

IDEOLOŠKI I POLITIČKI SUKOBI OKO POPULARNE MUZIKE U SRBIJI

Apstrakt: Rad se bavi ideološkim i političkim sukobima oko popularne muzike u Srbiji kao odličnom primeru jednog konfuznog i loše postavljenog traganja za identitetom. Zapravo, sukob o kome je reč, sve vreme se vodi oko toga da li su takozvani orijentalni elementi (asimetrični ritmovi, melizmi i sl.) legitiman deo srpske muzike ili ne. Autor se fokusira na tri perioda dvadesetog veka kada su se potezali potpuno isti argumenti, a naročitu pažnju posvećuje aktuelnim sukobima i izlaže zašto su sve tri prisutne pozicije na sceni ideološki zasnovane. Posebna pažnja posvećena je uticaju tržišta na razvoj i modernizaciju popularne muzike. Članak se završava preporukama za jedno bolje postavljeno razumevanje sopstvenog kulturnog identiteta.

Ključne reči: popularna muzika, turbo-folk, identitet, tržište, orijentalni muzički elementi, ideologija.

Tokom čitave svoje istorije Srbija je bila područje na kome su se susretale, mešale, ali i sukobljavale najrazličitije kulture, religije, civilizacije, sistemi vrednosti i ideologije. Sve ovo, ostavilo je dubokog traga na identitete ljudi koji naseljavaju ovu državu. Posledica takvog razvoja je činjenica da je pitanje nacionalnog identiteta kako dominantne nacije, tako i nacionalnih manjina, i naročito same države izuzetno složeno. Ova složenost je, međutim, previđana i nasilno ignorisana od strane elite tokom čitave moderne istorije Srbije. 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. Ova modernizacijska matrica, ukorenjena u evropskom prosvetiteljstvu (iz koga je potekla većina modernih evropskih ideologija poput liberalizma, socijalizma ili nacionalizma), bila je nametana od strane svih modernih režima u Srbiji bez obzira na njihovo ideološko određenje – jednako od konzervativaca, liberala ili komunista¹. Čak su i veoma slavenofilski

¹ Pokojni premijer Srbije Zoran Đinđić više puta je isticao da je zapravo prioritet Srbije raskid sa azijskim orijentalnim nasleđem.

orijentisani političari, dakle prilično anti-zapadnoevropski usmereni, insistirali na svom originalnom hrišćanskom identitetu i nasleđu kao pravoj Evropi koja se brani i od katoličkih nepravovernika i od „azijskih hordi“. Dakle, ova vrsta zajedničke percepcije ili zajedničkog elementa političkog identiteta, inače ideološki sukobljenih strana, i dan danas je dominantna u raspravama oko kulturnog, političkog i nacionalnog identiteta u Srbiji.

Sve ovo, najbolje se reflektuje na području popularne muzike u raspravama i odnosu prema takozvanim orijentalnim elementima (melizmi, trileri, mnoštvo sinkopa i asimetrični ritmovi) izuzetno prisutnim u srbijanskoj popularnoj muzici. S jedne strane, elita je sve vreme insistirala na uvođenju dursko-molske lestvice, parnih ritmova i drugih elemenata srednje-evropskog i zapadnoevropskog muzičkog podneblja i trudila se da što je moguće više prokaže i protera orijentalne elemente inače predominantne u svakodnevnoj narodnoj praksi popularne muzike, a s druge strane, obični ljudi su nastavljali da uveliko koriste ovakav muzički jezik za zabavu, slavlja, proslave i igru², i na tome da grade interkulturalnu INTERKULTURNU? i međunacionalnu razmenu. Poznato je da se i u vreme najoštrijih sukoba između hrišćana i muslimana (npr. tokom devedesetih) proliferacija na polju popularne muzike nesmetano nastavljala; što je i logično ako se setimo priče o bioakustici ili ukorenjenosti muzičke prakse u ukupnu dinamiku socijalnog okruženja – ratne prilike su nametale isti bioakustički kontekst sukobljenim stranama³.

Ovim člankom nastojim da pokažem ideološke konflikte povodom prisustva orijentalnih elemenata u modernoj srpskoj popularnoj muzici time što će se fokusirati na tri istorijska perioda. Pritom ću ukazati na razloge očajnog stanja izučavanja popularne muzike i na kraju naznačiti pravce u kojima bi se moglo krenuti.

* * *

Srbija je tokom srednjeg veka (od XXII do XV veka) bila formirana kao sasvim solidno razvijena evropska feudalna država izgrađena na spoju slovenskog nasleđa i vizantijske pravoslavne kulture sa razvijenom privredom i duhovnom kulturom, o čemu

² Tako da ovaj sukob zapravo ima i naglašenu klasnu dimenziju o čemu će kasnije biti više reči.

