez ikakvog kontakta s realnošću’ ipak je rukovodio ‘gradskom politikom’ francuske države nakon 1990, „uz periodične najave ‘anti-geto’ zakona koji su bili jednako licemerni koliko su bili i neefikasni“.⁸⁶⁴ Stoga se Vakan u svojim radovima prvenstveno orijentisanim prema evropskoj debati⁸⁶⁵ poduhvatio da uporedo analizira razvoj crnačkog geta u Americi nakon rasnih nemira u šezdesetim godinama (*South Side*, Čikago) i tendencije u radničkim *banlieues* u Francuskoj nakon sredine sedamdesetih godina, u fazi deindustrijalizacije (*Quatre Mille* u gradiću *La Courneuve*). „Pratio sam kako je ‘komunalni geto’ iz sredine XX veka mutirao u ‘hipergeto’ na američkoj strani; kako su teritorije naseljene radničkom klasom na urbanoj periferiji Evrope podvrgnute procesu postepenog raspada, što ih je, suprotno dominantnom diskursu, udaljilo od

⁸⁶² Loïc Wacquant, ‘Three Pernicious Premises in the Study of the American Ghetto’, *International Journal of Urban and Regional Research*, Volume 21, Issue 2, 1997, str. 343

⁸⁶³ *Ibid.*, 350

⁸⁶⁴ Loïc Wacquant, ‘The Body, the Ghetto and the Penal State’, u: *Qualitative Sociology*, br. 32, mart 2009, str. 109

⁸⁶⁵ Loïc Wacquant,

‘Banlieues françaises et ghetto noir américain: de l’amalgame à la comparaison’, *French Politics and Society* 10, no. 4 (jesen 1992), str. 81–103;

‘Pour en finir avec le mythe des ‘cités-ghettos’: les différences entre la France et les Etats-Unis’, *Annales de la recherche urbaine* 52 (Septembar 1992), str. 20–30;

‘Decivilizing and Demonizing: The Remaking of the Black American Ghetto’, u: Steven Loyal & Stephen Quilley (eds.), *The Sociology of Norbert Elias*, Cambridge University Press, Cambridge, 2004, str. 95–121; ‘Urban Outcasts: Stigma and Division in the Black American Ghetto and the French Urban Periphery’, *International Journal of Urban and Regional Research* 17, no. 3 (Septembar 1993), str. 366–383

Up. ‘French ‘Banlieues’ and Black American Ghetto: From Conflation to Comparison’, *Qui Parle* 16, no. 2 (proleće 2006), str. 5–38

obrasca geta, i dovelo do tačke u kojoj se mogu karakterisati kao anti-geta. I pokazao sam da je, na oba kontinenta, država glavna determinanta intenziteta i formi koju zadobija urbana marginalnost... A ovo ne važi samo u SAD i Zapadnoj Evropi, već i u obespravljenim četvrtima Drugog sveta, bilo da je u pitanju *favela* u Rio de Žaneiru, *township* u Kejptaunu ili *varoş* u Istanbulu“.⁸⁶⁶ Urbana istorija poznaje nebrojene četvrti naseljene sirotinjom ili pridošlicama koje nikada nisu uživale dobru reputaciju, ali u poslednje dve decenije javlja se jedan novi fenomen: u svim razvijenim zemljama pojedina mesta postaju sinonim za društveno i moralno ‘dno’, štaviše ‘urbani horor’ (npr. stambeni kompleks *Robert Taylor Homes* u Čikagu, *Bobigny* na istočnoj periferiji Pariza, *Moss Side* u Mančesteru, *Tensta* na periferiji Stokholma, *São Joao de Deus* na severu Porta itd.) Međutim, prema Vakanu, zapadnoevropski aktivisti koji se bore za ‘oslobađanje iz geta’ biraju pogrešnu metu – marginalizovane četvrti urbane periferije Evrope razvijaju se u sasvim suprotnom smeru: njihovo stanovništvo je etnički mešovito i sve naglašenije heterogeno; sposobnost tog stanovništva za kolektivno organizovanje je sve manja; granice četvrti su propusne, a stanovnici koji se penju uz društvenu lestvicu ih rutinski prelaze; štaviše, pokazale su se kao nemoćne da proizvedu bilo kakav kolektivni identitet osim teritorijalnog i negativnog. Ove zone su anti-geta koja pre svega pate od pauperizacije, stigmatizacije i opšteg povlačenja socijalne države. Umesto brige o ‘drugoj generaciji doseljenika’ Evropa treba da se suoči s trećom generacijom masovno nezaposlenih i brutalnom nesigurnošću u sferi rada, koja (kako se tržište rada smanjuje i fragmentira) diskriminaciju čini sve izrazitijom.⁸⁶⁷

ii

Kratka istorija grafita u Beogradu

Hipi kultura je kao jedan od svojih produkata izbacila i žvrljotine poznate pod imenom *grafiti*. „Kao istinski oblik neposrednog komuniciranja, grafiti su objedinjavali dve funkcije: služili su upravo kao poruka, makar i besmislena, a istovremeno samim svojim postojanjem, narušavali su etabrirane vrednosti – spomenike ‘klasične’ kulture, zidove,

⁸⁶⁶ Wacquant, ‘The Body, the Ghetto...’, 109-110.

⁸⁶⁷ Loïc Wacquant, ‘Ghettos and Anti-Ghettos: An Anatomy of the New Urban Poverty’, *Thesis Eleven* 94 (Avgust 2008), str. 113–118

vozila i sve urbane prostore“.⁸⁶⁸ Ispisivanje imena, simbola i crteža na fasadama javnih građevina javlja se kao manifestacije šireg društvenog pokreta u Njujorku šezdesetih godina. Deceniju kasnije dobija attribute raskošnog vizuelnog stila široke prepoznatljivosti koji se vezuje za hip-hop kulturu. Premda je većina grafiti umetnika crnačkog ili hispanoameričkog porekla, začetnikom ‘pokreta’ smatra se Taki 183, tinejdžer grčkog porekla po imenu Demetrius (Demetraki) koji je živeo na 183. ulici u četvrti Vašington Hajts na Menhetnu. Sedamnaestogodišnji Taki radio je kao kurir i tokom isporuka ispisivao svoje ime na vagonima i stanicama podzemne železnice, a na njegovo ime moglo se naići i u Nju Džerziju, Konektikatu i širom države Njujork. U julu 1971. jedan novinar Njujork Tajmsa locirao ga je i učinio medijski poznatim u članku ‘*Taki 183' Spawns Pen Pals*’.⁸⁶⁹ Taki je u ovom intervjuu otkrio da je formu grafita preuzeo od svog portorikanskog prethodnika s 204. ulice (Julio 204) koji je (kao član bande *Savage Skulls*) uhapšen, pa je obustavio ‘rad’.⁸⁷⁰ Hudio se ovom formom ispisivanja grafita bavio još 1968. Taki, koji uvek sa sobom nosi mali *Magic Marker*, postao je nekrunisani ‘kralj bloka’, a mnogi tinejdžeri bili su impresionirani jer su uvideli da se njihov prestiž može neizmerno uvećati ukoliko im se imena pojavljuju van granica sopstvenog bloka. Po uzoru na Takija 183 započinje ‘kompetitivni vandalizam’ u kome pojavljivanje nečijeg imena na nemogućim mestima po celom gradu predstavlja stvar enormnog prestiža: oni čija su se imena pojavljivala najčešće ili na najneverovatnijim mestima postajali su ‘narodni heroji’. Do sredine sedamdesetih godina grafiti umetnici razvili su poseban vizuelni stil koji odlikuju specifične teme, formati, tehnike i kompleksnost, uz upotrebu poslednjih dostignuća u industriji boja, sprejeva, markera itd. Od sporadičnih natpisa nastajali su murali kojima su prekrivani celi zidovi, vagoni, automobili ili nizovi automobila. Vagoni podzemne železnice zahtevali su naročito pažljivo planiranje, proučavanje voznog reda i praćenje vozova do ‘noćnog odmorišta’ gde je obavljano oslikavanje. Ove operacije iziskivale su veliku smelost i fizičku spretnost, podrazumevajući visok rizik jer se vozovi često pomeraju, pa neko u toku

⁸⁶⁸ Trifunović, *Vibracije*, 47.

⁸⁶⁹ <http://graphics8.nytimes.com/packages/pdf/arts/taki183.pdf> (pristup: 06.10. 2012.)

⁸⁷⁰ Taki je ponovo intervjuisan 9. aprila 1989. za *New York Daily News*, u vreme kada je bio vlasnik automehaničarske radnje i ‘penzionisani grafiti vandal’. Izjavio je da je prestao da ispisuje grafite čim je ušao u nešto produktivnije u životu: biznis, brak, kupovinu kuće, potomstvo... Jednom rečju, kada je odrastao.

Opširnije o Takiju: zvanični sajt <http://taki183.net/>.

‘akcije’ može i da nastrada. Među prominentnijim timovima koji su izvodili ovakve akcije bili su *Three Yard Boys* (3YB), *The Burners* (TB), *The Spanish Five* (TSF), *Wild Styles*, *Destroy All Trains* (DAT) i *Mad Transit Artists* (MTA), kao i umetnice Lady Pink i Lady Heart. Gradski oci Njujorka odbacivali su grafite kao oblik maloletničke delikvencije. U maju 1972. predsednik gradskog veća Njujorka Senford Garelik izjavio je reporterima: „Grafiti su otrov za oko i um i predstavljaju možda najgori oblik zagađenja protiv kojeg se moramo boriti“.⁸⁷¹ On je pozvao građane Njujorka u rat protiv grafita i preporučio ustanovljavanje jednog ‘antigrafiti’ dana u mesecu kada bi Njujorčani ribali zidove, ograde, javne građevine, stanice i vagonne podzemne železnice pod pokroviteljstvom *Environmental Protection Agency*. U borbu protiv grafita uključilo se i udruženje jevrejskih ratnih veterana čija je ‘brigada s kofama’ očistila spomenik predsedniku Dž. F. Kenediju na trgu *Grand Army Plaza* u Bruklinu. Muški i ženski odredi skauta organizovali su akcije čišćenja vagona, a njih 400 dobilo je medalju za zasluge u ovim akcijama od korporacije *Avon Products*. Sredinom i krajem sedamdesetih godina najezda grafita proglašavana je za ključni razlog opadanja kvaliteta života u finansijski ugroženom Njujorku, i ključni simbol za razmere urbane degeneracije američkih gradova. Zahvaljujući njima, strah od gubitka kontrole nad urbanim pejzažom zadobio je razmere paranoje gradskih vlasti. Grafiti umetnici smatrani su za psihičku i materijalnu pretnju Njujorku koja samo potvrđuje sliku ovog grada kao anarhične, urbane džungle.

Godine 1977. javna služba *Transit Authority* došla je do ‘konačnog rešenja’ za problem grafita na Koni Ajlendu – ovde je po ceni od 400 000 dolara godišnje instalirana džinovska perionica vagona. Za čišćenje vagona koristio se otrovni hidroksid nazvan ‘Orange Crush’ prema jednom bojnem otrovu korišćenom u Vijetnamu. Isparenja koja je širila ova perionica bila su toliko toksična da je, kada su učenici počeli da se žale na probleme s disanjem, jedna obližnja škola morala biti zatvorena. Čak su se i radnici službe *T.A.* žalili na mučninu. Otrovnii rastvor naneo je štetu i samim vozovima, izazivajući koroziju i oštećujući elektronske delove. Uz perionicu je po ceni od 24 miliona dolara postavljen sistem ograda s bodljikavom žicom koji je trebao da onemogući

⁸⁷¹ Craig Castleman, ‘The Politics of Graffiti’, u: Murray Forman & Mark Anthony Neal (eds.), *That’s the Joint!: The Hip-hop Studies Reader*, Routledge, New York, 2004, str. 22

pristup vagonima. Do početka osamdesetih *T.A.* je uspostavila kontrolu i nad stanicama podzemne železnice. Ipak, 'umetnici' kao Kase 2, Lee Quinones, Futura 2000, Rammelzee, Lady Pink, Dondi, Lady Heart, Seen, Zephyr i mnogi drugi nastavili su da kreiraju grafite. 'Orange Crush' nije izbrisao grafite, samo je uništio boje, učinivši vozove podzemne železnice još tužnijim i depresivnijim simbolom grada koji je pokrenuo rat protiv dela omladine koji je već bio 'odbačen'. 'Umetnici' su se okrenuli novim lokacijama.

Istorija 'umetničke' upotrebe grafita u Beogradu ipak se ne vezuje za lokalnu recepciju hip-hopa i novobeogradski 'geto', već za 'novi talas' i početke grupe Idoli. U jednom projektu Dragana Papića glavni protagonisti bili su Dečaci (kako su se Idoli prvobitno zvali). „Sve je počelo kroz seriju novinskih fotografija, na kojima je Papić snimao Krstića, Šapera i Divljana u različitim pozama i situacijama, a čitatelji su u nastavcima mogli pratiti priču o Dečacima: 'Dečaci šetaju', 'Dečaci emancipuju žene', 'Dečaci prikazuju' ... Dečaci su imali i svoju noćnu, ilegalnu djelatnost, svoj drugi pojavni oblik. U akcijama s autosprejem, članovi budućih Idola ispisivali su neke od prvih beogradskih grafita. U tim uličnim porukama, uobličeni uvijek istim, prepoznatljivim rukopisom, na nekom bi zidu osvanulo 'Dečaci ne plaču' ili 'Dečaci su hrabri' ili neka slična poruka i tako se priča o Dečacima proširila na beogradska pročelja“.⁸⁷² U proleće 1980. 'karikature razrednih štrebera' su 'prosvirale' i tako nastaju Idoli. „Pošto nas niko ništa nije pitao, odabrali smo zid kao sredstvo za pričanje“, objasnio je Srđan Šaper. „Grafiti su jedan vulgarno-narodni način izražavanja, a radio i novine jedan viši status. Jednostavno, sa zida smo prešli u novine“.⁸⁷³

U tekstu 'Njujorški grafiti u socijalističkom getu'⁸⁷⁴ istoričarka umetnosti Ljiljana Radošević pokušava da odgovori na pitanja 'kako su se i zašto pojavili grafiti u Novom Beogradu' i 'po čemu je taj deo grada specifičniji od svih ostalih'. Prema ovoj autorki, mnoga zbivanja obeležila su Beograd u devedesetim godinama, a jedno od ključnih bio je

⁸⁷² Mirković, *Sretno dijete*, 136-137.

⁸⁷³ Srđan Šaper, *Omladinske novine*, 27.02. 1982. Navedeno u: *ibid.*, 137.

⁸⁷⁴ Ljiljana Radošević, 'Njujorški grafiti u socijalističkom getu', u: Zoran Erić (ur.), *Diferencirana susedstva Novog Beograda*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 2009, str. 150-161

imaginarni antagonizam ‘bermudskog trougla’: Dorćol-Novi Beograd-Zemun. U tom procesu Novi Beograd zadobio je svojevrsne ‘etikete’: bilo je ‘opšte poznato’ da mlađi stanovnici drugih krajeva grada smatraju da je Novi Beograd:

- deo grada koji nije periferija u zvaničnoj sistematizaciji grada, ali koji po svojoj urbanističkoj poziciji zapravo to jeste;
- velika ‘spavaonica’;
- ‘leglo kriminalaca’;
- grad u čije su zgrade preseljena čitava sela;
- grad u kojem ne postoje kulturne institucije i u kojem je život sveden na životarenje
- betonska džungla u kojoj ništa dobro ne može da se desi.⁸⁷⁵

Prvi *NY style* grafiti pojavili su se bez ‘ubedljivih objašnjenja’ u Bloku 45. „Po priči grafitera, u Novom Beogradu su prvo postojala samo tri bloka: Istočni, Zapadni i Blok 45 – samim tim ovaj poslednji zauzima značajnu poziciju u blokovskoj hijerarhiji. Od kada je izgrađen Blok 70, on predstavlja ‘kamen spoticanja’ u kraju, jer po dobroj, staroj srpskoj tradiciji prvi sused ti je najgori neprijatelj. Ali i pored čestih svađa, grafiteri iz oba bloka su crtali zajedno“.⁸⁷⁶ Prvi beogradski grafiter Miša Jens⁸⁷⁷ želeo je da grafitima ukrasi čitav blok (‘tamo gde ima mnogo betona treba da ima i mnogo grafita’),⁸⁷⁸ pa je u tu svrhu okupljao oko sebe sve koji su želeli da se bave crtanjem. „Tako je počela da se širi priča da im je Miša Jens ‘tata’ i da bez njega ne bi bilo toliko grafitera u Beogradu“.⁸⁷⁹ Grafiter Cobe⁸⁸⁰ bio je zadužen za teorijsku i istorijsku ‘naobrazbu’ članova novog ‘pokreta’. U ranom periodu svi su dolazili da crtaju u Blok 45, jer su ovde postojali neophodni uslovi (‘kritična masa’ grafitera, zidovi prekriveni pločicama koje ne upijaju boju, opuštenu atmosfera, komšije koje se ne bune...) Za razliku od ‘javnog mnjenja’ u Njujorku, uža okolina i roditelji beogradskih grafitera uglavnom se nisu protivili ovoj aktivnosti. U vreme kada su mediji u Srbiji brujali o mafijaškim

⁸⁷⁵ *Ibid.*, 150

⁸⁷⁶ *Ibid.*, 152

⁸⁷⁷ osnovao je prvu ekipu BMB, a zatim i grupu AGC

⁸⁷⁸ „Meni je bilo važno da ovi blokovi budu preplavljeni grafitima jer je ovaj beton dušu dao za grafite, ovde ima šta da se ispriča, a i grad nam je jedno veliko predgrađe.“

(Miša Jens, april 2008.) *Ibid.*, 153

⁸⁷⁹ *Ibid.*, 152

⁸⁸⁰ Jens i Cobe su se upoznali početkom 1997. i odmah su počeli da rade zajedno.

obračunima i ‘dizelašima’ koji terorišu susedstva (jer nisu na nekom frontu), crtanje grafita smatralo se bezazlenom i ‘miroljubivom’ omladinskom⁸⁸¹ razbibrigom. U specifičnom ambijentu Novog Beograda, gde je legalno ‘okrenuti’ prase na livadi ispred zgrade, „nije retkost da je neki sused izneo rakijicu da počasti ‘radnike’ dok stvaraju umetnička dela, ili da je neka mama poslala dete sa kolačima umetnicima koji se ‘muče’, da malo prezalogaje“.⁸⁸²

Drugi period istorije beogradskih grafita obeležavaju ‘ekipe’ *Halley’s* (nastala 1997.) čiji su članovi Subzero (Sub), Absolute (Abs) i Gips (Negre)⁸⁸³ i *AFO – Antifašistička omladina* (‘začetnici domaće verzije antistila’). Grafiteri iz ove ekipe Mišel, Ceger, Bougie, Dulait, Imun iz Banjaluke i Bask (Peqmez) ‘poreklom iz BiH koji živi u Nemačkoj’ ostavljaju sugrađanima poruke koje su „lako razumljive, smešne, bezobrazne, a ponekad pokazuju i visok stepen društvene svesti“.⁸⁸⁴

Ključni pojmovi⁸⁸⁵

Bomb – intenzivno ‘tagiranje’ ili crtanje; takođe znači prekriti veću teritoriju ‘tagovima’ ili ‘troapovima’

Bombing – ići na crtanje

Crew – organizovana grupa grafitera. Članovi grupe obično pored svojih ‘tagova’ ispisuju i skraćeno ime svoje grupe koje se uglavnom sastoji od tri slova. U upotrebi je i izraz ‘ekipa’.

Kapica – plastični deo na vrhu spreja kroz koji, kada se pritisne, izlazi mlaz. Može davati debelu i tanku liniju. ‘Fetčina’ je izraz koji se upotrebljava za kapicu koja daje izuzetno debelu i mekanu liniju, kao sinonim za izraz *softball*.

Piece – skraćeno od *masterpiece*; opšte je prihvaćena činjenica da se ‘pisom’ smatra grafit koji ima najmanje tri boje

Tag – osnovna forma grafita. Potpis grafitera urađen markerom ili sprejem. To je stilizovani potpis, logo. Ako je nečije ime predugačko, ‘tag’ se skraćuje na nekoliko slova.

Throwup – ime ili deo imena urađen najjednostavnijom tehnikom. To su uglavnom *bubble letters* koja se sastoje od ‘autlajna’ i na brzinu popunjene unutrašnjosti. Obično se sastoji samo od dve boje (jedna za ‘autlajn’ i druga za unutrašnjost).

⁸⁸¹ „Prva generacija je rođena oko 1976, druga oko 1980, a treća oko 1983. godine. Ipak je to samo nekoliko godina razmaka, i nije čudo što ova vrsta aktivnosti važi za adolescentsku.“

Ibid., 156

⁸⁸² *Ibid.*

⁸⁸³ koji su nacrtali svoje prve grafite na 10. beogradskoj gimnaziji (*Haine*) i na autobuskoj okretnici u Bloku 23 (*Liquid*)

⁸⁸⁴ *Ibid.*, 159

⁸⁸⁵ ‘Glosar’, *ibid.*, 161.

iii

Hip-hop⁸⁸⁶ i društvena pitanja

Čak Di (Chuck D, Carlton Douglas Ridenhour) iz grupe *Public Enemy*⁸⁸⁷ opisao je 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“.⁸⁸⁸ Rep je oblik pripovedanja uz muziku, „pri čemu R označava rimu i ritam, a P poeziju – a u nekim slučajevima i politiku“.⁸⁸⁹ Osamdesete godine su za Afroamerikance predstavljale period pogoršanja životnih uslova pod konzervativističkom Reganovom administracijom koja je smanjivala programe socijalne zaštite i zanemarivala probleme siromašnih: životni standard i mogućnosti zaposlenja opadaju, a uslovi života u gradskom getu pogoršavaju se zbog porasta kriminala, zloupotrebe droga, tinejdžerskih trudnoća, side i drugih seksualno prenosivih bolesti, kriminalnih grupa i urbanog nasilja. Prema Daglasu Kelneru, reperi su Gramšijevi ‘organski intelektualci’ koji prenose iskustvo potlačenosti⁸⁹⁰ sopstvene zajednice i usmeravaju pažnju na uzroke i moguća rešenja problema izraženih u njihovoj muzici. Ovaj autor smatra da su Afro-Amerikanci uvek koristili muziku i muzički izraz kao privilegovani oblik otpora ugnjetavanju, a rep je u ovoj tradiciji najbolje posmatrati kao kulturni forum urbanih crnaca pomoću kojeg oni artikulišu svoja iskustva, probleme i politiku. Međutim, kao kulturni forum, rep predstavlja sporno područje na kome se suprotstavljaju različiti glasovi, politike i stilovi. Zbog toga ga je pogrešno

⁸⁸⁶ O istoriji, geografiji, osnovnim elementima hip-hop kulture i njegovoj globalnoj recepciji opširnije u Dodatku 8.

⁸⁸⁷ ‘Socijalno-politički rep’ koji se u hip-hop kulturi afirmisao početkom osamdesetih godina doživio je procvat 1988. izlaskom albuma *It Takes A Nation Of Millions To Hold Us Back* grupe *Public Enemy* (jedne od najuspešnijih i najuticajnih grupa u istoriji repa). Odlikuju ga socijalno-političke poruke i *attitude* suprotstavljanja beloj supremaciji i nasilju.

⁸⁸⁸ Kelner, *Medijska kultura*, 304-305.

⁸⁸⁹ *Ibid.*, 297

Prema Kelneru, reper često podseća i na propovednika u crnačkoj crkvi, a sličnost sa crkvenim propovedima je i u tome što reperi često imaju horsku pozadinu u vidu pratećih vokala.

⁸⁹⁰ Prema antropologu Šeri Ortner klasna podela u Americi postoji, ali se o njoj ne može govoriti – za nju ne postoji jezik i ona se ‘skriva’ u diskursu društvenih razlika (rasa, etnicitet, rod)... Afroamerički identitet u očima drugih manje-više automatski podrazumeva pripadnost nižim klasama. Međutim, „ista istraživanja koja pokazuju da Jevreji svrstavaju sebe u srednju klasu i kada rade u fabrici pokazuju da Afroamerikanci misle o sebi kao pripadnicima niže klase i kada zauzimaju visoke položaje.“

Sherry B. Ortner, ‘The Hidden Life of Class’, *Journal of Anthropological Research*, Vol. 54, No. 1 (proleće 1998.), str. 13

Sherry B. Ortner, ‘Reading America: Preliminary Notes on Class and Culture’, u: R.G. Fox (ed.), *Recapturing Anthropology: Working in the Present*, School of American Research Press, Santa Fe, 1992, str. 163-90

generalizovati: dok neki reperi glorifikuju gangsterski način života, drogu i mizoginističke stavove, drugi se ovome suprotstavljaju i koriste rep muziku da bi artikulisali potpuno drugačije vrednosti i politiku.

U akademskim interpretacijama repu se pripisuju svojstva 'ideološke kritike' društva, pa ipak, postavlja se pitanje: „Da li je moguće da jedan korporativno-proizvedeni, komercijalni mas-medijski proizvod bude fundamentalno opozicion u ideološkim terminima? Čak i rep muzika – sa svojom kritikom policije, škola i mejnstrim medija – deo je korporativnog sektora i, kao takva, podleže pravilima koja rukovode kulturnom industrijom. Ovo se posebno odnosi na činjenicu da je rep komercijalni proizvod koji je marketinški upakovan da bi se prodavao na demografski specifičnom segmentu tržišta. ... Ukratko, rep je roba u jednakoj meri u kojoj predstavlja intervenciju u ideološkim sukobima.“⁸⁹¹

Prema mišljenju većine afro-američkih aktivista iz epohe borbe za građanska prava crnačke populacije (1955-1968.) hip-hop kultura zamenjuje vrednosti za koje su se oni borili (npr. integracija, jednakost i samoopredeljenje) nasiljem, autodestruktivnošću i nihilizmom. Žanrovi kao što su pimp (podvodački) i parti ('žurka') rep potiskuju kritičke osvrte na društvene probleme mnogo prisutnije u hip-hop kulturi krajem osamdesetih godina nego danas u žanrovima kao što su *reality* ili *gangsta* rep. Savremeni hip-hop kod mlade populacije podstiče 1) bezosećajnost i glorifikaciju nasilja, 2) seksizam, 3) mizoginiju,⁸⁹² 4) homofobiju,⁸⁹³ 5) objektivaciju žene, 6) manipulaciju kulturnim

⁸⁹¹ David Croteau i William Hoynes, 'Rap Music as Ideological Critique', u: *Media Society: Industries, Images and Audiences*, Pine Forge Press, Thousand Oaks/London, 2003, str. 181-184

⁸⁹² Ovo se svakako ne odnosi na hip-hop izvođač(ice) koje se vrlo često previđaju u kritikama upućenim hip-hop kulturi. U stvari, mogu se identifikovati četiri kategorije reperki: 'Queen Mother' (kao Queen Kenya, Queen Latifah, Sister Souljah itd.), 'Fly Girl', 'Sista with Attitude' i 'Lesbian'.

Cheryl L. Keyes, 'Empowering Self, Making Choices, Creating Spaces: Black Female Identity via Rap Music Performance', *The Journal of American Folklore*, Vol. 113, No. 449, leto 2000, str. 255-269

⁸⁹³ Među hip-hop izvođačima koji su tokom karijere na eksplicitan način iskazivali homofobiju su Juelz Santana – tvorac fraze 'no homo', *Brand Nubian*, Canibus, Common, *Cypress Hill*, DMX, Eazy E, Eminem, *Goodie Mob*, Ice Cube, Ja Rule, Jay Z, Mase, *Mobb Deep*, *Public Enemy*, Snoop Dogg, *T.O.K.*, Game ili 50 Cent... S druge strane su izvođači koji dovode u pitanje heteroseksualni normativ i stavove prema homofobiji, kao Queen Pen, Queen Latifah, Kanye West, Common (koji je promenio stav), Meshell Ndegeocello i glumac/reper Will Smith. Tu je, međutim, i *homo-hop* pokret koji okuplja LGBT izvođače (Deadlee, Tori Fixx, Melange Lavonne, Delacruz, Cat-Eyez, Nanolicious, Deep Dickollective, QBoy, Jonny Makeup, Faggot Bruce itd.)

stereotipovima, 7) govor mržnje i 8) materijalizam. Istorija repa danas se tumači kao „degeneracija buntovne ulične crnačke muzike u mejnstrim pop“⁸⁹⁴ koja podilazi ukusu bele publike, za koju privlačnost ove muzike počiva u evociranju (održavanju) prastare predstave o ‘Crncima’ kao stranom, seksualizovanom i kriminalnom polusvetu u odnosu na koji se definišu norme belackog društva.⁸⁹⁵ Zahvaljujući njemu, te norme mogu i da se krše. Uviđa se da je slom afro-američkog građanskog društva povezan s institucionalnim kolapsom tradicionalnih gradskih jezgara i crnačkih kvartova u njima, i neuspehom tradicionalnih crnačkih društvenih i građanskih organizacija da mobilišu, organizuju i osposobe za preživljavanje one koji su najugroženiji u postindustrijskoj ekonomiji.⁸⁹⁶ S druge strane, „patrijarhalni hip-hop, inaugurisan je u svetu u kojem crni muškarci mogu da tvrde da su *cool*“⁸⁹⁷ (keep it real). Međutim, oni u stvari mrtvi patrijarhalni protest crnačkog pokreta reartikulišu na način koji, premda zabavan, uglavnom nema nikakvu moć društvene transformacije, nikakav potencijal za intervenciju na politiku dominacije ili za preokret u životima Afro-amerikanaca“.⁸⁹⁸

Komercijalno uspešni hip-hop izvođači trpe istu vrstu kritike kao zvezde filmske industrije, sportisti i drugi ‘bogati crnci’.⁸⁹⁹ Reperi koji se uzdižu iz najvećeg siromaštva do zvezdanih visina koriste se (zloupotrebljavaju) kao dokaz da i najmanje privilegovani mogu da dožive trijumf u američkom društvu. Karakterističan u ovom smislu (a i zbog

Etabrirani hip-hop izvođači često koketiraju s ‘politički korektnim’ stavovima prema homofobiji: npr. Snup Dog koji se u filmu Saše Barona Koena *Brüno* (2009, r: Larry Charles) našao na snimanju *charity* videa (parodija na humanitarni rad Boba Geldofa) u društvu Bono Voksa, Stinga, Eltona Džona, Sleša (*ex-Guns N’ Roses*) i Krisa Martina (*Coldplay*), gde pomirljivo repuje: „*Ey, ey, he gay, he gay.. Okay.*“

⁸⁹⁴ David Samuels, ‘The Rap on Rap’, u: Jack Nachbar & Kevin Lause (eds.), *Popular Culture: An Introductory Text*, The University of Wisconsin Press, Madison, 1992, str. 354

⁸⁹⁵ „U prelomnim trenucima američke istorije Afroamerikanci su uvek korišćeni da predstavljaju još nešto osim sebe samih“.

Nevena Daković, *Balkan kao filmski žanr: slika, tekst, naracija*, FDU Institut za pozorište, film, radio i televiziju, 2008, str. 151

⁸⁹⁶ Lisa Y. Sullivan, ‘The Demise of Black Civil Society: Once Upon a Time When We Were Colored Meets the Hip-Hop Generation’, *Social Policy*, vol. 27, no. 2, zima 1996, str. 6-10

⁸⁹⁷ O konceptu ‘hladnoće’ nasleđenom iz afričke kulture pisao je vodeći poznavalac afričke umetnosti: Robert Farris Thompson, ‘An Aesthetic of the Cool’, *African Arts*, Vol. 7, No. 1 (jesen 1973.), str. 40-43; 64-67; 89-91

⁸⁹⁸ bell hooks, *We Real Cool*, Routledge, New York, 2004, str. 150

⁸⁹⁹ U epizodi 5.12 animirane serije *South Park (Here Comes the Neighbourhood, 2001.)* na poziv najbogatijeg (crnog) deteta (Token), u mestu se naseljavaju filmska zvezda Vil Smit i njegova porodica, reperi Snup Dog i Paf Dedi, košarkaši Medžik Džonson i Kobi Brajant, TV zvezde Bil Kozbi i Opra Vinfri... Epizoda se završava izgonom novih stanovnika u stilu Kju Kluka Klana...

njegove stvarne povezanosti s hip-hop kulturom) je filmski reditelj Spajk Li. Amiri Baraka tvrdi da je Spajk Li u suštini samo *buppie* (*black yuppie*), mladi crnac koji se penje na društvenoj lestvici,⁹⁰⁰ smatrajući da ove vrednosti (sitnog buržuja profesionalca) preovlađuju u njegovim filmovima. Prema Daglasu Kelneru, Li eksploatiše eksplozivnu tenziju izraženu i u rep muzici, ali njegovi filmovi ne tragaju za uzrocima ovih tenzija, niti predlažu bilo kakva rešenja.⁹⁰¹ „Za Brehta, politički poučan komad trebalo bi da gledaocima pruži primere političkih uvida i ponašanja, pomogne im da razviju svoje političke stavove, kao i da navede publiku da učestvuje u društvenim promenama. Nije sasvim jasno da li Lijevi filmovi funkcionišu na taj način. Pre bi se moglo reći da oni ... služe prevashodno kao crnački moraliteti“⁹⁰² koji zagovaraju ‘mit o akciji’.⁹⁰³

iv

Wiggas

Wigga je kombinacija reči *white* i *nigger* koja u hip-hop slengu označava belca (ili belkinju) koji nastoji da izgleda, ponaša se i čak razmišlja kao neko ko potiče ‘*from da streets*’, ko stiče određeni profit iz na ovaj način prisvojenog kulturnog kapitala, ali uglavnom (p)ostaje samo ‘*wanna nigga*’. Britanska autorka Rupa Huk pojašnjava: „Termin *wigger* prvobitno se pojavio sredinom devedesetih u SAD. Jedan članak koji je napisao dopisnik iz Vašingtona britanskih ‘ozbiljnih’ dnevnih novina *Independent* iz 1993. nudi listu u četrnaest tačaka ‘*tips on how to spot a wigger*’. Ovde spada i sledeće: (i) porodično poreklo iz srednje ili više srednje klase; (ii) hip-hop afinitet za muziku i

⁹⁰⁰ Amiri Baraka, ‘Spike Lee at the Movies’, u: Manthia Diawara (ed.), *Black Cinema: History, Authorship, Spectatorship*, Routledge, New York, 1993, str. 146

⁹⁰¹ Kelner, *Medijska kultura*, 289.

Štaviše, on nastoji da „zameni politiku kulturnim identitetom i parolama. *School Daze* se završava porukom ‘Probudi se!’ koju uzvikuje lik glavnog crnačkog aktiviste u filmu, dok *Do the Right Thing* počinje i završava se tako što di-džej Mister Senjor Lav Dedi izvikuje ovu parolu. U redu, probudimo se. Ali, šta tada treba da radimo, šta čovek treba da radi kada je budan? Čini se da su takva, konkretna politička pitanja izvan vidokruga Lijeve vizije, što nagoveštava ograničenost njegovih političkih stavova“.

Ibid., 290-291

⁹⁰² *Ibid.*, 290

⁹⁰³ o kome govori teoretičar kulture Maulana Karenga: ‘mit o akciji’ podrazumeva političke proklamacije bez stvarnog društvenog angažmana i svodi se na isprazno melodramsko fantaziranje o akciji koje, ipak, u nekim krugovima ‘prolazi’ kao stvarna politička akcija.

Errol A. Henderson, ‘Black Nationalism and Rap Music’, *Journal of Black Studies*, Vol. 26, No. 3 (Jan., 1996), str. 329

uličnu modu; (iii) roditelji bivši hipici liberalnih shvatanja; (iv) poznavanje lika i dela Malkolma X i crnačke istorije.⁹⁰⁴ Ova autorka navodi i izjavu iz kolumne u *Gardijanu* crnog novinara Garija Janga koji optužuje ‘vigerse’ za omalovažavanje ‘autentičnog’ crnačkog iskustva.⁹⁰⁵

„Biti crnac podrazumeva više od plašenja roditelja ekstravagantnim oblačenjem i alternativnim izrazima.⁹⁰⁶ Ja to znam, jer sam crn celog života i muka mi je od rasističkih stereotipa koji tvrde da su svi crnci genetski opremljeni za pevanje, ples i nekoliko sportova... Biti crn znači puno toga što se teško povezuje s iznošenjem modnog stava. Tuku vas u školi, mažu vam poštansko sanduče psećim govnama i odbijaju vas kad konkurišete za ono malo dobrih poslova koji su još preostali“.⁹⁰⁷

U jednom intervjuu iz 1989. godine Madonna je izjavila: „Kad sam bila mala želela sam da budem crnkinja ... Ako biti crnac znači imati dušu, onda, jeste, ja se osećam kao crnkinja“.⁹⁰⁸ Na svojim koncertima *Beastie Boys* oponašaju crnačke kretnje i ulični dijalekt, negde između imitacije crnačkog govora i njegovog lošeg prevoda. Radijski klovn Hauard Stern rekao je o svom detinjstvu: „Sećam se da sam najduže želeo da budem crnac“. Jedan šesnaestogodišnji klinac iz Pensilvanije rekao je da je njegova škola puna ‘vigersa’, belaca koji tako očajnički nastoje da usvoje način oblačenja i ponašanje

⁹⁰⁴ Huq, *Beyond Subculture*, 145.

⁹⁰⁵ Istorija popularne muzike, poznaje termin *white nigger* i pre pojave hip-hopa. Njime je etiketiran i Džimi Hendriks, i to od strane aktivista pokreta *Black Power* koji nisu prihvatili njegovu gotovo isključivu okrenutost beloj publici.

Paul Gilroy, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Verso, London, 1993, str. 93

⁹⁰⁶ *guntalk, drugtalk*, sipanje prostakluka...

⁹⁰⁷ Gary Younge (kolumna), *Guardian Impact Magazine*, 1994, str. 35. Navedno u: Huq, *Beyond Subculture*, 146.

⁹⁰⁸ Kalifornijski pankeri *Dead Kennedys* ismevali su ovu vrstu saosećanja još na svom drugom singlu *Holiday in Cambodia* (1980.):

...

Play ethnicky jazz

To parade your snazz

On your five grand stereo

Braggin' that you know

How the niggers feel cold

And the slums got so much soul

...

crnaca da na kraju postaju njihova parodija. „Zovite ih *wanna-be* 's, zovite ih *rip-offs*, zovite ih *suckers*, ali oni su svuda – belci koji misle da su crnci, ili bi želeli da to jesu“.⁹⁰⁹

Globalna ekspanzija hip-hopa stvorila je celu podklasu ovih *wanna-be* 's. Tragom *Beastie Boys* išli su *3rd Bass*, beli reperi koji su izražavali gotovo bolnu identifikaciju s njujorškim crncima. Onda su došli *House of Pain*, bela rep grupa s hitom 'Jump Around' i imidžom grlatih irsko-američkih huligana. Tu je i A.D.O.R., hard-kor beli reper čije ime znači *Against Discrimination of Race* i *A Definition of Real*.⁹¹⁰ Možda su najekstremniji primer *Young Black Teenagers*, skroz bela rep grupa čije su ime mnogi smatrali uvredljivim i grotesknim. Milioni belih obožavalaca crnih repera tako su prisvajali obrasce oblačenja, govora i stila koje smatraju crnačkim.

Fenomen ipak nije nov.⁹¹¹ Norman Mejler u svom 'proročkom' eseju iz 1957. 'The White Negro'⁹¹² tvrdi da privlačnost crnaca leži u tome što već dva veka žive 'na marginama, između totalitarizma i demokratije'. Belci su često bili fascinirani različitošću (crnačke kulture), privučeni stereotipnim društvenim konstrukcijama (o crnačkoj kulturi)... kao zabranjenom narativu (i) simbolu pobune. Nije novina ni u tome da se ova rasna travestija ispoljava kroz muziku, od *minstrel shows* (dominantne zabavne forme američkog Juga u drugoj polovini XIX veka), do Dženis Džoplin koja je jednom prilikom izjavila 'biću crna neko vreme, što će me učiniti boljom belkinjom'. Međurasne kulturne 'pozajmice' imaju dugu istoriju u američkom društvu. „Flo Ziegfeld⁹¹³ prvi je uveo crne i bele zabavljače tako što je 1919. na pozornicu postavio šou u kojem su nastupala oba pevača, posle kojeg 'crnci imitiraju i rugaju se belcima, belci imitiraju i krađu od crnaca, crnci vraćaju i menjaju to što je bilo ukradeno, belci još jednom pljačkaju crnačke stilove i tako

⁹⁰⁹ James Ledbetter, 'Imitation of Life', u: Dines i Humez, *Gender, Race and Class*, 540-544. (Objavljeno i u prvom broju časopisa *Vibe* u jesen 1992.)

⁹¹⁰ Takođe *Another Dimension of Rhythm* i *A Declaration Of A Revolution*

⁹¹¹ Mark Anthony Neal, 'No Time for Fake Niggas: Hip-Hop Culture and the Authenticity Debates', u: Forman i Neal, *That's the Joint!*, 57-60.

⁹¹² Norman Mailer, 'The White Negro', u: *Advertisements for Myself*, Harvard University Press, Cambridge, 1992 (1959.), str. 337-358

U Mejlerovom eseju beli hipster (White Negro) je nužno marginalac; njegova žudnja za džezom i travom pretnja je američkom načinu života i izoluje ga od ostatka društva.

⁹¹³ Florenz Ziegfeld, Jr. (1867-1932.), brodvejski impresario čuven po 'revijalnom programu' *Ziegfeld Follies* (1907-1931.) pod uticajem pariskih *Folies Bergère*.

unedogled',⁹¹⁴ što je postalo osnovni element američke popularne kulture“. Istorija recepcije džeza, rokenrola, soula, ritma i bluz a to samo potvrđuje. „Crnačka kultura u SAD uvek je imala elemente koji su barem bifokalni – koji su se obraćali istovremeno crnoj publici i širem dominantno belom kontekstu. Rep muzika deli ovu istoriju interakcije s mnogim prethodnim crnačkim usmenim ili muzičkim tradicijama.“⁹¹⁵ Međutim, ova 'interakcija' nailazila je na velike otpore i nerazumevanja američke javnosti koja ozbiljno shvata rasnu segregaciju (ne samo u domenima stanovanja, obrazovanja i primanja) i svojevrsni 'kulturni aparthejd', reagujući dramatično i često nasilno na kulturne forme koje zagovaraju mešavinu rasa. Otpor prema 'belim crncima' danas izaziva čista vulgarnost onih koji usvajaju crnačku 'fasadu', a ne moraju doživotno da trpe rasizam, ograničene ekonomske mogućnosti i nebrojena poniženja koja obeležavaju život američkih crnaca. S druge strane, poznato je i da su belci zarađivali mnogo više novca eksploatišući crnačke muzičke forme (Al Džolson, Elvis Prislj, *Rolling Stones*, *Blues Brothers*, *New Kids on the Block*, *Beastie Boys* i *Eminem*⁹¹⁶ su samo neki od istorijskih primera).

Godine 1972. *Columbia Records Group* angažovala je grupu studenata *Harvard Business School* da izradi studiju (*A Study of the Soul Music Environment*) koja je danas poznata kao 'ozloglašeni'⁹¹⁷ *Harvard Report*. Ova studija je pokazala da je po ukidanju rasne segregacije među crnačkom populacijom formirana srednja klasa koja predstavlja novo tržište za muzičke proizvode crnih izvođača. Kolumbiji je preporučeno da uđe u partnerstvo s manjim, ali komercijalno uspešnim etiketama kao što su *Stax* i *Motown* (umesto da ih kupi), jer one najbolje poznaju muziku i 'potrošačku bazu'. Na ovaj način velike kompanije dobile su mogućnost da bolje kontrolišu tržište 'crne muzike' (*soul*, *rhythm-and-blues*), a zahvaljujući interesovanju belaca, crni izvođači počeli su da prodaju

⁹¹⁴ Andrea Stuart, *Showgirls*, Cape, London, 1996, str. 76-77. Navedeno u: Gandl i Kasteli, *Glamur*, 232.

⁹¹⁵ Tricia Rose: *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, Wesleyan University Press, Middletown, 1994, str. 5

⁹¹⁶ Nezvanično 'najbolji album belog repera svih vremena', Eminemov *The Marshall Mathers LP* iz 2000. (koji je producirao Dr. Dre) do sada je u svetu rasprodan u 19 miliona primeraka.

⁹¹⁷ „nastao s ciljem da naoruža gomilu 'kulturnih bandita' teorijskim aparatom za povratak crnačke kulture u neo-kolonijalno stanje“.

Mark Anthony Neal, 'Rhythm and Bullshit?: The Slow Decline of R&B', *PopMatters*, 3. jun 2005. <http://www.popmatters.com/pm/feature/050603-randb/> (pristup: 27.01. 2013.)

astronomske tiraže.⁹¹⁸ Danas globalnim muzičkim tržištem dominiraju četiri korporacije (*Sony Music Entertainment, Electric & Musical Industries Limited – EMI, Universal Music Group* i *Warner Music Group*). Svaka od njih poseduje nebrojene manje diskografske kuće, uključujući i hip-hop etikete prominentnih eksponenata kao što su producent Rasel Simons ili reperi Kanye West, Jay-Z, Eminem i 50 Cent. Čitav niz konvergirajućih multi-milijarderskih industrija (moda, advertajzing, televizija, sport) zavisi od postojanja masovne publike ‘belih crnaca’.⁹¹⁹ „Savremena Amerika je zemlja nezvanične segregacije... Tako i beli klinici iz predgrađa koji nezasito ‘gutaju’ crnačku kulturu i oni koji ‘postuju’ poruke mržnje prema Crncima na kojekakvim veb sajtovima, u svakodnevnom životu verovatno imaju veoma ograničen kontakt s Afroamerikancima“.⁹²⁰ Stoga opsesija mladih belaca crnačkom kulturom može da se čita i kao oblik ‘domaćeg orijentalizma’.⁹²¹ Naime, izašavši iz crnačkog geta „*hip-hop now lives in the ghetto of the white imagination*“.⁹²²

Na jedan sumoran aspekt *wigga* fenomena ukazuje Daglas Kelner: silovanje i zločini protiv žena nedopustivo su česti u svim rasnim i društveno-ekonomskim grupama, tako da „rep artikuliše mizoginističke stavove ne samo u crnačkoj zajednici već i u čitavom američkom društvu. Zaista, jedan od negativnih aspekata popularnosti repa je možda taj da on artikuliše negativne stavove prema ženama prisutne u necrnačkim grupama koje nisu u poziciji da otvoreno izraze tako agresivnu diskriminaciju“.⁹²³ Premda je u Americi rep još uvek proporcionalno popularniji među crncima, njegova primarna publika je bela i živi u predgrađima: „što se reperi više izdaju za opake kriminalce, njihova bela publika raste“.⁹²⁴ „Pa ni na mestima gde caruje užasna beda, kao što su Etiopija ili Kongo, ne

⁹¹⁸ Jeffries, *Race, Gender...*, 2-3.

⁹¹⁹ „*The trajectory of mainstream acceptance of rap music is thus similar to that of other forms of Black musical expression, a trajectory that moves from rejection to reluctant acceptance to full-blown incorporation and often co-optation.*“

Bill Yousman, ‘Blackophilia and Blackophobia: White Youth, the Consumption of Rap Music, and White Supremacy’, *Communication Theory*, 13 (4), Novembar 2003, str. 367

⁹²⁰ *Ibid.*, 373-374

⁹²¹ *Ibid.*, 386

⁹²² Andrea Queeley, ‘Hip Hop and the Aesthetics of Criminalization’, *Souls* 5, 2003, str. 2
<http://education.gsu.edu/eps/Faculty/Lakes/Hip%20Hop%20by%20A.%20Queeley.pdf> (pristup: 26.01. 2013.)

⁹²³ Kelner, *Medijska kultura*, 304.

⁹²⁴ David Samuels, ‘The Rap on Rap: The ‘Black Music’ That Isn’t Either’, *New Republic*, 11. Novembar 1991, str. 25

nailazimo na muziku koja zagovara takvo nasilje – ukoliko nije u pitanju uvezeni američki hip-hop“.⁹²⁵ Mnogi komentatori uviđaju da se belačka recepcija hip-hopa u velikoj meri zasniva na ‘vekovnim’ rasističkim stereotipima o seksualno devijantnom, zločinačkom i patološkom ‘Drugom’ koji je – ‘crnac’. „U stvari, ako se komodifikovana ‘Crnoća’ gangstera i geta koji se vezuju za rep muziku lako mobilise u svrhu šokiranja roditelja po predgrađima, to je uglavnom moguće zato što hegemon (rasističke) premise o ‘crnčugama’ i njihovoj muzici dele i beli roditelji i njihova neposlušna deca“.⁹²⁶

Veliku medijsku kontroverzu izazvao je 1989. godine uspešni beli reper Vanila Ajs (Robert Matthew Van Winkle – Vanilla Ice). *Village Voice* je objavio kako je Vanila Ajs rekao novinaru Njujork Tajmsa da je odrastao u ‘getu’, da potiče iz rasturene porodice, da se družio uglavnom s crncima dok je u Majamiju pohađao istu srednju školu kao Luter Kembel (Luther Campbell) iz ‘ozloglašene’ grupe *2 Live Crew*⁹²⁷ i kako je zamalo poginuo u jednom obračunu bandi. S druge strane, u članku na naslovnoj strani *Morning News* iz Dalasa, ‘obelodanjeno’ je da je gospodin Van Vinkl ‘obično’ dete roditelja iz srednje klase iz Dalasa u Teksasu.⁹²⁸ Ajs-Ti (Tracy Lauren Marrow – Ice-T) i Ajs Kjub (O’Shea Jackson – Ice Cube) svoja umetnička imena osmislili su pod uticajem ‘zatvorskog književnika’ Ajsberg Slima (Robert Maupin Beck III – Iceberg Slim). Ajsberg Slim se nakon duge karijere makroa i 10 meseci provedenih u zatvorskoj samici opredelio za književnu karijeru i 1969. objavio prvi (autobiografski) roman *Pimp: The Story of My Life*. U okvirima hip-hop scene upravo je Vanila Ajs pokrenuo ‘Ajs-

⁹²⁵ John H. McWhorter, ‘How Hip-Hop Holds Blacks Back’, *City Journal*, leto 2003, http://www.city-journal.org/html/13_3_how_hip_hop.html (pristup: 22. 11. 2012.)

⁹²⁶ Nick De Genova, ‘Gangster Rap and Nihilism in Black America: Some Questions of Life and Death’, *Social Text*, No. 43 (jesen 1995.), str. 109

⁹²⁷ koja je ‘seksualno eksplicitne rep tekstove podigla na novi nivo zloće’: „*Black women are cunts, ‘ho’s’, and all-purpose bitches: raggedy bitches, sorry-ass bitches, lowdown slimy-ass bitches. Good sex is often portrayed as painful and humiliating for women*“.

Kimberle Crenshaw, ‘Beyond Racism and Misogyny: Black Feminism and 2 Live Crew’, *Boston Review*, <http://www.bostonreview.net/BR16.6/crenshaw.html> (pristup: 21. 11. 2012.)

⁹²⁸ Da optužbe za neautentičnost i ‘foliranje’ nisu rezervisane za bele izvođače svedoči i primer (crne) reperke ‘Boss’ (Lichelle Laws), koja je dobila etiketu „jednog od najlicemernijih ‘glasova ulice““. Ona je, naime, odrasla u detroitskoj četvrti za srednju klasu, gde je pohađala privatne časove klavira i baleta, što je nije sprečavalo da u 24. godini ‘prosipa’ neke od najotrovnijih i najagresivnijih primera gangsta repa. „Ili su časovi baleta danas mnogo agresivniji nego ranije ili mnogi reperi jednostavno mehanički ponavljaju i ‘prodaju’ rasističke prizore crnog razbojništva zabludeloj crnačkoj omladini i belo publici punoj entuzijazma za ovu savremenu *minstrel* zabavu“.

Henderson, ‘Black Nationalism’, 332.

whatever' maniju, kojom su zahvaćena imena kao *Just-Ice* (Joseph Williams Jr) iz Bruklina, *Black Ice* (Lamar Manson) iz Filadelfije, manje poznati *Ya Boy Black Ice* iz Ričmonda u Kaliforniji, *Ice Water* iz Bronksa i ne-američki reperi kao *Ice One* (Sebastiano Ruocco) iz Rima ili *B-Ice* (Ikechukwu Udobi) iz Lagosa u Nigeriji. Tako je i Srbija u nastojanju da proizvede lokalni hip-hop idiom dobila Ajs Nigrutina iz 'South Central Koteža',⁹²⁹ a u hip-hop slengu zadržao se omalovažavajući termin za mejnstrim rep i hip-hop ('Ajs rep') koji parazitira na temama kao što su 'cice', alkohol, droga, kockanje i (uopšte) novac, a isključuje pravi stav i iskustvo u ovim pitanjima.

U lokalnoj verziji hip-hop s 'potkulturom ratničkog šika' iz devedesetih godina deli fascinaciju mitskim 'sponzorušama' – centralnim likovima 'ghetto fabulous' ('boughetto' ili 'hood rich') narativa o životu na visokoj nozi u skromnom okruženju, preuzetog iz urbane Amerike nižeg imovnog stanja, i prilagođenog lokalnim uslovima. On se odnosi na osobe koje su kreirale životni stil zasnovan na prividnom glamuru,⁹³⁰ a da ne poseduju ništa što je zaista vredno u materijalnom smislu. Za njegovu afirmaciju zaslužni su mejnstrim hip-hop izvođači koji ga ponekad nazivaju i *uptown couture*, jer su često prisutni modni brendovi – tvorevine hip-hop mogula kao što su Didi (bivši Paf Dedi), Džej-Zi ili manekenka Kimora Li Simons,⁹³¹ uz etablirane etikete *Louis Vuitton* i *Gucci*. Ekonomski resursi kojim se održava 'ghetto fabulous' životni stil obično su socijalna pomoć, pomoć rođaka i različite nezakonite aktivnosti. MTV je drugom ključnom fokusu getocentrične imaginacije – glamuroznom automobilu – posvetio čuveni *makeover* program *Pimp My Ride*, u kome raznorazne krtije uz pomoć tima 'stručnjaka' i spektakularnih estetskih i funkcionalnih modifikacija postaju razlog za ponos svojih vlasnika i zavist celog 'geta'. Zahvaljujući ovom programu otkriveno je da se sve može redizajnirati u *pimp* (makro) stilu, pa su širom sveta nastale lokalne 'modifikacije', npr. *Trick My Truck* (kamioni), *Meke My Waka* (motocikli i mopedi), *Pimp My Fahrrad* (bicikli), *Pimp My Room* (studentske spavaonice), *Pimp My Kettle* (kuhinjske

⁹²⁹ Za grupu *Bad Copy* vezan je i srpski odgovor na ženski hip-hop: *Bičarke na travi* počele su kao njihovi prateći vokali, poput reperke Yo Yo (Yolanda Whittaker) koja je nastupala uz Ajs Kjuba i svoj tim IBWC (Intelligent Black Woman's Coalition).

⁹³⁰ Opsednutost materijalnim dobrima i statusnim simbolima (novac, zlato, kola, odeća) u hip-hop kulturi se naziva i 'bling-bling životnim stilom'.

⁹³¹ bivša supruga hip-hop mogula Rasela Simonsa (Russel Simmons), suosnivača (s Rikom Rubinom) etikete *Def Jam*

potrepštine), *Pimp My Chair* (stolice), *Pimp my PC* (računari), *Pimp My Whatever* (bilo šta)...

Paradigmatični primer refleksije o *wigga* fenomenu unutar savremene popularne kulture bila je tvorevina britanskog komičara Saše Barona Koena, tačnije njegova prva novinarska 'inkarnacija' (pre Borata Sagdijeva, reportera kazahstanske državne televizije i Bruna, gej voditelja modnog magazina *Funkzeit* na austrijskoj televiziji) – hip-hop novinar Ali G (1996-2002). Pravim imenom Alister Lesli Grejem (Alistair Leslie Graham), žitelj Stejnsa (Staines) u Sariju (šira okolina Londona), Ali G je neobrazovani (i priglupi) beli reper (poreklom iz srednje klase) koji živi s bakom na adresi *36 Cherry Blossom Close*, kako sâm tvrdi, u srcu 'geta'. (*Staines Ghetto* je u stvari tipično ušuškano britansko predgrađe za srednju klasu).⁹³² Školovao se u srednjoj školi 'da Matthew Arnold Skool' i član je ulične bande '*West Staines Massiv*'. Krajem devedesetih on preuzima na sebe ulogu medijskog glasnogovornika generacije ('voice of da yoof'). Međutim, ovaj glas uglavnom ponavlja rasne i kulturne stereotipe, iskazuje apsurdnu mešavinu ignorantnosti i 'političke nekorektnosti' i zagovara vrednosti američkog 'geta' (ulična reputacija, novac, droga, brza kola, zlatni lanci i zgodne 'kučke'), uz prigodne poštapalice kao *Booyakasha*, *Respek* i *Keep It Real*. U kontekstu novinarske trilogije (Ali G-Borat-Brüno) Saše Barona Koena, Ali G se može posmatrati kao medijski glas 's margine' savremenog (globalnog) društva, u kome su i crni reperi i njihovi beli obožavaoci više ili manje deprivilegovani kao i pripadnici malih, siromašnih i perifernih nacija ili homoseksualci. S druge strane, u osnovi akademska (*culture studies*) agenda⁹³³ ovog britanskog komičara ne nailazi na univerzalnu podršku: problem je u tome što kritika apsurdna američkog 'geto' društva i njegove globalne ekspanzije (prepoznavanja i aproprijacije u 'mikro getima' deprivilegovanih grupa širom sveta⁹³⁴) upućena od strane

⁹³² U filmu *Ali G Indahouse* (2002, r: Mark Mylod) koji govori o karijeri Ali Džija kao poslanika (MP) u britanskom parlamentu, s ulične table saznajemo da Stejns ima 'bratski grad' – *Isigny-sur-Mer* u Normandiji (koji ima oko 3000 stanovnika).

⁹³³ „*Well, I'm really into issues*“, kaže Brüno PR konsultantkinji za humanitarni rad u istoimenom filmu Saše Barona Koena iz 2009, što se može posmatrati i kao autoironični stejtment samog komičara.

⁹³⁴ što se manifestuje i kroz ekspanziju muzičkog idioma – od britanskog bangra hip-hopa i 'etničkih repera' (kao što je Aki Navaz 'Propa-Gandi' iz grupe *Fun-Da-Mental*), marsejske hip-hop scene čiji 'stub' čine emigranti iz Magreba, turskih repera u Nemačkoj i Austriji, do rep scene u indijanskim rezervatima u Kanadi i favelama Sao Paola...

pripadnika dobrostojeće (jevrejske) srednje klase s diplomom iz Kembridža – dakle, iz privilegovane pozicije i s bezbedne distance – postaje u osnovi ‘etički nekorektna’.



Ali G nam ipak daje deo odgovora na pitanje kako je Novi Beograd, nekada poznat kao socijalistička ‘kolektivna spavaonica’ postao post-socijalistički ‘geto’.

v

Novi Beograd kao spavaonica

Prema književniku Mihailu Pantiću, u vreme kada je na mestu Novog Beograda bila samo „pusta, malarična močvara sa ševarom, pacovima, pticama i ribama“ jedna obična seoska kafana na Bežanijskoj kosi nosila je ime budućeg grada – „vavilona naseljenog došljacima sa *svih strana sveta*“.⁹³⁵ „Naš novobeogradski kraj“⁹³⁶ bio je noću, posle devet

⁹³⁵ Mihailo Pantić, ‘Ravnodnevnica’, *Novobeogradske priče u: Sve priče Mihaila Pantića III*, Stubovi kulture, Beograd, 2007, str. 79

„Na šezdesetu godišnjicu od svog osnivanja Novi Beograd dodelio je Pantiću posebno priznanje za negovanje duha i vrednosti tog dela prestonice.“

sati, i odjavne špice TV-dnevnika, duboka, gluva provincija,⁹³⁷ izuzev subotom i nedeljom, kada je u obližnjoj baraci, pretekloj posle zidanja naselja, radio disko klub 'ABC', jedan od čuvenijih beogradskih diskaća onoga doba“.⁹³⁸ „Biti roker tada označavalo je jasnu razliku, bolje reći, ispovedanje prava na razliku u ambijentu koji je težio da sve poravna, uskladi, drži pod kontrolom, pripitomi i, grubo ali tačno rečeno, da dresira i pripremi svakog pojedinca za budućeg smernog građanina naše uzorne socijalističke zajednice. Novi Beograd bio je u svemu tome kao neko ogledno dobro, isprva i na sreću samo nakratko nalik onim uzornim kineskim zemljoradničkim zadrugama ili sovjetskim kolhozima, namenjenim isključivo za pokazivanje stranom svetu“.⁹³⁹ Paralele za procvat rokenrola u uzornom socijalističkom naselju nalazimo i drugde – npr. u Novom Zagrebu za koji se „uvriježio pogrđni naziv *spavaonice*, jer tamo se moglo samo spavati. Ili svirati, ako ti vrug već nije dao mira. Premda može zvučati kao fraza iz jeftinih rock'n'roll bajki, novozagrebački tinejdžeri tih godina (kraj sedamdesetih) doista nisu imali druge zabave nego da sanjaju svoje bendove. Novi je Zagreb tako sve do danas ostao na glasu kao rasadište gdje uspijevaju glazbenici sa zlatnim prstima. Najbrži gitaristi, energični bubnjari, tamo ih je u svakom haustoru bilo po nekoliko...“⁹⁴⁰

Izgradnja Novog Beograda u kojoj su učestvovala frontovske i omladinske radne brigade, zvanično je započela 11. aprila 1948.⁹⁴¹ „Kada ovde već bude stajao ponosni Novi Beograd podignut svesno, planski i s ljubavlju voljom i rukama trudbenika omladine naroda, neka ova ploča kazuje i

<http://www.facebook.com/notes/stare-slike-novog-beograda/knji%C5%BEevnik-mihajlo-panti%C4%87-o-novom-beogradu/298054926338> (pristup: 24.01. 2013.)

⁹³⁶ Blok 21 ('6 kaplara')

⁹³⁷ Bora Đorđević je pesnički uobličio ovu atmosferu u numeru 'Neću da živim u bloku 65' (Mrzim ceo svet) na albumu *Buvlja pijaca* (1982.):

*Čuvar gradilišta prolaznike tera,
klinci po ulazima bombice piju,
košava brije oko solitera,
bande došljaka svaku noć se biju.*

*Sivo, sivo, sivo, sve je sivo,
spavaju stanari, svak u svom budžaku,
u devet uveče nema ništa živo,
samo se zgrade crne u mraku...*

⁹³⁸ Mihailo Pantić, 'Čudna šuma', u: Petar Peca Popović i Mihailo Pantić, *Biti rokenrol*, Službeni glasnik, Beograd, 2011, str. 13

⁹³⁹ *Ibid.*, 15

⁹⁴⁰ Mirković, *Sretno dijete*, 34.

⁹⁴¹ 11. april je proglašen za dan Novog Beograda.

potseća: jedanaestog aprila hiljadu devetstočetdeset osme, tri godine posle završetka narodno oslobodilačke borbe završene su pripreme za početak nove radne bitke u borbi za sreću i blagostanje naroda. Toga dana radni ljudi i omladina svih naroda Jugoslavije pregli su da podignu novi Beograd, da prošire voljeni glavni grad države ravnopravnih naroda s ove strane Save, da učine većim i lepšim grad iz koga je Komunistička partija Jugoslavije na čelu sa drugom Titom povelu ustanak, da novom gradnjom stvore još jedan neprolazni znamen pobedonosne oslobodilačke borbe naših naroda koje vodi u socijalizam maršal Tito u državi koju su gradili sami narodi“, stajalo je na spomen-ploči podignutoj ovim povodom.⁹⁴² Među prvim objektima u izgradnji bili su Studentski grad i petospratni stambeni paviljoni na Tošinom bunaru, hotel Jugoslavija (otvoren tek 1969.)⁹⁴³ i Zgrada predsedništva vlade FNRJ, otvorena za Prvu konferenciju šefova država ili vlada nesvrstanih zemalja (septembar 1961.) pod nazivom Savezno izvršno veće. Godine 1965. dovršen je i treći monumentalni ‘reper’ Novog Beograda, Zgrada Centralnog komiteta SKJ (kasnije Zgrada društveno-političkih organizacija), kao i Muzej savremene umetnosti. Nakon usvajanja Generalnog urbanističkog plana Novog Beograda 1958. godine započela je velika kampanja izgradnje stanova u kojoj su nastali blokovi 1 i 2 uz Centar mesne zajednice Fontana. Zatim nastaju blokovi 21 i 28: Novi Beograd nezadrživo raste. Od početka šezdesetih do kraja osamdesetih izgrađeno je preko 70% objekata. „Kada se broj izgrađenih objekata na Novom Beogradu uporedi sa brojem stambenih objekata realizovanih u ostalim beogradskim opštinama, vidi se nesumnjiv prioritet izgradnje Novog Beograda tokom socijalističkog perioda“.⁹⁴⁴ U skladu s Kastelsovom konstatacijom da se „socijalistička urbanizacija odlikuje odlučujućom ulogom političke linije partije u organizaciji odnosa u prostoru“⁹⁴⁵ Novi Beograd prvobitno je zamišljen kao reprezentativno upravno središte nove Jugoslavije, ali će u skladu s političkim promenama i ekonomskom situacijom u zemlji tokom socijalističkog perioda zadobijati karakter (sve manje) reprezentativnog gradskog naselja u kome

⁹⁴² Izgradnja Novog Beograda ovekovečena je i na slici Bože Ilića *Sondiranje terena na Novom Beogradu* (ulje na platnu 240,5x441,5cm, 1948.) Izlagana i na XXV Bijenalu u Veneciji 1950. godine, ova slika postala je ‘ikona’ jugoslovenskog perioda obnove i izgradnje, stilski obeleženog ‘socijalističkim realizmom’.

⁹⁴³ kao najveći i najmoderniji hotel u SFRJ

⁹⁴⁴ Vera Backović, *Socioprostorni razvoj Novog Beograda*, Institut za sociološka istraživanja Filozofskog fakulteta, Beograd, 2010, str. 54

⁹⁴⁵ Manuel Castells, *La question urbaine*, Maspero, Paris, 1975, str. 92. Navedeno u: Vujović, ‘Urbana svakodnevnica’, 35.

preovladava stambena funkcija.⁹⁴⁶ „Slučajni posetilac može biti svestan razlika između dva grada, od Meklenburga do Mongolije i od Jadrana do Arktika, ali zato što se njegovo iskustvo uglavnom zasniva na poznavanju centralnih delova grada, gde istorijske, kulturne i religiozne razlike ostaju najizraženije očiglednosti. Jezgra Praga, Gdanjska, Lođa, Splita, Plovdiva, Krajove, Moskve, Lenjingrada, Irkutska su klasični primeri te raznolikosti. Uskoro, posetilac istražujući počinje da nalazi da se sličnosti stilova arhitektonskih ponavljaju. ... Blokovi stanova iz istog perioda izgledaju potpuno isti, bilo da su na Kapijama Kaluge u Moskvi, na Rudarskom prospektu u Prokopjevskom, u Moktovu u Varšavi, duž Aleje Karla Marksa u Berlinu ili u centru Nove Hute, Ajzenhutenštada, Havirova, Dunav-varoši ili Dimitrovgrada“.⁹⁴⁷ Još češće se nailazi na petospratnice iz šezdesetih godina od prefabrikovanih betonskih blokova i stambene kule iz sedamdesetih, grupisane u susedstva veoma sličnog izgleda. „Zaista, ako bi se čovek našao u bilo kojoj stambenoj zoni sagrađenoj u nekoj socijalističkoj državi posle drugog svetskog rata, bilo bi mu lakše da na osnovu prvog pogleda kaže kada su zgrade bile izgrađene, nego koja zemlja je u pitanju“.⁹⁴⁸ Uniformnost se širi i na stvari kao što su statue heroja, kiosci za prodaju novina ili automati za prodaju kvasa... Napori jugoslovenskih stručnjaka angažovanih na oblikovanju Novog Beograda bili su (sasvim u skladu s političkom linijom otvorenosti prema Zapadu i distanciranja od Istočnog bloka nakon 1948.) usmereni ka stvaranju grada čija će slika odudarati od opštih mesta socijalističke arhitekture i urbanizma:⁹⁴⁹ sama ova ‘različitost’ izvor je ponosa i ‘distinkcije’ u odnosu na zemlje realnog socijalizma.⁹⁵⁰ Ono po čemu se Novi Beograd

⁹⁴⁶ Dinamiku odnosa između političkih odluka, planerskih vizija i ekonomske realnosti u oblikovanju Novog Beograda opisala je Ljiljana Blagojević u izuzetnoj studiji *Novi Beograd: osporeni modernizam* (Zavod za udžbenike/Arhitektonski fakultet UB/Zavod za zaštitu spomenika kulture grada Beograda, 2007.)

⁹⁴⁷ Frenč i Hamilton, ‘Postoji li socijalistički grad’, 349.

⁹⁴⁸ *Ibid.*

⁹⁴⁹ Ipak, „tipske građevine ujednačenih urbanih formi i ravne strukture dovele su do gubitka identiteta unutar blokova. Potreba za efikasnim sistemom komuniciranja navodila je ljude da stvaraju inovativne nazive za blokove, koji su isprva bili poznati samo po svojim brojevima. Tako se deo Bloka 21 zove ‘Kineski zid’, deo Bloka 28 ‘Potkovicica’, a postoje i ‘Tri sestre’, ‘Šest kaplara’, ‘Televizorke’, ‘Mercedesice’, ‘Zapadna kapija Beograda’, ‘Kutije šibica’ itd.“

Tamara Maričić i Jasna Petrić, ‘Istorija i perspektive susedstva u Novom Beogradu’ u: Erić, *Diferencirana susedstva*, 45.

⁹⁵⁰ Ovom ‘jedinствено hibridnom arhitektonskom kulturom’ koja je nastala u spoju ideologije komunističkog Istoka i estetike kapitalističkog Zapada bavi se Vladimir Kulić u doktorskoj disertaciji *Land of the in-between: Modern architecture and the state in socialist Yugoslavia, 1945-65* (The University of Texas at Austin, 2009)

nije razlikovao od drugih socijalističkih gradova bile su kirije – „niske, uglavnom male i relativno ujednačene kirije za stanove u državnom vlasništvu znače da nijedan deo grada nije nedostupan ni jednom stanovniku ni doseljeniku u pogledu troškova, prihoda, statusa ili rase“.⁹⁵¹ U skladu s ne-tržišnim principima distribucije stanova⁹⁵² nije bilo ni značajne korelacije između prihoda domaćinstva i veličine / kvaliteta stambenog prostora koji mu je na raspolaganju.⁹⁵³ Kome su pripadali ovi stanovi? Prema Sretenu Vujoviću postoji zablude o pravnom statusu stambenog fonda u socijalističkoj Jugoslaviji. Iz beogradske perspektive deluje da su preovlašivali stanovi u društvenoj svojini, međutim, takvih stanova bilo je svega 25% (ostalo je bilo u privatnom vlasništvu). U Beogradu je bilo čak 52% stanova u društvenoj svojini (čiji su stanari tzv. nosioci stanarskog prava) – od toga na Novom Beogradu čak 88%. „Kada pogledate ko su bili nosioci stanarskog prava, onda postaje jasno da su proporcionalno najviše bili zastupljeni rukovodioci, stručnjaci i na kraju visokokvalifikovani radnici. Kvalifikovani, polukvalifikovani, nekvalifikovani radnici su bili jednostavno prinuđeni da pribegavaju bespravnoj stambenoj izgradnji – znači najprostije rečeno, to su razne ‘Kaluđerice’“.⁹⁵⁴ Ovo je bila strategija preživljavanja pojedinaca i društvenih grupa koja pripada sferi *sive ekonomije*, a koja je u post-socijalističkom periodu donekle promenila ‘aktere i fenomenologiju’. „To je jednovremeno i primer vertikalnog interesnog saveza između političke elite i radništva radi održanja socijalnog mira i organizovanog konsenzusa’ ili ‘organizovane neodgovornosti’“.⁹⁵⁵

Prvi period postsocijalističke transformacije Novog Beograda (1989-2000.) obeležili su širi procesi transformacije društva – stranački pluralizam i nove institucije u političkoj sferi; privatna svojina i tržište kao regulacioni mehanizam u ekonomskoj sferi; rat i

⁹⁵¹ Frenč i Hamilton, ‘Postoji li socijalistički grad’, 351.

⁹⁵² i ideološkom premisom o univerzalnom pravu na stan, vezanom za nikada dostignuti ideal pravedne raspodele (besplatan stan i besplatne socijalne službe za svakoga)

⁹⁵³ György Enyedi, ‘Transformation in Central European Postsocialist Cities’, *Centre for Regional Studies of Hungarian Academy of Sciences Discussion Papers*, No. 21, Pécs, 1998, str. 31

⁹⁵⁴ „U okviru razmatranja gledišta pojedinih autora o uzroku pojave bespravne izgradnje, najčešće pominjano objašnjenje je ‘da je bespravna izgradnja posledica procesa brze industrijalizacije i urbanizacije’ ili da je uzrok pojave bespravne izgradnje u disharmoniji između tempa industrijalizacije i urbanizacije i tempa stambene izgradnje’.“ Konstatuje se da procvatu bespravne izgradnje naročito pogoduju i ‘stihijno delovanje robno-novčanog tržišta’ i neadekvatna ‘politika dodeljivanja društvenih stanova’.“

Saveljić, *Beogradska favela*, 18.

⁹⁵⁵ Vujović, ‘Linije podela’, 107.

međunarodna izolacija u sferi svakodnevnog preživljavanja. Privatizacija društvenog stambenog fonda⁹⁵⁶ realizovala se time što su nosioci stanarskog prava postali vlasnici stanova, ali pravno nisu rešene nadležnosti oko održavanja zgrada, fasada, zajedničkih instalacija, liftova... Novonastali privatni sektor u građevinarstvu, marginalizacija stručne javnosti (arhitekti i urbanisti) i ‘investitorski urbanizam’ (koji nije zakonski regulisan i institucionalizovan) s elementima sive ekonomije, nastavili su da degradiraju ‘pejzaž’ i ‘imidž’ Novog Beograda, udaljavajući ga sve više od prvobitnih ideala uzornog modernističkog grada. Ovo se odrazilo na opšti izgled i atmosferu novobeogradskih blokova, potencirajući njihovu sliku kao ‘srca tame’ izolovane i kriminalizovane Srbije.

„Ja sam ovde čučao do osamnaeste. Al’ sam onda seo na bus i otiš’o u grad. Preš’o preko mosta i muvao se malo. Počeo neki pljusak, kažu preko radija tako nije padalo od pedeset i neke. Al’ meni nije bilo ništa. Šetao sam, i šetao, i svuda, i bilo je dobro. Sve je drugačije, sve. I lica, i ulice – a tek ribe! Pazi, najbolje ribe žive u gradu, tu nema greške. I tako, obrnem dva kruga i vratim se kući. I svega se sećam, ali svega... Kao da sam sad doš’o iz grada. I sad ti mene pitaš, a što sam ostao. Pojeo me blok, bratee...“

Guru (Zoran Cvijanović) u filmu *I na I*
(r: Mladen Matičević, sc: Srđa Anđelić), 2002.

vi

Novi Beograd kao geto

Prema Neveni Daković ‘geto film’ je „primer kreolizacije srpske produkcije formiranjem hibridizovanih žanrovskih formi, akulturacijom i prebacivanjem svetskih formula u lokalni hronotop“.⁹⁵⁷ Narrative problematizacije razvoja Beograda kao metropole, društvenog raslojavanja i procvata kriminala ova autorka posmatra u sklopu šire grupe urbanog filma – neo (soc) realističkih urbanih priča. Novi socijalni realizam beleži simptome i dijagnostikuje društvene poremećaje kroz konstituisane predstavljачke stereotipe. Filmovi se bave postratnim traumama: povratkom nasilno mobilisanih (*Tamna je noć, Hadersfeld*), moralnim propadanjem društva, nasiljem i kriminalom (*Do koske,*

⁹⁵⁶ Prema popisu iz 1991. godine, 66% stanova u Beogradu bilo je u društvenoj svojini, a prema sledećem popisu, 2002. godine, 95% stanova je u privatnoj svojini. Privatizacija stanova reprodukovala je stambene nejednakosti uspostavljene tokom socijalističkog perioda: pripadnici političke elite postali su vlasnici ekskluzivnih vila i stanova, a pripadnici srednje klase (kojoj je dodeljivan najkvalitetniji stambeni prostor građen u vreme socijalizma) postali su vlasnici stanova za neadekvatnu novčanu nadoknadu. Backović, *Socioprostorni razvoj*, 77.

⁹⁵⁷ Nevena Daković, ‘Geto film’, u: Miško Šuvaković (ur.), *Istorija umetnosti u Srbiji: XX vek*, I tom, Orion Art, Beograd, 2010, str. 883

Rane, Bure baruta, Stršljen, Nataša, Apsolutnih sto, Normalni ljudi, Klopka), izbeglicama (*Tri letnja dana*), siromaštvom (*Dnevnik uvreda*), ‘odlivom mozгова’ (*Ni na nebu ni na zemlji, Sutra ujutru*) – koristeći ratni realizam kao glavni interpretativni okvir.

Urbani neorealisti opisuju život u Beogradu devedesetih godina kao paradigmu kontroverzne (de)urbanizacije s populističkim istorijsko-sociološkim objašnjenjem da su finansijski kolaps, moralna degradacija, eskalirajući nacionalizam i pitanja identiteta kao savladavanja Drugog u nerazlučivoj uzročno-posledičnoj vezi. Naime, masovne migracije stanovništva ne samo iz jedne u drugu bivšu republiku SFRJ, već i u granicama jedne republike skoro uvek su se odvijale iz provincije u veće gradove čime je pokrenut ‘antiurbani mehanizam’. Kao posledica politike ‘svi Srbi u jednoj državi’ Beograd je preplavljen mahom ogorčenim došljacima koji s podozrenjem gledaju na zatečeni život prestonice, odbacujući načela kosmopolitizma i ‘otvorenog grada’. Miloševićev režim kontroliše i za svoje ciljeve uspešno instrumentalizuje iskazano nerazumevanje, regrutujući među pridošlicama glavninu nacionalističkih pristalica i zauzvrat podržavajući njihovo transformisanje u dominantnu socijalnu grupaciju. Ranih devedesetih ‘antiurbana koalicija’ – režim i neurbana populacija – nameće novi stil života, agresivno promovise nacionalnu mitomaniju i potiskuje građansku srednju klasu. Sukobi oko politike i moći ‘transparentno’ se prevode u sukob kultura – fanova turbo-folka i nestajućih gradskih potkultura...

Dijagnoza ‘zatvorenog društva’, njegove (opravdane ili, češće, neopravdane) izolacije od (ostatka) ‘sveta’ i život u ‘getu’ kao tematska preokupacija dominiraju srpskom kinematografijom od početka devedesetih godina. Unutar Srbije kao ‘velikog geta’ jedan deo Beograda zadobija mitsku auru ultimativnog ‘geta u getu’: Novi Beograd, paradigmatički *banlieue défavorisée*. I kao što su *Les HLM (habitation à loyer modéré)* – prigradska radnička naselja s umerenim kirijama – u socijalističkoj Jugoslaviji prevedena u projekat uravnilovke za ‘radne ljude’ iz srednje klase, tako se žanrovski obrasci evropskih getocentričnih filmskih narativa prenose u post-jugoslovensku kinematografiju. Fascinacija predgrađem i ‘urbanim hororom’ o kome govori Loik Vakan manifestuje se u

francuskoj kinematografiji još od šezdesetih godina,⁹⁵⁸ međutim, *La Haine* (Mržnja) reditelja i glumca Matjea Kasovica (1995.) pokrenula je talase periodičnog interesovanja za specifičnosti života u francuskom ‘getu’ – deprivilegovanom predgrađu ili kvartu naseljenom mahom emigrantskom ili radničkom populacijom, u kojem caruju beznađe i nasilje.⁹⁵⁹ Kasovic je u ovom filmu zainteresovan „za onu društvenu klasu koja u opštoj kriminalizaciji sveta nema ni jedan jedini izbor no da i sama postane deo kriminalizovanog sveta...“ U lepoj i naizgled progresivnoj francuskoj metropoli „žive ljudi bez ikakve šanse da se u takav svet stvarno uklape, jer su rođenjem u getu trajno obeleženi i osuđeni na odbačenost i krivicu“.⁹⁶⁰ Krug u kome se nalaze samo se sužava i iz tog kruga nema izlaska. Verovatno je da se u svakoj nacionalnoj kinematografiji od 1995. naovamo mogu naći primeri za slične ‘getocentrične’ filmske narative smeštene u neki deprivilegovani ‘hud’ – blok, favelu, medinu, *gecekondu bölgesi*, *barrio*, *skid row*, *trailer park*, *shanty town*, *bidonville* i sl. Što se Novog Beograda tiče, on je našao svoje mesto u francuskoj kinematografiji u filmu *Banlieue 13* (r: Pierre Morel) iz 2004. godine.⁹⁶¹

U novobeogradskim blokovima tako se prepliću geto i gangsterske storijske (Ledina, Jedan na jedan, Apsolutnih sto⁹⁶²...) Siromašenjem Beograđana ‘ružni betonski blokovi’ u filmskim narativima transformišu se u oaze kriminala i ‘psihičke i fizičke ožiljke na licu grada’ – svojevrsni materijalni dokaz izlisanog života, materijalnog sloma i moralnog poraza građanstva. Imaginarni ‘geto’ ne stanuje samo u novobeogradskim blokovima ili na obroncima Bežanijske kose, premda su Gandijeva i Nehruova njegove omiljene

⁹⁵⁸ npr. u filmovima *2 ou 3 choses que je sais d'elle* (a elle se odnosi na Pariz), (Žan-Lik Godar, 1967.) ili *Elle court, elle court la banlieue* (Žerar Pire, 1973.)

⁹⁵⁹ Neki od primera su filmovi *État des lieux* (r: Jean-François Richet) iz 1995; *100% Arabica* (r: Mahmoud Zemmouri), *Ma 6-T va crack-er* (r: Jean-François Richet) i dokumentarac Bertrana Tavernijea *De l'autre côté du Périph* iz 1997. Tu su, zatim, *L'Esquive* (r: Abdellatif Kechiche, 2003.), dokumentarac *Le Journal de Dominique* (r: Cyril Mennegun, 2006.) ili *Neuilly sa mère!* (r: Gabriel Julien-Laferrière, 2009.)... Neki od ovih filmova su (gorke) komedije, kao *100 % Arabica* u kojem su glavni protagonisti alžirske rai zvezde Kaled i Čeb Mami, i *Neuilly sa mère!* koji opisuje preseljenje malog Arapina iz ‘blokova’ u otmenu parisku četvrt *Neuilly-sur-Seine*. Neki od filmova koje je režirao producent ovog filma, Đamel Bensalah (Djamel Bensalah), takođe istražuju šaljive aspekte života u multikulturalnim francuskim predgrađima (*Il était une fois dans l'Oued*, *Beur sur la ville...*)

⁹⁶⁰ Nataša Milović, ‘Burdijeova koncepcija simboličkog nasilja u filmovima savremene evropske kinematografije’, u: Nemanjić i Spasić, *Nasleđe Pjera Burdijea*, 255.

⁹⁶¹ I nastavak filma, *Banlieue 13 Ultimatum* (r: Patrick Alessandrin, 2009.) snimao se delimično u novobeogradskim blokovima. Zvezda oba nastavka bio je ‘utemeljitelj parkura’ David Bel.

⁹⁶² Ovaj film iz 2001. godine smatra se ‘zvanično prvim geto filmom u Srbiji’. Reditelj Srdan Golubović kao primarni uzor za ovaj film navodi *Mržnju* Matjea Kasovica.

adrese. Po potrebi, prateći tranzicijske tokove povratka građanskom Beogradu i slabašnoj revitalizaciji srednje klase, on se može izmestiti i u centar⁹⁶³ ili neki drugi deo grada (*Kad porastem biću kengur*, *Beogradski fantom*, *Tamo i ovde* ili TV serija *Lift* u produkciji RTS-a...) Geto je metafora logora za žrtve tranzicije – one koji nisu uspeali da nađu svoje mesto u novom ekonomskom poretku. Međutim, kao što pokazuju i francuski primeri, život u getu ne mora uvek biti mučan – utrobe novobeogradskih blokova kriju u sebi i mnoge šaljive (7 ½, ‘*Fantastična Vera*’ u omnibusu *Lost and Found*,⁹⁶⁴ *Ringeraja*...), pa i melodramske zaplete (*Sutra ujutru*, *Ljubav i drugi zločini*, *Čekaj me, ja sigurno neću doći...*) s ‘obaveznom, ali ne nužno i naglašenom kriminalnim notom’. Konačno, neki od njegovih žitelja ‘doguraju’ i do karijere filmskih reditelja, kao ‘New Kids from the Block’ kako Nevena Daković naziva rediteljski trojac Miroslav Momčilović,⁹⁶⁵ Stefan Arsenijević i Srdan Golubović.⁹⁶⁶

vii

***Ghetto blasting* u Srbiji**

„Niko nije pomišljao da će to ikada imati svoju verziju na srpskom jeziku“ rekao je 2007. Dragan Ambrozić.⁹⁶⁷ Tokom osamdesetih godina (sasvim) različiti predstavnici

⁹⁶³ Žitelj Novog Beograda Milan Mladenović uobličio je svoju viziju geta još na albumu *Katarina II* (‘Geto’, 1984.), ali u drugačijem arhitektonskom idiomu:

*Vidi kakva predivna zgrada
balkon, zid sa divljim ružama
atlas nosi kuglu iznad glave
Grci, mit, legenda...*

*Magla češlja pramen na ulici
hladan dah sa zapada, gar se crni svuda po snegu
plava bluza i kifla pred čas.*

*Rođen sam u getu
tako nešto zadaje strah.*

Rođen sam u getu tačno u čas da vidim...

⁹⁶⁴ Ovde se avanture zlosretnih putnika i kondukerke Vere (Milena Dravić) u odbeglom tramvaju tumače i kao metafora za neizvesni i beskrajni put Srbije u evropsku budućnost.

⁹⁶⁵ Reditelj kojeg nazivaju ‘Vudi Alenom Novog Beograda’ i svoj scenario za film *Kad porastem biću kengur* (r: Radivoje Andrić, 2004.) ‘smestio’ je u ambijent Novog Beograda, u produkciji zamenjen soliterima na Voždovcu.

⁹⁶⁶ Nevena Daković, ‘Imagining Belgrade: the cultural/cinematic identity of a city at the fringes of Europe’, u: Katia Pizzi & Godela Weiss-Sussex (eds.) *The Cultural Identities of European Cities*, Peter Lang Publishing, Oxford / Bern, 2010, str. 61-77

⁹⁶⁷ Javna tribina ‘Neka nova kultura...’, www

jugoslovenske pop i rok scene koketirali su s repom demonstrirajući svoje poznavanje novog internacionalnog muzičkog trenda poreklom iz Južnog Bronksa. Bijelo dugme i Bora Đorđević repovali su u numeru 'Pediculis Pubis' (album *Lipe cvatu, sve je isto ko i lani*, 1984.); Riblja čorba i Goran Bregović u numeru 'Disko mišić' (album *Istina*, 1985.), a Đorđe Balašević u numeru 'Šugar rap (Proces diferencijacije u kombinatu za proizvodnju i preradu šećerne repe)' na albumu *Tri posleratna druga* iz 1989.⁹⁶⁸ Osvedočeni ljubitelj hip-hopa bio je i Dušan Kojić Koja koji je u repertoar Discipline kičme uneo osobeni stil repovanja. Rani primer povezivanja repa s epskom tradicijom ovog podneblja predstavlja doprinos Vlade Divljana muzici za omnibus *Kako je propao rokenrol* (1. deo, *Do izvora dva putića*, r: Zoran Pezo) iz 1989, a koji se sastojao u pokušaju repovanja *Hasanaginice* i numeru *Disko Nindža*. Začetkom spoja hip-hopa i guslarske tradicije može se smatrati rep u osmercu Ramba Amadeusa 'Smrt Popa Mila Jovovića' s albuma *Psihološko-propagandni komplet M-91* (1991.), koji je pripovedao o „danim kad na Nikšić Crnogorci udariše ... da ne bude turski više.“ Nije naodmet podsetiti se da je i jedan od kandidata za 'inauguralnu numeru turbo-folka' bio nastup Snežane Babić Sneki pred neizbežnim Srećkom Šojićem u filmu *Tesna koža 4* (r: Milan Živković, 1991.) pod nazivom 'Sneki rep'. Crnogorska folk pevačica Andrijana Dabetić Anči (Mis SR Jugoslavije pod sankcijama 1994.) ušla je u anale domaćeg hip-hopa stihovima „Rep, rep, repujem, mlada sam pa ludujem“.⁹⁶⁹

Hip-hop kultura 'u užem smislu' prisutna je u Srbiji od početka osamdesetih godina, kada nastaju prve 'b-boy' grupe fokusirane na brejkdens.⁹⁷⁰ Prvo jugoslovensko hip-hop izdanje (Jugoton, 1984.) je *Degout EP* beogradskih hip-hop pionira *The Master Scratch Band*, snimljen u studiju 'Druga maca' *free of charge* zbog toga što je ova muzika u to vreme u lokalnim okvirima smatrana inovativnom i 'radikalno drugačijom'. U drugoj polovini osamdesetih Branko Bojović (Bane Sanšajn) odlazi na razmenu učenika u SAD gde se našao na koncertu 'Crnih Bitlsa', grupe N.W.A. (*Niggaz With Attitude*).

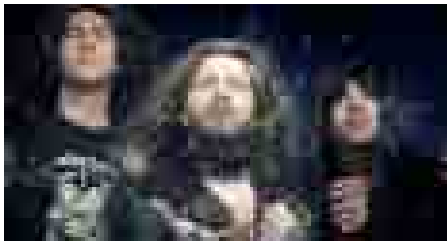
Nakon enormnog uspeha hip-hop grupe *Fantastischen 4* u Nemačkoj su npr. ušli u opticaj termini kao *Neuer Deutscher Sprechgesang* i *Neue Deutsche Reimkultur*.

⁹⁶⁸ Da je repovanje (još uvek) 'prirodna' forma za raspravu o ugroženim radničkim pravima, demonstrira glumac Lazar Ristovski numerom 'Radnički rep' u svom filmu *Beli lavovi* iz 2011.

⁹⁶⁹ 'Noć ludila', album *Anđeo za umornu dušu*, 1992.

⁹⁷⁰ Zbog tadašnje popularnosti brejkdensa među mladim Romima moglo bi da se tvrdi da je hip-hop u Srbiji ipak 'rođen u getu'.

Oduševljen reperima iz Komptona (Los Angeles) šalje kasete u Beograd i po povratku (1988.) osniva grupu *Green Cool Posse* iz koje će nastati Sanšajn. U to vreme s repom se upoznao i Aleksandar Džankić a.k.a *MC Best*, osnivač grupe *Who Is The Best* (1988.) koji je imao značajnu ulogu u afirmaciji rep muzike u Srbiji.⁹⁷¹ „U BGD-u je rep bio skoncentrisan skoro u jednom bloku NBGD pošto su svi ljudi iz ovih grupa međusobne komšije“.⁹⁷² U talasu osnivanja demo grupa koji je usledio⁹⁷³ ističe se grupa Robin Hood (osnovana 1988.), ali se prelomnom tačkom u razvoju hip-hop kulture u Srbiji smatra prvi singl grupe *Budweiser* ‘Ponoćna trka’ iz 1987. Izvan Beograda nastaju *2B4 Time* iz Smedereva i *Sound Control* iz Niša. Do prvog talasa⁹⁷⁴ i masovne slušanosti rep muzike (1995. godine) nije objavljen ni jedan zvaničan album. „Međutim, tada su zajedno u rep pokretu bili i neki ljudi koji to nisu zasluživali kao sto su Funky G, *Beat Street* (koji nije ono što je nekad bio, pošto su imali zaista vulgarne pesme sa pljuvanjima po nekim ljudima), onda *Tapiri*,⁹⁷⁵ Dr. Iggy... Oni su posle otišli drugim putem, putem slave i bogatstva, dok je za prave repere tek predstojao trnovit put“.⁹⁷⁶



Bad Copy

Prema Ivi Nenić, ono što razlikuje hip-hop od drugih popularnih muzičkih kultura nisu samo formalni elementi identiteta njenih pripadnika, već sam *način formiranja identiteta*, koji je u većoj meri zasnovan na „samom zvuku muzike, nego što je to slučaj sa mnogim drugim (popularnim) kulturama zasnovanim na rok zvuku“.⁹⁷⁷

⁹⁷¹ od 1992. na Radio Politici vodio je emisiju *Geto* u kojoj je promovisao hip-hop i andergraund kulturu

⁹⁷² <http://staranova.blog.rs/blog/staranova/stara-skola/2012/04/04/old-school> (pristup: 04.10. 2012.)

⁹⁷³ Bez kaucije, Crno-bela veza ili Jedva smo se skupili (JSSS)...

⁹⁷⁴ O Prvom, Drugom i Trećem talasu hip-hopa u Srbiji opširnije u Dodatku 9.

⁹⁷⁵ *Who Is The Best* posvetili su pesmu ‘Baby’ pevačici Ivani (Negative) Pavlović, koja ih je napustila i prešla u Tap 011.

⁹⁷⁶ *Ibid.*

⁹⁷⁷ Iva Nenić, ‘Politika identiteta u srpskom hip-hopu na primeru grupe Beogradski sindikat’, *TkH časopis za teoriju izvođačkih umetnosti*, Beograd, 2006, str. 159

Većina nezapadnih hip-hop scena uglavnom doslovno preuzima *formalne* elemente hip-hopa i rep muzike. Isto se odnosi i na opšte odlike *poetike žanra* – kritički pogled na društvenu stvarnost i zastupanje kulturnog identiteta geta, za koje u hip-hop žargonu postoji termin *represent*⁹⁷⁸ – javno predstavljanje (oglašavanje) lokalnih vrednosti i značenja, od propagiranja identiteta stanovnika predgrađa, do podela na šire oblasti. Lokalne kulture koje se uključuju u široko polje hip-hopa uglavnom preuzimaju postojeću klasifikaciju žanrova. U zavisnosti od konteksta, izvesni aspekti hip-hop kulture postaju dominantni, a neretko nastaju i nove *crossover* muzičke forme u kojima se elementi rep muzike spajaju s postojećim muzičkim formama i žanrovima. Način na koji se hip-hop kontekstualizuje u okviru jedne kulture određen je složenom mrežom značenja koja se formiraju u susretu rep poetike s lokalnom istorijom, ideologijama i društvenim sistemom vrednosti. Forme koje nastaju kao plod tog susreta su, u izvesnom smislu, hibridne, ali karakteristični *topoi* kao što su geto, bunt i otpor sistemu, uglavnom su uvek prisutni. Prema ovoj autorki, identitet pripadnika hip-hop kulture određen je predstavom geta, koja se u srpskom kontekstu odnosi na dve stvari:

1. geto kao gradska četvrt koju nastanjuju pripadnici srednje klase sa sveću o pripadnosti svom 'kraju' i
2. Srbija kao geto.

Prizor getoizirane Srbije opšte je mesto srpskog hip-hopa, počev od karakterističnih grafita poput *Slobodane, hvala ti za geto*, uz potpis *Reperi*, do tekstova pesama i vizuelnih elemenata (ikonografije spotova i pomenutih filmova).⁹⁷⁹ Međutim, kao što je muzikolog Adam Krims pokazao na primeru uticaja muzičke kulture Jamajke na američki rep, globalna poetika hip-hopa obeležena je stalnim tenzijama između lokalnog i globalnog, a to ga je navelo da problematizuje pojam 'kulture industrije otpora'.⁹⁸⁰

⁹⁷⁸ Imani Perry, *Prophets of the Hood: Politics and Poetics in Hip-Hop*, Duke University Press, Durham, 2004

⁹⁷⁹ Nenić, 'Politika identiteta', 160-161.

⁹⁸⁰ „I think a healthy skepticism is in order regarding what one might deem the 'cultural resistance industry'.”

Adam Krims, *Rap Music and the Poetics of Identity*, Cambridge University Press, Cambridge, 2000, str. 1

Raspad SFRJ i nastanak novih nacionalnih država na Balkanu snažno je uticao na muzičku industriju u devedesetim godinama i pružio pogodno tlo za nastanak žanrova u kojima ponovno pronalaženje i propagiranje nacionalne kulture igra značajnu ulogu. Prema stereotipima prisutnim i u medijskom i u akademskom diskursu određeni žanrovi (poput turbo-folka) predstavljaju paradigmu govora nacionalizma i desne retorike, dok rokenrol i drugi žanrovi tzv. *underground* scene pružaju beskompromisan otpor kulturnoj politici tada aktuelnog režima. Ovakva shema nudi pojednostavljenu sliku interakcije između muzičkog i političkog: primeri koji pripadaju istim žanrovima zvuka često su ideološki suprotstavljeni, a elementi nacionalnog i globalnog spregnuti su na različite načine, unutar različitih ideoloških okvira. Hip-hop kultura i rep muzika u Srbiji primer su ove specifične ‘dijalektike’. *Who is The Best* i *Rhythm Attack* izdali su prve albume 1996, a *Belgrade Ghetto*, *Bad Copy*, *Straight Jackin* i *Voodoo Popeye* 1997, u vreme masovnih demonstracija studenata i građana Srbije zbog izbornih rezultata. Nova hip-hop scena u Srbiji oseća priličnu distancu od spektakla lokalne politike koji dominira javnom sferom, nastojeći da formira sopstvenu kontra-javnu sferu. Zaokupljena je svakodnevnim temama koje ne ‘pokriva’ aktuelni politički diskurs i konkretnim situacijama iz života u gradu. Dok je moto političkih okupljanja *Beograd je svet*, moto repera je *Beograd je geto*. Ovo poručuje glas koji potiče iz specifičnog društvenog okruženja, frustriranog političkom izolacijom i kriminalizacijom društva. U drugoj polovini devedesetih ‘gangsta’ hip-hop i politički hip-hop u Srbiji pokazuju dva lica ovog procesa – jedan opeva kriminalno podzemlje, a drugi korupciju političkih elita⁹⁸¹ koje su zaokupljene isključivo međusobnim obračunima oko distribucije političkih i ekonomskih privilegija.

⁹⁸¹ O počecima kriminalizacije jugoslovenskog društva ‘u socijalizmu’, kojom se prevashodno ‘oštećuje društveni sektor’, slikovito je pisao Stipe Šuvar:

„Grade se, iznajmljuju i prodaju kuće, kupuje se građevinsko zemljište da bi se preprodalo, kupuju se i preprodaju trajna potrošna dobra, pozajmljuju se uz visoke kamate zamašna novčana sredstva, trguje se devizama. Većina pripadnika ‘nevidljivog’ sloja regrutuju se iz uzimanja provizija, primanja mita, potkradanja, korupcijskih podviga“.

Stipe Šuvar, *‘Srednji slojevi’ ili ‘srednja klasa’ u jugoslovenskom socijalističkom društvu*, Marksističke sveske, Sarajevo, 1-2, 1972, str. 88. Navedeno u: Milić, *Revolucija i socijalna struktura*, 242-243. U tom smislu, stvaranje ovog ‘nevidljivog sloja’ proizvod je „stihijnog delovanja društva i odsustva kontrole“. *Ibid.*, 243



Bvana iz Lagune i Mikri Maus

Neposredno pred predsedničke izbore 2002. emitovan je singl 'Govedina' *Beogradskog sindikata* u kome članovi grupe, 'glasom običnog čoveka'⁹⁸² komentarišu aktuelna zbivanja i ličnosti na političkoj sceni (veseli bankari s električnim gitarama što valjaju sve; u skupštinskoj kafani mrtav pijan Šami; srpski Nostradamus poznatiji ko Labus itd.) „Interpretirana na način zajednički za pijacu, birtiju i (nažalost) skupštinsku govornicu“⁹⁸³ (kako poručuje štab Beogradskog sindikata) *Govedina* je izazvala burnu reakciju medija i ličnosti koje su se u njoj prepoznale. Jedan od 'prozvanih' političara (nazvan 'budalom što na Pinku svira klavir') bio je tadašnji predsednik Skupštine Vojvodine i 'roker po ubeđenju' Nenad Čanak.⁹⁸⁴ Prema Čanku, „mnogi koji su se udubljivali u rok muziku došli su do istog zaključka: za jaku muziku potrebna je jaka socijalna frustracija njenih tvoraca“.⁹⁸⁵ U skladu s tom postavkom Beogradski sindikat ima dobre osnove za uspeh među slušalaštvom kome su njihove kompozicije namenjene. U svojoj analizi (koja donekle podseća na Kelnerovo čitanje filmova Spajka Lija) Čanak naziva *Govedinu* 'elektronskim guslanjem'⁹⁸⁶ bez živog rada i prirodnih instrumenata'. „U pesmi *Govedina* možda je najjasnije pobrojan spisak ličnosti koje izazivaju negativna osećanja kod pripovedača, ali ipak ne do mere da se može porediti sa nekom svojom hrabrijom pretečom tipa *Početak bune na Dahije* jer se *Govedina* svodi tek na

⁹⁸² *Svako jutro isti kurac, kad otvorim novine, doručak mi presedne, k'o da hasam pomije...*

⁹⁸³ 'Ni fašisti ni nedužne beživotne table!': Beogradski sindikat čita Nenada Čanka', *Vreme*, br. 615, 17. oktobar 2002. <http://www.vreme.com/cms/view.php?id=323823> (pristup: 03.09. 2011.)

⁹⁸⁴ Ritualna medijska 'prepucavanja' između repera i političara nazivaju se i 'efektom Sister Soulje': tokom predsedničkih izbora 1992. Bil Klinton je napadao nasilno intonirane tekstove hip-hop muzike, zatraživši cenzurisane pevačice Sister Soulje (što mu je značajno podiglo rejting u predizbornoj kampanji). Pre toga, predsednik Džorž Buš stariji napadao je Ajs-Tija zbog pesme 'Cop Killer'...

⁹⁸⁵ 'Nenad Čanak preslušava *Govedinu*: Jaka frustracija, dobra muzika', *Vreme*, br. 614, 10. oktobar 2002. <http://www.vreme.com/cms/view.php?id=323427> (pristup: 25. 01. 2013.)

⁹⁸⁶ Miša Đurković smatra da je čudno „da naši brojni hip-hop izvođači ne pokušavaju da semplove zvuka gusala koriste kao veoma specifičan i karakterističan element svog složenog zvučnog mozaika“. Đurković, *Slika, zvuk i moć*, 153.

pobrojavanje 'zlodela' i 'dahija', ali bez jasnog poziva na ustanak ili definisanja platforme sa koje bi ustanak trebalo podići. Jedina upozoravajuća strofa (ako bi se to tako moglo nazvati) glasi:

*da se odrekneš Guče
kajmaka i radže
a tolerišeš Hrvate, Borku
gej parade*

*ma, jebeš Levijeve
dokumentarce
nije me sramota
što poreklom sam odavde.*⁹⁸⁷

Čanak ukazuje na mogućnost da se ovakav tip izraza koristi za namensko plasiranje političkih ideja populaciji i generaciji koju politika u klasičnom smislu ne zanima, a koja razmišlja na nivou parola i neizdiferenciranog ličnog nezadovoljstva. U svom odgovoru na Čankovo čitanje *Govedine*, članovi Beogradskog sindikata tvrde: „Poruka pesme *Govedina* ne može se svesti na izjavu vernosti 'Guči, kajmaku i radži'! Istina je da se nijedan od članova Beogradskog sindikata ne stidi svog nacionalnog identiteta, ali u ovoj je pesmi ta tema samo ovlaš dotaknuta. Ako iko zaista želi da poslušaju šta Beogradski sindikat ima da kaže na temu patriotizma i dubokog poštovanja prema bitkama naših predaka, neka slobodno natenane poslušaju pesmu *Na bojnopolju (Viteška 2)*,⁹⁸⁸ koja se nalazi na našem debi albumu *Bssst...tišinčina!*⁹⁸⁹ Naime, prema Ivi Nenić, *differentia specifica* srpskog hip-hopa nije u stepenu i vrsti kritike koja se upućuje određenim društvenim diskursima, već u načinu na koji se povezuju teme getoizacije, istorije, nacije

⁹⁸⁷ Nenad Čanak, '...preslušava *Govedinu*', www

⁹⁸⁸ 2. strofa (od 5):

*na konju, na bojnopolju, zastava na koplju
jedan pored drugog kao pruće smo u snoplju
gusta kiša strela. strahu mesta nema
vadim mač iz korica i spuštam vizir šlema
sudar dveju vojski kao dveju reka
silinom prvog udarca probismo tri reda
buka urlika, jauka i krika
teški zvuci čelika, rasplamsava se bitka
britka sevnula je sablja, at pada kao klada
okružuju me dušmani, jurišaju na barjak
zamahujem sekirom. s' glavom leti kalpak
na pogrešne ste krenuli! očekuje vas alah!*

⁹⁸⁹ Beogradski sindikat, 'Ni fašisti...', www

i tla, i kroz koje se artikuliše subkulturni identitet karakterističan za srpski hip-hop.⁹⁹⁰ Svako iole ozbiljnije tumačenje ovog fenomena mora se suočiti sa njegovim bazičnim paradoksom – propagiranjem nacionalnog identiteta i ‘reafirmacije autentično srpskih vrednosti’ u spoju s urbanim i savremenim topoima globalnog hip-hopa.⁹⁹¹

Hip-hop u Srbiji može se razmatrati i u terminima ‘kulture industrije nezadovoljstva’ (‘socijalne frustracije’ koju pominje Čanak). Nakon političkih promena 2000. godine (koje su možda poslednji put delu populacije dale osećaj da učestvuje u istorijskom projektu izgradnje ‘nove, bolje Srbije’) usledio je period u kome su velike nade zamenjene ‘rezigniranim iščekivanjem’. Iscrpljeni problemima preživljavanja, s osećanjem sapetosti unutar ograničenog (geografskog i mentalnog) prostora, građani Srbije se „na izvestan način distanciraju od bilo kakve fantazije o promeni postojećeg stanja“.⁹⁹² „Zarobljeni unutar ovakvog neprijateljskog koordinatnog sistema koji tvore ‘tuđ i dalek’ centar i bliska, ali silom nametnuta periferija unutar koje se odvijaju njihovi lični i socijalni životi, građani Srbije osećaju ‘opravdani’ bes prema usudu sudbine i zamišljenom centru koji simbolizuje njihovu nemoć da promene sopstveni tok u željenom pravcu“.⁹⁹³ U zemlji kojoj je namenjena uloga ‘Trećeg sveta’ u Evropi, prezaduženoj i zavisnoj od ‘međunarodne zajednice’, sa uništenom (nekonkurentnom), monopolizovanom i ‘rekolonizovanom’ ekonomijom, teritorijalnim gubicima (Kosovo) i stanovništvom ‘za izvoz’ koje je izvor jeftine radne snage, mladi ljudi⁹⁹⁴ žive svoju ‘iznuđenu produženu mladost’⁹⁹⁵ u materijalnom⁹⁹⁶ i duhovnom siromaštvu.

⁹⁹⁰ Nenić, ‘Politika identiteta’, 161.

⁹⁹¹ *Ibid.*, 164

⁹⁹² Isidora Jarić, ‘Mesto otpora’, u: Golubović i Jarić, *Kultura i preobražaj Srbije*, 168.

⁹⁹³ *Ibid.*, 169

⁹⁹⁴ „Pretežan deo stanovnika Srbije našao se u stvarnosti nepregledne bede, prisiljen da usavršava ‘veštine’ života sa prekomernom emisijom povreda, prevara i straha. U svakodnevnom životu mladići i devojke izloženi su nezavidnim iskustvima laži, gladi, izdaje, sumnje i bespomoćnog besa.“

Marić, ‘Potkulture zone stila’, 17.

⁹⁹⁵ koja traje oko 10 godina duže nego kod njihovih vršnjaka u većini zapadnoevropskih zemalja.

Smiljka Tomanović i Suzana Ignjatović, ‘The Transition of Young People in a Transitional Society: The Case of Serbia’, *Journal of Youth Studies*, vol. 9, no.3, 2006, str. 269-285

⁹⁹⁶ „Od prosečne 752 nemačke marke u decembru 1990. godine, plate u Srbiji su se stropoštale na skromne 132 marke u decembru 1992. godine, pa na bedne 34 marke u septembru 1993. godine, do neverovatnih 5-10 maraka decembra iste godine. Posle 1994. godine, standard polako raste, osim 1999. godine kada je NATO bombardovao Srbiju. Međutim, tokom devedesetih godina, prosečne plate nikada nisu prešle 300 maraka. Gastarbajterske doznake su ostale jedini siguran izvor deviza. A razlike u platama između, recimo,

„Onemogućavanje procesa individualizacije usled zajedničkog života sa roditeljima, nemogućnost zadovoljavanja osnovnih životnih potreba, neinformisanost i nezainteresovanost za važne društvene probleme i tegobna radna svakodnevnica,⁹⁹⁷ samo su neki od aspekata siromaštva (u širem smislu) brojnih mladih ljudi.“⁹⁹⁸ Štaviše, u postojećoj društvenoj strukturi (kao posledica spore privredne transformacije) uočava se formiranje jednog novog sloja siromašnih (s potencijalnim rizikom od dugotrajnih efekata siromaštva) – a to su mladi i sredovečni nezaposleni.⁹⁹⁹ U skladu s nečijom gorkom dosetkom, socijalizam je bio najteži i najduži put od kapitalizma do kapitalizma. U društvenom kontekstu u kome „kapitalizam ljude povređuje više time što ih zanemaruje nego što ih teroriše“,¹⁰⁰⁰ građanima Srbije koji su prešli ovaj put i koji su izloženi stalnim razočaranjima i frustracijama, preostaje jedino da nađu svoje mesto unutar sistema koji ne poštuju. U procesu preobraćaja bivšeg totalitarnog u autoritarni građanski diskurs i kontekstu opštih promena karaktera omladinske kulture u post-socijalističkoj Evropi koje naglašavaju osećaje gubitka, dezorijentacije i degeneracije,¹⁰⁰¹ hip-hop je jedan od najglasnijih (i manje-više neartikulisanih) glasova ovog nepoštovanja (*dissin'*).

Zapadne Nemačke i Jugoslavije su 1969. godine bile u razmeri oko 3:1, da bi 1993. porasle i na možda 1000:1, ali je čak i u 'dobrim godinama' ovaj odnos bio skoro 10:1.“

Marković, *Trajnost i promena*, 124.

⁹⁹⁷ Prema Anketi o radnoj snazi Republičkog zavoda za statistiku iz aprila 2009. godine mladi imaju stopu aktivnosti 28,3%, stopu zaposlenosti 16,8%, a nezaposlenosti 40,7%. Stopa njihove neaktivnosti je 71,7%. Dušan Mojić, 'Promene radnih strategija mladih u postsocijalističkoj transformaciji: uporedna analiza gradske i seoske omladine u Srbiji, 2003-2007', u: Cvejić, *Suživot sa reformama*, 155.

⁹⁹⁸ *Ibid.*, 153-154

⁹⁹⁹ Slobodan Cvejić, 'Strukturni efekti siromaštva u Srbiji', u: Smiljka Tomanović (ur.), *Društvo u previranju: sociološke studije nekih aspekata društvene transformacije u Srbiji*, Institut za sociološka istraživanja Filozofskog fakulteta u Beogradu, 2006, str. 21-31

¹⁰⁰⁰ Bak-Mors, *Svet snova i katastrofa*, 236.

¹⁰⁰¹ Szemere, 'Subcultural Politics', 19.

viii

Da li je Novi Beograd geto ?

Nakon 2000. godine (nakon političkih promena 5. oktobra) intenzivira se proces transformacije srpskog društva. Počinje strano investiranje¹⁰⁰² u kome Novi Beograd postaje posebno atraktivan zbog sledećih pogodnosti:

- centralnosti lokacije i sadržaja koji su u njemu realizovani
- relativno dobre saobraćajne i komunalne infrastrukture
- neizgrađenog/slobodnog prostora jer u socijalističkom periodu nisu realizovani svi predviđeni sadržaji
- rešenih pravno-imovinskih odnosa jer na ovoj teritoriji nije bilo nacionalizacije imovine
- katastarskog registra zemljišta (koji ne postoji za sve beogradske opštine).¹⁰⁰³

Socijalistička spavaonica i post-socijalistički 'geto' transformiše se u 'novi poslovni i trgovinski centar grada i zemlje', deo grada koji se najdinamičnije menja i najintenzivnije razvija.¹⁰⁰⁴ Promene u društvu uslovile su nov model slojne diferencijacije: najveća promena je pojava krupnih preduzetnika koji su privredu uveli u epohu 'tajkunskog kapitalizma' čija su glavna obeležja rasprodaja 'društvenih resursa', odliv kapitala u inostranstvo, 'zdrava konkurencija' korporativne i administrativne moći i prekomerna potrošnja. Sa stanovišta planiranja budućnosti Novog Beograda, „prisustvujemo nečemu što bi se moglo nazvati krizom nedostatka koncepcije“.¹⁰⁰⁵ praksa pokazuje da donošenje odluka u potpunosti pripada sferi politike. Građevinsko zemljište je gotovo isključivo u vlasništvu države:¹⁰⁰⁶ cene gradskog zemljišta ne određuje tržište već se administrativno propisuju. Nepotpune zemljišne knjige, netransparentnost / dužina postupaka za dobijanje građevinskih dozvola i druge otežavajuće okolnosti ostavljaju prostor političarima da

¹⁰⁰² Strane kompanije najviše ulažu u uslužni sektor: bankarstvo (Banca Intesa, Alpha Bank), telekomunikacije (Telenor, Mobilkom), nekretnine (Blok 67 Associates, Engel Group), energetiku (Lukoil, OMV), maloprodaju (Mercator) i veleprodaju (Metro Cash Carry).

Od 2000. godine Novi Beograd je opština na prvom mestu po investicijama u Srbiji.

¹⁰⁰³ Backović, *Socioprostorni razvoj*, 83.

¹⁰⁰⁴ Zbog transformacije Novog Beograda u poslovni centar, Bulevar Zorana Đinđića (ranije Bulevar AVNOJ-a) dobio je 'kolokvijalni naziv *Wall Street* Novog Beograda'.

¹⁰⁰⁵ Ljiljana Blagojević, 'Novi Beograd – glavni grad ničije zemlje', u: Erić, *Diferencirana susedstva*, 33.

¹⁰⁰⁶ Iako je privatno vlasništvo nad građevinskim zemljištem priznato Zakonom o planiranju i izgradnji (2003.) i Ustavom Republike Srbije (2006.), još uvek ne postoje opšti pravni osnovi za privatizaciju zemljišta.

usmeravaju urbani razvoj, ali i da budu podložni korupciji na različitim nivoima.¹⁰⁰⁷ Ovaj proces, u kome se politički kapital (uz pomoć konfuznog zakonodavstva i konfliktnog delovanja službi koje bi trebalo da kontrolišu privatizaciju) konvertuje u ekonomski kapital, neki autori nazivaju *'from plan to market or from plan to clan'*.¹⁰⁰⁸ Njegov širi politički kontekst je tranzicija iz autokratske u klanovsku (a ne demokratsku) vlast i nacionalnu/etničku državu nejednakosti i isključivanja.

Ankete sa stanovnicima Novog Beograda potvrđuju njegovu rapidnu transformaciju u 'maloprodajni centar grada', atraktivniji i u odnosu na Stari grad, tradicionalni centar kupovine. Blok 45 postaje „kraj koji nema šta nema“,¹⁰⁰⁹ a održavanju geto imidža iz devedesetih doprinosi samo neodržavanje zgrada.¹⁰¹⁰ Premda se slabo investiralo u održavanje postojećih stambenih blokova „i dalje je zbog ukupnog razvoja Novog Beograda cena 1700 – 2300 € / m² iznad beogradskog proseka 1459 € / m²“.¹⁰¹¹

(Prosečna cena m² na Novom Beogradu je na nivou prestižnih gradskih naselja Vračara, Starog grada i Dedinja.¹⁰¹²) Stanovi u novoizgrađenim stambenim blokovima po tržišnim

¹⁰⁰⁷ 1. Političari oklevaju da uvedu potrebne novine u zakonskom i institucionalnom okviru što značajno odlaže složenije procese urbane transformacije.

2. Iako uticaj ekonomskih aktera dobija na značaju, politički voluntarizam pothranjuje korupciju i uslovljava prilično haotični prostorni razvoj grada.

3. U uslovima blokiranane i/ili usporene socio-ekonomske transformacije ilegalne strategije postaju sve zastupljenije, a reagovanje političara je dominantno reaktivno.

4. Urbani planeri delaju u uslovima nedovoljne i neadekvatne pravne regulative kao i niskog stepena obaveznosti njene primene, što marginalizuje njihovu poziciju.

5. Uticaj građana na urbano planiranje i razvoj grada je zanemarljiv, osim kumulativnog efekta raširene prakse ilegalne gradnje.

Sreten Vujović i Mina Petrović, 'Glavni akteri i bitne promene u postsocijalističkom urbanom razvoju Beograda', u: Tomanović, *Društvo u previranju*, 158.

¹⁰⁰⁸ Ivan Szelenyi, 'Cities under Socialism and After', u: Gregory Andrusz, Michael Harloe & Ivan Szelenyi (eds.) *Cities after Socialism*, Blackwell Publishers, Oxford / Cambridge, 1996, str. 286-317

¹⁰⁰⁹ „Ovde se dosta traže stanovi, zato što sve imate u malom krugu ... pijaca, tržni centri, dom zdravlja, sve je nadomak ruke, *Imocentar i Idea... i Kinezi*“.

Backović, *Socioprostorni razvoj*, 140.

¹⁰¹⁰ „Prema Zakonu o održavanju stambenih zgrada, Skupština stanara ima nadležnost da organizuje tekuće poslove i investiciono održavanje zgrade (čišćenje, krećenje, popravke lifta, krova i sl.). Ispitanici potvrđuju da se prikupljanje novčanih sredstava za investiciono održavanje uglavnom, po inerciji, i dalje poverava javnom komunalnom preduzeću (kao i izvođenje radova), dok je tekuće održavanje mahom organizovano na neformalan način, kako prikupljanje novca, tako i angažovanje radne snage. Budući da predsednik skupštine stanara nije profesionalna uloga, funkcionisanje zgrade u velikoj meri zavisi od ličnih karakteristika i entuzijazma stanara koji tu ulogu trenutno obavlja, te se situacija razlikuje od zgrade do zgrade“.

Mina Petrović i Vera Backović, 'Istraživanje susedstva u Novom Beogradu', u: Erić, *Diferencirana susedstva*, 77.

¹⁰¹¹ Backović, *Socioprostorni razvoj*, 145.

¹⁰¹² U okolini Beogradske Arene raspon cena je od 1.100 do 4.000 evra po m².

cenama dostupni su samo pripadnicima ‘servisne klase’, dok su ekskluzivni stambeni objekti (kao što je poslovno-stambeni kompleks Savograd), namenjeni pripadnicima ‘elite’.¹⁰¹³ Stanovnici Novog Beograda su na drugom mestu po proseku zarada u regionu Beograda (18% viši od beogradskog proseka). Novi Beograd ima i najveći broj zanatskih i trgovinskih radnju u Republici Srbiji (preko 7500).¹⁰¹⁴ Ovu idiličnu sliku ‘kvare’ nelegalna sirotinjska naselja¹⁰¹⁵ u neposrednoj blizini Sava centra i luksuznih hotela poput ‘Hajata’ i ‘Interkontinentala’ ili ‘elitnog’ stambenog naselja *Belville*. Relativno oskudnu kulturnu ponudu kompenzuje ‘kultura noćnog života’ na novobeogradskim splavovima koji se koriste za relaksaciju, ali i kao stalna prebivališta, dok multikulturalnom identitetu Novog Beograda značajno doprinosi kineska zajednica.¹⁰¹⁶



¹⁰¹³ „Kada su pedesetih godina prošlog veka prvi dobrovoljci omladinskih brigada započeli sa izgradnjom Novog Beograda verovatno nisu ni sanjali da postavljaju osnovu nečemu što će pedeset godina kasnije zauzeti prostore njihovog tadašnjeg idealizma i predstavljati oličenje svega onoga protiv čega su se oni i njihovi očevi u prethodnom ratu borili. Umesto grada budućnosti kao prestonice jedne nove Jugoslavije, države zasnovane na idealu humanizma i socijalne jednakosti svih ljudi, u jednom delu današnjeg Novog Beograda stvara se jedan drugačiji grad, neka drugačija ‘susedstva’, zasnovana na nekim drugačijim ‘idealima’. Na ironičan i simbolički način ova susedstva ‘opkolila’ su ‘davno mrtve snage’ Proleterske solidarnosti, Španskih boraca, Bratstva i jedinstva i Antifašističkog veća narodnog oslobođenja Jugoslavije (AVNOJ) ... utvrđujući se u formacije (nova susedstva) finansijskih i bankarskih kompanija, šoping molova, sportsko-poslovnih kompleksa i crkvenih feuda“.

Aleksandar Dimitrijević, ‘Vrlo nova novobeogradska susedstva’, u: Erić, *Diferencirana susedstva*, 109-110.

¹⁰¹⁴ Istovremeno, ova opština ostvaruje najviši bruto domaći proizvod (BDP) u čitavom regionu Beograda – 22,5% od ukupnog gradskog BDP-a.

Maričić i Petrić, ‘Istorija i perspektive susedstva...’, 48-49.

¹⁰¹⁵ „Stara periferija, zbog uslova gradnje i dotrajalosti, postaje – ukoliko nema sistematskog održavanja – nehiđijensko naselje. Kako su stanarine male, ova nehiđijenska naselja, zajedno sa bespravnom gradnjom, pokazuju elemente stvaranja ‘sirotinjskih geta’ unutar gradske aglomeracije“.

Mojsin-Trailović, ‘Elementi društvene morfologije’, 171.

¹⁰¹⁶ Tokom devedesetih godina njeni pripadnici naseljavali su se uglavnom u bloku 70. Ovde po (nepreciznim) procenama živi 10 000 do 40 000 ljudi koji su se doselili uglavnom iz južnih provincija Kine.

U avgustu 2007. tabloid Press objavio je ‘skandaloznu’ vest da je Ajs Nigrutin (u to vreme učesnik *reality* programa *Veliki brat*) snimio pesmu *Kinezi travestiti* u kojoj vređa beogradske Kineze i poziva na njihov linč i proterivanje iz Srbije. Pesma koja obiluje vulgarnim rastističkim, seksističkim, homofobičnim i ksenofobičnim ‘motivima’¹⁰¹⁷ nije izazvala veću javnu reakciju, mimo protesta predsednika Udruženja kineskih državljana u Srbiji Šen Honga koji je izjavio: „Jednu staru i veliku naciju jako teško je uvrediti. ... Pesma jeste izuzetno ružna, ali i u neku ruku i tragično smešna“.¹⁰¹⁸ ‘Umetnik’ je na kritike snishodljivo odgovorio: „Ma, ne treba tome davati toliki značaj, to smo se samo moji drugari i ja malo zajebavali. ... U Kotežu, gde ja živim, Kinezi imaju svoju radnju i uredno se javljamo jedni drugima ‘gde si, brate’ i slično. Nisam rasista...“¹⁰¹⁹ Nigrutin je ovim poduhvatom izneo na videlo kompleks implicitnih rastističkih, seksističkih itd. predrasuda o kojima postoji nedostatna javna refleksija u srpskom društvu. On ukazuje na neke traumatične aspekte života u jedinom lokalnom ‘kandidatu za geto’ (izuzimajući romska naselja) – a to su Blok 70 i područja u kojima žive i rade ‘srpski Kinezi’. Međutim, on to čini kao populistički zabavljač, ‘*attention whore*’, ne birajući sredstva da bi skrenuo pažnju medija i onih segmenata publike koji reaguju isključivo na opscenost. On u stvari poručuje da je ‘sve O.K.’ (on nije ni rasista ni seksista, a verovatno to nije niko ni u Kotežu ni u Bloku 70), manipulišući rasnim stereotipima u kontekstu u kome su biološki faktori zamenjeni kulturnim razlikama. Eksploatišući navodnu „nekompatibilnost životnih stilova i tradicije“ on u karakterističnom *talk-shit* maniru u osnovi zagovara „rasizam bez rase“.¹⁰²⁰

¹⁰¹⁷ *U Krnjaču sam otišo da završim šita,
i sreo Kjong Jang Lija, Kineza travestita.
Stigo ga i prebio jer je pokušao da beži,
Jedna žuta mrlja na asfaltu sad leži.
Uzo džubrovnik i metlu da očistim sranje,
i odneo ga odmah na hemijsko pranje...*

¹⁰¹⁸ R.J., ‘Sramotno!’, *Press*, 24. avgust 2007.

¹⁰¹⁹ http://www2.pressonline.rs/sr/vesti/dzet_set_svet/story/18583/SRAMOTNO!.html (pristup: 31.01.2013.)

¹⁰²⁰ *Ibid.*

¹⁰²⁰ Etienne Balibar, ‘Is there a ‘Neo-Racism’?’, u: Etienne Balibar & Immanuel Wallerstein (eds.), *Race, Nation and Class: Ambiguous Identities*, Verso, London, 1991, str 21. Navedeno u: Stevan Vuković, ‘Čiji je to ‘hud’?’, u: Erić, *Diferencirana susedstva*, 180.

Obrazovna struktura stanovništva Beograda prema opštinama

(popis 2002. godine)¹⁰²¹

OPŠTINA	NEPOTPUNA OSNOVNA ŠKOLA	OSNOVNO OBRAZOVANJE	SREDNJE OBRAZOVANJE	VIŠE I VISOKO OBRAZOVANJE
BEOGRAD	9,28	18,67	49,65	20,53
Vračar	3,54	11,46	42,72	39,97
Novi Beograd¹⁰²²	4,54	14,08	49,57	30,93
Savski venac	3,65	13,45	44,87	35,91
Stari Grad	3,43	11,80	44,46	37,87
Voždovac	7,27	17,25	51,12	21,60
Zvezdara	6,42	16,67	52,46	22,65
Zemun	10,16	21,02	52,34	14,78
Palilula	8,44	20,21	51,28	17,97
Rakovica	6,66	17,71	54,40	18,85
Čukarica	7,55	16,87	52,09	21,26
Barajevo	21,14	25,70	45,58	5,72
Grocka	15,21	26,17	50,26	7,16
Lazarevac	21,40	25,59	44,39	7,13
Mladenovac	21,82	26,40	42,14	7,84
Obrenovac	20,30	26,54	44,89	6,49
Sopot	27,01	28,70	38,34	4,44

Na pitanje 'da li je blok 70 stvarno geto?', Stevan Vuković odgovara: „Ne, nije, osim za one čija getocentrična imaginacija počinje da divlja. Ako se geto uglavnom određuje kao deo grada u kome članovi neke manjinske grupe žive usled društvenih, pravnih, ili ekonomskih pritisaka, Blok 70 onda to nije. Prvo, cene stanova nisu manje nego u nekim delovima grada koji su bliži centru; zatim, nema pravnih pritisaka na bilo koje konkretne grupe stanovništva da se tamo nastane ili počnu posao (kineske radnje su jednako

¹⁰²¹ Petrović i Backović, 'Istraživanje susedstva', 86.

¹⁰²² Po procentu visokoobrazovanih izdvajaju se mesne zajednice Neretva (29,87%), Milentije Popović (25,9%), II zasedanje Avnoja (24,58%) i 25. maj (24,48%). Izrazito nepovoljnu obrazovnu strukturu stanovništva imaju MZ Ledine sa (samo 3,22% visokoobrazovanih i 34,59% stanovnika sa osnovnim obrazovanjem), i MZ Staro sajmište (5,68% visokoobrazovanih i 29,10% stanovnika sa osnovnim obrazovanjem).

Backović, *Socioprostorni razvoj*, 71.

prisutne i u drugim delovima grada), a društveni pritisak tamo nije veći nego u drugim delovima grada“.¹⁰²³ Terminom *geto* u slučaju ovog bloka operiše se u sasvim različite svrhe: da bi se degradirala vrednost življenja u njemu ili (sasvim suprotno) da bi se odao utisak da je to *hood* u kome se svako oseća kao ‘svoj među svojim’ – sasvim različit od centra grada. Kao u numeru ‘Ghetto’ s albuma The Mad Rapper, *Tell 'Em Why U Madd* (2000.): *this goes out to all my peoples in the hood, in ghettos all around the nation and all around the World, knowwhatI'msayin'?* Geto deluje kao oznaka autentičnosti, a getocentrični govor postaje jedan od tolerisanih etnocentričnih govora – s fiksiranim rečnikom. Što se neko više približava centrističkom diskursu, sve mu više pretpripisivanje nekog stabilnog identiteta, makar on bio i hibridan. „Ukoliko se neko drži geto igre, može samo da bira između utapanja u crno (sa stavom pro-geto ili Moć Getu!) i utapanja u belo (oslobađanje od geta), što su samo dva lica jedne iste stvari“.¹⁰²⁴



Utapanje u belo: Ajs Nigrutin s Duškom Jovanić

¹⁰²³ Vuković, ‘Čiji je to ‘hud’?, 209.

¹⁰²⁴ *Ibid.*

‘Vidimo se u čitulji u gradu kriminala’: Beograd u nijansama betona

Istorija hip-hop muzičkog videa relativno je kratka (počinje sredinom osamdesetih s ulaskom hip-hop izvođača u muzički mejnstrim). Do proboja Majkla Džeksona i Prinsa kao internacionalnih muzičkih zvezda crni izvođači retko su se mogli videti na MTV-u. Rep muzika dobila je ovde sopstveni prostor tek 1988. godine kada je nastao program *Yo! MTV Raps* zahvaljujući kome je muzika hip-hop pokreta prvi put dospela pred masovnu publiku. (Ovaj program dostigao je status najpopularnijeg na MTV-u.¹⁰²⁵) Do početka devedesetih godina u ‘redovnom’ programu MTV-a uglavnom su se mogli videti komercijalni hip-hop izvođači kao Vanilla Ice i MC Hammer, a vremenom su sve više prostora dobijali LL Cool J, Naughty By Nature, Onyx, Sir-Mix-A-Lot... Tokom 1993. sa Zapadne obale ‘uvezeni’ su *gangsta* reperi ‘tvrđeg’ zvuka kao Tupac Shakur, Ice Cube, Warren G, Dr. Dre i Snoop Dogg. Krajem devedesetih hip-hop se uveliko eksploatiše na MTV-u, a u prvom planu su Puff Daddy, Master P, DMX, Busta Rhymes, Jay-Z, ‘Missy’ Elliott, Eminem, Ja Rule i dr.

Hip-hop video odlikuju specifičan vizuelni stil i žanrovske konvencije koje potvrđuju primarne tematske preokupacije repera: identitet i situiranost u okruženje.¹⁰²⁶ Teme muzičkog videa uglavnom konvergiraju oko predstave lokalnog ‘kraja’ (*hood*) i lokalne bande, ekipe i sistema preživljavanja u ‘getu’. „Ništa nije važnije za narativ muzičkog videa nego situiranje repera u njegov (ili njen) milje, među njegovu ekipu ili bandu. Za razliku od hevi-metal videa, na primer, koji često koriste dramatične koncertne snimke i koncertnu pozornicu kao glavnu lokaciju, muzički spotovi repera smešteni su u autobuse, podzemnu železnicu, napuštene građevine i gotovo uvek u gradske crnačke četvrti. Ovo obično obuhvata obilato korišćenje kadrova omiljenih uličnih uglova, raskrsnica, igrališta, parkinga, školskih dvorišta, krovova i ortaka iz detinjstva... Instistiranje repera

¹⁰²⁵ Pod ovim imenom emitovao se do 1995. Zatim je nazvan *Yo!* i emitovan do 1999. Pod imenom *Direct Effect* vratio se na MTV 2000, promenio ime u *Sucker Free* 2006, a zatim je skinut s programa 2008. nakon kratke proslave dvadesetogodišnjice *Yo! MTV Raps*, prešavši na drugi program MTV-a.

¹⁰²⁶ uz sekundarne kao što su seks, ljubav, nasilje, politika, rasna pitanja, rodne uloge, žurke, novac, droga, komedija/parodija i hvalisanje...

na 'ortacima' i 'kraju' vratilo je geto u vidokrug široke javnosti.¹⁰²⁷ „Uostalom, ljudi nalikuju četvrti ili kući u kojoj stanuju. U svakome dobu, dakle, postoji tesan odnos između navika i duha jedne grupe i izgleda mesta na kojem ona živi“, tvrdio je još Moris Albvaš.¹⁰²⁸ Tako u jednom 'školskom primeru', spotu 'Round Here' iz 2003. reper Memphis Bleek 'pozira' ispred stambenog kompleksa *Marcy Projects* u Bruklinu, u kraju (Bedford-Stuyvesant) u kome su odrasli on i njegov mentor Jay-Z (a on se u spotu pojavljuje u rols-rojsu kao lokalni narko-bos). U istom spotu 'južnjak' iz Atlante T.I. 'reprezentuje' svoj kraj (čtvrtn Bankhead loše reputacije), a Trick Daddy svoj 'geto' u Majamiju. „*Hell with who you know, if you ain't known 'round here*“ kaže T.I. potencirajući da *round here* znači nešto istovremeno lokalno i univerzalno. Situiranost u 'lokalnu zajednicu' potencira se npr. detaljima u garderobi kao što su logo na bejzbol kapi (*Brooklyn Dodgers* – Memphis Bleek; *Atlanta Braves* – T.I.) ili majici (*University of Miami* – Trick Daddy) i 'masovnim scenama' u kojima statira 'autentična omladina iz kraja', dok se univerzalnost konstruiše kroz *hood-making*,¹⁰²⁹ obraćanje svima koji žive (ili misle da žive) u deprivilegovanom okruženju – uz sve lokalne manifestacije.¹⁰³⁰ Reperi koji u ovom spotu igraju jednu od 'prototipskih' uloga u hip-hop kulturi – sitnog uličnog dilera droge – čvrsto zauzimaju svoje mesto (svoj ulični čošak), iskazujući spremnost da ga brane svim sredstvima. Biti čvrst i spreman znači biti *cool*.¹⁰³¹

¹⁰²⁷ Rose, *Black Noise*, 10-11.

¹⁰²⁸ Moris Albvaš, 'Kolektivno i istorijsko pamćenje', *Reč*, br. 56.2, 1999, str. 71 (Maurice Halbwachs, *La Mémoire collective*, 1950.)

¹⁰²⁹ Naime, „dok se u našoj kulturi getu pripisuje negativna simbolička konfiguracija prizora i ideja, 'hood' nudi novu terminologiju i diskurzivni okvir koji istovremeno može da se odnosi na uslove u svakom 'kraju', bilo gde...“

Murray Forman, *The 'Hood Comes First: Race, Space, and Place in Rap and Hip-Hop*, Wesleyan University Press, Middletown, 2002, str. 65

¹⁰³⁰ Preuzimanje stila samo-predstavljanja od grupa s margina američkog društva (ili barem onih koje se smatraju marginalnim) „tipičan je primer subkulturnog diskursa disidentstva. U ovom slučaju 'disidentstvo' označava konstrukciju globalne zajednice svih onih koji nemaju poziciju moći – bez obzira na njihove socijalne, političke i ekonomske razlike. Ovo disidentstvo ne vodi računa o tome da li je isključenost simbolički čin slobodne volje (koji se u bilo kom trenutku može poništiti) ili nametnuta životna realnost“. Dietmar Elflein, 'From Krauts with Attitudes to Turks with Attitudes: Some Aspects of Hip-Hop History in Germany', *Popular Music*, Vol. 17, No. 3 (Oct. 1998), str. 258

¹⁰³¹ „Neki kritičari esencijalizuju hip-hop kao *cool* pozu u najčistijoj formi: kao praznu, pseudo-revolucionarnu kulturu koja razotkriva sva razočaranja, neurozu i autodestruktivnu patologiju crnog muškarca“

Jeffries, *Race, Gender...*, 189.

Muzički video hip-hop izvođača u Srbiji uglavnom se drži dominantnih stilskih i žanrovskih odrednica preuzetih od američkih uzora (uz neke lokalno-specifične varijacije o kojima će još biti reči). Tako je već sredinom devedesetih godina, u vreme prvih zvaničnih izdanja, uočljivo da hip-hop u Srbiji pokreću dve pokretačke sile čiji se stožer nalazi u ‘getu’: 1) ‘centripetalna’ – koja se manifestuje kroz narative o čemernom životu zatočenika geta i 2) ‘centrifugalna’ – koja se ispoljava u različitim strategijama bekstva iz geta (‘putem slave i bogatstva’ – kriminala, politike ili šou biznisa). Prva tendencija dala je hip-hopu osećaj samodovoljnosti i ponosa u ‘reprezentovanju’ lokalnog (kraj, grad, zemlja) doživljaja ‘geta’. Druga tendencija dovela je do nebrojenih ‘krossovera’ koji su pripremili pozornicu za repovanje u svakoj zamislivoj situaciji – od hip-hopera (hip-hop opera) do *reality* programa i ‘minstrelizovanih’ nastupa folk izvođača na Pinku. Nije ni potrebno podsećati na sveprisutnost DJ-eva, grafita, hip-hop koreografije i mode u gotovo svakoj savremenoj medijskoj formi. Ili na sveprisutnost uličnog basketu u muzičkim spotovima, čak i u onom za pesmu *Kiklop* (1995.) grupe Beat Street u kojoj je glavni lik „jednooko biće koje jede Soko Štark štapiće.“ Tako su srpski reperi (kao i njihova ‘braća’ u Americi i, štaviše, na celoj planeti) u svojim spotovima manje-više jednako preokupirani dnevnim poslovima preživljavanja u getu, koliko i ‘odmaranjem’ od tog i takvog života (u ‘besnim kolima’, bazenu ili đakuziju, na ‘gandži’ / težim pijatima ili, naprosto, ‘blejanjem na čošku s ortaćima’).

Žanrovske konvencije hip-hop muzičkog videa idu u prilog ‘velikim temama’ kao što su pripadnost ‘getu’ i borba za život i poštovanje (uličnu reputaciju) u surovom i često nasilnom lokalnom okruženju. Ovi formalni elementi karakteristični su za hip-hop narative koji se bave ‘lokalnim’ pitanjima. ‘Kraj’ kao plutajući označitelj univerzalnosti obično se odnosi na pitanja opstanka u deprivilegovanom okruženju; s druge strane, ‘kraj’ se, kao obeležje lokalnog, u srpskom hip-hop videu primetno prevodi u vizuelne trope pripadnosti, lojalnosti i – patriotizma. Kao što smo videli, u diskursu srpskog hip-hopa ‘kraj’ i ‘geto’ su jedno te isto – metaforički izraz života u zatvorenom društvu s ‘metaforički elastičnim’ geografskim međama: ponekad se pod ‘getom’ podrazumeva neki kraj Beograda ili bilo kojeg grada u Srbiji; ponekad se uopšte ne razmatra gradska sredina (o čemu će još biti reči); ponekad se ceo grad zamišlja (i predstavlja) kao

‘geto/kraj’, a ponekad je u pitanju cela Srbija. Izvesni vizuelni elementi u ovim ‘geto narativima’ stoga dobijaju posebnu ulogu – da neutralizuju rasep između ‘metaforičkog’ i ‘realnog’, između lokalnog i univerzalnog, kao na primer:

- 1) Kola – simboli kupovne moći i moći uopšte, kao i (što je još važnije u zatvorenom društvu) društvene i prostorne mobilnosti. Kolima se najefikasnije prelaze granice. Kola su najbezbednije mesto iz kojeg se posmatra i reflektuje društveno okruženje. Kola su (svakako) i ključni argument za impresioniranje suprotnog pola.¹⁰³²
- 2) Krovovi – ‘kraj’ posmatran s krova gubi ‘realne’ granice, a i osećaj klaustrofobičnog života u getu svodi se ovde na najmanju moguću meru¹⁰³³
- 3) Tereni za basket – ultimativni simboli ‘univerzalnosti lokalnog’. Tamo gde ima ‘realnosti’, ‘autentičnosti’ i ‘zajedništva’ neko sigurno pika ulični basket.

Spot *Rep i grad* (2011.) hip-hop kvarteta *Fantastična četvorka* (F4) (Škabo, Marlon Brutal, Žobla i DJ Iron) na karakterističan način demonstrira ovu dinamiku maglovitih granica i kompleksne interakcije između lokalnog i univerzalnog (shvaćenog kao ‘globalno’) – kao i ‘domestifikovanje’ formalnih konvencija (američkog) hip-hop videa. U spot nas uvode široki panoramski snimci Beograda, a zatim se brzo ‘spuštamo’ na autoput koji prolazi kroz ‘otmeni’ deo Novog Beograda. Prvi MC, Škabo (Boško Ćirković, ex-*Beogradski sindikat*) pominje na početku Keri Bredšo, ali uz opomenu: „Nije ti ovo Amerika’ – mi repujemo belo“. Njegova verzija ‘belog repovanja’ obuhvata (sledećim redosledom) ‘tužne trope’: 1) ‘srca’, punog 2) ljubavi za svoj grad i svoje ‘remek-delo’ (bebu); 3) pretnji od ‘globalnog sela’ – naime 4) sveopšte komodifikacije i 5) Džejmija Olivera, nasuprot 6) prednostima lokalnog roštilja oličenim u Lokiju;¹⁰³⁴ 7) korumpiranih političara; 8) obespravljene radničke klase; 9) ‘genocidnih Srba’ i 10)

¹⁰³² U tom smislu, iz današnje perspektive podatak iz već navodenog sociološkog istraživanja o interesovanjima mladih (1981.) koje je „pokazalo da automobile kao sredstvo prestiža (u smislu takmičenja ko će kupiti bolja kola i sl.) figurira u svijesti svega 1,8% ispitanika“ deluje pomalo komično. Pantić *et al.*, *Interesovanja mladih*, 181.

¹⁰³³ kao npr. u spotu *Sinonim za uspeh* (Fast Flowz ft. MC Milovan, 2005.) Kada nisu na krovu, akteri ovog spota repuju u ambijentu ‘Stounhendža’ na Adi Ciganliji.

¹⁰³⁴ 21 godinu kiosk na uglu Gospodar Jovanove i Kralja Petra (srušen po odluci opštine Stari grad), a sada lokal u Gospodar Jovanovoj 27.

nataliteta; 11) PDV-a; 12) Čede;¹⁰³⁵ 13) mafije; 14) izbora; 15) Huga Bosa; 16) bensedina kao metafore za društveni konformizam; 17) pornografije; 18) AIDS-a. Škabo repuje u Adidas majici na kojoj je ‘*stormtrooper*’ tj. beli vojnik Imperije iz Ratova zvezda. Sledeći govornik (Marlon Brutal) uvodi teme: 1) gubitka Kosova; 2) pravde i 3) Boga; 4) Borhama Tadićija;¹⁰³⁶ 4) srpskih žrtava u Hrvatskoj i Bosni; 5) internacionalne reputacije Srbije; 6) evroskepticizma;¹⁰³⁷ 7) homofobije; 8) Dačića;¹⁰³⁸ 9) fašizma, nacizma, patriotizma, nacionalizma; 10) ‘umerene’ ksenofobije.¹⁰³⁹ Marlon nosi dres¹⁰⁴⁰ ukrašen patriotskim logom 4S u čijem je centru fudbalska lopta: ovaj motiv leži mu ‘na srcu’, dok na drugoj strani grudi nosi *Nike trademark*. MC Žobla, koji nosi F4 majicu s logom pesme (*Moj rep i moj grad*), obraća se svojim ‘društveno angažovanim’ stihovima korumpiranim političarima – ‘jebenoj stoci kojoj ne pamti imena’. Naime, premda on ‘slabo vesti gleda’, ‘ne treba mu škola’ i ‘ne mora iz bloka da bi znao – grad je sjeban’. U refrenu su njihova zapažanja sumirana na sledeći način:

*Demokrate hoće da nas prevare,
kažu idu u Evropu – lažu decu Srbije.
Razne lopovčine svoju zemlju pokrale,
Sve tretiraju k'o robu i prodaju za dolare.*

...

