

Миша Бурковић
СЛИКА, ЗВУК И МОЋ

Миша Ђурковић
СЛИКА, ЗВУК И МОЋ
Огледи из поп-политике

Izdavač
МСТ Гајић
www.mstgajic.com

За издавача
Светлана Гајић

Рецензенти
.....
.....

Лектор

Припрема и штампа
МСТ Гајић, Београд

ISBN 978-86-????????????

Тираж
300

Миша Ђурковић

СЛИКА, ЗВУК
И МОЋ

ОГЛЕДИ ИЗ ПОП-ПОЛИТИКЕ

Београд
2009

Првенцу, Андрији

САДРЖАЈ

Увод: Питање моћи у популарној култури	9
--	---

I Слика

1. Прва петолетка: домаће телевизијске серије и трансформација система вредности у транзицији	29
2. Урбани бесмисао: Лисице као пример културне политике режима	55
3. Ратна пропаганда и либерална демократија: ратни ангажман Волга Дизнија.	82
4. Борат и еволуција савременог хумора	109

II Звук

5. Идеолошки и политички сукоби око популарне музике у Србији	127
6. Поетика и политика у жанровима националфолка	139
7. Између науке и голе пропаганде.	167
8. World Music као извор младости за западну популарну музику	209

III Моћ

9. Десница у култури	231
10. Идентитет и ароганција	241
11. Поткултура криминала и криминализација поткултура	256
12. Таблоиди у Србији	270

IV Феномени

13. Владо Георгијев: у потрази за мејнстримом.	287
14. Мирослав Илић.	294
15. Сека Алексић	299
16. Лепа Лукић.	311
17. Бијело дугме	315

УВОД: ПИТАЊЕ МОЋИ У ПОПУЛАРНОЈ КУЛТУРИ*

Основно питање у политичкој теорији јесте да ли је доминација неопходна. Читава просветитељска традиција саздана је на вери у могућност стварања непринудне људске заједнице у којој ће појединци међусобно саобраћати као заиста једнаки, на бази договора и пристанка, без потребе да се било коме намеће нешто што сам не жели. Као што сам то у једном претходном раду показао, овај систем вредности заснован је на антрополошком оптимизму, а њему консеквентна политичка теорија јесте анархизам.

Свако одустајање од овог заокруженог идеолошког, вредносног и теоријског склопа (укључујући у анархизму и комунизму толико контроверзно прелазно стање), води нас у домен принуде као фундаменталног и неизбежног елемента људског одношења. Укратко речено, тиме ступамо у политику што је по мом мишљењу једнако реалполитици.

Основни појам тако схваћене политике свакако јесте моћ. Не случајно основе модерне, секуларизоване политике сачињене су у шеснаестом и седамнаестом веку у делима Макијавелија, Хобса и Бодена управо око појма моћи. Макијавели објашњава како треба практиковати моћ у интересу општег добра и поставља основе за модерну теорију државног разлога. Хобс на почетку *Левијатана* даје први модерни попис различитих облика моћи, учећи нас да се моћ потенцијално налази у свим атрибутима и одликама које човек има, укључујући на пример и лепоту. Боден, уводећи појам суверенитета и градећи сложenu мрежу односа државе и друштва, утемељује модерни појам политичке моћи.

Код све тројице аутора уочљиво је постављање класичног канона модерне политике који сматра доминацију неопходном за мирно функционисање друштва и у том циљу развија се концепт политичке моћи као средства за миран и сваковрсни развој појединаца и читаве заједнице.

Колико год просветитељство као вера и идеологија и даље бивало присутно на теоријској и практичној сцени¹, чини се

* Књига је резултат рада на пројекту 149026Д који финансира Министарство за науку и технолошки развој Републике Србије.

1 Управо је последња деценија прошлог века показала како његов жар преко ноћи може да букне и да буде злоупотребљен од стране великих сила.

да га је (бар у озбиљној науци) искуство двадесетог века дефинитивно одагнало из скупа реалних политичких опција. Сама идеја да шест милијарди људи може да развије непринудну глобалну федерацију – што би значило укидање надметања и добровољну прераспodelу свих ресурса – данас изгледа као научна фантастика и тешко је схватити како су људи у нешто тако опште могли да верују.

С друге стране, делује невероватно да већ дуго у друштвеним наукама постоји тенденција да се изучавање моћи, укључујући и облике политичке моћи, скрајне из главног тока истраживања. Трендови који политику поново покушавају да сведу на нормативну етичку дисциплину нису јаки само у политичкој филозофији. Иза тога се крије јасна намера да се суштина политике (моћ и доминација) елиминише из теорије и тиме заправо без тематизовања одређени поредак доминације представи као универзалистички, нормалан и наводно не-политички.

Делимична обнова изучавања моћи почиње половином ове деценије и то углавном у оквиру теорије међународних односа. Конкретна политичка пракса и посебно понашање САД (укључујући и нова теоријска образложења њиховог интервенционизма која су долазила из неоконзервативног табора) изазвали су различите реакције и отворили нову велику расправу о природи међународних односа, међународних институција и теоријских основа за глобалну политику. Као део унутарамеричке расправе о начину вођења спољне политике, настала је и расправа о појму *меке моћи* коју је Џозеф Нај отворио својом утицајном књигом из 2004. године.² Основна намера професора Наја била је да тада актуелну администрацију подсети на различите облике вршења моћи и на чињеницу да је гола војна моћ дугорочно мање ефикасна од скупа пракси и техника које је он подвео под заједнички именован мека моћ. Он је између осталог хтео да подсети на искуство хладног рата у коме су Американци однели победу не захваљујући оружаном премоћи, већ захваљујући потпуном тријумфу у борби за срца и умове људи, у јавној дипломатији, културној политици и намећању својих брендова као одлика „слободног света“.

То је деценија која је оставила Фукујамин *Крај историје* и гомилу јефтених квазинаучних идеолошких памфлета попут текста Марте Нусбаум о патриотизму на основу ког је настао зборник *За љубав домовине* (XX век, Београд, 1999) или језивих пледоајеа за западни интервенционизам као што је Фридманова *Лексус и маслиново дрво*. Види Thomas L. Friedman, *The Lexus and the Olive Tree*, Anchor, 2000. Ово месижанско неопросветитељско лудило заслужно је за политику људских права као основу за хуманитарне интервенције, а како изгледа на делу видели смо 1999.

2 Види Joseph Nye, *Soft Power*, Public Affairs, 2004.

Уз поново разматрање изазова које је поставио тероризам, нови моменти на светску сцену стигли су са опадањем економске моћи САД. Снажан економски успон Кине и Русије у овој деценији неопходно је водио снажењу њихове политичке моћи и генералног утицаја у свету. Након доба слављења свог унилатерализма, западни теоретичари међународних односа (МО) морали су да се врате класичним појмовима реалполитике као што су сукоби моћи или равнотежа моћи. Када је једном питање моћи поново дошло на ред макар у МО, по природи ствари неопходно је било враћање на вишедеценијску расправу о природи и облицима моћи која је брутално прекинута крајем осамдесетих. На томе с правом инсистира Феликс Беренскетер, један од уредника веома доброг зборника из 2007. *Моћ у светској политици*.³ Он подсећа да се у претходне две деценије у МО теорији доста расправљало о појмовима безбедности и суверенитета, а да је моћ која је од Моргентауа дуго била носећи појам посебно код реалиста, нестала из ракурса. Но кад се поново појавила неопходно је било вратити је у контекст свих оних расправа које су у прошлом веку почеле са Вебером.⁴

Занимљиво је да се тек годину дана након Најеве књиге појавио зборник Барнета и Дивала, *Моћ у глобалном управљању*, као и да је један од класика теорије моћи, Стивен Љукс објавио друго и знатно проширено издање своје књиге *Радикално схватање моћи* из 1974.⁵ Беренскетеров увод и Љуксова разматрања из другог и трећег дела новог издања *Радикалног схватања моћи* сасвим су довољни за читаоца који жели да се укратко подсети поменуте дискусије о моћи која је од педесетих до краја осамдесетих трајала у друштвеним наукама.

Суштински гледано, разматрања о врстама и облицима политичке моћи у разним верзијама своде се на три основна облика или три генерације моћи. Прва генерација је класична управљачка моћ ауторитета, класична институционална моћ која захтева послушност. Домен ове врсте моћи углавном покрива Веберов појам *Herrschaft*,⁶ који се преводи као власт, владавина, господарење или као највиша власт, сувереност.⁷ Ова моћ обухвата изнад свега контролу и управљање над органима принуде као што су војска, полиција и правосуђе. Рецимо

3 Felix Berenskoetter, "Thinking about power", у Felix Berenskoetter, M. J. Williams, (ур.), *Power in World Politics*, Routledge, 2007.

4 Исто, стр. 3.

5 Steven Lukes, *Power: A Radical View*, Palgrave, Macmillan, New York, 2005.

6 Веберов основни пар појмова је осим *Herrschaft* укључивао и *Macht*. Разни аутори (Арон, Љукс) с правом су указивали да се ови термини не могу просто преводити на друге језике, односно да овај пар не може једноставно да се третира исто као и однос *potestas* и *potentia* у латинском или *puissance* и *puvoir* у француском, те *potestà* и *potenza* у италијанском.

7 Светомир Ристић и Јован Кангрга, *Енциклопедијски немачко-српскохрватски речник*, Просвета, Београд, 1963, том 1, стр. 652.

да је ово била врста моћи којом су се теоретичари највише бавили у седамнаестом и осамнаестом веку.

Деветнаести век је због успона економије скренуо пажњу на нову генерацију моћи, на друштвену моћ. Подстакнути драматичним технолошким, индустријским, демографским и културолошким променама, теоретичари су се посебно усмерили на изворе оне прве, политичке моћи, да би их пронашли пре свега у економским процесима и економској моћи. Највећи део тог века протекао је у борби између класа за освајање и контролу економске моћи, као средства за повећање моћи одлучивања у друштву. Марксистичка теорија је познатом формулом о економској основи и друштвеној надградњи само најрадикалније формулисала увид који су сви актери стекли о пресудном значају економске моћи.

Друга половина века донела је већу свест о значају политичких идеологија као различитих система вредности који се у политичкој и јавној арени боре за превласт и утицај на појединце и масе. Ове тенденције ће експлодирати у наредном веку и водити ка ономе што бисмо могли да назовемо трећом генерацијом моћи. Искуство тоталитарних система⁸ показало је како сваки аспект и свака пора друштва може бити посматрана као подручје сукоба различитих моћи, односно као подручје на коме неки оспособљени актер практикује своју моћ. Све је постало предмет анализе идеологија и сваки сегмент друштвеног живота (образовање, наука, култура, вера) почео је да се сагледава као подручје на коме неко систематски намеће свој систем вредности и обликује примаоце, или се већи број таквих актера бори за што већи утицај.

Ово широко и дифузно подручје постало је предмет именовања и анализе код великог броја аутора. Прича о мекој моћи такође јесте покушај да се (посебно у области међународних односа) захвати инструментаријум и потенцијал јавне дипломатије, престижа, поп-културе и других облика непринудног повећања утицаја неке земље. У књизи *Диктатура, нација, глобализација* и сâм сам покушао да оцртам или макар назначим део овог простора називајући га поп-политиком или поп-идеологијом: „Поп-идеологија би дакле била идеологија, као релативно кохерентан скуп или систем неких постварених идеја, значења, схватања и вредности, који се шири, распростире, интериоризује и суптилно и сублимно намеће преко помнутих поп-феномена [поп(уларне)-културе и уметности]. Свака власт или политичка групација по дефиницији настоји да намеће извесну идеологију и да на тај начин обликује и пацифи-

8 Неки радикалнији аутори рекли би да је само експлицитно разоткривено оно што у либерално-демократским системима функционише на имплицитном и нетематизованом нивоу.

кује своје поданике, да их усмерава у одређеном правцу и да им тако из хоризонта искључује неке друге могућности. Обрт који нас овде занима састоји се у тези да се овај процес намећања идеологије све више и одлучније одвија преко поп-феномена, поп-културе и средстава масовне комуникације које их промовишу“.⁹

Свакако најважнији аутор за разумевање треће генерације моћи јесте Мишел Фуко. Овај радикални француски аутор који је у свом делу синтетизовао марксистичку дескрипцију са ничеанском дубином психолошке и културолошке анализе, како је сам често истицао, није био првенствено теоретичар моћи. Фокус његовог вишедеценијског истраживања јесте питање субјекта, односно процес субјективизације модерног човека. Да би разумео како се од *табула разе* гради уклопљени интегрисани грађанин модерне државе, Фуко је морао да урони у својеврсну археологију субјекта која је кроз процес откопавања откривала све дубље и дубље слојеве процеса субјективизације, односно обликовања и укалупљивања појединца у сложену мрежу друштвених нормативности, укључивања и искључивања, награђивања и кажњавања, стимулисања и обесхрабривања одређених пракси и понашања.

Разумљиво, тиме је дубоко загазио у простор истраживања и практиковања моћи.¹⁰ Спроведећи своја истраживања конструкције нормативности, Фуко је ушао у анализу практиковања моћи у полицијској пракси, јавним ритуалима, здравственим установама, традицијама сексуалности, образовним установама и многим другим подручјима секторског разврставања и усмеравања. Моћ је, показало се, на свим тим подручјима била повезана са конструкцијом одређене врсте знања и са изградњом пожељног поретка говора.

Највећи допринос теорији моћи Фуко је дао својим инсистирањем на капиларности моћи, на чињеници да она делује свакодневно на сваком кораку у скоро свим феноменима са којима се просечан човек сусреће; да она делује и наступа преко хране, пића, начина на који говоримо, мислимо, односимо се са другима и са својим окружењем, водимо љубав, замишљамо, желимо... Укратко и помало радикализовано, била би то тврдња да је све моћ и да она делује свуда око нас, те да управо као пропаганда (такође једна врста моћи) највише ефекта има када је најмање уочљива.¹¹

9 Миша Ђурковић, *Диктатура, нација, глобализација*, ИЕС, Београд, 2002, стр. 97.

10 Мишел Фуко, „Зашто проучавати моћ”, у *Овдје*, Подгорица, јануар, фебруар, март, 1996, стр. 83.

11 О значају ове анализе довољно говори чињеница да Љукс у поменутој књизи управо Фукоа наводи као најзначајнији изазов и допринос теорији моћи у последњих тридесетак година.

*

Ако смо захваљујући Фукоу и овим другим теоретичарима научили да се моћ распростире капиларно, делујући на сваком кораку, а пре свега преко савремених масовних медија где највише ефекта имају прикривени пропагандни садржаји као што су производи популарне културе, онда по логици ствари долазимо до феномена који се зове „културни рат“. У развијеним земљама све политичке опције су одавно препознале значај и политичку снагу масовне културе. Како је то још Шумпетер показао, савремене демократије су системи у којима неколико опција елите нуди своје различите политичке програме, да би се огромна већина грађана који су углавном објекти њиховог деловања на изборима тек одлучила за једну или другу могућност. Нагласак је овде на чињеници бивања објектом пропаганде и убеђивања.

Постоје међутим и даље механизми који грађанима бар у теорији омогућавају партиципативне облике демократије и могућност да заиста, макар повремено, покрену нека питања или се заложу за оно до чега им је стало. Чини се да су савремени културни ратови далеко мање повезани са позицијама политичке елите (у Европи су разлике у мејнстриму све мање), а много више са организованим снагама које постоје у друштву и које често не успевају да нађу адекватне заговорнике својих идеја и веровања међу политичарима уплашеним од налога политичке коректности.

Истина је да већ минимум два века у европским земљама постоје изражене поделе међу грађанима о систему вредности, о пожељним друштвеним политикама у разним областима. Ови сукоби су били посебно запаљиви између два рата због специфичне ситуације изазване економском кризом и огромне популарности екстремних идеја и покрета, како у уметности и култури, тако и у политици.

Нови талас сукоба почиње шездесетих са великим глобалним успоном левичарских поткултура, покрета и идеологија, затим хедонизма, промискуитета, културе дрога и сваковрсног пермисивизма седамдесетих, што је изазвало снажну конзервативну реакцију осамдесетих. У последње две деценије, посебно у САД, јасно се по низу друштвених питања уочавају два тврдо ушанчена фронта који се споре око вредности, политика, животних циљева и начина презентације својих идеја и потреба у јавном простору.

Сам термин „културни рат“ потиче из немачке историје из периода 1871–1878 када се под именом *Kulturkampf* одвијала оштра борба између канцелара Бизмарка, кога су подржавали либерали, и католичке цркве у Немачкој и њој блиске партије Центра. Суштина спора био је покушај Бизмарка да традици-

онално снажни католицизам у Немачкој стави под контролу нове државе, односно у њену службу. Док је Бизмарк био вођен прагматичним налозима државног разлога и учвршћивања јединства државе којој су по њему неизбежно предстојали озбиљни међународни изазови,¹² либерали су у читаву причу унели идеолошку острашћеност.¹³

Резултат ове борбе био је низ законских мера као што су укидање државне подршке католичкој цркви, увођење државне просветне инспекције за надгледање верских школа, преузимање школовања свештенства од стране државе, укидање црквених редова, забрана Језуита, увођење грађанског брака, прекид дипломатских односа са Ватиканом итд. Ову епизоду иначе треба посматрати као један од најрадикалнијих чинова праве политичке и културолошке драме која се кроз читав деветнаести век одвијала у многим европским државама, између верника традиционалиста и секуларних реформатора око низа друштвених сектора.

У новије време овај термин се поново појављује у Америци. Сам појам је на републиканској конвенцији из 1992. лансирао Пет Бјукенен упозоравајући припаднике своје странке и америчку јавност да је агенда са којом Клинтони настоје да добију изборе (легализација абортуса, одбрана и проширење права хомосексуалаца, афирмативна акција, дискриминација религијских школа, увођење жена у војску) изузетно опасна и дугорочно разорна по америчко друштво. Тврдио је да леви либерали почињу прави рат против традиционалног хришћанског друштва настојећи да га потпуно секуларизују. Са овим програмом је 1996. чак покушао да освоји номинацију за председничке изборе, али је без озбиљних финансијских средстава остао у мањини.¹⁴

Но, иако се његов говор са конвенције у оба табора помиње као кључни обрт у увођењу милитаристичке реторике за питања друштвених и културних сукоба, за академске кругове је много важнија књига коју је годину дана раније објавио Џејмс Хантер. Обимно дело носило је наслов *Културни ратови: бор-*

12 Када је са избором новог папе и очигледним политичким неуспехом канцеларове акције (партија Центра је удвостручила подршку и број посланика), као и услед успона Социјалдемократа као веће опасности сукоб почео да јењава, Бизмарк је почео да тврди како је операција била усмерена против великог броја Пољака католика који живе у источним деловима царства, а не против католика Немаца.

13 Папа је у својој енциклици *Etsi Multa* из 1873. тврдио да иза свега стоји масонерија што је и даље званични став цркве изречен у *Католичкој енциклопедији*. Види www.newadvent.org/cathen/08703b.htm

14 Међутим, 1995. су Републиканци са *Уговором за Америку* који је умногоме био заснован на његовим тезама и увидима после дуго времена освојили већину у Конгресу.