³ O tome pogledati Philip Tagg, *Towards a definition of „Music“* na www.theblackbook.net/acad/tagg/articles

svedoče brojni manastiri i očuvane freske. Na žalost, veoma malo se zna o muzici koja je u to vreme bila izvođena na dvorovima velmoža, u crkvama, kao i onoj koja je bila rasprostranjena među narodom. Prema onome što se zna svakako je posebno u vizantiskoj svetovnoj i duhovnoj muzici bilo jako mnogo orijentalizama, a što se danas po pravilu previđa u savremenim raspravama u Srbiji. Roksanda Pejović o tome kaže: „Verovatno su grčke melodije bile prilagođavane slovenskim rečima. Kasnije su izvesni crkveni tekstovi čitani, drugi su recitovani na jedan, dva ili tri tona, a liturgijske pesme pevane su, izgleda, u početku silabično, a kasnije sa melizmima.“⁴ Pad države pod viševjekovnu otomansku vlast imao je katastrofalne posledice zato što je prekinuo razvoj i Srbe zadugo ostavio bez elite. Otomansko prisustvo donelo je anadoljske elemente u svim oblastima kulture, od oblačenja, oružja, preko hrane sve do muzike. Postojali su, naravno, delovi koji su očuvali svoje izvorno jednoglasno pevanje, naročito u planinskim i drugim izolovanim krajevima zemlje, ali u ostalim delovima već postojeći orijentalni elementi znatno su pojačani i često vulgarizovani. Stigli su i novi muzički instrumenti kojima je ovaj proces napredovao.

Srpska elita koja se nakon oslobođenja zemlje formirala od vođa ustanka u potpunosti je bila obeležena otomanskim običajima u pogledu popularne kulture, jer su Turci zapravo bili jedina dotad postojeća elita koja je postojala u zemlji i od koje su se vrednosti mogle preuzimati. Tako je, na primer, jedan od vođa Prvog ustanka Milenko Stojaković imao harem od 40 žena. Stoga je razumljivo da je i knez Miloš Obrenović po ugledu na Turke imao klasičan ciganski orkestar *Mustafa i njegova družina*.

No, već tokom prethodna dva veka, brojni srpski živalj koji je živeo u tadašnjoj Habsburškoj monarhiji dolazi u dodir sa modernim centralno-evropskim i mediteranskim muzičkim modelima i polako počinje da preuzima njihove elemente. Tokom devetnaestog veka pojedini od njih, ali i drugi, naročito češki školovani muzičari, prelaze u Srbiju prenoseći ono što su naučili i pokušavajući da oforme centre iz kojih je moglo da krene moderno muzičko opismenjavanje stanovnika Srbije. Već 1831. oformljena je *Knjaževsko-serbska banda* sa jednim od tih imigranata Josifom Šlezingerom na čelu i od tada je centralno-evropski muzički model sve više osvajao Srbiju.

⁴ Pejović, Roksanda, Srednjovekovna muzika, www.rastko.org.yu

Krajem devetnaestog i početkom dvadesetog veka stvorena je takozvana *varoška pesma* (danas poznata kao starogradska muzika), a između dva svetska rata preuzeto je od Hrvata i u velikim delovima seoske sredine takozvano *pevanje na bas* koje se zadržalo i u novokomponovanim pesmama.

Dakle, treba uočiti da već od sredine devetnaestog veka u Srbiji i kod Srba naporedo postoje pagansko nasleđe (i danas veoma živo naročito kod vlaške zajednice na istoku zemlje), orijentalno-turški elementi (izuzetno izraženi među srpskim gradskim stanovništvom krajem devetnaestog veka na Kosovu i na jugu centralne Srbije u Nišu i Vranju), kao i zapadnoevropski uticaji. Ovi elementi su sve ovo vreme u napetosti, u borbi za osvajanje prostora, ali i u izvesnoj proliferaciji koja je davala i veoma zanimljive umetničke rezultate. Orijentalni elementi su se zadržali na jugu Srbije i na Kosovu gde posebno vranjanske gradske pesme čine neopisivo blago u srpskoj kulturnoj tradiciji i identitetu. Razumljivo, ovaj melos se održao i na jugozapadu Srbije gde živi veoma brojna muslimansko-bošnjačka zajednica. Isti ovaj proces muzičke pluralizacije jednako je vidljiv i kod Roma kao druge etničke zajednice koja je jednako raspoređena po celoj Srbiji. Osim klasičnih orijentalnih duvačkih orkestara koji su nasleđe tradicije, danas posebno na severu i na zapadu Srbije postoje odlični tamburaški orkestri i kafanski orkestri u kojima dominira violina (ćemane) i koji su u potpunosti bazirani na centralnoevropskom muzičkom modelu.