*Ovo je moj rep i moj grad,
ne dam vam moj rep i moj grad.
Za mene, moj rep i moj grad,
a vama kurac k'o do sad.*

Tokom njihovih izlaganja vidimo snimke različitih delova Beograda (od novobeogradskih blokova do ‘uglednih’ javnih građevina kao što su Bitef teatar ili Radio Beograd) u kojima su glavne ‘zvezde’ ugledni predstavnici hip-hop zajednice ili njoj bliski ‘obični Beograđani’. Oni zauzimaju poze, ‘ozbiljne’ ili ‘opuštene’, gledaju pravo u kameru i iskazuju svoju lojalnost ‘repovanju i gradu’.

¹⁰³⁵ Čedomir Jovanović

¹⁰³⁶ Boris Tadić

¹⁰³⁷ *Jebao vas Amsterdam – duvam skank u bloku...*

¹⁰³⁸ Ivica Dačić

¹⁰³⁹ *Ako draže ti je strano – idi i ostani tamo (mrš !)*

¹⁰⁴⁰ Verzija *Nike* dresa za fudbalsku reprezentaciju Srbije na Svetskom prvenstvu u Južnoj Africi 2010.

Kao što smo pomenuli, ‘reprezentovanje geta’ je velika tema hip-hop videa u Srbiji. Štaviše, ono što može da se podrazumeva pod getom najbolje se definiše u vizuelnim terminima. ‘Ultimativni geto’ – novobeogradski blokovi – obezbeđuju najtipičnije prizore koji obuhvataju situacije u kojima su glavni heroji sami reperi, njihovi ‘ortači’, komšije, prodavačice, penzioneri, deca, kućni ljubimci (mahom psi), kola, motori, zgrade, skejt-parkovi, grafiti i – basket, u nebrojenim varijacijama. (npr. Sunshine – *I na I*;¹⁰⁴¹ Sajsi – *7, 9, 11*;¹⁰⁴² FTP – *Blok, brate, Bruklin*;¹⁰⁴³ Bvana – *Rimujem i kradem*; Rasta & Reborn – *Kad ohladi se beton*; Sick Touch and DJ Rokam – *Preuzimanje*; Mlata – *33 Stil*; Ill G, Skubi & DJ Rokam – *Dobar dan*; Beogradski sindikat – *Zajebi*,¹⁰⁴⁴ Struka – *Mi Casa i Tajne*¹⁰⁴⁵ itd.) Mladi reperi iz obližnjeg Zemuna (Drakula, Neron & Roman) u spotu *Pet belih anđela* (2009.) iskazuju svoju emotivnu vezanost za pet zemunskih solitera u kojima su odrasli, nazivajući ih ‘anđelima’. Na drugoj strani grada, s Petlovog brda, EsB (Ekipa sa brda) šalje ljubavnu poruku za svoj ‘geto’ u spotu *Volim* (2010.), okružena ‘domorocima’ i u prisustvu terena za basket i lepog grafiti murala (nastalog u samom spotu) na kojem je logo ‘ekipe’.¹⁰⁴⁶ U spotu *Bratstvo-jedinstvo* (2011.) oglasila se i ‘Mala Kolumbija’ – Karaburma koju reprezentuje Black Ring Crew, između ostalog, stihovima:
*Iz kraja ne možeš da odeš, to je zatvorena kutija,
napravili su geto, proglasili nas ludima...*

Međutim, kao što smo već pomenuli, imaginarni ‘geto’ ne obitava isključivo u udaljenim predgrađima Beograda: po potrebi, ‘geto’ će se stvoriti i u samom centru grada. Tako npr.

¹⁰⁴¹ U pomenutom filmu Mladena Matičevića, glumačka postava uključuje članove grupa Sunshine i VIP, kao i Đusa na početku karijere, u manje zapaženoj ulozi DJ-a.

¹⁰⁴² „Kada blokovi plaču meni se razmaže šminka“ kaže u ovoj pesmi Sajsi MC (Ivana Rašić), netipična pojava na srpskoj hip-hop sceni, koja u spotu *Lajkiram* Damjana Eltecha iz 2011. ‘malo lajkira, malo nokte lakira’...

¹⁰⁴³ *Blok, brate, Bruklin, brate,
blok, Bruklin, bato...
Kakav, brate, Bruklin, brate,
blok je, brate, zakon...*

¹⁰⁴⁴ ‘Angažovani’ spot protiv nasilja u kojem se pojavljuju samo deca iz novobeogradskih blokova.

¹⁰⁴⁵ animirane varijacije na temu ‘blokovi’

¹⁰⁴⁶ Spot za pesmu *Ispovest na igli* (J Cook, 2009.) još jedan je *tribute* grafiti umetnosti kao jednom od temelja hip-hop kulture. Hip-hop video u Srbiji ponekad ‘dokumentuje’ imaginarne ‘istorije’ lokalne hip-hop scene, kao npr. u spotu *Repujemo* (Juice & Nemanja Kojić Coyote, 2010.) u kojem značajan prostor dobijaju ‘Beo-vozovi’ koji imaju relativno mali značaj za saobraćajni sistem i, shodno tome, lokalnu grafiti kulturu koja je više ‘zidno orijentisana’. U ovom spotu tetoviranje likova Dušana Kojića Koje, Zorana Kostića Caneta i Milana Mladenovića ukazuje na još jednu ‘apokrifnu’ istoriju hip-hopa u Srbiji.

u spotu *Kraj* (2011.) Lud, koji 'nije iz serije repera sa periferije, već iz erije gde sa 12 misliš zrelije', opisuje život u svom kraju (Dorćol), gde 'keve češće prime saučešće'. U spot nas uvodi statua Pobjednika (onog koji je u spotu Ramba Amadeusa svirao gitaru), a Luda vidimo i u rutinskom obilasku 'kraja' koji obuhvata Terazije, Palatu Albanija, 'Beograđanku', Sabornu crkvu, ulicu Tadeuša Košćuška, Ivan Begovu, Cara Dušana, Strahinjića Bana i druge 'ozloglašene' delove grada. Istaknuti glasnogovornik dorćolskog 'geta' je i MC Škabo koji je rado snimao spotove u prepoznatljivim dorćolskim ambijentima, ali na potezu od nadvožnjaka na Dunavskoj ulici do dunavske obale (majora Gavrilovića).¹⁰⁴⁷ Uobičajena praksa beogradske hip-hop scene je i da se ekipe iz različitih delova grada udružuju i proizvode *double bill* video spotove u kojima svaki MC 'reprezentuje' svoj kraj – kao u spotu Brigade *Deo sam klana* (Dorćol / Fontana) (2010.) ili THC ft. Marlon Brutal, *Bulevar Nasilja* (Bulevar Kralja Aleksandra / Blok 21) (2009.) Ludov kolega Struka, u ovom pogledu krši 'jedinstvo mesta, vremena i radnje': u spotu *Kao san* (2010.) raspravlja o kredibilitetu svog dela 'skačući' s kraja na kraj Beograda: čas ga vidimo na Tašmajdanskom stadionu, čas podno stambenih kula na Voždovcu, čas u tipičnom novobeogradskom 'blokovskom' ambijentu itd., dok u spotu *Hvala na svemu* (2010.) izlaže svoju *success story* na Starom savskom mostu, 'anonimnoj' beogradskoj ulici i Kalemegdanu (podno Pobjednika).

U spotovima hip-hop izvođača Beograd zamišljen kao 'jedan veliki *hood*' takođe predstavlja legitimnu opciju: u spotu *Uvek biću tu* (2001.) reperski duet Sha-Ila, uz podršku članova sastava CYA i na popularnim lokacijama kao što su Ušće (s pogledom na Kalemegdan) i Brankov most izjavljuje: 'Uvek biću tu – u mome gradu'. Đolo (reper i ugledni reditelj muzičkog videa), RBS i (ponovo) Sha (uz sempl Cecinog hita *Beograd*) iskazuju svoj ponos i privrženost 'rodnoj grudi' u spotu *Moj Beograd* (2009.) u kojem se istorijske i kulturne znamenitosti (Stambol kapija i Sahat kula na Kalemegdanu, Pobjednik, Narodno pozorište, hram Sv. Save, kula Sibirjanin Janka...) smenjuju s išaranim zidovima i 'masovnim' scenama ispred Beogradske Arene.

¹⁰⁴⁷ npr. *Maestro 2* (2003.), *Opasna veza* (2003.) ili *Vuk vuku nikad čovek* (2011.)

U spotu *Živela razlika* (Ding Dong, 2002.), različiti pripadnici 'lokalne zajednice' u Nišu (uključujući zubare, vulkanizere i kineske prodavce) izvode *impromptu* koreografiju inspirisanu glavnom temom pesme (seks). Marconiero i I Bee, ugledni reper-i-flaneri¹⁰⁴⁸ iz Niša, komentarišu svoj 'komšiluk' i lokalne tračeve *à la Balkan* iz podruma (kao 'glasovi andergraunda') u spotu *Svi u kraju* (2007.) Niš je, kao 'izopštena opština sa mnogo dogodovština' (Marconiero) srpskoj hip-hop sceni podario neke od najbritkijih 'rima' (često na lokalnom dijalektu), uključujući jedan od retkih programskih 'društveno osvešćenih' hip-hop spotova, *Centrifuga* (I Bee, Taz, Marconiero i Joker, 2008.) U pesmi se reperi zalažu za decentralizaciju upravnog aparata u državi i tvrde da je zvanični Beograd odgovoran za rasparčavanje Srbije u 'geta' nerazvijenosti. Niš kao 'geto lošeg održavanja' prisutan je i u spotu *Dubretara* (I Bee & Joker, 2010.)¹⁰⁴⁹

U 'biografskom' spotu *Ponos* (2008.), Marčelo (Marko Šelić) 'intelektualac srpskog hip-hopa' šeta se ulicama rodnog Paraćina. Hip-hop veterani 2B4 Time u spotu *Smederevo* (2009.) prave 'omaž' svom gradu (i zasebnim 'krajevima' kao što su Papazovac, Carina, Redut, Leštar, Kovačićevo, Slavija, Stari grad i Centar...) Kragujevački odred po prirodi stvari 'reprezentuje' Kragujevac, pozirajući na karakterističnim gradskim lokacijama u spotu *Opa bato* (2008.),¹⁰⁵⁰ u kojem se delimično repuje na stranim jezicima (nemački, italijanski). U spotu *Stari grad* (2010.) hip-hop sastava Škola nailazimo na geto u losanđeleskom stilu (u čijem su fokusu uglavnom železnica i košarka) u srcu malog industrijskog grada Priboja. Na drugom kraju 'spektra pripadnosti' i na drugom kraju Srbije zatičemo hip-hop kosmopolite iz Novog Sada, grupu Hain Teny, koja iskazuje svoj 'no allegiance' stav s ravnih (modernističkih) novosadskih krovova u spotu *Bez pripadnosti* (u kome pomalo reklamiraju Novosadsku banku). A da se i na jugu Srbije

¹⁰⁴⁸ koji 'u dokolici vole da šetaju po okolini' kao članovi grupe Ding Dong u pesmi *Pod lupom* (2002.)

¹⁰⁴⁹ U 'lokalpatriotskoj' pesmi o Nišu *Abe, dabe* (2009.) Nikica Marković (Prslook Band) priznaje: „Oduvek sam želeo da o svom rodnom gradu napišem neku ozbiljnu baladu“. Poneseni talasom popularnosti hip-hopa Prslook Band i glumac Bogoljub Mitić Đoša u zajedničkom nastupu u ovoj numeri konstatuju:

*Ali, brate, šta je tu je, naišle su nove struje,
mora da se repuje, mora da se repuje...*

¹⁰⁵⁰ *Opa bato, mili sine, vidi ko je došo nazad
da rime sipa džabe i bez PDV-a.*

*To je banda što u svoje pesme utkala je dušu,
banda iz doline gladi, odred iz KG-a...*

hip-hopom bave 'fina deca' svedoči *myspace* prezentacija MC-ja iz Vranja Stefana Tasića ('od prvog osnovne za sve bliske – Tasa'), rođenog 1991, koji s trojicom članova ekipe *SouthSiderZ* stoji iza *self-made* albuma 'Južni geto'. Ovde se ističe: „Što se škole tiče: Tasa je 29.05.09. upisao Elektronski fakultet u Nišu, i upao na finansiranje iz budžeta“.¹⁰⁵¹

Srbija kao ultimativni 'super geto' uobičajen je motiv u srpskom hip-hopu, nešto ređe prisutan u muzičkim spotovima. U spotu *Yo! Yugo* (1998.) snimljenom 'u vreme' SR Jugoslavije, članovi grupe Belgrade Ghetto tvrde da je Jugoslavija geto: spot se bazira na dokumentarnom materijalu iz 'mračnih devedesetih', obezbeđujući na ovaj način društveni komentar u sopstvenim (vizuelnim) terminima. U spotu *Sve je to Srbija* (2011.) reperi Dima, Ila i Hele ponavljaju omiljeni hip-hop motiv (već u drugoj deceniji posle '5. oktobra') 'Srbija je još uvek u getu', uglavnom na lokacijama oko vračarskog platoa (Narodna biblioteka Srbije) i (pomalo ironično), spomenika na Slaviji posvećenom Dimitriju Tucoviću (teoretičaru i vođi socijalističkog pokreta u Kraljevini Srbiji). Spot za M.A.X.-ovu¹⁰⁵² gorku pesmu *Srbija u rizli* (2004.) fokusiran je na novobeogradsku stranu¹⁰⁵³ Brankovog mosta koji spaja (ili, još bolje, razdvaja) 'stari' i 'novi' Beograd, uz primerenu upotrebu lažnih novinskih naslova. Još jednu varijaciju na temu 'Srbija je geto' susrećemo u spotu *Ne znam dokle* (Jach ft. LMR, 2011.) u kome se fokus pomerio uz Savu na Stari železnički most. U karakteristično 'opuštenom' maniru (*Znam za jedan grad de prsneš mlad...*) ovi se mladi reperi bave ključnom hamletovskom dilemom koja muči njihovu generaciju: 'should I stay or should I go' t.j. da li treba napustiti 'geto' i otići 'preko' u iznuđenoj ekonomskoj migraciji. Odliv ('kuvanih') mozgova u post-miloševićevskom periodu tematizuje i Đusov spot *Kako je u Švici* (2006.) u kome ikona devedesetih Ivan Gavrilović obija beogradske ulice (mahom Knez Mihailovu) i redove

¹⁰⁵¹ <http://www.myspace.com/tasafatal> (pristup: 31.01. 2013.)

¹⁰⁵² „Nemanja Maksimović M.A.X. je rođen u Kninu (Hrvatska), 1981. godine. Početkom 90ih godina, njegovu rodnu zemlju zahvata krvavi rat koji se 1995. godine okončava egzodusom stotina hiljada ljudi koji su bili prinuđeni da u kolonama i sa najosnovnijim sredstvima za život napuste svoje kuće i krenu put Srbije i Beograda ostavljajući iza sebe zgarišta i ruševine onoga što su vekovima pre toga stvarali. Dolaskom u Srbiju izolovanu ekonomskim sankcijama, pogođen teškim životom izbeglice i živeći od humanitarne pomoći prvih godina boravka u getoiziranom Beogradu (Novi Beograd-Paviljoni), počinje i njegovo prvo interesovanje za hip-hop muziku kao umetnost i oblik izražavanja kroz koji može da ispriča i opiše, kako svoju životnu priču, tako i priču o sudbinama ljudi sa Balkana i beogradskih ulica.“
<http://www.maxmojaprica.com/biografija> (pristup: 23.05. 2013.)

¹⁰⁵³ 'Geto' je tamo gde su 'pravi' reperi – u ovom slučaju to je Novi Beograd.

ispred ambasada pokušavajući (ne naročito uspešno) da ‘ode preko’ (‘200 na sat – furam ka Švici’). (U spotu se u ulozi dilera lažnih pasoša pojavljuje još jedna ikona devedesetih – druga polovina dueta Sha-Ila). Već pomenuti reperi iz Niša I Bee i Taz proglasili su Srbiju za ‘Holivud Balkana’ (naravno sarkastičnim tonom) u svom spotu *Srbija Holivud* (2006.), koji je prema jednoj od nepisanih konvencija istočnoevropskog hip-hopa snimljen u ambijentu napuštene ex-socijalističke fabrike, karakterističnom *ne-mestu* hip-hopa. „Ako se mesto može definisati kao identitetsko, relaciono i istorijsko, onda će prostor koji se ne može definisati ni kao identitetski, ni kao relacioni, ni kao istorijski biti nemesto“.¹⁰⁵⁴ Prema Marku Ožeu mesto i nemesto su fleksibilni antipodi: mesto se nikada sasvim ne briše, a nemesto nikada to nije u potpunosti. Prema definiciji izvedenoj iz hip-hopa, *ne-mesto* je ono što se ne može ‘reprezentovati’.

U slučajevima kada ‘geto’ zahvata patriotski zanos, sve ‘seva’ od zastava i nacionalnih obeležja, kao u spotu *Srbini do smrti* (Che Duevara, 2009.) u kome se, između ostalog, kaže: ‘Srbija Srbima...’¹⁰⁵⁵

Kao što su primetili mnogi naučnici i reperi, u Srbiji je tokom ratova u bivšoj Jugoslaviji došlo do patoloških izvitoperenja društva, jer su rat u okruženju i međunarodne sankcije doveli do stvaranja nove, ratne finansijske elite i kriminalizacije društva u kome je korupcija postala jedan od osnovnih principa funkcionisanja državnog aparata. Tu kriminalizovanu državu i društvo Srbija, zemlja „devastirana ratom, ‘tranzicijom’, pohlepnom državom i *self-serving* lokalnom elitom“,¹⁰⁵⁶ ‘baštinila’ je nakon odlaska s vlasti Slobodana Miloševića. Takve društvene okolnosti neosporno su obezbedile plodno tlo za razvoj poetike i estetike *gangsta* repa u lokalnim uslovima.

¹⁰⁵⁴ Mark Ože, *Nemesta: uvod u antropologiju nadmodernosti*, Biblioteka XX vek, Beograd, 2005, str. 76
U *ne-mesta* Ože ubraja široki raspon ‘raskošnih ili neljudskih’ tranzitnih prostora i privremenih skloništa (hotelski lanci, stanovi u napuštenim fabrikama, klubovi za odmor, izbeglički kampovi, nehigijenska naselja kojima je suđeno da budu sravnjena sa zemljom ili prepuštena večitom truljenju...)

¹⁰⁵⁵ ... *jebaćemo mater svima...*

¹⁰⁵⁶ Rastko Močnik, ‘The Balkans as an Element in Ideological Mechanisms’, u: Dušan I. Bjelić i Obrad Savić, *Balkan as Metaphor: Between Globalization and Fragmentation*, The MIT Press, Cambridge Mass. / London, 2002, str. 80

U skladu sa ‘šaljivom’ opservacijom da „Srbija nema sopstvenu mafiju, ali u Srbiji mafija ima sopstvenu državu“, ¹⁰⁵⁷ ‘gangsta’ i ‘društveno angažovani’ hip-hop reflektuju dve strane ovog ‘novčića’ još od ‘mračnih devedesetih’ godina: prvi je fokusiran na kriminal i podzemlje, a drugi na korumpiranost političke elite. Pa ipak, prvi ‘pristup’ kreće se u dijapazonu od potpune fascinacije životnim stilom kriminalaca i ‘nostalgije’ ¹⁰⁵⁸ za divljim i ‘nesputanim’ ¹⁰⁵⁹ devedesetim, do izjava u stilu ‘Ne mogu da zaboravim ‘90’ (ne povratilo se) i urednih (od nadležnih ministarstava sponzorisanih) kampanja ¹⁰⁶⁰ koje promovišu ‘*gun-free*’, ‘*drug-free*’ i ‘*safe sex*’ Srbiju. Kao i onih koje promovišu Srbiju kao svetsku supersilu u oblasti npr. vaterpola (kao u spotu Beogradskog sindikata *Mi smo ta ekipa* iz 2006. ¹⁰⁶¹) Drugi pristup fokusira se na motiv ‘političara-gangstera’, priklanjajući se različitim strategijama za ‘borbu protiv korupcije’ u političkoj sferi, od onih koje su samosvesno kosmopolitske i ‘*globally aware*’, do radikalnih manifestacija šovinizma i ‘govora mržnje’ koji proziva krivce bilo u elokventnim ‘rimama’ ili čistom ‘*talk shit*’ ¹⁰⁶² maniru. Ovaj ‘pristup’ često dospeva u zonu ‘mita o akciji’ ¹⁰⁶³ koji kritičari

¹⁰⁵⁷ Vjeran Pavlaković, ‘Serbia Transformed? Political Dynamics in the Milošević Era and After’, u: Sabrina P. Ramet & Vjeran Pavlaković (eds.), *Serbia Since 1989: Politics and Society Under Milošević and After*, University of Washington Press, Seattle, 2005, str. 40

Videti takođe: Maja Miljković i Marko Attila Hoare, ‘Crime and the Economy under Milošević and His Successors’, *ibid.*, str. 192-226

¹⁰⁵⁸ Jedna od upečatljivijih manifestacija muzičke nostalgije za devedesetim bio je koncert u Beogradskoj areni 8. oktobra 2011. pod naslovom ‘Devedesete su tu’ na kome su se okupile mnoge domaće dens ‘ikone’, kao što su Ivan Gavrilović, Knez, Dr Iggy, Funky G, B3, DJ W-Ice, Beat Street, Models(ice) itd.

¹⁰⁵⁹ MC Stojan (Marko Stojković, rođ. 1983. u Lučanima kod Čačka) opisao je u pesmi 93 (2009.) svoju nostalgiju za devedesetim:

*Devedeset treća, devedeset treća
počeo sam tad da drkam, dobro ja se sećam...*

*

*Došo sam iz škole, zaključo sam vrata,
pustio kasetu dr Igija pa Daka...
Dok sam pišu dirao, Bit Strit je svirao,
itd.*

¹⁰⁶⁰ U žanr ‘aktivističkih’ spotova pripada i 8. i 10. *zapovest* (Anti-piratski Band Aid) iz 2005. koji je režirala Slađana Milošević, okupivši za tu priliku repera Vudu Popaja, Dragana Kojića Kebu, Vesnu Vukelić Vendi, Ramba Amadeusa, Bebi Dol, Žiku Milenkovića (Instruktori, Babe...) i druge estradne ‘subjekte’ zainteresovane za regulisanje problema piraterije na lokalnom muzičkom tržištu. U spotu se pojavljuje i sâm Bog, uz blagoslov (sponzorstvo) Ministarstva kulture republike Srbije, Komisije za borbu protiv piraterije Vlade Republike Srbije (Koordinativno telo muzičkih, filmskih, softverskih i izdavačkih organizacija) i američke vlade (USAID – *From the American People*).

¹⁰⁶¹ ‘Zvanična pesma’ Evropskog prvenstva u vaterpolu.

¹⁰⁶² U numeru ‘Kakva je to pesma’ s albuma *Sikter Feler* (2004.) Vudu Popaj iznosi svoju refleksiju o upotrebi ‘ružnih reči’ u repovanju:

*Kakva je to pesma kada neko kaže **
*kada neko kaže *, a ništa ne kaže.*

američkog hip-hopa prepoznaju kao stanje u kome društveno osvešćeni reper i (kao i političari) propovedaju jedne, a praktikuju sasvim druge stvari.

Spotovi hip-hop izvođača ponekad predstavljaju ‘prozor’ u svet i svakodnevne borbe ‘oštrih momaka’ koji pokušavaju da prežive ili (bez uspeha) pobegnu iz okruženja koje im nije preterano naklonjeno (Mija, *Sve u kurac*, 2011.) U spotu *Never Walk Alone* (Monogamija i Mikri Maus, 2009.) bezlična beogradska naselja transformišu se u ‘opasna’ *gangsta* geta: „Živi brzo, al’ se moli Bogorodici, *never walk alone* da ne završiš u bolnici“ pouka je ove pesme s lokal-patriotskim motivima¹⁰⁶⁴ i nju akcentuju prizori hrama sv. Save (iz bezbednosnih razloga snimljenih iz automobila). Za ovaj žanr prilično je uobičajeno da se i monotona i ‘ušuškana’ naselja poput Bežanijske kose¹⁰⁶⁵ u spotovima transformišu u divlje zone (uličnog)¹⁰⁶⁶ kriminala i, uopšte, uličarskog životnog stila, kao u spotu *Dal’ si ili nisi* (Hartmann ft. BK2, 2008.) Novobeogradski blokovi nastoje da održe svoju ‘vidimo se u čitulji’ reputaciju u spotovima kao što su *Priče sa ulice* (Žuti iz ekipe *Sick Touch*, 2010.), dok ‘gangsta’ narrative o preživljavanju na ‘divljim’ ulicama¹⁰⁶⁷ često prate prizori urbanog raspada koje generišu napuštena gradilišta ili industrijska postrojenja bez svrhe i smisla u post-socijalističkoj ekonomiji (npr. Struka, *Svi psi idu u raj*, 2011. ili 90 Naz ft. Ajzi, *Ja sam iz dgra*, 2012.)

*Kakva je to pesma kada neko kaže **
*kada neko kaže * *, a ništa ne kaže.*
** * * kaže * * * kaže * kaže * -*
pogodi šta je reko.
*kaže * * * kaže * * * kaže * kaže **
i ne treba mu tekst.

¹⁰⁶³ „Za razliku od Crne nacije, nacija hip-hopa promovise ‘mit o akciji’ u kojem se politička odgovornost, znanje i aktivnost iscrpljuju u proklamacijama, a ne u konkretnom delovanju. ... Ovo je otvorilo široke mogućnosti za otrežnjenje hip-hop fanova koji su se uverili kako njihovi ‘revolucionarni’ izvođači uvek spuštaju glas kada ‘podviknu’ njihove gazde – uglavnom belci.“
 Henderson, ‘Black Nationalism’, 323.

¹⁰⁶⁴ *Beograd mi je sve, moj dom i moja ulica,*
moja crkva, moja vera, moja poslednja, bre, želja,
krvlju grafit ispisan, suzo moja ajde stani,
tu nad srpskim zidom plača, bol u duši je sve jača...

¹⁰⁶⁵ gde stanuje i Lepa Brena

¹⁰⁶⁶ U realnosti, kriminal operiše na sasvim drugim nivoima.

¹⁰⁶⁷ „A ulica je, kao što znate, jedan veliki univerzitet!“, kako tvrdi Dušan Prelević Prele u spotu hip-hop sastava THC La Familija *Život nije samo jedan* (2009.) Ovaj spot predstavlja svojevrsni omaž mlađe hip-hop generacije ovom pevaču, književniku, kolumnisti, filmskom scenaristi (*Poslednji krug u Monci*), glumcu, političkom aktivisti (DEPOS i DSS) i učesniku rata u SAO Krajini.

Malkolm X (Malcolm Little - El-Hajj Malik El-Shabazz) tvrdio je da biti crnac u Americi (bilo s ove ili one strane zakona), znači biti u zatvoru.¹⁰⁶⁸ Fascinacija srpskih hip-hop stvaralaca mitskom figurom ‘odmetnika’ (kao i prezir za čuvare reda i mira) u spotovima često biva prevedena u zatvorsko-policijsku ikonografiju. Zatvorski narativi igraju različite ‘žanrovske’ uloge: od ‘dokumentarnih’ (Lud ft. VIP, Struka, Borko THC & Looney – *Sekund, Minut, Sat*¹⁰⁶⁹ iz 2006.) do ‘akcionih’ (187 – *Princeza sa asfalta*¹⁰⁷⁰ iz 1999.) i ‘melodramskih’ (Carlito – *Miris njen* iz 1998.) Ambivalentna društvena uloga policije koja istovremeno predstavlja izvor fascinacije i prezira (i koju npr. Škabo i Marlon Brutal nazivaju *MUP – Mafija u plavom*) reflektuje se u spotovima u kojima reperi igraju harvikajtelovske ‘zle poručnike’ – npr. (opet) Škabo u spotu *Murija* (PKS, 2007.)¹⁰⁷¹ Štaviše, veza srpskog hip-hopa sa epskom poetskom tradicijom i ‘asimetričnim desetercem’ povremeno se ogleda u video sagama o herojima podzemlja koji slede ‘kodeks ulice’ idući stopama heroja kao što je Kraljević Marko (Škabo – *Mare, batice*,¹⁰⁷² 2010.)

Kao i spoj sa epskom tradicijom, uvođenje ‘gangsta’ motiva narko-ekonomije u prigradsko-seosku sredinu (uz povezivanje s lokalnim folklorom) može se smatrati specifikumom srpskog hip-hopa. Uopšte, koncept ‘seljačkog geta’¹⁰⁷³ predstavlja prilično ‘autohton’ doprinos lokalnih izvođača globalnoj recepciji hip-hopa. Atheist Rap iz Novog Sada eksploatisali su temu narko-poljoprivrede u svom animiranom spotu *Dve žetve*

¹⁰⁶⁸ Henderson, ‘Black Nationalism’, 325.

¹⁰⁶⁹ Svojevrsni ‘zatvorski samit repera’ u ovom spotu odvija se za potrebe promocije RTS-ovog dokumentarnog serijala od 17 epizoda *Dosije zatvor* (autori: Milan Popović i Dragana Knežević) koji opisuje život iza zidina kazneno-popravnih domova u Srbiji.

¹⁰⁷⁰ Redak primer spota u kome se pojavljuje akcioni heroj ženskog pola – ‘sestra sa asfalta’ (koja je, sem što je lepa i opasna, štaviše i pobožna) u ovom spotu nastrada u mafijaškom atentatu na izlazu iz crkve Svetog Marka.

¹⁰⁷¹ O tome da Škabo definitivno voli da se oblači kao policajac svedoči spot *Divljina* Beogradskog sindikata (2001.), usredsređen na lik i životni stil jednog ‘biznismena’ istančanog ukusa...

(*Na zidovima freske, ornamenta, arabeske, mesingane kvake i i pozlaćene česme, nameštaj iz Skupštine i Tadž Mahala itd.*)

¹⁰⁷² *Al’ ni jedan baja danas, jadan, Marku nije ravan. Ni sa jednog splava. Strepi svaki aga, jer svaki njegov zamah izaziva uragan...*

¹⁰⁷³ *Mučenja ovakvog nema nigde na svetu, takav je, brate, život u seljačkome getu...*
Ajs Nigrutin, *Njiva* (Seljački geto), 2010.

godišnje (2005.) koji tematizuje uzgoj indijske konoplje u Vojvodini.¹⁰⁷⁴ Voodoo Popeye,¹⁰⁷⁵ MC Tattoo Locko i Big Sale varirali su ovu temu u numeru *Distributer Vutre* (2004.),¹⁰⁷⁶ dok je Ajs Nigrutin dao svoj doprinos u spotu *Indo grasa* (2005.) snimljenom ‘u kukuruzu’ i gde se *South Central Kotež* pominje kao njegova ‘rodna gruda’. U spotu *Pozorištanca* (2003.) rep dueta D-Fence iz Niša (Marconiero i Joker) prisutno je repovanje ‘u dijalektu’ (kako ‘gradskom’, tako i ‘seoskom’¹⁰⁷⁷), dok u selu Šajkaš u Vojvodini (opština Titel) u spotu *Ugodnović* (2007.) zatičemo grupu *Ulični svirač* koja izvodi neku vrstu orijentalnog seoskog hip-hopa s hard-rok elementima na tragu Nervoznog poštara. „Takni me, takni, polako se primakni, nežno dodirni, đavole nemirni“ repuje među kukuruzima MC iz Indije Ludi Konj preko ‘semplovanog Brege’ (Bijelo dugme, *Sanjao sam noćas da te nemam*) u popularnom spotu *Takni me, takni* (2011.) I MC Stojan je na početku karijere bio prisutan u seoskoj sredini (*Bičuj me Stojane*, 2007. ili *Doktor za grudi*, 2009.), dok je Đus (Ivan Ivanović Juice), pobednik *Dvora*, uvek bio rado viđen na *Farmi* (*Farma Drama*, 2010.) gde je uglavnom repovao i pevao ‘narodnjake’. Još jedan učesnik *Farme* (TV voditelj i profesor veronauke) Dejan Stanković Kralj priklonio se ‘melizmiranom’ hip-hop idiomu (*Mudonja*, 2010.) koji neguju izvođači kao što je, npr. Saša Nebrigić Nebriga (*Najbolje žene*, 2011.)¹⁰⁷⁸

¹⁰⁷⁴ *Nedeljom izjutra, pogleda još mutna,
gledao sam ‘Brazde’, emisiju za gazde.
Resorni je ministar navlačio ljude,
kaže „sejte biljku zelenu i čudo će da bude“.*

...
*Dve žetve godišnje, a seme domaće,
rodiće do neba, a sve što rodi prodaće...*

¹⁰⁷⁵ Poljoprivrednim poslovima (vinogradarstvo) Voodoo Popeye se bavio i u spotu *Nije ti fazon* iz 1997. (i to u ‘seoskoj’ varijanti spota, budući da postoji i ‘gradska’). Seoskim motivima bavio se i u pesmi *Preklane na raspustu* iz 2000. (‘selo je provod, selo su koke’), dok je radnja u spotu skoncentrisana na avanture s pečenjem praseta u prirodi.

¹⁰⁷⁶ *Na kraj sela moja kuća, iza kuće lek za pluća
a u kući roba vruća, savremena dostignuća...*

...
Nema leba bez motike, okopavam narkotike...

¹⁰⁷⁷ Joker:

*E, pošto Mare nema selo, sad ću ja da vi reknem kako to izgleda
kad provedeš cel život prikaj goveda. Imam kokoške, prasci,
kravu dovodim iz Ravnu Dubravu, sejem pšenicu, orem njive i kosim travu.
U glavu malo pobrljavejem kad popijem sas komšiju, grejem rakiju
itd.*

¹⁰⁷⁸ Ovaj ‘idiom’ parodira Duboka ilegala, ‘rodonačelnici srpskog treš-hopa’ u numeru *Aman* (2007.) u kojoj se, između ostalog, kaže:

Ajde dođi kod mene i uvij dve-tri sarme,

U jednom spotu DJ Krmka *cijelo selo šmrče bijelo*: jednu varijaciju ove teme predstavlja numera hip-hop kolektiva NZM *Šabac je ceo od droge beo* (cele se noći šmrce kokain) iz 2008, u kome se uz sugestivne ‘narodnjačke’ semplove opisuju posledice ‘šenlučenja’ u klubu Cepelin.¹⁰⁷⁹ ‘Daj da pijem tugu da razbijem’ pevaju umetnici iz Koteža Ajs Nigrutin, Timjah Da Sensei i 43 zla u kafanskom ambijentu u spotu *Daj rakije* (2004.) U kontekstu prekomernog uživanja u alkoholu i narkoticima, u opusu grupe *Prti Bee Gee* (takođe ‘iz centralnog Koteža’) frekventno se pominju izvođači narodne muzike (*stigao je vašar, 'ajdemo na vašar, na vašaru cepaće i Sinan i Jašar*) i njihovi obožavaoci (*u teretani sam od jutra to je normalna stvar, kad puste Veru Matović ja pravim dar-mar...*)¹⁰⁸⁰ U svojevrsnom ‘omažu’ Mitru Miriću s izvesnim rege uticajima, *Straight Jackin* su pevali: „*Na vratima mojim piše ne stanujem ovde više, vetrovi me tuge nose, trazim ženu crne kose...*“¹⁰⁸¹ Reperi X-Plane i Rimski iskazuju nostalgiju za devedesetima u numeru *Mafijaš* (2009.) u kojoj sempluju istoimeni turbo-folk hit Slađane Ristić iz 1995.¹⁰⁸²

Glavobolja od vina, a nigde aspirina, turbo folk pevačice za tebe su prašina!

*Šmrčem bele linije, ko te gleda zvekete, furam se po splavovima – fazon devedesete, sve tvoje drugarice misle da sam ljakse, mislim mala, brate, ko im j*be mater!*

Članovi hip-hop sastava s Petlovog brda EsB šenluče u spotu *Kafana* (2011.) među flašama Jelen piva (sponzor) u ugostiteljskom objektu Sur Kafana Sloga (vl. R. Badnjar) na adresi Venizelosova 17. MC iz Čačka A...fer u spotu *Super četvorka* (2009.) (koji budi asocijacije na *Road to Nowhere* grupe Talking Heads) otkriva da bi voleo da ‘postane nova zvezda Granda, da ima svoju stranku jer to ima svaka banda i krade kao ministar’. U

dok traje duel između Intera i Parme...

Spot obiluje snimcima beogradskih eksterijera (krovovi, kalemegdanske panorame s Pobednikom i bez njega, Muzička akademija, grafiti, ‘divlja gradnja’...)

¹⁰⁷⁹ *Pijem do zore, moj inspektore,*

Sve mi je gore, samo zbog nje.

Na srcu bore, dal’ da je zovem

imenom koje mi znači sve...

¹⁰⁸⁰ Deseta pesma (Pajp) s albuma *Grejtes ThITS* (2003.)

¹⁰⁸¹ Tarmirićmi, album *Jahrastaffaraj* (1998.)

¹⁰⁸² *Ti uzalud nosiš lance oko vrata,*

narukvice i prstenje od suvoga zlata...

Sve, sve, sve, možeš da mi daš,

al’ ja neću s’ tobom jer si mafijaš...

niškom restoranu 'Čitaonica', u uzavreloj kafanskoj atmosferi, Demonio & Furio Giunta uz 'podršku' trubačkog orkestra Fejata i Nebojše Sejdića i u 'outfitu' za otmenije svadbe, repuju u pesmi *Jug* (2009.):

*Večeras smo se doterali ko da je matursko,
sve narodne hitove znamo i na turskom...*

Pravoj reperskoj VIP svadbi prisustvujemo u 'dokumentarnom' spotu iz 2009. *I dalje sam tu* (Ila feat. Sha) u kome se mladoženja Vladimir Ilić Ila i njegove elegantne kolege s rep scene povremeno 'brčnu' u bazenu. I na osnovu ovog spota možemo da zaključimo da se reperi ne oblače u trenerke kada idu na svadbu, barem ne pripadnici 'stare škole' srpskog hip-hopa. (Ovo je i svojevrsni 'stejment' repera-veterana koji svojim poštovaocima poručuje da se ne povlači sa scene usled promene bračnog stanja.¹⁰⁸³)

U spotu *Disco Ball* (2002.) MC Nigger (ex-Monteniggers) glumio je doktora koji (uspešno) leči jednog dečaka od ljubavi prema turbo-folku (na zadovoljstvo njegovih 'urbanih' roditelja koji su na početku spota očajavali). Eksplicitne izjave mržnje prema 'narodnjacima' prisutnije su u okviru demo i *self-released* 'nezavisne' scene (npr. Maćeħa priroda iz Niša, *Mrzim narodnjake*, 1996. ili Deponia iz Šida, *Mrzim narodnjake*, 2002.), dok u hip-hopu ambivalentan odnos ljubavi / mržnje tj. glorifikacije / prezira prema 'narodnjačkom idiomu' dobija živopisne i veoma različite manifestacije (kao što smo ilustrovali na izvesnom broju odabranih primera...)

Nova generacija komercijalno nastrojanih DJ-a i MC-a nediskriminativno spaja tehno-estetiku, hip-hop i zvuke harmonike ili 'Južnog vetra' (npr. MC Yanko & DJ Mlađa, *Ne zovi me*,¹⁰⁸⁴ 2011.) Granice između muzičkih žanrova poništavaju se s jednakom lakoćom

¹⁰⁸³ Ajs Nigrutin opisuje negativne aspekte braka u spotu *Papučar* (2008.) u kojem je 'oženio' novinarku Dušku Jovanić:

*Drugari me te večeri pozvali na Savu
da srčemo rakijicu, zacadimo spravu.
Ne smem pred ženom ni da pomenem travu,
a kamoli da budem celu noć na splavu.*

...

*A bio sam reper direktno iz geta,
sad idem na pijac i papuče šetam...*

¹⁰⁸⁴ *Ne zovi me u tri, ne zovi me u dva*

Zbog tvojih poziva ja ne spavam...

Pozivi se, naravno, obavljaju putem najnovijih tipova 'pametnih' mobilnih telefona.

s kojom se prelaze državne granice i u noćnim klubovima (u kojima trešti ista muzika) uspostavlja 'imaginarna zajednica' otadžbine i dijaspore. „Na koži Balkan istetoviran, u srcu majka rođena, vuče me nostalgija, naši ljudi, muzika...“: ovo poručuje Dado Polumenta s glisera na Ciriškom jezeru u spotu *Ja volim Balkan* (Dado Polumenta ft. Mc Yankoo¹⁰⁸⁵ & DJ Mladja & Mc Stojan, 2011.)

Fascinacija Tonijem Montanom i drugim gangsterskim ikonama prisutna je u srpskom hip-hop videu od samih njegovih početaka (Budweiser, *On je lud*, 1989.) Međutim, prateća ikonografija luksuza i uspeha (uz generalnu društvenu redefiniciju pojma 'kriminal') stigla je s 'nesputanim' devedesetim godinama. Kao što smo naučili na primeru američkog gangsta hip-hopa i umetnika kao što je 50 Cent, ukoliko ne vodi putem kriminala, izlaz iz 'geta' leži u uspešnoj karijeri u muzičkom biznisu. Kao u slučaju turbo-folka, spotovi srpskih hip-hop izvođača obiluju prizorima luksuza i društvenog uspeha. Ovo često dovodi do ironičnih komentara u 'rimama' koje razotkrivaju ambis između raskoši u (sponzorisanim) spotovima i realnosti nepostojeće prodaje muzičkih izdanja i svakodnevne borbe za preživljavanje pripadnika hip-hop zajednice.¹⁰⁸⁶ Međutim, podela na one koji teže za uspehom po svaku cenu (i po cenu stanovanja u kući *Velikog Brata*, na *Farmi* ili *Dvoru* kao u slučaju Ajs Nigrutina, MC Nigora ili Đusa¹⁰⁸⁷) i onih koji se zaklinju na lojalnost 'ulici' i 'getu' često je takođe imaginarna. Obe preokupacije su legitimni deo u karijeri jednog repera i iskustvo

¹⁰⁸⁵ Aleksandar (Aleks) Janković, 'österreichischer Rapper, serbischer Herkunft'.

¹⁰⁸⁶ *Uđeš u trolu i nemaš da sedneš,
a na spotu bacaš pare ko konfete...*

...
*Mislili ste da će da uzmete pare
radeći glupave komercijale,
mislili ste da ćete pare da uzmete
ako vam na spotu budu ribe guzate...
Mislili ste da ćete al' evo vam kara,
Bajaga spustio cenu na 120 dinara...
Mislili ste da ćete al' kobasica vruća
PDV na EPP i ode sve u kurac...
Ne pomažu vam obrade pesama sto su strane
niti one domaće, naročito Zane...*

Ajs Nigrutin ft. Wikluh Sky, 'Ostrugale pete', album *Štokavi pazuh*, 2005.

¹⁰⁸⁷ Tako u spotu *Moj biznis* (2011.) Juice (kada se ne voza beogradskim ulicama u svom 'reprezentativnom' BMW-u) kao uspešan hip-hop preduzetnik 'reprezentuje' svoju 'radnju' u tržnom centru *City Passage* na Obilićevom vencu.

globalnog hip-hopa ih ne dovodi u kontradikciju. Rečima Hartmana sa Bežanijske kose u numeru *Apokalipsa*: „meni treba samo slava“.

Kraći dijalog u Đusovom spotu *Mamina lepoto* iz 2007. (u kome se k.g. pojavljuje pop-veteran Peđa D'Boj) ukazuje na još jedan 'upotrební' aspekt video spota:

Sinoć me je startovao...

Polako, dušo, ko to?

Pa, mama, Đus, znaš, onaj, izašo je s novim spotom...

Kao neospornom autoritetu za žensku lepotu Đusu je pripalo 'u nadležnost' i da pred kordonom lepota izvede *Himnu Miss Srbije* (Izbor za Miss Srbije 2011.) u kojoj se (između ostalog) kaže: „Dižemo čaše, nazdravimo za lepotu, nikad niste videli ovakve žene u mom spotu“.



Malo lajkiram, malo nokte lakiram, proverim statuse, gde me nema dodam se...

Elastična definicija 'realnosti' u hip-hopu dovodi do predstava (društvene ili show-biz) realnosti koja ponekad (kada to budžeti dozvoljavaju) seže u virtuelne svetove kompjuterske animacije. Beogradski sindikat dosegao je dionizijske visine u satiričnom spotu *Alal vera!* (2007.) usredsedeonom na animirane likove Al Paćina (Toni Montana u filmu *Scarface* Brajana De Palme) i Kristofera Vokena (Frenk Vajt u filmu *King of New York* Ejbela Ferare).¹⁰⁸⁸ Lud i Struka pojavili su se kao likovi iz Saut Parka u spotu *Rep*

¹⁰⁸⁸ Na jedan raniji primer 'intertekstualnosti' nailazimo kod Grua: u ambijentu 'Moderne garaže', među starim automobilima iz kolekcije Bratislava Brace Petkovića (ministar kulture RS 2012-2013.) zatičemo hip-hop veterana i njegovu 'pratnju' u netipičnoj situaciji – kostimirane u muzičare iz gangsterskog miljea u doba prohibicije (alkohola) u Americi. Međutim pesma biografske sadržine *Ljuba nudi ljubav* (1999.) ne govori o ličnosti iz podzemlja (Ljuba vozi 'mali Clio'), već o lokalnom zavodniku koji „ljubi kao Ljubiša

Superstar (2010.), parodičnom traktatu o uspehu u hip-hop biznisu. Reperi iz Srbije razmeću se svojim uspehom uglavnom na žurkama koje se odvijaju u neposrednoj blizini bazena (alternativno – glisera na reci ili roštilja) i u prisustvu velikog broja oskudno odevenih, ali glamuroznih ‘*hood rich*’ i ‘*ghetto fabulous*’ ‘cica’.¹⁰⁸⁹ U skladu s opservacijom Triše Rouz, njihove „priče o seksualnoj dominaciji lažno kompenzuju pomanjkanje samopoštovanja [kod muškaraca] i ograničen pristup ekonomskim i društvenim obeležjima moći heteroseksualca“.¹⁰⁹⁰ One istovremeno odražavaju i duboko ukorenjeni seksizam koji prožima muzičku industriju Srbije i društvo u celini. U spotovima hip-hop izvođača može se pratiti i svojevrsna evolucija u prikazivanju ultimativnih dionizijskih prizora – žurki pored bazena ili u samom bazenu – od onih ‘čednijih’ okupljanja omladine (pored manjih bazena) (npr. *Who Is the Best, Baby*; Gru feat. Del Arno Band – *Petak* ili I Bee & Taz feat. D-Fence – *Ključ*), do krajnje raspusnih i dekadentnih VIP okupljanja (Bad Copy – *Žurka*) ili žurki u gangsterskom stilu pored bazena ‘olimpijskih’ dimenzija.

U zajedničkim projektima komercijalnih hip-hop izvođača i eksponenata turbo-folk scene, turbo-folk dive (‘cajke’) često preuzimaju ulogu *bitches* i *hos* iz pratnje prominentnih gangsta repera. U spotu *Priđi mi polako* (Đus i Mina Kostić, 2006.) u svojoj *gangsta* ulozi Đus praćen telohraniteljima ponosno korača sredinom ulice Strahinjića bana (u narodu poznate i kao ‘Silikonska dolina’). (Poseban kadar na kome je tabla s nazivom ove ulice potencira njen simbolički značaj¹⁰⁹¹ za ‘kulturu gangsterskog

(Samardžić) na određeno vreme“ i „kao čika Velja (Nikola Kojo u *Lepim selima*)“ svakoj devojci daje „po bonu“.

Za Ljubu takođe ne važi podela žena na dva tipa:

„Prvi: ‘moglo bi’ i drugi: ‘ne bi moglo da se pipa’.“

¹⁰⁸⁹ U terminologiji američkog hip-hopa *bitches*, *groupies*, *gold diggers* i *hos*, ili samo *video hos*.

„Činjenica je da ‘sex sells’. Industriji zabave neophodna su tela (ženska tela) za stimulaciju prodaje.

Ukoliko se ne skida izvođač, u ovu svrhu koriste se manekenke i plesačice...“

Rana A. Emerson, “‘Where My Girls At?’: Negotiating Black Womanhood in Music Videos”, *Gender and Society*, vol. 16, no. 1 (Februar 2002.), str. 130

¹⁰⁹⁰ Rose, *Black Noise*, 15.

¹⁰⁹¹ Ulicu Strahinjića Bana opevali su i Rokeri s Moravu u pesmi ‘Silikoni’ (2007.):

U ulici Strahinjića Bana tanga-gaće vire sa svih strana

jer plitke farmerke sve devojke nose, s' kvarcovanu kožu se ponose...

Svaki ima tri devojke i dva telefona, a za parking nema brige – to je treća zona...

Svi za piće im'u pare, a niki ne radi,

svi udišu auspusi, tako vole mladi.

šika' koja je vremenom izgubila attribute potkulture i ušla u medijski *mainstream*.) Mina Kostić se uglavnom brčka u bazenu u bikiniju koji naglašava njene silikonske attribute, u 'masovnim scenama' s trbušnim plesačicama i ostalim 'pomoćnim ženskim osobljem' za uveseljavanje okupljenih gangstera (koje uglavnom 'tumače' Đusove kolege s hip-hop scene).

U spotu *U tvojim kolima* (Funky G & Juice, 2005.) pevačica Anabela Bukva preuzima ulogu 'glavne ribe u getu', nešto kao pop-pevačica Bijonse (Beyonce Knowles) u spotu *Crazy in Love* koji je plod saradnje s njenim suprugom, rep zvezdom (Jay-Z). Samo što je derutni američki geto smenio otmeniji deo Bežanijske kose koji 'odaju' luksuzne stambene kuće od crvene opeke i lepo uređeno vrtno zelenilo. 'Masovne' plesne scene u kojima učestvuju lepotice 'iz kraja' imaju i pomalo 'bolivudski' karakter tj. koreografiju, a Anabela (kao i Bijonse) završava 'u kolima' tj. limuzini 'neodoljivog' repera. Sveprisutna 'geto riba' u spotovima hip-hop izvođača ponekad će se javiti na sasvim neočekivanim mestima kao npr. ispred Beogradske arene: u spotu *Geto riba* (Lud ft. LoOney, 2006.) koji promovise film Srđana Dragojevića *Mi nismo anđeli 2*, u naslovnoj ulozi je mlada glumica Mirka Vasiljević.

Kvarcovana pevačica Sandra (Prodanović) Afrika u spotu *E pa neću* (2008.) preuzima ulogu koja je u spotovima gangsta repera rezervisana za 'pomoćno žensko osoblje' – oskudno odevena (tange, bikini, bodi u 'tigrastom' dezenu) ona se kupava u peni kojom riba crnu limuzinu ili se u izazovnim pozama 'eksponira' na njenom zadnjem sedištu.¹⁰⁹² A da fascinacija figurom 'glavne ribe iz geta' na domaćoj estradi ne jenjava svedoči i spot Dragane Mirković *Mili, mili* iz 2012. Ovde kvarcovana Dragana Mirković kao 'geto primadona' predvodi grupu devojaka 'iz kraja' u *gender specific* (i takođe pomalo bolivudskom) plesnom obračunu s lokalnim b-bojsima, usput pevajući o ledenim kišama koje liju iz njenog srca i sličnim pojavama uobičajenim za njen lirski opus. Samo što ulogu 'geta' ovde preuzimaju neke od najskupljih stambenih zgrada i najglamuroznijih

*Opušteno sve do jutra, život je pred njima,
važno da u kabriolet uvek radi klima...*

Svojevrsni ironični 'omaž' kulturi ulice Strahinjića bana prisutan je i u spotu *4 x 4* (Borshch, 2008.) još jednog predstavnika hip-hop škole 'Kotež, Borča i okolina'.

¹⁰⁹² Jedan gledalac spota na 'Jutjubu' je prokomentarisao „ko prati pevanje pored ovakve bulje“.

poslovnih objekata u okolini Beogradske arene,¹⁰⁹³ kao i uglancani automobili s nemačkim tablicama.

Kao što smo videli, turbo-folk prima uticaje hip-hopa s posebnim entuzijazmom: turbo-folk izvođači 'ispomažu' se ikonografijom hip-hopa u najmaštovitijim kombinacijama: tako se npr. u spotu Dragane Mirković i Daniela Đokića *Život moj* (2007.) pojavljuje 'crni' mladić koji je malo odeven kao fan bejzbol tima *LA Dodgers*, a malo u nacionalne boje Brazila. Dara Bubamara (takođe bez nekog vidljivog razloga) izvodi svoju numeru *Sangrija* (Ciao Amore) iz 2010. u društvu debelog crnog repera Big Alija 'iz Njujork Sitija'. U emisiji *Grand Show* na televiziji Pink Zorica Marković imala je pravi 'minstrel' nastup – 'nagaravljena lica' i u reperskoj garderobi izvela je hip-hop verziju svog velikog hita iz 1994. *Mirno spavaj nano (sve je zaključano)*.

Prema pisanju tabloida *Svet*, u decembru 2011. Mile Kitić postao je začetnik novog muzičkog pravca u Srbiji pod nazivom 'gangsta folk', zahvaljujući obradi pesme *Désolé* francuskih repera *Sexion d'assaut*. (Njegova pesma 'Paklene godine' govori o bračnom nasilju.)¹⁰⁹⁴ U svom 'gangsta' izdanju, nekadašnji star Južnog vetra kretao se na potezu bazen-teretana u spotu *Nema više Cile Mile* (2007.), koji je plod njegove saradnje s Đoganijem (kome je u ovoj numeri zapalo da repuje).¹⁰⁹⁵

Zaključak narodne-tehno-rep pesme *Harmonika* (mlaDJa & Big Time feat. Jovan Perišić & Aca Olujić) jeste da „žurke nema kad nema harmonike“. Da za hip-hop ne postoje žanrovske, stilske i kulturne barijere svedoči i saradnja komercijalno orijentisanog repera Cvije sa Sanjom Ilićem i ansamblom Balkanika. U numeri *Đipaj* (2011.) koja nedvosmisleno referira na plesni stil sabora u Guči, trubački orkestar odeven je u stilu

¹⁰⁹³ u delu Novog Beograda u kome verovatno najbolje dolazi do izražaja distinkcija 'neighbourhood as a community' i 'neighbourhood as a commodity' koju uočava Mina Petrović u tekstu 'Diversification of Urban Neighbourhoods: The Case Study in New Belgrade', (saopštenje s konferencije *Sustainable Urban Areas*, Rotterdam, 25-28. jun 2007.), str. 3,

http://www.enhr2007rotterdam.nl/documents/W14_paper_Petrovic.pdf (pristup: 18. 11. 2012.)

¹⁰⁹⁴ <http://www.svet.rs/najnovije-vesti/mile-kitic-napravio-novi-muzicki-pravac-gangsta-folk> (pristup: 06.10. 2012.)

¹⁰⁹⁵ Saradnja je nastavljena u spotu *Dva drugara* (Ludnica na Balkanu) (2011.) u kome se (između ostalih) pojavljuje i Čak Noris.

Braće Bluz, mentor mladog repera i nedvosmisleni 'bos' kojeg odaje beli *vintage* kabriolet¹⁰⁹⁶ (Sanja Ilić) u elegantno večernje odelo, a pomoćno žensko osoblje (prateći etno-vokali) služi za pranje i guranje kola (pošto su nastali određeni problemi s paljenjem). Pritom (kako priliči čednim balkanskim devojkama) nisu odevene u tange kao Sandra Afrika, već u dekoltirane košuljice i suknje ispod kolena u stilu pedesetih godina.

„Već duže vreme problem s kapitalizmom nije u tome što ne funkcioniše, već u tome što više nije zabavan. Opoziciona kultura nije uspjela da ovo ispravi. ... Rep biznis je samo biznis, ali deluje zabavno.“¹⁰⁹⁷ Možda je zbog toga tako lepo prihvaćen izvan sopstvenog 'geta'. Ali „šta ako su hip-hop 'rime' prešle s uličnog govora i grubih šala na klupsku egzaltaciju – a da se u stvari ništa bitno nije desilo? Šta ako su se kontroverzni stihovi utišali, a problemi nisu? Šta ako se ispostavi da ni sam hip-hop, na kraju krajeva, nije mnogo bitan?“¹⁰⁹⁸

U spotu *Žurka* (mlaDJa feat. Sha, MC Yankoo i Prince Darrell,¹⁰⁹⁹ 2012.), koji pripada žanru 'reperi na jahti', smenjuju se prizori s plaža Budve i Ade Ciganlije. Međutim, ovde saznajemo ponešto i o 'pomoćnom ženskom osoblju' tj. čime se bave bikini-lepotice sa istetoviranim logom sponzora (JIL klub) na stražnjici kad nisu (svake noći) na žurci: idu na posao. Jedna radi u pekari, druga u supermarketu, a treća nešto petlja s kompjuterom i čeka poziv na parti. 'Uvezeni' crni MC (Prince Darrell) s akcentom studenta iz Afrike poručuje (šta bi drugo): *prepusti se i uživaj*. Užase kapitalizma ostavljamo po strani, a

¹⁰⁹⁶ Gume su marke *Elite*, a sam automobil je *Baci* iz 1995, jedan od 14 ekskluzivnih primeraka koje je konstruisala *Besatie Auto. Co. Inc.* iz Milvokija.

¹⁰⁹⁷ Ann Marlowe, 'The hermeneutics of rap', u: Adam Sexton (ed.), *Rap on Rap: Straight-Up Talk on Hip-Hop Culture*, Delta, New York, 1995, str. 223. Navedeno u: Keith Negus, 'The Music Business and Rap: Between the Street and the Executive Suite', *Cultural Studies* 13 (3), 1999, str. 505

¹⁰⁹⁸ Kelefa Sanneh, 'Don't Blame Hip-Hop.' *New York Times*, 25. april 2007, <http://www.nytimes.com/2007/04/25/arts/music/25hiph.html> (pristup: 21. 11. 2012.)

¹⁰⁹⁹ Kao u spotu Dare Bubamare (ft. Big Ali) *Sangrija*, Milene Vučić (ft. Top Notch) *Indijana* ili rep grupe iz Vlasotinca N1H1 (ft. Lay-Z) *Ispred svih*, crni reperi koji se povremeno pojavljuju u spotovima domaćih izvođača često služe kao egzotični i pomodni 'aksesoari'. Ponekad, kao u spotu *Blacc Benz* (Vox Maximus ft. Big Prodeje of South Central Cartel & Juice, 2011.) promovišu 'bratstvo i jedinstvo' repera iz Srbije i Los Andelesa, uz majice s natpisom 'Obama is My Home Boy' i na takvim karakterističnim 'geto' lokacijama kao što je nadvožnjak pored Beogradske Arene.

žurka se u istom duhu (*more, kokteli, poljupci vreli...*) nastavlja u spotu *Fatalna* (Jadranka Barjaktarović feat. SHA & MC Yankoo) na budvanskim plažama... Ultimativno bekstvo za svakoga ko se oseća zarobljenim u metaforičnom getu sopstvenog života predstavlja – letovanje. Kao i druge popularne zabavljače, srpske repere u spotovima često zatičemo na jahtama, čamcima i plažama (uglavnom crnogorskim, eventualno grčkim...) (Monteniggers – *Tako ti je kako ti je*;¹¹⁰⁰ Bad Copy – *Uno Duo Tre*; I Bee – *Draga pesma*; DJ Shone ft. Geo Da Silva & Juice – *You Move*; Sinovatz – *Leto* itd.), a ponekad i zaokupljene ‘skupim’ zimskim sportovima (na Kopaoniku) (*Zmaj – Bela smrt*). Ponekad će u ove eskapističke svrhe poslužiti i ‘geto’ Ade Ciganlije (u širokom dijapazonu od ‘ironičnog’ pristupa kao npr. u spotu *Burek sa rajskog ostrva* Vudu Popaja ft. Nidža Bleja do ‘strogo poslovnog’, kao u spotu *Strogo poslovno* - Phile&Papi Jaaz ft. Damir Antić). Ovaj turistički glamur obraća se svima kojima je uskraćen ‘tradicionalni’ put do pozitivne samo-percepcije, pod pretpostavkom da se samopoštovanje i status u savremenom društvu mogu steći isključivo skupim životnim stilom kao strategijom preživljavanja.¹¹⁰¹ „*Mainstream* hip-hop u ovom kontekstu postaje još jedna vrsta eskapizma, budući da komercijalno uspešni repери navode svoju publiku da se identifikuje s apsurdnim i mahom ‘insceniranim’ luksuzom koji obični ljudi nikada neće iskusiti“.¹¹⁰² Međutim, sa svim svojim eskapističkim glamurom, *ghetterotopia* ‘godišnjeg odmora’ svedoči o činjenici da bekstvo iz ‘geta’ može biti samo privremeno – jer bez ‘geta’ nema ni hip-hopa.

¹¹⁰⁰ *Jesi'l mala ljubila do sada,
jesi, jesi Crnogorca nisi...
Lijepo ću se očešljati, doćerati, opeglati,
nabačiću 'ray ban' - voljećeš me ti, to znam...
Alboom, 1998.*

¹¹⁰¹ Rečima DJ Krmka:
*I ja kredit dići ću i na more stići ću,
Neću da se bavim ničim osim da na more spićim.*

...
*Pićim, pićim, pičiću i na crnca ličiću,
na moru ću da se čvarim, pa ću sutra da se hvalim.
Nema veze što je skupo, u dugove što samo up'o,
meni sve to nije glupo,
ja sam se u moru kup'o.*

‘Pićim, pićim, pičiću’, album *Tu tu*, 2007.

¹¹⁰² Jeffries, *Race, Gender...*, 71.

IV

BELO JAGNJE I CRVEN FESIĆ ili zeleno poglavlje: IZMIŠLJANJE TRADICIJE

*Ja mislim da sam izvorni narodni umjetnik.*¹¹⁰³

Rambo Amadeus

i

Dva imena jedne muzike

1) *World Music*

World Music (kao marketinška odrednica za ne-zapadnu tradicionalnu i popularnu muziku) nastao je u londonskom pabu *The Empress of Russia* u ponedjeljak uveče 29. juna 1987. godine. Na inicijativu Bena Mandelzona (GlobeStyle), okupili su se Steve Haddrell (WOMAD),¹¹⁰⁴ Ian Anderson¹¹⁰⁵ (Folk Roots), Nick Gold (World Circuit), Scott Lund (Sterns), Joe Boyd (Hannibal) i drugi predstavnici ukupno 11 diskografskih kuća i organizacija posvećenih promociji muzike koja se do tada nazivala drugačijim imenima. Skup je sazvan da bi se organizovala zajednička marketinška kampanja. Oktobar 1987. proglašen je za mesec 'world music'. Odštampane su i distribuirane kartonske razdelnice za police s pločama s natpisom 'world music'; flajeri s korisnim informacijama; *starter-pack* od pedesetak ploča za 'preobraćanje neposvećenih'; promo-kasete distribuirane uz NME (New Musical Express); serija reklama u magazinu *The Music Week*; publikovane su specijalizovane top liste i imenovan zajednički 'PR' koji je koordinirao sve ove poslove.¹¹⁰⁶ Zahvaljujući angažmanu i autoritetu muzičkih zvezda Pitera Gebrijela i Dejvida Birna koji osnivaju specijalizovane etikete *Real World Records*

¹¹⁰³ Televizijski dokumentarac *Rockumenti: Rambo Amadeus, Crnogorac*, RTS 1, maj 1995.

Rambo je u istoj emisiji izjavio i da se nada da će omladina u čitankama moći da se sretne s njegovim 'likom i djelom'.

¹¹⁰⁴ WOMAD festival – *World of Music, Arts and Dance* nastao je 1980, a prvi put je održan 1982. u engleskom gradiću Šepton Molet. Među osnivačima festivala je Piter Gebrijel.

Zbog selekcije 'reprezentativnih' muzičara iz 'dalekih' krajeva sveta Džon Hutnik smatra WOMAD 'jednom (veoma) poznodvadesetovekovnom verzijom svetskih izložbi devetnaestog veka'.

John Hutnyk, 'Adorno na WOMAD-u: Južnoazijski crossover i granice govora hibridnosti', *Reč*, br. 65/11, 2002, str. 335

¹¹⁰⁵ Među imenima 'brenda' koja su predlagali učesnici sastanka u pabu, a koja su posle glasanja ostala u manjini, pored *world beat* i *roots*, bio je i termin *ethnic*. Prema svedočenju Iana Andersona, to ime je u raspravi odbačeno kao 'suviše akademsko'.

¹¹⁰⁶ Đorđe Tomić, 'World Music: formiranje transžanrovskog kanona', *Reč*, br. 65/11, 2002, str. 313-332

i *Luaka Bop* novi muzički brend dve godine kasnije dobija svetsku promociju i osvaja stabilnu poziciju na globalnom muzičkom tržištu.

Pod marketinšku odrednicu ‘world music’ (silom prilika tj. tržišnih okolnosti) podvode se veoma različite kategorije muzičkog iskustva:

1. Muzika koja je nekad imala obrednu funkciju, a koja se van izvornog konteksta izvodi na sceni, ili je samo snimljena
2. Umetnička muzika starijih visokih kultura i popularna muzika koja je pod njenim uticajem
3. Ples, pesme i svečanosti ‘dizajnirane’ za prikazivanje u kontekstu koji se razlikuje od ‘izvornog’
4. Stariji oblici seoske i gradske muzike (uključujući i evropsku folklornu muziku), često pod uticajem evropske popularne ili umetničke muzike¹¹⁰⁷
5. Žanrovi koji su nastali asimilacijom novih žanrova muzike sa Zapada (džez, pop, rok, dens itd.) u zemljama Trećeg sveta ili oni koji su se priključili bez prethodne asimilacije (npr. rumba u Africi)¹¹⁰⁸
6. Asimilacija ‘egzotične’ muzike u muzičkoj industriji na Zapadu
7. Eksperimenti s dekontekstualizacijom muzike u kojoj nastaju novi eklektični sklopovi.¹¹⁰⁹

Ukazujući na kompleksnost fenomena ‘world music’, britanski kulturolog Džon Hutnik ukazuje na institucionalne nivoe koji ga zajednički formiraju (svaki na problematičan način): (a) komercijalna proizvodnja muzičkog žanra i komercijalni pritisci unutar velike muzičke industrije; (b) parohijalizam i predrasude *mainstream* muzičke industrije i njene publike; (c) uticaj samostalnih preduzetnika (sa Zapada, ali i ‘onih drugih’) koji su uspeli da ‘uglave nogu u vrata’ muzičke industrije; (d) ideje o tradiciji i autentičnosti (koje usvajaju mediji, ali i sami muzičari); (e) širi kontekst međunarodne politike, tržišnih sila i

¹¹⁰⁷ špansko-američki folklor, tango, afro-karipski i brazilski stilovi, kroncong, rembetiko, flamenko itd.

¹¹⁰⁸ *mbalax* u Senegalu i Gambiji, *soukous* u Kongu, *rai* u Alžiru itd, dok za svetsko tržište uglavnom važi etiketa *ethno-pop*

¹¹⁰⁹ Jasmina Milojević ‘Istorijski razvoj’, *World Music, muzika sveta*, World Music Asocijacija Srbije, Jagodina, 2004, str. 16-31

imperijalnih odnosa; (f) egzotizam, *New Age* filozofija;¹¹¹⁰ (g) ciklusi žderačke pomame medija za etničkim stvarima, nedostatak dobre rok muzike, sveprobajući eksperimentalizam, komodifikacija svega i svačega itd.; (h) tehnološki razvoj u muzičkoj industriji, komunikacijama i transportu, koji olakšava ‘proboj’ onih koji dolaze iz udaljenih krajeva, svetsku distribuciju njihovih snimaka i satelitsko emitovanje njihovih slika na televiziji do svakog dela planete.¹¹¹¹

‘World Music’ se uglavnom predstavlja (i prodaje) kao različita od onoga što se smatra dominantnom muzikom u određenoj sredini. Te razlike se, po pravilu, naglašavaju u rasponu od neobičnog / čudnog do neviđenog / zapanjujućeg, a posledica su kako geografskih udaljenosti različitih kultura, tako i mikro-kulturnih razlika unutar jedne iste kulture. Pored muzičke tradicije nekih manjinskih naroda, kao što su npr. Bretonci ili Sami, na ‘world music’ pozornicu sve češće stupaju i predstavnici većinskih muzičkih tradicija u Evropi. Svetu ‘world’ muzike svojstvena je i tendencija da sopstvenoj produkciji pripisuje veću vrednost od onoga što nude druge vrste popularne muzike na Zapadu (pa čak i svake druge muzike) – zato što, kao retko koja druga muzika, nudi ‘autentične’ i univerzalne doživljaje ljudske duše i sveta prirode (uključujući tu i neke šokantne strane jednog i drugog).

Osnovni poetički i ideološki postulat muzike sveta glasi da muzička tradicija danas može da opstane samo ako se modernizuje i otvori za strane uticaje. S, druge strane, ovim je ugrožena njena ‘autentičnost’. Prema Sajmonu Fritu izjednačavanjem ‘autentičnog’ i ‘egzotičnog’ u diskursu ‘world music’ dovodi se u pitanje sam koncept *autentičnosti*. S jedne strane, postavlja se pitanje postoji li uopšte muzička forma koja bi se mogla zvati ‘autentičnom’ tj. ‘autonomnom’.¹¹¹² S druge strane, postaje jasno da autentičnost ovde

¹¹¹⁰ „oportunizam životnog stila hipika s fetišom zelenila i tržišta folklornih i neprskanih proizvoda koji obezbeđuju podršku za kapitalizam kućne radinosti unutar ‘WOMAD’ sektora“

¹¹¹¹ Hutnyk, ‘Adorno na WOMAD-u’, 338.

¹¹¹² Sajmon Frit se protivi široko rasprostranjenom ubeđenju da je komercijalno uspešna i eksploatisana muzika po definiciji ‘neautentična’. Prema Fritu, upravo su tehnološki procesi eksploatacije muzike (pre svega snimanje i obrada zvuka) *omogućili* da se neka muzika uopšte poima kao ‘autentična’. Drugim rečima, da nema tehnologije ne bi bilo ni ‘autentične’ muzike. Ona je, štaviše, dovela do toga da afro-američka muzika zauzme centralno mesto u popularnoj kulturi Zapada.

Simon Frith, ‘The Industrialization of Popular Music’, *Taking Popular Music Seriously*, Ashgate, Hampshire, 2007, str. 93–118

funkcioniše kao ideološki konstrukt – tržišnog (i akademskog) diskursa. Njime se opisuje proces prisvajanja, a ne proces stvaranja muzike. I to nas dovodi na teren kulturnog imperijalizma i bojazni da ono što ‘world music’ etiketa zapravo opisuje jeste dvostruki proces eksploatacije i komodifikacije u kome se muzičari iz Trećeg sveta tretiraju kao sirovine za preradu u muzičkoj industriji Zapada.¹¹¹³

U savremenoj ekspanziji govora o etnijama, etničkim kulturama i etničkim manjinama neki kritičari prepoznaju strategiju zapadne kulturne elite da se (pod maskom priznavanja i poštovanja raznolikosti) *umanji* vrednost nezapadne kulture. Taj govor u medijima javlja se uporedo s popularizacijom i zdravorazumskim prihvatanjem ideje o postojanju mnoštva kultura – mada ne i ideje o tome da su kulture ‘različite od naše’ dostojne punog poštovanja.

Još je u svojoj tipologiji slušalaca Teodor Adorno (u *Uvodu za sociologiju muzike*) kao sedmi (poslednji) tip naveo ‘one koji su *ravnodušni* prema muzici iz drugih krajeva sveta, koji *nemaju za njih smisla* ili su njihovi *protivnici*’, a oni se mogu razvrstati u četiri grupe.

- Prva, *fiziološka* grupa obuhvata one koji, bez obzira na vrstu muzike, ‘ništa ne razumeju’ ili je svesno zanemaruju, pretpostavljajući njeno siromaštvo ili jednoličnost.
- Druga, relaciona grupa, okuplja one koji uopšte ne shvataju ili nepravilno shvataju značenje¹¹¹⁴ takve muzike, zbog nedostatka potrebnih znanja.
- Treća, *psihološka* grupa obuhvata jedinike uznemirene zato što im egzotična muzika deluje neobično; njihova odbojnost izazvana je strahom od mogućnosti da činom slušanja dovedu u pitanje sebe i svoj svet.
- Četvrta grupa je *ideološke* prirode; ovde „odbacivanje drugih vrsta muzike predstavlja politički refleks samoodbrane prisutan kod ksenofoba, a svodi se na čuveno ‘davanje prednosti nacionalnim vrednostima’, dovedeno do krajnosti kod ekstremne desnice“.¹¹¹⁵

¹¹¹³ Simon Frith, ‘The Discourse of World Music’, u: David Hesmondhalg & Georgina Born, *Western Music and its others: difference, representation and appropriation in music*, University of California Press, Berkeley, 2000, str. 308

¹¹¹⁴ Umberto Eko ovo pripisuje ‘iskrivljenom dekodiranju’ muzike.

¹¹¹⁵ Loran Ober, *Muzika drugih, XX vek*, Beograd, 2007, str. 90-91

„Prema mojim saznanjima, korišćenje izraza ‘world music’ samo je zgodan način da se neki umetnici i njihova muzika otpišu kao irelevantni. To je način da se ova ‘stvar’ potisne na područje egzotičnog i otuda samo ljupkog, neobičnog, ali bezopasnog, jer egzotično je lepo bez značaja. Oni, po definiciji, nisu kao mi. Možda mi se zato ovaj izraz ne dopada“,¹¹¹⁶ kaže Dejvid Birn (ex-*Talking Heads*), jedan od vodećih promotera ‘nezapadne’ pop muzike u globalnom muzičkom biznisu. Prema Birnu, ova podela na ‘nas’ i ‘njih’ (‘the West and the rest’) u muzičkoj industriji najsigurniji je način da se neki sastav ili umetnik *ne doživi* kao kreativna individua. Posebno ako pripada kulturi koja se iole razlikuje od one koju svakodnevno gledamo na televiziji. „To je ne naročito suptilan način potvrđivanja hegemonije zapadne pop kulture i getoiziranja najvećeg dela muzike ovog sveta. ... To, naravno, znači da je izraz ‘world music’ u sebi evrocentričan ili, pre, anglocentričan“. ¹¹¹⁷ I britansko-pakistanski teoretičar Ziauddin Sardar podseća da je protok robe i ideja između Zapada i ne-Zapada striktno jednosmeran: „*One doesn't see an Indian Michael Jackson, a Chinese Madonna, a Malaysian Arnold Schwarzenegger, a Moroccan Julia Roberts, Filipino 'New Kids on the Block', a Brazilian Shakespeare, an Egyptian Barbara Cartland, a Tanzanian Cheers, a Nigerian Dallas, a Chilean Wheel of Fortune, or Chinese opera, Urdu poetry, Egyptian drama, etc. on the global stage.*“¹¹¹⁸ Globalna arena je striktno zapadnjačka – oličenje moći, prestiža i kontrole koju poseduje samo Zapad. Prema Sardaru, ne-zapadnjaci koji povremeno dobijaju prominentne uloge na ovoj pozornici biraju se zbog svoje egzotičnosti, zato što promovišu zapadnjačke ideje ili promovišu zapadnjačke interese. Kada ne-zapadnjački kulturni artefakti dospevaju na Zapad, oni tamo predstavljaju samo ‘etno šik’ ili isprazne simbole.

‘World music’ je ‘karijeru počeo’ kao neanglofona muzika (iako su u obzir dolazili *broken English, patois, pidgin* i kreolske verzije engleskog jezika) ili nerazumljiva muzika koja ‘ne govori o našem životu’. Desetak godina nakon lansiranja termina, filološki kriterijum je eliminisan masovnim uključivanjem aktuelnog britanskog, irskog i američkog folka pod okrilje ‘world music’. Iste godine kada je stvoren brend (1987.) u

¹¹¹⁶ David Byrne, ‘Zašto mrzim World Music’, *Reč*, br. 65/11, 2002, str. 309

¹¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹¹⁸ Ziauddin Sardar, *Postmodernism and the Other: The New Imperialism of Western Culture*, Pluto Press, London – Sterling, 1998, str. 22

Parizu je objavljen *Soro*, album kojim je ‘zlatni glas Afrike’, malijski muzičar Salif Keita, promovisan u internacionalnu muzičku zvezdu. Zahvaljujući značajnoj populaciji imigranata iz bivših kolonija i negovanju kulturnih veza s nekadašnjim dominionima, Pariz je tradicionalni produkcijski centar za muziku frankofone Afrike. „Deo francuske kulturne politike čini i promovisanje prekomorskih frankofonih muzika u pokušaju da se podigne brana kojom će se zaustaviti navala zajedničkog neprijatelja – muzike na engleskom“. ¹¹¹⁹ Rezultat ove politike bila je i ideja o udruživanju i zajedničkom nastupu neanglofonih muzika sveta, začeta u Parizu pod imenom *musique du mond*. „Zahvaljujući tome je i Beograd dobio svoj prvi ‘world music’ koncert tako što je, zaslugom Francuskog kulturnog centra, na Trgu Republike nastupio afrički sastav povodom godišnjice Francuske revolucije“. ¹¹²⁰

Prema Ivi Nenić, centralni pojam srpske ‘world music’ kulture je *muzička tradicija*. Štaviše, možemo razlikovati sledeće modele njenog ‘procesuiranja’:

- od strane ‘neposrednih nosilaca’ (primer su guslari koji prate i komentarišu političku svakodnevicu i imaju brojnu i zainteresovanu publiku)
- od strane ‘akademske zajednice’ (koja ‘oživljava’ tradiciju u ‘autentičnoj’ formi – primer su novotradicionalni sastavi posvećeni seoskoj srpskoj muzici ili etno odsek Muzičke škole ‘Mokranjac’)
- spoj tradicionalne i moderne muzike (‘world music’ u užem smislu)
- komodifikacija tradicije – Biljana Krstić i orkestar Bistrik; Sanja Ilić i Balkanika (pop izvođači koji ‘emigriraju’ u tradicionalnu muziku)
- mimesis tradicije (npr. Boris Kovač). ¹¹²¹

U odnosu na druge muzičke tradicije (varoška muzika, muzika drugih etničkih zajednica i ona koja se razvijala u socijalističkom periodu u okviru sabora narodnog stvaralaštva...), (zamišljenj) tradiciji srpskog sela pripala je *hegemon* uloga.

Srpski ‘world music’ ova autorka definiše kao one žanrove i pojave oslonjene na muzičku tradiciju koje ne pripadaju visoko komercijalizovanoj formi pop zvuka

¹¹¹⁹ Tomić, ‘World Music’, 329.

¹¹²⁰ *Ibid.*

¹¹²¹ Nenić, ‘Popkulturalni povratak tradicije’, 918-919.

obogaćenog tradicionalnom muzikom (ili njenim popularnim aranžmanima poznatim kao *etno*). Srpski 'world music' nastaje u mikrokontekstima koji okupljaju zaljubljenike u zvuk koji se naziva tradicionalnim, narodnim ili folklornim, a čije su se modifikovane forme razvijale u okviru događaja poput festivala *Etnomus* koji se održavao u Jagodini počevši od 1997. godine, (u 'širem smislu') festivala *Ring Ring* ili koncerata u Etnografskom muzeju u Beogradu. Festival BEMUS realizuje koncertna izvođenja tradicionalne muzike (poput koncerta 'Polifonija Balkana') pod etnomuzikološkom arbitražom, uporedo s izvođenjima klasične muzike. Nakon 2000. godine medijskoj vidljivosti ovog 'mladog muzičkog pokreta' doprinela je edicija *Serbia Sounds Global* izdavačke kuće B92, koja je u korpus pojava oslonjenih na principe fuzije, trans-žanrovskih zaokreta i savremenih aranžmanskih rešenja, 'bočno' uključila i one muzičare i grupe koji po svojim nazorima ne pripadaju ideologiji 'world music' pokreta, već se (upravo suprotno), zalažu za strogo očuvanje 'neiskvarenog' zvuka kao autentičnog predstavnika 'narodnog duha'. Prvu grupu reprezentuju različiti spojevi tradicionalne muzike sa zvukom popa, džez, elektronike (mešanje elemenata više etničkih tradicija) i izvođači poput grupa Hazari, Arhai, Balkanopolis, Vrelo... Drugu grupu koja je posvećena revitalizaciji seoske tradicionalne muzike čine sastavi kao što su Moba, Drina, duo Teofilovići i dr. „Svrstavanje fjužn i neofolklornog pravca u istu odrednicu donekle je opravdano samom praksom: i jedni i drugi su u vreme svog nastanka u ranom postsocijalizmu delili sudbinu na marginama društvenog polja, za razliku od 'etno' muzike koja nastaje znatno kasnije, i vrlo brzo zauzima mesto u medijskim aparatima kao odobravani popularni oblik zastupanja nacionalne kulture. Ipak, granice etno i 'world muzike' nisu uvek tako jasne, budući da postoji čitav niz 'prelaznih' fenomena kao i onih koji vremenom menjaju pripadnost jednoj od kategorija“.¹¹²²

Jasmina Milojević na drugačiji način vrši klasifikaciju popularne muzike koja je pod uticajem folklor:

1. Izvođenje tradicionalne muzike na način veoma blizak tradicionalnom, izvan njenog izvornog konteksta, dakle na sceni.

¹¹²² *Ibid.*, 939

2. Izvođenje tradicionalne muzike u ansamblima koji su sastavljeni od tradicionalnih instrumenata, a koji su se u narodu svirali solistički (Pavle Aksentijević i grupa Zapis, Renesans).
3. Popularna muzika koja je derivat nekog od anglosaksonskih popularnih žanrova (pop, rok, dens, tehno), koji je folklorno obojen. Ovaj ‘etno-pop’ ima male estetske domete (a jedno od njegovih imena je i ‘turbo-folk’¹¹²³).
4. Popularna muzika koja za polaznu osnovu uzima muzičku tradiciju. Za ovu vrstu, karakteristično je da ne ‘oštećuje’ melodiju, već je aranžira dodajući joj prateće glasove i elektronske instrumente (Biljana Krstić i Bistrik).
5. Etno – džez, u kojem se spajaju narodna melodija i džez standardi. Ovo usmerenje ima različite domete, od grotesknih i bizarnih pokušaja spajanja dva u osnovi folklorna fenomena – do onih uspešnih. Kao najistaknutiji problem u početku ovih pokušaja (koji je imao još Veliki Big bend orkestar RTB na početku svog delovanja) uočeno je da narodna melodija ne postaje suštinski deo muzičkog tkiva. (Melodijski obrazac koji biva izložen kao tema nije osnov za muzičku improvizaciju, već nakon takve melodije sledi standardna džez improvizacija).
6. Muzika koja je rezultat fuzije različitih folklori ili folklori i nekih od popularnih ili klasičnih žanrova (Sanja Ilić i Balkanika)
7. Autorska muzika pod uticajem folklori (Hazari, Boris Kovač, Ognjen i prijatelji, Lajko Feliks).¹¹²⁴

¹¹²³ „Bazičnu osnovu globalnog *world music*-a čini ubrzana, postfordistička produkcija i prerada kulturalnih proizvoda u kojoj čežnja za istorijom, lokalnošću i autentičnošću istovremeno, nevoljno, ukazuje na njihovu (po)trošnost. Dok *turbo folk* deli tendenciju ka recikliranju prethodnih kulturalnih, etnički markiranih obrazaca, u ideološkom smislu se u isti mah odriče pretenzija na autentičnost i, za razliku od *world music*-a koji brižljivo neguje koncept razlike, ne priznaje, maskira ili krije svoj hibridni karakter. Sećanje kulture predmet je pažljive obrade u *world music*-u, dok se reciklaža *turbo folka* odvija pod paskom neprekidne progresije ka novom; u prvom slučaju ‘drugost’ se zastupa, a u drugom simbolički prevladava. ... Pitanje recepcije je uvek i pitanje (ideološke) pozicije i življenog iskustva kulture: dok za stranog slušaoca bogati melizmi i nekadašnji ‘ratnički šik’ *turbo folka* mogu predstavljati odlike egzotičnog zabavnog produkta nalik vanzapadnim komercijalizovanim folk muzikama, iz unutarkulturne pozicije *turbo folk* se, ipak, ukazuje kao kultura zvuka koja usisava razliku u procesima preuzimanja, prerade i medijatzicije, sa krajnjim efektom monoetničkog nakon kojeg preostaje malo od glasa Drugog.“

Ibid., 924

¹¹²⁴ Milojević, *World Music*, 70.

2) Etno

Nasuprot ‘nekrofilskom’ odnosu prema muzičkoj tradiciji i konzerviranoj i umrtvljenoj tradicionalnoj muzici koja se ponekad naziva ‘folklorom’ postavlja se zahtev da seoska tradicija treba da živi, premda je tradicionalno selo mrtvo. ‘Oživljavanje’ te tradicije postaje potraga za muzičkim ‘korenom’ ili ‘izvorom’ bića jednog naroda – njegovim ‘duhom’. U ovoj potrazi, ‘nesolidni pokušaji’ da se zadovolje potrebe publike za osavremenjenim narodnim melosom krajnje su nepoželjni: ljubitelji ‘izvorne narodne muzike’ (među kojima su i *etno* stvaraoci) smatraju da tako nastaje isključivo bezvredna muzika za ‘uveseljavanje naroda’. Dragoceni zvuk poistovećen s ‘dušom naroda’ zagašen je kakofonijom ritmova i melodija prispelih sa svih strana sveta i bukom električnih pomagala. Narod koji prihvata i voli ‘turbo-folk’ prema ‘etno-ideolozima’ odrekao se samog svog ‘bića’ tj. ‘odnarodio’.¹¹²⁵ Prosvetiteljska nastojanja ‘emancipovanja’ spontanih i neukih medijuma tradicionalnog zvuka (i njihove jednako neuke publike) prepoznaju se i kao ‘produksijski fundamentalizam’.¹¹²⁶ U ovom procesu amblematska sredstva savremene muzičke produkcije (semplovi, sintisajzeri, ritam mašine), džez, rok ili tehno obrasci služe kao označitelji muzičke modernosti, koji se obraćaju savremenom (modernom) čoveku da bi u njemu ‘odjeknula tradicija’. ‘Etno’ zvuk, naime, nije vezan za jedno vreme ili jednu vrstu društva, iako se manifestuje u muzičkim formama svojstvenim dominantno seoskim društvima. Budući da mu se pripisuje vanvremenski muzički identitet (zvučni kôd određene etničke zajednice), smatra se poželjnim (štaviše neophodnim) da ova zvučna ‘poruka’ stigne i do savremenog čoveka.

¹¹²⁵ U mitologizovanim predstavama pojma ‘narod’:

a) Negiranje savremenosti narodnog izraza 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’.

b) Nacionalni model naroda očekuje i od savremenog njegovog izraza ‘epske kvalitete’ – savremena populistička kultura trebala bi da bude sačinjena, takođe, u skladu s kvalitetima i vrednostima nacionalne. Međutim, ovaj model dopušta mogućnost i da sam narod ne poznaje i ne ceni svoje nacionalne kulturne vrednosti: one se dakle, određuju, neguju i razvijaju preko posrednika.

Prica, ‘Mitsko poimanje naroda’, 92-93.

¹¹²⁶ Đorđe Tomić koristi ovaj izraz koji je skovao Ibrahim Sila (producent i *grand maestro* moderne afričke muzike rodom iz Obale Slonovače) na primeru saradnje (i nerazumevanja) između producenta Frenka Londona i balkanske etno-dive Esme Redžepove. Tomić, ‘World Music’, 323-324.

U vizuelnoj komunikaciji etno izvođača (dizajn diskova, veb sajtova, kostimi i scenografija za koncerte, promotivne fotografije i – video spotovi) upadljivo je nastojanje se izbegnu prenaplašene asocijacije na folklor (seoska narodna nošnja ili prizori seoskog ambijenta), a da se ipak saopšti da je reč o muzici specifične etničke zajednice sa snažnim korenima u seoskoj muzici. Budući da im je zadatak da izbegnu simbole folkloru u prepoznatljivom obliku (elemente folklorne nošnje), dizajneri kostima ih toliko stilizuju da često dolaze do gotovo identičnih rešenja, u kojima su „u prvom planu linije i oblici koji konotiraju neku neodređenu etničnost, nešto što stoji između narodne nošnje, sveštenećkih odora i onoga što nose junaci filmova o srednjem veku“.¹¹²⁷ Tako „Biljana Krstić, Urna, Jungćen Lamo, Mari Boine i tri pevačice iz grupe Vartina, a takođe i Braća Teofilović, Luis, Okna, Paban das Baul, Mihail Alperin, Ivan Kirčuk, Jusu N’Dur i mnogi drugi muzičari i muzičarke ... izgledaju kao da se oblače u istom butiku“.¹¹²⁸ I ambijenti u kojima se ovi izvođači pojavljuju u video-spotovima obično su ‘očišćeni’ od upadljivih etnografskih detalja: ovo je i uobičajena strategija evrovizijskih nastupa s ‘nacionalnim’ predznakom koji se obraćaju multinacionalnom auditorijumu.

Termin ‘etno’, međutim, ni u krugovima izvođača ove muzike (kao ni u širem društvenom kontekstu) nije bezrezervno prihvaćen. Npr. pevačica Svetlana Spajić u njemu vidi pokušaj Zapada da ‘egzotizuje’ celokupno nasleđe narodne muzike sveta. „Danas je tradicionalna muzika“, kaže ona, „veoma popularna u svetu, naročito na Zapadu, ali je problem što taj Zapad sve ono što je tradicionalna kultura drugih naroda tretira kao neku jednostavnu egzotiku i svodi, na primer, sve nas na Balkanu ili u Aziji, sve te visoke civilizacije sa svojim viševkovnim nasleđem, religijom i kulturom, na jedan prosti i pomodni izraz: *etno*. Moramo se izboriti za to da naši kosovski napevi ili epske pesme uz gusle nikada ne budu *etno*“.¹¹²⁹ Ljubiša Stojanović Luis ukazuje na jedan važan aspekt etno muzike: „Ako praviš etno muziku jednog prostora, suština je da budeš dobro primljen i na drugim prostorima. Tu etno muzika dobija svoju pravu svrhu – etno

¹¹²⁷ Čolović, *Etno*, 113.

¹¹²⁸ *Ibid.*, 264

¹¹²⁹ *Ibid.*, 46

nema pravu dimenziju kada se sluša samo tamo gde je nastao“.¹¹³⁰ „Ne bih da pripišem Luisu nešto što on možda nije imao na umu, ali neka ostane ovde zabeleženo da me je on podstakao da autentičnost posmatram kao nešto što stvaraju ‘drugi’“,¹¹³¹ zaključuje Ivan Čolović i konstatuje „možda domaća publika, da bi razumela etno muziku svog podneblja, mora da je sluša tuđim ušima, kojima je ta muzika pre svega i namenjena?“¹¹³² Štaviše, kada je ‘naša’ muzika u svetu dobro prihvaćena (kad se nalazi u katalogu poznatih izdavača) događa se da kod kuće stekne još veće uvažavanje i pridobije publiku koja inače ima izrazito odbojan stav prema muzici s folklornim motivima. Stef Jansen je (opisujući doživljaje iz Guče) uočio da neki Srbi koji sebe vide kao kulturne ljude s istančanim muzičkim ukusom, i koji se kao takvi gnušaju savremene srpske narodne muzike, ipak prihvataju muziku s folklornim zvukom ako je ona do njih došla zaobilaznim putem, u etno obradi i s etiketom nekog stranog izdavača.¹¹³³ Čolović to naziva uživanjem u „slušanju domaće muzike tuđim ušima“.¹¹³⁴ Kada se taj ‘okrepljujući zvuk autentične muzike’ nudi publici u zapadnim zemljama, onda joj se manje-više otvoreno stavlja do znanja da takav ‘lek’ nema kod kuće. Ovim se konstruiše horizont očekivanja karakterističan za recepciju etno muzike na Zapadu.

Prema jednom istraživanju kulturnog života seoske omladine¹¹³⁵ iz pozno-socijalističkog perioda (1987.), mladi u selima relativno malo pažnje poklanjaju prošlosti svog sela, iako su znali osnovne podatke. Njihov odnos prema prošlosti (verskim i porodičnim običajima, seoskim spomen-obeležjima) pokazuje ‘neosvešćen’ odnos prema tradiciji: većina mladih ne zna tradicionalne pesme (izvorno pevanje), niti pak pesme vezane za crkvene obrede; nemaju narodnih nošnji, starih instrumenata – i „s teškoćama govore o

¹¹³⁰ Luis je o govorio o svom jednomesečnom gostovanju u Dubrovniku 1984. godine, gde je u znak dobrodošlice jedna dubrovačka klapa izvela njegov veliki hit ‘Ne kuni me, ne ruži me majko’. Slobodan Vlajić, ‘Etno spaja emociju i prostor naroda’, *Balkanmedia*, 27. jun 2002. <http://www.balkanmedia.com/louis-etno-spaja-emociju-i-prostor-naroda-cl1587.html> (pristup: 11.10.2012.)

¹¹³¹ Čolović, *Etno*, 51.

¹¹³² *Ibid.*, 57

¹¹³³ Stef Jansen, ‘Svakodnevni orijentalizam: doživljaj ‘Balkana’/‘Evrope’ u Beogradu i Zagrebu’, *Filozofija i društvo*, XVIII, 2001, str. 62

¹¹³⁴ Čolović, *Etno*, 265.

¹¹³⁵ Zavod za proučavanje kulturnog razvitka (autorski tim: R. Rosandić, rukovodilac; M. Dragičević-Šešić, M. Marjanović, G. Ljuboja, M. Nikolić i dr.) sproveo je anketno ispitivanje koje je obuhvatilo 400 omladinaca u srednjim poljoprivrednim školama.

lokalnim specifičnostima prema kojima gaje poštovanje“.¹¹³⁶ Članica ansambla Moba Jelena Jovanović ‘priznaje’ da stara seoska muzika koju oni izvode i danas nema publiku na selu, već isključivo u gradu. Ovde ona ostvaruje nove socijalno-psihološku funkcije: deluje otrežnjujuće i zbližujuće: „Mladi na selu nisu zainteresovani da nastave tradiciju pevanja, tako da se srpska pesma polako seli u grad gde, bar kako se meni čini, zvuči katarzično, otrežnjujuće, zahtevajući i neku posebnu vrstu bliskosti“.¹¹³⁷ I prema istraživanjima publike poklonici etno/world music velikom većinom žive u gradu, prvenstveno Beogradu. Koncentrisani su u mlađim sredovečnim kategorijama, gde žene čine većinu. Materijalni položaj im je neznatno bolji od proseka, čitaju knjige znatno iznad proseka, a gledaju TV znatno ispod. Naglašeno preferiraju TV B92 (medijsku kuću koja je sebi postavila kao neku vrstu misije produkciju i promociju ‘muzike sveta’).¹¹³⁸

Susret s etno zvukom često se opisuje i kao preobražavajuće iskustvo kontakta s onostranim. U nekim slučajevima, baština tradicionalne narodne muzike povezuje se s verskom muzikom (Braća Teofilović, Pavle Aksentijević, Teodulija) u novi muzički idiom, neku vrstu folklorno-crkvene muzike. U toj vrsti ‘fjužna’, motivi narodne muzike povezuju se sa srpskim pravoslavnom crkvenim pojanjem, koje se pak dovodi u vezu s vizantijskim izvorima. Podrazumeva se da je tradicionalno srpsko selo ‘prožeto pravoslavnim duhom’, ‘oivičeno starim manastirima’, oplemenjeno ikonama u svakom domu... Muzika se shvata kao odjek duboke, skrivene tajne o samom biću (srpske) etničke zajednice. Etno zvuk se često opisuje kao pozitivna *energija* koja je ukorenjena u ‘našem’ prostoru i ‘našoj’ etničkoj zajednici, ali ima univerzalnu vrednost. „Muzičari rado govore o svom detinjstvu, ali se pri tom ne sećaju vršnjaka i dečjih igara, ne zadržavaju se mnogo ni na roditeljima, ali zato opširno govore o svojim babama i dedama i drugim časnim starinama, koje su ovde potrebne da bi evokacija detinjstva došla do tačke kad biografija muzičara postaje istorija jedne inicijacije. Stari iz muzičarevog detinjstva imaju ulogu posrednika između njega i jednog sveta čistote i sklada, koji se nalazi u prošlosti, ali jednoj neodređeno ‘davnoj’ prošlosti, koja se obično zove iskonom,

¹¹³⁶ Dragičević-Šešić, ‘Svakodnevnica i životni stil seoske omladine’, 47.

¹¹³⁷ Čolović, *Etno*, 49.

¹¹³⁸ Spasić, ‘Kulturni obrasci’, 192.

starinom ili drevnošću“.¹¹³⁹ Zahvaljujući ‘babama i dedama’ muzičari su upoznali i usvojili jedan drevni zvuk, melodiju rodnog kraja, glas predaka... Trenutak koji se često pominje u biografijama etno muzičara, trenutak inicijacije u kome se ‘budi’ ovaj ‘zov predaka’ i započinje povratak ‘korenima’ i ‘izvorima’, Ivan Čolović naziva ‘etnofanijom’: etno muzičar ovim postaje baštinik i propovednik duhovnih vrednosti svoje etnije. Prema Čoloviću ova ‘etnofanija’ ima svoju političko-versku dimenziju i može da se posmatra kao ispoljavanje svojevrstne političke religije zasnovane na kultu etničke zajednice. Njena funkcija je oživljavanje vere u zajednicu etničkih ‘korena’ i ‘izvora’ – „kao jedini autentični,¹¹⁴⁰ prirodni oblik međuljudske solidarnosti i jedini solidan duhovni osnov politike“.¹¹⁴¹ Priče o etnofaniji najčeće su daleko od neposrednog pripovedanja etno-nacionalnog fanatizma, ali on je ipak njihov ‘duhovni horizont’, smatra Čolović. To možda najviše (premda donekle neočekivano) dolazi do izražaja u govoru o muzičkim ukrštanjima (*crossovers*), dominantnoj temi u diskursu ‘world music’. Ona se najčešće tumače kao plod želje da se prekorače granice koje dele muzičke tradicije, da se razlike među njima relativizuju, da se te tradicije povežu i ukrste, zbog čega su podložna i optužbama za ‘veštačko ukrštanje svega i svačega’. Prema Čoloviću, međutim, ova muzička ukrštanja (iako se deklarativno zalažu za oslobađanje od etničkih okvira i stvaranje hibridnog¹¹⁴² zvuka), u stvari oživljavaju i šire veru u autohtone duhove etničkih zajednica. „Obećano nam je da ćemo videti kako se muzički žanrovi i tradicije plodno i srećno mešaju ‘preko svih granica’, ali od svega toga dobijamo samo prizore ‘sa granice’, vidimo muzičare koji su krenuli da se ukrštaju kako uporno stoje na granici, kao da su tek kad su se tu našli shvatili koliko je granica važna“.¹¹⁴³ Tako „u multikulturnom i

¹¹³⁹ Čolović, *Etno*, 283.

¹¹⁴⁰ Pojam ‘autentičnog’ (i njegovo korišćenje u ‘žargonskom’ obliku) Teodor Adorno povezuje s ‘totalitarističkim raspoloženjima svesti’. Neki autori povezuju ‘novi žargon autentičnosti’ s ‘modelima političkog jezika’ koji obuhvata: 1) jezik juriša; 2) jezik anateme; 3) jezik ‘svetle tradicije’ i 4) jezik psovke.

Up. Zoran Vidojević, ‘Novi žargon autentičnosti’, *Filozofija i društvo* 5, 1994, str. 182

Adorno je, pak, smatrao da je i artificalni jezik radija i televizije (npr. s karakteristično odbojnom poverljivom frazom ‘do slušanja’) istog ‘roda’ kao žargon autentičnosti.

Theodor W. Adorno, *Žargon autentičnosti: o nemačkoj ideologiji*, Nolit, Beograd, 1978, str. 123

¹¹⁴¹ Čolović, *Etno*, 291.

¹¹⁴² Problem s konceptom ‘hibridnosti’, preuzetim iz biologije, je u tome što pretpostavlja ideju o nečem prvobitnom i čistom (‘prehibridnom’) što prethodi ukrštanju.

¹¹⁴³ *Ibid.*, 300

transkulturnom erotskom plesu predaka, odnosno njihovih zatočnika, svi ostaju verni svojoj prvoj i jedinoj pravoj ljubavi: onome što su“.¹¹⁴⁴

Čolović smatra da se nakon sredine devedesetih godina etno muzika u Srbiji plasira kao novi žanr popularne muzike s folklornom osnovom u kome su ‘srećno izbegnute’ negativne konotacije turbo-folka kao preovlađujućeg ‘narodnjačkog’ žanra (koji je lišen ‘umetničkih vrednosti’, a povrh toga, i ‘odnarođen’ tj. kontaminiran stranim uticajima). „Izgleda da je srpska kulturna elita najzad dobila jednu vrstu popularne muzike zasnovane na folkloru koja je sasvim po njenom ukusu, po njenoj meri.¹¹⁴⁵ Ta muzika je, kažu priče o njoj, verna autentičnim izvorima srpskog narodnog melosa, ali je, s druge strane, otvorena za ukrštanja s muzikom drugih naroda na Balkanu, kao i za korišćenje modernih muzičkih formi – pre svega, onih svojstvenih džezu i roku – i savremene produkcijske tehnologije. Dakle, u ovim pričama srpska etno muzika je predstavljena kao po duhu nacionalna, a po formi moderna i, uz to, politički korektna sa stanovišta demokratskih standarda, jer se uključuje u proces interkulturnog dijaloga“.¹¹⁴⁶ Čolović smatra da je ovde na delu ista formula koju (takođe od sredine devedesetih) koriste pristalice tzv. ‘dobrog nacionalizma’, da bi ponudili politički projekt pod imenom Treća Srbija¹¹⁴⁷ – a to je vizija društva koje će izbeći isključivost radikalnih nacionalista i podjednako neprihvatljivih radikalnih antinacionalista (npr. aktivisti nevladinih organizacija za zaštitu ljudskih prava). Za Čolovića rasprave o etno muzici predstavljaju ključ za razumevanje najvažnijih elemenata ideologije ili ‘političke vere’ aktuelne srpske elite: štaviše, ‘možda se njen glavni idol zove *Etno*’. Kao ‘etnolog internaut’, odnosno ‘internetnolog’ on dolazi do zaključka da je u središtu globalno rasprostranjenih opštih

¹¹⁴⁴ *Ibid.*, 314

¹¹⁴⁵ Samim tim, „pored toliko loše muzike i tekstova, ... ljubitelji istinskih muzičkih vrednosti mogu da odahnu“, kao u najavi za album Madam Piano i grupe Teodulija pod nazivom *Priče iz davnina* (Hi Fi Centar i Karić Fondacija, 2003.) Čolović ovo razume kao aluziju na „u narodu omiljenu, ali među finim svetom prezrenu ‘novokomponovanu’, odnosno ‘turbo-folk’ muziku za koju je konačno nađena pristojna, kvalitetna, ‘kulturna’ alternativa... pa fini svet može da ‘odahne’ i sluša muziku svoga naroda ne mešajući se s prostacima“.

Čolović, *Etno*, 58-59.

¹¹⁴⁶ *Ibid.*, 5-6

¹¹⁴⁷ O Trećoj Srbiji, tačnije ‘Trećim Srbijama’, detaljnije raspravljaju Ivana Spasić i Tamara Petrović, ‘Varieties of “Third Serbia”’, u: Ivana Spasić i Predrag Cvetičanin (ur.), *Us and Them – Symbolic Divisions in Western Balkan Societies*, CESK Niš / Institut za filozofiju i društvenu teoriju, Beograd, 2013, str. 219-244

mesta u 'pričama' o etno muzici (i imponantno sličnim naracijama o tradicionalnoj kulturi, identitetu, politici i moći koje ih po pravilu prate) traganje za *autentičnošću* muzike, kulture i samog čoveka koja se skriva u *etničkom identitetu*. „To podrazumeva da u 'najvećoj dubini' svakog čoveka postoji jedna jedina pripadnost koja nešto znači, nekakva njegova 'duboka istina', njegova 'suština', određena jednom zasvagda po rođenju i koja se više neće menjati... A kada podstičemo naše savremenike da 'potvrde svoj identitet'... time im zapravo kažemo da moraju pronaći u dubini svoje duše tu takozvanu suštinsku pripadnost... i njome gordo vitlati pred tuđim nosom“.¹¹⁴⁸ (Adorno bi rekao „ništa nova da se uzvišeno upotrebljava za prikrivanje prizemnog, da bi se time potencijalne žrtve držale na odstojanju.“¹¹⁴⁹) *Etno* tako postaje 'neka vrsta primordijalne supstance'. I kada se opisuju muzičari koji odvažno prelaze granice između muzičkih žanrova i nacionalnih tradicija, *postojanost primordijalnog etno zvuka* ne dovodi se u pitanje. *Crossovers* na različitim nivoima tu postojanost samo naglašavaju. Prema Čoloviću, u naraciji o etno muzici po pravilu se (istovremeno) čuju dva glasa, jedan koji govori: 'povratak, koreni, izvori, identitet', a drugi: 'svet, otvorenost, ukrštanje, raznolikost'. „Kao da jedan bez drugog ne mogu, mada u stvari jedan drugom protivureče, jedan drugog ućutkuju“.¹¹⁵⁰

ii

Izmišljanje tradicije: natrag u opanke

„Svakom mladom naraštaju smeta kad roditelji govore o vremenu u kojem je sve bilo bolje: ljudi su bili velikodušniji i jednostavniji, ljubaznost nije bila proračunata, žene su bile čednije i svesnije porodičnih obaveza, a muškarci su neposrednije učestvovali u recipročnom gostoprimstvu. Za uzvrat, godinama ili decenijama kasnije svaka generacija ispoljava istu čežnju. Otuda retorika promene i propadanja može zapravo biti prilično statična....“¹¹⁵¹ Grčki teoretičar urbanizma Konstantin Doksijadis tvrdio je da gubitak

¹¹⁴⁸ „Ko god zahteva složeniji identitet biva marginalizovan.“
Amin Maluf, *Ubilački identiteti*, Paidea, Beograd, 2003, str. 6

¹¹⁴⁹ Adorno, *Žargon autentičnosti*, 49.

¹¹⁵⁰ Čolović, *Etno*, 184.

¹¹⁵¹ Majkl Hercfeld, *Kulturna intimnost: socijalna poetika u nacionalnoj državi*, XX vek, Beograd, 2004, str. 186

‘društvene kohezije’ i estetskog zadovoljstva u modernim gradovima predstavlja posledicu prostorne ekspanzije i sve veće složenosti života u njima.¹¹⁵² On je predlagao povratak ljudskim razmerama planiranja koje će, za uzvrat, ‘očistiti’ društveni život od prljanja koje proizvodi haos XX veka. Prema Majklu Hercfeldu, kao i Doksijadisova nauka o ljudskim naseobinama (ekistika), nacionalističke ideologije¹¹⁵³ obećavaju svetlu budućnost u kojoj će harmonija pratiti konačno nacionalno uskrsnuće.¹¹⁵⁴

Kada se opozicija selo-grad posmatra u kontekstu sukoba između tradicionalne i moderne kulture, u raspravama karakterističnim za post-socijalistički period na Balkanu selo najčešće preuzima simboliku ‘zdravog’ (neiskvarenog) života u duhovnom i fizičkom smislu. ‘Vredni seljaci koji se s večeri vraćaju s njiva i sede kraj porodičnih ognjišta i žena (u narodnim nošnjama) koje ljuļaju drvene kolenke’ postaju predmet divljenja. Za odvajanje od tog ‘istinskog’ života uglavnom se optužuje generacija roditelja (‘prelazna’ ili polutanska generacija) koja je ‘izgubila suštinu’, zadržavši tek ponešto od forme. Često se sugerije da je za ovo ‘kvarenje’ kriv ‘komunizam’ i napuštanje ‘vere pradedovske’: sve pre tog ‘pada’ bilo je idilično...

Intelektualni krugovi u Srbiji kao ‘jahače kulturne apokalipse’ ne optužuju seljake – to bi, prema Marku Živkoviću, ugrozilo njihovu tradicionalnu poziciju ‘portparola’ (ako ne i ‘pronalazača’) narodnog duha (*Volkgeist*) otelovljenog u idealizovanom seljaštvu. U društvu zasnovanom na ideologiji egalitarizma, elitizam je ili predmet podozrenja ili se otvoreno suzbija kao pokušaj oponašanja ‘neautentičnih’ i ‘tuđih’ vrednosti. Zato veliki broj intelektualaca u Srbiji (i dalje) voli da se oslanja na mudrost i autoritet sopstvenog ‘naroda’. Pošto se *autentični* seljak idealizuje i ne podleže kritici, odijum se usmerava na *neautentičnog* seljaka, ‘građanina seljaka’ u belim čarapama i sa zlatnom kravatom, ‘kentaura’ o kome je bilo reči u prvom poglavlju: „njegova kultura“ je, naime, „kultura ‘plemena u agoniji’, njegov pogled na svet je svetonazor *palanke* koja se shvata kao neka vrsta čistilišta i zone sumraka između sela (tradicije) i grada (modernosti) u kojoj su, po

¹¹⁵² Constantinos Doxiadis, *Ekistics: An Introduction to the Science of Human Settlements*, Hutchinson, London, 1968, str. 5

¹¹⁵³ koje smeštaju predrzavno doba u vreme koje je prethodilo društvenom neskladu i kulturnoj zbrci kao posledici iskvarnosti proistekle iz strane vladavine

¹¹⁵⁴ Hercfeld, *Kulturna intimnost*, 188.

svemu sudeći, Srbi zaglavljani doveka“.¹¹⁵⁵ Ovom *primitivcu* ‘koji sluša Šemsu’ (o kome je govorio i Rambo Amadeus) spočitava se da „teško prima da je išta moglo biti ‘pre njega’; njegova je etiologija jednostavna, isključiva i jedna jedina, pogotovo kad je dobro sistematski obrađena usmenim kafanskim didaskalijama“.¹¹⁵⁶

Vuk Karadžić je ovako opisivao prilike u Srbiji krajem XVIII veka: „Svuda Turci žive samo po gradovima i po varošima i palankama, a Srbi samo po selima... narod srpski nema drugi ljudi osim seljaka. Ono malo Srba što žive po varošima, kao trgovci i majstori zovu se varošani; i budući da se turski nose i po turskom običaju žive... oni ne samo što se ne broje među narod srpski nego ih još narod i prezire“.¹¹⁵⁷ Tip ‘raje’ stvoren je tamo gde je narod bio najduže pod turskom okupacijom i gde su (jedino na Balkanu) Turci činili većinu stanovništva u gradovima. Ova patrijarhalna kultura sva je u znaku krvosrodničkih odnosa, plemena, bratstava, zadruga, sela i zaselaka. Prema Jovanu Cvijiću, dinarski etnopsihički tip kome je ‘postojanost i apsolutna vera u nacionalni ideal glavni fakat u njegovoj istoriji’ nije imao razvijenu sklonost prema gradu i gradskom načinu života, a osobito ne prema velegradu. I Cvijićevo gledište o negativnim biološkim i moralnim posledicama velegradskog načina života, naročito njegovog centralnog trgovačko-poslovnog dela – *čaršije*, svedoči o njegovom antivelegradskom stavu. „Ova čaršija“, pisao je Jovan Cvijić u *Balkanskom poluostrvu*, „bila je od destruktivnog uticaja, a u mnogom je i sada, na sve balkanske narode, naročito stoga što čaršija u mirnim vremenima vodi društvo, i što se poglavito iz nje regrutovala prva inteligencija, sitnog morala, ogromnog egoizma, skroz izopačena“.¹¹⁵⁸ (Cvijić je ove redove pisao u vreme kada je kraljevina Srbija imala oko 16 % gradskog stanovništva). Što se Beograda tiče, dvadesetih godina XX veka Isidora Sekulić zapaža: „O, provincija je taj Beograd, i to nacionalna provincija, jer još tako strašno mnogo hiljada žena živi u njemu po azijski i na udaranje dlanova služe svoje sinove, prvu generaciju prvog našeg gospodstva.“¹¹⁵⁹

¹¹⁵⁵ Živković, ‘Too Much Character...’, www

¹¹⁵⁶ Bogdan Bogdanović, *Grad i smrt*, Beogradski krug, Beograd, 1994, str. 31

¹¹⁵⁷ Navedeno u: Sreten Vujović, ‘Rat, grad i građanski sloj’, *Republika*, br. 82, 16. decembar 1993, str. 20

¹¹⁵⁸ *Ibid.*

¹¹⁵⁹ ‘Okolo našeg romana’, *Srpski književni glasnik*, n.s. 1922, XL, sv. V, str. 356. Citat navodi Vesna Matović u tekstu ‘Književnost srpskog modernizma i patrijarhalno i folklorno nasleđe’, u: Latinka Perović (ur.), *Srbija u modernizacijskim procesima 19. i 20. veka: 3. Uloga elita*, Čigoja štampa, Beograd, 2003, str. 227.

Folklor i politika povezani su „od samog početka, to jest od Vukovog otkrića (tačnije: prikaza) folkloru kao okosnice svekolikog nacionalnog života“.¹¹⁶⁰ ‘Početak’ se u ovom kontekstu odnosi na period u istoriji Habsburške monarhije (početak XIX veka), kada uz političke modele razvijene mahom u Francuskoj, i kulturne modele pozajmljene iz Nemačke, njeno heterogeno stanovništvo počinje da se identifikuje na novim osnovama. Umesto zanimanja, klase ili religije, osnovno identifikaciono obeležje počinje da predstavlja nacionalna pripadnost. (Ova transformacija imaće upravo pogubne posledice za samo Carstvo). Međutim, sve nacionalne grupe ‘otkrivale’ su svoju nacionalnost sledeći veoma slične obrasce, a prvi korak u tom procesu predstavljalo je ‘jezičko i kulturno buđenje’. Širom Carstva, u malim grupama intelektualaca,¹¹⁶¹ inspirisanih nemačkom romantičarskom idealizacijom običnog naroda, otkrivali su se ‘maternji jezici’.¹¹⁶² Istovremeno su uviđane vrednosti drugih vrsta narodnih običaja i tradicija, čime narodna muzika, plesovi, nošnja i običaji zadobijaju ‘kulturni status’.¹¹⁶³ „Baš kao i kad se radilo o jeziku, intelektualcima je bilo potrebno da očiste i sistematizuju – ukratko, da evropeizuju – tradiciju koju su otkrivali kod prostog naroda“.¹¹⁶⁴

Međutim, u domaćim muzičkim enciklopedijama mogu se naći i ovakvi narativi: „U nekim srpskim gradovima u kojima se turski živalj duže zadržao ili koji su bili muzikalnija sredina u prošlosti stvoreni su osobiti tipovi pesama razgranatih melodijskih oblika i izraza s mnogo dinamičkih preliva i ritmičkih prefinjenosti. Takvi gradovi su bili Niš, Vranje i Leskovac u kojima se pevalo posle oslobođenja od Turaka sa mnogo meraka i sevdaha u južnosrpskom dijalektu, uz pratnju turskih čalgija i talambasa. Samo

¹¹⁶⁰ Ivan Čolović, *Bordel ratnika*, Biblioteka XX vek, Beograd, 1994, str. 23. Opširnije u poglavlju ‘Folklor kao sredstvo legitimisanja nacionalnog identiteta’, str. 83-92

¹¹⁶¹ „Jedan češki intelektualac, na jednom od prvih sastanaka nacionalistički orijentisanih intelektualaca, našalio se: ‘Ako se sad tavanica obruši na nas, biće to kraj nacionalnom preporodu’.“
Endru Baruh Vahtel, *Stvaranje nacije, razaranje nacije: književnost i kulturna politika u Jugoslaviji*, Stubovi kulture, Beograd, 2001, str. 31

¹¹⁶² „Iako ti jezici u najvećem broju slučajeva nikad ranije nisu bili korišćeni u visokoj kulturi, a u prošlosti su uglavnom služili za podsmeh germanizovanom plemstvu i latinizovanim intelektualcima, seosko stanovništvo ih je tvrdoglavo čuvalo. Razume se, seljačkim govorima nedostajala je lepota koju je savremena evropska književnost zahtevala, ali oni su mogli poslužiti kao temelj na kojem će se izgraditi maternji književni jezik“.

Ibid., 30

¹¹⁶³ U ovoj oblasti bila je od posebnog značaja misao Johana Gotfrida fon Herdera.

¹¹⁶⁴ *Ibid.*, 30-31

su ova tri grada imala svoje pevačke stilove. Beograd nije nikada imao svojih originalnih pesama“.¹¹⁶⁵ Shodno tome, seoska muzika nikada nije ni imala šansu da se predstavi u nekom ‘izvornom’ obliku: od samog početka bila je ‘prerađena na umetnički način’ i medijski neizvodljiva bez intervencije (‘praintervenciju’ predstavlja samo njeno izdvajanje iz konteksta tradicionalne narodne kulture).

Premda je srpska politička elita od samih početaka moderne nacionalne države bila fokusirana na oslobađanje od otomanskog nasleđa i približavanje kulturnom krugu modernih evropskih država, proces ‘deorijentalizacije’ nije išao lako: od toga da je jedan od vođa Prvog srpskog ustanka (Milenko Stojaković) imao harem od 40 žena do toga da je knez Miloš po ugledu na Turke držao ciganski orkestar *Mustafa i njegova družina*,¹¹⁶⁶ pojedine istočnjačke navike teško su se napuštale. Ni formiranje ‘Knjažesko-srbske bande’ na čelu s Josipom Šlezingerom (1831.) nije značajno uticalo na promenu preovladavajućeg muzičkog ukusa: „Taj lokalni, narodni karakter muzike ‘knjažeske bande’, koji u tom pogledu nije išao daleko od srbijansko-orijentalne muzike koju su izvodili srbijanski Cigani, taman je odgovarao duhu i ukusu tadašnje srbijanske publike“.¹¹⁶⁷ Otpor prema stranim muzičkim uticajima odrazio se i na razvoj horskog pevanja u Srbiji: „Zbog Nikole mrze i svetog Nikolu’, kako izreka kaže, te je odbojnost prema umetničkoj muzici stranih zemalja, naročito zapadnih, bila toliko velika da je svaka druga ideja morala uzmaći pred nacionalističkim stavom programske politike horskih društava, ondašnjih ‘masmedijalnih sredstava’, koja su, takoreći, imala politički karakter“.¹¹⁶⁸ Proces ‘deorijentalizacije’ Srbije intenzivirao se s formiranjem Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca, ali još dvadesetih godina u muzikološkim krugovima javljaju se pojedini ‘disidentski’ glasovi koji daju prednost srpskoj muzici koja se razvijala pod turskim uticajima¹¹⁶⁹ u odnosu na onu ‘izvornu’. S druge strane kompozitori kao Petar

¹¹⁶⁵ Muzička enciklopedija, od. ‘Muzički folklor Jugoslavije’, Zagreb, 1963. Navedeno u: Prica, ‘Mitsko poimanje naroda’, 88.

Drugim rečima, varoško pevanje zadobilo je sekundarne orijentalne karakteristike zato što je tradicionalna kultura gradova koja je relevantna za razvoj ove muzičke vrste bila orijentalna.

¹¹⁶⁶ Đurković, ‘Ideološki i politički sukobi’, 273.

¹¹⁶⁷ Vasiljević, *Rat za srpsku muzičku pismenost*, 39.

¹¹⁶⁸ *Ibid.*, 85

¹¹⁶⁹ Prema Vladimiru Đorđeviću ova muzika je „naprednija i šarenija, što je proizvod prigodnog ukrštanja“. Navedeno u: Dimitrije Golemović, *Etnomuzikološki ogledi*, XX vek, Beograd, 1997, str. 183

Konjović, Miloje Milojević i Kosta Manojlović „govore o potrebi ‘čišćenja’ narodnih motiva od orijentalne dekorativnosti kao nečeg nenacionalnog“ (nejugoslovenskog) i ističu da „ta nesrećna povećana ili prekomerna sekunda (f-gis, fa-sol)“ ‘nije naša’.¹¹⁷⁰ Na udaru muzikološke kritike bile su i ‘ciganske kapele’ čija muzika „odiše surovštinom i banalnošću i u stvari predstavlja skrnavljenje naše narodne melodike“: Miloje Milojević kritikovao je njihove „histerične krikove natopljene atmosferom vina i dima krčme“.

„Sve te razne ciganske Mace i Dace samo su onda u svom pravom elementu kad pevaju te banalne, tobože narodne pesme, kadgod i sa prostačkim tekstovima. Neka se to slobodno zove cigansko pevanje, ali ne ‘jugoslovenska narodna pesma’. I onda kad ciganski interpreti hoće diskretnije i lirski da pevaju sevdalinke, u nedostatku svakog osećaja za motiv i sadržinu, oni i same tekstove strahovito unakažuju. Od takvog skrnavljenja trebalo bi uistinu zaštititi našu narodnu pesmu“,¹¹⁷¹ smatrao je ‘karakterolog Jugoslovena’. O kontinuitetu i aktuelnosti srodnih muzikoloških težnji ‘odbacivanja nenacionalnog’ svedoči i jedna dosetka etnomuzikologa Dragoslava Devića koji je govorio o recentnom ‘skidanju slojeva multikulture s onoga što bi se zvalo srpska narodna muzika’ npr. zamenom delova narodne nošnje (šalvara suknjama i sl.): „Pa šta da vam kažem, ako skinemo sve što je tokom vekova ugrađivano, naše igračice će ostati nage“.¹¹⁷² I prema zapažanju Svanibora Petana „dosad nije urađeno mnogo u pogledu transetničkog proučavanja balkanske muzike. Balkanski učenjaci su uglavnom bili obuzeti proučavanjem muzike bilo njihove etničke zajednice, bilo muzike određene jezičke grupe. Muzika naroda koji naseljavaju istu oblast jednostavno je zapostavljena...“¹¹⁷³ Homi Baba smatra da se pojmovi homogenih nacionalnih kultura nalaze u procesu temeljnog redefinisanja, ali „grozna krajnost srpskog nacionalizma

¹¹⁷⁰ „I mala terca (c-es) koja po mišljenju muzikologa izaziva onaj značajan utisak sete i melanholije smatra se orijentalno-dekorativnim obeležjem, da i ne pominjemo melizme, taj najupadljiviji karakteristikon orijentalne muzike“.

Dvorniković, *Karakterologija Jugoslovena*, 395. Dvorniković je u sedmoj glavi ‘Temperamenat i narodno-kolektivni dokumenti osećajne prirode Jugoslovena’ (str. 351-430) izneo zanimljiv pregled aktuelnih etnomuzikoloških stavova.

¹¹⁷¹ *Ibid.*, 398-399

¹¹⁷² Ana Kotevska, ‘Muzika je postala sve drugo, samo ne umetnička’, debata ‘Kultura kao samoodbrana društva i ličnosti’ održana u organizaciji Fonda Centar za demokratiju 26. septembra 2007. u sali Narodne banke Srbije
<http://208.131.145.245/index.php?vrsta=tribina&kategorija=&tekst=7&naredba=prikaz#124> (pristup: 20.03. 2013.)

¹¹⁷³ Svanibor Petan, ‘Alaturka-Alafranga kontinuum na Balkanu: etnomuzikološke perspektive’, u: Božidar Jezernik (ur.), *Imaginarni Turčin*, XX vek, Beograd, 2010, str. 253

dokazuje da se sama ideja jednog čistog, 'etnički pročišćenog' nacionalnog identiteta može ostvariti samo smrću, bukvalnom ili figurativnom, složenih tkanja istorije i u kulturnom pogledu slučajnih granica moderne nacije¹¹⁷⁴.

U srpskoj kulturi se nacionalizam, koncentrisan na srednjevekovlje, nikada ne upušta u razmatranje viševjekovne egzistencije naroda pod Turcima, i „osim kletve upućene Brankoviću i velikašima pokvarenim *stranim uticajima*, nema nikakvo tumačenje turskog perioda nacionalne istorije. A nema ga zato što su to vekovi bez nacionalne *slave*...“¹¹⁷⁵ Period otomanske uprave u svim balkanskim zemljama ima posebno istorijsko mesto. On je „granična linija, istorijski usek koji služi kao imaginarna granica između dobra i zla, kao orijentir, mitski graničnik između onoga što smo mi i što je onaj 'drugi', mrski i večiti neprijatelj. 'Turci' su ona istorijska poštalicica koja omogućava orijentaciju u vremenu, oni su naša mentalna granica između stare i nove ere“¹¹⁷⁶ Zato Kosovska bitka, potpuno nezavisno od njenog istorijskog sadržaja, predstavlja rez koji je 'podelio dva vremena': Kosovo označava mentalni krah, 'izgon iz raja' posle kojeg je jedino preostao istorijski zavet traganja za onim što je izgubljeno. Zbog toga 'Turci' imaju važnu istorijsko-psihološku ulogu: „oni su neka vrsta opravdanja, oni su iracionalno rešenje koje služi u traženju odgovora na bilo koji realan problem. Oni su uvek tu kad treba odgovoriti zašto je Srbija nerazvijena, zašto ima problema sa demokratijom, zašto njenom istorijom dominiraju periodi autoritarnih vladavina, zašto je siromašna, zašto joj je privreda nerazvijena, ulice prljave, javni toaleti zapušteni...“¹¹⁷⁷ 500 godina¹¹⁷⁸ pod 'arhineprijateljima', kao neka vrsta 'istorijske indulgencije' i 'apriorna amnestija' uvek su tu da ponude sva potrebna opravdanja – mada bi trebalo da bude jasno da se za više od 200 godina moderne državnosti sve navedeno moglo promeniti. Samim tim, prema

¹¹⁷⁴ Homi Baba, *Smeštanje kulture*, Beogradski krug, Beograd, 2004, str. 24

¹¹⁷⁵ Olivera Milosavljević, 'Elitizam u narodnom duhu', u: Perović, *Srbija u modernizacijskim procesima*, 140.

¹¹⁷⁶ Stojanović, 'U ogledalu 'drugih'', 27.

¹¹⁷⁷ *Ibid.*, 27-28

¹¹⁷⁸ U šezdesetim godinama bila je u opticaju šala: „prema statističkim podacima, prosečni Jugosloven provodi pet stotina godina pod turskim jarmom“.

Močnik, 'The Balkans', 111.

Aforizam se pripisuje srpskom književniku Vladimiru Bulatoviću-Vibu.

Dubravki Stojanović, kada bi nam neko ‘oduzeo’ Turke, bili bismo prinuđeni da se suočimo sa sobom i sopstvenim propustima.¹¹⁷⁹

Da se ‘orijentalni varvarizam’ uvek prepoznaje na ‘drugoj strani’ (kao i da je on ‘mobilna’¹¹⁸⁰ kategorija) ukazuje Slavoj Žižek: u devedesetim godinama, tokom rata u bivšoj Jugoslaviji ovo je posebno dobilo na očiglednosti jer je svaka strana u oružanom sukobu nastojala da sebe pozicionira kao ‘poslednji bastion evropske civilizacije’.¹¹⁸¹ Za austrijske desničare i nacionaliste imaginarna linija fronta su Karavanke iza kojih vladaju ‘slovenske horde’; za Slovence-nacionaliste granica je na reci Kupi koja deli Sloveniju od Hrvatske odnosno ‘Balkana’; za Hrvate to je granica koja ih razdvaja od Srba i njihove istočnjačke civilizacije kolektivnog duha; Srbi sebe vide kao poslednju branu hrišćanske Evrope od fundamentalističke pošasti koja dolazi iz Bosne i sa Kosova.¹¹⁸² Međutim, ova ‘imaginarna kartografija’ funkcioniše i van granica Balkana: mnogi Nemci smatraju da je Austrija zatrovana balkanskom korupcijom i aljkavošću; oni sa severa sve su to skloni da pripišu i Bavarcima s juga; arogantniji Francuzi povezuju Nemce¹¹⁸³ s balkanskom neotesanošću; za mnoge Britance koji se protive Evropskoj uniji kontinentalna Evropa je nova verzija Otomanskog carstva, a Brisel novi Istanbul – drugim rečima, balkanska despotija koja im guši slobodu i suverenitet...¹¹⁸⁴ U ovom mehanizmu Žižek, štaviše,

¹¹⁷⁹ Stojanović, ‘U ogledalu ‘drugih’’, 28.

¹¹⁸⁰ Prostorno, ‘Balkan’ je nešto što treba gurati na jug; vremenski, on je nešto što treba ostaviti u prošlosti. Močnik, ‘The Balkans’, 101.

¹¹⁸¹ Još pre Drugog svetskog rata, Edvard Kardelj je tvrdio:

„Istorijska zasluga slovenačkog naroda jeste to što je bio jedna od najvažnijih brana koja je zaustavila napredovanje Turaka u Evropi. Ako ih danas izvesne zapadnoevropske rasističke ideologije nazivaju ‘istorijskim đubretom’, one zaboravljaju da su Slovenci svojim telima tri stotine godina čuvali upravo tu kulturu kojom se toliko busaju“.

Sperans (= Edvard Kardelj), *Razvoj slovenskega narodnega vprašanja*, Naša založba, Ljubljana, 1939, str. 59. Navedeno u: Jezernik, *Imaginary Turčin*, 24.

¹¹⁸² „Sada bi trebalo da bude jasno ko se, unutar bivše Jugoslavije, u stvari ponaša na civilizovan, evropski način: oni na samom dnu ove lestvice, isključeni iz sveta ‘razvijenih’ – Bošnjaci i Albanci. I danas plaćaju za to“, piše Žižek u leto 1992.

Slavoj Žižek, ‘Ethnic Dance Macabre’, *The Guardian Manchester*, 28. avgust 1992.

<http://www.egs.edu/faculty/slavoj-zizek/articles/ethnic-dance-macabre/> (pristup: 03.02.2013.)

¹¹⁸³ „Moglo bi se tako reći da je istorijski gledano, Nemačka, koju mi držimo za pravi Zapad, zapravo prva zemlja ‘Istoka’ ili ne-zapadnog ostatka sveta. I upravo je nemačka reakcija na francusko prosvetiteljstvo iznedrila romantičarski, ‘nemački’ nacionalizam koji su zatim, u njegovim raznim odrazima, usvojile nove nacije ne-zapadnog ‘ostatka sveta’. Balkanske zemlje bile su tu među prvim i najboljim učenicima“.

Marko Živković, ‘Nešto između: simbolička geografija Srbije’, *Filozofija i društvo* 18, 2001, str. 92

¹¹⁸⁴ Slavoj Žižek, ‘You May!’, *London Review of Books*, vol. 21, no. 6, 18. mart 1999, str. 3-6

<http://www.lrb.co.uk/v21/n06/slavoj-zizek/you-may> (pristup: 07.02.2013.)

prepoznaje tri oblika rasizma: 1) ‘staru školu’ nipodaštavanja i odbacivanja balkanskog ‘Drugog’ (despotskog, varvarskog, pravoslavnog, muslimanskog, orijentalnog...) u korist ‘pravih vrednosti’ (Zapad, civilizacija, demokratija, hrišćanstvo); 2) ‘refleksivni’ (politički korektni) rasizam u kome se Balkan kao poprište iracionalne etničke mržnje i ostrašćenosti suprotstavlja ‘neutralnom’ Zapadu koji zastupa razumno rešavanje problema kroz pregovore i kompromis; 3) ‘reverzni’ rasizam koji slavi ‘egzotičnu autentičnost’ balkanskog Drugog i koji je (između ostalog) zaslužan za uspeh filmova Emira Kusturice na Zapadu.¹¹⁸⁵ Štaviše, njemu bi se mogla pripisati i popularnost ‘balkanske’¹¹⁸⁶ muzike ‘za svadbe i sahrane’ koju internacionalno populariše Goran Bregović – a možda i celokupni fenomen ‘world music’. Postoji, dakle, tendencija da se svako ko se opaža kao niži na balkanskoj lestvici nipodaštavanja predstavi u terminima onoga što se shvata kao najniže na toj lestvici, a to su ‘Cigani’.¹¹⁸⁷ „Magijski realizam je samo-egzotizovanje periferije namenjeno potrošnji u Metropoli. Metropolu ne zanima ono što kod periferija nije egzotično. Svaka periferija bi idealno trebalo da bude egzemplarno mesto, savršeno otelovljenje neke ekstremne kulturne razlike – Španija bi trebalo da bude sva od strasti, flamenka, kastanjeta, i korida; Rusija bi trebalo da bude sva od duše; Balkan sav od drevnih mržnji, sukoba i pokolja. ... Pa ako Metropolu hoće da nas vidi kao Cigane, daćemo im Cigane...”¹¹⁸⁸ Međutim, paradiranje pred moćni(ji)m strancima kao ‘Ciganin’ može se podvesti pod ono što je Goffman nazivao *minstrelizacijom* – „kada stigmatizirana osoba udvorički odigrava pred normalnima celu igru rđavih osobina pripisanih njegovoj vrsti konsolidujući na taj način jednu životnu situaciju u klovnovsku ulogu“.¹¹⁸⁹ Kao što primećuje Dina Jordanova¹¹⁹⁰ balkanski filmovi su prepuni Cigana, ali ih ne snimaju Cigani i njima nisu namenjeni, već ih

¹¹⁸⁵ *Ibid.*

¹¹⁸⁶ Prema Mariji Todorovoj ‘balkanizam’ se razlikuje ‘orijentalizma’ po tome što je (ma kako nipodaštavan) Orijent uvek shvatan kao samosvojna, raskošna i često superiorna civilizacija, dok je Balkan uvek bio samo ‘mračni alter-ego’ Evrope bez ikakvih ‘iskupljujućih’ vrlina.

¹¹⁸⁷ Živković, ‘Nešto između’, 89.

¹¹⁸⁸ *Ibid.*, 106

¹¹⁸⁹ Erving Goffman, *Stigma: Notes on the Management of Spoiled Identity*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, 1963, str. 110. Navedeno u *ibid.*, 100.

¹¹⁹⁰ Premda vizuelno impresivni, filmovi *Andregraund* i *Pre kiše* na nivou poruke ipak samo ponavljaju poznate stereotipe: da je Balkan ‘drugačiji’ i da se tu ništa ne može. Dela Emira Kusturice i Milča Mančevskog pripadaju korpusu odavno ustanovljenih predstava o Balkanu kao nečem egzotičnom i privlačnom, ali „*impossible to deal with*“.

Dina Jordanova, ‘Conceptualizing the Balkans in Film’, *Slavic Review*, Vol. 55, No. 4 (zima 1996), str. 887

proizvode dominantne grupe u društvu koje se obraćaju drugim dominantnim grupama. U Srbiji se prema Romima iskazuje uobičajena mešavina ekstremnog nipodaštavanja i romantizacije na koju nailazimo širom Evrope. ‘Cigani’ zauzimaju dno lestvice, oni su pariže u sistemu evropskih ‘kasta’, ali se posmatraju i kao oličenje slobode i u blato ogrezle, ali vitalne ‘barbarogenijalnosti’ koja ‘pokazuje šipak’ dekadenciji evropske civilizacije.

Prema Ivanu Čoloviću, politika ‘međusobnog priznavanje kultura’, mora se kritikovati zato što je utemeljena na verovanju da su nepremostive razlike među kulturama posledica njihove prirode, a ne posledica segregacije i nasilnog razdvajanja kojim se svaka kultura konstruiše kao gravitaciono polje elemenata koje na okupu drži jedna cenripetalna sila: *etno*. Ovu segregaciju Verena Stolcke prepoznaje u ideologiji ‘kulturnog fundamentalizma’ protiv koje se zalaže i Unesko.¹¹⁹¹ Međutim, u dokumentima ove organizacije nema nagoveštaja da su njihovi autori primetili da ova vrsta fundamentalizma govori njihovim jezikom – jezikom prava na razliku i uvažavanja razlike. Kako je primetila Stolcke, kulturni fundamentalizam je blizak rasizmu, ali se od njega razlikuje utoliko što kulture ne razvrstava hijerarhijski, na niže i više, već sprovodi ‘prostornu segregaciju’, pozivajući se na ideju (koju zastupa i Unesko), da treba braniti pravo svake kulture da čuva svoj identitet, da ostane različita od drugih, te da uz nužno međusobno poštovanje ‘svaka kultura treba da ostane na svom mestu’. Ova retorika (za razliku od eksplicitnog rasizma) ne izaziva podozrenje, već može da bude prihvaćena i kao uzor ‘političke korektnosti’.¹¹⁹²

Etnomuzikolog Mirjana Laušević navodi podatak da u Americi postoji preko 200 ansambala sastavljenih, najvećim delom, od Amerikanaca koji nisu poreklom s Balkana, a koji izvode pretežno tradicionalnu muziku ove oblasti. Njih povezuju brojni bilteni i časopisi, živa elektronska komunikacija, praznične i vikend-radionice, muzička i plesna okupljanja, festivali, nedeljni seminari, koncerti i probe, kao i tronedeljni kampovi ‘muzike i igre sa Balkana’. ‘Balkanijanci’ pripadaju segmentu američkog društva koji bi

¹¹⁹¹ Stolcke, ‘Talking Culture’, 3.

¹¹⁹² Čolović, *Etno*, 310-311.

se mogao opisati kao ‘pretežno beli, urbani ljudi, visoko obrazovani, među kojima većinu čine naučnici, inženjeri, kompjuterski stručnjaci ili pedagozi’. 39 % ispitanih izjasnili su se kao WASP (White Anglo-Saxon Protestants), 32 % je navelo mešovito srednjeevropsko i zapadnoevropsko, 21% jevrejsko, a 16 % istočnoevropsko poreklo. Na pitanje zašto su se opredelili za ovaj hobi, mnogi ‘Balkanijanci’ navode da je njihovo etničko poreklo ‘bezbojno’, a američka kultura odveć nova, plitka, suviše industrijalizovana¹¹⁹³ i otuđena od prirode i ljudskosti. Balkan, s druge strane, deluje rustično, kao oblast u kojoj su zajednice tesno povezane, bliske prirodi i izvornoj duhovnosti¹¹⁹⁴ – jednom rečju, pravi antipod američkoj kulturi.¹¹⁹⁵



Od nekoliko stotina pesama u opusu Rokera s Moravu samo jedna je zvanično okvalifikovana kao šund, od strane ‘Republičke komisije za (ne)oslobađanje od poreza na promet’. Stih „Milka nosi čarapu od svilenu bubu, a na leba maže majonez iz tubu“ proglašen je ‘neukusnim’ „što se uklapalo u front napada na Bizetića i Rokere koji su – tvrdilo se – na površinu izneli ‘ono najgore i najprimitivnije u narodu, posprdno se igrajući primitivizmom i balkanskom zaostalošću’. Naročito glasni, seća se Bizetić, bili su zaljubljenici u sve što je srpsko, nervozni od pomisli da se parodira pošteno seljaštvo“.¹¹⁹⁶

¹¹⁹³ Rejmond Vilijams je govorio o ‘moćnom mitu moderne Engleske’ prema kome se prelaz iz urbanog u industrijsko društvo doživljava kao neka vrsta pada, ‘pravi razlog i izvor patnje i haosa u našem društvu’. Prema Vilijamsu, teško je preценiti značaj ovog mita za modernu društvenu misao koja se neprestano osvrće na ‘organsko’ i ‘prirodno’ društvo prošlih vremena. Taj mit je glavni izvor poslednje iluzije koja nas štiti od krize ovog vremena: da nas ne tlači kapitalizam, već urbano industrijalizovano društvo.

Raymond Williams, *The Country and the City*, Oxford University Press, New York, 1973, str. 96
¹¹⁹⁴ „Moderna sociologija utemeljena je na razlikovanju tradicionalne zajednice i modernog društva, razlikovanju koje naginje ka idealizaciji celovitosti, bliskosti i transcendentnog pogleda na svet karakterističnih za tradicionalno društvo“, podseća Svetlana Bojm. Čovek je doživotno vezan za *Gemeinschaft* (zajednicu) sa svojom porodicom; u *Gesellschaft* (društvo) odlazi kao u ‘stranu zemlju’. „Moderno društvo, dakle, nalikuje stranoj zemlji, javni život – emigraciji iz porodične idile, a život u gradu – trajnom izgnanstvu... Ali pronalaženje utočišta u religioznom preobraćenju ili oživljenoj narodnoj tradiciji nije zaista bilo odgovor na izazove modernosti, već bekstvo od njih“.

Bojm, *Budućnost nostalgije*, 60.
¹¹⁹⁵ Mirjana Laušević, ‘Biranje nasleđa: zašto Amerikanci pevaju pesme sa Balkana’, *Reč*, br. 65/11, 2002, str. 392-393

¹¹⁹⁶ Petar Luković, ‘Boris Bizetić: Roker s partizanskom bluzom’ u: *Bolja prošlost*, 256.

Petar Luković, autor verovatno najbolje knjige o jugoslovenskoj estradi (nastale u formi zbirke intervjua s njenim ključnim eksponentima) imao je potrebu da se ‘ogradi’ da „dosad nije imao neposredna iskustva sa novokomponovanom muzikom, ako se izuzme njeno prisustvo na televiziji i radiju, kad se ne može izbeći (‘Beogradska hronika’ i druge slične emisije)“.¹¹⁹⁷ ‘Prvi put u životu’ bio je na celovečernjem koncertu NNM na jednom od nastupa Miroslava Ilića u Domu sindikata, koji je opisao na sledeći način: „Čitav koncert je imao izgled i dramaturgiju pravog akademskog događaja: pevač¹¹⁹⁸ i članovi orkestra u tamnim večernjim odelima,¹¹⁹⁹ bez ikakvih vizuelno-scenskih dodataka. Publiku (svečano obučenu, izdašnu u aplauzima) je zanimala samo muzika. Izvrstan orkestar u kome su prednjačili klarinetista Boki Milošević, profesor Muzičke akademije, i virtuoza na dvojnicama Bora Dugić, pratio je pevača koji uz prijatan glas ima i pažljivo oblikovan repertoar pesama, u kojima je sve podređeno osnovnim i klišetirano pojednostavljenim elementima zavičaja: Morava, devojke, obraćanje dragoj, tuga rastanka, pošalice tipa ‘sladak šećer’, ‘ladna voda’, pa čak i prizivanje čobana i stada, ali bez ičega grubog, lakrdijaškog i skarednog... Na izlazu sam sreo srećne Beograđane. Očigledno, živimo u paralelnim svetovima“.¹²⁰⁰

Nena Kunijević, muzički urednik serijala *Leti, leti pesmo moja mila* (RTS), opisala je u jednom intervjuu za magazin *Ekonomist* početke rada na serijalu koji je tada ulazio u devetu godinu emitovanja:

¹¹⁹⁷ Luković, ‘Miroslav Ilić’, 259.

¹¹⁹⁸ U ovom intervjuu saznajemo i da je Miroslav Ilić jednom pokušao da se ‘ubaci’ na splitski festival zabavne muzike, „ali je izazvao zgražanje zabavnjaka koji su zapretili bojkotom“. To se desilo i Hašimu Kučuku Hokiju 1972. (na istom festivalu) kada su „svi pjevači – Gabi, Arsen, Tereza i ostali – potpisali peticiju da neće nastupiti ako se pojavim u konkurenciji. Plašili su se šta će raja reći ako im jedan ‘narodnjak’ s pjesmom Hrvoja Hegeđušića ‘Tvoja mati je legla da spava’ odnese nagradu...“ Luković, ‘Hašim Kučuk Hoki’, 263.

¹¹⁹⁹ Distanca između ruralnog i urbanog u medijima (i na koncertnim nastupima) ogleda se i u poželjnom modelu reprezentacije ‘prave’ narodne muzike: „u posrednom modusu, kada je narodna muzika objekt interpretacije, interpretator je uvek označen urbano (npr. klasičnim građanskim odelom s kravatom); u neposrednom predstavljanju, kada se želi dočarati subjektivna interpretacija „od strane naroda“, interpretator je označen *ruralno* (obično u muzejskoj ili ‘kudovskoj’ narodnoj nošnji)“.

Prica, ‘Mitsko poimanje naroda’, 91.

¹²⁰⁰ Luković, ‘Miroslav Ilić’, 259.

EM: Kako je to u početku izgledalo?

NK: Vrlo teško, pomoću 'štapa i kanapa'. Prve balske haljine su napravljene od jednog starog padobrana i zavese koje sam od kuće donela. Inače, sve objekte u kojima su emisije snimane dobijala sam besplatno. Kostimi su, uz stručnu konsultaciju, pravljani u našoj krojačnici. To je, međutim, bila i ostala najspanzorisanija emisija Muzičke redakcije...