ба за обликовање Америке.¹⁵ Хантер је први изнео тезу о томе да се америчко друштво цепа на два табора који се фундаментално сукобљавају око великог броја питања за које сматрају да одређују будући изглед САД и систем вредности који ће деца баштинити. Хантерова књига подстакла је велику дискусију и низ значајних књига у којима је његова теза оспоравана, брањена, или примењивана на појединачне секторе као што су питања улоге религије у јавној сфери, абортуса, хомосексуализма, еутаназије итд.

За америчку интелектуалну десницу од још већег значаја је дело Алена Блума *Сумрак америчког ума*¹⁶ објављено 1987. Овај политички бестселер, писан беспрекорним класицистичким језиком, представљао је горку анализу вишедеценијског милитантног насртаја на класичне конзервативне вредности вођеног преко универзитета, академске заједнице, елитне и популарне културе. Блум даје бриљантну археологију интелектуалне еволуције која је формирала онај неотроцкистички спој квазимарксистичке нормативности, засноване на *Економско-филозофским рукописима* и левичарског квазиничеанства које се дохватило постструктуралистичке прераде Хајдегера, да би у шарлатанском и крајње редукованом облику „постмодернизма“ попут поплаве запљуснуло америчке универзитете и одувало класични канон. Блум с правом подсећа да су сви највећи ствараоци у филозофији, књижевности и хуманистици уопште у последња два века долазили са деснице.¹⁷ Постмаркузеовска левица је донела перверзан покушај да све то наслеђе преведе у левичарство и да уместо дубоког стваралаштва понуди безобалну критику културе.

Уместо да постане манифест нове културне политике за повратак класичном стваралаштву, *Помрачење америчког ума* је нажалост постала дубоко пророчка књига, будући да су процеси које описује праву метастазу доживели тек у следеће две деценије. Блум није доживео да види како у некадашњем бастиону католицизма, Шпанији, легализују абортус и хомосексуалне бракове, извозећи као свој најзначајнији културни продукт Алмодоваров *фрик шоу*, карневал дисторзираних идентитета, травестије и сваковрсних перверзија. Није доживео да види како Роко Бутиљоне због свог отвореног противљења хомосексуалним браковима бива дискриминисан и принуђен да одустане од кандидатуре за комесара Европске Уније. Срећом по

15 Види James Hunter, *Culture Wars: The Struggle to Control the Family, Art, Education, Law, And Politics in America*, Basic Books, 1991.

16 Ова књига је срећом преведена и на наш језик свега три године после појављивања у САД, али је остала без икакве рецепције. Види Алан Блум, *Помрачење америчког ума.*, Просвета, Београд 1990.

17 Исто, стр. 247.

њега, није видео ни како наводни (нео)конзервативци у САД промовишу неотроцкистичку идеологију људских права као предложак за нови интервенционизам. Колико је ово лудило далеко отишло говори чињеница да су бивши троцкисти, носиоци оне идеологије о којој је Блум писао, уз помоћ великих корпорација скоро у потпуности преузели Републиканску странку терајући људе попут Бјукенена на потпуну маргину, у герилске забране интернета и ниских тиража. Ови класични конзервативни интелектуалци данас се смештају под поспрдан назива *палеоконзервативци*, односно конзервативци из препотопских времена.

Но упркос свему, културни рат, рат око система вредности и читавог низа конкретних питања траје захваљујући снази обичних људи да наметну одређена питања. Треба погледати програме председничких кандидата па ће се видети ко се ком делу популације обраћа и где су суштинске разлике између два табора. Основна питања око којих трају расправе и сукоби (бар у последњих четрдесет година) јесу: абортус и репродуктивна права, сукоб око предавања креационизма и еволуције у школама, феминизам, телесно кажњавање деце, право на поседовање и употребу оружја, хомосексуализам и истополни бракови, имиграција и мултикултурализам, пермисивност у друштву, политичка коректност, еутаназија, одвојеност цркве и државе, истраживање матичних ћелија и смртна казна. Иако је елита (нарочито интелектуална) готово у потпуности леволиберално опредељена, као и огромна већина медија, конзервативна већина успева да освоји неке значајне победе, као што је забрана хомосексуалних бракова у Калифорнији.

*

Ови културни ратови воде се око политике идентитета и, као што смо видели, популарна¹⁸ култура ту игра све већу улогу и користи се као значајно оруђе за освајање и репродукцију моћи. Њена инструментална и милитаристичка политичка улога постаје још очигледнија кад се пређе на терен међународних односа. Ту она постаје најзначајније оруђе меке моћи. Као што ћемо видети на наредним страницама, и кад се мрзи Америка, воле се Мики Маус и кока-кола па су и покрети који воде отворен рат са САД принуђени да (попут Хамаса) делују унутар симболичког оквира који америчка хегемонија у популарној култури поставља.

18 У књизи се наизменично и углавном синонимно користе изрази *популарна* и *масовна култура*, који означавају подручје културне праксе различито од елитне или високе културе. Намерно остављам по страни контроверзну дискусију о разлици између ова два термина због веома нејасне разлике између подручја која би (рецимо по Фиску) оне требало да покривају.

У огледима који следе, као и у *Диктатури*, читалац може наћи мноштво сведочанстава и доказа за начине на које управо најлибералније државе користе своју популарну културу у ратне сврхе (било да је упитању хладни или класични рат) у интересу проширења и увећања своје моћи и утицаја.¹⁹ Стога о томе у овом Уводу неће бити много речи.

Погледајмо, међутим, однос културе и моћи из једне друге перспективе, из ракурса развоја теорија популарне културе у последњих неколико деценија. Пођимо од зборника „Студије културе“ који је за наше тржиште уредила Јелена Ђорђевић. Професорка Ђорђевић, предавач на предмету Социологија културе на ФПН-у, потрудила се да на крајње релевантан и објективан начин нашој публици пренесе оно што је на западу данас формирано као оквирни канон савремене теорије културе (која се узгред све више изједначава са теоријама популарне културе). Њен зборник је верно следио линију коју је поставило неколико кључних зборника као што су Дурангов *The Cultural Studies Reader*,²⁰ затим *Media and Cultural Studies*²¹ Дарама и Келнера, *Popular Culture*²² Гуинса и Крузове и *Cultural Theory and Popular Culture*²³ Џона Сторија, и која је присутна у универзитетским курикулума. У значајном и прегледном Уводу читалац може наћи једну добру и умерено критичку анализу развоја ове дисциплине која полако постаје засебан предмет на факултетима. Прати се појава спора између високе и ниске културе, борба за легитимацију популарне и масовне културе, почетак њиховог организованог истраживања, антиелинизам половине прошлог века, појава бирмингемске школе, еволуција теоријских парадигми од Адорна и Бењамина, преко Грамшија и теорије идеологије, до семиотичког обрта, затим уплива феминизма, постструктурализма нове француске школе, до обрта ка нагласку на рецепцију и својеврсног културног популизма, да би се окончало приказом оргије различитости и једног болесног настојања на разградњи и деконструкцији сваког идентитета.

И сам Увод и читав развој оног што се данас сматра каноном теорија популарне културе постављају море питања. Овде ћу се усредсредити на свега неколико момената који расветља-

- 19 Чак се може говорити и о планској употреби масовне културе за дугорочно обарање борбене моћи свог непријатеља, као што се од Хитлера и Гебелса пуно улаже у пацифистичке покрете у земљи са којом намеравате да ратујете.
- 20 Simon Durang (yp.), *The Cultural Studies Reader*, Routledge, 1999.
- 21 Gigi Durham, Douglas Kellner, (yp.) *Media and Cultural Studies*, Blackwell Publishers, 2000.
- 22 Raiford Guins, Омајра Zaragoza Cruz, (yp.) *Popular Culture*, Sage, 2005.
- 23 John Storey, (yp.), *Cultural Theory and Popular Culture: A reader*, University of Georgia Press, 2006.

вају укупан контекст и читаоцу помажу да разуме моју позицију у огледима који следе.

1. Није случајно што први текстови које у оваквим зборницима читалац налази припадају Арнолду, Ливису, Мекдоналду и Адорну и Хоркхајмеру. Прва двојица спадају у канон десне, конзервативне традиције, док Мекдоналд (иако формално члан троцкистичке партије) слично као и Адорно и Хоркхајмер баштини ставове европске аристократије, оштро супротстављајући праву, високу културу култури маса, деградирајућој, манипулативној и свеизједначајућој. Корени ове традиције налазе се у ставовима прве генерације европских конзервативаца међу које спадају Вордсворт и Колриџ. Они су били сведоци наглих промена које је доносила појачана урбанизација, демографски притисак радника на градове и убрзана преминација индустријске цивилизације која је све секторе друштва (укључујући и културу) подређивала профиту и масовном обртлу. То су први аутори који су уочили погубне последице демократизације јавног простора и снижавања општег нивоа културе који се дешава са продором штампе и популарних пракси у различитим областима. Кроз читав век ова традиција поставља основе за савремену критику индустријске, свеуједначавајуће масовне културе и одбрану хијерархије вредности од снажног културног релативизма, да би у Арнолдовој *Култури и анархији* нашла најбољи израз.

Са тим текстовима се, судећи по овим зборницима, по правилу исцрпљује допринос деснице теоријама популарне културе. Сви аутори који следе долазе искључиво из различитих варијација левог политичког кампа и то најчешће из анархистичког, троцкистичког и других екстремистичких видова левице. Да ли то значи да људи са деснице о томе нису писали? Далеко од тога. Елиот, Скрутон, већ помињани Блум, или данас Бјукенен оставили су важне студије кретања у општој и популарној култури. Њих међутим у оваквим зборницима нема због опште доминације левичарског дискурса како у академским тако и у медијским круговима.²⁴ Леви тоталитаризам је достигао ту врсту доминације да је данас направљена атмосфера у којој је десна теорија популарне културе незамислива, иако има доста релевантних анализа распрострања леве идеологије преко средстава масовне и популарне културе.

24 С те стране гледано, и ми смо „део света“, с обзиром да се као и у Америци уочава врло јасна разлика између продесне већине грађана и изразито левичарске елите која доминира просторима јавне политике идентитета, а посебно медијском сфером. О томе је Скрутон давно писао у чланку „Како сам постао конзервативац“. Види Roger Scruton, „Why I became a Conservative“, *The New Criterion*, фебруар 2003. У библиотекама, како је он приметио, свуда имате тоне Маркса и Фукоа, а нигде Берка.

2. Тиме долазимо до другог момента. И Ђорђевићка у свом Уводу и ја у есејима који следе тематизујемо наизглед запрешајућу тенденцију развоја теорија популарне културе коју је Џим Мекгуиган још 1992. назначио својом важном књигом о културном популизму. Док је рана левичарска теорија популарне културе опстајала унутар класицистичког канона критикујући манипулацију, злоупотребу и општу деградацију културе у домену масовне индустријске културе, обрт у последњих пар деценија донео је потпуно другачије усмерење. Уместо критике културне индустрије, нова левица је окретањем ка рецепцији и тзв. стратегијама присвајања заправо почела да слави необуздани конзумеризам и потрошачку културу. Напуштена је позиција Адорна и Грамшија, те уместо да се истражују путеви експлоатације људи преко културне индустрије и могућности њихове одбране од реификације и робовања систему потрошње, у циљу могућности за аутентично стваралаштво и очување високе културе, савремени теоретичари почели су да славе потрошњу као аутентичност, да се препуштају тзв. оргији различитости, хибридизације, фрагментације, деконструкције и осталих политички коректних стратегија за разбијање традиционалних заједница и друштава које за крајњи циљ заправо имају потпуну атомизацију човека и његово претварање у купца у глобалном супермаркету.²⁵ Крајње је индикативно да је из њиховог дискурса потпуно нестала категорија моћи, а посебно стара добра манипулација. Створио се систем академског дискурса у коме се као врхунски домет феминистичке теорије и праксе слави слобода домаћице да ужива у сапуници или слобода потрошача да прерађује и цепа фармерке које је купио на бувљаку!²⁶

3. За озбиљног теоретичара моћи, као и теоретичара културе врхунски изазов који ови нови јунаци теоријског дискурса разумљиво не тематизују, јесте анализа стратегија и пракси којима је фукоовски говорећи створен управо такав поредак говора. Да, и поред сталног навођења Фукоа, његова анализа се никад не примењује на поредак знања који је уостављен управо у тако искомструисаној теорији (популарне) културе. Треба поћи од питања како се дошло дотле да је из овог тоталитарно наметнутог канона елиминисана не само културна теорија

25 Како је то састав *Клеш* одавно дефинисао у песми „Lost in a supermarket”. Погледати Мекгуиганову критику Фиска, као и одличан текст John Hutnyk, „Adorno at WOMAD”, *Postcolonial Studies*, vol 1/3, новембар 1998, стр. 401 – 426.

26 Обично је реч о радикалном прелазу људи који су раније услед свог класичног марксистичког образовања некритички одбацивали сваку тржишну привреду и сваку масовну културу као израз кича и шунда. Од радикалног некритичког одбацивања стигли су до радикалног, једнако некритичког слављења масовне културе.

деснице, већ и класична критичка теорија левице. Одговор на ово питање захтевао би једну озбиљну дубинску анализу која полази од интереса мултинационалних компанија, које свој новац улажу преко фондација и универзитета који га врло селективно усмеравају на производњу оваквих теорија и њихово наметање као доминантне визуре и теоријске парадигме. У томе велику улогу имају и сами производи популарне културе и медији који стварају систем вредности коме се и наведени истраживачи морају прилагодити. Дакле, развијени систем финансирања уско стоји у вези са актуелним дискурзивним поретком дајући одличан пример стварања хегемоније у поретку система вредности.

Кад погледамо како изгледа тај систем вредности, доћи ћемо до тек наизглед парадоксалног закључка како мултинационалне компаније владају преко неотроцкистичког корпуса идеала и погледа на свет.²⁷ Прошла су наиме одавно времена просте политичке поделе која је следила линију класних расцепа, када су радници углавном гласали за левицу, а виша средња класа и крупни капиталисти за десницу. У време када је све постало политика и када нас глобални медији прогоне на сваком кораку обликујући пресудно наше перцепције, вредности, жеље, имагинацију и потребе, схватање интереса и практиковања политичке моћи драматично је промењено. Чини се да се данас понавља онај суштински сукоб који је предмет познате Полањијеве књиге *Велика трансформација*²⁸: крупни капитал против интереса друштва.²⁹ Ако у тој подели поставимо

27 За време хладног рата и посебно након ере меккартизма, Холивуд је био јако упориште америчке антикомунистичке деснице. Чарлтон Хестон, Џон Вејн, Барбара Стенвик, Волт Дизни само су нека од имена која су обезбеђивала честу идентификацију америчке фабрике снова са десним политичким и вредносним програмом. Данашњи Холивуд је – управо обрнуто – легло нове левице и њене политичке коректности. Његови данашњи хероји су Шон Пен, Џорџ Клуни, Бен Афлек, Гас Ван Сант, Шерон Стоун, све сами активисти екологизма, *квир* идентитета, пацифизма итд. Након остарелог Клинта Иствуда не назире се достојан представник деснице у Холивуду. Можда је управо због тога Мел Гибсон, режисер *Храброг срца* и *Страдања Христа* на сталном удару медија.

28 Полањи је припадао табору старе европске левице, али је у међувремену ова књига због изванредне анализе и основне тезе о потреби одbrane друштва од отуђеног капитала постала једна од омиљених књига америчких конзервативаца.

29 Последња велика криза показала је да је главни проблем у спекулацијама које ствара финансијски капитал, дакле пре свега банке, хец фондови и остали спекултивни играчи који су створили виртуелну економију, чијим су урушавањем преко ноћи уништени милиони људи. Наравно, њихове махинације опет су на крају порезима покривали обични грађани. Читав век се иначе уочава тенденција подстицања напуштања села и пролетаризације све већег броја људи који у градовима преко кредитног система постају робови банака. Последњих неколико деценија на Западу доминира идеологија услуга, ИТ сектора, финансијских деривата и дру-

да је интерес овако отуђеног капитала и кругова који стоје иза њега саздан око разарања друштва, односно свих механизма и институција који су способни да обезбеде друштву оруђе за одбрану од тенденција капитала да га пороби и подреди својим интересима, онда постаје сасвим јасно зашто је неотроцкизам најидеалнији систем вредности којим се разарају традиционалне заједнице, друштва и њихови сегменти и институције.³⁰

Суштина јесте управо у речи *разарање* која полако постаје кључни појам за разумевање савремене популарне културе. Као што је познато, сва јака традиционална друштва почивају на еволуционом принципу: деценијама и вековима граде се мреже односа, институција, навика које појединца од малена укућвују у стабилан систем и окружење. Само са тим чврстим обалама он постаје зрела, одговорна и продуктивна личност; без њих он је попут аморфне масе воде која се разлива у међупростору. Циљ савременог троцкизма јесте управо разарање свих тих институција, мрежа односа и нормативности: пре свега породице, нације, верске заједнице, традиционалних основа солидарности и самопомоћи, суверене и аутономне државе и класичног моралног космоса у коме постоје макар назнаке интересубјективно важећег схватања истине, лепоте, нормалности, поштења, правде. Савремени троцкисти настоје да све то разоре промовишући разорни релативизам типа *anything goes*. Промовише се један самодеструктиван систем антивредности и антинормативности, мулти-култи пастиш, галиматијас малих, недовољно моћних политичких заједница и атомизованих појединаца које слабо шта повезује.³¹ Довољно је погледати текстове у другом делу Ђорђевићкиног зборника па видети какве је размере у студијама културе то добило. За шта се залажу ови аутори? За разарање: класичне одеће, града, нације, људског тела, класичних идентитета и јасне сексуалне поделе, традиционалне културе као целине различите од других култура (све је сада *хибридно*), нормативног система који прецизно одређује девијацију и одваја перверзију од нормалног чина, итд.

гих виртуелних механизма којима је реални сектор скоро у потпуности напуштен. У таквом систему обичан човек постаје стални предмет манипулације и играчка у рукама финансијских моћника који преко медија стално код њега креирају вештачке потребе. Колико је ово само далеко од деветнаестовековног идеала либерала и конзервативаца који су демократију и право гласа везивали за мале поседе и реално власништво. Вреди се подсетити њихове велике истине која тврди да је само економски независан човек истински слободан.

- 30 О неотроцкизму погледати мој чланак „Трансформација троцкизма крајем 20. века” у броју *Српске политичке мисли*, који треба да се појави до краја 2009.
- 31 Не заборавимо, основни принцип сваке диктатуре, а посебно тоталитарне јесте атомизација појединаца и разарање сваке основе за изградњу друштвених веза.