Međutim, ovaj realno postojeći pluralizam muzičke prakse stalno je bio na meti evropski orijentisane elite. Još od polovine devetnaestog veka Srbija je slala mlade ljude na školovanje po velikim evropskim univerzitetskim centrima. Po povratku u zemlju ovi ljudi su zajedno sa Srbima iz Vojvodine i stranim imigrantima nametali elemente evropske modernizacije na svim poljima: od ishrane, odelja, nauke, do muzike. Obračun sa orijentalnim, azijskim nasleđem, koje je itekako bilo živo kod običnog naroda, stalno je istican kao prioritet. Cenu modernizacije, kao što je to poznato, uvek plaća seljačko stanovništvo, pa je razumljivo da je otpor seljaka, kao daleko najbrojnije grupe u Srbiji, bio veliki. Ovu podeljenost zemlje na elitu i narod pokušali su da prevaziđu veliki kompozitori, Stevan Stojanović Mokranjac i Kornelije Stanković, koji su najpre počeli da zapisuju pesme iz narodnog folklora, a zatim i da u skladu sa romantičarskim

trendovima komponuju dela klasične duhovne i instrumentalne muzike zasnovane na folkloru. Ova dva kompozitora su zaslužna i za reformu srpskog crkvenog pojanja. Međutim, oni su takođe pokušavali da ignorišu ove orijentalne elemente o kojima smo govorili, trudeći se da narodno stvaralaštvo ograniče na one delove koji su se što je moguće više očuvali od turskog uticaja. Srpska muzika nije imala svog Boru Stankovića, izvanrednog pisca koji je upravo od tog orijentalnog nasleđa uspeo da napravi nekoliko dela kao što su roman *Nečista krv* ili drama *Koštana*, a koji spadaju među najlepše stranice napisane na srpkom jeziku.

Tokom prvih dvadesetak godina dvadesetog veka vodila se ozbiljna rasprava o orijentalnim elementima, koja je naročito pojačana nakon stvaranja zajedničke države sa Hrvatima i Slovencima, kada se zapadnoevropski uticaj pojačao. Argumenti iznošeni tada u gotovo identičnom obliku ponovljeni su devedesetih godina.⁵ Međutim još tada su pojedini muzikolozi kao što je Vladimir Đorđević ukazivali na pogrešno postavljenu ugao gledanja. On je 1923. ukazao na dvojstvo srpske narodne muzike; s jedne strane, po njemu, postoji ona narodna muzika koja se očuvala od turskog uticaja (izvorna), a s druge, ona koja se razvijala pod uticajem turske muzike i koja je „naprednija i šarenija, što je proizvod prigodnog ukrštanja“⁶.

* * *

Popularna muzika je ponovo uletela u fokus tokom sedamdesetih i osamdesetih godina. Da bi se ta diskusija shvatila potrebno je razumeti specifičan položaj jugoslovenske komunističke federacije. Nakon čuvenog raskida sa Staljinom jugoslovenski komunisti su bili prinuđeni da se u velikoj meri otvore prema zapadu od koga su dobijali veliku materijalnu pa čak i oružanu pomoć. Za uzvrat, Tito je bio prinuđen da uvodi mnoge elemente liberalizacije kako na političkom

⁵ Klasično obrazovani kompozitori kao Petar Konjović, Milojević i Kosta Manojlović isticali su kako ta prekomerna sekunda (f-gis, fa-sol) nije domaća i tražili su čišćenje narodnih motiva od orijentalne dekorativnosti kao nečeg nenacionalnog. Navedeno prema Vladimir Dvorniković, *Karakterologija Jugoslovena*, Prosveta, Beograd, fototipsko izdanje knjige iz 1939. str. 395. Dvorniković je dao veoma zanimljiv etnomuzikološki materijal i deo knjige od 351. do 431. predstavlja zanimljiv pregled tadašnjih etnomuzikoloških stavova.

⁶ Navedeno prema Golemović Dimitrije, *Etnomuzikološki ogledi*, XX vek, Beograd, 1997, str.183.