EM: Ali, zašto ste obukli narodne pevače u balsku odeću, s obzirom da je većina pesama ('Magla padnala v dolinam', 'Ječam žela Kosovka devojka', 'Igrali se vrani konji na obali kraj Morave'...) koje se čuju u Vašoj seriji iz 'opančarske' Srbije, mada ima i varoških ('Gde si dušo, gde si rano', 'Sunce jarko, jutrom kad se rodi'...), kojima su balske haljine primerenije?!

NK: Serijal pokriva vreme s kraja vladavine dinastije Obrenovića i Karađorđevića, kada je građansko društvo u Srbiji doživelo svoj procvat i bitisalo kao sastavni deo Evrope. U to vreme su, i u arhitektonskom i u umetničkom smislu, nastali najlepši objekti za koje ovaj narod nije ni znao da postoje. U tim objektima se tada pevala i svirala tradicionalna muzika i tu su pevači, obučeni u odeću tog vremena u drugom planu.¹²⁰¹

S druge strane, zanimljivo je zapažanje Zorice Jevremović koja smatra da „lepota, koliko i ružnoća novokomponovanih pesama, varvarizmi i dijalektizmi u stihovima, kao i ukalkulisana lascivnost i trivijalnost u interpretacijama pevača i pevačica, ne donosi ništa skarednije u srpsku kulturu od tzv. starih narodnih pesama“,¹²⁰² pozivajući se na jedno svedočenje iz 1925. Rečima folkloriste i kompozitora Vladimira R. Đorđevića: „Danas je pevanje, u našoj narodnoj masi, u strašnome stanju. Ono se, ne samo ne razvija, već kržlja. Peva se prosto koješta. Po varošima je ono što se u masi narodnoj peva neizdržljivo. Pođite za vojnicima, kad u maršu pevaju, pođite za đacima, kad su na izletima, prislušnite studente, kad se vesele, zastanite pored kafanica, na Dorćolu, Vračaru, Savamali, ili po našim palankama, i poslušajte tobožnje profesionalne pevačice, pa, ako ma i najmanje imate osećanja za lepotu pesama i njihovog izvođenja, vi morate zatvoriti uši da ne slušate. Besmislene, dvosmislene, vrlo često i banalne reči kojima čovek ne zna krsnoga imena, uz divljačku dreku ili uz prostačko, a pretenciozno izvijanje neke mešavine od deformisanih otpadaka naših i stranih melodija i njihovih prerada ili

¹²⁰¹ Nadežda Vodeničar, 'Nacionalna muzika: moneta za potkusurivanje', intervju s Nenom Kunijević u magazinu *Ekonomist*, br. 129, <http://www.riznicasrpska.net/muzika/index.php?topic=384.0> (pristup: 07.02.2013.)

¹²⁰² Zorica Jevremović, 'Televizijska prezentacija novije srpske narodne pesme', *Sociološki pregled*, br. 1-4, 1993, str. 300

tvorevina nemuzikalnih tamburaša – to je današnje naše pevanje u varoškoj masi¹²⁰³. I ovaj komentator, međutim, evocira neka ‘bolja vremena’: „Po selima se narodno pevanje polako preživljuje i kviri rđavim varoškim uticajem. Sa pevanjem u narodnoj masi danas stoji gore, no što je stajalo pre nekoliko decenija. Stariji ljudi pamte lepe narodne pesme, koje su se učile od matera, i umetničke pesme, koje su stvarali naši rodoljubivi pesnici i kompozitori. Bilo je među ovima poslednjima i nešto naivnih stvari, ali su i one, pri svemu tome, bile lepe i, što je glavno, bile su naše. Danas je i toga nestalo“¹²⁰⁴.

Ako je Beograd kao prestonica Kraljevine Jugoslavije „ostao u suštini predindustrijska zajednica, provincijalni centar preovlađujuće agrarne, seljačke nacije“¹²⁰⁵ logično je da se na dvorskim balovima (obe dinastije) igralo kolo.¹²⁰⁶ Autorka intervjua s Nenom Kunijević podseća čitaoca *Ekonomista* da je „samo pre nekoliko decenija, ovaj narod ... voleo, slušao i pevao svoje tradicionalne pesme¹²⁰⁷ ... Bilo je to vreme Vlastimira Pavlovića – Carevca, pravnika po zvanju sa završenim konzervatorijumom, koji je ceo svoj životni vek posvetio nacionalnoj muzici. Veliki pedagog podigao je neponovljivu plejadu narodnih umetnika, oplemenio i kultivisao narodnu muziku do savršenstva. Ukratko, bilo je to vreme ‘carskog’ muziciranja i pevanja, vreme jedne elitne generacije narodnih pevača koja je bukvalno zbrisana sedamdesetih godina naletom komercijalne novokomponovane pesme lakih nota i prizemnih tekstova. Sada se to zove ‘turbo folk’, a pojavljuje se i pravac ‘etno folka’ o kojem etnomuzikolozi za sada ćute“¹²⁰⁸. U ovoj evokaciji ‘zlatnog’ doba tradicionalne narodne pesme (na radio-talasima i u obradi stručnjaka s konzervatorijumom), ogleda se ne samo mehanizam ‘unapređivanja’ narodne (seoske i gradske) tradicije u ‘elitnu’ kulturu u harmoniji s evropskim uzorima (pučka

¹²⁰³ Vladimir R. Đorđević, ‘Predgovor’ u: *Narodna pevanika*, Narodna samouprava, Beograd, 1926, str. III

¹²⁰⁴ *Ibid.*

¹²⁰⁵ Simić, *The Peasant Urbanites*, 32.

¹²⁰⁶ „Uz džez se na igrankama u Beogradu igralo kolo, crnogorsko oro, tango, valcer, sloufoks, fokstrot, kao i tzv. troking (što je bio beogradski naziv za ples koji je publika naučila iz američkog filma *Serenada u dolini sunca*)“.

Janjetović, *Od ‘Internacionale’ do komercijale*, 35.

Drugim rečima, u svakoj generaciji, i u svim društvenim slojevima, nove muzičke forme i oblici zabave (preuzeti sa Zapada) ‘kaleme’ se na postojeću folklornu matricu.

¹²⁰⁷ koje su na Radio Beogradu (osnovanom 1924.) pevali radio pevači: Danica Obrenić, Radmila Dimić, Vukašin Jeftić, Zorka i Bogdan Butaš, Veselinka Ivančević, Anđelija Milić, Jelena i Aleksandar Dejanović, Zora Drempećić, Miodrag Popović...

¹²⁰⁸ Vodeničar, ‘Nacionalna muzika’, www

kultura zauzima prazno mesto nepostojeće elitne kulture), već i specifičan mehanizam ‘orijentalizma’.

Ovde nosioci ‘drugosti’ nisu ‘orijentalci’ (oni koji su na nižem civilizacijskom stepenu prema ‘evropskoj’ skali vrednosti – nacionalni i etnički ‘drugi’), već oni ‘među nama’ koji ne umeju da cene ‘izvorne nacionalne vrednosti’. Tako se unutar istog nacionalno-etničkog kompleksa konstruiše svojevrсна hijerarhija ukusa (frojdovski ‘narcisizam malih razlika’) u skladu s različitim poimanjima ‘tradicionalnosti’ narodne muzike.¹²⁰⁹ Na najvišem stupnju ove hijerarhije bili bi ‘elitni’ (obrazovani) ljubitelji narodne muzike koji su u stanju da se ‘najdalje zagledaju’ u prošlost naroda i vrednuju kako ‘starogrđski’, tako i seoski folklor. Ispod njih su ljubitelji ‘starih narodnjaka’ koji poštuju autoritet i autentičnu vrednost Lepe Lukić, Cuneta Gojkovića, P. Ž. Tozovca, Tome Zdravkovića ili Zvonka Bogdana. Zatim dolaze poštovaoci ‘uljudne’ novokomponovane pesme u izvođenju Miroslava Ilića ili Merime Njegomir. Pa onda poštovaoci Lepe Brene, kao ikonične figure sa sasvim autonomnom pozicijom na estradi i u društvu. Pa zatim fanovi ‘zlatnog doba’ turbo-folka (Ceca, Dragana, Keba, Džej...) i tako dalje – sve do nekritičkih ‘gutača’ aktuelne ‘narodne’ muzike¹²¹⁰ kontaminirane sopstvenom hibridnom prirodom, stranim muzičkim uticajima, uticajima Guče, tehnologijom i ‘odnarođenošću’.¹²¹¹

Medijski konstruisane (često ‘pomoću štapa i kanapa’) slike ‘zlatnog doba’ nacionalne prošlosti otvaraju mnoga pitanja o njihovoj funkciji u savremenom srpskom društvu – u skladu s opservacijom da „svako pokolenje gradi vlastitu sliku prošlosti u skladu s potrebama sadašnjice“.¹²¹² „Da li Srbija živi u prošlosti ili u sadašnjosti? Da li su

¹²⁰⁹ Opširnije u: Irena Šentevska, “‘Anything but Turban-folk’: the ‘Oriental Controversy’ and Identity Makeovers in the Balkans”, u: Ivana Spasić i Predrag Cvetičanin (ur.), *Us and Them*, str. 51-70

¹²¹⁰ I rok pevač Zoran Kostić Cane (Partibrejkers) pravi distinkciju između ‘prave narodne muzike’ i ‘neke totalno genetski modifikovane muzike’...

Utisak nedelje (voditelj: Olja Bečković), TV B92, 2010.

¹²¹¹ Voditelju (Velimir Pavlović): *Ti si odnarođen ?* (ne gledaš folklor)

Taj folklor je, ono, potrebna stvar. Jer to je, znaš, to je deo nas. I rokenrol i sve to, znači, sve što je istinito je deo nas. Ako već tragamo za istinom, i to je deo naše istine...

Zoran Kostić Cane u emisiji *Nivo 23*, TV Studio B, 30.01.2012.

¹²¹² Todor Kuljić, *Kultura sećanja – teorijska objašnjenja upotrebe prošlosti*, Čigoja štampa, Beograd, 2006, str. 408

„Thinking of, say, ‘national memory’, it is the play of the past in the present which makes memory and appeals to memory always potentially political – the power to use the past to order the present“.

John Storey, ‘Popular Culture as the ‘Roots’ and ‘Routes’ of Cultural Identities’, u: *Inventing Popular Culture: From Folklore to Globalization*, Blackwell Publishing, Malden, 2003, str. 84-85

postupci njene političke elite i njenih glasača motivisani realnim životom ili predstavama o ‘slavnoj prošlosti’? Da li je ona tipičan predstavnik ‘istočnog modela nacije’¹²¹³ koji nastaje i održava se preplitanjem svesti o istoriji, kulturi i jeziku kao osnovnim sastojcima tog tipa nacionalnog identiteta? Da li su davna ‘zlatna doba’ ishodišta, pribežišta ili cilj? Da li takva društva zaista proizvode ‘više istorije nego što mogu da potroše?’ ili proizvodeći takav mit o sebi, odlažu suočavanje s problemima današnjice i njihovo konstruktivno rešavanje? Da li beže od sadašnjosti neprekidno ispravljajući ‘nepravde’ iz prošlosti, proizvodeći tako nove nesporzume sa svetom oko sebe? Da li se radi o pojavi uporedivoj sa ‘sindromom Petra Pana’ na individualnom nivou, odnosno: da li srpsko društvo ‘odbija da odraste’ jer mu se čini da je u detinjstvu, tj. u istoriji, sve bilo sigurnije, toplije, izvesnije...“¹²¹⁴ Suočavanje s društvenim, kulturnim, ekonomskim i političkim posledicama poraza i duboke krize u kojoj su se u poslednjoj deceniji XX veka našli Srbija i njen ‘narod’, uz sve pesimistične prognoze o perspektivama prevazilaženja ovog stanja, „logično dovodi do zaključka da je opšteprihvaćena slika u društvu i javnosti o sebi, svojim moćima, i značaju u potpunoj suprotnosti sa realnošću u kojoj postoji samo mali, umoran, politički poražen (i ponižen), u spoljnoj politici sputan i potpuno nemoćan, ekonomski ruiniran, siromašan, demografski izmučen, istrošen i ostareo narod“.¹²¹⁵ Prema Eriku Hobsbomu, za ‘izmišljene tradicije’ karakteristično je da je kontinuitet s njima uglavnom veštački. One su odgovori na nove situacije¹²¹⁶ i važni simptomi, indikatori problema koji drugačije ne bi mogli da se prepoznaju. Ukratko, izmišljene tradicije su *dokazni materijal*, „s obzirom da istorija koja je ostala deo fonda znanja ili ideologije nacije, države ili pokreta nije ono što je bilo zaista sačuvano u pamćenju

¹²¹³ „Što se *nacionalizma* tiče, bar u državama realnog, odnosno irealnog socijalizma, nacionalizam je uvek konsekutivni sindrom; on ne nastaje sam po sebi. U stvari, svi socijalistički nacionalizmi (za razliku od nacional-socijalizma) duboko su nadahnuti Staljinovim tezama o (jedino mogućem) razrešavanju nacionalnog pitanja... o podeli na napredne i manje napredne nacije, o podeli na napredne i manje napredne istorije; sem toga, svi socijalistički nacionalizmi su prepuni idiosinkrazije prema bilo kakvim urbano-kosmopolitskim emocionalnim rezervama u odnosu na agrarno-emocionalne nacionalističke egzaltacije...“ *Glosar – Staljinolosvar* u: Bogdan Bogdanović, *Mrtvouzice: Mentalne zamke staljinizma*, August Cesarec, Zagreb, 1988, str. 43

¹²¹⁴ Stojanović, ‘U ogledalu ‘drugih’’, 13.

¹²¹⁵ Miroslav Jovanović, ‘Srbija 1804-2004: razvoj opterećen diskontinuitetima (sedam teza)’, u: Ljubodrag Dimić, Dubravka Stojanović, Miroslav Jovanović, *Srbija 1804-2004: tri viđenja ili poziv na dijalog*, Udruženje za društvenu istoriju, Beograd, 2009, str. 205

¹²¹⁶ Erik Hobsbom i Terens Rejndžer (ur.), *Izmišljanje tradicije, XX vek*, Beograd, 2002, str. 6

širokih slojeva, nego je bilo odabrano, zapisano, pretvoreno u sliku, popularizovano i institucionalizovano od strane onih čija je dužnost da to rade“.¹²¹⁷

Medijska industrija idealizovanih predstava prošlosti upregnuta je u mehanizam kojim upravlja sadašnjost, kojim svaka generacija konstruiše istoriju u skladu s trenutnim potrebama (političke elite). Nakon 2000. godine novouspostavljena vlast u Srbiji krenula je u potragu za (sebi) odgovarajućom tradicijom i ‘idealnim precima’. Ključna ‘intervencija’ u istoriji bio je rez s komunističkom prošlošću. Poput Bore Đorđevića u numeru *Na livadi rosnoj* nove ‘narodno-oslobodilačke’ vlasti su objavile: nema komunista.¹²¹⁸ Od promena praznika, zakona, imena ulica, spomenika i udžbenika istorije do dokumentarnih serijala o partizanskim filmovima temeljno se radi na promeni ‘poretka sećanja’ na Drugi svetski rat kao mitsko ‘mesto rođenja’ komunističke vlasti. Televizijske i filmske scenografije konstruišu idealizovane slike pred-komunističke Srbije u kojima i ‘Zvezde Granda’ po potrebi nastupaju u narodnoj nošnji. „Ipak, uprkos predanom radu na ‘promeni prošlosti’, vlasti posle 2000. godine nisu radile na izmeni onih istorijskih tumačenja koja je unela Miloševićeva nacionalistička vlast. Upravo zbog toga što je veliki deo stranaka koje su činile novu vladajuću koaliciju imao nacionalistički program, mit o istorijskoj sudbini srpskog naroda u velikoj meri je zadržan i posle 2000. godine, a ksenofobičan odnos prema drugom nije zamenjen nekim racionalnijim

¹²¹⁷ *Ibid.*, 23

¹²¹⁸ *Po livadi rosnoj*

*šetala si bosa,
pa si mi nazebla,
curi ti iz nosa.
Evo tebi dušo
maramica čista,
slobodno je uzmi
– nisam komunista.*

...

*Sa seoskog trga
sklonjena je bista,
bačena je negde,
nema komunista.
Rekli smo im zbogom
i hasta la vista,
nemoj da se plašiš,
– nema komunista.*

(Riblja čorba, album *Pišanje uz vetar*, 2001.)

razumevanjem sopstvenog mesta u svetu“.¹²¹⁹ Štaviše, prema Dubravki Stojanović, „samopercepcija nije dobila neophodnu kritičnost, ciljevi nisu racionalno postavljeni, odnos prema stvarnosti ostao je, u velikoj meri, iracionalan, a strah od promena ponovo preti da od zaostalosti napravi ideologiju“.¹²²⁰

U skladu s opservacijom Ramba Amadeusa, „u globalnoj organizaciji društva taj nacionalni diskurs počinje da smeta i vremenom će on doći u prihvatljivu formu kulturno-umjetničkog društva. Evo, imaš KUD pa tu njeguj folklor. Međutim, kad pustiš taj folklor da odlučuje o sudbini države i društva onda sve ode u k...“¹²²¹



¹²¹⁹ Stojanović, 'U ogledalu 'drugih'', 17.

¹²²⁰ Dubravka Stojanović, 'Ulje na vodi: Politika i društvo u modernoj istoriji Srbije', u: Dimić *et al.*, *Srbija 1804-2004*, 146.

¹²²¹ Popović, 'Kad folklor uzme vlast', www

Od čega je umorna Srbija

Da je Srbija umorna, dragi moji drugovi, to vi vrlo dobro znate, baš kao i ja, kao što i svi znamo, Srbija je stvarno umorna, ali ne samo od lidera (ako je pravih i mudrih učitelja i predvoditelja ikada i imala), umorna je od polu-lidera, i od lidera polutana, a njih je uvek bilo u zadivljujućim (i zadavljujućim) količinama, i nikada joj nisu zafalili. Umorna je ta naša Majka Srbija od lidera kojih nema, i od njihovog pripovedanja i od njihovih 'ribanja i ribarskih prigovaranja' u koja je, i bez svoje volje, ogrezla do preko uma svoga. Umorna je, kakvog li čuda, i od sopstvenog umornog razuma, od svog 'narodskog' zdravog razuma koji ne razume više ništa... Umorna je ta naša Majka Srbija i od svoje polu-politizirane inteligencije i od svoje žestoko prepolitizirane poluinteligencije. Umorna je, jednom rečju, od sopstvenih političkih 'pozicija' i od svojih rođenih 'opozicija'. A tek kako je Srbija umorna od mrzitelja znanja i pameti, od zlobe prema izuzetnima i izuzetnosti. Umorna je i rezignirana egzodama talentovanih koji svake godine, u većem broju no Srbi i Crnogorci s Kosova, ishode iz Srbije i Jugoslavije, ukleti besposlicom, ali i neutaženom mržnjom bezvrednih i nesposobnih.

Srbija je umorna od poigravanja nacionalnim dramama i od njihovog razbijanja u sitne aspre i groševe dnevne politike. Umorna je od svoje istorije koju ne razume i nad kojom se čudi. Umorna je od teških, tragičnih, možda i nesmislenih ratova koje je vodila, a još je umornija od sulude apoteoze tih ratova i od truba i doboša koji, i na izmaku dvadesetog stoleća, još odjekuju u njenom duhu i sluhu.

...

Umorna je od fabrika koje ne rade niti će proraditi, umorna je od zapuštenih i izopačenih gradova, od zagađene prirode i zatrovanih reka...

Srbija na Istoku, Srbija na marginama civilizacije, umorna je od civilizacije koja je nikada nije valjano ni dodirnula.

Srbija je umorna od svoje zavade sa Evropom koju ne poznaje i ne razume, od zavade sa Srednjom Evropom koju nipodaštava i prezire, umorna je od svoje neobjašnjive i komične austrofobije... Umorna je od svoje istočne opcije, od svoje mini-mesijanske sveslobodarske opsesije, umorna je od svojih svenarodnih i svenaprednih prometeja, od svog večitog pravoverja, od svoje političke i svake druge ortodoksije...

Srbija je umorna od sebe same, od svoje palanke, od svoje palanačke samodestrukcije... Ne, nije to 'dekonstrukcija' već nepovratno samorazaranje, samouništenje panikom od drugog i drugih, samouništenje nepovratnom zavodom sa drugim i drugima. To je samorazaranje heterofobijom i mizoneizmom; to je autodestrukcija samozatvaranjem u začarane krugove sopstvenih fikcija...

Bogdan Bogdanović, *Mrtvoudice* (1988.), str. 46-47

iii

O budućnosti koje nema i prošlosti koje nije ni bilo

‘Tradiciju’ političkog života u Srbiji Dubravka Stojanović opisala je na sledeći način: činjenica da su se u Srbiji „stranački sukobi odvijali između nekadašnjih prijatelja, često i kumova, dovela je do toga da se privatni ton iz stranaka prelivao na ukupan politički život, dajući mu strast gotovo nepoznatu u zrelim političkim društvima. Ta politička strast skoro je u potpunosti određivala svakodnevicu, čime se stalno stvarao utisak da se radi o društvu preopterećenom politikom, društvu u kome politika određuje sve druge dimenzije. Međutim, kada se analizira politički diskurs, štampa, proglašuje, govori, skupštinske rasprave, *lako se uviđa da, zapravo, politike nije ni bilo*“.¹²²² U srpskom političkom diskursu tokom poslednja dva veka bilo je malo programski doslednog, malo definisanih i jasnih političkih pozicija. Jovan Skerlić je to opisao 1906.: „Dok se u celom svetu politička borba uređuje, i tako reći kanalizuje, kod nas još uvek ostaje u haotičnom stanju, gde drugih pobuda nema do inata i apetita, gde se smatra da je sve dopušteno: političko licitiranje, prekonoćne promene mišljenja, najneprirodniji savezi i prodaje savesti“.¹²²³ Tako srpska politička kultura dugo ostaje u granicama predmodernog: politička stranka doživljava se kao porodica, a partijski vođa kao otac. Time se ‘familiarizuje’ i odnos prema državi, pa su vodeće srpske stranke koje bi se duže zadržale na vlasti vremenom gubile distancu prema njoj, poništavajući granicu između privatnog i javnog, između ličnog i zajedničkog. Država postaje sredstvo za ostvarenje privatnog i partijskog interesa. Samim tim, politički oponenti shvataju se kao neprijatelji protiv kojih je ‘dozvoljeno primeniti sva sredstva’. Umesto da bude ‘način za kanalisiranje društvenih konflikata’ politika postaje rat zavađenih interesa, učesnik, a često i podstrekač sukoba: oni ostaju neprestano otvoreni, a kriza i nestabilnost hronične pojave.¹²²⁴

¹²²² Stojanović, ‘Ulje na vodi’, 129-130.

¹²²³ *Ibid.*, 130

¹²²⁴ Stalni osećaj straha i ugroženosti dovodi do toga da ono što u zreloj demokratiji predstavlja eksces, u nerazvijenim društvima postaje pravilo. Njima upravljaju ‘lažni realisti’ – vladar-plemić-vojnici i nacionalna inteligencija (pisac, lingvisti, istoričar, pop, učitelj, etnograf), što ne vodi procvatu kulture, nego njenoj *politizaciji*. ‘Prave’ kulturne vrednosti potiskuju se zarad ‘borbe za opstanak’, a sve je u službi ‘nacionalne autodokumentacije’ – od konfuzne publicistike, preko lažnih dokumenata, do politički motivisanih ubistava...

Prema Robertu Hejdenu, 'prvi slobodni izbori' u Jugoslaviji 1990. nisu smenili državni socijalizam demokratijom već nečim drugim: režim koji se zalagao za interese 'radničke klase / radnih ljudi i građana' smenio je režim koji se zalaže za interese etno-nacionalne većine. U tom smislu, došlo je do tranzicije iz državnog socijalizma u državni šovinizam: 'klasnog neprijatelja' smenio je nacionalni neprijatelj – po pravilu, pripadnici najveće etničke manjine (uz one pripadnike većine koji se aktivno zalažu za prava manjina). Usledio je proces koji Hejden naziva 'ustavnim nacionalizmom'¹²²⁵ – uspostavljanje ustavnog i pravnog sistema koji služi da obezbedi dominaciju većinske etno-nacionalne grupe.¹²²⁶ Prema analizi Čarne Brković, Ustav Republike Srbije *ozvaničava kulturu kao zatvoreni, homogeni entitet koji determiniše osobe, propisujući da između zatvorenih, homogenih, determinišućih kultura jedna jeste najvažnija i najpoželjnija*. Pripisujući im primordijalističke i esencijalističke kategorije, Ustav redukuje građane Srbije na 'puke primaoce ontoloških datosti'.¹²²⁷ Političku 'tranziciju' u Srbiji iz socijalizma u nacionalizam Ljubodrag Dimić sumira na ovaj način: „'Pomirenje' sa nacionalizmom nije značilo samo napuštanje nekadašnjih ideala već i promenu vrednosnog sistema u kome je 'klasnu borbu' zamenila 'zaštita nacije',¹²²⁸ nekadašnji internacionalizam –

¹²²⁵ Robert M. Hayden, 'Constitutional Nationalism in the Formerly Yugoslav Republics', *Slavic Review* 51, 1992, str. 654-673

¹²²⁶ Robert M. Hayden, 'Imagined Communities and Real Victims: Self-Determination and Ethnic Cleansing in Yugoslavia', *American Ethnologist*, Vol. 23, No. 4 (novembar 1996.), str. 790

¹²²⁷ „Mislim da nije nebitno to što se u članu 64 koristi koristi jednina – 'identitet', a ne 'identiteti'. Rečenica *Dete ima pravo da očuva svoj identitet* sugeriše da postoji jedan Identitet koji je dodeljen rođenjem i koji treba očuvati – prazninom je definisano da etničke/nacionalne kategorije naj snažnije određuju osobu“.

Čarna Brković, 'Upravljanje osećanjima pripadanja: Antropološka analiza 'kulture' i 'identiteta' u Ustavu Republike Srbije', *Etnoantropološki problemi n.s.* god. 3, sv. 2, 2008, str. 66-67

¹²²⁸ Ukazujući na neke aspekte kontinuiteta između 'starog' i 'novog' poretka Hamdija Demirović je na sledeći način opisao dinamiku međunacionalnih odnosa u SFRJ: jugoslovenski komunizam je „skoro pola veka sav svoj legitimitet zasnivao upravo na tom tribalističkom strahu od suseda ('tuđe nećemo, svoje ne damo'). Takozvani međunacionalni odnosi bili su (i, na žalost, ostali) drugi 'džoker' u toj igri, iskorištavan svaki put kad se ovo društvo suočavalo s nužnošću promene. Svi legitimni interesi bilo kojeg segmenta bivšeg jugoslovenskog društva uvek su bili dezavuisani optužbom ili strahom od 'nacionalizma'. U osnovi je, međutim, to uvek bio najobičniji seoski sukob oko međa, podignut na širu, republičku ili federalnu, ravan. Jedan seljak udario na drugog jer njegova šljiva raste na međi! Budući da su kod nas 'plemena' imala svu vlast (ogromna većina jugoslovenskih komunističkih moćnika dolazila je iz 'pasivnih' krajeva), mogla se svađati oko međa do mile volje. Kad bi 'zagustilo', puštali su u nebo zmaja 'međunacionalnih odnosa', i svi bi se rastrčali da ga uhvate za slobodni kraj konca. Onda bi udarili po 'nacionalizmu', pa bi se malo, za promenu, raspirivalo 'bratstvo i jedinstvo' koje je, opet, uvek radalo samo još snažniji nacionalizam, i tako unedogled, dok se prvobitni razlog za nemir ne bi zaboravio...“

ekskluzivni nacionalizam,¹²²⁹ ateizam – isključivi klerikalizam, socijalnu pravdu – država i nacija, odanost partiji – odanost vođi, slavljenje radničke klase – uzdizanje države i nacije, kult socijalističkog rada – kult nacionalnog junaštva i žrtvovanja. Nastavak ‘revolucije koja teče’ značio je da i dalje postoje stvarni ili izmišljeni ‘spoljni neprijatelji’ i ‘unutrašnje izdajice’. Rastakanje nekadašnje zajedničke države, poraz univerzalističke ideologije koju je stvarnost diskvalifikovala, gubitak političke moći i položaja zbližio je nekada ogorčene protivnike i preobratio ih u ideologe i tumače nacionalnih aspiracija“.¹²³⁰

‘Nasleđe prošlosti’ obuhvata i koncepciju da je Srbija pre ‘nacionalna’ nego ‘država’ i da njene ingerencije ne sežu dalje od ‘srpstva’.¹²³¹ Raspad Jugoslavije značio je da je istorijski projekat ‘pijemontske Srbije’ završen. Državni interesi poklopili su se s nacionalnim, ali u državi koja ima više nego značajno manjinsko (ne-srpsko) stanovništvo.¹²³²

U skladu s već opisanom ‘tradicijom’ političkog života u Srbiji uočava se tendencija da opšte ideološke podele (desno/levo/centar) ne igraju ključnu ulogu u partijskoj politici. Štaviše, veoma često ni glasači ni članovi stranaka ne poznaju ideologiju i program svoje stranke.¹²³³ ‘Elastičnost’ ideološkog spektra¹²³⁴ možda najbolje ilustruje pesmica u

Hamdija Demirović, ‘Imaš kompjuter, vrati pištolj’, u: Ivan Čolović i Aljoša Mimica (ur.), *Druga Srbija*, Plato / Beogradski krug / Borba, Beograd, 1992, str. 48

¹²²⁹ Sredinom osamdesetih Predrag Matvejević konstatuje: „Većina nas i dalje neguje tradicionalne oblike nacionalne kulture, partikularizma koji prividno uvećava važnost pojedinca u okrilju vlastite nacije. Nacionalizmi su uspjeli ovladati velikim dijelom kulturnog prostora, ustanoviti uporišta u javnom životu (štampa i drugi mediji, univerziteti, akademije i sl.), uspostaviti u svakoj sredini, i u samoj partiji, posebne kodove međusobnog saobraćaja i sporazumijevanja. S takvim su se stanjem stvari češće obračunavali, na žalost, drugorazredni službenici kulture, negoli značajni kulturni stvaraoci“.

Predrag Matvejević, *Jugoslavenstvo danas*, BIGZ, Beograd, 1984, str. 211

¹²³⁰ Ljubodrag Dimić, ‘Srbija 1804-2004 (suočavanje sa prošlošću)’, u: Dimić *et al.*, *Srbija 1804-2004*, 107.

¹²³¹ Vojin Dimitrijević, ‘The concept of national interest and the international position of Serbia’, u: Dragica Vujadinović i Vladimir Goati (ur.), *Serbia at the political crossroads*, CEDET i Friedrich Ebert Stiftung, Beograd, 2009, str. 31-48

¹²³² Jelena Vasiljević, ‘Citizenship and belonging in Serbia: in the crossfire of changing nationhood narratives’, *The Europeanisation of Citizenship in the Successor States of the Former Yugoslavia* (CITSEE), Working Paper 17, School of Law, The University of Edinburgh, 2011, str. 16
http://www.law.ed.ac.uk/file_download/series/327_citizenshipandbelonginginserbiainthecrossfireofchangingnationhoodnarratives.pdf (pristup: 24.10. 2012.)

¹²³³ Zoran Lutovac (ur.), *Ideologija i političke stranke u Srbiji*, Friedrich Ebert Stiftung / Fakultet političkih nauka / Institut društvenih nauka, Beograd, 2007.

¹²³⁴ „Uzme li se u obzir čvrsto savezništvo ‘socijalista’ i ‘levičara’ sa ‘radikalima’ u tzv. Vladi narodnog jedinstva, pro-desničarski karakter vladajuće levice je teško dovesti u pitanje“.

‘narodnom duhu’ koju je na jednom zasedanju Skupštine Srbije pevao poslanik SPS-a Dobrivoje Budimirović Bidža: „Slobodane, nek’ si komunista, volimo te k'o Isusa Hrista“.¹²³⁵ Uprkos ozbiljnim ekonomskim problemima koje je donela epoha tranzicije, društveno-ekonomska dimenzija partijske ideologije igra gotovo beznačajnu ulogu u strukturisanju partijskog sistema, u odnosu na dimenziju politike (nacionalnog) identiteta koja u potpunosti dominira sferom političkog života.¹²³⁶

Prema Vladimiru Markoviću, *tradicijom opijena ekstremna desnica*¹²³⁷ u Srbiji „iscrpljuje se kruženjem unutar jasno zacrtanog ideološkog okvira“¹²³⁸ – premda se njen senzibilitet različito ispoljava kod uličnih skinsa, militantnih stranačkih aktivista, studenata i različitih grupa stvaralačke inteligencije sve do Akademije nauka.¹²³⁹ „U tematski korpus desnog ekstremizma, sem opštih mesta o sjaju srednjovekovne države, izvornosti ‘svetosavske’ forme pravoslavlja, mesijanskom ‘kosovskom opredeljenju’, o ‘dekadentnom ali perfidnom Zapadu’, antisrpskoj zaveri (u raznim oblicima) i ‘crvenoj

Marković, ‘Od Ljotića dva putića’, www

¹²³⁵ Nedeljkić, ‘Mit, religija i nacionalni identitet’, 165.

¹²³⁶ Politički analitičar Dušan Janjić nazvao je Srbiju s početka devedesetih ‘i dalje, pretpolitičkom zajednicom’. „U njoj kolektivistički (nacionalni) princip poprma univerzalno emancipatorsko obeležje i delimičnu ustavno-demokratsku formu. Ratno stanje i psihoza samo odlažu trenutak suočavanja s pitanjem ‘šta je Srbija danas’, ali ga ne razrešavaju“. Čini se da se to pitanje nije razrešeno i dugo nakon što je okončano ‘ratno stanje’.

Dušan Janjić, ‘Kuda ide Srbija?’, u: Čolović i Mimica, *Druga Srbija*, 172.

¹²³⁷ Prema Miši Đurkoviću, kriterijumi na osnovu kojih se u Srbiji nešto klasifikuje kao ‘desno’ u političkom smislu mogu biti:

- 1) antikomunizam
- 2) naslanjanje na pretkomunističku tradiciju
- 3) pozitivan stav prema crkvi i religiji
- 4) odbrana tradicionalističkih vrednosti u obrazovanju, kulturi i društvu
- 5) zalaganje za liberalističku ekonomsku, poresku i socijalnu politiku.

Đurković, *Slika, zvuk i moć*, 232.

¹²³⁸ Marković, ‘Od Ljotića dva putića’, www

¹²³⁹ Ovaj *grand corps d'État* je akademski stalež koji sebe postavlja u tesnu vezu s državom/nacijom, smatrajući se za njen ‘poverljivi deo’.

Prema Obradu Saviću upravo su akademski intelektualci pripremili militarističku legitimaciju Miloševićevoj ekspanzivnoj i hegemonističkoj politici na Balkanu. Parole upućene policiji tokom antirežimske kampanje za odbranu univerziteta: ‘Idite na Kosovo’ upućuju na „dubok etnički resantiman i neodgovornu ksenofobiju koja je tokom raspada Jugoslavije promovisana na javnoj i kulturnoj sceni Srbije“. U neravnopravnom nadmetanju s režimom nacionalistička opozicija u Srbiji nije uspeła da od Miloševića preuzme najvažniji politički argument – ‘nacionalnu samolegitimaciju’, a u stalnom nadmetanju oko patriotizma i nacionalne samoidentifikacije opozicija sistematski perpetuiira jedan autoritarni poredak u Srbiji. „U tom smislu, Miloševićev *politički režim* se može analizirati kao povlašćeno institucionalno središte celokupnog *srpskog režima*“.

Obrad Savić, ‘Destrukcija univerziteta u Srbiji’, u: *Srpska elita* (Helsinške sveske), Helsinški odbor za ljudska prava, Beograd, 2000, str. 94

pošasti' komunizma, spadaju još neki klasični sadržaji. Među njima su svakako značajni militarizam i veličanje nasilja, uz široko prisutnu satanizaciju internacionalizma i 'mondijalizma', koji iznutra razaraju zajednicu 'krvi i tla'. Veoma je bitna negacija ženskog dostojanstva i ženskih prava, kao i ostalih tekovina modernizacije i demokratizacije, uz nezaobilazni rasizam i antisemitizam. Konačno, među ove sadržaje spada i krajnje reakcionaran, monarhistički utemeljen staleški korporativizam, iskazivanje potrebe za elitom koja će paternalistički voditi naciju i ideal organskog jedinstva nacije. Većina spomenutih klasičnih ultradesnih gledišta predstavlja retrogradno prenošenje stavova iz opusa fašističkih političara, poput Dimitrija Ljotića (1891–1945.), i demagoških publicista, poput episkopa Nikolaja Velimirovića (1880–1956.) Kao i u njihovo vreme, ekstremno desna ideologija u Srbiji nalazi plodno tle u preovlađujućoj autoritarnosti i tegobnoj društveno-istorijskoj situaciji koja se pokušava racionalizovati pomoću provincijalnog narcizma. Stoga se čini tačnom tvrdnja da 'srpski nacizam nije 'import' iz nemačkog nacional-socijalizma, kome je služio i koga je podražavao, već je krajnji izraz *duha palanke*'¹²⁴⁰.

Dok su „procenti ispitanika koji posećuju crkvu osamdesetih godina prošlog veka u istraživanju ... bili toliko niski¹²⁴¹ da Dragoljub Đorđević¹²⁴² nije mogao prikazati uticaj ličnih i socijalnih obeležja ispitanika jer se nije mogao izračunati Hi kvadrat test, a C koeficijenti nisu imali statističku značajnost“,¹²⁴³ post-socijalistička Srbija doživljava obnovu tradicionalne religioznosti koju Mirko Blagojević naziva 'tradicionalnim

¹²⁴⁰ Marković, 'Od Ljotića dva puta', www

¹²⁴¹ „Unutar SPC nikada neće priznati da slabost crkve nije bila samo posledica vladavine komunističkog režima, već da koreni krize leže dublje u prošlosti. Okrenutost pravoslavlja kontemplaciji i posmatranje čoveka više sa stanovišta večnosti nego u vremenskim terminima, stapanje sakralnog i profanog, bliska veza konfesije i etnosa, mitizacija srpske srednjovekovne prošlosti, ritualni karakter religije (naglašena ritualnost u odnosu na doktrinarnu dimenziju), dugotrajna razjedinjenost crkvene organizacije, strani uticaji, autoritarno – hijerarhijski način organizacije crkve po episkopskom načelu, podređenost crkve državi, slabo obrazovano sveštenstvo i nedovoljno obrazovan episkopat, nepostojanje ključne mase teologa – mislilaca, ratovi i nemiri, bitisanje u neprijateljskom okruženju, strah od jačih suseda, svetovni angažman sveštenstva i episkopata, predstavljaju samo neke od elemenata koji su uticali da u okvirima crkve, i čak uz njenu nesvesnu pomoć, budu stvoreni preduslovi za razvoj socijalističkih i komunističkih ideja i njihovo lakše prihvatanje i širenje“.

Radmila Radić, 'Verska elita i modernizacija – teškoće pronalazjenja odgovora', u: Perović, *Srbija u modernizacijskim procesima*, 187-188.

¹²⁴² Dragoljub B. Đorđević, *Beg od crkve*, Nota, Knjaževac, 1984.

¹²⁴³ Mirko Blagojević, 'Revitalizacija religije i religioznosti u Srbiji: stvarnost ili mit?' *Filozofija i društvo* 2, 2009, str. 112

pripadanjem bez verovanja'. Prema ovom autoru, preovlađujući tip vernika u Srbiji je 'verniki četiri obreda' (krštenje, venčanje, praznici¹²⁴⁴ i sahrana uz opelo). Stvarnost obnove religioznosti je u domenu javne uloge religije i crkve, prevashodno pravoslavlja i SPC. Početkom devedesetih na delu su pre svega zaštitno-integrativna, homogenizujuća i etnomobilišuća funkcija religije, a potom i kompenzatorska i funkcija pogleda na svet. „Ne treba zaboraviti ni ideološku funkciju religije kao svojevrsno nadomešćivanje izgubljenog identiteta i opšteprihvaćenih vrednosti, blisko povezanu sa funkcijom legitimacije novog sistema koja se može nazvati i socijalno-političkom funkcijom pravoslavlja“. ¹²⁴⁵ Međutim, poratna društvena stvarnost na mnogim prostorima bivše Jugoslavije, masovna ispoljavanja korupcije, najrazličitijih vrsta kriminala, nasilja u školi i porodici, droge i drugih bolesti zavisnosti pokazuju sliku koja je sasvim suprotna očekivanom ponašanju vernika, i to u sve tri dominantne konfesije.

„Kolektivni identitet tako postaje osnova legitimacije društvenih elita, koje svoj vodeći položaj u društvu legitimišu argumentima koji su povezani ne toliko sa neposrednim političkim i ekonomskim interesima onih u čije ime vladaju, već pre svega sa autentičnom interpretacijom onoga što predstavlja kulturnu (simboličku) osnovu razlikovanja koja je razlog postojanja bilo koje društvene grupe, odnosno društvene zajednice“. ¹²⁴⁶ Očito je da smo još uvek 'na terenu' etnički definisane kulturne politike, koja se prvenstveno bavi pitanjima tradicionalno shvaćenog koncepta nacionalnog identiteta, u kome je, štaviše, kritičko preispitivanje prošlosti nepoželjno. ¹²⁴⁷

„Selektivnim izborom predstava iz prošlosti obično se ozakonjuje postojeći društveni poredak. ... jer je na pamćenju, odnosno na državi koja je vlasnica pamćenja, da stvori iluziju jedinstvene prošlosti i u njemu nađe zajedničke oslonce: da ujedini generacije, pretke i savremenike, da 'krive' preobrati u 'nevine' i obratno, da anticipira njihovu vrednost u novom vremenu...“ ¹²⁴⁸ S druge strane, promene ideološkog ili državnog okvira podrazumevaju zaboravljenje i potiskivanje – 'paktove ćutanja'. Organizovani zaborav

¹²⁴⁴ slava, Božić, Vaskrs i litije (na selu)

¹²⁴⁵ *Ibid.*, 114

¹²⁴⁶ Branimir Stojković, 'Ka održivom kulturnom identitetu', u: Katarina Kojić i Marijana Simu (ur.), *Biti iz/van – Ka redefinisanoj kulturnog identiteta Srbije*, Kulturklammer, Beograd, 2010, str. 94

¹²⁴⁷ Milena Dragičević-Šešić, 'Kulturna politika, nacionalizam i evropske integracije', u: *ibid.*, str. 118

¹²⁴⁸ Đerić, *Pamćenje i nostalgija*, 177.

takođe je u nadležnosti države, čiji se aparat sistematski usmerava na promenu pamćenja građana. Ono što 'treba zaboraviti' briše se.¹²⁴⁹

Svrgavanje Miloševićevog režima nije predstavljalo raskid s njegovim 'konceptualnim nasleđem', niti je donelo konsenzus o ulozi zvaničnih institucija Srbije u ratnim zbivanjima u bivšoj Jugoslaviji i odgovornosti za ratne zločine počinjene pod sloganom 'zaštite nacionalnih interesa'. Ispitivanja javnog mnjenja ukazuju na potpunu etičku konfuziju u poimanju individualne i kolektivne odgovornosti za zločine počinjene nad 'drugima'.¹²⁵⁰ Prema jednom istraživanju, 29% građana Srbije ne zna šta se desilo u Srebrenici,¹²⁵¹ 48% na Ovčari kod Vukovara, 59% u Medačkom džepu kod Gospića, a 40% ne zna ko je tokom rata bombardovao Dubrovnik. Samo 13% zna da je Sarajevo bilo pod opsadom snaga Republike Srpske više od tri godine, a čak 20% građana tvrdi da opsade nije ni bilo.¹²⁵² Jasno je da je u javnom mnjenju uspostavljena snažna distanca o svemu što se dešavalo tokom ratova na prostorima Jugoslavije i očigledna potreba da se

¹²⁴⁹ Brisanje je proces kojim se „činjenice koje se ne uklapaju u ideološke šeme bilo prenebrejavaju ili predstavljaju kao nebitne“.

Susan Gal & Judith T. Irvine, 'The boundaries of languages and disciplines: How ideologies construct difference', *Social Research* 62 (4), 1995, str. 974

¹²⁵⁰ „Ljudi mnogo lakše, i bez podsećanja, nabrajaju zločine počinjene nad Srbima nego događaje koji se bar pominju kao zločini koje su (u poslednjoj deceniji) nad drugima počinili Srbi. Više od polovine populacije nije bilo u stanju (ili nije htelo) da navede ni jedan takav događaj. ... Na prvi pogled, kada govorimo o spremnosti na suočenje sa istinom, može zvučati utešno da gotovo polovina populacije veruje da je u Srebrenici ubijen velik broj Muslimana/Bošnjaka. Pokazuje se, međutim, da 61% onih koji veruju u događaje u Srebrenici istovremeno smatra da su Mladić (25%), Karadžić (17%), Arkan (14%) i Milošević (6%) branitelji srpstva. Sa stanovništa građana, ovako stoje stvari: oko 52% populacije ne veruje da je u Srebrenici ubijen velik broj civila Muslimana/Bošnjaka; od 48% onih koji veruju oko 30% u Mladiću, Karadžiću, Arkanu i Miloševiću vidi branitelje, a ne zločince (pa ostaje otvoreno pitanje šta je to u šta oni zaista veruju, jer zločin čine zločinci, a ne heroji-branitelji). Ostaje 18% onih za koje ne znamo baš tačno šta misle, ali bar znamo da veruju da se u Srebrenici dogodio zločin i da u prethodno pomenutim liderima ne vide heroje.“

Svetlana Logar i Srđan Bogosavljević, 'Viđenje istine u Srbiji', *Reč* br. 62/8, jun 2001, str. 9-10

(Rezultati istraživanja koje je SMMRI - *Strategic Marketing and Media Research Institute Group* sprovela u drugoj polovini aprila 2001. godine za B92)

¹²⁵¹ „Najjasniji primer u tom smislu, predstavlja *Enciklopedija srpskog naroda* u kojoj je termin Srebrenica identifikovan sa bogatim rudnikom boksita i mestom na kome je 'tokom ratnih događaja 1992-1995. godine došlo do velikog pomeranja stanovništva. Izostalo je navođenje da je Srebrenica sinonim za poslednji genocid u 20. veku koji se dogodio na teritoriji Evrope, u kome je ubijeno 8000 ljudi“.

Olga Manojlović-Pintar, 'Rat i nemir – o viđenjima socijalističke Jugoslavije, Drugog svetskog rata u kome je nastala i ratova u kojima se raspala', u: Stojanović *et al.*, *Novosti iz prošlosti*, 97-98.

¹²⁵² *Ibid.*, 97

neprijatna pitanja što brže zaborave.¹²⁵³ Prema Olgi Manojlović-Pintar „građanima Srbije će biti podjednako nejasna istorijska predstava Drugog svetskog rata i period socijalističke Jugoslavije u kojoj su mnogi živeli, sve dok ih veze odanosti prema bliskim osobama (ili zavisnosti od njih) i naciji kojoj pripadaju, a pre svega strah od suočavanja sa istinom, navode na istorijsku rekonstrukciju koja uključuje opravdanje i razumevanje zločina“.¹²⁵⁴

Prema Nenadu Dimitrijeviću, Srbija je i posle 2000. ostala zatvoreno društvo kojim upravljaju ubeđenja koja nameće vladajuća elita, a ne norme koje su podjednako validne za sve članove zajednice. Ovaj autor identifikuje tri osnovna obrasca odnosa prema (skorijoj) prošlosti: 1) ‘oportunističku pacifikaciju prošlosti’ ili ‘strategiju kontinuiteta s nacionalizmom’;¹²⁵⁵ 2) ‘kvazi-pragmatičnu okrenutost budućnosti’¹²⁵⁶ i 3) ‘pragmatični reformizam’ Zorana Đinđića¹²⁵⁷ i njegovog kabineta.¹²⁵⁸ Prva strategija je pobedila, zahvaljujući blokadi institucionalnih reformi i nacionalizmu koji je ostao njeno ideološko

¹²⁵³ Prema Ernestu Renanu ‘nacionalna svest’ počiva na pogrešnom razumevanju sopstvene istorije, kao i ‘obavezi zaboravljanja’ ili ‘zaboravljanja da se zapamte’ neprijatne istorijske činjenice: svaki francuski građanin ‘obavezan’ je da zaboravi Vartolomejsku noć ili masakre koji su se dogodili u Midiju u XIII veku. Ernest Renan, ‘What is a nation?’, u: Homi K. Bhabha (ed.), *Nation and narration*, Routledge, London / New York, 1990, str. 8-22

¹²⁵⁴ Manojlović-Pintar, ‘Rat i nemir’, 106.

¹²⁵⁵ Ova strategija minimizira ili potpuno poriče ratne zločine iz devedesetih godina insistirajući na ravnoteži ‘naše eventualne odgovornosti’ i odgovornosti drugih strana za rat u bivšoj Jugoslaviji, kao i na istorijskom stereotipu o srpskom narodu kao žrtvi tuđih interesa.

¹²⁵⁶ koja je podrazumevala da je dovoljno smeniti ekspanzivni Miloševićevog režima, uspostaviti demokratske procedure + tržišnu ekonomiju i ukinuti govor mržnje da bi se Srbija transformisala u ‘pristojnu’ demokratsku državu

¹²⁵⁷ U jednom zajedničkom intervjuu (1999.), kada su se na poziv nemačkog magazina *Süddeutsche Zeitung*, ‘srela dva filozofa s političkim iskustvom’, Zoran Đinđić i Slavoj Žižek iskazali su ‘proročke sposobnosti’. Žižek je tada rekao: „Nakon rušenja Miloševića mogla bi nastupiti i ‘rusifikacija’ Srbije. Pod time mislim da bi mogao doći na vlast režim koji prema vani izgleda moderno i zapadnjački, ali potajno iznutra pljačka zemlju i ucjenjuje Zapad na isti način kao što to čini Jeljcin: Ako nas ne podržite, ovdje će se sve urušiti. Takav režim se uopće ne bi morao pretvarati da ima neku viziju, nego bi mogao preživljavati tako da planski jača nihilizam kod ljudi. ... Ne mislite li da ta opasnost postoji i za Srbiju, gospodine Đinđić?“ „Ako ne dođe do radikalnog ozdravljenja političke kulture, onda je to zaista najverovatnija posledica“, odgovorio je Đinđić, „– kolaboracija između delova Miloševićevog aparata i delova opozicije, dakle diskontinuitet političkog personala uz istovremeni kontinuitet politike“.

‘Đinđić i Žižek: filozofija politike i politika filozofije’, <http://blog.b92.net/text/2563/DJindjic-i-Zizek%3A-filozofija-politike-i-politika-filozofije/> (pristup: 05.02. 2013.)

¹²⁵⁸ Ova strategija na listu prioriteta postavlja institucionalno stabilizovanje iznad suočavanja s prošlašću. Premda ga nije odbacivala, ipak je potcenila njegov značaj za ukupni preobražaj društva, a ovu pogrešnu procenu je premijer Đinđić, po svemu sudeći, platio životom.

jezgro.¹²⁵⁹ Njeno drugo ime je ‘legalizam’, „ideološka osnova za praksu u kojoj personalizovana, pristrasna i neodgovorna državna vlast kreira uslove za društveno-političku nesigurnost i rutinsko kršenje osnovnih prava. U Srbiji, legalisti su oni koji sebe identifikuju kao branioce pravnog sistema u političkom kontekstu u kojem je zakon sasvim korumpiran nelegalnim praksama“.¹²⁶⁰ (‘Borba za legalizam’ tako nema karakter borbe za konsolidaciju pravosuđa, već predstavlja politički instrument za denunciranje političkih oponentata kao korumpiranih ‘kršitelja zakona’.) Bez ‘pravne države’ i minimalnog konsenzusa o društvenim (etičkim) vrednostima, post-miloševićvska Srbija našla se na poprištu političke borbe za (kakvu-takvu) podršku ‘naroda’ u kojoj se koriste sva ‘dozvoljena’ sredstva, među kojima je jedno od najmoćnijih popularna kultura kojom ‘komanduje’ tribalni nacionalizam zaodeven u dezene s pirotskih ćilima i drugu folklornu ornamentiku. U ovom zatvorenom krugu i politička elita i građani Srbije ostaju zatočenici prošlosti koje nikad ‘nije ni bilo’.



¹²⁵⁹ Nenad Dimitrijević, ‘Serbia After the Criminal Past: What Went Wrong and What Should be Done’, *The International Journal of Transitional Justice*, Vol. 2, 2008, str. 11

¹²⁶⁰ *Ibid.*, 13

„Šestoga dana Bog nije stvorio nijednu naciju. *Stvorene od čoveka*, one su bile izmišljene, stvorene i zamišljene u različitim vremenima i različitim okolnostima. Nacije su se na Balkanu razvijale, bivale nametnute, odbacivane, ukidane, nestajale su ili su obnavljane. Pošto ih je bilo teško odrediti, njihovi narodi su preduzeli sve da ih učine što određenijim. Balkanski narodi su stoga pribegavali ubrzanoj kulturnoj asimilaciji, raseljavanju, proterivanju i ubijanju. Neophodni su im bili koreni, zbog čega su se oslanjali na mitove, tražili u prošlosti opravdanje teritorija koje su držali, sukobljavali istorijska prava sa pravom na samoopredeljenje. U svemu tome balkanski narodi se nisu mnogo razlikovali od drugih nacionalnih grupa“.¹²⁶¹

U osnovi savremenih balkanskih nacionalizama nalazi se percepcija nacije kao organske tvorevine oblikovana u XIX veku. Mitološka slika nacije, po romantičarskom ključu utemeljene u dalekoj srednjovekovnoj (pred-otomanskoj) prošlosti, dovela je do njene identifikacije sa *srodstvom* (zajednicom ‘krvlju povezanih’). Naciji se tako pripisuje nedeljivo *biće* koje poseduje nepromenljiv *duh* – čisto etničko jezgro oličeno u jeziku, veri, istoriji, tradiciji... Da bi nacija opstala, to jezgro mora ostati čisto (od stranih uticaja), a pripadnici ubediti da su isto što su *bili* i pre hiljadu godina. „Nacionalna država se doživljava kao objedinjujući faktor koji će osloboditi naciju od takvih uticaja i vratiti je njenom izvornom, *čistom* obliku, njenoj *autentičnosti* i nepromenljivosti. Pri tom, očuvanje *autentičnosti* ili vraćanje *izvorima* uglavnom ima značenje neprihvatanja modernosti, a u krajnjoj liniji obeležava *autentičnost* kao zaostalost. Ideja nacije se tako svodi na pleme sa nepromenljivom elitom koja *zna* šta je njegov interes, a koja će, stalno pothranjujući elitističku *svest* da se pripada odabranoj grupi, stvoriti uverenje o mesijanstvu određenom u prošlosti i ostvarivom u budućnosti“.¹²⁶²

Moderni evropski sistem suverenih država, podsećao nas je Slavoj Žižek, „rezultat je nekoliko vekova društvenog inženjeringa – etničkih i verskih ratova i proterivanja koja su pratila procese centralizacije – a koji se zasniva na fundamentalnoj odbojnosti prema

¹²⁶¹ Stevan K. Pavlović, *Istorija Balkana*, Clio, Beograd, 2001, str. 489

¹²⁶² Milosavljević, ‘Elitizam u narodnom duhu’, 128.

heterogenom. On je na kraju proizveo relativno homogenu politiku koja je ishod razvoja modernih nacionalnih država.“¹²⁶³ Tako je i Evropa (sa strahom) propustila da uvidi da ratovi u bivšoj Jugoslaviji vuku korene u njenom vlastitom (i nasilno uspostavljenom) sistemu suverenih država. Marija Todorova sugerije da su ratovi u bivšoj Jugoslaviji u devedesetim godinama samim tim označili „ultimativnu evropeizaciju Balkana“.¹²⁶⁴

Prema istoj autorki, „sve balkanske države proizvod su devetnaestovekovnog strasnog i bezobzirnog nacionalizma“.¹²⁶⁵ Zbog snažnih veza s prošlošću i tradicijom folklor se na Balkanu od tada koristi kao osnova za nacionalnu samo-identifikaciju. „Kao moćni proizvod herderovske filozofije i romantizma XIX veka, etnografija je sačuvala obilje informacija o seoskom životu; činila je to, međutim, ne u korist seljaka, već u korist naroda (*Volk*). Zaljubljenici u folklor ispoljavali su tendenciju divljenja prema znanju o seljacima, a ne prema samim seljacima“.¹²⁶⁶ Nacija se definiše kroz autohtone narodne institucije i tradicije koje su preživjele tuđinsku (otomansku) upravu. Uz sav potencijal za manipulaciju ‘nacionalnom svešću’, folklor se koristio kako bi promovisao (često istovremeno) različite ideologije (socijalizam, nacionalizam, etničku ‘čistotu’ i jedinstvo...) Doduše, nigde na tako eksplicitan način kao u ‘kolevci Balkana’ – Bugarskoj. Od formiranja socijalističke države 1944. godine vlasti su moderirale folklorni život u ovoj zemlji: kreiranjem državnih i pokrajinskih narodnih ansambala za muziku i ples, formiranjem amaterskih seoskih ‘kolektiva’, kroz brojne ‘sabore’ narodnog stvaralaštva, razvijenu diskografsku industriju, radio i televiziju. Posredniji oblici medijacije obuhvataju delatnost muzičkih škola i instituta za istraživanje folklor. Centralistička kulturna politika socijalističke Bugarske bila je opterećena određenim protivrečnostima: s jedne strane trebalo je čuvati (konzervirati) tradicionalni folklor, a s druge strane, verska, etnička, regionalna i konzervativna obeležja tradicionalnog folklor trebalo je uskladiti s vizijom jedinstvene socijalističke narodne kulture. Rezultat ovih

¹²⁶³ Slavoj Žižek, *The Metastases of Enjoyment*, Verso, London, 1994, str. 13

¹²⁶⁴ Maria Todorova, *Imagining the Balkans*, Oxford University Press, London, 1997, str. 29

¹²⁶⁵ Maria Todorova, ‘The Balkans: From Discovery to Invention’, *Slavic Review*, Vol. 53, No. 2 (leto 1994.), str. 473

¹²⁶⁶ *Ibid.*, 470

protivrečnosti¹²⁶⁷ bila je politika selektivnog ‘čuvanja’ folklor, uz određene ‘inovacije’ podređene političkim ciljevima. Uvođenje političkih praznika kao što su 1. maj (Dan rada) i 8. mart (Dan žena), jednako kao osnivanje festivala i sabora narodnog stvaralaštva, postavilo je mizanscen za političke govore u kojima se povezuju folklor i patriotizam. Nove vlasti modifikovale su i crkveni kalendar: pošto se sveti Đorđe tradicionalno smatra zaštitnikom stada i pastira Đurđevdan je postao praznik uzgajivača ovaca (*Den na ovčarja*). Na ovaj praznik stočarske zadruge ukazivale su počast zaslužnim članovima u vidu medalja i počasnih govora, a svi zadrugari zajedno bi večerali jagnjetinu. Babin dan, praznik posvećen starijim ženama s babičkim veštinama dobio je ime *Den na rodilnata pomošt*, a formalno se obeležavao na ginekološko-akušerskim odeljenjima zdravstvenih ustanova. Praznik svetog Trifuna postao je *Den na lozarja* (praznik vinogradara), a Sirna nedelja *Den na počitta kum roditelite* (dan poštovanja prema roditeljima) itd.

Posebno važnu ulogu u bugarskoj ‘politici folklor’ igrali su profesionalni ansambli narodne muzike (i plesa). Nakon Drugog svetskog rata u njima su se našli neki od najboljih gradskih i seoskih muzičara. Možda najslavniji među njima bio je Državni ansambl za narodne pesme i igre koji su 1951. osnovali Filip Kutev i Ivan Kavaldžiev. Od samih početaka ansambli nisu svirali seosku muziku, već ‘pozapadnjačene’ forme bugarske narodne muzike – harmonizovane aranžmane seoskih melodija ili kompozicije za velike orkeste i horove. Ovo je, prema bugarskim etnomuzikolozima prirodan i neophodan korak u razvoju savremene narodne muzike, ali se može posmatrati i kao svojevrsna ‘klasicizacija’ u evropskom duhu. (Estetski ideali i praksa klasične muzike Zapada isticani su kao najviši civilizacijski standard kome bi narodna muzika trebalo da teži, a veliki broj bugarskih aranžera i kompozitora studirao je klasičnu muziku u Sovjetskom Savezu). Uz estradnu muziku (sovjetski izraz za ‘lake note’)¹²⁶⁸ i klasičnu muziku Zapada, ‘narodna muzika u obradi’ (*obrabotena narodna muzika*) predstavljala je simbolički izraz progresivnih ciljeva vladajuće komunističke partije okrenute budućnosti

¹²⁶⁷ Dva dominantna politička diskursa bila su, istovremeno, kontradiktorna: kulturni i ekonomski progres trebao je da dovede do industrijalizovanog društva komunizma i monoetničkog nacionalizma koji se, prema klasičnoj marksističkoj teoriji, isključuju.

¹²⁶⁸ Komercijalni nemački *schlager* imao je svoj ‘komunistički’ ekvivalent u DDR-u. Ovdje je popularna muzika aktivno korišćena u obrazovne svrhe, tačnije u svrhu razvoja ‘*der Sozialistischen Persönlichkeit*’.

i univerzalnim humanističkim vrednostima. Tradicionalne narodne pesme (u skraćenom izdanju prilagođenom radiju i scenskim izvođenjima) državni pesnici preobraćali su u suptilne političke poruke. Često bi u repertoaru ansambla Pirin ‘Makedonija’ postajala ‘Bugarska’. Tradicionalne melodije dobijale su nove reči koje odražavaju savremene političke i ekonomske tokove. Tako je ansambl Radio Sofije pevao o fabrikama koje blješte pod zvezdanim nebom dok ptice pevaju, a mladi Stojan iz popularne narodne pesme zarekao se staramajci da će postati traktorista jer ga je stid da ore s očevim volovima.¹²⁶⁹ Veoma su bile popularne i narodne pesme o partizanskim herojima. ‘Estetika’ državnih folklornih ansambala prenosila se kroz sistem muzičkog obrazovanja: studenti su učili tehniku, stil, a često i doslovni repertoar državnih ansambala, što je dovelo do naglašene standardizacije i homogenizacije narodne muzike u celoj zemlji. Zahvaljujući ovoj ‘profesionalizaciji’ narodne muzike, izvođači sa sela počeli su da se smatraju inferiornim (a i sami su se tako osećali). Bugarska narodna muzika identifikovana je s onim što izvode ansambl, a ne ‘seljaci’. Istovremeno, naglasak na muzičkom idiomu Trakije suzbijao je ‘čujnost’ folklor drugih pokrajina. Profesionalni ansambl su tako preuzeli na sebe ulogu simbola kulturnog jedinstva nacije i modernizacije njenog folklor.

S radikalizacijom političke situacije sredinom osamdesetih (kada je bugarska vlada uvela niz drakonskih mera usmerenih protiv muslimanske manjine u zemlji – Turaka i Roma), neke muzičke forme koje nisu bile pod strogom državnom kontrolom zadobile su simbolički opozicioni karakter (koji ranije nisu imale). To su u prvom redu bili rok i popularna ‘svadbarska muzika’ sa svojim ‘mega-zvezdama’ – kao što je romski klarinetista Ivo (Ibrahim) Papazov – koje proširuju definiciju bugarske narodne muzike uključujući muzičko nasleđe Roma i okolnih balkanskih zemalja. „U politizovanom kontekstu kraja osamdesetih, ovaj muzički stil ikonički predstavlja individualnu slobodu i izraz unutar jednog totalitarnog režima, i shvata se kao najava političkih promena koje će uslediti“.¹²⁷⁰

¹²⁶⁹ Carol Silverman, ‘The Politics of Folklore in Bulgaria’, *Anthropological Quarterly*, Vol. 56, No.2, Political Rituals and Symbolism in Socialist Eastern Europe (April 1983), str. 60

¹²⁷⁰ Rice, ‘Bulgaria or Chalgaria’, 27.

Nacionalizam je u Bugarskoj (kao i u svim balkanskim zemljama) u XIX veku predstavljao reakciju na političku potčinjenost Otomanskoj imperiji i odjek savremenih evropskih nacionalnih pokreta i ideologija. On je podrazumevao ekstremno neprijateljstvo prema ‘otomanskom nasleđu’, svestan napor da se umanju (ili negira) značaj nacionalnih istorija balkanskih suseda i asimiluju (ili proteraju) predstavnici manjinskih naroda – Turci, Romi, Grci, Jermeni, Jevreji... „Bugarski političari“ (pod uticajem istoričara), kako tvrdi muzikolog Rozmari Statelova, „savetuju nas da se držimo podalje od drugih naroda, nacija i etnija, da se prema njima odnosimo s neprijateljstvom ili barem s podozrenjem“.¹²⁷¹ Povrh toga, nacionalistički diskurs stvorio je tenziju između sela (u kome su bugarski jezik, pravoslavlje i folklorne kulturne prakse stvorile i homogenu kulturu i ‘model’ za nacionalnu identifikaciju) i grada u kome otomansko nasleđe podrazumeva susret starog s novim, domaćeg sa stranim, folklornog s ne-folklornim, a u ovom procesu Romi igraju značajnu ulogu. ‘Čistota’ i ‘autentičnost’ narodne muzike znače uklapanje u viziju jedinstvenog bugarskog folklor, u koju se hibridni karakter svadbarske muzike izvesno ne uklapa. Nastojeći da suzbiju svadbarsku muziku komunističke vlasti su nastojale da raskinu s ovim segmentom otomanskog nasleđa koji dovodi u pitanje (demografski neutemeljen) diskurs monoetničke nacionalne države.¹²⁷²

Ključni prodor bugarske narodne muzike na internacionalnu ‘world music’ scenu predstavljalo je objavljivanje albuma *Le Mystère des Voix Bulgares* za britansku etiketu 4AD¹²⁷³ (1986.) Ovaj album u izvođenju ženskog hora¹²⁷⁴ bugarskog državnog radija i televizije nastao je kao plod petnaestogodišnjeg istraživanja švajcarskog etnomuzikologa Marsela Selijea (Marcel Cellier) i prvi put je objavljen 1975. Muzika koja se izvodi na ovom albumu opisuje se kao plod bola i stradanja Bugara pod otomanskom vlašću, simbol očuvanja njihove kulture uprkos svim nedaćama, ali i kao drevna tradicija koja

¹²⁷¹ Rozmari Statelova, ‘Dinamika v razvitiato na populyarnata muzika v Bulgaria’, *Bulgarsko Muzikoznanie* 19(2), str. 43

¹²⁷² „Nacionalna država je ideološki posvećena ontološkom samoovekovečenju. Iako može težiti prihvatanju tehnoloških, pa čak i društvenih promena (‘modernizujuća država’), ona održava semiotičku iluziju o kulturnoj postojanosti, a može i nastojati da nametne statičan moralni sistem drugima (‘moralizujuća država’)“.

Hercfeld, *Kulturna intimnost*, 50.

¹²⁷³ Do objavljivanja albuma navodno je došlo tako što je slavni osnivač etikete (Ivo Watts-Russell) dobio polovnu kasetu s presnimljenom pločom od pevača grupe Bauhaus (Peter Murphy).

¹²⁷⁴ solistkinje su Janka Rupkina, Kalinka Valčeva i Stefka Sabotinova

seže do antičkog pevača Orfeja (koji je navodno živio u Trakiji tj. na jugu Bugarske) – predstavljena na nov i autentičan način. Ovo je i muzika koja ‘organski’ izvire iz grla svake Bugarke.¹²⁷⁵

Nakon 1989. ‘slobodno tržište’ uvelo je na bugarsku pop-scenu (koja je krajem osamdesetih uglavnom bila okrenuta pop muzici Zapada) ‘lokalni kolorit’. Uspon *čalge* odvijao se uporedo s umnožavanjem privatnih komercijalnih medijskih preduzeća – diskografskih kuća, radio i TV stanica, koje (na zahtev publike) emituju muziku pod snažnim uticajem okolnih zemalja, delom i kao odgovor na ‘world music’ kao globalni modni hir.¹²⁷⁶ Jedan eksponent bugarske post-socijalističke pop-folk scene (Evgenij Dimitrov, vođa grupe Ku-Ku Bend) opisao je odnos svoje generacije prema narodnoj muzici:¹²⁷⁷ u vreme njegovog odrastanja bugarski folklor bio je ‘u kavezu’ i vezivao se isključivo za delatnost državnih ansambala u ‘muzejskoj varijanti’. Narod kojoj se ta muzika obraćala imao je potrebu da sluša muziku koja mu je zaista bliska, a to su nudile muzičke scene susednih zemalja: Srbije,¹²⁷⁸ Grčke i Turske. Ona u Bugarskoj zvanično nije postojala (nije se proizvodila), ali se prodavala ilegalno, na ulici i pijačnim tezgama. Ljudi su se svakojako dovijali da bi do nje došli, jer nije bilo ekvivalentne lokalne ponude. Nakon ‘demokratskih promena’¹²⁷⁹ u društvu i na muzičkoj sceni uticaj ovih zemalja na bugarsku pop-folk scenu ne prestaje (‘razmena’ se štaviše intenzivira u skladu sa zahtevima tržišta), ali tu situaciju već poznajemo na domaćoj turbo-folk sceni...

¹²⁷⁵ Donna A. Buchanan, ‘Bulgaria’s Magical Mystère Tour: Postmodernism, World Music Marketing, and Political Change in Eastern Europe’, *Ethnomusicology*, Vol. 41, No. 1 (zima 1997.), str. 138
Autorka prepoznaje u ovome specifičnu varijantu komodifikacije žene (i muzičke tradicije).

¹²⁷⁶ Claire Levy, ‘Who is the ‘other’ in the Balkans?: local ethnic music as a different source of identities in Bulgaria’, u: Young, *Music, Popular Culture, Identities*, 221.

¹²⁷⁷ Rice, ‘Bulgaria or Chalgaria’, 32.

¹²⁷⁸ Popularnost Lepe Brene u Bugarskoj zadobila je mitske razmere, a kulminirala je 1990. njenim koncertom na stadionu Vasil Levski u Sofiji pred 100.000 gledalaca (gde se spustila helikopterom na scenu). *Wikipedia* navodi da ovaj rekord (najuspešniji koncert u Bugarskoj svih vremena) nije oborio nijedan izvođač, uključujući Madonu (54.000) i grupe *AC/DC* (60.000) i *Metallica* (50.000).
http://en.wikipedia.org/wiki/Vasil_Levski_National_Stadium (pristup: 06.02. 2013.)

¹²⁷⁹ „Uzgređna opaska: kulturni program KP Francuske i kulturni program Širakovog desnog, degolističkog krila imaju prve osnovne tačke potpuno identične: oslonac na nacionalne, na tradicionalne – državne institucije u kulturi.

Ovo potvrđuje i situacija danas u mnogim ‘bivšim’ socijalističkim zemljama u kojima dojučerašnji komunisti, posebno oni zaposleni u kulturi i državnom aparatu koji se bavi pitanjima obrazovanja i kulture, postaju nacionalisti opsednuti ‘brigom’ za opstanak nacionalne kulture, koju su do juče u njenim suštinskim, bitnim kategorijama, potpuno negirali, čuvajući ipak njene institucije kao spoljašnju formu.“
Dragičević-Šešić, *Neofolk kultura*, 12.



Funkciju nacionalističke ideologije kao psihološkog resursa individue na jednostavan, ali upečatljiv način Andreju Simiću je pre četrdesetak godina demonstrirao jedan ofucani čiča kojeg je na ulici u Sofiji zamolio da mu pokaže put: „Ne znam, gospodine. Ja sam, vidite, samo bedni čistač ulice, ali hvala Bogu, *bugarski* čistač ulice“.¹²⁸⁰

v

Čolović na izletu u ‘etnolend’



Etnolend

„Etno selo nije neko postojeće staro selo, sa očuvanim etničkim karakteristikama. U stvari nijedno selo samo po sebi nije dovoljno etničko, niti je ikad bilo. Ko želi da ga ima na terenu i u tekstu mora odabrani lokalitet naknadno da etnifikuje, to jest da ga konstruiše i imenuje kao etnički“.¹²⁸¹ Ovako nastala sela imaju minimum istorijskih i geografskih odrednica, jer oni koji ih upisuju u pejzaž (ili u tekst) obećavaju posetiocu (čitaocu) spontani doživljaj iskonskog, predačkog života u skladu s prirodom. Ovom

¹²⁸⁰ Simić, ‘Nationalism, Marxism...’, 142.

¹²⁸¹ Čolović, *Etno*, 269-270.

doživljaju poznavanje seoskih naselja i stvarnog života seljaka može samo da smeta.¹²⁸² Na primer, posetiocima etno sela Stanišić u blizini Bijeljine nudi se doživljaj boravka u mestu 'izvan sadašnjeg vremena i prostora, koje nas vraća precima¹²⁸³ i prirodi, i budi u nama divljenje prema jednostavnosti nekadašnjeg načina života.¹²⁸⁴ Preci su, prema Čoloviću, u ovom reklamnom tekstu smešteni u dovoljno duboku prošlost da bi mogli da budu preci i domaćih i stranih turista. „Uostalom, sajt ovog etno sela ima i verziju na engleskom, pa bi se moglo pomisliti da se sa precima Stanišića može komunicirati i na tom jeziku“.¹²⁸⁵ Prema tome, ono što se obnavlja u selima nije nikakva etnografska ili arheološka rekonstrukcija stvarnog života „(koga briga za jad i bedu¹²⁸⁶ koji bi tako

¹²⁸² 'Potrošački život' na srpskom selu krajem XIX veka regulisan je Zakonom o seoskim dućanima. U seoskim radnjama *smela* je da se prodaje samo roba koju je zakonodavac smatrao 'neophodnom'. „Sledeća lista ovih 'neophodnih' predmeta govori pre svega o idejnom svetu svog sastavljača, a manje o stvarnim materijalnim potrebama na selu. Noževi i viljuške, pa čak i cipele, 1890. godine (!), mogli su samo na intervenciju Ministarskog saveta da pređu sa indeksa luksuzne robe na listu predmeta za svakodnevnu upotrebu, koji se smeju prodavati na selu. Ministarstvo privrede je krajem XIX veka dozvolilo sledeći izbor robe...: 'so, zejtin, drveno posuđe (nebojadisano), čivit, brusovi, gvožđe u polugama, čelik, jekseri, čivije, svi alati i sprave za poljski i kućevni rad od drveta, od čelika, i sva sitna gvoždurija, crepulje, grnčarija domaća, noževi, viljuške, obuća, saračluk (izrađen u zemlji), užarija, igle, konci, katran, kolomaz, pisaći materijal, sveće, tamnjan, gas za osvetljenje (petrolej), žigice, duvan po odobrenju uprave monopola duvana, sapun i češljevi'“

Mari-Žanin Čalić, *Socijalna istorija Srbije*, str. 127-128

Iako nije temeljno sproveden, ovaj zakon je u Srbiji ostao na snazi i u međuratnom periodu, dok u Hrvatskoj i Sloveniji takva ograničenja nisu postojala. Jugoslovenski Zakon o finansijama iz 1933-1934. još jednom ga je izričito potvrdio.

Ibid., 129

¹²⁸³ O 'idiličnom' načinu života naših predaka govori i podatak da su se krajem XIX veka srpski lekari uveliko žalili regrutnim komisijama na loše fizičko stanje vojnih obveznika. Godine 1895. četvrtina onih koji su prošli smotru morala je da bude proglašena nesposobnim za vojnu službu.

Ibid., 67

¹²⁸⁴ 'Jednostavnost nekadašnjeg načina života' duguje se i činjenici da je Srbija bila suviše udaljena od centara Osmanskog carstva da bi bila uključena u 'predindustrijsku podelu rada'. „Odvojena sanitarnim kordonom od susedne Dvojne monarhije i Srednje Evrope, bez infrastrukture i prirodno pogodnih stanica, njena privreda je počivala na primitivnim kućnim zadrugama i seoskim zajednicama, koje su živele u međusobno udaljenim staništima od slame, bez građanstva, bez racionalnih upravnih institucija i bez obrazovanog pravnog sistema...“ Shodno tome, društvena i ekonomska modernizacija morala je da počne *ex nihilo*.

Ibid., 28

¹²⁸⁵ Čolović, *Etno*, 270.

¹²⁸⁶ Prema anketi koju je u predvečerje Prvog svetskog rata među članovima Saveza srpskih zemljoradničkih zadruga sproveo Mihailo Avramović, najveći praktičar i teoretičar zadrugnog pokreta u Srbiji, (između ostalog) 30% organizovanih zadrugara uveče nije imalo svetla, a 38% nijednom nije spavalo u krevetu.

Čalić, *Socijalna istorija Srbije*, 70.

„Tehnička osnova poljoprivredne proizvodnje bila je na izuzetnom niskom stupnju, možda najnižem u Evropi, odnosno, u poljoprivredi predratne Jugoslavije nije skoro ni postojala mehanizacija. O niskom stepenu tehničke opremljenosti svedoči i podatak da je, prema popisu poljoprivrede 1925. godine, na 1000 seoskih gazinstava dolazilo svega 182 drvena rala i 438 plugova, odnosno, preko 1/3 nije posedovala ni

iskrsli pred našim očima?), nego se obnavlja duh jedne idealno skladne etno-eko zajednice koji se oglašava već u samim rečima ‘pojate i gumna’¹²⁸⁷ – baš kao što oživljavanje tradicije u ‘muzici sveta’ ne teži rekonstrukciji seoskog folklora, nego samo etno zvuka koji u tom folkloru ‘prebiva’ i koji se od njega može ‘odvojiti’.

U etno sela pretvoreni su Kumrovec, rodno mesto Josipa Broza Tita, i Koštunići, mesto iz kojeg potiče porodica Vojislava Koštunice. U prvom slučaju, radi se o promeni funkcije jednog ranije uspostavljenog *lieu de mémoire*, koje nije više u službi kulta ličnosti nego kulta sela i naroda. Posetiocu etno sela Kumrovec nudi se ‘draž seoskog života’, odnosno, ‘*charm of the peasant life*’. Nekada su turisti dolazili „zbog druga Starog, kako su Tita od milošte zvali njegovi poštovaoci, a sada dolaze zbog Starog sela, kako je nazvan deo Kumrovca obnovljen u etno stilu. A onu vrstu simboličke funkcije koju je nekad imao Kumrovec, kao spomen-mesto koje svedoči o narodskom poreklu jednog političkog vođe, danas imaju Koštunići. Medijska promocija tog sela u Srbiji, za koje je pre političkog uspona Vojislava Koštunice malo ko čuo, služi tome da se stvori utisak da ovaj političar s urbanim manirima, ipak čuva duboku vezu sa svojim seoskim korenima, te da je – mada ne izgleda tako – ‘pravi srpski domaćin’¹²⁸⁸.

Slavni Emir Kusturica kroz čije filmove često ‘provejava’ tema povratka prirodnom, primitivnom, ‘dobrom balkanskom divljaku’, podigao je slavno etno selo *Drvengrad*

drvena rala. Po oceni stručnjaka, u Jugoslaviji je pred rat bilo oko 2.300 traktora, oko 1.200 traktorskih plugova, oko 10.000 vezilica i 12.000 kosilica. Kultivatora, sejalice, vršalice bilo je u minimalnom broju.“
Milić, *Revolucija i socijalna struktura*, 25-26.

¹²⁸⁷ Čolović, *Etno*, 272.

¹²⁸⁸ *Ibid.*

Autor projekta pretvaranja Koštunića u etno selo je penzionisani general Jovan Čeković, osnivač i predsednik Društva srpskih domaćina. Čeković je 2004. godine optužen, a jula 2006. osuđen na dve godine zatvora zbog zloupotrebe službenog položaja u vreme kada je bio generalni direktor jednog državnog preduzeća za trgovinu naoružanjem i vojnom opremom (*Jugoimport – SDPR*). Nakon ovog sudskog procesa Koštunići su izgubili svoju poziciju u ritualnom potvrđivanju Koštunićine ukorenjenosti u narodu, a preuzelo ju je selo Belanovica u kome se Koštunica rado odmara.

Detaljnije o Koštunićima i njihovom simboličkom mestu u političkim ritualima u Srbiji ‘Koštunićinog vremena’, te ‘internoj konverziji’ *Jugoimporta* i njegovom preusmeravanju na alternativne ‘civilne’ proizvodne linije (zdrava i tradicionalna hrana / piće, turizam i ‘narodna radinost’, ‘etno moda’...) pisao je Dragan Todorović u seriji članaka u *Vremenu*, npr.:

D. Todorović, ‘Konverzija zavičaja’, *Vreme* 617, 31. oktobar 2002,

<http://www.vreme.com/cms/view.php?id=324703> (pristup: 01.11. 2013.)

Dragan Ž. Todorović, ‘Mi imamo svoga tića’, u: *Čevapčići su bili otični*, Bis Press, Beograd, 2004, str. 207-210.

(Mokra Gora) u zapadnoj Srbiji. Tako je postao i istaknuti „stvaralac na polju etno-urbanizma, ako se tako može nazvati projektovanje i izgradnja etno sela“.¹²⁸⁹ Među 22 objekta ovde se nalaze poslastičarnica, biblioteka, kino-sala, obdanište, kompleks u drvetu (po uzoru na sela ‘kakva su nekad bila’), uske ulice i mali trg sa crkvom posvećenom svetom Savi. (Sve je popločano drvetom od železničkih pragova.)

„Interesantno je da je Kusturica ovom etno selu u zapadnoj Srbiji dao uske ulice i trg sa crkvom, što bi se pre očekivalo da će učiniti obnovitelj nekog primorskog ribarskog mesta“, kaže Čolović. „Međutim, upravo te osobine, koje Mokra Goru odvajaju od graditeljske i svake druge lokalne tradicije, čine je uzornim etno selom, projekcijom jednog sna o mestu sklada čoveka i prirode, kome nimalo ne smeta što se sa planinskih pašnjaka zapadne Srbije tako lako stupa u tesne uličice mediteranskog mesta“.¹²⁹⁰ Ako je Kusturica paradigmatična ličnost koja, adornoški rečeno, ‘mora nadglasati sumnju da je umetnik možda intelektualac’, *Küstendorf* je ono što ga povezuje s Hajdegerom i ‘unutrašnjom pripadnošću’ njegovog rada Švarcvaldu. I Kusturica i Hajdeger ‘žargonom autentičnosti’ saopštavaju da je ‘seljak među bregovima’ u prednosti nad čovekom u gradu, jer samo seljak živi u ‘blizini biti svih stvari’.



¹²⁸⁹ Čolović, *Etno*, 273.

¹²⁹⁰ *Ibid.*, 274

Etno selo je materijalizovana slika kulture ruralne Srbije, „ružičasto lakirane, patetične, idilične i lažne“,¹²⁹¹ u kojoj se pastorala izgubljenog raja nudi kao izlaz iz ‘nesnosnog’ života u gradu. Istovremeno, ona je i paravan kojim se prikriva prava istina srpskog sela u nestajanju,¹²⁹² pa zadobija i atribute Potemkinovog sela. Ova ‘virtuelna’ slika sem u kinematografiji ima prominentno mesto i u programskoj shemi ‘medijskog javnog servisa’ (RTS): jiržimenclovske serije koje ‘podgrevaju iluzije’ o idiličnom seoskom životu¹²⁹³ i narodno-zabavni programi tipa *Žikina šarenica*, *Jedna pesma, jedna želja* i *RTS karavan – putujući, pevajući* stvaraju utisak da „Srbija zapravo nikada nije izašla iz seoskog sokaka, da su njeni žitelji uvek ponosno odrastali uz ‘jelek, anteriju i opanke’ i da se na njenom području ništa drugo nije slušalo osim narodne (stare i novokomponovane) muzike“.¹²⁹⁴ Tako seljaštvo (paradoksalno ili ne – jer ova slika nastaje u gradu i njemu se prvenstveno obraća) postaje mentalni konstrukt ‘nove, građanske Srbije’, „uvijen u blagolagoljivi celofan ‘duhovnosti’, ‘patriotizma’ i ‘nacionalnog identiteta’“¹²⁹⁵ koji u stvari prikriva retrogradno narodnjaštvo bez političke vizije budućnosti i ‘tri koraka unazad’ srpskog društva. Možda se drugo lice hip-hopa u Srbiji zove – etno.



¹²⁹¹ Nikola Božilović, ‘Vulgarizacija tradicije popularne muzike u Srbiji’, *Teme*, g.XXXV, br.4, Niš, 2011, str. 1347

¹²⁹² U stvarnosti, srpska sela su „u pogledu nataliteta i materijalno, i duhovno, i infrastrukturno – praktično opustošena“. *Ibid.*

¹²⁹³ *Selo gori, a baba se češlja*, *Moj rođak sa sela*, *Seljaci* itd.

¹²⁹⁴ *Ibid.*

¹²⁹⁵ *Ibid.*, 1348

Najudaljenije predgrađe Beograda

„Zašto srpski trubači nisu tako dobri kao ciganski? Možda zato što truba i nije srpski instrument?“¹²⁹⁶ Srpskih instrumenata, Andrijana Gojković¹²⁹⁷ *dixit*, ima svega četiri: ‘Svirala, dvojnice, gajde i gusle su instrumenti srpske izvorne muzike. Posle Turaka imamo zurle, bubanj, ćemane’. Tek onda dolazi truba, zahvaljujući Ciganima: ‘Cigani su dobri duvači’, nastavlja A. Gojković, ‘prihvatili su trube umesto zurli i napravili orkestar’. Ne znamo od koga su je prihvatili, tako da ovde i truba, kao i ciganski muzičari, ostaje bez pravog korena, bez nacionalnog identiteta, spremna da posluži izvođenju tuđe muzike, kao što su na to spremni i njeni majstori Cigani“.¹²⁹⁸

Istražujući fenomen Dragačevskog sabora trubača Ivan Čolović je saznao da u Guči srpske trubače zovu ‘belim’, a romske ‘crnim’, i to zahvaljujući jednom intervjuu s kompozitorom Zoranom Hristićem (predsednikom žirija za izbor ‘Zlatne trube’ 2004.) Na pitanje ruskih novinara zašto je truba u Srbiji toliko popularna iako nije srpski narodni instrument, Hristić je odgovorio da se na starim nadgrobnim spomenicima u Guči mogu videti vojnici s trubom, što svedoči o tome da su Srbi u čestim ratovima na ovom tlu imali prilike da upoznaju trubu i da u nju sviraju i u vreme mira. „Truba je“, kaže Hristić, „rođena na drugom mestu, ali je u Guči počela da živi jednim posebnim životom“.¹²⁹⁹ Prema Hristiću, to što se svira u Guči nisu lokalni zvuci – to su zvuci Balkana. Ovim je, prema Čoloviću, na nov način odredio identitet dragačevske trube. Ona nije ni ciganska ni srpska (odnosno može biti i jedno i drugo), već je pre svega balkanska: ona Srbe, Rome i sve druge Balkance povezuje bliskim ritmovima. To je rešenje za problem

¹²⁹⁶ Dimitrije Golemović, ‘Mesto i uloga limenih duvačkih orkestara u narodnoj muzičkoj praksi Srbije’, u: *Etnomuzikološki ogledi*, 211-226.

¹²⁹⁷ Andrijana Gojković, etnomuzikolog, intervju u *Glasi javnosti*, 2. jul 2000.

<http://arhiva.glas-javnosti.rs/arhiva/2000/07/03/srpski/K00070205.shtm> (pristup: 03.02. 2013.)

¹²⁹⁸ Čolović, *Etno*, 230.

Prema Svaniboru Petanu, romska muzika „usvaja tradicije različitih Drugih, kao i uticaje savremenih i modernih vrsta muzike. Kao transetnički prihvaćeni i cenjeni muzički specijalisti, oni su jednako važni za očuvanje raznolikosti *alaturka* opcija, za uvođenje *alafiranga* novotarija i za kreativno spajanje osobenosti i jednog i drugog dela *alaturka-alafiranga* kontinuum“.

Petan, ‘Alaturka-Alafiranga kontinuum’, 263.

¹²⁹⁹ Čolović, *Etno*, 230-231.

identiteta koji su usvojili brojni muzičari iz Srbije. Kada neki od njih, kao frulaš Bora Dugić, govore o ‘srpskom zvuku’, on se tumači kao (najbolja) varijanta balkanske muzike, kao muzika ‘srpskog Balkana’. U potrazi za sopstvenim mestom na svetskom muzičkom tržištu srpski muzičari otkrivaju prednosti ‘brenda’ s balkanskim¹³⁰⁰ predznakom, posebno zato što dolaze iz zemlje čiji je nacionalni ‘brend’ kompromitovan asocijacijama na rat, agresivni nacionalizam i ratne zločine počinjene u bivšoj Jugoslaviji. Istovremeno, oni eksploatišu i ‘pozitivne’ konotacije ‘imaginarnog Balkana’ (ako se to tako može nazvati) – kao postojbine sirovih, samo delimično kultivisanih (i pomalo krvoločnih) ljudi ‘s dušom’, koji umeju urnebesno da se zabavljaju ‘uz pesmu i pucnjavu’. „Zato kao možda važniji motiv što se srpski etno muzičari rado predstavljaju kao Balkanci treba videti u tome što Balkan za stranu publiku, posebno onu na Zapadu, od ranije postoji kao imaginarni prostor sa manje-više jasno datim karakteristikama, kao prostor upisan u mapu obećanih zemalja autentičnosti¹³⁰¹ (setimo se američkih ‘Balkanijanaca’), pa tako i autentičnog etno zvuka, što se za Srbiju ne bi moglo reći. Problem sa srpskim imenom na tržištu muzike sveta nije u tome što ono može da znači nešto loše nego što ne znači bog zna šta“.¹³⁰²

Iva Nenić smatra da je ‘world music’ u Srbiji ‘raspet’ između restauracije srpske etničke kulture i ezoterizacije mitskog toposa Balkana. Uporedo s urušavanjem identitetskog modela jugoslovenstva ‘world music’ je nudio privremeno rešenje smeštajući identitet novootkrivenih ‘nas’ u ‘autentični’ Balkan koji je, navodno, sve vreme počivao ‘pod tankom pokoricom bratstva i jedinstva’. Novokonstruisanoj ‘balkanskoj’ muzici pripisuje se, povrh toga, autentično poreklo (‘koreni’) i neukaljanost mašinerijom industrijskih društava.¹³⁰³ Međutim, postavlja se pitanje da li ova ‘balkanska’ muzika, ako teži da iskaže duh, atmosferu, karakter i identitet celog jednog regiona (kompleksnog etničkog

¹³⁰⁰ Kao primeri ‘balkanske toponomastike’ u nazivima muzičkih sastava iz Srbije mogu se navesti Balkanika (Sanja Ilić), Balkan Salsa Band (Jovan Maljoković), Balkan Music Company (Miloš Petrović i Papa Nik), Balkanopolis (Slobodan Trkulja) ili trio Balkanske žice (Zoran Starčević)...

¹³⁰¹ O ‘autentičnosti’ kao društvenom konstruktumu videti: Richard A. Peterson, ‘In Search of Authenticity’, *Journal of Management Studies* 42 (5), 2005, str. 1083-1098

¹³⁰² Čolović, *Etno*, 289.

¹³⁰³ Nenić, ‘Popkulturalni povratak tradicije’, 916.

sastava), može da se zove 'etno'? „Ovde bi se pre moglo govoriti o regionalnoj interetničkoj muzici“, smatra Čolović.¹³⁰⁴

'Kišobran' balkanske muzike ponekad nije dovoljno velik da bi pomirio sve muzičke ideje i afinitete potencijalnih učesnika sabora u Guči. Godine 2001. Boban Marković pripremio je za trubu obrađenu muziku iz TV serije 'Otpisani', ali mu Odbor nije dozvolio da s tom tačkom nastupi sa svojim orkestrom, što ga je 'veoma pogodilo', pa je odustao od takmičenja. „On ne kaže čime je Odbor Sabora u Guči obrazložio svoju odluku da ne dozvoli muziku iz 'Otpisanih', ali može se pretpostaviti da je razlog politički, odnosno da se oživljavanje partizanske tradicije nije uklapalo u ideju o 'živoj tradiciji' kojom se rukovodio Odbor“.¹³⁰⁵ Iste godine Sabor u Guči posetio je i proslavljeni džez trubač Duško Gojković i ovde upoznao kolegu iz Vranja Ekrema Sejdića. Ovo poznanstvo imalo je za rezultat snimanje u pozorištu 'Bora Stanković' u kome je Gojković dobio veliki kompliment: „Završilo se to, stojimo u krugu. Ekrem je pored mene. Tajac. Onda se Ekrem okrene prema meni i kaže: 'Gos'n profesore, bata Dule, sad si naš!' Poklonio mi je ciganski šešir, borsalino. ... Mislim da je to bio prvi put da jedan džez trubač svira balkansku muziku sa našim pravim Ciganima. Mislim da sam ja jedini koji je to uradio. Ljudi se ne usuđuju da to rade. Džez muzičari se ustručavaju, pokušavaju profesionalno sa notama i tobož sviraju etno, ali se ne usuđuju da sviraju sa onima koji to znaju da sviraju, kao što ovi Cigani sviraju. A oni su sa oca na sina sačuvali tradiciju poslednjih dvesto godina, a to su one izvorne, prave stvari“.¹³⁰⁶

Fenomen Guče ipak se ne može svesti na muzički aspekt. Kompozitor Vojislav Voki Kostić ionako ne misli da je „Guča muzički na visokom nivou. Guča nije festival muzike, već festival krkanluka. A posebno mi je, pre nekoliko godina, zasmetala rečenica političkog velikana Srbije Vojislava Koštunice. Kazao je: 'Onaj ko ne voli Guču, ne voli Srbiju. Ko ne razume Guču, ne razume Srbiju'. Ja vrlo dobro razumem i Guču i Srbiju.

¹³⁰⁴ Čolović, *Etno*, 55.

¹³⁰⁵ *Ibid.*, 31

¹³⁰⁶ Kehp, Tipelt i Vidaman, *Duško Gojković*, 156-157.

Ne volim Guču, ali volim Srbiju“.¹³⁰⁷ Guča je i drugo ime za „agresivan udar na našu etno muziku, koji traje već duže vreme, koji ju je oskrnavio raznim islamskim i ciganskim ritmovima“.¹³⁰⁸ Prema Pavlu Aksentijeviću, ovaj udar ima značajne političke i identitetske implikacije: naime, „uticao je i na to da preobrati biće Srbina, da ga od naroda koji je bio spreman i da umre za srpstvo dovede u situaciju da ne zna gde pripada“.¹³⁰⁹ Guča je, dakle, mesto ‘autentičnog haosa i ludila’ za publiku koju su „Kusturićini i drugi filmovi o Romima podstakli na maštanje o svetu simpatičnih i komičnih, ali savršeno srećnih i slobodnih imbecila. Guča se nudi kao trodnevni program ‘silaženja s uma’, a moćni zvuk trube kao sredstvo koje, kad se koristi na pravi način (to jest kad se instrument što više približi uhu), vodi tom glavnom cilju: raspamećivanju i obeznanjivanju“.¹³¹⁰ O Guči su se izjasnili i Rokeri s Moravu (B. Bizetić i Z. Milenković), fokusirajući se na (već ustaljenu) komparaciju s festivalom *Exit*:

*Zadnja truba Dragačeva, to smo nas dvojica,
odustali smo od Guču, nek' se drugi muču.
Kad je na gitaru pukla električna žica
shvatili smo obojica – spas je ćirilica.*

*Propali smo i na Exit pred ogromnu masu,
desila se grdna šteta, pregore mikseta.
Pošto od tog festivala na lošem smo glasu
pristupamo srpskem brendu, shodno novem trendu.*¹³¹¹

Kao što demonstriraju i Rokeri s Moravu, Guča i *Exit*, kao kulturni simboli ‘Dve Srbije’, iz godine u godinu se približavaju: Guča traži svoje mesto na ‘world music’ tržištu, a *Exit*

¹³⁰⁷ Vojislav Voki Kostić, intervju, *Politika*, 1. novembar 2009.

<http://www.politika.rs/rubrike/Sport/intervjui/Bio-sam-zaljubljen-u-boks-kao-u-muziku.lt.html> (pristup: 03.02. 2013.)

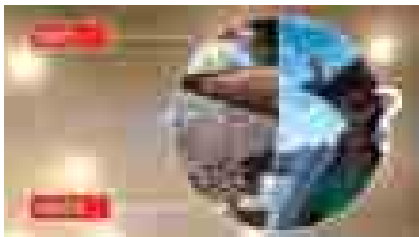
¹³⁰⁸ Pavle Aksentijević u izjavi za list Srpske zajednice u Torontu, 5. novembar 2004, http://www.novine.ca/starevesti/Zajednica/srpska_zajednica136.html (pristup: 05.02. 2013.)

¹³⁰⁹ *Ibid.*

¹³¹⁰ Čolović, *Etno*, 235-236.

¹³¹¹ 'Ajde, 'ajde, album *Projekat*, 2007. U zaključku Rokeri tvrde: 'Ajde, 'ajde, dajte harmonike, ništa nema bez naše muzike (tehnik) Harmonika daleko se čuje, lepo svira i kad nema struje.

se sve više otvara prema 'etno' izvođačima. To u stvari znači da se obraćaju istoj publici te da simbolička dihotomija Guča/*Exit* zapravo ne govori o dve, već o jednoj Srbiji: onoj koja voli i troši i 'svetsko' i 'naše' (pod uslovom da je skupo, masovno i spektakularno). To takođe znači da ona Srbija koja ne 'troši' ni Guču ni *Exit* ne mora nužno ni da postoji u javnoj sferi – tj. može slobodno da se 'seli u andergraund'.



Intermezzo 2

Regiment po cesti gre

Ća je bilo toga više ni
na ohridskite izvori.
Nema više konja,
konja koji jure,
nema više staroga imama
zoru da najavi.

Mjesečina, mjesečina, joj, joj
sedela sam za mašinom, šila sam.
Ašik Ajša, ašik žena ta
Aj ši, Aj ša, računajte na nas...

Ća je bilo toga više ni...



Rambo Amadeus France Prešeren

Imaginarni pejzaži izgubljenog zavičaja: Beograd u zelenom ili

Od tradicije VIS-ova do tradicije KUD-ova: *back to the roots*

*Lepava*¹³¹² *kad zapeva, znači, svima nam je lepo...*¹³¹³
Zoran Kostić Cane (Partibrejkers)

1)

Folklorismus kao kulturni hibrid ili ‘u svakoj čorbi mirođija’

„Ne treba se zaboraviti da je u međurepubličkoj razmjeni u nekadašnjoj Jugoslaviji diskografija bila treća izvozna grana Bosne i Hercegovine. Treća izvozna grana, pazite, u zemlji koja je imala tolike rudnike, u zemlji koja je proizvodila toliko struje, u zemlji u kojoj je bila koncentrisana metalna industrija nekadašnje Jugoslavije. ... Sam taj podatak dovoljno govori o tome koliko je, zapravo, sarajevska pop i rok škola bila značajna, bila jaka i bila uticajna na prostorima nekadašnje Jugoslavije.“¹³¹⁴ Međutim, uticaj sarajevske pop i rok ‘škole’ na jugoslovensku popularnu muziku bio je najkarakterističniji upravo po nepresušnim idejama u pogledu inkorporacije folk(lor)a u savremene muzičke idiome. Još su se *Indexi* u svojoj ranoj fazi u javnosti predstavljali lakom festivalskom muzikom, a ‘interno’ eksperimentisali s upotrebom folka. Njihov tadašnji član Kornelije Kovač je (na primer) tada komponovao pesmu ‘Boj na Mišaru’ u kojoj su koristili saz i gusle.¹³¹⁵ Među prvim grupama u Sarajevu koja je u pop muzici koristila folk motive bila je grupa *Zid* koju je krajem šezdesetih godina osnovao kompozitor Nikola Borota Radovan. Borota je kasnije pokrenuo sastav *Kamen na kamen* sličnog muzičkog usmerenja, u kome je jedno vreme pevala Neda Ukraden. Od 1988. godine Jadranka Stojaković je živela u Japanu.¹³¹⁶ Tamo je (između ostalog) nastupala za firmu *Toshiba*, snimala svoje i

¹³¹² Lepa Lukić

¹³¹³ *Utisak nedelje* (voditelj: Olja Bečković), TV B92, 2010.

<http://www.youtube.com/watch?v=WkP2aq065hE&feature=related> (pristup: 21.09. 2012.)

¹³¹⁴ Sarajevski pop-rok kritičar Amir Misirlić u emisiji *Sarajevdisanje: Sarajevska pop rock scena*, TV SA 2009, autor: Esma Velagić

¹³¹⁵ „Da bi ona bila što bliža narodnom folkloru Slobodan Kovačević je svirao na određenim delovima i na gusle. Ovaj mali eksperiment i tada je dokazao da se mogu vršiti sinteze našeg folklor a s drugom muzikom“. (*Džuboks* br. 33, 1977.) Navedeno u: Fajfrić i Nenad, *Istorija Yu rock muzike*, 214.

¹³¹⁶ Jadranka Stojaković je za zimsku olimpijadu u Sarajevu 1984. godine komponovala i izvela glavnu muzičku temu. Iste godine nastupila je na tradicionalnom festivalu Šakahateš u Japanu, dobivši poziv da

kompozicije japanskih autora, ali i verzije pesama 'Đelem, đelem', 'Kaleš bre, Ando' i 'Jovano, Jovanke' na japanskom. O uticaju Bijelog dugmeta na 'jaranizaciju' jugoslovenskog rokenrola već je bilo reči. Željko Bebek je, nakon razlaza sa Goranom Bregovićem, solo karijeru nastavio albumom na kome su mu saradnici bili Đorđe Novković, Zrinko Tutić, Arsen Dedić, Bora Đorđević, Alka Vuica, Marina Tucaković i Vlatko Stefanovski. Pesmu 'Da zna zora' otpevao je u duetu s Halidom Bešlićem. Album su obeležile i pesme 'Sinoć sam pola kafane popio' i 'Žuta ruža'.¹³¹⁷ Što se tiče Milića Vukašinovića, nekadašnjeg člana Indeksa i Bijelog dugmeta, frontmena Vatrenog poljupca i kompozitora velikih hitova Hanke Paldum, njegov drugi solo album nosio je naslov 'Hej, jaro, jarane' i stilski sasvim približio opusu hard-rok/folk sastava Nervozni poštar. Među ranim uspesima jednog od 'kameleona' bosanske rok-scene, Seada Lipovače i njegovog benda Divlje jagode bila je hard-rok obrada sevdalinke¹³¹⁸ *Moj dilbere*. Dino Dervišhalidović i grupa Merlin postigli su neke od svojih najvećih uspeha u osamdesetim godinama u saradnji s folk pevačicom Vesnom Zmijanac. Autor nekoliko hitova Cece Ražnatović (uključujući i *Beograd*), maja 1992. komponovao je zvaničnu himnu Bosne i Hercegovine 'Jedna si jedina'.¹³¹⁹ Muzika potiče od stare bosanske pesme 'S one strane Plive', a stihove je napisao Dino Merlin. I Plavi orkestar postigao je veliki uspeh saradnjom s folk-pevačicom Nadom Obrić u numeru *Šta će nama šoferima kuća* na albumu *Soldatski bal* iz 1985. Saša Lošić je fascinaciju 'narodnjacima' i estradnom scenom 'regiona' sačuvao do današnjih dana i projekata kao što je muzika za film *Pjera Žalice Gori vatra* (2004.) (upamćena po hitu *Iznad Tešnja zora sviće* koji su zajedno izvodili i Severina i Halid Bešlić) ili saradnja s Draganom Mirković (*Ti misliš da je meni lako*, 2012.)

učestvuje na petodnevnom festivalu Komunističke partije Japana koji se održava za prvomajске praznike. Nastupala je na napuštenom američkom aerodromu pred oko trista hiljada posetilaca izvođeci svoje, ali i jugoslovenske narodne i revolucionarne pesme. Krajem 1987. u Tokiju, pod imenom Ranka San, snimila je prvu ploču za japansko tržište.

¹³¹⁷ Od te ploče Bebek se sve više deklarise kao 'narodni pjevač' što potvrđuje i sledećim albumom ('Pjevaj, moj narode') snimljenim iste, 1989. godine.

¹³¹⁸ Prva grupa koju je osnovao Branimir Džoni Štulić zvala se Balkan Sevdah Band i imala je raznovrsan repertoar: od Džonijevih pesama, preko sevdalinki i drugih 'narodnjaka', do grupe *Beatles*. Bend se vremenom preorijentisao na rok muziku.

¹³¹⁹ Usvojena je u novembru 1992, nekoliko meseci nakon proglašenja nezavisnosti (u martu 1992.) Nova himna 'Nacionalna himna Bosne i Hercegovine' usvojena je 1999.

Prvo TV izdanje Top liste nadrealista realizovala je redakcija narodne muzike Televizije Sarajevo 'olimpijske' 1984. godine. „Da se razumijemo, narodnjake iz osamdesetih (Halid jedan, Halid drugi, Haris, Miroslav, Šaban, Lepa, Duško itd.) i one koji su se pojavili nakon demokratskih promjena dijeli ogromna civilizacijska razlika, no i pored toga, bilo je prilično rizično za pank-rokere da dijele zajednički termin sa umjetničkom marginom“¹³²⁰ ili, kako je to drugačije formulisao dr Nele Karajlić, „sa raspjevanim papcima.“¹³²¹ Godine 1987, televizijskim snimkom sednice kolegijuma novog primitivizma na kojoj su ukinuli pokret, članovi grupa Zabranjeno pušenje, Elvis J. Kurtovich, Bombaj štampa, Crvena jabuka itd. raskinuli su sa novoprimitivnom prošlošću da bi se distancirali od 'najeze najnovijeg primitivizma'.¹³²² Na koncertu 'zapadne' frakcije Zabranjenog pušenja u zagrebačkoj diskoteci *The Best* 1996. godine, članovi grupe pretučeni su od strane 'neidentifikovanih iz publike' jer su ih iritirali izvođenjem makedonske narodne pesme 'Fato mori dušmanke'. (Navodno su svirali 'srpsku muziku'). Iste godine sarajevski pop pevač Dino Banana (Srđan Jevđević), najpoznatiji po hitu 'Mače moje čupavo', napustio je Sarajevo i u Sijetlu, uz pomoć Krisa Novoselića iz grupe Nirvana, odlučio da 'pređe' na etno-pank. Multinacionalna grupa *Kultur Shock* (BiH-Bugarska-SAD-Japan) neguje raznovrstan repertoar zasnovan na folklornom nasleđu Balkana, uz takve maštovite kombinacije kao što su numere *Seamstress & The Officers*, *Mano Mi Hermano* (More sokol pie voda na Vardarot), *Hashishi* (varijacije na *Eminu* Alekse Šantića¹³²³), *Montenegro HC* (Oj devojko Milijana) ili *Mujo kuje*. *Basheskia* (Nedim Zlatar i 'misteriozni Edo K.') ubacuju 'kafanske' semplove u svoju modernu elektronsku muziku (*Loza*, 2006.), a grupa *Letu štuke* otišla je korak dalje u oblasti stvaranja 'novih narodnjaka' pesmom *Paranoja* s albuma *Proteini i ugljikohidrati* iz 2008. u kojoj se peva 'o nesretnom noju i tužnom mladiću'...¹³²⁴

¹³²⁰ dr Karajlić, *Fajront u Sarajevu*, 210-211.

¹³²¹ *Ibid.*, 211

¹³²² Godine 1988. hevi-metal bend Osmi putnik iz Splita (čiji je pevač u to vreme bio Zlatan Stipišić Gibonni) snimio je za PGP RTB album 'Drage sestre moje... nije isto bubanj i harmonika'.

¹³²³ *Hashi-shi hashi-sha,*
mani me se Aleksa,
piješ, pušiš hašiš,
pa meni pod prozor dolaziš...

¹³²⁴ *Sve zbog jedne žene,*
tuđa krv se proli,
životinje jedne koja život voli.



*Dođi mala u Mulu Ruž, pa da vidiš šta je muž...
Tvist, tvist
Curo moja prođi pored jarka, pa da vidiš Kraljevića Marka...
Tvist, tvist
Ako nećeš ti pošalji priju, pa da vidi Musu Kesedžiju...
Tvist, tvist
Mile Lojpur, 'Šumadijski tvist'*

Prema Vladi Jankoviću Džetu „treba znati da su tokom šezdesetih igranke predstavljale ključni faktor u životima ne samo svirača, već i čitavih generacija. Ako se izuzmu privatne žurke, igranke su bile jedino mesto gde si mogao:

1. da igraš uz muziku
2. da vidiš šta je u modi
3. da ti pokažeš šta je u modi
4. da pevaš uz orkestar
5. da mazneš 'ribu'
6. da ti maznu 'ribu'
7. da biješ nekoga
8. da tebe neko bije
9. da vidiš i da budeš viđen
10. da budeš glavni ako imaš 'vespu'
11. ako eventualno imaš auto igranka ti ne treba
12. da se oženiš ili udaš
13. da čuješ najnovije tračeve“.¹³²⁵

*

Paranoja uzela mi dušu, sve mi uzela...

*

*Kupio sam noja, da bih joj ugodio,
ko joj je ugodio, još se nije rodio.*

*

*Jedno veče reče da sam za nju nula,
ode s orangutanom što voda pit-bulla.
Shvatio sam, valjda,
više nije moja,*

pijan hrđavim ekserom ja rasparih noja...

¹³²⁵ Janković, 'Jurili ga mi', str. 224

Milan Lojpur, samouki multiinstrumentalista i prvi beogradski *rocker* (izvođač takozvane ‘električarske muzike’), imao je i nadimak Mile Najlon, jer je među prvima nosio najlon košulje.¹³²⁶ Još od 1949. svirao je na igrankama (sredom i petkom od 19,00 do 22,00h) u sali Narodnog fronta¹³²⁷ - prostoriji veličine 10 x 13m u Cetinjskoj 32.¹³²⁸ Igranke su najavljivane plakatima na kojima je pisalo ‘Igranke u *Teksasu*, svira Mile Lojpur’. Kasnije prelazi u ‘Opšti studentski restoran br. 1’ i orkestar Mileta Nedeljkovića *Septet M*. (To su bile igranke kod tzv. ‘Tri kostura’). *Septet M* je najveću popularnost stekao na kalemegdanskom (‘Zvezdinom’) košarkaškom stadionu gde su se redovno održavale igranke¹³²⁹ pod nazivom ‘Zvezdane noći’, a za samog Lojpora vrhunac karijere predstavljao je koncert održan 4. marta 1960. u dvorani Kolarčevog narodnog univerziteta pod naslovom ‘Elvis Prisli u Beogradu’. Kako svedoči njegova rana roknamera ‘Twist of Šumadija’, rokenrol kultura na ovim prostorima od samih početaka inkorporirala je motive iz nacionalne epske i folklorne baštine. Među prve beogradske rokenrol sastave koji su u svoj repertoar inkorporirali ‘narodne’ motive ubrajaju se sastav Smeli (prvi koji je koristio ‘južne’ folk motive u obradi)¹³³⁰ i Zlatni dečaci koji su na gostovanju u Engleskoj 1966.¹³³¹ najbolje primljeni s njihovom verzijom narodne pesme

¹³²⁶ „Dobio je nadimak ‘Najlon’ zbog paketa strane robe koju su dobili iz Amerike njegovi roditelji. Tu je bilo, između ostalog, muških najlon čarapa, najlon košulja, kravata. Taj će natpis (Najlon) kasnije staviti na svoju gitaru“, gde su bila ispisana imena svih njegovih ‘ljubimaca’ – „od Fets Domina do Čabija Čekera“. Fajfrić i Nenad, *Istorija Yu rock muzike*, 21, 22.

¹³²⁷ „Tu sam od malog radio zvučnika napravio pravi mikrofona, a od magneta iz telefonskih slušalica električnu gitaru na kojoj sam napisao Mile Naylor. To mi je bio nadimak po jednoj pesmi u kojoj spominjem najlon čarape – uvek sam bio sklon tom zapadnjačkom stilu“.

Ibid., 22

¹³²⁸ „Curice su dolazile u belim bluzicama koje su im mame šile od čaršava, jer drugog materijala nije bilo, sa tergal suknjicama ispod kojih viri žiponče i obavezni baletankama. Mladići su nosili frula pantalone, toliko uske da smo se mi zavitali govoreći da se oblače kašikom za cipele. Košulje su se izbacivale preko pantalona, a cipele, takozvani gumenjaci, posebna su priča. Kako tada nije bilo kožnog đona, odozdo se lepila guma, lepio se sloj po sloj, što više boja to bolje. Poželjno je bilo da visina takvog đona bude do pet santimetara. Redari su poseban pik imali na frula pantalone i na košulje pa su, kad se igranka završi, sačekivali mladiće i makazama sekli garderobu, a one sa dužom kosom i šišali“ prisećao se Mile Lojpur u ‘Ilustrovanoj politici’ br. 2055. Navedeno u *ibid.*, 21.

¹³²⁹ Ivana Lučić-Todosić, *Od trokinga do tvista: igranke u Beogradu 1945-1963*, Srpski genealoški centar, Beograd, 2002.

¹³³⁰ Žikić, *Fatalni ringišpil*, 81.

¹³³¹ Do ovog gostovanja je došlo zahvaljujući Nikoli Karaklajiću, voditelju emisije ‘Veče uz radio’ i internacionalnom šahovskom majstoru, koji je pozvan na šahovski turnir. Zlatne dečake je zbog lakšeg dobijanja vize predstavio kao mlade šahiste. U gradiću Batlinskampu im je dogovorio nastup u dvorani u kojoj se okupilo oko 1500 posetilaca. Janjatović, *Yu-rock enciklopedija*, 197.

‘Jovano, Jovanke’. Inače, Zlatni dečaci su kao ‘ambasadori’ rokenrola u domaćem kontekstu legitimitet novog muzičkog pravca obezbeđivali ne samo numerama poput *Fox Trot oriental* (1966.), već i singlovima s obradama klasičnih melodija¹³³² (Labudovo jezero / Dunavski valovi / Humoreska / Nabuko – Fontana¹³³³ 1965. odnosno Labuđe jezero / Humoreska / Dunavski valovi / Tema iz Fausta – Jugoton 1966.) Članovi grupe Samonikli (koji su, kao svojevrsni kuriozitet, koristili šest violina), prema vlastitom tvrđenju, najviše su radili na ‘obradi jugoslovenskih narodnih pesama’.¹³³⁴ I grupa Veseli bendžo pregovarala je o snimanju ploče „sa temom iz narodne muzike“.¹³³⁵ Bele višnje iz Čačka svirale su igranke u KUD-u ‘Abrašević’, a u svom repertoaru imale su „ne samo obrade narodne muzike već i čistu narodnu muziku“.¹³³⁶ Prva generacija beogradskih rokera iznedrila je i Rokere s Moravu: solo gitarista grupe Plamenih 5 (osnovane 1965. – kasnije Plamenih 6¹³³⁷) bio je Branislav Arandelović (kasnije istaknuti član ‘moravskog’ sastava).

Godine 1969. Kornij grupa konkurisala je na jugoslovenskom izboru za pesmu Evrovizije s numerom ‘Cigu ligu’ „čija je glavna karakteristika obilato i ukusno korišćenje narodnog melosa“.¹³³⁸ (Kornelije Kovač je svoju eklektičnu fascinaciju folklorom kasnije transponovao u saradnju s popularnim izvođačima kao što su Zdravko Čolić ili Lepa

¹³³² „U to vreme je bilo zabranjeno da se izvodi rok-muzika, a čupavce su jurili po ulici i šišali. Moj drug Borko, kojeg, nažalost, više nema, i ja setili smo se kako da našu muziku legalizujemo i prodremo u Radio Beograd. Obradili smo nekoliko klasičnih dela...“, opisao je ‘strategiju’ Zlatnih dečaka njihov pevač Boba Stefanović. (*Ilustrovana politika* br. 2068, 1998.) Kritikovani za ‘podilaženje’ publici i urednicima radija i televizije sviranjem ‘narodnjaka’ i klasične muzike, Zlatni dečaci su podsećali: „Kolege mogu samo da nam budu zahvalne što smo im otvorili vrata radio i TV studija. Pre nas nijedan VIS se nikada nije pojavio u radio programu“. (Džuboks magazin, br. 9, januar 1967.) Navedeno u: Fajfrić i Nenad, *Istorija Yu rock muzike*, 366.

¹³³³ Zlatni dečaci su izdali ploču za holandsku diskografsku kuću Fontana pod imenom ‘The Golden Boys’: „To je bio fenomen svoje vrste: da jedan naš ansambl izda svoju prvu ploču u inostranstvu pa tek kasnije kod nas! No, to je istovremeno pokazivalo stanje duhova na našem tržištu: ogromno nepoverenje producenata u mladu generaciju i njihovu muziku!“ komentarisao je kasnije Nikola Karaklajić (*Džuboks* br. 17, 1975.) Naime, Zlatni dečaci su ujedno bili i prvi domaći sastav koji je snimio ploču u inostranstvu, ali niko u Jugoslaviji nije pokazao volju da uveze ove ploče. *Ibid.*, 366-367.

¹³³⁴ Ovaj sastav imao je (između ostalog) na repertoaru numere ‘Vidaju te s njim’, ‘Gde su ruže nestale’, ‘Izgubljena ljubav’, ‘Da li vidiš’, ‘Šaj, mala, šaj’, ‘Kad ja pođoh na Bembašu’ (instrumental) i ‘Turski marš’ (instrumental).

¹³³⁵ „Mladići iz orkestra kupili su sve instrumente: od mandoline do frule, pored dva saksofona, dva trombona, dve trube...“ (*TV Novosti* br. 85, 1966.). Navedeno u *ibid.*, 350.

¹³³⁶ *Ibid.*, 103

¹³³⁷ Plamenih 6 su ovako definisali svoj repertoar: „Najviše volimo soul i ritam i bluz, mada se toga ne držimo striktno pri odabiranju repertoara. S obzirom da u orkestru imamo i duvače, u repertoar smo uvrstili diksilend i džez numere, mada ne zanemarujemo ni bit, stare gradske pesme, a i komercijal, koji se uvek i svuda traži“. (Džuboks magazin, br. 28, avgust 1968.) Navedeno u *ibid.*, 287.

¹³³⁸ *Ibid.*, 241-242

Brena.) Yu grupa je od samih početaka bila podložna uticajima ('elastično' shvaćene) nacionalne tradicije. Jedna od njihovih najpoznatijih pesama, 'Kosovski božuri' (singl iz 1972.) neposredno se poziva na 'kosovsko predanje'.¹³³⁹ Ni Siluete nisu ostale imune na čari folklor: tako su npr. Zoran Mišćević i Lidija Velkovska 1976. za Diskos iz Aleksandrovca snimili singl *Makedonsko devojče / The Girls from Macedonia*. U jugoslovenskom kontekstu (kao što smo već videli) 'međurepubličke' folklorne pozajmice nisu predstavljale retkost, naprotiv. Sem promovisanja 'bratstva i jedinstva' (aspekt političke korektnosti), one su rok sastavima pomagale da prošire svoju publiku u drugim krajevima Jugoslavije, često podilazeći lokalnom muzičkom ukusu (pragmatični aspekt). Tako su npr. na 'regionalnom' takmičenju VIS-ova iz Srema¹³⁴⁰ 1966. pobedili *Razmaženi* iz Rume, čiji je repertoar bio sastavljen isključivo od narodnih pesama 'u obradi'. Zbog toga su dobili priliku da za Radio Beograd snime pesme 'Moj dilbere' i 'Oće babo da me ženi' (ali ploča im nije objavljena).¹³⁴¹ Među retkim tonskim zapisima grupe Dinamiti iz Osijeka, u kojoj je karijeru započinjao i Krunoslav Kićo Slabinac (vokal i ritam gitara), nalaze se pesme 'Čađava mehana' i 'Čoček' „namenjene za razveseljavanje publike po seoskim igrankama“. ¹³⁴² Roboti iz Zagreba, prema sopstvenom svedočenju (iz 1966.) izazivali su delirijum u 'Fijaker baru' u Beču izvedeći pesmu 'Bosno moja' i dalmatinske narodne pesme.¹³⁴³ Pesma 'Osmijeh' Draga Mlinarca i Grupe 220, snimljena u decembru 1966. u Radio Zagrebu, smatra se prvim jugoslovenskim autorskim hitom u rok muzici.¹³⁴⁴ Uz nju se na

¹³³⁹ *Kosovski božuri*
rascvetajte se vi,
boja vaša nek' nas podseća
na boj kosovski.

Kosovski božuri
rascvetajte se vi,
prošlost slavnu, cveće svojih
i dalje čuvajte vi.

¹³⁴⁰ Učestvovali su *Razmaženi* iz Rume, *Sirmium* iz Sremske Mitrovice, *Klire* iz Stare Pazove i *Aveti* iz Indije.

¹³⁴¹ *Ibid.*, 81, 293

¹³⁴² *Ibid.*, 167

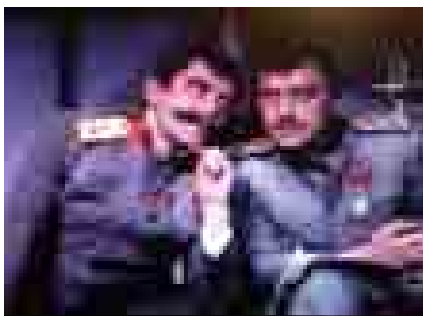
¹³⁴³ Na jednom festivalu u Italiji (maj 1968.) Roboti su nosili posebno šivena moderna odela s folklornim motivima - vezovima iz Gračana (okolina Zagreba). „I to je stvarno krasno izgledalo“ izjavio je član grupe Raymond Ruić. *Ibid.*, 299

¹³⁴⁴ Pesma je bila toliko popularna da su je i neki zagrebački sastavi uvrstili u svoj repertoar (kao prvi takav primer zabeležen na jugoslovenskoj sceni).

njihovoj prvoj ploči objavljenoj 1967. nalazi i Mlinarčeva pjesma 'Večer na Robleku'. „Trebalo pomenuti da je pjesma 'Večer na robleku' bila uslov Jugotona koji je tražio da na ploči bude obrada jedne (slovenačke) polke“.¹³⁴⁵ Zlatni akordi iz Zagreba objavili su 1966. prvu ploču na kojoj su se nalazile 'obrade' *My Generation*, *Ostaješ sama* (Lady Jane), *U mojim si mislima* (You were on my mind) i *Marice divojko*. Četiri godine kasnije polagali su velike nade u kompoziciju 'Čerge' koju je njihov novi član, 'mladi Osječanin' Zlatko Pejaković, komponovao 'na bazi slavonskog narodnog melosa'.¹³⁴⁶ Čak su i Novi fosili (osnovani 1969. od ostataka rasformiranog orkestra Dražena Boića), čiji su muzički afiniteti u to vreme 'počivali na džezu', počeli „komponirati seriju skladbi u kojima će se isprepletati elementi džeza i međumurske narodne pjesme“.¹³⁴⁷



O jednom aspektu 'tradicionalnosti' (patrijarhalnosti) ranog jugoslovenskog rokenrola svedoči interesovanje štampe za ponašanje na turnejama beogradskog ženskog benda Sanjalice. One odgovaraju: „Uvek sa nama ide jedna mama i jedan tata. Na turnejama živimo kao u manastiru. Posle koncerta večera i odmah u krevet. Neki put čak večeravamo u hotelskim sobama. To onda kad previše uznemirimo duhove u Sali“.¹³⁴⁸



¹³⁴⁵ *Ibid.*, 202

¹³⁴⁶ „Naime, jednom prilikom u razgovoru s urednicima Jugotona netko je rekao da bi bilo dobro kad bi jedan sastav iz Zagreba pošao putem 'Dubrovačkih trubadura' i služio se u svojim kompozicijama motivima narodnog melosa. 'Zlatni akordi' su odlučili da se okušaju u tome...“ (*Studio*, br. 305, 1970.) Navedeno u *ibid.*, 362.

¹³⁴⁷ Navedeno u *ibid.*, 270.

¹³⁴⁸ *Ibid.*, 306

Kada su članovi grupe Bumerang iz Kopra (Slovenija)¹³⁴⁹ početkom sedamdesetih svirali kao predgrupa na jugoslovenskoj turneji sastava Status Quo, njihova obrada ‘Marša na Drinu’ je u Beogradu izazvala svojevrsni ‘međunarodni incident’. „Publika je bila oduševljena, a članovi Status Quo očajni što im predgrupa krade šou. Po silasku s bine pošteno su se potukli sa članovima Status Quo, o čemu su novine u to vreme naveliko pisale“.¹³⁵⁰ Znameniti marš nije se nalazio na repertoaru samo ovog slovenačkog sastava: u leto 1964. na Šalati u Zagrebu okupilo se 8 najboljih grupa iz cele Jugoslavije, a Demoni iz Čakovca briljirali su izvođenjem upravo ove numere. Prvi festival VIS-ova u Zagrebu (maja 1966.) otvorili su Elektroni iz Karlovca svojom izvedbom ‘Marša na Drinu’. ‘Marš na Drinu’ bio je i ‘najatraktivnija melodija na repertoaru’ beogradskog sastava Iskre.¹³⁵¹ Njegovoj internacionalnoj reputaciji (pre verzije grupe *Laibach*)¹³⁵² doprinele su i verzije grupe *Shadows* (March to Drina, 1966.)¹³⁵³ i Džejmsa Lasta (Drina March, 1968.) ‘Transrepubličkim’ muzičkim pozajmicama naročito je pogodio makedonski folklor. Osim pomenutih Iskri (koje su se, u stvari, prilično namučile s obradama makedonskih narodnih pesama),¹³⁵⁴ Silueta i Zlatnih dečaka, ni Crni biseri (bend Vlade Jankovića Džeta) nisu ostali imuni na makedonski folklor.¹³⁵⁵ Delfini iz Zagreba objavili su 1967. svoju (rhythm & blues) verziju pesme ‘Kaleš bre Anđo’,¹³⁵⁶ a na prvoj ploči Delfina iz

¹³⁴⁹ koji su prvi koncert održali 20. februara 1971. u radničkoj menzi fabrike Tomos

¹³⁵⁰ Janjatović, *Yu-rock enciklopedija*, 39.

¹³⁵¹ Fajfrić i Nenad, *Istorija Yu rock muzike*, 222.

¹³⁵² *Mars on the River Drina* (album NATO, 1994.)

¹³⁵³ Još jedna veoma popularna grupa iz druge polovine šezdesetih, *Hollies*, nastupila je u Beogradu 30. juna 1967, a tom prilikom gitarista grupe Grejem Neš (kasnije u *Crosby, Stills, Nash & Young*) nosio je opanke.

¹³⁵⁴ Iskre su želele da stvore svoj stil – „da ne budemo isti kao desetine ostalih ansambala, da ne imitiramo ostale. Sada pokušavamo da obradimo makedonske pesme i da ih prilagodimo našem načinu sviranja. Jer, za muziku koju mi sviramo najvažniji je ritam, a njega najviše ima baš u makedonskim narodnim pesmama“. (*Duga* br. 957, april 1964.) Navedeno u *ibid.*

Iskre nikada nisu objavile svoje obrade makedonskih pesama jer se one nisu dopale Darku Kraljiću, ‘umetničkom redaktoru *Diskosa*’, koji je odlučio da „mlade muzičare uputi na nekog od muzičkih stručnjaka (kod Skerla ili Živanovića) kako bi oni napisali aranžman sa tekstom“. Slučaj je čak imao epilog na sudu. *Ibid.*, 224

¹³⁵⁵ Na prvoj ploči Crnih bisera nalazila se Džetova kompozicija ‘Ne odlazi’ koja „dobija u simpatičnosti time što je u ‘srednjaku’ iskorišćen jedan makedonski narodni motiv“. (*Susret* br. 62, 1967.) *Ibid.*, 126

¹³⁵⁶ „U pesmi *Kaleš bre Anđo* može se čuti zvuk instrumenta koji se zove – def. Kako niko od članova nije znao da ga svira, to je uradio poznati Pero Gotovac“. *Ibid.*, 162

Splita¹³⁵⁷ (1968.) nalazi se numera (takođe instrumental) ‘Sedam koraka’, bazirana na makedonskom melosu. Crveni koralji iz Zagreba (po nekim izvorima grupa 4M) lansirali su novi ples u sedmoosminskom ritmu nazvan *Makedo*. Po uzoru na njih, beogradska grupa Smeli i Vojkan Borisavljević lansirali su u emisiji ‘Omladinski kviz’ (1966.) ples nazvan *Touch*, praćen njegovim kompozicijama u duhu makedonskog melosa.¹³⁵⁸

Naravno, makedonski melos bio je prisutan i u rok muzici Makedonije: na Prvom festivalu jugoslovenske pop muzike u Zagrebu (3. septembar 1968.) grupa Bis-Bez iz Skoplja izvela je (između ostalog) instrumentalnu obradu narodne pesme ‘More sokol pie’, a na njenom repertoaru nalazila se i pesma ‘Si zaljubiv edno mome...’ U sedamdesetim je inicijativu u promociji makedonskog narodnog melosa preuzeo uticajni rok/džez sastav Leb i sol. Za njegovo okretanje folklornoj tradiciji delom je zaslužno učešće u ‘jugoslovenskom’ pozorišnom projektu KPGT-a *Oslobođenje Skoplja*. Rok verzije tradicionalnih makedonskih pesama ‘Aber dojde Donke’, ‘More sokol pie’ i ‘Jovano Jovanke’ nastale za potrebe ove predstave obeležile su početak i dalji razvoj muzičke karijere Vlatka Stefanovskog i njegovih saradnika. Tako im je u proleće 1978. na opatijskom festivalu kompozicija ‘Aber dojde Donke’ donela nagradu za „najbolji umjetnički dojam i najuspješniju primjenu folklornog izraza“.

(Poput Kornij grupe) članovi grupe Smak bili su jednako fascinirani Orijentom i Šumadijom, koliko i savremenim formama progresivnog roka. Eklektičan pristup folkloru negovali su i članovi grupe S vremena na vreme, Ljuba Ninković i Asim Sarvan. Tako je Sarvan osnovao grupu Muzej Sarvan i jedno vreme pisao pesme za ploče narodne muzike, a na solo ploči *Asime, spasi me* (Jugodisk 1984.) snimio obradu pesme ‘Kaleš, bre, Anđo’. Godine 1983. grupa S vremena na vreme okupila se za potrebe snimanja filma *Nešto između* Srđana Karanovića: ovde su kao kafanski bend izvodili mešavinu *country* zvuka i ‘izvorne’ narodne muzike. Značajan doprinos ‘etno-rok’ sceni u Beogradu svojim eklektičnim repertoarom (*Kara Mustafa*, *Gde ćeš biti lepa Kejo*, *Oj*,

Jedan noviji primer ‘multikulturalne’ upotrebe ‘Kaleš bre Anđe’ predstavlja izvedba subotičke grupe Paniks i pevačice Edit Tenji (Tényi Edit) u duhu vokalne tradicije vojvodanskih Mađara, uz naznake bosa nove i zvuke tamburaških orkestrara (2008.)

¹³⁵⁷ ... na koju su članovi grupe bili veoma ponosni, pa su u štampi izjavljivali: „jedina smo jugoslovenska bit grupa kojoj je dozvoljeno da na svojoj prvoj ploči ima 4 sopstvene kompozicije“. *Ibid.*, 157

¹³⁵⁸ Ni ovaj eksperiment, pokazalo se, nije bio preterano uspešan: „Za makedonski ritam vladalo je slabo interesovanje, mada svi uvek kukaju za nacionalnim stilom. Dok je na televiziji bila predstavljana nova igra, kamera je hvatala orkestar...“ (Džuboks magazin, br. 3, 3. jul 1966.) Navedeno u *ibid.*, 335.

nevene, Tekla voda...) sredinom sedamdesetih svakako je dala grupa Suncokret, u kojoj su se (između ostalih) muzički formirali Biljana Krstić i Bora Đorđević. „Krajem oktobra 1983. u organizaciji Saveza socijalističke omladine, Riblja čorba je održala četiri koncerta u Bugarskoj, u okviru manifestacije ‘Balkan, zona bez nuklearnog naoružanja’. Prvi nastup u Plovdivu svirali su pred omladinskim aktivistima koji su dobili specijalne pozivnice... Na završnoj svečanosti Čorba je svirala posle grčkog folklornog ansambla, bugarskih ritmičkih plesača i rumunskog omladinskog pozorišta koje je izvelo simboličnu predstavu ‘Bauk kapitalizma napada omladinu Istoka’“.¹³⁵⁹ Jedan od gitarista Riblje čorbe, Zoran Dašić (ex-Šamar), (koji je, doduše, s ovim bendom održao samo pet proba) kasnije je oformio grupu Legende za čiju je ploču ‘Dođi druže do Srbije uže’ Bora Đorđević napisao sedam tekstova i komponovao muziku za dve numere.¹³⁶⁰ Premda Riblja čorba nikada nije dovodila u pitanje svoju reputaciju ‘urbanog’ rok benda, Bora Đorđević je pored pomenutog imao i druge izlete u oblast NNM: npr. napisao je pesme ‘Nek’ me ne zaborave devojke sa Morave’ i ‘Stani malo kafanski sviraču’, ali i veliki hit u solo karijeri Željka Bebeke ‘Sinoć sam pola kafane popio’.



¹³⁵⁹ Janjatović, *Yu-rock enciklopedija*, 153.

¹³⁶⁰ *Ibid.*, 154

„Jedna stvar je vrlo indikativna. U Beogradu je bilo vrlo malo grupa koje su uspevale da produ filter režima, dok je u Zagrebu, recimo, to bilo mnogo jednostavnije. Tamo su to ohrabivali, ovde su gušili. Postojala su dva glavna filtera: Beogradsko proleće, za zabavnu muziku i Subotički omladinski festival, na kome je pravljena preSelekcija mladih ljudi, onih koji su inklinirali rokenrolu. Sve što se nije uklapalo, odbacivano je i onemogućavano. Tako je postepeno stvaran kvazirokenrol, gde se insistiralo na primesama ovdašnjih uticaja, i to je na kraju sve odvelo u propast“.¹³⁶¹

Novi talas doneo je novu estetiku ‘urbane muzike za mlade’, ali ona nije podrazumevala raskid s ‘primesama ovdašnjih uticaja’. Jedan od karakterističnih primera za to predstavlja ska numera braće Vranešević ‘Skakavac joj zaš’o u rukavac’, nastala ‘po motivima’ iz knjige *Crven ban* u kojoj je Vuk Karadžić prikupio erotske umotvorine ‘iz naroda’. I debi album Šarla Akrobate ‘Bistriji ili tuplji čovek biva kad...’ dobio je naziv po tekstu iz stare knjige prosvetitelja Vase Pelagića ‘Narodni učitelj’. U pesmi ‘Pazite na decu I’ korišćeni su delovi iz ove knjige.¹³⁶² Beskompromisni ‘alternativac’ Dušan Kojić Koja najviše se približio svetu ‘narodne muzike’ ulogom u filmu *Radio vihor zove Anđeliju* Jovana Živanovića iz 1979. godine. Opus Ekaterine Velike nije inkorporirao folklor u bilo kom vidljivom obliku, ali je zanimljivo da je ‘posthumno’ (nakon smrti gotovo svih članova benda) došlo do obrnutog procesa. ‘Folklorizam’ je nalazio načine (i razloge) da inkorporira ponešto od repertoara ove popularne grupe: tako je npr. na koncertu u Splitu ‘Tribute to EKV’ (21.08. 2005.) klapa Iskon izvela numeru *Zemlja*,¹³⁶³ dok su na Saboru u Guči 2011. (na stadionu) trubači Dejana Petrovića izveli pesmu *Krug*. Na svom prvom albumu *Ruže i krv* (1983.), kosmopolitski orijentisana pevačica Bebi Dol iskazala je maštovitu i eklektičnu fascinaciju Orijentom i folklornim tradicijama Istoka koja na ovim prostorima nije viđena verovatno od vremena ‘progresivnog roka’. Iako se Bebi Dol mnogo kasnije našla u *reality* programu *Farma* u društvu mnogih ‘narodnih pevača’, tokom karijere nije saradivala s njima - za razliku od članova grupe Zana. Zana je od ‘tvrdokornog’ elektro-pop benda postepeno prerasla u pop sastav kome ‘prirodno’ leži saradnja sa zvezdama narodne muzike (solo Bokija Miloševića u pesmi *Vejte snegovi*

¹³⁶¹ Ovo mišljenje izneo je Lari Plesničar, jedan od ‘prvoboraca’ beogradskog rokenrola u: Žikić, *Fatalni ringišpil*, 108.

¹³⁶² Svojevrsno ‘okretanje tradiciji’ grupe Heroji predstavlja i logo za omot ploče *Heroji 88*, delo arhitekta Aleksandra Deroka.

¹³⁶³ Ova pesma je zbog stiha ‘pogledaj me očima deteta’ ušla i u repertoar dečijih horova.

iz 1987. ili duet s Draganom Mirković 1989.) Sem Marine Tucaković čija je uloga u razvoju turbo-folka poprimila mitske dimenzije, kompozitori Radovan Jovićeović i Jovan Živanović 'Kikamac' ostvarili su plodnu saradnju s izvođačima kao što su Ana Bekuta, Željko Bebek, Zdravko Čolić, Mira Škorić i Svetlana Ražnatović Ceca. Na drugom albumu grupe D' Boys *Muvanje* (1984.), na kome je najveći hit *Jugoslovenka (Ljupka oko pupka)*, nalaze se obrada Roja Orbisona (*Lepe žene*) i starogradska pesma *Što (Ima dana)*. Svojom drugom pločom 'Da li si čula pesmu umornih slavuja' snimljenom za PGP RTB 1987. članovi grupe Alisa okreću se, kako sami tvrde, modernoj starogradskoj muzici. „U stilu tadašnjih sastava iz Bosne, priklanjaju se folk zvuku, udarna pesma je '1389' / 'Neće Fata sina Bajazita', a u pesmi 'Posle devet godina' gostuje Lepa Brena“.¹³⁶⁴ Hevi-metal grupa Griva iz Novog Sada svoj prvi uspeh postigla je 1983. obradom pesme 'Bum Cile Bum' (Sitnije, sestro, sitnije) iz repertoara Lepe Brene. (Pesma se pojavila na singlu koji je deljen kao poklon u listu 'Stripoteka'). Po raspadu grupe *Poslednja igra leptira* (krajem 1989.) njen frontmen Nenad Radulović (pod imenom Slobodan Đorđević Piton) objavio je solo ploču 'Niko nema što piton imade'¹³⁶⁵ koja predstavlja parodiju na NNM.¹³⁶⁶ Inače, krajem 2011. godine plato ispred Ustanove kulture Palilula¹³⁶⁷ u Beogradu nazvan je po ovom prerano preminulom muzičaru „Plato Nenada Radulovića - Neše Leptira“. Na platou se nalazi spomenik-statua¹³⁶⁸ s kamenim postamentom iz kojeg 'izviru' metalna gitara i krilo leptira. Nenad Radulović (1959-1990.) je drugi domaći roker koji je dobio takvo priznanje - pre njega je plato ispred Doma omladine Beograda nazvan po Milanu Mladenoviću, lideru Ekaterine Velike.

¹³⁶⁴ Janjatović, *Yu-rock enciklopedija*, 14.

¹³⁶⁵ Na albumu se nalaze numere *Eh kad bi ti, Evo ti srce (grudi) na dlanu, Kunem ti se životom, Ne dolazi u moj stan, Ne plači dušo, Niko kao ja, Oj jarane, Šuška se šuska, Ti si me će(š)kala, Udri Mujo*.

¹³⁶⁶ O doprinosu Ramba Amadeusa ovom žanru albumom 'O, tugo jesenja' iz 1988. već je bilo reči.

¹³⁶⁷ plato na uglu ulica Mitropolita Petra i Dragoslava Srejskića, ispred bivšeg Narodnog univerziteta 'Braća Stamenković'

¹³⁶⁸ Spomenik obeležava 30-godišnjicu pojavljivanja grupe Poslednja igra leptira na Palilulskoj olimpijadi kulture (POK) na kojoj su osvojili prvo mesto. Delo je akademskog slikara Dragana Ristića. Ideja za dodelu imena Nenada Radulovića platou ispred Ustanove kulture Palilula potekla je od novinara Milorada Roganovića i predsednika Opštine Palilula Danila Bašića.

'Plato Neše Leptira na Paliluli', *Danas*, 18.12. 2011.

http://www.danas.rs/danasrs/srbija/beograd/plato_nese_leptira_na_paliluli.39.html?news_id=230437 (pristup: 17.08. 2013.)

Devedesete godine su na muzičkoj sceni Srbije donele nove neslućene mogućnosti prožimanja muzičkih stilova i upliva folklornih motiva u druge muzičke žanrove (o obrnutom procesu u kome se formirao turbo-folk kao hibridni muzički žanr raspravljali smo u prvom poglavlju). Tako je npr. grupa Električni pilići iz Požarevca, popularna početkom devedesetih, na svom prvom albumu imala fanki obradu velikog hita Miroslava Ilića *Pozdravi je, pozdravi (Koko koko)*. (Pevač ove grupe Zoran Radojković Pile postao je jedno od ‘zaštitnih’ lica televizije Pink.) Eklektična rok-metal-rege grupa 357 kasnije je (2003.) obradila još jedan ikonični hit Miroslava Ilića, ‘Devojku iz grada’, i to na albumu *Iz Gazda Žikine kuhinje* na kome se nalaze i obrada Kajli Minog *Can’t get you out of my head* i ‘tradicionalna’ numerata *Sprem te se, sprem te*. Grupa *Ništa ali logopedi* iz Šapca je na underground sceni devedesetih godina brzo stekla pažnju neobičnom muzičkom koncepcijom u kojoj dominiraju ‘narodnjačka’ harmonika i ironični tekstovi u kojima se bave „svadbama, svinjetinom, citatima iz školske lektire i stihovima na engleskom za početnike“.¹³⁶⁹ Na debi albumu iz 1995. pankeri iz Novog Sada *Zbogom Brus Li* koristili su širok dijapazon citata iz repertoara Zvonka Bogdana i Šabana Šaulića,¹³⁷⁰ a grupa *Napred u prošlost* iz Banatskog Novog Sela početkom 1997. je simultano objavila dva albuma, na jednom od kojih se našla i ‘nekonvencionalna’ obrada čuvene bosanske pesme ‘Mujo kuje’. Na drugom albumu pank sastava NBG (2000.) našla se ‘starogradska’ numerata *Ima dana* u kojoj se kaže:

*Ima dana kada ne znam šta da radim
zbog te kučke što mi stvara bol,
ja te volim tako silno da umirem,
ja te volim ali ne znam što...*

*Ima noći kada ja ne mogu da spavam
zbog te drolje što mi uze sve,
ja te volim tako silno da umirem,
ja te volim, ali jebeš to...*

¹³⁶⁹ „Na svakoj kaseti upisivali su unikatne poruke koje su razvrstavali po tematskim blokovima: prehrambeni, srpski, nacionalni, informativni, šaljivi, crtački. Na kaseti koja je u mom vlasništvu piše: ‘Ovde smo imali – 2 puta 10 sa lukom, pola kile belog i kisele i 2 šopske (Bono Vox).‘“
Janjatović, *Yu-rock enciklopedija*, 215.