Овај систем вредности усталичио се преко глобалних медија као нека врста доминантне политичке коректности која крајње агресивно сваки дискурс који јој се опире проглашава за ретроградан, расистички, фашистички, сексистички итд. Да се не би помислило како је реч о искључиво извозном пројекту, треба рећи да су често највеће жртве овог лудила управо земље из којих потичу, САД и Велика Британија. Британија се вероватно и физички распада с обзиром да се очекује одвајање Шкотске, а касније вероватно и Велса. У њој већ живе милиони припадника муслиманских и индијских заједница који стварају свој сопствени паралелни универзум и јасно одбијају да се интегришу према захтевима домицилног система.³² Што се тиче САД, треба се само подсетити да је последња Хантинтонова књига *Ко смо ми?*³³ један болни крик човека који пред смрт гледа како се идентитетски, културно и вредносно распада политичка заједница којој је посветио читав живот.³⁴

Главни инструменти за пропагирање овог разорног система јесу оруђа популарне и масовне културе. Америчке блокбастер серије су нпр. урадиле за пропагирање хомосексуализма и за његово усталичавање као нормалне појаве више него било која кампања или закон.³⁵ У свакој од серија као што су *Пријатељи*, *Секс у град* или *Очајне домаћице* нужно се појављују хомосексуалци као регуларни део поставе, да би у *Вил и Грејс* то био један од два кључна карактера. Они се наравно не

32 Недавно је министар правде Уједињеног краљевства лорд Бах избацио у јавност пробни балон о могућности да се муслиманима допусти да унутар своје заједнице примењују шеријатско право, што би отворило могућност да на једној територији функционише неколико различитих правних система, а што заправо и јесте крајња последица мултикултурализма за земље у којима етничке заједнице нису физички концентрисане и одвојене. И министар правде Холандије, Пит Хајн Дорен у септембру 2006. је отворио ту могућност ако већина грађана подржи такву одлуку.

33 Код нас преведено као *Амерички идентитет*, ЦИД, Подгорица, 2008.

34 Ако се зна да су и умерено десне партије укључујући и оне које попут немачке ЦДУ баштине јаке религиозне корене, спутане и уплашене под налетом ове нове политичке коректности, не треба да чуди све већи успон екстремне деснице, посебно у Европи. Последњи избори за Европски парламент показали су истовремено све мањи легитимитет мејнстрим партија и све већу подршку коју уживају отворено антиимиграционе, антимуслиманске, а често и профашистичке и антисемитске партије у Европи. Разни облици екстремне деснице освојили су на последњим изборима нешто мање од петине гласова. Посебно занимљиво за нас било би праћење начина на који они откривају и користе популарну културу и интернет. Герт Вилдерс, вођа холандске Партије слободе сваку кампању води као да је естрадна звезда.

35 Агенција АП је 23. септембра 2008. објавила да ће током следеће сезоне бити 16 регуларних геј или бисексуалних ликова у *прајм тајм* серијама те јесени, што је више него дупло (7) у односу на претходну годину. Овај податак показује да је број ЛГБТ ликова у драматичном порасту што говори о очигледној помодности увођења оваквих карактера.

појављују само у ситкомима већ и у сапуницама, па чак и полицијским серијама као што је *Ред и закон*. Врхунац ових тенденција су наравно *coming out* Пети Бувије у *Симпсоновима*, као и прављење серијала који је потпуно заснован на хомосексуалним везама *Queer as Folk*.³⁶ Из ове перспективе гледано, постаје занимљиво запитати се зашто је ТВ Б92 до сада емитовала *Секс и град* у целости бар петнаестак пута, као и урадити озбиљну студију о рецепцији ове серије у Србији и свеукупним последицама њеног емитовања на разне сегменте друштва и културне индустрије.

То, међутим, остаје задатак за нека будућа истраживања и читања односа моћи у популарној култури. У овој књизи обухваћена су истраживања која сам радио током последњих неколико година. Читалац ће наћи дванаест огледа које повезује исти истраживачки метод, читање политичког и идеолошког садржаја продуката популарне културе схваћене у најширем смислу. Неки од ових огледа су раније објављивани у научним публикацијама, неки су прерађени и допуњени, а неки написани за књигу.

Уз њих иде и пет краћих есеја који су својевремено објављени у магазину *Европа*. Био је то занимљив покушај, настао на иницијативу Жељка Цвијановића, да се о неким значајним актерима и феноменима домаће поп-културе проговори на један смисленији и обухватнији начин. Овде су објављени у непромењеном виду осим текста о Секи Алексић који је по својој логици тражио захват другог дела њене каријере.

Ово дело се може схватити као наставак рада који је обављен у књизи *Диктатура, нација, глобализација*, али и као претходница следећег периода истраживања поп-политике. Због ионако повеликог обима ове књиге није било могућности да у њу уђу и скоро завршени огледи о улози популарне музике у рату, као и о развоју нарације нормативности од ритуала, преко бајки до савремених цртаних филмова. Полако се сакупља материјал за већи оглед о Цеци, о историји кемпа у српској музици и другим занимљивим стварима, док ме стваралаштво Ларса фон Трира сваким својим новим поглављем изазива на једну озбиљну будућу авантуру сачињену од читања његове дубоке друштвене метафизике.

Надам се да до следеће књиге из ове области неће проћи толико времена као од прошле.

*

Постоји, наравно много људи којима дугујем захвалност за све оно што је у овој књизи добро и занимљиво. Овом прили-

36 О једном броју мотива великих компанија за промовисање хомосексуализма погледати у Миша Ђурковић, *Капитализам либерализам, држава*, Филип Вишњић, Београд, 2005, стр. 82.

ком бих издвојио супругу Сању Ђурковић, која је текст учинила читљивијим и лишеним сувишних интелектуализама, затим колегу доктора Слободана Г. Марковића који је помогао да се књига појави у веома кратком року, и мог пријатеља историчара Владимира Добросављевића са којим сам усмено претресао многе од тема које се овде обрађују.

1.

СЛИКА

ПРВА ПЕТОЛЕТКА: ДОМАЋЕ ТЕЛЕВИЗИЈСКЕ СЕРИЈЕ И ТРАНСФОРМАЦИЈА СИСТЕМА ВРЕДНОСТИ У ТРАНЗИЦИЈИ

Телевизијске серије су свакако један од најзначајнијих и најутицајнијих облика савремене популарне културе. У питању је врста програма који је уз разне форме телевизијских вести свакако најзаступљенији на телевизијским каналима. Штавише, с обзиром да су серије дуго година биле далеко мање уважаване у односу на филмску индустрију, последњих година је очигледан читав талас мера и институционалних механизма којима на пример у САД овај специфични жанр почиње да задобија све уваженије место, а глумци из серија достижу ону врсту популарности и утицаја какав је раније био резервисан само за филмске актере.¹ У неким другим културама, као што су латиноамеричке (мексичка, венецуеланска), серије су одавно и утицајније и популарније од домаћих филмова.

Због свог специфичног, доминантног положаја у телевизијском програму и због огромних едукативних, забавних, манипулативних, комерцијалних или идеолошких могућности које отварају, серије су у савременој науци предмет врло озбиљног, темељног и континуираног истраживања већ више од три деценије. Оне се изучавају у озбиљним часописима који се баве популарном културом, масовним медијима, идеологијом, пропагандом, женским студијама па чак и у специјализованим журналима сконцентрисаним на правну тематику, психологију или филозофију.² Уз ову продукцију постепено је настала и врло богата монографска литература која се бавила или целокупним феноменом или појединим жанровима серије – посебно су такозване *сапунице* у последњих петнаестак година постале врло захвално и интересантно истраживачко подручје из ког је изронило мноштво озбиљних књига.³

- 1 Традиционална додела ЕМИ (Emmy) награда за серије сваке године се по гламуру, значају и интересовању које изазива све више приближава свом филмском пандану – додели Оскара.
- 2 Треба погледати пре свега часописе *Journal of popular culture* и *Journal of popular film and television*.
- 3 На пример, М.Е. Brown, *Soap Opera and Women's Talk: The Pleasure of Resistance*, Thousand, Oaks CA: Sage, 1994, М. Cantor, *The Soap Opera*, Sage Publications, Beverly Hills, 1983, или L.S. Mumford, *Love and Ideology in the Afternoon: Soap Opera, Women and Television Genre*, Indiana University Press, 1995.

Иако наша наука још увек није на озбиљан начин препознала и прихватила популарну културу као релевантно истраживачко подручје, ипак је било доста спорадичних покушаја да се поједини њени сегменти (филм или популарна музика) анализирају и прате. Серије су уз музику заправо биле (а и данас су) најутицајнији и најочљивији сегмент опште популарне културе. Због свега тога звучи потпуно невероватно да у периодици тешко може да се нађе иједан једини озбиљан чланак који је у целини посвећен овом феномену. На пример, у читавој библиографији часописа *Култура*, јединог нашег специјализованог часописа који се бави феноменима културе у најширем смислу, у свих 110 бројева нема ниједног јединог чланка који се бави серијама!

У овом чланку ћу покушати да дам кратак преглед телевизијских серија реализованих у протеклих пет година и да понудим анализу њихових основних обележја, као и анализу начина на који се друштвена и вредносна кретања рефлектују на овом подручју телевизијског стваралаштва.

*

Горе изнети податак о непостојању озбиљних чланака или монографија посвећених серијама још је фрапантнији када се зна да домаће телевизијске серије, настале у последњих четрдесетак година, представљају један од стубова не само опште културе већ и колективног сећања људи с овог простора. Велики је број успешних пројеката у тој области, а чак десетак-петнаест серија⁴ има онакав култни статус какав има још само неколико филмова насталих по текстовима Душана Ковачевића. Генерације Југословена и Срба су деценијама одвајале одређено време у недељи када би читава породица остављала све да одгледа нове догодовштине своје омиљене телевизијске екипе. Уз домаће серије расли су и сазревали сви актери укључени у то дешавање: и сама публика, али и глумци, редитељи, сценаристи, телевизије. Годинама су глумци највећу популарност стицали захваљујући могућности да носе главне улоге у гледаној серији.⁵ Дуго након првог приказивања, гледаоци су настављали да се сећају главних глумаца управо као карактера које су запамтили из серије, остајале су да трају музичке теме, дијалози, „форе“, вредности и идеје. Током неколико деценија српска телевизија је заиста успела да дефинише домаћу ТВ серију као препознатљив бренд који је успевао да се наметне и у

4 *Позориште у кући, Кампионџије, Отписани, Врућ ветар, Грлом у јагоде...*

5 На то указује пажња коју већ деценијама побуђује избор „глумачког пара године“ у организацији ТВ Новости. По правилу то обично буде двоје главних глумаца из тада најгледаније домаће серије.

другим југословенским републикама, али и ван граница наше земље.⁶

Једна прегледна, студиозна и свеобухватна анализа продукције телевизијских серија у Србији је више него потребна да би се заиста разумело како је ово подручје настајало, функционисало и како је успело да остави неке заиста дуговечне домете. И летимичним прегледом уз основно познавање овог подручја лако може да се уочи да је тајна успеха у вези са чињеницом да су доминирале серије које се заснивају на такозваној комедији нарави. Било је, наравно, врло успешних покушаја прављења озбиљних играних серија са историјском тематиком као што је *Вук Караџић*⁷, затим сјајних дечјих играних серија као што су *Вага за тачно мерење* или колажно рађени *Полетарац*, затим *Невен* или *На слово, на слово*. Међутим, најважније и најутицајније серије биле су оне које су се бавиле животом обичног, свакодневног човека који се некако сналази у транзиционим временима стално присутним на овим просторима.

Када се погледа жанровска заступљеност серија, лако се уочава да код нас не постоје класичне полицијске серије. У једном политичком систему који је све до 2000. почивао на одређеним видовима полицијске репресије, сасвим је разумљиво зашто ни режим ни полиција нису превише волели да се телевизије, макар и у играној форми баве радом Министарства унутрашњих послова. Полицајци се наравно срећу у разним серијама, али не постоје класичне серије које се баве полицијом и криминалцима.⁸ Можда је још карактеристичнија чињеница да је једина серија која за главног јунака има полицајца (*Полицајац са Петловог Брда*) у потпуности прилагођена основном обрасцу комедије нарави, занованом на масовној употреби основних стереотипа (о криминалцу, таксисти, Црногорцима, тинејџерима – само се полицајци не уклапају у народни стереотип о њима). Ово је општи тип серије који се заправо на различите начине рефлектује и провлачи кроз све покушаје грађења класичних жанровских форми у домаћим серијама. Тако је та врста народског, популистичког наративног дискурса и специфичног дијалога присутна чак и у домаћим ситкомима (*Позориште у кући*), историјским серијама (*Више од игре*, *Димитрије Туцовић*), па чак и у ратним серијама као што су *Отписани* и *Повратак отписаних* који су осим озбиљ-

- 6 Позната је популарност серије *Врућ ветар* у Мађарској, или рецимо чињеница да је *Бољи живот* откупљен и приказан у Кини и Русији.
- 7 Ова сјајна и богато рађена серија остаће најпре упамћена по бриљантним ролама Микија Манојловића као главног јунака и Александра Берчека као Милоша Обреновића.
- 8 Још једно логично објашњење је настојање режима да прикаже како криминала нема или је он толико безначајан да од њега не може да се направити играна форма.

них револуционара и бораца за слободу у тумачењу Воје Брајовића (Тихи), Марије (Злата Петковић) или Мркија (Берчек) понудили читав низ духовитих мангупа из краја попут ликова Драган Николића (Прле) или Павла Вујсића (Бата Јоца). Слично је и са пројектом који је '70-их и '80-их реализован као покушај подизања популарности југословенске војске, серијом *Војници* – ако је ова серија по ичему остала запамћена, онда је то хумор наших „народа и народности“, где су се највише истицали Мима Караџић (кога је ова серија и лансирала) и певач Ђорђе Балашевић, тада на одслужењу војног рока.

Ту врсту обичног човека који се некако сналази у једном помало хаотичном али симпатичном друштву које се полако навикава на неке нове обичаје и вредности, добили смо још са првом популарном серијом *Сервисна станица*, у којој доминирају два велика комичара Мија Алексић и Миодраг Петровић Чкаља⁹. Као и у западним серијама, и код нас су као попршта дешавања доминирали породица и посао.¹⁰ Из потпуно разумљивих социодемографских разлога, тај основни тип је по правилу представљао човека рођеног на селу који или полако прелази у град, или је у њега дошао и ту покушава да нађе посао, ожени се, добије стан, заснује породицу и сл, у једној средини која му је у почетку потпуно страна, али у коју се полако уклапа и обично на крају доживи неку врсту измирења са средином. Типични представници овог лика су Родољуб Петровић из *Позоришта у кући*, Боривоје Шурдиловић из серије *Врућ ветар* и касније Гига Моравац из серије *Бољи живот*. Омиљена варијација на основни сиже је сусрет и сукоб овог новопридошлог јунака са „старим Београђанима“, обично тако што се ожени девојком из неке такве породице. Ова могућност је коришћена за врло успешна и комична мешања мноштва стереотипних ликова из града и села, што је по својој природи стварало милион могућности за бизарне ситуације, сукобе вредности и остале перипетије блиске већини гледалаца који су управо у таквом друштву и живели седамдесетих и осамдесетих година. Најпознатије такве серије су свакако *Позориште у кући* и у мањој мери *Бољи живот*.¹¹

9 Више о томе у Мунитић, *Чкаља*, *Новости*, Београд, 2005, стр. 87-91.

10 О томе у Мек Квин, *Телевизија*, Клио, Београд, 2000, стр. 77. Он цитира Итоново објашњење зашто су дом и посао традиционално основна попршта серија. Занимљиво је да упркос великом значају који је кафана имала у свакодневном животу грађана СФРЈ, она није успела да постане легитимно попрште свакодневних авантура, што је било често у енглеским ситкомима. Чини се опет из идеолошких разлога – социјалистичка власт не може да толерише да њени грађани сваки дан иду у кафану, да пију и сл. То се не уклапа у замишљени модел реал-социјалистичког човека.

11 Иста тема је искоришћена за најдужи и најгледанији филмски серијал у нас, започет са филмом *Луде године*.

Дакле, основна циљна група свакако је била најдоминантнија радничка класа као и нижа средња класа, те су интелектуалци по правилу презирали већину домаћих серија на исти начин на који су презирали такозвану новокомпоновану народну музику. Штавише, аутори серија су ову поделу јасно препознали па су ликови интелектуалаца понекад сликани крајње стереотипно, на максимално популистички начин попут разних надобудних, свилених а заправо тупавих муштерија које Зоран Радмиловић у серији *Приче из мајсторске радионице* непрестано вуче за нос (ту се посебно издвајају ликови у тумачењу Стеве Жигона и Милене Дравић). С друге стране је духовити, добри и оштроумни мајстор власник радионице и расни швалер у тумачењу Бате Живојиновића који по старом српском обичају може да буде или шофер или у овом случају касапин. Често су ови људи завршавали као губитници или су остајали да вегетирају на маргинама друштва, што је традиција која иде од серије *Музиканти*, преко Паје и Јарета из серије *Камионџије*, све до јунака из *Сивог дома*. На овај или онај начин аутори су очигледно увек били на страни својих јунака који су са свим својим манама, проблемима, ситним преварама, повременим успесима и још чешћим неуспесима били управо налик на највећи број грађана ове земље.¹²

Делимично посебан статус међу домаћим серијама има серија *Грлом у јагоде*. Њој је, наравно, претходила серија *Отписани* која је прва потпуно урбана серија код нас у смислу да је град, Београд, главно поприште свих дешавања и да су главни ликови омладинци, урбана герила рођена у граду. Међутим, због чињенице да је реч о пре свега историјској серији са основном тематиком из народноослободилачке борбе, тек је *Грлом у јагоде* прва у сваком погледу урбана серија. Ова серија, рађена у десет епизода, вероватно је најбоља домаћа серија икад урађена. Она је рађена по принципу *bildungsroman*-а за целу једну генерацију рођену непосредно након рата и одраслу у поратном Београду. Радња је смештена у другу половину шездесетих и прву половину седамдесетих година, у доба страшног потрошачког полета и отварања земље ка актуелним вредностима западне уметности и поп-културе. Овај сјајни Карановићев пројекат (сценарио Рајка Грлића), упамћен и по незаборавној музичкој теми Зорана Симјановића, представља сјајан преглед живота, надања, опсесија, вере а затим и страхова, разочарања и депресије једне полетне генерације која је прва носила фармерке, слушала и свирала рокенрол, ишла на игранке, полагала возачке испите, куповала прве домаће ауто-

12 Занимљиво је да су по томе наше серије најближе британским. Алварадо је приметио да америчке сапунице обично обрађују теме из живота богатих, аустралијске се баве средњом класом, а британске пре свега третирају живот људи из радничке класе. Видети Alvarado, *Television and Video*, Wayland, 1987.

мобиле итд. Иако је контекст другачији од већине помињаних серија, поента је да их са њима повезује бављење обичним, свакодневним човеком, са свим његовим реалним манама и несавршеностима.¹³ Ликови који носе серију задовољавају Аристотелову основну препоруку из *Поетике* да је важније да прича може да делује стварно, него да она то заиста јесте. Бумбар, Боца, Ушке и Рубироза су имали карактере које су чак и људи са села могли да разумеју и да прихвате као своје.