polju tako i na području ekonomije. Ukupna otvorenost zemlje, okrenutost ka zapadu, slobodan režim dobijanja pasoša od 1964, ubrzana industrijalizacija i urbanizacija, povećanje ukupnog društvenog standarda kao i rast sve brojnije jugoslovenske gastarbajterske dijaspore stvorio je potpuno nove uslove i na polju popularne i potrošačke kulture. Iako su komunisti ideološki i teoretski potpuno preuzeli diskurs o stalnoj modernizaciji i emancipaciji od tradicije i zaostalosti, što znači od orijentalnog nasleđa i realno postojeće popularne kulture pa i muzike, upravo ovi elementi liberalizacije naterali su ih da se u praksi postupa drugačije. U Bugarskoj, na primer, koja je bila klasična zatvorena komunistička zemlja, komunisti su sve do 1989. nametali princip prema kome vredi samo elitna klasična muzika ili izvorno narodno stvaralaštvo⁷, dakle ono što nije živo, odnosno onaj okamenjeni folklor kakvim su ga komunistički rukovodioci percipirali. Realno postojeća muzička praksa koja je polulegalno živela na svadbama, proslavama, u kafanama, bila je povremeno proganjana, oficijelno zabranjivana i svakako nje mogla da bude muzički zabeležena i prodavana. Dakle normalno tržište popularne muzike nije smelo da postoji, pa su ljudi zbog toga nelegalno kupovali i slušali jugoslovenske pevače.

U Jugoslaviji se takvo tržište međutim formiralo i pokazalo se da je u pitanju zlatna koka. Tokom sedamdesetih godina, kada su zahvaljujući povećanom materijalnom standardu mnogi Jugosloveni kupili gramofone i kasetofone, razvila se potpuna muzička industrija gotovo identična sa zapadnim sistemima produkcije i prezentacije popularne muzike. Vodeća komunistička elita je na sve moguće načine, uključujući i lingvističke odrednice (afirmacija *zabavne* muzike kao nečeg urbanog, pozitivnog, elitnog, vrednog i kritika *narodne* ili *neo-folk* muzike kao nečeg zaostalog i primitivnog) pokušavala da promovise i nameće zapadnu pop-muziku. Naraslo gradsko stanovništvo, koje je moglo da putuje i da prati zapadnu produkciju (od džezza, italijanskih kancona pa do *Bitlsa*), formiralo je sebe kao deo ukupnog zapadno-evropskog prostora i predstavljalo je značajne konzumente ovih proizvoda. Iako se vodilo računa da stvari ne izmaknu kontroli zbog potencijalno subverzivnih slojeva koji su se nalazili u takvoj muzici, ipak se na ove procese gledalo sa blagonaklonošću jer je mlađa generacija tehnokratskih komunista sebe percipirala kao deo evropske elite.

⁷ Ovaj stav je slikovito opisao Milan Kundera u romanu *Šala*.

Međutim, daleko veći komercijalni uspeh imali su pevači takozvane *neo-folk* muzike. Dok je zabavna muzika bila namenjena visokoj i višoj srednjoj klasi, neo-folk slušateljstvo je činila čitava armija seoskog stanovništva, tek oformljene radničke klase i prigradskog stanovništva; dakle niža srednja klasa i radnička klasa i seljaštvo koji su sebe prepoznavali u tekstovima koji govore o selu, o tuzi za rodnim krajem, o izgubljenoj ljubavi, kafani, i rođacima u tuđini⁸, a možda još više u sve naglašenijim orijentalnim i neparnim ritmovima koji su od kraja sedamdesetih počeli da dominiraju⁹. Tokom osamdesetih u ovoj vrsti popularne muzike sve su zastupljeniji trendovi orijentalizacije, s jedne, i tehnološke modernizacije, s druge strane. Tako pevačica Lepa Brena uvodi disko-ritmove¹⁰, drugi pevači počinju da eksperimentišu sa mediteranskim, grčkim i turskim zvucima, a pevač Halid Muslimović počinje da koristi distorziranu električnu gitaru¹¹. Zanimljivo je uočiti da i u pop i rok muzici najbolje prolaze oni koji počinju da koketiraju sa folklornim nasleđem poput *Bijelog dugmeta*. Svi ovi procesi su razumljivo diktirani zahtevima tržišta koje u skladu sa društvenom dinamikom traži inovaciju, eksperiment i proširenje zvuka.

Dakle, treba uočiti da je upravo zahvajući tržišnoj liberalizaciji došlo do istinske demokratizacije popularne muzičke prakse u Jugoslaviji i Srbiji. Veliki delovi elite su nastavili da očajavaju nad ovakvim razvojem i vrhunac tih trendova je čuveni *Kongres kulturne akcije održan u Kragujevcu 1971.*¹² gde su osuđene sve kategorije

⁸ Paradigmatična je pesma Obrena Pjevovića *Devojka iz grada* koju je 1972 godine snimio Miroslav Ilić i koja je ne bez razloga i dan-danas ostala prva asocijacija na ovog pevača. U pesmi se opevava nesrećna, prevarena ljubav mladića iz nekog sela kraj Morave sa izvlesnom devojkom iz grada, nakon koje se vraća svojim sigurnim seoskim izvorima. Ova pesma je savršena metafora cele generacije ljudi iz pasivnih krajeva koji su u velikom socijalističkom projektu modernizacije više-manje na silu preseljavani u njima neprirodnu, skućenu, varljivu gradsku sredinu čeznući sve vreme za širinama, iskrenošću i smirenošću seoske sredine iz koje su proterani.