¹³⁷⁰ uz semprove iz filmova ‘Ko to tamo peva’, ‘Već viđeno’, ‘Dina – pustinjaska planeta’ i serije ‘Grlom u jagode’

U spotu u kome se parodira estetika nemog filma i koji je smešten u 'Beograd početkom veka' članovi benda uglavnom se šetaju po Skardarliji, Kalemegdanu i Kosančićevom vencu u kostimima iz 'epohe' i razračunavaju sa 'izvesnom damom'. Na istom albumu na kome se zalažu (živela, živela) za 'Kraljevinu Srbiju' (*Ua!*, 2006.) Direktori opisuju Srbiju *Pod šljivama* (među njivama i stadima) u ne baš laskavim terminima.¹³⁷¹

U spotu grupe Zontag nešto blažeg muzičkog usmerenja *R'n'R na sto načina*¹³⁷² vidimo članove benda 'pod šljivama' tj. u 'idiličnom' srbijanskom seoskom dvorištu, kako muziciraju pored naherene tarabe. Sa zanimanjem ih posmatra jedan stari par (baba i deda) dok izvode refren: „Budi rokenrol na sto načina, budi rokenrol uz malo začina, budi rokenrol na sto načina, rokenrol je poslednje utočište od seljačina.“ U spotu *Srbija i ja* (2008.), 'začetnici jedinstvenog muzičkog žanra u Srbiji – anti global etno pank' – članovi grupe *Neozbiljni pesimisti* obraćaju nam se sa somborskih balkona, parkova i 'kaldrma' (uz diskretne citate Plavog orkestra). Godine 2011. sastav Jesenji orkestar snimio je album 'Folklor', na kojem su zastupljene 'tri tradicionalne romanse'. U najavi promotivnog koncerta u Kulturnom centru Rex (18. mart 2012.) članovi benda su opisali svoj pristup pesmama i sviranju kao „vrlo tradicionalan, kao da su se pre sto godina sreli

¹³⁷¹ *Blato do kolena, govna do guše,
Peče se rakija, šunke se suše.
Udri brigu na veselje,
Praznici, svadbe, ispraćaji, gozbe,
Masna hrana - ljuta rana,
jaka krđža, loša radža.*

*Beda i jad, nered i jed,
Zavist i strah, konfuzija!*

*Srbi i Srbijanci - niko nikom ne veruje,
Građani i seljaci - ko će koga da zajebe?
Narodne mudrosti lete oko ognjišta,
Ratovi za dinar, ratovi za dvorišta,
Ratovi za tarabu - krave crkavaju,
Rodbina u svađi psuje se na međi!*

*Mržnja i bes, ponos i stres,
Sumnja i žar, inat i ćar!*

*Tri livade - nigde 'lada, svako čudo za tri dana,
Drži bure vodu, majstori dok odu,
Smrad ne smeta - promaja ubija!*

¹³⁷² album *Psiho - delija*, 2004.

seoski muzičari i zasvirali na nekoj proslavi. Rezultat toga je spoj folklor, bluza i rokenrola. Biće to prilika da se za jedno veče u današnje vreme iščita tradicija na pristojan način“.¹³⁷³

U spotu *Hot mi je prezime* (2012.) pop pevačica Lejla Hot pojavljuje se u ‘tipičnoj’ narodnoj nošnji Srbije odnosno Crne Gore, a u samoj numeri raspravlja o sopstvenom ‘ambivalentnom’ nacionalnom identitetu:

Oduvek ista pitanja,
odakle ti je mama, odakle tata?
Jesi l’ ovde rođena?
Na Marsu rođena sam, iz inata.

I, slušaj, nemam vremena,
a još manja imam nerava,
da tebi to objašnjavam,
kad sve možeš shvatiti i sam.

Samo se malo potrudi,
ma hajde mozak uključi,
kakvo umetničko ime,
Hot mi je prezime.

Oduvek kruže tračevi,
glave pune svim zabludama,
hoćeš da mi zameriš,
što igrom sudbine drugačija sam...

Ukoliko postoji jedna paradigmatična muzičko-plesna, geometrijski i društveno simbolička forma kroz koju se najvidljivije prelamaju ambivalentni (često kontradiktorni) odnosi, pristupi i ‘iščitavanja’ folklorne tradicije u savremenoj medijskoj kulturi ovog podneblja, to bi verovatno bilo *kolo*. Nakon Drugog svetskog rata, u Istri su po ‘oslobođenju’ od italijanskih vlasti, simpatizere novog poretka meštani nazivali ‘širikoli’ (jer su stalno pevali ‘Širi kolo, joj, širi kolo kozaračka lolo...’) Na širim prostorima Jugoistočne Evrope kolo je ‘oduvek’ predstavljalo snažnu metaforu pripadnosti (i lojalnosti) zajednici, bilo da je u pitanju politički sistem, nacionalna / etnička pripadnost ili kulturni identitet. Različite muzičke forme ovu metaforu iskazuju na različite (često kontradiktorne) načine. Uzmimo za primer domaće komercijalne izvođače iz devedesetih godina pod snažnijim ili manje snažnim uticajima hip-hopa. Grupa Beat Street se u pesmi

¹³⁷³ http://www.facebook.com/events/187522874692681/?notif_t=event_invite (pristup: 19. 08. 2013.)

*Kolo*¹³⁷⁴ zalaže za igranje kola (*Hajmo u kolo, igravimo kolo ... ma ko ga, ma ko ga nebi volo...*) i ukazuje na njegovu povezanost s kafanom, alkoholom – i rokenrolom (*Konobaru, konobaru, donesi mi stock ... hoću da se napijem, da zaigram rock*).¹³⁷⁵ U već pomenutom spotu *Disco Ball* (2002.) s albuma *Dog On A Needle - Still Spinnin' Around...* (2002.) MC Nigggor (ex-Monteniggers) odvikava jedno dete od zavisnosti od turbo folka koristeći i metode teorijske obuke. U društvu zanosne medicinske sestre precrtava na tabli Čiča Gliše koje igraju kolo, a pored Čiča Gliša koje đuskaju ispod disko-kugle upisuje 'OK'. Dečak je na početku spota imao tetovažu 'I ♥ folk' koja je na kraju spota takođe precrtana, što znači da je 'lečenje' uspelo. Na istom albumu se nalazi tradicionalno Bokeljsko kolo (iz njegovog zavičaja) u elektronskoj verziji, dok u spotu (*Bocca Colo*) MC Nigggor aktivno uživa u prirodnim lepotama i kulturnom nasleđu Boke: na biciklu (kao grupa Kraftwerk kojom je delimično inspirisan), u džipu i pešice, jer ga kao friklajmbera i trekera vidimo u ostatku spota kako rasteruje koze i đuska na zidinama kotorske tvrđave. Kada su Idoli u spotu *Zašto su danas devojke ljute* (1981.), s lažnim brkovima, kravatama i u 'penzionerskim' odelima zaigrali kolo pored nekog mosta, to se uglavnom moglo čitati kao ironični stejtment pripadnika novotalasne (dakle, nove) generacije 'izlečene' od folkloru. Međutim, „Ne znam koliko je poznato da smo Vlada Divljan i ja neko vreme, krajem sedamdesetih godina, svirali kao prateći bend Zvonka Bogdana u restoranu Union u Beogradu gde je on žario i palio – pa i mi iz drugog plana“.¹³⁷⁶ Kada se ima u vidu ovaj podatak, slika o odnosu novog talasa i srpskog folkloru postaje nešto kompleksnija. Štaviše, i uspeh 'kafanskog' hita Vlade Divljana *Ja je zovem meni da se vrati* u izvođenju 'kosmičkog Bosanca' Jahije Gračanlića, komponovanog za potrebe filma *Šest dana juna* (r: Dinko Tucaković, 1985.) govori u prilog pomenutoj tezi grupe Beat Street o povezanosti kafane i rokenrola. U spotu *Jeti Šumadinac (Zlatiborac)* (1998.) članovi grupe Tap 011 zaigrali su kolo u narodnim nošnjama i našminkani u stilu 'Petrijinog venca'. (Njihova pesma je epopeja o nastanku nove, 'naše, domaće i izvorne' jeti rase na obroncima Zlatibora.)

¹³⁷⁴ Album *Pevaću i kad molitve ne vrede*, 1998.

¹³⁷⁵ U novijoj, 'ženskoj' inkarnaciji grupe Beat Street, njene članice spotano su zaigrale kolo na poljančetu, u spotu *Hodnici sećanja* (2004.) koji pripada *tour video* žanru.

¹³⁷⁶ Srđan Šaper u dokumentarnom filmu *Rock Dezerteri: Sad se jasno vidi*, r: Milorad Milinković i Bane Antović, TV Beograd, 1990.

Članovi grupe Van Gogh se sveže izblajhani i uniformisani u crne plastične jakne pojavljuju na Miletićevom trgu u Novom Sadu u spotu *Ludo Luda (Kolo)* s albuma *Kolo* (2006.) koji pripada žanru *concert video* i u kome izvode stihove Vuka Stefanovića Karadžića o devojci koja razrešava dileme tipa „ah, mili Bože, ima l' što šire od mora ?“ Bajaga je za potrebe filma *Profesionalac* Dušana Kovačevića (2003.) komponovao *Polijsko kolo* (koje se izvodi na 'Motoroli'), dok se u repertoaru Ramba Amadeusa još od albuma *Mikroorganizmi* (1996.) nalazi *Oklopno Rave Kolo Gucha 2001 GTLX*. U spotu *Serbs* grupe Ništa ali logopedi (s albuma *Vaspostavljanje* iz 1998, na kome se nalazi i numera *Balada o seriji nerazjašnjenih ubistava počinjenih nad MTV zvezdama u selima u okolini Šapca*) igra se kolo (u 'narodnoj' nošnji) uporedo s varijacijama na tekst:

*We are the Serbs!
We'll fuck your mothers,
We'll fuck your sisters,
We'll fuck your daughters,
We'll fuck your dogs...*

K-NOo su iskazali svoju fascinaciju 'anti-estetikom' penzionerskih kola koja se 'tradicionalno' igraju na Kalemegdanu (kao i pojedinim penzionerima) u spotu '41'42'47'48 snimljenom 2000. godine. U spotu *Infostan* grupe Bolesna štenad iz 2011. u u kome se govori o (ne)plaćanju računa, animirani psi (oba pola) igraju kolo u narodnim nošnjama (i opancima) inaugurirajući stilski pravac po imenu *o-pank*.



U ranijim poglavljima bilo je reči o pijaci kao ultimativnom mestu susreta između sela i grada. U tranzicionoj ekonomiji porastao je značaj 'buvljaka' kao nove gradske 'agore' i mesta na kome se 'mešaju' pripadnici društvenih slojeva koji se percipiraju kao različiti: od umetnika s 'elitnim' obrazovanjem u potrazi za 'inspiracijom' i umetničkim repromaterijalom, do 'običnih' potrošača u potrazi za jeftinijom robom i onih koji su primorani da rasprodaju svoju poslednju imovinu. U pesmi grupe Krš *Sirotinju* (2007.)

*Na Svetu Petku, na Cvetku, rekla mi je jedna baba,
Da su kamioni Magirus-Dojc zagušili gradski saobraćaj!
O Božiću, na Kaleniću, rekla mi je druga baba,
Kako danas omladina starije ne jebe, nevaspitano im se obraća!*

U pesmi se vodi razgovor s još jednom babom 'o Spasovdanu, na Tašmajdanu', ali se u spotu smenjuju isključivo živopisni prizori s buvljaka. Buvljak se u ovom slučaju konstituiše kao mesto 'novog urbanog folklor', ne samo mesto ponude i potražnje polovne / švercovane / ukradene (neoporezovane) robe, već i mesto razmene životnog iskustva s 'precima' oličenim u generaciji preživelih 'baba'. Ovakav pristup ne samo da ironizuje standardne *etno* obrasce romantizovanja 'predačkog' iskustva (o kojima je već bilo reči) već i odnos između grada i sela konceptualizovan prema konvencijama *etno* estetike. Buvljak je, naime, metafora za suburbani gulaš u kome podela na selo i grad gubi čvrsto utemeljenje jer su u njemu podjednako zastupljeni elementi 'životnog stila' jednog i drugog, ne isključujući ni 'elitnu' kulturu oličenu u prisustvu 'školovanih' umetnika i medijskih poslenika koji se rutinski muvaju po buvljacima – kao kupci i kao stvaraoci.

*Grad je dobio seoska obilježja, selo gradska.
Selo se upinje da bude velegrad, a velegrad čezne za svojim djetinjstvom.*¹³⁷⁷
Arsen Dedić

2)

'Folklorizam' kao *Hochkultur*

Dvadeset četvrtog marta 1929. godine započela je era radija u Srbiji. „Čarobna kutija je oživela.“ Iste godine direkcija Radio Beograda pozvala je violinistu Vlastimira Pavlovića¹³⁷⁸ sa zavidnim umećem sviranja narodnih melodija, da osnuje novi orkestar. Započinje 'Carevčevo vreme', mitska epoha u kojoj narodna muzika na talasima Radio Beograda zadobija svoj 'puni zamah'. Kao veliki poznavalac narodnog melosa, a u isto vreme izvođač i pedagog, Carevac je oformio mnoštvo pevača i instrumentalista koji su prošli kroz njegovu 'školu'. Smatra se da je postavio standarde u vrednovanju narodne muzike i bio simbol 'izvorne interpretacije narodnog melosa'. Studio VIII Radio Beograda bio je u njegovo vreme 'institucija narodne muzike', a kroz orkestar su prolazili članovi koji su bili i lekari, arhitekti, sudije, pravnici, službenici PTT-a...

„Carevac je ipak bio 'čovek iz naroda'... No on se, u ulozi koju je konkretno igrao kao prvi čovek narodne muzike kod nas posle rata, morao i na izvestan način distancirati od sirove narodne muzike. Ljubitelj narodne muzike iz grada i malih varoši (u selo odmah posle rata nisu bili prodrli radio-aparati, a kada su osvojili selo i seljak se izmenio, pa se po estetskim zahtevima približio ljubitelju narodne muzike iz grada) zahtevao je puniji zvuk narodnog orkestra sa instrumentima koji nisu izvorni narodni, ali koji su godili njegovom sluhu. ...

(Carevac i Josip Slavenski) bili su po kvalifikacijama intelektualci, ali to kao da su obojica krili. Hteli su da ostanu krv i meso svoga seoskog naroda, čijim su se duhovnim sokovima obilno hranili celog života. ...

Carevac je bio veliki protivnik 'kafanskog stila' pevanja i sviranja narodne muzike, onog neukusnog melizmatiranja svakog tona u melodiji, eksploatacije grlenog i nazalnog

¹³⁷⁷ Luković, 'Arsen Dedić', 143.

¹³⁷⁸ Rođen u selu Carevcu (Veliko Gradište) 1885. Pavlović je završio Pravni fakultet 1923. i radio kao advokat u Beogradu i Velikom Gradištu. Bio je učesnik dva svetska rata, a kao član KPJ i 'borac za socijalnu pravdu' bio je proganjan i zatvaran u logorima Banjica i Dahau. Bio je i dirigent Hora KUD-a (nekada radničkog društva) 'Abrašević'. Umro je u Beogradu 1965. godine, ovenčan slavom 'Svilenog konca'.

pevanja, forsiranja dinamike gde joj je mesto i gde nije. Da je sarađivao sa televizijom, on bi pevače i svirače narodne muzike ‘čistio’ od primitivnog gestikulisanja, od grimasa licem sračunatim da se kafanski gosti ganu u srce i odreše kesu. Ali on nije težio ni da narodnoj muzici oduzme vrelinu krvi. ... Reče mi jednom: ‘Kad sviram violinu kao da grlim devojkul’ To je onaj plemenito-erotski odnos svirača prema instrumentu o kojem je veliki pijanista i kompozitor Sergej Rahmanjinov rekao na sličan način: ‘Moji su prsti ljubavnici klavira’¹³⁷⁹.

Prema pijanisti i profesoru muzike Nikoli Rackovu „da je Car danas sa nama, našao bi se u čudu kada bi video narodne orkestre sa četiri harmonike, sa dva sintisajzera, sa bubnjevima i električnim kontrabasom! Sigurno bi imao i primedbe na aranžmane, jer čak i u orkestrima sa brojnim gudačima dominiraju harmonike, koje se stalno, uz vokalnog solistu, ‘šunjaju’ po melodijskoj liniji, bezuspešno pokušavajući da, sinhrono sa pevačem, ‘pogode’ melizam koji će on primeniti. Što se pevača tiče, Car bi kategorično bio protiv ‘jodlovanja’ u interpretaciji i protiv neverovatnih kadenci u srpskoj narodnoj muzici(?), koje ponekad traju i po 15 sekundi! Pao bi mu mrak na oči od pogrešne akcentuacije reči (pevala, susrela, radila, patila — akcenat na pretposlednjem slogu!), ali bi se zgrozio i zbog pogrešne melodijske linije u pesmama koje predstavljaju istinsku baštinu srpske narodne muzike.

Car bi imao i velike primedbe na tursko-grčke primese u našim pesmama, a posebno na pesme koje su, u potpunosti, turski narodni melos sa našim tekstom! Car bi cenio novokomponovane pesme na temeljima srpskog etnosa, kao što je, i u svoje vreme, cenio uspešne pesme Miodraga Todorovića Krnjevca, Radojke Živković, Milije Spasojevića, što takođe spada u pesme koje su novokomponovane. Car bi, verovatno, bio šokiran mega-koncertima pred 100.000 ljudi, na kojima se svira neka varijanta veoma daleke narodne muzike, gde je teško povući granicu između ‘narodne’ i ‘zabavne’ muzike¹³⁸⁰. Đorđe Karaklajić ušao je 1933. u Radio Beograd kao honorarni violinista u orkestru Vlastimira Pavlovića Carevca. Kao mladić, da bi studirao prava prešao je iz Užica u

¹³⁷⁹ Dušan Plavša, muzički urednik Radio-Beograda (1947-1955.), ‘Romantik narodne muzike’ <http://www.riznicasrpska.net/muzika/index.php?topic=130.0> (Muzika « Muzičko stvaralaštvo i izvođaštvo Srba « Muzički stvaraoici — posleratna generacija « Vlastimir Pavlović Carevac (1895-1965.) (pristup: 10. 08. 2013.)

¹³⁸⁰ Nikola Rackov, ‘Šta bi Carevac danas rekao’ (U tekstu su korišćeni materijali iz knjige *Od zlata gudalo* — monografije Vlastimira Pavlovića Carevca, autora Nikole Rackova, Branka Belobrka i Ive Cenerića, u izdanju Zavoda za udžbenike, Beograd, 2011.) *Ibid.*

Beograd, gde je postao član studentskog džez-orkestra 'Džoli bojs'. I on je Drugi svetski rat proveo u logorima širom Nemačke kao ratni zarobljenik. Posle oslobođenja vratio se u Radio-Beograd i zaposlio u Redakciji narodne muzike, gde je vremenom postao i njen urednik. Uporedo se odvija njegov kompozitorski, dirigentski i etnomuzikološki rad. Osnovao je veliki narodni orkestar Radio-Beograda i postao i njegov prvi dirigent. Okupio je 'nenadmašnu', 'zlatnu' generaciju radio-pevača.¹³⁸¹ Vredno i predano sakupljao je kola, narodne i gradske pesme, umetnički ih 'obrađivao', snimao za radio-programe i diskografiju i štampao u brojnim zbornicima i zbirkama. Komponovao je muziku za mnoge pozorišne predstave, filmove i televiziju, za značajne festivale i smotre, i bio aktivan član u Udruženju i Savezu kompozitora. Pred kraj radnog veka okupio je s mladalačkom energijom i entuzijazmom žensku grupu 'Šumadija', s kojom je radio i nastupao i kao penzioner, sve do smrti. Umro je 1986. godine u Beogradu.

Na izuzetnu 'prijemčivost' (seoskog i varoškog) narodnog melosa za svaku ideološku matricu kroz koju je prošla post-otomanska politička istorija Srbije, ukazuje jedan od istaknutih pevača iz 'zlatne epohe' Radio Beograda koju su obeležile predvodničke ličnosti Carevca i Karaklajića. Prema Miletu (Miodragu) Bogdanoviću, u početnim fazama uspostavljanja novog društvenog poretka u socijalističkoj Jugoslaviji „negovala se stara, izvorna pesma, čiji je tekst odgovarao tadašnjem revolucionarnom trenutku“. „Naročito je bilo značajno gostovanje pevača na nekim manifestacijama gde je trebao da se okupi narod. Recimo, bilo je predviđeno da se narodu govori kako da se štiti od šapa. Međutim, publika se okupi tek kad stignu pevači: prvo se održi predavanje o šapu, zatim krene pesma i – narodno veselje. Repertoar je bio obavezno jugoslovenski, sa melodijama iz cele zemlje. O tome govore i tipični naslovi programa: 'S pesmom i igrom kroz Jugoslaviju', 'Od Vardara pa do Triglava'. Pazilo se da se zadovolje svi ukusi, da se ne zaobiđe nijedan narod, nijedna narodnost“.¹³⁸² Predrag Cune Gojković, neosporna zvezda narodne muzike socijalističke i postsocijalističke epohe ukazuje na to da je šezdesetih godina „zabavna muzika... bila maltene zabranjivana, dok je primat imala narodna: ona je socijalistički opredeljena, ne miriše na Zapad, ne vodi nas u trulu

¹³⁸¹ Danica Obrenić, Anđelija Milić, Radmila Dimić, Vule Jevtić i dr.

¹³⁸² Luković, 'Mile Bogdanović', 69-70.

ideologiju i čemu onda jedan Đorđe (Marjanović) da nam truže omladinu?¹³⁸³ Krajem osamdesetih godina, on konstatuje: „Mislim da je nestalo onih pravih ličnosti, velikih imena koji su možda bili i ‘žandari’ umetnosti, ali su bili ljudi od velikog ukusa kao pokojni Carevac, Đorđe Karaklajić, Jungić, Milivojević. Radio kao institucija bio je pravi bauk, najveća prepreka za ulazak nečijeg glasa u etar. Morali ste da imate, ako ne naobrazbu, a ono muzičku kulturu. Nikad neću zaboraviti napisani proglas u ‘Radio-Jugoslaviji’ čiji je autor Žarko Milanović: kako treba da se ponašaju pevači, kako treba da budu obučeni.

Kako?

Niste smeli da bez kravate uđete u Radio, niste smeli da imate čudne kombinacije boja, niste smeli da pravite nikakve eksperimente na račun vašeg poimanja demokratije! Ne! Morali ste biti klasično obučeni: ako je braon odelo, onda su i braon cipele, sve u stilu, inače bi vam vrlo zamerili, od portira do direktora Radija.

Mi smo socijalističko društvo koje je govorilo – i hvala bogu da je tako – da garderoba ne utiče na političku svest. To je prvi primenio u praksi 1948. Rato Dugonjić na Kongresu spajanja USAOJ-a i SKOJ-a u Narodnu omladinu, kad je u salu ušao u uzanim pantalonama, u gumenim cipelama, visokim manžetnama, vrlo širokim ramenima, šeširom, sa svim onim što smo u to vreme zvali ‘mondiš’. To je bio ‘paf’ za našu generaciju! Ratu Dugonjića smo, kao drugog sekretara omladine, posle Lole Ribara, odmah zavoleli, jer je bio blizak generaciji...

Sekretar omladine kao socijalistički Karden?

Jeste, baš tako. On nam je otvorio oči, a setimo se da je i predsednik Tito voleo lepo da se oblači. Predsednik je čak svojevremeno rekao: ‘Voleo sam da budem kelner da bih uvek nosio crno, elegantno odelo’. Od rata naovamo, trudili smo se da se lepo oblačimo, za razliku od Istočnog bloka ili Kine gde su gotovo do juče svi bili uniformisani¹³⁸⁴.

Ova politika odevanja u skladu sa smernicama jugoslovenske spoljne politike u razdoblju Hladnog rata (posle 1948.) ogleda se i u estetici televizijskih nastupa ‘narodnih’ pevača koji prethode ‘zvaničnoj’ pojavi muzičkog videa. Kao što smo već videli, pojava i komercijalni uspeh NNM nametnuo je prožimanje ‘starog’ i ‘novog’ i u vizuelnim

¹³⁸³ Luković, ‘Predrag Gojković Cune’, 75-76.

¹³⁸⁴ *Ibid.*, 74

terminima prezentacije muzičkog materijala. Poreklo (nacionalna pripadnost) pevača, odnosno njegova jasno definisana pozicija u etničkom mozaiku jugoslovenske zajednice ‘bratskih naroda i narodnosti’ često je igrala značajnu ulogu u ovom koktelu tradicionalnih i modernih elemenata / motiva. Tako npr. Silvanu Armenulić¹³⁸⁵ u jednom TV programu zatičemo kao ‘orijentalnu stjuardesu’ koja (u narodnoj nošnji, ali s modernom šminkom i frizurom) raznosi džezve i fildžane i stara se o (muškim) posetiocima jedne ‘bosanske’ kafane, pevajući numeru *Golube poleti*. „Možda spontano i iskreno, ili ipak, uz malu dozu ženske i umetničke surevnjivosti“ pevačica zabavnih melodija Zdenka Kovačićek postavila je jednom prilikom pitanje: kako to da Silvana Armenulić peva u ‘raskošnim haljinama’,¹³⁸⁶ zar ne bi prirodnije bilo da se pojavljuje u narodnoj nošnji? „Tako je to kod nas – izjavila je tom prilikom Silvana – Čim se za nekog kaže da je pevač narodnih pesama, odmah mu se pridodaje i da je seljak. U onom pogrdnom smislu“.¹³⁸⁷ O mukama Silvane Armenulić na televizijskim snimanjima u stilu ‘šumadijskog Holivuda’ već je bilo reči. Jedan sličan primer kombinovanja savremene TV estetike s ‘građanskim’ narodnim melosom (oličenim u ‘tradicionalnoj’ kombinaciji orkestar + pevačica u večernjoj garderobi) predstavlja nastup Vasilije Radojčić s pesmom *Zašto pitaš kol’ko mi je leta* u emisiji ‘Zlatne ploče’ emitovanoj u januaru 1972. Pevačica se ovde pojavljuje u dugačkoj ‘šljaštećoj’ haljini na stilizovanoj stranici Politike kojom dominira naslov ‘Pao tanjir kod Bijeljine: da li su to špijuni?’, ‘flankirana’ dvema oskudno odevenim plesačicama u zavodljivim pozama – uz povremeno pojavljivanje ‘neizbežnog’ NO (narodni orkestar) u elegantnoj večernjoj garderobi. Hašim Kučuk Hoki, ‘prvi čupavac u narodnoj muzici’, izveo je u jednom programu svoju pesmu *Pjevaj, prijatelju* odeven po besprekornoj aktuelnoj ‘rokerskoj’ modi, u neutralnom belom studiju u kome mu društvo prave ‘uštogljeni’ narodni muzičari (u klasičnim odelima i kravatama) i seoske lepotice u narodnoj nošnji koje obavljaju različite ‘ženske’ poslove (uz preslicu, kolevku i tome slično.)

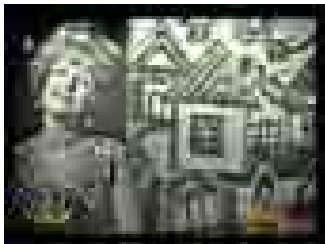
¹³⁸⁵ rođ. u Doboju 1939. kao Zilha Barjaktarević

¹³⁸⁶ Primer za ovo je nastup u emisiji ‘Dobar dan Jugoslavijo’ u kome Silvana peva numeru *Zaplakaće stara majka* u večernjoj haljini s dubokim dekolteom, pod dnevnim svetlom i – usred šume.

¹³⁸⁷ Dragan Marković, *Knjiga o Silvani*, VBZ, Beograd, 2011, str. 52

Prema Edgaru Morenu „masovna kultura upija izvesne folklorne teme i, promenjene ili ne, *univerzalizuje ih*“.¹³⁸⁸ Po poslednjoj modi odevena Lepa Lukić izvela je u jednom TV programu svoj čuveni hit *Od izvora dva putića* (kako i dolikuje) ispred pariskih znamenitosti kao što su Ajfelova kula i Trijumfalna kapija. Medijski fenomen popularnosti Lepe Lukić naveo je Televiziju Beograd da snimi poseban dokumentarni program u režiji Vladimira Andrića (prvo emitovanje: 23.03. 1972.) u kome pevačica (između ostalog) ukazuje na važnost modne komponente svog ‘imidža’: „Veliki su moji rashodi. Vidite i sami da na svakom koncertu moram da se pojavim u novoj haljini. Jer sada više gledaju šta sam obukla nego šta ću pevati. Jer svaki ima ploču kući i sluša preko radija. Više je došao da vidi nego što hoće da čuje“. Modne metafore prisutne su i u njenoj pesmi ‘Opančići na kljunciće’:

*Op, op, opančići na kljunciće,
na bridž pantalone,
a čarape izvezene osvojiše mene...*



U programu ‘Šou Lepe Lukić’ (1971.) ‘opančići’ i prizori idiličnog srpskog sela javljaju se u formi (slikane) studijske dekoracije, a pevačica izvodi ovu numeru u elegantnoj večernjoj haljini s mnogo šljokica. U numeru *Lepotan, vragolan* sasvim izostaju ‘seoske’ asocijacije (ono što Iva Nenić zove „‘dozvoljena’ agrarna nostalgija u vremenu socijalizma“): Lepu u elegantnim toaletama zatičemo u sasvim savremenom studijskom *haute couture* ambijentu, među lutkama-manekenima i luksuznom garderobom. I Predraga Živkovića Tozovca mogli smo zateći (kao npr. u numeru *Jesen u mom sokaku*) u seoskom ambijentu, odevenog u ‘opančići i bridž pantalone’, a zatim u gradskom

¹³⁸⁸ Edgar Moren, *Duh vremena: esej o masovnoj kulturi*, Kultura, Beograd, 1967, str. 86

Moren je prepoznao folklorne korene u medijskim fenomenima kao što su američki vestern, *slapstick* komedija, crtani filmovi, TV kvizovi, igre i takmičenja, uporedo sa muzičkim formama kao što su džez, tango i karipski ritmovi, prisutni na svim kontinentima.

ambijentu i ‘urbanoj’ garderobi (kako animira istu devojkju). U istom programu u kome je nastupala Vasilija Radojčić minijaturni Tozovac izvodi numeru *Krčmo stara (Pijem tugu da ublažim)* na uredno i elegantno opremljenom stolu, među gigantskim kristalnim čašama i flašama šampanjca. Adekvatno je odeven u večernje odelo s prilično ekstravagantnom kravatom. I ovde je prisutan ‘narodni’ orkestar, ali su u prvom planu instrumenti među kojima se ističu električne gitare, bubnjevi i, uopšte, ‘moderan’ orkestarski inventar. Popularni narodni pevači poput P. Ž. Tozovca mogli su se u televizijskim programima zabavnog karaktera zateći u prilično maštovitim situacijama i kostimima (često na ivici apsurda): tako npr. Tozovca i Cuneta Gojkovića zatičemo u ljubavnom trouglu s glumicom Zlatom Petković, u srednjevekovnim kostimima i scenama povremeno akcionog karaktera, a sve to uz muzičku pratnju Tozovčevog velikog hita *Ti si me čekala* iz sredine osamdesetih. U okviru ovakvih programa razvio se i poseban plesni ‘žanr’ (klasični i moderni balet prilagođen potrebama pratnje ‘narodnih pevača’) koji će u eri turbo-folka evoluirati u tzv. *đogani balet*. Svojim koreografisanim TV nastupima posebno se isticala glumica i pevačica Olivera Katarina: njena numera s kraja šezdesetih godina *Šu Šu (Šumadijo)*,¹³⁸⁹ a posebno način na koji je izvedena pred TV kamerama (atraktivna pevačica u super-kratkoj mini haljinici savremenog kroja i muški plesni ansambl u stilizovanim narodnim nošnjama) savršeno ilustruje eklektični spoj ‘zamišljene tradicije’ i medijske pop kulture koja je tek u povoju. Kasnije je (sredinom sedamdesetih) ova numera dobila i disko verziju izvođenu u adekvatnoj garderobi za džez balet. Internacionalni uspeh u filmu Aleksandra Petrovića *Skupljači perja* (1967.) preusmerio je repertoar Olivera Katarine na stilizovan ciganski folklor: jedan zanimljiv primer njegove upotrebe predstavljaju TV nastupi s numerama *Ža Ža* ili

¹³⁸⁹ Šu... šu... šu...
 šum... šum... šum...
 šuma... šuma... šuma...
 di... di... di...
 joj joj joj...
 ...
 Seno, slama,
 slama, seno,
 svuda kolo zapleteno,
 zapleteno, opleteno...
 ...
 Šumadijo, rodni kraju,
 u tebi je ko u rajju!
 Oj!

Lidu Lidu u kome 'vatrena' pevačica i njeno cigansko čergarsko 'pleme' plešu oko luksuznog belog 'vintage' kabrioleta. I u numerama u kojima se i Olivera Katarina i (ogromni) plesni ansambli pojavljuju u narodnoj nošnji prožima se 'staro' i 'novo': tako se npr. u numeru *Tam deka ima* izvedenoj u 'Koštana stilu'¹³⁹⁰ pominju stihovi: 'Kikiriki će prodavam, samo da te izdržavam...', a u numeru iz 'kuhinje' Obrena Pjevovića *Mrčajevci, moje rodno selo* kaže se, recimo, 'A moj dragi i voli i 'oće, u mom selu da kalemi voće...'

U osamdesetim godinama nastavlja se polarizacija 'narodnjačke' scene na 'konzervativne' izvođače koji poštuju konvencije 'akademskog' pristupa narodnoj muzici, koji se 'pristojno' oblače i na javnim nastupima ne ponašaju 'raspojasano', i one koji se prilagođavaju zahtevima 'vremena' i tržišta – a tržište uglavnom zahteva minisuknje (Lepa Brena) i 'osavremenjene' hibridne muzičke forme (Južni vetar). Kao paradigmatička figura u prvoj grupi 'konzervativaca' izdvojio se Miroslav Ilić, dok 'fleksibilnost' izvođača kao što su npr. Andrija Era Ojdanić, Mitar Mirić ili Mile Kitić vodi u nebrojene varijante 'krossovera' s dens i hip-hop scenom koje će uslediti u narednim decenijama (turbo-folka). Miroslav Ilić je u filmu *Sok od šljiva* Branka Baletića (1981.) otpevao pesmu *Gde si sada* (koju je komponovao Zoran Simjanović) i čiji tekst glasi:

Od mene si htela nemoguće,
u mom srcu neka žica puče,
ne izdržah pritisak i jad,
pa iz sela pobegoh u grad.

Učili su tebe oni tvoji
kako treba sreća da se kroji,
kakvog momka devojka da vreba
ako, dušo, tako ti i treba.

Gde si sada kad mi dobro ide,
kad sve imam, imam što mi volja.
Što me tvoji rođaci ne vide
da ti kažu ko je od nas golja.

Jer dok majka tebi diže cenu,
ja se kupam u toplom bazenu,
pa po gradu šetam u odelu
dok ti dane provodiš u selu.

¹³⁹⁰ Olivera Katarina je na početku glumačke karijere igrala glavnu ulogu u *Koštani* (Narodno pozorište, 1960.) u režiji Milenka Maričića, 'vrlo smelaj predstavi, oslobođenoj folklornih elemenata'.

Ova pesma se može čitati kao ‘programska’ numera u opusu Miroslava Ilića, koja sažima standardne motive iz životopisa jednog seoskog ‘japija’¹³⁹¹ iz socijalističke epohe. Ovde nema ni najmanjih naznaka da protagonista svoje blagostanje u gradu duguje participaciji u sivoj ekonomiji ili bilo kakvom obliku kriminalnih delatnosti. Kao i u biografiji samog Miroslava Ilića,¹³⁹² ključ uspeha je ili završeni fakultet ili trudoljubivi i dostojanstveni posao estradnog umetnika. O ‘akademsom’ karakteru koncertnih nastupa Miroslava Ilića već je bilo reči, o njegovim konzervativnim političkim stavovima (i odijumu prema srpskoj muzici ‘kontaminiranoj’ stranim uticajima) takođe, ali na ovom mestu akcenat je na prilično konzistentnim pokušajima lansiranja ovog pevača u orbitu ‘visoke kulture’ socijalističke epohe. Uz intenzivno medijsko prisustvo (na ‘državnom’ radiju i televiziji i u diskografskoj privredi), povremeno učešće u filmskim projektima i ‘ideološkim’ manifestacijama (‘Živela Jugoslavija’ – singl s Lepom Brenom¹³⁹³ iz 1985.), mesto u ‘visokoj kulturi’ socijalističke epohe zahtevalo je od ovog pevača i dokazivanje na polju muzičkih formi koje se ‘tradicionalno’ prepoznaju kao ‘elitne’ i samim tim kao *Hochkultur*. Tako je Miroslav Ilić s operskom pevačicom Gordanom Jevtović (inače starom ‘koleginicom’ iz ansambla ‘Raspevana Šumadija’ iz Mrčajevaca) pred kamerama demonstrirao i sposobnost da peva Verdijeve arije.¹³⁹⁴ Ovaj trend ‘operizacije’ narodne

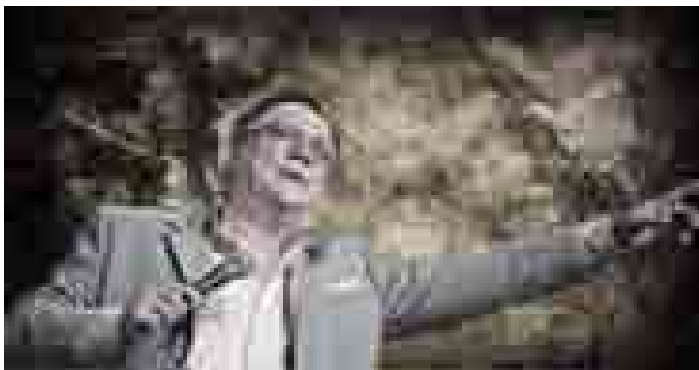
¹³⁹¹ ‘young urban professional with a rural background’ ili ‘young upwardly-mobile professional in the socialist economy’

¹³⁹² „Junak naše mitske priče, po sintagmatici, pomaže ocu na njivi. Time pokazuje da ceni i voli zanimanje kojim se njegov otac bavi, a implicitno takav stav treba da prenese kako je, ako jedna estradna zvezda pored sopstvenog javnog uspeha ceni i upražnjava poljoprivredu, to zanimanje punopravno ostalima. Na neki način, takav stav iz mita govori da je poljoprivreda značajnija od ‘urbanih’ zanimanja, jer Miroslav biva prinuđen da peva kako bi obezbedio egzistenciju, ali, i pored uspeha, više voli i ceni poljoprivredu.“ Stojanović, ‘Promene statusa’, 53.

¹³⁹³ Na koncertu Miroslava Ilića u Beogradskoj areni 2007. naslovnu pesmu ovog singla (*Jedan dan života*) umesto Lepe Brene otpevala je Goca Tržan.

¹³⁹⁴ Figura ‘narodnog pevača u operi’ u kontekstu akutne društvene krize koja je zahvatila Srbiju početkom devedesetih godina zadobila je gotovo kataklizmičke konotacije ‘pada institucije’, o čemu svedoči Mileta Prodanović: „Sveopšti pad i poraz ne mogu se zapravo odvojiti od pada institucija; pale su novine kojima se verovalo, izdavačke kuće koje su u sivim vremenima umele da uzdižu duh, padaju pozorišta i muzeji. Preti se univerzitetu. Ukidaju se specijalizovani umetnički časopisi i umesto njih pokreću listovi za nacionalističko drogiranje stanovništva. Tako je sveukupna tradicija ovog naroda bačena u blato; ona se predstavlja u vidu falsifikata i kiča, banalizovana je i osramoćena. Šta misliti o tome kada centralna nacionalna muzejska kuća priredi estradnu izložbu najjezivijeg kiča – i to na sva zvona bude oglašeno kao deo autentične tradicije ovog prostora i ovog naroda. Sledeći korak mogla bi da bude jedino Vesna Zmijanac u operi. Kako stoje stvari, čini se da ni taj nastup nećemo dugo čekati.“ Mileta Prodanović, ‘Kuga i posle nje’, u: Čolović i Mimica, *Druga Srbija*, 50. Mnogo godina kasnije (2014.) folk pevač Nedeljko Bajić Baja izazvao je ‘negodovanje javnosti’ nastupom na sceni Narodnog pozorišta u spotu *Snovi od stakla*, koji je ocenjen kao ‘neprimeren za nacionalnu instituciju’. Opširnije u: ‘Neprimereno za nacionalnu instituciju: Baja na Velikoj sceni Narodnog

muzike (koji se zasniva na fuziji divergentnih ‘tradicija’ u jedinstvenu ‘elitnu’ kulturu s nacionalnim predznakom) dostigao je vrhunac koncertom ‘Tri majstora’ 2010. na kome su (po uzoru na ‘Tri tenora’¹³⁹⁵) Predrag Cune Gojković, Predrag Živković Tozovac i Miroslav Ilić izvodili pesme koje su ih proslavile. (Specijalne gošće su im bile tri ‘majstorice’: Lepa Lukić, Merima Njegomir i Snežana Đurišić). Preduzetni Nazif Gljiva ponovio je ovu ‘formulu’ u sarajevskoj Skenderiji 13. maja 2010. kao inicijator i organizator koncerta *Koncert snova - Tri kralja* na kome su nastupile ‘tri legende narodne muzike’: Miroslav Ilić, Halid Bešlić i Šaban Šaulić. Koncert je očekivan s velikim nestrpljenjem jer Miroslav Ilić i Šaban Šaulić nisu nastupali u Sarajevu od kraja osamdesetih godina, a Šaulić je nastupao s nogom u gipsu. U posleratnom kontekstu prepoznati kao glasnogovornici različitih ‘etnija’ (srpske, romske, bošnjačke) pevači su (kako su izveštavali mediji) publici poslali poruke ‘ljubavi, mira i dobrosusedskih odnosa’.



Kralj iz Bosne: Halid Bešlić

pozorišta?!’, *Svet*, 28. 06. 2014. (izvor: *Blic*), <http://www.svet.rs/najnovije-vesti/neprimereno-za-nacionalnu-instituciju-baja-na-velikoj-sceni-narodnog-pozorista> (pristup: 08.08. 2014.)

¹³⁹⁵ Plárido Domingo, Hoze Kareras i Lućano Pavaroti nastupali su pod ovim imenom preko deset godina, a započeli su saradnju nastupom u Karakalnim termama u Rimu 7. jula 1990. - uoći finala Svetskog prvenstva u fudbalu.

Uspéh trojice tenora vodio je različitim imitacijama koje obuhvataju *Irish Tenors*, *Tenor Australis*, *The Canadian Tenors*, *Ten Tenors*, *Three Tenors and a Soprano*, *Three Sopranos*, *Three Mo' Tenors*, *Les Contre-Ténors*, *China's Three Tenors*, *Il Divo* i *Three Cantors*. Parodije na ‘tri tenora’ obuhvataju filmsku komediju *Off-Key* iz 2001. (r: Manuel Gómez Pereira), brazilske samba pevače koji su nastupali pod imenom *Bezerra, Moreira e Dicró – Os 3 Malandros*, američki muzički trio *The Three Terrors* i projekat *Three Terrors* izraelskog sajta Latma u kome Ahmedido Domingo (Mahmud Ahmadinedžad), Erdogan Pavarotti (Redžep Tajip Erdogan) i Assad Carreras (Bašar Asad) pevaju o terorizmu koji će ujediniti svet ‘od Tenesija do Teherana’.

Kao što smo već pomenuli u prvom poglavlju, po uzoru na svoje velike prethodnike pevači mlađe generacije NNM u spotovima i TV programima retko su se mogli zateći u seoskom ambijentu, premda je njihova popularnost među seoskom publikom bila neosporna. Tako u jednom od retkih primera ove vrste možemo zateći Mitra Mirića (odevenog u belo u skladu s aktuelnom 'šminkerskom' modom) među traktorima, konjima i 'običnim' seljacima, kako eskivira seoske udavače u spotu *Našao sam pravu* (1983.) Sudeći po garderobi i Sinan Sakić je u spotu *Čuvaj se* (1990.) 'samo u prolazu', ali u starom selu u kome se on pojavljuje nema nikoga (nema seljaka), pa Sinan u ovom slučaju deluje kao jedini posetilac nekog etno-parka. Jedini seoski prizori koje možemo videti u spotu Zorice Brunclik *Avlije, avlije* (1990.) nalaze se na platnima slikara-naivaca koja ga diskretno 'ulepšavaju'. Slikani prizori smenjuju se s kadrovima u kojima elegantna pevačica, odevena u modroljubičasto po aktuelnoj 'damskoj' modi, nastupa u prirodnom ambijentu (tj. 'na livadi').¹³⁹⁶ O 'seoskim' spotovima Dragane Mirković, Šabana Šaulića i Ere Ojdanića već je bilo reči. Pomenuli smo da se u ogromnoj videografiji DM na prste mogu izbrojati spotovi u kojima se 'Luče iz Kasidola' pojavljuje u seoskom ambijentu (ili narodnoj nošnji). Kao po izuzetku, u spotu *Ne pada mi (majko) na pamet* (1993.) Dragana se naizmenično pojavljuje u KUD-ovskoj narodnoj nošnji (s 'narodnim' plesnim ansamblom) i u stilizovanoj garderobi flamenko igračice. U spotu *Dušu si mi opio* (1997.) vidimo je u 'outfitu' Koštane i ruralnim ambijentima koji najviše asociraju na latino-sapunice.

U jednom muzičkom programu RTCG crnogorska diva 'izvorne narodne muzike' Ksenija Cicvarić izvodi svoj veliki 'hit' *Sejdefu majka buđaše* ispred 'autentičnog' ugostiteljskog objekta po imenu *Bife Lira*. Stara dama sedi okružena 'autentičnim gostima' bifea (isključivo muškarcima), pije sok i s vremena na vreme kurtoazno nazdravlja obožavaocima. Ovom 'realističkom' pristupu folklornoj tradiciji suprotstavlja se pristup RTS-a (u već pomenutom programu *Leti, leti pesmo moja mila*): tako, na

¹³⁹⁶ U jednom programu TV Sarajevo iz iste godine, Zorica Brunclik izvodi pesmu *Eh, da je sreće* u ulozi – slikarskog modela, i to u garderobi koja bi se mogla pripisati stilu 'od Nadežde Petrović do Olje Ivanjicki'. Ovim 'otmenim' hobijem (štafelajno slikarstvo) bave se u svojim spotovima veoma različiti izvođači: Zdravko Čolić (*Poplava*, 2010.), Dženan Lončarević (*Starim sam*, 2010.), Sinan Sakić (*Matori moj*, 2011.) ili pevačica Nevenih beba Tijana Sretković u spotu *Kuća za spas* (2011.) Rođa Raičević, multiinstrumentalista (apsolvent FMU) i prerano preminula turbo-folk zvezda, neposredno pred smrt 2001. pripremao je svoju prvu izložbu slika.

primer, u jednom od svojih najglamuroznijih izdanja (i haljini ‘renesansnog’ kroja) Snežana Đurišić izvodi pesmu *Moj behare* na sred italijanske pjace (scenografije za jedan koprodukcionni projekat) u Filmskom gradu.¹³⁹⁷ U istom programu dostojanstvena Merima Njegomir u beloj balskoj haljini izvodi numeru *Zarudela šljiva ranka* pored koncertnog klavira i u društvu plesnih parova, takođe u balskoj garderobi.¹³⁹⁸ U jednom primeru folk pevač Aleksandar Ilić peva ‘zavičajnu’ pesmu o Šumadiji (*Šumadijo, rodni kraju moj*)¹³⁹⁹ u parkovskom ambijentu Kalemegdana, gde ulogu plasta sena u pozadini preuzima uredno ošišano parkovsko zelenilo podno Spomenika zahvalnosti Francuskoj. Iza pevača pružaju se kalemegdanske zidine po kojima šetaju prolaznici i vidi se neizostavna statua Pobjednika, dok u instrumentalnim deonicama (s harmonikom) ispred kamere promiču romantični (i vešto snimljeni) prizori kalemegdanskog popodneva na Ušću. Pevač je za ovu priliku odeven u nešto što bi se moglo nazvati ‘večernjom etno garderobom’ – svetlucavu belu košulju (bez ikakvih ornamenata i aplikacija) i jednako svetlucavi široki ljubičasti pojas koji pruža samo daleku asocijaciju na narodnu nošnju (Šumadije ili bilo čijeg ‘rodnog kraja’ na planeti, uključujući i Japan). U jednom zajedničkom TV nastupu Lepe Lukić i Zorana Kalezića pristup je drugačiji: u elegantnom enterijeru, među ‘starinskim’ ogledalima, lampama i zastorima (i muzičarima u svečanoj novogodišnjoj garderobi) pevački doajeni izvode numeru *Iz mora koralni* u ‘autentičnoj’ crnogorskoj narodnoj nošnji.

¹³⁹⁷ Ova pjaca pojavljuje se i u spotu *Nevernih beba* pomenutom u prethodnoj napomeni.

¹³⁹⁸ Kada je Merima Njegomir 1994. izvodila pesmu *Uzmi me* (takođe u belom, ali u više ‘casual’ izdanju) na stadionu FK Železnik u emisiji RTS-a ‘Folk metar’, plesnu pratnju činili su joj članovi jednog KUD-a koji su u narodnim nošnjama na fudbalskom terenu ‘izvijali’ kola.

¹³⁹⁹ *Ne bi dao svoje selo,*

*ni šajkaču, ni jeleče,
pa ni kazan od rakije
u kome se šljiva peče...*

*

*Šumadijo, Šumadijo,
ko bi tebe ostavio,
Šumadijo, oj,
Rodni kraju moj.*

*

*Ne bi dao svoju njivu,
ni bunarsku hladnu vodu,
pa me čude naši ljudi
kad iz sela u grad odu...*



‘Seno’ na Kalemegdanu

I o sklonosti Ramba Amadeusa prema guslarskoj tradiciji već je bilo reči (ali nije pomenuto da se njegov drugi album iz 1989. godine zvao ‘Hoćemo gusle’). U martu 1997. godine¹⁴⁰⁰ s bubnjarem Dragoljubom Đuričićem osnovao je grupu Taras Buljba u okviru koje su planirali da sviraju ‘eksperimentalnu etno muziku’ ne bi li, po sopstvenom tvrđenju, dočaravali ‘puls dinarskog kraša’. Godine 2010. istaknuti muzičari iz Crne Gore ponovo su se udružili u spotu *Meni treba ritam jak*, u kojem Rambo opet svira gusle i podseća „Nešto mislim Dragoljube, sad su ti u trendu trube...”

Nešto od ovog ‘trenda’ prisutno je u spotu *Izbeglica* (2008.) folk dive Vere Matović i istaknutog guslara Milomira Miljanića Miljana. Premda se u ovoj ‘angažovanoj’ numeri¹⁴⁰¹ ne čuju ni gusle ni trube, sve upućuje na ‘estetiku Guče’: spot je snimljen u etno-selu Galetovo sokače koje je udaljeno 9 kilometara od Gornjeg Milanovca i 13 km od Čačka. „U krugu od 20 – 30 km se nalazi veliki broj istorijskih znamenitosti i prirodnih atrakcija: Takovo, Ovčarsko-kablarska klisura i manastiri, manastir Vujan, Ovčar Banja, Ravna Gora, a nije daleko ni Guča“.¹⁴⁰²

U svom osvrtu na istorijat i razvoj ‘savremene guslarske scene’ u Srbiji Miša Đurković navodi da je Milomir Miljanić Miljan „pre svega poznat kao jedan od najvećih savremenih srpskih guslara“. Uz Đorđija Koprivicu on je zaslužan i za ‘prvo video izdanje guslarske muzike’ (iz 1990. godine). Među njegova najpoznatija izdanja spadaju:

¹⁴⁰⁰ Dakle, u vreme građanskih protesta 1996/97. u kojima se Dragoljub Đuričić istakao svojim protestnim bubnjarskim nastupima.

¹⁴⁰¹ *Odakle si, reci, sele,
što ti lice suza kvasi?
Tvoje oči nevesele
govore mi tužna da si...*

*Ja sam, brale, sa Kosova,
iz Prizrena Dušanova,
iz ponosnog carskog grada.
Izbeglica ja sam sada...*

¹⁴⁰² <http://www.javolimsrbiju.rs/page/etno-sela/etno-selo-galetovo-sokace.html> (pristup: 20.08. 2013.)

*Pogibija kralja Aleksandra u Marseju, Vjetrovi Kosmeta, Stradanje Srba 1941-1945, Paraćinski regruti,*¹⁴⁰³ *Mojkovačka bitka* (spev Radovana Bećirovića), *Ponovo Kosovo, Nebesna liturgija vladike Nikolaja Velimirovića, Jana na Kosovu, Karadžorđe i Filip Višnjić* (spev Momira Vojvodića)... „Miljanić je, poput svih drugih savremenih srpskih guslara, gotovo detaljno obradio dešavanja od devedesetih naovamo. Tu su svi akteri raspada Jugoslavije, opevanje borbe prekodrinskih Srba, tragedija koje se dešavaju 1995, dešavanja na Kosmetu 1998-1999, patnje Srba nakon proterivanja jugoslovenske vojske s Kosova i borba za očuvanje zajedničke države Srbije i Crne Gore. Centralno mesto u tom univerzumu zauzima rat u Bosni i Hercegovini, a najsvetlije reči i epiteti rezervisani su za Radovana Karadžića i Ratka Mladića“.¹⁴⁰⁴ Kao uspešan folk pevač Milomir Miljanić se u svojim novijim spotovima (npr. *Da se ne zaboravi* iz 2009.) pojavljuje i u elegantnom poslovnom odelu, i u narodnoj nošnji s opancima, i u guslarskom ‘crnogorskom’ izdanju (s izrezbarenim Njegošem na guslama), ali uvek okružen mladim i lepim statistima u KUD-ovskim kostimima i ‘umivenom’ seoskom arhitekturom kakva postoji samo u ‘etno-selima’. U spotu *Sestrice mila* (2009.) vidimo ga u crnom audiju, kao ‘povratnika’ u rodni dom u kome nema struje ni vodovoda, ali koji se po arhitekturi i parkovskom uređenju dvorišta kvalifikuje za seoski turizam visoke kategorije. Ali, „ni kuća ova sad više nije kao nekada što mi je bila, ognjište gori ali ne grije, hladno je srcu, sele mila“ ispoveda se pevač među saksijama sa cvećem i vezicama belog luka svojoj uredno našminkanoj i doteranoj ‘sestri’. U sličnom ambijentu elegantna Lepa Lukić evocira uspomene na majku (ubogu seosku ‘bakicu’) i nedeljne ručkove u kući koja je ‘nekad’ bila puna i odzvanjala smehom (*Balada o majci*, 2013.)¹⁴⁰⁵

¹⁴⁰³ Spev o tragediji u paraćinskoj kasarni ‘Branko Krsmanović’ gde je 3. septembra 1987. Albanac Azis Keljmemdi bez ikakvog povoda na spavanju ubio četiri i ranio još pet vojnika.

¹⁴⁰⁴ Đurković, *Slika, zvuk i moć*, 154.

O ‘za naše prostore’ karakterističnim strategijama političke propagande koje se zasnivaju na upotrebi epske tradicije i ‘narodne’ kulture, opširnije u:

Ivo Žanić, *Prevarena povijest: Guslarska estrada, kult hajduka i rat u Hrvatskoj i Bosni i Hercegovini 1990-1995*, Zagreb, Durieux, 1998.

Žanić smatra da ‘pučkoj’ kulturi nisu svojstvene ni versko-nacionalna isključivost ni tolerancija: ona jednostavno sabira ‘svu lepezu životnih iskustava’ svojih učesnika, prerađuje ih i selektuje u skladu sa svojom poetikom i dominantnim vrednostima vremena.

¹⁴⁰⁵ Pesmu je posvetila svojoj pokojnoj majci Milosiji.

Do sada smo u ulozi vatrene ciganske zavodnice susreli Oliveru Katarinu i Draganu Mirković. Dok su se, međutim, one pojavljivale među kostimiranim plesačima u TV studiju ili ‘netaknutoj’ prirodi, Branka Sovrlić izvodi svoju anti-patrijarhalnu pesmu o strogom ocu *Šiki, šiki, baba*¹⁴⁰⁶ u sred ciganmale s ‘autentičnom romskom populacijom’. Doduše, ne baš u celosti: ‘dokumentarni’ snimci iz romskog naselja smenjuju se s tada popularnom ‘foto-tapet’ tehnikom u kojoj je studijski nastup pevačice ‘nalepljen’ na pozadinu s konvencionalnim narodnim orkestrom u ‘Ođila’ stilu. Na početku karijere, mlada, ljupka (i vitka) Esma Redžepova nastupila je na austrijskoj televiziji ORF, u programu *Zigeunerweisen und Tänze des Südens*. U modernoj i savršeno osvetljenoj minimalističkoj scenografiji, u pratnji savršeno ‘postrojenih’ kolega – romskih muzičara (među kojima ima i dece) i pod savršenim uglovima kamere, Esma je izvodila svoj ‘orijentalni twist’ u zlatnim cipelicama, elegantnoj haljinici i s kratkom modernom frizurom. Ovu tendenciju ‘deciganizacije’ romskih izvođača i podređivanja njihovog izgleda i scenskog ponašanja medijskim konvencijama dominantne kulture susrećemo i u Srbiji devedesetih godina na primeru izvođača kao što su Usnija Redžepova i Džej Ramadanovski. Suprotnu tendenciju predstavlja ‘modna samoegzotizacija’ oličena u galabiji Ljubiše Jovanovića Luisa koji se deklarirao kao ‘Srbin ciganskog porekla’ (kao i Šaban Bajramović¹⁴⁰⁷). Kada su ‘Zvezde ZAM-a’ Saša Popović, Dragan Kojić Keba i Rođa Raičević odlučili da proizvedu turbo-folk odgovor na popularnost francuske grupe *Gipsy Kings*,¹⁴⁰⁸ kao četvrti član i neosporni garant ‘legitimnosti’ njihove namere pridružio im se Šaban Bajramović (*Medeni kolači*, 1996). Slična strategija primenjena je u zajedničkom nastupu na RTS-u Šabana Bajramovića i Tanje Savić, Slavice Čukteraš i

¹⁴⁰⁶ *Hoću s tobom da zaigram,
al’ nas gleda babo moj.*

...
*Šiki, šiki, baba,
vala mu je džaba,
jer iz Niša bežaćemo,
jala, jala, ti i ja...*

(album *Najdraži moj*, 1993.)

Ova pesma popularna diljem Bliskog istoka nalazila se i na repertoaru čuvenog turskog arabesk pevača Ferdija Tajfura (Ferdi Tayfur, *Šiki šiki baba*).

¹⁴⁰⁷ „Posle svog slavnog, prvog koncerta u beogradskom Domu sindikata, krajem sedamdesetih, rekao je izvesnom novinaru: ‘Četrdeset i kusur godina sam Ciganin, a tek dve-tri Rom, pa piši – Ciganin’.“
http://sr.wikipedia.org/wiki/Šaban_Bajramović (pristup: 07.11. 2013.)

¹⁴⁰⁸ *Gipsy Kings* je rado slušao i Slobodan Milošević, i to u pritvoru u Hagu.
Tamara Skrozza, ‘Zatvorenički sklad’, *Vreme* br. 566, 8. novembar 2001,
<http://www.vreme.com/cms/view.php?id=301107> (pristup: 05.11. 2013.)

drugih (odnosno prvih) ‘zvezda Granda’ (*Blizina*, 2004.) Ovde nastup estradnih zvezda u usponu najavljuju novinski naslovi (‘Izvestija’: *Spoj mladosti i iskustva*; ‘Corriere della sera’: *Grandovci došli i do Kralja*;¹⁴⁰⁹ ‘The Irish Times’: *On je živa legenda, a oni će to tek postati* itd.) ‘Svojtanje’ Šabana Bajramovića¹⁴¹⁰ (aproprijacija simboličkog kapitala koji obezbeđuje njegovo učešće u muzičkim projektima) nije karakteristično samo za turbo-folk scenu i njen stil eksploatacije romske ‘autentičnosti’. Šabana Bajramovića mogli smo čuti i videti uz tako različite izvođače kao što su Vlada Divljan, grupa Urgh!, Cubismo ili Mostar Sevdah Reunion.



O ‘strategiji kusturizacije’ biće više reči u sledećem poglavlju, ali neka na ovom mestu bude zabeleženo nekoliko stihova iz pesama ‘Panterita’ i ‘Ljuta i slatka’ romskog sastava ‘splavovskog’ usmerenja Blek Panters, u kojima se opisuje ‘arhetipska’ lepota mlade Ciganke (koju su u pomenutim nastupima nastojale da ovaploće i Olivera Katarina i Dragana Mirković):

¹⁴⁰⁹ „Na lični poziv Nehrua i Indire Gandhi nastupao je u Indiji, gde je zvanično proglašen za Kralja romske muzike“. Međutim, ni Šabana Bajramovića nije zaobišla teška ruka ‘socijalne politike’: „Nedelju dana pred smrt, Bajramović se požalio na slabo zdravlje i težak život, i tom prilikom mu je Rasim Ljajić, srpski ministar rada i socijalne politike uručio jednokratnu novčanu pomoć i obećao potrebno lečenje“. ‘Sećanje na velikana romske muzike: Pet godina bez Šabana Bajramovića’ (Izvor: *Kurir*), *Svet*, 08.06. 2013. <http://www.svet.rs/najnovije-vesti/secanje-na-velikana-romske-muzike-pet-godina-bez-sabana-bajramovica> (pristup: 07.11. 2013.)

¹⁴¹⁰ Pojava koja seže unatrag i do zlatnog doba diskoteke Cepelin ‘na obodu Tašmajdana’ (sedamdesete godine), koje opisuje Maja Vukadinović: „Muzika u ‘Cepelinu’ bila je strogo dozirana. Posle početnog zagrevanja sledilo je višesatno drmusanje u soul ritmu, da bi oko šest-sedam ujutru najuporniji i odabrani imali čast da se opuste uz muziku za dušu, najčešće onu nekomercijalnu. Domaći singlovi se tokom večeri nisu nalazili na meniju, ali se zato kao štos pred fajront obavezno čula neka pesma Šabana Bajramovića.“ Maja Vukadinović, ‘Disk džokej je bio zvezda’, feljton *Beograd noću: simboli jednog vremena* (7), *Politika*, 27. 08. 2001., str. 23

*Ela, ela, ela ti,
Panterita, igranj mi,
nek se lome daire,
neka pukni dušmani.*

*Hej, ovo nigde, nigde ne postoji,
zemlja se trese ko kukovi tvoji.
Hej, i za film bi uzeo te Kusta,
gledam te, a voda mi polazi na usta.*

*Ljubav je čudo,
zato, voli me ludo.
Crvenu mečku,
splav i stan,
sve ću da prodam.*

*Tebe, ćerko, voli ćovek belog lika,
ti si, bre, za njega prava egzotika.*

*Ti si mi pravi pravi dar sa neba,
to su mi rekli Sinan, Panterisi i Keba,
i, naravno, Džej.¹⁴¹¹*

Jedan od ‘kolateralnih efekata’ popularnosti Kusturićinih filmova bio je i internacionalni uspeh Bobana Markovića i njegovog orkestra iz Vladičinog Hana. U spotu njegovog sina i znamenitog trubaća Marka Markovića *Šljivovica* (2012.) nailazimo na još jednu rekapitulaciju opštih mesta ‘ciganskog glamura’: besna kola, kuća u ‘Kaluderica’ stilu s prostranim bazenom, raskošna svadbena trpeza ‘krunisana’ pećenim prasetom, ‘dobre ribe i trubači’ ili, kako je to jezgrovito formulisao sâm Marko Marković:

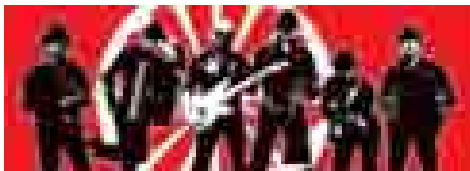
*Džip, džip mercedes i patike najke,
Šljivovica ljuta, davorike dajke...*

Zahvaljujući Bobanu Markoviću i drugim uspešnim romskim izvođaćima ‘ciganska Srbija *sounds global*’. Stoga je sasvim prirodno da se dr Nele Karajlić i *No Smoking Orchestra* u spotovima kao *Unza Unza Time* (2000.) na međunarodnoj sceni pojavljuju kao ‘minstrelizovan’ ciganski orkestar za svadbe i sahrane. U spotu ‘etno’ sastava Biber *Gipsy Part 1* romska muzićka tema eksplicitno se tretira kao proizvod muzićke industrije:

¹⁴¹¹ U spotu ‘Ljuta i slatka’ Džej Ramadanovski se pojavljuje u ‘ciganskoj etno-garderobi’ i splavovskom ambijentu u kome ‘Crni panteri’ zabavljaju ‘predstavnikne lokalne zajednice’. U spotu ‘Panterita’ nastupaju pred ‘otmenijom’ publikom, u kojoj se nalaze i Goca Tržan i Dragan Kojić Keba.

‘glavni protagonista’ u spotu je CD grupe Biber koji prelazi iz ruke u ruku (od jednog do drugog ‘potrošača’). Najpre ga (‘legalno izdanje’) kupuje plava tinejdžerka koja priprema otmen tinejdžerski parti u svom luksuznom dvoetažnom stanu. Pošto ga je ona ispustila na ulici, pronalazi ga neki mladić iz čije ga ruke ‘mažnjava’ veliki crni pas. Zatim ga nalazi drugarica plave tinejdžerke, ali dok ona telefonira disk ponovo ‘mažnjava’ jedno Ciganče koje ga na kiosku menja za burek. Iz kioska za brzu hranu disk ponovo dospeva među grupu tinejdžera koji ga preslušavaju i đuskaju na košarkaškom terenu. Jedan prolaznik negoduje i samoinicijativno ‘konfiskuje’ muzički uređaj. Disk iz njegovih ruku otimaju neki klinci, koji ga predaju nekim malo starijim klincima koji ga, pak, ‘utope’ na novinskom kiosku. Ovde nalazi nove kupce, ali ne ostaje dugo ni u njihovom vlasništvu, pošto su ga oni zaboravili u taksiju. Taksi zaustavlja – plava tinejdžerka, koja se veoma obradovala pronađenom disku. Parti može da počne.

Ponekad je (kao u slučaju uspešne grupe Kal) za afirmaciju ‘romskog pitanja’ potrebno ‘utapanje u belo’ (kroz ravnopravnu saradnju s izvođačima kao što su Marčelo, Tijana Dapčević ili Rambo Amadeus), ispisivanje grafita ‘Rock’n’Roma’ (kao u spotu *Ding Deng Dong* iz 2009.) ili učestvovanje u humanitarnim akcijama za afirmaciju Roma (spot *Da li znaš ko sam ja ?* iz 2011. u kome se članovi grupe ‘edukativno’ voze putevima Aleksandra Makedonskog iz Indije u Srbiju u starinskom belom kabrioletu).

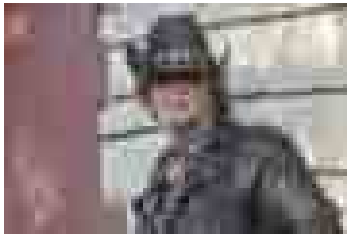


Rock’n’Roma: Grupa Kal

Mali *intermezzo*

*Proleće na moje rame sleće.
Proleće na moje rame sleće.
Ja iz kante skupljam smeće.
Ja iz kante skupljam smeće
koje niko neće...*

Goran Kostić Šabanotti, *Đurđevdan je*



U multikulturnoj viziji Čede Čvorka i grupe Luna, Srbija je

*Zemlja Tesle i Pupina,
tamburaša s Varadina,
zemlja Čole i Šabana
Lepe Brene i Sinana,
Srbija Srbija*

U spotu *Srbija* (2002.) Milić Vukašinović u svojstvu vanzemaljca – istraživača dobija zadatak da ispita ‘običaje i kulturu’ nepoznatog naroda. Tako je dospeo pod šatru u kojoj se upravo obavlja svadbeno veselje. Dočekuju ga rakija, slatko i lepojka sa silikonskim implantima. Premda kroz ovaj spot provejavaju ‘dokumentarni’ snimci koji ilustruju društvene paradokse, ‘običaje i kulturu’ (posebno fudbalsku) srpskog naroda, stiče se utisak da je ovde na delu ‘auto-kusturizacija’ odnosno tendencija da se ‘sopstveni’ ‘običaji i kultura’ predstave kao primereni „svetu simpatičnih i komičnih, ali savršeno srećnih i slobodnih imbecila“ i to publici koja je deo tog istog ‘sveta’. Glas romske populacije u ovoj (kako je već rečeno) ‘multikulturnoj viziji’ ne potiče iz nekog Kusturičinog filma, već je dat znamenitom harmonikašu iz Šijanovog filmskog ostvarenja *Ko to tamo peva*, čijeg se imena malo ko seća (pa ni ja), ali čiji lik teško da neko u Srbiji ne može da prepozna. Njemu je ‘zapao’ sledeći tekst:

*Svi moji drugovi,
ko neki mangovi,
ništa ne radu i samo kradu.
Život mi je stek'o
golemu manu:
nemam bre paru
da odem u kafanu.*

Ovde smo na terenu hibridne ('turbo-folk') estetike nacionalnog samopredstavljanja u kojoj se slobodno kombinuju 'estetika Guče', 'opšta medijska kultura' (spotovi sa vanzemalcima, hip-hop, 'španske serije' i *Ko to tamo peva*), *Niška banja (topla voda)*, *reality shows* i 'dokumentarni program'. Ovom terenu pripadaju i TV nastupi doajena dens scene devedesetih (npr. Ivan Gavrilović i Baki B3, *Sex mašina*) koji izvode klupske hitove u kojima se opisuju 'vrole noći u diskoteci' – u KUD-ovskim narodnim nošnjama. 'Etno' estetika u spotovima turbo-dens-pop izvođača nema uvek iste konotacije: tako se, recimo, u spotu *Zaboravljaš* (2002.) Željka Joksimovića, evrovizijskog predstavnika Srbije i Crne Gore, susret urbanog beogradskog plejboja i seoske lepotice sa 'džentifikovanog' Skadarskog jezera odvija bez ikakvih naznaka ironije, u savršenom 'skladu' prirode, kulturne baštine i turizma na crnogorskom primorju. (O 'etno' estetici Željka Joksimovića više u narednom poglavlju). U spotu Ivane Jordan *Tango* (2009.) svira se violina i igra tango u nacionalno nedefinisanim parkovskim pejzažima, ali zato prateći 'etno' vokali (u 'urbanoj' garderobi) izgovaraju tekst „*hajde moje drago da igramo tango, već je tvoja ruka oko moga struka, iiiiiiiii...*“ Sličnu formulu, koju bismo mogli zvati 'ničim izazvani etno' primenila je Madam Piano u saradnji s italijanskim pevačem Frankom Masijem (*Eternal Love*, 2001.) Ovde pevači u beloj garderobi iz 'etno butika' šetaju po nacionalno nedefinisanoj 'poljančetu' u društvu pratećih vokala u KUD-ovskoj garderobi koji pevaju:

Što li mi te nema, što li mi te nema, jooooj, moja ružo,

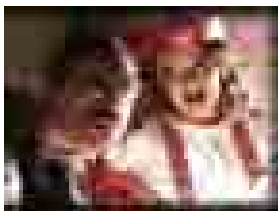
Još te duša sneva, što li mi te nema, jooooj...

dok Madam Piano i Franko Masi nastavljaju svoje standardne pop deonice na engleskom i italijanskom.

U spotu *Probudi se* (2002.) grupe Legende, znamenitih izvođača 'nove starogradske muzike', u kamernim uslovima (nečega što liči na ispražnjeni vinski podrum), uz pomoć slame i suncokreta evocira se duh 'opančarske Srbije' – u odgovarajućoj 'etno' garderobi (i obući). Uprkos tome što je pesma veoma pogodna za izvođenje od strane tamburaških orkestara i što se u njoj pominje 'sputana duša bečarska'.¹⁴¹² Drugi znameniti

¹⁴¹² U spotu *Tamburaši* koji su Legende snimile s Halidom Bešlićem 2013. u etno selu Stanišić, etno hostese sa slikonski 'fazoniranim' usnama, u minićima i na visokim štiklama sprovode nas među mini verzije 'na Drini ćuprije' i 'Konaka' na Kopaoniku koje dominiraju „u dijelu koji dočarava Bosnu i Hercegovinu u malom“.

predstavnicima 'NSM', Garavi sokak iz Novog Sada u svojim spotovima razvijaju nešto što bismo mogli nazvati 'politikom reprezentacije regionalnog (vojvođanskog) identiteta'. Tako je npr. u spotu *Mornari sanjaju more* (1994.) Bane Krstić surfovao u vazduhu po Novom Sadu, a zatim po vojvođanskoj ravnici, da bi se na kraju 'zario' naglavce u kukuruz. Vojvođanska ravnica je centralni motiv i ambijent u kome se odvija 'radnja' u spotovima *Žuti buldožer* (1989.), *Šta je za mene to* (1994.), *Za mene kasno je već* (1994.) (gde je akcenat na poljima suncokreta), *Nek zaveju snegovi* (1998.) (ovde Bane Krstić 'forsira' ravnicu u pratnji ciganskog orkestra 'austrougarskog tipa'), *Život se igra sa nama* (2004.) (ponovo suncokreti), *Svako ima nekog koga više nema* (2004.) (polja maka i plastovi sena), *Zvao sam samo da te pozdravim* (2004.) (ringišpil u ravnici)... U spotovima iz 2008. naglasak je na kompleksnom kulturno-istorijskom nasleđu i multikulturnom etničkom 'mozaiku' Vojvodine:¹⁴¹³ tako se u spotovima *Ja bih za tebe dao sve* i *Zašto, zašto srećo* smenjuju predmeti koji 'prizivaju' građansku kulturu Austro-Ugarske (premda se među njima nalaze i biste kralja Aleksandra i druga Tita) i statisti u narodnim nošnjama različitih etničkih 'manjina', dok spot *Od tankog stakla moj je svet* predstavlja svojevrsnu 'razglednicu' vojvođanske varoši Srbobran (mađ. *Szenttamás*).



I u spotu Oskara (Ognjen Amidžić) i 'Zvezde Granda' Slavice Ćukteraš *Zmija i žaba* (2009.) akcenat je (bez nekog vidljivog razloga) na mađarskom folkloru. U spotu Fokus benda iz Leskovca *Namerno* (2008.) peva se o ljubomornoj sceni u diskoteci: ovde se, međutim, štikle lome na 'turskoj' kaldrmi. Ovde dotični bend pozira ispred jedne od malobrojnih starih balkanskih kuća koje su na 'ex-otomanskim' prostorima Srbije sačuvane u užim gradskim jezgrima, o čemu svedoče i stambeni soliteri koji diskretno

¹⁴¹³ U svojim muzičkim i filmskim projektima (u sasvim drugom muzičkom idiomu) sličnu filozofiju razvija Boris Kovač, koji je za *National Geographic* izjavio: „*Our advantage is that people from 20 different nationalities live together in the Pannonian Plains. So today no one can say which folklore my music stems from exactly*“.

http://en.wikipedia.org/wiki/Boris_Kovač (pristup: 18.11. 2013.)

‘proviruju’ iza kuće u pojedinim kadrovima spota. Iza mladića koji svira gajde u spotu Ace Lukasa i Marije Šerifović *Luda glava balkanska* (2011.) diskretno proviruje – palata Albanija.

Spot grupe Biber za numeru *Prijo, kako ćemo (prijatelje, lako ćemo)* iz 2004. autorsko je delo Slavoljuba Živanovića Zlog u kome je korišćen materijal iz *reality* programa *Jednostavan život* (koji je takođe njegovo delo). U ovom programu, Ana Mihajlovski i Marijana Mičić, ‘opuštene gradske ribe nenaviknute na težak rad’ nastoje da se prilagode seoskom načinu života. Gledaoce je pred TV ekranima zadržavao *suspense*: kako će uspeti da sačuvaju ovce, očiste štalu i obor, nahrane piliće, ustanu u cik zore... Šta će im od seoskih poslova najteže pasti? Uz kadrove iz serije *Jednostavan život* vidimo i nastup grupe Biber na RTS-u, uz najavu Živorada Žike Nikolića, voditelja i autora emisije ‘Žikina šarenica’. Vokalni solista u ovoj numeri bio je Rale Rađenović koji je na *Youtube*-u ovako komentarisao spot: „Zahvaljujući nagovoru moje drage prijateljice Ane Bekute došlo je do saradnje sa fantastičnom grupom ‘Berber’. Ti sjajni muzičari i ljudi su me čak odveli i na Egzit te sam nastupio i pred mnogo hiljada ljudi. Ovaj projekat mi je drag i zbog toga što sam uspeo da nasmejem svog pokojnog oca koji se u životu nasmejao možda 2x. Kad je video ovaj spot – pao je sa fotelje od smeha. Živeli!“

*Manekenka stigla
na odmor u selo,
revije su prošle
umorno joj tijelo.*

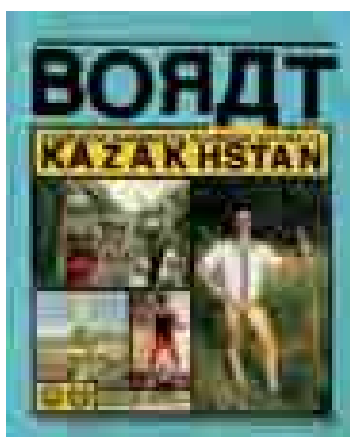
*Komšije je hvale
ljepoti se dive,
vidjeću je kad se
vratim ja sa njive.*

...
*Prodao bi vinograd,
ambar prepun žita,
traktore i kombajn
samo da sam s njom.*

*Frižider je spreman,
biće uvijek sita
kad iz grada pređe
u seoski dom.*

DJ Krmak, *Seljak i manekenka*

U već pomenutom spotu *Cijelo selo šmrče bijelo* (2006.) vidimo jedan drugačiji pristup ‘umivenoj’ etno-estetici iz prethodno navođenih primera, koju možemo nazivati i ‘estetikom džentrifikovanog sela’. Ovde folk-MC iz Banjaluke DJ Krmak preuzima ulogu euforičnog seoskog mlinara koji opisuje stanje u ‘idiličnoj’ seoskoj zajednici: „*pušila se trava, na redu je koka, u mom selu brale sve se živo roka...*“¹⁴¹⁴ I ovde se ‘vrckaju’ našminkane lepotice u narodnim nošnjama, ali vidimo i ‘realne’ stanovnike sela u savremenom (ne baš laskavom) izdanju (‘ujaci i ujne, stričevi i strine’), traktore, mercedese i sve ono što čini svakodnevicu ‘običnog’ sela. Upravo u ovoj ironiji ogleđa se ‘metatekstualna’ svest o tome da se imaginarni zavičaj ‘naših predaka’ iz video spotova graniči s apokrifnom Ruritanijom,¹⁴¹⁵ Hercoslovačkom (Agata Kristi), Sildavijom (Tin Tin), Donjom Slobovijom (Li'l Abner), Elbonijom (Dilbert), Vulgarijom (Chitty Chitty Bang Bang), Fridonijom (Braća Marks), Krakožijom (Stiven Spilberg), Molvanijom (*A Land Untouched by Modern Dentistry*) i ‘hiperealnim’ Kazahstanom iz kojeg dolazi Borat Sagdijev. Možda se u spotu DJ Krmka idilični seoski prizori svojstveni domaćim izvođačima svih žanrova (osim, možda, pojedinih hip-hop izvođača) najviše udaljavaju od ‘salonskih’ predstava o selu (tzv. ‘*armchair countryside*’, nasuprot ‘*behind the sofa countryside*’ – seoskim prizorima koji su veoma, veoma daleko od idiličnih).¹⁴¹⁶



¹⁴¹⁴ Pritom se naglašava potrošački aspekt („*prodaj stoku da kupimo koku*“), ali (za razliku od primera iz prethodnog poglavlja), ne i aktivno učešće seoske zajednice u uzgoju narkotika.

¹⁴¹⁵ Vesna Goldsvorti, *Izmišljanje Ruritanije. Imperijalizam mašte*, Geopoetika, Beograd, 2005.

¹⁴¹⁶ David Bell, ‘Anty-Idyll: rural horror’, u: Paul Cloke & Jo Little (eds.), *Contested Countryside Cultures: Otherness, Marginalisation and Rurality*, Routledge, London / New York, 1997, str. 95

„Neke operacije koje se preduzimaju radi oživljavanja etno zvuka danas usmerene su na prenošenje tog zvuka iz građe koju čine stari oblici njegovog ispoljavanja u moderan muzički izraz, pa se tako govori o aktualizovanju i obnavljanju tradicije, o njenom odevanju u ‘novo ruho’, novom ‘pakovanju’ ili ‘liftingu’, o modernom aranžiranju tradicionalnih motiva uz korišćenje nove tehnologije, o proširenju repertoara, o otvaranju novih puteva, o folkloru budućnosti, o osvajanju nove publike, o uključivanju u moderno društvo, o tradiciji koja se razvija, napreduje, menja. Poenta pripovedanja o tome je u uverenju da se etno zvuku može dati novi život, da se etno sistem može podići samo ako se on ne poistovećuje sa muzičkim žanrovima, tehnikama i instrumentima koji su nekad služili njegovom intoniranju“.¹⁴¹⁷ „Štaviše, kaže se da je jedan od razloga što danas retko čujemo ono važno što nam poručuje narodna muzika u tome što se mnogi muzičari trude da je interpretiraju u onom obliku u kome je nekad postojala, da je što vernije reprodukuju; tako čineći, oni iskustvo autentičnosti sadržano u narodnom melosu odvajaju od savremenog čoveka, drže ga zatvorenog u prošlosti i na selu, onom koga više nema“.¹⁴¹⁸ Tako i vizuelizacija ‘etno’ muzike u formi promotivnog videa podrazumeva traganje za savremenom vizuelnom estetikom koja najbolje prenosi njegove ‘poruke’. ‘Živa tradicija’ koju zagovara etno-estetika podrazumeva savremen vizuelni jezik, nastao u gradu i okrenut urbanoj populaciji za koju fascinacija drevnom seoskom kulturom ima attribute nostalgije za iskustvom koje nikada nije proživljeno – refleksivne nostalgije koja se „zanosi ruševinama i patinom vremena i istorije, sanjareći o nekom drugom mestu i nekom drugom vremenu“.¹⁴¹⁹

Tako npr. Aleksandar Sanja Ilić (muzičar koji je po osnovnom obrazovanju arhitekta), osnivač i šef ansambla Balkanika, prilikom brojnih gostovanja u inostranstvu često koristi format ‘video reportaže’. „Svojom muzikom on dalekim narodima prenosi muziku Balkana, a svojom kamerom našoj publici želi da ‘prikaže stranu zemlju, njen narod, običaje, arhitekturu, prirodu’ ...“¹⁴²⁰ Možda najbolji primer za ovo predstavlja spot za numeru *Balkan Vocals Remix* s albuma *Balkan Koncept* (2004.) u kojem možemo videti

¹⁴¹⁷ Čolović, *Etno*, 258.

¹⁴¹⁸ *Ibid.*, 259

¹⁴¹⁹ za razliku od ‘restaurativne nostalgije’ oličene u „totalnim restauracijama spomenika iz prošlosti“.

Bojm, *Budućnost nostalgije*, 87.

¹⁴²⁰ Čolović, *Etno*, 51.

takve detalje kao što je hotelski ‘baner’ s natpisom „Dobrodošli u Šangaj, Balkanika“, kako se Sanja Ilić penje na meksičku piramidu ili kako silazi sa kamile u Tunisu. Svojevrsno insistiranje na ‘mešanju kultura’ prisutno je i u nizu spotova Divne Ljubojević i hora Melodi – gde je možda manje očekivano, za razliku od ‘*crossover*’ etno-džez projekata kao što je Balkan Salsa Band saksofoniste Jovana Maljokovića. U njegovom spotu *Cubalkano* (2003.) se (prilično predvidljivo) Guča i *Buena Vista Social Club* susreću na ulicama Beograda i u kafićko-klupskom okruženju ‘prirodnom’ za ovakve susrete. Za razliku od Maljokovića i njegovog benda koji se drži urbanog ambijenta, gitarski trio Balkanske žice u seriji spotova iz 2004. (*Džanum*, *Paunov ples*, *Čisto srce*, *Sedam zrna* itd.) izvodi svoju ‘opšteg balkansku’ muziku na livadi, u društvu maslačaka, kosača, dece i razigranih ‘rusalki’ – bajkovitih ženskih stvorenja obučenih u belo, neodređenog ‘etničkog’ porekla. Bilja Krstić i ansambl Bistrik izvode bugarsku narodnu pesmu *Ergen dedo* (2003.) u kojoj je reč o dedi koji se hvata u kolo s omladinom¹⁴²¹ u raskošnom enterijeru Gradske kuće Zrenjanina. U skladu s ovim ‘*anything goes*’ pristupom pevačica, njeni prateći vokali (odeveni u belo po poslednjoj modi iz ‘etno butika’) i prateći muzičari (među kojima je i Ljuba Ninković iz grupe S vremena na vreme) nastupaju u enterijeru „u stilu akademizma sa elementima neobaroka“, među vitražima koji su delo Eduarda Kracmana, „najpoznatijeg vitražiste druge polovine 19. veka u Mađarskoj i sina poznatog češkog slikara Gustava Kracmana“.¹⁴²²

„U našem narodu se umesto reči IGRA koristila praslovenska reč KOLO koja označava krug ili obruč. Igra je prvenstveno imala mitski karakter u formi rituala za bolje useve, rod, napredak stoke i samih ljudi“. Ovaj tekst uvodi nas u TV spot Bore Dugića za

¹⁴²¹ Kao i u makedonskoj pesmi ‘Zurli treštat’ koju su na albumu *Bombardiranje Srbije i Čačka* (2005.) obradili riječki rokeri Let 3, uz asistenciju Zoje Borovčanin iz beogradskog sastava Lira Vega:

Zurli treštat na sred selo, tapan čuka rum-dum-dum (2x),
Mladi momi i ergeni do dve ora vijat.

Ozdol’ ide star, bel dedo, zasukal mustaki (2x),
Pravo trga na oroto i toj da se fati...

Pesma se takođe nalazi na repertoaru Bilje Krstić i ansambla Bistrik.

¹⁴²² „Upravno – administrativna zgrada u Velikom Bečkereku, bila je reprezent ekonomske i privredne moći Velikog Bečkereka, Torontalske županije, i isto tako, političke moći Habzburške monarhije. Nastala je u isto vreme, kada se grade Gradske kuće i u drugim gradovima na rubu Austro-Ugarske Monarhije: Segedinu, Somboru, Kikindi, Kečkemetu, nešto kasnije, Subotici, Kanjiži i Senti...“

Zvanična prezentacija grada Zrenjanina, <http://www.zrenjanin.rs/3-45-45-1690/Gradska-kuca---stara-dama-neprolaznog-sjaja> (pristup: 12.11. 2013.)

numeru *Ja sam mala* s albuma 'Između sna i jave' (2002.) Ovde je reč o devojci koja (kao i deda iz prethodnog primera) rado igra kolo: „*Ja sam mala, ja sam mala, pa neka sam mala... igrala bih, igrala, nikad ne bih stala...*“ pevaju prateći vokali u narodnim nošnjama koji u simetričnoj kompoziciji (3+3) flankiraju proslavljenog solistu na fruli. U ovom spotu pravi im društvo i šest 'etno balerina' u belim kostimima, koje izvode skladne plesne kompozicije uglavnom kružne forme. Bora Dugić i vokali nastupaju u 'kamernim uslovima' u pravougaonoj prostoriji koja na poprečnom zidu ima nešto nalik na crkveni portal koji obezbeđuje pozadinu za njihov nastup. Na podužnim zidovima, s obe strane izvođača pruža se 'friz' uramljenih slika identične visine. Ispred njih (na podu) raspoređeni su grnčarski proizvodi narodne radinosti. Atmosferu 'između sna i jave' naglašava kontrastno studijsko osvetljenje jarkih boja i diskretni dimni efekti. Bez obzira da li je spot snimljen u beogradskoj Galeriji fresaka ili u studijskom ambijentu koji 'rekreira' galerijski prostor, ova vizuelna kompozicija koja sažima simboliku sakralnog, folklornog, muzealizovanog i savremenog, a u čijem se središtu nalazi 'maestro na fruli', upisuje svog glavnog protagonistu u sferu privilegovanih mesta pamćenja nacionalne prošlosti – drugim rečima, sferu visoke (nacionalne) kulture.

Prema već pomenutoj analizi Ive Nenić, na srpskoj etno-sceni „grozd ideoloških instanci razlistava se na pozivanje na prapočelo, shvaćeno u različitom ključu (o čemu govore nazivi grupa *Arhai, Izvor, Iskon, A priori*), folklor i običajnost etničkih Srba (*Moba, Drina, Dinarke, Razvigore*, ali i *Vrelo, Svitanje, Biber, Runo*), asocijacije na vizantijsku kulturu i pravoslavno nasleđe (*Teodulija, Kinovia, Vasilisa*, u iznenađujućem spoju i *Ortodox Celts*)...“¹⁴²³ Jagodinski sastav Kinovia, prema nekim mišljenjima 'najbolji izdanak srpske *gothic scene*' počeo je kao *dark-ambient-industrial*, a danas se predstavlja kao *alternativni* (ili *neo-*) *folk* sastav. Njegov naziv i umetnički koncept (od gr. *κοινος* + *βιος*, lat. *coenobium*, „opštežitiije“) evocira „sećanje na zajednicu u kojoj smo svi bili rođaci“.¹⁴²⁴ Ovaj vid 'etničke solidarnosti' evocira se u spotu Asima Sarvana (S vremena

¹⁴²³ „kao i manji broj onih koji zastupaju muziku manjinskih kultura u Srbiji (Kal, Earth Wheel Sky Band – 'nova romska muzika', *Shira U'fila* za jevrejsku muziku, *So Sabi* u domenu afropopa, i dr)“.

Nenić, 'Popkulturalni povratak tradicije', 917.

¹⁴²⁴ Ibid., 921

na vreme) i njegovih prijatelja¹⁴²⁵ za numeru *Ajde Jano kuću da ne damo* (2007.), narodnu pesmu s Kosova i Metohije čiji je tekst Sarvan ‘preradio’ u:

*Ajde Jano, pesme da pevamo,
Ajde Jano, ajde dušo, da ih sačuvamo,
Ajde Jano, ajde dušo, blago da čuvamo.*

*Ajde Jano, kuću da ne damo,
da ne damo, Jano dušo, da je ne prodamo.
Kad prodamo, Jano dušo, kako da igramo?*

...

Na pitanje *Blica* zašto je promenio tekst pesme *Ajde Jano kolo da igramo*, u kojoj je suština upravo u tome da se sve proda zbog igre (ljubavi), Asim Sarvan je odgovorio: „Pitanje u pravi čas i na pravom mestu. Da li ste primetili da sve vreme, zapravo, govorim o buntu? Naime, ovaj album je istinski bunt i to je pravo otkriće. Međutim, taj bunt nije uperen ‘protiv’ nekoga ili nečega niti protiv svega, kako je to u rokenrolu, već se radi o buntu ‘za’ vrednosti koje čoveka grade, koje mu omogućavaju da sazreva u svakom pogledu i bude od koristi drugima. Prema tome, album ‘Ajde Jano, kuću da ne damo’ je mnogo više od muzike jer je rađen sa drugačijom svešću i savesti od mnogih albuma istog ili sličnoga žanra, otvarajući jedan potpuno nov prostor za slične poduhvate, tj. bunt koji je uvek aktuelan, uvek uzbuđljiv samo zbog toga što je ispravan u svakom pogledu“.¹⁴²⁶ Ovde smo na terenu ‘angažovanog etna’ koji se (premda biranim rečima tj. neostrašćeno) zalaže za univerzalne vrednosti – pod uslovom da podržavaju ‘našu stvar’ (u ovom slučaju teritorijalne pretenzije na KiM).¹⁴²⁷ Spot Asima Sarvana snimljen je u ambijentu koji daleko više asocira na Kosovo nego gradska kuća Velikog Bečkereka na

¹⁴²⁵ Maja Ivanović, Nebojša Mastilović i sveštenik Goran Godić

¹⁴²⁶ M.V. ‘Album duhovne muzike Asima Sarvana: Ajde Jano, kuću da ne damo’, *Blic Online*, 13.12. 2007. <http://www.blic.rs/Kultura/23139/Ajde-Jano-kucu-da-ne-damo> (pristup: 13.11. 2013.)

¹⁴²⁷ Zanimljivo je poređenje s Mađarskom u kojoj je folk elemente u rok muziku u sedamdesetim godinama takođe inkorporirao (pozajmljivao i adaptirao) ‘folk rok’. Poput članova nekadašnjih grupa S vremena na vreme ili Suncokret, pojedini mađarski predstavnici ovog muzičkog pravca sada se posmatraju kao veterani nacionalističkog roka (npr. grupa *Kormorán*). „Među najuspešnijim primerima sprege folk kulture i rok muzike nalazi se rok opera posvećena prvom mađarskom kralju Stefanu (*István, a király*, 1983.) čiji značaj prevazilazi domen rok muzike. Ona je postala značajan element povratka nacionalnim temama s ogromnim uticajem na celokupni kulturni i politički diskurs u zemlji“.

Margit Feischmidt i Gergő Pulay, ‘Popular nationalism: rock music and radical right in Hungary’, prilog konferenciji ‘Listening to the Wind of Change: Popular Culture and Post-Socialist Societies in East-Central Europe’, (*Centrum pro studium populárni kultury i Univerzita Karlova v Praze*), Prag, 18-19. oktobar 2013, str. 6

Bugarsku (stara balkanska kuća u muzealizovanoj ili 'etno selo' verziji). U ovoj kući obavljaju se razni hrišćanski obredi, sviraju neki veoma stari instrumenti i igra kolo u enterijeru, i to u opancima. Nema naznaka da u ovoj projekciji idealnog ('etnički' i u svakom drugom pogledu čistog) domaćinstva iz prošlosti ima mesta za neke druge plesne i odevne stilove osim onih 'naših'.

Drugi ključni član grupe S vremena na vreme, Ljuba Ninković, stekao je velike zasluge u oblasti 'etno-aktivizma' angažmanom u muzičko-humanitarnom projektu 'Podignimo Stupove', pokrenutom u cilju obnove manastira Đurđevi stupovi kod Novog Pazara koji se od 1979. godine nalazi na UNESCO-voj listi svetske kulturne i prirodne baštine, a postepeno obnavlja od 1999. Jedan od rezultata ove kampanje je veliki broj muzičkih spotova kojima se animira javnost za ciljeve ovog projekta ili, naprosto, obeležavaju božićni i vaskršnji praznici. Tako 'vaskršnji spot' 'Podignimo stupove' u kome se izvodi *Saborna vaskršnja pesma (Slava tebje gospodi)* 'svetog vladike Nikolaja' (Velimirovića) sažima nekoliko 'tradicija' – prevashodno tradiciju humanitarnih spotova u stilu Band Aid-a (*Do They Know It's Christmas*, 1984.) koju je usvojila Yu Rock Misija (*Za milion godina*, 1985.) i tradiciju egzaltiranog dečijeg pevanja u stilu hora 'Kolibri'. Inovaciju predstavlja možda to što u pojedinim kadrovima deca koja učestvuju u snimanju (uz poznate etno muzičare o kojima je već bilo reči, dramske umetnike i Mateju Kežmana¹⁴²⁸) drže u rukama ikonu Bogorodice.

Muzički sastav Stupovi i njegovi gosti imali su mnogo prilika da iz muzičkog studija izađu u eksterijer. Sâm manastir Đurđevi Stupovi, po prirodi stvari, poslužio je kao pozornica za nastup brojnih muzičara (od Ljube i Asima do Olivere Katarine i članova ansambla Renesans), odevenih u narodne nošnje i srednjevekovne kostime, u nizu spotova snimljenih u okviru ove dobrotvorne kampanje (*Podignimo Stupove, Sve što diše neka hvali Gospoda* itd.) Druga, 'raskošnija' verzija spota *Slava tebje gospodi* ima bitno drugačiju dramaturgiju od prethodno opisane: u spot nas uvode dokumentarni snimci s ratišta iz devedesetih godina u kojima se kolone izbeglica nedvosmisleno identifikuju kao 'srpske'. Zatim sledi igrani segment u kome Nenad Jezdić predvodi kolonu srpskih

¹⁴²⁸ „Svaki naš fudbaler reprezentativac dao je prilog, Matija Kežman najveći“, objašnjava jeromonah Gerasim iz manastira Đurđevi Stupovi, nekadašnji muzičar i sportista. Sonja Ćirić, 'Podignimo Stupove', *Vreme* br. 620, 21.11. 2002. <http://www.vreme.com/cms/view.php?id=327926> (pristup: 16.11. 2013.)

izbeglica iz nekih 'prošlih vremena'. Manastir Đurđevi Stupovi. Pejzaž. Cveće i leptir. Dete (oko 2,5 godine) u belom 'etno kostimu'. Nenad Jezdić deluje zabrinuto. Konj pod njim se propinje. Zastave. Vaskršnje jaje. Izbeglice ulaze u manastir. Manastir se najednom 'pretvara' u smederevsku tvrđavu. Ovde živi Aleksandar Srećković Kubura i mnogo dece koja su odevena u belo. Jedna devojčica sedi s belim jagnjetom ispred ikone s Hristovim likom. Pogleda u plafon, a zatim usklikne '*Hristos voskrese – radost voskrese*'. (glasovi iz *off-a*): *Vaistinu !* Kraj spota.

Kampanja 'Podignimo Stupove' intenzivira se o glavnim verskim praznicima, Vaskrsu i Božiću, čemu doprinose i 'namenski' muzički spotovi u kojima se sa važnosti Đurđevih Stupova pažnja preusmerava na važnost samih verskih praznika i 'verničke kulture' u Srbiji (ali posebno u Beogradu). U vaskršnjem spotu *Radujte se* sve se odvija oko hrama svetog Save na Vračaru: jedna ljupka devojka u narodnoj nošnji svira gusle, a ljupki mladić (takođe u narodnoj nošnji) zauzima poziciju za muziciranje uz spomenik Karađorđu. Sergej Četković predvodi dečiji hor (svi su obučeni u savremenu 'nošnju'). Sveštenik drži ikonu, a deca je celivaju. Sviraju se gitare i frule i razbijaju vaskršnja jaja. Razmenjuju vaskršnje SMS poruke. Parkira motocikl. S njega silazi Bora Đorđević koji se prekrstio pre nego što je pristupio mešovitom horu. Deca igraju kolo. Aleksandar Srećković Kubura i Nebojša Ilić ljube se u obraz tri puta. Svira se harmonika. Glumci iz 'Montevidea' igraju fudbal. Razvija se transparent (kao na sletu) na kome piše: '*Radujte se, Hristos Voskrese*'...

U spot *Hristos voskrese (radost donese)* takođe nas uvode mladi guslari i frulaši u narodnim nošnjama, praćeni crkvenim zvonima. Ali oni 'nastupaju' po krovovima i nad saobraćajnim gužvama u užem centru Beograda. Iz vozila gradskog saobraćaja iskaču deca odevena u belo. Na krovu, Žika Jelić (Yu grupa) i Cane (Partibrejkers) kucaju vaskršnja jaja. Odjednom se nalazimo u prirodnom ambijentu rascvetalog voćnjaka u koji nas uvodi Ivana Jordan s još jednim pevačem. Devojke u narodnim nošnjama pevaju u horu. Deca trče kroz voćnjake. Sviraju se gusle. Igra se kolo. Nose se zastave. Ljuba Ninković svira neki stari instrument. Sloboda Mićalović nosi bebu. Sonja Kolačarić zamišljeno gleda u vaskršnje jaje... '*Hristos voskrese – vaistinu voskrese*' poručuje za ovu priliku okupljeni kolektiv.

I u *Pesmi nedelji* (vaskršnji spot iz 2010.) ima mnogo dece odevene u belo koja trče po livadi u pravcu manastira okrećenog u belo. Vaskršnja jaja koja nose uglavnom su crvene boje. Za to vreme u Beogradu, poznati glumci (takođe u belom) šetaju se Poslovnim centrom Ušće, na nekoj od viših etaža s koje se pružaju izvanredne panoramske vizure. I ovde ima mnogo muzičara sa starim instrumentima i dece sa šajkačama koja duvaju u frule. Tu je i turbo-folk zvezda Aco Pejović. I vaskršnji spot za 2011. godinu *Hristos voskrese* odvija se uporedo u pastoralnom seoskom ambijentu i improvizovanom studiju za kuvanje (u šerpama) i ukrašavanje vaskršnjih jaja. Sve se odvija prema već opisanim ‘žanrovskim’ obrascima, s tim da tu i tamo ‘sevne’ neki teniski reket ili turbo-folk pevač Marko Bulat,¹⁴²⁹ poznat po hitu ‘Nebeska kafana’ (2007.)

U božićnom repertoaru grupe Stupovi u prvom planu su deca: tako npr. u spotu *Stiže božić* deca u improvizovanim kostimima dočaravaju biblijske prizore (pastiri i mudraci s Istoka, anđeli, Bogorodica i dr.) ili sede u krilu majki koje ih ljube pred kamerom.

Ponekad razmene poljubac u obraz i među sobom. U spotu *Božić, Božić blagi dan* formiraju litiju i pevaju u horu. U spotu *Anđeli pevaju* ponovo šetaju po beogradskim ulicama odevena u belo i pevaju prateće vokale Nevernim bebama, Divni Ljubojević, Tanji Bošković i ostalim učesnicima pevačkog ‘sabora’.

U spotu *Azbučne pesme* ‘S blagoslovom Njegove Svetosti Patrijarha Srpskog g. Pavla’ (a koji potpisuje Arhiepiskopija beogradsko-karlovačka), svi su odeveni u belo. Osim dece u narodnim nošnjama koja duvaju u frule, Ljube Ninkovića u crnim pantalonama i Bode Ninkovića koji nosi farmerke. Bela su azbučna slova koja su jedina studijska rekvizita, i sam studio. Ovde se kaže sledeće:

*Azbuku, azbuku,
azbuku Bože volim.
(nekoliko puta)*

¹⁴²⁹ *Wikipedia* o ovom pevaču (rođenom u Kremni) navodi da je ‘direktan potomak Tarabića od Kremne’, ‘blizak rođak Bulata Okudžave’ i da je kao student Akademije za umetnost i konzervaciju SPC diplomirao 2012. ikonopisom pravoslavne crkve Vaznesenja Gospodnjeg u Krupnju. http://sh.wikipedia.org/wiki/Marko_Bulat (pristup: 16.11. 2013.)

*Azbuku Bože volim,
Gračanicu i decu,
đake i evanđelje,
život i zdravlje,
istinu i jezik,
Kosovo, lepotu.*

*Azbuku Bože volim,
ljubav i majku,
radost i njive,
otadžbinu, pravdu,
rađanje, slobodu,
Trojicu i ćirilicu,
učenje i frulu.*

*Azbuku Bože volim,
Hrista i crkvu,
ćojstvo i džinovsko srce,
Šumadiju i školu.
I sve drugo volim
što deca na svetu vole.
I sve drugo volim
što deca na svetu vole.*

U spotu *Sa Kosova zora sviće*¹⁴³⁰ Ljubomira Ljube Manasijevića, beogradskog pevača koji izvodi 'autorsku muziku, pisanu na srpske nacionalne i patriotske teme' odeven po modi iz 'etno butika' i fundusa ansambala za ranu muziku, kaže se:

*Srbadija kliče cela:
ne damo te, Kosovo.
To je naše uvek bilo
od starih nam ostalo...*

U ovom spotu deca se pojavljuju u ulozi 'Srbadije', i to u dokumentarnim snimcima u kojima se 'narod' okuplja po istorijskim spomenicima Kosova (npr. 'Gračanica sva u sjaju') da bi odao poštu 'slavnim vitezovima, Lazaru i Milošu'. Uz prisustvo velikog broja uniformisanih lica, što u mantijama, što sa 'beretkama'. Ovde je akcenat ipak na samim istorijskim spomenicima, arhitektonskim detaljima, freskama i prirodnim

¹⁴³⁰ Pesma je objavljena 1990. na albumu *Vostani Srbije*.

lepotama Kosova i Metohije, dok je prisustvo samih izvođača (Ljuba Manasijević i prateći 'etno bend') relativno nenametljivo.

Vokalni duet Pirc čine Nebojša Mastilović i jerej Arsenije Arsenijević. Njihov spot za *Molitvu* s albuma 'Zemlja svetog Simeona' (2002.) u izdanju manastira Studenica u celosti je komponovan od arhitektonskih motiva i živopisa srednjevekovnih crkava, ali (u skladu s temom albuma) s teritorije cele 'stare' Srbije. I ovde se izvođači na veoma diskretan i nenametljiv način upisuju u mozaik ikoničnih prizora koji pripadaju duhovnoj baštini 'naroda'. U spotu *Ne od ovog sveta* (koji je nastao 2007. pod pokroviteljstvom Ministarstva vera RS i uz pomoć PTT-a i Telekoma Srbije) vidimo pojce u dinamičnijim ulogama 'etno-aktivista'. Iz saobraćajne gužve (indiferentnog i dekadentnog) Beograda oni s kesama humanitarne pomoći polaze put Kosova i Metohije. Njihov automobil parkiran je u blizini Hrama Svetog Save, koji obeležava simbolički početak jedne duhovne misije. Spot je svojevrsni *road movie* u kome članovi dueta Pirc i njihovi prijatelji putuju kroz Srbiju, posmatraju je i razmišljaju o onome što im je pred očima. U Jarinju prolaze policijsku kontrolu. U južnom delu Kosovske Mitrovice ulaze u crkvu Sv. Save (devastiranu u 'pogromu' 2004. godine). Jedan mladić neljubaznog izgleda i s karakterističnim akcentom kaže snimatelju: „Nemoj da slikaš...“ Na Kosovu ima puno džamija, auto-otpada i ruševina... I vojske. Priština deluje prilično turobno. U Vidanju u Metohiji pojavljuju se deca u ulozi zahvalnih primalaca humanitarne pomoći. Ona veselo mašu u kameru, dok ekspedicija nastavlja put. U Ugljarama na Kosovu humanitarna pomoć stiže u uboge izbegličke kontejnere. U Orahovcu (Metohija) deca među ruševinama ponovo mašu u kameru. Ispred Pečke patrijaršije šeta se naoružani vojnik. Uz detalje rodoslova Nemanjića iz živopisa Pečke patrijaršije vidimo pojce kako u duhovnom miru svojstvenom prethodnom spotu zaokružuju svoju misiju na Kosovu. Poslednje što vidimo je lik Svetog Save. Krug se zatvara.

Vratimo se Bori Đorđeviću. O personalnim vezama između Riblje čorbe i grupe Legende već je bilo reči. U njihovom zajedničkom spotu *Točak života* (2001.) koji je relativno jednostavno koncipiran (Bora Đorđević peva na snimanju u muzičkom studiju, a Legende nastupaju pod reflektorima TV studija) jedinu 'dekoraciju' predstavljaju motivi sa srednjevekovnih srpskih fresaka. Prvi među njima je pomenuti rodoslov iz Pečke patrijaršije. Za razliku od prethodno opisanih primera – bez nekog očiglednog razloga.

U rodoljubivoj kompoziciji *Pod zlatnim suncem Srbije* (2005.) Slađana Milošević blagosilja svoju ‘braću’ i ‘sestre’ tj. sve one koji su rođeni ‘pod zlatnim suncem Srbije’, svirajući stare instrumente i odevena u nešto što bismo mogli zvati *haute ethno-couture*. Pjesma je nastala kao deo kampanje asocijacije *Ars et norma* koja ‘objedinjuje sve Srbe sveta’, a u spotu je prate simfonijski orkestar i hor RTS-a, uz poznate specijaliste za ranu muziku (kao što je npr. Ljuba Dimitrijević, osnivač ansambla Renesans). Ekstravagantno odevena pevačica i njena glomazna muzička pratnja nastupaju, međutim, u prirodnom ambijentu (na livadi): iz spota su sasvim izostali očekivani prizori fresaka, manastira i prepoznatljive kulturno-istorijske baštine zemlje o kojoj je ovde reč. Jedinu ‘dekoraciju’ u spotu predstavljaju neutralni prizori prirodnih lepota koji su niskog stepena prepoznatljivosti, pa se mora verovati autorima da se zaista nalaze u Srbiji.

U spotu Sanje Ilića i Balkanike *Dolina suza* (2004.) manje-više isti eksperti odeveni u narodne motive sviraju slične (veoma stare) instrumente među kojima su gusle i frule, a razvija se gotovo identična tema: ‘*Majko zemljo moja jedina, majko zemljo ti ne plači...*’ Ovu temu izvode egzaltirani ženski vokali odeveni u elegantne etno-korsete, isti oni (ili neki drugi) koji su u prošlom poglavlju obavljali teške fizičke poslove (pranje i guranje belog kabrioleta). Ovde jedna savremena i sportski odevena devojka u stilu Indijane Džonsa u ‘htonskom’ ambijentu Barutane na Kalemegdanu otkriva tragove drevne civilizacije koja se koristila različitim pismima (između ostalih, i latiničnim), a onda nešto malo radi na kompjuteru. Kraj spota.

Jedan od glavnih vokala u ovoj pesmi pripada Bojani Nikolić, pevačici koja je u nastavku karijere snimila jedan zanimljiv spot, o kome se u štampi pisalo: ‘Čitav spot je zapravo mini film i predstavlja istorijski period Srba pod Otomanskom imperijom, ali sama tematika je univerzalna i može oslikavati i savremeno doba. Ovo je prvi ovakav spot u našoj zemlji urađen za tradicionalnu pesmu koja je otpavana *a cappella*, odnosno bez instrumentalne pratnje’.¹⁴³¹ U ovom mini-filmu pojavljuju se sledeći protagonisti: 1) 3 pijana Turčina koja, iako nisu u brojčanoj prednosti nanose gubitke 2) grupi (5 do 7)

¹⁴³¹ EPK, ‘Oj goro: Pogledajte novi spot Bojane Nikolić’, *Kurir*, 04.10. 2013, <http://www.kurir-info.rs/oj-goro-pogledajte-novi-spot-bojane-nikolic-clanak-1018445> (pristup: 17.11. 2013.)

srpskih hajduka, zbog čega 3) glavna protagonistkinja (Bojana Nikolić) u ulozi ‘jataka’¹⁴³² na kraju spota gorko zaplače.

Ni ovaj sumarni pregled ne bi bio potpun bez pomena Pavla Aksentijevića (koji je u ovom radu pomenut već nekoliko puta, a pojavljuje se i u pomenutom spotu *Prijo, kako ćemo* grupe Biber). U njegovim spotovima s grupom Zapis (u kojoj sviraju njegovi sinovi Damjan i Rastko) pojavljuju se devojke i u narodnim nošnjama (*Čajdana*, 2004.) i u ‘Mont’ jaknama (*Marije bela kumrije*, 2009.), ali na najzanimljiviji spoj ‘tradicionalnog i modernog’ nailazimo u spotu *Zmaj preleće* (2004.) grupe Biber u čijem se članstvu takođe nalaze Damjan i Rastko Aksentijević. Ovde je Pavle Aksentijević prisutan samo glasom, ali jedan kompjuterski generisani zmaj zaista preleće preko kompjuterski generisanih alpsko-islandskih pejzaža i nad glavom jedne neizostavne etno lepotice u beloj haljini. Ili nad nedefinisanom metropolom budućnosti u kojoj obitavaju članovi grupe Biber, koji sviraju stare instrumente ili posmatraju nedefinisanu metropolu s nekog krova. (Nedefinisanu u smislu da nije jasno da li je u pitanju Beograd, severni deo Kosovske Mitrovice ili neko drugo srpsko naselje iz XXVI veka). Ponekad oni siđu ‘u parter’ i pređu pešački prelaz jedan za drugim, kao svojevremeno Bitlsi na ulici *Abbey Road*, ali na kraju ih vidimo u alpsko-islandskom pejzažu pod krilima kompjuterski generisanog zmaja. Spot *Gde si bilo jare moje* (2004.) za numeru s istog albuma pripada sasvim drugačijoj estetici. Ovde pratimo ‘običnu’ devojku milog lika, kratke kose i manekenske građe u naizgled običnim životnim situacijama: uglavnom kako usamljena, zamišljena, ali srećna šeta beogradskim ulicama, sunča se na Kalemegdanu, šeta psa po tramvajskim šinama, sluša muziku s mobilnog telefona i pije kapučino s članovima grupe Biber. (Vokal pripada pevačici Jeleni Tomašević o kojoj će biti više reči u narednom poglavlju.) Ovaj pregled načina na koji se imaginarna (ruralna) prošlost Beograda u muzičkim spotovima projektuje u ‘pokretne slike’ završićemo upravo na ovom mestu. Jer u ovom spotu nema ničega osim svakodnevnih (pomalo romantizovanih) prizora Beograda. Niko nije obučen u belo i niko ne svira stare instrumente. Nema rusalki ni zmajeva, epske ili naučne fantastike. Samo arhaični dijalog:

¹⁴³² *Yatak* na turskom znači krevet.

Gde si bilo, jare moje?...

U planinu, gazdo more...

Koj te čuva, jare moje?...

Svi čobani, gazdo more, svi čobani, planinari...

upućuje na to da je u pitanju ‘aktualizovanje tradicije’, njeno odevanje u novo ruho, novo pakovanje ili ‘lifting’... Međutim, i ovde se priziva tradicija koja se razvija, napreduje, menja. Jednom rečju, tradicija koja ‘živi’ i koja je svuda oko nas... Metafora jareta u planini i lepe devojkice koja se slobodna i srećna šeta Beogradom jer je deo imaginarne zajednice koja je ‘čuva’ (*svi čobani planinari*) suptilno prenosi poruku da smo i dan-danas (pod određenim uslovima) „rodaci“. Nažalost, ova zajednica nema mnogo sluha za ‘diverzitet’ proteran na margine grada i buvljake rezervisane za ‘*Sirotinju*’. Naime, „kako nacionalni, tako i urbani diverzitet, čak i u imaginarnoj formi, nastavljaju da budu potencijalna pretnja za identitet zajednice i zasnivaju se na principu isključivanja“.¹⁴³³ Dominantni diskurs identiteta u Srbiji oslanja se na ‘tradicionalne’ binarne kategorije ovakvog isključivanja, a popularna kultura i njoj svojstvene medijske forme (pa i muzički video) njihovi su diskretni, ali uticajni ‘prenosnici’. „Tako grad postaje imaginarna zajednica koja obezbeđuje veoma čvrstu osnovu za dejstvo nesvesnih paranoidnih procesa u kojima se članovi zajednice tj. grada, ujedinjuju i homogenizuju. U tom smislu, pitanje kako živeti s Drugim ostaje centralna dilema, kako akademske teorije, tako i političke akcije u Srbiji“.¹⁴³⁴



Jare moje, ovih dana...

¹⁴³³ Zala Volčič, ‘Belgrade vs. Serbia: Spatial Re-Configurations of Belonging’, *Journal of Ethnic and Migration Studies*, Vol. 31, No. 4, jul 2005., str. 641

¹⁴³⁴ *Ibid.*, 655

V Molitva za neke davne zvezde ili plavo-žuto poglavlje:

EVROSONG KAO NOVA TRADICIJA

*Auf wiedersehen miss Merkel,
you are not my friend.
When I tell you merhaba,
you dont understand.*

...
*Don't want to be annoying,
please don't get me wrong.
I'm sick of being European just on Eurosong.*

Dubioza kolektiv, 'Euro Song'¹⁴³⁵

i Uvodne napomene o Evrosongu

Takmičenje za Pesmu Evrovizije (*Eurovision Song Contest* ili *Concours Eurovision de la Chanson*) je festival zabavne muzike takmičarskog karaktera u kome učestvuju zemlje čiji su nacionalni televizijski emiteri u aktivnom članstvu Evropske unije za radiodifuziju (European Broadcasting Union, EBU). Festival je prvi put održan 1956. godine i od tada se televizijski prenosi uživo. Prenosi takmičenja za Pesmu Evrovizije predstavljaju jedan od najdugovečnijih i najgledanijih televizijskih programa na svetu – i u zemljama koje se ne takmiče, a posebno u SAD, Kanadi, Australiji, Novom Zelandu, Kanadi, Egiptu, Jordanu i brojnim zemljama Južne Amerike i Dalekog Istoka (Koreja, Hong Kong, Indija...)

Zemlju učesnicu predstavlja jedan TV emiter: obično je to (ali ne uvek) nacionalni javni medijski servis. Takmičenja su se ranije održavala u TV studiju, pozorišnim ili koncertnim salama, dok se u novije vreme Evrosong organizuje u velikim arenama, ali uvek uz prisustvo festivalske publike. Zemlje 'domaćice' obično nastoje da iskoriste TV program ovako velike gledanosti za promociju svoje turističke ponude. Takozvane 'razglednice' (*postcards*) uvek su prilika da se zemlja i grad domaćin prikažu u novom, originalnom i inventivnom duhu. Sistem bodovanja prema kome svaka zemlja može da osvoji 1,2,3,4,5,6,7,8, 10 ili 12 poena (čuvenih '*douze points*') uveden je 1975. Tokom

¹⁴³⁵ Rokeri iz Zenice (uz svojevrсни politički komentar na račun S. Berluskonija, N. Sarkozija, britanske monarhije i Evropskog parlamenta) obrazlažu svoju evroskeptičnu poziciju u ovoj pesmi na albumu *Wild, Wild East* (2011.)

glasanja, iza 'portparola' nacionalnih žirija koji se obraćaju voditeljima i publici obično se nalazi neki prepoznatljiv nacionalni spomenik ili prizor iz zemlje – učesnice Evrosonga. U takmičenju ne učestvuju isključivo zemlje koje geografski pripadaju evropskom kontinentu: Izrael (od 1973.), Kipar (1981.), Jermenija (2006.), Gruzija (2007.) i Azerbejdžan (2008.) redovni su učesnici Evrosonga, a 1980. takmičio se i Maroko. 'Transkontinentalna' Turska takmiči se od 1975, a Rusija od 1994. godine. Ne postoje ograničenja u pogledu nacionalnosti pevača ili kompozitora takmičarskih pesama, tako da su u istoriji Evrosonga brojni učesnici (kao npr. Selin Dion ili Tereza Kesovija) nastupali pod 'tuđim zastavama'.

Zbog velikog interesovanja (i broja 'novih') zemalja – potencijalnih učesnica, od takmičenja u Istanbulu 2004. uvedeno je 'kvalifikaciono' polufinale. Od takmičenja u Beogradu 2008. redovno se odvijaju dva kvalifikaciona polufinala, tako da se 'evrovizijsko veče' pretvara u 'evrovizijsku nedelju' obeleženu grozničavim iščekivanjem pobednika. Svakog ponedeljka u ovoj 'evrovizijskoj nedelji' održava se 'tradicionalni' prijem koji za goste Evrosonga priređuju gradonačelnik i administracija grada domaćina. U Beogradu je prijem za oko 3000 zvanica održan u Palati Srbije, a takmičenje je svečano otvorio supervizor manifestacije Svante Stokselijus.

Tokom decenija postojanja Evrosonga nastao je veliki broj festivala koji na neki način slede njegov 'uzor'. Od 2003. odvija se 'dečiji Evrosong' (*Junior Eurovision Song Contest*) na kome se takmiče pevači mlađi od 15 godina i koji ima svoju 'nordijsku' verziju, *MGP Nordic. Bundesvision Song Contest* okuplja takmičare iz 16 nemačkih pokrajina, *Baltic Song Contest* u Karlshamnu (Švedska) okuplja takmičare iz baltičkih zemalja, dok se azijsko-pacifička verzija Evrosonga zove *Our Sound*. U Singapuru se bijenalno takmičenje *Sing Singapore* koje od 1988. pod patronatom države promoviše pan-nacionalni identitet među multi-etničkom populacijom mešovito kineskog, malajskog, indijskog i evroazijskog porekla, razvilo u pop festival po uzoru na Pesmu Evrovizije.¹⁴³⁶ U vreme hladnoratovske podele Evrope, zemlje Istočnog bloka održavale

¹⁴³⁶ Shzr Ee Tan, 'Manufacturing and consuming culture: Fakesong in Singapore', *Ethnomusicology Forum* Vol. 14, No.1, (jun 2005.), str. 83

su svoju verziju: Međunarodni festival pesama u poljskom gradu Sopotu pokrenuo je 1961. Vladislav 'Vladek' Spilman (protagonista filma *Pijanista* Romana Polanskog), a u periodu 1977-1980. festival se odvijao pod nazivom *Pesma Intervizije*.¹⁴³⁷ Neki festivali su se osnivali i gasili (kao *OTI Festival* zemalja španskog i portugalskog govornog područja, *Yamaha Music Festival* u Tokiju ili *Castlebar Song Contest* koji se odvijao u grofoviji Mejo u Irskoj).

U savremenom pozorištu razvio se svojevrsni 'podžanr' zasnovan na takmičenju za pesmu Evrovizije: od australijskog mjuzikla *Eurobeat – almost Eurovision* (koji se kobajagi odvija u Sarajevu) do naslova poput *Waiting for Eurovision* (o kojem je štampa pisala komentare u stilu „upravo je ovo nedostajalo Beketovom tekstu – đuskanje i pesme kraće od tri minuta“.) U okviru jugoslovenske pozorišne zaostavštine Gledališće Ana Monro iz Ljubljane je 1990. predstavom *Sanremo* demonstriralo da se u format festivala lakih nota može 'spakovati' prava dramska radnja, a Pozorište na Terazijama je predstavom *Hamlet Hamlet eurotreš* (po tekstu i u režiji Maje Pelević / Filipa Vujoševića) demonstriralo da se u dramski igrokaz koji se vrti oko Evrosonga može 'spakovati' sažeta istorija posleratne Evrope – u vreme kada je 'ljubitelje pop zvuka uveliko tresla evrovizijska groznica, a organizatori privodili kraju pripreme za finalno takmičenje u Beogradu'. Evrosong se prepoznaje kao istorijski reper u kolektivnom sećanju gledalaca televizije – zajedničko medijsko iskustvo generacija 'Evropljana'. Ovo je švajcarskom umetniku Masimu Furlanu poslužilo kao polazište za pozorišnu 'rekonstrukciju' takmičenja koje je 1973. održano u *Grand Théâtre de Luxembourg* – na kome je Švajcarsku predstavljao Patrik Žuve (*Je vais me marier, Marie*), a Jugoslaviju Zdravko Čolić (*Gori vatra*).¹⁴³⁸ Pesma Evrovizije uživa 'poseban status' i u mnogim *queer* subkulturama. U kabaretskom programu *Eurosong Travestival* koji od 2003. organizuje grupa holandskih *drag queens* 'Chicks with Dicks'¹⁴³⁹ učestvuju takmičari iz

¹⁴³⁷ *Pesma Intervizije* ukinuta je kada je u Poljskoj general Jaruzelski zaveo vanredno stanje, a od 1985. ponovo je održavana, ali pod pređašnjim imenom.

¹⁴³⁸ Detaljnije o predstavi *1973* (premijerno izvedenoj na Avinjonskom festivalu 2010.) u: Irena Šentevska, 'Pravo u sećanje', *Vreme* br. 1091, 1. decembar 2011. <http://www.vreme.com/cms/view.php?id=1022050> (pristup: 21.10. 2012.)

¹⁴³⁹ Coco Coquette, Jet Lag, Eileen Wayback i Desiree della Stiletto

zemalja kao što su *Wonderland* i *Wasteland*,¹⁴⁴⁰ dok su zapaženi učesnici Evrosonga (npr. izraelska 'Diva' Dana Internacional ili Islandanin Pol Oskar) česti gosti 'parada ponosa' koje se održavaju širom Evrope.



ii Evrosong u istorijskoj perspektivi

„Ko nije bio u vojsci ne poznaje svoju zemlju, a ko ne gleda Evroviziju ne poznaje Evropu“, primetio je vizuelni umetnik Braco Dimitrijević.¹⁴⁴¹ U pedesetim godinama, dok se ratom opustošena Evropa još uvek obnavljala, EBU sa sedištem u Švajcarskoj osnovala je ad-hok komitet koji je imao zadatak da traga za načinima povezivanja zemalja članica EBU putem jednog 'zabavnog programa'. Komitet se u januaru 1955. sastao u Monaku: generalni direktor švajcarske televizije i predsednik komiteta Marsel Bezenon (Marcel Bezençon) došao je na ideju o međunarodnom takmičenju, po uzoru na italijanski festival u San Remu, koje bi se prenosilo svim članicama unije. U ovo vreme to je bila i tehnološki izazovna zamisao. Koncept tada nazvan *Eurovision Grand Prix* usvojen je na Generalnoj skupštini EBU u Rimu 1955. Odlučeno je da se prvo takmičenje održi u Švajcarskoj u maju 1956. U Teatru Kursaal u Luganu nastupili su predstavnici sedam zemalja¹⁴⁴² s dve kompozicije,¹⁴⁴³ a pobedila je švajcarska predstavnica Lis Asja (Lys Assia) pesmom *Refrain*.

¹⁴⁴⁰ Robert Dean Tobin, 'Eurovision at 50: Post-Wall and Post-Stonewall', u: Ivan Raykoff & Robert D. Tobin (eds.), *A Song for Europe: Popular Music and Politics in the Eurovision Song Contest*, Ashgate Publishing, Burlington, 2007, str. 26

¹⁴⁴¹ U filmu o sarajevskoj grupi Plavi orkestar (*Orkestar*, r: Pjer Žalica, 2011.)

¹⁴⁴² Francuska, SR Nemačka, Italija, Holandija, Luksemburg, Belgija i Švajcarska. Austrija, Danska i Velika Britanija diskvalifikovane su zbog zakasnele prijave na takmičenje.

Sledeće godine takmičenje je održano u Frankfurtu (*Großer Sendesaal des hessischen Rundfunks*): Pjesma Evrovizije doživljavala je uspeh od samog početka. Od 1964. počeli su da se događaju i ‘ozbiljni’ politički incidenti: u Tivolis Koncertsalu u Kopenhagenu – gde je pobedila Điljola Činkveti pesmom *Non ho l’età* (49 poena) – na sceni se pojavio demonstrant s parolom ‘bojkotujte Franka i Salazara’. Naredne godine takmičenje u Napulju (*Sala di Concerto della RAI*) prenosio je Sovjetski Savez i druge istočnoevropske zemlje: ovim su za Pesmu Evrovizije otvoreni ‘novi horizonti’. Jedna od najzbuđljivijih godina bila je 1969. kada su četiri zemlje (od 16 učesnica) u Teatru Real u Madridu osvojile *Grand Prix*: Francuska (Frida Boccara: *Un jour, un enfant*), Holandija (Lenny Kuhr: *De troubadour*), Španija (Salomé: *Vivo cantando*) i Velika Britanija (Lulu: *Boom bang a bang*). To nije bio jedini kuriozitet: vizuelni identitet spektakla osmislio je Salvador Dali, Monako je predstavljao dvanaestogodišnji dečak po imenu Žan Žak (Jean Jacques) pesmom *Maman, maman* koja je osvojila treće mesto, a Austrija je odbila da učestvuje u znak protesta protiv Frankovog režima. U znak protesta zbog izjednačenog rezultata Finska, Norveška, Portugal i Švedska nisu učestvovala u sledećem takmičenju, koje je održano u Amsterdamu (*RAI Congrescentrum*).

Godine 1973. u takmičenje se uključio i Izrael (Ilanit, *Ey Sham*), što je od zemlje domaćina (Luksemburg) zahtevalo dodatne mere obezbeđenja. Štaviše, zbog prisustva Izraela sve severnoafričke zemlje odrekle su se učešća na Evroviziji na koje imaju pravo kao članice EBU. Jedina arapska zemlja, Maroko, pojavila se samo 1980. u Hagu (*Congresgebouw*) kada je Izrael odsustvovao zbog nacionalnog praznika. Tokom takmičenja u Parizu 1978. (*Palais des Congrès*), tačnije za vreme nastupa izraelskih predstavnika (Izhar Cohen & Alphabeta, *A-Ba-Ni-Bi*), jordanska državna televizija (JRTV) emitovala je ‘cveće’. Kada je postalo jasno da Izraelci pobeđuju prenos je naglo prekinut. Kasnije su jordanski mediji objavili da je pobedila Belgija (koja je u stvari osvojila 2. mesto). Godine 1981. JRTV nije prenela glasanje u Dablinu (*RDS Simmonscourt Pavilion*) zato što se ime ‘Izrael’ nalazilo na tabeli s rezultatima. Zbog političkih problema, u Jerusalimu 1979. svi delegati i izvođači koji su nastupali u Međunarodnom kongresnom centru bili su pod strogim obezbeđenjem (premda nije bilo

¹⁴⁴³ Od 1957. svaka zemlja ‘kandiduje’ samo jednu pesmu.

incidenata). Te godine Izrael je ponovo pobedio, ‘na domaćem terenu’¹⁴⁴⁴ (Gali Atari & Milk and Honey, *Hallelujah*), premda je u konkurenciji bila i pesma ‘Džingis kan’ istoimene nemačke pop grupe u živopisnim kostimima.¹⁴⁴⁵ Turska se povukla iz ovog takmičenja jer su joj arapske zemlje zapretile da će ostati bez nafte. Nakon turske vojne intervencije u severnom delu Kipra, Grčka je bojkotovala Evroviziju koja je 1975. održana na stokholmskom sajmištu. Sledeće godine, to je uradila Turska jer su na takmičenju u Hagu (*Nederlands Congrescentrum*) grčki predstavnici (Mariza Koch & Dimitris Zouboulis) izvodili pesmu ‘*Panaghia mou, panaghia mou*’ (Moja domovina) koja osuđuje tursku politiku na Kipru. Za vreme njihovog nastupa turska televizija emitovala je ‘tursku’ patriotsku pjesmu. Dramatični događaji u ovo vreme odvijali su se i u Portugalu: emitovanje evrovizijske pesme *E depois do adeus* (Paulo de Carvalho) na državnom radiju označilo je signal za mobilizaciju trupa koje su svrgnule diktaturu u ‘karanfil revoluciji’ (25. april 1974.) Na takmičenju u Londonu (*Wembley Conference Centre*) 1977. Portugal su predstavljali *Os amigos* pesmom *Portugal no coração* (Portugal u mom srcu) koja slavi ovaj politički događaj.

Politički angažman nikada nije bio dominantna tema Evrosonga, ali je neprestano ulazio na evrovizijsku pozornicu ‘na mala vrata’. Tako su npr. Norvežani u Hag 1980. poslali pesmu o Laponiji (Sverre Kjelsberg & Mattis Hætta, *Sámiid Áednan*) u kojoj se protestuje protiv izgradnje elektrane. Španija je 1982. (u vreme britansko-argentinskog rata oko Foklandskih ostrva) u Herogejt poslala pesmu u ritmu argentinskog tanga (Lucía, *Él*). Na istom takmičenju nemačka predstavnik Nikol pobedila je pesmom koja je nastala kao odjek mirovnih demonstracija širom Zapadne Evrope protiv instaliranja krstarećih projektila i *pershing* raketa u američkim vojnim bazama. Vrhunac ‘političke osvešćenosti’ Evrovizija je, međutim, doživela u Zagrebu 1990. – neposredno nakon pada Berlinskog zida: predstavnik Norveške pevao je o Brandenburškoj kapiji (Ketil Stokkan,

¹⁴⁴⁴ Godine 2005. Liban se prijavio, a zatim i odustao od takmičenja u Kijevu, jer *Tele-Liban* nije dobio dozvolu da *ne* emituje nastup izraelskog predstavnika (u skladu s važećim propisima u zemlji).

¹⁴⁴⁵ Ovo je bio treći od ukupno 22 evrovizijska nastupa nemačkog kompozitora Ralfa Zigela (Ralph Siegel), koji je osim Nemačke ‘zastupao’ Luksemburg, Švajcarsku, Crnu Goru (2009.) i San Marino. Njegova pesma *Ein bißchen Frieden* u izvođenju pevačice Nikol (Nicole) donela je Nemačkoj prvu evrovizijsku pobjedu u Harogejtu (Velika Britanija) 1982. U Jerusalimu je 1999. Nemačku (ponovo) predstavljala njegova ‘multikulturalna’ pesma ‘*Reise nach Jerusalem – Kudüs’e seyahat*’ u izvođenju tursko-nemačkog benda *Sürpriz*.

Brandenburger Tor); predstavnici Nemačke (Chris Kempers & Daniel Kovac) izveli su slobodoljubivu pesmu *Frei zu leben*; Austrijanka (Simone) je pevala o rušenju zidova (*Keine Mauern mehr*), dok je takmičenje svakako obeležila pobeda Tota Kutunja s 'programskom' numerom *Insieme (Unite Unite Europe)*. I druge pesme govorile su o 'politični korektnim' temama: pevanju na ulici (Izrael, *Shara Barkhovot*), muzici i svetu (Švajcarska, *Musik klingt in die Welt hinaus*), ljubavi i svetu (Velika Britanija, *Give a Little Love Back to the World*), rasnoj harmoniji (Francuska, *White and Black Blues*), Evropi (Irska, *Somewhere in Europe*), slobodi (Finska, *Fri?*)... Belgijski predstavnik (Philippe Lafontaine) razvio je, kao i Toto Kutunjo, temu o multikulturnim ljubavnim vezama pomalo se udvarajući domaćoj (jugoslovenskoj) publici numerom *Macédomienne* (Moja Makedonka).

Sredinu devedesetih godina (ne preterano bogatu evrovizijskim uzbuđenjima) obeležio je omanji diplomatski incident između Norveške i Švedske. Godine 1995. Norveška je pobedila na Eurosongu u Dublinu (*Point Theatre*) pesmom *Nocturne* grupe Secret Garden. Međutim, ovoj numeri švedski žiri nije dodelio ni jedan poen. Štaviše, norvešku pobjedu u Dublinu deo švedske štampe propratio je neprimereno ksenofobičnim napisima. Na kraju, zbog svega toga švedski ambasador u Norveškoj morao je da uputi zvanično izvinjenje.¹⁴⁴⁶

Kada je 2001. u Kopenhagenu pobedila Estonija (Tanel Padar, Dave Benton & 2XL, *Everybody*) estonski političari koji su bili u završnoj fazi pregovora o pristupu Evropskoj uniji pripisali su ovoj pobjedi veliki simbolički značaj. Estonski premijer Mart Laar je tada izjavio da Estonija 'više ne kuca na vrata Evrope, već ulazi kroz njih pevajući', pa se estonska vlada ozbiljno pripremila za priredbu u Saku Suurhall Areni u Talinu. Angažovana je britanska PR kompanija *Interbrand*, koja je iskustvo s 'brendiranjem nacije' stekla na kampanji *Cool Britania* (inicijativa administracije Tonija Blera), da bi osmislila projekat *Brand Estonia*. Ova promotivna kampanja imala je nekoliko ciljeva: da promoviše Republiku Estoniju u inostranstvu; doprinese njenom uspehu u privlačenju stranih investitora; promoviše turističku ponudu i proširi evropsko tržište za izvoz iz

¹⁴⁴⁶ A. Culf, 'Nulpoints no more', *Guardian*, 18. maj 1996, str. 26. Navedeno u: Cloonan, 'Pop and the Nation-State', 203.

Estonije. Štaviše, u jednom izveštaju Ujedinjenim nacijama¹⁴⁴⁷ koji je estonski premijer potpisao još u novembru 2000, odeljak o ‘društvu i kulturi’ sadržao je poglavlje ‘Estonia on the Eurovision Landscape’. Ovde se tvrdi sledeće: „najbolji taktički izbor za uspeh na takmičenju za Pesmu Evrovizije nije naprosto orijentacija prema autentičnom Zapadu, već pre dopadljivost drugim delovima Evrope na kojoj treba raditi. To znači da treba da nudimo pesme u zapadnom stilu onima koji ne mogu da glasaju za Zapad iz istorijskih i kulturnih razloga. Ovo je do sada Estoniji išlo na ruku, međutim, poslednje takmičenje ukazuje da se slični akteri javljaju i drugde (Letonija, Rusija). To će otvoriti neočekivane perspektive za pridošlice iz devedesetih koje mogu imati za rezultat neočekivane pobeđe. Ovo će verovatno naglasiti, a ne ublažiti, polarizaciju Evrope na ovom relativno neutralnom polju – takmičenju za Pesmu Evrovizije“.¹⁴⁴⁸

Godine 2003. ‘pitanje da li će se Luksemburg vratiti na Evrosong?’ stiglo je do luksemburškog parlamenta. Nacionalna medijska kuća RTL odustala je od učešća u Istanbulu 2004. nakon što je informisana o troškovima ‘povratka’.

Evrosong u Kijevu (2005.) bio je izvor nacionalnog ponosa i za same organizatore, koji su s ponosom ‘reklamirali’ tehničke inovacije u odnosu na prethodna takmičenja. Na primer, tim od 30 članova proveo je više od 40 dana pripremajući svetlosne efekte za svakog učesnika. ‘Behind the scene’ snimci koji su emitovani dok su evrovizijski gledaoci čekali na rezultate glasanja trebalo je da ih uvere u tehničku složenost manifestacije – odnosno, da su njeni organizatori dorasli i najzahtevnijim zadacima. Ukrajina, koja je u vreme Ruslanine (*Wild Dances*) pobeđe u Istanbulu (2004.) i Narandžaste revolucije (novembar 2004. – januar 2005.) bila poneta talasom entuzijazma prema Evropskoj uniji, u vreme održavanja takmičenja u Kijevu ukinula je vizni režim za građane EU. Štaviše, Ukrajinu su u kijevske Palati sportova predstavljali *GreenJolly*, ‘veterani’ Narandžaste revolucije s numerom *Razom nas bahato* (*nas ne podolaty*) koja je bila njena ‘nezvanična himna’. Ruska vlada uputila je Ukrajini zvaničan protest zato što je 2007. u Helsinkiju ukrajinska predstavnik (glavni konkurent Mariji Šerifović), *drag*

¹⁴⁴⁷ ‘Estonian Human Development Report’ za *United Nations Development Program*

¹⁴⁴⁸ Estonian Human Development Report, 2000, str. 69. Navedeno u: Göran Bolin, ‘Visions of Europe: Cultural technologies of nation-states’, *International Journal of Cultural Studies*, Vol. 9(2), London, 2006, str. 198-199

queen Verka Serdučka (Andriy Mykhailovych Danylko) u svojoj pesmi *Dancing Lasha Tumbai* umesto 'Lasha Tumbai' na sceni mrmljala 'Russia Goodbye'. Zbog konflikta u Nagorno-Karabahu, kao i neopreznih izjava azerbejdžanskog predsednika o Jermeniji, ova zemlja se povukla iz učešća na Evroviziji 2012. godine. U sklopu priprema za evrovizijsku priredbu mnogi javni službenici, uključujući radnike Hitne pomoći, policije i taksi-službi Bakua, upisani su na intenzivne kurseve engleskog jezika.¹⁴⁴⁹

Pravilo koje nalaže da se pesme izvode na 'maternjem' jeziku izvođača menjalo se nekoliko puta tokom istorije Evrosonga. Od 1956. do 1965. nije bilo pravila koje bi propisivalo na kom se jeziku pesme izvode. Pošto je Švedska 1965. godine nastupila s pesmom na engleskom (Ingvar Wixell, *Absent Friend*), naredne godine uvedeno je pravilo koje nalaže da pesme moraju da se izvode na jednom od zvaničnih jezika zemlje učesnice. Ovaj propis kritikovan je uz argumentaciju da zahvaljujući njemu predstavnici Velike Britanije i Irske dobijaju ogromnu prednost u odnosu na ostale takmičare. Sendi Džouns, predstavnica Irske u Edinburgu 1972. (*Usher Hall*), izazvala je malu senzaciju izvedbom na gelskom jeziku 'Ceol an Ghrá'. Jezičke 'restrikcije' obustavljene su 1973. (Luksemburg) kada je takmičarima ponovo dozvoljeno da koriste jezik po izboru. To je omogućilo i grupi ABBA da nastupi (i pobedi) u Brajtonu 1974. (*The Dome*) s pesmom 'Waterloo'. Već 1977. EBU je odlučila da se vrati na pređašnji propis o pevanju na 'maternjem jeziku'. Nemačka (Silver Convention, *Telegram*) i Belgija (Dream Express, *A Million in One, Two, Three*) te godine u Londonu dobile su 'poštedu' jer su na njihovim nacionalnim takmičenjima već odabrane pesme na engleskom. Godine 1999. u Jerusalimu ponovo je uvedena 'jezička liberalizacija'. Zahvaljujući njoj Belgijanci (Urban Trad) su u Rigi 2003. mogli da izvedu pesmu 'Sanomi' na izmišljenom jeziku. U Atini 2006. lepe Holanđanke (Trebles) pevale su pesmu 'Amambanda' delom na engleskom, a delom na izmišljenom (afričkom) jeziku. Na beogradskoj Evroviziji (2008.) flamanski folk bend Ishtar izveo je na (drugom) izmišljenom jeziku veselu pesmu 'O Julissi' (s ukrajinskim motivima), s kojom se nije kvalifikovao u finale. Isto se desilo i predstavnicima Estonije (Kreisiraadio) koji su izveli pesmu 'Leto svet' na srpsko-

¹⁴⁴⁹ Murad Ismayilov, 'State, Identity, and the politics of music: Eurovision and nation-building in Azerbaijan', *Nationalities Papers* 40 (6), 2012, str. 847

nemačko-finskom jeziku. U Diseldorfu 2011. tamnoputa norveška predstavica (Stella Mwangi) pevala je pesmu 'Haba Haba' na engleskom i svahiliju.

Grčki poslanik Evropskog parlamenta Jorgos Karacaferis (vođa radikalno desne partije *Laikós Orthódoxos Synagermós*) tražio je od Evropske komisije da preduzme mere protiv 'bastardizacije' Evrosonga i trijumfa 'loše muzike i američkih reči', time što bi se takmičari (ponovo) obavezali da pevaju na svom jeziku. Nešto kasnije (2005. u Kijevu) Elena Paparizu pobedila je s pesmom 'My Number One'. „U današnjem svetu ne zna se gde završavaju pesme, a počinje politika“ zaključio je i (već pomenuti) predsednik Azerbejdžana Ilham Alijev.¹⁴⁵⁰



Nesuđeni učesnik Evrosonga: Bruno

iii

Kritike i kontroverze

Kada se o Evroviziji piše 'ozbiljno' uviđa se da je ona jedan od najmasovnije praćenih i istinski internacionalnih medijskih događaja, kao i redak izvor transkontinentalnog 'kolektivnog medijskog sećanja'. U akademskom diskursu Evrovizija se povezuje s pitanjima konstrukcije (evropskog) identiteta, mas-medijske reprezentacije naciona(lnog), 'brendiranja' novih političkih tvorevina, geopolitičko-kulturne hegemonije, s rasnim i rodnim pitanjima odnosno borbom za medijsku vidljivost manjinskih grupa (izvođači tamnijeg tena ili pripadnici LGBT zajednice¹⁴⁵¹), orijentalizmom i post-kolonijalnim

¹⁴⁵⁰ *Ibid.*, 843

¹⁴⁵¹ Evrovizijska pobjeda transseksualne pevačice Dane Internacional u Birmingemu 1998. (*National Indoor Arena*) re-aktuelizovala je debate u izraelskoj javnosti o mestu Izraela u Evropi, konstrukciji nacionalnog identiteta koji se jasno distancira od arapskog sveta, kao i odnosu između verskih i sekularnih grupa.

studijama, (post)hladnoratovskim podelama u Evropi, ulaskom Turske u Evropsku Uniju, a neretko i Ralfom Zigelom i grupom Džingis Kan. Psiholozi studiraju međuzavisnost redosleda izvođenja i konačnog plasmana pesama, a matematičari se spore sa sociolozima oko opravdanosti hipoteza o strateškim partnerstvima u međudržavnoj razmeni poena. Kada se Evrovizija ignoriše i omalovažava, to se uglavnom čini s obrazloženjem da je u pitanju beznačajna, neukusna i muzički inferiorna zabava za jedno veče. Godine 1982. francuski ministar kulture Žak Lang nazvao je Evroviziju ‘spomenikom budalaštini’,¹⁴⁵² dok je norveška predstavica (Åse Kleveland, *Intet er nytt under solen*) na takmičenju u Vili Luvinji u Luksemburgu 1966. (3. mesto i 15 poena) i voditeljka priredbe u Grigovoj dvorani u Bergenu (1986.) kasnije (1990-1996.) postala norveški ministar kulture. Dok je papa Pije XII (1939-1958.) prepoznavao u Evrosongu potencijal za ‘jedinstvo nacija’, suzbijanje predrasuda i barijera među njima, francusko komunističko glasilo *Radio Liberté* opisivalo ga je kao novo oružje psihološkog rata koje služi ujedinjenju Evrope. I tako dalje.