*

Након врло хаотичног периода деведесетих који се с правом код нас у готово свим сферама може описати као једно велико пропадање, дошли смо до 2000. године. Деведесете из више разлога нису донеле ништа ново. Из продукције Синише Павића остала је једна не баш успешна сапуница у класичном РТС маниру, *Срећни људи*, која је занимљива једино по томе што је полако уводила једну нову галерију транзиционих ликова, као што су новобогаташи, „бизнисмени“, власници различитих агенција, пророци, криминалци, избацивачи... Квалитет хумора је све више опадао, а о времену у коме је настајала ова серија довољно говори да су две главне глумице (Тања Бошковић и Дубравка Мијатовић) напустиле серију због неисплаћених хонорара. Била је ту и дозлабога досадна, помпезна и развучена серија о крају династије Обреновић која ничим није завредила да остане у сећању широке публике, осим по недовољно познатом сукобу СПС-ове тврде линије и ЈУЛ-а који јој је стајао у позадини.¹⁴ При крају овог периода лансирана је још једна павићевска серија, *Тајна породичног блага*, с којом смо ушли у период којим се овде бавимо.

13 Занимљиво је направити поређење глумаца које је ова серија лансирала са данас популарним младим глумцима. Од чворице главних глумаца тешко би се иједан могао описати као пре свега леп. И Мики Манојловић (који носи улогу заводника) то много више постиже ставом, одлучношћу и самопоуздањем него нарочито заводљивим изгледом. Сва тројица осталих великих глумаца су управо и направили велике каријере због тога што су својим несавршеним физичким изгледом највише наликовали на људе које свакодневно срећете. Диклић са својим великим носом, Берчек са клемпавим ушима и дебељуцкасти Цвејић направили су запажене каријере управо као глумци снажних и препознатљивих карактера. Генерација глумаца која данас доминира је готово сва формирана на исти калуп лепотана и заводника и сви актуелни глумци – Трифуновићи, Ђетковић, Кичић – налик су један на другога. Отуд Ђуричко као једини настаљач традиције карактерних, препознатљивих ликова одскаче од свих и подсећа на велика имена попут Радмиловића, Бате Стојковића, Алигрудина...

14 Више о овоме у књизи Ненада Стефановића *Снег у Јул-у*, Тикер, Београд, 1997. Серија рађена уз благослов тадашњег директора РТС-а Вучелића директно је правила паралелу са једним другим политички актуелним брачним паром и са штетом коју супруга може да нанесе свом мужу владару.

Реч је о првој „демократској петолетки“, односно о првих пет година формалне транзиције у Србији. Читаво друштво је у том периоду прошло кроз веома велике промене, с једне стране сличне онима кроз које су већ пролазиле друге посткомунистичке земље, а с друге стране обележене далеко тежим политичким, социјалним и ратним наслеђем које је додатно отежавало процесе економске, институционалне и вредносне транзиције. Сва тежина ситуације током поменутог периода уочава се простим набрајањем следећих чињеница: само годину дана пре уласка у назначени период земља је доживела вишемесечно бомбардовање чије се материјалне последице процењују у распону од тридесет до сто милијарди долара, *de facto* јој је откинут и окупиран један део територије (Космет), затим је промењено неколико по правилу нестабилних влада, изручено је скоро комплетно руководство претходног режима на челу са Слободаном Милошевићем, сузбијена је оружана побуна на југоистоку земље, премијер прве демократске владе је убијен у атентату, преко ноћи су затворене четири највеће банке, убрзано је текао процес приватизације често обележен веома сумњивим радњама, десетине хиљада људи је остајало без посла, медијском сценом су доминирале афере, скандали, промењена је структура и назив државне заједнице чија је Србија чланица, у земљу је пристигло на хиљаде странаца, службеника различитих међународних организација, компанија, представништава, чиме је створена једна потпуно нова елита која је домаћој преносила свој систем вредности, навике, обичаје, потребе. Чак и након пет година ми још увек не знамо где ће за две године бити границе државе у којој живимо, нови Устав није донет, а инфлација ће у овој години бити између 16% и 18 % што говори да се привреда опет налази на граници елементарне макроекономске стабилности и да се упркос одређеним напорима и патронату ММФ-а неке старе навике попут високе јавне потрошње нису много промениле.

Све ове доста брзе и прилично радикалне промене са очигледним друштвеним, вредносним и политичким турбуленцијама представљају изузетно богат материјал за друштвену анализу, критику, иронију, сатиру и друге облике уметничког и креативног односа према стварности. На велико запрепашћење оног ко се упусти у анализу популарне културе и уметности током овог периода, у културној продукцији насталој за пет година наћи ће врло мало одјека друштвене стварности. Телевизијске серије су можда најбоља илустрација читаве ситуације. На наредним странама ћу покушати да покажем који су разлози за такав резултат и које су тенденције доминирале на овом подручју током анализираних година.

У раздобљу 2000–2005. на нашим телевизијама приказано је нешто више од петнаест нових серија различитих профила.¹⁵ У ову квоту урачунао сам и неке експерименталне програме који можда не спадају у оквире играног серијског програма какав нам је од раније познат, али му припадају по духу а и по свом значају. Дакле, од три телевизијске куће, односно четири канала добили смо следеће серије:

РТС 1 – *Сваштара, Тајна породичног блага, Казнени простор, Лисице, Неки нови клинци, Лифт, Стижу долари, Кошаркаши.*

РТС, ЗК – *Дангубе.*

ТВ Пинк – *М(ј)ешовити брак, Љубав, навика, паника, Никад извини.*

БК ТВ – *Црни груја, Тотал контакт, Јелена, Шта ми спремаш.*

Позитивна је свакако чињеница да смо након паузе из деведестих поново добили квантитативно значајну серијску продукцију. охрабрује спремност кућа, нарочито приватних, да уђу у врло замашне и понекад ризичне финансијске пројекте чија се исплативост не може унапред прорачунати. Двоструку оштрицу ових пројекта на различите начине су осетили БК ТВ чија је *Јелена* представљала праву финансијску пропаст и ТВ Пинк који са *М(ј)ешовитим браком* профитира на свим пољима.

Када се погледа жанровска оријентација, такође се уочава прилична шароликост. Томе наравно доприноси чињеница да сам у овај попис уврстио и *Тотал контакт* Рамба Амадеуса и Дарка Влаовића који представља први озбиљнији покушај прављења серијала цртаних епизода за старије. О још увек експерименталној природи таквих пројеката код нас говори чињеница да је емитован само први серијал од дванаест епизода и да због очигледне финансијске неисплативости нове епизоде нису рађене.

То да тржишна вредност најалост и даље није најпресуднији фактор чак и код приватних кућа говори судбина дру-

15 Тачан број зависи од критеријума шта би могло да се прихвати као серија. Овде нисам рачунао децје колаж -серије попут *Фазона и фора*, као ни серије настале од филмова, попут *Зоне замфирове*, *Мртав ладан* или *Лавиринта*. Аутор такође не може да гарантује да је побројао баш све приказане серије будући да је о томе немогуће наћи тачне податке. То је случај са извесном серијом која је направљена у продукцији ТВ Нови Сад која је емитована 2001. године, а којој се на интернету не може наћи ни име. Такође је могуће да је и нека од других локалних или регионалних телевизија имала свој серијски програм, а да то није познато ширем аудиторијуму. Међутим, и сама та чињеница говорила би о њиховој вредности и о значају који има за ову анализу.

гог експерименталног играног програма, луткарског серијала *Никад извини*. У питању су луткарске минијатуре, емитоване свакодневно на телевизији Пинк, рађене по узору на чувену енглеску политичку сатиру *Spitting Image* или француску варијанту *Guignols*. Главни ликови ове веома успеле, оштре и стога врло гледане сатире били су водећи ликови наше политичке сцене. Аутори су успели да заиста на духовит начин карикирају особине, карактере, навике, чак и физичке покрете најважнијих домаћих политичара и да их ставе у врло бизарне ситуације. Упркос високој гледаности и евидентном успеху који су аутори постигли код гледалаца, будући да су неке од главних „фора“ које поједини јунаци стално користе заживеле међу народом и да су стално коришћене у свакодневним шалама,¹⁶ серија је у марту 2005. скинута након скандала који је изазвала епизода са пародирањем Хамлета у којој министар Јочић хапси дух покојног премијера Ђинђића.¹⁷ Очигледно је да је овај скандал само искоришћен као повод, а да сатира није пријала ни сујетним политичарима ни власнику Пинка који традиционално избегава лоше односе са влашћу. У сваком случају, реч је о занимљивом и успешном експерименту који може да отвори врата за неке сличне пројекте у будућности и да охрабри ауторе да шире могуће форме серијског изражавања.

Из стандардног жанровског оквира испада и серијал *Сваштар* снимљен још током 1998. године који није емитован због политичке неподобности главних глумаца. Чак и после петог октобра било је проблема са њеним приказивањем.¹⁸ Реч је о симпатичном и духовитом омажу посвећеном Душку Радовићу који је режирао његов син Милош Радовић. Упркос недостатку већих претензија, серија је реализована на врло питак и топао начин. Епизоде су биле колажног типа, састављене из мноштва Радовићевих скичева у којима су Милена Дравић и Драган Николић одиграли по око 150 различитих улога, показујући многобројне свакодневне ситуације у којима се налазе српски брачни парови и сликајући тако наше нарави, врлине, мане, жеље, надања итд. У свакој епизоди по неко од популарних музичара је изводио сонгове које је написао на основу Радовићевих текстова. Све у свему, у питању је једна врло топла и лепа серија која остаје као један значајан документ о стваралаштву човека који је боље од свих других описивао Београд и београдског човека у другој половини прошлог века. Ово је и прва нова серија

16 Ово се посебно односи на легендарно *Етооо!* које понавља Вук Драшковић, псовке Велимира Илића или лупање по глави Мирољуба Лабуса.

17 О целом случају је детаљно писао београдски *Курир*. Погледати www.kurir-info/Arhiva/2005/mart/30/index.shtml

18 Погледати разговор Снежане Милошевић са Миленом Дравић у *Илустрованој политици*. www.politika.co.yu/ilustro/2187/5.htm

која је уопште емитована после петог октобра. Права је штета што због лошег термина и због доминације врућих политичких тема у то револуционарно време, серија која се бавила свакодневном људском топлином није могла да привуче пажњу публике усредоточене на високоадреналинске садржаје.

Постоји још један жанровски експеримент који треба поменути упркос чињеници да је реализација била далеко од пожељног резултата. У питању је играно-гастрономски серијал *Шта ми спремаш* који нам је у покушају прилагођавања актуелним трендовима свеопште *урбаности* понудила БК телевизија. Серија је базирана на идеји у последње време и код нас веома популарних емисија о кувању.¹⁹ Инспирација је очигледно потекла из начина на који се кување третира у серијалу *Голи ручак (Naked Chef)* који нам је представио куварску звезду Џејми Оливера. Овај човек је успео да разбије класичну форму уштогољених специјализованих куvara у белим униформама који се не одвајају од кухиње и нуде нам класичне рецепте са класично спремљеним намирницама. Главна новост коју он доноси јесте да све може да се искористи као потенцијални материјал за кување, те да је кување пре свега забава на граници индивидуалне уметности за коју је потребно само употребити машту коју сви имамо у мањој или већој мери. Управо тај концепт кувања као дела опуштене свакодневне забаве и могућности за дружење, аутори ове серије су искористили као основу за читав пројекат. Свака епизода је била конципирана око једног рецепта, односно једног јела које у неком периоду спрема кувар Аустријанац обучен као било ко од „ортака“ који глуме у серији. Он и јесте био један од јунака који се напросто обично хвата за варјачу како би спремио неко фино јело док се сви баве решавањем свакодневних проблема, међусобних односа, љубавних веза или напросто блејањем. Наравно, спремању јела је дато посебно место тиме што је камера фокусирана на рад куvara који обично објашњава некој од девојака шта ради, а затим би се по класичном моделу гастрономских емисија појавио рецепт у крупном плану са свим састојцима који се за јело користе. Међутим, једна ствар је пробати неку нову форму, а друга реализовати је на одговарајући начин. Серија је прошла прилично незапажено зато што је у основи била досадна и празна, што је нажалост одлика читавог таласа сличних пројеката који је нажалост доминирао овим раздобљем. Наиме, са рецептом можете попунити 5–10 минута, али је потребно нешто и за остатак времена²⁰.

19 Ово је сам по себи врло занимљив феномен. Доживели смо потпуну поплаву ове врсте емисија најразличитијег типа – од оних типа „познати са варјачом“ на РТС-у, преко класичних страних куvara на Студију Б, до потпуно фенси куварских емисија на ТВ Б-92.

20 О самој серији детаљније на официјелном сајту www.stamispremas.com

Остале серије могу се сврстати у неколико класичних жанрова. Приметна је доминација ситкома, односно комедија ситуације. У овај жанр спадају *Казнени простор*, *Дангубе*, *Црни груја* као и (не сасвим) *Неки нови клинци*, *М(ј)ештовити брак* и *Љубав, навика паника*. Ове три последње серије имају и елементе сапуница, а *М(ј)ешовити* и *Љубав...* садрже и елементе класичних домаћих играних серија павићевског типа које се заиста морају третирати као посебан жанр домаће хумористичке сапунице, односно помињане комедије нарави.. У тај „оперски“ жанр спадају свакако *Тајна породичног блага* и *Стижу долари* као и први покушај прављења класичне латинсапунице, као легитимног поджанра, серија *Јелена*. *Лифт* је занимљив покушај озбиљне урбане социјалне серије која је од свега понуђеног највише пришла уметничком третману читавог серијског жанра. *Кошаркаши су*, упркос високим претензијама аутора Дејана Зечевића, заправо испали нека врста павићевштине за нова поколења, једна псеудоурбана лимунада о средњошколцима који тренирају кошарку. Ту је наравно и домаћа верзија серије *Секс и град*, толико бесмислена серија *Лисице* да је немогуће жанровски је одредити.

Дакле, очљиво је да преовлађују ситкоми и разни сапуњави под-жанрови. Настављена је традиција потпуног занемаривања једног од основних телевизијских жанрова, полицијске серије, али је приметно и одсуство у ранијем периоду тако омиљене историјске тематике.²¹ Све серије осим *Црног Грује* су савремене, смештене буквално у време снимања и прилично одвојене од било каквих историјских референци, осим у *Јелени* где се ранија лична историја главних јунака користи као основа актуелног заплета. *Црни Груја*, иако је наводно смештен у доба Првог српског устанка, по свим својим одликама, дискурсу, метафорама, реминисценцијама и посебно начину на који се третира један део историје (фамозно суочавање и превредновање митова) је заправо такође сасвим савремен.

Постоје два разлога којима се ово може објаснити: прво, културном политиком су у назначеном периоду углавном владали некадашњи титоисти којима је српска традиција по дефиницији страна и мучна па је једини начин на који јој прилазе осуда, критика и омаловажавање; друго, Милошевића је срушила вредносно и идеолошки гледано врло шаролика палета политичких организација и покрета, од прочетничких до неотитоистичких. Због натегнутих односа ових групација и њихове перцепције српске историје, сваки покушај тематизације неког периода потенцијално је могао да буде извор великих

21 Постоји један једини покушај делимичног коришћења стварне историјске тематике, али само као дела укупне пре свега документарне саге о животу Карађорђа, који је РТС произвела поводом два века од Првог српског устанка.

сукоба и спорова.²² Уредницима је стога најлакше било да на-просто избегну проблематичне историјске теме и да се окрену свакодневници.

С друге стране, у ономе што је понуђено издвајају се две тенденције. Ту је најпре павићевски мејнстрим који се упркос бројним проблемима одржао на РТС-у. Наиме, због опште „урбаности“ и просветитељског лудила које је челнике ове земље обузело након петог октобра, павићевски жанр је у почетку био у немилости, баш као и целокупна модерна народна музика или латиносапунице. Требало је доста времена да се одговорни врате у реалност и бар почну да толеришу ове код комуниста вазда непопуларне жанрове, презрене због свог популизма, природно везаног за програме који се стварају за радничку класу, нижу средњу класу и сељаци, дакле за већину потрошача. Наставак *Тајне породичног блага* показао се као крајње успешан потез, задовољавајући све индикаторе успешности једне ТВ серије: висок рејтинг и *шер* којим је РТС повратио примат у ударном *прајм тајму*, у чувеном термину недељом од осам увече, велики број реклама, затим освајање титуле за глумачки пар године (Војин Ђетковић – Мина Лазаревић), лансирање нових ТВ лица и једног препознатљивог пара комичара (Тика Шпиц и Ђоша) итд. Уз сво негодовање које је враћање ове серије изазвало код фрустрираних припадника културне елите, са оценама о примитивизму и кичу, ипак се схватило да је павићевска серија и даље комерцијално најпродуктивнији програм који РТС може да понуди. Тиме су отворена врата за одржавање овог жанра који уз све недостатке и даље очигледно има своје (доминантно) место међу домаћом серијском продукцијом. Као логичан наставак, 2004. је уследио нови пројекат који РТС ради са Комуном, серија *Стижу долари*, која се такође показала сасвим солидним решењем за одржавање овог поджанра у животу.

Проблеми почињу када се погледа шта је током ових пет година понуђено као креативна и вредносна алтернатива. Кад се направи преглед свих осталих пројеката, уочава се да међу њима најчешће доминирају лоше копије решења са запада. Мотивисани великим успехом одређених англо-америчких серија код нас и подстакнути владајућом идеолошком атмосфером преваспитавања Срба према перцепцијама запада какве су понудили домаћи острашћени левичари, наши аутори су покушали да дословно преписују западна решења. Тиме на пример може да се тумачи сразмерно велики број ситкома, односно масовна употреба техника које се у ситкомима користе.

22 Зезање са Карађорђејем и са мотивима устаника из Првог српског устаника у *Црном Груји* изазвало је врло оштре реакције историчара попут Радоша Љушића

Приметно је да је за сва три класична ситкома (*Казнени простор*, *Дангубе*, *Црни Груја* – друга година) значајно име Милорада Милинковића Дебелог, режисера који је богато искуство стекао режирајући спотове за домаће фолк извођаче, а велику афирмацију доживео својим првим, јако добрим филмом *Мртав 'ладан*. Због превеликог преписивања и мало оригиналних решења, односно због неуспеха прилагођавања ове форме домаћем гледаоцу, резултати су прилично лоши. Чини се да грешка лежи пре свега у томе што су сва три пројекта хтела да се обраћају само веома младој, опет урбаној публици која разуме „форе“ из стрипова, из других серија или филмова који су на пример масовно коришћени у *Груји*. Квалитет хумора, дијалога, односно заплета и ситуација које би требало да чине основу појединачних епизода, био је веома низак, немаштовит и необудљив.