⁹ Pevač Šaban Šaulić prodao najveći broj singlova – pesma *Dođi da ostarimo zajedno* – u istoriji Jugoslavije. Ovaj singl prodao se u preko milion primeraka!

¹⁰ Na primer pesme *Duge noge* ili *Mile voli disko*.

¹¹ Na primer u čuvenoj pesmi *Putuj putuj* iz sredine osamdesetih koja se bazira na klasičnim gitarskim hard-rok rifovima i ritam i bluz prelazima preko kojih se razlika karakteristično melizmatično pevanje.

¹² Pogledati zbirku dokumenta sa ovog kongresa, izdavač Republička konferencija SSRNS, 1972, Beograd.

popularne kulture kao kič i šund i u skladu sa najradikalnijim prosvetiteljskim nasleđem marksizma tražila se zabrana stripa, neo-folk muzike i sl. Na čelu celog pokreta bila je tadašnji sekretar partije u Srbiji Latinka Perović. Rezultat je bio da se otada stalno pokretala borba protiv kiča i šunda ali da je liberalizacija kada je jednom zaživela nastavila da diktira svoje zakone.

Ovo je bitno shvatiti zbog diskusija koje se oko popularne muzike vode devedesetih godina. Svi trendovi koji su eksplodirali devedesetih, već su osamdesetih bili prisutni i jačali su u razvoju takozvane neo-folk muzike (dakle i tehnološke inovacije, i ritmičko ubrzavanje, i sve naglašeniji melizmi i trileri u pevanju, i uvođenje disko ritmova nakon kojih su došle tehno-matrice, i „pozajmljivane“ pesama od Grka i Turaka). Rok-en-rol je, s druge strane, iako tržišno neisplativ, sem u retkim slučajevima, bio nametan od državnih kuća i struktura kao urbana, moderna evropska muzika jer je toj eliti izrazito trebala zapadna legitimizacija. O apsurdnosti cele priče govori to da su državne kuće pomagale i izdavale i pank grupe. No ove grupe su za razliku od engleskih bile potpuno bezopasne jer je to bila igračka bogate dece a ne istinski pokret nezaposlenih i radničke dece kao u Engleskoj.

Bilo kako bilo, neo-folk pevači su po pravilu imali višestruko veće tiraže i na njima je počivala muzička industrija.

* * *

Proučavanje popularne muzike u Srbiji devedesetih je izuzetno zahtevan posao. Svom ovom šarenilu i kompleksnosti identiteta koji se ispoljavao u prethodnom periodu pridodalo se mnoštvo novih faktora kao što su raspad države u nizu krvavih ratova, formalna demokratizacija sistema (uvođenje partijskog i što je još važnije medijskog pluralizma), raspad prethodnog sistema vrednosti i medijske diktature (nekada su u celoj Srbiji postojala svega tri-četiri televizijska kanala: danas ih ima oko 400!?), divlja privatizacija i kriminalizacija društva itd. Desila su se još dva procesa koji su od izuzetnog značaja za razumevanje našeg problema.

1. Zbog početka ratova i mnoštva problema koje je to povlačilo, kao i zbog prestanka potrebe za zapadnom legitimizacijom, država se povukla iz uloge diktatora kulturne politike. Time je rok en rol izgubio dotadašnju podršku, a istovremeno je i veliki broj konzumu-

menata te muzike napustio zemlju (mlađe, urbano stanovništvo). Muzički ukus je počelo da diktira golo tržište, otvorilo se mnoštvo stanica kojima je trebao novi mainstream i on je nastajao po *low budget* sistemu od svačega što su kompozitori mogli da pokažu.

2. Dešava se naizgled paradoksalan proces istovremenog spoljnog zatvaranja i unutrašnjeg otvaranja muzičke scene. Naime od 1992. uvedene su sankcije koje su zatvorile zemlju, onemogućile ljudima da putuju po zapadnom svetu i da preuzimaju kulturne vrednosti u direktnom kontaktu. Međutim, istovremeno počinje nova tehnološka revolucija (internet, satelitska televizija) i piratska revolucija (budući da je Jugoslavija bila izopštena iz svih asocijacija i organizacija, zahvaljujući tome su njeni građani uživali u diskovima, filmovima, kompjuterskim programima koje su nabavljali ili za džabe ili po simboličnim cenama) što je obične ljude daleko više približilo vrednostima i obrascima zapadne popularne kulture.