Pitanja na koja akademski istraživači Evrosonga najčešće nastoje da odgovore su: kakve predstave nacionalnog i evropskog identiteta formiraju učesnici Evrosonga svojim nastupom, izborom pesama, muzikom i kostimima? Prema kojim društvenim principima se oblikuju ove predstave? Na koji način na njih utiču specifični – i često konfliktni – interesi različitih ‘karika’ u ‘proizvodnom lancu’ (EBU, nacionalni TV kanali, takmičari, diskografske kuće, novinari i komentatori...) Konačno, kako publika reaguje na ovakve predstave ‘nacionalnog’? Na koji način ovaj program utiče na formiranje kolektivnih identiteta, društvenih veza ili političkih agendi u različitim zemljama? Jedno od ključnih pitanja je ko može (sme) da govori (peva) u ime nacije (države) – kome je dozvoljen pristup u javnu sferu Evrovizije – i koji narativi o nacionalnom identitetu mogu (smeju) da postanu dominantni. Ova pitanja nameću i pitanje odnosa između manjinskih glasova i ‘demokratske’ većine u zastupanju onoga što se prepoznaje kao ‘nacionalno’.

Dafna Lemish, ‘My Kind of Campfire’: The Eurovision Song Contest and Israeli Gay Men’, *Popular Communication*, Vol. 2 (1), 2004, str. 41-63

¹⁴⁵² Ivan Raykoff, ‘Camping on the borders of Europe’, u: Raykoff i Tobin, *A Song for Europe*, 1.

I medijski analitičari blagodareći Evrosongu dolaze do interesantnih odgovora na pitanja o evropskom identitetu. Na primer, „prvo: i pored sofisticirane slike koju imaju o sebi, Evropljani ne mogu da odole kostimima koji obuhvataju šljokice, lamé i duboki dekolte; drugo, omiljeni pan-evropski jezik je ‘bebeći’... (*Boom-Bang-a-Bang; Ding Dine Dong; Diggi-Loo Diggi-Ley* itd.) Međutim, jezik jaslica ustupa mesto engleskom, na užas onih koji žele da Evropa ostane bastion jezičkog diverziteta“.¹⁴⁵³ Nove učesnice Evrovizije (kao i nove članice Evropske unije) pristupaju joj s ‘naivnim entuzijazmom’. U paralelama između Evrovizije i Evropske unije (koje se same nameću) dolazi se do zaključka da se Evrovizija razvija brže „jer je lakše komponovati beslovesni pesmuljak i obući kostim od lamea nego usvojiti 80 000 stranica zakona da bi se pristupilo Evropskoj uniji. Ali evrovizijski debitanti se nadaju – a mnogi stari Evropljani strahuju – da tamo gde je krenula Evrovizija jednog dana stiže i EU“.¹⁴⁵⁴ Nacionalni identitet na Evrosongu (silom prilika) danas mogu da predstavljaju bizarne koreografije, neukusni kostimi i šokantne pojave koje obuhvaju transseksualce, ‘sponzoruše’, napuštene neveste, ratnike s Karpata, trbušne plesačice, maloletne starlete, zombije i tome slično – pojedinačno ili u kombinacijama...

Kritike upućene Evrosongu uglavnom se zasnivaju na dva tipa argumentacije: s jedne strane, to je skup ‘sport’ (Evrosong daje podsticaj turizmu,¹⁴⁵⁵ ali organizatori od njega ne zarade ni euro); s druge strane, izvođači su ‘drugorazredni’. (Učešće na Evrosongu smatra se ‘mrljom u karijeri’.) Velike diskografske kuće¹⁴⁵⁶ ne žele da njihovi ‘klijenti’ učestvuju na Evrosongu, čime se objašnjava ‘tradicionalno’ odsustvo internacionalnih muzičkih zvezda. Zbog toga se i predlaže potpuna transformacija Evrovizije u nešto nalik na ‘U2-rovision’. Treća ‘kapitalna’ kritika odnosi se na pristrasnost u glasanju koja je

¹⁴⁵³ Charlemagne, ‘Euro Visions: Where the Eurovision song contest goes, Europe tends to follow’, *The Economist*, 12. maj 2005. <http://www.economist.com/node/3960886> (pristup: 15.02. 2010.)

¹⁴⁵⁴ *Ibid.*

¹⁴⁵⁵ Prema informacijama s Internet Foruma Azerbejdžana, pretraga o Azerbejdžanu na Guglu (Google) bilo je osam puta više nakon evrovizijske pobeđe ove zemlje 2011. godine, dok su se pretrage o njenoj prestonici (Baku) u istom periodu udvostručile. *Breaking Travel News* javljali su da je nakon evrovizijske pobeđe interesovanje za Azerbejdžan na sajtu *TripAdvisor* poraslo za 4000%. Evrovizijska priredba generisala je novi talas interesovanja za ‘Azerbejdžan’, koji je u deset poslednjih dana maja 2012. postao jedan od 10 najpopularnijih pojmova na pretraživaču *Google*.

Ismayilov, ‘State, Identity...’, 834.

¹⁴⁵⁶ Kada je francuska predstavica u Stokholmu (2000.) Sofia Mestari potpisala ugovor za *Universal*, u njemu je stajalo da radio stanice mogu da emituju njen materijal samo ako se ne pominje Evrosong.

neke naučnike iz oblasti sociologije, politike, kompjuterskih nauka i drugih disciplina navela da analiziraju statističke pravilnosti u razmeni poena. Stvorena je mala interdisciplinarna naučna oblast za koju se predlaže naziv 'eurovisiopsephology'. Naime, Evrovizija se odavno optužuje za političku ostrašćenost zbog koje su nekada članovi žirija, a danas publika svojim glasovima, dodeljivali poene u skladu s međunarodnim političkim odnosima, a ne shodno vrednosti pesama i izvođača. Posebno je u tom smislu 'ozloglašen' reciprocitet u simpatijama između Grčke i Kipra. Evrovizijski glasački 'blokovi' i 'klike' ponekad se formiraju na osnovu etničke srodnosti ili zajedničkih kulturnih afiniteta, a u poslednjim decenijama naglašena je uloga emigrantskih zajednica u Zapadnoj Evropi koje glasaju za predstavnike svojih otadžbina 'na slepo' tj. bez obzira ko su izvođači i šta se uopšte peva. (Niko ne sme da glasa za predstavnike svoje zemlje, ali to ne važi za 'dijasporu'). Zemlje sa manje stanovnika takođe su u povoljnijem položaju jer, statistički posmatrano, glas gledaoca iz San Marina znači mnogo više nego glas iz Nemačke ili Turske.

Izraelski sociolog Gad Yair¹⁴⁵⁷ bio je jedan od prvih proučavalaca evrovizijskog glasanja. Analizirajući rezultate iz perioda 1975-1992, on je identifikovao tri 'bloka' koje je nazvao Zapadni,¹⁴⁵⁸ Mediteranski¹⁴⁵⁹ i Nordijski¹⁴⁶⁰ (plus takozvani 'rezidualni blok'¹⁴⁶¹). Prema Jairu, svi podaci do kojih je došao potvrđuju hegemoniju 'Zapadnog' bloka. Štaviše, sve zemlje ovog bloka glasaju za zemlje iz istog bloka i od tog pravila ima malo odstupanja. U ovoj grupi ima najviše 'reciprociteta', ali tu ima i više odstupanja: tako Britanci često glasaju za Irsku, ali obrnuto ne važi. (Ipak, pokazuje se da ove dve zemlje imaju gotovo identičan 'evrovizijski ukus'). Zemlje 'nordijskog' bloka retko glasaju za 'mediteranske' i obrnuto. Unutar 'mediteranske' grupe ima malo reciprociteta: ono što je zajedničko za zemlje ovog najmanje geografski kompaktnog 'bloka' je sklonost ka

¹⁴⁵⁷ Gad Yair, 'Unite Unite Europe': The political and cultural structures of Europe as reflected in the Eurovision Song Contest', *Social Networks* 17, 1995, str. 147-161;
Gad Yair & Daniel Maman, 'The Persistent Structure of Hegemony in the Eurovision Song Contest', *Acta Sociologica* 39, 1996, str. 309-325

¹⁴⁵⁸ Velika Britanija, Irska, Francuska, Izrael, Luksemburg, Belgija i Holandija

¹⁴⁵⁹ Kipar, Grčka, Jugoslavija, Turska, Italija i Španija

¹⁴⁶⁰ Švedska, Danska, Norveška i Nemačka

¹⁴⁶¹ Finska, Austrija i Portugal

tradicionalnom i 'folklornom' melosu. Kritičar Jairovih postavki Derek Gatherer¹⁴⁶² analizirao je period od 1975. do 2002. i 2005. i identifikovao dva bloka koja naziva 'Vikinška imperija' (skandinavske i baltičke zemlje) i 'Varšavski pakt' (Rusija, Rumunija i bivše jugoslovenske republike) čiji je uticaj posebno izražen od sredine devedesetih godina.¹⁴⁶³

Uočava se da je jedini način da mala zemlja pobedi na Evroviziji taj da privuče 'višak' glasova koji preostane kada 'blokofske' zemlje međusobno razmene poene. Da bi to postigli, njihovi predstavnici odriču se 'nacionalnih' osobenosti, priklanjaju 'standardnom' internacionalnom modelu 'globalne kulture' i pevaju na engleskom. U konačnici, time se promovišu dominantni (globalni) kulturni modeli, a ne ono što učesnici nastoje (ukoliko nastoje) da 'pokažu svetu' kao predstavnici malih evropskih naroda. Francuski autor Filip Le Gern aplicirao je Burdijeove komentare o legitimizaciji i univerzalizaciji nacionalne kulture na Evroviziju: „Kulturna i lingvistička unifikacija ide ruku pod ruku s nametnutom upotrebom dominantnog jezika i kulture, i odbacivanjem svih drugih kao drugorazrednih (dijalekata). Kada određeni jezik ili kultura zadobije status univerzalnosti, svi ostali zapravo steknu žig 'čudnovatog'“.¹⁴⁶⁴

Za istočne Evropljane Evrovizija je mesto za pokazivanje ne samo onoga što jesu, već i onoga što bi želeli da budu. Za zapadne Evropljane, Evrovizija je uglavnom mesto za

¹⁴⁶² Derek Gatherer, 'Birth of a Meme: the Origin and Evolution of Collusive Voting Patterns in the Eurovision Song Contest', *Journal of Memetics - Evolutionary Models of Information Transmission* 8, 2004, http://jom-emit.cfpm.org/2004/vol8/gatherer_d_letter.html (pristup: 25.10. 2012.); Derek Gatherer, 'Comparison of Eurovision Song Contest Simulation with Actual Results Reveals Shifting Patterns of Collusive Voting Alliances', *Journal of Artificial Societies and Social Simulation*, vol. 9, no. 2, 2006, <http://jasss.soc.surrey.ac.uk/9/2/1.html> (pristup: 21.11. 2011.)

¹⁴⁶³ Studije u kojima se analizira pristrasnost (statističke pravilnosti) u evrovizijskom glasanju obuhvataju i ove naslove:

Daniel Fenn, Omer Suleman, Janet Efstathiou & Neil F. Johnson, 'How does Europe make its mind up? Connections, cliques, and compatibility between countries in the Eurovision Song Contest', Physics Department and Department of Engineering Science, Oxford University, 2005, http://arxiv.org/PS_cache/physics/pdf/0505/0505071v1.pdf (pristup: 28.10. 2012.)

Marco A. Haan, Gerhard Dijkstra & Peter T. Dijkstra, 'Expert Judgment versus public opinion - Evidence from the Eurovision Song Contest', *Journal of Cultural Economics* 29, 2005, str. 59-78

Victor Ginsburgh & Abdul G. Noury, 'The Eurovision Song Contest. Is voting political or cultural?', *European Journal of Political Economy*, Vol. 24 (1), 2008, str. 41-52

Laura Spierdijk & Michel Vellekoop, 'The structure of bias in peer voting systems: lessons from the Eurovision Song Contest', *Empirical Economics*, Vol. 36 (2), 2009, str. 403-425.

¹⁴⁶⁴ Philippe Le Guern, 'From National Pride to Global Kitsch: the Eurovision Song Contest', <http://wjfms.ncl.ac.uk/leguWJ.htm> (pristup: 28.10. 2012.)

demonstraciju ironije. Za Irce, 'serijske' pobjednike (1992, 1993, 1994.) Evrosong je bio izvor nacionalnog ponosa, a sada 'simuliraju ravnodušnost'. *Irish Times* izneo je mišljenje prema kome 'trud oko pobjede na Evroviziji sada ugrožava novu, nonšalantnu sliku koju imamo o sebi kao naciji'. U Nemačkoj je tabloid *Bild* postavio pitanje zašto zapadnoevropske zemlje plaćaju najviše za takmičenje u kome gotovo da više nemaju šansu da pobjede. Prva nemačka evrovizijska pobjednica (Nikol) izjavila je da je očigledno da se istočnoevropske zemlje svake godine upliću u prljave poslove trgovine poenima. BBC-jev DJ Pol Gambačini (Paul Gambaccini) kao primer politički motivisanog glasanja navodi podatak da se glasanje za britanske predstavnike 'stropoštalo' nakon invazije na Irak. „Možda je to čudan razlog da se okonča rat, ali ako želite pobjedu na Evroviziji pošaljite momke kućama“.¹⁴⁶⁵ I čuveni¹⁴⁶⁶ evrovizijski komentator BBC-a (ser) Teri Vogan sada otvoreno izražava poziciju koju mnogi nazivaju 'Eurovisionscepticism' (po analogiji s rezervisanošću Britanije prema Evropskoj uniji): izjavljuje kako ga iskreno žaloste političke mahinacije u glasanju, i da se 'na Evroviziji više ne radi o pesmama'. „Definitivno postoji baltički blok i balkanski blok, a od skora je tu i ruski blok. Rekao sam ovo toliko puta da je postalo kliše: pobjedili smo u Hladnom ratu, ali smo izgubili Evroviziju“.¹⁴⁶⁷



¹⁴⁶⁵ 'Malta slates Eurovision's voting', *BBC News Online*, 14.05. 2007.

<http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/6654719.stm> (pristup: 17.02. 2013.)

¹⁴⁶⁶ čuven po svojim sarkastičnim komentarima na račun evrovizijskih takmičara npr.: „It's a battle between the songs and the hair...and the hair's winning“.

¹⁴⁶⁷ *Ibid.*

‘Mi’ i Evrosong

SFR Jugoslavija debitovala je na Pesmi Evrovizije 1961. godine pesmom *Neke davne zvezde* u izvođenju Ljiljane Petrović, koja je poslušala savet tekstopisca Miroslava Antića i u Palati *des Festivals et des Congrès* u Kanu nastupila u jednostavnoj tamnoj haljini ukrašenoj diskretnim brošem, kao ‘skromna i dostojna predstavica jedne socijalističke zemlje’.¹⁴⁶⁸ Do pada Berlinskog zida Jugoslavija je bila jedina socijalistička (i slovenska) zemlja koja se takmičila na Pesmi Evrovizije, manje-više u kontinuitetu, do 1992. godine. Jugoslovenski predstavnici nisu ostavili velikog traga u muzičkom životu Evrope: Evrovizija je imala veliki značaj pre svega za afirmaciju izvođača na domaćem ‘terenu’. Na primer, presudni podsticaj za uspon sarajevske pop i rok scene u šezdesetim godinama pripisuje se nastupu Sabahudina Kurta na Evroviziji u Kopenhagenu 1964.¹⁴⁶⁹ s pesmom *Život je sklopio krug* za koju je stihove napisao (docnije akademik SANU) Stevan Raičković. Na festivalu za izbor evrovizijske pesme održanom u Trbovlju (Slovenija) Kurt je pobedio velikane jugoslovenske estrade kao što su Ivo Robić, Marijana Deržaj, Gabi Novak, Dušan Jakšić... „na opšte iznenađenje svih učesnika toga festivala – kako jedan Bosanac da ode na Evroviziju“.¹⁴⁷⁰ Do pobeđe grupe Riva iz Zadra 1989. u *Palais de Beaulieu* u Lozani (*Rock Me*), najuspešniji jugoslovenski takmičari bili su Lola Novaković (*Ne pali svetlo u sumrak*, 1962.), Danijel Popović (*Džuli*, 1983.) i *Novi fosili* (*Ja sam za ples*, 1987.), koji su osvojili četvrto mesto.

Evrovizijski nastupi Jugoslavije imali su reprezentativan karakter i pripremani su ‘na državnom nivou’, uz prisustvo diplomatskog kora, folklornih grupa i nacionalnih jela i kostima koji predstavljaju jugoslovenske narode i narodnosti. Jugosloveni su voleli Evroviziju i zato što im je davala ‘prividan osećaj pripadnosti Zapadnoj Evropi’. Sve pesme koje je Jugoslavija ispraćala na Evroviziju bile su izraženo apolitične, a izuzecima

¹⁴⁶⁸ Nataša Smaić, ‘Broš iz potaje’, *Eurosong 90: Pjesma Eurovizije (Studio*, posebno izdanje, april/maj 1990.) Navedeno u: Dean Vuletic, ‘The socialist star: Yugoslavia, Cold War Politics and the Eurovision Song Contest’, u: Raykoff i Tobin, *A Song for Europe*, 88.

¹⁴⁶⁹ Kurt je u stvari bio najneuspešniji jugoslovenski predstavnik na Evroviziji: osvojio je neslavnih *null points* i podelio poslednje mesto s predstavnicima Nemačke (Nora Nova), Portugala (António Calvário) i Švajcarske (Anita Traversi).

¹⁴⁷⁰ Sabahudin Kurt u emisiji *Sarajevdisanje: Sarajevska pop rock scena*, TV SA (2009.), autor: Esmā Velagić

se mogu smatrati 'anti-vijetnamska' pjesma *Vse rože sveta* koju je Lado Leskovar 1967. pevao u bečkom Hofburgu i *Moja generacija* Kornije grupe (koja je delila garderobu s grupom ABBA u Brajtonu 1974.) Doduše, Drugi svetski rat u ovoj pesmi pominje se više kao deo životne priče autora Kornelija Kovača.

Godine 1976. Jugoslaviju je u Hagu predstavljala grupa Ambasadori s pesmom *Ne mogu skriti svoju bol*. Ismeta Dervoz Krvavac i njene kolege iz Sarajeva završili su na pretposlednjem (17.) mestu, osvojivši neslavnih 10 poena.¹⁴⁷¹ Tada ni JRT nije više mogla da 'skrije svoju bol' i povukla se iz takmičenja s obrazloženjem da jugoslovenska štampa i publika više ne podržavaju Evroviziju, kao i da internacionalne izdavačke kompanije nepravedno utiču na rezultate glasanja.¹⁴⁷² Godine 1978. zagrebački nedeljnik *Studio* pokrenuo je kampanju u okviru koje je nekoliko javnih glasila iz cele Jugoslavije anketiralo čitaoce da li Jugoslavija treba da se vrati na Evroviziju: od 107 181 primljenih odgovora, 97,5% je bilo pozitivno.¹⁴⁷³ Do 1981. ovo mišljenje je bilo uvaženo: u Dublinu je Jugoslaviju predstavljao Seid Memić Vajta, koji je osvojio 15. mesto i 35 poena.

U osamdesetim godinama evrovizijske predstavnike Jugoslavije uglavnom su pratili video spotovi koji obiluju prizorima turističkih atrakcija - uglavnom sa obale Jadrana. Seid Memić Vajta (u društvu Ismete Dervoz Krvavac, Nede Ukraden i Jadranke Stojaković) u spotu za pesmu *Lejla* afirmiše zimske sportove (u vidu svojevrstne najave za zimsku olimpijadu u Sarajevu), ali to se može smatrati izuzetkom. Pjesma *Džuli* Danijela Popovića (1983.), štaviše, eksplicitno govori o stranoj turistkinji koja je u Crnu Goru 'stigla sama sa ljetom'. Jedna od Danijelovih pratilja, Izolda Barudžija, koja je naredne godine u Luksemburgu predstavljala Jugoslaviju s Vladom Kalemberom, u spotu *Ciao amore* pojavila se prilično golišava na fonu raznih turističkih atrakcija crnogorske obale kao što su Sveti Stefan i Gospa od Škrpjela. „Premda ovo odražava liberalne stavove u Jugoslaviji prema kupanju bez odeće, došlo je do evrovizijskog skandala jer je

¹⁴⁷¹ Predstavnicu Norveške (Anne-Karine Strøm) osvojila je poslednje mesto sa 7 poena.

¹⁴⁷² Dean Vuletic, *Yugoslav Communism and the Power of Popular Music*, doktorska disertacija, Graduate School of Arts and Sciences, Columbia University, New York, 2010, str. 323

Jugoslavija se nije takmičila u Londonu (1977.), Parizu (1978.), Jerusalimu (1979.) i Hagu (1980.), a zbog toga što se takmičenje u Geteborgu 1985. održavalo na godišnjicu Titove smrti (4. maja) u njemu jugoslovenski predstavnici nisu učestvovali. Istog datuma se odvijalo i takmičenje u Rimu 1991, ali to nije sprečilo nastup poslednje predstavnice 'cele Jugoslavije' Bebi Dol.

¹⁴⁷³ *Ibid.*, 324

turska državna televizija odbila da emituje spot zbog Barudžijine obnaženosti¹⁴⁷⁴. Doris Dragović (*Željo moja*, 1986.) nije izazvala ‘skandal’ ovog tipa, ali je i njen spot komentarisano kao ‘almost a travelogue for Yugoslavia’. Spot Srebrnih krila (*Mangup*, 1988.) imao je rekordni broj atraktivnih prizora s hrvatskog primorja u sekundi (s akcentom na turističku ponudu Poreča). Novi fosili (*Ja sam za ples*, 1987.) drže se Zagreba, a Riva (*Rock Me*, 1989.) rodnog Zadra: u oba slučaja lirski subjekt doživljava romansu sa ‘strancem’: Sanja Doležal ‘u nekom bistrou, k’o kod nas na moru’, a Emilija Kokić na koncertu klasične muzike.

Takmičenje za Pesmu Evrovizije 1990. godine održano je u dvorani ‘Vatroslav Lisinski’ u Zagrebu, 5. maja – dan nakon godišnjice Titove smrti, na dan rođenja Karla Marksa i, što je tada možda bilo važnije, na Dan Evrope koji je inaugurisao Savet Evrope. Zahvaljujući pobjedi Emilije Kokić i grupe Riva u Lozani došlo je do srećne istorijske koincidencije da jedina istočnoevropska evrovijska zemlja pobjedi u godini pada Berlinskog zida. Zagrebačka Evrovizija bila je prva koja se direktno prenosila u zemljama istočne Evrope i Sovjetskom Savezu. Priredbu su trebali da vode popularna beogradska voditeljka Dubravka ‘Duca’ Marković i hrvatski glumac Rene Medvešek, a za reditelja je imenovan Stanko Crnobrnja. Međutim, usijana atmosfera i pritisak zagrebačkih medija doveli su do imenovanja novih voditelja, zagrebačkih doajena Helge Vlahović i Olivera Mlakara (uz reditelja Antona Martija), koji su zauzeli njihova mesta tek nekoliko dana pred Evroviziju. Na samom takmičenju bilo je nekih tehničkih problema (zbog kojih su španske predstavnice *Azúcar Moreno* koje su prve nastupale morale dvaput da započnu numeru *Bandido*), ali određenu (zlokobnu) simboliku ponela je činjenica da su tokom žiriranja telefonske linije funkcionisale besprekorno, osim između Zagreba i Zadra gdje je bio smješten jugoslovenski žiri.¹⁴⁷⁵

¹⁴⁷⁴ Vuletic, ‘The socialist star’, 89.

¹⁴⁷⁵ „U Zagrebu je 1990. godine Jugoslaviju predstavljala Tatjana Matejaš Tajči, u očima Srba otjelotvorenje tek proklamovane hrvatske državnosti. O tome koliko i kako je ta Pjesma Evrovizije uticala na balkanski mentalni sklop, bjelodano govori i poklič s kojim su vojnici JNA i srpski dobrovoljci odlazili na ratišta Slavonije i Baranje početkom devedesetih. Skandiranje ‘Jebaćemo Tajči’ objašnjavalo je poimanje ratovanja u očima muškaraca u maskirnim uniformama“.

Željko Milović, ‘Zloupotreba evropskog muzičkog takmičenja u političke svrhe: Eurosong kao političko oruđe’, <http://i-scoop.org> (pristup: 12.12. 2012.)

Poslednja *Jugovizija* na kojoj su učestvovalе sve jugo-republike održana je 9. marta 1991. u Sarajevu (dok su se u Beogradu odvijale dramatične demonstracije protiv režima Slobodana Miloševića). Pobedila je Bebi Dol, „ali je od pobjede bila važnija činjenica da je tok glasanja dokazao nemogućnost srpsko-hrvatske kohabitacije“.¹⁴⁷⁶ Tokom glasanja, TV Beograd i TV Novi Sad nisu dodelile niti jedan poen do tada vodećem hrvatskom predstavniku Danielu Popoviću, dok su mu Priština i Podgorica dodelile samo pet poena. Slična stvar se dogodila i s (do tada drugoplasiranom) Ivanom Banfić. Bebi Dol je pobedila zahvaljujući poenima ‘istočnih’ TV centara,¹⁴⁷⁷ a jugoslovenska javnost je putem sarajevskog tabloida *As* upoznata s detaljima ‘nameštaljke’.¹⁴⁷⁸ Na takmičenje koje se održavalo u Studiju 15 ‘filmskog grada’ *Cinecittà* u Rimu, zbog raskola unutar Jugoslovenske radio televizije (JRT) poslata su dva komentatora. Prenos HTV-a emitovao se u Hrvatskoj, Sloveniji, BiH i Makedoniji, dok je TV Beograd ‘pokrivao’ Srbiju, Crnu Goru, Kosovo i Vojvodinu. HTV nije mogla da izvrši direktan prenos Evrovizije zbog oružanih sukoba koji su počinjali na teritoriji Hrvatske. Bebi Dol je završila takmičenje u Rimu na pretposlednjem (21.) mestu, ispred Austrije koja je osvojila *null points* pesmom *Venedig im Regen*. Jedini poen dobila je od Malte.



Nikada nisu učestvovali na Evroviziji: Laibach

Nakon raspada SFRJ, Saveznu Republiku Jugoslaviju je u Malmeu 1992. predstavljala dotadašnja folk pevačica Ekstra Nena numerom *Ljubim te pesmama*. Ekstra Nena je izabrana na ‘krnjem’ jugoslovenskom finalu (*Jugovizija*) održanom u martu 1992. u

¹⁴⁷⁶ *Ibid.*

¹⁴⁷⁷ Beograd i Priština dodelili su joj maksimalan 21 poen, Novi Sad 19, a Podgorica 7. Od svih preostalih centara dobila je ukupno 0 poena.

¹⁴⁷⁸ Maneken Rade Keković, član i ‘portparol’ crnogorskog žirija koji je poslednji saopštio rezultate glasanja, ‘otvorio je dušu’ i opisao pritiske kojima je bio izložen. Da je bilo dirigovanog glasanja potvrdio je još jedan član (tročlanog) žirija, muzičar Goran Gula Pejović. Treći član žirija bio je menadžer Aco Đukanović, brat crnogorskog političara Mila Đukanovića.

Beogradu, bez predstavnika Slovenije, Hrvatske i Makedonije (koji su se povukli tek nekoliko dana pred takmičenje).

Bosna i Hercegovina, Slovenija i Hrvatska nastupile su prvi put na Evrosongu kao samostalne države 1993. u *Green Glens Areni* u Milstritu (Irska), pošto su u posebnim kvalifikacijama pobedile četiri druge istočnoevropske zemlje. Uz naglašenu želju za internacionalnim političkim priznanjem, posebno su Hrvatska i BiH nastojale da se u najboljem svetlu prikažu i u kontekstu zabavne priredbe, a ne samo u medijskim izveštajima s ratom zahvaćenih područja. Sloveniju je predstavljao 1X Band (*Tih deževen dan*),¹⁴⁷⁹ a Hrvatsku grupa Put (*Don't Ever Cry*). Prema hrvatskoj štampi, ova 'domoljubna pjesma koja je osvojila i dirnula europsku publiku', nagnala je novinare da pišu o stanju u njihovoj zemlji. Nastup Bosne i Hercegovine u ovoj ratnoj godini izazvao je posebno veliku medijsku pažnju i simpatije publike. Sarajevo je bilo pod opsadom i snajperskom vatrom, pa su na lokalnom takmičenju (koje je održano uz agregat u zgradi na koju su padale granate) učestvovali muzičari koji su mogli da se probiju kroz grad. Većina pesama bavila se aktuelnom socijalno-ratnom tematikom (*Srce Evrope, Bosna će još pjevati...*), a odabrana je numera *Sva bol svijeta (je noćas u Bosni)* koju je izvodio Muhamed Fazlagić Fazla.

U Hrvatskoj je i evrovizijski nastup 1996. (*Oslo Spektrum*) dobio poseban simbolički značaj, budući da je to bila prva Evrovizija održana po završetku rata: direktor HRT-a Ivica Mudrinić održao je ceremoniju na Oltaru domovine u Medvedgradu,¹⁴⁸⁰ položio venac u čast 70 godina radija i 40 godina televizije u Hrvatskoj i održao govor koji je povezo evrovizijsku delegaciju koju predvodi Maja Blagdan (*Sveta ljubav*) s hrvatskom istorijom i sećanjem na Domovinski rat. Makedonija je prvi put samostalno nastupila na Evroviziji u Birmingemu 1998. (Vlado Janevski, *Ne zori zoro*), a vremenom je učešće na Evrosongu dobilo takav nacionalni značaj da je Toše Proeski pred odlazak u Istanbul (2004.) dobio blagoslov makedonskog patrijarha.

¹⁴⁷⁹ Prve evrovizijske predstavnike Slovenije na Evrosongu protokolarno je primao predsednik republike. Kasnije je to obavljao ministar kulture, a zatim je ta praksa ukinuta jer se Evroviziji više ne pridaje 'državni značaj'.

¹⁴⁸⁰ spomenik čije je podizanje inicirao Franjo Tuđman

Takmičenju u Istanbulu i druge balkanske zemlje pridavale su veliki značaj. Albanski premijer Fatos Nano lično je telefonirao lepoj tinejdžerki Anjezi Šahini da bi joj pozeleo sreću kao prvoj predstavnicu Albanije na Evroviziji. U Tirani je na hiljade njenih obožavalaca zajednički pratilo prenos i navijalo. Trodnevna nacionalna proslava kulminirala je zabavom na otvorenom koju je ministar kulture organizovao u hotelu Šeraton. Zbog sankcija UN i ekonomske krize koja ih je pratila (a i zato što je izgubila status aktivne članice EBU), Srbija nije imala evrovizijskih predstavnika sve do ovog takmičenja na kome je Željko Joksimović kao predstavnik Srbije i Crne Gore u *Abdi Ćpekçi Areni* u Istanbulu osvojio drugo mesto numerom *Lane moje*. Svojevrsnu medijsku senzaciju predstavljali su *douze ponts* koje su Joksimoviću dodelile BiH, Hrvatska, Slovenija, Austrija, Švajcarska, Švedska i Ukrajina. Željko je izjavio da su mu poeni iz Hrvatske ‘dragoceniji’ od svih, dok je ex-ministar inostranih poslova Srbije Goran Svilanović izjavio za HRT da će 12 evrovizijskih poena iz Hrvatske doprineti ‘poboljšanju u odnosima između zemalja u regionu’. Aleksandar Dragaš, muzički kritičar *Jutarnjeg lista*, konstatovao je (ipak) da su Hrvati glasali za Srbiju i Crnu Goru jednostavno zato što je Željko dobro pevao.¹⁴⁸¹

Sledeće godine, ‘po ključu’, u Kijevu je Srbiju i Crnu Goru predstavljao crnogorski ‘boy band’ *No Name* s jasnim independističkim stavom (*Zauvijek moja*). Naši predstavnici bili su jedini u čijem su boksu bile okačene dve zastave – crnogorska i državne zajednice. „Ako ništa ne prekine Državnu zajednicu Srbije i Crne Gore, onda će je dokusuriti ‘Pesma Evrovizije’“ konstatovao je tada Petar Janjatović.

Za naredno takmičenje Beograd se prilježno pripremio i izdvojio šarmantnu vodviljsku numeru *Ludi letnji ples* ‘politički korektne’ grupe Flamingosi (Ognjen Amidžić kao ‘Srbin’ i Marinko Madžgalj kao ‘Crnogorac’). Tog 11. marta 2006. godine rano izjutra umro je haški zatvorenik Slobodan Milošević, pa je prenos festivala *Evropesma-Europjesma* ‘iz pijeteta’ prešao na Drugi program RTS-a. Održavanje manifestacije nije dovedeno u pitanje. Obe strane manipulirale su glasovima žirija, pa su ‘neplanirano’ opet

¹⁴⁸¹ „Željkova pesma je bila prava evrovizijska pesma“, pisao je Dragaš. „Nije loša, nije turbo-folk i očigledno je privukla pažnju gledalaca“.

Ana Petruševa, ‘Stare ljubavi’, *Srpska dijaspora*, 19.06. 2004.

<http://www.srpskadijaspora.info/vest.asp?id=4866> (pristup: 29.10. 2012.)

pobedili *No Name* i njihova patriotska numera *Moja ljubavi*. Publika je eksplodirala: u ‘atmosferi linča’ pobjednici su sprečeni da ponovo nastupe i pod jakim policijskim obezbeđenjem evakuisani su iz Sava Centra. Skandal je odjeknuo u medijima, a o *Europjesmi* je raspravljao i crnogorski parlament. Predsednik crnogorskog žirija, pevač Bojan Bajramović, priznao je da je crnogorska delegacija imala određene planove za nastup u Atini. Finale Evrosonga trebalo je da se održi noć pred referendum o nezavisnosti Crne Gore, a *No Name* su u Atini trebali da razviju crnogorsku zastavu s kojom bi došli na referendum. Direktor RTS-a Aleksandar Tijanić nije potpisao formular za odlazak delegacije Srbije i Crne Gore na atinski Evrosong, a skandal u Sava Centru postao je važan referendumski argument i ‘krunski dokaz’ za neminovnost ‘razdruživanja’ SCG.

Flamingosi nisu otputovali u Atinu, ali je Srbiju i Crnu Goru po svemu sudeći ovde predstavljala – Severina, jer ‘još trava nije nikla tamo gde je stala njena štikla’. ‘Seve Nacionale’ podelila je hrvatsku javnost pobedom na festivalu Dora s pesmom u čijoj su joj promociji pomogli članovi riječke grupe Let 3, koji od albuma *Bombardiranje Srbije i Čačka* (2005.) vole da se odevaju u narodne nošnje ‘dinarskog tipa’ i izvode završno kolo iz opere *Ero s onoga svijeta*.¹⁴⁸² Dok su jedni tvrdili „Hrvatska nema samo mandoline i tamburice, dalmatinske klape i zagrebačku filharmoniju... Ima jedan dio Lijepe naše, Dalmatinska zagora, di se piva rera i ganga,¹⁴⁸³ koje nisu ništa manje hrvatske“, drugi su joj lepili etiketu ‘turbo-folk’ složno pobijajući mogućnost da će „Europa ovom skladbom ugledati tradicijsku folklornu glazbu i hrvatski narodni izričaj“.¹⁴⁸⁴ U Atini je od Severine (13. mesto) ipak znatno bolje prihvaćen Hari Mata Hari (3. mesto), predstavnik BiH koji je izveo pesmu Željka Joksimovića *Lejla* koja takođe obiluje pozivanjima na folklornu tradiciju Balkana (ali bez disonantnih motiva kao što su ‘štikla’ ili ‘seks’).

¹⁴⁸² U evrovizijskom spotu ‘Moja štikla’ gigantski Let 3 odeveni u narodne nošnje vijaju gigantsku Severinu po minijaturnom Zagrebu (ometajući saobraćaj).

¹⁴⁸³ Up. Ines Prica, ‘Ganga-teritorij hrvatske europske pripadnosti’, u: Ines Prica i Tea Škokić (ur.), *Horror Porno Ennui: Kulturne prakse postsocijalizma*, Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb, 2011, str. 31-50

¹⁴⁸⁴ T. Perić, V. Došen i M. Sever, ‘Moja štikla: Hrvatski folk ili nova Lepa Brena’, *Jutarnji list*, 05.03. 2006. <http://www.jutarnji.hr/moja-stikla--hrvatski-folk-ili-nova-lepa-brena/21036/> (pristup: 25.10. 2012.)



Što na nebu sja visoko?: Let 3

Prva predstavnica ‘samostalne’ Srbije na Eurosongu (2007.), 23-godišnja Marija Šerifović, bila je i prva pobjednica. „Mala misterija oko dvosmislene poruke pesme – da li devojka peva dečku ili drugoj devojci“¹⁴⁸⁵ i ubedljiv nastup doneli su joj u *Hartwall Areni* u Helsinkiju pobjedu i 268 poena.¹⁴⁸⁶ Građani Srbije dočekali su Mariju iz Helsinkija sa zastavama, sirenama i *Molitvom* na usnama do ranih jutarnjih sati. Čestitke na trijumfu koji je ‘doneo radost u Srbiju’ primila je i od predsednika Borisa Tadića i premijera Vojislava Koštunice. Komesar Evropske komisije za proširenje Oli Ren, prvi je među zvaničnicima čestitao Srbiji pobjedu na Evrosongu. „To je bio evropski glas za evropsku Srbiju“ izjavio je Tanjugu.¹⁴⁸⁷ Marija je posetila i Skupštinu Srbije ‘na poziv druga Mrkonjića’. „Onda je Evrosong, koji kao takmičenje obiluje trivijalnim detaljima, dotakao zvezdane visine – jer je doživeo debatu u Skupštini Srbije. Ovo je svakako detalj koji će ući u istoriju, jer su pobjednicu svojatali naizmenično Unija Roma i SRS.“¹⁴⁸⁸

¹⁴⁸⁵ Dragan Ilić (TV manijak), ‘Čija je ovo pesma’, *Vreme* br. 853, 10. maj 2007.

<http://www.vreme.com/cms/view.php?id=498770> (pristup: 19.02. 2013.)

¹⁴⁸⁶ *Douze points* pesmi *Molitva* dodelile su Crna Gora, Bosna i Hercegovina, Hrvatska, Slovenija, Makedonija, Mađarska, Austrija, Švajcarska i Finska.

¹⁴⁸⁷ ‘Serbia wins Eurovision song contest’, 13. maj 2007. (B92, Reuters, Tanjug, AFP),

http://www.b92.net/eng/news/society-article.php?yyyy=2007&mm=05&dd=13&nav_category=113&nav_id=41193 (pristup: 19.02. 2013.)

¹⁴⁸⁸ O aktivnosti Marije Šerifović u Srpskoj radikalnoj stranci njen menadžer Saša Mirković je rekao: „To je uvek bila isključivo poslovna saradnja. U trenutku kad su se održavali predsednički izbori, radio sam deo kampanje u kojoj je bila Marija Šerifović. I ne mislim da smo pogrešili jer smo dali evropsku težinu Tomislavu Nikoliću, koji je iz te kampanje samo profitirao, postao prihvatljiv i za svet i Evropu“.

Navodno su majka¹⁴⁸⁹ i ćerka Šerifović (pojavljuje se i potpredsednik iz familije) simpatizeri Unije Roma, ali je deda radikal od ‘95‘.¹⁴⁹⁰

U septembru 2007. gradonačelnik Helsinkija uručio je ‘evrovizijske ključeve’ predstavniku gradske vlade Beograda. Time je inaugurisana još jedna evrovizijska ‘tradicija’, jer među njima treba da se nalaze ključevi svih gradova-domaćina Evrosonga. Zbog masovnih protesta protiv nezavisnosti Kosova 17. februara 2008. EBU je sazvala telefonsku konferenciju na kojoj je trebalo odlučiti da li Evrosong treba da se održi u nekoj drugoj zemlji. Kandidati su bili Ukrajina, Finska i Grčka, ali je kasnije odlučeno da Evrosong ipak ostane u Beogradu.¹⁴⁹¹

I tako je Evrosong 2008. godine konačno stigao u Beograd. „Srbija uživa u evrovizijskom sjaju i ovo se vidi kao idealna prilika da se prilično zlosretna zemlja pokaže na internacionalnoj sceni“,¹⁴⁹² pisali su strani izveštači. Prestonica ‘sija’, a čistači u jarko narandžastim majicama mnogo su upadljiviji nego inače na beogradskim ulicama. Svi akreditovani gosti Evrovizije besplatno su koristili javni prevoz. Svima je bilo jasno da je nakon izolacije u vreme Miloševića bilo najvažnije pokazati prosečnom evropskom gledaocu da je Srbija ‘normalna zemlja’, da su Srbi ‘sjajan narod’ i da je Beogradu velika čast da bude domaćin Evrosonga. Sem toga, trebalo je pred širom publikom potvrditi reputaciju Beograda kao ‘balkanske prestonice žurki’. Armija volontera besplatno je sticala radno iskustvo, usavršavala strane jezike i pomagala svojoj zemlji da se pokaže u najboljem svetlu.¹⁴⁹³

Marija Majstorović, ‘Saša Mirković: Marija Šerifović me prodala za šaku krompira’, *Press*, 11.07. 2010. <http://www.naslovi.net/2010-07-11/press/sasa-mirkovic-marija-serifovic-me-prodala-za-saku-krompira/1846963> (pristup: 28.10. 2012.)

¹⁴⁸⁹ Verica Šerifović, pevačica, ‘stara garda izvorne i novokomponovane narodne muzike’

¹⁴⁹⁰ Ilić, ‘Čija je ovo pesma’, [www](http://www.iliic.com)

¹⁴⁹¹ gde su delegacije Albanije, Hrvatske i Izraela imale poseban režim obezbeđenja

¹⁴⁹² Helen Fawkes, ‘Serbia in spotlight for Eurovision’, *BBC News*, 23. maj 2008.

<http://news.bbc.co.uk/2/hi/europe/7418045.stm> (pristup: 25.10. 2012.)

¹⁴⁹³ Glen Webb, ‘Behind the scenes: Volunteers’, 16. maj 2008. <http://www.eurovision.tv/page/interviews-2008?id=944> (pristup: 25.10. 2012.)

Domaćini spektakla u Beogradskoj Areni bili su Željko Joksimović i Jovana Janković (kasnije bračni par), odeveni u modele Žan-Pol Gotjea¹⁴⁹⁴ i drugih kreatora. Srbiju je predstavljala ‘štićenica’ Željka Joksimovića Jelena Tomašević pesmom *Oro* koja je „puna tradicionalnih srpskih motiva i ... predstavlja uspavanku koja je deo srpske tradicije“, kako je opisana na evrovizijskoj konferenciji za medije. Tom prilikom, Jelena je izvela i deo tradicionalne narodne pesme *Gde si bila jare moje* koju je snimila s grupom Biber. U čast Jelene Tomašević gradonačelnik Kragujevca priredio je svečani prijem u prostorijama Gradske skupštine i uručio joj Zlatnu povelju grada Kragujevca. Tom prilikom Jelena Tomašević nazvana je velikim ‘kragujevačkim brendom’.



¹⁴⁹⁴ Gotje je ranije kreirao modele za evrovizijske takmičare: ‘pernatu haljinu’ u kojoj je ‘Izraelka’ Dana pobedila 1998. u Birmingemu; toaletu za norvešku predstavnicu u Oslu 1996. Elizabet Andreasen i ‘etno kostim’ za nastup grčke zvezde Ane Visi 2006. u Atini, kao i crno-roze kombinaciju za *Les Fatals Picards* koji su u Helsinkiju 2007. izvodili numeru *L’amour à la française*. U Beograd je došao u svojstvu komentatora za francusku nacionalnu televiziju RTL, kao jedna od istinskih zvezda Evrosonga.

v

Brendiranje identiteta: slučaj Ruslana

Pobeda ukrajinske predstavnice Ruslane na Evrosongu u Istanbulu (2004.) (u ‘oštrom nadmetanju’ s drugoplasiranim Željkom Joksimovićem) navela je predstavnike medija i brojne neformalne komentatore da spekuliraju ne samo o izgledima ulaska Ukrajine u Evropsku uniju, već i o prirodi i snazi oblika nacionalne samo-identifikacije njenih građana. Australijski slavista ukrajinskog porekla Marko Pavlišin¹⁴⁹⁵ u ovome prepoznaje kontinuitet ‘tradicionalne’ debate o poželjnosti zapadne orijentacije za modernu ukrajinsku kulturu koja se intenzivirala početkom XIX i XX veka i ponovo u dvadesetim godinama, kao i brojne ‘motive’ koji potiču iz naučnih krugova na Zapadu, a odnose se na ‘rascepljenost’ ukrajinske kulture između dva modela: 1) ukrajinskog i pro-evropskog; 2) pro-ruskog i evroazijskog.

Ma kako to evrovizijskim gledaocima nije moglo biti čitljivo ‘na prvi pogled’, Ruslanin nastup u Istanbulu muzički i vizuelno se oslanja na folklornu zaostavštinu Hucula, slovenske etničke grupe karpatskih gorštaka koji najvećim delom žive u Ukrajini, ali i u severnim oblastima Rumunije Bukovina i Maramureš. (O ‘predindustrijskom’ načinu života Hucula koji se održao do XX veka i njihovoj kulturi govori i film Sergeja Paredžanova *Senke zaboravljenih predaka* iz 1965.) Ruslana peva na engleskom i ukrajinskom, ali inkantacijom ‘*shi-di-ri-di-duy, shi-di-ri-di-da-na*’ ukrajinsku publiku asocira na muzičku kulturu Hucula. Ove asocijacije imaju jednako maglovito značenje za savremene Ukrajinke koliko i za globalnu publiku Evrosonga, ali se lako prepoznaju kao etnografski citati koji u pesmu uvode element arhaičnog i pred-civilizacijskog. Ruslana i njeni plesači koristili su plesne korake koji imaju huculsko poreklo. Uvod u njihov nastup predstavlja pojava četvorice duvača u huculski narodni instrument *trembita* karakterističnog oblika i dimenzija. *Kuhykannia*, tradicionalni huculski metod prenošenja glasa na velike daljine takođe je igrao određenu ulogu u muzičkoj strukturi numere *Wild Dances*. Pošto Ruslanina pesma manje-više govori o ženskoj emancipaciji (nesputanoj

¹⁴⁹⁵ Marko Pavlyshyn, ‘Envisioning Europe: Ruslana's Rhetoric of Identity’, *The Slavic and East European Journal*, Vol. 50, No. 3, 2006, str. 469-485

seksualnosti artikulisanj kroz ‘divlji ples’ i *freedom above*¹⁴⁹⁶ – verovatno u nekoj diskoteci), ovo pozivanje na folklornu tradiciju jedne ‘autentične’ i arhaične kulture čita se kao argument u prilog tome da ljudska bića paralelno egzistiraju u različitim kontekstima od kojih su neki lokalni i partikularni, a drugi globalni. Pavlišin u ovome prepoznaje retoriku najranijih formi kulturnog nacionalizma koji je u osamdesetim godinama XVIII veka artikulisao Herder (Johann Gottfried von Herder). Njen cilj može se predočiti kao „generisanje novog osećanja zajedništva za pripadnike kulturne zajednice, i dokaz (ukazivanjem na dostojanstvo te zajednice) da je njen zahtev da zauzme ravnopravno mesto u široj, globalnoj zajednici kojoj može doprineti na dragocen i jedinstven način – opravdan“.¹⁴⁹⁷ Shodno tome, prema Ruslani, kontekst u kome ukrajinska kultura treba da se razvija je evropski, a samo učešće na Evroviziji predstavlja odbranu prava na pripadnost ‘Evropi’. Stilizacija huculskih folklornih elemenata u muzičkom i tekstualnom predlošku, koreografiji i kostimima ukrajinskih izvođača (kao i u video spotu za pesmu *Wild Dances*) eksplicitnije od ‘odbacivanja istorije’ ukazuje na odbacivanje sovjetskog pristupa folkloru. Za Ruslanu, ‘etno’ je vibrantna i produktivna komponenta kulturne realnosti današnjice, a ne (kao u sovjetskoj epohi) drugo ime za pre-moderno. U Sovjetskom Savezu i njegovim evropskim ‘satelitima’, profesionalizacija folkloru služila je kao sredstvo homogenizacije i kontrole. Režim je (u skladu s načelima sovjetske ideologije i estetike koja pripada XIX veku) stvarao privilegovane kulturne ‘enklave’ ili ‘rezervate’ u kojima se neguje tradicionalna muzika, igra i narodno stvaralaštvo da bi ih, u stvari, lakše kontrolisao. U takvom okruženju folklorni materijal retko se koristio bez ironije, nadmenosti ili aluzija na kulturnu zaostalost. U Ukrajini se izrazom *sharovarshchyna* (koji potiče od naziva za šarene čakšire zaporoških kozaka) označavala eksploatacija folkloru na grub, prenaplašen i površan način, u skladu s dominantnim stereotipom o etnički specifičnom kao staromodnom i prevaziđenom. Ruslanin pristup ‘modernizaciji folkloru’ ipak nije naišao na sveopšte odobravanje u Ukrajini: jedan čitalac *Lavovske gazete* poželeo je Ruslani uspeh u Istanbulu iako u njenim plesačima prepoznaje ‘kombinaciju Hucula, Kozaka i sado-mazohista s

¹⁴⁹⁶ *Day-na-day-na Wanna be loved*
Day-na Gonna take my wild chances
Day-na-day-na Freedom above
Day-na-da-na-da I'm wild 'n' dancing
¹⁴⁹⁷ *Ibid.*, 478

bičevima', ali svi komentari nisu bili tako 'blagonakloni'. Strani komentatori prepoznavali su u Ruslaninom nastupu aluzije na američko-novozelandsku TV seriju *Xena the Warrior Princess* i (kao reporter Independenta) komentarisali njegov erotizovani ton, nazivajući Ruslanine igrače 'post-operativnim transseksualcima'. I Tajms je isticao sado-mazo aspekte u upotrebi kože, krzna i bičeva. Pošto se ukrajinski kulturni sistem (opravdano) smatrao konzervativnijim nego internacionalna evrovizijska publika i strani novinari, Ruslanin PR štab promovisao je *Wild Dances* kao projekat koji nastavlja tradiciju romantičarske etnografije. Pesa je nastala kao plod Ruslaninih etnomuzikoloških istraživanja na Karpatima (Pjatočkin), a kostimi su rezultat minucioznog proučavanja etnografskog materijala – huculskih ornamenata, nakita i oružja. Kreacije su 'naučno utemeljene' do poslednjeg dugmeta, a televizijske kamere nikada neće biti u stanju da reprodukuju takvo mnoštvo originalnih detalja. Neki komentatori koje je ova argumentacija ubedila u valjanost Ruslaninog poduhvata, prepoznali su u njenoj pobjedi ništa manje nego 'protivotrov' za 'nacionalni kompleks inferiornosti', putokaz za 'novi ukrajinski san' i priliku za artikulaciju novog, 'robusnog' nacionalnog identiteta. Jedan poslanik ukrajinskog parlamenta izjavio je da je nova ukrajinska nacija stekla nove simbole koji ovaploćuju njen uspeh u internacionalnoj areni. To su Andrej Ševčenko (fudbaler), Ruslana Lizičko (pevačica) i braća Kličko (bokseri). Nije bitno koji jezik govore, gde su rođeni ili gde trenutno žive. Bitno je da se identifikuju kao Ukrajinci. Ovo 'trojstvo', prema Marku Pavlišinu, preuzima ulogu (simboličku i stvarnu) koju su u ukrajinskoj kulturi igrali književnici Taras Ševčenko, Ivan Franko i Lesja Ukrajinka (Larisa Petrivna Kosač-Kvitka) u evoluciji ukrajinskog nacionalnog identiteta u XIX i početkom XX veka. Centralni motiv njihovog stvaralaštva bila je borba protiv nepravde, a posebno protiv nepravde kolonijalnog sistema (oličenog u tuđinskim i nelegitimnim vladarima) čijom se žrtvom smatrao i ukrajinski narod. Ovi književni velikani, konstruišući novu narodnu 'elitnu' kulturu upustili su se u tegoban zadatak konstrukcije nacije 'na sliku sopstvenu'. Za razliku od njih, nova ukrajinska 'velika trojka', reprezentuje identitet koji je kulturno polimorfan (npr. braća bokseri ipak češće koriste ruski nego ukrajinski jezik).

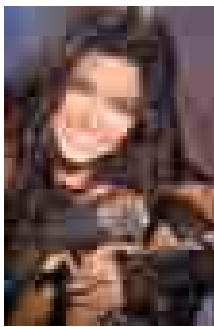
Ipak, uprkos kulturnom pluralizmu koji zastupa Ruslana, u pesmi *Wild Dances* (kao i njenom opusu u celini) nema naznaka bilingvalnosti (paralelna upotreba ruskog i ukrajinskog jezika) i kulturne policentričnosti koja je realnost Ukrajine na početku XXI veka.¹⁴⁹⁸ U štampanim i elektronskim medijima ruski jezik se više koristi od ukrajinskog, dok se popularna muzika na ukrajinskom jeziku nadmeće s muzikom ‘na ruskom’ koja se proizvodi kako u Ruskoj Federaciji, tako i u samoj Ukrajini. Ova politika ‘tišine’ je suptilna: ona izbegava konfrontacije u kulturnoj sferi i podele na ‘naše’ i ‘njihove’, prijatelje i neprijatelje. U ovom smislu Ruslanina implicitna politička retorika značajno se razlikuje u odnosu na poruke protestnog roka s kraja osamdesetih koji je ‘branio’ ukrajinsku kulturu s istim žarom s kojim se obrušavao na sovjetski režim.

Ruslanina strategija ‘spašavanja’ etnografskog iz čeličnog zagrljaja ‘šarovarščine’ i legitimacije kulturne osobenosti kao odlike savremenog, kulturno heterogenog i (istovremeno) globalizovanog sveta, nastojala je da evrovizijske gledaoce koji ne poznaju Ukrajinu navede da u njoj prepoznaju vibrantnu i nesputanu zemlju na granici Evrope (ali ipak u njoj) koja nije samo zahvalni recipijent evropske ‘visoke’ kulture, već može, ‘*barbarogenijalno*’, da staroj i ‘klonuloj’ Evropi podari nove stimulanse i energiju. Na jednoj ravni, Ruslanin evrovizijski nastup predstavljao je poruku građanima Ukrajine da nema protivrečja između aktivnog učešća u savremenom globalizovanom svetu i emfatične nacionalne samo-identifikacije. Na drugoj ravni, on je predstavljao ‘legitimni’ deo političke kampanje za pridruživanje Ukrajine Evropskoj uniji.

Između Ruslanine pobede na Evrosongu (maj 2004.) i Evrosonga u Kijevu (maj 2005.) desila se ukrajinska ‘Narandžasta Revolucija’ (novembar 2004 - januar 2005.) Demokratski i pro-evropski kandidati Viktor Juščenko (predsednik) i Julija Timošenko (premijer) pobedili su na izborima pro-ruski orijentisanog Leonida Kučmu (predsednik) i Viktora Janukoviča (premijer). Predstavnici Ukrajine na Evrosongu u Kijevu bili su članovi grupe *Green Jolly*, čija hip-hop pesma ‘Разом нас багато (нас не подолати)’, nezvanična himna Narandžaste revolucije, namerno podseća na znamenitu *Nueva Cancion* himnu ‘El pueblo unido jamas sera vencido’ kojom je Čile izražavao podršku

¹⁴⁹⁸ Videti: Catherine Wanner, *Burden of Dreams: History and Identity in Post-Soviet Ukraine*, The Pennsylvania State University Press, University Park, 1998

Salvadoru Aljendeu. (Ovu pesmu koristili su i demonstranti u Belorusiji nakon predsedničkih izbora koje su smatrali neregularnim.) Mnogi analitičari smatraju da je ‘Narandžasta revolucija’ izvedena prema modelu svrgavanja Slobodana Miloševića 2000. godine. Publici Evrosonga u Palati sportova u Kijevu obratio se novoizabrani ukrajinski predsednik Viktor Juščenko, što nije uobičajena praksa na evrovizijskim priredbama: pobednici iz Grčke Eleni Paparizu uručio je ‘specijalnu nagradu’ za pesmu koja ‘ujedinjuje Evropu’. Ruslana je bila istaknuta učesnica ‘Narandžaste Revolucije’, a kasnije se politički aktivirala kao poslanica Juščenkove partije Naša Ukrajina.¹⁴⁹⁹



Epilog ‘Narandžaste Revolucije’ ipak nije nimalo narandžast: na predsedničkim izborima u januaru 2010. Viktor Juščenko osvojio je 5, 45 % glasova u prvom krugu, što je najgori izborni rezultat aktuelnog predsednika države u istoriji. Nekadašnju političku saveznicu Juliju Timošenko (koja je od 2011. u zatvoru zbog optužbi za korupciju) nazvao je svojom ‘najvećom greškom’. Ukrajina još uvek nije u Evropskoj Uniji.

vi ***Camping on the borders of Europe***

S ekspanzijom Evropske unije na istok, novopridošle članice i zemlje koje imaju nameru da se u nju učlane razvijaju različite strategije ‘uključivanja’ u zajednicu ‘evropskih’ nacija. Švedski autor Jeren Bolin smatra da ‘evrovizijska groznica’ u ovom kontekstu nije nov fenomen, jer se ‘marketing nacija’ u razvijenom obliku javlja još na Svetskim

¹⁴⁹⁹ Boris Varga, ‘Ruslana, Kličko i Juščenko’, *Vreme* br. 804, 1. jun 2006.
<http://www.vreme.com/cms/view.php?id=454894> (pristup: 19.02.2013.)

izložbama u XIX veku.¹⁵⁰⁰ Međutim, dok su se svetske izložbe obraćale visoko industrijalizovanim nacionalnim državama, u post-industrijskom kontekstu koriste se ‘tehnologije kulture’ u situaciji kada je mnogo važnije impresionirati mogućnostima simboličke produkcije nego tradicionalnom industrijskom proizvodnjom. U terminima modernizacijskih procesa, moguće je tvrditi da težište na simboličkoj produkciji ukazuje na prelaz s *tehno-industrijske* na *tehno-kulturnu* modernizaciju. Organizacija takmičenja za Pesmu Evrovizije, Olimpijskih igara i sličnih spektakularnih manifestacija predstavlja finalni test za državu koja ima aspiracije na ‘ravnopravno’ učešće u simboličkoj produkciji post-industrijske modernosti.

U ovom kontekstu treba razumeti i ‘paradoks’ da takmičenje za najbolju pesmu, koje se u većem delu ‘stare’ Evrope shvata kao ‘blazirana šala’, predstavlja stvar od državnog značaja i interesa u ‘novopridošlim’ zemljama koje ovo takmičenje doživljavaju i kao međunacionalno ‘nadmetanje u popularnosti’. Evrovizija neke komentatore navodi i na zaključak da što je država manje uspešna na privrednom i/ili političkom planu, to više značaja pripisuje ‘sporednim’ sferama u koje spada i muzika. Tako npr. predsednik francuskog udruženja evrovizijskih fanova zaključuje da je „Evrosong prilično važan za manje zemlje, jer predstavlja retku priliku u kojoj mogu biti ravnopravne s onim većim“¹⁵⁰¹ (i moćnijim) zemljama. U ‘perifernim’ državama koje evrovizijsku binu koriste za ‘pokazivanje’ svoje kulture publici koja o njoj malo zna (i malo se za nju interesuje), ‘tri minuta evrovizijske slave’ shvataju se veoma ozbiljno. Ovaj entuzijazam manifestuje se i kroz znatno veća finansijsko-logistička ulaganja u evrovizijske nastupe u poređenju s državama političkog ‘centra’ Evrope.

S druge strane, Evrovizija iznova suočava ogroman broj TV gledalaca s pitanjima ‘gde je Evropa’, ko joj i na osnovu čega može pripadati. ‘Evro-vizija’ podrazumeva Evropu elastičnih granica, „sposobnu za beskonačne mutacije i transformacije, otvoren i varljiv pojam istovremeno velikog i malog značaja i moći... ‘Evropa’ je postala i liminalan

¹⁵⁰⁰ Bolin, ‘Visions of Europe’, 203.

¹⁵⁰¹ Le Guern, ‘From National Pride...’, www

koncept, fluidan i neodređen, i (što je najvažnije) poprište političke borbe“.¹⁵⁰² U ovom smislu ostaje otvoreno i pitanje mesta i uloge Balkana u Evropi.

Istorijski posmatrano, Balkan, *mysterium tremendum et fascinans*, prostor je na kome se ‘tradicionalno’ sudaraju osmanlijski prodor i habzburška ‘rekonkvista’. ‘Balkanizacija’ označava situaciju koja je usledila nakon kolapsa ovih dinastičkih imperija, tačnije, rasparčavanje većih političkih celina na manje i međusobno sukobljene oblasti. Balkan je, ipak, jedinstven za pripadnike različitih etničkih zajednica, istovremeno povezanih širim zajedničkim zaleđem: mentaliteta, geografske pripadnosti, svakodnevnog života, zajedničkog iskustva... „Stanovnici Balkana su postajali Evropljani tako što su uništavali imperijalno nasleđe i prihvatili oblik nacionalnih država. Istorijski marginalizovana društva nastojala su da nadoknade propušteno. Kasneći, ona su napredovala različitom brzinom, suočavajući se sa nebrojenim problemima“.¹⁵⁰³ Prema grčkom politikologu Pashalisu Kitromilidesu, balkanski narodi suočili su se s ‘evropskim Janusom’ koji pokazuje dva lica – superiornu civilizaciju i politiku moći (*Machtpolitik*). Oba lica ‘Evrope’ postepeno su prihvaćena i utkana u ‘tapiseriju’ balkanskog pogleda na svet. „Evropski Janus, međutim, premda je dočekan sa znatnim uzbuđenjem i nadom, doneo je sa sobom sekularnu političku logiku nacionalizma koja je prožela balkansku politiku nasiljem, podozrenjem i strahom...“¹⁵⁰⁴

Godine 1842, Konstantin Fotinov, kreator prvog bugarskog časopisa *Любословие*, sa zabrinutošću se osvrnuo na ‘stanje stvari’ u bugarskoj kulturi: „Gde su nam novine i časopisi koji se objavljuju nedeljno i mesečno? Gde su nam umetnički časopisi, retorika, matematika, logika, fizika, filozofija itd. itd. – sve što čoveku treba više od hleba? Gde nam je istorija, detaljno ispisana i široko rasprostranjena u narodu, kakvu imaju druge nacije i koja bi nam pomogla da stanemo rame uz rame s ostalima i učinimo ih svesnim

¹⁵⁰² Janelle Reinelt, ‘Performing Europe: identity formation for a “new” Europe’, *Theatre Journal* 53:3, 2001, str. 365

¹⁵⁰³ Pavlović, *Istorija Balkana*, 489.

¹⁵⁰⁴ Paschalis M. Kitromilides, ‘“Balkan mentality”: history, legend, imagination’, *Nations and Nationalism* 2 (2), 1996, str. 186

činjenice da smo jednako pismeni kao i druga Božija stvorenja?¹⁵⁰⁵ Bugarska štampa u periodu nacionalnog preporoda bila je prepuna ovakvih ‘dijagnoza’ o manjku civilizacije koji se manifestuje u nedostatku kulturnih institucija, književnih ili naučnih dostignuća, bon-tona ili velikih bugarskih pesnika. Prema Aleksandru Kjosevu, uprkos njihovoj raznovrsnosti jasno je da sve ove žalbe izražavaju manje-više morbidnu svest o odsustvu *sveukupnog civilizacijskog modela* (a ne nekog konkretnog civilizacijskog dostignuća). Pravo pitanje glasi: „Gde je ... sve u Bugarskoj? Gde je totalna, kompletna bugarska kultura, konstruisana prema evropskom uzoru?¹⁵⁰⁶ Drugi – susedi, Evropa, civilizovani svet – imaju ono što mi nemamo; oni su sve što mi nismo. Tako je identitet male balkanske kulture *konstituisan* osećanjem bola i stida – traumom zbog ovog sveukupnog nedostatka. Njena istorija može se svesti na vekovni napor da se taj traumatski nedostatak nečim nadomesti. Kjosev ovakve kulture naziva samo-kolonizujućim (*self-colonizing*). Njihovo obeležje je uvoz stranih vrednosti i civilizacijskih modela koji se obavlja bez otpora, štaviše s ljubavlju i entuzijazmom. Negde na periferiji Civilizacije, ove kulture razvijaju se u zoni sumnje: „Mi smo Evropljani, ali možda baš i nismo...“ Samo-kolonizujuće kulture osuđene su na osećaj da univerzalne vrednosti nikada nisu *njihove*, već vrednosti koje propisuje *Das ganz Andere* – civilizovani svet. Uvozeći strane univerzalne modele, samo-kolonizujuće kulture uvoze i traume sopstvene inferiornosti. Zašto se ovaj oblik kolonizacije odvija bez otpora (čak naprotiv)? Kjosev odgovara: „Razlog za ovu naivnost je u stvari prilično jednostavan: ove kulture jednostavno *nisu postojale* pre ove konfuzije – one su se kroz nju formirale. Patnja zbog nedostatka i želja za usvajanjem stranih kulturnih modela konstitutivni su za njihov identitet. Ova patnja i vatrena želja pokretačke su sile izgradnje dominantnih institucija modernosti na ovim prostorima – obrazovnih i javnih. Škole, različiti oblici obrazovnih institucija i kasnije univerziteti, proizvodili su i širili zapadnjačke simbole i modele – mnogo traženiju robu na evropskoj periferiji nego što su bili engleski štofovi, francuska vina ili nemački uređaji.“¹⁵⁰⁷ Štaviše, bez stranog evropskog modela obrazovane i emancipovane Nacije i ‘bukvalnog prevoda’ zapadnih institucija, lokalne ruralne patrijarhalne zajednice na

¹⁵⁰⁵ Alexander Kiossev, “Notes on Self-Colonising Cultures”, u: Bojana Pejić, David Elliott (eds.), *Art and Culture in post-Communist Europe*, Stockholm, 1999, str. 114-17

http://www.kultura.bg/media/my_html/biblioteka/bgvntgrd/e_ak.htm (pristup: 19.11. 2012.)

¹⁵⁰⁶ *Ibid.*

¹⁵⁰⁷ *Ibid.*

Balkanu nikada ne bi dosegle 'nacionalnu samosvest'. Sama 'nacionalna samosvest' je obrazac uvezen sa Zapada. U ovim kulturama Rođenje Nacije uvek se manifestuje kao Ponovno Rođenje. Novi i moderni tip kulture konstruiše sopstveni istorijski narativ: izmišlja drevnu istorijsku Prošlost koja joj omogućava identifikaciju s fenomenima koji su po strukturi apsolutno različiti (srednjevekovna carstva i antički filozofi; ruralna magija i rituali; kraljevi, dinastije i svetitelji; patrijarhalna seksualna etika; ponekad mitološki preci ili transcendentni koreni nacije.) Prema Kjosevu, sve to služi da samoubedi takvu kulturu da njeno istorijsko vreme nije počelo u nekom traumatičnom 'trenu', već predstavlja kontinuitet između slavne Prošlosti i slavne Budućnosti Nacije. Tok istorije postaraće se da neprijatno i 'privremeno' odsustvo (evropske) civilizacije bude nadomešteno njenim srećnim 'povratkom'.

Kjosev za samo-kolonizujuća društva vezuje dve jednako pogrešne doktrine. Jedna se naziva 'vesternizacija' ili 'evropeizacija': ona na pojednostavljen način predstavlja istorijsku temporalnost kao 'atletsko' nadmetanje – kao trku u kojoj 'civilizacijski' zaostatak može da se nadomesti 'prosvetiteljskim' sprintom – mereći vrednost života kvantitetom 'civilizacijskih dostignuća'. Druga se naziva 'nativizam': ona traži i često nalazi (izmišlja) izgublenu 'autentičnu suštinu' Nacije, onakvu kakva je bila pre nego što su je iskvarili stranci – a zatim je idealizuje u bukoličkom maniru. Ona se, naravno, bori protiv svih novonastalih 'štetnih' uticaja i pruža podlogu za najvehementnije nacionalističke ideologije i opasnu sakralizaciju 'domaćeg'. Može se tvrditi da su balkanske nacije uvek nastojale da kompenzuju svest o sopstvenoj geo-političkoj i geo-kulturnoj marginalnosti određenim ideološkim samo-predstavljanjem. Neprekidno su reprodukovale ideološku sliku sopstvene autentičnosti i razlike od suseda: to je bio jedini način da se određena nacija predstavi kao izdvojen i prepoznatljiv faktor na globalnoj sceni.¹⁵⁰⁸ (Ova problematika nacionalnog samo-predstavljanja proteže se i na savremenu medijsku kulturu, pa i na pitanje Severine i 'njene štikle'.)

Libansko-francuski pisac Amin Maluf izjednačava koncept 'modernizacije' s 'pozapadnjačenjem'. Modernizaciju ne doživljavaju isto oni koji su rođeni u okrilju zapadne civilizacije i oni koji su rođeni izvan nje. „Za Kineze, Afrikance, Japance,

¹⁵⁰⁸ Alexander Kiossev, 'The Dark Intimacy: Maps, Identities, Acts of Identification', u: Bjelić i Savić, *Balkan as Metaphor*, 180.

Indijce ili američke Indijance, ali i za Grke i Ruse, isto kao i za Irance, Arabe, Jevreje ili Turke, modernizacija je neprestano podrazumevala odricanje od jednog dela sopstvenog bića. ... Lako je zamisliti, *a fortiori*, šta su mogli da osećaju razni nezapadni narodi, čiji je svaki korak u životu, već kroz brojne generacije, praćen osećanjem kapitulacije i poricanjem sebe. Valjalo im je priznati da je njihovo umeće prevaziđeno, da sve što su proizveli ne vredi ništa u poređenju sa onim što proizvodi Zapad¹⁵⁰⁹. Drugim rečima, da je njihova nekadašnja vojna moć sada samo uspomena, da njihovi velikani ne znače ništa u očima ostalog sveta, da njihov jezik proučava samo šačica stručnjaka itd. Za Malufa, ključno pitanje je kako da se odupremo osećanju da živimo u svetu koji pripada drugima, koji poštuje pravila koja su propisali drugi, u svetu u kome je naše ‘biće’ kao neki sirotan, stranac, uljez, ili parija? Jedan od mogućih odgovora je – pobjeda na Evroviziji.



Rem Koolhaas: Zastava Evrope

¹⁵⁰⁹ Amin Maluf, ‘Kada modernost dolazi od drugoga’ u: *Ubilački identiteti*, 57, 59.

‘Evropski’ antropolog Stef Jansen uočio je da ‘Evropa’ u srpskoj kulturi često predstavlja diskurzivni konstrukt – imaginarni prostor – a ne geografsku odrednicu. (Tako je, npr. u vreme međunarodnih sankcija UN bilo uobičajeno reći da s beogradskog aerodroma ‘nema letova za Evropu’.) Međutim, nije u suštini važan ni taj imaginarni prostor, već karakteristike koje mu se pripisuju: ‘Evropa’ je, naime, polisemična metafora kojoj se u različitim kontekstima pripisuju različita značenja. Ona mogu biti i međusobno protivrečna, a gotovo uvek su neodređena: zato niko ne zna gde ‘Evropa’ počinje i gde se završava. Samo je jedna stvar izvesna – ona nije ‘Balkan’.¹⁵¹⁰

Katrin Verderi je pisala o tome kako su preko tri stoleća različite političke opcije operisale s različitim definicijama i predstavama rumunskog identiteta (kao evropskog, kao istočnog, kao nečeg što se razlikuje i od jednog i od drugog). Što se socijalističkog perioda tiče „odnosi uspostavljeni između rumunskih intelektualaca i Komunističke partije garantovali su da će kulturni život biti ‘uronjen’ u politiku”¹⁵¹¹ Neizvesnost oko prostornog određenja Evrope i mesta Srbije u njoj danas ima neposredne implikacije ‘uronjenosti u politiku’, budući da se prevodi u ambivalentne stavove srpskog javnog mnjenja prema budućnosti Srbije u Evropskoj Uniji (ili van nje). „Još jedan ‘nacionalni projekat’ postao je osnova za redefinisavanje nacionalnog interesa: članstvo u Evropskoj uniji. Ali, stav širokih narodnih masa prema procesu evropskih integracija teško je dokučiti. Ankete javnog mnjenja ukazuju na rastuću podršku članstvu u Evropskoj Uniji, ali kako primećuju mnogi posmatrači, ovo treba uzimati s određenom rezervom. Ne treba potcenjivati moć anti-zapadnih sentimenata koje je Miloševićeva propaganda pothranjivala u devedesetim godinama, a posebno njihovu kulminaciju tokom NATO intervencije 1999. Stoga ne treba da iznenađuje energično suprotstavljanje članstvu u NATO alijansi, uporedo s podrškom članstvu u Evropskoj Uniji. Snažne emocije mogu lako da ugroze načelni entuzijazam prema EU, pogotovo kada se pomene status Kosova”¹⁵¹² Kada se ove dve stvari povezuju na takav način da se priznavanje Kosova

¹⁵¹⁰ Jansen, ‘The streets of Beograd’, 50-51.

¹⁵¹¹ Verderi, ‘National Ideology under Socialism’, 3.

¹⁵¹² Vasiljević, ‘Citizenship and belonging’, 18.

predstavlja kao cena koju treba platiti za ulazak u EU, pro-evropska osećanja u Srbiji naglo se hlade.

„Mi nismo evropeizirani ni djelimično, a kamoli do kraja, ni u drugim sferama, u pjesmi pogotovo. Između Evrope i nas postoji neprekidni razmak: još od dana kad je u isto vrijeme ovdje Vuk Karadžić pis'o pravopis, a tamo Gete 'Fausta'!“ odavno je zaključio Goran Bregović.¹⁵¹³ Slobodan Milošević bio je drugačijeg mišljenja: na ponovnom otvaranju jednog od mostova na Dunavu koji je uništen u NATO bombardovanjima proglasio je Srbiju najevropskijom od evropskih zemalja. „Prisutan na otvaranju uz stotine Srba dovedenih autobusima na ceremoniju, Predrag Matvejević je meditirao o paradoksu da je Evropa i neprijatelj i mera 'uspeha' Srbije“.¹⁵¹⁴ Prema Zoranu Đinđiću „Srbija je komplikovana zemlja. Da bismo je razumeli, moramo znati da Srbi imaju tri velika sna, koji su svi na neki način ispravni i legitimni, ali koji se nikad nisu obistinili: socijalizam, nacionalizam i tradicionalizam. S tim snovima se u Srbiji pravi politika. ... Ali tome moramo dodati još jednu, četvrtu ideju. To je ideja da konačno prihvatimo realnost. Mi moramo konačno zauzeti svoje mesto u Evropi. Iz toga se, naravno, ne može napraviti san i zbog toga je demokratska opozicija imala toliko teškoća da konkuriše mitovima“.¹⁵¹⁵ Prema Čedomiru Jovanoviću „zato je naš put do Evrope, put od Moke¹⁵¹⁶ do Ravne gore i nazad“.¹⁵¹⁷

¹⁵¹³ 'Goran Bregović: A želio je samo ljubavne pjesme', u: Luković, *Bolja prošlost*, 310.

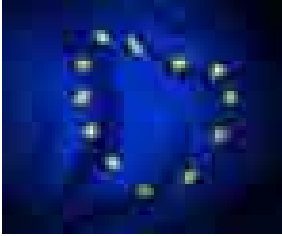
¹⁵¹⁴ Predrag Matvejević, 'S puta po Srbiji (I): S druge strane evropske civilizacije', *Dani*, br. 160, 23. jun 2000., str. 23-27. Navedeno u: Vesna Goldsworthy, 'Invention and In(ter)vention: The Rhetoric of Balkanization', u: Bjelić i Savić, *Balkan as Metaphor*, 34.

¹⁵¹⁵ 'Đinđić i Žižek: filozofija politike i politika filozofije', [www](http://www.bustler.net/index.php/description/the_9th_philippe_rotthier_european_prize_for_architecture/)

¹⁵¹⁶ Kao istaknuti 'stvaralac na polju etno-urbanizma' (o čemu je bilo reči u prethodnom poglavlju) Emir Kusturica je 2005. godine dobio *Philippe Rotthier European Architecture Award* koju dodeljuje *Fondation pour l'Architecture* iz Brisela. Ova trijenalna arhitektonska nagrada „jedna je od retkih koja nagrađuje projekte koji se svesno identifikuju s tradicionalnim konceptom grada viđenog evropskim očima“. http://www.bustler.net/index.php/description/the_9th_philippe_rotthier_european_prize_for_architecture/ (pristup: 29.03. 2013.)

¹⁵¹⁷ Čeda Jovanović, *Moj sukob s prošlošću* (edicija Fast Book), Dan Graf/Danas, Beograd, 2005, str. 114

Intermezzo



Stoja, Evropa

*Mala kuća, mali prag,
ti ko život meni drag
i u džepu stoja, dve,
to za sreću dosta je.*

*Nema niko, to da znaš,
ovaj život kao naš.
Što je njima pusti san,
to je nama svaki dan, hej!*

Ref.

*Još jednom pa, opa,
zajedno svi na sto!
Ma, kakva Evropa,
na svetu nema to.*

*Sve što imam, ja sve dam,
a šta mogu, takva sam,
sve što imam, to si ti,
a šta drugo treba mi.*

Album *Evropa*, 2002.

Od samo-orijentalizacije do kusturizacije i natrag (u Brazil)

Među efikasnim receptima za uspeh na Pesmi Evrovizije prepoznaje se i ‘strategija samo-orijentalizacije’. Vodećim primerom za uspeh u primeni ove strategije smatra se pobjednički nastup Turske u Rigi 2003. godine. Pjesma Sertab Erener *Everyway That I Can* predstavljala je mešavinu ‘etničke muzike’ i internacionalnog popa: prema nekim komentatorima, uspeh ovog nastupa mogao se zahvaliti upotrebi ‘egzotičnih turskih elemenata’ (kao što je trbušni ples) u okviru jednog hibridnog stila koji nije toliko usmeren publici u Turskoj koliko distribuciji, promociji i potrošnji u inostranstvu.¹⁵¹⁸ ‘Samo-orijentalizacija’ podrazumeva da je ‘etničnost’ svedena u okvire ‘bezbedne egzotike’, a kulturna različitost postaje „samo još jedna predstava dizajnirana za Zapad“.¹⁵¹⁹ (Prva) evrovizijska pobjeda za Tursku imala je ogroman simbolički značaj, jer je predstavljala „alegoriju njenih aspiracija ka učlanjenju u Evropsku uniju i frustrirajuće sporog napretka u ostvarenju tog cilja“.¹⁵²⁰ Ipak, uočeno je da je ova evrovizijska strategija primenjiva i u politici: uspeh Turske u političkoj areni EU mogao bi da zavisi od sposobnosti ‘pripitomljavanja različitosti’, odnosno sposobnosti prilagođavanja ‘drugih’ hegemonim vrednostima i institucijama EU. I Evrovizija i borba za članstvo u EU (koja u slučaju Turske traje od 1987.) tako postaju ‘predstava’ u kojoj ‘drugi’ moraju da demonstriraju da razlike (iako se ne mogu premostiti) mogu barem da se ‘pripitome’ i učine bezopasnim.

Što se, pak, tiče Grčke, ovde su (ne samo u evrovizijskim nastupima) na delu i ‘orijentalizam’ i ‘okcidentalizam’ shvaćen kao esencijalistička slika koju Zapad konstruiše sâm o sebi:¹⁵²¹ Grci se naizgled ‘šizofreno’ izjašnjavaju i kao Zapadnjaci (Evropljani u odnosu na svoje otomansko nasleđe) i kao ‘Orijentalci’ (‘Osmanlije’ u odnosu na svoje evropsko zaleđe).¹⁵²² Grčka predstavlja ‘neobičan slučaj’ jer se u njoj ‘ovozemaljski’ elementi svakodnevice često posmatraju kao odraz turskog uticaja, pa su

¹⁵¹⁸ Thomas Solomon, ‘Articulating the Historical Moment: Turkey, Europe, and Eurovision 2003’, u: Raykoff i Tobin, *A Song for Europe*, 137.

¹⁵¹⁹ Matthew Gumpert, ‘“Everyway that I can”: Auto-Orientalism at Eurovision 2003’, u *ibid.*, 155.

¹⁵²⁰ Solomon, ‘Articulating the Historical Moment’, 136.

¹⁵²¹ James G. Carrier, ‘Occidentalism: The World Turned Upside-down’, *American Ethnologist*, Vol. 19, No. 2 (Maj 1992.), str. 199

¹⁵²² *Ibid.*, 207

stoga orijentalni. Istovremeno, Grčka se samo-proglašava naslednicom helenizma, samog vrela okcidentalne kulture. „Štaviše, sve više Grka odbacuje elemente svog osmanlijskog kulturnog nasleđa iz proteklih nekoliko vekova zamenjujući ih elementima koji oponašaju Zapad. Ono što je u osnovi lokalno i orijentalno tako se zamenjuje nečim što je strano i dolazi sa Zapada – redefinisano kao ‘tradicionalno’ jer odražava helenizam. Nije u pitanju neki spontani opšte-grčki pokret, jer je grčka elita ta koja forsira helenističku i okcidentalističku izgradnju zemlje, i njeni pripadnici su ti koji opravdavaju svoj uspon na društvenoj lestvici isticanjem sopstvene ‘heleniziranosti’“.¹⁵²³

Prema Marku Živkoviću, u Srbiji se samo-egzotizacija obično oslanja na dve koncepcije. Jedna je eksploatacija vizantijskog nasleđa u potrazi za onim što bi Zapadu moglo biti egzotično i privlačno. (Primer: Milorad Pavić) Druga koncepcija oslanja se na pozitivna vrednovanja balkanskog primitivizma kao nečeg vitalnijeg i ‘stvarnijeg’ od preterano civilizovane, ‘dekadentne’ i ‘umorne’ Evrope. Ova se varijanta može nazvati strategijom balkanskog ‘barbarogenija’. (Primer: Emir Kusturica) „Prva strategija nastoji da povrati u život raskoš jedne Visoke Kulture, dok druga nudi prednosti varvarstva“.¹⁵²⁴ „Niti bliski Zapadu poput Čeha, niti na krajnjoj tački Istoka poput Rusa, nepovezani sa Srednjom Evropom poput Hrvata, niti smešteni na ‘Balkan Balkana’ poput Makedonaca, Srbima nije lako ni da prebace negativne stereotipove na ‘dole’, niti da eksploatišu egzotični potencijal ekstrema. Stigma koju nose kombinuje stigme Juga sa stigmama Istoka, stigme slovenstva sa turskom ljagom, stigmom urođenog komunizma sa stigmom balkanskog divljaštva i nasilnosti. Nije im data opcija da pretenduju na srodstvo sa nekom od kultura koje Zapad smatra svojim ‘kolevkama’ kao što to (bar donekle) mogu Grci i Rumuni. Prihvatajući te uglavnom negativne stereotipove, srpska reagovanja obično osciluju između reflektovanja negativne slike u obliku ‘minstrelizacije’ i raznih nijansi ambivalentnog samo-egzotizovanja, kao na primer u ‘magijskom realizmu’“.¹⁵²⁵

¹⁵²³ James G. Carrier (ed.), ‘Introduction’ u: *Occidentalism: images of the West*, Clarendon Press, Oxford, 1995, str. 23

¹⁵²⁴ Živković, ‘Nešto između’, 101.

¹⁵²⁵ *Ibid.*, 106

1) *Brazil* ili strategija *kusturizacije*

Prema filmologu / publicisti Goranu Gociću centralna ideja Kusturičinog rada je marginalnost. Kao posledica toga, njegovi junaci su izgnanici u svakom mogućem smislu:

- oni su 'tradicionalni' istočnjaci, a ne 'moderni' zapadnjaci
- oni pripadaju potlačenim/progonjenim etničkim grupama
- oni su politički gubitnici ili zatvorenici
- oni su rasne parije
- oni su pagani
- oni su siromasi
- oni su na pogrešnoj strani zakona
- oni su ozbiljno bolesni i/ili hendikepirani
- oni su alkoholičari
- oni su psihotični ili 'seoske lude'
- oni su amateri
- oni koriste inferiornu i/ili zastarelu tehnologiju
- oni imaju kič ukus
- oni su zapušteni
- oni su deca ili adolescenti
- oni su siročad ili odrastaju bez roditelja
- oni su kombinacija dva ili više navedenih elemenata.¹⁵²⁶

Teoretičar književnosti Nortrop Fraj smatrao je da evropska pripovedačka književnost u proteklih petnaestak vekova neprestano 'spušta središte gravitacije': u *visokomimetskom modusu* junaci imaju autoritet, strasti i moći izražavanja koji su veći od naših; *niskomimetski modus* podrazumeva da ako nije nadmoćan u odnosu na druge ili svoju okolinu, junak je 'jedan od nas'; *ironijski modus* podrazumeva junaka koji je svojom moći ili inteligencijom slabiji od nas, pa nam pruža prizore zarobljenosti, frustracije ili

¹⁵²⁶ Goran Gocić, *Emir Kusturica: kult margine*, SKC, Beograd, 2005, str. 90

apsurda...¹⁵²⁷ Prema Gociću, Emir Kusturica je izabrao modus koji je često niži od ironijskog: nije, dakle, dovoljno da junaci budu ispod nivoa prosečne publike, da prolaze kroz iskustvo ‘zarobljenosti, frustracije ili apsurdna’: „poželjno je da publika privremeno siđe u svet koji je žigosan hendikepom i kojim vladaju osobe s povremenim (i relativno herojskim) uzletima u normalnost“.¹⁵²⁸ Drugim rečima, ‘orijentalno pripovedaštvo’ je preskočilo nekoliko stepenika u razvojnom putu modusa koji je zacrtao Fraj i doseglo u Kusturičinom opusu *ultra-ironijski* modus u kome se kao glavni junaci sve češće pojavljuju nenormalne, hendikepirane ili bolesne osobe.

Kao što smo već pomenuli, uspeh Kusturičinih filmova u ‘Evropi’ Slavoj Žižek pripisuje ‘reverznom’ rasizmu koji slavi ‘egzotičnu autentičnost’ balkanskog Drugog. Kusturičin prilaz marginalnosti slavi ‘posebnu, nedodirljivu i najposle blaženu radost’ – nedostupnu i neshvatljivu nekom sa strane – koju (navodno) nalazimo u životu na margini i koja je u bliskoj vezi s onim što Francuzi zovu *jouissance*: „‘Balkanci’ uživaju u muzici na jedinstven način (sevdah);¹⁵²⁹ oni uživaju u orgijastičnim, dioniskim, bestidno raspojasanim svetkovinama (kult venčanja);¹⁵³⁰ oni imaju osećaj za natprirodno i veru u njega (magija); oni gaje drevna sujeverja s takvom iskrenošću da za njih zaista funkcionišu (telekineza); konačno, oni u sve što rade unose dušu i srce. Presan ukus, zvuk, osećaj, dodir – sve zajedno se uliva u vir lokalne mistike, zaboravljenih običaja i tajnih zadovoljstava koje Kusturičini junaci proživljavaju, a koje on eksploatiše na dosad najvećoj poznatoj skali“.¹⁵³¹

¹⁵²⁷ Nortrop Fraj, *Anatomija kritike: Četiri eseja*, Naprijed, Zagreb, 1979, str. 46-47 (Anatomy of Criticism: Four Essays, 1957)

¹⁵²⁸ Gocić, *Emir Kusturica*, 89.

¹⁵²⁹ „U narodu je sevdah poznat kao stanje ekstremne egzaltacije i u isto vreme duboke tuge kod slušanja muzike. Muzika mora biti izvedena uživo i konzumirana za stolom (‘upotpunjena’ alkoholom). Kulturno specifičan element je da se uživanje u muzici izražava s blago rečeno naglašenim entuzijazmom. To znači da glavu zabacujete unazad, a ruke dižete uvis; dalje, pucate iz automatskog oružja (po mogućstvu, isto uvis); dajete svoje teško stečeno zemaljsko blago muzičarima (preferiraju čvrstu valutu); razbijate sve lomljivo nadohvat ruke (Grci, kao najpragmatičniji i najcivilizovaniji stanovnici Balkana, prave tanjire specijalno za ovu namenu) – ili radite sve ovo u isto vreme, s guštom i od srca: eto sevdaha“.

Ibid., 163

Ako *osećanja* ostanu neispoljena, onda ste običan pijanac. „Ali ako su ona iskazana kao *emocije*, onda je sevdah u punom zamahu“.

Ibid., 166

¹⁵³⁰ „Rečju, film bez svadbe i nije neki film“.

Ibid., 182

¹⁵³¹ *Ibid.*, 162

Tri Kusturićina (dugometražna) filma govore o Bosancima, jedan o Amerikancima, dva o Jugoslovenima, te dva o Ciganima. Pa ipak se junaci njegovog opusa smatraju sinonimom ove poslednje etničke grupe. Možda i ne treba da čudi to što su Cigani spontano unapređeni u centralnu tačku Kusturićinog opusa, smatra Gocić. Prvo, u stvarnosti kao i u svetu medija, Cigani su ekstremni primer marginalnosti, bar što se tiče evropskog kontinenta. Drugo, magija (manifestovana kroz praznoverje, paganstvo, te natprirodno) pristaje imidžu Cigana baš kao što 'bolno zadovoljstvo' u izvesnom smislu predstavlja Balkan. I treće – *Dom za vešanje* kristalisao se kao Kusturićino remek-delo, dok se *Crna mačka, beli mačor* pokazao kao njegov najveći bioskopski hit.

„Otprilike u isto vreme kada je inaugurisana marka 'žitan',¹⁵³² Cigani su se pojavili kao rana tema balkanskog filma. Prvi nemi film snimljen na Balkanu koji je distribuisan u inostranstvu, tačnije u Francuskoj 1911. od strane 'Patea', bio je *U Srbiji: Ciganska svadba*, čiji je siže sadržan u naslovu. Kada je prikazan producentima, ovi su navodno 'pali sa stolica od smeha'. Štaviše, svaka balkanska svadba, čak i kada su jedini Cigani na njoj muzičari, poprima atribute urnebesne farse jer redovno na repertoaru ima slavljenička preterivanja poput sličnih ciganskih svetkovina koje su Francuze – navodno bukvalno – oborile s nogu“.¹⁵³³ U Evropi su Cigani oduvek smatrani uljezima: Britanci su (netačno) objavili da su oni došli iz Egipta; u Španiji se verovalo da su došli iz područja Nizozemske; Francuzi su, pak, verovali da su Cigani kod njih nahrupili iz pravca Španije. Ono u čemu su se svi slagali je da s njima nemaju ništa (dok im istovremeno – kao Koštani iz Vranjske Banje – pripisuju svoje 'tajne fantazije i zadovoljstva').¹⁵³⁴ Ciganin je tako 'domaći stranac' i u Srbiji. „Neposlušna srpska deca, na primer, često se nazivaju Cigančićima. 'Ne sedi na podu, nisi Ciganče', 'vidi kako si prljav, izgledaš kao Ciga' ili 'čuj njega, psuje k'o Ciganin' reći će mnoga majka. Deca uče da biti pristojan građanin Novog Sada znači ne biti Ciganin. Ali, ona uče još nešto, jer poruka da Srbi ne treba da se ponašaju kao Cigani implicira da oni imaju potrebe i sklonosti koje su 'ciganske'.“ Zabrane, drugim rečima, poručuju: da nije obrazovanja i civilizacije, svi bismo bili

¹⁵³² I Bizeova Karmen bila je radnica u fabrici duvana u Sevilji.

¹⁵³³ *Ibid.*, 181

¹⁵³⁴ *Ibid.*, 179

Cigani.¹⁵³⁵ Holandski antropolog Matejs van den Port smatra da istorija nacionalizma u Srbiji ukazuje da se, od samog početka, 'srpstvo' definiše 'na dva kanala': 1) naglašavanjem 'evropejstva' nasuprot onom što se prepoznaje kao zaostalo i primitivno (vizantijsko, orijentalno, tribalno, arhaično, varvarsko), ali i 2) isticanjem, čak glorifikacijom zaostalosti i primitivizma kao obeležja nacionalnog 'bića'.¹⁵³⁶ Prema Alešu Debeljaku, savremeni pogled 'sa Zapada' na dva karakteristična načina određuje se prema balkanskoj stigmi: prvi je 'pokroviteljski moderni egzoticizam' koji na Balkanu prepoznaje pejzaže arhaičnog i živopisnog – jednom rečju, kulturnu kompenzaciju za strast koja manjka racionalnom i posledično anemičnom Zapadu; drugi je 'romantični antikapitalizam' – otpor kapitalističkoj uskogrudosti Zapada i njegovom potrošačkom mentalitetu koji ovaploćuju netaknuta priroda i neiskvareni ljudi.¹⁵³⁷ Kusturičin filmski opus svakako se priklanja potonjem gledištu i reprodukuje obrasce balkanističkog diskursa koje je prepoznala i Marija Todorova u *Imaginarnom Balkanu*:

1) egzotizovanje

koje opisuje Balkan kao nešto različito, neobjašnjivo, magično ili barem neobično u odnosu na uobičajene predstave Zapada (Severnog Atlantika). Obično ga prate i kontradiktorne kvalifikacije kao što su kulturna originalnost, primitivizam, varvarizam, dionizijski duh, Rusoovo plemenito divljaštvo, okamenjena opsesija prošlošću, neumitna zaostalost, nacionalizam i romantika...

2) dvosmislenost

koja Balkanu uvek atribuiru 'janusovski' dvostruka (kontradiktorna) značenja i interpretacije. Balkan je 'raskrsnica' i 'most', ali i 'margina' i 'granica'. Balkan je 'plemeniti raj', ali i 'ratni pakao' itd.

3) 'trećesvetizacija'

Balkan je 'Treći svet' na 'ćošku' Starog kontinenta, ali i njegovo 'unutrašnje Drugo'. „Balkan se u raznim istorijskim, političkim i kulturnim konstelacijama prikazivao na tri različita načina: kao most, raskršće i branik između Istoka i Zapada, Juga i Sjevera. Sada

¹⁵³⁵ Mattijs van de Port, 'The Articulation of Soul: Gypsy Musicians and the Serbian Other', *Popular Music*, Vol. 18, No. 3 (okt. 1999.), str. 300

¹⁵³⁶ Mattijs van de Port, 'It takes a Serb to Know a Serb: Uncovering the roots of obstinate otherness in Serbia', *Critique of Anthropology* 19 (1), 1999, str. 20

¹⁵³⁷ Aleš Debeljak, 'Zahod in Balkan', u: *Evropa bez Evropejcev*, Sophia (Zbirka Spekter), Ljubljana, 2004, str. 92-97

se, po prvi put u novijoj historiji, javlja u neokolonijalnom položaju, u procesu mukotrpnog ‘integrisanja u evroatlantske asocijacije’ i opsesivnog hvatanja ‘koraka za razvijenim svijetom’¹⁵³⁸. Predstave Balkana dizajnirane za ‘oko Zapada’ Mitja Velikonja imenuje jedinstvenim terminom *Balkanexploitation*¹⁵³⁹ (pod koji bi se mogao podvesti i evrovizijski nastup Zvezde Granda Milana Stankovića 2010.) Ove obrasce balkanističkog diskursa Nevena Daković povezala je sa Stamovom¹⁵⁴⁰ tezom o kolonijalnom nasleđu Trećeg sveta pretočenom u konfliktne filmske etno-prizore: dok s jedne strane stižu ‘holivudski’ prizori Balkana u formi izobličene i preuveličane ‘egzotike’ – estetika ‘siromaštva, bede i deponija’ u ‘superiornoj’ severnoatlantskoj orkestraciji primitivizma, strasti i opasnosti – s druge strane, naglašavanje kulturne i civilizacijske jedinstvenosti Balkana¹⁵⁴¹ pruža ‘tačke otpora’ marginalizaciji i nipodaštavanju na koje se ‘oslanjaju’ njegove idealizovane filmske predstave.¹⁵⁴²

Oktobra 2003. UN-Habitat (United Nation’s Human Settlements Programme) objavio je izveštaj pod nazivom *The Challenge of the Slums* – prvi istinski globalan pregled urbane sirotinje. Prema ovom izveštaju, stanovnici slamova čine 78,2% urbane populacije najmanje razvijenih zemalja i celu trećinu svetskog gradskog stanovništva. Barem polovina stanovnika slamova mlađa je od 20 godina.¹⁵⁴³ Majk Dejvis je skicirao zemljopis ove ‘planete slamova’ koja obuhvata *bustees* Kalkute, *chawls* i *zopadpattis* Bombaja (Mumbai), *katchi abadis* Karačija, *kampungs* Džakarte, *iskwaters* Manile,

¹⁵³⁸ Velikonja, ‘Umjesto predgovora’ u: Majstorović, *Kritičke kulturološke studije*, 14.

¹⁵³⁹ „Sadašnja kulturna produkcija (kao i akademska refleksija, da i ne spominjem političke sfere!) iz Balkana je u velikoj mjeri još uvijek time označena. Još više, ona najbolje kotira na inostranom ‘tržištu’ i parazitira na svemu tome: njezin ‘višak profita’, ‘komodifikovana stigma’ se zove samobalkanizacija. *Ibid.*

¹⁵⁴⁰ Robert Stam, *Tropical Multiculturalism: a Comparative History of Race in Brazilian Cinema & Culture*, Duke University Press, Durham / London, 1997, str. 111

¹⁵⁴¹ *Up.*

Dunja Rihtman Auguštin, ‘Zašto i otkad se grozimo Balkana’, u: *Ulice moga grada. Antropologija domačeg terena*, Biblioteka XX vek, Beograd, 2000, str. 211-236

Ivan Čolović, ‘Zašto se dičimo Balkanom’ u: *Balkan – teror kulture*, Biblioteka XX vek, Beograd, 2008, str. 113-118

¹⁵⁴² Nevena Daković, ‘The Threshold of Europe: Imagining Yugoslavia in Film’, u: *Spaces of Identity: Tradition, cultural boundaries, and identity formation in Central Europe and beyond*, Vol 1, No. 1, 2001, <http://pi.library.yorku.ca/ojs/index.php/soi/article/view/8056/7237> (pristup: 30.10. 2001.)

¹⁵⁴³ Mike Davis, ‘Planet of Slums: Urban Involution and the Informal Proletariat’, *New Left Review*, vol. 26, mart/april 2004, str. 13

shammasas Kartuma, *umjondolos* Durbana, *intra-murios* Rabata, *bidonvilles* Abidžana, *baladis* Kaira, *gecekondus* Ankare, *conventillos* Kita, *favelas* Brazila, *villas miseria* Buenos Airesa i *colonias populares* Meksiko Sitija.¹⁵⁴⁴ Prema Dejvisu, ‘modernizacija’, ‘razvoj’ i raspojasano ‘tržište’ završili su svoje. Radna snaga milijarde ljudi izbačena je iz svetskog sistema „i ko može da zamisli bilo kakav plauzibilan scenario neoliberalne provenijencije koji bi ih ponovo integrisao u sistem kao produktivne radnike ili masovne potrošače?“¹⁵⁴⁵ Na nivou Beograda statistika je nešto povoljnija: u jeku ekonomske krize devedesetih godina, prema anketi Skupštine grada Beograda (jun 1995.) u 16 beogradskih opština, na 202 lokaliteta siromašnih živelo je oko 113.000 stanovnika (tadašnjih 7%). „U stambenoj bedi (slamovi) živi oko 38.000 stanovnika u 96 lokaliteta. Ali ovom anketom nisu obuhvaćeni svi siromašni, kojih je znatno više, nego samo oni na lokalitetima površine od 1ha i više.“¹⁵⁴⁶

U prizorima ‘Trećeg sveta u Beogradu’ susreli su se 1991. Kusturica¹⁵⁴⁷ i Bebi Dol, „surrounded by a selection of pretty peculiar images, and singing, confusingly, about *Brasil*“, kako je najavio jedan TV komentator.

U ovaj evrovizijski spot u režiji Borisa Miljkovića i Branimira Dimitrijevića uvodi nas geografska karta Evrope (tačnije jedan njen deo) na kojoj su jasno iscrtane konture Jugoslavije. Ispostavlja se da je karta izvedena od specifičnog materijala (blata) i služi tome da markira lokaciju vertikalnog tunela koji spaja neimenovano romsko naselje u Jugoslaviji s egzotičnom zemljom na suprotnoj strani zemaljske kugle po imenu Brazil.

¹⁵⁴⁴ *Ibid.*, 14

¹⁵⁴⁵ *Ibid.*, 27

¹⁵⁴⁶ Vujović, ‘Urbana svakodnevnica’, 37.

„Samo na Dedinju trebalo bi porušiti nekih 140 bespravno podignutih objekata“.

Ibid., 41

¹⁵⁴⁷ Kusturčina višedecenijska vezanost za grupu Zabranjeno pušenje (odnosno njen ogranak koji predvodi dr Nele Karajlić) ogleda se i u spotovima koje je Kusturica snimao za Zabranjeno pušenje i *No Smoking Orchestra*. Još u sarajevskoj fazi njihovih karijera Kusturica je npr. režirao spot za pesmu ‘Manijak’ (album *Pozdrav iz zemlje Safari*, 1987.) u kome Karajlić ‘tumači lik’ nastranog političara (delegata u Saveznoj skupštini), koji vodi dvostruki život i keksom Tops mami devojkice u park. Međutim, dok je spot bio u montaži izbila je afera oko Fikreta Abdića i koncerna Agrokomerc iz Velike Kladuše koji je, između ostalog, proizvodio dotični keks: usled toga „spot je bio povučen iz upotrebe, zabranjen bez obzira što je reditelj tog djela frajer koji je... u tom momentu bio prvak svijeta u filmu“, napisao je dr Karajlić u svojoj memoarskoj knjizi *Fajront u Sarajevu* (str. 299).

Na istom albumu (na kome je Kusturica na tri pesme svirao bas), nalazila se i pesma ‘Dan Republike’ „za koju je na omotu pisalo ‘Naš prijedlog za Pjesmu Evrovizije’, ali je to naknadno prelepljeno zbog cenzure stiha ‘Svi čekaju pasoš da pobjegnu van’.“

Janjatović, *Yu-rock enciklopedija*, 193-194.

Tunel se, naravno, kopa ručno, odnosno lopatom. Jedan žitelj pomenutog naselja (s belim šeširom i naočarima za sunce) ima problem da na ekranu (crno-belog) televizora 'uhvati' evrovizijski prenos, pa je potrebno grubim udarcima aparata poboljšati prijem. To donekle uznemirava kokošku koja se upravo 'ugnezдила' na televizoru. Iz dnevne sobe gledaoca Evrovizije vraćamo se tunelu iz kojeg vire noge jedne muške i jedne ženske osobe (sudeći po garderobi), koje prkose sili gravitacije. Noge pomalo 'đuskaju' u vazduhu. Na ekranu u dnevnoj sobi (ispod kokoške) pojavila se Bebi Dol. 'Inverzni' Romi uputili su se na svoje putovanje kroz tunel (naglavačke) i stigli u zemlju gde sve 'visi' naopako (ali se takođe gleda Evrovizija). Kroz tunel u oba pravca putuju psi, banane i razni drugi leteći objekti. Bebi Dol je izašla iz televizora i stvorila se na ulicama neimenovanog romskog naselja u Jugoslaviji u garderobi koja budi podjednako snažne asocijacije na karneval u Rijuu i Kusturičin *Dom za vešanje*. U 'Brazilu' se i dalje gleda evrovizijski prenos. U romskom naselju je veselo: sviraju se bendžo i električna gitara, udara po šerpama i igra brejkdens, đuska se i jedu banane. Bebi Dol u novoj odevnoj kombinaciji zatičemo na čamcu, u ambijentu koji 'rekonstruiše' đurđevdansku svečanost iz *Doma za vešanje*. Zatim na vrhu piramidalne kompozicije sklopljene od starog gvožđa i odbačenih stvari na 'glavnom trgu' romskog naselja. Zatim u kući koja odlazi u vazduh, baš kao u naslovnoj sceni *Doma za vešanje*. Bebi Dol ostaje na kiši, u društvu veselih žitelja neimenovanog romskog naselja u Jugoslaviji, ispod kišnog mantila i njihovih kišobrana. Đuskanje se nastavlja i po lošem vremenu...

Prema teoriji književnosti, *intertekstualnost* je takav odnos među književnim tekstovima u kome je za razumevanje jednog dela važno poznavanje drugog dela, pri čemu je taj odnos ispunjen značenjem koje se *na drugi način ne bi moglo ostvariti*. Ruski semiotičar Igor Smirnov razlikovao je *rekonstruktivnu* i *konstruktivnu* intertekstualnost. Prvi tip podrazumeva oslanjanje na preintertekst, koji već postoji u tradiciji, u transintertekstualnim ili autointertekstualnim relacijama dela različitih ili istog autora. Drugi tip intertekstualnosti podrazumeva otkrivanje paralelizma nekih prethodnih tekstova koji stvarno ne ulaze u koherentni preintertekst, tj. dešifrovanje njihovih dubinskih semantičkih srodnosti (npr. žanrovske srodnosti ili, jednostavno, pripadnosti izvora istoj fazi kulturne evolucije i sl.)

Intermedijalnost je pojava kod koje je poznavanje dela iz jedne umetnosti relevantno za razumevanje dela u drugoj umetnosti, a pod tu se kategoriju može podvesti i odnos umetničkih dela prema neumetničkim pojavama. To je postupak u kome se strukture i materijali karakteristični za jedan medij prenose u drugi, a jedan od tih medija obično je umetnički.¹⁵⁴⁸

Kada se koncepti iz teorije književnosti prevedu u teoriju medijskog teksta¹⁵⁴⁹ otkrivamo da je evrovizijski spot Bebi Dol intertekstualan – jer je za njegovo ‘razumevanje’ važno poznavanje Kusturičinog filma, bez kojeg opisani prizori za posmatrača ostaju *selection of pretty peculiar and confusing* (premda vizuelno atraktivnih) *images*. Štaviše, u pitanju je rekonstruktivna intertekstualnost, jer se posmatran kao medijski tekst, spot *Brazil* (1991.) gotovo u potpunosti oslanja na filmski predložak iz 1988. koji je ‘kao Kusturičino remek-delo’ u ovom vremenskom intervalu bio u jeku medijske eksploatacije tj. prisustva u medijskoj kulturi na lokalnom i internacionalnom planu. Možemo govoriti i o intermedijalnosti jer je vizuelni ‘ključ’ (‘strukture i materijali’) *Brazila* kao muzičkog TV spota prenesen iz filmskog teksta. Pitanje odnosa između ‘umetničkih i neumetničkih pojava’ u ovom slučaju ostaje otvoreno. Ukoliko se *metatekstualnost* definiše kao odnos između teksta i njegovog komentara, *Brazil* ima i izvesne elemente metatekstualnosti jer je ovde ‘intertekst’ vizuelnih referenci na *Dom za vešanje* ‘nadgrađen’ duhovitim ‘komentarom’ evrovizijske namene spota (stari evrovizijski logo na starom televizoru), njegove predstavljачke uloge pred internacionalnom publikom (karta Evrope i Jugoslavija na njoj) i konstruisane prirode ove ‘predstave’ (blato). To što se Bebi Dol (čak i naopačke) gleda na svim stranama zemljine kugle takođe predstavlja svojevrsni (pomalo ironični) komentar globalne popularnosti evrovizijskih prenosa. Ova vrsta metatekstualnosti dovedena je do ekstrema u evrovizijskom spotu bosansko-hercegovačkog predstavnika Elvira Lakića Lake za pesmu *Pokušaj* (2008.): u tekstu pesme *Brazil* pominju se ‘Rambo’ (Amadeus) i ‘Dino’ (Dvornik) – ali ne i Kusturica, dok

¹⁵⁴⁸ Intermedijalni odnos uvek je relacija među organizovanim medijima, čije je glavno svojstvo da imaju ne samo svoje karakteristične materijale, nego i pravila i konvencije za njihovo struktuiranje. Intermedijalni odnos je tako odnos među sistemima, a ne među pojedinačnim fenomenima.

Opširnije o odnosu intertekstualnosti i intermedijalnosti u: Z. Maković, M. Medarić, D. Oraić i P. Pavličić (ur.), *Intertekstualnost i intermedijalnost*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, 1988.

¹⁵⁴⁹ Opširnije o ovoj vrsti ‘prevođenja’ u: Irena Šentevska, *Intertekstualnosti i citatnost u Simpsonima*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 2003. (seminarski rad)

Laka koristi drugu vrstu intertekstualnih referenci, pominjući i sâm sebe kao ‘pjevača’.¹⁵⁵⁰ Međutim, spot *Pokušaj* u potpunosti je komponovan kao ‘komentar’ evrovizijske situacije u kojoj Laka i njegova sestra Mirela (prateći vokal) nastupaju na pozornici pred žirijem (nalik na baletsku komisiju u filmu *Flashdance*) i internacionalnom publikom u narodnim nošnjama koja maše državnim zastavicama. Laka i Mirela dele *high-tech* pozornicu s voditeljkom u zrelim godinama (i balskoj haljini), folklornim ansamblom (koji na istoj simulira poljske radove), etno-mitološkim bićima, pelivanima, trbušnim plesačicama, gutačima vatre, B-bojsima, nindžama, karatistima, fudbalerima i raznim uniformisanim licima kao što su policajci i vatrogasci. Unatoč svemu, u Lakinom spotu bilo je teško održati budnost članova žirija. U Beogradu je osvojio 9. mesto i 72 poena. Visok stepen autorefleksivne samosvesti iskazao je i autorski tim spota *Euro Neuro* kojim je Rambo Amadeus na evrovizijskom takmičenju u Azerbejdžanu 2012. predstavljao Crnu Goru. U ovom spotu Rambo oživljava tradiciju evrovizijskih prezentacija iz doba Danijela Popovića: uživljen u ulogu ‘barbarogenijalnog’ Balkan Boja on, međutim, ovde obilazi turističke atrakcije crnogorskog priobalja na svom ‘evrovizijskom’ magarcu. I usput ‘neurotičnim’ Evropljanima deli lekcije o tome kako se može biti ‘kul’ (‘lajk a sviming pul’).

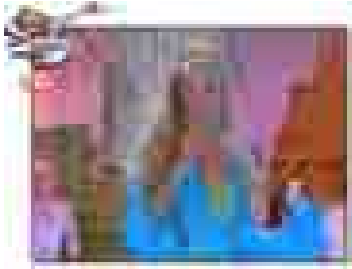
Iako je Bebi Dol u Rimu 1991. prošla sasvim neslavno (zbog opisanih društveno-političkih okolnosti u zemlji koju je predstavljala, i negativnog internacionalnog publiciteta koji su te okolnosti povukle za sobom), kvaliteti spota prepoznati su u internim glasanjima predstavnika medija.¹⁵⁵¹ Drugim rečima, strategija reprezentacije koja se, prema Borisu Miljkoviću, oslanjala na ‘kič, kemp i kaos’ bila je (na jednom nivou) ipak uspešna. Ali je pokazala i da jedna država koja se na brutalan način raspada ne može da računa na visok evrovizijski plasman, ma kako atraktivan spot poslala uz svog takmičara i ma kakvu strategiju samo-representacije usvojila u konačnici. ‘Kusturizovano’ Sarajevo iz *Doma za vešanje* impresioniralo je žiri u Kanu, ali je

¹⁵⁵⁰ *Ne silazi sa čardaka rek’o mi je pjevač Laka, Ne klepeći nanulama, nemoj da se praviš dama...*

¹⁵⁵¹ Boris Miljković mi je u intervjuu (27. april 2012.) rekao da je *Brazil* bio najuspešniji spot prema internom glasanju evrovizijskih novinara u Rimu.

‘kusturizovani’ Beograd u Rim poslao poruku koja očitó nije impresionirala međunarodnu zajednicu glasača.

Nije pomogla ni fantastična svetlo plava odevna kombinacija Bebi Dol s dalekim poreklom iz karnevala u Riju.



Fantastična svetlo plava odevna kombinacija

Prema slovenačko-australijskoj teoretičarki medija Zali Volčič, marketing, kreiranje imidža i brendiranje balkanskog / srpskog identiteta kao odgovor na zapadnjačke stereotipe (što ovde nazivamo ‘strategijom kusturizacije’) postaju ekonomska reakcija na transnacionalno nadmetanje za simbolički i fizički kapital. (Jedna druga vrsta Evrosonga.) I Balkan kao region, i Srbija unutar njega, postaju ‘brend’. „Ironija je, međutim, u tome što ovaj brend označava ‘pravu kreativnost, iracionalnost, neorganizovanost, nestrpljenje, kaos, romantiku, sentimentalnost, mučeništvo i alkohol’. Međutim, svesan ili nesvesan pokušaj da se ‘brendira’ cela zemlja nije izdvojena epizoda, već simptom globalnog kapitalizma“.¹⁵⁵²

2) *Lane moje ili strategija etno-butika*

Vratimo se u Irsku i sredinu devedesetih godina. Ovaj period je u istorijatu Evrovizije obeležio nezapamćen (i do sada nedostignut) uspeh irskih predstavnika koji su sa svojim (prilično konvencionalnim) baladama zablistali na pozornicama u Malmeu 1992. (Linda Martin), Milstritu 1993. (Niamh Kavanagh) i Dublinu 1994. (Paul Harrington & Charlie McGettigan), a zatim, manje-više, otišli u evrovizijski zaborav.

¹⁵⁵² Zala Volčič, ‘The notion of ‘the West’ in the Serbian national imaginary’, *European Journal of Cultural Studies*, 8 (2), 2005, str. 170

Nakon treće uzastopne pobeđe Irske, 40. takmičenje za Pesmu Evrovizije održavalo se 1995. u Point teatru u Dublinu. Osim što je na ovom takmičenju prvi put nastupio jedan hip-hop sastav (Veliku Britaniju predstavljali su *Love City Groove* istoimenom pesmom koja je osvojila 10. mesto), ovo takmičenje obeležila je još jedna pojava – zaokret izvesnog broja evrovizijskih nastupa prema stilizovanom ‘etno’ zvuku koji prati i adekvatna vizuelna stilizacija kostima, scenskog nastupa i instrumenata prisutnih na pozornici. Tako su Poljska (Justyna, *Sama*), Nemačka (Stone&Stone, *Verliebt in Dich*) i Norveška (Secret Garden, *Nocturne*) poslali predstavnike koji su koketirali s keltsko-skandinavskim *world music* idiomom, a ova strategija u slučaju Norveške pokazala se i kao najuspešnija, jer su njeni predstavnici pobedili. Kipar (Alexandros Panayi, *Στη φωτιά*) i Grčka (Elina Konstantopoulou, *Ποια προσευχή*) usvojili su sličan pristup, ali su njihovi nastupi predstavljali inauguraciju grčko-balkanskog *world music* idioma na evrovizijskoj pozornici. Kako se ispostavilo, sa dalekosežnim posledicama na istorijat evrovizijskih nastupa Srbije i drugih balkanskih zemalja, naročito u onome što bismo mogli nazvati i ‘školom Željka Joksimovića’.

Elina Konstantinopulu izvela je u Dublinu pesmu *Koja molitva* i osvojila 12. mesto (predstavnik Kipra bio je deveti). Pesa je dramatična balada u kojoj se pevačica pita kako treba da se moli za oprostaj onima koji su činili zlo njoj i njenoj zemlji. Uvod u pesmu je na starogrčkom jeziku. Pevačica, njeni prateći vokali i muzičari koji sviraju razne ‘balkanske’ instrumente odeveni su u belo. Zemlja koju predstavljaju i o kojoj govori njihova pesma u stvari je Ruritaniya – imaginarna zemlja koja je ili *not yet European* ili *what Europe has already been*.¹⁵⁵³

Ποια προσευχή postala je veliki hit u Srbiji u izvedbi Lepe Brene: spot za pesmu *Ti si moj greh* govori o ljubavnom trouglu između egipatskog faraona (Boško Jakovljević, jedno od zaštitnih lica TV Pink), njegove stare supruge (Lepa Brena) i njegove nove supruge (Lepa Brena).

Na evrovizijskom takmičenju u Oslu 1996. Španija, Portugal, Hrvatska i Grčka revitalizovale su mediteranski ‘nacionalni’ melos, dok je Francuska iskoristila popularnost ‘keltsko-skandinavskog talasa’ za promociju sopstvenog keltskog nasleđa, nastupom muzičara Dan Ar Braza i njegovog sastava *L'Héritage des Celtes* na

¹⁵⁵³ Goldsworthy, ‘Invention and In(ter)vention’, 35.

bretonskom jeziku (*Diwanit bugale*). Premda su se još samo Francuska, Norveška i Irska držale ovog muzičkog idioma, Irska je ponovo pobedila (Eimear Quinn, *The Voice*). Na sledećem takmičenju u Point teatru u Dublinu (1997.) praktično ga više nije bilo.

U ovom periodu i Goran Bregović počeo je da se oblači u belo, stekavši na internacionalnim pozornicama zavidnu afirmaciju kao 'world' muzičar. Njegovi koncertni nastupi (npr. *Silence of the Balkans* – koncert u Solunu 30. decembra 1997. koji je režirao slovenački pozorišni reditelj Tomaž Pandur) reflektuju tendenciju (prisutnu i u evrovizijskom nastupu Eline Konstantinopulu) da se balkanska muzika upisuje u estetizovan 'bezvremeni (ne-istorijski) prostor' – 'sterilizovan' od folklornih motiva i plemenskih obeležja – i kao takva 'pakuje' za potrošnju na Zapadu. Ovaj pristup tumači se i kao ishod pozno-kapitalističke 'proizvodnje / potrošnje različitosti' na kojoj je zasnovan celokupni *world music* ogranak muzičke industrije. Budući da se, kao što je primetio Ivan Čolović, *world* muzičari uglavnom oblače u istom butiku, a da je na Balkanu 'eksplicitni' folklor (ono što u Ukrajini zovu 'šarovarščina') moćno sredstvo razjedinjavanja publike (potencijalnog tržišta), predstavnicima 'Ruritanije' na međunarodnim pozornicama sasvim je primereno da se odevaju u belo. Ponekad i u crno, kao Boris Novković na evrovizijskom nastupu u Kijevu 2005. i o tome će biti još reči. Prema Ketrin Bejker, akademskom ekspertu za hrvatsku estradu, Evrosong u Istanbulu 2004. imao je dalekosežan uticaj na evrovizijske nastupe eks-jugoslovenskih predstavnika, a posebno nastupi prvoplasirane Ruslane (predstavnice karpatskih Hucula koji se oblače u kožu, perje i šljokice) i drugoplasiranog Željka Joksimovića (predstavnika seljaka sa brdovitog Balkana koji se oblače u belo). Joksimovićeve kompozicija *Lane moje*, 'etno' motiv za frulu i violinu, „operisala je 'reciklažom' nacionalnog identiteta iz prošlosti kroz implicitne reference na srednjevekovnu Srbiju. Srednjevekovne asocijacije su uobičajena strategija reprezentacije za srpske *world* ili *etno* muzičare koji koriste instrumentalne ili vizuelne aluzije na vizantijski period da bi proizveli pozitivno-vrednovanu sliku Balkana iz koje je isključeno otomansko

nasleđe¹⁵⁵⁴. Zanimljivo je da je Željko Joksimović neformalno optuživan kao plagijator, jer se preuzeo poznatu muzičku temu iz azerbejdžanskog folklor, prisutnu i na kompilaciji *Buddha bar 5* iz 2003. (Alihan Samedov, *Sen Gelmez Oldun*).

Prema Ketrin Bejker, celokupna hrvatska pred-selekcija za Eurosong 2005. bila je ‘pod utiskom’ Željka Joksimovića i pesme *Lane moje*, pa tako i pesma zvaničnog predstavnika Borisa Novkovića koji je izvodio kompoziciju *Vukovi umiru sami*. Novković je u Kijevu predstavljao zemlju slavonskih bečara koji sviraju gajde i oblače se u crno. Doduše, tri elegantne ‘Ladarice’ (članice Ansambla narodnih plesova i pjesama Hrvatske ‘Lado’ iz Zagreba) bile su kompletno odevene u belu slavonsku čipku, s izuzetkom obnaženih stomaka zbog kojih su pomalo podsećale na trbušne plesačice. Ovu harmoničnu celinu (Boris+Ladarice+gajdaš) donekle je poremetio bubnjar u patikama i narandžasto-braon kombinaciji čije se prisustvo na sceni (kao i perkusionistički solo praćen pirotehničkim efektima) može objasniti samo velikim uticajem Ruslaninog nastupa u Istanbulu. Sličnu fascinaciju ispoljili su i predstavnici Rumunije (Luminita Anghel & Sistem) i Kipra (Constantinos Christoforou) koji su udarali u burad i konzerve, predstavnici Turske (pevačica Gülseren i njena pratnja) koji su udarali u nešto folklornije instrumente i prva evrovizijska reprezentacija Moldavije (Zdob și Zdub) koja je sem folklornih bubnjeva obuhvatala i folklornu ‘babušku’ koja je udarala u jedan od njih (prevod naslova njihove pesme na engleski glasi *Grandmamma Beats The Drum*). Albanska predstavnica (Ledina Celo), koja je pevala o beloju venčanici u svojoj pesmi *Tomorrow I Go* (u kojoj se takođe spominju bubnjevi), nastupila je u društvu četiri plesačice s belim violinama i jednog bubnjara s belim kečetom (na glavi). Bubnjar je takođe izvodio gimnastičke skokove u stilu Sakisa Ruvasa (popularni predstavnik Grčke u Istanbulu 2004.) Nastup ‘našeg’ (Srbija i Crna Gora) boj-benda *No Name* takođe je bio ‘flankiran’ bubnjevima, a bubnjarski solo imao je i Martin Vučić, predstavnik Makedonije. U ovaj pregled nisu uključeni standardni ‘rokerski’ setovi bubnjeva kojih je na evrovizijskoj pozornici u Kijevu takođe bilo napretek. Helena Paparizu, predstavnica Grčke, pobedila je i bez upotrebe bubnjeva na sceni (u haljinici boje kajsije), ali je sa svoja četiri mačo-plesača u bež tonovima u okviru nastupa odigrala stilizovano grčko kolo.

¹⁵⁵⁴ Catherine Baker, ‘When Seve met Bregović: folklore, turbofolk and the boundaries of Croatian musical identity’, University College London, 2008, str. 8-9, <http://eprints.ucl.ac.uk/8033/1/8033.pdf> (pristup: 26.11. 2011.)

Vratimo se Borisu Novkoviću i Željku Joksimoviću: prema Ketrin Bejker, kontrasti između scenskih nastupa Joksimovića i Novkovića (namerno ili ne) grade određene identitetske narative. Nju (beli) kostim Joksimovićevog frulaša / flautiste asocira na ‘arhetipskog srpskog pastira’. Novković, s druge strane nosi crni sako, s belom košuljom i belom *kravatom*, pa je time asocira na buržuja/intelektualca iz XIX veka – implicitno urbanim ‘srednjeevropskim’ outfitom u odnosu na Joksimovićeve nošnje ‘primordijalnih pastira’. Sam Boris Novković nazvao je Evroviziju „festivalom koji otkriva tajne malih zemalja o kojima nismo ništa znali“, ¹⁵⁵⁵ a kao kompozitor Severinine pesme *Moja štikla* bio je u prilici da dodatno ‘brani’ svoje stavove o folkloru, etno muzici i strategijama evrovizijskog predstavljanja.

Kao i evrovizijska predstavnicu Albanije u Kijevu, *Lane moje* se u spotu Željka Joksimovića sprema za svadbu. Kako je primetila Ketrin Bejker, radnja se odvija u *multi-generational* seoskom domu. Ovaj dom je, međutim, opremljen kristalnim lusterom i bogatom kolekcijom slika od kojih su neke po svemu sudeći ikone. (Violinistkinja iz Željkovog Ad Hoc orkestra, koja jedina nije bila obučena u belo, na evrovizijskom nastupu nosila je oko vrata veoma upadljivi krst.) Pripreme se odvijaju u društvu Željka Joksimovića i njegovih muzičara, žena iz više generacija, kokošaka, gusaka i ogromnih količina njihovog perja, jer *Lane moje* sudeći po ovom spotu pripada staroj lozi *skupljača perja*. U tom smislu, može se tvrditi da ovaj spot ne priziva *isključivo* svet ‘primordijalnih pastira’, već da kao i evrovizijski nastup Borisa Novkovića priziva i (nepostojeću) građansku kulturu kristalnih lustera u srpskim selendrama i crnih frakova u slavonskim zabitima. Ali ne bez aluzija na savremenu medijsku kulturu i ‘brendirane’ prizore iz međunarodno uspešnih filmskih ostvarenja: kao što su *Skupljači perja* ‘roditelji’ *Doma za vešanje*, tako je i *Lane moje* ‘dete’ Kusturićinih filmova u kojima levitiraju lepe devojke u venčanicama (npr. Sinolička Trpkova i Milena Pavlović). *Lane moje* u venčanici ne levitira, ali u jednom trenutku poraste na visinu od 3,5m (što je manje-više isto). Postavlja se pitanje čemu ovoliko perje u spotu namenjenom publici koja gotovo izvesno nije gledala (ili je odavno zaboravila) *Skupljače perja*, a ni visoku devojku u venčanici neće automatski povezati s Kusturicom (pitanje je koliki je procenat evrovizijske publike uopšte gledao filmove ‘našeg’ slavnog reditelja). Pre se radi o

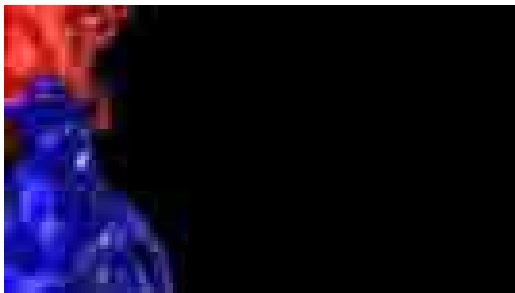
¹⁵⁵⁵ *Ibid.*, 10

lokalnoj projekciji slike o međunarodnom uspehu – poruka koju šalje spot *Lane moje*, u stvari, glasi: mi (RTS) želimo da Željko Joksimović u ‘Evropi’ (Istanbul) bude prepoznat i uspešan kao Aleksandar Petrović i Emir Kusturica u Kanu, pa nek’ mu je sa srećom... „Velika opasnost po našu narodnu muziku“, rekao je u ovom radu mnogo puta pomenuti Pavle Aksentijević, „jeste inferiorni pokušaj približavanja te muzike evropskom uhu“.¹⁵⁵⁶ Da li je ovaj način približavanja ‘naše’ muzike ‘evropskom’ uhu (i oku) inferioran, i u kom pogledu, otvoreno je pitanje za diskusiju, ali se izvesno radi o pokušaju ‘približavanja’ kroz kodove koji se lokalno *zamišljaju* kao univerzalno prepoznatljivi. Spot za drugi samostalni evrovizijski nastup Željka Joksimovića 2012. u Azerbejdžanu (Baku) *Nije ljubav stvar* sadrži eksplicitnu poruku na dva jezika:

Jezici su različiti, poruke su uvek iste...

The languages may differ, but the message remains the same...

Pesmu izvode dva izvođača: Željko Joksimović i Nenad Mahmutović,¹⁵⁵⁷ na srpsko-znakovnom jeziku. ‘Univerzalna’ poruka ove pesme na ovaj način postala je dostupna onima koji govore srpski i gluvonemim osobama. U ovom spotu bez scenografije (u kome su svi obučeni u crno) pojavljuju se i manje-više isti muzičari iz spota *Lane moje* koji sviraju violine i ‘etno’ instrumente. Ali, „s obzirom na metaforična značenja građe i imena ovih instrumenata sviranje na njima postaje sviranje na metafori“¹⁵⁵⁸ – i to metafori za ‘tajne malih zemalja’ koje se i dalje ljubomorno čuvaju od ‘drugih’.



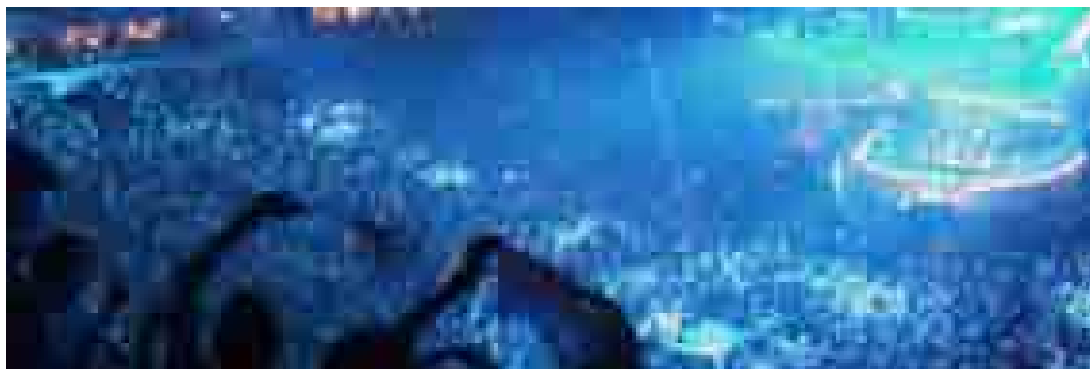
¹⁵⁵⁶ Marina Stefanović, ‘Najmanje srpska’, *NIN*, 30. avgust 2001, str. 37

¹⁵⁵⁷ Mladić oštećenog sluha iz Paraćina koji je 2011. pobedio (hop-hop plesnim nastupom sa svojom partnerkom Milicom Đokić) u šou-programu ‘Ja imam talenat’.

¹⁵⁵⁸ Čolović, *Etno*, 286.

3) *Molitva* ili strategija ‘nepostojeće strategije’

Od 1971. svaka zemlja učesnica Evrosonga bila je u obavezi da obezbedi video spot za svog predstavnika koji je trebao da bude emitovan u ostalim zemljama učesnicama takmičenja. Ova praksa ukinuta je sredinom devedesetih godina kada su video spotovi svih učesnika postali dostupni putem interneta. Pošto Marija Šerifović za svoj evrovizijski nastup nije imala prateći video spot,¹⁵⁵⁹ o ovoj strategiji evrovizijske reprezentacije biće reči na nekom drugom mestu.



¹⁵⁵⁹ Razloge za ovo izneo je Marijin tadašnji (2007.) menadžer Saša Mirković u svojoj knjizi *Molitva za patriote: kako sam sa Marijom Šerifović osvojio Evropu*, Treći milenijum, Beograd, 2008.

Beograd u plavo žutim tonovima ili strategija kamuflaže

U evrovizijskoj areni u kojoj nastupaju takmičari prisutni su i gledaoci, ali „može da se tvrdi da to nije publika za koju je događaj ‘konstruisan’: oni su pre ‘rekvizita’ koja kreira atmosferu ‘živog’ događaja. Zbog ovoga Evrovizija istovremeno ima i nema ‘centar’. Ona nema centar jer se odvija na milionima ekrana u isto vreme, ali se na ovaj način kreira i jedno simboličko središte – mesto u kome se događaj stvarno odvija (Talin, Kijev, Atina). Ovo ‘mesto’ ne treba mešati s fizičkim prostorom Talina, Kijeva ili Atine, jer taj simbolički prostor konstruiše publika za druge gledaoce, i njegova značenja posreduje njihova percepcija“.¹⁵⁶⁰

Može da se tvrdi da se i fizički prostor Talina, Kijeva, Atine konstruiše za ‘pogled’ televizijskog gledaoca, i to kroz znamenite ‘razglednice’ (*postcards*) koje su postale prepoznatljiv deo evrovizijskog prenosa. Ova forma prezentacije grada domaćina (ili zemlje ‘domaćice’) Evrosonga u vidu kratkog spota koji najavljuje nastup takmičara u evrovizijskoj areni bio je sporadično prisutan u evrovizijskim prenosima do početka osamdesetih godina. Minhén (1983.) je bio poslednji evrovizijski grad koji na ovaj način *nije* predstavljen publici. Već naredne godine Luksemburg se predstavio kratkim uvodnim filmom koji obiluje atraktivnim avionskim snimcima kulturne baštine ove nevelike evropske zemlje, dok su nastupe takmičara najavljivali kratki spotovi u kojima se prepoznatljivi ‘dokumentarni’ prizori iz, recimo, Švedske, kombinuju sa ‘simboličkim’ animiranim sekvencama, u kojima se smenjuju npr. podmornice i konzerve sardina u švedskim nacionalnim bojama. Pošto je Švedska te godine pobedila znamenitom numerom *Diggi-Loo Diggi-Ley* u izvedbi braće Herrey’s, u evrovizijski prenos 1985. uvele su nas siluete i karakteristični prizori Geteborga (uključujući i kolone Volvo automobila). U ‘razglednicama’ koje prethode nastupima pevača vidimo evrovizijske *kompozitore* u raznim delovima Geteborga, kako, recimo, džogiraju po luci (Irska), idu na pijacu (Turska) ili u botaničku baštu (Kipar). U Grigovu dvoranu u Bergenu 1986. uveli su nas spektakularni vazdušni snimci norveških fjordova, dok su pevače sporadično najavljivale poštanske razglednice (s pozdravima na odgovarajućem jeziku) u kombinaciji s atraktivnim snimkom neke norveške znamenitosti. Brisel se na sličan način

¹⁵⁶⁰ Bolin, ‘Visions of Europe’, 202.

predstavio gledaocima 1987, s tim da su u razglednice iz Brisela koje prate nastup svakog izvođača kao obavezan element uvršteni i junaci iz stripova – poznatog belgijskog izvoznog artikla. Irski pejzaži svakako su predstavljali adekvatan uvod u evrovizijski prenos iz Dablina 1988. u kojem su izvođači pesama učestvovali u raznim aktivnostima tipičnim za Irce, pa se tako i pobednica Selin Dion (koja je nastupala za Švajcarsku) u evrovizijskoj ‘razglednici’ upoznavala s dostignućima irske poljoprivrede. Jedan od najatraktivnijih uvodnih spotova ikada viđenih na Evroviziji snimljen je za potrebe takmičenja u Lozani 1989. S prirodnim lepotama i drugim atrakcijama Švajcarske ovde nas upoznaje savremena verzija književne junjakinje Hajdi, koja je u Palatu Bulije uvela pobednicu iz Dablina Selin Dion. Uvodni spot za prenos iz dvorane ‘Vatroslav Lisinski’ u Zagrebu 1990. fokusiran je na bogatstvo muzičkog života grada domaćina (u kome se po svemu sudeći sluša skoro sve osim kafanskih ‘narodnjaka’). Ovde je jedan ‘Branimir Džoni Štulić’ odsvirao evrovizijski solo na gitari, a zagrebačka škola crtanog filma ostvarila svoj doprinos podarivši Evroviziji maskotu takmičenja: ‘Euro mačor’ je bio ‘domaćin’ evrovizijskih razglednica koje su snimljene u ‘zemlji porekla’ izvođača. ‘Razglednica’ koja je najavila nastup Tatjane Matejaš Tajči poslata je iz zemlje dubrovačkih trubadura, a JRT je u Evropskoj godini turizma iskoristila priliku da kompleksno kulturno nasleđe i bogatu turističku ponudu Jugoslavije predstavi posebnim filmskim kolažom u kome se smenjuju nepovezani prizori atrakcija iz različitih jugoslovenskih republika i pokrajina, uz proizvode i logotipe preduzeća koja su sponzorirala snimanje filma (JAT, Jadrolinija, INA Tours, Radenska, ‘Josip Kraš’, ‘Rade Končar’ itd.) U prisustvu najvišeg državnog rukovodstva, voditelji priredbe Helga Vlahović i Oliver Mlakar uporedili su Jugoslaviju s velikim i složenim orkestrom. U evrovizijski prenos 1991. uvela nas je moderna plesna numera izvedena na antičkim ruševinama, a tokom prenosa sve ‘razglednice’ bile su poslate iz Rima: u njima su takmičari morali da otpevaju neku poznatu italijansku pesmu. Bebi Dol je otpevala evrovizijski klasik iz 1964. *Non ho l'età* Điljole Činkveti.¹⁵⁶¹ U devedesetim godinama nije bilo mnogo inovacija u odnosu na standarde uspostavljene u protekloj deceniji: u Malmeu 1992. primenjena je formula iz Zagreba, a za prenos iz Milstrita 1993.

¹⁵⁶¹ koja je s drugim italijanskim pobednikom Evrovizije, Totom Kutunjom, vodila priredbu (iz bezbednosnih razloga – zbog Zalivskog rata i tenzija u Jugoslaviji), umesto u Sanremu održanu u studiju 15 filmskog grada *Cinecittà*.

razglednice su osmišljene manje-više isto kao u prenosu iz Dablina 1988. Turističke atrakcije Irske dominirale su i u razglednicama iz Dablina 1994, s tim da su takmičari pozirali u studiju, a ne u turističkim obilascima istih. Kada je Irska pobedila po treći put, jedva da je bilo potrebno ponovo 'upoznavati' publiku s atrakcijama ove zemlje, pa je fokus bio na 40. godišnjici evrovizijskog takmičenja. Ipak, takmičari su se ponovo u razglednicama našli u ulozi turista koji moraju mnogo da mašu i smeškaju se u kameru. Kada se 1996. Evrovizija konačno 'pomerila' iz Irske u Norvešku, umesto prirodnih lepota s fjordovima u priredbu nas je uveo pevač internacionalno afirmisane grupe A-HA Morten Harket, jedan od njenih voditelja. Pevači u 'razglednicama' ovde se pojavljuju malo u svojoj domovini, a malo u Norveškoj. Već naredne godine Evrovizija se ponovo vratila u Irsku, pa za prirodnim lepotama u uvodnom delu definitivno više nije bilo potrebe. Akcenat u 'razglednicama' pomeren je na irsku muzičku industriju, visoku tehnologiju i savremenu medijsku kulturu, pa se izvođači u razglednicama diskretno pojavljuju na ekranima koji na 'savremeniji' način rekapituliraju irsko kulturno nasleđe. Birmingham (1998.) nije tako poznata evrovizijska destinacija, pa su u uvodnom filmu za ovaj prenos vešto iskombinovani arhivski snimci pojedinih lokacija u ovom britanskom gradu s njihovim savremenim izgledom. I 'razglednice' se drže ove formule: u njima se smenjuju igrane sekvence koje 'osvetljavaju' pojedini segment britanske kulture u istorijskoj i savremenoj perspektivi. Tako npr. u najavi za hrvatsku pevačicu Danijelu vidimo decu iz radničkih porodica (XIX vek) kako pikaju fudbal, a zatim savremeni prizor s fudbalske utakmice koji se završava tako što navijači na tribinama 'izvedu' grb Hrvatske (šahovnicu). Izrael se u Jerusalimu 1999. predstavljao kroz duhovite i atraktivne razglednice koje tematizuju po jedan motiv iz Biblije, koji i nije imao baš mnogo veze sa evrovizijskim izvođačima i zemljama iz kojih dolaze. U uvodu u takmičenje u Stokholmu 2000. jedne senzualne usne izgovaraju imena zemalja učesnica, praćene prizorima raznih švedskih atrakcija. U 'razglednicama' se na različitim atraktivnim lokacijama pojavljuju stanovnici Švedske ili različite stvari iz 'matičnih zemalja' izvođača: na primer, u najavi za Sofiju Mestari (francusku pevačicu marokanskog porekla) u jednom noćnom klubu u Stokholmu pušta se klupska muzika iz Francuske, a u najavi za Alsu (rusku pevačicu tatarskog porekla) *Kungliga dramatiska teatern* izvodi Čehovljeve *Tri sestre*. U Kopenhagenu 2001. dočekali su nas 'bez najave' na pozornici evrovizijski pobednici iz

Stokholma braća Olsen, a u razglednicama je fokus na poetičnim prizorima iz svakodnevnog života danskih građana, bez direktnih asocijacija na evrovizijske zemlje i takmičare. U evrovizijsku arenu u Talinu 2002. uveo nas je spot u ‘tradicionalnom’ evrovizijskom stilu koji prikazuje atrakcije Estonije, s nešto jačim akcentom na veseli svakodnevni život na ulicama Talina oličen u spontanom đuskanju. ‘Razglednice’ preuzimaju bajkovite narative (uglavnom od braće Grim) koji u zaključku imaju neku pozitivnu činjenicu o Estoniji (npr. šumska bogatstva, bezgranično gostoprinstvo, brojna pozorišta, kvalitetan internet...), istraženu u okviru već pomenutog projekta *Brand Estonia*. Riga je 2003. bila u znaku *stop-motion* animacije, a u razglednice su se ponovo vratili evrovizijski izvođači koje zatičemo na raznim karakterističnim mestima u Rigi kao što su aerodrom ili zoološki vrt. I u istanbulsku arenu 2004. ušli smo ‘iz aviona’, zahvaljujući dinamičnim i atraktivnim panoramama Bosfora. ‘Razglednice’ su bile isključivo razglednice iz različitih delova Turske (bez učešća evrovizijskih takmičara), a jedinu najavu za zemlje učesnice obezbeđivala je lepota iz čijih se ruku ružine latice pretvaraju u odgovarajuću državnu zastavu. U Kijevu su tokom Evrovizije „čak i zlatne kupole crkava po svemu sudeći sjale jače nego ikad u vreme bivšeg predsednika Leonida Kučme“.¹⁵⁶² U evrovizijski prenos uveo nas je kraći animirani spot u kome su atraktivne kijevske panorame dodatno dobile na atraktivnosti, dok je na razglednicama korišćena formula iz Kopenhagena. Na atinskoj pozornici 2006. (u obliku stilizovanog amfiteatra) našli smo se bez ‘uvertire’, ali u društvu delfina i drugih prirodnih pojava koje se susreću samo u grčkoj mitologiji i brodvejskim mjuziklima. Ovde je korišćena formula iz Istanbula, s tom razlikom da se na početku razglednica naizmenično pojavljuju tri lepotice (umesto jedne) i da na njima nema nacionalnih obeležja evrovizijskih takmičara. Teri Vogan je ovako komentarisao razglednice: „*That’ll be the sea, then... OK. A Doric column... Oh, yes, trains...*“ itd. U Helsinkiju 2007. na evrovizijsku pozornicu uveo nas je spot koji predstavlja iskorak iz standardnog evrovizijskog ‘pejzažnog’ spota u horor žanr: iz polarnog kruga (Rovaniemi) putujemo u društvu pobednika iz Atine, kostimiranog hevi metal sastava Lordi koji izvodi svoj evrovizijski hit *Hard Rock Hallelujah* i koji se najednom samo ‘stvori’ na pozornici. U razglednicama se smenjuju

¹⁵⁶² Andrei Kurkov, ‘A song for Europe in the wake of revolution’, *The Observer*, 15. maj 2005, <http://www.guardian.co.uk/travel/2005/may/15/kyiv.ukraine.observerescapesection> (pristup: 21.10. 2012.)

karakteristični prizori iz Finske, mada se voze skije marke Elan i nema nikakvih aluzija na evrovizijske takmičare. A pošto je Marija Šerifović sa svojim pratećim vokalima na ovom takmičenju pobedila, Evrovizija je 2008. stigla u Beograd.

Bez uvertire u vidu prirodnih lepota Srbije evrovizijsku publiku je dočekala Marija Šerifović koreografisanom verzijom *Molitve* koja se bazira na 'igri' sa seksualnim identitetom pevačice. Razglednice ponovo imaju tekst (na jeziku evrovizijskog takmičara) i poštansku marku na kojoj je logo manifestacije 'Confluence of Sounds', ali su (prvi put od 1984.) u potpunosti nastale u studiju, gde statisti izvode duhovite koreografisane figure u nacionalnim bojama i s nacionalnim simbolima učesnika. Prenos se povremeno prekida prizorima s platoa ispred (prigodno osvetljene) Skupštine grada, gde publika u veseloj atmosferi, ali dostojanstveno i disciplinovano čeka ishod glasanja. Dakle, u ovom evrovizijskom prenosu grad domaćin je odabrao da ostane relativno 'nevidljiv' i, kao takav, relativno neprepoznatljiv. Autor ove koncepcije, umetnički direktor manifestacije Boris Miljković, obrazložio ju je na sledeći način: „Nema veze da li je Beograd ružan ili nije – to je za mene u tom trenutku bilo irelevantno. Prosto, ja mislim da stranci s kojima treba da komuniciramo (oni koji ga znaju), Beograd doživljavaju posredstvom Beograđana i to je bila osnovna ideja. Parkovi, ulice, crkve i tako dalje – ima i lepših na svetu, ima i značajnijih i drugačijih, ali mislim da su najveća vrednost Beograda njegovi stanovnici. Svi ljudi koji se pojavljuju u našim spotovima jesu ljudi s imenom i prezimenom – devojčice iz škole 'Lujo Davičo', planinari i tako dalje... Prosto sam pomislio da treba da napravimo jedan cirkus od 200 Beograđana koji će svojom domišljatošću na određeni način pozdraviti ljude koji ovde dolaze, umesto da snimam te manje-više nepostojeće atrakcije Beograda, da nekom Avalske tornjem bodem oči i slično. Da, to jeste naše, mi to zaista volimo, ali tih tornjeva ima i drugde, ali Beograđana nema. Na to se svodi ta možda pomalo uobražena ideja...“¹⁵⁶³

¹⁵⁶³ Boris Miljković, intervju

Evrovizija se u Beogradu našla u žiži onoga što Ana Vilenica naziva ‘urbanim optimizmom’¹⁵⁶⁴ gradskih vlasti u prvoj deceniji XXI veka. Ovaj urbani optimizam institira na novim vizijama budućnosti grada, koje propagiraju kreativnost i preduzetnički duh u uslovima ‘divljeg kapitalizma’. U Beogradu se on ogleda u izgradnji i obnovi saobraćajnica (npr. most na Adi), izgradnji atraktivnih poslovnih i rezidencijalnih objekata, renoviranju centralnih delova grada (kao što je obnova Tašmajdanskog parka u Beogradu i dela keja/šetališta pored Dunava u Novom Sadu sredstvima vlade Azerbejdžana), izgradnji tematskih parkova (Terazije na Novom Beogradu), ali i organizaciji reprezentativnih i internacionalnih kulturnih, zabavnih i sportskih manifestacija među kojima je Evrovizija 2008. imala prominentno mesto.