Црни Груја је уз то директно и дословно преписивање енглеског ситкома *Black Adder* преведеног код нас као *Црна гуја*. Главни јунаци, Црни Груја и његов тупави помоћник Боле су идентични препреденом и бескрупулозном преваранту Црном гуји и његовом помоћнику Болдрику. Друга дословна копија је наравно серија *Лисице*, по свему замишљена као српска верзија популарне америчке серије *Секс и град*, која је требало овде да популарише исти систем вредности, исте навике и исту перцепцију живота који Кери Бредшоу и другарице практикују на Менхетну. У преписивању је још даље отишла екипа серије *Неки нови клинци*, која је не само директно преузимала ликове из појединих америчких серија (попут особе које је идентична лику Џенис из *Пријатеља*), већ је дословно преписивала фразе из дијалога на енглеском језику! Будући да сам о томе детаљно писао у другом чланку, овде ћу се и сâм послужити техником рециклирања и напосто навести тезе из чланка објављеног у једним дневним новинама:

„Посебну пажњу треба обратити на језик којим говоре јунаци овог дешавања. То је она најгора варијанта извештаченог хумора у којој ниједна једина реченица није природна и реална. Све то делује као да је преписано из неког другог језика и неке друге културе у којој постоји став који би тим речима дао смисао. Овде је то сулудо и незграпно накалемљено као на пример дословно преписане фразе из енглеских серија типа *Он је тако мртав (He's so dead!)* или *Боље би ти било да си у праву (You'd better be right)*... Ово је, не случајно, општи тренд на нашој телевизији па се преписују и *Секс и град* и *Црна гуја* и сл. Баш као што су у протекле три године дословно преписивани и у скупштини гурани закони који немају готово никакве везе с нашом реалношћу и с темама и проблемима људи у овој земљи“.

Управо ова идеолошка позадина представља најзначајнији моменат за разумевање читавог алтернативног таласа ТВ серијала. Док су раније серије имале за циљ забаву, анализу друштвене стварности, сликање карактера савремених људи у којима се публика лако препознавала и због тога их лако прихватала, ове нове серије су инсистирале на једној у основи насилној методи преваспитавања. Све оне су имале снажан просветитељски набој и углавном су се према својој публици односиле крајње арогантно покушавајући да јој насилно наметну и утуве неки за њу потпуно страни систем вредности. Главни јунаци нових серија су врло нестварни ликови који су у сваком погледу страни и непознати широком аудиторијуму који је требало да придобију.

Други важан моменат је чињеница да су користили стратегију која је потпуно супротна свим основним принципима прављења (пре свега) ситкома. Сваки добар ситком се, како је то Мек Квин показао, заснива на коришћењу стереотипа, митова и општих места²³. Међутим, аутори добрих серија никада не покушавају да попују, никада не ударају на основне вредности и митове једног друштва и никада отворено не исмевају стереотипне јунаке чинећи их бизарним, глупим и одбојним. Наши аутори су све то радили. На пример, сама основна поставка *Казненог простора* у коме главни јунак (Бранимир Брстина), пропали фудбалер, по цео дан проводи у стану обављајући кућне послове, док је његова жена (Исидора Минић) запослена и доноси новац у кућу, директно је усмерена ка разбијању основног патријархалног стереотипа јер нам нуди обртање традиционалне слике брака као заједнице у којој жена обавља кућне послове, а мушкарац у дом доноси основна средства. У исти ред спада и приказивање Срба и посебно Карађорђа у *Црном Груји* као овејаних превараната, задриглих швалера, увлакача и кукавица које само тежак сплет околности може да натера да из нужде почну да се „бију са Турци“.

Критика националних одлика и преиспитивање сопственог карактера је традиционално врло јако место у стикомима. Међутим, тешко је у Америци замислити ситком који би се односио према Вашингтону онако како се аутори серије *Црни Груја* односе према Карађорђу. Чак и у Енглеској, где је краљевска породица предмет врло учесталог и опорог хумора, постоје границе елементарних националних митова који се негују као основа идентитета, па се не праве ситкоми који би „разобличавали“ основне националне митове или се спрдали са најзначајнијим историјским личностима. Само идеолошка позадина једног левог космополитског анархизма који је себи

23 О употреби стереотипа види Мек Квин, *Телевизија*, Клио, Београд, 2000, стр. 178.

за задатак поставио растурање свих српских митова може да нам објасни онакву појаву Карађорђа какву је понудио Никола Којо у *Груји*.²⁴

Помињани Енглези су шампиони спрдања са самим собом. Треба поменути преваранта и фолиранта Дел Боја из *Мућки* (у оригиналу *Only Fools and Horses*), или Герија и Тонија из *Непристојних људи* (*Men Behaving Badly*) који представљају само дно онога што је стереотип просечног енглеског радника, чија су усмерења сведена на секс, ТВ, масну храну и неограничен број пинти пива у локалном пабу. Но, то је обично тек основа за грађење богатих и сложених карактера у основи обичних, осећајних и сасвим хуманих ликова који и поред своје огромне несавршености, ситних лоповлука и превара успевају да сачувају веру у живот, у своје најближе, као и да створе смисао у мноштву чудних, свакодневних, пре свега људских ситуација. Сви ови ликови нам на први поглед постају блиски и познати управо зато што представљају живе људе какве налазимо свуда око себе, и зато их на крају безрезервно заволимо.

Ништа од тога нећемо наћи код јунака наших нових серија. Њихови јунаци су нереални, у потпуности измишљени карактери какве ћемо тешко наћи око себе и управо због тога ћемо се тешко саживети са њима и прихватити их као пријатеље чије нове догодовштине жудимо да гледамо сваке недеље. Зато се као општа карактеристика ових серија може истаћи такозвана урбаност, односно наглашени и иритантни елитизам. То нису серије које може да прихвати већи део просечног аудиторијума. То су очигледно пројекти који су намењени уском делу публике, дакле вишој и вишој средњој градској класи, али чак ни такве нису успеле да привуку већи број гледалаца из основних циљних група. За остале је њихова поетика разумљиво остала потпуно страна.

Кулминација свих поменутих трендова је серија *Лисице*, врхунац досовске псеудопросветитељске културне политике. Она сажима ово лудило урбаности, одсечености од стварног света, настојања да се директно пљује по потенцијалним гледаоцима, нападање стереотипова и нуди стерилну и нереалну визију западног света какву би по ауторима требало пресликати у Србију, блазираност као начин живота, блејање као пројекцију пожељног бивствовања.²⁵

24 Треба погледати идеолошке поставке и нормe читаве реформе образовања коју је иницирао Гашо Кнежевић са чувеним радионицама које су биле усмерене против потискивања сексуалних инхибиција код тинејџера. У октобру 2005. добили смо и резултате таквог преданог рада када се десио случај да је неколико средњошколаца из Горњег Милановца на екскурзији пред својим другарицама, друговима, па чак и наставницама мастурбирало и мокрило у флашу.

25 За детаљну анализу серије *Лисице* и идеолошко-вредносне позадине која иза ње стоји погледати М. Ђурковић, „Урбани бесмисао“, *Призма*,

Занимљиво је да преко серија може да се уочи још једна важна друштвена, економска и културолошка тенденција. Наиме, иако је децентрализација, регионализација и равномерни развој Србије био истицан као приоритет некада опозиционе власти, након 5.октобра су се трендови даље централизације Србије само наставили. Нема ни политичке ни економске ни било какве децентрализације, новац се и даље слива ка Београду, као и кадрови и други развојни потенцијали. Србија и даље нема ни наговештај некакве стратегије равномерног регионалног развоја.²⁶ Све се ово да директно видети у серијама. Упркос огромном успеху који је постигао филм *Зона Замфирова*, то није било довољно да се аутори нових серија заинтересују за било шта сем Београда²⁷. Чињеница да сви они живе у Београду који за већину представља једини релевантан простор за живот, као и већ помињана идеологија урбаности, водили су ка томе да се готово све серије дешавају у Београду са локалним ликовима.

За разлику од ранијих генерација серија, ниједна се више не дешава на селу, нити чак третира село на било који начин као релевантно поприште друштвеног живота.²⁸ За јунаке серија *Лисице*, *Дангубе*, *Лифт*, *Шта ми спремаш*, па чак и серије *Јелена* тај свет уопште не постоји. Опет је једини изузетак стари павићевски мејнстрим, који је као једини занимљив нови комичарски пар понудио двојац Тика Шпиц и бата Ђоша у серији *Тајна породичног блага*. У питању су браћа, нови „би-

ЦЛДС, Београд, мај 2003. Врло карактеристична за вредносне и идеолошке спорове у оквиру српске интелектуалне елите јесте полемика која се у часопису *Време* водила око Антонијевог чланка „Мисионарска интелигенција”. Видети Слободан Антонић, „Мисионарска интелигенција”, у *Нација у струјама прошлости*, Чигоја, Београд, 2003, стр. 293 и даље. Занимљива анализа вредносне и идеолошке трансформације кроз призмину политичких слогана може се наћи у Зоран Славујевић, „О слоганима политичких странака и кандидата”, у *Социолошки преглед*, XXXVIII, јануар-март 2005, стр. 47 -81.

- 26 Постоје два делимична изузетка. Први је покушај враћања неких надлежности Војводини преко такозваног Омнибус закона из 2001. године, а други је покушај посебног фокусирања на општне Бујановац и Прешево, који је уследио као део пакета мера за окончање оружане побуне која је трајала до маја 2001. Реч је о једном од најсиромашнијих делова Србије, тако да су и нека значајна средства могла тек незнатно да подигну ово подручје.
- 27 Британске серије, међутим, управо одликује јака регионална припадност и инсистирање на свом локалном идентитету. Јунаци *Мушки* су незамисливи без Пекама, исто као што се може рећи да је *Манчестер Јунајтед* један од споредних (?) јунака серије *Топло-хладно (Cold Feet)* која се наравно одиграва у Манчестеру. *Раб Си Незбит* је шкотски ситком базиран управо на свим оним стереотиповима које други имају о Шкотима и дешава се у Глазгову.
- 28 Присетимо се серија *Љубав на сеоски начин*, *Музиканти*, или *Камионџија*.

змисмени“ који из свог села поред Лесковца долазе у Београд покушавајући да се уклопе у нови свет мућки, трговине, ситних и крупних превара који се код нас подводи под заједнички именитељ транзиција. Ови ликови су уведени као споредна линија основне приче која се у почетку базирала на догађајима једне београдске породице (брачни пар Цеца Бојковић и Миша Јанкетић). Шпиц и Ђоша су уведени као изразито негативни ликови, одражавајући стереотип о примитивним новим богатшима, муваторима којима из једног џепа вири празилук, а из другог дебео буђелар.

Десио се, међутим, занимљив феномен да су се њихови карикирани ликови својом сликовитошћу и животношћу (захваљујући одличној глуми Богољуба Митића и Ђорђа Стојковића) издвојили из стандардног павићевског колорита и наметнули као носећа линија серије. Павић је у каснијим наставцима на захтев публике морао све више времена да посвећује њима, и чак је у серију увео читаву њихову породицу (мајка, деда, ујак и Шпицова жена) која у комбију долази у Београд поводом Ђошине свадбе. Штавише, њихова два лика постајала су све хуманија и све више су добијала одлике несрећних људи који се напросто прилагођавају захтевима времена и знајући да им поступци нису баш ни морални ни људски, ипак се труде да уз многе личне жртве дођу до богатства као јединог мерила транзиционе вредности човека. Нарочито су сјајни монолози Тике Шпица разоткривали његово незадовољство свиме што мора да ради и тиме све више придобијали симпатије гледалаца који су у томе препознавали своју ситуацију²⁹. Павић је напросто применио горе помињани рецепт енглеских сценариста, односно прави начин на који се поиграва стереотипима и манама људи без њиховог презирања.

Популарност ова два лика је још једном потврдила жељу и потребу аудиторијума да се изађе из београдског обрасца и да се домаће серије баве и осталим, посебно оним егзотичнијим крајевима Србије, а и Црне Горе. Чини се да је управо као одговор на тај порив РТС свој следећи павићевски пројекат, серију *Стижу долари*, сместио у Врњачку Бању. Ову потпуно разумљиву потребу за *дебеоградизацијом* серија, први су схватили аутори вероватно најбоље серије реализоване у овом периоду, Црногорци Карацић и Копривица, који су свој *М(ј)ешовити брак* на изванредан начин прошетали кроз црногорско приморје, сликајући посебно лепоте Боке, затим кроз Војводину (Палић), па кроз србијанске планине, Златибор и Копаоник, коначно и кроз Врњачку бању као у последње доба пробуђено старо монденско летовалиште. Нове локације су серији при-

29 Слична стратегија користи се и за грађење лика задуженог и несрећеног Неше Љутића у серији *Стижу долари*.

родно давале нову динамику, омогућавале увођење нових карактера обојених различитим локалним колоритима, главне ликове стављале у потпуно нове ситуације, а гледаоцима омогућавале да упознају неке од најлепших туристичких изазова у својој земљи.

Овај пример показује и неискоришћене могућности за стварање заједничких пројеката у које би биле укључене и туристичке организације. Добра и квалитетна серија, реализована на најбољим туристичким локацијама, која би се продала у неким страним земљама представљала би једну од најбољих реклама за туристичку понуду. Тешко да је неко више могао да учини у том правцу од начина на који су аутори *М(ј)ешовитог брака* представили Црну Гору: с крстарењем кроз бококорторски залив и препричавањем легенди о појединим местима, с детаљним сликањем карневала, презентацијом добрих вина и одличне кухиње...

Нове серије су, међутим, због просветитељског набоја углавном ишле у супротном правцу, представљајући свој задатак као поновну „београдизацију“ примитивне и заостале Србије која је (како је то један домаћи аналитичар рекао) остала заробљена у оквирима четничке гибанице, пасуља, Цеце и Гуче.

Ова „београдизација“ и вредносна трансформација дозвољеног и прихваћеног јавног дискурса види се и по темама које се први пут уводе у домаће серије. Истакнимо овде питање хомосексуализма. Прве године досовске власти обележене су између осталог и иритантним, насилним и показатељским контрапродуктивним увођењем хомосексуалистичког и лезбејског питања и дискурса на јавну сцену. Напросто се сматрало да је то део укупног пакета који се примитивним и патријархалним Србима мора увалити преко ноћи, па смо напросто терорисани овим питањем као да је то један од суштинских приоритета овог друштва. Ово је, како то обично бива, изазвало директно насилну реакцију супротног табора, па је први покушај геј-параде, организован одмах након изручења Слободана Милошевића (које се не заборавимо десило на Видовдан 2001) завршен масовним линчем хомосексуалаца које је само полиција спасила од бруталне најезде помахниталих противника. Неколико особа је обиљно повређено. Упркос томе, са пропагирањем ове приче се преко медија наставило, што је уосталом и први и основни циљ хомосексуалног покрета: појављивање у јавности и борба за легитимно и дозвољено испољавање свог полног идентитета у јавном домену.

Ово се наравно одразило и на серије.³⁰ Хомосексуалном тематиком бавиле су се две серије и то на потпуно различит-

30 Наравно, значајан је и утицај чињенице да смо у истом периоду били преплављени америчким серијама у којима су хомосексуалци или најваж-

ти начин. У једној епизоди *Породичног блага*, Шпиц и његов ујак завршавају у затвору, у истој ћелији са једном привлачном женском особом за коју се после технички лоше урађене трансформације испостави да је заправо настрани трансвестит у тумачењу Дејана Луткића. Овде је хомосексуализам заиста приказан на крајње традиционалистички начин: Тика је запањен и згрожен чињеницом да се „примио“ на мушкарца, након разоткривања његовог полног идентитета следи салва напада на „ненормално“, а затим се и испоставља да је стварно реч о наркоману и пљачкашу тако да је уз хомосексуалност привезано мноштво негативних и патолошких социјалних карактеристика.

Обрнуто је, наравно, у *Лисицама*.³¹ Иако не потпуно про-геј настројена, ова серија је као корифеј нове урбаности значајано место посветила питању хомосексуализма. У неколико епизода хомосексуалци се интензивно скупљају у кафићу једног од главних јунака и представљају главну клијентелу. Иако се Дамир наводно жали на то како су му то једини гости, из перспективе геј актера основни циљ благог и прихватљивог приказивања геј феномена у јавности је постигнут. Посебно када се дода епизода са Биљаном Србљановић у улози врло самосвојне и атрактивне жене, која одлучно одбија Дамирово удварање и устремљује се на женску „пилетину“, након што му је претходно објаснила да није проблем у њему, већ да она напосто зна шта је њен идентитет. Ово је вероватно до сада најексплицитније и најпозитивније представљање и самосвесно заступање хомосексуализма у домаћим играним програмима.

*

Сегмент у коме су наше транзиционе серије оствариле највећи пробој свакако је поље техничке реализације и сваковрсног унапређења третмана серија. Искуства из страних серија су овде најупечатљивије извршила позитиван утицај, а у доста момената су наши аутори показали врхунску креативност. Чак и када резултати нису били врхунски нити шире прихваћени, очигледна је била жеља да се истражује у добром правцу и да се отварају нове могућности изражавања. Поменимо овде неколицину тих новитета које су редитељи и сценаристи увели током последњих пет година.

Моменат који је публика годинама третирао као једну од основних одлика ситкома јесте смех из студија који се емитује након сваке доскочице, смешне сцене или било ког занимљи-

нији пратећи карактери, попут серије *Секс и град*, или чак главни јунаци као у серији *Вил и Грејс*.

31 Ова два случаја могу да послуже као идеалан материјал за мноштво савремених домаћих идеолога који се убише од приче о „две Србије“.

вог тренутка у епизоди. Ова техника има за циљ појачавање ефекта сценарија или посебно дијалога јер код гледаоца ствара илузију да је део ширег друштва које се смеје истим стварима. Стога није чудно што су се и наши аутори досетили те могућности. Она је до сада коришћена у другој сезони *Казненог простора* и другој сезони *Црног Грује*. Мора се признати да је читав ефекат изгледао доста бизарно и неприродно јер нисмо навикли да вештачки смех чујемо заједно са гласовима домаћих глумаца. Требаће, свакако, времена да се публика на то навикне, али требаће и онога што ове серије нажалост нису имале – правог хумора и духовитијих дијалога који би заиста били смешни, па би тиме употреба смеха била оправдана.

Слична стратегија, такође преузета са запада, јесте прављење новогодишњих или божићних специјала. Дакле, реч је о специјалним епизодама које се обично реализују у контексту новогодишњих свечаности, обојене су празничном атмосфером и обично завршавају у некој врсти духовите кулминације након које уследи забава, опште весеље или честитање. То су заиста посебне епизоде које шире неку врсту божићне атмосфере праштања, измирења, разумевања међу људима и по правилу су обојене снегом, украсима и атмосфером свечаности. Ово је сјајна могућност за ревитализацију било које серије и за привлачење нове категорије гледалаца. Ови специјали у Енглеској и Америци обично спадају међу најгледаније емисије у години, па је природно што су и код нас реализовани први покушаји прављења ових посебних епизода. До сада су нам специјале понудили аутори следећих серија: *Неки нови клинци*, *Јелена*, *М(ј)ешовити брак* и *Никад извини*. Опет се као најуспелија показала Пинкова продукција. Новогодишњи *Клинци* су напросто имали проблем исте извештачености коју је носила цела серија: чудни и неприродни дијалози, извештачено и театрално понашање свих ликова, бесмислен заплет и сл. свакако одударују од потребе за прављењем једне топле и природне атмосфере какву људи траже за Нову годину. Најбоље што је из овог серијала остало јесте сјајна песма Кристине Ковач.