Sva ova dodatna pluralizacija medijskog prostora, zajedno sa novim socijalnim okruženjem diktiranim ratnim uslovima, eskapizmom i poplavom droga, dovela je do dalje demokratizacije muzičke scene, dinamizacije ritmova i snižavanja nivoa kvaliteta muzike i tekstova. Tražilo se samo nešto „divlje, jako, brzo i dotad neviđeno“. Usled toga su, naravno, preovladali užasno vulgarizovani i prenaglašeni orijentalni ritmovi, spojeni sa tehno-matricama i sve više prisutnim melizmima i trilerima u pevanju. Na planu imidža usled zakona tržišta nametala se sve vulgarnija golotinja i sve veći kič. Međutim, mora se uočiti da je od početka devedesetih paralelno postojalo nekoliko žanrova: najpre, nastavio je da egzistira klasičan neo-folk zasnovan na ritmovima iz centralne Srbije (šumadijska dvojka), zatim se formirao poseban žanr ratničkog folka zasnovan na nacionalističkim i patriotskim tekstovima i dinarskim napevima; sredinom devedestih na vrhuncu je bio tzv. *dens*, pravac koji su činile grupe nastale pod uticajem evropskog i hrvatskog tehno-popa (poput *2 Unlimited* ili hrvatskih *ET*) i konačno najrazvijeniji je bio *tehno-folk* koji se takođe ustoličio sredinom devedestih. Naravno, postojali su i drugi oblici kao što je rok, pop, ili džez ali, kao tržišno neisplativi u tim uslovima, oni su bili potisnuti u *underground*. Jedino je tehno-industrija sa DJ-evima buknuła i Beograd je stvorio najjaču tehno-scenu u istočnoj Evropi.

Svo ovo zanimljivo šarenilo, procvat raznih žanrova i njihova proliferacija, na žalost, nisu inicirali i pokret za ozbiljno proučavanje

popularne muzike. Popularna muzika se ne prepoznaje kao posebno područje istraživanja i u medijskim raspravama se tretira kao deo ukupne *muzike* pri čemu se nameće ideja da na nju treba primenjivati kriterijume umetničke odnosno elitne muzike. Etnomuzikolozi i profesionalni, klasično obrazovani muzičari uglavnom preziru celo to područje i o njemu najčešće govore raznorazni društveni radnici, istoričari umetnosti i sl. koji evidentno ništa o svemu tome ne znaju. Rezultat je dvojak: s jedne strane, ovo područje je i dalje prepušteno sebi, odnosno tržištu koje stvara svoje kriterijume i zahvaljujući čemu je najveći deo onoga što je proizvedeno devedesetih lošeg kvaliteta, ali polako se i to profiliše i već se izdvajaju izvođači i kompozitori koji duže traju i rade zanimljivije stvari; s druge strane, analitičari su celo područje proglasili za *Turbofolk* (TF) koji je dakle ideološka odrednica a ne oznaka za muzički žanr.¹³ Umesto da uđu u razučeno proučavanje ovog područja oni su svi zajedno sve što nije navodno urbani rok en rol proglasili za TF i sada se samo vode globalne apstraktne ideološke borbe o tome šta je to i da li je to dobro ili nije. Na sceni postoje tri stanovišta o TF koja ćemo ukratko prikazati.

1. Stanovište tradicionalista, kulturnih konzervativaca i samoproklamovanih nacionalista, poput kompozitora Zorana Hristića, pojca Pavla Aksentijevića, pevača Miroslava Ilića, raznih medijskih urednika, poput Nene Kunijević, koji u svemu tome vide napad islama na srpsku duhovnu tradiciju. Oni smatraju da je komunistička

¹³ Prosto je neverovatno šta se sve trpa pod ovu odrednicu, na primer, stvari koje nemaju nikakve dodirne tačke između sebe, od ratničkog folka Gedže, Braće Bajić i Bajе malog knindže, preko dens bendova tipa Dak, Fanki Dži ili Đogani fantastiko do tehno-folk ostvarenja Ivana Gavrilovića, Zorice Brunclik, Jelene Karleuše... Dovoljno je međutim preslušati svega nekoliko pesama Cece Ražnatović, koja se obično uzima kao najpopularnija „turbo-folk pevačica“, iz različitih perioda da se vidi koliko je različitih žanrova i muzičkih oblika ona koristila u svojoj karijeri. Recimo pesma *To Miki to* sa njenog prvo albuma je klasična neo-folk pesma sa harmonikom i delimično sinkopiranim ritmom; pesma *Nije monotonija* iz 1995. je veoma zanimljiva mešavina moderne pop-matrice sa gitarskim rifovima i sa dosta džeziranih elemenata, uključujući sinkopirane klavijatarske pejzaže i džez brejkove i promene ritmova (takozvana kontra), sve do iznenađujuće fanki gitare na kraju. Konačno poslednji veliki hit 39'2 je urađen u sasvim savremenom tehno-haus maniru. U drugim pesmama imamo ogromnu šarolikost ritmova i motiva od grčkih, preko latino do trubača sa juga Srbije. Očigledno je stoga da se pozivanje na turbo-folk može shvatiti jedino kao izraz kako ideološke ostrašćenosti, po kojoj se u to gura sve što nije urbani rok en rol, ili elementarnog neznanja ljudi koji o realnoj muzičkoj praksi i samoj muzici niti šta znaju, niti šta hoće da znaju. O tome više u mojoj knjizi *Diktatura, nacija, globalizacija*, IES, 2002.