(‘Optimističnim’ gestom smatra se i kandidatura Novog Sada i Beograda za Evropsku prestonicu kulture 2020. godine.)

Naličje ovog ‘urbanog optimizma’ predstavlja „revanšizam grada ili osveta koju grad sprovodi nad sopstvenim stanovništvom“,¹⁵⁶⁵ koji se ispoljava u kriminalizovanju najsiromašnijih stanovnika i agresivnim ‘merama’ protiv marginalizovanih grupa (prinudno iseljavanje romskih naselja, rušenje radničkih baraka bez zbrinjavanja stanara, ‘čišćenje’ socijalnih stanova itd.) Romska naselja (najbolji primer je ‘slučaj Belville’) ‘džentrikuju’¹⁵⁶⁶ se. To praktično znači da se Romi iz fizičkog prostora proteruju u imaginarijum Guče, Kusturićinih filmova i spotova sa skupljačima perja – srećnim (i raspevanim) Ciganima.

Ili evrovizijske pozornice na kojoj su prisiljeni da sviraju reciklirane hitove Bijelog dugmeta ili rekapituliraju istoriju Evrosonga.¹⁵⁶⁷

Ili Brazila koji postoji samo u ‘geografiji’ video spotova...

¹⁵⁶⁴ Ana Vilenica & kuda.org, ‘Uvodnik: ‘Prendiamoci la città’ (preuzmimo grad)! Kako?’, u: Ana Vilenica & Centar_kuda.org, *Na ruševinama kreativnog grada*, Centar za nove medije_kuda.org, Novi Sad, 2012, str. 10

¹⁵⁶⁵ *Ibid.*, 11

¹⁵⁶⁶ Termin ‘džentrikacija’ (*gentrification*) koji se odnosi na proces unapređenja urbane sredine na štetu siromašnijih slojeva stanovništva pripisuje se britanskom sociologu Rut Glas koja je ove procese proučavala u Londonu početkom šezdesetih godina. (Ruth Glass, *London: Aspects of Change*, Centre for Urban Studies / MacGibbon & Kee, London, 1964)

¹⁵⁶⁷ Tema prve polufinalne večeri Evrosonga u Beogradu bila je ‘Grad’, a njen uvodni deo, posvećen počecima televizije i Evrovizije, nosio je naziv ‘Video je ubio radio zvezdu’. U okviru njega ‘srpski trubači’ (u belom) izveli su splet evrovizijskih klasika koji uključuje ‘Congratulations’, ‘Waterloo’ i ‘Volare’, u plesnoj pratnji nacionalnog ansambla ‘Kolo’ (ofarbanog u plavo i crveno).



Lane moje ovih dana jede mi se krem banana...

ZAKLJUČAK

I

Društveno i ekonomsko uređenje socijalističke Jugoslavije podsticalo je masovne migracije iz sela u varošice i gradove i nagli rast urbanih centara. Beograd, njeno političko središte, nalazi se u epicentru ovih migracionih procesa. Nagla urbanizacija prepoznaje se i kao proces koji uspostavlja *društveni i kulturni kontinuitet između sela i grada*. Upadljivom manifestacijom ovog kontinuiteta smatra se muzički ukus gradskog stanovništva, odnosno komercijalni uspeh narodne muzike (novokomponovane i izvorne) u gradskoj sredini (a pre svega u Beogradu), i to u svim socijalnim kategorijama. Osnovna privlačnost ‘novokomponovane’ masovne kulture (i u seoskoj i u gradskoj sredini), po svemu sudeći, leži u činjenici uspešnog povezivanja folklornog (tradicionalnog) s novim urbanim mitovima. Ovo potvrđuje i njena ‘profitabilnost’, svojevrsni fenomen tranzicijske ekonomije u Srbiji: svoju tržišnu ‘održivost’ komercijalna folk muzika (za razliku od svih drugih oblika muzičke kulture i ‘nekulture’) duguje upravo vezi s tradicionalnim obredno-rekreativnim potrebama stanovništva koje ima jake ‘korene’ na selu.

Koncept ‘kulture’ u socijalističkom društvu podrazumevao je pristupačnost, zagovarao humanističke ideje, ali i nametao zahteve ideološke ‘podobnosti’. Od revolucionarnog seljaštva očekivao se ne samo prelaz s tradicionalnih kulturnih obrazaca na modern(ij)e i urban(ij)e, već i kulturna potrošnja koja podrazumeva *umetničku vrednost*. Upravo u ovom aspektu kulturne potrošnje seljaštvo je najviše izneverilo očekivanja socijalističke kulturne politike. Društveni značaj i uticaj NNM (medijskog fenomena ‘ništavne estetičke vrednosti’) postao je najvidljiviji simptom ovog političkog neuspeha.

Komercijalizacija jugoslovenske estrade najradikalnije je odstupala od proklamovanih načela i ciljeva kulturne politike u socijalističkoj Jugoslaviji: uprkos tome, NNM je bila moćan ekonomski faktor koji povezuje diskografske kuće iz različitih krajeva Jugoslavije, oblikuje njenu muzičku industriju i ‘zajedničko tržište’.

S raspadom socijalističke Jugoslavije i izbijanjem oružanih sukoba diljem njene nekadašnje teritorije, diskurs ‘novokomponovanog zagađenja’ u Srbiji zadobio je novi politički kontekst (uglavnom zadržavši pređašnju retoriku). ‘Osavremenjena’ NNM dobila je novo ime: turbo-folk. Kao hibridan muzički žanr i medijski fenomen turbo-folk trpi javne osude s raznih strana: napadaju ga muzikolozi i akademski kritičari, ministri kulture i narodni poslanici, medijski tajkuni, rokeri, pop zvezde i ‘narodni pevači’... U odnosu prema ‘orijentalnim’ elementima u muzici i imidžu izvođača ‘turban-folka’ uspostavlja se konsenzus između nacionalista i internacionalista: jedni ih smatraju pretnjom ‘čistoti’ srpske muzike (kulture), a drugi u njima prepoznaju ‘orijentalno, despotsko nasleđe primitivizma na ovim prostorima’.

Medijski prominentna pozicija turbo-folka u devedesetim godinama brojnim oponentima poslužila je kao potvrda za tezu o dirigovanom maskiranju stvarnosti (sankcije, rat, društvena beda) ‘ružičastim’ mehanizmima kompulzivnog uživanja: promovisanjem najnižih kulturnih poriva generiše se nasilje i šovinizam, učvršćuje patrijarhalni društveni poredak i drugi aspekti kulturnog i moralnog sunovrata Srbije. TF, ‘*soundtrack* Miloševićevog režima’ i ‘analgetik za duboko bolesno društvo’ predstavlja se kao muzika za gangstere i ratne profitere. Arhitektonski spomenici ‘turbo-arhitekture’ tumače se kao vidljiva manifestacija samovolje, ali i samo-percepcije političke, ratnoprofiterske i estradne ‘elite’. Glamur svojstven turbo-folku obavlja i specifičnu ideološku funkciju: glorifikacijom ‘životnog stila’ nove kriminalizovane elite, društveni uspon njenih pripadnika u Srbiji postaje normalan i prihvatljiv. Akteri ‘*potkulture ratničkog šika*’ zadobijaju povlašćen status učešćem u ‘državnim poslovima’ i političkim vezama u sferi ‘unovčivog’ patriotizma – a oni koji su preživeli prelaze u kulturni *mainstream*...

Tokom devedesetih godina i eksponenti Miloševićevog režima odbacivali su identifikaciju s turbo-folkom, ali na suprotnoj strani političkog spektra folk muzika često je kritikovana na način koji se nije razlikovao od ‘režimske’ retorike. Stoga se nameće

zaključak da se u javnim polemikama ‘turbo-folk’ prevashodno koristi kao ‘ideološka odrednica’, a ne kao oznaka za muzički žanr: kritičari ‘s desnice’ tvrde da turbo-folk ugrožava srpski nacionalni identitet u vreme kada ga treba jačati, dok ‘levičari’ krive TF za širenje nacionalizma u vreme kada ga je trebalo suzbijati.

U regionalnom (post-jugoslovenskom) kontekstu TF funkcioniše kao „konceptualna kategorija koja akumulira konotacije banalnog, stranog, nasilnog i neukusnog“ i kao mehanizam reprodukcije orijentalizma: u Srbiji se TF identifikuje s turskim/islamskim Drugim i s ‘unutrašnjim Orijentom’ (*južna pruga*); u Hrvatskoj se TF identifikuje sa Srbijom i ‘unutrašnjim Orijentom’ Hrvatske – svaka kulturna barikada podignuta protiv TF vidi se kao brana protiv ‘najeзде’ s Istoka. Međutim, tokom rata na prostoru bivše Jugoslavije TF je uspešno prelazio nacionalne i kulturne barijere: zahvaljujući ‘transnacionalnoj’ delatnosti DJ-eva koji u noćnim klubovima miksuju muzičko nasleđe i savremenu produkciju balkanskih naroda TF i dalje prelazi etničke barijere i služi kao „instrument pomirenja i tolerancije na Balkanu“, jer direktno ili indirektno reinterpreтира „kosmopolitizam stare osmanske ekumene u savremenom balkanskom okviru“.

Prve godine formalne tranzicije u Srbiji obeležilo je teško političko, socijalno i ratno nasleđe Miloševićeve epohe koje dodatno otežava procese ekonomske, institucionalne i vrednosne transformacije društva. Bulevarski tabloidi zamenili su likove političara ‘starog’ režima likovima novih vlastodržaca, ali su u njihovim sadržajima turbo-folk zvezde i dalje u prvim redovima društvenog života. Dominantni trendovi u kulturnoj politici i posle 2000. godine oslanjaju se na masovnu (populističku) kulturu koja se prepoznaje kao „sredstvo smirivanja sve frustriranih i agresivnijih masa“. Međutim, osuda turbo-folka i dalje je deo ‘govora vlasti’. S druge strane, turbo-folk se prepoznaje kao (istovremeno) dominantni mejnstrim i ‘skrivena subverzija’ srpske kulture jer je pokazatelj da „Srbija sve više inklinira Zapadu, a ne obrnuto“. Štaviše, prema ovom tumačenju, turbo-folk je simbolička (i jedina) žrtva post-Miloševićevske ‘revolucije’, ne bi li se prikrio suštinski ideološko-pragmatički kontinuitet između pređašnjih i aktuelnih vlasti.

Prvo poglavlje ove studije fokusira se na dinamiku promena kulturnih modela u srpskom društvu u kojima novokomponovana narodna muzika (kasnije turbo-folk) ima specifičnu ulogu i značaj – kao ‘simptom’ najdubljih kulturnih podela i najupadljivijih paradoksa.

Analiza ovih promena ukazuje na sledeće:

- u kontekstu jugoslovenskog društva samoupravnog socijalizma, sociološkim studijama ‘životnih stilova’ dominira hipoteza da se glavni društveni slojevi *međusobno razlikuju* prema interesovanjima, klasno-slojnoj svesti i vrednosnim orijentacijama. Potrošači NNM u skladu s ovom sociološkom ‘tradicijom’ prepoznaju se kao „poseban društveni sloj i kulturni model“, a ne kao (isključivo) nosioci osobenog muzičkog ukusa.

- u post-socijalističkoj epohi ‘tranzicije’ u devedesetim godinama dolazi do ‘utapanja’ strukture (i na ovaj način konceptualizovane slojevitosti) srpskog društva u post-socijalističku tranzicionu strukturu s novom hijerarhijom kulturnih modela. U ovoj hijerarhiji populistički (novokomponovani) kulturni model sve više dobija na značaju, prepoznat kao „veoma uticajan i verovatno najmasovniji u posleratnoj Jugoslaviji“ (premda je kao takav dugo tavorio na marginama obrazovnog sistema i akademskih diskursa). Jedna od bitnih karakteristika ovog modela je intenzitet i značaj pripisan ‘potrošnji’ folk muzike koja se smatra za njegov „ključni imenitelj“.

- u izmenjenom društveno-istorijskom kontekstu post-Miloševićevske epohe formiraju se novi *hibridni kulturni obrasci* koji zadržavaju svoju dogmatsko-ideološku auru, inkorporirajući pseudotradicijske i pseudoinovacijske sadržaje kao svojevrsan komplot ‘lokalnog’ i ‘globalnog’. U njima se ukrštaju vrednosne kategorije koje dominiraju srpskim društvom nakon 2000. godine. Ono što prožima svaki od ovih modela (urbano-etnički, urbano-mondijalistički, senzacionalističko-estradni i ruralno-spektakularni) je značaj koji se (bilo s pozitivnim ili negativnim konotacijama) pripisuje recepciji i potrošnji ‘turbo-folka’. Tako su u XXI veku iz ‘geta’ potrošnje u izdvojenim kulturnim slojevima i jasno definisanim ‘podkulturama’ savremena folk muzika i njeni glavni eksponenti ‘izronili’ kao medijski fenomen od prvorazrednom društvenog (i političkog) značaja. Rečima pevačice Mire Škorić: „*jednostavno, narodnjaci su zakon*“. Ova konstatacija postaje posebno zanimljiva kada se analizira u društvenom kontekstu u kome (još uvek) ne postoji apriorni konsenzus o tome šta je ‘legitimna’ kultura, i u kome različite forme ‘visoke’ i ‘niske’ kulture često zamenjuju uloge i prerogative. Drugim

rečima, na mestu burdijeovske unifikovane 'legitimne kulture' u Srbiji nailazimo na haotični konglomerat vrednosnih lestvica i pozicija. Ovde se kao 'nelegitimni' Drugi prepoznaju eksponenti 'neukusa' i 'nekulture' i promoteri 'lažnih (neautentičnih) vrednosti', a kriterijumi za svrstavanje (oponenata) u te grupe mogu biti sasvim arbitrarni. U ovim sukobima 'niskog intenziteta' muzika funkcioniše kao 'nepogrešivi klasifikator', jer (i prema najnovijim sociološkim istraživanjima kulturne potrošnje) ona još uvek predstavlja polje u kojem vladaju najdublje podele i najstrastveniji sporovi. U skladu s dnevnopolitičkim promenama, eksponenti 'ovog' ili 'onog' kulturnog modela mogu u nekom periodu biti visoko pozicionirani u državnom aparatu, a da (prećutni, 'zdravorazumski') konsenzus o njihovim 'zaslugama' i kulturnim kompetencijama u 'javnosti' i ne postoji. Štaviše, konstatuje se i odsustvo 'visokokultivisanog' ukusa kao doslednog (isključivog) opredeljenja u bilo kom sloju savremenog srpskog društva. Indikativno je, međutim, da u novoj shemi kulturnih podela u srpskom društvu jedino senzacionalističko-estradni kulturni obrazac nije definisan prema parametrima urbano-ruralno.

II

'Subverzivnost' rokenrola uglavnom se ogleda u načinu na koji on svoje sledbenike 'oslobađa' pritiska opšteprihvaćenih društvenih normi. U jugoslovenskom kontekstu, nakon posleratnih godina socijalističke 'obnove i izgradnje', rokenrol se prepoznaje kao prva mogućnost koju je mlada generacija dobila da se iskaže kroz 'nešto istinski autentično i svoje' (i to u sredinama koje su 'tek ulazile u industrijalizaciju'). Politizacija rok kulture u socijalističkim zemljama imala je dva ideološka cilja: kontrolu nad delom omladine koji je bio 'u opoziciji socijalističkoj realnosti' i demonstraciju (zapadnim zemljama) dometa socijalističke demokratije. Otpor rokenrolu ispoljavao se u vidu optužbi za 'amerikanizaciju' i slepo podržavanje vrednosti neprimerenih socijalističkom društvu. Kao jedan od prvih globalnih fenomena koji ne priznaje granice i nacije, inkorporirajući doktrinu *bratstva i jedinstva naroda i narodnosti*, rokenrol je poslužio i kao „sredstvo duhovne integracije etnički heterogenog stanovništva Jugoslavije“. U Jugoslaviji su omladinski funkcioneri uvideli da rokenrol može da bude zahvalno sredstvo za prikupljanje političkih poena: brojne večeri poezije i političke

tribine dobile su muzičku ‘pratnju’ VIS-ova, a rok muzika ulazi u program socijalističkih proslava. Istaknuti rokeri pisali su prigodnu muziku po narudžbi ‘vlasti’, a mnoge grupe svirale obrade partizanskih pesama i nastupale na omladinskim radnim akcijama.

Rokenrol je ušao i u sistem nagrađivanja republičkih omladinskih organizacija. Ova ‘otvorenost’ režima prema rokenrolu takođe je doprinosila kreiranju i promovisanju pozitivnog imidža Jugoslavije u međunarodnim okvirima.

Ovakva pozicija rok kulture u jugoslovenskom društvu dovela je do ambivalentnih tumačenja njene društvene uloge: dok jedni smatraju da je rok kultura u socijalističkoj Jugoslaviji imala minoran politički uticaj, te da „nije bila, niti je mogla biti poligon za izražavanje društvenog nezadovoljstva“ drugi je smatraju za važan pop-kulturni ‘ventil’ za refleksiju o ideji i idealima socijalističkog društva, i *najznačajniji* katalizator društvene kritike.

Kao karakteristično ‘urbani’ fenomen rokenrol je od samog početka imao prominentno mesto u narativima kulturnih podela prema koordinatama *urbano-ruralno*: u skladu s preovlađujućim stereotipima ‘gradski’ Beograd nosio je paž-frizure, psihodelične košulje i svirao rokenrol, dok je prigradski prezirao novotarije sa Zapada i slušao ‘narodnjake’. Ovaj sukob između ‘asfalta’ (gradske kaldrme) i seoskog (i prigradskog) ‘blata’ prepoznaje se kao (još jedna) manifestacija centralne dihotomije srpske kulture – sukoba na relaciji selo-grad.

Dominantni stereotipi o došljacima u grad prožimaju svakodnevni život, formiraju značajan deo popularne kulture i bitno utiču na političke debate u Srbiji. Međutim, u njima se ne uspostavlja konsenzus o tome gde treba povući liniju podele između urbanog i ruralnog. Upravo se pomanjkanje ove izvesnosti konstruiše kao simptom nerazvijenosti. U kulturnim podelama u savremenoj Srbiji, ‘urbanost’ je najupotrebljiviji identitetsko-diskurzivni ‘resurs’ distanciranja i/ili superiornosti nad ‘drugima’. *Urbocentrični ekskluzivizam* generiše društvene podele i ratove niskog intenziteta čije je poprište u osnovi *mitski* grad, pri čemu nije jasno (a nije ni važno) da li je taj i takav grad ikada postojao.

Razvoj rokenrola u Jugoslaviji imao je drugačiju logiku nego u zemljama u kojima je nastajao, ali je ona od početka obuhvatala i dimenziju egalitarnosti i dimenziju 'statusnog' diferenciranja. Bavljenje rokenrolom kao oznaka društvenog prestiža u 'ranoj fazi' vezuje se za 'više' i 'bolje stojeće' slojeve socijalističkog društva: posedovanje skupih i teško dostupnih ploča, gramofona, instrumenata i studijske opreme, te pristup medijima tj. publicitet. Vremenom se za rok kulturu (u skladu s globalnim kretanjima) vezuju umetničke pretenzije manje ili više artikulisane u domenu 'alternativnog' i 'kontrakulturnog'. Rokenrol u svojim 'novotalasnim' aspektima zadobija status 'elitne' umetnosti u društvu poznog socijalizma, u skladu s opservacijom da pop-kulturne forme koje se u društvima razvijenog Zapada prepoznaju kao masovne (pa i 'vulgarne'), u perifernim društvima često funkcionišu kao oznake kulturne soficianosti otvorene samo eliti (*distinkcija*).

'Beogradska alternativna scena' razvijala se u kontekstu sprege 'neformalnog/spontanog' i 'institucionalno organizovanog' – karakteristične za razvoj rokenrola u Jugoslaviji, u kojoj je „takozvana alternativna scena praktično bila i jedina“. Kao paradigmatičko mesto i epicentar ove scene SKC je (gotovo trenutno) postao nosilac najrazličitijih oblika i manifestacija alternativne kulture i umetnosti, koje su postojeće institucije kulture do tada mahom ignorisale (što ih je suštinski i definisalo kao 'alternativne'). Istovremeno, SKC je bio elitno okupljalište beogradske 'zlatne mladeži' i 'rezervat' omladinskih potkultura koje se vezuju za recepciju i potrošnju pojedinih muzičkih žanrova. Uočava se, međutim, da su granice među ovim potkulturama često bile maglovite, a brojni elementi različitih potkultura prožimali su se i preklapali. Premda neke od ovih potkultura (npr. pankeri) neguju nezadovoljstvo društvenom realnošću kao 'aktivni deo stila', uočava se da unutar beogradske potkulturne scene ne postoji želja za konkretnim društvenim angažovanjem ili artikulisanim društvenim protestom. S druge strane, 'šminkeri' i njihove sitnoburžoaske vrednosti upozoravaju da je ideološki važeća slika poznosocijalističkog društva u ozbiljnom raskoraku s realnošću, čime se njihovom konformizmu i 'malograđanskom duhu' pripisuje i 'subverzivna' dimenzija. Glavna opozicija među omladinskim potkulturama javlja se na liniji 'stil' (neki od stilskih obrazaca preuzetih sa Zapada) – 'antistil' (domaći, 'seljački', koji se identifikuje s potrošnjom NNM), u skladu

s opservacijom da je u Srbiji središnja osa koja deli kulturne orijentacije dimenzija domaće-strano, odnosno lokalno-globalno.

U devedesetim godinama, 'opšta društvena kretanja' u Srbiji nameću situaciju u kojoj beogradski rokenrol postepeno dospeva u poziciju minorne kulturne forme suprotstavljene sveprisutnim varijacijama turbo-folka: rokeri, u skladu s tim, sebe vide kao poslednju liniju odbrane 'urbane kulture'. Njihov protest protiv aktuelne ratnohuškačke politike na karakterističan način artikulisan je porukom „nećemo da pobedi narodna muzika“. Pritom se često izuzima iz vida da je značajan broj vodećih 'trendsetera' turbo-folk industrije formiran u rok miljeu. Iste ličnosti (muzičari, tekstopisci, producenti itd.) lako su prelazile elastične i arbitrarno postavljene, ali sveprisutne granice među suprotstavljenim 'taborima' u muzičkoj industriji. Ovome je pogodovao i zvanični koncept medijske ponude u socijalističkoj Jugoslaviji, zasnovan na 'demokratskoj' zastupljenosti raznolikih (teško spojivih) muzičkih žanrova u državnim medijskim monopolima. U vreme raspada Jugoslavije i formiranja novih država na njenim teritorijama neke od ovih 'nevidljivih' granica postale su geografske i međudržavne, i zadobile su carinske i pasoške kontrole.

'Aktuelno stanje omladinskih potkultura' u Srbiji posle 2000, svodi se na sledeće: 1) potkulture su izgubile sposobnost da zastupaju različite grupne identitete na nivou stila i 2) razni žanrovi popularne muzike nisu više u funkciji definisanih sistema vrednosti i pogleda na svet. Ove promene pripisuju se posledicama izolacije države i zatvorenosti srpskog društva, vidljivim u svim oblastima, pa i u ovoj. Ono što 'suštinski' određuje profil publike EXIT-a je netrpeljivost prema narodnoj i turbo-folk muzici. Međutim, muzika koju slušaju mladi sve manje izražava poruke društvene prirode, a sve više je (kao i folk muzika) u funkciji provoda i zabave. Rok više nije medij samoafirmacije potkultura koje se suprotstavljaju (makar 'u teoriji') represivnim društvenim i političkim silama. Štaviše, popularni muzički žanrovi (čak i oni 'najurbaniji') prepoznaju se u ulozi *oruđa za kulturalizaciju i estetizaciju, pa čak i anestetizaciju javnog neslaganja*, kao deo depolitizovane urbane kulture koja ne dovodi u pitanje lokalni kulturni, društveni,

ekonomski i politički *status quo*. To ih, u osnovi, stavlja na istu optuženičku klupu na kojoj se od devedestih godina ‘tradicionalno’ nalazi turbo-folk.

III

Stereotipna shema (prisutna i u medijskom i u akademskom diskursu) prema kojoj određeni muzički žanrovi (poput turbo-folka) predstavljaju paradigmu govora nacionalizma i desne retorike, dok rokenrol i drugi žanrovi tzv. *underground scene* pružaju beskompromisan otpor kulturnoj politici anti-demokratskih režima nudi pojednostavljenu sliku interakcije između muzičkog i političkog: primeri koji pripadaju istim muzičkim žanrovima često su ideološki suprotstavljeni, a elementi nacionalnog i globalnog spregnuti su na različite načine, unutar različitih (i često konfliktnih) ideoloških okvira. Hip-hop kultura i rep muzika u Srbiji primer su ove specifične ‘dijalektike’.

Većina nezapadnih hip-hop scena (uključujući i beogradsku) mahom doslovno preuzima *formalne* elemente stila i muzike. Isto se odnosi i na opšte odlike *poetike žanra* – kritički pogled na društvenu stvarnost i zastupanje kulturnog identiteta ‘geta’, za koje u hip-hop žargonu postoji termin *represent* – javno predstavljanje (oglašavanje) lokalnih vrednosti i značenja. Karakteristični *topoi* kao što su geto, bunt i otpor sistemu, uglavnom su uvek prisutni. Međutim, poetika hip-hopa obeležena je stalnim tenzijama između lokalnih i globalnih obeležja, zbog čega se u raspravu uvodi i pojam ‘kulture industrije otpora’. U post-miloševićevskoj Srbiji hip-hop se razmatra i u terminima ‘kulture industrije nezadovoljstva’, budući da se prepoznaje kao medijum za namensko plasiranje političkih ideja populaciji i generaciji koju politika u klasičnom smislu ne zanima, a koja razmišlja na nivou agresivnih parola i neizdiferenciranog ličnog ‘resantimana’. Njegova glavna publika su mladi koji žive svoju ‘iznuđenu produženu mladost’ u materijalnom i duhovnom siromaštvu, stalnim razočaranjima i frustracijama, i kojima ne preostaje ništa osim da pronađu svoje mesto unutar sistema koji ne poštuju (ili da napuste Srbiju). Time hip-hop preuzima jedan od najglasnijih (i manje-više neartikulisanih) glasova ovog nepoštovanja (*dissin*’).

U početnim fazama razvoja, hip-hop scena u Srbiji nalazila se na priličnoj distanci od spektakla lokalne politike koji je dominirao javnom sferom u devedesetim godinama, nastojeći da formira sopstvenu kontra-javnu sferu. Zaokupljena je svakodnevnim temama (koje ne 'pokriva' aktuelni politički diskurs) i konkretnim situacijama iz života u gradu. Dok je moto anti-miloševićevskih političkih okupljanja bio *Beograd je svet*, reperi ističu sopstvenu 'dijagnozu' *Beograd je geto*. Od druge polovine devedesetih 'gangsta' hip-hop i 'politički' hip-hop u Srbiji pokazuju dva lica procesa sveopšte kriminalizacije društva – jedan opeva mafijaško podzemlje, a drugi korupciju političkih elita koje su zaokupljene isključivo međusobnim obračunima oko distribucije političkih i ekonomskih privilegija, u skladu sa 'šaljivom' opservacijom da „Srbija nema sopstvenu mafiju, ali u Srbiji mafija ima sopstvenu državu“. 'Politički' hip-hop, međutim, često dospeva u zonu 'mita o akciji' koji kritičari američkog hip-hopa prepoznaju kao stanje u kome društveno osvešćeni reperi (kao i političari) propovedaju jedne, a praktikuju sasvim druge stvari. *Differentia specifica* srpskog hip-hopa prepoznaje se u načinu na koji se povezuju teme getoizacije, istorije, nacije i tla, i to kroz jedan bazični 'paradoks': propagiranje nacionalnog identiteta + 'reafirmacija autentično srpskih vrednosti' u spoju s globalnim obrascima hip-hop kulture.

Već sredinom devedesetih godina, u vreme prvih zvaničnih izdanja, uočljivo je da hip-hop u Srbiji pokreću dve pokretačke sile čiji se stožer nalazi u 'getu': 1) 'centripetalna' – koja se manifestuje kroz narrative o čemernom životu zatočenika geta i 2) 'centrifugalna' – koja se ispoljava u različitim strategijama bekstva iz geta ('putem slave i bogatstva' – kriminala, politike ili šou biznisa). Prva tendencija dala je hip-hopu osećaj samodovoljnosti i ponosa u 'reprezentovanju' lokalnog (kraj, grad, zemlja) doživljaja 'geta'. Druga tendencija dovela je do nebrojenih 'krossovera' koji su pripremili pozornicu za repovanje u svakoj zamislivoj situaciji – od hip-hop opera do *reality* programa i 'minstrelizovanih' nastupa folk izvođača na Pinku. (Nije ni potrebno podsećati na sveprisutnost DJ-eva, grafita, hip-hop koreografije i mode u gotovo svakoj savremenoj medijskoj formi.)

U diskursu srpskog hip-hopa 'kraj' i 'geto' su jedno te isto – metaforički izraz života u zatvorenom društvu s 'metaforički elastičnim' geografskim međama: ponekad se pod

‘getom’ podrazumeva neki kraj Beograda ili bilo kojeg grada u Srbiji; ponekad se uopšte ne razmatra gradska sredina (što je još jedna lokalna specifičnost); ponekad se ceo grad zamišlja (i predstavlja) kao ‘geto/kraj’, a ponekad je ‘geto’ cela Srbija.

Zahvaljujući hip-hopu (i srpskoj kinematografiji) i Novi Beograd (mitsko ‘mesto porekla’ lokalne hip-hop scene), nekada poznat kao socijalistička ‘kolektivna spavaonica’, postao je post-socijalistički ‘geto’. Prvobitno zamišljen kao reprezentativno upravno središte nove Jugoslavije, Novi Beograd će u skladu s političkim promenama i ekonomskom situacijom u zemlji tokom socijalističkog perioda zadobijati karakter (sve manje) reprezentativnog gradskog naselja u kome preovladava stambena funkcija. U postsocijalističkoj transformaciji Novog Beograda društveni procesi nastavili su da degradiraju njegov ‘pejzaž’ i ‘imidž’, sve više ga udaljavajući od prvobitnih ideala uzornog modernističkog grada. Ovo se odrazilo na opšti izgled i atmosferu novobeogradskih blokova, potencirajući njihovu sliku kao ‘srca tame’ izolovane i kriminalizovane Srbije. Unutar Srbije izolovane u ‘getu’ Novi Beograd zadobija mitsku auru ‘geta u getu’ kao paradigmatički *banlieue défavorisée*. Geto je i metafora logora za žrtve tranzicije – one koji nisu uspeli da nađu svoje mesto u novom ekonomskom poretku.

Nakon 2000. godine socijalistička spavaonica i post-socijalistički ‘geto’ transformiše se u ‘novi poslovni i trgovinski centar grada i zemlje’, koji se najdinamičnije menja i najintenzivnije razvija. Novi Beograd ostvaruje najviši bruto domaći proizvod (BDP) u čitavom regionu Beograda, a održavanju geto imidža iz devedesetih doprinosi samo neodržavanje stambenih zgrada. Krupni preduzetnici uveli su privredu Srbije u epohu ‘tajkuskog kapitalizma’: proces u kome se politički kapital (uz pomoć konfuznog zakonodavstva i konfliktnog delovanja službi koje bi trebalo da kontrolišu privatizaciju) konvertuje u ekonomski kapital, neki autori nazivaju *‘from plan to market or from plan to clan’*. Njegov širi politički kontekst je tranzicija iz autokratske u klanovsku (a ne demokratsku) vlast i nacionalnu/etničku državu nejednakosti i isključivanja. Hip-hop u Srbiji (posebno njegov ‘gangsta’ ogranak) kritički je nastrojen prema prvom tranzicionom procesu, ali drugi veoma često i sâm (prećutno ili eksplicitno) podržava.

IV

Kada se opozicija selo-grad posmatra u kontekstu sukoba između tradicionalne i moderne kulture, u raspravama karakterističnim za post-socijalistički period na Balkanu selo najčešće preuzima simboliku 'zdravog' (neiskvarenog) života u duhovnom i fizičkom smislu. Tako i 'vredni srpski seljaci' (u narodnim nošnjama) (ponovo) postaju predmet divljenja (beo)gradskih stanovnika. Materijalizaciju njihove čežnje za neiskvarenim seoskim životom predstavlja uzorno *etno selo*, u kome se pastorala izgubljenog raja nudi kao izlaz iz 'nesnosnog' života u gradu. Ono što se, međutim, odvija u *etno selima* nije etnografska ili arheološka rekonstrukcija stvarnog života (koga briga za 'jad i bedu' seoskog života koji bi se tako ukazali pred očima turista). To su kulise 'Potemkinovog sela' kojima se prikrivaju neprijatne istine o akutnim problemima srpskog sela 'na izdisaju'. Ovim seljaštvo (paradoksalno ili ne) postaje mentalni konstrukt 'nove, građanske Srbije', koja za odvajanje od idiličnog seoskog načina života, 'komunizam' i napuštanje 'vere pradedovske' uglavnom optužuje generaciju roditelja formiranu u socijalističkom periodu. U skladu sa svojom nasleđenom ulogom 'portparola' narodnog duha (*Volkgeist*) otelovljenog u idealizovanom seljaštvu, intelektualni krugovi u Srbiji za ovu 'kulturnu apokalipsu' ne optužuju seljake. Pošto *autentični* seljak ne podleže kritici, odijum se usmerava na *neautentičnog* seljaka, 'građanina seljaka' u belim čarapama, 'kentaura' - polutana o kome je (i o čijem je muzičkom ukusu) bilo reči u prvom poglavlju.

U skladu s opservacijom da je kontinuitet s 'izmišljenim tradicijama' uglavnom veštački (jer one predstavljaju odgovore na nove društvene situacije), medijski konstruisane slike 'zlatnog doba' nacionalne prošlosti otvaraju mnoga pitanja o njihovoj funkciji u savremenom srpskom društvu. U post-miloševićevskoj Srbiji uočava se tendencija da strah od društvenih promena ponovo pretili da iz 'tradicionalne' zaostalosti generiše ideologiju. Štaviše, celokupna srpska politička kultura posmatra se kao 'predmoderna' – političke stranke doživljavaju se kao porodični klanovi, a partijski lideri kao predvodničke figure u osnovi patrijarhalnih zajednica. U ovakvoj političkoj kulturi kolektivistički (nacionalni) princip poprima univerzalna emancipatorska obeležja i delimičnu ustavno-demokratsku formu, a kolektivni identitet ostaje osnova legitimacije

društvenih elita. Time ostajemo ‘na terenu’ etnički definisane kulturne politike, koja se prvenstveno bavi pitanjima tradicionalno shvaćenog koncepta nacionalnog identiteta. On implicira i da je kritičko preispitivanje dalje i bliže prošlosti nepoželjno: ono što ‘treba zaboraviti’ briše se. U ovom zatvorenom krugu i politička elita i građani Srbije ostaju zatočenici prošlosti koje nikad ‘nije ni bilo’. Srbija je i posle 2000. ostala zatvoreno društvo kojim upravljaju ubeđenja koja nameću vladajuće elite, a ne norme koje su podjednako validne za sve članove zajednice. Bez ‘pravne države’ i minimalnog konsenzusa o društvenim (etičkim) vrednostima, post-miloševićavska Srbija našla se na poprištu političke borbe za (kakvu-takvu) podršku ‘naroda’ u kojoj se koriste sva ‘dozvoljena’ sredstva.

Efektivnija (i efikasnija) među ovim sredstvima su pop-kulturne forme ukrašene dezenima s pirotskih ćilima i drugom folklornom ornamentikom. Nebrojani načini na koji su ‘domaći’ folklorni motivi generacijama inkorporirani u pop-kulturne forme uvezene sa Zapada svedoče o tome da se u svakoj generaciji, i u svim društvenim slojevima, nove muzičke forme i oblici zabave (‘zapadnog’ porekla) u našoj sredini ‘kaleme’ na postojeću folklornu matricu. Takođe se ispostavlja i izuzetna ‘prijemčivost’ (seoskog i varošskog) narodnog melosa za svaki ideološki model koji poznaje post-otomanska politička istorija Srbije.

Od sredine devedesetih godina etno muzika u Srbiji plasira se kao novi žanr popularne muzike s folklornom osnovom u kome su ‘srećno izbegnute’ negativne konotacije turbo-folka kao žanra lišenog ‘umetničkih vrednosti’, a povrh toga, i ‘odnarođenog’ (kontaminiranog stranim uticajima). ‘Oživljavanje’ folklorne tradicije tumači se kao potraga za muzičkim ‘korenom’ ili ‘izvorom’ bića srpskog naroda. Etno muzika predstavlja se kao ‘po duhu nacionalna, a po formi moderna’, a povrh toga i ‘politički korektna’ sa stanovišta demokratskih standarda. Stoga se ona posmatra i kao ‘ključ’ za razumevanje najvažnijih elemenata ideologije ili ‘političke vere’ aktuelne srpske elite (Treća Srbija ‘dobrog nacionalizma’). *Etno* ideologija svodi se na traganje za *autentičnošću* muzike, kulture i samog čoveka koja se skriva u *etničkom identitetu*,

shvaćenom kao 'jedina pripadnost koja nešto znači'. (Ovu identitetsku 'dogmu' potvrđuje i član 64 Ustava Republike Srbije koji govori o pravima deteta.)

Baština tradicionalne narodne muzike delom se povezuje s verskom muzikom u novi muzički idiom, neku vrstu folklorno-crkvene muzike koja se shvata kao odjek duboke, skrivene tajne o samom biću (srpske) etničke zajednice. Zahvaljujući svojim 'babama i dedama' muzičari upoznaju i prenose jedan drevni zvuk, melodiju rodnog kraja, glas predaka... Etno muzičar postaje baštinik i propovednik duhovnih vrednosti svoje etnije: ova 'etnofanija' ima i svoju političko-versku dimenziju zasnovanu na kultu etničke zajednice. Tako se uviđa da i muzička ukrštanja (*crossovers*), dominantna tema u diskursu '*world music*', zapravo oživljavaju i šire veru u autohtone duhove (zasebnih) etničkih zajednica.

'*World music*' izvođači u Srbiji 'raspeti' su između restauracije srpske etničke kulture i ezoterizacije mitskog toposa Balkana. Uporedo s urušavanjem identitetskog modela jugoslovenstva '*world music*' nudi jedno 'privremeno rešenje', smeštajući identitet 'novootkrivenih nas' u 'autentični' Balkan koji je 'sve vreme počivao pod tankom pokoricom bratstva i jedinstva'. Novokonstruisanoj 'balkanskoj' muzici pripisuje se, povrh toga, autentično poreklo ('koreni') i neukaljanost mašinerijom industrijskih društava. U potrazi za sopstvenim mestom na svetskom muzičkom tržištu srpski muzičari otkrivaju prednosti 'brenda' s balkanskim predznakom, delom i zato što dolaze iz zemlje čiji je nacionalni 'brend' kompromitovan asocijacijama na rat, agresivni nacionalizam i ratne zločine počinjene u bivšoj Jugoslaviji. Istovremeno, oni eksploatišu i 'pozitivne' konotacije 'imaginarnog Balkana' (ako se to tako može nazvati) – kao postojbine sirovih, samo delimično kultivisanih (i pomalo krvoločnih) ljudi 's dušom', koji umeju urnebesno da se zabavljaju 'uz pesmu i pucnjavu' (posebno na Dragačevskom saboru trubača). Kao što konstatuju čak i Rokeri s Moravu, kao kulturni simboli 'Dve Srbije' Guča i *Exit* iz godine u godinu sve više se približavaju: Guča traži svoje mesto na 'world music' tržištu, a *Exit* se sve više otvara prema 'etno' izvođačima. To u stvari znači da se obraćaju istoj publici te da simbolička dihotomija Guča/*Exit* zapravo ne govori o dve, već o jednoj Srbiji: onoj koja voli i troši i 'svetsko' i 'naše' (pod uslovom da je masovno i spektakularno). To takođe znači da Srbija koja ne 'troši' ni Guču ni *Exit* biva postepeno potisnuta iz javne sfere u ono što bi se u aktuelnom kontekstu moglo zvati 'anderground'.

Prema istraživanjima publike poklonici etno- i *world* muzike u Srbiji velikom većinom žive u gradu, prvenstveno Beogradu. Seoska muzika, u stvari, nikada nije ni imala šansu da se predstavi u nekom 'izvornom' obliku: od samog početka bila je 'prerađena na umetnički način' i medijski 'neizvodljiva' bez izdvajanja iz konteksta tradicionalne narodne kulture. U evokacijama 'zlatnog' doba tradicionalne narodne pesme (na radio-talasima i u obradi stručnjaka s konzervatorijumom), ogleda se ne samo mehanizam 'unapređivanja' narodne (seoske i gradske) tradicije u 'elitnu' kulturu u harmoniji s evropskim uzorima (*Folklorismus* kao *Hochkultur* – pučka kultura zauzima prazno mesto nepostojeće elitne kulture), već i specifičan mehanizam 'orijentalizma'. Ovde nosioci 'drugosti' nisu 'orijentalci' (oni koji su na nižem civilizacijskom stepenu prema 'evropskoj' skali vrednosti – nacionalni i etnički 'drugi'), već oni 'među nama' koji ne umeju da cene 'izvorne nacionalne vrednosti'. Tako se unutar istog nacionalno-etničkog kompleksa konstruiše svojevrsna hijerarhija ukusa (frejdovski 'narcisizam malih razlika') u skladu s različitim poimanjima 'tradicionalnosti' narodne muzike. Na najvišem stupnju ove hijerarhije bili bi 'elitni' (obrazovani) ljubitelji narodne muzike koji su u stanju da se 'najdalje zagledaju' u prošlost naroda, a na najnižem nekritički gutači aktuelne (turbo) *folk* muzike 'kontaminirane' sopstvenom hibridnom prirodom. Ove debate o *autentičnosti* narodne muzike imaju dalekosežne implikacije (kako u muzikologiji, tako i u medijskoj sferi i kulturnoj politici), a mogu se u kontinuitetu pratiti unatrag do samih početaka muzičkog života u post-otomanskoj Srbiji.

V

Takmičenje za Pesmu Evrovizije (Evrosong) prepoznaje se kao jedinstven istorijski reper u kolektivnom sećanju gledalaca televizije – zajedničko medijsko iskustvo generacija 'Evropljana'. Kada se o Evroviziji piše 'ozbiljno' uviđa se da je ona jedan od najmasovnije praćenih i istinski internacionalnih medijskih događaja, kao i redak izvor transkontinentalnog 'kolektivnog medijskog sećanja'. Kada se Evrovizija ignoriše i omalovažava, to se uglavnom čini s obrazloženjem da je u pitanju beznačajna, neukusna i muzički inferiorna zabava za jedno veče.

U akademskom diskursu Evrovizija se povezuje s pitanjima konstrukcije (evropskog) identiteta, mas-medijske reprezentacije *nacije*, 'brendiranja' novih političkih tvorevina, geopolitičko-kulturne hegemonije, s rasnim i rodnim pitanjima (odnosno borbom za medijsku vidljivost manjinskih grupa), orijentalizmom i post-kolonijalnim studijama, (post)hladnoratovskim podelama u Evropi, ulaskom Turske u Evropsku Uniju... Pitanja na koja akademski istraživači Evrosonga najčešće nastoje da odgovore su: kakve predstave nacionalnog i evropskog identiteta formiraju učesnici Evrosonga svojim nastupom, izborom pesama, muzikom i kostimima? Prema kojim društvenim principima se oblikuju ove predstave? Konačno, kako publika reaguje na ovakve predstave 'nacije'? Na koji način ovaj program utiče na formiranje kolektivnih identiteta, društvenih veza ili političkih agendi u različitim zemljama? Jedno od ključnih pitanja je ko može (sme) da govori (peva) u ime nacije (države) – kome je dozvoljen pristup u javnu sferu Evrovizije – i koji narativi o nacionalnom identitetu mogu (smeju) da postanu dominantni. Ova pitanja nameću i pitanje odnosa između manjinskih glasova i 'demokratske' većine u zastupanju onoga što se prepoznaje kao 'nacionalno'.

Takmičenje za Pesmu Evrovizije odavno se optužuje za političku ostrašćenost zbog koje su nekada članovi žirija, a danas publika svojim glasovima, dodeljivali poene u skladu s međunarodnim političkim odnosima, a ne shodno vrednosti pesama i izvođača. Evrovizijski glasački 'blokovi' i 'klike' ponekad se formiraju na osnovu etničke srodnosti ili zajedničkih kulturnih afiniteta, a u poslednjim decenijama naglašena je uloga emigrantskih zajednica u Zapadnoj Evropi koje glasaju za predstavnike svojih otadžbina 'na slepo' tj. bez obzira ko su izvođači i šta se uopšte peva. Evrosong iznova suočava ogroman broj TV gledalaca s pitanjima 'gde je Evropa', ko joj i na osnovu čega može pripadati. S ekspanzijom Evropske unije na istok, novopridošle članice i zemlje koje imaju nameru da se u nju učlane razvijaju različite strategije 'uključivanja' u zajednicu 'evropskih' nacija. Smatra se da 'evrovizijska groznica' u ovom kontekstu nije nov fenomen, jer se 'marketing nacija' u razvijenom obliku javlja još na Svetskim izložbama u XIX veku. Međutim, dok su se svetske izložbe obraćale visoko industrijalizovanim nacionalnim državama, u post-industrijskom kontekstu koriste se 'tehnologije kulture' u situaciji kada je mnogo važnije impresionirati mogućnostima simboličke produkcije nego

tradicionalnom industrijskom proizvodnjom. U terminima modernizacijskih procesa, moguće je tvrditi da težište na simboličkoj produkciji ukazuje na prelaz s *tehno-industrijske* na *tehno-kulturnu* modernizaciju. Organizacija takmičenja za Pesmu Evrovizije, Olimpijskih igara i sličnih spektakularnih manifestacija predstavlja finalni test za državu koja ima aspiracije na 'ravnopravno' učešće u simboličkoj produkciji post-industrijske modernosti.

U ovom kontekstu treba razumeti i 'paradoks' da takmičenje za najbolju pesmu, koje se u većem delu 'stare' Evrope shvata kao 'blazirana šala', predstavlja stvar od državnog značaja i interesa u 'novopridošlim' zemljama koje ovo takmičenje doživljavaju i kao međunacionalno 'nadmetanje u popularnosti'. Evrovizija neke komentatore navodi i na zaključak da što je država manje uspešna na privrednom i/ili političkom planu, to više značaja pripisuje 'sporednim' sferama u koje spada i muzika. Ovaj entuzijizam manifestuje se i kroz znatno veća finansijsko-logistička ulaganja u evrovizijske nastupe u poređenju s državama političkog 'centra' Evrope. On se može posmatrati i kao manifestacija 'samo-kolonizacije' (karakteristične za male balkanske nacije) koja podrazumeva uvoz stranih vrednosti i civilizacijskih modela koji se obavlja bez otpora i, štaviše, 's ljubavlju i požrtvovanjem'. Uviđa se da su balkanske nacije uvek nastojale da kompenzuju svest o sopstvenoj geo-političkoj i geo-kulturnoj marginalnosti određenim ideološkim samo-predstavljanjem. Neprekidno su reprodukovale ideološku sliku sopstvene autentičnosti i razlike od suseda: to je bio jedini način da se određena nacija predstavi kao izdvojen i prepoznatljiv faktor na globalnoj sceni. Ova problematika nacionalnog samo-predstavljanja upravo u savremenom kontekstu evrovizijskih takmičenja dobija na posebnoj zanimljivosti.

Kada je Evrosong 2008. godine 'stigao' u Beograd, i Srbija je dobila idealnu priliku da se kao prilično zlosretna zemlja (koja se dugo nalazila pod 'evrovizijskim sankcijama') 'pokaže' na internacionalnoj sceni. I domaćoj i inostranoj publici bilo je jasno da je nakon izolacije u vreme Miloševića bilo najvažnije pokazati prosečnom evropskom gledaocu da je Srbija 'normalna zemlja' i da je Beogradu velika čast da bude domaćin Evrosonga. Tako se Evrovizija u Beogradu našla u žiži onoga što se prepoznaje kao 'urbani optimizam' gradskih vlasti u prvoj deceniji XXI veka. Ovaj urbani optimizam insistira na novim vizijama budućnosti grada koje propagiraju kreativnost i preduzetnički

duh u uslovima 'divljeg kapitalizma'. Ovde se on (između ostalog) ogleda u organizaciji reprezentativnih i internacionalnih kulturnih, zabavnih i sportskih manifestacija među kojima je Evrovizija 2008. bila jedna od najznačajnijih.

Kao što pokazuje i odnos prema Evrosongu, 'Evropa' u srpskoj kulturi uglavnom predstavlja diskurzivni konstrukt – imaginarni prostor – a ne geografsku odrednicu. Niko u stvari ne zna gde 'Evropa' počinje i gde se završava. (Samo je jedna stvar izvesna – ona nije 'Balkan'.) Neizvesnost oko prostornog određenja Evrope i mesta Srbije u njoj danas ima neposredne implikacije 'uronjenosti u politiku', budući da se prevodi u ambivalentne stavove srpskog javnog mnjenja prema budućnosti Srbije u Evropskoj Uniji (ili izvan nje).

Beograd u muzičkom videu

1980-te

Počeci NNM u Jugoslaviji vezuju se za seosku pastoralu, ali u njenoj vizuelizaciji za potrebe televizijske promocije pevača od samog početka ističu se urbani ambijenti i obeležja života u gradu. Za razliku od muzičkog i tekstualnog, vizuelni element NNM kao kulturnog fenomena nikada nije težio da simbolizuje 'narodno' i 'seljačko': njegova formula je *izgledati savremeno, urbano, moderno*. U osamdesetim godinama nastavlja se polarizacija 'narodnjačke' scene na 'konzervativne' izvođače koji poštuju konvencije 'akademskog' pristupa narodnoj muzici, koji se 'pristojno' oblače i na javnim nastupima ne ponašaju 'raspojasano', i one koji se prilagođavaju zahtevima 'vremena' i tržišta (a tržište uglavnom zahteva mini-suknje i 'osavremenjene' hibridne muzičke forme). 'Fleksibilnost' izvođača koji pripadaju ovoj drugoj grupi vodi u nebrojene varijante 'krossovera' s dens i hip-hop scenom koje će uslediti u narednim decenijama (turbo-folka). Iz ove perspektive, stoga, ne predstavlja veliko iznenađenje da su i vizuelna rešenja 'beogradske TV škole' (mimo njihovog 'izvorno rokerskog' konteksta i estetskih načela 'novog talasa') nailazila primenu i u spotovima izvođača NNM.

U osamdesetim godinama u promociji 'narodnih pevača' ipak dominiraju spotovi snimljeni 'u ambijentu'. Zahvaljujući video-plejerima koji ulaze u masovnu upotrebu

nastaje ogromna potražnja za muzičkim sadržajima koju su producenti NNM uglavnom zadovoljavali jeftinim spotovima snimljenim na pristupačnim lokacijama ili onima koje se ‘prirodno’ vezuju za materijalni status izvođača. Tako se i u seoskim ambijentima izvođač NNM uglavnom pojavljuje kao urbani ‘povratnik u zavičaj’ ili ‘turista’, a ne kao pripadnik ‘lokalne zajednice’. Spotovima nastalim u urbanom ambijentu (a njih je neuporedivo više) dominira ‘peripatetički žanr’. To znači da se ovde ‘dramska radnja’ svodi na prizor pevača koji šeta i peva, a kamera ga prati ili, eventualno, beleži neke ‘okolne’ pojave i detalje. Idealnu lokaciju za snimanje ‘peripatetičkih’ spotova predstavljalo je beogradsko Ušće: ovde su pevači mogli nesmetano da šetaju dok pevaju, da voze bicikl ili trče, a da iza leđa uvek imaju atraktivan pogled na Kalemegdansku tvrđavu kao prepoznatljiv simbol Beograda. Štaviše, pored izvođača NNM, na istim ovim lokacijama (uz nešto drugačiju ‘gestikulaciju’) i na sličan način snimljeni, mogli su se zateći i beogradski rokeri (čak i u uglednim emisijama ‘iz kulture’ na državnoj televiziji). Šetališta Kalemegdana svakako su pogodovala razvoju ‘peripatetičkog žanra’, ali brojne kalemegdanske atrakcije (prirodne i istorijske), panoramski pogledi na Beograd i skroviti ‘budžaci’ pogodovali su i nešto statičnijem žanru u kome pevači ‘poziraju’ u nekom karakterističnom, više ili manje prepoznatljivom kalemegdanskom ambijentu. ‘Peripatetičkom žanru’ veoma su pogodovala i duga šetališta, ljupke vizure i ugostiteljski sadržaji Ade Ciganlije. Geografska preimućstva Beograda koja se ogledaju u (tada) nedovoljno eksploatisanoj, ali ipak aktivnoj kulturi ‘života na rekama’ prepoznata su i u produkciji video spotova za izvođače NNM. U žanru ‘pevanja na čamcu’ koji je donekle analogan ‘peripatetičkom’, pevači se (umesto da šetaju pored reke) voze duž Save i Dunava na najrazličitijim vrstama plovnih objekata. Ovde se na karakterističan način glamur povezan s jahtama, gliserima i skijanjem na vodi ukršta s prizorima ‘netaknute’ prirode, atraktivnim gradskim vizurama i romantikom zalaska sunca iznad kule Gardoš. (I atraktivna zemunska arhitektura često se i rado eksploatiše u muzičkim spotovima.) Pored ‘pevanja na čamcu’ prisutno je i ‘pevanje u automobilu’: ovo je dinamičnija, ‘ubrzana’ varijacija peripatetičkog žanra koja upućuje na značaj automobila kao statusnog simbola u poznosocijalističkom društvu i neminovno uvodi ‘u pozadinu’ prizore s beogradskih ulica.

Sem na gradskim lokacijama (poput Ušća i Kalemegdana) koje su u bliskom ‘dosluhu s prirodom’, ili u ‘prigradskim’ zemunskim ambijentima, izvođači NNM su se veoma često i rado pojavljivali u samom centru Beograda, a najčešće na Terazijama i Knez Mihailovoj ulici (posebno na državnoj televiziji). Ovde ih ponekad zatičemo kako ‘obavljaju svoj posao’ (pesmom zabavljaju okupljene prolaznike), a ponekad su u ulozi samih ‘prolaznika’ (koji šetaju ili razgledaju izloge). Još od vremena TV programa *Koncert za ludi mladi svet* beogradski rokeri (‘po prirodi stvari’) mogli su se u spotovima zateći bilo gde po gradu, ali su šetnje Knez Mihailovom i za njih predstavljale uobičajenu aktivnost. Doduše, u njihovim spotovima odvijaju se složeniji ‘zapleti’ u kojima ima mnogo više ‘glume’ i nastojanja da se muzički materijal predstavi atraktivni(ji)m i inovativni(ji)m filmskim jezikom, kao nekom vrstom ‘produkcione distinkcije’.

1990-te

Početak devedesetih, snimanje spotova postaje „jedno od krucijalnih pitanja širenja značaja novokomponovane muzike“. Novoosnovane i ‘deregulisane’ TV stanice vide u njima mogućnost za privlačenje publike, popunjavanje programa i sticanje zarade. Ipak, moglo se smatrati da u ovom domenu postoji barem A i B produkcija. A produkciju karakteriše raskoš: veliki broj lokacija za snimanje (scenografskih rešenja, kombinacija studija, eksterijera i enterijera...) i glamuroznih kostimografskih rešenja, a obično su to i spotovi ‘s fabulom’. B produkcija obično podrazumeva snimanje pevača u studiju u hroma-ki (‘fototapet’) tehnicima.

‘Fuzija’ folk / dens / pop (delom i rok) scene dovela je do novih ukrštanja ideja i personala u produkciji video spotova. Nova generacija ‘školovanih’ medijskih poslenika (reditelji, snimatelji, stilisti, fotografi, montažeri itd.) transformiše ustaljene obrasce prema kojima su nastajali spotovi nekadašnjih izvođača NNM i novih ‘turbo’ zvezda, „u nameri da više ne asociiraju na *Znanje imanje* već na MTV“. Međutim, pozajmice iz rok-ikonografije neretko kreiraju semantičku konfuziju i ‘kakofoniju stilova’. U skladu s opštim promenama u estetici i dramaturgiji spotova, folk pevači prestaju da budu pasivni šetači, posmatrači i kafanski mislioci, i preuzimaju aktivne, ‘glumačke’ uloge. Premda se i dalje šetaju po Knez Mihailovoj i Kalemegdanu, kompleksniji ‘filmski’ jezik (kamera i montaža) čini ih drugačijom vrstom ‘flanera’. Slično tome, ‘staru školu’ šetanja po Adi

Ciganliji (u svim vremenskim uslovima) sada potiskuju erotizovani letnji prizori aktivnog hedonizma na plaži. Usled 'međunarodnih sankcija' u devedesetim godinama rečni život na Savi i Dunavu, letovanja na Adi Ciganliji i rekreacija uopšte dobijaju poseban značaj i konotaciju u uslovima ekonomske krize, pozadinskih aspekata ratnog stanja, svakodnevnih stresova / frustracija i nemogućnosti da se letuje izvan Beograda. (Mimo hedonističkog pristupa svojstvenog turbo-folk sceni, različite 'škole' rokenrola na različite načine pristupale su ovim problemima.)

Tako su u devedesetim godinama i razlozi za šetnju Knez Mihailovom ulicom u muzičkim spotovima mogli biti 'lične prirode', a mogli su izražavati i kolektivan politički 'stejtment'. Uporedo s razvojem kulture uličnog protesta, u Beogradu se razvijao i 'žanr' muzičkog videa koji se zasniva na upotrebi arhivskog materijala s uličnih demonstracija. Premda je izolovanih primera ovog žanra bilo i u okrilju 'patriotski angažovane narodne muzike', najveći procvat doživeo je na rokenrol sceni devedesetih, kada je taj arhivski materijal još uvek bio 'svež' i 'aktuelan'. U devedesetim godinama rokenrol u Srbiji (sticajem neveselih okolnosti) posedovao je (ili je smatrao da poseduje) relativno jak mobilizacijski potencijal usmeren na obračun sa 'sistemom' (administracijom Slobodana Miloševića). Taj potencijal, međutim, u kritičnim situacijama (kao što je bila vojna intervencija NATO 1999.) znao je da stane na stranu režimske linije 'targetiranja nacije'. Tada su okupljeni izvođači u spotovima ponosno koračali beogradskim ulicama, pesmom prkoseći nadmoćnom neprijatelju.

Dok 'ružičasti' prizori svojstveni turbo-folk sceni zagovaraju epikurejsku 'udri brigu na veselje' filozofiju kao 'karnevalesknu' terapiju za egzistencijalne i psihološke probleme, osećanje otuđenosti i nepripadanja 'ovom i ovakvom' Beogradu opšte je mesto 'urbanih' narativa u rok muzici. Ponekad se ova otuđenost (ali i eskapistički porivi povezani s njom) manifestuje u formi muzičkih spotova koji predstavljaju svojevrzne 'putopise' po Beogradu. Pojedini gradski ambijenti dobijaju specifičnu simboliku, a čak i antikna vozila Gradskog saobraćajnog preduzeća (koje predstavlja istinski krvotok Beograda pod sankcijama) u spotovima uglavnom simbolički konotiraju 'raspad sistema'. Sviranje po beogradskim krovovima, ranije povezivano s 'mladalačkim nestašlucima' i

uznemiravanjem starijih sugrađana, u devedesetim godinama postaće aktivnost povezana s manje veselim sadržajima, prilika za ‘distanciranu’ društveno-političku refleksiju, pa i iskazivanje raznih oblika depresivnosti (kao što je skakanje s krova u cilju samoubistva). Ipak, da u devedesetim godinama nije uvek i sve bilo tako sumorno, svedoče ‘rokerski’ spotovi u kojima se beogradske ulice i prepoznatljivi ćoškovi transformišu u ‘oaze’ dobrog raspoloženja unutar šireg (depresivnog) okruženja.

U deceniji ‘snalaženja’ i ‘preživljavanja’ reditelji muzičkog videa pokušavaju, s jedne strane, da ostvare najbolje umetničke rezultate skromnim sredstvima koja su im stajala na raspolaganju, a s druge, da razvijaju nove mogućnosti koje je obezbedila decentralizacija medija, mogućnost za delovanje malih i nezavisnih produkcija i razvoj softvera koji je u uslovima međunarodne izolacije i procvata piraterije na svim nivoima bio relativno dostupan za ‘kreativnu’ upotrebu. Jedna od strategija ‘snalaženja’ podrazumeva snimanja u poznatim i pristupačkim gradskim ambijentima u kojima se i javne građevine na kreativan način transformišu i ‘uneobičavaju’. Tako i prepoznatljivi beogradski enterijeri od pasivne pozadine za izvođače prerastaju u ‘aktivan’ prostor koji upravo zbog svoje prepoznatljivosti 1) konfiguracijom ili sadržajima utiče na ‘radnju’ u spotu; 2) formira arhitektonski okvir za kompleksnije numere u kojima učestvuju pevači, muzičari, plesači i/li statisti; 3) izgledom akcentuje dominantnu atmosferu koju nastoje da prenesu reditelji i ‘art direktori’. Spomenička plastika se ponekad javlja u slučajevima koji ‘tematizuju’ ili ‘konstruišu’ visoku (nacionalnu, gradsku) kulturu (najčešće tamo gde je zapravo nema), koji takva nastojanja podvrgavaju ironiji, ali i u ‘nemotivisanim’ situacijama u kojima beogradski spomenici često deluju kao ‘rekvizita’ koja se slučajno zatekla na snimanju spota.

2000-te

Nakon 2000. godine nova politička konstelacija u Srbiji uzurpirala je medijske monopole devedesetih godina i uspostavila novu ekonomsku realnost post-miloševićevske epohe koju prati dalja fragmentacija medijskog tržišta. Naročito s uspostavljanjem interneta kao moćnog medija za promociju muzičkih izdanja, značaj televizije i radija (uglavnom među mlađim potrošačima) i muzičkih programa u njima opada u korist različitih derivata

mobilne telefonije i specijalizovanih veb portala na kojima se razmenjuju informacije o aktuelnoj muzičkoj produkciji. Dok se, s jedne strane (osim na internetu), sužava medijski prostor za emitovanje video-spotova, nezadrživo rastu standardi tehničke produkcije i očekivanja fanova-potrošača u pogledu tih standarda. U slabo regulisanoj i nepredvidljivoj muzičkoj industriji Srbije, produkcija muzičkog videa uglavnom se oslanja na sponzorstva privrednih subjekata čiji je interes za investiranje u promociju putem muzičkog videa često upitan. Tako dolazi do svojevrsne fuzije muzičkog videa i 'tradicionalnog' advertajzinga koja na specifičan način reflektuje haos koji vlada i u muzičkoj industriji i u privredi tranzicijske post-miloševićevske Srbije.

Razvoj i prijemčivost digitalne animacije i post-produkcije omogućava kreiranje atraktivnih video spotova u studijskim i 'kućnim' uslovima, bez angažovanja logistike za snimanja u eksterijeru koja može biti prilično skupa i komplikovana. Mada, teorijski, iz tog razloga pevači u spotovima mogu da se nađu na bilo kojem postojećem ili nepostojećem mestu na planeti ili u kosmosu, prepoznatljivi prizori Beograda i dalje nalaze svoje mesto u muzičkom videu. Štaviše, u okviru folk scene, pojedini izvođači i dalje se povremeno priklanjaju 'tradicionalnoj' estetici prvih 'narodnjačkih' video spotova, nastojeći da se pozicioniraju kao eksponenti 'konzervativnog' krila na sceni i obraćajući se starijoj publici kojoj je ova estetika ne samo dobro poznata, već i posebno privlačna zbog nostalgичnih konotacija. Na drugoj strani žanrovskog spektra, 'urbane' forme rok i pop muzike 'nakon 5. oktobra' dobijaju novu društvenu 'funkciju': da budu (takođe) medij artikulacije društvenog konformizma i potrošačkog individualizma. Muzički video 'vraća' se time u okvire svoje 'autentične' namene (u kulturi u kojoj je i nastao): za razliku od osamdesetih godina u kojima spot predstavlja ili 'kreativni stejtment' ili ispomoć za popunjavanje programa na državnoj televiziji, i devedesetih u kojima predstavlja ili 'politički stejtment' ili ispomoć u popunjavanju programa novonastalih deregulisanih medija, nakon 2000. postaje (isključivo) sredstvo promocije muzičkog proizvoda (odnosno izvođača) u kontekstu kapitalističke ekonomije i kompetitivne medijske industrije.

Muzički video postaje i neka vrsta informativnog medija o novim arhitektonskim atrakcijama u Beogradu – ne samo trenutno modernim kafićima, klubovima i drugim mestima za izlaske, već i javnim objektima i onima koji pripadaju korporativnom sektoru. Praksa snimanja spotova u prepoznatljivim beogradskim enterijerima nije se u XXI veku (sasvim) ugasila s razvojem mogućnosti za kvalitetna studijska snimanja i digitalnu postprodukciju. Mimo situacija kada naslov ili sadržaj pesme diktira izbor lokacije, reditelji i scenografi pronalaze nove namene za ‘staru’ i dobro poznatu beogradsku arhitekturu (pojedine gradske muzeje i galerije, SKC, Sava Centar, Geozavod itd.) Jedan od uobičajenih ‘načina upotrebe’ gradskih ambijenata u muzičkim spotovima mogao bi se nazvati ‘3 u 1’: postupak podrazumeva da se izvođači (i ‘pomoćni protagonisti’) naizmenično pojavljuju u tri (ili više) različita, i naizgled arbitrarno odabrana ambijenta. Jedna varijacija na ovu temu je kombinacija svirke u studiju i arbitrarno snimljenih znamenitosti i zanimljivosti Beograda. (Ponekad ova formula podrazumeva da se prizori iz Beograda smenjuju s prizorima iz nekog drugog grada, u skladu sa sadržajem pesme.) U svojevrsnom žanru koji bi se mogao nazvati ‘lokalno-patriotskim’ karakteristični beogradski ambijenti smenjuju se u spotovima (najčešće) sasvim arbitrarno, jer to nalaže ‘koncept projekta’.

Prema odavno uspostavljenoj konvenciji, pevanje po krovovima obezbeđuje vizure na neodređeni gradski prostor u kome tek pokoja poznata silueta nekog solitera ili Hrama sv. Save odaje ‘Beograd’. Ali, jedan drugi pristup vizuelizaciji Beograda u muzičkim spotovima mogli bismo nazvati ‘razgledničkim’. U ovom slučaju su prepoznatljiviji gradski ambijenti i spomenici fiksirani pod atraktivnim osvetljenjem na kojem izgledaju kao da ‘poziraju za razglednicu’ ili neki drugi promotivni ‘gadžet’ Turističke organizacije Beograda. Treći pristup obuhvata panorame Beograda iz ptičje perspektive tj. aviona.

U novom milenijumu ni ‘tradicija’ šetanja po Knez Mihailovoj ulici u muzičkim spotovima još uvek nije izašla iz mode. Kalemegdan više nije tako često i rado eksploatisan ‘seting’, a u spotovima dobija onoliko ‘lica’ i uloga koliko to može da podrži (kakva-takva) žanrovska diferencijacija na sceni popularne muzike. Težište ‘rečnog života’ je na Adi Ciganliji. Naime, ultimativno bekstvo za svakoga ko se oseća

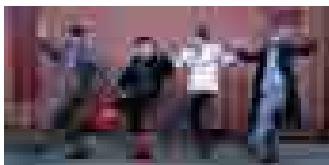
zarobljenim u 'okovima' sopstvenog života predstavljaju odmor i rekreacija. Kao i turbo-folk izvođače, beogradske repere u spotovima često zatičemo na jahtama, čamcima i plažama, a ponekad i zaokupljene 'skupim' zimskim sportovima. Stoga će im u ove eskapističke svrhe najbolje poslužiti 'geto' Ade Ciganlije. Spoj prirode (života na reci) i urbanizma (gradskog saobraćaja) idealno simbolišu gradski mostovi. Beogradski mostovi preko Save i Dunava, premda sami po sebi ne preterano atraktivni i imponantni, često su prisutni u muzičkim spotovima, s razlogom ili bezrazložno tj. 'ničim izazvano'. Promene u izgledu (i higijeni) mreže gradskog saobraćaja promenile su i njegovu sliku u muzičkim spotovima: sada se i čekanje autobusa odvija u jednom estetizovanom svetu (gradu) u kome naizgled sve funkcioniše (pa i gradski saobraćaj), ali je uloga i smisao 'urbanih' pop muzičara da u tom i takvom svetu (gradu) budu autsajderi. U spotovima koji ukazuju na ambicije izvođača da se bave 'aktuelnom društveno-političkom situacijom' prizori pojedinih ikoničnih delova grada (poput Dedinja) i pojedinih ikoničnih objekata u tim delovima grada (poput zgrade Pinka) podržavaju kritički narativ uperen protiv klase 'novih bogataša'.

Vratimo se hip-hopu: ključna tema hip-hop videa je 'reprezentovanje geta'. 'Ultimativni beogradski geto' – novobeogradski blokovi (koji uporno nastoje da održe svoju 'vidimo se u čitulji' reputaciju iz devedesetih godina) – obezbeđuju najtipičnije prizore u kojima su glavni protagonisti sami reperi, njihovi 'ortaci', komšije, prodavačice, penzioneri, deca, kućni ljubimci (mahom psi), kola, motori, zgrade, skejt-parkovi, grafiti i – tereni za basket, u nebrojenim varijacijama. Međutim, imaginarni 'geto' ne obitava isključivo na Novom Beogradu i u izolovanim predgrađima: po potrebi, 'formiraće' se na Dorćolu, Bulevaru Kralja Aleksandra ili u samom centru grada. (U spotovima hip-hop izvođača Beograd zamišljen kao 'jedan veliki *hood*' takođe predstavlja legitimnu opciju.) Ambivalentan odnos ljubavi / mržnje, odnosno glorifikacije / prezira prema 'narodnjačkom idiomu' u hip-hopu dobija živopisne i veoma različite manifestacije. Nova generacija komercijalno nastrojnih DJ-a i MC-a 'nediskriminativno' spaja tehno-estetiku, hip-hop i zvuke harmonike ili 'turban-folka'. Kao i spoj s epskom narodnom baštinom, folklorom ili turbo-folkom, uvođenje 'gangsta' motiva narko-ekonomije u

prigradsko-seosku sredinu (tzv. ‘seljački geto’) može se smatrati prilično ‘autohtonim’ doprinosom ovdašnje scene globalnoj recepciji hip-hopa.

U skladu s jednom od nepisanih konvencija hip-hopa s istoka Evrope, ‘gangsta’ narrative o preživljavanju na ‘divljim’ ulicama (čak i u sasvim pitomim naseljima kao što je Bežanijska kosa) često prate prizori urbanog raspada koje generišu napuštena gradilišta ili industrijska postrojenja bez svrhe i smisla u post-socijalističkoj ekonomiji. I ‘novi turbo-folk’ (barem u video spotovima) veoma je prisutan u zapuštenim fabrikama. Žanr koji bi se mogao nazvati ‘ničim izazvani *industrial*’ podrazumeva manir da se u napuštene industrijske ambijente smešta standardni repertoar ljubavno-rekreativno-potrošačkog usmerenja koji nema mnogo veze s bilo kojim oblikom industrijske delatnosti. U žanru koji bi se mogao nazvati ‘katastrofičnim’ akcenat je na posledicama prirodnih nepogoda (kao što su poplave) na pojedine delove Beograda.

Kao ultimativna ‘raskršća’ sela i grada, pijace se uglavnom predstavljaju kao mesta u kojima se odvijaju šaljive situacije i susreću živopisni likovi ‘iz naroda’. U tranzicionoj ekonomiji porastao je značaj ‘buvljaka’ kao nove gradske ‘agore’ i mesta na kome se ‘mešaju’ pripadnici društvenih slojeva koji se (samo)percipiraju kao različiti. U muzičkim spotovima buvljak se konstituiše i kao mesto ‘novog urbanog folklora’, razmene životnog iskustva s ‘precima’ oličenim u generaciji preživelih ‘baba’. Ovakav pristup ironizuje standardne *etno* obrasce romantizovanja ‘predačkog’ iskustva, ali i odnos između grada i sela konceptualizovan u skladu s konvencijama *etno* estetike koja zapravo zagovara da ‘dekadentni’ grad i idealizovano selo treba da se drže na uljudnoj distanci. Buvljak je, s druge strane, metafora za *društveni i kulturni kontinuitet između sela i grada* (vidi početak ovog teksta) – suburbani gulaš u kome podela na selo i (Beo)grad gubi čvrsto utemeljenje jer su u njemu podjednako zastupljeni elementi urbanog i ruralnog ‘životnog stila’.



Grupa Krš

Vratimo se na ovom mestu početnoj hipotezi ove studije: ako, prema Stjuartu Holu, reprezentacija ne znači samo *predstavljanje*, već i sâmo re-produkovanje i re-konstruisanje određene kulture, konvencije reprezentacije u medijskim tekstovima popularne kulture reprodukuju ideološke pretpostavke o identitetskom ustrojstvu društva, artikulisane kroz diskurse / narative pripadnosti i podela. One ih reprodukuju, ali i dovode u pitanje: ponekad se ovaj proces odvija svesno, ‘s jasnim autorskim intencijama’, ali se uglavnom odvija nesvesno, u zoni raskoraka između ‘izmišljenog’ i ‘realnog’. Da pojasnimo: žanrovske konvencije predstavljanja u muzičkom videu (uslovljene obrascima muzičkog žanra i pripadajuće mu sfere kulturne potrošnje) reprodukuju ideološke obrasce identitetskih podela u društvu: u komunikaciji s publikom one imaju unapred zadate (konvencionalne) odgovore na pitanja: ko su izvođači (kakva je njihova pozicija u ustrojstvu društva); na koji način se izdvajaju od ‘drugih’ (po čemu su ‘posebni’); po čemu su ‘isti’ ili ‘obični’ (na kom planu može doći do identifikacije s publikom) i kome se obraćaju (a kome ne). Unutar same prakse osmišljavanja i proizvodnje muzičkog videa može doći do svesnog ‘poigravanja’ s ovim konvencijama i u tom slučaju odgovori na pomenuta pitanja ne moraju biti ‘unapred zadati’. Međutim, ono do čega dolazi neuporedivo češće jeste prećutno i automatsko prihvatanje i reprodukcija ‘unapred zadatih’ predstavljačkih formula koje se oslanjaju na ‘unapred zadate’ pretpostavke o identitetskom ‘režimu’ društva – čvrste, jasno definisane i nedvosmislene podele na ‘nas’ i ‘njih’, na ‘ovakve’ i ‘onakve’, na ‘iste’ i ‘drugačije’... ‘Problem’ s kulturnim sistemom (i celokupnim društvom) u Srbiji je u tome što identitetske podele koje reflektuju i ‘reprezentuju’ popularni mediji (pa i muzički video) stoje u (odveć) drastičnom raskoraku s realnim stanjem ‘na terenu’ društvenih podela. U sferi ekonomsko-političke tranzicije (‘materijalne baze’) u periodu koji smo razmatrali u ovoj studiji *nesumnjivo* je došlo do stvaranja ogromnih društvenih (imovnih) razlika između onih koji su se ‘bolje’ i ‘lošije’ snašli u novom društvenom sistemu, i to u društvu koje ima ‘tradicionalno’ nasleđe slabe diferenciranosti, a u socijalističkom periodu je i nominalno propagiralo egalitarnost. Međutim, u sferi transformacija kulturnog sistema (‘duhovne nadgradnje’), kao što pokazuje ova studija na jednom malom segmentu (pop)kulturne produkcije, diskurse / narative o dubokim podelama i jasnim razlikama, realni procesi (kako unutar same muzičke industrije, tako i društva u celini) konstantno

opovrgavaju. Prema Pjeru Burdijeu društveni identitet počiva u razlikama, a razlike se uspostavljaju u odnosu na ono što je ‘najbliže’ i kao takvo predstavlja ‘najveću pretnju’. Muzička industrija u Srbiji je slabo diferencirana, podele unutar nje su (odveć često) sasvim imaginarne, a nesrazmerna hiperprodukcija diskursa i narativa o razlikama između ‘nas’ i ‘njih’ unutar tog kulturnog sistema svedoči o njihovoj ideološkoj prirodi. Oni su *ideološke* poštapalice re-strukturiranja i re-stratifikacije društva u promenjenim ekonomskim i političkim uslovima, jer se ‘identitetski režimi’ nalaze u aktivnoj službi politizacije društvenog života.

Kako je u ‘davnim’ osamdesetim godinama zapazio pevač lakih nota Mišo Kovač, u jugoslovenskim medijima retko se mogla zateći vest da je ‘neko od naših političara’ bio na koncertu Miroslava Ilića ili Lepe Brene. Mnogo godina kasnije (25. 04. 2012.) medijska kompanija B92 prenosi vest da su lideri SPS-a i DS-a Ivica Dačić prisustvovali koncertu folk pevačice Ane Bekute, „a u jednom momentu je Dačić izašao na binu i zapevao pesmu ‘Kad zamirišu jorgovani’“.¹⁵⁶⁸ „Mislim da se naša stvarnost, i politička stvarnost, do te mere tabloidizirala da se ministri, političari, ponašaju na način na koji su se do juče ponašale kafanske pevačice“,¹⁵⁶⁹ izjavio je drugim povodom Robert Čoban, urednik tabloida *Svet*. Kao što smo pomenuli u uvodu studije, u društvu kojim upravljaju ‘kentaury post-socijalističke ekonomije’ (*chief executive officers* = partijski kadrovi) popularna muzika nalazi se na ‘raskršnicima’ nacionalnih mitova, folkloru, estrade i visoke politike, ali se kao takva retko analizira. Zašto je ona u međuvremenu postala važna vodećim političarima, ali ne i ‘akademskoj zajednici’ – na to pitanje nemam adekvatan odgovor.

¹⁵⁶⁸ <http://www.vesti-online.com/Vesti/Srbija/220374/Dacic-pevao-Tadic-mu-aplaudirao> (pristup: 11.09.2012.)

¹⁵⁶⁹ ‘Sav taj folk’, Epizoda 5

DODACI

Dodatak 1

Opšte napomene o muzičkom videu

Pre uspostavljanja televizije kao medijskog tehnološkog sistema i globalnog kulturnog fenomena muzička izdanja bila su promovisana, reprodukovana (puštana u javni optičaj) i plasirana na masovno tržište putem radio-stanica. Omasovljenjem televizije rađa se potreba za vizuelnom potporom zvučnom zapisu: zbog prirode ovog medija prvi put u istoriji muzike vizuelizacija postaje neophodan i neizbežan pratilac muzičkog dela.

Kao muzička audiovizuelna celina ograničenog trajanja (3-8 minuta) i asocijativne ili narativne strukture, muzički video (*music video*¹⁵⁷⁰), video klip ili video spot, (ukoliko sam za sebe ne predstavlja ‘umetničko delo’ i operiše u sistemu vizuelne umetnosti) predviđen je uglavnom za emitovanje na televiziji (u svrhu promovisanja muzičkog izdanja i samih izvođača).¹⁵⁷¹ Individualnim potrošačima muzičkih proizvoda (najčešće iz domena pop i rok muzike) dostupan je i na drugim medijumima kao što su digitalni video diskovi (DVD) ili video kasete. Najprikladniji naziv za ovu medijsku formu je muzički video,¹⁵⁷² pa je ovom radu i najčešće korišćen.

Bogata i dinamična vizuelna nadgradnja muzičkog predloška podrazumeva montažnu atraktivnost i slobodno, asocijativno tumačenje muzičkog sadržaja.

Video spotove moguće je razvrstati u više kategorija, npr. prema tome da li se snimaju u studiju (uz korišćenje mizanscenske rekvizite i osvetljenja) ili izvan studija (u ambijentu – eksterijeru ili enterijeru), ili prema tome da li su proizvedeni filmskom ili elektronskom tehnikom.

¹⁵⁷⁰ Alternativni nazivi: *pop video*, *song video* i *promotional video/clip*. Do osamdesetih godina bili su u optičaju i nazivi ‘ilustrovana pesma’, ‘filmski insert’, ‘promo(tivni) film’ i ‘filmski klip’.

¹⁵⁷¹ O najvažnijim formama televizijske reklame (retorička, muzička, vinjeta problema i rešenja, svedočanstvo, demonstracija, linija priče, komična, reklama raspoloženja i fantazije, animirana, reklama specijalnih efekata) videti:

Darko Tadić, *Televizijska reklama kao propagandno sredstvo*, Spektrum Books, Beograd, 2006, str. 103-124

¹⁵⁷² Smatra se da je američki disk džokej i pevač Big Boper (J.P. ‘Big Bopper’ Richardson) prvi upotrebio naziv ‘muzički video’ još 1959. godine, a sâm je snimio jedan rani primer.

Drugačija podela izvršena je na *performance-clip*, *concept-clip*, narativni i ne-narativni video.¹⁵⁷³ (A.S. Volf je početkom osamdesetih godina uveo podelu na *performance-clips* i *concept videos* s narativnom strukturom¹⁵⁷⁴ iz koje su izvedene složenije podele). Američka autorka Debora Holdstein razlikuje video spotove koji politizuju muzički predložak, one koji podražavaju tradicionalni američki mjuzikl,¹⁵⁷⁵ i *fantasy videos* koji se delimično ili u potpunosti zasnivaju na tekstualnom predlošku pesme.¹⁵⁷⁶ Pojedini nemački autori razlikuju i ‘performance mit direktem Realitätbezug vs. Performance in Kulisse’, to jest, ‘ohne Bezugsrahmen’ (izvedbe s direktnim uplivom realnosti nasuprot insceniranim izvedbama, tj. bez referentnog okvira).¹⁵⁷⁷ Ipak, britanski autor Džon A. Voker¹⁵⁷⁸ zaključuje da je nemoguće utvrditi čvrstu tipologiju kada je ova medijska forma u pitanju.

Prema američkoj teoretičarki Marši Kinder: „U zavisnosti od toga koje izveštaje masovnih medija čitate, muzički video predstavlja novo sredstvo kojim se proširuju jedinstvene estetske mogućnosti avangarde ranije ograničene na nezavisnu kinematografiju i video art; novu kombinaciju zvuka i slike koja redefiniše audiovizuelne relacije u masovnim medijima; novi način reklamiranja ploča i traka koji spašava od

¹⁵⁷³ Klaus Neumann-Braun i Lothar Mikos, *Videoclips und Musikfernsehen: Eine problemorientierte Kommentierung der aktuellen Forschungsliteratur*, Vistas Verlags GmbH, Berlin, 2006, str. 30

¹⁵⁷⁴ A.S. Wolfe, ‘On MTV: Music Television, the first video music channel’, *Popular Music and Society*, 9(1), 1983, str. 41-50

¹⁵⁷⁵ Neki od najčuvenijih primera neposrednog pozivanja na stil klasičnog holivudskog mjuzikla (od tridesetih do pedesetih godina) su Madonin spot *Material Girl* iz 1985. (r: Mary Lambert), u kojem se imitira koreografija Džeka Kola (Jack Cole) za numeru *Diamonds Are A Girl's Best Friend* iz filma *Muškarci više vole plavuše* (*Gentlemen Prefer Blondes*) Hauarda Hoksa iz 1953. ili spotovi Majkla Džeksona *Thriller* (r: John Landis) i *Bad* (r: Martin Scorsese) u kojem se imitiraju plesne ‘tuče’ iz filmske verzije mjuzikla *Priča sa zapadne strane* (*West Side Story*) (1961, r: Robert Wise i Jerome Robbins).

¹⁵⁷⁶ Analizirajući spotove Majkla Džeksona (*Beat It*), Done Samer (*She Works Hard for the Money*) i Dejvida Bouvija (*Let's Dance*) ova autorka na pomenutu podelu nadovezuje raspravu o ulozi ‘zvezde’ kao a) ‘medijuma’ ili proroka; 2) političkog komentatora ili naratora; c) medijatora ili personifikacije razrešenja društvenih konflikata.

Deborah H. Holdstein, ‘Music video: Messages and structures’, *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, no. 29, 1984, str. 2

¹⁵⁷⁷ Johannes Menge, ‘Videoclips: Ein Klassifikationsmodell’, u: Hans J. Wulff (Hrsg.), *2. Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium/Berlin 1989*, MakS Publikationen, Münster, 1990, str. 189-200

¹⁵⁷⁸ John A. Walker, *Cross-Overs: Art into Pop / Pop into Art*, Comedia/Methuen, London / New York, 1987

propasti industriju popularne muzike, ili novi izvor seksističkih sadomazohističkih prizora koji napadaju mozgove naše dece“.¹⁵⁷⁹

„Muzički video ne samo da postavlja izvestan broj semiotičkih i estetičkih pitanja o odnosu između muzičkih, grafičkih i performativnih formi... već predstavlja koncentrisani primer za mnoge od kulturnih odlika koje su širile naokolo ideju post-modernizma“.¹⁵⁸⁰ Ovo se prevashodno odnosi na ukrštanje: (1) lepih umetnosti/tradicije avangarde, (2) masovnih medija, (3) vernakularne kulture (ili potkultura) i (4) novih tehnologija (uglavnom elektronskih) povezanih s ‘eksplozijom komunikacija’ i ‘informatičkom revolucijom’. Muzički video je od filma ‘nasledio’ žanrovske karakteristike (avanturistički, kriminalistički, horor, SF, erotski, romantične komedije i kostimirane drame, animirani film...), a od televizije brojne reference na različite TV forme (sitkomi, telenovele, kriminalističke, ‘bolničke’ ili SF serije, vesti i dokumentarni program, ‘retro’ ili ‘unplugged’ muzički nastupi, sportski program...) U okviru globalne dramaturgije i estetike kratke forme, muzički video ‘baštini’ i tradiciju radio-skeča.

Specifičnosti video spota u odnosu na klasičnu dramaturgiju dugometražnog filma ogledaju se u nemogućnosti razvijanja likova i odsustvu (izlišnosti) motivacije aktera.

Prema razvoju ‘dramske’ radnje, muzički spotovi mogu se podeliti u tri kategorije:

1. dramaturgija je rudimentarna (prikazan je izvođač ili grupa izvođača na sceni)
2. prisutni su začeci dramske radnje (‘igrajući’ ambijent, ‘dekorativni’ likovi)
3. dramska radnja je razvijena (postoji zaplet ili više dramskih tokova).

‘Spotovska montaža’ nastaje zbog neminovnosti ritmičkog i metričkog struktuiranja kadrova u formi muzičkog spota. Ritam je obavezni atribut montaže i važan ekspresivni element u ovoj medijskoj formi. Osnovni načini za njegovo uspostavljanje su kretanje kamere, montažno-ritmička promena kadrova i kretanje (ritmički sadržaj) unutar kadra. Kratki rezovi, filaži i energični pokreti kamere elementi su koji u spoljnom smislu

¹⁵⁷⁹ Kinder, ‘Music video’, 2. Navedeno u: Thorsten Quandt, ‘Theoretische Implikationen’, u: *Musikvideos im Alter Jugendlicher: Umfeldanalyse und qualitative Rezeptionsstudie*, Deutscher Universitätsverlag, Wiesbaden, 1997, str. 13

¹⁵⁸⁰ Wollen, ‘Ways of thinking’, 167.

konstituišu ritam, dok je u formalnom, ritmičko-montažnom smislu ritam determinisan spajanjem kadrova 'na rez'.

Tempo se u muzičkom spotu uspostavlja montažom u saglasju s ritmom i taktom muzike.

U ekonomskim terminima, muzički video spada među 'različite medijatore koji posreduju između proizvodnje i potrošnje u muzičkoj industriji',¹⁵⁸¹ a to su: nastupi uživo (klupska scena, koncerti i koncertne turneje, muzički festivali), popularna muzika na filmu i u filmu (filmska muzika), radio, muzička štampa i top liste.



¹⁵⁸¹ Roj Šuker, 'Marketing i medijacija popularne muzike u Evropi', u: Brigs i Kobli, *Uvod u studije medija*, 255.

Prema istom autoru proizvodi muzičke industrije imaju 'veću ekonomsku težinu' od bilo koje druge grane kulturne industrije, jer njihov prihod potiče od prodaje muzičkih snimaka, autorskih prava, profita od turneja, prodaje muzičke štampe, muzičkih instrumenata i sistema za ozvučavanje.

Dodatak 2

‘Predistorija’ muzičkog videa

‘Prapočeci’ muzičkog videa vezuju se za ime nemačko-američkog animatora Oskara Fišingera (Oskar Fischinger, 1900 - 1967).¹⁵⁸² Krajem dvadesetih godina, dok je u svom studiju u Berlinu radio na SF epopeji Frica Langa *Žena na mesecu (Die Frau im Mond)*, ‘čarobnjak s Fridrihštrase’ proizveo je seriju apstraktnih *Studija* sinhronizovanih s melodijama popularne i klasične muzike.¹⁵⁸³ Njegove rane ‘Studije’ izvedene na muzičke teme s izdanja kompanije *Electrola*¹⁵⁸⁴ prikazivane su u bioskopima uz reklamu za odgovarajuće muzičko izdanje, postavši preteče muzičkog videa u savremenom smislu. ‘Predistorija’ muzičkog videa povezana je i sa samim počecima zvučnog filma i razvojem mjuzikla kao filmskog žanra. Krajem dvadesetih godina ispunjeni su tehnički uslovi za pojavu zvučnog filma. Šestog oktobra 1927. *Warner Bros.*¹⁵⁸⁵ su u Njujorku premijerno prikazali film *The Jazz Singer* u kojem Al Džolson (Al Jolson) izvodi šest muzičkih numera.¹⁵⁸⁶ Dve godine kasnije bluz pevačica Besi Smit (Bessie Smith) pojavila se u kratkom filmu *Saint Louis Blues*¹⁵⁸⁷ pevajući svoj istoimeni hit. Tridesetih godina postaju popularni slični filmovi (*musical short films* ili *musical featurettes*) u kojima glavnu ulogu igraju veliki crnački orkestri, kao *Cab Calloway* ili *Noble Sissle Orchestra*. U kratkom filmu o šefu orkestra Jubi Blejku (Eubie Blake) pojavljuje se pita u šporetu u kojoj svira ceo orkestar – i to tako vatreno da se pita prepeče i izgori. Među ‘preteče’

¹⁵⁸² Takozvanom ‘optische Musik’ – apstraktnim filmovima s muzičkom pozadinom, u dvadesetim i tridesetim godinama bavili su se u Nemačkoj i Valter Rutman (Walter Ruttmann) i Viking Egeling (Viking Eggeling).

Thorsten Quandt, ‘Historische Vorläufer und Geschichte des Musikvideos’, u: *Musikvideos im Alter Jugendlicher*, 41.

¹⁵⁸³ U Fišingerovim kratkim animiranim filmovima apstraktne geometrijske forme plešu uz pratnju džeza ili klasične muzike. Kada je emigrirao u Holivud, Fišingerov najpoznatiji rad postala je uvodna sekvenca Diznijeve *Fantazije (Fantasia, 1940.)* na muziku Bahove *Tokate i fuge u d-molu*.

¹⁵⁸⁴ Muzička kuća osnovana u Berlinu 1925, u martu 1931. s *Columbia Gramophone Company* formira *Electric & Musical Industries Ltd. (EMI)*. Nemački ogranak EMI najpre se zvao *Lindstrom-Electrola*, a najveći ‘hit’ koju je kompanija objavila bio je *Lili Marleen*.

Godine 2002. s nemačkim ogranakom *Virgin Records*, *Electrola* je formirala *EMI Music Germany*.

¹⁵⁸⁵ *Spooney Melodies* u produkciji braće Vornor (1930-31.), serija šestominutnih kratkih filmova, sadržala je animacije u *Art Deco* stilu u kombinaciji s izvođačima snimljenim na filmskoj traci. *Warner Brothers* crtači, koji se i dan-danas prikazuju pod nazivima *Looney Tunes* i *Merrie Melodies*, prvobitno su promovisali pesme iz novih muzičkih filmova kompanije *Warner*.

¹⁵⁸⁶ Navodno je uspeh kratkih klipova muzičara-zabavljača ubedio *Warner Bros.* da investiraju u ovaj film. John Mundy, ‘Postmodernism and music video’, *Critical Survey*, 6(2), 1994, str. 263

¹⁵⁸⁷ Film je snimljen u četvrti Astorija u njujorškom Kvinsu (r: Dudley Murphy)

muzičkog videa spadaju i namenski filmovi za pesme ‘kralja džuboksa’ Luja Džordana (Louis Jordan) iz sredine četrdesetih godina, od kojih je 1947. nastao dugometražni film *Look-Out Sister*. ‘Klasični’ holivudski mjuzikl (a posebno spektakularne koreografije Bazbija Berklija iz tridesetih i četrdesetih godina) ostvariće veliki uticaj na budući razvoj muzičkog videa.

Soundies, trominutni crno-beli muzički filmovi u 16-mm formatu koji su proizvođeni u Njujorku, Čikagu i Holivudu između 1940. i 1947,¹⁵⁸⁸ ‘pokrivali’ su sve muzičke žanrove (od klasične muzike do big-bend swinga, i od ‘kaubojskih’ do ‘patriotskih’ pesama), a često su obuhvatali i kratke plesne sekvence. Prikazivali su se za 10 ili 25 centi na uređaju *Panoram Visual Jukebox* (izum *Mills Novelty Company* iz Čikaga), prvom video-džuboksu prisutnom u noćnim klubovima, barovima, restoranima, mestima za zabavu, pa čak i u fabrikama. Među ‘belim’ zvezdama koje su snimale *soundies* bili su Liberače, Bing Krozbi i Doris Dej, ali se oni uglavnom vezuju za afro-američke izvođače koji su u ovo vreme imali manje mogućnosti da javno nastupaju. (I velike zvezde Djuk Elington, Luj Armstrong ili Net King Kol snimale su *soundies*). *Soundie* filmovi uglavnom su predstavljali snimke koncertnih nastupa, ponekad uz korišćenje rudimentarnih specijalnih efekata.

Posleratni razvoj televizije¹⁵⁸⁹ potisnuo je *soundies* s masovnog tržišta. Međutim, krajem pedesetih i početkom šezdesetih godina u Evropi (prvenstveno Francuskoj)¹⁵⁹⁰ postao je popularan modernizovani filmsko-muzički džuboks *Scopitone*,¹⁵⁹¹ zahvaljujući raskošnoj

¹⁵⁸⁸ *Soundies* su proizvodile kompanije Globe Productions (1940-41.), Cinemasters (1940-41.), Minoco Productions (1941-43.), RCM Productions (1941-46.), LOL Productions (1943.), Glamourettes (1943.), Filmcraft Productions (1943-46.), i Alexander Productions (1946.)

¹⁵⁸⁹ Za muzičku industriju i rok scenu u povelju posebno su bili značajni američki programi *American Bandstand* (1952-1989.) i *Stage Show* (1955-1956.), kao i muzičke emisije s voditeljima poput Eda Salivana (Ed Sullivan), Milona Berla (Milton Berle) i Stiva Alena (Steve Allen) na kojima je debitovao i mladi Elvis Prisli. Tokom šezdesetih, u Evropi inicijativu preuzimaju britanski programi *Juke Box Jury* (1959-1967.), *Thank You Lucky Stars* (1961-1966.), *Ready Steady Go!* (1963– 1966.), *Top of The Pops* (1964-2006.) i nemački *Beat-Club* (1965–1972.) inovativnog reditelja Mihaela Lekebuša (Michael Leckebusch) s Radio Bremena.

¹⁵⁹⁰ U Italiji je razvijena manje poznata konkurentna tehnologija *Cinebox/Colorama*, a u SAD *Color-Sonics*.

¹⁵⁹¹ Više o ovom izumu u: Henry Keazor, Thorsten Wübbena, “‘Pictures came and broke your heart’: Zur Vor- und Frühgeschichte des Videoclips”, u: *Video Thrills The Radio Star. Musikvideos: Geschichte, Themen, Analysen*, Transcript, Bielefeld, 2005, str. 58-60

i često ‘nadrealističkoj’¹⁵⁹² vizuelizaciji muzičkih numera¹⁵⁹³ na 16mm filmskoj traci raskošnog kolorita i s magnetnim zvučnim zapisom (tehnologija je razvijana tokom Drugog svetskog rata). Među prvim *Scopitone* filmovima bili su *Le poinçonneur des Lilas* Serža Genzbura iz 1958. (snimljen na stanici *Porte des Lilas* pariskog metroa) i *Hully Gully* u kome pevačica (Line Renaud) u pratnji preplanulih plivača demonstrira popularni ples poreklom s Floride pored nekog francuskog bazena. Najveće francuske *Scopitone* zvezde bili su Silvi Vartan, Žak Brel, Dalida, Brižit Bardo, Žilber Beko i Džoni Halidej, a *Scopitone* filmove snimao je i Klod Leluš... *Scopitone* je ušao u upotrebu u Zapadnoj Nemačkoj, Engleskoj i SAD, ali najveće američke zvezde šezdesetih godina nisu se promovisale na ovaj način.¹⁵⁹⁴ Artificijelnost (neprirodnost i preterivanje) i često prisustvo neukusa u ovim filmovima navelo je Suzan Zontag da ih u svom eseju iz 1964. ‘Beleške o kempu’ (‘Notes on Camp’) uvrsti među „*random examples of items which are part of the canon of camp*“,¹⁵⁹⁵ kao primere lošeg ukusa epohe.¹⁵⁹⁶ Zlatno doba ovih filmova bilo je kratko (1962-65.): krajem šezdesetih *Scopitone* je izgubio popularnost (delimično i zbog negativnog imidža koji je ovaj ‘biznis’ stekao u javnosti zbog povezanosti s mafijom), a poslednji *Scopitone* film snimljen je 1978.¹⁵⁹⁷ Nakon 1969. tehnologiju su nastavili da koriste *peepshows* i porno-bioskopi, proizvođači oružja (za prezentacije i informativne filmove) i NASA.¹⁵⁹⁸

¹⁵⁹² U jednom primeru iz 1963, *Les Surfs*, šest tinejdžera pigmejskog rasta s Madagaskara, izvode protestnu pesmu *Si j'avais un marteau (If I Had a Hammer)* na gradilištu, odeveni u elegantnu zimsku garderobu.

¹⁵⁹³ Npr. pesma Nila Sedake *Calender Girl* iz 1961. imala je dekor i promene kostima za svaku devojkicu / mesec u godini.

¹⁵⁹⁴ *Scopitone* je imao pristalice u Americi, među kojima je bio i Frensis Ford Kopola koji je dosta investirao u novi ‘biznis’, ali nije doživeo veliki uspeh.

¹⁵⁹⁵ Na visokom trećem mestu, između Tifani lampi i restorana *Brown Derby* na Sanset bulevaru u Los Anđelesu.

<http://www9.georgetown.edu/faculty/irvinem/theory/sontag-notesoncamp-1964.html> (pristup: 22.02. 2013.) (*Suzan Zontag*, ‘Beleške o kempu’, *Eterna*, br. 7, Beograd, 1999.)

¹⁵⁹⁶ Neki upečatljivi primeri *Scopitone* ‘kemp’ estetike: Richard Antony (*Itsy Bitsy Petit Bikini*), Joi Lancing (*Web of Love*), Donna Theodore (*Femininity*), January Jones (*Up a Lazy River*), Gale Garnett (*Where do you go to go away*), Kessler-Zwillinge (*Quando Quando, Bons Baiseirs à Bientôt*), Paula Wayne (*It's a Happening World*), Merle Kilgore (*Five Card Stud*), Jean Constantin (*Le Pacha*), Raoul de Godewarsvelde (*L'entrecôte*), Gloria Lasso (*Venus*)...

¹⁵⁹⁷ Ipak, *Scopitone* se povremeno vraća u modu na talasu ‘retro-šika’. Francuska pevačica Mareva Galanter snimila je 2006. nekoliko spotova u *Scopitone* stilu, a na kanalu *Paris Première* bila je domaćica nedeljnog programa *Do you do you Scopitone*, u skladu s ‘drevnom francuskom izrekom’: *French Things are Cool. Old French Things are Cool. French Films are Cool. Therefore, Old French Films are Really Really Cool.*

¹⁵⁹⁸ Keazor i Wübbena, ‘Pictures came...’, 59.

Dodatak 3

Muzički video unutar 'videosfere'

U svojoj knjizi *Expanded Cinema*¹⁵⁹⁹ (ujedno i prvoj knjizi koja se bavi umetničkim videom) američki teoretičar medija Džin Jangblad opisuje 'videosferu' (termin skovan 1969. godine): oni koji se bave TV difuzijom govore o 'uskoj difuziji', 'dubokoj difuziji', 'mini difuziji' i drugim odrednicama da bi ukazali na sve veću decentralizaciju i fragmentaciju video-sfere koju čine: 1) redovni programi na vrlo visokoj frekvenciji (VHF); 2) specijalni programi (npr. obrazovni program) na ultra visokoj frekvenciji (UHF); 3) kablovska televizija s prijemom preko zajedničke antene (CATV); 4) televizija zatvorenog kruga (CCTV); 5) video tejp rekording (VTR); 6) video tejp kertridži (VTC) i 7) satelitska televizija (COMSAT, INTELSAT¹⁶⁰⁰). Nova video tehnologija izvršila je značajan uticaj na savremene oblike komunikacije: video (sistem koji se sastoji od kamere, video rekordera i TV monitora) je naišao na široku primenu u različitim oblastima – obrazovanju, medicini, psihoterapiji, industriji, saobraćaju, trgovini – i zabavi...

U vreme kada je u okrilju raznih alternativnih (umetničkih i socijalnih¹⁶⁰¹) projekata započela ekspanzija korišćenja malih, jeftinih,¹⁶⁰² elektronskih kamera i kućnih magnetoskopa, elektronska tehnologija namenjena ličnoj ili neinstitucionalnoj

¹⁵⁹⁹ Gene Youngblood, 'The Videosphere', u: *Expanded Cinema*, E.P. Dutton & Company, New York, 1970, str. 260-264

¹⁶⁰⁰ Godine 1962. u svemiru se pojavio 'glasnik nove televizijske ere' – satelit Telstar koji je mogao da prenosi televizijske informacije između kontinenata. Pet godina kasnije pojavio se prvi geostacionarni satelit – Intelsat koji je to mogao obavljati 24 sata dnevno. Ovim je započela era satelitske televizije.

¹⁶⁰¹ „1967. godine, u doba kada je protest protiv rata u Vijetnamu postepeno zamjenjivan širim zahtjevima za društvenom reformom, na tržištu se javlja prvi 'portapak', prenosni video-uređaj koji se sastoji od male, crno-bijele kamere i magnetoskopa sa trakom na kolutovima. Već tada, razne alternativne društvene grupe prigrlile su video kao svoj način izražavanja. 'Instant' slike i ton, jednostavnost u rukovanju, relativno niska cijena te neovisnost o komercijalnim sistemima, činili su ovo novo izražajno sredstvo gotovo idealnim za upotrebu na sastancima, mitinzima, marševima i demonstracijama“.

Nenad Puhovski, 'Jedan pomalo tužan pogled na američki video 1983. godine', u: Mihailo Ristić (ur.), *Videosfera: video/društvo/umetnost*, Radionica SIC, Beograd, 1986, str. 42

¹⁶⁰² Sony je 1965. izbacio na tržište portabl kameru i portabl magnetoskop (*video-tape-recorder* – VTR), po pristupačnim cenama od 1000 do 3000 dolara. S pojavom prenosnog magnetoskopa televizija je iskoračila iz monolitne strukture TV-mreže gde se program pravio za masovno gledalište i omogućila da se kreira program heterogen koliko i samo gledalište.

Laka dostupnost video-kaseta i uvođenje video-diska i video-trake od jednog i ¾ inča omogućili su širok izbor video formata.

upotrebi¹⁶⁰³ dobila je opštu skraćenicu *video*.¹⁶⁰⁴ (Tako je reč koja je godinama bila u upotrebi u domenu televizijske tehnike postala zbirni naziv za sve što nije profesionalna televizija¹⁶⁰⁵ koja po svojoj prirodi diktira pasivan oblik potrošnje i gledaoca stavlja u položaj pukog primaoca informacija i poruka s TV ekrana.) Izvedene su kovanice koje ukazuju na osnovne pravce u kojima se kretala primena (n)ove tehnologije: video art, video gerila, reklamni video, kućni video,¹⁶⁰⁶ muzički video... a između svih tih pravaca bilo je (više ili manje intenzivnih) međusobnih uticaja.

Istorijski posmatrano, video umetnost počela je da se razvija na američkom tlu krajem šezdesetih godina, unutar i oko studija osnovanih pri centrima u Bostonu, San Francisku i Njujorku.¹⁶⁰⁷ Od 1964. godine *WGBH* televizija iz Bostona prikazivala je emisiju *Jazz Images* u kojoj su korišćeni mnogobrojni efekti da bi se obogatio odnos slike i zvuka. Iste godine u Los Anđelesu je prikazan eksperimentalni film *Scorpio Rising* Keneta Engera (Kenneth Anger) u kome (umesto dijaloga) dominiraju pop-numere iz pedesetih i šezdesetih godina (Ricky Nelson, The Angels, The Crystals, Bobby Vinton, Elvis Presley, Ray Charles). Brus Koner (Bruce Conner) je još ranije počeo da tretira popularnu muziku 'nestandardnim' kolažnim filmskim jezikom, a kasnije je saradivao s izvođačima kao što su *Devo*, Teri Rajli, Brajan Ino i Dejvid Bouvi.¹⁶⁰⁸ Na razvoj

¹⁶⁰³ Za razliku od filmske trake video traka se može ponovo upotrebiti.

¹⁶⁰⁴ „Godinama je pojam ‘video’ označavao signal slike u televizijskoj tehnologiji, pre nego što će usavršavanjem i širokom primenom magnetoskopa početi da označava sistem snimanja i reprodukovanja koji će se emancipovati u odnosu na svoju prvobitnu vezanost za televizijsku tehnologiju. U tehnološkom smislu, video će uvek čuvati sećanje na ‘signal slike’ jer on *de facto* i jeste (bez obzira na to da li se radi o analognoj ili digitalnoj tehnologiji)...“

Dejan Sretenović (ur.), *Video umetnost u Srbiji*, Centar za savremenu umetnost, Beograd, 1999, str. 7

¹⁶⁰⁵ „Zbog svoje izuzetne dostupnosti, dvosmernosti, i drugih izvanrednih svojstava, kao i zbog činjenice da daje trenutnu sliku i ton, da je jednostavan za rukovanje, video, za razliku od oficijelne televizije, ima sasvim drugačiju ulogu u društvu“.

Mihailo Ristić, ‘Predgovor’, u: *Videosfera*, v

„U ovom kontekstu neizbežna su razmišljanja o iskorišćavanju raznih svojstava videa i njegovoj primeni u funkciji daljeg razvoja socijalističkog samoupravljanja“, dodaje ovaj autor.

Ibid., vi

¹⁶⁰⁶ *Sony* je uveo Betamax kućni video-sistem 1975. Tri godine kasnije *Magnavox* (u okviru holandske kompanije *Philips*) uvodi Magnavision Video-Disc Player. Drugi proizvođači (*Sony*, *Pioneer*, *Sanyo*, *MCA*, *RCA*, *JVC*, *Zenith*) najavljuju svoje video disk-rikordere.

¹⁶⁰⁷ zahvaljujući donacijama Rokfelerove fondacije, državne fondacije *National Endowment for the Arts* i Saveta za umetnost države Njujork. Npr. program ‘Umetnici na televiziji’ fondacije Rokfeler iz 1967.

godine, davao je skromnu pomoć stanicama *PBS* u Bostonu i *KQED* u San Francisku za eksperimentalne aktivnosti kojima bi se zblížili slobodni umetnici i mlade osoblje ovih stanica.

¹⁶⁰⁸ Zbog uticaja na muzički video Koner je proglašen za ‘oca MTV-a’. Na to je odgovarao: „*Not my fault*“.

muzičkog videa kao nove medijske forme utiču video umetnici (često i sami muzičari i/li kompozitori) kao Bil Vajola (Bill Viola), Tijeri Kuncel (Thierry Kuntzel), Rober Kaen (Robert Cahen),¹⁶⁰⁹ a ne treba zaboraviti ni ulogu ‘medijatora’ između svetova popularne muzike i elitne umetnosti kakvi su bili Endi Vorhol ili Žan-Lik Godar. Uticaj eksperimentalnog filma i video arta na muzički video u povelju iskazuju vremenski i prostorni skokovi, apstraktne, ne-narativne sekvence i specijalni efekti koje je eksploatisao filmski underground. Koncertni video-dizajn (concert video design), produkcija originalnog video materijala namenjenog isključivo koncertnim nastupima, zaživela je upravo krajem šezdesetih godina na nastupima Džimija Hendriksa, *The Doors* ili *Pink Floyd*, dok je Lori Anderson u svojim eksperimentima s koncertnim videom održavala čvrste sponne između muzičkog videa i vizuelne umetnosti. Iako su relacije i uticaji između muzičke industrije i eksperimentalne, avangardne i underground umetnosti/kulture bili dvosmerni i intenzivni, muzički video dugo je smatran za ‘inferiornu’ medijsku formu u odnosu na video art. Doprinos video-umetnika muzičkoj industriji često je karakterisan kao „flert avangardista s komercijalnim muzičkim videom“.¹⁶¹⁰ Rečima britanske rediteljke Sandre Golbaher (Sandra Goldbacher) „pop-video krade govor eksperimentalizma, lišava ga značenja, koristi ga kao pomodni, jednokratno upotrebljivi i na kraju otrcani kliše“.¹⁶¹¹



¹⁶⁰⁹ Ernie Tee, ‘Bilder ohne Referenz: Zur fehlenden Repräsentation der Wirklichkeit im Musikvideo’, u: Cecilia Hausheer i Annette Schönholzer (Hrsg.), *Visueller Sound: Musikvideos Zwischen Avantgarde und Populärkultur*, Zyklus Verlag, Luzern, 1994, str. 91

¹⁶¹⁰ Cecilia Hausheer i Annette Schönholzer, ‘Einleitung’, u *ibid.*, 11.

Kao primer za ovo često se navodi druga verzija spota *Blue Monday* grupe *New Order* iz 1988, r: Robert Breer i William Wegman. *New Order* su saradivali i sa slikarem i skulptorom Robertom Longom na spotu *Bizzare Love Triangle* iz 1986. Longo je kasnije (1995.) snimio i sajberpank film *Johnny Mnemonic* prema priči Vilijama Gibsona.

¹⁶¹¹ Sandra Goldbacher, ‘Užitak nije ružna reč’, u: Ristić, *Videosfera*, 183.

Dodatak 4

Razvoj savremenog muzičkog videa

Među preteče muzičkog videa mogla bi se uvrstiti mnoga filmska ostvarenja (ne samo iz domena holivudskog mjuzikla), ali se 'zvanični' počeci muzičkog videa prevashodno vezuju za rok muziku. U četrdesetim, pedesetim i početkom šezdesetih godina slika je najčešće samo ilustracija scenskih nastupa muzičara. Dominiraju dva načina realizacije: *playback* snimak ili nastup 'uživo' – stilizovana studijska izvođenja s kostimiranim izvođačima i (ponekad) vizuelnim efektima kao što su magla ili lajt šou. Ovo je prvi, 'primitivni' odgovor na mogućnosti novog medija. Sredinom šezdesetih, s pojavom hipi pokreta i psihodelije u muzici i umetnosti uvode se likovne intervencije (npr. pomeranje boja), agresivnija montaža i filmski efekti – jednom rečju, vizuelni izraz izmešta se iz realnosti. U šezdesetim godinama muzički video odvaja se od televizijskog miljea i specijalizovanih programa poput *Top of the Pops* (BBC) i približava filmskom svetu. Usavršavaju se stilsko-tehnički elementi (režija, montaža, dramaturgija, kamera) po uzoru na bioskopski film. U ovom periodu konstituišu se karakteristične forme i estetski kodovi muzičkog videa, odvijaju kreativni uzleti, produkcionni skokovi i pomeranje uspostavljenih standarda. Ambiciozno režirani spotovi imaju zaokruženu priču i neki postaju pravi 'mali filmovi'. Prvi, 'deskriptivni' nivo forme je prevaziđen u trenutku kada muzički 'underground' ulazi u 'mejnstrim', npr. kada Bob Dilan prestaje da bude kantautor i postaje 'internacionalni muzički brend'. Intervencije se vrše i na snimcima koncerata i televizijskim nastupima uživo. U te svrhe koriste se razni efektori i generatori elektronske slike, a iz underground i alternativnog filmskog izraza preuzimaju različiti tipovi montaže: dinamična, dramaturška, usporeni i ubrzani snimci, kretanje napred i nazad, dupla ekspozicija... Uvodi se dramatično osvetljenje, neobični uglovi snimanja i kolor filteri u post-produkciji.

Sredinom šezdesetih godina (prevashodno u Velikoj Britaniji) sve više izvođača počinje da snima promo-filmove ('pop-promos')¹⁶¹² koji se šalju specijalizovanim rok programima širom Evrope. 'Kostimirani' primeri iz ovog perioda su *Dead End Street*

¹⁶¹² Wollen, 'Ways of thinking', 167.

grupe *The Kinks* iz 1966. ili *Happy Jack* grupe *The Who* iz 1967, kao i psihodelično-nadrealistički filmovi Bitlsa za *Strawberry Fields* i *Penny Lane* iz iste godine (r: Peter Goldman)¹⁶¹³ u kojima su korišćene mnoge tehnike preuzete iz anderground i avangardnog filma. Za Bitlsima kao ‘predvodnicima’¹⁶¹⁴ slede *The Byrds*, *Rolling Stones*,¹⁶¹⁵ *The Doors*, Bob Dilan, *The Moody Blues*, *Procol Harum*, *The Small Faces*, *The Troggs*, *The Carpenters* i mnogi drugi izvođači koji koriste istu strategiju promocije.¹⁶¹⁶ Trend se ubrzo proširio širom sveta.¹⁶¹⁷

Rani primer inkorporiranja ‘narativa’ u muzički video je numera *Arnold Layne*, prvi singl grupe *Pink Floyd* (pionira vizuelne promocije muzičkih izdanja, uz grupe poput *Genesis* i *Yes*) iz 1967. U tri i po minuta demonstrirana su mnoga izražajna sredstva epohe: agresivni pokreti ručno upravljane kamere, usmeravanje objektiva direktno u sunce (ovo se prvi put osmelio da uradi Akira Kurosava 1950. u filmu *Rašomon*), dramaturški

¹⁶¹³ Američko-britanski reditelj Ričard Lester (Richard Lester) snimio je šezdesetih godina dva muzička filma s popularnom grupom iz Liverpula, *A Hard Day's Night* (1964.) i *Help!* (1965.) Njihova saradnja nastavljena je snimanjem serije promotivnih *songfilms*. Oni su snimljeni u filmskom studiju (Twickenham Film Studios) i namenjeni emitovanju na televiziji. *A Hard Day's Night* poslužio je kao neposredan uzor za uspešnu američku TV seriju *The Monkees* (1966-1968.) koja se sastojala od igranih segmenata u osnovi zamišljenih kao pratnja za pesme ovog ‘televizijskog’ benda.

O Lesterovim filmovima, filmovima *Magical Mystery Tour* (1967.), *Yellow Submarine* (1968.) i *Let It Be* (1970.), kao i njihovom uticaju na razvoj muzičkog videa, detaljnije u: Aleksandar S. Janković, *Dug i krivudav put: Bitlsi kao kulturni artefakt*, Red Box, Beograd, 2011, str. 61-121

¹⁶¹⁴ U jednosatnom TV filmu *Magical Mystery Tour* u produkciji BBC-a (koji su sami osmislili i režirali), takođe iz 1967, Bitlsi su se potvrdili i kao vešti ‘video umetnici’.

¹⁶¹⁵ Pored saradnje sa značajnim rediteljima Piterom Vajthedom (Peter Whitehead, koji je saradivao i s *Pink Floyd*) i Majklom Lindzi-Hogom (Michael Lindsay-Hogg), *The Rolling Stones* su 1968. godine snimili film *Sympathy for the Devil* sa Žan-Lik Godarom.

¹⁶¹⁶ Logiku (i neophodnost) ove strategije opisao je Beni Anderson, gitarista grupe ABBA: „Koncerti i turneje nisu ni izdaleka najnapornija stvar u šou-biznisu. Ono što je nas najviše zamaralo bili su pozivi na televizijske promocije neke naše pesme širom Evrope. Stizalo ih je i po dvadeset-trideset dnevno, od Osla do Atine... Došli smo stoga, posle izvesnog vremena, na ideju da po završetku rada na novoj ploči, osim zvučne uradimo i video-verziju, i to najčešće ne samo kao snimak plejbek nastupa na bini u studiju. Pustili smo mašti na volju tražeći da nas snimaju kako razgovaramo, šetamo se, hranimo patke na jezeru, jedemo, vozimo se u luna-parku. Snimljeni materijal bismo zatim pregledali, odabirali najlepše sekvence, montirali zvuk i sliku na traku i slali TV studijima širom Evrope. Tako je traka putovala umesto nas.“ *RTV teorija i praksa*, br. 40, Radio-televizija Beograd, 1986.

Za TV promociju grupe ABBA bio je (najvećim delom) zadužen švedski reditelj Lase Halstrem (Lasse Hallström). ‘Bergmanovski’ motivi koje je ovaj reditelj koristio u spotovima grupe ABBA (krupni planovi članova grupe, iz anfasa i profila) postali su deo popularne TV kulture, citirani (parodirani) u filmovima poput *Muriel's Wedding* (P.J. Hogan, 1994) i TV skečevima (*French & Saunders*).

¹⁶¹⁷ Primeri iz Australije iz 1967. godine obuhvataju bendove kao što su *The Master Apprentices* (*Buried and Dead*) i *The Loved Ones* (*The Loved One*). U ranim sedamdesetim veliki uspeh ostvarili su promo-filmovi Krisa Lofena (Chris Lofven) za velike australijske hitove *Eagle Rock* (Daddy Cool) i *I'll Be Gone* (Spectrum).

uobičajena priča, agresivna montaža atrakcija (koja svoje zasluženno mesto u kanonu kreativnih filmskih procesa posle Ejzenštajna i ruskih konstruktivista nalazi u francuskom novom talasu, nešto pre nastanka ovog videa), kao i specijalni efekti karakteristični za epohu (npr. projekcija trake u suprotnom smeru ili dupla ekspozicija) – izražajna sredstva koja se vezuju za evropski (autorski) film.

Nakon 1969. godine ‘nezavisni’ muzički filmski klipovi izašli su iz mode zajedno sa psihodeličnim rokom i njemu svojstvenim vizuelnim stilom. Početkom sedamdesetih muzički sastavi s više entuzijazma nastupaju u TV emisijama koje postaju vizuelno atraktivnije. U muzičkim šou programima poput *The Midnight Special* i *Don Kirshner's Rock Concert* koncertni nastupi smenjuju se s ‘klipovima’ u kojima se eksperimentiše s kamerom, montažom,¹⁶¹⁸ specijalnim efektima i ‘dramatizacijom’ pesama. *The Sonny & Cher Comedy Hour* (1971-1974.) afirmiše animatora Džona Dejvida Vilsona (John David Wilson) koji je režirao animirane verzije hitova ovog dueta (i kasnije saradivao s drugim izvođačima kao što su Bob Dilan i Džoni Mičel). Ponovo se snimaju ‘pravi’ dokumentarni filmovi o izvođačima poput Bitlsa (*Let It Be*, 1970, r: Michael Lindsay-Hogg), Rolingstonsa (*Gimme Shelter*, 1970: r: Albert i David Maysles), Džoa Kokera (*Mad Dogs and Englishmen*, 1971, r: Pierre Adidge), Pink Flojda (*Live at Pompeii*, 1972, r: Adrian Maben), ili o festivalu Vudstok iz 1969. godine (r: Michael Wadleigh). Godine 1971. avangardni američki sastav *The Residents* počeo je rad na prvom ‘dugometražnom muzičkom videu’, filmu *Vileness Fats*, koji je trajao do 1976. (a onda je projekat obustavljen).¹⁶¹⁹ Izuzetak od uobičajene prakse u muzičkoj industriji početkom sedamdesetih predstavljala su četiri 16mm promo-filma koja je za Dejvida Bouvija režirao fotograf Mik Rok (Mick Rock) tokom 1972-73. (*John, I'm Only Dancing; The Jean Genie; Space Oddity i Life On Mars*). Ovi niskobudžetni¹⁶²⁰ klipovi ostvariće

¹⁶¹⁸ U ovom periodu i ‘progresivni’ filmski reditelji vraćaju se tekovinama ejzenštajnovske montaže atrakcija (o čemu svedoče *Performans* Nikolasa Rouga iz 1970. ili potera za vozom u *Francuskoj vezi* Vilijama Fridkina iz 1971.)

¹⁶¹⁹ *Tommy* (1975, r: Ken Russel), film zasnovan na istoimenoj rok-operi grupe *Who* iz 1969. ili filmska adaptacija Alana Parkera *Pink Floyd The Wall* (1982.) mogu se smatrati varijacijama na ovaj koncept dugometražnog rok videa.

¹⁶²⁰ Bouvijev saradnik radio je bez honorara jer „u to vreme niko nije imao pojma da će jednog dana ljudi plaćati za takve stvari“. Već 1980. godine Bouvi je snimio čuveni spot *Ashes to Ashes* (r: David Mallet), najskuplji muzički video do tada (budžet: 250 000 funti), uz korišćenje najnovije video tehnologije kao što je inovativna *Quantel Paintbox* tehnika.

značajan uticaj na razvoj muzičkog videa u sedamdesetim godinama (a praksa snimanja promotivnih filmova na 16mm i 35mm traci nastaviće se i u ‘video epohi’ – primer za ovo su muzičke ‘mikro-komedije’ grupe *Madness*).

Formalni i kreativni razvoj muzičkog videa odvijao se na opisani način do trenutka kada je (sredinom sedamdesetih) televizija počela da se realizuje isključivo elektronskom tehnologijom. (U početku je televizija realizovana filmskom tehnikom koja je samo u završnoj fazi emitovanja svedena na elektronsku reprodukciju i distribuiranje). Za ‘muzički video’ ovo je značilo korak unazad. Tehnološki nedostaci i primitivnost prve elektronske slike sužavaju ‘paletu’ kreativnih procesa, što rezultuje ‘siromašenjem’ forme muzičkog videa. Konvencionalna režija podrazumeva relativno mali broj kadrova (koji su prilično statični), smenu planova i hroma-ki (*chroma key*) efekat koji je uobičajeni element TV tehnologije i televizijskog izraza: na filmu je ovo bila rir (zadnja) projekcija. Nova ograničenja (uz evoluciju filma, stripa, grafičke animacije¹⁶²¹ i TV serijala), donela su i nove kreativne mogućnosti (npr. korišćenje efektora i generatora elektronske slike) – koje je ranije bilo moguće produkcijski realizovati samo zahtevnom laboratorijskom obradom snimljenih negativa – ali je kvalitet njihovog korišćenja ostao diskutabilan. Ipak, ključna inovacija za razvoj savremenog muzičkog videa bio je razvoj relativno jeftine i lako upotrebljive tehnike za snimanje i montažu (visokokvalitetnih videotejp rekordera i portabl kamera).¹⁶²²

Paradigmatični primer za prelaz na video-tehnologiju u praksi vizuelizacije muzičkih izdanja bio je promotivni video *Bohemian Rhapsody* grupe Queen iz 1975. (r: Bruce Gowers). Zahvaljujući ‘demokratičnosti’¹⁶²³ nove tehnologije (kvalitetnih kolor videotejp rikordera i portabl video kamera) i značajno manje afirmisani izvođači mogli su da se

¹⁶²¹ Inovatori u oblasti elektronske muzike, *Kraftwerk* iz Diseldorfa, bili su inovativni i u korišćenju kompjuterske animacije (generisane na različitim radnim stanicama i primitivnim kompjuterima) u vizuelizaciji svoje muzike.

¹⁶²² Sredinom šezdesetih bila je aktuelna parola: „video će izmeniti svet i umetnost“. Optimistički se verovalo da će pristupačnost i ‘demokratičnost’ video tehnologije uticati na sve aspekte življenja, ukazati na nove društvene ciljeve, izmeniti političke, obrazovne i privredne ustanove i iz osnova izmeniti odnos pojedinca i zajednice. Taj optimizam delili su i umetnici: „Kao što je kolaž zamenio uljanu sliku, tako će i katodna cev zameniti slikarsko platno“, tvrdio je Nam Džun Pajk.

¹⁶²³ Relativno malim troškovima njenog korišćenja u poređenju s troškovima snimanja na filmskoj traci.

upuste u video-eksperimente. Tako su sredinom sedamdesetih članovi grupe *Devo* u američkom gradu Akronu, pre prvog ugovora za ploču i s minimalnim budžetima snimali konceptualno maštovite i perverzno-komične muzičke spotove,¹⁶²⁴ u skladu s ‘uradi sam’ etosom Novog Talasa. Početkom osamdesetih novotalasni bendovi poput *Blondie*, *Split Enz* (s Novog Zelanda) i *The Tubes*¹⁶²⁵ uveli su praksu snimanja video-spotova za svaku pesmu na novom albumu i njihove distribucije na video-kasetama. Pojedini članovi sastava specijalizovali su se za režiju spotova, a muzičari poput Kevina Godlija (Kevin Godley) i Lola Krima (Lol Creme) u potpunosti su se posvetili režiji video spotova (radeći uporedo za sebe, ali i za kolege *Visage*, *Duran Duran*, *Toyah*, *Culture Club*, *David Sylvian & Ryuichi Sakamoto*, *Police*, *Frankie Goes To Hollywood*, *Ultravox*, *Peter Gabriel*...)

U osamdesetim godinama video spotovi realizovani elektronskom tehnologijom počinju da funkcionišu kao nove, prepoznatljive vizuelne forme, uspostavljajući sopstvene zakonitosti i predstavljačke konvencije. Za razliku od ranijih perioda u kojima su televizijske kuće samoinicijativno pristupale njihovoj proizvodnji,¹⁶²⁶ video spotovi sada u potpunosti ulaze ‘u nadležnost’ muzičke industrije, kao uobičajeno sredstvo oglašavanja muzičkog proizvoda. Prekretnicu (i) u ovom domenu predstavljalo je pokretanje muzičkog kanala MTV.¹⁶²⁷

Muzički video (pa i sâm MTV) od ključnog je značaja u rastućoj povezanosti¹⁶²⁸ između muzičke, filmske i TV industrije u osamdesetim godinama, koje je obeležio uspeh filmova kao što su *Apsolutni početnici* (*Absolute Beginners*, 1986, r: Julien Temple), *Futluz* (*Footloose*, 1984, r: Herbert Ross) ili *Prljavi ples* (*Dirty Dancing*, 1987, r: Emile

¹⁶²⁴ Njihova izdanja na video-kasetama predstavljala su pionirske video produkcije, a njihov spot *The Day My Baby Gave Me a Surprise* (objavljen 1979.) među prvim je primerima korišćenja kompjuterske i grafičke animacije u muzičkom videu.

¹⁶²⁵ *The Tubes* iz San Franciska su 1981. objavili prvi američki video-album *The Completion Backward Principle* (r: Michael Cotten) na kome su bila i dva spota koja je režirao Rasel Malkahi (*Talk To Ya Later* i *Don't Want To Wait Anymore*).

¹⁶²⁶ Npr. britanski muzički program *The Old Grey Whistle Test* (BBC2, 1971-1987.) producirao je neke inovativne primere muzičkog videa za izvođače kao što su Frenk Zapa, Majk Oldfild, *Led Zeppelin*, *Genesis*, *Pink Floyd* i *Television*.

¹⁶²⁷ Opširnije o MTV-u u Dodatku 5.

¹⁶²⁸ Više o ovoj povezanosti u ‘Familiar Feelings: Bezüge zu Film und Fernsehen’ i ‘Strike a pose: Wechselbeziehungen zwischen Spielfilm und Videoclips’, u: Keazor i Wübbena, *Video Thrills The Radio Star*, 167-215 i 247-313.

Ardolino). Veliki značaj za razvoj muzičkog videa imao je i film *Flešdens* (*Flashdance*¹⁶²⁹, 1983, r: Adrian Lyne) koji je režirao nekadašnji reditelj reklamnih spotova – prvi film koji je ostvario uspeh na tržištu prevashodno zahvaljujući muzičkom spotu.¹⁶³⁰ Muzički spot u savremenom smislu postao je autohtona ‘umetnička’ forma koja ima svoje zakonitosti, kanone i formule – autore, stilove i žanrove.

‘Pop-video’ bio je najuspešnija britanska izvozna industrija u osamdesetim godinama.¹⁶³¹ Zahtevi promocije muzičkih izdanja značajno su uticali na izgled i sadržaj muzičkog videa. Endru Gudvin¹⁶³² skreće posebnu pažnju na način na koji su izdavačke kompanije kontrolisale izgled i sadržaj spotova i uticale na izbor reditelja ne prepuštajući ga muzičarima. Video verzije pesama najčešće su rezultat marketinških odluka izdavačkih kuća, a ne umetničkog izraza izvođača. Muzički video takođe predstavlja instrument u proizvodnji i promociji muzičkih ‘zvezda’ i njihovog identiteta, što je ključna strategija dugoročnog ekonomskog uspeha u muzičkoj industriji.¹⁶³³

S razvojem MTV-a kao novog televizijskog fenomena, reditelji visokobudžetnog muzičkog videa napuštaju novotalasnu praksu eksperimentisanja s video-tehnologijom i vraćaju se 35mm filmu, dok ostali kombinuju film i video. Proširuju se formalne i stilske mogućnosti novog medija, uvode sofisticiraniji vizuelni efekti i elementi filmske naracije. Tokom osamdesetih, snimanje video spotova postaje *de rigueur* praksa u muzičkoj

¹⁶²⁹ Osim što je ‘promenio život’ italijanskom reditelju Naniju Moretiju (susret s glumicom Dženifer Bils u filmu *Caro Diario* iz 1993.) i akterima filma *The Internship* (2013, r: Shawn Levy), *Flešdens* je inkorporiran i u ‘nasleđe’ muzičkog videa. Čuvenu scenu audicije odigrale su u svojim spotovima i ex-*Spice Girl* Geri Halivel (*It’s Raining Men*, 2001, r: Jake-Sebastian Wynne i James Canty – Jake & Jim) i Dženifer Lopez (*I’m Glad*, 2003, r: David LaChapelle).

¹⁶³⁰ Marša Kinder smatra *Flešdens* pokretačem svojevrsnog filmskog pod-žanra, u kojem se „pletu neuverljive priče oko vatrenih plesnih scena kreiranih u montaži, od kojih zatim nastaju lukrativni video spotovi“.

Kinder, ‘Music video’, 2.

Popularni mjuzikli iz ‘disko epohe’, npr. *Groznica subotnje večeri* (*Saturday Night Fever*, 1977, r: John Badham) ili *Briljantin* (*Grease*, 1978, r: Randal Kleiser) promovisali su se na tradicionalan način iz prostog razloga jer su prethodili MTV-u.

¹⁶³¹ „Ovi su spotovi uzorna deca tačerovske Nove Engleske sa svojom visokom tehnologijom, visokim pritisicima i visokim profitom“.

Pat Sweeney, ‘Pop non-stop’, u: Ristić, *Videosfera*, 184.

¹⁶³² Andrew Goodwin, *Dancing in the Distraction Factory*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1992

¹⁶³³ Croteau i Hoynes, *Media Society*, 73.

industriji, koja postaje predmet parodije¹⁶³⁴ i kritike u popularnoj kulturi – i samoj muzičkoj industriji (Džo Džekson, *Pretty Boys*; Frenk Zapa, *Be In My Video*; *Dead Kennedys*, *MTV Get Off the Air*; *Replacements*, *Seen Your Video* i *Hold my Life*). Internacionalni hit *Money for Nothing* grupe Dire Straits iz 1985. (pionirski primer upotrebe kompjuterske animacije) istovremeno je predstavljao kritiku fame o muzičkom videu i primer njene zdušne eksploatacije. Sredinom osamdestih pojedini bendovi (privremeno) odbijaju da snimaju spotove (*Sonic Youth*, *The Butthole Surfers*, *Dead Kennedys*, *Replacements...*)¹⁶³⁵ Premda je praksa da se izvođači ne pojavljuju u muzičkim spotovima predstavljala retkost, bilo je primera ‘ne-reprezentativnog’ muzičkog videa i među ‘mejnstrim’ izvođačima (npr. Brus Springstin, *Atlantic City*, r: Arnold Levine; Dejvid Bouvi i *Queen*, *Under Pressure*, r: David Mallet; ili *Duran Duran*, *The Chauffeur*, r: Ian Emes).¹⁶³⁶

Godine 1983. snimljen je najuspešniji i najuticajniji muzički spot svih vremena, ‘mini-mjuzikl koji se izdaje za video-spot’ – skoro 14 minuta dugački *Thriller* Majkla Džeksona (r: John Landis). S budžetom od 500 000 dolara, postavio je nove standarde u produkciji muzičkog videa. Sredinu osamdesetih obeležio je i inovativni prodor animacije. Verovatno najuspešniji primer je *Sledgehammer* Pitera Gebrijela iz 1986. (r: Stephen R. Jonhson), u kome su korišćeni specijalni efekti i tehnike *stop-frame* animacije britanskog studija *Aardman Animation*.

U decembru 1992. MTV je (nakon pritiska koji je izvršila MVPA – *Music Video Producers Association*, kasnije *Music Video Production Association*) počeo da uz podatke o izvođačima navodi i imena reditelja muzičkog spota, čime je dobila ‘formalnu’

¹⁶³⁴ Tako je i humoristički program BBC2 *Not the Nine O’Clock News* (1979-1982.) producirao parodični muzički video *Nice Video*, *Shame About The Song*. ‘Weird Al’ Yankovic svoju karijeru muzičara, komičara i reditelja muzičkog videa zasnovao je na parodijama tuđih video spotova (*Smells Like Nirvana*, *Eat It, Fat, Like a Surgeon*, itd.)

¹⁶³⁵ Nešto kasnije bendovi poput *Consolidated*, *Pop Will Eat Itself*, *Arrested Development*, *Rage Against the Machine* ili *The Disposable Heroes of Hiphoprisy* uvode u muzički mejnstrim samosvesni anti-medijski diskurs u tradiciji Frankfurtske škole.

¹⁶³⁶ Kasniji primeri obuhvataju Prinsov spot *Sign o’the Times* (1987, r: Bill Konersman), pod uticajem čuvenog klipa Boba Dilana *Subterranean Homesick Blues* iz 1965. (r: D. A. Pennebaker) i *Freedom* (1990, r: David Fincher) u kome se umesto Džordža Majkla (koji je odbio da se pojavi u spotu) pojavljuju top manekenke N. Kempbel, L. Evandelista, K. Tarlington, T. Patric i S. Kraford, kao i muški modeli Dž. Pirson, M. Sorenti i P. Formbi.

potvrdu činjenica da muzički video postaje autorski medij. Pored afirmisanih filmskih reditelja koji su se sporadično upuštali u rad na muzičkom videu, reditelji specijalizovani za muzički video postaju *celebrities* muzičke (i filmske) industrije. Godišnja ceremonija *MTV Movie Awards*, uvedena 1992. godine, dodatno je ukazala na spregu između MTV-a i filmske industrije.¹⁶³⁷

Estetika brze ritmičke montaže, fragmentarne dramaturgije, rasparčanog prostora, ‘prljave’ ili psihotičke slike i novih tehnologija izvršila je snažan uticaj na film devedesetih godina, koji je svesrdno asimilovao prepoznatljive karakteristike i forme muzičkog spota. Neke od ‘školskih primera’ ove tendencije predstavljaju *Peti element* (*The Fifth Element*, 1997.) Lika Besona; *Trči, Lola, trči* (*Lola rennt*, 1998.) Toma Tikvera ili prvi dugometražni film (jednog od Madoninih supruga) Gaja Ričija, *Dve čađave dvocevke* (*Lock, Stock and Two Smoking Barrels*, 1998.)

Filmska produkcija devedesetih obeležena je i novim načinom oblikovanja slike – digitalizacijom uz primenu računara. Filmska slika evoluirala od analognog prikaza (fiktivne) realnosti do virtuelnih novih svetova u kojima se realnost transformiše: predmeti (i živa bića) mogu da se rasplinu, da nestaju i iznova se pojavljuju, moguće su neprestane metamorfoze i prostorne iluzije, a irealni strahovi poprimaju realno obličje. (Ipak, u skladu s konzervativnošću filmske industrije preovladava digitalna simulacija stvarnosti.) Primenom efektnih postupaka (*wrapping*, *morphing*, *digital compositing*, *motion capture* i sl.), digitalna post-produkcija postaje novo kreativno područje i u produkciji muzičkog videa. Granice očekivanja od ovih proizvoda muzičke industrije

¹⁶³⁷ Filmski reditelji (veoma različitih poetika) s čvrstim ‘utemeljenjem’ u svetu popularne muzike bili su (između ostalih) i Kris Berd (Chris Bearde), Albi Falzon (Alby Falzon), Džulijan Templ (Julian Temple), Derek Džarman (Derek Jarman), Džon Mejberi (John Maybury), Džonatan Dem (Jonathan Demme), Žan-Pjer Žene (Jean-Pierre Jeunet), Spajk Li (Spike Lee), Dominik Sena (Dominic Sena), Bil Fišman (Bill Fishman), Gregori Dark (Gregory Dark – zvani ‘Spilberg mekog porniča’ i ‘Skorseze erotskog trilera’), McG (Joseph McGinty Nichol), Mark Pelington (Mark Pellington), Majkl Bej (Michael Bay), Markus Nispel (Marcus Nispel), Bret Ratner (Brett Ratner), Tarsem (Tarsem Dhandwar Singh), F. Geri Grej (F. Gary Grey), Džonatan Dejton i Valeri Feris (Jonathan Dayton & Valerie Faris)... Među onima koji su se tek sporadično bavili muzičkim videom (pored Dž. Lendisa i M. Skorsezea) bili su Brajan de Palma koji je režirao spot Brusa Springstina *Dancing In The Dark* (1984.) i Abel Ferara koji je saradivao s francuskom pevačicom Milen Farmer na spotu *California* (1995.) (Uz Springstina se pojavljuje glumica Kortni Koks, a uz Farmerovu glumac Đankarlo Espozito.)

neprestano se pomeraju, a oni sve više konvergiraju savremenoj multimedijskoj vizuelnoj umetnosti ili arhitektonskom 3D modelovanju.

Godine 2003. *Palm Pictures* objavljuju trostruku DVD kompilacija *Director's Label* na kojoj su predstavljeni radovi reditelja Spajka Džonza (Spike Jonze), Krisa Kaningama (Chris Cunninghama) i Mišela Gondrija (Michel Gondry) (ujedno i autora projekta). Dve godine kasnije objavljena su još četiri DVD-a na kojima su predstavljeni istaknuti reditelji muzičkih spotova Mark Romanek,¹⁶³⁸ Džonatan Glejzer (Jonathan Glazer), Anton Korbejn (Anton Corbijn) i Stefan Sednau (Stéphane Sednaoui). 'Kandidati' za predstavljanje u ovoj seriji su reditelji Hammer & Tongs (duet koji čine Gart Dženings /Garth Jennings/ i Nik Goldsmit /Nick Goldsmith/), Majk Mils (Mike Mills), Šinola (Shynola), Semjuel Bejer (Samuel Bayer), Jonas Akerlund (Jonas Åkerlund), Žan-Batist Mondino (Jean-Baptiste Mondino) i Roman Kopola (Roman Coppola).¹⁶³⁹ Ovim projektom Džonz, Kaningam i Gondri inaugurisali su se kao globalni trendseteri koji diktiraju koncepte, forme, efekte i estetiku muzičkog videa od sredine devedesetih godina do danas.

Spajk Džonz, čija ključna dela predstavljaju spotovi za izvođače *Sonic Youth* (100%), *The Breeders* (Cannonball), *Weezer* (Buddy Holly), *Dinosaur Jr.* (Feel The Pain), *Beastie Boys* (Sabotage), *R.E.M.* (Crush With Eyeliner, Electrolite), Björk (It's All So Quiet), *Daft Punk* (Da Funk), *Chemical Brothers* (Elektrobank), Puff Daddy (It's All About the Benjamins), *Pavement* (Shady Lane), Fatboy Slim (Praise You), započeo je uspešnu karijeru u dugometražnom filmu ostvarenjima *Being John Malkovich* (1999.) i *Adaptation* (2002.) (oba prema scenariju Čarlija Kaufmana).

Kris Kaningam, kao animator na filmu *Judge Dredd* (1995, r: Danny Cannon), došao je u kontakt sa Stenlijem Kjubrikom koji je radio na svojoj verziji filma *A.I.* (koji je 2001. dovršio Stiven Spilberg). Njegova karijera reditelja muzičkih spotova doživela je uzlet u drugoj polovini devedesetih kada su njegovi 'klijenti' postali Aphex Twin (Come To Daddy, Windowlicker), *Portishead* (Only You), Madonna (Frozen) (ovaj spot obeležio je

¹⁶³⁸ Romanek je režirao i najskuplji spot svih vremena: *Scream* Majkla Džeksona i Dženet Džekson iz 1995. koštao je sedam miliona dolara.

¹⁶³⁹ sin filmskog reditelja F.F. Kopole

početak saradnje s direktorom fotografije Darijusom Kondijem), *Squarepusher* (Come On My Selector), Björk (All Is Full of Love), Afrika Bambaataa (Afrika Shox) itd. Godine 2001. započeo je rad na filmu *Neuromancer* prema sajber pank romanu Vilijama Gibsona, koji nije dovršio.

Mišel Gondri (rođen u Versaju kraj Pariza), verovatno je najveći inovator među trojicom reditelja s *Director's Label*. Karijeru je počeo krajem osamdesetih na spotovima za francuski bend *Oui Oui* u kojem je svirao bubnjeve. Devedesete godine obeležila je njegova saradnja s Björk (Human Behavior, Army of Me, Isobel, Hyper-Ballad, Jóga i Bachelorette), a ostali značajni radovi obuhvataju spotove za *Massive Attack* (Protection), *Daft Punk* (Around the World), *Chemical Brothers* (Star Guitar), *White Stripes* (The Hardest Button To Button) i dr. Na spotu koji je 1995. snimio za *Rolling Stones* (Like A Rolling Stone) upotrebio je efekat *Time Slice* – pronalazak umetnika Tima Makmilana (Tim Macmillan) (snimanje jedne radnje s nekoliko kamera postavljenih na različitim mestima u odnosu na aktera, i kasnije spajanje fotograma u kadar preciznim morfinom). Koncept je nastao kada su Pjer Bufen (Pierre Buffin) i njegovi saradnici iz BUF-a (poznate francuske kompanije za specijalne efekte) demonstrirali novu alatku baziranu na stereofotogrametriji.¹⁶⁴⁰ Sličice su se spajale *warp* efektom koji sadrži i pretapanje (*morphing*). Nekoliko godina kasnije (1999.) isti princip spajanja sekvencijalnih fotograma u proširenom i unapređenom obliku upotrebljen je kao najizraženije obeležje filma *The Matrix* braće Vahovski, od tada poznat kao efekat *bullet time*.¹⁶⁴¹ Gondri je ovaj efekat koristio i na reklamama 'Smarienberg' za *Smirnoff* votku. Karijeru reditelja dugometražnih filmova započeo je filmovima *Human Nature* (2001.), *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (2004.) (oba prema scenariju Čarlija Kaufmana) i *La science des rêves* (2006.), prema sopstvenom scenariju.