Новогодишња *Јелена* је опет имала сличан проблем тоталне бесмислености читавог пројекта који је пренет и на новогодишњи специјал. Новогодишња емисија се углавном свела на то да се одредјени парови који су се јурили, спајали и растајали током читаве серије, измире и поново заљубе баш за Нову годину, те да сви заједно направе једну велику журку на којој ће сами себе забављати тако што ће свако од њих отпевати неку познату песму. Све је упркос настојању да буде блиско, топло и свечано изгледало врло извештачено, неуверљиво и поприлично јадно.

Новогодишњи *Никад извини* је одступио од опште атмосфере божићног измирења и управо обрнуто покушао је да гледаоцима увесели Нову годину још радикалнијим карикирањем домаћих политичара. Направљена је једна дугометражна авантура за чију је основу искоришћен сиже криминалистичких романа (врло директна порука о стању домаће политике и моралу њених актера!) и идеја о сталном понављању једног истог дана позната из филма *Дан мрмота*. Пројекат је испао одлично: добили смо мноштво урнебесних догађаја, главни ликови су стављањем у нове ситуације (Лабус као несхваћени инспектор коме се стално дешавају исте будалаштине) постали предмет врло снажне сатире, емфатично је уведен нови лик (Карић) и све у свему, онај коме није било доста политике могао је добро да се забави.³²

Прави новогодишњи специјал добили смо опет од Караџића и Копривице. Новогодишња епизода *М(ј)ешовитог брака* довела је методом случајности припаднике породице Чађеновић у једну локалну кафану на Златибору. Из већ изгубљене ситуације, у којој су сви пропустили да оду на предвиђена места, дошли смо до спонтано настале топле атмосфере у којој се цела породица, али и њихови пријатељи, окупљају на једном наводно неугледном месту које својом топлином, разумевањем, духовитошћу и маштовитошћу претварају у најидеалнију могућу позорницу за новогодишње славље. Аутори су успели да најбоље сегменте из серије искористе за једну стварно посебну епизоду која је разгалила милионе гледалаца и по добром рецепту таквих специјала пре свега инсистирала на значају дома и породице као основе за прави провод.

Од нових техничких решења вреди истаћи и Милинковићево коришћење колажне технике у *Казненом простору*. Овај аутор је за шпиче, представљање главних ликова и најаве појединих сегмената у маниру немих филмова користио посебне најаве, које су углавном рађене по рецепту надреалистичких колажа тако добро коришћених у играном серијалу Монти Пајтона. Уз адекватну, комичну инструменталну музику,

32 Постојање добре политичке сатире у било ком облику чини се да је у последњих сто педесет година један од основних индикатора стања слободе и политичког здравља код једне нације. Ово је традиција позната још од 19. века, а можда најпознатији пример јесте париски сатирични лист *Оковани патак* (*Le canard enchaîné*), основан 1915. који већ деведесет година забавља Французе. Његови тиражи иду и до 500.000 примерака. Код нас је стање на овом подручју доста лоше, посебно након укидања поменутог серијала. Сатирични листови који су излазили за време Милошевића попут *Наше крмаче* више не излазе, утицај некад популарног *Јежа* је занемарљив... Ова тема заслужује посебну пажњу, нарочито због чињенице да је стара генерација забављача и шоумена попут Чкаље, Мије Алексића али и Минимакса и Јове Радовановића углавном поумирала или се пензионисала, а да ништа ново нисмо добили.

засновану на мноштву прасака и сличних ефеката, идеја се показала врло симпатичном и занимљивом. Било је и других интересантних решења: употреба техника убрзавања из немог филма у првом и шпица направљена од *а капела* певања народних песама у другом наставку *Грује*; затим монументално замишљена шпица серије *Лисице*, где главне јунакиње у мега издању грле зграде Београда, патетична и углачана шпица *Јелене* са фокусираним ушћем Саве у Дунав...

Новитет је и чињеница да се много пажње посвећује музици. Наравно, од опере је познато колика је снага сценског представљања музике, односно колико музика може да обоји било који сиже. Аутори серија су схватили да музика често може да постигне и јаче ефекте од приче или слике, а да се пун утисак многих важних момената добија тек уз помоћ одговарајуће музике. Тако одговарајући звучни спектар адекватно боји већину помињаних серија, као што су *Тајна продичног блага* (духовита, скоро комична звучна слика грађена на етно мотивима која прати сваки улазак Шпица и Ђоше у кадар), *Јелена* (патетична и драматична тема адекватна за латиносапуницу), *Стижу долари*, или *Шта ми спремаш*, незамислива без хаус музике која даје ритам читавом дешавању. У *Лисицама* су техничка решења, камера и музика (дело Александре Ковач и Романа Горшека) далеко бољи од читавог пројекта. Похвалу добијају и камермани и остала лица која су радила у сегментима визуелне техничке реализације. У *Неким новим клинцима* медитерански колорит базиран на наранџастој, жутој, црвеној и јарко зеленој боји не само да одговарајуће боји једну тинејџерску серију, већ је опет најбољи део читавог пројекта и оно што на први поглед упада у очи као позитиван утисак. Други изразит пример је серија *Лифт* где је управо смишљено исисавање боја и употреба тамних, филтрираних нијанси више него било шта друго дочарало клаустрофобичну и депресивну атмосферу неповерења, отуђења и друштвене патологије београдских блокова коју је редитељ хтео да нам пренесе.

*

Када се резимира постојећа понуда, намеће се питање у којој се мери за наведене серије може рећи да су биле успешне. Шта су традиционални индикатори успешности? Телевизијске серије су један од најважнијих жанрова популарне културе уопште. Стога се за игране серије не сматра да имају високе уметничке претензије, те је елитизам нешто што је по природи супротно самом жанру.³³ Добре серије морају да имају солид-

33 Овај проблем пре свега погађа *Лифт*. Реч је о серији која је настала у продукцији РТС-а и која је емитована у термину недеља увече од 20 h, када су гледаоци навикли да се опусте уз познате глумце, не претерано захтевну причу и по могућству нешто доброг хумора. *Лифт* је рађен по

ну дозу популизма, познатости, блискости обичним људима, морају да се заснивају на општим местима и стереотиповима, али не и да остану на њима, већ управо да понуде занимљиве варијације на од раније познате теме. О структури серија Мек Квин каже: „Ситкоми, као и други серијали, примењују ‘класичну’ наративну структуру у којој се једна стабилна ситуација у свакој епизоди ремети и поново успоставља. Међутим, то поновно утврђивање стабилности разликује се од оног у уметничком филму, где наративни склоп установљава нову равнотежу. Код ситкома, наративни склоп карактеристичан је по томе што се све враћа на првобитно стање. Ситком се увек врти око сталног подсећања на једну те исту ситуацију која се понавља и наново утврђује упркос разним поремећајима и прекорачењима“.³⁴

У теорији и пракси постоји неколико прихваћених индикатора успешности серија: висока гледаност, велики број оглашивача које привуче, продужавање емитовања на више сезона, награде и признања за серију и глумце, прихваћеност појединих ликова који остају да трају као типски ликови који се користе у другим пројектима, жанровима, обичном говору, рекламама, затим заступљеност серије, глумаца и тема у другим медијима, посебно писаним, количина насловних страна које зараде главни јунаци, количина расправа, дискусија, трачева које су покренуте или изазване неким детаљима или актерима серије...

Ако се анализираних петнаестак серија измери по наведеним критеријумима постаје врло јасно да се тек за мали број њих може рећи да су релативно или сасвим успешне. Другу сезону су доживели *Казнени простор*, *Црни Груја*, затим (очекивано) Павићеве серије *Тајна породичног блага*, *Стижу долари* и Пинкове *Љубав, навика, паника*, те *М(ј)ешовити брак*. За прве две се нажалост не може рећи да су овај продужетак доживеле због успешности првих епизода. *Казнени простор* је изазвао делимично интересовање због нових техника и зато што је био први новији покушај прављења класичног ситкома. Друга године је донеле много проширења, нових ликова, извођење радње из основног простора стана, увођење смеха из студија... Међутим, испоставило се да је дух читаве приче пре-

сасвим супротним принципима: с високим уметничким, социјалним и критичким претензијама, с укупном атмосфером депресије, неревозе, насиља, с потребом да провоцира и пропитује. Све то је упркос ангажовању познатих глумаца у старту одбило велики део публике. За ову серију је вероватно било боље наћи неки други термин и од почетка је усмерити на јасно дефинисану публику. Иако је у питању врло занимљив пројекат, серија је лоше прошла пре свега због погрешног контекста и лоше припреме публике.

више стран просечном гледаоцу који баш и није разумео шта се од њега тражи и шта му аутори нуде. Упркос одличној глумачкој екипи, серија је прошла доста незапажено. *Црни Груја* је побудио интересовање пре свега код млађе публике која је у дијалозима препознавала буквално цитиране „форе“ из других серија, омиљених стрипова итд. Међутим, није успела да привуче шири круг гледалаца нити да стварно отвори неке нове могућности за третман ситкома и историје код нас. С обзиром да је и овде друга година донела новог редитеља, новог тумача главне улоге (Јездичић уместо Трифуновића), већи простор Карађорђу, велики број нових ликова, нову шпицу итд, чини се да се пре радило о очајничком покушају да се некако искористи један сценарио за који су газде претпостављале да може да се исплати, него о логичном наставку успешног серијала.³⁵

За сада није јасна судбина серије *Љубав, навика, паника*. Замишљена као нека врста савремене варијације серије *Позориште у кући*, утолико пре што су родитељи разведени а ћерке тинејџерке у потпуности осликавају данас прихваћен систем вредности, уз врло јаку екипу комичара (Сека Сабљић, Никола Симић, Зијех Соколовић) и најјаче адуте младих српских лепотица Марије Каран и Мирке Васиљевић, серија чини се и даље тражи свој идентитет између неколико постојећих модела. Гледаност је прихватљива, али не онолика колико су се продуценти надали. Ни остали индикатори не показују да је у довољној мери заживела – на пример, главним глумцима није донела ниједну насловну страну, а популарност Каранове и Васиљевићке није се увећала од почетка емитовања. Серија није неуспешна, али тренутно актуелни покушаји гостовања познатих Пинкових лица као што су Сека Алексић, Рада Раденовић, Сузана Манчић итд. очигледно говоре да се аутори на све начине труде да јој подигну гледаност. Чини се да ће тек после окончања друге сезоне бити јасно да ли ова прича има будућности.

Овде се нећемо бавити осталим серијама чије је једногодишње бивствовање довољан почетни индикатор неуспеха. Треба, међутим, поменути најтужније примере, попут *Лисица* које никад нису завршене јер је било најављено снимање завршних епизода за неки каснији период, што никад није реализовано, као и вероватно највећи фијаско, прву српску сапуницу *Јелена*, која је чак изазвала одређено почетно интересовање, неколико насловних страна за Даницу Максимовић и откидање једног дела вечерњег *шера* Пинку. Међутим, због потпуног бесмисла, очајно вођене идеје и катастрофалне глуме, при чему се по-

35 Чак и ову храброст треба поздравити, јер су и западна искуства показала да многе серије стварно заживе и стекну популарност тек у другој години живота. *Мућке* су најфрапантнији пример.

себно издвајао несрећни Ирфан Менсур,³⁶ гледаност серије је страшно опадала а тиме и заинтересованост оглашивача, што је повукло опадање буџета, кашњење и смањивање хонорара, и чак тако бизарне детаље као што су захтев продуцентата глумцима да при крају серије на снимање доносе своју личну гардеробу, будући да није било средстава за набавку нове одеће!

Стварни успех оствариле су само серије које су наставиле основну традицију домаћег мејнстрима – павићевски пројекти (посебно окончана *Тајна породичног блага*, јер *Долари* тек улазе у другу сезону) и Пинков *М(ј)ешовити брак*. Сви индикатори су ту: висока гледаност, више сезона као резултат захтева публице, велики број реклама и природно висока заинтересованост оглашивача, велики број насловних страна за главне глумце, њихова стална присутност у медијима, избор глумачког пара године (Војин Ђетковић, Мина Лазаревић с једне као и Дара Џокић и Мима Караџић с друге стране), заживљавање и укореењавање неколико карактеристичних ликова као што су Тика Шпиц, Ђоша, Бода Тајсон, затим Војин Чађеновић са својом заиста широко прихваћеном самодефиницијом о „европском човјеку широкијех схватања“, Бањо итд.

За сва три пројекта је карактеристично да су реализовани као стварни народни пројекти у најбољем смислу и да се на врло квалитетан и користан начин поигравају са домаћим стереотипима, приближавајући нам своје јунаке и терајући нас да боље разумемо једни друге. Ове серије се заиста баве нама, нашим људима какви они јесу и на веома реалан начин приказују стварне проблеме, преокупације, жеље, страхове, наде и веровања овдашњег човека у доба транзиције. Сценарио Стевана Копривице је успео да од једног тешког и актуелног проблема какав је однос Србије и Црне Горе, направи савршену потку за шалу са особинама и једих и других и да понуди неку своју утопију о могућем м(ј)ешовитом заједништву³⁷. Мима Караџић, бриљантни Андрија Милошевић³⁸, слично као и Миша Јанкећић³⁹ у *Доларима*, упркос свим сукобима чувају код домаћих

36 Искаркирано глуматање познатих домаћих актера који су покушавали да опонашају театарлно понашање мексичких и венецуеланских колега, изазвало је поприличну забуну, разочарање, па и гађење код домаће публице.

37 Серија је настала након великог успеха позоришног комада са истоименим насловом, од иста два аутора. У тој представи у којој глуме само Караџић и Дара Џокић, мјешовити брачни пар Чађеновић живи у неутралној Швајцарској, као гастарбајтерска породица и стално се поиграва актуелним неспоразумима између Црногораца и Србијанаца. Серија почиње када се њих двоје са децом после 5. октобра враћају у Београд.

38 Ове серије су на ваљан начин увеле и велику плејаду младих глумаца, омогућавајући им да се представе аудиторијуму и да стекну прилику да се афирмишу у неким другим пројектима.

39 Вукоје, са сином Данилом, и ћеркама Вукосавом и Љепосавом.

гледалаца ону стару врсту симпатије за црногорску надменост, ароганцију и спремност да се ухвати кривина, да се нешто улови у мутном, а све то уз речитост какву је природа доделила само овом једном племену.

Све у свему, тајна успеха управо ових пројеката је у томе што су за разлику од осталих серија које су имале само форму, донеле и суштину. Највећи број осталих серија није донео ни причу, ни идеју, ни реалне и занимљиве ликове, ни ситуације које се памте, дијалоге који се препричавају, неке познате фразе и узречице по којима се јунаци препознају. Сви ти недостаци потичу од већ помињаног елитизма и настојања да се гледаоцу нешто на силу ували. Наши аутори би морали да се сете чувене песме групе *The Smiths*, „Panic“ у којој Мориси пева „Обесите ди-џеја, јер музика коју он константно врти мени не говори ништа о мом животу“. Метафора о ауторима ових серија као ди-џејевима је сасвим на месту. Они заиста подсећају на ситуацију из клубова када у петак увече изађе мноштво младих људи који желе да се добро проведу уз музику коју препознају, коју воле и која им на неки начин нешто значи јер се дотиче тема које су им блиске, или их везује за неке познате тренутке. Наши редитељи су као препаметни ди-џејеви који уместо да забаве публику, будући да презиру профану и популистичку музику, крену да врте дискове за које они сматрају да су добри и које познаје само елита, а који већини публике не значе ништа. Они не схватају да је њихов посао пре свега да забаве људе и да их тек полако уводе у неке друге воде, а не да им попују и забрањују оно што воле.

Аутори наших серија морају да схвате да су серије жанр популарне културе који треба да забави своје гледаоце и морају их стога поштовати и полазити од њихових жеља. Они не смеју да презиру свог гледаоца јер он није ни глупљи ни тупљи од гледалаца у највећем броју земаља. Он само има своје специфичне проблеме и идеје о животу и жели да неко то схвати и да на томе гради програм који ће му понудити и продати. Из свега реченог, као и из богатог искуства англо-америчких серија, види се да то не само да не затвара простор за квалитетну забаву и мноштво едукативних могућности, већ управо обрнуто, чини једину реалну и нормалну полазну тачку од које могу да се граде успешне и квалитетне ствари – није тачно да једно искључује друго.

УРБАНИ БЕСМИСАО: ЛИСИЦЕ КАО ПРИМЕР КУЛТУРНЕ ПОЛИТИКЕ РЕЖИМА

I

У тренутку када пишем овај чланак, српска политичка, социјална и економска сцена налазе се у поприличном хаосу: производња се налази у паду већ скоро два месеца, протести незадовољних блокирају путеве од Враћа до Зрењанина, спољнотрговински дефицит који је прошле године премашао четири милијарде долара, по свему судећи биће исто толико велики и ове године, са укидањем телевизијских преноса скупштинских заседања увид грађана у стварно одвијање законодавне делатности је минимизиран, предложени и започети процес доношења новог Устава Србије (са фамозном комисијом којој недостају само Бриони да све буде као некад) представља фарсу са веома ограниченим роком трајања¹, захуктала борба против криминала прети да се претвори у обрачун са појединим неподобним клановима, док неки други контроверзни бизнисмени блиски власти настављају да раде шта хоће, директор Управе царина склоњен је одмах након што је изашао у јавност са релевантним подацима о „шећерној болести“, а на његово место је постављен лични пријатељ и премијеров „зема“, поједини министри потпредседници власти воде бесомучне вербалне ратове што између себе, што са другим функционерима исте власти, а што са ударним медијским песницама појединих делова исте те структуре²... Изгледа да је свима постало јасно да овај галиматијас не може још дуго да траје, те се заправо све ово и своди на почетак једне врло прљаве предизборне кампање. А кад почне кампања значи да од темељног и озбиљног рада нема ништа, већ се прелази на обједињавање значајних функ-

-
- 1 Ако се са том комедијом настави и несретно недоношче од Устава програма без икаквог легитимитета, постоји могућност да то буде Устав са најкраћим роком трајања у историји Србије. Иначе, срећна је околност што је на челу те комисије министар Владан Батић, јер он својом „приврженошћу“ владавини права у потпуности оличава дух, циљеве и смисао те несретне комисије. Подсетимо се, реч је о вероватно једином министру правде у историји који је позивао на бојкот избора које организује његова Влада, односно о министру задуженом за институције који је директно позивао на подривање тих истих институција.
 - 2 Текст је писан 2003. у време када је премијер био Зоран Живковић.

ција, регрутацију „независних експерата“ и изградњу потемки-нових села. Према томе, изгледа да је већ време да се прави биланс учинка ове власти.