vlast namerno nametala Srbima ove azijske ritmove i da su orijentalni elementi, po sebi, strani Srbima. Ova suluda i istorijski netačna percepcija želi da srpski identitet svede na malo područje centralne Srbije, Šumadiju¹⁴.

2. Stanovište takozvanih globalista ili kosmopolita, uglavnom sačinjenih od komunističke elite koja je vladala pre Miloševića. Paradoksalno i oni, iako fundamentalno suprotstavljeni ovim prvima, TF vide kao najveću opasnost po društvenu kulturu, ali ga smatraju za nacionalistički produkt kojim je Milošević namerno uništio rok-en-rol, što je po njima urbana matrica muzike koju bi svi trebalo da slušaju u Srbiji. Dakle i oni smatraju da je u pitanju državna intervencija ali usmerena u drugom pravcu: dok oni prvi tvrde da je TF-om vlast namerno lišavala Srbe nacionalnih obeležja, ovi drugi tvrde da je TF-om vlast vršila nacionalističku mobilizaciju. U ovu grupu spadaju novinar Petar Luković¹⁵, rektor Univerziteta umetnosti, Milena Dragičević Šešić, američki sociolog Erik Gordi, autor knjige *Kultura vlasti u Srbiji*, koji je preuzeo ovu tezu tokom svog boravka u Srbiji, Ivana Kronja, autor knjige *Smrtonosni sjaj* itd.

3. Konačno, u poslednje dve godine pojavilo se i stanovište nove trockističke levice prema kojoj su ovi svi iz prve dve grupe zapravo kulturni rasisti i protofašisti jer im smetaju orijentalni elementi¹⁶. Prema njima, koji inače smatraju da ne postoje nacionalne kulture, turbo folk je, u stvari, odličan pravac jer je spoj svega i svačega i on je „globalizam“ u Srbiji. Ova grupa ljudi okupljena oko *Citoka* i časopisa *Prelom*, koja danas vlada velikim delom kulturne

¹⁴ Njihova tačka gledišta je identična sa shvatanjima bugarskih neo-konzervativaca. Pogledati članke bugarske autorke Kler Levi: 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*, editions Rodopi, „Critical Studies“, Amsterdam/New York, 2002. pp, 215-229. i Levy, Claire, La Chalda e la nostra scelta di civilta, prevod iz bugarskog časopisa *Kultura* 2.2. 2001.

¹⁵ Pogledati njegov članak *Turbo-folk: zvučna slika srpskih ratnih zločina*, www.medijaklub.cg.yu/komentari.

¹⁶ Jedan od autora i promotera ove grupacije, Milan Rakita kaže: „Turbo folk nam služi pre svega da raskrinkamo ideološke mehanizme kontruisanja nečega što bi se moglo nazvati svojevršnim kulturnim rasizmom, pa i urbanim rasizmom koji funkcioniše u okviru diskursa Druge Srbije koji je zapravo sačinjavao jednu vrstu anti-poda Miloševićevom režimu...“ Videti na www.crossradio.org/web/05_02/prelom.html. Napomenimo uzgred da se radi o zanimljivom obračunu na levisi budući da je ideološki i politički guru Druge Srbije Vojin Dimitrijević otac Branislava Dimitrijevića koji stoji na čelu cele ove priče.

politike u Srbiji, predstavlja u sažetom obliku ono što je danas vladajuća ideološka paradigma na zapadu prema kojoj u jednom paketu idu i globalizam i ljudska prava i homoseksualna prava pa je i njihovo tumačenje popularne muzike u tom ključu. Ni oni ne ulaze u analizu samih žanrova i složene muzičke prakse već prihvataju TF kao opštu odrednicu i tvrde kako je to sve dobro jer je progresivno, pa je npr. muzika pevačice Dragane Mirković odlična jer je ona *gay friendly* orijentisana¹⁷.