¹⁶⁴⁰ Stereofotogrametrija je izvedena iz *Time Slice* procesa Tima Makmilana koji je u osamdesetim godinama eksperimentisao sa simultanim snimanjem iste scene s više kamera.

¹⁶⁴¹ Prvi primer upotrebe *bullet-time* efekta u muzičkom videu je numera *Midnight Mover* (1985.) nemačkog hevi metal benda *Accept*.



Bjork vozi kamion
u spotu Mišela Gondrija *Army of Me* (1995.)

Dok su u osamdesetim godinama muzičkim videom dominirali reditelji Dejvid Malet (David Mallet), Rasel Malkahi (Russell Mulcahy),¹⁶⁴² Stiv Baron (Steve Barron), Najdžel Dik (Nigel Dick), Brajan Grant (Brian Grant), Ed Grajls (Edd Griles), Zbignjev Ripčinski (Zbigniew Rybczinski), *Godley & Creme* i drugi, u poslednje dve decenije afirmisali su se novi 'brendovi', kao (pored već pomenutih *Director's Label* reditelja): Hype Williams, David LaChapelle, Sophie Muller, Floria Sigismondi, Alan Calzatti, Shane Drake, Joseph Kahn, Jake Scott (sin Ridlija Skota), Ray Kay (Reinert K. Olsen), Marc Klasfeld, Little X (Julien Christian Lutz), The Malloys (Emmett i Brendan Malloy), Matt Mahurin, Melina Matsoukas, Vincent Moon (Mathieu Saura), Tony Petrossian, Derek Pike, švedski tim Traktor i dr.

Prema reditelju Dejvidu Finčeru: „Muzički video je trenutno možda najkreativniji oblik filmskog stvaralaštva. (...) Tako bi filmovi trebali da izgledaju“.¹⁶⁴³ „Pre 1980. godišnje se snimala samo šačica dobro režiranih i u zanatskom smislu kvalitetnih filmova.

Zahvaljujući muzičkom videu, sada ima više snimatelja, scenografa i više misaonih zanatlija. Filmovi nikada nisu bolje izgledali“.¹⁶⁴⁴

¹⁶⁴² Paradigmatični reditelj za osamdesete, sem toga što je režirao prvi spot emitovan na MTV-u i najčuevnije spotove video-atraksije *Duran Duran* (*Save A Prayer*, *Rio*, *Hungry Like A Wolf*, *The Wild Boys*), bio je uključen u same početke muzičkog videa na australijskoj televiziji ATN-7. Za potrebe šou-programa *Sounds* Malkahi je snimao filmski materijal za pesme za koje nisu postojali promotivni spotovi.

¹⁶⁴³ James Swallow, *Dark eye – The films of David Fincher*, Reynolds & Hearn, London, 2003, str. 21 i 13f. Navedeno u: Keazor i Wübbena, *Video Thrills the Radio Star*, 247.

¹⁶⁴⁴ Steve Reiss i Neil Feineman, *Thirty Frames per Second – The Visionary Art of the Music Video*, Harry N. Abrams, New York, 2000, 0:01:02. Navedeno u *ibid.*

Kao etablirana i uticajna medijska forma, muzički video spotovi imaju svoje specijalizovane festivale, kao *Los Angeles Music Video Festival* i *Indie Music Video Festival* (takođe u Los Angelesu), *BBC Music Video Festival* (Velika Britanija), *Oulu Music Video Festival* (Finska) ili *Museek* (Rusija), a muzički video je u takmičarskoj konkurenciji brojnih filmskih, video festivala i festivala novih medija diljem planete. Retrospektive značajnih reditelja muzičkog videa takođe su postale deo uobičajene festivalske ‘ponude’. Od 1984, kada je MTV uveo *MTV Video Music Awards* (VMA)¹⁶⁴⁵ (a deset godina kasnije i *MTV Europe Music Awards*, EMA), godišnju ‘proslavu’ koja afirmiše značaj muzičkog videa za muzičku industriju, muzički video dobio je status ‘ravnopravne’ medijske forme koja se može vrednovati i nagrađivati u ‘oskarovskom’ formatu.¹⁶⁴⁶ Muzički video ušao je i u galerije za savremenu umetnost: od troipolačasovne izložbe ‘Istorijski pogled na video-spotove’ koja se 1984. održavala u *Olympus Gallery* u Londonu, brojne muzejske i galerijske institucije organizuju izložbe i multimedijalne prezentacije posvećene muzičkom videu ili njegovom uticaju na druge medije i umetničke discipline. Neki od primera su izbor od 32 muzička spota kustoskinje Barbare London izložena u muzeju MOMA u Njujorku (1985.); izložba ‘What a Wonderful World! Music Videos in Architecture’ (*Groninger Museum*, 1990.); retrospektive ‘Sound & Vision - Musikvideo und Filmkunst’, *Deutsches Filmmuseum* u Frankfurtu (16. decembar 1993. – 3. april 1994.) i ‘Avantgardefilm und Musikvideo’ (VIPER festival, Bazel 1993. i 1994.); ‘Look at Me. 25 Jahre Videoästhetik – Die 100 einflussreichsten Videos’ u muzeju *NRW-Forum* u Diseldorfu, ‘Fantastic Voyages oder Reise ins Nichts – Vom Ende des Musikvideoclips’ u centru za nove medije ZKM (Karlsruhe) ili ‘Chris Cunningham – Videoinstallation’ u muzeju *Kestner Gesellschaft* u Hanoveru (2004.) Kao predmet interesovanja kustosa i drugih stručnjaka za savremenu umetnost, video spot očigledno postaje i ‘muzejski eksponat’ (wird offenbar museal) - „wird gesichtet, sortiert, ausgestellt, kompiliert, untersucht und historisiert“, zaključuju pojedini nemački autori.¹⁶⁴⁷

¹⁶⁴⁵ na kojoj su se umesto ‘Oskara’ dodeljivali ‘Elvisi’

¹⁶⁴⁶ Najnagrađivaniji VMA izvođači su Madonna (20), Piter Gebrijel (13 – od toga 10 samo za spot *Sledgehammer* 1987.), R.E.M. i Eminem (12). Eminem je osvojio i najveći broj *MTV Europe Music Awards* (11).

¹⁶⁴⁷ Keazor i Wübbena, *Video Thrills the Radio Star*, 10.

Dodatak 5

MTV era

Pojava prve televizijske stanice u svetu čiji je prioritet emitovanje muzičkih spotova (ujedno i najpopularnije do današnjeg dana) smatra se reakcijom na posledice ekonomske recesije u drugoj polovini sedamdesetih godina. Tada prodaja ploča na globalnom nivou konstantno opada i muzičkoj industriji očajnički treba nekakav stimulans. Izlaz iz krize pronađen je u specijalizovanom 24-časovnom kanalu kablovske televizije. MTV (Music Television) postao je, međutim, mnogo više od toga: postao je svojevrsni kulturni simbol epohe:

- 1) MTV se posmatra kao tipično 'čedo' postmoderne epohe, spoj visoke umetnosti i popularne kulture (najviše zbog načina na koji odbacuje ovakve kulturne podele)
- 2) Odbacivanje 'velikih narativa' prepoznaje se i u samoj strukturi video spotova i u programskoj shemi MTV-a: i jedno i drugo interpretira se kao 'nestabilan tekst' koji upućuje na nestabilno poimanje 'sopstva'
- 3) Pozajmice iz drugih 'tekstova kulture' kojima obiluju spotovi na MTV-u (kao i sama struktura programa) posmatraju se kao oblici 'intertekstualnosti' tipične za postmodernu kulturu sklonu 'pastišu', odnosno 'ispraznoj parodiji'
- 4) sve ovo zamagljuje istorijske / hronološke distinkcije u MTV-jevskom potpuriju slika u kome prošlo, sadašnje i buduće deluje simultano
- 5) MTV kreira jedan nihilistički, amoralan predstavljački univerzum (kao i drugi tipični tekstovi postmoderne) i napušta polje političkog i društvenog angažmana. Neki smatraju da to vodi u pesimizam (npr. David Tetzlaff), a neki smatraju da to vodi u nove forme političkog otpora (npr. John Fiske, Ann E. Kaplan).¹⁶⁴⁸

MTV se 'oglasio' 1. avgusta 1981. u ponoć (12. 01) emitovanjem spota 'Video Killed the Radio Star' nju vejev dueta *The Buggles* (Džef Dauns i Trevor Horn), koji je režirao Rasel Malkahi. U to vreme moglo ga je gledati svega nekoliko hiljada pretplatnika kablovskog sistema u severnom Nju Džersiju. Njegov razvoj počinje udruživanjem kapitala

¹⁶⁴⁸ Andrew Goodwin, 'Fatal Distractions: MTV Meets Postmodern Theory', u: Simon Frith, Andrew Goodwin i Lawrence Grossberg, *Sound and vision: The music video reader*, Routledge, New York, 2005 (1993), str. 46

kompanija kao što su *Warner Cable* i *American Express* u *Warner Amex Satellite Entertainment Company* (WASEC). Prvobitnu vlasnicu MTV-a 1985. je kupila korporacija *Viacom Inc.*,¹⁶⁴⁹ promeniivši joj ime u *MTW Networks* i započevši njenu interkontinentalnu ekspanziju.

Međutim, istorija MTV-a zapravo počinje 1977. kada je *Warner Cable* u Kolumbusu (Ohajo) pokrenula prvi interaktivni kablovski TV sistem *QUBE*. Jedan od specijalizovanih kanala u ponudi ovog sistema bio je muzički kanal *Sight On Sound* (neka vrsta preteče MTV-a), dok je *USA Network* emitovao *Video Concert Hall* (VCH), veoma popularnu emisiju posvećenu isključivo muzičkom videu. Krajem sedamdesetih, pokretač i 'glavešina' MTV-a Robert Pitman (Robert W. Pittman)¹⁶⁵⁰ testirao je format buduće muzičke televizije u svom 15-minutnom programu *Album Tracks* na TV mreži *WNBC*. Muzički program od značaja za razvoj programske koncepcije MTV-a bio je i *PopClips* (TV serija koju je kreirao Majkl Neizmit, nekadašnji član grupe *Monkees*) na kanalu *Nickelodeon*, nastao po uzoru na novozelandski program *Radio with Pictures*¹⁶⁵¹ na mreži *TVNZ*, koji je počeo s emitovanjem 1976. Kao odgovor na pojavu MTV-a konkurentne američke TV stanice razvile su specijalizovane emisije u kojima su dominantni sadržaj predstavljali muzički spotovi (npr. *Night Flight* na *USA Cable Network*, *Video Jukebox* na kanalu *HBO*, *Night Tracks* na *SuperStation WTBS*, *Friday Night Videos* na mreži *NBC*, *ABC Rocks* na mreži *ABC* itd.), a u Britaniji je tek 1986. pokrenut *The Chart Show* (*Channel 4*, kasnije *ITV*).¹⁶⁵²

¹⁶⁴⁹ *Viacom*, jedan od najvećih medijskih koncerna na svetu, deo je 'imperije' milijardera Samnera Redstona (Sumner M. Redstone) koja uz *MTW Networks* obuhvata (između ostalog) *CBS Corporation*, *BET* (*Black Entertainment Television*) i *Paramount Pictures*.

O 'oligopolu' korporacija koje dominiraju internacionalnom muzičkom industrijom, videti: Šuker, 'Marketing i medijacija', 257-261.

¹⁶⁵⁰ U vreme osnivanja MTV-a Pitman je imao 29 godina i već je vodio *Movie Channel* za *Warner-Amex Satellite Entertainment Company*.

¹⁶⁵¹ Velike muzičke kompanije besplatno su snabdevale *New Zealand Broadcasting Corporation* promotivnim video-klipovima još od 1966. godine, pošto je malo stranih izvođača (zbog udaljenosti zemlje) moglo da putuje na TV snimanja na Novi Zeland.

¹⁶⁵² U ovo vreme redak medijski prostor na britanskoj televiziji za mnoge izvođače, *Chart Show* se postepeno razvio u zaseban muzički kanal *Chart Show TV* koji je počeo s emitovanjem 2002. godine. Tri prve medijske kompanije koje su se u Britaniji nadmetale da preuzmu muzički kanal u novom kablovskom sistemu bile su *Music Vision* (koju podržavaju *Goldcrest* i *Yorkshire Television*), *Thorn* – *EMI Music Box* i *Cable Music Virgin Records*.

MTV je prvi usvojio koncept koji je kasnije preuzela većina specijalizovanih muzičkih televizija: obilje muzičkih spotova, mladi i zanimljivi VJs¹⁶⁵³ ('video jockeys' – naziv rasprostranjen s pojavom MTV-a), aktuelne top liste, muzičke vesti, intervjui i dokumentarni prilozi, a ponekad i filmovi o poznatim rok muzičarima / bendovima i – naravno – nastupi uživo. Zahvaljujući svojoj inovativnoj poslovnoj praksi,¹⁶⁵⁴ do 1982. godine MTV je stigao u 10.7 miliona domaćinstava. U narednih godinu dana broj pretplatnika povećao se na 18,9 miliona. Ključ uspeha MTV-a bila je prodaja reklama, jer je trebalo ostvariti profit za njegove finansijere. Pitman je morao da osmisli format koji privlači korporativne sponzore, a da bi ovo ostvario morao je da kreira potpuni 'on-screen environment' u kojem muzički spotovi predstavljaju samo jedan segment. MTV je otišao korak dalje od bilo čega do tada viđenog na televiziji u brisanju granica između reklama i TV programa: trošio je mnogo vremena reklamirajući sam sebe, a do 1985. godine 40% vremena utrošeno je na reklamiranje preko 800 različitih brendova.¹⁶⁵⁵

MTV mreža je na početku imala jedan kanal, a 1985. godine uvodi još jedan, *Video Hits 1* (VH-1).¹⁶⁵⁶ Globalna ekspanzija *MTV Networks* (koja sada obuhvata nekoliko desetina kanala širom sveta)¹⁶⁵⁷ obuhvata podmreže: *MTV Networks Europe* (sa sedištem u Londonu, pokrenuta 1. avgusta 1987.), *MTV Networks Asia*, *MTV Networks Latin America*, *US Hispanic and Canada* i *MTV Networks Africa*. Svaka od ovih kontinentalnih mreža sastoji se od televizijskih kanala koji su uglavnom podređeni jezičkim područjima i često sadrže osnivački kapital iz zemalja u kojima se emituju. *MTV Europe* obuhvata oko trideset regionalnih kanala, među kojima je i *MTV Adria* (osnovan u septembru 2005.

¹⁶⁵³ Opširnije o istorijskim uticajima vizuelne umetnosti, avangardne muzike i popularne kulture na savremenu VJ praksu, u: Maja Zećo, *Vizualization of Electronic Dance Music Through Digital Media: Case Study – Sarajevo VJ Scene* (magistarski rad), International University of Sarajevo, 2013, str. 16-66.

¹⁶⁵⁴ John Pettegrew, 'A Post-Modernist Moment: 1980s Commercial Culture and the Founding of MTV', u: Dines i Humez, *Gender, Race and Class*, 488-498.

¹⁶⁵⁵ Više o poslovnoj politici MTV-a u: E. Ann Kaplan, 'MTV: advertising and production', u: *Rocking around the clock: Music television, postmodernism and consumer culture*, Methuen, New York/London, 1987, str. 12-21 i Lisa A. Lewis, 'MTV's Industrial Imperatives', u: *Gender politics and MTV: Voicing the difference*, Temple University Press, Philadelphia, 1990, str. 13-26

¹⁶⁵⁶ Medijski 'mogul' Ted Turner pokrenuo je 1984. godine *Cable Music Channel*, ali ga je nakon samo mesec dana (kao neprofitabilan) prodao MTV-u. Tako je nastao drugi kanal MTV-a, okrenut starijoj publici.

¹⁶⁵⁷ Samo u Velikoj Britaniji *MTV UK* poseduje 16 kanala.

i koji je 2009. 'diversifikovan' u *MTV Slovenia*, *MTV Serbia* i *MTV Croatia*). Emituje se kablovski i satelitski, s različitim uspehom.¹⁶⁵⁸

Do 1987. MTV je emitovao gotovo isključivo muzičke spotove (uz VJ najave), a danas emituje samo oko 3 sata muzičkog videa. Osnovni medij za upoznavanje s tekućom produkcijom danas je internet, te je i MTV pozicirao svoj sajt *MTV.com* kao primarnu 'destinaciju' za muzičke spotove.

Mimo svoje osnovne programske šeme okrenute promociji muzičkih izdanja i odgovarajućeg (potrošačkog) životnog stila svojih ciljnih grupa, MTV ima i dugu istoriju društvenog, političkog,¹⁶⁵⁹ ekološkog i rodno¹⁶⁶⁰ aktivizma. Tokom izbora 2008. MTV je (prvi put) emitovao i 'zvanične' reklame za predsedničke izbore. Poslednjih godina okrenut *reality* programima 'lakog žanra' u kojima dominiraju *celebrities*, MTV emituje *True Life*, emisiju o društvenim problemima i preokupacijama običnih 'omladinaca', dok *MTV News* prenosi vesti koje su i izvan sfere interesovanja muzičke industrije. Bil Roudi (Bill Roedy), predsednik upravnog odbora (odgovoran za MTV Europe), koji je sedamdesetih godina u Italiji komandovao jednom raketnom bazom NATO, u skladu s ovakvom programskom politikom MTV-a tvrdi da je „televizija mnogo efikasniji instrument od raketa“.¹⁶⁶¹ Ipak, reputaciju 'politički korektnog' medija MTV je gradio postepeno, jer je u trideset godina svog postojanja često optuživan za rasizam,¹⁶⁶²

¹⁶⁵⁸ Npr. kanali *MTV Lithuania*, *MTV Latvia* i *MTV Estonia* (*MTV Networks Baltic*) zatvoreni su 2009. godine s oko 3 miliona evra duga. Dve godine ranije zatvoreni su kanali namenjeni Amerikancima azijskog porekla, *MTV Desi* (Južna Azija), *MTV Chi* (Kina) i *MTV K* (Koreja).

¹⁶⁵⁹ „Malo poznati guverner i saksofonista iz Arkanzasa po imenu Klinton najbolje je razumeo potencijal MTV-a i pojavljivao se na ovoj kablovskoj mreži tokom svoje kampanje '92, a kasnije joj je odao priznanje da mu je pomogla da mlade ljude s novom energijom okrene politici“.

J. Solomon, 'MTV news comes of age', *Columbia Journalism Review*, 35(1), str. 20. Navedeno u: Thorsten Quandt, 'Kommunikatoren und Konzerne', u: *Musikvideos im Alter Jugendlicher*, 90.

Godine 1992. MTV je započeo pro-demokratsku kampanju *Choose or Lose* u čijem je središtu bio predsednički kandidat Bil Klinton, a tokom predsedničkih izbora 2004. saradivao je s 'portparolom' kampanje *Vote or Die*, rep-zvezdom P. Didijem, podstičući mlade ljude da izađu na izbore.

U epizodi *Douche and Turd* animirane serije *South Park* naoružani P. Didi (bivši Paf Dedi) i njegovi prijatelji jure Stena Marša po Saut Parku da bi ga (bukvalno) ubili ako ne glasa na izborima u svojoj (osnovnoj) školi.

¹⁶⁶⁰ Studija *Gay and Lesbian Alliance Against Defamation* iz 2010. pokazala je da 42% njegovog programa reflektuje život gej, biseksualne i *trans-gender* populacije, čime je MTV postavio svojevrсни televizijski rekord.

¹⁶⁶¹ David E. James, 'Lenin, Dada, Punk und MTV', u: Hausheer i Schönholzer, *Visueller Sound*, 103.

¹⁶⁶² U prvim godinama crni izvođači bili su redak prizor na MTV-u (najčešće su se pojavljivali Edi Grant, Tina Turner, Dona Samer i britanski novotalasni bend *The Specials* mešovitog etničkog sastava). Crni

seksizam¹⁶⁶³ (kao medijski „instrument društvene kontrole koji razlike među polovima akcentuje kroz stereotipove“¹⁶⁶⁴), podsticanje nasilja¹⁶⁶⁵ - i isprazni eskapizam,¹⁶⁶⁶ s druge strane.

Ključni uticaj MTV-a na ‘geografiju’ savremene muzičke televizije ipak je nesporan. Po uzoru na globalnu ekspanziju mreže *MTV Networks* širom sveta otvaraju se (i zatvaraju) specijalizovani muzički kanali, više ili manje zasnovani na emitovanju muzičkih spotova: *Chart Show TV, 4Music, Bliss, Scuzz, Kerrang! TV, Q, Smash Hits, Magic, Kiss, Starz, The Box, C Music TV, Channel AKA, Dance Nation TV, Flava, Greatest Hits TV, Massive R&B, NME TV, The Vault* (Velika Britanija); *A&R Channel, CMC-TV, Fuse, Palladia, SWRV, BET Gospel, BET Hip Hop, Centric, Hispanic TV, mun2, CMT Pure Country*,¹⁶⁶⁷ *TVU Music Television, Music & Entertainment Television, Tempo Networks, TheCoolTV, Tr3s, WDNI-CD* (SAD); *Aux, bpm:tv, MuchMore, MuchMusic, MusiMax, MusiquePlus* (Kanada); *MCM, M6 Music Hits, M6 Music Black, Trace Urban, Trace Tropical* (Francuska); *Rock TV, Music Box, myDeejay, Hip Hop TV, Onda Latina, Video Italia* (Italija); *VIVA* (Nemačka)¹⁶⁶⁸; *The Music Factory* (Holandija i Belgija); *Eska TV*

izvođač Rik Džejs (koji je tužio MTV zbog diskriminacije po rasnoj osnovi) i Dejvid Bouvi (1983.) među prvima su doveli u pitanje ovakvu programsku politiku, dok je predsednik kompanije CBS čak pretio da će povući s MTV-a sva izdanja ove kompanije. Pod pritiskom CBS-a MTV je 1983. počeo da emituje spot *Billie Jean* Majkla Džeksona, otvorivši ‘vrata’ i drugim crnim izvođačima, kao što su Prins, Vitni Hjuston i Majklova sestra Dženet.

¹⁶⁶³ „Seksistički i nasilan u odnosu prema ženama – to je reputacija koju je stekao MTV“.

Lisa A. Lewis, ‘Form and Female authorship in Music Video’, *Communication*, 9, 1987, str. 355

¹⁶⁶⁴ Erika Funk-Hennings, ‘Musikvideos im Alltag: Geschlechtsspezifische Darstellungsweisen’, u:

Dietrich Helms i Thomas Phleps (Hg.), *Clipped Difference: Geschlechterrepräsentationen im Musikvideo*, Transcript, Bielefeld, 2003, str. 65

¹⁶⁶⁵ O nasilju u muzičkom videu, videti detaljnije u: ‘Darstellung von Gewalt in Musikvideos’, u: Neumann-Braun i Mikos, *Videoclips und Musikfernsehen*, 23-38.

¹⁶⁶⁶ Eminentni reditelj muzičkog videa Kris Kanningam izrazio je to ovim rečima: „Ko po ceo dan gleda muzičke spotove, kao da je zabio glavu u šporet“.

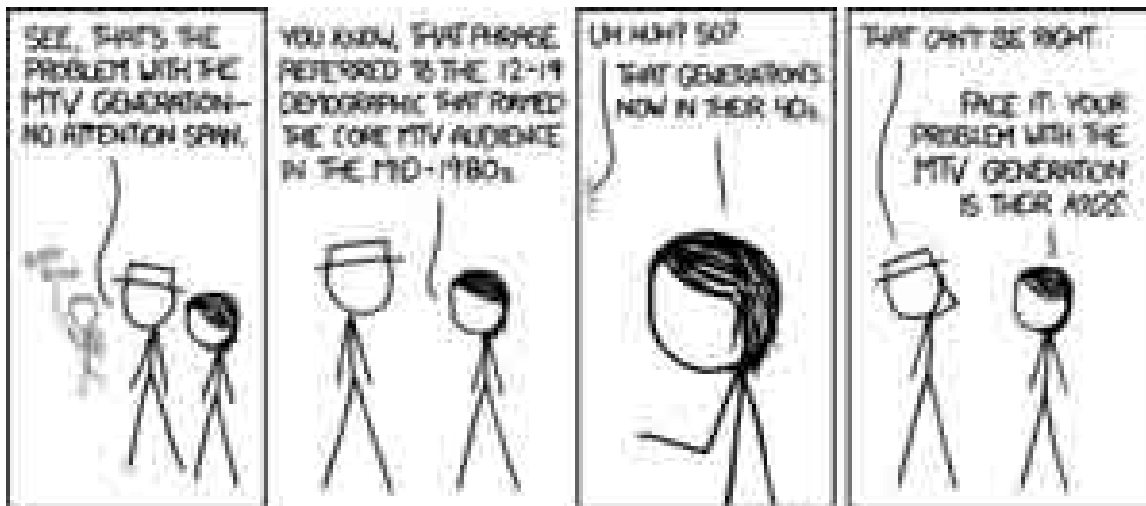
Keazor i Wübbena, *Video Thrills the Radio Star*, 14.

¹⁶⁶⁷ Uz druge kanale sličnog muzičkog usmerenja: *Country Music Television, The Country Network, Great American Country* itd.

¹⁶⁶⁸ O razvoju i poslovnoj politici nemačkog medijskog konglomerata VIVA, videti: Jan E. Motschull, ‘VIVA – 10 Jahre Musikkultur im deutschen TV’ i ‘VIVA – Die Suche nach einem neuem Gesicht’, u *TV-Design als wichtiger Faktor für Programmverbindungen im deutschen Fernsehen (Analysen und Vergleich zwischen den Vollprogrammsendern RTL/ProSieben und dem Spartensender VIVA zur Ermittlung von designerischen Grundsätzen im Fernsehen)*, doktorska disertacija, Bergische Universität Wuppertal, 2005, str. 118-196

<http://elpub.bib.uni-wuppertal.de/servlets/DerivateServlet/Derivate-1119/df0401.pdf> (pristup: 17.08. 2011.)

(Poljska); *40 TV* (Španija); *MAD TV* (Grčka); *Dream TV* (Turska); *City TV* (Bugarska); *Music 24* (Izrael); *Raj Muzix* (Indija); *ARY Musik* (Pakistan); *Persian Music Channel* (Dubai, UAE); *Channel O* (Južna Afrika); *63, C4, Juice TV* (Novi Zeland); *Channel V* (Hong Kong); *MYX* (Filipini); *TeleHit* (Meksiko); *Via X, Zona Latina* (Čile) ili *WTCV* (Porto Riko) samo su neki od njih...



Takođe: Thorsten Quandt, 'Deutsche Musikvideosender: VIVA & Co.', u: *Musikvideos im Alter Jugendlicher*, 74-78 i Klaus Neumann-Braun i Lothar Mikos, 'Veränderungen der Programmstrukturen von MTV und VIVA', u: *Videoclips und Musikfernsehen*, 115-129.

Dodatak 6

Muzički video u Srbiji

Prvi televizijski program u Jugoslaviji izveden je u Studiju Radio Zagreba 1956. godine.¹⁶⁶⁹ Počeci savremenog muzičkog videa u Srbiji moraju se sagledati u kontekstu razvoja Jugoslovenske radio televizije (JRT) i uloge koju su televizija i njeni zasebni žanrovi imali u (socijalističkom) društvu. Iskazano jezikom ‘epohe’, ciljevi JRT-a bili su:

- Unapređenje svestranog, istinitog i blagovremenog informisanja radnih ljudi i građana
- Utvrđivanje zajedničke programske politike radija i televizije na osnovu klasne i idejne opredeljenosti¹⁶⁷⁰ ...
- Saradnja u planiranju, proizvodnji i razmeni programa
- Usklađivanje tehničkog razvoja i izgradnje jedinstvenog tehničkog sistema
- Zajednička međunarodna saradnja na principima samostalne i nesvrstane spoljne politike SFRJ
- Jačanje odbrambene sposobnosti zemlje i
- Jačanje međusobne samoupravne povezanosti i saradnje.¹⁶⁷¹

Razvoj televizijske delatnosti u socijalističkoj Jugoslaviji od samog početka je bio usmeren ka zadovoljavanju konkretnih društvenih potreba (obrazovanje stanovništva, vaspitanje mlade generacije ‘u duhu marksističkih pogleda’, ‘jačanje bratstva i jedinstva naroda i narodnosti’, razvijanje samoupravnih odnosa i delegatskog sistema, čitanje i

¹⁶⁶⁹ Hrvatski publicista Igor Mandić duhovito je opisao ‘početke’ televizije u Jugoslaviji: „...Navodim podatak što ga je iz zaborava iščupao slovenski autor Boris Grabnar (u svojoj nedavno objavljenoj studiji: *Televizijska drama i drama televizije*, Knjižnica Mestnog gledališča, Ljubljana, 1973.) Naime, on nas podsjeća na koji je način televizija bila kod nas primljena kad je prvi put demonstrirana (na Gospodarskom razstavišču, u Ljubljani, kolovoza 1956. godine). Tada je naša javnost preko novinskih glasila reagirala malne podsmješljivo, komentira Grabnar i citira noticu iz nekih novina u kojima je ‘senzacija’ televizije bila uspoređena sa suknjicama škotskih skauta koji su tih dana izazivali pažnju u Ljubljancima. Jer, bilo je napisano, televizija ionako nije nešto posebno da bi toj temi trebalo posvetiti veću pažnju“.

Igor Mandić, *Šok sadašnjosti*, Centar za informacije i publicitet, Zagreb, 1979, str. 242-243

¹⁶⁷⁰ ... zasnovane na Programu Saveza komunista Jugoslavije i ‘zajedničkih i posebnih društvenih zadataka’

¹⁶⁷¹ Goran Kostić, *Makroorganizacioni sistem televizije u SFRJ: mesto i uloga JRT*, diplomski rad, FDU Beograd, 1984, str. 80

vrednovanje tekovina NOB-a, razvijanje kulturnog, umetničkog i naučnog stvaralaštva, upoznavanje s kulturnim tekovinama drugih naroda...) Među ovim kulturnim tekovinama bili su i savremeni žanrovi popularne muzike uvezeni s (kapitalističkog) ‘Zapada’.

U ovom smislu, televizija se u Jugoslaviji svojom ‘elitističkom’ agendom (u poređenju s medijskim sadržajima savremene epohe ‘dereguliranih’ medija) približila onome što se u Francuskoj u šezdesetim godinama nazivalo ‘profesorskom televizijom’ (*‘la télévision des professeurs’*).¹⁶⁷² Sličnu agendu sledili su evropski medijski javni servisi s obe strane ‘gvozdene zavese’, po uzoru na model koji je ustanovio BBC – odnosno, njegov prvi generalni direktor, lord Rit (John Reith)¹⁶⁷³ – u nastojanju da izbegne komercijalni model po kome se razvijala američka televizija.¹⁶⁷⁴

U okviru kulturno-umetničkog (a najčešće zabavnog programa) na jugoslovenskoj televiziji, izvođači popularne muzike nastupali su pred publikom koja statira (ili bez publike) u TV studiju. U socijalističkoj ekonomiji bez velike tržišne konkurencije (produksijske kuće PGP RTB i Jugoton bile su praktično monopolisti na tržištu muzičkih

¹⁶⁷² U ovo vreme francuska televizija imala je samo jedan, državni kanal TF1 koji je imao zadatak da (u skladu s načelom malroovske kulturne politike ‘kultura za svakoga’) proizvodi program visokog kvaliteta koji treba da bude i zabavan i edukativan.

Isabelle Veyrat-Masson, *Quand la Télévision Explore le Temps. L'Histoire au Petit Écran 1953-2000*, Fayard, La Flèche, 2000, str. 592. Navedeno u: Pamela Atzori “‘La Television des Professeurs?’: Charles Dickens, French Public Service Television and *Olivier Twist*”, u: Iain Robert Smith (ed.), *Cultural Borrowings: Appropriation, Rewriting, Transformation* (e-book), *Scope: An Online Journal of Film and Television Studies*, 2009, str. 215

http://www.scope.nottingham.ac.uk/cultborr/Cultural_Borrowings_Final.pdf#page=223 (pristup: 26.02.2013.)

¹⁶⁷³ *The British Broadcasting Company* krenula je u etar 1922. godine, „ali bez ikakvih naloga vlade u pogledu toga od čega programi treba da se sastoje. Prema važećem zakonodavstvu u zemlji, programi su mogli biti trivijalni ili populistički, u skladu s onim što bi diktirala potreba da se prodaju radio-prijemnici. Ipak, prvi generalni direktor kompanije Džon Rit imao je znatno uzvišenije i moralističko gledište o mogućnostima radiodifuzije. On je verovao da tako redak i skupocen oblik komunikacije treba da ponudi najbolje od svega svakome ko želi da to dobije, i brzo je razvio filozofiju ‘javnog servisa’.“

Endru Krizel, “Radio: počeci radija i ‘gruba sila monopola’”, u: Brigs i Kobli, *Uvod u studije medija*, 191.

¹⁶⁷⁴ Radio Corporation of America (RCA) udružila se s drugim radio kućama – *General Electric, Philco, Zenith, Allen B. Dumont Laboratories* i *Farnsworth Company* – da bi zajedničkim naporom razvili televiziju. Tridesetog aprila 1939. *National Broadcasting Company*, podružnica RCA, promovisala je novi medij prenoseći svečano otvaranje izložbenog paviljona RCA na Svetskoj izložbi. Premda je pionir američke televizije Dejvid Sarnof (David Sarnoff) iz RCA u svom televizijskom govoru objavio ‘rođenje nove umetnosti’ koja predstavlja ‘stvaralačku snagu koju treba koristiti za dobrobit čovečanstva’, u SAD se televizija razvila prema kompetitivnom komercijalnom modelu lišenom evropskih *highbrow* aspiracija. Detaljnije u: Allison Simmons, ‘Televizija i umetnost: istorijski pregled jednog malo verovatnog saveza’, u: Ristić, *Videosfera*, 71.

proizvoda) ‘promo-filmovi’, kakvi su bili potrebni internacionalnim muzičkim zvezdama ili televizijama u udaljenim zemljama kao što su Australija i Novi Zeland, nisu predstavljali ekonomsku nužnost. Televizijske ‘inscenacije’ popularnih pesama bile su izraz autorskih aspiracija televizijskih stvaralaca ili ambicije samih izvođača da se pred jugoslovenskom publikom predstave na inovativan i savremen način (poput velikih bendova ‘na Zapadu’).¹⁶⁷⁵ U okviru TV Beograd, muzički ‘spotovi’ nastajali su u skladu s uredničkim koncepcijama umetničko-zabavnog programa (i kasnije Trećeg kanala). Za razliku od muzičkog videa ‘na Zapadu’ oni nisu imali reklamni karakter i nisu pripadali ‘ekonomsko-propagandnom programu’.¹⁶⁷⁶ TV Beograd imala je na programu veoma različite muzičke emisije u kojima su emitovani i veoma različiti tipovi ‘muzičkog videa’:

I Govorno-muzičke emisije (komentari, kritike, razgovori s gostima, najave voditelja i sl. uz prateću muziku ili muzičke numere).

- a) emisije koje prate trenutna zbivanja u javnom, kulturnom i muzičkom životu
- b) emisije mozaične strukture koje se bave pojedinim pitanjima vezanim za muziku (istorija, tradicija itd.)
- c) dokumentarističke emisije koje prate određene muzičke događaje
- d) portreti značajnih kompozitora ili izvođača
- e) studijske muzičke emisije s gostima i izvođačima koji često izvode muziku ‘uživo’, šou programi i sl.

II Čisto muzičke emisije u kojima se od početka do kraja odvija vizuelizacija muzičkog dela:

- a) direktni prenosi različitih muzičkih manifestacija, festivala, koncerata i muzičko-scenskih dela

¹⁶⁷⁵ kao npr. *Silnete* u pesmi *I'm a man*. U 16mm filmu u režiji Jovana Ristića s kraja šezdesetih godina prisutni su ‘dokumentaristička’ upotreba kamere ‘iz ruke’ i scenografija za ‘vestern’.

¹⁶⁷⁶ Tatjana Kostić, *Sistem produkcije ekonomsko-propagandnog programa RTV Beograd*, diplomski rad, FDU, Beograd, 1993.

- b) TV adaptacije muzičko-scenskih dela (kreativna audiovizuelizacija muzičkih dela koja nisu pisana specijalno za televiziju)
- c) realizacija muzičko-scenskih dela pisanih specijalno za televiziju (npr. TV opera ili TV balet)
- d) muzički spotovi kao vizuelizacija kratkih muzičkih dela (iako muzički spotovi ne predstavljaju formu emisije, već zasebnu TV formu koja se uglavnom koristi kao poseban segment u okviru različitih emisija ili ‘između’ njih).¹⁶⁷⁷

Tako se pojam ‘muzičkog video spota’ na jugoslovenskoj televiziji ne vezuje isključivo za popularnu komercijalnu muziku, već i za umetničku, (krajnje) nekomercijalnu. Na Televiziji Beograd početkom osamdesetih godina počeli su da se emituju ciklusi posvećeni domaćoj savremenoj (umetničkoj) muzici, među kojima su najznačajniji *Video tilt* i *Muzički atelje*. Dok je *Muzički atelje*, započet krajem sedamdesetih godina (urednik: Slobodan Habić) samo predstavljao domaću savremenu muziku, *Video tilt* (urednica i voditeljka: Gordana Đurđević) težio je i novinama u prezentaciji muzike na televizijskom ekranu. Ova emisija predstavljala je medijsku novinu na prostoru Jugoslavije: televizijski stvaraoci prvi put su počeli da razmišljaju o prezentaciji umetničke muzike na način na koji se prezentuje zabavna, pop i rok muzika.¹⁶⁷⁸ Emisija se ponekad sastojala samo iz ‘spotova’, a oni nisu bili nužno povezani (tekstom ili nečim drugim).

Pripremajući nove emisije ‘zabavnog’ karaktera, muzička redakcija TV Beograd tragala je za mladim rediteljima koji bi uneli nešto novo i u prezentaciju ‘zabavne’ muzike. Pojavili su se reditelji koji su tek diplomirali, Boris Miljković i Branislav Dimitrijević Tucko, koji su već imali nešto rediteljskog iskustva na televiziji. Ovaj rediteljski par uneo je značajne novine u vizuelizaciji i prezentaciji muzike, a uz njih su i reditelji Stanko

¹⁶⁷⁷ Više o istorijatu Muzičke redakcije Televizije Beograd videti u:

Ivana Popović, *Muzika na televiziji: s posebnim osvrtom na sistem rada Muzičke redakcije Televizije Beograd*, diplomski rad, FDU, Beograd, 2005, str. 19-39

¹⁶⁷⁸ U zavisnosti od potreba Televizije Beograd žanrovi popularne muzike su se u različitim periodima pojavljivali ili u okviru muzičkog ili u okviru zabavno-rekreativnog programa (najčešće uz ‘narodnu’ muziku). ‘Ozbiljna’ i ‘starogradska’ muzika uvek su bile ‘u nadležnosti’ muzičke redakcije.

Crnobrnja i Aleksandar Mandić ostvarili značajan doprinos televizijskom ‘izrazu’ lišenom komercijalnih pritisaka.¹⁶⁷⁹

Video-art kao novo polje izražavanja generacije koja je želela da ostvari „svoj doprinos novom vremenu“¹⁶⁸⁰ ušao je na velika vrata i u sferu interesovanja redakcije kulture TV Beograd kojom rukovodi Zora Korać. Među njenim saradnicima nalazili su se Srđan Karanović, Milan Oklopčić, Filip David, Nebojša Đukelić, Dževad Sabljaković, Feliks Pašić, Dunja Blažević, Isidora Sekulić „i drugi kojima je bilo veoma stalo da televizija postane polje novih ideja“.¹⁶⁸¹ *Petkom u 22*, TV magazin iz oblasti kulture koji je ‘spojio’ tradicionalnu, avangardnu i alternativnu kulturu u prijemčiv televizijski program, obeležio je rad ove redakcije u osamdesetim godinama, kao i *TV galerija*¹⁶⁸² urednice Dunje Blažević koja će predstavljati značajan punkt produkcije i promocije video arta. Dunja Blažević je započela saradnju s Televizijom Beograd 1981. kao urednica priloga o savremenoj umetnosti u emisijama *Petkom u 22* i *Druga umetnost*. Ta serija prerasta u redovnu mesečnu emisiju pod nazivom *TV galerija*, koja se na JRT-u emituje od 1984. do 1991. Mogućnost da umetnici na televiziji i za televiziju izvode svoje video projekte predstavljala je „posebnost i u širem evropskom prostoru“,¹⁶⁸³ jer u to vreme ZDF, drugi

¹⁶⁷⁹ briga o gledanosti i konkurencija na ‘deregulisanom’ medijskom tržištu s kojom se ‘javni servis’ suočio u devedesetim godinama

¹⁶⁸⁰ Vladimir Đurić Đura, ‘Beograd noću’, *Blic*, 18.12. 2007.

<http://www.blic.rs/Komentar/Duh-osamdesetih/151073/Beograd-nocu> (pristup: 22.08. 2011.)

¹⁶⁸¹ *Ibid.*

¹⁶⁸² Rečima Branislava Dimitrijevića „ključni video projekat izveden tokom osamdesetih u Jugoslaviji“, po uzoru na čuveni projekat nemačkog umetnika Gerija Šuma (Gerry Schum) iz 1968. godine, stavljao je umetnicima na raspolaganje televizijsku opremu za produkciju radova koji bi bili prikazivani u okviru redovnog TV programa. Pristupi umetnika su se razlikovali, kao i forme radova koji su iz video-arta prelazile u muzičke spotove ili različite modele fikcionalnog videa (radovi Borisa Miljkovića i Branimira Dimitrijevića bili su i ovde zastupljeni).

Branislav Dimitrijević, ‘Povremena istorija – kratak pregled video umetnosti u Srbiji’, u: Sretenović, *Video umetnost u Srbiji*, 33.

Opširnije o *TV galeriji* u: Zorana Dojčić i Jelena Vesić (ur.), ‘TV Galerija’ u: *Političke prakse (post) jugoslovenske umetnosti: Retrospektiva 01*, (katalog izložbe), Muzej istorije Jugoslavije, Beograd, 2009, str. 158-165

¹⁶⁸³ Marina Gržinić, odlomak iz intervjua s Dunjom Blažević objavljen u *Ars Vivendi*, br. 7, 1989, str. 151-152

‘TV Galerija / Televizija kao umetnost: Intervju s Dunjom Blažević’, u: Sretenović, *Video umetnost u Srbiji*, 139-143.

program televizije SR Nemačke¹⁶⁸⁴ i britanski 'javni' kanal *Channel 4* predstavljaju retke servise u Evropi koji aktivno podržavaju nekomercijalnu (autorsku) video produkciju.

Tako *Petkom u 22* (reditelji: Stanko Crnobrnja, Milan Peca Nikolić i Miljenko Dereta) i *Rokenroler* (reditelji: Boris Miljković i Branimir Dimitrijević Tucko), emitovan na Drugom kanalu JRT-a, postaju ključne emisije u kojima se predstavlja 'novotalasna' pop kultura koja u poznosocijalističkom jugoslovenskom kontekstu promoviše supkulturne post-pank fenomene uvezene sa 'Zapada' u elitnu umetnost ili, barem, kulturu, lišenu (ispranu od) ideološke 'pozadine'. *Trademark* nastupi novotalasnih grupa na beloj pozadini (u TV studiju koji je simbolički postao postmodernistička umetnička galerija) ovo samo naglašavaju. Bendovi okupljeni oko Studentskog kulturnog centra ili kluba *Akademija*,¹⁶⁸⁵ snažno povezani s aktuelnom art scenom (što ih bitno razlikuje od prethodnih generacija jugoslovenskih rokera koji po pravilu nisu gajili afinitet prema 'elitnoj' umetnosti) u 'belom' studiju Televizije Beograd sticali su „status umetničkog dela u doba medijske reproduktivnosti“. U skladu sa svojim afinitetima prema modernoj vizuelnoj umetnosti, 'Boris i Tucko' snimili su dva TV filma, *Ruski umetnički eksperiment* (1982.) i *Šumanović – komedija umetnika* (1987.) Nadovezujući svoj rad na avangardne umetničke pokrete s početka XX veka, oni su i lokalnu recepciju 'novog talasa' promovisali kao avangardni (post)modernistički pokret, neku vrstu *Neue Belgradische Kunst-a*.¹⁶⁸⁶

Ipak, emisija koja je imala najveći medijski efekat kada je u pitanju promocija savremene beogradske pop muzike bio je minimalistički šou-program *Beograd noću* u režiji Stanka Crnobrnje, kojim je pevač Oliver Mandić predstavio svoju novu ploču *Probaj me* iz 1981. godine. Na neutralnoj pozadini u kojoj dominiraju samo kostim, šminka i svedena scenografija, Mandić je promovisao svoj androgeni imidž, glumeći transseksualca u

¹⁶⁸⁴ ZDF je producirao i većinu filmova nemačkog novog talasa (*Neuer Deutscher Film* ili *Junger Deutscher Film*) kojem pripadaju reditelji R. V. Fassbinder, Verner Herzog, Aleksander Kluge, Folker Schlöndorff, Margarete von Trotta, Hans-Jürgen Zimerberg i Wim Wenders.

¹⁶⁸⁵ Klub studenata Fakulteta likovnih umetnosti

¹⁶⁸⁶ Spot za pesmu 'Across the Universe' grupe *Laibach* (reditelji: Boris i Tucko; direktor fotografije: Milorad Glušica) iz 1988. dospelo je na sedmo mesto MTV liste najboljih spotova svih vremena. Spot je 'namenski' naručen iz Britanije za božićne praznike i navodno je poslužio kao inspiracija reditelju Tarsemu Singu (Tarsem Dhandwar Singh) za čuveni spot grupe R.E.M. *Losing My Religion*.

trendi art maniru (po uzoru na Dejvida Bouvija i druge velikane glem-rok epohe). Ovaj 'kontroverzni' imidž osmislio je vizuelni umetnik Kosta Bunuševac. Uticaj ove emisije poticao je mahom od šok-efekta (patrijarhalna poznosocijalistička javnost bila je, naime, šokirana ovom neočekivanom smelošću na državnoj televiziji), ali i međunarodnog uspeha koji je emisija ostvarila osvojivši festivalsku nagradu 'Zlatna ruža Montrea'. Potom je i komercijalno objavljena na video-kaseti, što je za tadašnju jugoslovensku muzičku scenu predstavljalo svojevrsni presedan.

Tako je za osamdesete godine u Srbiji karakteristično da je muzički video nastajao u produkciji glomaznog državnog televizijskog sistema, na kome je bio i emitovan. Radi se uglavnom o studijskim spotovima s bogatom scenografijom i dosta izvođača (ukoliko rediteljski koncept nije nametao minimalizam). U tehničko-tehnološkom smislu ovi spotovi bili su 'zanimljivi' onoliko koliko su to dopuštale postojeće mogućnosti postprodukcije. Ovo je i epoha standardnih elektronskih trikova i elektronske manipulacije slike uz pomoć uređaja po imenu video mikseta: *high key*, dvostruka ekspozicija, efekat negativ slike, *chroma key*,¹⁶⁸⁷ deformacija slike (*squeeze*), upotreba elektronske maske i digitalni video efekti (raznorazna okretanja, smanjivanja i povećavanja slike, približavanje, odmicanje, umnožavanje itd.),¹⁶⁸⁸ koji krajem osamdesetih postepeno izlaze iz upotrebe.

Godine 1990. ukinut je zabavno-rekreativni program TV Beograd, te je muzička redakcija postala odgovorna za sve muzičke žanrove (uključujući i 'narodnjake'). Na čelu s kompozitorom Zoranom Hristićem, muzička redakcija radila je u okviru umetničko-zabavnog programa (pored kojeg je na Radio Televiziji Srbije postojao samo još

¹⁶⁸⁷ Izvorno, elektronski efekat koji se postiže primenom hroma-kijera (*chroma keyer*) spregnutim s video miksetom. Kamera 1 snima plavu pozadinu ispred koje je čovek. Kamera 2 snima drugi sadržaj koji sa slikom K1 daje rezultirajuću sliku K1K2 bez plave pozadine na K1. Pozadina može biti različitog sadržaja, snimljena ranije ili istovremeno, i reprodukovana s filma, slajda, kao grafički prikaz ili pozadina u koloru.

¹⁶⁸⁸ Poređenja radi, u drugoj polovini šezdesetih godina TV reditelj Anton Marti realizovao je na zagrebačkoj televiziji svoje eksperimente s kombinacijom zanimljivih vizuelnih efekata, plesom i muzikom. U ovim muzičkim emisijama konture plesača pojavljuju se u raznim šarama i cvetnim dezenima, a ovi efekti realizovali su se uglavnom mehaničkim sredstvima i uz korišćenje kartonskih maski na kamerama.

obrazovni i informativni program). Ovakva organizaciona shema RTS-a održala se tokom cele decenije.

U devedesetim godinama, ‘proliferacijom’ privatnih i nezavisnih medija medijska mapa Srbije se usložnjava do te mere da je broj elektronskih medija (a posebno lokalnih i regionalnih TV stanica) veći nego u nekim medijski razvijenijim kulturama. Medijski haos tranzicione Srbije paradigmatično je iskazan u industriji zabave koja promovise novu vizuelnu estetiku – „nakaradni, ali autentični amalgam kafanskog folkloru i MTV stajlinga, pornografije i nacionalne mitologije, urbane dekadencije i patrijarhalnih vrednosti“.¹⁶⁸⁹ Amalgam kafanskog folkloru i MTV-a dolazi u središte medijske pažnje pojavom TV stanica specijalizovanih za ‘narodnu muziku’ koja je evoluirala u ‘turbo folk’ (TV Palma 1991, TV Pink 1994.) Sredinom devedesetih na kanalu Pink počela je da se emituje emisija ‘tužno istinitog’ naziva *ZAM – Zabava miliona*,¹⁶⁹⁰ a 1998. godine počinje s emitovanjem *Grand Show*, proizvod produkcije *Grand* čiji su osnivači (između ostalih) najveća estradna diva socijalističke Jugoslavije (Lepa Brena) i njen suprug Slobodan Živojinović.

Medijskom promocijom novih, hibridnih muzičkih obrazaca i stilova (npr. folk-rep, folk-pop, turbo-folk, dens...) dolazi do svojevrsne krize ‘angažovanih potkultura’ novotalasne epohe (npr. pank i njegovi derivati) – i njihovog postepenog utapanja u komercijalne tokove masovne, ‘neofolk’ kulture.

U ovakvom ‘deregulisanom’ medijskom okruženju i stanju u lokalnoj muzičkoj industriji, muzički video u devedesetim godinama ipak doživljava uspon: od povremene delatnosti pojedinih filmskih i TV autora muzički video postaje delatnost koja angažuje brojne filmske radnike i druge saradnike i koja u potpunosti osvaja muzičko tržište. Prešao je put ubrzanog razvoja od „individualnog proizvoda lišenog normi struke, ‘bisera’ čudovišnog amaterizma na početku rada *TV Palma*, do tehničkog usavršavanja i kanonizacije svih aspekata produkcije“.¹⁶⁹¹ Sem toga, muzički video predstavlja i najdostupnije polje

¹⁶⁸⁹ Sretenović, *Video umetnost u Srbiji*, 14.

¹⁶⁹⁰ Idejni tvorac ovog projekta bio je Radosav Đokić, producent koji je do ‘najnižeg mogućeg kreativnog nivoa’ doveo proizvodnju emisija narodne muzike na srpskoj televiziji.

¹⁶⁹¹ Kronja, *Muzički video-spot*, 7.

tehničkih i kreativnih inovacija u oblasti pokretnih slika u teškim uslovima tranzicione ekonomije u Srbiji. U ovom periodu ‘sazrevali’ su reditelji različitih generacija, više ili manje posvećeni radu u oblasti muzičkog videa i prisutni na muzičkoj sceni Srbije (Dejan Milićević, Slavoljub Živanović Zli, Ivan Šijak, Milorad Milinković Debeli, Srđan Golubović, Miloš Tomić, Srđan Radojković, Oleg Jeknić, Nebojša Radosavljević Čupko, Aleksandar Ilić, Petar Pašić, Petar Ilić, Olivera Miloš Todorović, Kruna Ras, Darko Debelić, Veljko Pavlović, Miloš Kilibarda, Miloš Đukelić, Miloš Gojković, Stefan Arsenijević, Uroš Stojanović, Vuk Dapčević, Rastko Petrović, Tea Lukač, Jelena Mitrović, Gregor Zupanc, Đolo Đolo, Nešo Je, Aleksandar Kerekeš, Saša Al Hamed, Vedad Jašarević itd.)

Muzički spotovi emituju se u okviru TV programa s raznovrsnijom programskom šemom, i dalje u okviru muzičkih emisija različitog formata, ali su to sada promotivni video spotovi u njihovom izvornom, komercijalnom značenju. Njihov ekonomski učinak je upitan (na nevelikom muzičkom tržištu Srbije na kome caruju piraterija i nepoštovanje autorskih prava), ali oni i dalje ‘promovišu’ izvođače kao stvar ličnog prestiža¹⁶⁹² i pozicioniranja na muzičkoj sceni. Sem toga, muzički video ima još jednu važnu ulogu: spontano popunjavanje planiranih ili neplaniranih ‘rupa’ u TV programu.

Od devedesetih godina muzički spotovi realizuju se u Srbiji:

- u okviru javnih (RTS) i komercijalnih TV stanica s raznovrsnom programskom šemom¹⁶⁹³
- u okviru specijalizovanih TV stanica (MTV Adria / MTV Srbija, Pink Music...)
- u okviru specijalizovanih agencija¹⁶⁹⁴ i producenstskih kuća (Idea plus, Videovizija, RTS, Centrosцена, N – Estrada, Pixel...)

¹⁶⁹² Najbolji primer su ‘spotovi razglednice’ koje prikazuju izvođače u privatnim situacijama na egzotičnim destinacijama nedostupnim njihovoj publici ili manje uspešnim ‘konkurentima’ (Lepa Brena na Floridi, Zorica Brunčlik na Malti ili grupa Zana na Tajlandu...)

¹⁶⁹³ Na svim televizijama, pored produkcije ‘pravih’ muzičkih video-spotova, još od osamdesetih godina ustalila se praksa korišćenja delova muzičkih emisija koji se u daljoj eksploataciji nazivaju ‘muzičkim spotom’.

¹⁶⁹⁴ nezavisne agencije i agencije u okviru (uglavnom malih) TV stanica.

TV Pink imao je agenciju *Mother and Son* specijalizovanu za muzički video i zasebnu *Advertising Agency* koja se bavila produkcijom TV reklama.

Pogodnost produkcije spotova u okviru TV stanica bila je u tome što one obezbeđuju i emitovanje.

- u okviru privatnih diskografskih kuća¹⁶⁹⁵ (Komuna, Centroskena, Zam, Lazarević, Diskos...)

PGP RTS, najstarija diskografska kuća u Jugoslaviji (u sklopu državnog informativnog sistema RTS s kojim se integrisala 1989.) spada među najznačajnije producente muzičkog videa u Srbiji. Među specijalizovanim agencijama koje su učestvovala u 'reformi' produkcije muzičkog videa u devedesetim godinama isticala se i Muzička Televizija Srbije (MTS) – pionirska nezavisna video produkcija koja je od maja 1996. do februara 1997. emitovala tri sata (noćnog) programa nedeljno na RTV Pink (kasnije i na Art TV, gde je emitovala jedan sat programa dnevno). Ideja o MTS-u razvila se nešto ranije kada se program pod ovim nazivom eksperimentalno emitovao na III kanalu Radio Televizije Srbije, ali je konačan oblik dobio 1996. MTS se bavio proizvodnjom reklamnih spotova i muzičkog videa, ali se najveći deo njegove produkcije odnosio na redovni program – muzičke emisije često po uzoru na pojedine programe MTV-a. U devedesetim godinama je, u proseku, na osnovu jednog muzičkog albuma (koji sadrži između osam i dvanaest numera) osrednjeg komercijalnog uspeha, nastajao jedan do dva video spota. Na suženom srpskom muzičkom tržištu u opticaju su i retke 'zvanične' kompilacije, kao video izdanje *Muzička planeta* muzičke kuće Centroskena iz sredine devedesetih.

Muzički spotovi snimaju se u TV ili filmskim studijima ili izvan njih (u eksterijeru i enterijeru), filmskom (najčešće 35mm format) tehnikom / kamerom i elektronskom (televizijskom) tehnikom (najčešće su u upotrebi digitalni formati DV i mini DV). Filmskom tehnikom snimaju se uglavnom visokobudžetni spotovi. Produkcioni tok je isti kao i kod svih televizijskih snimanja. U realizaciji spotova (pored muzičara i drugih protagonista) učestvuju celi timovi saradnika (čiji se sastav bitno ne razlikuje od televizijske, odnosno filmske ekipe): reditelj, producent, organizator, kostimograf/stilista, šminker i frizer, scenograf, snimatelj (kod filmskog snimanja i direktor fotografije), asistent režije i drugi asistenti, rasvetljiivač, tonac, rekviziter, montažer, dekorater, vozači,

¹⁶⁹⁵ ... koje poseduju (ili su posedovale) odgovarajuću tehničku podršku ili (u suprotnom) koriste usluge specijalizovanih studija. Ova tehnička podrška podrazumeva opremu za produkciju i postprodukciju, renoviranje studija u vlasništvu i veliku distributivnu mrežu (kao u slučaju Komune).

scenski radnici (kran i far majstor), pirotehničar (za specijalne efekte), muzički saradnici, timovi za postprodukciju itd. U prvoj deceniji XXI veka i u Srbiji se muzički spotovi snimaju uz korišćenje savremene rasvete, *high speed* kamerama ili na 35mm filmskoj traci. Snimljeni materijal se u savremenim laboratorijskim uslovima razvija u inostranstvu (npr. laboratoriji *Fox u Budimpešti*). Na lokalnom tržištu pojavile su se dobro opremljene rental kuće s velikim izborom svetlosne i scenske tehnike. LED paneli koriste se kao elementi scenografije, od scenske tehnike koriste se i kranovi i farovi (kao na zahtevnijim filmskim snimanjima), a filmske emulzije velikih osetljivosti i raspona kontrasta omogućavaju snimanje u svim tehničkim uslovima. Ovakav produkcijski lanac omogućava kvalitetnu tehničku realizaciju muzičkih spotova. S druge strane, zahvaljujući razvoju digitalne tehnologije proizvodnja muzičkog videa postala je dostupna sve širem krugu televizijskih, filmskih i muzičkih stvaralaca. Pojava na tržištu relativno pristupačne i kvalitetne digitalne tehnologije, kao i približavanje profesionalne i kućne računarske opreme¹⁶⁹⁶ dovodi do stvaranja mnoštva malih produkcionih organizacija koje su uključene u proizvodnju muzičkog videa. Međutim, prostor za emitovanje muzičkog videa na komercijalnim TV stanicama se postepeno sužava. Kao i u slučaju MTV-a, muzički video se 'iseljava' s televizije na internet, na neformalne sajtove poput *youtube.com* i 'društvene mreže' ljubitelja određenih tipova muzike. Muzički spotovi nemaju status 'reklama' i njihovo emitovanje nije isplativo. Beskonačni reklamni blokovi i *reality show* programi stoga uzurpiraju medijski prostor koji je ranije pripadao muzičkom videu.¹⁶⁹⁷ Televizije pokazuju slabo interesovanje za kvalitetne muzičke top liste ili specijalizovane muzičke emisije. Prostor za afirmaciju muzičara, ali i kreatora muzičkog videa je krajnje marginalizovan. U skladu s opštim standardima muzičke industrije u Srbiji, budžeti za realizovane spotove veoma su niski u odnosu na 'međunarodne' standarde.¹⁶⁹⁸ Sve je to degradirajuće uticalo na kreativne aspiracije novih tvoraca muzičkog videa, jer optimalne tehničke i tehnološke mogućnosti bez adekvatne

¹⁶⁹⁶ Danas je, teorijski, moguće na jednom kućnom računaru izmontirati igrani film s kompletnim vizuelnim efektima, sinhronizovati ton, pa čak i komponovati muziku. Ukoliko je potrebno, s tog istog računara film se uz male tehničke ispravke može pripremiti za televizijsko emitovanje.

¹⁶⁹⁷ Muzički video mogao je predstavljati deo neke muzičke, zabavne ili šou emisije, odnosno 'koktel programa', ali je tretiran i kao celovita programska forma. Spotovi su se realizovali kao sastavni delovi većih programskih celina (TV emisija), ili kao zasebni programsko-produkcionni projekti.

¹⁶⁹⁸ Poređenja radi, honorar šminkera nekog visokobudžetnog spota 'na Zapadu' može da 'pokrije' celokupne troškove produkcije video-spota u domaćim uslovima.

‘materijalne baze’ u muzičkoj industriji ne mogu da ostvare bitan uticaj na produkciju muzičkog videa. U Srbiji je uobičajeno da se ona odvija stihijski i površno, bez dubljeg poznavanja samog medija, i pravog programskog i produkcionog pristupa (najčešće prema principu da ‘budžet određuje ideju, a ne ideja budžet’). Ovome je doprinelo i haotično stanje na diskografskom tržištu, kao i permanentna ekonomska i društvena kriza...



Dejan Milićević

Lepa Brena

Dodatak 7

O istoriji i geografiji 'geta'

Reč *ghetto* prvobitno je korišćena u Veneciji, gde se odnosila na kvart u kome su prisilno naseljavani Jevreji, navodno zbog lične bezbednosti.¹⁶⁹⁹ Geto su štitili plaćeni ne-jevrejski stražari. Reč se vratila u širu upotrebu tokom Drugog svetskog rata kada su nemački nacisti 'revitalizovali' istorijske jevrejske četvrti širom Evrope, smeštajući u njima Jevreje pre nego što bi ih otpremili u koncentracione logore (njihov naziv bio je *Judischer Wohnbezirk* ili *Wohngebiet der Juden*). 'Jevrejske četvrti' ili 'Jevrejske ulice' ('*di yiddishe gas*' na jidišu) u evropskim gradovima često su se formirale na mestima nekadašnjih zatvorenih jevrejskih geta. U venecijanskom getu živela je imućna trgovačka populacija (među njima i Šekspirov Šajlok, 'Mletački trgovac'), ali su to često bile četvrti u kojima vlada ekstremno siromaštvo (kao npr. u rimskom getu) i posebni zakoni. Zidovi geta štitili su stanovnike tokom pogroma, ali i sprečavali njihov izlazak tokom verskih praznika. Budući da su od Srednjeg veka smatrani pouzdanim izvorom poreskog novca, Jevreji su često dobijali 'privilegije' lokalnih vladara da bi se naseljavali na njihovim područjima.¹⁷⁰⁰ U arapskom svetu (npr. Maroko) *mellah*, utvrđena jevrejska četvrt, nalazila bi se obično u blizini kraljevske palate ili rezidencije lokalnog velikodostojnika da bi se njeni stanovnici lakše zaštitili od pobuna lokalnog stanovništva. Ruralna mela bilo je zasebno selo naseljeno isključivo Jevrejima.

Istorija američkog geta je, naravno, znatno drugačija i povezana s različitim talasima emigracije i internih urbanih migracija. Irski i nemački emigranti sredinom XIX veka prvi su formirali etničke enklave u severnoameričkim gradovima. Sledili su ih doseljenici iz Južne i Istočne Evrope, uglavnom Italijani i Poljaci između 1880. i 1920. godine (koji su početkom veka kao 'pridošlice' trpeli veću segregaciju od crnačke populacije). Tek u drugoj ili trećoj generaciji njihovi potomci preselili su se iz urbanih 'etničkih enklava' u posleratna 'multikulturalna' američka predgrađa. Neke od poznatijih etničkih geto-zona bile su *Lower East Side* na Menhetnu (jevrejska), Istočni Harlem (portorikanska), '*Little Havana*' i '*La Petite Haïti*' u Majamiju, Istočni Los Angeles (meksička) i druge *barrio*

¹⁶⁹⁹ U XVII veku venecijanski Jevreji su (pod pretnjom smrtne kazne) uvek morali da nose crvenu kapu da bi se lakše razlikovali od hrišćanske populacije.

¹⁷⁰⁰ Nastanak prvog ovakvog geta dokumentovao je biskup Rudiger (Rüdiger Huzmann) iz Špajera još 1084. godine.

zone¹⁷⁰¹ s latinoameričkom populacijom; ‘Male Indije’, ‘Male Italije’, *Greektowns*, *Chinatowns*, *Koreatowns* i ‘Mala Tokija’, ‘Mali Sajgoni’ i ‘Male Manile’ širom SAD, Pilsen u Čikagu (češka), Poliš Hil u Pitsburgu (poljska), dok su Brajton Bič u Bruklinu naseljavali mahom Rusi i Ukrajinci.

Istaknuto mesto u geografiji ‘etničkih enklava’ u S.A.D. zauzimaju crnačka naselja formirana zahvaljujući pritisku rasne segregacije: čuveniji primeri su Harlem u Njujorku, Hil Distrikt u Pitsburgu, Grinvud u Talsi (Oklahoma), Sentral Siti u Nju Orleansu i Anakostia u Vašingtonu. U Velikoj Britaniji naselja s dominantno crnačkom populacijom obuhvataju londonske četvrti Brikston, Pekam,¹⁷⁰² Harlesden, Totenhem i Hakni, i pojedine četvrti u Mančesteru,¹⁷⁰³ Birmingemu,¹⁷⁰⁴ Liverpulu (*Toxteth*), Notingemu (*St Anns*) i Lidsu (*Chapelton*).

Između ukidanja ropstva i zakona o građanskim pravima u šezdesetim godinama XX veka¹⁷⁰⁵ Afro-Amerikanci su uglavnom morali da žive u izdvojenim četvrtima koje su postale poznate kao ‘geta’. Urbane zone u S.A.D. i dalje se mogu deliti na ‘crne’ i ‘bele’, jer njihovi stanovnici uglavnom pripadaju homogenim rasnim grupacijama. Mnoge crnačke četvrti formirane su u gradovima na severu S.A.D. gde su se Afro-Amerikanci naseljavali tokom Velike migracije (1914-1950.), perioda kada se preko milion Afro-Amerikanaca iselilo iz ruralnih predela južnih država S.A.D. da bi izbegli rasprostranjene manifestacije rasizma, našli posao u gradovima i, naprosto, živeli bolje. Početkom sedamdesetih godina, s ekonomskom krizom ukinut je veliki broj radnih mesta u industriji, a segregacija stanovništva zaoštrila se upravo u gradovima s najvećim brojem crnih doseljenika i najdrastičnijim ekonomskim zastojem (npr. Geri u Indijani). Uporedo s doseljavanjem Afro-Amerikanaca, u američkim gradovima nakon Drugog svetskog rata odvija se iseljavanje bele populacije u nova, udobna predgrađa, nastala zahvaljujući

¹⁷⁰¹ Najpoznatije američke *barrio* ‘zone’ su *East Los Angeles*, *Spanish Harlem*, *Washington Heights* i *Jackson Heights* (Njujork), *Pilsen* (Čikago), *North East Side* (Denver), *Mission District* (San Francisko), *East San Jose*, *West Oakland*, *Segundo Barrio* (El Paso) itd. U velikim gradovima s brojnom meksičko-američkom populacijom (kao u državama Teksas, Arizona i na jugu Kalifornije) *barrio* može da označava četvrti koje su tradicionalno predstavljale etničke enklave. Ovde i kineske četvrti mogu da se nazivaju *barrios chinos*.

¹⁷⁰² gde žive i braća Del Boj i Rodni Troter iz serije *Mučke* (Only Fools and Horses)

¹⁷⁰³ *Moss Side*, *Hulme*, *Longsight*

¹⁷⁰⁴ *Aston*, *Lozells*

¹⁷⁰⁵ *Civil Rights Act* iz 1964. godine, usvojen u vreme administracije predsednika Lindona B. Džonsona (1963-1969.), kao i zakon o glasačkim pravima (*Voting Rights Act*) iz 1965.

razvoju mreže autoputeva i stambenih kredita koje je subvencionisala država (putem agencija kao *US Department of Veterans Affairs*, *Federal Housing Administration* i *Home Owners' Loan Corporation*). Američke porodice su zahvaljujući njima mogle lakše da kupuju nove kuće u predgrađima, ali ne i da iznajmljuju stanove u gradskim zonama. Razne diskriminatorne prakse sprečavaju doseljavanje 'crnaca' u nova belačka predgrađa, čak i kada 'crnci' to sebi mogu da priušte. Oblici segregacije koji su imali za cilj formiranje 'rasno homogenih' novih predgrađa obuhvataju uskraćivanje ili poskupljivanje bankarskih usluga, osiguranja, zdravstvene zaštite, onemogućavanje zapošljavanja, pa čak i korišćenja supermarketa Afro-Amerikancima. Politika stambenih kredita je u ovom smislu bila najrigidnija, ali i najdelotvornija.¹⁷⁰⁶

Danas se terminima etnička enklava i geto suprotstavlja termin *ethnoburb*, koji je krajem devedesetih godina lansirala američka autorka Vei Li.¹⁷⁰⁷ U pitanju je novi model 'etničke' naseobine, stambeno-poslovne zone u predgrađima velikih američkih gradova – 'multietničke zajednice u kojoj jedna etnička manjinska grupa ima značajnu koncentraciju, ali ne predstavlja nužno većinu, i koja ostvaruje značajnu ekonomsku aktivnost u globalnim razmerama. Radi se o svojevrsnom 'post-getu' epohe džentrifikacije i globalizovane urbane ekonomije o kojoj govori Saskija Sassen.¹⁷⁰⁸

¹⁷⁰⁶ Dinamiku urbanih transformacija i kompleksnu 'unutrašnju' klasnu stratifikaciju njujorških afroameričkih četvrti *East Elmhurst* i *Corona* (u kojima su živeli Luis Armstrong, Ela Fiedžerald, Dizi Gilespi, Malkolm X...) na zanimljiv način opisao je: Steven Gregory, 'The Changing Significance of Race and Class in an African-American Community', *American Ethnologist*, Vol. 19, No. 2 (maj 1992.), str. 255-274

¹⁷⁰⁷ Wei Li,

'Anatomy of a New Ethnic Settlement: The Chinese Ethnoburb in Los Angeles', *Urban Studies* 35 (3), 1998, str. 479-501

Ethnoburb: The New Ethnic Community in Urban America, University of Hawaii Press, Honolulu, 2009

¹⁷⁰⁸ Saskia Sassen,

The Global City: New York, London, Tokyo, Princeton University Press, Princeton, 1991

Cities in a world economy, Pine Forge Press, Thousand Oaks, 1994

Globalization and its discontents. Essays on the New Mobility of People and Money, New Press, New York, 1998

Dodatak 8

Opšte napomene o hip-hopu

Hip-hop¹⁷⁰⁹ nastaje sredinom sedamdesetih godina u Južnom Bronksu kao prepoznatljiva njujorška afro-američka i afro-karipska omladinska kultura, čija su glavna obeležja brejkdens,¹⁷¹⁰ repovanje (*MC*¹⁷¹¹-ing), didžejing (*DJ*¹⁷¹²-ing) i grafiti,¹⁷¹³ a koja se postepeno razvila u specifičan životni stil u kome se stapaju elementi tehnologije, umetnosti i urbanog života. Južni Bronx je u ovo vreme smatran zonom 'bezakonja'¹⁷¹⁴ i urbane degeneracije,¹⁷¹⁵ koja živi pod stalnom terorom uličnih bandi. Sredinom sedamdesetih ulične bande počele su da se povlače pred 'nečim boljim': ranom hip-hopu pripisuju se zasluge za redukovanje nasilja u crnačkom getu, jer su fizičke obračune smenile tzv. hip-hop borbe u brejkdensu, repovanju¹⁷¹⁶ i crtanju grafita. „Fizički prostor u kome se sluša rep isti je onaj pločnik na kome se odvijaju rasprave,¹⁷¹⁷ sporovi,

¹⁷⁰⁹ Smatra se da je termin 'hip hop' prvi upotrebio DJ Lovebug Starski u pesmi 'Hip Hop Shoowop Da Bop', ali je ga je u 'zvaničnu upotrebu' uveo Afrika Bambaataa.

¹⁷¹⁰ *Breakdancing* je jedan od podžanrova plesnih formi u hip-hop kulturi koji je doživeo najveću popularnost. Različiti hip-hop žanrovi imaju karakteristične plesne oblike, kao npr. *Crip Walk* koji su lansirali članovi ulične bande *Crips* iz Los Anđelesa kao karakterističnu plesnu formu gangsta repa. (Serena Vilijams je izazvala pravu senzaciju kada je, nakon pobede nad Marijom Šarapovom u teniskom turniru Olimpijade u Londonu, izvela trijumfalni *Crip Walk*.)

¹⁷¹¹ *master of ceremonies*

¹⁷¹² *disc jockey*

¹⁷¹³ Neki autori ne ubrajaju grafitu među osnovne elemente hip-hopa, locirajući početke grafiti potkulture znatno pre njegove pojave i ističući heterogeno poreklo grafiti 'umetnika' (kako etničko, tako i u pogledu pripadnosti različitim muzičkim potkulturama).

Gregory Snyder, *Graffiti Lives: Beyond the Town in New York's Urban Underground*, New York University Press, New York, 2009 (Njujork)

Marcyliena Morgan, *Language, Discourse, and Power in African American Culture*, Cambridge University Press, 2002 (Los Anđeles)

¹⁷¹⁴ Ovakvu sliku Južnog Bronksa širila je i filmska industrija: npr. filmovi *Fort Apache*, *The Bronx* (1981, r: Daniel Petrie), *Wolfen* (1981, r: Michael Wadleigh) i *Koyaanisqatsi* (1982, r: Godfrey Reggio) predstavljaju veoma različite varijacije na istu temu.

¹⁷¹⁵ Velike zasluge za ovo imao je čuveni gradski planer Njujorka Robert Mozes (Robert Moses). Godine 1959. gradske, državne i federalne vlasti prema njegovim planovima započele su radove na *Cross-Bronx Expressway*. Da bi se na ovaj način povezali Nju Džerzi i Long Ajlend Mozes je predvideo rušenje najgušće naseljenih radničkih četvrti Bronksa. Na devastiranom području koje je zadržalo stambenu namenu nakon preseljenja 170 000 stanara preostalo je uglavnom najsiromašnije crnačko stanovništvo i doseljenici s Porto Rika, Jamajke i drugih karipskih ostrva.

¹⁷¹⁶ *Rap battles* vezuju se za same početke hip-hopa. Na svojim nadmetanjima prvi reperi su improvizovanim rimama govorili o tome koliko su uspešni i koliko su im dobri tekstovi pesama. U ovome su se najviše isticali Kurtis Blow, Rakim, Run DMC, Big Daddy Kane i, posebno, LL Cool J. Duh nadmetanja ostao je prisutan do današnjeg dana, s tim što su izvor ponosa sada novac, zlato, skupi automobili i tome slično.

¹⁷¹⁷ „I have learned that no example of popular culture generates as much passion as does hip-hop“.

nadmetanja i suparništva“.¹⁷¹⁸ Ipak, kriminalna prošlost karakteristična je za mnoge zvezde hip-hopa (Afrika Bambaataa,¹⁷¹⁹ Ice T, 50 Cent) i u mnogim slučajevima njihova uspešna karijera u muzičkoj industriji završena je nasilnom smrću ili dugim zatvorskim kaznama.¹⁷²⁰

‘Očevima hip-hopa’ smatraju se Grandmaster Flash (Joseph Saddler), Afrika Bambaataa (Kevin Donovan) i DJ Kool Herc (Clive Campbell) poreklom s Jamajke, koji je u Njujork stigao početkom sedamdesetih. Na Jamajci je upoznao lokalnu tradiciju ‘zdravice’, tj. improvizovane poezije koja je ušla u lokalnu rege, disko i fank muziku. Zbog visine i spretnosti na košarkaškom terenu dobio je nadimak ‘Hercules’, a kada se pridružio grafiti kolektivu *Ex-Vandals* preuzeo je ime Kool Herc. Bio je i među onima koji su ustanovili *break-beat deejaying*. Brejk-bit je deo pesme u kome ritam diktiraju perkusije, bez ostalih instrumenata (*break* ili *getdown* delovi), a to je i deo pesme u kome nastupaju igrači (*B-Boys*). *Kool Herc and The Herculoids* bila je ujedno i prva zabeležena rep grupa u Americi, koja je svoj legendarni *soundsystem* (pokretnu diskoteku) izvela na ulice i parkove Bronksa.

Osnovna uloga DJ-a je da podrži repera (MC) instrumentalnom pozadinom hip-hop pesme koja se naziva *beat*. Bit obično komponuje producent, dok neki reperi stvaraju i sopstvene, često koristeći već postojeće bitove ili ‘sempllove’ postojećih (najčešće fank ili soul) snimaka. Važan događaj u istoriji hip-hop muzike bilo je objavljivanje pesme *Planet Rock* (1983.)¹⁷²¹ u kojoj su Afrika Bambaataa i *The Soul Sonic Force* umesto repovanja preko disko bitova uveli novi fanki elektro zvuk (s *Kraftwerk* ‘motivima’): to

Jeffrey O.G. Ogbar, *Hip-Hop Revolution: The Culture and Politics of Rap*, University Press of Kansas, Lawrence, 2007, str. 1

¹⁷¹⁸ Antoine Hennion, ‘Baroque and rock: music, mediators and musical taste’, *Poetics* 24, 1997, str. 431

¹⁷¹⁹ Mladi vođa najvećeg njujorškog crnačkog ganga *Black Spades* „uzdigao se poput feniksa nad pepelom Južnog Bronksa. On je transformisao *Black Spades* u *Zulu Nation*, a sebe je transformisao u legendu hip-hopa“.

Henderson, ‘Black Nationalism’, 311.

¹⁷²⁰ Tokom tzv. Zlatnog doba hip-hopa često je dolazilo do sukoba između gangsta repera sa istočne i zapadne obale. Glavni antagonisti bili su ‘Ghetto Elvis’ – 2 Pac (Tupac Shakur) i The Notorious B.I.G., zbog čega su obojica izgubili život 1996. odnosno 1997. godine. U ‘cvetu mladosti’ stradali su i J-Dee (Da Lench Mob), Mister C (RBL Posse), Mac Dre, Big L, Stack Bundles, Jam Master Jay i mnogi drugi reperi.

¹⁷²¹ iste godine se javlja i *beat boxing* – proizvodjenje ritma pomoću glasa.

je bila prva rep ploča na kojoj se koriste sintisajzeri i elektronske ritam mašine. Od tada reperi sami kreiraju bitove.

Hip-hop muziku prvobitno su popularizovale 'crne' radio-stanice i klupska scena na kojoj su di-džejevi razvijali karakteristične hip-hop tehnike 'upravljanja' muzičkim materijalom: *sampling* (kombinovanje popularnih pesama s repom i elektronskim zvucima), *layering* ('spajanje zvukova'), *scratching* (brzo prelaženje iglom preko ploče), i *punch phrasing* (brzo prebacivanje s jednog gramofona na drugi). Krajem sedamdesetih godina, u sklopu odgovora diskografskih kuća na zahteve koje pred njih postavljaju plesne potkulture koje su se formirale oko žanrova 'crne' muzike (rege i *rhythm and blues*), kao tržišna inovacija pojavio se dvanaestoinčni singl.¹⁷²² Jednom kada su se *dubbing*, *scratching* i *mixing* pojavili kao elementi u novonastalom spoju produkcije i potrošnje, dvanaestoinčni singlovi počeli su da sadrže različite miksove iste pesme – za različite lokacije i namene: *dance mix*, *radio mix*, *a capella mix*, *dub mix*, *jazz mix*, *bass mix* itd.

Glavna istorijska razdoblja su *old school hip-hop era* (1970-1985.) i tzv. Zlatno doba hip-hopa (1985-1993.) u kome su se ispoljile regionalne osobenosti. Geografija američkog hip-hopa obuhvata Istočnu obalu (Njujork, Filadelfija, Boston,¹⁷²³ Trenton i Njuark u Nju Džersiju), Jug¹⁷²⁴ (Majami, Atlanta, Hjuston), Srednji Zapad (Sent Luis, Čikago, Detroit) i Zapadnu obalu (Kalifornija¹⁷²⁵ i Pacifički severozapad). Posle Zlatnog doba u kome su veliki uspon doživeli gangsta rep¹⁷²⁶ i *G-funk* (uz neke manje uspešne pravce kao *Dirty South*, *Midwest* itd.¹⁷²⁷) usledio je period koji se naziva *new school*.¹⁷²⁸

¹⁷²² Gilroy, *The Black Atlantic*, 106.

¹⁷²³ *Roxbury*

¹⁷²⁴ koji se proteže od Istočne obale do Teksasa, a na sever seže do Virdžinije

¹⁷²⁵ Los Angeles (*Compton*, *Watts*) i Ouklend

¹⁷²⁶ Godine 1991. *N.W.A. (Niggaz With Attitude)* objavljuju album *Niggaz4Life*. To je prva *hardcore* rep ploča koja je stigla do vrha top listi, premda su neke prodavnice odbijale da je prodaju, a britanske vlasti su je zaplenile zbog opscenosti. Član grupe Dr. Dre izdaje krajem 1992. solo album *The Chronic* i 'redefiniše hip-hop sa Zapadne obale' demonstrirajući ogroman komercijalni potencijal gangsta repa (Snoop Doggy Dog, Daz Dillinger, Kurupt, Nate Dogg, Warren G...)

¹⁷²⁷ Jedna studija iz 2006. identifikuje sledeće pravce:

booty rap, *crossover rap*, *don rap*, *dirty south rap*, *east coast gangsta rap*, *g funk*, *jazz rap*, *new jack swing*, *parody rap*, *pimp rap*, *race rap*, *rock rap* i *west coast gangsta rap*...

Jennifer C. Lena, 'Social Context and Musical Content of Rap Music, 1979-1995', *Social Forces*, Vol. 85, No. 1 (septembar 2006.), str. 483

Rep je bio relativno neprimetan i odbacivan od strane mejnstrim muzičke industrije i popularne kulture sve dok nezavisna preduzetnica u diskografskoj industriji Silvija Robinson (Sylvia Robinson) 1979. godine nije objavila singl 'Rapper's Delight'¹⁷²⁹ hip-hop trija *The Sugarhill Gang*.¹⁷³⁰ U sledećih nekoliko godina rep je predstavljao 'otkriće' muzičke industrije, štampe, modne i filmske industrije, i svi su nastojali da što više profitiraju od ove 'prolazne mode'. *Run DMC*, *Whodini* i *Fat Boys* postali su komercijalni simboli. Do 1987. rep je izbegao nekoliko 'pretnji smrću', ismevanje Holivuda i medijske afere,¹⁷³¹ uz uspon novih zvezda kao što su *Public Enemy*, *Eric B. & Rakim* i L L Cool J.

Krajem osamdesetih pojavljuju se i prve komercijalno uspešne reperke kao MC Lyte, *Salt-n-Pepa* ili Roxanne Shante¹⁷³² i *crossovers*¹⁷³³ kao Paula Abdul i Neneh Cherry. Uspeh grupe *De La Soul* otvorio je prostor za nove izvođače: *A Tribe Called Quest*,

¹⁷²⁸ Prvi akademski naslovi koji istorizuju njujorški hip-hop pojavili su se 1984. godine: David Toop, *Rap Attack: African Jive to New York Hip-Hop*, South End Press, New York, 1984 i Steven Hager, *Hip-Hop: The Illustrated History of Break Dancing, Rap Music and Grafitti*, St. Martins' Press, New York, 1984

¹⁷²⁹ Sve do tada Chuck D iz grupe *Public Enemy* „nije mogao da zamisli da će ikada postojati nekakva hip-hop ploča“.

Jeff Chang, *Can't Stop, Won't Stop: A History of the Hip-Hop Generation*, St. Martin's, New York, 2005, str. 130

¹⁷³⁰ Neki istoričari hip-hopa navode da je grupa *Fatback Band* imala prvu komercijalnu hip-hop pesmu, 'King Tim III (Personality Jock)' (1979.), ali su oni bili fank i disko grupa. Kurtis Blow 1980. objavljuje prvi album *The Breaks* i on je prvi hip-hop izvođač koji se u Americi pojavio na nacionalnoj televiziji.

¹⁷³¹ Kada su *N.W.A.* 1988. snimili pesmu 'Fuck tha Police', FBI je slao preteća pisma njihovoj izdavačkoj kući, a o ovome se naširoko raspravljalo u medijima. Tokom devedesetih došlo je do prave medijske ofanzive protiv repa koju su pokrenule organizacije poput *Parents Choice Foundation*. Tiper Gor, supruga senatora, a kasnije i demokratskog potpredsednika Ala Gora, objavila je u Vašington Postu (8. januar 1990.) poznati članak čija su glavna 'meta' bili Ajs Ti i drugi reperi. (Zajedno s Nensi Bejker, suprugom Džejmisa Bejkera – člника Republikanske partije i ključne ličnosti u administraciji Buša Starijeg – i još dve supruge političara, ona je 1985. osnovala organizaciju *Parents' Music Resource Center* – PMRC – na čijem je 'tapetu' do tada uglavnom bio *heavy metal*). Gospođa Gor postala je predsednica kontroverzne grupe koja je napadala tekstove rok i rep muzike, predlažući da se ustanovi sistem rangiranja (kao za holivudske filmove), zamišljen kao oblik pružanja pomoći roditeljima. Grupa je izazvala veliku pažnju medija i bila predmet mnogih rasprava, a među glavnim oponentima bili su rokeri Di Snajder (*Twisted Sister*), Dželo Biafra (*Dead Kennedys*), Džoi Ramon (*Ramones*), Džon Denver i Frenk Zapa. Do 1994. rep je ušao i u dnevni red rasprava u američkom Kongresu.

¹⁷³² Slede ih J.J. Fad, Shelly Thunder, (*The Real*) Roxanne, Sweet Tee, Ms. Melodie, Antoinette, Precious...

¹⁷³³ *Crossover rap* je ranije označavao pravac u rep muzici u kome se u samu produkciju dodaje 'veća doza' rok muzike. U devedesetim godinama rep muzika se 'pomešala' s pop i R&B zvukom, tako da se u *crossovers* ubrajaju tako raznovrsni izvođači kao što su *Fugees*, Heavy D, *Beastie Boys*, *Salt'n'Pepa*, *Run DMC*, 50 Cent, Snoop Dogg...

Queen Latifah, *Brand Nubian*, *Black Sheep*... Ice-T¹⁷³⁴ je promovisao losanđeleski *gangsta rep*¹⁷³⁵ idiom, s njegovim karakterističnim preokupacijama (ulične bande, seks / prostitucija, droga, nasilje / ubistva, život na ulici), a za njim su sledili *NWA*, Ice Cube, Too Short, *Geto Boys*, *Above the Law*, Schooly D, *Da Lench Mob*, Scarface itd.

Uspeh filmova Spajka Lija (*She's Gotta Have It*, *School Daze*, *Do the Right Thing*...) podstakao je Holivud da lansira novi talas geto filmova kao što su *Colors* (1988, r: Dennis Hopper), *New Jack City* (1991, r: Mario Van Peebles) (gde se u glavnoj ulozi pojavljuje Ice-T) ili *Juice* (1992, r: Ernest R. Dickerson) koji promoviše Tupaka Šakura kao filmsku zvezdu. Prizore iz njujorških četvrti išaranih grafitima filmska industrija¹⁷³⁶ prenosi u gradove kao što su Los Anđeles, Čikago i Detroit. Mlađi afroamerički reditelji, eksponenti hip-hop generacije – braća Hjuze (Allen & Albert Hughes) (*Menace II Society*, *Dead Presidents*, *American Pimp*, *Knights of the South Bronx*); F. Geri Grej¹⁷³⁷ (*Friday*, *Set It Off*, *Be Cool*...) ili Džon Singleton (*Boyz n the Hood*, *Poetic Justice*,¹⁷³⁸ *Baby Boy*, *Four Brothers*...) – aktivno su uključeni u muzičku industriju.

Zahvaljujući BET-u (*Black Entertainment Television*) rep postaje sve uočljiviji i popularniji, a do 1989. godine i MTV menja politiku prema crnim izvođačima – čemu je najviše doprineo vrtoglavi uspeh (crnih i belih) izvođača (npr. *Beastie Boys*, Tone Lōc, MC Hammer i Vanilla Ice) kod belih tinejdžera. Rep je došao pod kontrolu šest glavnih diskografskih kompanija koje (kupovinom nezavisnih izdavača) dominiraju muzičkim tržištem (CBS, Polygram, Warner, BMG, Capitol-EMI i MCA), postavši ne samo jedan

¹⁷³⁴ Njegov debi album *Rhyme Pays* iz 1987. bio je prvi hip-hop album koji je nosio upozorenje 'explicit content'.

¹⁷³⁵ čiji se počeci vežu za 1987. godinu, kada su objavljena izdanja *Criminal Minded* (*Boogie Down Productions*), *Smoke Some Kill* (Schooly D) i *Rhyme Pays* (Ice T)

¹⁷³⁶ Donald Bogle, *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies, and Bucks: An Interpretative History of Black in American Films*, Continuum, New York, 1993

Craig S. Watkins, *Representing: Hip Hop Culture and the Production of Black Cinema*, University of Chicago Press, 1998

¹⁷³⁷ eminentni reditelj muzičkog videa koji je saradivao s izvođačima kao što su Ice Cube, Dr. Dre, Cypress Hill, Queen Latifah, Jay-Z ili Whitney Houston...

¹⁷³⁸ U ovoj 'geto komediji' s dramskim elementima rep ikona Tupak Šakur i pop diva Dženet Džekson doživljavaju romansu u poštanskom kombiju.

U drugim Singletonovim filmovima u značajnim ulogama pojavljuju se reper Ajs Kjub, Snup Dog, Ludakris, Basta Rajms, Andre 3000 i Tajres (Tyrese Gibson), kao i glumac Mark Valberg koji je počeo karijeru kao beli reper Marki Mark.

od najslušanijih, već i jedan od najrasprostranjenijih muzičkih pravaca u svetu s ‘osebujno’ specifičnim lokalnim manifestacijama. Dok se (pojedini) kineski reperi obračunavaju s hiperkonzumerizmom, a italijanski promovišu marksizam, u Bosni su se, u sred rata, identifikovali s losanđeleskim gangsterima. Baskijski i bretonski hip-hop promovišu prava etničkih manjina, a na Grenlandu se agituje protiv dominacije danskog jezika. U Australiji¹⁷³⁹ i na Novom Zelandu reperi promovišu starosedelačke kulture, u Francuskoj¹⁷⁴⁰ i Velikoj Britaniji vrednosti islamske zajednice, dok u Palestini reperi-šahidi zagovaraju radikalni islamizam. I Fidži, Samoa, Tonga i Nova Kaledonija imaju aktivnu rep scenu. Hip-hop se ‘ukršta’ s plesnom muzikom u Bugarskoj jednako kao i u Koreji,¹⁷⁴¹ dok se u Jordanu meša sa *sharbi-gharbi* (‘istočno-zapadnom’ muzikom). Rep slušaju somalijske izbeglice u Kanadi¹⁷⁴² i turski imigranti u Nemačkoj.¹⁷⁴³ Rep je ‘glas’ brazilskih favela.¹⁷⁴⁴ U Japanu¹⁷⁴⁵ postoje frizerski saloni specijalizovani za ‘doreddo hea’¹⁷⁴⁶ (ono što se kod nas naziva ‘dredlokne’), a u optičaju su i reči kao ‘burāzazu’ (braća) koja se odnosi na Afroamerikance. Čak i Fidel Kastro smatra rep muziku za ‘revolucionarni glas budućnosti Kube’.¹⁷⁴⁷ Hip-hop se etablira i kao predmet akademskih

¹⁷³⁹ U Australiji, američki akcentat i jezik ‘geta’ smenio je ‘govor predgrađa’.

¹⁷⁴⁰ Jezik francuskih predgrađa poznat kao *cefron*, pod snažnim je uticajem arapskih, kreolskih, romskih i berberskih dijalekata. Objavljivanje kontroverznog rečnika francuskog urbanog slenga *Comment tu tchatches?* (1998.) profesora Sorbone Žan-Pjera Gudejea (Jean-Pierre Goudaillier) ukazalo je na snažan uticaj repa na francuski jezik, kao i na to da su reperi i afrički imigranti često talentovani lingvisti koji govore francuski, *cefron* i maternji jezik (a ne nepismena i neobrazovana pod-klasa kakvu često prikazuju francuski mediji).

O repu u frankofonim zemljama videti: Alain-Philippe Durand (ed.), *Black, Blanc, Beur: Rap Music and Hip-Hop Culture in the Francophone World*, Scarecrow, Lanham MD, 2002

¹⁷⁴¹ Tony Mitchell, ‘Another Root – Hip-Hop outside the USA’, u: Tony Mitchell (ed.), *Global Noise: Rap and Hip Hop Outside the USA*, Wesleyan University Press, Middletown, 2001, str. 1

¹⁷⁴² Murray Forman, ‘“Keeping it Real”? African Youth Identities, and Hip Hop’, u: Richard Young (ed.), *Music, Popular Culture, Identities*, Rodopi, New York / Amsterdam, 2002, str. 101-132

¹⁷⁴³ „U istoriji nemačke popularne muzike nije zabeleženo da toliko mladih imigranata stvara kulturu koja nije ukorenjena u nasleđu njihovih roditelja, a zbog različitih demografskih tokova u dve nemačke države, ovaj fenomen je sveden na zapadnu Nemačku“.

Elflein, ‘From Krauts with Attitudes...’, 255.

Prvo rep izdanje na turskom jeziku ‘Bir Yabancıım Hayatı’ (Život stranca) objavila je 1991. ekipa iz Nirnberga *King Size Terror*.

¹⁷⁴⁴ Derek Pardue, *Ideologies of Marginality in Brazilian Hip Hop*, Palgrave-MacMillan, New York, 2008

¹⁷⁴⁵ Ian Condry, *Hip-Hop Japan: Rap and the Paths of Cultural Globalization*, Duke University Press, Durham NC, 2006

¹⁷⁴⁶ Nina Cornyetz, ‘Fetishized Blackness: Hip Hop and Racial Desire in Contemporary Japan’, *Social Text*, No. 41 (zima 1994.), str. 113-139

¹⁷⁴⁷ Ovo je izjavio na Nacionalnoj konferenciji o hip-hopu koja se pod pokroviteljstvom kubanske vlade održava od 1996. okupljajući repere iz cele Latinske Amerike.

istraživanja¹⁷⁴⁸ ‘nove crne inteligencije’ (Todd Boyd,¹⁷⁴⁹ Tricia Rose,¹⁷⁵⁰ Mark Anthony Neal,¹⁷⁵¹ Michael Eric Dyson,¹⁷⁵² Robin D.G. Kelley¹⁷⁵³ ...), kao i brojnih istraživača širom sveta koji se bave njegovom lokalnom recepcijom, a bibliografija o hip-hopu kao prvorazrednom medijskom fenomenu epohe globalizacije neprestano raste.



¹⁷⁴⁸ Univerzitet Harvard formirao je hip-hop arhiv pri *W.E.B. Du Bois Institute for African and African American Research*, ‘najstarijem američkom istraživačkom centru koji proučava istoriju, kulturu i društvene institucije Afro-Amerikanaca’.

<http://dubois.fas.harvard.edu/hiphop-archive-harvard-university> (pristup: 03.10. 2012.)

¹⁷⁴⁹ *The New H.N.I.C. (Head Niggas in Charge): The Death of Civil Rights and the Reign of Hip-Hop*, New York University Press, New York, 2002

Am I Black Enough for you?: Popular Culture from the ‘Hood and Beyond, Indiana University Press, Bloomington, 1997

¹⁷⁵⁰ *Hip-Hop Wars: What We Talk about When We Talk about Hip-Hop*, Basic Civitas Books, New York, 2008

‘Never trust a big butt and a smile’, *Camera Obscura* 8 (2 23), maj 1990, str. 108-131

‘Orality and Technology: Rap Music and Afro-American Cultural Resistance’, *Popular Music and Society* 14 (zima 1989.), str. 35-44

¹⁷⁵¹ *What the Music Said: Black Popular Music and Black Public Culture*, Routledge, New York, 1999

¹⁷⁵² *Between God and Gangster Rap: Bearing Witness to Black Culture*, Oxford University Press, 1996

Holler If You Hear Me: Searching for Tupac Shakur, Basic Books, New York, 2001

¹⁷⁵³ *Race Rebels: Culture, Politics and the Black Working Class*, Free Press, New York, 1994

Yo Mama’s Disfunktional! Fighting the Culture Wars in Urban America, Beacon, Boston, 1997

Dodatak 9

Hip-hop domaće proizvodnje

Prvi talas

Prvi zvanični rep album u Srbiji *Da li imaš pravo* objavio je 1995. (Dalibor Andonov) Gru,¹⁷⁵⁴ označivši početak prvog hip-hop talasa. Ubrzo potom objavljen je i jedini album grupe Robin Hood *Da li osećaš bes*, u kojem članovi grupe eksplicitnim tekstovima opisuju život na ulicama Beograda i dešavanja u Srbiji tokom devedesetih godina. Jedna popularna pesma s ovog albuma zove se 'Geto storija'. Najveći zamah prvi talas imao je tokom 1997. i 1998. godine, a istaknuti predstavnici su (osim već pomenutih izvođača) Voodoo Popeye, *Bad Copy* (iz 'South Central Koteža'),¹⁷⁵⁵ *Straight Jackin, Belgrade Ghetto, C-Ya, 187, Sha-Ila*,¹⁷⁵⁶ *Black In Soul, Rhythm Attack, Feel The Pain, Maddoggz, S.K.I.D.S.* (Sima Kosmos Iz Dalekog Svemira), *Ding Dong, Full Moon* (Shorty & Juice), *Rebel Without A Pause, BG, White Niggaz*, kao i popularni *Montenigersi* iz Crne Gore.

Drugi talas

Drugi talas hip-hopa u Srbiji (ujedno i najzapaženiji) vezan je za pojavu izdavačke kuće *Bassivity Music* (2002.) koja je objavljivala isključivo albume srpskih, bosanskih i hrvatskih rep izvođača. Prava ekspanzija hip-hop kulture usledila je nakon prvog izdanja ove izdavačke kuće '*V.I.P. - Ekipa stigla*', s karakterističnim hitom *Ako riba drolja postane*.¹⁷⁵⁷ U ovom talasu je *Beogradski Sindikat* politički motivisanom pesmom *Govedina* uzburkao medijsku javnost Srbije. Ostali eminentni predstavnici su *Prti Bee Gee, Juice, Bad Copy* u novom sastavu, *CB4, Suid, X3M, D-Fence, Shorty* (kasnije Bata

¹⁷⁵⁴ „za zloglasnu MAT produkciju, inače izdavačku kuću Palme. Skoro sam čitao neku izjavu jednog od eminentnijih repera sa dugačkim stažom na sceni, to je Đus (Juice), koji je rekao da je prvi put čuo hip-hop na koncertu Funky G-a na kom je Gru bio specijalan gost“.

Marko Nikolić, Javna tribina 'Neka nova kultura...', www

¹⁷⁵⁵ Ajs Nigrutin: „Na moj rad najviše uticaja su imali Đogani Fantastico, B-3 i Funky G“.

http://munje.dzaba.com/whats_new.html (pristup: 04.10. 2012.)

¹⁷⁵⁶ Član ovog reperskog dueta Vladimir Ilić Ila (sin TV voditelja Milovana Ilića Minimaksa) prvi je hip-hop izvođač koji je objavio album za *City Records* Željka Mitrovića (Ila, *Uvek isti*, 1997.) Za *City Records* posle 2000. (sporadično) su objavljivali *Sha-Ila, Gru, Ding Dong, Vudu Popaj, Who Is The Best, Juice* itd.

¹⁷⁵⁷ „Debi album sastava V.I.P. ... donosi i specifičan dizajn omota i reklamnog materijala koji je usklađen sa globalnim trendom hip-hop estetike“.

Ibid.

Barata), Big Boss, Jan Zoo, kao i drugi perspektivni izvođači: MC Monogamija, *Bauk Squad*, *FTP!*, *Hain Teny*, *KG Odred*, *THC la Familija*, Seven, Flow & Empty, Demonio, Bvana, Struka, Lud, 'blokovski poeta' Marčelo, DeNiro, *Beton Liga*, *Krang*, *Blokovski...* Poslednji album drugog talasa koji je ujedno obeležio raspad *Bassivity Music* (početkom 2007.) je *THC la Familija* i njihova pesma *Za ulicu, ortake*.

Treći talas

Posle 2006. godine i raspada *Bassivity Music* hip-hop u Srbiji doživeo je izvesne promene. Pojavom brzog interneta i najnovijih tehnologija rep muzika je postala dostupnija široj publici. Globalne društvene mreže kao što je *Myspace* svojim korisnicima omogućile su povezivanje i promociju kako nepoznatih, tako i već afirmisanih izvođača različitih muzičkih žanrova, s različitih kontinenata. Ovu društvenu mrežu masovno koriste mladi izvođači koji su pod uticajem drugog talasa hip-hopa u Srbiji počeli da snimaju prve demo trake. Mesto *Bassivity Music* na domaćoj sceni zauzima *Rap Cartel* izdavačke kuće *Take It Or Leave It*, a njegova prva izdanja (*Prti Bee Gee – Tačno u pre podne* i *THC la Familija – Majmun Idžuo*) pokreću lavinu popularnosti rep muzike, značajno veću nego u prethodna dva talasa. Nova generacija repera (Marlon Brutal, Sale Tru, Đolo, Hartmann, Princip, Sajsi MC, J Cook, Skubi, Gazda Paja, Iskaz, Mlata, A-fer i dr.) doprinosi širenju novog rep talasa iz Srbije u lokalnim i regionalnim okvirima.



Literatura

- Adorno Theodor W., *Žargon autentičnosti: o nemačkoj ideologiji*, Nolit, Beograd, 1978.
- Althusser Louis, *Lenin and Philosophy and Other Essays*, Monthly Review Press, New York, 1971
- Anderson Eliah, *Code of the Street: Decency, Violence, and the Moral Life of the Inner City*, Norton, New York, 1999
- Andrić Iris, i Vladimir Arsenijević, Đorđe Matić (ur.), *Leksikon YU mitologije*, Rende, Beograd i Postscriptum, Zagreb, 2005.
- Antonić Slobodan, *Kulturni rat u Srbiji*, Zavod za udžbenike, Beograd, 2008.
- Archer Rory, 'Paint Me Black and Gold and Put Me in a Frame': *Turbofolk and Balkanist Discourse in (post) Yugoslav Cultural Space*, CEU, Budapest, 2009
- Baba Homi, *Smeštanje kulture*, Beogradski krug, Beograd, 2004.
- Backović Vera, *Socioprostorni razvoj Novog Beograda*, Institut za sociološka istraživanja Filozofskog fakulteta, Beograd, 2010.
- Bak-Mors Suzan, *Svet snova i katastrofa: Nestanak masovne utopije na Istoku i Zapadu*, Beogradski krug, Beograd, 2005.
- Baker Adele (ed.), *Consuming Russia: Popular Culture, Sex, and Society since Gorbachev*, Duke University Press, Durham N.C., 1999
- Balibar Etienne, i Immanuel Wallerstein (eds.), *Race, Nation and Class: Ambiguous Identities*, Verso, London, 1991
- Banks Marcus, i Andre Gingrich, *Neo-nationalism in Europe and beyond. Perspectives from Social Anthropology*, Berghahn, New York-Oxford, 2006
- Bejker Ketrin, *Zvuci granice*, Biblioteka XX vek, Beograd, 2011.
- Bennet Andy, i Keith Kahn-Harris, *After Subculture: Critical Studies in Contemporary Youth Culture*, Palgrave MacMillan, Basingstoke, 2004
- Bennet Tony, i Mike Savage, Elizabeth Silva, Alan Warde, Modesto Gayo-Cal, David Wright, *Culture, Class, Distinction*, Routledge, London / New York, 2009
- Billig Michael, *Banal Nationalism*, Sage, London, 1995
- Bjelić Dušan I., i Obrad Savić (eds.), *Balkan as Metaphor: Between Globalization and Fragmentation*, The MIT Press, Cambridge Mass./London, 2002
- Blagojević Ljiljana, *Novi Beograd: osporeni modernizam*, Zavod za udžbenike / Arhitektonski fakultet Univerziteta u Beogradu / Zavod za zaštitu spomenika kulture grada Beograda, 2007.
- Bogdan Esther, *Die Darstellung von Weiblichkeit im zeitgenössischen Musikclip*, magistarski rad, Johann Wolfgang Goethe-Universität, Frankfurt, 2004 http://www.birgitrichard.de/clips/bogdan_ma.pdf
- Bogdanović Bogdan, *Grad i smrt*, Beogradski krug, Beograd, 1994.

- Bogdanović Bogdan, *Mrtvouzice: Mentalne zamke staljinizma*, August Cesarec, Zagreb, 1988.
- Bogle Donald, *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies, and Bucks: An Interpretative History of Black in American Films*, Continuum, New York, 1993
- Bogunović Mirjana, *Techno potkultura: Underground identiteti, mediji i ideologija u potkulturama*, diplomski rad, Filozofski fakultet u Beogradu, Odeljenje za sociologiju, 2005.
- Bogunović Slobodan, *Arhitektonska enciklopedija Beograda XIX i XX veka* (knjiga III), Beogradska knjiga, Beograd, 2005.
- Bohlman Philip, *The Music of European Nationalism*, ABC-Clio, Santa Barbara, 2004
- Bojm Svetlana, *Budućnost nostalgije*, Geopoetika, Beograd, 2005.
- Born Georgina, *Western Music and Its Others*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles/London, 2000
- Bourdieu Pierre, *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*, Harvard University Press, Cambridge MA, 1984
- Božilović Nikola, *Rok kultura*, SKC Niš, 2004.
- Boyd Todd, *Am I Black Enough for you?: Popular Culture from the 'Hood and Beyond*, Indiana University Press, Bloomington, 1997
- Boyd Todd, *The New H.N.I.C. (Head Niggas in Charge): The Death of Civil Rights and the Reign of Hip-Hop*, New York University Press, New York, 2002
- Brigs Adam, i Pol Kobli, *Uvod u studije medija*, Clio, Beograd, 2005.
- Buddemeier Heinz, *Življenje v umetnih svetovih: navidezna resničnost, videospoti in vsakdanje gledanje televizije*, Inštitut za trajnostni razvoj, Ljubljana, 1996.
- Burgess Jean, i Joshua Green, *YouTube: Online Video and Participatory Culture*, Polity Press, Cambridge, 2009
- Burgin Victor, *In / Different Spaces: Place and Memory in Visual Culture*, University of California Press, Berkeley, 1996
- Carrier James G. (ed.), *Occidentalism: Images of the West*, Clarendon Press, Oxford, 1995
- Chan Tak Wing, *Social Status and Cultural Consumption*, Cambridge University Press, 2010
- Chang Jeff, *Can't Stop, Won't Stop: A History of the Hip-Hop Generation*, St. Martin's, New York, 2005
- Conboy Martin, *Tabloid Britain: Constructing a Community Through Language*, Routledge, London, 2005
- Condry Ian, *Hip-Hop Japan: Rap and the Paths of Cultural Globalization*, Duke University Press, Durham NC, 2006
- Cooperman Bernard D., i Roberta Curiel, *The Venetian Ghetto*, Rizzoli International Publications, New York, 1990

- Costello Mark, i David Foster Wallace, *Signifying Rappers: Rap and Race in the Urban Present*, Ecco Press, New York, 1990
- Cross Brian, *It's Not about a Salary: Rap, Race and Resistance in Los Angeles*, Verso, New York, 1993
- Croteau David, i William Hoynes, *Media Society: Industries, Images and Audiences*, Pine Forge Press, Thousand Oaks/London, 2003
- Cushman Thomas, *Notes From Underground: Rock Music Counterculture in Russia*, State University of New York Press, 1995
- Cvetičanin Predrag, *Kulturne potrebe, navike i ukus građana Srbije i Makedonije*, Odbor za građansku inicijativu, Niš, 2007.
- Cvetičanin Predrag, i Marijana Milankov, *Kulturne prakse građana Srbije*, Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, Beograd, 2011.
<http://www.zaprokul.org.rs/Media/Document/71f7f39c1a9c4fb5b60eebdd984d98b2.pdf>
- Cvetičanin Predrag (ed.), *Social and Cultural Capital in Serbia*, Centre for Empirical Cultural Studies of South-East Europe, Niš, 2012
- Čalić Mari-Žanin, *Socijalna istorija Srbije, 1815-1941.*, Clio, Beograd, 2004.
- Čolović Ivan, *Balkan – teror kulture*, Biblioteka XX vek, Beograd, 2008.
- Čolović Ivan, *Bordel ratnika*, Biblioteka XX vek, Beograd, 1994.
- Čolović Ivan, *Divlja književnost: etnolingvističko proučavanje paraliterature*, Čigoja, Beograd, 2000.
- Čolović Ivan, *Etno: priče o muzici sveta na Internetu, XX vek*, Beograd, 2006.
- Čolović Ivan, i Aljoša Mimica (ur.), *Druga Srbija, Plato / Beogradski krug / Borba*, Beograd, 1992.
- Daković Nevena, *Balkan kao filmski žanr: slika, tekst, naracija*, FDU Institut za pozorište, film, radio i televiziju, 2008.
- Dates Jannette Lakes, i William Barlow, *Split Image: African-Americans in the Mass Media*, Howard University Press, Washington, 1990
- Davenport Lisa E., *Jazz Diplomacy: Promoting America in the Cold War Era*, The University Press of Mississippi, Jackson, 2009
- Davis Mike, *City of Quartz: Excavating the Future in Los Angeles*, Vintage Books, New York, 1990
- Debeljak Aleš, *Evropa bez Evropejcev*, Sophia, Ljubljana, 2004.
- Denean Sharpley-Whiting Tracy, *Pimps Up, Ho's Down: Hip Hop's Hold on Young Black Women*, New York University Press, 2007
- Dettmar Kevin J.H., i William Richey, *Reading Rock and Roll: Authenticity, Appropriation, Aesthetics*, Columbia University Press, New York, 1999
- Diawara Manthia (ed.), *Black Cinema: History, Authorship, Spectatorship*, Routledge, New York, 1993
- Dines Gail, i Jean M. Humez (ed.), *Gender, Race and Class in Media: A Text-Reader*, Sage, Thousand Oaks/London/New Delhi, 1995

- Dinkić Mladan, *Ekonomija destrukcije*, Stubovi kulture, Beograd, 1996.
- Donaldson Greg, *The Ville: cops and kids in urban America*, Tickno and Fields, New York, 1993
- Dorfles Đilo, *Moda*, Bratstvo-jedinstvo, Novi Sad, 1986.
- Doxiadis Constantinos, *Ekistics: An Introduction to the Science of Human Settlements*, Hutchinson, London, 1968
- Dragičević-Šešić Milena, *Neofolk kultura: publika i njene zvezde*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci / Novi Sad, 1994.
- Durand Alain-Philippe (ed.), *Black, Blanc, Beur: Rap Music and Hip-Hop Culture in the Francophone World*, Scarecrow, Lanham MD, 2002
- Dvorniković Vladimir, *Karakterologija Jugoslovena*, Prosveta, Beograd / Niš, 1990. (fototipsko izdanje knjige iz 1939.)
- Dyson Michael Eric, *Between God and Gangster Rap: Bearing Witness to Black Culture*, Oxford University Press, 1996
- Dyson Michael Eric, *Holler If You Hear Me: Searching for Tupac Shakur*, Basic Books, New York, 2001
- Đerić Gordana (ur.), *Pamćenje i nostalgija*, Institut za filozofiju i društvenu teoriju, IP 'Filip Višnjić' a.d., Beograd, 2009.
- Đorđević Dragoljub B., *Beg od crkve*, Nota, Knjaževac, 1984.
- Đorđević Marko M., *Kulturni obrasci u medijima masovnih komunikacija u Srbiji od 2000 – 2005*. (izbor iz analize sadržaja), magistarska teza, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 2008.
- Đurković Miša, *Slika, zvuk i moć*, MST Gajić, Beograd, 2009.
- Edensor Tim, *National Identity, Popular Culture and Everyday Life*, Berg, Oxford, 2002
- Erić Zoran (ur.), *Diferencirana susedstva Novog Beograda*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 2009.
- Eridžon Deniel, *Gramatika filmskog jezika*, SKC, Beograd, 1998.
- ETH Studio Basel (Roger Diener, Marcel Meili, Milica Topalović i Christian Müller Inderbitzin), *Belgrade. Formal / Informal. A Study on Urban Transformation*, Verlag Scheidegger und Spiess, Zürich, 2012
- Eure Joseph D., i James G. Spady (eds.), *Nation Conscious Rap*, MIT Press, Cambridge, 1991
- Fajfrić Željko, i Milan Nenad, *Istorija Yu rock muzike: od početaka do 1970. godine*, Tabernakl, Sremska Mitrovica, 2009.
- Fernando S.H. Jr., *The New Beats: Exploring the Music, Culture, and Attitudes of Hip-Hop*, Anchor/Doubleday, New York, 1994
- Fisk Džon, *Popularna kultura*, Beograd, Clio, 2001.
- Fiske John, *Television Culture*, Methuen & Co. Ltd, London, 1987

- Forman Murray, *The 'Hood Comes First: Race, Space, and Place in Rap and Hip-Hop*, Wesleyan University Press, Middletown, 2002
- Forman Murray, i Mark Anthony Neal (eds.), *That's the Joint!: The Hip-hop Studies Reader*, Routledge, New York, 2004
- Fraj Nortrop, *Anatomija kritike: Četiri eseja*, Naprijed, Zagreb, 1979.
- Fricke Jim, i Charlie Ahearn, *Yes Yes Y'all: Oral History of Hip-Hop's First Decade*, Da Capo/Perseus, Cambridge MA, 2002
- Frit Sajmon, *Sociologija roka*, IIC i CIDID, Beograd, 1987.
- Frith Simon, *Music for Pleasure: Essays in the Sociology of Pop*, Polity Press, Cambridge, 1988
- Frith Simon, *Performing Rites: Evaluating Popular Music*, Oxford University Press, 2002
- Frith Simon (ed.), *Taking Popular Music Seriously*, Ashgate, Hampshire, 2007
- Frith Simon, i Andrew Goodwin (eds.), *On Record: Rock, Pop & The Written Word*, Routledge, London – New York, 1990
- Frith Simon, i Andrew Goodwin, Lawrence Grossberg, *Sound and Vision: The music video reader*, Routledge, New York, 1993
- Fusfeld Daniel R., i Timothy Bates, *The political economy of the ghetto*, Southern Illinois University Press, Carbondale, 1984
- Gandl Stiven, i Klino T. Kasteli, *Glamur*, Clio, Beograd, 2007.
- Gans Herbert J., *Popular Culture and High Culture: An Analysis and Evaluation of Taste*, Basic Books, New York, 1999
- Gelder Ken, i Sarah Thornton (eds.), *The Subcultures Reader*, Routledge, London / New York, 1997
- George Nelson, *Hip-hop America*, Viking, New York, 1998
- Georgiev Plamen K., *Self-Orientalization in South East Europe*, Springer, Berlin / Heidelberg, 2012
- Gilroy Paul, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Verso, London, 1993
- Glass Ruth, *London: Aspects of Change*, Centre for Urban Studies / MacGibbon & Kee, London, 1964
- Glynn Kevin, *Tabloid Culture: Trash Taste, Popular Power and the Transformation of American Television*, Duke University Press, Durham NC, 2000
- Gocić Goran, *Emir Kusturica: kult margine*, SKC, Beograd, 2005.
- Goffman Erving, *Stigma: Notes on the Management of Spoiled Identity*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, 1963
- Goffman Erving, *The Presentation of Self in Everyday Life*, Doubleday & Company, New York, 1959
- Goldsvorti Vesna, *Izmišljanje Ruritanije. Imperijalizam mašte*, Geopoetika, Beograd, 2005.
- Golemović Dimitrije, *Etnomuzikološki ogledi, XX vek*, Beograd, 1997.

- Golubović Zagorka, i Isidora Jarić, *Kultura i preobražaj Srbije: Vrednosna usmerenja građana u promenama posle 2000. godine*, Službeni glasnik / Res publica, Beograd, 2010.
- Goodwin Andrew, *Dancing in the Distraction Factory*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1992
- Gordi Erik, *Kultura vlasti u Srbiji*, Samizdat B92, 2001.
- Grossberg Lawrence, i Cary Nelson, Paula Treichler (eds.), *Cultural Studies*, Routledge, New York, 1992
- Grujić Marija, *Reading the Entertainment and Community Spirit*, Institut za književnost i umetnost, Beograd, 2012.
- Grupa autora, *Promene klasne strukture savremenog jugoslovenskog društva*, Jugoslovensko udruženje za sociologiju, Beograd, 1967.
- Gržinić Marina (ed.), *The Real, The Desperate, The Absolute*, Gallery of Contemporary Art, Celje, 2001
- Hager Steven, *Hip-Hop: The Illustrated History of Break Dancing, Rap Music and Grafitti*, St. Martins' Press, New York, 1984
- Hall Stuart, i Tonny Jefferson (eds.), *Resistance Through Rituals – Youth subcultures in post-war Britain*, Routledge, London, 1993
- Halpern Katrin, i Žan-Klod Ruano-Borbalan (ur.), *Identitet(i): pojedinac, grupa, društvo*, Clio, Beograd, 2009.
- Hannerz Ulf, *Exploring the City: Inquiries Towards an Urban Anthropology*, Columbia University Press, New York, 1980
- Harker Dave, *Fakesong: The manufacture of British 'folksong' 1700 to the present day*, Open University Press, Milton Keynes, 1985
- Hausheer Cecilia, i Annette Schönholzer (Hrsg.), *Visueller Sound: Musikvideos Zwischen Avantgarde und Populärkultur*, Zyklon Verlag, Luzern, 1994
- Hawkins Stan, *Settling the Pop Score: Pop Texts and Identity Politics*, Ashgate, Aldershot, 2002
- Hebdiž Dik, *Potkulture: značenje stila*, Rad, Beograd, 1980.
- Helms Dietrich, i Thomas Phleps (Hrsg.), *Clipped Difference: Geschlechterrepräsentationen im Musikvideo*, Transcript, Bielefeld, 2003
- Hercfeld Majkl, *Kulturna intimnost: socijalna poetika u nacionalnoj državi, XX vek*, Beograd, 2004.
- Herzfeld Michael, *Anthropology Through the Looking Glass: Critical Ethnography in the Margins of Europe*, Cambridge University Press, 1987
- Higgins John (ed.), *The Raymond Williams Reader*, Blackwell, Oxford, 2000
- Hixson Walter L., *Parting the Curtain: Propaganda, Culture and Cold War 1945-1961*, Macmillan Press Ltd., London, 1997
- Hobsbom Erik, i Terens Rejndžer (ur.), *Izmišljanje tradicije, XX vek*, Beograd, 2002.

- Huq Rupa, *Beyond Subculture: Pop, youth and identity in a postcolonial world*, Routledge, London/New York, 2006
- Ivanova Radost, *Zbogom dinosauri, dobrodošli krokodili!: Etnologija promene, XX vek*, Beograd, 2000.
- Janjatović Petar, *Ilustrovana Yu-rock enciklopedija 1960-1997*, Geopoetika, Beograd, 1998.
- Janjatović Petar, *Pesme bratstva, detinjstva i potomstva (1967-2007): antologija ex yu rok poezije*, Vega media, Novi Sad, 2008.
- Janjetović Zoran, *Od 'Internacionale' do komercijale: popularna kultura u Jugoslaviji 1945-1991*, Institut za noviju istoriju Srbije, Beograd, 2011.
- Janković Aleksandar S., *Dug i krivudav put: Bitlsi kao kulturni artefakt*, Red Box, Beograd, 2011.
- Jansen Stef, *Antinacionalizam: etnografija otpora u Beogradu i Zagrebu*, Biblioteka XX vek, Beograd, 2005.
- Jargowski Paul A., *Poverty and place: ghettos, barrios, and the American city*, Russell Sage Foundation, New York, 1996
- Jeffries Michael P., *Race, Gender, and the Meaning of Hip-Hop*, The University of Chicago Press, Chicago/London, 2011
- Jestratijević Iva, *Studija mode: znaci i značenja odevne prakse*, Orion Art, Beograd, 2011.
- Jezernik Božidar (ur.), *Imaginarni Turčin, XX vek*, Beograd, 2010.
- Joksimović Snežana, i Ratka Marić, Anđelka Milić, Dragan Popadić, Mirjana Vasović, *Mladi i neformalne grupe: U traganju za alternativom*, Istraživačko-izdavački centar SSO Srbije i Centar za idejni rad SSO Beograda, Beograd, 1988.
- Jovanović Čeda, *Moj sukob s prošlošću* (edicija Fast Book), Dan Graf/Danas, Beograd, 2005.
- Kalb Don, i Gábor Halmai (eds.), *Headlines of Nation, Subtexts of Class. Working Class Populism and the Return of the Repressed in Neoliberal Europe*, Berghahn Books, New York, 2011
- Kaplan E. Ann, *Rocking Around the Clock: Music Television, Postmodernism and Consumer Culture*, Methuen, New York, 1987
- Karajlić dr Nele, *Fajront u Sarajevu*, Laguna, Beograd, 2014.
- Karan Momčilo, *Pesma Evrovizije : od Ljiljane Petrović do Željka Joksimovića*, Svet knjige, Beograd, 2005.
- Keazor Henry, i Thorsten Wübbena, *Video Thrills The Radio Star. Musikvideos: Geschicte, Themen, Analysen*, Transcript, Bielefeld, 2005
- Kehp Rajnhard, i Peter Tipelt, Rihard Vidaman, *Duško Gojković: Džez je sloboda*, Žagor, Beograd, 2007.
- Kelley, Robin D. G., *Yo Mama's Disfunktional! Fighting the Culture Wars in Urban America*, Beacon, Boston, 1997
- Kelner Daglas, *Medijska kultura*, Clio, Beograd, 2004.

- Kenny Michael, i David Kertzer (eds.), *Urban Life in Mediterranean Europe: Anthropological Perspectives*, Illinois University Press, Urbana, 1983
- Keyes Cheryl L., *Rap Music and Street Consciousness*, University of Illinois Press, Urbana, 2002
- Kitwana Bakari, *The Hip Hop Generation: Young Blacks and the Crisis in African American Culture*, Basic Civitas Books, New York, 2002
- Kitwana Bakari, *The Rap on Gangsta Rap*, Third World Press, Chicago, 1994
- Kitwana Bakari, *Why White Kids Love Hip-Hop: Wankstas, Wiggas, Wannabes, and the New Reality of Race in America*, Basic Civitas Books, New York, 2005
- Kojić Katarina, i Marijana Simu (ur.), *Biti iz/van – Ka redefinisaju kulturnog identiteta Srbije*, Kulturklammer, Beograd, 2010.
- Kolar-Panov Dona, *Video, War and the Diasporic Imagination*, Routledge, London – New York, 1997
- Kor Filip, *Kemp: laž koja govori istinu*, Rende, Beograd, 2003.
- Kostelnik Branko, *Moj život je novi val: razgovori s prvoborcima i dragovoljcima novog vala*, Fraktura, Zagreb, 2004.
- Kostić Goran, *Makroorganizacioni sistem televizije u SFRJ: mesto i uloga JRT*, diplomski rad, Fakultet dramskih umetnosti, Beograd, 1984.
- Kostić Tatjana, *Sistem produkcije ekonomsko-propagandnog programa RTV Beograd*, diplomski rad, Fakultet dramskih umetnosti, Beograd, 1993.
- Krims Adam, *Rap Music and the Poetics of Identity*, Cambridge University Press, 2000
- Kronja Ivana, *Muzički video-spot u Srbiji 90-tih: Estetika filmskog jezika kao nosilac značenja stila neofolk kulture*, magistarski rad, FDU, Beograd, 1998.
- Kronja Ivana, *Smrtonosni sjaj: masovna psihologija i estetika turbo-folka*, Tehnokratia, Beograd, 2001.
- Kulić Vladimir, *Land of the in-between: Modern architecture and the state in socialist Yugoslavia, 1945-65*, doktorska disertacija, The University of Texas at Austin, 2009
- Kuljić Todor, *Kultura sećanja – teorijska objašnjenja upotrebe prošlosti*, Čigoja štampa, Beograd, 2006.
- Lahire Bernard, *La culture des individus: Dissonances culturelles et distinction de soi*, La Decouverte, Paris, 2006
- Lazić Mladen, *Promene i otpori*, Filip Višnjić, Beograd, 2005.
- Levine Lawrence W., *Highbrow/Lowbrow: the Emergence of Cultural Hierarchy in America*, Harvard University Press, Cambridge MA, 1988
- Lewis Lisa, *Gender politics and MTV*, Temple University Press, Philadelphia, 1990
- Li Wei, *Ethnoburb: The New Ethnic Community in Urban America*, University of Hawaii Press, Honolulu, 2009
- Lučić-Todosić Ivana, *Od trokinga do tvista: igranke u Beogradu 1945-1963*, Srpski genealoški centar, Beograd, 2002.

- Lukić Sveta, *Umetnost na mostu*, SSOJ / Mala edicija ideja, Mladost, Beograd, 1975.
- Luković Petar, *Bolja prošlost: prizori iz muzičkog života Jugoslavije 1940-1989*, NIRO 'Mladost', Beograd, 1989.
- Lutovac Zoran (ur.), *Ideologija i političke stranke u Srbiji*, Friedrich Ebert Stiftung / Fakultet političkih nauka / Institut društvenih nauka, Beograd, 2007.
- Majstorović Danijela (ur.), *Kritičke kulturološke studije u postjugoslovenskom prostoru*, Univerzitet u Banjoj Luci – Filološki fakultet, Banja Luka, 2012.
- Maković Z., i M. Medarić, D. Oraić, P. Pavličić (ur.), *Intertekstualnost i intermedijalnost*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 1988.
- Maluf Amin, *Ubilački identiteti*, Paidea, Beograd, 2003.
- Mandić Igor, *Šok sadašnjosti*, Centar za informacije i publicitet, Zagreb, 1979.
- Marcus Greil, *In the Fascist Bathroom: Punk in Pop Music, 1977-1992*, Harvard University Press, Cambridge, 1993
- Marković Dragan, *Knjiga o Silvani*, VBZ, Beograd, 2011.
- Marković Predrag J., *Beograd između Istoka i Zapada: 1948-1965*, Službeni list SRJ, Beograd, 1996.
- Marković Predrag J., *Trajnost i promena*, Službeni glasnik, Beograd, 2007.
- Massey Douglas S., i Nancy A. Denton, *American apartheid: segregation and the making of the Underclass*, Harvard University Press, Cambridge, 1993
- Matvejević Predrag, *Jugoslavenstvo danas*, BIGZ, Beograd, 1984.
- Mauer Marc, *Race to Incarcerate*, Norton, New York, 1999
- McWhorter John H., *All about the Beat: Why Hip-Hop Can't Save Black America*, Gotham Books, New York, 2008
- Meier August, i Elliot Rudwick, *From Plantation to Ghetto*, Hill and Wang, New York, 1976
- Miletić Mirko, *Masmediji u vrtnu promena*, Zajednica radio i TV stanica Srbije, Beograd, 2001.
- Milić Vladimir, *Revolucija i socijalna struktura*, Mladost, Beograd, 1978.
- Miller William Ian, *The Anatomy of Disgust*, Harvard University Press, Cambridge MA, 1997
- Milojević Jasmina, *World Music, muzika sveta*, World Music Asocijacija Srbije, Jagodina, 2004.
- Mirković Igor, *Sretno dijete*, Fraktura, Zagreb, 2004.
- Mirković Saša, *Molitva za patriote: kako sam sa Marijom Šerifović osvojio Evropu*, Treći milenijum, Beograd, 2008.
- Mišina Dalibor, *Shake, Rattle and Roll: Yugoslav Rock Music and the Poetics of Social Critique*, Ashgate, Farnham, 2013

- Mitchell Tony (ed.), *Global Noise: Rap and Hip Hop Outside the USA*, Wesleyan University Press, Middletown, 2001
- Mitchell Tony, *Popular Music and Local Identity: Rock, Pop and Rap in Europe and Oceania*, University of Leicester Press, London / New York, 1996
- Monah Arsenije, *Bog i rokenrol*, Manastir Crna reka, 2006.
- Moren Edgar, *Duh vremena: esej o masovnoj kulturi*, Kultura, Beograd, 1967.
- Morgan Marcyliena, *Language, Discourse, and Power in African-American Culture*, Cambridge University Press, 2002
- Morgan Marcyliena, *The Real Hip-Hop: Battling for Knowledge, Power, and Respect in the L.A. Underground*, Duke University Press, Durham, 2009
- Motschull Jan E., *TV-Design als wichtiger Faktor für Programmverbindungen im deutschen Fernsehen (Analysen und Vergleich zwischen den Vollprogrammsendern RTL/ProSieben und dem Spartensender VIVA zur Ermittlung von designerischen Grundsätzen im Fernsehen)*, doktorska disertacija, Bergische Universität Wuppertal, 2005
<http://elpub.bib.uni-wuppertal.de/servlets/DerivateServlet/Derivate-1119/df0401.pdf>
- Muggleton David, i Rupert Weinzierl (eds.) *The Post-Subcultures Reader*, Berg, Oxford / New York, 2003
- Neal Mark Anthony, *What the Music Said: Black Popular Music and Black Public Culture*, Routledge, New York, 1999
- Nelson Havelock, i Michael A. Gonzales, *Bring the Noise: A Guide to Rap Music and Hip-Hop Culture*, Crown Publishing, New York, 1991
- Nemanjić Miloš, *Kulturne potrebe*, Vuk Karadžić, Beograd, 1974.
- Neumann-Braun Klaus, i Lothar Mikos, *Videoclips und Musikfernsehen: Eine problemorientierte Kommentierung der aktuellen Forschungsliteratur*, Vistas Verlags GmbH, Berlin, 2006
- Norris David, *Belgrade: A Cultural History*, Oxford University Press, Oxford, 2009
- Ober Lorán, *Muzika drugih, XX vek*, Beograd, 2007.
- O'Connor John Kennedy, *Eurovision Song Contest : 50th anniversary - the official history*, Carlton, London, 2005
- Ogbar Jeffrey O.G., *Hip-Hop Revolution: The Culture and Politics of Rap*, University Press of Kansas, Lawrence, 2007
- Ože Mark, *Nemesta: uvod u antropologiju nadmodernosti*, Biblioteka XX vek, Beograd, 2005.
- Paić Žarko, *Vrtoglavica u modi: prema vizualnoj semiotici tijela*, Altagama, Zagreb, 2007.
- Pantić Dragomir, i Snežana Joksimović, Borisav Džuverović, Velimir Tomanović, *Interesovanja mladih: 2 deo – rezultati istraživanja*, Istraživačko-izdavački centar SSO Srbije, Beograd, 1981.
- Pantić Mihailo, *Novobeogradske priče u: Sve priče Mihaila Pantića III*, Stubovi kulture, Beograd, 2007, str. 5-124
- Pardue Derek, *Ideologies of Marginality in Brazilian Hip Hop*, Palgrave-MacMillan, New York, 2008

- Pavlović Stevan K., *Istorija Balkana*, Clio, Beograd, 2001.
- Perkins William Eric (ed.), *Droppin' Science: Critical Essays on Rap Music and Hip Hop Culture*, Temple University Press, Philadelphia, 1996
- Perković Ante, *Sedma republika: pop-kultura u YU raspadu*, Novi Liber Zagreb – Službeni glasnik Beograd, 2011.
- Perry Imani, *Prophets of the Hood: Politics and Poetics in Hip-Hop*, Duke University Press, Durham, 2004
- Peterson Richard A., *Creating Country Music: Fabricating Authenticity*, University of Chicago Press, 1997.
- Petrović Ivana, *Satelitsko povezivanje Jugoslovenske televizije sa svetom*, diplomski rad, FDU, Beograd, 1992.
- Petrović Tanja, *A Long Way Home: Representations of the Western Balkans in Political and Media Discourses*, Mirovni inštitut, Ljubljana, 2009
- Poiger Uta G., *Jazz, Rock, and Rebels. Cold War Politics and American Culture in a Divided Germany*, University of California Press, Berkeley / Los Angeles / London, 2000
- Popović Časlav, *Ekonomski aspekt TV delatnosti u SFRJ*, diplomski rad, Fakultet dramskih umetnosti, Beograd, 1983.
- Popović Ivana, *Muzika na televiziji: s posebnim osvrtom na sistem rada Muzičke redakcije Televizije Beograd*, diplomski rad, FDU, Beograd, 2005.
- Popović Petar Peca, i Mihailo Pantić, *Biti rokenrol*, Službeni glasnik, Beograd, 2011.
- Postman Neil, *Amusing Ourselves to Death: Public Discourse in the Age of Show Business*, Penguin Books, New York, 1985
- Potter Russell A., *Spectacular Vernaculars: Hip-Hop and the Politics of Postmodernism*, State University of New York Press, Albany, 1995
- Pough Gwendolyn D., *Check It While I Wreck It: Black Womanhood, Hip-Hop Culture, and the Public Sphere*, Northeastern University Press, Boston, 2004
- Prica Ines, *Omladinska potkultura u Beogradu: simbolička praksa*, Etnografski institut SANU, Beograd, 1991.
- Prica Ines, i Tea Škokić (ur.), *Horror Porno Ennui: Kulturne prakse postsocijalizma*, Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb, 2011.
- Prodanović Mileta, *Stariji i lepši Beograd*, Stubovi kulture, Beograd, 2002.
- Prodanović Mileta, *Tranziciona galanterija*, Gradska narodna biblioteka 'Žarko Zrenjanin', Zrenjanin, 2011.
- Quandt Thorsten, *Musikvideos im Alter Jugendlicher: Umfeldanalyse und qualitative Rezeptionsstudie*, Deutscher Universitätsverlag, Wiesbaden, 1997
- Queen Latifah (i Karen Hunter), *Ladies First*, William Morrow, New York, 2000

- Quinn Eithne, *Nuthin' but a 'G' Thang: The Culture and Commerce of Gangster Rap*, Columbia University Press, New York, 2005
- Raković Aleksandar D., *Rokenrol u Jugoslaviji 1956-1968: izazov socijalističkom društvu*, doktorska disertacija, Filozofski fakultet Univerziteta u Beogradu, 2010.
- Ramet Sabrina Petra, *Balkan Babel. The Disintegration of Yugoslavia from the Death of Tito to the Fall of Milošević*, Westview Press, 2002
- Ramet Sabrina Petra, i Gordana P. Crnković (eds.), *Kazaaam! Splat ! Ploof !: The American Impact on European Popular Culture since 1945*, Rowman & Littlefield, Lanham, 2003
- Ramet Sabrina Petra (ed.), *Rocking the State: Rock Music and Politics in Eastern Europe and Russia*, Westview Press, Boulder / San Francisco / Oxford, 1994
- Raykoff Ivan, i Robert D. Tobin (eds.), *A Song for Europe: Popular Music and Politics in the Eurovision Song Contest*, Ashgate Publishing, Burlington, 2007
- Reiss Steve, i Neil Feineman, *Thirty Frames per Second – The Visionary Art of the Music Video*, Harry N. Abrams, New York, 2000
- Riordan Jim (ed.), *Soviet Youth Culture*, Macmillan Press, Houndmills, 1989
- Ristić Mihailo (ur.), *Videosfera: video/društvo/umetnost*, Radionica SIC, Beograd, 1986.
- Rose Tricia, *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, Wesleyan University Press, Middletown, 1994
- Rose Tricia: *Hip-Hop Wars: What We Talk about When We Talk about Hip-Hop*, Basic Civitas Books, New York, 2008
- Roszak Theodor, *The Making of a Counter Culture: Reflections on the Technocratic Society and Its Youthful Opposition*, University of California, Oakland, 1969
- Ryback Timothy W., *Rock Around the Block. A History of Rock Music in Eastern Europe and the Soviet Union*, Oxford University Press, 1990
- Sardar Ziauddin, *Postmodernism and the Other: The New Imperialism of Western Culture*, Pluto Press, London / Sterling, 1998
- Sassen Saskia, *Cities in a World Economy*, Pine Forge Press, Thousand Oaks, 1994
- Sassen Saskia, *Globalization and Its Discontents. Essays on the New Mobility of People and Money*, New Press, New York, 1998
- Sassen Saskia, *The Global City: New York, London, Tokyo*, Princeton University Press, Princeton, 1991
- Saveljić Branislava, *Beogradska favela: Nastanak i razvoj Kaluđerice kao posledica bespravne stambene izgradnje u Beogradu*, Istraživačko-izdavački centar SSO Srbije, Beograd, 1988.
- Schickel Richard, *Intimate Strangers: The Culture of Celebrity in America*, Doubleday, Garden City, 1985
- Schloss Joseph, *Foundation: B-Boys, B-Girls, and Hip-Hop Culture in New York*, Oxford University Press, 2009

- Schloss Joseph, *Making Beats: The Art of Sample-Based Hip-Hop*, Wesleyan University Press, Middletown, 2004
- Senjković Reana, *Izgubljeno u prijenosu: pop iskustvo soc kulture*, Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb, 2008.
- Sexton Adam (ed.), *Rap on Rap: Straight-Up Talk on Hip-Hop Culture*, Delta, New York, 1995
- Shakur, Tupac A., *The Rose That Grew from Concrete*, Pocket Books, New York, 1999
- Silverman Sydel, *Three Bells of Civilization: the Life of an Italian Hill Town*, Columbia University Press, New York, 1975
- Simić Andrei, *The Peasant Urbanites: A Study of Rural-Urban Mobility in Serbia*, Seminar Press, New York/London, 1973
- Simjanović Zoran, *Kako sam postao (i prestao da budem) roker: povodom 40 godina 'Silueta' i rokenrola u Beogradu*, Narodna knjiga / Alfa, Beograd, 2004.
- Smith Anthony D., *National Identity*, Penguin, London, 1991
- Smith Iain Robert (ed.), *Cultural Borrowings: Appropriation, Reworking, Transformation* (e-book), *Scope: An Online Journal of Film and Television Studies*, 2009
http://www.scope.nottingham.ac.uk/cultborr/Cultural_Borrowings_Final.pdf#page=223
- Snyder Gregory, *Graffiti Lives: Beyond the Town in New York's Urban Underground*, New York University Press, 2009
- Sparks Collin, i John Tulloch (eds.), *Tabloid Stories: Global Debates Over Media Standards*, Rowman and Littlefield Publishers, Lanham, 2000
- Sretenović Dejan (ur.), *Video umetnost u Srbiji*, Centar za savremenu umetnost, Beograd, 1999
- Stam Robert, *Tropical Multiculturalism: a Comparative History of Race in Brazilian Cinema & Culture*, Duke University Press, Durham / London, 1997
- Stanilov Kiril (ed.), *The Post-Socialist City*, Springer, Dordrecht, 2007
- Statelova Rosemary, *The Seven Sins of Chalga: toward an anthropology of ethnopop music*, Prosveta, Sofia, 2005
- Stites Richard, *Russian Popular Culture: Entertainment and Society Since 1900*, Cambridge University Press, 1993
- Stojanović Dubravka, i Radina Vučetić, Sanja Petrović-Todosijević, Olga Manojlović-Pintar, Radmila Radić, *Novosti iz prošlosti: Znanje, neznanje, upotreba i zloupotreba istorije*, (pr. Vojin Dimitrijević), Beogradski centar za ljudska prava, Beograd, 2010.
- Stokes Martin, *Ethnicity, Identity, and Music: The Musical Construction of Place*, Berg, Oxford, 1997
- Stokes Martin, *The Arabesk Debate: Music and musicians in modern Turkey*, Clarendon Press, Oxford, 1992
- Storey John, *Inventing Popular Culture: From Folklore to Globalization*, Blackwell Publishing, Malden, 2003

- Street John, *Politics & Popular Culture*, Polity Press, Cambridge, 1997
- Stuart Andrea, *Showgirls*, Cape, London, 1996
- Subota Minja, *Kako smo zabavljali Tita*, Čigoja štampa, Beograd, 2006.
- Svensen Laš Fr. H., *Filozofija mode*, Geopoetika, Beograd, 2005.
- Swallow James, *Dark eye – The films of David Fincher*, Reynolds & Hearn, London, 2003
- Šabec Ksenija, *Homo europeus: nacionalni stereotipi in kulturna identiteta Evrope*, FDV, Ljubljana, 2006.
- Škvorecki Jozef, *Bas-saksofon i druge priče o džezu*, Prosveta, Beograd, 1986.
- Šuvaković Miško, *Pojmovnik teorije umetnosti*, Orion Art, Beograd, 2011.
- Šušar Stipe, *Sociološki presjek jugoslovenskog društva*, Obzor, Zagreb, 1970.
- Tadić Darko, *Televizijska reklama kao propagandno sredstvo*, Spektrum Books, Beograd, 2006.
- Tekeri Vilijem, *Knjiga o snobovima*, Ukronija, Beograd, 2008.
- Tenžera Veselko, *Zašto volim TV*, Znanje, Zagreb, 1988.
- Thornton Sarah, *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*, Wesleyan University Press, Middletown, 1996
- Timanić Bogdan, *Beograd za početnike*, Narodna knjiga, Beograd, 1983.
- Todorova Maria, *Imaginarni Balkan*, Biblioteka XX vek, Beograd, 2006.
- Tomanović-Mihajlović Smiljka, *Detinjstvo u Rakovici : svakodnevni život dece u radničkoj porodici*, ISI FF, Beograd, 1997.
- Tomić-Koludrović Inga, i Anči Leburčić, *Sociologija životnog stila: prema novoj metodološkoj strategiji*, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb, 2002.
- Toop David, *Rap Attack: African Jive to New York Hip-Hop*, South End Press, New York, 1984
- Toop David, *Rap Attack 2: African Rap to Global Hip-Hop*, Serpent's Tail, London, 1991
- Traver Nancy, *Kife: the Lives and Dreams of Soviet Youth*, St. Martin's Press, New York, 1989
- Trifunović Ljuba, *Vibracije*, Istraživačko-izdavački centar SSO Srbije, Beograd, 1986.
- Troitsky Artemy, *Back in the USSR: The True Story of Rock in Russia*, Faber & Faber, Boston / London, 1988
- Ugrešić Dubravka, *Kultura laži: antipolitički eseji*, Fabrika knjiga, Beograd, 2008.
- Vahtel Endru Baruh, *Stvaranje nacije, razaranje nacije: književnost i kulturna politika u Jugoslaviji*, Stubovi kulture, Beograd, 2001.
- Vasiljević Zorislava M., *Rat za srpsku muzičku pismenost: Od Milovuka do Mokranjca*, Prosveta, Beograd, 2000.