Израда једног таквог биланса за економију, политику и уставно-правну и институционалну делатност овог режима неће, међутим, бити предмет овог огледа. Ја ћу се усредсредити на подједнако значајно, али у потпуности занемарено подручје културне и идеолошке политике ове власти. Циљ чланка је управо да се у једном значајном и читаном политичком месечнику укаже на мноштво проблематичних ствари које се дешавају на идеолошко-вредносном пољу. Наиме, наши водећи политичари се по традицији баве искључиво оним голим механизмима власти оличеним у сили (полиција, војска, тајне службе), новцу (министарства, управни одбори, велике компаније) и голој пропаганди (информативни медији) а у потпуности игноришу подручја културе, образовања и научне делатности на којима се одвијају подједнако значајни процеси за развој једне државе и нације. Целокупно ово подручје идеологизације и наметања вредности друштву остављено је једној прилично уској али изузетно добро организованог групи људи која је монополизovala позиције, институције и финансије. Из ове кухиње систематски долазе генијални предлози попут оног да се из школског курикулума избаци српски језик и да се уместо тога учи „језик комуникације“. Ова политика је профилисана, дефинисана и систематски наметана. У складу са принципима дисциплине коју сам у једном другом огледу назвао *поп-политика*³ покушаћу да на једном изузетно значајном примеру анализирам и одредим идеолошке основе, карактеристике и циљеве данашње културне политике у Србији. Предмет овог есеја је „урбана“ серија *Лисице* која се током протекле јесени и зиме приказивала у ударном термину у недељу увече на првом програму националне телевизије.

*

Реч „урбано“ није случајно извучена у наслов овог есеја. Заправо, ова реч стављена под наводнике кључна је одредница целокупне идеолошке и културне политике о којој говорим. Да би се она разумела мора се схватити да се она до бесомучности користи као супротстављена *примитивном, руралном* и

3 О ширем одређењу дисциплине која се назива поп-политика и поп-идеологија погледати у мојој књизи *Диктатура, нација, глобализација*, ИЕС, 2002. Укратко, ова дисциплина се бави изучавањем политике и идеологије онако како оне функционишу и како се распростиру у и преко подручја масовне и популарне културе. Ова дисциплина полази од идеје да се идеологизација друштва данас много више врши преко подручја масовне културе него преко класичних образовних институција као што су породица, школа, црква итд...

дабоме *паланачком*. Наиме, по старом добром тоталитарном, комунистичком систему вредности увек могу постојати само две стране у сукобу – силе зла, прошлости, традиције, мрака, конзервативности, ксенофобичности и силе добра, светлости, прогресивности, модерности. Ова матрица се несметано репродукује на овим просторима већ пола века. То је исти онај несретни култ прогреса који је сматрао да је довољна индустријализација + електрификација па да сви наглавачке улети-мо у комунизам. Требало је што више људи истерати са села и пребацити у градове, како би се на основу индустријализације и образовања на правим вредностима извршила модернизација.

По правилу су, међутим, игнорисани огромни суштински и системски проблеми које је такав несретни, непродуктивни, апстрактно ударнички дух игнорисао а који су се појављивали на сваком кораку и у свим могућим областима. Обични људи су се сретали са мноштвом препрека, расцепљени између идеолошких захтева државе и својих личних перцепција и потреба. Месијански дух другова диктатора није се предавао верујући да он са довољно вере и силе може да отвара путеве прогреса и општељудске хуманизације и еманципације, односно да људе тера у онакав комунизам какав је он зацртао. Кад би ствари кренуле низбрдо, по правилу су оптуживане силе мрака, прошлости, национализма, паланаштва, племенска свест која никако да се тргне од свог окружења и која се опире индустријској и социјалном инжињерингу. Оваква генерална политика производила је наравно одговарајућу културну политику и заслужну културну елиту. То су они заслужни уметници који су по дефиницији у култури и уметности морали да шире тај дух новог, прогресивног, оптимизма и модернизације.

Временом се формирао круг те заслужне елите која је имала све привилегије, могућност да путује по свету, да води домаће културне и издавачке институције и да створи један затворен привилегован свет испод стакленог звона политичке заштите, потпуно одвојен од истинске друштвене реалности и од највећег броја људи који су живели у земљи. Елита и народ су живели оштро одвојени. Елита је имала своје културне вредности, које је као модерне и актуелне преузимала и адаптирала са запада, док је народ стварао сопствену популарну културу сходно својим нижим потрошачким потребама. Ово се на пример огледа у сукобу *рокенрола* и тзв. *новокомпоноване* музике. Рокенрол је овде увек био пре свега забава богате деце и тек у ретким тренуцима је имао истински субверзивну улогу. То је заправо била музика која је требала да легитимише домаће комунистичко модернизацијско руководство као прогресивно и модерно. Новокомпонована музика, која је стално била ка-

рактерисана као шунд, заправо је својим искреним текстовима сведочила о располућености у бићу милиона људи који су на силу истерани из свог природног окружења и бачени у њима потпуно страну околину. Ова заиста субверзивна поп-култура је међутим морала да се толерише јер је СФРЈ, за разлику од нпр. Бугарске која је све то забрањивала, била (под притиском запада) у великој мери тржишно либерализована земља па је нео-фолк доносио огроман профит.

Тек је Милошевић након унутарпартијског обрачуна укло-нио целу ову елиту. Они су међутим успели да уз помоћ страних фондација и разних међународних асоцијација за помоћ уметницима формирају један сопствени, „алтернативни“ свет позоришних институција, алтернативних културних центара, галерија, издавачких кућа, медија. Радило се заправо о одржавању истог оног дотадашњег света само са другом врстом финансирања, јер су у питању били потпуно исти људи и њихови пријатељи, кумови, деца и остали рођаци, а цео тај инцестуозни простор био је једнако затворен као и раније. Након петог октобра они су не напуштајући ове алтернативне изворе финансирања, повратили и државне структуре и институције тако да сада контролишу све. Нигде се као у овој области није показало да се после петог октобра нисмо запутили у 2001. већ да смо се вратили у 1988.

Треба ли нагласити да је и национална телевизијска кућа исто као и часопис *Политика* дошао под шапу овакве политике? И тако смо од јесени 2002. као врхунац таласа „урбаности“ који је почео да нам се намеће са свих страна добили и једну *урбану* телевизијску серију. Серија *Лисице* рађена је у копродукцији куће *Комуна* и РТС-а. Око ње је окупљена изузетно *урбана* екипа на челу са редитељем Горчином Стојановићем, једним од корифеја наше нове *урбаности*, редитељем филмова *Убиство са предумишљајем* и *Стршљен*, бројних награђиваних позоришних представа и у то време управником Југословенског драмског позоришта, те колумнистом, независним интелектуалцем итд. Сценарио је радила такође млада *урбана* списатељица Ана Родић која је од почетка непрестано понављала како цела идеја нема никакве везе са чувеном америчком серијом *Секс и град* (продукција ХБО коју код нас већ неколико година приказује *најурбанија* медијска кућа Б92), иако је у питању евидентно „позајмљена“ идеја. Музику су радили такође *ултраурбани* Александра Ковач и Роман Горшек, некадашњи басиста *нај-фенси-урбане* београдске групе *Плејбој*. Наравно, и сви остали су *урбани*, почев од главних глумаца до гомиле *урбаних* градских ликова који се појављују у серији: Беби Дол, Биљана Србљановић, Ђуле Ван Гог...

Пред емитовање прве епизоде, серија је помпезно најављена гостовањем редитеља у другом дневнику РТС-а при чему је исти нагласио да се нада како ће ова серија бити прихваћена од широког аудиторијума и да ће стећи статус какав је на пример имала серија *Грлом у јагоде*. И онда је кренуло... Постоји наравно мноштво мотива из ове серије који су изузетно погодни за анализу, али први који се наметнуо јесте редак осећај бљештаве и звечеће празнине који нас напада из телевизора. Заправо, ретко човек осети срамоту у име неког другог, а управо то се догодило ономе ко је гледао првих неколико епизода *Лисица* и начин на који редитељ и сценариста потцењују интелигенцију својих гледалаца. Са екрана је бесконачно одзвањао ехо бесмисла, потпуног, неодређеног, празног бесмисла. Да је свесно намеравао, редитељу би требало одати почаст за високу технику, но то није био случај. Видело се да он покушава нешто да нам пренесе, али нема шта. Једино општу *урбаност*, наравно.

Реч је о оном чувеном спорту богате београдске деце који се зове „блејање“. Највећи део серије јунаци проводе у блејању, које се додуше одвија на различитим местима. Као и већина ликова који се срећу по дорђолским кафићима, и јунаци серије по цео дан блеје и наравно сматрају да је то нормално. Питање је само зашто редитељ сматра да је србијанском телевизијском аудиторијуму занимљиво да гледа то блејање. Подсетимо се да се све догађа у Србији 2002. године, земљи која је на почетку транзиције, где свакодневно мноштво људи остаје без посла, где се све теже налазе основна средства за преживљавање и у којој се људи уче да се крваво боре за посао и хлеб. Наравно, уз ово блејање иде и исто тако блејачки, бескрајно исфолиран и извештачен језик јунака који се међусобно ословљавају са *слатка*, *цицо* и сл.

Друга кључна ствар је управо потврда претходно изнете тезе о апсолутној одвојености владајуће елите од земље и народа међу којим живи. Целокупна радња осамнаест епизода одвија се у свега неколико дорђолских улица, чему треба додати једну свадбену екскурзију у Хајат и два изласка на Саву. И серија је с те стране потпуно искрена и реална јер описује нереални живот својих аутора у једном виртуелном Београду и једној виртуелној Србији каква постоји само за њих. Е, тај Београд управо и чине Дорђол и остали делови најужег центра, евентуално Врачар, Сењак, Дедиње и сплавови на Сави. У том најужем центру смештене су све институције културе, сви медији, фондације, кафићи и клубови. То је тај чувени круг двојке у коме се одвија живот целокупне наше елите. Стога је сасвим реалистично када у једној епизоди главна јунакиња Мима сретне свог некадашњег дечка и пита га где је био све то

време, да се није можда одселио из града, а он одговара да је она готово у праву, јер се он заправо преселио на Миријево, а пресељење у предграђе је исто као да си се и одселио.

Постоји још мноштво елемената који потврђују горњу тезу. Јунаци серије се искључиво возе таксијем, евентуално неким скупим аутомобилом, чак и кад су незапослени. Током свих осамнаест епизода ниједан једини пут се није видео градски аутобус или било које друго слично средство градског превоза^{4*}. Међутим, да то постоји сазнали смо индиректно захваљујући невољама једне од јунакиња, Сташе. Она је наиме провела бурну ноћ са таксистом са којим се упознала током војње, али је он затим нестао иако је обећавао да би могао да је ожени. Када се поново појавио, Сташа резигнирано и уплакано вришти да су сви мушкарци исти и да ти таксисти само причају, а требало би да возе и да ћуте. Стога ће она одсад да се вози „смрдљивим градским превозом“ са наравно исто тако смрдљивим обичним светом који се иначе ваљда због спорта а не због потребе вози градским превозом. Ова врста презира према обичном народу се тешко среће и то је управо наставак оне традиције прича о паланци. Дакле, ови урбани имају пуно право да контролишу све јер су они одмакли на цивилизацијској лествици, а онај бедни пук који нема „модернизацијски потенцијал“, како би то Латинка Перовић рекла, нек се вози смрдљивим градским превозом. Тако му и треба. Неприродност лежи у томе што не верујем да било ко – па ни наши порески обвезници – жели да даје новац за пљување по себи. Наглашавам *пљување* и *презир* који се веома разликују од озбиљне и засноване критике.

Уз оваква превозна средства иду наравно и раскошни перфектно сређени станови и дорћолске куће у којима некако живе сви јунаци серије. Прецизно се води рачуна о сваком детаљу, па се вода у становима пије искључиво из аутомата, Филип (као и сваки писац у Србији са једном објављеном књигом) пише искључиво на лап-топу, радни простор у дизајнерској агенцији је као из јуловских спотова, итд. Модернизација, него шта, то је управо она магична реч која повезује разне комунистичке фракције, па тако и ЈУЛ, са креаторима данашње културне политике.

У модернизацију свакако спада и еротско, сексуално ослобођење, па тако и оно има значајан простор у *Лисицама*. И то, наравно, има своје логичне историјске узроке па и о њима треба рећи коју реч. Као један изданак оне матрице о паланачком духу, постоји стара шездесетосмашка предрасуда о томе како је ово конзервативна, патријархална средина у којој су сек-

4 * Гледањем серије поново, утврдио сам да ипак постоји једна сцена која се одвија на Тргу републике у којој кроз кадар пролазе аутобуси док су јунаци укључени у дијалог.

суалне теме табуисане и стога се она мора продрмати различитим облицима сексуалног ослобађања, као што су отворено говорење о сексуалним проблемима, афирмисање голотиње у медијима, сексуалног дискурса у литерарном, позоришном и филмском стваралаштву, презентација, присуство табуисаних тема и радњи у јавности итд.⁵ *Лисице* су препуне овога, од инсистирања на што чешћем мењању сексуалних партнера јунака као што су Дамир или Бранка, афирмације необавезног секса, потпуно бесмисленог демонстрирања положаја жене при сексу на бару кафића, када су остале јунакиње обучавале Наду, затим увођења сликара Андреја (Борис Миливојевић) као потпуно феминизираног мушкарца, Дамировог љубљења са трудницом и коначно веома наглашеног представљања хомосексуалаца као нормалних јунака који су ту свуда око нас – сцена са појављивањем драматурга Биљане Србљановић као лезбејке која стартује другу девојку и мноштва хомосексуалаца који се у једном периоду регуларно скупљају у Дамировом кафићу. У овом контексту треба поменути наступ глумице Хане Јовчић у емисији *Културни нокаут* на телевизији Б92 када је непрестано понављала „јебање“, „јебачина“ итд. као нешто што је наводно табуисано код нас у друштву па да због тога треба провоцирати открављивање сталним понављањем ових речи у јавности.

Цела ова прича полази иначе од погрешне претпоставке јер није тачно да је ово конзервативна и изразито патријархална средина непријатељски усмерена према сексуалности, као што није тачно ни да су такве тенденције у претходном режиму кулминирале. Ако је држава и наметала култ ратника док су трајали ратови, модел жене који се тих година афирмисао није био култ чедне мајке посвећене породици и искључиво рађању малих Срба будућих ратника. Управо обрнуто, неспутано тржиште масовне културе и ратни хаос избацили су у први план вулгаризовану естрадну звезду, порнографски обучену протокурву. А чак је и култ ратника од 1995. намерно замењиван феминизираним мушкарцем као пацификованим *урбаним* момком.⁶ Уз то, не заборавимо да је Милошевићев режим свесно користио или толерисао порнографију као део конзервативног консензуса, као врсту надокнаде за истински одузету и сапету животну па и еротску енергију. Дакле, погрешна је идеја да овде постоје репресивни кодови које треба лабавити. Овде су

5 Отуд јако занимљива подршка коју архипорнографски оријентисана певачица Јелена Карлеуша има од геј заједнице у Србији. На пример, Јеца је проглашена за геј-икону јер се сматра да она својим распусним (не)облачењем, нарушава патријархалне кодове србијанског друштва. Погледајте на www.gay.org.yu

6 О томе више у есеју „Надзирање и подвођење” у књизи *Диктатура, нација, глобализација*, ИЕС, Београд, 2002.

током последњих десет година нестали и уништени готово сви морални кодови и нормативна правила. Њих, попут правних и других фундаменталних институција, тек треба правити и успостављати да бисмо уопште имали нормативни оквир у коме се крећемо и функционишемо, па тек након тога користити поменуће технике за контролу и лабављење друштвених стега да не би заиста отишле у правцу репресије.

С таквом стратегијом, серија не да није провокативна него је чак невиђено политички коректна⁷, јер пропагира оно што јесте актуелна глобална идеологија. Уз то, савршено се уклапа у захтеве актуелне реформске власти. Занимљиво је направити паралелу са крајем шездесетих и почетком седамдесетих. Док су тада истински уметнички ствараоци попут Жике Павловића или Саше Петровића ишли у предграђа, међу реалне људе са стварним проблемима и приказивали прљавштину, болест, изгубљеност, с друге стране су постојали редитељи који су снимали умивене филмове у којима су по задатку приказивали лепоту наших тек подигнутих градова, срећеност и уредност наше нове елите и њених самоуправних постигнућа. Оваква серија има управо ту функцију данас: показује један нереалан, леп, чист, срећен виртуелни Београд по жељи актуелне политичке елите, са исто таквим актерима, младим јапијима скоцканим по европском П.С.-у⁸: једина разлика је што европски јапији немају времена за бљејање него стварно раде.

Још један облик политичке коректности је наравно ангажовање Франа Ласића. Нажалост, превише политичке коректности којом је натрпана ова серија одузима човеку задовољство што поново у једном овдашњем пројекту види једног од највећих шмекера бивше државе. Посебно зато што Ласић више дође као украс а не као стварни актер, његово појављивање се више посматра у контексту исфорсиране политички коректне „регионалне сарадње“ него у контексту легитимне уметничке делатности.

У мору ових идеолошки обојених момената, губе се или су веома лоше урађени неки мотиви који представљају богату основу за уметничку разраду: прича о неодраслој и пропалој генерацији, о бескрајној потреби за нежношћу, топлином, смислом, о растуреним породицама, о сталној поцепаности из-

7 Још један доказ о укупној идеолошкој атмосфери која иде уз ову серију је срамна панегирична и глорификујућа телевизијска критика критичарке *Политике* Бранке Оташевић која се појавила након прве емитоване епизоде.

8 О томе сведочи и коментар о серији који је у *Културном нокауту* дао министар иностраних послова Горан Свилановић. За њега је то сасвим нормална серија која приказује реалне девојке каквих он зна много у Србији...

међу останка у земљи и бежања по сваку цену итд. Међутим редитељ нажалост не успева да се избори са својом основном идејом, а то је да направи модерну мета-сапуницу, што му је заједничка опсесија са Биљаном Србљановић. Чак и упркос томе што је серију оставио отвореном, без хепиенда, Стојановић тешко успева да избегне основни ниво и повремено прича заличи на банализацију романа Џејн Остин са само једним питањем – како се удати. Тиме пропада сам занатски део који је јако добро урађен, посебно епизода на броду када су обале Београда заиста лепо исликане.

*

Да закључимо, основни проблем са овом серијом је оно што је тренутно основни проблем са овом државом и овим друштвом: диктатура наводно модернизацијске, реформске мањине која се осећа месијански прозваном да нас остале модернизује и уведе не у комунизам него у Европску унију, а што је нови сурогат за тај апстрактни циљ. Проблем, пак, са таквом диктатуром је не само то што она онемогућава коначно успостављање легитимне изборне либералне демократије, него што то није ни образовна диктатура која нас припрема за успостављање таквог система. Јер прича о приближавању Европској унији се своди на потпуно апстрактну неодређену ударничку причу и на преузимање европске шминке. Оно што се међутим не добија од ове власти јесте стварно обучавање људи за то шта је потребно да се крећемо ка ЕУ, нема озбиљног рада на упостављању демократских институција, на успостављању владавине права (штавише, делови владајуће елите се спрдају са владавином права као са „легализмом“) и на истинској афирмацији предузетништва и јачања економије⁹, који једноставно не могу да се развијају без одговарајућег институционалног и правног оквира, а то ови (пост)комунисти никако не могу да схвате. Ако овако наставимо, заиста ћемо моћи само да *блејимо* и да се *смарамо*, баш као јунаци *Лисица*¹⁰.