Ovo stanovište jeste pomak u odnosu na prethodna dva jer ne otpisuju po definiciji orijentalne elemente i intuitivno uočava da su u pitanju procesi mešanja i interkulturalne komunikacije koji određuju kretanja i u zapadnoj popularnoj muzici. Međutim ono čini medvedu uslugu ovim uvidima (koje su uzgred pokupili od drugih autora bez navođenja izvora) time što ih utapaju u opštu ideološku priču o „globalizmu“ i o navodno patrijarhalnoj i zatvorenoj sredini u Srbiji koju treba detabuisati propagiranjem erotike, golotinje itd. Situacija je, naravno, obrnuta jer su u Srbiji devedesetih uništeni svi tabui zajedno sa svim sistemima vrednosti i njih kao i osnovna moralna načela tek treba uspostavljati. Režim je čak svesno koristio pornografiju i erotska zadovoljstva kao deo opšteg konzervativnog konsenzusa. Valja naglasiti da je svim ovim grupama, budući da su proizašle iz klasične komunističke levice, strano svako pomišljanje na ulogu tržišta i liberalizacije a ona je, kao što smo gore pokazali, ključna za razumevanje popularne muzike u Srbiji.

Dakle, zaključak je da pravi posao na formiranju i prepoznavanju područja popularne muzike kao zasebnog područja tek predstoji. Tek nakon toga mogu uslediti ozbiljna ulaženja u analizu pojedinih sfera ovog područja, njihovih procesa i posebno preporuka za delimičnu stimulativnu intervenciju države u kreiranju kvalitetnije ali isto tako žive i kompleksne autentične popularne muzike. Takođe se mora shvatiti da su orijentalni elementi ne samo integralni i legitimni deo muzičkog identiteta Srbije, kao multinacionalne zajednice, već i samih Srba kao nacije. Dakle, da nije zadatak prognati ih i zabraniti već naći načina da se izbegne njihovo preneglašavanje i vulgarizacija. Autor upravo ovakvim tekstovima i svojom prethodnom knjigom pokušava da učini prve pionirske korake u tom pravcu.

¹⁷ Pogledati članak Branislava Dimitrijevića *Globalni turbo-folk* u *NIN*, br. 2686.

Literatura

- Golemović, Dimitrije, *Etnomuzikološki ogledi*, XX vek, Beograd, 1997.
- Gordy, Eric, *The Culture of Power in Serbia*, Pennsylvania Universitz Press, 1999.
- Green, Lucy, *Studying Popular Music: Key Terms*, www.multimedia.drake.edu.
- Hristić, Zoran, *Godine koje je pojeo turbo-folk*, intervju sa Biljanom Mitrinović, www.reporter.co.yu/rep80/0001s.htm
- Dimitrijević, Branislav, *Globalni turbo-folk*, u NIN, br. 2686.
- Dvorniković, Vladimir, *Karakterologija Jugoslovena*, Prosveta, Beograd, fototipsko izdanje knjige iz 1935.
- Đurković, Miša, *Diktatura, nacija globalizacija*, IES, Beograd 2002.
- 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*, editions Rodopi, „Critical Studies“, Amsterdam/New York, 2002. pp, 215-229
- Luković Petar, *Bolja prošlost, prizori iz muzičkog života Jugoslavije 1940-1989*, Mladost, Beograd, 1989.
- Luković Petar, *Turbo-folk: zvučna slika srpskih ratnih zločina*, www.medijaklub.cg.yu/komentari.
- Kronja, Ivana, *Smrtonosni sjaj*, Tehnokratija, Beograd, 2000.
- Kunijević, Nena, *Moneta za potkusurivanje*, intervju u magazinu Ekonomist, br.129.
- Midžić, Svebor i Pop-Mitić, Darinka, *Korov sa marakane*, Vreme, br. 655.
- Prelom*, časopis Centra za savremenu umetnost, dosada izašlo pet brojeva.
- Tagg, Philip, *Towards a definition of „Music“*, www.theblackbook.net/acad/tagg/articles
- Vasiljević, M. Zorislava, *Rat za srpsku muzičku pismenost*, Prosveta, Beograd, 2000.

Miša Đurković

IDEOLOGICAL AND POLITICAL CONFLICTS
ABOUT POPULAR MUSIC IN SERBIA

Summary

The paper is focused on ideological and political conflicts about popular music in Serbia, as a good example of wrong and confused searching for identity. Basic conflict that author is analysing is about oriental elements (such as asymmetric rhythmic patterns and melismatic singing) and the question if they are legitimate parts of Serbian musical heritage or not. Author is making an analysis of three periods in twentieth century, in which absolutely the same arguments were used, and he's paying special attention to contemporary conflicts, trying to explain why all of the theories are ideologically based. Author is insisting on role market played in development and modernization of popular music in Serbia. The article is ending with some recommendations for better understanding of cultural identity in Serbia, and for recognizing popular music as specific field of interest and research

Key words: popular music, turbo-folk, identity, market, oriental elements, ideology.