- Velikonja Mitja, *Evroza: Kritika novog evrocentrizma*, Biblioteka XX vek, Beograd, 2007.
- Venkatesh Sudhir, *American Project: The Rise and Fall of a Modern Ghetto*, Harvard University Press, Cambridge MA, 2000
- Verdery Katherine, *National Ideology under Socialism: Identity and Cultural Politics in Ceaușescu's Romania*, University of California Press, Berkeley / Los Angeles / London, 1991
- Vergara Camilo José, *The New American Ghetto*, Rutgers University Press, New Brunswick, 1995
- Veyrat-Masson Isabelle, *Quand la Télévision Explore le Temps. L'Histoire au Petit Écran 1953-2000*, Fayard, La Flèche, 2000
- Vidić-Rasmussen Ljerka, *Newly composed folk music of Yugoslavia*, Routledge, New York / London, 2002
- Vilenica Ana & Centar_kuda.org, *Na ruševinama kreativnog grada*, Centar za nove medije_kuda.org, Novi Sad, 2012
- Vučetić Radina, *Koka-kola socijalizam: Amerikanizacija jugoslovenske popularne kulture šezdesetih godina XX veka*, Službeni glasnik, Beograd, 2012.
- Vuletic Dean, *Yugoslav Communism and the Power of Popular Music*, doktorska disertacija, Graduate School of Arts and Sciences, Columbia University, New York, 2010
- Wacquant Loïc, *Les Prisons de la misère*, Raisons d'agir, Paris, 1999
- Walker John A., *Cross-Overs: Art into Pop / Pop into Art*, Comedia, London / Methuen, New York, 1987
- Wanner Catherine, *Burden of Dreams: History and Identity in Post-Soviet Ukraine*, The Pennsylvania State University Press, University Park, 1998
- Watkins Craig S., *Hip Hop Matters: Politics, Pop Culture, and the Struggle for the Soul of a Movement*, Beacon, Boston, 2005
- Watkins Craig S., *Representing: Hip Hop Culture and the Production of Black Cinema*, University of Chicago Press, 1998
- Wicke Peter, i Lothar Müller, *Rockmusik und Politik*, Christoph Links Verlag, Berlin, 1996
- Williams Raymond, *The Country and the City*, Oxford University Press, New York, 1973
- Wilson William Julius, *Good Kids from Bad Neighborhoods*, Cambridge University Press, 2006
- Wilson William Julius, *More Than Just Race: Being Black and Poor in the Inner City*, W. W. Norton & Company, New York, 2009
- Wilson William Julius, *The Truly Disadvantaged: The Inner City, the Underclass, and Public Policy*, University of Chicago Press, 1987
- Wilson William Julius, *When Work Disappears: The World of the New Urban Poor*, Vintage, New York, 1997
- Wilson William Julius, i Richard Taub, *There Goes the Neighborhood*, Vintage, New York, 2006
- Zećo Maja, *Vizualization of Electronic Dance Music Through Digital Media: Case Study – Sarajevo VJ Scene* (magistarski rad), International University of Sarajevo, 2013.

Žanić Ivo, *Prevarena povijest: Guslarska estrada, kult hajduka i rat u Hrvatskoj i Bosni i Hercegovini 1990-1995*, Zagreb, Durieux, 1998

Žikić Aleksandar, *Fatalni ringišpil: hronika beogradskog rokenrola (I deo 1959-1979.)*, Geopoetika, Beograd, 1999.

Žižek Slavoj, *The Metastases of Enjoyment*, Verso, London, 1994

Žižek Slavoj, *The Sublime Object of Ideology*, Verso, London / New York, 1998

Youngblood Gene, *Expanded Cinema*, E.P. Dutton & Company, New York, 1970

Akademski članci

Albvaš Moris, 'Kolektivno i istorijsko pamćenje', *Reč*, br. 56.2, 1999, str. 63-82 (Maurice Halbwachs, *La Mémoire collective*, 1950.)

Allatson Paul, '“Antes cursi que sencilla”: Eurovision Song Contests and the Kitsch Drive to Euro-Unity', Special issue on Creolisation: Towards a Non-Eurocentric Europe, *Culture, Theory and Critique*, vol. 48, no. 1 (proleće 2007.), str. 87-98

Allcock John B., 'Rural-urban differences and the break-up of Yugoslavia', *Balkanologie*, vol. VI, no. 1-2, decembar 2002, str. 101-125

Anastasijević Bratislav, 'O zloupotrebi narodne muzike', *Kultura*, br. 80/81, 1988, str. 147-156

Anderson Tim, 'For the Record: Interdisciplinary Cultural Studies, and the Search for Method in Popular Music Studies', u: Mimi White i James Schwoch, *Questions of Method in Cultural Studies*, Blackwell Publishing, Malden, 2006, str. 285-307

Archer Rory, 'Assessing Turbofolk Controversies: Popular Music between the Nation and the Balkans', *Southeastern Europe* 36, 2012, str. 178-207

Aufderheide Pat, 'Music videos: The look of the sound', *Journal of Communication*, 36(1), 1986, str. 57-78

Baker Catherine, 'Myth, War Memory, and Popular Music in Croatia: The Case of Marko Perković Thompson', *Slovo*, Vol.17, No.1, proleće 2005, str. 19-32

Baker Catherine, 'The concept of turbofolk in Croatia: inclusion/exclusion of national musical identity', u: Catherine Baker, Christopher J. Gerry, Barbara Madaj, Liz Mellish & Jana Nahodilová (eds.), *Nation in formation: inclusion and exclusion in Central and Eastern Europe*, SSEES Occasional Papers, London, 2007. http://eprints.soton.ac.uk/66293/1/Baker_-_turbofolk_2007.pdf

Baker Catherine, 'When Seve met Bregović: folklore, turbofolk and the boundaries of Croatian musical identity', University College London, 2008, <http://eprints.ucl.ac.uk/8033/1/8033.pdf>

Bakić-Hayden Milica, 'Reprodukcija orijentalizma: primer bivše Jugoslavije', *Filozofija i društvo*, Beograd, br. XIV, 1998, str. 101-118

Bart Rolan, 'Mit danas' u: *Književnost, mitologija, semiologija*, Nolit, Beograd, 1979, str. 229-279

- Bell David, 'Anty-Idyll: rural horror', u: Paul Cloke i Jo Little (eds.), *Contested Countryside Cultures: Otherness, Marginalisation and Rurality*, Routledge, London / New York, 1997, str. 94-108
- Berg Charles M., 'Visualizing music: The archaeology of music video', *OneTwoThreeFour: A Rock'n'Roll Quarterly*, 5, proleće 1987, str. 94-103
- Blagojević Ljiljana, 'Novi Beograd – glavni grad ničije zemlje', u: Zoran Erić (ur.), *Diferencirana susedstva Novog Beograda*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 2009, str. 22-33
- Blagojević Mirko, 'Revitalizacija religije i religioznosti u Srbiji: stvarnost ili mit?', *Filozofija i društvo* 2, 2009, str. 97-117
- Bolin Göran, 'Visions of Europe: Cultural technologies of nation-states', *International Journal of Cultural Studies*, Vol. 9(2), London, 2006, str. 189–206
- Bougarel Xavier, 'Yugoslav Wars: The "Revenge of the Countryside" between Sociological Reality and Nationalist Myth', *East European Quarterly*, vol. XXXIII, n° 2, 1999 *halshs.archives-ouvertes.fr*
- Božilović Nikola, 'Vulgarizacija tradicije popularne muzike u Srbiji', *Teme*, g.XXXV, br. 4, Niš, 2011, str. 1323-1352
- Bright Terry, 'Soviet Crusade against Pop', *Popular Music*, Vol. 5, Continuity and Change, 1985, str. 123-148
- Brković Čarna, 'Upravljanje osećanjima pripadanja: Antropološka analiza 'kulture' i 'identiteta' u Ustavu Republike Srbije', *Etnoantropološki problemi n.s.* god. 3, sv. 2, 2008, str. 59-76
- Bryson Bethany, 'Anything but heavy metal: Symbolic Exclusion and Musical Dislikes', *American Sociological Review*, vol. 61, 1996, str. 884-899
- Buchanan Donna A., 'Bulgaria's Magical Mystère Tour: Postmodernism, World Music Marketing, and Political Change in Eastern Europe', *Ethnomusicology*, Vol. 41, No. 1 (zima 1997.), str. 131-157
- Buchanan Donna A., 'Dispelling the Mystery: The Commodification of Women and Musical Tradition in *Le Mystère des Voix Bulgares*', *Balkanistica* 9 (2), str. 193-210
- Buchanan Donna A., 'Soccer, popular music and national consciousness in post-state-socialist Bulgaria, 1994-1996', *British Journal of Ethnomusicology* 11 (2), 2002, str. 1-27
- Burdije Pjer, 'Klasna funkcija umetnosti', *Kultura* br. 32, 1976, str. 90-113
- Carrier James G., 'Occidentalism: The World Turned Upside-down', *American Ethnologist*, Vol. 19, No. 2 (maj 1992.), str. 195-212
- Castleman Craig, 'The Politics of Grafitti', u: Murray Forman i Mark Anthony Neal (eds.), *That's the Joint!: The Hip-hop Studies Reader*, Routledge, New York, 2004, str. 21-30
- Clay Andreana, 'Keepin' It Real: Black Youth, Hip-Hop Culture, and Black Identity', *American Behavioral Scientist* 46, 2003, str. 1346-1358
- Cloonan Martin, 'Pop and the Nation-State: Towards a Theoretisation', *Popular Music*, Vol. 18, No. 2 (maj 1999.), str. 193-207
- Cornyetz Nina, 'Fetishized Blackness: Hip Hop and Racial Desire in Contemporary Japan', *Social Text*, No. 41 (zima 1994.), str. 113-139

- Coronil Fernando, 'Beyond Occidentalism: Toward Nonimperial Geohistorical Categories', *Cultural Anthropology*, Vol. 11, No. 1 (februar 1996.), str. 51-87
- Cvejić Slobodan, 'Strukturni efekti siromaštva u Srbiji', u: Smiljka Tomanović (ur.), *Društvo u previranju: sociološke studije nekih aspekata društvene transformacije u Srbiji*, Institut za sociološka istraživanja Filozofskog fakulteta u Beogradu, 2006, str. 21-31
- Čolović Ivan, 'Nove narodne pesme', *Kultura* 57-58, Beograd, 1982, str. 29-55
- Čolović Ivan, 'Who owns the Gusle? A Contribution to Research on the Political History of a Balkan Musical Instrument', u: Sanimir Resic & Barbara Törnquist-Plewa (eds.), *The Balkans in Fokus: Cultural Boundaries in Europe*, Nordic Academic Press, Lund, 2002, str. 59-82
- Ćirjaković Zoran, 'Muški snovi, neoliberalne fantazije i zvuk oklevetane modernosti', *Sarajevske sveske* br. 39-40, 30.01.2013, <http://sveske.ba/en/broj/39-40>
- Daković Nevena, 'Cityscape and Cinema' u: Nada Švob-Đokić (ed.), *The Creative City: Crossing Visions and New Realities in the Region*, Institute for International Relations, Zagreb, 2007, str. 173-184
- Daković Nevena, 'Geto film', u: Miško Šuvaković (ur.), *Istorija umetnosti u Srbiji: XX vek*, I tom, Orion Art, Beograd, 2010, str. 883-886
- Daković Nevena, 'Imagining Belgrade: the cultural/cinematic identity of a city at the fringes of Europe', u: Katia Pizzi & Godela Weiss-Sussex (eds.) *The Cultural Identities of European Cities*, Peter Lang Publishing, Oxford / Bern, 2010, str. 61-77
- Daković Nevena, 'The Threshold of Europe: Imagining Yugoslavia in Film', u: *Spaces of Identity: Tradition, cultural boundaries, and identity formation in Central Europe and beyond*, Vol 1, No. 1, 2001, <http://pi.library.yorku.ca/ojs/index.php/soi/article/view/8056/7237>
- Daniel Ondřej, 'Gastarbajteri: Rethinking Yugoslav Economic Migrations towards the European North-West through Transnationalism and Popular Culture', u: Steven G. Ellis, Lud'a Klusáková (eds.), *Imagining Frontiers, Contesting Identities*, Edizioni Plus, Piza, 2007, str. 302-377
- Davis Mike, 'Planet of Slums: Urban Involution and the Informal Proletariat', *New Left Review*, vol. 26, mart /april 2004, str. 5-34
- DeCuir Greg, 'Performing hip-hop – ethics, complex acting, and Tupac Shakur in *Juice*', *Kultura* br. 127, 2010, str. 269-286
- De Genova Nick, 'Gangster Rap and Nihilism in Black America: Some Questions of Life and Death', *Social Text*, No. 43 (jesen 1995.), str. 89-132
- Denegri Ješa, 'SKC kao kulturni fenomen i umetnička scena', u: Slavoljub Veselinović i Slavko Timotijević (ur.), *Ovo je Studentski kulturni centar: prvih 25 godina, 1971-1996*, SKC, Beograd, 1996, str. 51-65
- Dibben Nicola, 'Representations of Femininity in Popular Music', *Popular Music*, Vol. 18, No.3 (oktobar 1999.), str. 331-355
- Dimić Ljubodrag, 'Srbija 1804-2004 (suočavanje sa prošlošću)', u: Ljubodrag Dimić, Dubravka Stojanović, Miroslav Jovanović, *Srbija 1804-2004: tri viđenja ili poziv na dijalog*, Udruženje za društvenu istoriju, Beograd, 2009, str. 13-114
- Dimitrijević Aleksandar, 'Vrlo nova novobeogradska susedstva', u: Zoran Erić (ur.), *Diferencirana susedstva Novog Beograda*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 2009, str. 109-119

- Dimitrijević Branislav, 'Povremena istorija – kratak pregled video umetnosti u Srbiji', u: Dejan Sretenović (ur.), *Video umetnost u Srbiji*, Centar za savremenu umetnost, Beograd, 1999, str. 23-53
- Dimitrijević Branislav, '“This is Contemporary Art!”: Turbo-Folk and Its Radical Potential', u: Marina Gržinić (ed.), *The Real, The Desperate, The Absolute*, Gallery of Contemporary Art, Celje, 2001, str. 9-21
- Dimitrijević Nenad, 'Idoli '90-ih', *Kultura* br. 102, Beograd, 2001, str. 34-37
- Dimitrijević Nenad, 'Serbia After the Criminal Past: What Went Wrong and What Should be Done', *The International Journal of Transitional Justice*, Vol. 2, 2008, str. 5–22
- Dimitrijević Vojin, 'The concept of national interest and the international position of Serbia', u: Dragica Vujadinović i Vladimir Goati (eds.), *Serbia at the political crossroads*, CEDET i Friedrich Ebert Stiftung, Beograd, 2009, str. 31-48
- Dojić Zorana, i Jelena Vesić (ur.), 'TV Galerija' u: *Političke prakse (post) jugoslovenske umetnosti: Retrospektiva 01*, (katalog izložbe), Muzej istorije Jugoslavije, Beograd, 2009, str. 158-177
- Dragičević-Šešić Milena, 'Kulturna politika, nacionalizam i evropske integracije', u: Katarina Kojić i Marijana Simu (ur.), *Biti iz/van – Ka redefinisaniu kulturnog identiteta Srbije*, Kulturklammer, Beograd, 2010, str. 104-121
- Dragičević-Šešić Milena, 'Novokomponovana ratna kultura – kič patriotizam', *Sociološki pregled* 1-4, Vol XXVI, 1992, str. 97-107
- Dragičević-Šešić Milena, 'Seoska porodica na razmeđu tradicionalne i masovne kulture', *Zbornik Matice srpske za društvene nauke*, br. 86-87, 1989, str. 79-87
- Dragičević-Šešić Milena, 'Svakodnevnica i životni stil seoske omladine', *Sociologija sela*, br. 101-102, 1988, str. 225-235
- Džuverović Borislav, 'Interesovanja mladih i masovna kultura', u: Dragomir Pantić *et. al.*, *Interesovanja mladih: 2 deo – rezultati istraživanja*, Istraživačko-izdavački centar SSO Srbije, Beograd, 1981, str. 169-190
- Dorđević Vladimir R., *Narodna pevanka*, Narodna samouprava, Beograd, 1926.
- Đurković Miša, 'Ideologizacija turbo-folka', *Kultura* br. 102, Beograd, 2001, str. 19-33
- Đurković Miša, 'Ideološki i politički sukobi oko popularne muzike u Srbiji', *Filozofija i društvo* 25, 2002, str. 271-284
- Đurković Miša, 'Poslednji pozdrav iz zemlje Safari', *Srpska politička misao* br. 2, god. 17, vol. 28, str. 251-281
- Ehrenreich Barbara, 'The Silenced Majority: Why the Average Working Person Has Disappeared from American Media and Culture', *Utne Reader* No. 37 (jan-feb 1990.), str. 46-47
- Elflein Dietmar, 'From Krauts with Attitudes to Turks with Attitudes: Some Aspects of Hip-Hop History in Germany', *Popular Music*, Vol. 17, No. 3 (oktobar 1998.), str. 255-265
- Emerson Rana A., '“Where My Girls At?”: Negotiating Black Womanhood in Music Videos', *Gender and Society*, vol. 16, no. 1 (februar 2002.), str. 115-135

Enyedi György, 'Transformation in Central European Postsocialist Cities', *Centre for Regional Studies of Hungarian Academy of Sciences Discussion Papers*, No. 21, Pécs, 1998
<http://discussionpapers.rkk.hu/index.php/DP/article/view/2146/3988>

Feischmidt Margit, i Gergö Pulay, 'Popular nationalism: rock music and radical right in Hungary', prilog konferenciji 'Listening to the Wind of Change: Popular Culture and Post-Socialist Societies in East-Central Europe', (Centrum pro studium populárni kultury i Univerzita Karlova v Praze), Prag, 18-19. oktobar 2013, str. 1-20

Fenster Mark, 'Genre and Form: The Development of the Country Music Video', u: Simon Frith, Andrew Goodwin, Lawrence Grossberg, *Sound and vision: The music video reader*, Routledge, New York, 1993, str. 109-128

Fischer Wladimir, 'A Polyphony of Belongings: (Turbo) Folk, Power, and Migrants', u: Tatjana Marković i Vesna Mikić (eds.), *Music and Networking*, FMU, Beograd, 2005, str. 58-71

Fiske John, 'MTV: Post-structural post-modern', *Journal of Communication Inquiry*, 10(1), 1986, str. 74-79

Forman Murray, "'Keeping it Real'? African Youth Identities, and Hip Hop", u: Richard Young (ed.), *Music, Popular Culture, Identities*, Rodopi, New York / Amsterdam, 2002, str. 101-132

Frenč R. A., i F. E. I. Hamilton, 'Postoji li socijalistički grad', u: Sreten Vujović (ur.), *Sociologija grada*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd, 1988, str. 343-355

Fridman Viviana, i Michèle Ollivier, 'Ouverture ostentatoire à la diversité et cosmopolitisme: vers une nouvelle configuration discursive?', *Sociologie et sociétés*, 36 (1), 2004, str. 105-126

Frith Simon, 'Music and Identity', u: Stuart Hall & Paul du Gay (eds.), *Questions of Cultural Identity*, Sage, London, 1996, str. 108-127

Frith Simon, 'The Discourse of World Music', u: David Hesmondhalg & Georgina Born, *Western Music and its others: difference, representation and appropriation in music*, University of California Press, Berkeley, 2000, str. 305-322

Frith Simon, 'Video Pop: Picking Up the Pieces', u: Simon Frith (ed.), *Facing the Music: Essays on Pop, Rock and Culture*, Pantheon, New York, 1988, str. 88-130

Frith Simon, 'What is Good Music?', *Canadian University Music Review*, Vol. 10, 1990, str. 92-102

Fry D.L., i V.H. Fry, 'MTV: The 24 hour commercial', *Journal of Communication Inquiry*, 10(1), 1986, str. 29-33

Funk-Hennings Erika, 'Musikvideos im Alltag: Geschlechtsspezifische Darstellungsweisen', u: Dietrich Helms i Thomas Phleps (Hrsg.), *Clipped Difference: Geschlechterrepräsentationen im Musikvideo*, Transcript, Bielefeld, 2003, str. 55-67

Gal Susan, i Judith T. Irvine, 'The boundaries of languages and disciplines: How ideologies construct difference', *Social Research* 62 (4), 1995, str. 967-1001

Gatherer Derek, 'Comparison of Eurovision Song Contest Simulation with Actual Results Reveals Shifting Patterns of Collusive Voting Alliances', *Journal of Artificial Societies and Social Simulation*, vol. 9, no. 2, 2006, <http://jasss.soc.surrey.ac.uk/9/2/1.html>

Gavarić Dragoljub, 'Kulturna delatnost bez kulturne politike', *Kultura* br. 23, 1973, str. 154-165

- Gavener Natalie, 'Rock Music in Film, Television, Music Clips and Media Censorship in Hungary, GDR and Post-1990 Germany' u: Andrej Škerlep, Dejan Jontes, Ilija Tomanić Trivundža & Maja Turnšek Hančič (eds.), *Media Landscapes in Transition: Changes in Media Systems, Popular Culture and Rhetoric of Post-Communist Era*, Slovensko komunikološko društvo, Ljubljana, 2009, str. 193-205
- Gines Kathryn, 'Queen Bees and Big Pimps: Sex and Sexuality in Hip-Hop', u: Derrick Darby i Tommie Shelby (eds.), *Hip-Hop and Philosophy: Rhyme 2 Reason*, Open Court, Chicago, 2005, str. 92-104
- Ginsburgh Victor, i Abdul G. Noury, 'The Eurovision Song Contest. Is voting political or cultural?', *European Journal of Political Economy*, Vol. 24 (1), 2008, str. 41-52
- Goldsworthy Vesna, 'Invention and In(ter)vention: The Rhetoric of Balkanization', u: Dušan I. Bjelić & Obrad Savić, *Balkan as Metaphor: Between Globalization and Fragmentation*, The MIT Press, Cambridge Mass./London, 2002, str. 25-38
- Goodwin Andrew, 'Fatal Distractions: MTV Meets Postmodern Theory', u: Simon Frith, Andrew Goodwin, Lawrence Grossberg, *Sound and vision: The music video reader*, Routledge, New York, 2005 (1993), str. 45-66
- Gordy Eric, 'Reflecting on the *Culture of Power*, ten years on', *Facta Universitatis, Philosophy, Sociology and Psychology* 4, 1, 2005, str. 11-19
- Gregory Steven, 'The Changing Significance of Race and Class in an African-American Community', *American Ethnologist*, Vol. 19, No. 2 (maj 1992.), str. 255-274
- Gržinić Marina, 'TV Galerija / Televizija kao umetnost: Intervju s Dunjom Blažević', u: Dejan Sretenović (ur.), *Video umetnost u Srbiji*, Centar za savremenu umetnost, Beograd, 1999, str. 139-143
- Gumpert Matthew, "'Everyway that I can': Auto-Orientalism at Eurovision 2003', u: Ivan Raykoff & Robert D. Tobin (eds.), *A Song for Europe: Popular Music and Politics in the Eurovision Song Contest*, Ashgate Publishing, Burlington, 2007, str. 147-158
- Haan Marco A., i Gerhard Dijkstra, Peter T. Dijkstra, 'Expert judgment versus public opinion - Evidence from the Eurovision Song Contest', *Journal of Cultural Economics* 29, 2005, str. 59-78
- Hall Stuart, 'Notes on Deconstructing 'the Popular'' u: Raphael Samuel (ed.), *People's History and Socialist Theory*, Routledge / Kegan Paul, London, 1981, str. 227-239
- Hall Stuart, 'The Work of Representation', u: Stuart Hall (ed.), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, Sage, London, 2007 (1997), str. 13-64
- Hall Stuart, 'What Is This 'Black' in Black Popular Culture?', u: David Morley & Kuan-Hsing Chen (eds.), *Critical Dialogues in Cultural Studies*, Routledge, London, 1996, str. 465-475
- Hall Stuart, 'Who Needs *Identity*', u: Stuart Hall & Paul du Gay (eds.), *Questions of Cultural Identity*, Sage, London, 1996, str. 1-17
- Harvey David, recenzija knjige Mike Davis, *Ecology of Fear: Los Angeles and the Imagination of Disaster* (Metropolitan Books, New York, 1998), *Harvard Design Magazine*, br. 8, leto 1999, str. 1-3
- Harvi Dejvid, 'O prirodi urbanizma', u: Sreten Vujović (ur.), *Sociologija grada*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd, 1988, str. 306-315
- Hayden Robert M., 'Constitutional Nationalism in the Formerly Yugoslav Republics', *Slavic Review* 51, 1992, str. 654-673

- Hayden Robert M., 'Imagined Communities and Real Victims: Self-Determination and Ethnic Cleansing in Yugoslavia', *American Ethnologist*, Vol. 23, No. 4 (novembar 1996.), str. 783-801
- Helsinški odbor za ljudska prava u Srbiji, 'Kulturna prava i kulturna politika', u: *Sigurnost građana u nedovršenoj državi: Srbija 2005.* (izveštaj), Beograd, 2006, str. 216-226
- Henderson Errol A., 'Black Nationalism and Rap Music', *Journal of Black Studies*, Vol. 26, No. 3 (januar 1996.), str. 308-339
- Hennion Antoine, 'Baroque and rock: music, mediators and musical taste', *Poetics* 24, 1997, str. 415-435
- Hirsch Arnold R., 'With or without Jim Crow: black residential segregation in the United States', u: Arnold R. Hirsch & Raymond A. Mohl (eds.), *Urban policy in twentieth-century America*, Rutgers University Press, New Brunswick, 1993, str. 64-94
- Hofman Ana, 'Ko se boji šunda još? Muzička cenzura u Jugoslaviji' u: Lada Duraković i Andrea Matošević (ur.), *Socijalizam na klupi: Jugoslavensko društvo očima nove postjugoslavenske humanistike*, Srednja Europa / Sveučilište Juraja Dobrile u Puli / Sa(n)jam knjige u Istri, Pula / Zagreb, 2013, str. 279-316
- Holdstein Deborah H., 'Music video: Messages and structures', *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, no. 29, 1984, str. 1-13
- hooks bell, *We Real Cool*, Routledge, New York, 2004
- Hudson Robert, 'Songs of seduction: popular music and Serbian nationalism', *Patterns of Prejudice* 37 (2), 2003, str. 157-176
- Hughes Michael, i Richard A. Peterson, 'Isolating cultural choice patterns in the U.S. population', *American Behavioral Scientist* 26, 1983, str. 459-487
- Huq Rupa, 'Rap à la française: hip-hop as youth culture in contemporary post-colonial France', u: Timothy D. Taylor, *Global Pop: World Music, World Markets*, Routledge, New York / London, 1997, str. 41-60
- Hutnyk John, 'Adorno na WOMAD-u: Južnoazijski crossover i granice govora hibridnosti', *Reč*, br. 65/11, 2002, str. 333-359
- Iordanova Dina, 'Conceptualizing the Balkans in Film', *Slavic Review*, Vol. 55, No. 4 (zima 1996.), str. 882-890
- Ismayilov Murad, 'State, Identity, and the politics of music: Eurovision and nation-building in Azerbaijan', *Nationalities Papers*, Vol. 40, No. 6, 2012, str. 833-851
- Ivanović Stanoje, 'Narodna muzika između folkloru i kulture masovnog društva', *Kultura* br. 23, 1973, str. 166-195
- James David E., 'Lenin, Dada, Punk und MTV', u: Cecilia Hausheer i Annette Schönholzer (Hrsg.), *Visueller Sound: Musikvideos Zwischen Avantgarde und Populärkultur*, Zyklop Verlag, Luzern, 1994, str. 100-117
- Janjetović Zoran, 'Selo moje lepše od Pariza – narodna muzika u socijalističkoj Jugoslaviji', *Godišnjak za društvenu istoriju*, godina XVII, sveska 3, Beograd 2011, str. 63-89

- Janković Vladimir Džet, 'You really got me (Jurili ga mi)', u: Darko Ćirić i Lidija Petrović-Ćirić, *Beograd šezdesetih godina dvadesetog veka* (katalog izložbe), Muzej Grada Beograda, Beograd, 2003, str. 218-231
- Jansen Stef, 'Svakodnevni orijentalizam: doživljaj 'Balkana'/'Evrope' u Beogradu i Zagrebu', *Filozofija i društvo*, XVIII, 2001, str. 33-71
- Jansen Stef, 'The streets of Beograd. Urban space and protest identities in Serbia', *Political Geography* 20, 2001, str. 35-55
- Jansen Stef, 'Who's Afraid of White Socks? Towards a critical understanding of post-Yugoslav urban self-perception', *Ethnologia Balcanica* br. 9, 2005, str. 151-167
- Jevremović Zorica, 'Televizijska prezentacija novije srpske narodne pesme', *Sociološki pregled*, br. 1-4, 1993, str. 295-301
- Jovanović Miroslav, 'Srbija 1804-2004: razvoj opterećen diskontinuitetima (sedam teza)', u: Ljubodrag Dimić, Dubravka Stojanović, Miroslav Jovanović, *Srbija 1804-2004: tri viđenja ili poziv na dijalog*, Udruženje za društvenu istoriju, Beograd, 2009, str. 149-205
- Judy, R. A. T., 'On the Question of Nigga Authenticity', u: Murray Forman & Mark Anthony Neal (eds.), *That's the Joint! The Hip-Hop Studies Reader*, Routledge, New York, 2004, str. 105-119
- Kastels Manuel, 'Urbanizacija, razvoj i zavisnost', u: Sreten Vujović (ur.), *Sociologija grada*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd, 1988, str. 366-376
- Kelley Robin D.G., 'Kickin' Reality, Kickin' Ballistics: "Gangsta Rap" and Postindustrial Los Angeles', u: *Race Rebels: Culture, Politics and the Black Working Class*, Free Press, New York, 1994, str. 183-227
- Kelley Robin D.G., 'Looking for the "real" Nigga: social scientists construct the ghetto', u: Murray Forman & Mark Anthony Neal (eds.), *That's the Joint!: The Hip-hop Studies Reader*, Routledge, New York, 2004, str. 119-136
- Keyes Cheryl L., 'Empowering Self, Making Choices, Creating Spaces: Black Female Identity via Rap Music Performance', *The Journal of American Folklore*, Vol. 113, No. 449 (leto 2000.), str. 255-269
- Kinder Marsha, 'Music video and the spectator: Television, ideology and dream', *Film Quarterly*, 38(1), 1984, str. 2-15
- Kiossev Alexander, 'The Dark Intimacy: Maps, Identities, Acts of Identification', u: Dušan I. Bjelić & Obrad Savić, *Balkan as Metaphor: Between Globalization and Fragmentation*, The MIT Press, Cambridge Mass./London, 2002, str. 165-190
- Kiossev Alexander, 'The Self-Colonizing Cultures', u: D. Ginev, Fr. Sejersted i K. Simeonova (eds.), *Cultural Aspects of the Modernization Process*, TMV Senteret, Oslo, 1995, str. 73-81
- Kitromilides Paschalis M., "'Balkan mentality': history, legend, imagination", *Nations and Nationalism* 2 (2), 1996, 163-191
- Klimt Andrea, 'The Myth of Heimkehrillusion', *German Politics & Society*, 20, 2 (leto 2002.), str. 115-147
- Klumpenhouwer Henry, 'The Idiocy of Rural Life: Boerenrock, the Rural Debate and the Uses of Identity', u: Richard Young (ed.), *Music, Popular Culture, Identities*, Rodopi, New York / Amsterdam, 2002, str. 153-180
- Kolarić Vladimir, 'Snobizam, dendizam, kemp', *Treći program*, br. 147 (leto 2010.), str. 245-257

- Kos Koraljka, 'New Dimensions in Folk Music: A Contribution to the Study of Musical Tastes in Contemporary Yugoslav Society', *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 3, No. 1 (jun 1972.), str. 61-73
- Kostelnik Branko, 'The Decline and Fall of Rock'n Roll: Main Characteristics and Trends of Croatian Popular Music in the Second Half of the Nineteen-Nineties', u: Mark Yoffe & Andrea Collins (eds.), *Rock & Roll and Nationalism: A Multinational Perspective*, Cambridge Scholars Press, Newcastle-upon-Tyne, 2005, str. 20-33
- Krasniqi Gëzim, 'Socialism, National Utopia, and Rock Music: Inside the Albanian Rock Scene of Yugoslavia, 1970-1989', *East Central Europe*, Volume 38, Numbers 2-3, 2011, str. 336-354
- Krizel Endru, 'Radio: javni servis, komercijalizacija i paradoksi izbora', u: Adam Brigs i Pol Kobli (ur.), *Uvod u studije medija*, Clio, Beograd, 2005, str. 185-205
- Kronja Ivana, 'Naknadna razmatranja o turbo-folku', *Kultura* br. 102, Beograd, 2001, str. 8-17
- Kronja Ivana, 'Politics, Nationalism, Music, and Popular Culture in 1990s Serbia', *Slovo*, Vol. 16, No. 1 (proleće 2004.), str. 5-15
- Kronja Ivana, 'Potkultura novokomponovanih', *Kultura* br. 99, 1999, str. 103-114
- Kubrin Charis E., 'Gangstas, Thugs, and Hustlas: Identity and the Code of the Street in Rap Music', *Social Problems*, Vol. 52, No. 3 (avgust 2005.), str. 360-378
- Kurkela Vesa, 'Deregulation of Popular Music in the European Post-Communist Countries: Business, Identity and Cultural Collage', *The World of Music* 35(3), 1993, str. 80-106
- Kurkela Vesa, 'Music Media in the Eastern Balkans: Privatized, Deregulated, and Neo-Traditional', *The European Journal of Cultural Policy* 3 (2), 1997, str. 177-205
- Laušević Mirjana, 'Biranje nasleđa: zašto Amerikanci pevaju pesme sa Balkana', *Reč*, br. 65/11, 2002, str. 391-402
- Laušević Mirjana, 'The Ilahiya and Bosnian Muslim Identity', u: Mark Slobin (ed.), *Retuning Culture: Musical Changes in Central and Eastern Europe*, Duke University Press, Durham / London, 1996, str. 117-135
- Lawler Stephanie, 'Disgusted subjects: the making of middle-class identities', *The Sociological Review*, Volume 53, Issue 3, 2005, str. 429-446
- Lazar Žolt, i Aleksandra Višnjevac, Anđelija Vučurević, 'Aktuelno stanje omladinskih potkultura i publika EXIT-a (2000)', *Teme*, g. XXVIII, br. 4, 2004, str. 361-380
- Lazić Mladen, '(Re)struktuiranje društva u Srbiji tokom 90ih', u: Silvano Bolčić i Anđelka Milić (ur.), *Srbija krajem milenijuma: razaranje društva, promene i svakodnevni život*, ISI FF, Beograd, 2002, str. 17-34
- Ledbetter James, 'Imitation of Life', u: Gail Dines & Jean M. Humez, *Gender, Race and Class in Media*, Sage, Thousand Oaks/London/New Delhi, 1995, str. 540-544
- Lejsi Džoana, 'Društvena klasa: identifikovanje klasnih karakteristika u medijskim tekstovima', u: Adam Brigs i Pol Kobli (ur.), *Uvod u studije medija*, Clio, Beograd, 2005, str. 513-537
- Lemish Dafna, "'My Kind of Campfire': The Eurovision Song Contest and Israeli Gay Men", *Popular Communication*, Vol. 2 (1), 2004, str. 41-63

- Lena Jennifer C., 'Social Context and Musical Content of Rap Music, 1979-1995', *Social Forces*, Vol. 85, No. 1 (septembar 2006.), str. 479-495
- Levy Claire, 'African-American Music: A Generator of Dominant Music Idioms', *Bulgarsko Muzikoznanie*, 1996, str. 3-19
- Levy Claire, 'The Influence of British Rock in Bulgaria', *Popular Music*, Vol. 11, No. 2, A Changing Europe (maj 1992.), str. 209-212
- Levy Claire, 'Who is the 'other' in the Balkans?: local ethnic music as a different source of identities in Bulgaria', u: Richard Young (ed.), *Music, Popular Culture, Identities*, Rodopi, New York / Amsterdam, 2002, str. 215-230
- Lewis Lisa A., 'Consumer Girl Culture. How Music Video Appeals to Women', *OneTwoThreeFour: A Rock and Roll Quarterly*, 5, 1987, str. 5-15
- Lewis Lisa A., 'Form and Female Authorship in Music Video', *Communication*, 9, 1987, str. 355-377
- Li Wei, 'Anatomy of a New Ethnic Settlement: The Chinese Ethnoburb in Los Angeles', *Urban Studies* 35 (3), 1998, str. 479-501
- Lipovetzky Gilles, 'Era praznine', *Republika*, 10-11-12, 1985, str. 172-180
- Logar Svetlana, i Srđan Bogosavljević, 'Viđenje istine u Srbiji', *Reč* br. 62/8 (jun 2001.), str. 7-34
- Lorch Sue, 'Metaphor, Metaphysics, and MTV', *The Journal of Popular Culture*, 1988, str. 143-155
- Lukić Sveta *et. al.*, 'Nova narodna muzika', razgovor, *Kultura*, br. 8, 1970, str. 90-130
- Maas Georg, i Hartmut Reszel, 'Whatever happened to ...: the decline and renaissance of rock in the former GDR', *Popular Music*, Vol. 17, No. 3 (oktobar 1998.), str. 267-277
- Mailer Norman, 'The White Negro', u: *Advertisements for Myself*, Harvard University Press, Cambridge, 1992 (1959.), str. 337-358
- Manojlović-Pintar Olga, 'Rat i nemir – o viđenjima socijalističke Jugoslavije, Drugog svetskog rata u kome je nastala i ratova u kojima se raspala', u: Stojanović Dubravka, i Radina Vučetić, Sanja Petrović Todosijević, Olga Manojlović Pintar, Radmila Radić, *Novosti iz prošlosti: Znanje, neznanje, upotreba i zloupotreba istorije*, (pr. Vojin Dimitrijević), Beogradski centar za ljudska prava, Beograd, 2010, str. 83-106
- Maričić Tamara, i Jasna Petrić, 'Istorija i perspektive susedstva u Novom Beogradu', u: Zoran Erić (ur.), *Diferencirana susedstva Novog Beograda*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 2009, str. 42-52
- Marić Ratka, 'Potkulturne zone stila', *Kultura* br. 96, 1998, str. 9-34
- Marković Dejan D., 'Kontrakultura i establišment', *Potkulture* 3, Beograd, 1987, str. 7-8
- Marković Predrag J., 'Emocionalna topografija sećanja' Jugonostalgije: primer Leksikona YU mitologije', u: Gordana Đerić (ur.), *Pamćenje i nostalgija*, Institut za filozofiju i društvenu teoriju, IP 'Filip Višnjić' a.d., Beograd, 2009, str. 201-221
- Marković Vladimir, 'Od Ljotića dva puta: analiza ideologije pokreta *Otpor!*', http://inicijativa.org/tiki/tiki-read_article.php?articleId=600

- Martinez Theresa A., 'Popular Culture as Oppositional Culture: Rap as Resistance', *Sociological Perspectives*, Vol. 40, No. 2, 1997, str. 265-286
- Matović Vesna, 'Književnost srpskog modernizma i patrijarhalno i folklorno nasleđe', u: Latinka Perović (ur.), *Srbija u modernizacijskim procesima 19. i 20. veka: 3. Uloga elita*, Čigoja štampa, Beograd, 2003, str. 217-259
- McLeod Kembrew, 'Authenticity within Hip Hop and Other Cultures Threatened with Assimilation', *Journal of Communication* 49 (4), 1999, str. 134-50
- McRobbie Angela, 'Working class girls and the culture of femininity', u: University of Birmingham: Centre for Contemporary Cultural Studies – Women's Studies Group, *Women Take Issue: aspects of women's subordination*, Hutchinson, London, 1978, str. 96-131
- Menge Johannes, 'Videoclips: Ein Klassifikationsmodell', u: Hans J. Wulff (Hrsg.), *2. Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium/Berlin 1989*, MakS Publikationen, Münster, 1990, str. 189-200
- Mercer Kobena, 'Monster Metaphors: Notes on Michael Jackson's *Thriller*', u: *Welcome to the Jungle: New Positions in Black Cultural Studies*, Routledge, New York/London, 1994, str. 33-52
- Milosavljević Olivera, 'Elitizam u narodnom duhu', u: Latinka Perović (ur.), *Srbija u modernizacijskim procesima 19. i 20. veka: 3. Uloga elita*, Čigoja štampa, Beograd, 2003, str. 125-152
- Milović Nataša, 'Burdijeova koncepcija simboličkog nasilja u filmovima savremene evropske kinematografije', u: Miloš Nemanjić i Ivana Spasić (ur.), *Nasleđe Pjera Burdijea: pouke i nadahnuća*, Institut za filozofiju i društvenu teoriju / Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, Beograd, 2006, str. 243-259
- Miljković Maja, i Marko Attila Hoare, 'Crime and the Economy under Milošević and His Successors', u: Sabrina P. Ramet & Vjeran Pavlaković (eds.), *Serbia Since 1989: Politics and Society Under Milošević and After*, University of Washington Press, Seattle, 2005, str. 192-226
- Mimica Aljoša, 'Rat i propast srednje klase', *Republika* br. 81, Beograd, 1. decembar 1993, str. 19-21
- Mitchell Tony, 'Mixing pop and politics: rock music in Czechoslovakia before and after the Velvet Revolution', *Popular Music*, vol. 11/2, 1992, str. 187-203
- Močnik Rastko, 'The Balkans as an Element in Ideological Mechanisms', u: Dušan I. Bjelić & Obrad Savić (eds.), *Balkan as Metaphor: Between Globalization and Fragmentation*, The MIT Press, Cambridge / London, 2002, str. 79-115
- Mojić Dušan, 'Promene radnih strategija mladih u postsocijalističkoj transformaciji: uporedna analiza gradske i seoske omladine u Srbiji, 2003-2007', u: Slobodan Cvejić (ur.), *Suživot sa reformama: građani Srbije pred izazovima 'tranzicijskog' nasleđa*, Čigoja štampa i Institut za sociološka istraživanja Filozofskog fakulteta u Beogradu, Beograd, 2010, str. 153-170
- Mojsin-Trailović Danica, 'Elementi društvene morfologije Beograda', *Kultura* br. 15, Beograd, 1971, str. 164-180
- Monroe Alexei, 'Balkan Hardcore: Pop culture and paramilitarism', *Central Europe Review*, vol 2, no. 24, 19. jun 2000. <http://www.ce-review.org/00/24/monroe24.html>
- Mundy John, 'Postmodernism and music video', *Critical Survey*, 6(2), 1994, str. 259-266
- Muzil Jirži, 'Urbanizacija u socijalističkim zemljama', u: Sreten Vujović (ur.), *Sociologija grada*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd, 1988, str. 356-365

- Neal Mark Anthony, 'No Time for Fake Niggas: Hip-Hop Culture and the Authenticity Debates', u: Murray Forman & Mark Anthony Neal (eds.), *That's the Joint!: The Hip-hop Studies Reader*, Routledge, New York, 2004, str. 57-60
- Nedeljković Saša, 'Mit, religija i nacionalni identitet: Mitologizacija u Srbiji u periodu nacionalne krize', *Etnoantropološki problemi*, god. 1, sv.1, 2006, str. 155-179
- Negrin Ralf, 'Modeli medijskih institucija: medijske institucije u Evropi': u: Adam Brigs i Pol Kobli (ur.), *Uvod u studije medija*, Clio, Beograd, 2005, str. 355-373
- Negus Keith, 'The Music Business and Rap: Between the Street and the Executive Suite', *Cultural Studies* 13 (3), 1999, str. 488-508
- Nenić Iva, 'Politika identiteta u srpskom hip-hopu na primeru grupe Beogradski sindikat', *TkH časopis za teoriju izvođačkih umetnosti*, Beograd, 2006, str. 159-166
- Nenić Iva, 'Popkulturalni povratak tradicije (world da, ali turbo?)', u: Miško Šuvaković (ur.), *Istorija umetnosti u Srbiji: XX vek* (I tom), Orion Art, Beograd, 2010, str. 915-924
- Neumann-Braun Klaus, i Lothar Mikos, 'Darstellung von Gewalt in Musikvideos', u: *Videoclips und Musikfernsehen: Eine problemorientierte Kommentierung der aktuellen Forschungsliteratur*, Vistas Verlags GmbH, Berlin, 2006, str. 23-38
- Ognjanović Mirjana, 'Korak dalje od Burdijea: pojam potkulturnog kapitala i proučavanje potkultura', u: Miloš Nemanjić i Ivana Spasić (ur.), *Nasleđe Pjera Burdijea: pouke i nadahnuća*, Institut za filozofiju i društvenu teoriju / Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, Beograd, 2006, str. 173-198
- Ortner Sherry B., 'Reading America: Preliminary Notes on Class and Culture', u: R.G. Fox (ed.), *Recapturing Anthropology: Working in the Present*, School of American Research Press, Santa Fe, 1992, str. 163-90
- Ortner Sherry B., 'The Hidden Life of Class', *Journal of Anthropological Research*, Vol. 54, No. 1 (proleće 1998.), str. 1-17
- Pavlaković Vjeran, 'Serbia Transformed? Political Dynamics in the Milošević Era and After', u: Sabrina P. Ramet & Vjeran Pavlaković (eds.), *Serbia Since 1989: Politics and Society Under Milošević and After*, University of Washington Press, Seattle, 2005, str. 13-54
- Pavlyshyn Marko, 'Envisioning Europe: Ruslana's Rhetoric of Identity', *The Slavic and East European Journal*, Vol. 50, No. 3, 2006, str. 469-485
- Pekacz Jolanta, 'On Some Dilemmas of Polish Post-Communist Rock Culture', *Popular Music*, vol. 11/2, 1992, str. 205-208
- Pešić Vesna, 'Društvena slojevitost i stil života', u: Mihailo V. Popović et. al., *Društveni slojevi i društvena svest: sociološko istraživanje interesa, stilova života, klasne svesti i vrednosno-ideoloških orijentacija društvenih slojeva*, Centar za sociološka istraživanja Instituta društvenih nauka, Beograd, 1977, str. 121-196
- Petan Svanibor, 'Alaturka-Alafranga kontinuum na Balkanu: etnomuzikološke perspektive', u: Božidar Jezernik (ur.), *Imaginarni Turčin, XX vek*, Beograd, 2010, str. 247-267
- Peterson Richard A., i Roger M. Kern, 'Changing highbrow taste: From snob to omnivore', *American Sociological Review* 61, 1996, str. 900-907

- Peterson Richard A., i Albert Simkus, 'How musical tastes mark occupational status groups', u: Michelle Lamont & Marcel Fournier (eds.), *Cultivating differences: Symbolic boundaries and the making of inequality*, The University of Chicago Press, Chicago, 1992, str. 152-186
- Peterson Richard A., 'In Search of Authenticity', *Journal of Management Studies* 42 (5), 2005, str. 1083-1098
- Peterson Richard A., 'The rise and fall of highbrow snobbery as a status marker', *Poetics* 25, 1997, str. 75-92
- Peterson Richard A., 'Understanding audience segmentation: From elite and mass to omnivore and univore', *Poetics* 21, 1992, str. 243-258
- Petrović Mina, 'Diversification of Urban Neighbourhoods: The Case Study in New Belgrade', saopštenje s konferencije *Sustainable Urban Areas*, Rotterdam, 25-28. jun 2007, str. 3
http://www.enhr2007rotterdam.nl/documents/W14_paper_Petrovic.pdf
- Petrović Mina, i Vera Backović, 'Istraživanje susedstva u Novom Beogradu', u: Zoran Erić (ur.), *Diferencirana susedstva Novog Beograda*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 2009, str. 62-86
- Pettegrew John, 'A Post-Modernist Moment: 1980s Commercial Culture and the Founding of MTV', u: Gail Dines & Jean M. Humez, *Gender, Race and Class in Media: A Text-Reader*, Sage, London, 1995, str. 488-498
- Pogačar Martin, 'Yu-Rock in the 1980s: Between Urban and Rural', *Nationalities Papers*, Vol. 36, No. 5 (november 2008.), str. 815-832
- Poiger Uta G., 'Rock 'n' Roll, Female Sexuality, and the Cold War Battle over German Identities', *The Journal of Modern History*, Vol. 68, No. 3 (septembar 1996.), pp. 577-616
- Popov Nebojša, 'Srpski populizam: Od marginalne do dominantne pojave', *Vreme*, br. 135, 24. maj 1993, str. 3-34
- Popović Mihajlo V., 'Teorijske pretpostavke i pojmovni elementi istraživanja', u: Mihailo V. Popović *et al.*, *Društveni slojevi i društvena svest: sociološko istraživanje interesa, stilova života, klasne svesti i vrednosno-ideoloških orijentacija društvenih slojeva*, Centar za sociološka istraživanja Instituta društvenih nauka, Beograd, 1977, str. 23-41
- Prica Ines, 'Ganga-teritorij hrvatske europske pripadnosti', u: Ines Prica i Tea Škokić (ur.), *Horror Porno Ennui: Kulturne prakse postsocijalizma*, Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb, 2011, str. 31-50
- Prica Ines, 'Mitsko poimanje naroda u kritici novokomponovane narodne muzike', *Kultura* br. 80/81, Beograd, 1988, str. 80-93
- Radić Radmila, 'Verska elita i modernizacija – teškoće pronalaženja odgovora', u: Latinka Perović (ur.), *Srbija u modernizacijskim procesima 19. i 20. veka: 3. Uloga elita*, Čigoja štampa, Beograd, 2003, str. 153-190
- Radin Furio, 'Vrijednosti jugoslovenske omladine', u: Srđan Vrcan, Jordan Aleksić, Ratko Dunderović, Sergej Flere, Vlasta Ilišin, Srećko Mihailović, Vladimir Obradović, Furio Radin i Mirjana Ule, *Položaj, svest i ponašanje mlade generacije Jugoslavije: preliminarna analiza rezultata istraživanja*, Centar za istraživačku, dokumentacionu i izdavačku delatnost Predsedništva Konferencije SSOJ / Beograd i Institut za društvena istraživanja Sveučilišta / Zagreb, 1986, str. 55-75

- Radošević Ljiljana, 'Njujorški grafiti u socijalističkom getu', u: Zoran Erić (ur.), *Diferencirana susedstva Novog Beograda*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 2009, str. 150-161
- Rajin Momčilo, 'Dani za-bav(ljenj)e' i 'Jahanje na novom talasu', u: Slavoljub Veselinović i Slavko Timotijević (ur.), *Ovo je Studentski kulturni centar: prvih 25 godina, 1971-1996*, SKC, Beograd, 1996, str. 179-180; 181-188
- Ramet Sabrina Petra, 'Nationalism and the "idiocy" of the countryside: the case of Serbia', *Ethnic and Racial Studies*, 19(1), 1996, str. 70-87
- Ramet Sabrina Petra, 'Shake, Rattle, and Self-Management: Making the Scene in Yugoslavia', u: Sabrina Petra Ramet (ed.), *Rocking the State: Rock Music and Politics in Eastern Europe and Russia*, Westview Press, Boulder / San Francisco / Oxford, 1994, str. 103-140
- Ramet Sabrina P., 'The denial syndrome and its consequences: Serbian political culture since 2000', *Communist and Post-Communist Studies* 40, 2007, str. 41-58
- Rasmussen Ljerka, 'Orientalism, Rom Gypsy, and the Culture at Intersection', u: Ursula Hemetek & Emil Lubej (eds.), *Echoes of Diversity: Traditional Music of Ethnic Groups - Minorities*, Böhlau Verlag, Wien, str. 247-253
- Raykoff Ivan, 'Camping on the borders of Europe', u: Ivan Raykoff & Robert D. Tobin (eds.), *A Song for Europe: Popular Music and Politics in the Eurovision Song Contest*, Ashgate Publishing, Burlington, 2007, str. 1-12
- Razsa Maple, i Nicole Lindstrom, 'Balkan Is Beautiful: Balkanism in the Political Discourse of Tudman's Croatia', *EEPS - East European Politics and Societies*, Vol. 18, No. 4 (jesen 2004.), str. 628-650
- Regev Motti, 'Ethno-national pop-rock music: aesthetic cosmopolitanism made from within', *Cultural sociology* 1(3), 2007, str. 317-341
- Reinelt Janelle, 'Performing Europe: identity formation for a "new" Europe', *Theatre Journal* 53:3, 2001, str. 365-387
- Renan Ernest, 'What is a nation?', u: Homi K. Bhabha (ed.), *Nation and Narration*, Routledge, London / New York, 1990, str. 8-22
- Rice Timothy, 'Bulgaria or Chalgaria: The Attenuation of Bulgarian Nationalism in a Mass-Mediated Popular Music', *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 34, 2002, str. 25-46
- Rihtman-Auguštin Dunja, 'Traditional Culture, Folklore, and Mass Culture in Contemporary Yugoslavia', u: Richard M. Dorson (ed.), *Folklore in the Modern World*, Mouton Publishers, The Hague / Paris, 1978, str. 163-172
- Rihtman-Auguštin Dunja, 'Zašto i otkad se grozimo Balkana', u: *Ulice moga grada. Antropologija domaćeg terena*, Biblioteka XX vek, Beograd, 2000, str. 211-236
- Roberts Robin, 'Music Videos, Performance and Resistance: Feminist Rappers', *Journal of Popular Culture* 25 (2) (jesen 1991.), str. 141-152
- Robins Kevin, 'Interrupting Identities: Turkey / Europe', u: Stuart Hall & Paul du Gay (eds.), *Questions of Cultural Identity*, Sage, London, 1996, str. 61-86
- Rose Tricia, 'Fear of a Black Planet: Rap Music and Black Cultural Politics in the 1990s', *The Journal of Negro Education*, Vol. 60, No. 3 (leto 1991.), str. 276-290

- Rose Tricia, 'Never trust a big butt and a smile', *Camera Obscura* 8 (2 23) (maj 1990.), str. 108-131
- Rose Tricia, 'Orality and Technology: Rap Music and Afro-American Cultural Resistance', *Popular Music and Society* 14 (zima 1989.), str. 35-44
- Ross Andrew, i Frank Owen, Moby, Frankie Knuckles, Carol Cooper, 'The Cult of the DJ: A Symposium', *Social Text*, No. 43 (jesen 1995.), str. 67-88
- Samuels David, 'The Rap on Rap', u: Jack Nachbar & Kevin Lause (ed.), *Popular Culture: An Introductory Text*, The University of Wisconsin Press, Madison, 1992, str. 353-365
- Savić Obrad, 'Destrukcija univerziteta u Srbiji', u *Srpska elita* (Helsinkiške sveske), Helsinški odbor za ljudska prava, Beograd, 2000, str. 83-99
- Shuker Roy, 'U Got the Look: Music video', u: *Understanding Popular Music*, Routledge, London – New York, 1994, str. 166-197
- Silverman Carol, 'Negotiating 'Gypsiness': Strategy in Context', *The Journal of American Folklore*, Vol. 101, No. 401, 1988, str. 261-275
- Silverman Carol, 'The Politics of Folklore in Bulgaria', *Anthropological Quarterly*, Vol. 56, No.2, *Political Rituals and Symbolism in Socialist Eastern Europe* (april 1983.), str. 55-61
- Simić Andrei, 'Nationalism, Marxism, and Western Popular Culture in Yugoslavia: Ideologies, Genuine and Spurious', *Anthropology of East Europe Review*, vol. 20/2, 2002, str. 135-146
- Solomon Thomas, 'Articulating the Historical Moment: Turkey, Europe, and Eurovision 2003', u: Ivan Raykoff & Robert D. Tobin (eds.), *A Song for Europe: Popular Music and Politics in the Eurovision Song Contest*, Ashgate Publishing, Burlington, 2007, str. 135-146
- Spasić Ivana, 'ASFALT: The construction of urbanity in everyday discourse in Serbia', *Ethnologia Balcanica* 10, 2006, str. 211-227
- Spasić Ivana, 'Distinkcija na domaći način: diskursi statusnog diferenciranja u današnjoj Srbiji', u: Miloš Nemanjić i Ivana Spasić (ur.), *Nasleđe Pjera Burdijea: pouke i nadahnuća*, Institut za filozofiju i društvenu teoriju / Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, Beograd, 2006, str. 137-171
- Spasić Ivana, 'Kulturni obrasci i svakodnevni život u Srbiji posle 2000. godine', u: Slobodan Cvejić (ur.), *Suživot sa reformama: građani Srbije pred izazovima 'tranzicijskog' nasleđa*, Čigoja štampa / Istitut za sociološka istraživanja Filozofskog fakulteta u Beogradu, 2010, str. 171-208
- Spasić Ivana, i Tamara Petrović, 'Varieties of "Third Serbia"', u: Ivana Spasić i Predrag Cvetičanin (eds.), *Us and Them – Symbolic Divisions in Western Balkan Societies*, CESK, Niš / Institut za filozofiju i društvenu teoriju, Beograd, 2013, str. 219-244
- Spierdijk Laura, i Michel Vellekoop, 'The structure of bias in peer voting systems: lessons from the Eurovision Song Contest', *Empirical Economics*, Vol. 36 (2), 2009, str. 403-425
- Sterling Bruce, 'Gray Markets and Information Warlords', konferencija *Open Cultures – Free Flows of Information and the Politics of the Commons*, Beč, 5. jun, 2003. <http://nonstop-future.org/txt?tid=475f52e4d6a1e3ab31056e49cbff2abf>
- Stojanović Dubravka, 'U ogledalu 'drugih'', u: Dubravka Stojanović, Radina Vučetić, Sanja Petrović Todosijević, Olga Manojlović Pintar, Radmila Radić, *Novosti iz prošlosti: Znanje, neznanje, upotreba i zloupotreba istorije*, (pr. Vojin Dimitrijević), Beogradski centar za ljudska prava, Beograd, 2010, str. 13-31

Stojanović Dubravka, 'Ulje na vodi: Politika i društvo u modernoj istoriji Srbije', u: Ljubodrag Dimić, Dubravka Stojanović, Miroslav Jovanović, *Srbija 1804-2004: tri viđenja ili poziv na dijalog*, Udruženje za društvenu istoriju, Beograd, 2009, str. 115-148

Stojanović Marko, 'Promene statusa kroz mit o pevaču novokomponovane narodne muzike', *Etnološke sveske* 9, 1988, str. 49-57

Stojković Branimir, 'Ka održivom kulturnom identitetu', u: Katarina Kojić i Marijana Simu (ur.), *Biti iz/van – Ka redefinisavanju kulturnog identiteta Srbije*, Kulturklammer, Beograd, 2010, str. 94-102

Stojković Branimir, 'Slika masovne kulture u listu *Student*', u: *Podkulture 1* (zbornik tekstova), Istraživačko-izdavački centar SSO Srbije, Beograd, 1985, 135-148

Stokes Martin, 'East, West and Arabesk', u: David Hesmodhalg & Georgina Born, *Western Music and its others: difference, representation and appropriation in music*, University of California Press, Berkeley, 2000, str. 213-233

Stokes Martin, 'Islam, the Turkish state and arabesk', *Popular Music*, Vol. 11 (2), 1992, str. 213-227

Stolcke Verena, 'Talking Culture: New Boundaries, New Rhetorics of Exclusion in Europe', *Current Anthropology*, Vol. 36, No. 1, Special Issue: Ethnographic Authority and Cultural Explanation (februar 1995.), str. 1-24

Sugarman Jane C., 'The Criminals of Albanian Music': Albanian Commercial Folk Music and Issues of Identity since 1990', u: Donna A. Buchanan (ed.), *Balkan Popular Culture and the Ottoman Ecumene: Music, Image and Regional Political Discourse*, Scarecrow Press, Lanham, 2007, str. 269-307

Sullivan Lisa Y., 'The Demise of Black Civil Society: Once upon a Time When We Were Colored Meets the Hip-Hop Generation', *Social Policy*, vol. 27, no. 2 (zima 1996.), str. 6-10

Swedenburg Ted, 'Homies in the Hood: Rap's Commodification of Insubordination', *New Formations* 18 (zima 1992.), str. 53-66

Szelenyi Ivan, 'Cities under Socialism and After', u: Gregory Andrusz, Michael Harloe & Ivan Szelenyi (eds.) *Cities after Socialism*, Blackwell Publishers, Oxford / Cambridge, 1996, str. 286-317

Szemere Anna, 'Some Institutional Aspects of Pop and Rock in Hungary', *Popular Music*, Vol. 3, Producers and Markets, 1983, str. 121-142

Szemere Anna, 'Subcultural Politics and Social Change: Alternative music in postcommunist Hungary', *Popular Music and Society*, vol. 20, issue 2, 1996, str. 19-41

Šentevska Irena, '“Anything but Turban-folk”: the ‘Oriental Controversy’ and Identity Makeovers in the Balkans', u: Ivana Spasić i Predrag Cvetičanin (eds.), *Us and Them – Symbolic Divisions in Western Balkan Societies*, CESK, Niš / Institut za filozofiju i društvenu teoriju, Beograd, 2013, str. 51-70

Šentevska Irena, *Intertekstualnosti i citatnost u Simpsonima*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 2003. (seminarski rad)

Šuker Roj, 'Marketing i medijacija popularne muzike u Evropi', u: Adam Brigs i Pol Kobli, *Uvod u studije medija*, Clio, Beograd, 2005, str. 253-274

Tan Shzr Ee, 'Manufacturing and consuming culture: Fakesong in Singapore', *Ethnomusicology Forum* Vol. 14, No.1, (jun 2005.), str. 83-106

- Tee Ernie, 'Bilder ohne Referenz: Zur fehlenden Repräsentation der Wirklichkeit im Musikvideo', u: Cecilia Hausheer i Annette Schönholzer (Hrsg.), *Visueller Sound: Musikvideos Zwischen Avantgarde und Populärkultur*, Zyklon Verlag, Luzern, 1994, str. 86-99
- Tetzlaff David, 'MTV and the politics of postmodern pop', *Journal of Communication Inquiry*, 10(1), 1986, str. 80-91
- Thompson Robert Farris, 'An Aesthetic of the Cool', *African Arts*, Vol. 7, No. 1 (jesen 1973.), str. 40-43;64-67;89-91
- Tobin Robert Dean, 'Eurovision at 50: Post-Wall and Post-Stonewall', u: Ivan Raykoff & Robert D. Tobin (eds.), *A Song for Europe: Popular Music and Politics in the Eurovision Song Contest*, Ashgate Publishing, Burlington, 2007, str. 25-36
- Todorova Maria, 'The Balkans: From Discovery to Invention', *Slavic Review*, Vol. 53, No. 2 (leto 1994.), str. 453-482
- Tomanović Smiljka, i Suzana Ignjatović, 'The Transition of Young People in a Transitional Society: The Case of Serbia', *Journal of Youth Studies*, vol. 9, no.3, 2006, str. 269-285
- Tomanović Velimir, 'Pozitivni i životni ideali i uzori', u: Dragomir Pantić *et. al.*, *Interesovanja mladih: 2 deo – rezultati istraživanja*, Istraživačko-izdavački centar SSO Srbije, Beograd, 1981, str. 191-223
- Tomc Gregor, 'The Politics of Punk', u: Jill Benderly & Evan Kraft (eds.), *Independent Slovenia: Origins, Movements, Prospects*, MacMillan, London, 1997, str. 113-134
- Tomc Gregor, 'We Will Rock Yu: Popular Music in the Second Yugoslavia', u: Dubravka Đurić & Miško Šuvaković (eds.), *Impossible Histories*, MIT Press, Cambridge Mass. / London, 2003, str. 442-465
- Tomić Đorđe, 'World Music: formiranje transžanrovskog kanona', *Reč*, br. 65/11, 2002, str. 313-332
- Trapp Erin, 'The Push and Pull of Hip Hop: A Social Movement Analysis', *The American Behavioral Scientist*, 48 (11) (jul 2005.), str. 1482-1495
- Van de Port Mattijs, 'It takes a Serb to Know a Serb: Uncovering the roots of obstinate otherness in Serbia', *Critique of Anthropology* 19 (1), 1999, str. 7-30
- Van de Port Mattijs, 'The Articulation of Soul: Gypsy Musicians and the Serbian Other', *Popular Music*, Vol. 18, No. 3 (oktobar 1999.), str. 291-308
- Vasiljević Jelena, 'Citizenship and belonging in Serbia: in the crossfire of changing nationhood narratives', *The Europeanisation of Citizenship in the Successor States of the Former Yugoslavia* (CITSEE), Working Paper 17, School of Law, The University of Edinburgh, 2011
http://www.law.ed.ac.uk/file_download/series/327_citizenshipandbelonginginserbiainthecrossfireofchangingnationhoodnarratives.pdf
- Vidić-Rasmussen Ljerka, 'From Source to Commodity: Newly-Composed Folk Music of Yugoslavia', *Popular Music*, Vol. 14, No. 2 (maj 1995.), str. 241-256
- Vidić-Rasmussen Ljerka, 'Southern Wind of Change: Style and the Politics of Identity in Prewar Yugoslavia', u: Mark Slobin (ed.), *Retuning Culture: Musical Changes in Central and Eastern Europe*, Duke University Press, Durham / London, 1996, str. 99-116
- Vidojević Zoran, 'Novi žargon autentičnosti', *Filozofija i društvo* 5, 1994, str. 179-184

- Volčič Zala, 'Belgrade vs. Serbia: Spatial Re-Configurations of Belonging', *Journal of Ethnic and Migration Studies*, Vol. 31, No. 4 (jul 2005.), str. 639-658
- Volčič Zala, 'The notion of 'the West' in the Serbian national imaginary', *European Journal of Cultural Studies*, 8 (2), 2005, str. 155-175
- Vučetić Radina, 'Džuboks (Jukebox) – The First Rock'n'roll Magazine in Socialist Yugoslavia', u: Breda Luthar & Maruša Pušnik (eds.), *Remembering Utopia: The Culture of Everyday Life in Socialist Yugoslavia*, New Academia Publishing, Washington, 2010, str. 145-164
- Vujović Sreten, i Mina Petrović, 'Glavni akteri i bitne promene u postsocijalističkom urbanom razvoju Beograda', u: Smiljka Tomanović (ur.), *Društvo u previranju: sociološke studije nekih aspekata društvene transformacije u Srbiji*, Institut za sociološka istraživanja Filozofskog fakulteta u Beogradu, Beograd, 2006, str. 157-178
- Vujović Sreten, 'Linije podela u socijalističkom društvu', u: Olga Manojlović-Pintar (ur.), *Istorija i sećanje: studije istorijske svesti*, Institut za noviju istoriju Srbije, Beograd, 2006, str. 99-111
- Vujović Sreten, 'Rat, grad i građanski sloj', *Republika*, br. 82, 16. decembar 1993, str. 19-21
- Vujović Sreten, 'Urbana svakodnevnica devedesetih godina', u: Milena Dragičević-Šešić (ur.), *Javna i kulturna politika*, Magna agenda, Beograd, 2002, str. 31-74
- Vuković Stevan, 'Čiji je to 'hud'? Ratovi identiteta u Novom Beogradu: slučaj bloka 70', u: Zoran Erić (ur.), *Diferencirana susedstva Novog Beograda*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 2009, str. 186-209
- Vuković Stevan, 'Pesimizam intelekta, optimizam volje: institucionalna kritika u Srbiji i nedostatak njenih organskih referenci', 2007, <http://eipcp.net/transversal/0208/vukovic/sr>
- Vuletić Dean, 'European Sounds, Yugoslav Visions: Performing Yugoslavia at the Eurovision Song Contest', u: Breda Luthar & Maruša Pušnik, *Remembering Utopia: The Culture of Everyday Life in Socialist Yugoslavia*, New Academia Publishing, Washington, 2010, str. 121-144
- Vuletić Dean, 'The socialist star: Yugoslavia, Cold War Politics and the Eurovision Song Contest', u: Ivan Raykoff & Robert D. Tobin (eds.), *A Song for Europe: Popular Music and Politics in the Eurovision Song Contest*, Ashgate Publishing, Burlington, 2007, str. 83-98
- Wacquant Loïc, 'Banlieues françaises et ghetto noir américain: de l'amalgame à la comparaison', *French Politics and Society* 10, no. 4 (jesen 1992.), str. 81-103
- Wacquant Loïc, 'Deadly symbiosis: when ghetto and prison meet and mesh', *Punishment & Society*, vol. 3, issue 1, 2001, str. 95-133
- Wacquant Loïc, 'Decivilizing and Demonizing: The Remaking of the Black American Ghetto', u: Steven Loyal & Stephen Quilley (eds.), *The Sociology of Norbert Elias*, Cambridge University Press, 2004, str. 95-121
- Wacquant Loïc, 'French 'Banlieues' and Black American Ghetto: From Conflation to Comparison', *Qui Parle* 16, no. 2 (proleće 2006.), str. 5-38
- Wacquant Loïc, 'Ghettos and Anti-Ghettos: An Anatomy of the New Urban Poverty', *Thesis Eleven* 94 (avgust 2008.), str. 113-118
- Wacquant Loïc, 'Pour en finir avec le mythe des 'cités-ghettos': les différences entre la France et les Etats-Unis', *Annales de la recherche urbaine* 52 (septembar 1992.), str. 20-30

- Wacquant Loïc, 'The Body, the Ghetto, and the Penal State', *Qualitative Sociology*, vol. 32, no. 1, 2009, str. 101-129
- Wacquant Loïc, 'Three Pernicious Premises in the Study of the American Ghetto', *International Journal of Urban and Regional Research*, Volume 21, Issue 2, 1997, str. 341–353
- Wacquant Loïc, 'Urban Outcasts: Stigma and Division in the Black American Ghetto and the French Urban Periphery', *International Journal of Urban and Regional Research* 17, no. 3 (septembar 1993.), str. 366–383
- Wanner Catherine, 'Nationalism on Stage: Music and Change in Soviet Ukraine', u: Mark Slobin (ed.), *Retuning Culture: Musical Changes in Central and Eastern Europe*, Duke University Press, Durham, 1996, str. 136-155
- Wasko Janet, i Mary Erickson, 'The Political Economy of YouTube', u: Pelle Snickars & Patrick Vonderau (eds.), *The YouTube Reader*, National Library of Sweden, Stockholm, 2009, str. 372-386
- Wicke Peter, i John Shepherd, "'The Cabaret is Dead': Rock Culture as State Enterprise – The Political Organization of Rock in East Germany", u: Tony Bennett, Simon Frith, Lawrence Grossberg, John Shepherd & Graeme Turner (eds.), *Rock and Popular Music: Politics, Policies, Institutions*, Routledge, London / New York, 1993, str. 25-36
- Wolfe A.S., 'On MTV: Music Television, the first video music channel', *Popular Music and Society*, 9(1), 1983, str. 41-50
- Wollen Peter, 'Ways of thinking about music video (and post-modernism)', *Critical Quarterly*, 28 (1-2) (mart 1986.), str. 167-170
- Zečević Božidar, 'Talason ili Mala istorija zavere', u: Slavoljub Veselinović i Slavko Timotijević (ur.), *Ovo je Studentski kulturni centar: prvih 25 godina, 1971-1996*, SKC, Beograd, 1996, str. 19-32
- Žanić Ivo, 'South Slav Traditional Culture as a Means to Political Legitimization', u: Sanimir Resic & Barbara Törnquist-Plewa (eds.), *The Balkans in Fokus: Cultural Boundaries in Europe*, Nordic Academic Press, Lund, 2002, str. 45-58
- Živković Marko, 'Jelly, Slush, and Red Mists: Poetics of Amorphous Substances in Serbian Jeremiads of the 1990s', *Anthropology and Humanism*, Volume 25, Issue 2, 2001, str. 168-182
- Živković Marko, 'Nešto između: simbolička geografija Srbije', *Filozofija i društvo* 18, 2001, str. 73-112
- Živković Marko, 'Too Much Character, Too Little Kultur: Serbian Jeremiads 1994-1995', *Balkanologie*, Vol. II, n° 2 | décembre 1998 <http://balkanologie.revues.org/index263.html>
- Yair Gad, i Daniel Maman, 'The Persistent Structure of Hegemony in the Eurovision Song Contest', *Acta Sociologica* 39, 1996, str. 309–325
- Yair Gad, 'Unite Unite Europe': The political and cultural structures of Europe as reflected in the Eurovision Song Contest', *Social Networks* 17, 1995, str. 147–161
- Yinger John Milton, 'Contraculture and Subculture', *American Sociological Review*, Vol. 25, No. 5 (oktobar 1960.), str. 625-635
- Yousman Bill, 'Blackophilia and Blackophobia: White Youth, the Consumption of Rap Music, and White Supremacy', *Communication Theory*, 13 (4) (novembar 2003.), str. 366-391

Yurchak Alexei, 'Soviet Hegemony of Form: Everything Was Forever, until It Was No More', *Comparative Studies in Society and History*, Vol. 45, No. 3 (juli 2003.), str. 480-510

Štampa

Ambrozić Dragan, 'Između Kebe i Kebre', *Ritam* 3, vol V, 1994, str. 4.

Banjanac Aleksandra, 'Ekran je kriv za sve: zašto se mladi 'lepe' za folk hitove', *Politika*, 6. februar 1995, str. 20

Beogradski sindikat, 'Ni fašisti ni nedužne beživotne table!: Beogradski sindikat čita Nenada Čanka', *Vreme*, br. 615, 17. oktobar 2002. <http://www.vreme.com/cms/view.php?id=323823>

Burić Ahmed, 'Spavao sam sa više od četiri hiljade žena: intervju s Hašimom Kučukom Hokijem', *BH Dani* br. 125, Sarajevo, 22.10. 1999. <http://www.bhdani.com/arhiva/125/t251a.htm>

Byrne David, 'Zašto mrzim World Music', *Reč*, br. 65/11, 2002, str. 309-312 (*New York Times*, 3. oktobar 1999.)

Byrne Richard, 'Running on empty', *The Boston Phoenix*, 14. i 21. novembar 2002. http://www.bostonphoenix.com/boston/news_features/other_stories/multipage/documents/02537819.htm

Cerović Stojan, 'Beogradska južna pruga', *Vreme* br. 203, 12. septembar 1994, str. 12-13

Charlemagne, 'Euro Visions: Where the Eurovision song contest goes, Europe tends to follow', *The Economist*, 12. maj 2005, <http://www.economist.com/node/3960886>

Čanak Nenad, 'Nenad Čanak preslušava *Govedinu*: Jaka frustracija, dobra muzika', *Vreme*, br. 614, 10. oktobar 2002. <http://www.vreme.com/cms/view.php?id=323427>

Čulić Ilko, 'Severina je promjenom menedžera zauvijek nadišla 'kulturnu razmjenu sisa' sa Srbijom', *Nacional* br. 424, 30.12. 2003. <http://www.nacional.hr/clanak/12310/severina-je-promjenom-menedzera-zauvijek-nadisl-a-kulturnu-razmjenu-sisa-sa-srbijom>

Ćirić Sonja, 'Podignimo Stupove', *Vreme* br. 620, 21.11.2002. <http://www.vreme.com/cms/view.php?id=327926>

Ćirjaković Zoran, 'Turbofolk kao brend', *NIN*, Beograd, 21. oktobar 2004, str. 34-38

Đurić Vladimir Đura, 'Beograd noću', *Blic*, 18.12. 2007. <http://www.blic.rs/Komentar/Duh-osamdesetih/151073/Beograd-nocu>

Gligorijević Jovana, 'Otkrivanje mraka', *Vreme* br. 1102, 14.02. 2012. <http://vreme.rs/cms/view.php?id=1035235>

Grujičić Nebojša, 'R'n'r i protesti: Kamenje na sistem', *Vreme* br. 464, Beograd, 27. novembar 1999. http://www.vreme.com/arhiva_html/464/14.html

Ilić Dragan (TV manijak), 'Čija je ovo pesma', *Vreme* br. 853, 10. maj 2007. <http://www.vreme.com/cms/view.php?id=498770>

Janjatović Petar, 'Zvonček i druge seksualne devijacije' (intervju), *Vreme zabave* (februar 1995.), str. 52

- Jovanović Branko, 'Tri meseca zabave', *Borba*, 31. III 1962, str. 7
- Kalajić Dragoš, 'Narodnost? Kvaziarapska, bre!', *Vjesnik*, Zagreb, 21. I 1987.
- Kurkov Andrei, 'A song for Europe in the wake of revolution', *The Observer*, 15. maj 2005, <http://www.guardian.co.uk/travel/2005/may/15/kyiv.ukraine.observerescapesection>
- Lopušina Marko, 'Razgovor u prolazu. Kornelije Kovač: Razočaran sam u ljude, a ne u muziku', *Džuboks*, br. 42, 1977, str. 29
- Luković Petar, 'Šta pevaju Srbi i Hrvati' (Tema vremena), *Vreme* br. 110 (30. novembar 1992.), str. 29-32
- Lj. G. 'Novokomponovani rok', *NIN*, 9. decembar 1994, str. 35
- Majstorović Marija, 'Saša Mirković: Marija Šerifović me prodala za šaku krompira', *Press*, 11.07.2010. <http://www.naslovi.net/2010-07-11/press/sasa-mirkovic-marija-serifovic-me-prodala-za-saku-krompira/1846963>
- Mičeta Luka, 'Stari ljudi svet: Petar Popović, rokomumentarista', *NIN*, 21.04. 1995, str. 30-31
- Midžić Svebor, 'Izbori se za izbor, narod bira a ne NATO ili Valjda ste izabrali', *Prelom*, br. 2/3, 2002, str. 92-93 (temat o Aci Lukasu)
- Midžić Svebor i Darinka Pop Mitić, 'Kult turbo-folka: Korov sa Marakane', *Vreme* br. 655, Beograd, 24.07. 2003. <http://www.vreme.com/cms/view.php?id=346517>
- Nikolić Bratislav, 'Južni vetar – muzika naroda – Intervju: Mile Bas', objavljen u magazinu *Fame* <http://blog.b92.net/text/6337/JUZNI-VETAR---muzika-narodaMile-Bas-intervju/>
- Pančić Teofil, 'Džiberi na posmatranju', *Vreme* br. 534, 29.03. 2001. <http://www.vreme.com/cms/view.php?id=55870&print=yes>
- Pećanin Senad, 'Nisam htio svirati za Alijino Sarajevo: intervju s Goranom Bregovićem', *BH Dani* br. 417, Sarajevo, 10.06. 2005. <http://bhmedia.se/prilozi/Nisam%20htio%20svirati%20za%20Alijino%20Sarajevo.htm>
- Perić T., i V. Došen, M. Sever, 'Moja štikla: Hrvatski folk ili nova Lepa Brena', *Jutarnji list*, Zagreb, 05.03.2006. <http://www.jutarnji.hr/moja-stikla--hrvatski-folk-ili-nova-lepa-brena/21036/>
- Petrović Velimir, 'Nije sve šund (Radio-Beograd suočen sa zahtevima publike: pošto novih narodnjaka ima na pretek brižljivo se odabiraju)', *Politika*, Beograd, 26. III 1972, str. 19
- Pop-Mitić Darinka, 'Šta se zgodi kad se ljubav rodi...?', *Prelom*, br. 2/3, 2002, str. 87-88 (temat o Aci Lukasu)
- Popović Goran, 'Intervju: Rambo Amadeus – Kad folklor uzme vlast, sve ode u k...?', *Pobjeda*, Podgorica, 14.05. 2011. <http://www.pobjeda.me/arhiva/?datum=2011-05-14&id=208927>
- Rakita Milan, 'Kuda idu ljudi kao ja', *Prelom*, br. 2/3, 2002, str. 89-91 (temat o Aci Lukasu)
- R.J., 'Sramotno!', *Press*, 24. avgust 2007. (Ajs Nigrutin i 'Kinezi travestiti') http://www2.pressonline.rs/sr/vesti/dzet_set_svet/story/18583/SRAMOTNO!.html
- Rosić Branko, 'Nostalgija', *Pressmagazin*, 26. jun 2011, str. 24-25

Samuels David, 'The Rap on Rap: The 'Black Music' That Isn't Either', *New Republic*, 11. Novembar 1991, str. 24-29

Skrozza Tamara, 'Javni život: Orkestar za svadbe i sahrane', *Vreme*, br. 647, 29. maj 2003.
<http://www.vreme.com/cms/view.php?id=341691>

Skrozza Tamara, 'Zatvorenički sklad', *Vreme* br. 566, 8. novembar 2001.
<http://www.vreme.com/cms/view.php?id=301107>

Stakić Vladimir, 'Dvanaest crtica o kulturi i turbofolku: Davorike dajke', *Vreme zabave*, april 1995, str. 65

Stefanović Marina, 'Najmanje srpska', *NIN*, 30. avgust 2001, str. 36-37

Stojilović Milorad, 'Radio-gusari u Pomoravlju', *Borba*, 11. VIII 1969, str. 10

Šentevska Irena, 'Pravo u sećanje', *Vreme* br. 1091, 1. decembar 2011.
<http://www.vreme.com/cms/view.php?id=1022050>

Šimundić-Bendić Tanja, 'Duško Kuliš: Pravim narodnjacima protiv turbofolka', *Slobodna Dalmacija*, Split, 20.04. 2008.
<http://www.slobodnadalmacija.hr/Mozaik/tabid/80/articleType/ArticleView/articleId/4588/Default.aspx>

Telesković Dušan: 'Zatvorski bluz u KPZ Sremska Mitrovica', *Politika*, 18. januar 2005, str. 11

Tirnanić Bogdan, 'Telefonski imenik', *Politika*, 25. februar 1995, str. 20

Tirnanić Bogdan, 'Vreme smrti i rasonode', *Politika*, 18. mart 1995, str. 20

Todorović Dragan Ž., *Čevapčići su bili otični* (izbor novinskih tekstova), Bis Press, Beograd, 2004.

Todorović Dragan, 'Konverzija zavičaja', *Vreme* 617, 31. oktobar 2002.
<http://www.vreme.com/cms/view.php?id=324703>

Varga Boris, 'Ruslana, Kličko i Juščenko', *Vreme* br. 804, 1. jun 2006.
<http://www.vreme.com/cms/view.php?id=454894>

Vasiljević Miodrag A., 'Narodna muzika na programu Radio Beograda', *NIN*, Beograd, 8. feb. 1953, str. 8

Vojinović Marko, 'Sve je postalo pepeo i dim: Sinan Sakić na Tašmajdanu', *Vreme* br. 922, 04.09. 2008.
<http://www.vreme.com/cms/view.php?id=701809>

Vujičić Mića, 'Dvadeset pitanja za Roberta Nemečeka', *Playboy*, izdanje za Srbiju, broj 58, novembar 2008. <http://www.plastelin.com/content/view/813/89/>

Vukadinović Maja, feljton *Beograd noću: simboli jednog vremena*, *Politika*, avgust-septembar 2001. (19 nastavaka) http://www.majavukadinovic.com/feljton_delovi.htm

Vuković Stevan, 'Rokenrol i video art: Urbani folklor', *Politika* (kulturni dodatak), 07.02. 2009.
<http://www.politika.rs/rubrike/Kulturni-dodatak/Urbani-folklor.sr.html>

Walker Tim, 'Meet the global scenester: He's hip. He's cool. He's everywhere', *The Independent*, 14. avgust 2008. <http://www.independent.co.uk/life-style/fashion/features/meet-the-global-scenester-hes-hip-hes-cool-hes-everywhere-894199.html>

Žižek Slavoj, 'Ethnic Dance Macabre', *The Guardian Manchester*, 28. avgust 1992.

<http://www.egs.edu/faculty/slavoj-zizek/articles/ethnic-dance-macabre/>

Žižek Slavoj, 'You May!', *London Review of Books*, vol. 21, no. 6, 18. mart 1999, str. 3-6
<http://www.lrb.co.uk/v21/n06/slavoj-zizek/you-may>

n.n., 'Politički intervju Jelene Karleuše: Boris Tadić je OK dasa, ali biram Čedu Jovanovića', *Scandal*, Beograd, 27.06. 2011. <http://www.scandal.rs/politicki-intervju-jelene-karleuse-boris-tadic-je-ok-dasa-ali-biram-cedu-jovanovica/>

n.n. 'Taki 183' Spawns Pen Pals', *New York Times*, 21. 07. 1971, str. 37
<http://graphics8.nytimes.com/packages/pdf/arts/taki183.pdf>

Web izvori

<http://arhiva.glas-javnosti.rs/arhiva/2000/07/03/srpski/K00070205.shtm> (Andrijana Gojković, 'Za sve je krivo čemane', *Glas javnosti*, 2. jul 2000.)
<http://arhiva.glas-javnosti.rs/arhiva/2003/07/10/srpski/BG03070909.shtml> (L. Mijić, 'Ušće će ponovo izgledati kao nekad: Park prijateljstva', *Glas javnosti*, 10. 07. 2003.)
http://arxiv.org/PS_cache/physics/pdf/0505/0505071v1.pdf (Daniel Fenn, Omer Suleman, Janet Efstathiou i Neil F. Johnson, 'How does Europe make its mind up? Connections, cliques, and compatibility between countries in the Eurovision Song Contest', Physics Department and Department of Engineering Science, Oxford University, 2005)
<http://blog.blic.rs/373/Plovidba-Sironom>
<http://blog.b92.net/text/15109/Almost-All-About-Diva/> (Dušan Maljković, 'Almost All About Diva', Blog B92, 18.05.2010.)
<http://blog.b92.net/text/2563/DJindjic-i-Zizek%3A-filozofija-politike-i-politika-filozofije/>
<http://blog.dnevnik.hr/print/id/1622406288/arif-heralic-lik-s-novcanice-od-1000-i-10-jugoslavenskih-dinara.html>
<http://bturn.com/175/serbian-guilty-pleasures-who-afraid-of-turbo> (Vukša Veličković, 'Serbian guilty pleasures: who's afraid of turbo?', *B-Turn: music, culture and style of the new Balkans*, 3. avgust 2011.)
<http://bturn.com/6549/top-10-bizarre-turbo-folk-covers-of-rock-and-pop-hits>
<http://ceca.rs/muzika/diskografija/>
<http://doc.utwente.nl/66198/1/1794.pdf> (Laura Spierdijk i Michel Vellekoop, 'Geography, Culture, and Religion: Explaining the Bias in Eurovision Song Contest Voting', University of Twente, Department of Applied Mathematics, 2006)
<http://dubois.fas.harvard.edu/hiphop-archive-harvard-university>
<http://education.gsu.edu/eps/Faculty/Lakes/Hip%20Hop%20by%20A.%20Queeley.pdf> (Andrea Queeley, 'Hip Hop and the Aesthetics of Criminalization', *Souls* 5, 2003, str. 1-15)
http://en.wikipedia.org/wiki/Boris_Kovač
http://en.wikipedia.org/wiki/Music_video#Country_music
http://en.wikipedia.org/wiki/Underground_music
http://en.wikipedia.org/wiki/Vasil_Levski_National_Stadium
http://hr.wikipedia.org/wiki/Nervozni_poštar
<http://i-scoop.org> (Željko Milović, 'Zloupotreba evropskog muzičkog takmičenja u političke svrhe: Eurosong kao političko oruđe')
http://jom-emit.cfpm.org/2004/vol8/gatherer_d_letter.html (Derek Gatherer, 'Birth of a Meme: the Origin and Evolution of Collusive Voting Patterns in the Eurovision Song Contest', *Journal of Memetics - Evolutionary Models of Information Transmission* 8, 2004)
http://munje.dzaba.com/whats_new.html
<http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/6654719.stm> ('Malta slates Eurovision's voting', *BBC News Online*, 14.05.2007.)
<http://news.bbc.co.uk/2/hi/europe/7418045.stm> (Helen Fawkes, 'Serbia in spotlight for Eurovision', *BBC News*, 23. maj 2008.)
http://sh.wikipedia.org/wiki/Dragana_Mirkovi%C4%87
http://sh.wikipedia.org/wiki/Marko_Bulat

http://sr.wikipedia.org/wiki/%C5%9Aaban_Bajramovi%27c
<http://ssrn.com/abstract=1906714> (Carl F. Stychin, 'Unity in Diversity: European Citizenship Through the Lens of Popular Culture', *Windsor Yearbook of Access to Justice*, Vol. 29, No. 1, 2011)
<http://staranova.blog.rs/blog/staranova/stara-skola/2012/04/04/old-school>
<http://taki183.net>
<http://teorijaizteretane.blogspot.com/2012/02/kritika-kritike-turbo-folka-smrtonosni.html> (Darko Delić, 'Kritika kritike turbo-folka: smrtonosni sjaj Koka-kole, Marlboro i Suzukija u doživljaju domaće liberalne elite', blog 'Teorija iz teretane')
<http://webrzs.stat.gov.rs/axd/dokumenti/saopstenja/RS10/rs10042009.pdf> (Anketa o radnoj snazi, Republički zavod za statistiku, april 2009.)
<http://wjfms.ncl.ac.uk/leguWJ.htm> (Philippe Le Guern, 'From National Pride to Global Kitsch: the Eurovision Song Contest')
<http://www.balkanmedia.com/boban-markovic-ziva-tradicija-etno-muzike-cl1827.html>
<http://www.balkanmedia.com/louis-etno-spaja-emociju-i-prostor-naroda-cl1587.html>
<http://www.balkanmedia.com/pavle-aksentijevic-jednostavnost-i-lepota-pojanja-cl2319.html>
http://www.blackcommentator.com/50/50_kilson.html (Martin Kilson, 'The Pretense of Hip Hop Black Leadership', *Black Commentator* 50, 17. jul 2003.)
<http://www.blic.rs/Kultura/23139/Ajde-Jano-kucu-da-ne-damo> (M.V., 'Album duhovne muzike Asima Sarvana: Ajde Jano, kuću da ne damo', *Blic Online*, 13.12. 2007.)
<http://www.blic.rs/Vesti/Drustvo/415839/Aleksandar-Tijanac-preminuo-ispred-zgrade-u-kojoj-je-ziveo>
<http://www.blic.rs/Zabava/Vesti/191871/Djura-i-mornari-snimili-spot-na-Sironi>
<http://www.bostonreview.net/BR16.6/crenshaw.html> (Kimberle Crenshaw, 'Beyond Racism and Misogyny: Black Feminism and 2 Live Crew')
http://www.bustler.net/index.php/description/the_9th_philippe_rotthier_european_prize_for_architecture/
http://www.b92.net/eng/news/society-article.php?yyyy=2007&mm=05&dd=13&nav_category=113&nav_id=41193 ('Serbia wins Eurovision song contest', 13. maj 2007, B92 / Reuters / Tanjug / AFP)
http://www.city-journal.org/html/13_3_how_hip_hop.html (John H. McWhorter, 'How Hip-Hop Holds Blacks Back', *City Journal*, leto 2003.)
http://www.core.ucl.ac.be/services/psfiles/dp05/dp2005_6.pdf (Victor Ginsburgh i Abdul G. Noury, 'Cultural Voting. The Eurovision Song Contest', 2004)
http://www.danas.rs/danasrs/srbija/beograd/plato_nese_leptira_na_paliluli.39.html?news_id=230437 ('Plato Neše Leptira na Paliluli', *Danas*, 18.12. 2011.)
<http://www.eurovision.tv/page/interviews-2008?id=944> (Glen Webb, 'Behind the scenes: Volunteers', 16. maj 2008.)
http://www.facebook.com/events/187522874692681/?notif_t=event_invite (najava koncerta Jesenjeg orkestra u Kulturnom centru Rex, 18. 03. 2012.)
<http://www.facebook.com/notes/stare-slike-novog-beograda/knji%C5%BEevnik-mihajlo-panti%C4%87-o-novom-beogradu/298054926338> (Književnik Mihailo Pantić - O Novom Beogradu)
<http://www.javolimsrbiju.rs/page/etno-sela/etno-selo-galetovo-sokace.html>
http://www.kultura.bg/media/my_html/biblioteka/bgvntgrd/e_ak.htm (Alexander Kiossev, "Notes on Self-Colonising Cultures", u: Bojana Pejić, David Elliott (eds.), *Art and Culture in post-Communist Europe*, Stockholm, 1999, str. 114-17)
<http://www.kurir-info.rs/oj-goro-pogledajte-novi-spot-bojane-nikolic-clanak-1018445> (EPK, 'Oj goro: Pogledajte novi spot Bojane Nikolić', *Kurir*, 04.10.2013.)
<http://www.maxmojaprica.com/biografija> (Nemanja Maksimović Max, biografija)
<http://www.mondo.rs/v2/tekst.php?vest=148691> ('Press: Travolta iz Borča grede – intimno')
<http://www.myspace.com/tasafatal> (Stefan Tasić Tasa, MC iz Vranja, biografija)
http://www.novine.ca/starevesti/Zajednica/srpska_zajednica136.html (Ivana Đorđević, 'Pavle Aksentijević i grupa Zapis u Torontu', 5. novembar 2004.)
<http://www.nytimes.com/2007/04/25/arts/music/25hiph.html> (Kelefa Sanneh, 'Don't Blame Hip-Hop', *New York Times*, 25. april 2007.)
<http://www.nytimes.com/2007/12/30/arts/music/30sann.html?pagewanted=1&r=1> (Kelefa Sanneh, 'The Shrinking Market Is Changing the Face of Hip-Hop', *New York Times*, 30. decembar 2007.)
<http://www.politika.rs/rubrike/Sport/intervjui/Bio-sam-zaljubljen-u-boks-kao-u-muziku.lt.html> (Vojislav Voki Kostić, intervju, *Politika*, 1. novembar 2009.)

<http://www.popboks.com/tekst.php?ID=4959> (Javna tribina u Narodnoj biblioteci Srbije 'Neka nova kultura: hip-hop epika i etika', februar 2007.)

<http://www.popmatters.com/pm/feature/050603-randb/> (Mark Anthony Neal, 'Rhythm and Bullshit?: The Slow Decline of R&B', *PopMatters*, 3. jun 2005.)

<http://www.riznicasrpska.net/muzika/index.php?topic=130.0> (Muzika « Muzičko stvaralaštvo i izvođaštvo Srba « Muzički stvaraoci — posleratna generacija « Vlastimir Pavlović Carevac)

<http://www.riznicasrpska.net/muzika/index.php?topic=384.0> (Nadežda Vodeničar, 'Nacionalna muzika: moneta za potkusurivanje', intervju s Nenom Kunijević u magazinu *Ekonomist*, br. 129)

http://www.sajam.co.rs/active/sr-latin/home/o_nama_v01/mapa_sajma_hale/hala_1.html

<http://www.skoj.org.rs/pdf/1.pdf> (Karl Marks i Fridrih Engels, *Manifest Komunističke partije*)

<http://www.srpskadijaspora.info/vest.asp?id=4866> (Ana Petruševa, 'Stare ljubavi', *Srpska dijaspora*, 19.06. 2004.)

<http://www.story.rs/profili/dragana-mirkovic/biografija/2005/503-kraljevsko-putovanje-kraljice-folka>

<http://www.svet.rs/najnovije-vesti/dragana-mirkovic-postala-vlasnica-dvorca-u-austriji>

<http://www.svet.rs/najnovije-vesti/mile-kitic-napravio-novi-muzicki-pravac-gangsta-folk>

<http://www.svet.rs/najnovije-vesti/neprimereno-za-nacionalnu-instituciju-baja-na-velikoj-sceni-narodnog-pozorista>

<http://www.svet.rs/najnovije-vesti/secanje-na-velikana-romske-muzike-pet-godina-bez-sabana-bajramovica>

<http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,898778-2,00.html> ('Yugoslavia: Half Karl & Half Groucho', *Time*, 7. maj 1965.)

<http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,942012,00.html> ('Yugoslavia: Socialism of Sorts', *Time*, 10. jun 1966.)

<http://www.vesti-online.com/Scena/Estrada/282054/Nije-Grand-upropastio-muziku-u-Srbiji> (Saša Popović, intervju za *Blic*, 04. 01. 2013.)

<http://www.vesti-online.com/Vesti/Srbija/220374/Dacic-pevao-Tadic-mu-aplaudirao>

<http://www.zrenjanin.rs/3-45-45-1690/Gradska-kuca---stara-dama-neprolaznog-sjaja> (Zvanična prezentacija grada Zrenjanina)

<http://www9.georgetown.edu/faculty/irvinem/theory/sontag-notesoncamp-1964.html> (Susan Sontag, 'Notes on Camp', 1964)

<http://208.131.145.245/index.php?vrsta=tribina&kategorija=&tekst=7&naredba=prikaz#124> (Ana Kotevska, 'Muzika je postala sve drugo, samo ne umetnička', debata 'Kultura kao samoodbrana društva i ličnosti', 26. septembar 2007.)

TV programi

Nedjeljom u dva, HRT 1, 228. emisija (gost: Rambo Amadeus)
Nedjeljom u dva, HRT 1, 259. emisija (gost: Emir Hadžihafizbegović)

Sarajevdisanje: Sarajevska pop rock scena, TV SA, 2009, autor: Esmā Velagić

Sav taj folk, autor: Radovan Kupres; TV B92, 2004.

Epizoda 1: *Ma, boli me uvo za sve*

Epizoda 3: *Hoću s tobom da đuskam*

Epizoda 4: *Prođi sa mnom kroz crveno*

Epizoda 5: *Pare šuščaju, pare zveckaju*

Servis Karamela, BN TV, 2009, gost: Šemsa Suljaković

Rokumenti – Gile: Misterija orgazma, RTS, 20. maj 1995. (Srdan Gojković Gile)

Utisak nedelje (voditelj: Olja Bečković), TV B92, 4. april 2010. (Zoran Kostić Cane)

Nivo 23 (voditelj: Velimir Pavlović), TV Studio B, 30. januar 2012. (Zoran Kostić Cane)

Indeks izvođača (obuhvaćenih uzorkom)

- Aca Lukas
Acapulco band
Aco Pejović
A...fer
Agata
Ajs Nigrutin
Ajzea
Akt
Alek
Aleksandar Ilić
Aleksandar Sanja Ilić i
 Balkanika
Aleksandar Štukelja
Aleksandra Perović
Aleksandra Radović
Aleksej
Alfapop
Aliluja
Alisa
Alogia
Amadeus Band
Amajlija
Ami G / Oskar
 (Ognjen Amidžić)
Ana Bekuta
Ana Kokić
Ana Nikolić
Ana Stanić
Ana Štajdohar
Anabela
 (Bukva, ex-Funky G)
Andrej Aćin
Andrej Ilić
Andrijana Dabetić
 Anči
Anđelka Govedarević
Angel Dimov
Angel's Breath
 (Milan Mladenović i
 Mitar Subotić)
Anica Milenković
Antifrizz
Antipop
- A priori
Apartman 69 /
 Kraljevski apartman
Apsolutno romantično
Arhai
Atheist rap
Autopark
Azil 5
Azra / Džoni Štulić
Babe
Bad Copy
Baja Mali Knindža
Bajaga i Instruktori
Bajone
Baki B3
Balkan
Balkanske žice
Bata Barata
 (ex-Shorty)
Bdat Džutim / Timbe
Beat Street
Beatshakers
Beauty Queens
Bebi Dol
Beki Bekić
Bel Tempo
Belgrade Ghetto
Belo platno
Beogradski sindikat
Berliner štrase
Bezobrazno zeleno
Biber
Big Boss
Big G
Billy King
Biljana Jeftić
Biljana Krstić i
 Bistrik
Biljana Ristić
Bjesovi
Black in Soul
Black Ring Crew
Blek Panters
- Block Out
Blokovski
Boban i Marko
 Marković Orkestar
Boban Petrović
Boban Rajović
Boban Zdravković
Bojan Bjelić
Bojan Delić
Bojan Marović
Bojan Milanović
Bojana Nikolić
Boki Milošević
B.O.L. (Beogradski
 orkestar ludaka
Bolesna štenad
Bombarder
Bora Drljača
Bora Dugić
Bora Spužić Kvaka
Boris Kovač
Boris Režak
Borshch
Boye
Braća Left
Braća Teofilović
Brandon Walsh
Branka Sovrlić
Brigada
Broken Strings
Buba Miranović
Budweiser
Bukvar Bukvar
Bvana
By-Pass
Cactus Jack
Cakana
Carlito
Ceca Ražnatović /
 Veličković
Ceca Slavković
Central
Centrala

Che Duevara
Cobi's Death
Creative Band
Cutwork
Cvija
C-YA
Čedomir Marković
Čedomir Tasovac
Čika Joca i zmajevi
Čikine bombone /
Grandpa Candys
Činč
Čovek bez sluha
Dajana Penezić
Damjan Eltech
Danijel Đurić
Danijela Nela Bijanić
Danijela Vranić
Dara Bubamara
Darkwood Dub
Deca loših muzičara
Dejan Cukić
Dejan Matić
Del Arno Band
Demether
Demonio
Deniro
Deponia
Desna ruka
D-Fence
Ding Dong
Direktori
Disciplina kičme /
Disciplin A Kitschme
Discord
Divna Ljubojević i Hor
Melodi
DJ Krmak
Djolo
Dobrovoljno pevačko
društvo
Doghouse
Dr Bloodmoney
Dragan Ašanin Aške
Dragan Kojić Keba
Dragana Mirković

Dragoljub Đuričić
Dragon
Du du ah
Duboka ilegala
Duck
Duh Nibor
Dunja Flash
Dunja Ilić
Dunja Marković
Dušan Kostić
Dža ili bu
Džej Ramadanovski
Džimi Barka
Džon Travolta
iz Borče Grede
Đorđe Balašević
Đorđe David
/ Death Saw
Dura i Mornari
Earth Wheel Sky Band
Ekaterina Velika /
Katarina II
El Presidente
Električni orgazam
Električni pilići
Elektrolasta
Elitni odredi
Emir Kusturica and
The No Smoking
Orchestra
Emocionalno
obezbeđenje
Energie
Era Ojdanić
ESB
Esma Redžepova
Euforia
Eva Braun
Ewox (DJ)
Eyesburn / Nemanja
Kojić Coyote
Familija
Fantastična četvorka
(F4)
Fast Flowz
FBR

Fero & Generali
Fleke
Fluid Underground
Focus Band
FTP
FU 93 KRU
Furio Giunta
Galija
Garavi sokak
Gazda Paja
Gerila koncept
Goblini
Goca Tržan
Goga Sekulić
Goran Božović
Goran Bregović
Goran Dimitrijadis
Dima
Goribor
Gospoda
Gospodin Pinokio
Gramofondžije / DJ
Marko Milićević
Gru
Hain Teny
Hani
Hartmann
Hašim Kučuk Hoki
Hazari
Highlanders
Hund
I Bee
Idoli
Igor Aštalkovski
Ill G
In Vivo
Indira Radić
Instant karma
Intruder
Irfan Muertes
I.R.S.
Istok
Ivan Gavrilović
Ivana Jordan
Ivana Olujić Oluja
Izvor

Izvorinka Milošević	Laser Topalović Brka	Milan Nešković Mikac
J Cook	Legende	Mile Ignjatović
Jach	Lejla Hot	Mile Kitić
Janko Glišić	Lela Andrić	Milena Vučić
Jarboli	Lepa Brena /	Milenko Živković
Jašar Ahmedovski	i Slatki greh	Milica Majstorović
Jelena Karleuša	Lepa Lukić	Milomir Miljanić
Jelena Tomašević	Lider	Miljan
Jovan Maljoković i	Lina	Minstrel
Balkan Salsa Band	LMR	Mira Škorić
Jovana Pajić	Logika otkrića	Mirko Gavrić
Juice	Lola	Miroslav Ilić
Južni vetar	Lord	Miss Svetlana
Kal	Love Hunters	Mistake Mistake
Kanal Tvid	Lucano H8R	Miša Marjanović
Katarina Kaya Ostojić	Lucid Mad Love	Mitar Mirić
Katarina Sotirović	Lud	MKDSL (Mama kaže
Kazna za uši	Ludi konj	da sam lep)
KBO!	Luis (Ljubiša	Monteniggers / MC
Kemal Malovčić	Stojanović)	Nigger
Kerber	Luna	Mozaik
KG Odred	Lutajuća srca	Mravi
Killo Killo Banda	Lutke	MSH
Kitsch Ensemble	Ljubomir Ljuba	Muharem / Armando /
Klajberi	Manasijević	Durmiš Serbezovski
Klopka za pionira	Ljudi	Multietnička atrakcija
K-Noo	Madame Piano	Mushterije
Kolja i smak belog	MangulicaFM	Muzika poludelih
dugmeta / Nikola	Marconiero	Nada Topčagić
Pejaković	Marčelo	Napred u prošlost
Kontrabanda	Mari Mari	Nataša Barišić
Kornelije Kovač	Marija Šerifović	Nataša Bekvalac
Kovlaj	Marinko Rokvić	Nataša Đorđević
Krang	Marko Nastić (DJ)	Nataša Kojić Taša
Kristali	Maron Sho	NBG
Krš	Marta Savić	Ne isplati se / Zmaj
Krvava Meri	Master Scratch Band	Neda Ukraden
Ksenija Cicvarić	M.A.X.	Nedeljko Bajić Baja
Ksenija Mijatović	MC Hawk	Negativ
Kuguars	MC Monogamija	Neozbiljni pesimisti
Kurve (Qrve)	MC Mrdak	Neverne bebe
K2 / Aleksandra Kovač	MC Stojan	Nino
/ Kristina Kovač	MC Yankoo	(Amir / Nikola Rešić)
La strada / Luna	Merima Njegomir	No Comment
Lajkó Félix	Midgard	Novi zakon
Laki pingvini	Mija	N1H1

Obojeni program
Ognjen i prijatelji
Ola Horhe
Oliver Mandić
Oliver Stoilković
Olivera Katarina
Orthodox Celts
Oružjem protivu
otmičara
Osvajači
Overdrive
Paja Problem
Palimpsest Kult
Partibrejkers
Pavle Aksentijević / i
Zapis
Pešački prelaz
Phile
Pirg
Plejboj
Podrška iz kraja
Popcycle
Popečitelji
Predrag Cune
Gojković
Predrag Živković
Tozovac
Presing
Primus Exodus
Princip
Prljavi inspektor Blaža
i Kljunovi
Prslook Band
Prti Bee Gee
Punished
Pussycat
Radijacija
Rambo Amadeus
Rani mraz
Ranko Slijepčević
Rare
Raspad 84
Rebi
Repetitor
Revolt
Rexxxona

Rhytm Attack
Riblja čorba
Riki Lugonjić
Ritam nereda
Robin Hood
Rock terapija
Roze poze
Rubber Soul Project
Ružne religiozne lutke
Sajsi MC / Sajsi
Sale Tru
Sanda / Srđan
Siđa Živković
S.A.R.S.
Saša Matić
Save Da Hood
Scarps
Scribe
Seka Aleksić
Sergej Četković
Seven
Sha-Ila
Shazalakazoo
Shef Sale
Shole
Shwarz
Sick Touch
Silvana Armenulić
Sinan Sakić
Sinovatz
Six Pack
S.K.I.D.S. (Sima
Kosmos Iz Dalekog
Svemira
Sky Wikluh
Slađana Milošević
Slavica Čukteraš
Slobodan Trkulja i
Balkanopolis
Slomljena stakla
Smak / R.M. Točak
SMF
Snežana Babić Sneki
Snežana Đurišić
So Sabi
Spekt

Srđan Jul
Srđan Marjanović
Stereo Banana
Stoja
Straight Jackin'
Struka
Stupovi / Zlatopis
Suid
Sunshine
Super s karamelom
Suzana Perović
S vremena na vreme
/ Asim Sarvan
/ Ljuba Ninković
Svetlana Spajić / Drina
Svetlana Stević
Svitanje
SVK
Šaban Bajramović
Šaban Šaulić
Šablon
Šaht
Šaka jada
Šemsa Suljaković
Škabo / PKS
Tap 011 / Tapiri
T-Blazer & Nerwe
Tehno muda
Teodulija
T-error
THC La Familija
The Books of Knjige
Tijana Dapčević
Toma Zdravković
Tornado
Trip-R
Trovači
Trubački orkestar
Dejana Ilića
U škripcu
Ulični svirač
UrbanPuls
URGH!
Usnija Redžepova
Vampiri
Van Gogh

Vanesa Šokčić
Vasil Hadžimanov
Band
Vasilija Radojčić
Vasilisa
Vatreni poljubac /
Milić Vukašinović
Veliki prezir
Vera Ivković
Vera Matović
Verbal
Vesna Zmijanac
Via Talas
Viborg Dallas
Viktorija
V.I.P.
Vlada Divljan
/ Old Stars Band
/ Vlada i Gile
Vlada Jet Band
Vlada i Bajka

Vladan Vučković Paja
Vladari
Vladimir Maričić Trio
Vlado Georgiev
Voodoo Popeye
Vox populi
Vrelo
Vrisak generacije
Vrooom
Who is The Best
W-Ice
Wild Pigs and Horses
WMD
WRUM
Zana
Zbogom Brus Li
Zdravko Čolić
Zemlja gruva
Zid Mortal
Ziplok
Zona B

Zontag
Zoran Kalezić
Zorica Brunclik
Zorica Marković
Zorica Todosijević
Zoka
Zvezde grajma
Zvoncekova bilježnica
Zvonko Bogdan
Željko Joksimović
Željko Samardžić
Žene kese
Žika Antić
Žobla
Yu grupa
16x8x23
187
2B4 Time
2 Hot
4 Elementa

Irena Šentevska

IDENTITY CONSTRUCTION AND MEDIA TEXT:

Representation of Belgrade's urban transformations in music videos

SUMMARY

i Opening remarks

Focusing on the way in which Belgrade featured in music videos of various genres (produced from 1980 to 2010) I have tried to open up a fresh perspective on its urban and social transformations. The beginning of this period saw Belgrade as the capital of a socialist multi-national federation; its final years saw the city as the capital and cultural centre of a (mono)national state with underdeveloped capitalist economy (along with the 'war consequences' and social price to be paid for this transformation.)

Using a production sample of 4733 music videos, I have explored the 'language' of representation of Belgrade's cityscape in this media form as one possible clue to understanding the processes of identity (re)construction, narratives of belonging and cultural divisions in the Serbian society. As this study argues, observed in the context of popular media industry, these narratives are unjustifiably absent from academic considerations, which makes them a fruitful field for future research of cultural developments in the post-socialist Balkans.

ii Methodological considerations

discuss the existing academic sources (or lack thereof in the Serbian context), analytical tools for this study, and methodological difficulties in approaching music videos as complex semiotic systems.

iii What's all this for?

attempts to provide a precise answer to the question

I PINK CHAPTER:

Belgrade as the melting pot of cultural models

Introduction: Musical taste as capital and weapon

discusses the bourdieuean assumptions of musical taste as both a form of symbolic capital and weapon in the 'low-intensity' culture wars, where musical affinities may provide (arbitrary) pretexts for social divisions and symbolic violence. According to Herbert Gans, the critique of mass culture is often biased, self-serving and oriented to the interests of high culture alone and to the maximization of its power and resources. High culture advocates are entitled (as anyone else) to be self-serving, but they have no right to mask their interests as public and suggest that society as a whole ought to be organized around the efforts to advance 'the fortunes of high culture'. Such observations become all the more revealing when transposed into societies (e.g. Serbian) which lack a firm

consensus on 'legitimate culture', and wherein various forms of 'high' and 'low' culture often swap their roles and prerogatives.

i Cultural models of the socialist self-management system

Focus of the 'pink' chapter is the dynamics of transformation of cultural models in the Serbian society, wherein the 'newly-composed folk music' (*novokomponovana narodna muzika*, later *turbo-folk*) claimed a specific role and importance – as a 'symptom' of sharpest social divisions and most visible paradoxes.

Sociological studies of 'life styles' in the Yugoslav socialist society generally assumed that the main social strata *markedly* differentiated according to the interests, class-consciousness and value orientations of the population. The initial post-socialist period of 'transition' (1990s) saw the apparent 'melting' of this structure (and thus conceptualized stratification) of the Serbian society into a new hierarchy of cultural models wherein the populist ('newly-composed') claimed increasing importance. Contrary to the scholarship from the socialist period (which persistently kept this cultural model at the fringes of academic concerns), it was ultimately recognized as 'highly influential and probably the most widespread cultural model in the post-war Yugoslavia'. (The term 'newly-composed' comes from the significance attached to consumption of 'newly-composed folk music'.)

ii 'Newly-composed' cultural model

However disputed by the socialist officials and banned from the educational system, this cultural model was well integrated in the Yugoslav cultural and mass media systems (television, radio, record industry, concert venues...) The key to its mass popularity was seen in the successful blending of the traditional (folkloric) and new urban myths. The 'newly-composed' folk singers were held in highest esteem, but this was generally assumed to be the case exclusively among the rural population. However, although scarce, research of the urban audiences often contradicted this assumption.

iii 'Newly-composed folk music' and cultural politics

Since the end of the World War II the official cultural politics of the socialist Yugoslavia went through different (often contradictory) phases in its approach to the folkloric traditions of Yugoslav 'nations and nationalities', and to the village and 'rural ways' in general. This ultimately shaped the perception of the 'original' traditional (*izvorna*) and the 'newly-composed' (*novokomponovana*) folk music as opposite poles in assessment of the legacies of traditional rural cultures and their 'second life' in the modern society.

Release of Lepa Lukić's single *Od izvora dva putića* (1964) marked a symbolical beginning of the new era of commercial expansion of the 'newly composed folk music' (NCFM). Reforms associated with introduction of workers' self-management into the Yugoslav economy also resulted in 'democratization' of the popular music production: the newly-established elements of market economy turned the attention of record

companies towards commercially successful performers, and those were mainly the singers of NCFM. Their output was a powerful economic factor which connected record companies from different ends of Yugoslavia and shaped its music industry.

Nevertheless, the concept of 'culture' in a socialist society stood for accessibility, humanist principles and, above all, artistic values. The ideology of progress imposed upon the 'evolving' revolutionary peasantry a need of modern cultural institutions. It was expected not only to depart from its 'traditional ways' and embrace modern(ized) and urban(ized) modes of cultural consumption, but also to develop appreciation for *art*. In this aspect of cultural consumption the 'centaurs of Yugoslav economy' (peasants-industrial workers) most visibly failed to meet the guidelines of the socialist cultural policies. The overwhelming presence and importance of NCFM (both in rural and urban areas) became the most visible symptom of this cultural 'underachievement'.

In Yugoslavia, NCFM had a 'past', but not a 'history', of which it was perceived as 'undeserving'. This attitude reflects a culturally specific perception of history as an exclusive domain of 'cultural value'. The observers of the phenomenon typically 'distanced themselves' from the core audiences of NCFM, adopting the position of 'outsiders' with no active participation in its consumption. Those 'in charge' (including the Adornian critics of mass culture) labeled this music as a *caricature of mass culture* and ultimate instance of *surrogate for an authentic culture* (opposed, as such, to the idealized notion of 'pure, original folk songs'). The end product was perceived as 'fake folklore' – or, rather, 'fakelore' – and normally tagged as *kitsch* or *schund*. This assessment brought about anti-schund legal acts, special tax rates for the products of NCFM industry and occasional campaigns aimed at 'decontamination' of cultural life in the country from pulp and distasteful music forms. These lofty efforts included occasional commissions of 'new folk songs' from respectable professional composers. Composers of NCFM were denied membership in official professional associations, but that 'discrimination' had no considerable effects on their income. Affluence of 'folk stars' was the most visible deviation from the official doctrines and work ethos of the socialist society. As such, folk celebrities were always eagerly criticized 'in public'. Furthermore, commercialization of the Yugoslav music industry was in head-on clash with the major goal of the official cultural policies – 'historical process of abolishing market culture' – serving as a constant reminder of their discrepancies.

iv Belgrade – capital of NCFM

Social and economic systems of the socialist Yugoslavia encouraged mass migration from villages into towns and cities, and rapid development of urban centers. Belgrade, its capital, found itself in the apex of these migratory processes. This rapid urbanization was seen as bringing about 'social and cultural continuity between the village and the city'. Musical taste of the urban population (commercial success of folk music in all social categories, especially among Belgraders) was found to be the most conspicuous manifestation of this continuity.

v Genesis of the genre

In this subchapter we look at the main thematic concerns of the ‘newly-composed’ folk songs, historical development of this music genre and its most prominent figures, and discuss the relations between traditional and modern elements which contributed to its popularity.

vi From ‘turban folk’ to ‘turbo folk’

During the 1980s, the Serbian-Bosnian music production *Južni vetar* (Southern Wind) established a particular mode of ‘orientalization’ of Yugoslav folk music idioms. Routinely attacked by the cultural ‘gatekeepers’ and advocates of ‘authenticity’ in folk music as the most striking exponents of ‘oriental kitsch’ – the stars of *Južni vetar* nevertheless enjoyed enormous popularity and a firm fan base. The last days of socialist Yugoslavia (along with the collapse of its institutions) saw the ‘oriental’ aspect of this music identified with ‘otherness’ – a cultural threat for various ‘threads’ of the Yugoslav ‘ethnic carpet’. *Gastarbeiters* (low-income Yugoslav workforce ‘imported’ by wealthy Western countries) were considered to be the main ‘conduit’ of incorporation of Oriental music influence into the Yugoslav ‘newly-composed’ folk music. Though ostensibly a specifically Yugoslav phenomenon, this ‘oriental controversy’ had parallels in other countries of the Balkans and Middle East e.g. Bulgaria, Turkey or Israel.

With the dissolution of socialist Yugoslavia and armed conflicts throughout its former territory, the already well-elaborated discourse of ‘newly-composed contamination’ assumed a new political context. In Serbia, attempts at ‘de-orientalization’ of Serbian folk music obtained firm political ground. In the changing social circumstances NCFM also acquired a new name – turbo folk. As a hybrid music genre and media phenomenon the ‘oriental’ turbo folk was panned from all sides: by academics, politicians, media professionals, rock musicians, pop stars and folk singers. In the Serbian context, contemporary forms of ‘contaminated’ (over-exposed to foreign influence) folk music thus came to be seen as ‘ideological shorthand’ in public debates on ‘legitimate’ aspects of national culture.

vii General notes on turbo folk

In Serbia, gradual incorporation of elements ‘borrowed’ from contemporary genres of Western popular music into the existing forms of NCFM resulted in ‘turbo folk’ marked by its escapist and commercial concerns, and liberal exchange with other countries of the Balkans and Middle East. At this point we discuss the characteristics it shares with other genres of popular music throughout the (Third) world, its hypothetical origins and main phases of development in Belgrade, production infrastructure that built up its media prominence, and its key exponents. We also focus on the styles and outlooks of the most assertive urban consumers of turbo folk in the 1990s (*dizelaši*).

viii Turbo folk as a social issue

Due to its heavy media exposure in the 1990s turbo folk was seen by many as ‘camouflage’ for the harsh social reality in Serbia (UN sanctions, armed conflicts with the neighboring countries of former Yugoslavia, economic downfall) with the ‘pink’ imagery of compulsive entertainment. As the ‘soundtrack’ of the regime of Slobodan Milošević it was seen as music for gangsters and all those who made a fortune (backed by the authorities) through their ‘efforts’ at the war front. This music (and bad taste associated with it) was seen as a generator of violence and chauvinism imposing the patriarchal order and other aspects of Serbia’s cultural and moral demise. Even the international admirers of turbo folk saw in it ‘an intimate relationship between music and terrorism’.

Cultural officials of Milošević’s regime (naturally) became aware of the bad reputation associated with patronage of turbo folk. However, complaints from the opposite side of the political spectrum did not differ considerably from the rhetoric of the Ministry of Culture. This brought about an observation that in public debates ‘turbo folk’ normally stands for more than a genre of music or entertainment: right-wing critics typically claim that TF corrupts the Serbian national identity instead of boosting it in times of crisis, while the left-wing blames TF for boosting Serbian nationalism when it rather should be suppressed.

In the regional (post-Yugoslav) context, turbo folk operates as a ‘conceptual category which aggregates connotations of banality, foreignness, violence and kitsch in order to provide a critical apparatus with a ready-made strategy of distancing’ – a variant of ‘nesting orientalism’. Each cultural barricade raised against TF is seen as a measure against a ‘threat’ from the East.

On the other hand, during the conflicts in former Yugoslavia, popularity of the same celebrities on both sides of the frontline disproved the chauvinist premises attached to turbo folk. In spite of all the slander, turbo folk effectively crossed ethnic barriers. Accordingly, it came to be seen as a rare instance of (conscious or not) re-interpretation of the old ‘Ottoman Commonwealth style’ cosmopolitanism. Thus ‘critics of the critics’ regard turbo folk as the ‘only authentic Serbian pop music’, utterly misperceived as a product of Milošević’s criminal regime. Moreover, ‘the turbo folk issue’, its understanding and valuation illuminate Serbia’s *key political problem*: incapacity of the liberal elites to communicate with the major segment of the population they aspire to lead.

ix Belgrade – capital of turbo folk

Architectural Encyclopedia of Belgrade detects the presence of *turbo-architecture*, style defined as a ‘malignant variety of postmodernism’. Glamorous villas of the *nouveau riche* (graced with arbitrarily combined elements of remote origins in ancient Rome and Ottoman Anatolia) are seen as striking manifestations of both the arrogance and self-

perception of the political, war profiteering and show business ‘elites’. Those ‘fairytale castles’ have also been described as ‘arias of the Serbian architectural soap opera’. The *uncultured* world of turbo folk is over-populated by young women in super-mini skirts who live in super-big houses, drive super-expensive cars, and spend their time in fancy hotel bars. According to the close observers of the phenomenon, this turbo-folk glitter serves an additional ideological purpose: rendered in glamorous and romantic hues, lifestyles of the new criminalized elites become normal, acceptable *i.e. legitimate*.

x Turbo folk in the post-Milošević period

First years of the new millennium in Serbia were marked by the difficult political, economic and social ‘legacy’ of the Milošević period, which obstructed the processes of institutional transformation of the society and change of its dominant values. The tabloids did replace the exponents of the ‘old regime’ with new personalities, but their content still prominently features turbo folk celebrities. Mass culture continues to be used as an instrument of pacifying the increasingly frustrated and aggressive ‘masses’. As a result, Serbian culture (and the overall society) is still overwhelmingly populist.

On the other hand, criticism of turbo folk remains a standard element of the ‘discourse of power’, at all levels. Thus turbo folk appears to be ‘the only victim’ of the ‘democratic revolution’, made to obscure the effective ideological and pragmatic continuity between the pre- and post-2000 governments.

Nevertheless, media appearances of turbo folk stars who occasionally make ‘unexpected’ liberal, gay-friendly or anti-nationalist statements support the observation that turbo folk claims a specific, ambivalent position in the contemporary Serbian culture: it is at the same time its dominant mainstream and ‘hidden subversion’, graced even with ‘radical potential’. Moreover, turbo folk’s ‘trans-national’ sampling of the contemporary and ethnic music of often conflicting Balkan ‘tribes’ is acknowledged for its beneficial and pacifying effects. Through these lenses turbo folk is observed as a vehicle of ‘reconciliation and tolerance’ in the Balkans.

xi Cultural models of the transition era

Researchers of cultural models propose a new typology, prevalent in the Serbian society after the year 2000:

- a) urban-ethnic
- b) urban-globalist
- c) sensationalist
- d) rural-spectacular

which can be observed as a ‘successor’ to the populist (‘newly-composed’) cultural model (fused with the agro-cultural model and certain elements of drug users’ and delinquents’ subcultures present in the previously discussed typologies of the socialist period). This typology shows that only c) sensationalist cultural model is not laid out along the axis ‘urban-rural’.

New research in cultural sociology distinguishes four symbolical ‘battlefields’ in Serbia: 1) the educated against the uneducated; 2) urban groups against the rural and recently ‘urbanized’; 3) ‘cultured’ North against ‘uncultured’ South; 4) ‘cosmopolitans’ vs. ‘patriots’ – arguing that all these cultural opposites have clear political consequences. Contrary to the processes in the French society discussed by Pierre Bourdieu, the major ‘clash’ of lifestyles does not take place between the proponents of elite and popular culture, and high culture does not claim the status of ‘legitimate’ culture *a priori*. In Serbia, the main ‘frontline’ is the axis global-local, differentiating between two respective types of cultural capital. Their holders struggle to promote their cultural resources as legitimate. In that sense, the opening quote for the ‘pink’ chapter from the turbo folk star Mira Škorić (‘Turbo folk rules!’) may be read as a claim to legitimacy of an ambivalent and contested, yet overwhelming cultural paradigm in the Serbian society.

BELGRADE IN THE SHADES OF PINK

maps the dominant modes of representation of Belgrade’s cityscape in music videos of the neo folk (NCFM and turbo folk) genre, and their transformations in the period 1980-2010

II BLACK CHAPTER:

Belgrade as the ‘city of resistance’

i Divide and Conquer: beginnings of rock’n’roll in Belgrade

After the difficult years of post-WWII reconstruction of the country, rock’n’roll ‘invaded’ Belgrade almost instantly. Rock culture was perceived as the first opportunity for the young generations to express themselves in ‘authentic’ and truly ‘own’ manners. In socialist Yugoslavia, from the beginnings in the late 1950s, a place in this culture implied ‘social distinction’, but also a position in the underlying conflict between the ‘cool’ (self-aware ‘cosmopolitans’) and the ‘uncool’ (politically conformist ‘provincials’).

ii Who could resist not to resist?: rock’n’roll in the arsenal of the Cold War

Back in 1958 NATO *Revue militaire générale* already explained how jazz and rock’n’roll might be used in the war against communism: the more time teenagers in communist countries dedicate to Little Richard, the less time they have to read Marx and Lenin. In the case of socialist Yugoslavia, according to *Time* magazine ‘Half Karl & Half Groucho Marx country’, such estimations turned out to be true.

Throughout Eastern Europe, incorporation of jazz and rock in the official media systems served two main ideological purposes: control over the segment of the younger population openly (or not) opposed to the ‘socialist reality’, and demonstration (to the West) of the merits of socialist democracy. In the East, ‘high tolerance’ for rock’n’roll

was typically criticized as blind glorification of the American Dream, out of place in the socialist societies. In the West, rockers from the East were often perceived as ‘rebels with a cause’, evidence that younger generations behind the Curtain ‘reclaim’ the Western values.

In Yugoslavia, youth Party cadre soon realized that rock’n’roll may become a welcome asset for political mediation. As one of the first truly global phenomena, thus accommodating to the doctrine of *brotherhood and unity* of all Yugoslav *nations and nationalities*, rock’n’roll was acknowledged as a medium of cultural integration of the country’s heterogeneous population. Rock acts, accordingly, found their place in the official political ceremonies and institutional frameworks of the cultural system. Yugoslav authorities thus ‘maintained control’, while avoiding the risks of underground scenes, illegal clubs and black record markets. In turn, this ‘openness’ contributed to the positive image cultivated by Yugoslavia’s foreign relations policy of indiscriminate cooperation with the East, West and ‘non-aligned world’.

As a result, this rather specific situation informed two opposite retrospective views on the (political) significance of rock culture in the socialist Yugoslavia: 1) due to its full incorporation ‘into the system’ popular culture was not (and could by no means become) a viable platform for communicating social dissent; 2) Yugoslav rock’n’roll was ‘much more than just music’: it was a *prime* medium of reflection on the ideals of the socialist federation and ‘critic’ of the discrepancies between the officially proclaimed and real ‘matters of fact’ in the country.

iii *Who killed Bambi?: ‘jaranization’ of rock’n’roll and ‘white socks discourse’*

The discussion of the assertive incorporation of local folk music elements into the Yugoslav rock’n’roll (e.g. by *Bijelo dugme* from Sarajevo) familiarized us with the so-called ‘white socks discourse’ – controversies around the mythical status of ‘frontline peasants’ in the Serbian society. Dominant stereotypes regarding the lifestyle of newcomers into the city form a significant part of the Serbian popular culture, with wide implications on the political debates (as is the case in other Balkan countries). Depending on audience and context, attributing guilt to *urban peasants* often comes in the same ‘package’ with demonization of Others.

Serbian urban elites have relatively recent ‘roots’ in the village. The line dividing the ‘urban’ from the ‘rural’ is elusive and lack of clear distinctions comes to be seen as a symptom of the overall underdevelopment of the society. The clash between ‘mud’ and ‘asphalt’ is its central dichotomy. Claiming superiority of urban ‘asphalt’ over rural ‘mud’, this metaphor also implies that mud and asphalt should always remain separated. *Urbocentric exclusivism* generates social divisions centered on the notion of (in essence mythical) *city* of the self-conscious, educated, cultivated and well-mannered... In these conflicts, ‘urbanity’ is the most effective resource of distinction and superiority over the ‘others’.

iv *Oil on the water: rock'n'roll as an elite art form in the socialist society*

Rock cultures in socialist Yugoslavia had a considerably different logic of development from their Western models and counterparts, nevertheless that slightly paradoxical logic involved (from the outset) both 'egalitarianism' and 'distinction'. The latter referred to possession of generally expensive and unavailable records, gramophones, instruments or studio equipment, and access to the media *i.e.* publicity. Belgrade's rock pioneers did not consider themselves as 'artists' and they barely even spoke English, *lingua franca* of rock'n'roll'.

In harmony with a global development in rock culture – convergence with contemporary art – rock'n'roll came to be dominated by distinct personalities with artistic aspirations articulated in the domains of 'alternative' and 'counter-cultural'. In the late socialist Yugoslavia, rock'n'roll came to be seen as a form of 'high art'. However, Belgrade's 'alternative art / music scene', with its symbolical centre – SKC (Student Cultural Centre), should not be observed outside the context of the already discussed institutional clinch of 'informal' and 'organized'.

v *Subterranean Jungle: subcultures and underground*

discusses the 'flexible' (often arbitrary) academic definitions and interpretations of specific (music-related) subcultural groups in the late socialist society:

Belgrade Punks

Belgrade's 'new romantics'

The 'newly-composed' subculture

In other words, how listening to the NCFM came to be seen as a 'subcultural' phenomenon

Turbo folk underground

In other words, how reception of NCFM / turbo folk oscillated between complete ignorance on the part of pop-cultural journalism to (mis)interpretations of 'folk' phenomena through concepts adopted from the 'alternative rock' discourse

vi

Painted Black: The Fall of Rock'n'Roll or From Kebra* to Keba** in 80 days

Like in other countries of Central and Eastern Europe, rock music industry during and after the dissolution of Yugoslavia went through deep and troublesome changes. At this point we discuss these transformations and controversies surrounding the mythical status of rock music (and Western popular music genres in general) as the 'last line of defense' of Serbia's *urban culture*. Defense against *turbo folk*, that is.

* Branislav Babić Kebra, frontman of the alternative rock band *Obojeni program* from Novi Sad

** Dragan Kojić Keba, turbo folk star

vii

Distinction: popular music in the arsenal of culture wars in Serbia

Bourdieuian sociologists have diagnosed one ‘chronic condition’ of the Serbian society – absence of *legitimate* upper class *i.e.* ‘elite’, which is attributed to the historical turbulences and discontinuities in the overall development of the society. The lack of consensus on the question what *legitimate* (high) culture is or should be means that the ‘merits’ and competencies of the highest cultural officials are constantly (and often arbitrarily) contested. In these low-intensity conflicts, the realm of popular music becomes a battleground and loudspeaker of deepest social cleavages and most passionate debates. In the Serbian context, rock’n’roll had different connotations throughout its history: from ‘distinction’, urbanity, alignment with *bourgeoisie* etc. to symptoms of ‘unfinished modernization’ – associated both with social divisions and social conformism.

BELGRADE PAINTED BLACK

maps the dominant modes of representation of Belgrade’s cityscape in rock music videos, and their transformations in the period 1980-2010

III

GREY CHAPTER:

***La haine et les autres crimes* or Belgrade as a ‘ghetto’**

i

What is a *ghetto*?

discusses the problematic definitions and use of the term in scholarship and popular culture

ii

Short history of graffiti in Belgrade

traces the historical trajectory of influence, from Julio 204 and Taki 183 to New Belgrade’s hip-hop graffiti artists

iii

Hip-hop and social issues

discusses the controversial social role of hip-hop in the contemporary American culture

iv

Wiggas

discusses the global phenomenon of ‘white niggers’ as participants and consumers of hip-hop culture, and its local-specific manifestations in the Serbian hop-hop

The paradigmatic media personality reflecting on the *wigga* phenomenon, Ali G (Sasha Baron Cohen) gives a part of the answer to the question how New Belgrade, formerly known as a socialist ‘collective dorm’, became a post-socialist ‘ghetto’.

v

New Belgrade as a ‘dorm’

New Belgrade was initially conceived as the representative seat of government of a new country – socialist Yugoslavia. However, the status of the new capital gradually changed according to the political transformations and economic conditions in the Yugoslav federation. Becoming a predominantly residential area, New Belgrade still remained a model modernist town, a ‘mark of distinction’ for Yugoslavia’s architectural profession which made considerable efforts to distinguish its output from the commonplaces of socialist architecture in the Eastern Bloc. However, during the ‘golden age’ of its socialist expansion (1960s and 1970s) New Belgrade also acquired a reputation for its ‘boredom’ (lack of content other than apartment blocks).

This all changed with the ‘transitional’ 1990s and overall transformations of the political and economic systems in the (considerably diminished) country. New Belgrade’s degraded ‘projects’ became a metaphor for the demise of the socialist Yugoslavia and its modernist ideals, (all too) often seen as the ‘heart of darkness’ of the isolated and criminalized Serbia.

vi

New Belgrade as a ‘ghetto’

Since the beginning of the 1990s diagnosis of a ‘closed society’, Serbia’s (justified or not) isolation from the rest of the world and ‘life in the ghetto’ had become dominant themes in Serbian cinema and large portion of popular culture. Ghetto is a metaphor for the victims of transition – those who failed to find a proper place in the new (capitalist) economy. Within Serbia conceived as a ‘great ghetto’ one part of Belgrade acquired a mythical aura of the ‘super-ghetto’: New Belgrade, seen as the paradigmatic *banlieue défavorisée*.

vii

Ghetto blasting in Serbia

outlines the historical development and main specificities of the Serbian hip-hop scene

viii

Is New Belgrade a ghetto ‘for real’?

With the political (and especially economy-related) changes in Serbia after the year 2000, New Belgrade became a municipality with the highest GDP in the Serbian capital, a privileged location for foreign investments and new housing developments. This question now begs an easy answer: obviously not.

‘See You In The Obituary in the Crime City’:

BELGRADE IN THE COLORS OF CONCRETE

discusses the genre specificities and maps the dominant modes of representation of Belgrade’s cityscape in hip-hop videos

IV GREEN CHAPTER:

‘White Lamb and Red Fez’: Invention of Tradition

i

Two names of one music

discusses the two terms referring to the (more or less) same music phenomenon:

1) World Music

2) Ethno

ii

Inventing tradition: back to the peasant footwear

When the opposition ‘urban-rural’ is observed from the perspective of contrasts and conflicts between traditional and modern cultures, in the debates characteristic for the post-socialist Balkans the village is often attributed with symbolism of ‘healthy’ (unspoiled) life, grounded in traditions and folklore. As for Serbia, the ‘usual suspects’ for the crime of abandoning this ‘true’ life is the generation of ‘bourgeois peasants’ – *centaurs* of Yugoslav economy already discussed in the Pink Chapter. As spokesmen (if not inventors) of the *Volkgeist* embodied in idealized peasantry, Balkan intellectuals often dismiss these ‘half wits’ as ‘riders of the cultural apocalypse’. Their guilt is furthermore attributed to ‘communism’ and degradation of religion: everything preceding this historic demise tends to be rendered in idyllic hues.

Images of the ‘golden age’ of national past, often haphazardly created by the media and official culture (for mass consumption) raise many questions about their purpose in the Serbian society, where each generation claims new cultural forms, ‘imported’ from the West and crossbred with the existing (traditional) patterns. At this point we discuss the role of folkloristic traditions in the romanticist legacy of Serbian nationalism, and orientalist / balkanist discourses attached to their contemporary ‘revivals’.

Intermezzo 1

iii

On the past that ceased to be and the future that is no more

Political culture in Serbia had long retained its pre-modern, patriarchal features: political parties were perceived as ‘families’ – their leaders as father-figures. The socialist regime was not succeeded by the ‘rule of democracy’, but a ‘new order’ pursuing the interests of the ethno-national majority. The focus and primary concern of its ethnically defined cultural politics is the traditionally conceived concept of national identity, which excludes critical assessment of the national past as something undesirable and harmful for the national interests. Prerogatives of this ‘organized oblivion’ are visibly assumed by the state: in the post-1990s Serbia this brought about a lack of consensus on major social and ethical values.

Politically, Serbia is a battlefield of competing champions of the national cause who seek mass support for their often elusive agendas. One of the most powerful ‘weapons’ in this battle is popular culture adorned in folkloric ornaments. This imagery of invented traditions blurs past and future with equal efficiency: it holds captive both the ‘ordinary’ citizens and the political ‘elites’ in Serbia by the past that ‘never was’.

iv

***Le Mystère des Voix Balkanes* or On the politics of folklore**

discusses the specificities of ‘Balkan’ nationalism and politics of folklore, with an emphasis on the official policies of socialist and post-socialist Bulgaria

v

Ivan Čolović revisits the ‘Ethnoland’

discusses the ‘ethno village’ as a mental construct of the ‘new’ (post-Yugoslav), urban Serbia, detached from the harsh realities of village life and exclusively concerned with ‘aestheticization’ of the (rural) national past

vi

The most remote suburb of Belgrade

discusses the music festival in Guča as an instance of ‘invented traditions’ and issues of identity politics in Balkan ‘world music’ from the Serbian perspective

Intermezzo 2

Imaginary landscapes of the lost homeland:

BELGRADE IN GREEN

or

From the tradition of the VIS* to the tradition of the KUD : back to the roots**

1) Folklorismus as a cultural hybrid or ‘spice in every soup’

describes the omnipresent use of folklore in the rock scenes of Yugoslavia and Serbia after the dissolution of SFRY

2) Folklorismus as Hochkultur

Continuity in attempts to introduce Serbian folkloric elements into the realm of ‘high’ (national) culture discloses a *longue durée* historical process whereby aspects of popular culture claim a position and status of (previously non-existing) ‘elite’ culture according to the (Western) European standards. At this point we explore how the visual language of music videos ‘made in Serbia’ reflects this historical process.

In this chapter the analysis shifts from the images of ‘real’ (visible) Belgrade to the imaginary (invisible) cityscapes of Belgrade perceived as a mythical *rural* place of origin

* *vokalno-instrumentalni sastav* = rock band

** *kulturno-umetničko društvo* = folklore ensemble

of the contemporary city and its inhabitants. The focus is on the ‘identity politics’ of representation of the dominant (national) culture as opposed to the representations of minority cultures.

V BLUE-YELLOW CHAPTER: Eurosong as New Tradition

i

Opening notes on Eurosong

describe the specificities of *Eurovision Song Contest / Concours Eurovision de la Chanson* as a unique media event

ii

Eurosong in the historical perspective

outlines the history and political implications of ESC during and after the Cold War

iii

Criticism and controversies

discusses the main points of dissent and academic debates addressing the ESC

iv

‘Us’ and Eurosong

discusses the strategies of representation at the ESC and ‘identity politics’ in its reception in socialist Yugoslavia and post-Yugoslav states

v

Branding of identity: Case Study Ruslana

takes a close look at Ukraine’s winning ESC 2004 entry and discusses its ‘identity politics’

vi

Camping on the borders of Europe

At this point we look at the Eurovision Song Contest from the perspective of ‘symbolical production in the age of techno-cultural modernization’. From that perspective, hosting of the ESC represents a ‘maturity test’ for every nation-state aspiring to full participation in the symbolical production of post-industrial modernity. This helps us understand the ‘paradox’ of how a tacky song contest, seen in most of ‘old Europe’ as a ‘blasé joke’, may become a matter of national importance and interest in Europe’s ‘borderlands’ (Serbia included), with their often ambivalent attitudes towards the ‘shared European identity’.

As for the Balkans, it could be argued that Balkan nations have always attempted to compensate for their geo-political and geo-cultural marginality in the wider European context with certain modes of ideological self-representation. Their main point, insistence

on nation's 'authenticity' and difference from the neighbours, displays a historical continuity which encompasses the matters of representation at the Eurovision Song Contest.

Intermezzo

vii

From *self-orientalisation to kusturization and back (to Brazil)*

discusses the distinct strategies of national self-representation in Eurovision music videos 'made in Serbia'

1) *Brazil* or strategy of 'kusturization'

Case study: Bebi Dol, *Brazil* (Yugoslavia, 1991)

2) *Lane moje* or 'ethno-boutique strategy'

Case study: Željko Joksimović, *Lane moje* (Serbia and Montenegro, 2004)

3) *Molitva* or strategy of 'no strategy'

Case study: Marija Šerifović, *Molitva* (Serbia, 2007)

BELGRADE IN BLUE-YELLOW HUES or STRATEGY OF CAMOUFLAGE

describes the development of Eurovision's own music video genre (*ESC postcards*), its dominant modes of representation of the host cities, and the way in which Belgrade remained 'invisible' for the TV viewers as the host of ESC 2008.

CONCLUSION

Conventions of media representation reproduce the ideological assumptions pertaining to social identity: those assumptions are articulated through the discourses and narratives of belonging, connectedness and/or exclusion. At times, they are being conceptually called into question by media professionals, but more often than not conventional modes of representation are taken for granted and automatically reproduced. They offer 'ready-made' answers to the questions who the protagonists are (in the social hierarchy), what makes them 'different' from their peers, what makes them 'ordinary' and 'same' as their audiences, whom they address (or not)... These representational formulas rely on firm notions of clearly defined and unambiguous divisions between 'us' and 'them' in one society.

The 'problem' with the cultural system (and society as a whole) in Serbia is that the social cleavages as reflected on and *represented* by the popular media (music video included) (too) drastically depart from the reality of social divisions. As demonstrated by this study, in the realm of post-socialist transformation of the cultural systems, the discourses and narratives of deep divisions, sharp differences and firm identities have constantly been challenged by the social reality. The music industry in Serbia is largely undifferentiated, its internal oppositions are often imaginary, and the hyper-production of

discourses and narratives of difference indicates their ‘true’ purpose: they serve as ideological shorthand in the processes of re-structuring and re-stratification of a society in changing economic, political and social circumstances, playing an active role in its ‘politicization’.

APPENDICES

- 1 General notes on music videos**
- 2 ‘Prehistory’ of the music video**
- 3 Music video within ‘The Videosphere’**
- 4 Development of the contemporary music video**
- 5 MTV era**
- 6 Music video in Serbia**
- 7 On history and geography of the ‘ghetto’**
- 8 General notes on hip-hop**
- 9 Hip-hop ‘made in Serbia’**

References

Index

Summary

About the Author

O AUTORU

IRENA ŠENTEVSKA
Biografski podaci

Rođena 4. juna 1971. u Beogradu.

Osnovnu školu pohađala u Sarajevu, a Matematičku gimnaziju 'Veljko Vlahović' u Beogradu. Na Arhitektonskom fakultetu Univerziteta u Beogradu stekla zvanje diplomiranog inženjera arhitekture. Na interdisciplinarnim magistarskim studijama Univerziteta umetnosti u Beogradu studirala na Grupi za scenski dizajn i Grupi za teoriju umetnosti i medija. Zvanje magistra umetnosti iz oblasti scenskog dizajna stekla je 2005. godine, a zvanje magistra nauka iz oblasti umetnosti i medija 2008.

Profesionalno se usavršavala na *European Diploma for Cultural Management* /Fondacija 'Marcel Hicter', Brisel/ i drugim programima iz različitih oblasti. Učestvovala je na stručnim skupovima različitog profila, u zemlji i inostranstvu (Toronto, London, Berlin, Regensburg, Dortmund, Grac, Oslo, Bergen, Grenobl, Milano, Barselona, Istanbul, Kavala, Tel Aviv, Moskva, Riga, Varšava, Prag, Budimpešta, Ljubljana, Maribor, Zagreb, Pula itd.)

U školskoj godini 2001/02. obavljala je dužnosti koordinatora nastave na Grupi za scenski dizajn Interdisciplinarnih magistarskih studija UU. Tokom školske godine 2006./07. angažovana je kao predavač na predmetu Teorija i kritika scenskog dizajna na istoj nastavnoj grupi, a kao gost-predavač učestvovala je u nastavi na Arhitektonskom fakultetu u Beogradu, odseku za arhitekturu Fakulteta tehničkih nauka u Novom Sadu i doktorskim studijama teorije umetnosti i medija Univerziteta umetnosti.

Objavljuje tekstove u stručnim publikacijama u zemlji i inostranstvu i učestvuje u međunarodnim naučnim projektima. Kao prevodilac i stručni redaktor saraduje s domaćim i inostranim izdavačkim kućama i stručnim institucijama. U pripremi za štampu je njena prva knjiga *Swinging 90s: Pozorište i društvena realnost u Srbiji u 29 slika*.

Od 1994. do 2002. radila je kao koordinator programa YUSTAT Centra za scensku umetnost i tehnologiju, a od 2002. do 2004. kao koordinator međunarodne saradnje u Muzeju primenjene umetnosti u Beogradu. Bila je kustos, producent i autor postavke šest izložbi Bijenala scenskog dizajna /1996-2006./ i autor postavke oko dvadeset izložbi u organizaciji YUSTAT-a i drugih institucija kulture.

U Međunarodnoj organizaciji scenografa, pozorišnih arhitekata i tehničara OISTAT, s centrima u Pragu, Amsterdamu i Tajpeju, od 2007. do 2010. obavljala je dužnost predsednika Komisije za izdavaštvo i komunikacije i člana Upravnog odbora ove organizacije.

U članstvu je ULUPUDS-a (Sekcija za istoriju, teoriju i kritiku u oblasti primenjenih umetnosti) od 2006. godine, kada je za kustoski rad nagrađena Velikom nagradom Srbije za primenjenu umetnost i dizajn. Godine 2012. dobila je godišnju nagradu ULUPUDS-a za istoriju, teoriju i kritiku primenjene umetnosti.