- 9 Утолико су *Лисице* велики корак уназад у односу на последњи серијал *Породичног блага* када се прича завршава тиме што унук, помоћу тешко изборене дедине уштеђевине, откупује ауто-сервис у коме је научио занат, са очигледном вољом да целу породицу натера да ради и зарађује. Тиме се симболично прави лук од деде, некадашњег предузетника, преко средње генерације која је улудо потрошила своје време, до унука који свестан нових услова трезвено и полако почиње да развија посао и тиме наставља тамо где је деда некада стао.
- 10 Постоји још један моменат који не треба испустити из вида, а то је класни моменат. Обичним, све сиромашнијим грађанима Србије овакви пројекти (веома слични акцији *Србија на добром путу*) изгледају као гурање прста у очи: док се они сналазе да преживе, ови богаташи се башкаре и хвале својим богатством. О томе треба консултовати радове све бесније реп сцене у Србији, момака који попут *VIP* или *43 зла* долазе из сиромашних предграђа Београда и других градова Србије.

II

Претходни текст је објављен 2003. године у месечнику *Призма*. Уз кратак чланак „Сумњиве вредности“ објављен претходне године у листу *Политика*, представљао је први покушај да се захвати смер и правац транзиционе културне политике новог режима у Србији. Ова широко и амбициозно замишљена стратегија *преумљења* постављена је као део укупног пакета нове политике идентитета са којом се суочавамо у постмилошевићевској Србији. Шест година касније тенденције које сам претходним текстом учаво и извлачио на светло јавне позорнице, доживеле су дубоко укоревљавање и полако постају нови свепрожимајући мејнстрим.¹¹ Стога се чини да је неопходно урадити једну дубљу структурну археологију настанка мреже институција, људи, пројеката и идеја, која је постепено наменски грађена и која данас невидљивим пишцима плански и оркестрирано дави остатке српског идентитета, враћајући нас дубоко у разорне седамдесете. Метастаза ове политике идентитета се, не случајно, као и у седамдесетим поклапа са економским пропадањем, будући да се у основи читаве приче налази морално разарање и разлагање класичних критеријума доброг и лошег, прихватљивог и неприхватљивог, пожељног и непожељног, виталног и декадентног итд.

За разумевање унутрашњих процеса на Балкану по правилу увек се мора поћи од геополитичких интереса великих сила. Из такве перспективе нажалост и многи наши успеси (као и пораз) добијају другачију боју и димензију: догађај који је по нашем тумачењу требало да одсликава сву нашу храброст, упорност или добру тактику претвара се понекад у пуку реализацију интереса неке од великих сила. У такве моменте спада на пример покретање Балканских ратова 1912. Овај догађај који ми тумачимо као освећење Косова и коначан изгон Турске са Балкана, из перспективе геополитичких сукоба великих сила добија знатно другачију димензију. Неопходно је знати да је то доба снажног успона Немачке и германског елемента у централној Европи, али и све израженије сарадње Немаца са Турском. Турска је након дугог периода ослањања на Британију и Француску, које јој није много добра донело, почела да се повезује са традиционално најпоузданијим партнером у Европи. У склопу многостране сарадње која је укључивала војну реформу, реформу образовних институција, економије итд, договорена је и изградња пруге Берлин – Багдад која је требало да

11 Како је то лепо дефинисао Борис Миљковић из *Геј-стрепт алијансе*, Србија 2009. није исто што и Србија 2001. У овој земљи су се ствари доста промениле отада, рекао је Миљковић објашњавајући зашто сматра да је време да се у Београду поново организује геј-парада.

постане главни пут за снабдевање Немачке ресурсима са блиског и далеког истока. Након 1908. и анексије БиХ и заузимања Санцака од стране Аустроугарске, остварено је директно територијално повезивање, па је таква пруга могла да се изгради и без пролаза кроз Србију. Чим је договорена изградња ове пруге, Британија је преко ноћи охрабрила балканске државице да склопе антитурску коалицију и да 1912. заједничком акцијом избаце Турску царевину са Балкана и тиме онемогуће изградњу ове пруге.

Или шта рећи за читаву рашомонијаду око Другог светског рата. Најфрапантнији догађај свакако јесте 27. март 1941. који је комунистичка историографија годинама славила као симбол непокорности наших народа. До нас се, међутим, тешко пробијала верзија коју је Черчил врло прецизно дефинисао својом изјавом о томе да то баш и није неки датум за понос, пошто су Енглези то једноставно платили. Занимљиво, позадина овог догађаја такође је повезана са немачким фактором. Влада Милана Стојадиновића учинила је велики напор и остварила доста успеха у правцу сређивања југословенске економије. То је, између осталог, постигнуто окретањем сарадњи са Немачком са којом смо иначе увек имали најприсније технолошке и индустријске односе. Британци су стога велике напоре уложили да притисну кнеза Павла како би овај склонио Стојадиновића са власти. Кнез намесник Павле је то и учинио, али је на крају ипак био принуђен да 25. марта потпише уговор о слободном пролазу немачких војника преко наше територије и да де факто реализује политику због које је и сменио Стојадиновића. Британске обавештајне службе су, међутим, увелико радиле на терену потплаћујући официре и интелектуалце попут Боре Мирковића или браће Кнежевић. Тако је организован 27. март са протестима и пучем који су резултовали сменом власти и протеривањем кнеза Павла и његове породице. Последица је све оно што се на овим просторима дешавало од 6. априла надаље.

Дакле неки људи, Срби, како је то историјски доказано и документовано, примили су велики новац од Британаца да би свој народ увукли у вишегодишњу трагедију, разарања, грађански рат и изложили га геноциду који је над њим почињен у Хрватској и БиХ.

Конечно, Други светски рат је овде окончан у складу са плановима које су од Техерана до Јалте начинила тројица савезничких лидера. Енглеско оружје и руске снаге директно су одлучили о томе ко ће победити у грађанском рату и ко ће владати Југославијом. И заиста, све до распада СФРЈ очувао се однос утицаја Истока и Запада у некој размери 50:50. Ту државу су западне силе растуриле онако како су је и створиле: као што

је направљена као брана према продору совјетске Русије, тако се и распала када је и СССР престао да постоји.

Сав овај геополитички увод неопходан је да бисмо схватили како је и најшири простор политике идентитета у нашој земљи директан простор делатности великих сила. У једном скорашњем тексту, који нисам могао да објавим у писаним медијима, направио сам поређење између позиција Бориса Тадића и Милана Недића.¹² Указао сам на сличност положаја и идеја ова два човека који се у тешким тренуцима налазе на челу државе у време док једна велика западна сила спроводи свој *drang nach oesten*. Закључак је био да Тадић и његово окружење не схватају колико је данашња окупација опаснија него она немачка из 1941. Док је тада читав простор политике идентитета, дакле вере, образовања, науке, симбола и културе у потпуности био препуштен домаћим властима које су га обликовале у складу са српском традицијом, данашњи окупатори су пре свега усмерени на тоталну реконфигурацију управо овог поља.

Циљ дугорочног деловања поменутих структура јесте успостављање грамшијевски речено хегемоније у грађанском друштву схваћеном у најширем смислу. Појам хегемоније користи се у теорији међународних односа да би описао положај доминантне силе, али је он познат и истраживачима који се баве проблемима масовне и популарне културе. Овај појам је играо велику улогу током седамдестих и осамдесетих година а доста су га користили и бирмингемски истраживачи за описивање односа кодирања и моћи.¹³

Грамши га је створио двадесетих и тридесетих година у затвору покушавајући да да одговор на питање како буржоазија успева да репродукује односе класне надмоћи и поред изражених класних разлика. Он је сматрао да класична марксистичка теорија која инсистира на голој доминацији оружане силе и других облика државне присиле не погађа мету. По његовом мишљењу, важнија је хегемонистичка владавина на свим секторским просторима моћи. Владајућа класа успева да обезбеди морално, интелектуално и културно вођство у друштву, а преко тога легитимише своју укупну политичку владавину. Простор културне делатности је – као и простор опште образовне политике или медијске сфере – у основи динамично подручје на коме различите групе стално воде битку за хегемонију. По правилу побеђују најбоље организоване групе, а не групе чији су захтеви најправеднији или најобјективнији.¹⁴

12 Миша Ђурковић, „Контроверзе вазалне политике”, на www.in4s.net

13 Види Антонио Грамши, „Хегемонија, интелектуалци и држава”, у зборнику Јелене Ђорђевић *Студије културе*, Службени гласник, Београд, 2008, стр. 148.

14 Грамши уводи и појам *преговарања*. Полазећи од тога да су односи моћи динамични, он указује на чињеницу да владајућа класа стално мора да

Овај Грамшијев појам заиста чини адекватну полазну претпоставку за разумевање процеса који су између осталог изродили и *Лисице* и читаву модернистичку матрицу „нове“ политике (разградње) идентитета.

Почетак изградње мреже о којој говоримо треба тражити у антиратном покрету који је настао 1991. Унутар овог простора највише је било интелектуалаца који су припадали фракцији СКС пораженој на Осмој седници. Осим њих било је ту и старих троцкиста, праксисоваца, убеђених Југословена, некадашњих дисидената итд. Рани радови ових кругова могу се наћи у два значајна зборника, *Друга Србија* који је објавио Београдски круг и *Српска страна рата* коју је уредио Небојша Попов 1996. од огледа (великих есеја) који су објављивани у *Републици* од 1989. Важно је поменути и недељник *Време* који је покренуо познати адвокат Срђа Поповић, као и публикације¹⁵ Центра за антиратну акцију.¹⁶

Важно је уочити да је поменута структура била прилично удаљена од свих постојећих политичких партија. Штавише, како је то у тексту „Трауматични круг српске опозиције“ описала Дубравка Стојановић, велике опозиционе партије су сматране једнако националистичким и неприхватљивим као и владајући СПС. Они су имали себи блиски Грађански савез Србије, али је ову скупину било тешко описати као праву политичку странку јер је за њу гласао занемарљив број гласача. (Ова структура је тек 2007 године успела да са ЛДП-ом добије праву странку која може самостално да пређе цензус). Међутим, брзо се схватило да то није основни циљ игре.¹⁷ Од освајања директне политичке власти и борбе у парламенту, испоставило се да је за ову групу људи и оног ко је све то надгледао много важнија била борба за хегемонију у интелектуалној, културној и медијској сфери. Док су опозиционе политичке партије ишле

преговара са захтевима, идејама и потребама других (код Грамшија радничке класе) како би они били интегрисани у оквире система који она својом хегемонијом гради и одржава.

- 15 Издвајамо *Ратништво*, *патриотизам*, *патријархалност* из 1994. у коме су Дијана Плут, Весна Пешић, Ружица Росандић, Дубравка Стојановић и Исидора Секулић анализирале уџбенике за основну школу објављене почетком деведесетих. Ту је и двотомни зборник *Yugoslavia: Collapse, War, Crimes* који је 1993. уредила Соња Бисерко, а који је објављен само на енглеском језику.
- 16 Све више ће се овим круговима приближавати и омладински радио Б92 који је у почетку био блискији монархистичким тенденцијама СПО-а. Каснији директор Веран Матић био је сарадник прочетнички настројених крагујевачких *Погледа* у њихово златно време када је овај недељник имао тираже и преко 200.000 примерака.
- 17 О такозваној теорији *ентризма* као механизму освајања власти преко инфилтрирања у већ постојеће мејнстрим структуре и партије погледати мој чланак „Трансформација троцкизма крајем 20. века“, у часопису *Српска политичка мисао*.

ка популизму, ширењу бирачке базе, изградњи локалне инфраструктуре, освајању локалних медија итд, ова структура је школовала интелектуалне и новинарске кадрове, ширила се ка прецизно одређеним секторским и културним сферама и тако правила један читав паралелни свет, заправо парадржаву.

Ако се на пример погледа списак људи који су заступљени у *Српској страни рата* и њима дода још један број аутора заступљених у *Републици* тог периода, добићемо готово све актере онога што се у редукованом смислу назива невладин сектор у Србији. Из тих неколико медија и институција временом је настао читав фронт. И даље то није био велики број људи, али су били изузетно стратешки распоређени освајајући неке значајне културне, интелектуалне и у том смислу политички важне просторе.

Небојша Попов је наставио да води *Републику*, Весна Пешић је оформила Центар за антиратну акцију, а затим је била и председница ГСС. Соња Бисерко је реузела Хелсиншки одбор за људска права који је касније помогао да се направи и Иницијатива младих за људска права. Наташа Кандић је формирала Фонд за хуманитарно право, Војин Димитријевић Београдски центар за људска права, Биљана Ковачевић Вучо Југословенски комитет правника, Иван Чоловић је издавао своју библиотеку XX век. Уочава се дакле да је у ово прво време у фокусу била прича о људским правима, бављење повредама хуманитарног права и осталим дешавањима везаним за рат, мобилизацију, злочине, избеглице итд.

Међутим, постепено је почело окретање културним а затим и образованим активностима, усмерено пре свега на младу популацију и младе стручњаке и уметнике. Све се ово углавном одвијало деведесетих под окриљем Фонда за отворено друштво као најважнијег финансијера свих ових активности. Осим што је наменски и плански финансирао одређене активности и институције, Сорос фонд је служио и као регрутни центар за слање постдипломаца на свој Централноевропски универзитет у Будимпешти, за доделу стипендија, за финансирање разних уметничких пројеката, за образовање и школовање новинара, за контролу опозиционих медија и многе друге ствари. Сорос фонд није био једини финансијер, али је био највећи а, још важније, он је био нека врста владе и министарство финансија за једну парадржаву која се постепено формирала освајајући простор у јавној сфери, најпре у Београду.

Њихов продукт је на пример Независно удружење новинара Србије које је направљено с намером контроле опозиционог медијског простора. Уз помоћ америчког Ирекса, холандске Прес Нау и других западних медијских организација, огроман број новинара је идеолошки обликован, обучаван, слат на стипендије и на разне друге начине стављан под контролу.

Веома значајна је улога Центра за културну деконтаминацију који је смештен у Павиљону Вељковић у Бирчаниновој улици. Ово је заједно са биоскопом *Рекс* у Јеврејској улици постао центар за паралелни културни живот ове сцене: позориште, предавања, трибине, концерти, изложбе по правилу са изразитим политичко-пропагандним наменама. У овом центру, који води Борка Павићевић, све ове остале организације су наступале и представљале своје програме.

Под окриљем Фонда већ од 1997. почиње да делује и Београдска отворена школа (коју је Бранко Драгаш основао неколико година раније са сасвим другим наменама и циљевима), а од 1998. Алтернативна академска образовна мрежа (ААОМ) под вођством Србијанке Турајлић, замишљена као парауниверзитет. Тиме је само институционализован дугогодишњи и веома разгранат рад Фонда у области образовања и то посебно високог. Ту треба поменути и Центар за женске студије усмерен на женску популацију, као и синдикат Независност и многобројне образовне програме који су рађени у његовом образовном центру. Треба поменути и Центар за унапређење правних студија и издавачке куће попут Времена књиге, затим финансирање превода, научних конференција, библиотека, као и музичку рок сцену итд. Тешко да ће се наћи сегмент културне политике у који Фонд није загазио, да би углавном тиме временом овладао.¹⁸

Можда је најилустративнији сегмент институција која се звала ЦИТОК, Центар за историју и теорију културе. ЦИТОК је институција која је била под управом Бранислава Димитријевића и његове супруге Бранке Анђелковић. Она је де факто успоставила монопол на алтернативној, односно опозиционој сцени сликарства и савремених визуелних уметности, намећући своје критеријуме вредног и значајног захваљујући контроли новца, награда и стипендија. Преко ЦИТОК-а су се повезали са европском и глобалном мрежом институција и појединаца, носиоца и промотера савремене уметности, које су углавном финансирали исти извори. Ту је наравно и тако познати елемент непотизма: у питању су син и снаха Војина Димитријевића.

Српској јавности оптерећеној ратовима, санкцијама, борбом за преживљавање, протестима, изборима, Милошевићем и опозиционим лидерима, сва ова дешавања нису ништа значила. Све се дешавало у једном затвореном кругу и стизало је до

18 Овде нема простора да се обраде и други значајни актери попут галерије *Ремонт*, Центра за цивилно-војне односе, и посебно *Стратеџик Маркетинг*, агенције која је неистинитим и нарученим истраживањима јавног мњења на сваким изборима фаворизовала такозване проевропске снаге. Иначе ово је приватна агенција Срђана Богосављевића, мужа Надежде Гаће, која је већ годинама на челу НУНС-а.

релативно малог броја људи. Али поента је да су они кључни. Сви ови програми су били веома прецизно таргетирани на пожељну публику и усмерени на конкретне циљеве: покривање простора, наметање свог система вредности и политичке и идеолошке коректности и, што је можда најважније, на школовање и обуку кадрова за управљање конкретним секторима.¹⁹

Пун обим деценијског рада видео се тек по резултатима након смене власти 5. октобра. Водеће политичке личности, Зоран Ђинђић и Војислав Коштуница, отпочели су међусобни рат за контролу ресурса моћи већ 6. октобра. У фокусу њихове „велике политике“ биле су обавештајне структуре, војска, полиција, тајне службе, највећи медији, министарства, правосуђе и велика јавна предузећа. Овај рат ће потрајати више од две године све до коначне Ђинђићеве победе крајем 2002. када је по други пут спречио Коштуницу да постане председник Србије.

У сенци наведених догађања одвијао се несметани и слабо запажени процес у коме су већ припремљени кадрови из паралелног, Соросевог света полако улазили у министарства и овладавали званичним државним институцијама, стварајући нову политику идентитета. Нпр. министар образовања постао је члан ГСС Гашо Кнежевић, али је још важније то што су му за заменике и помоћнике постављени људи из поменуте структуре. Заменица је била супруга Стојана Церовића, активиста и аутор Центра за антиратну акцију, један од главних промотера читаве оне индустрије радионица за ненасиље из деведесетих, Тинде Ковач-Церовић (која је и у новој влади помоћник), особа која је де факто водила реформу образовања, припреме и промоције нових „денацификованих“ уџбеника. Помоћници за основно, средње и високо образовање били су Рефик Шећибовић који је годинама водио Београдску отворену школу и Србијанка Турајлић, директорка ААОМ-а, која је настојала да ову

19 Овај кратки приказ није наравно ни намеравао да детаљно опише све сегменте и актере конструисања једног паралелног света у Београду деведесетих. Као филозофа занима ме пре свега опис модела конструисања, организације и распрострањавања моћи у једном простору. Како ствари сада стоје, изградња овог простора и профилисање кадрова на тој сцени одређиваће судбину политика идентитета у Србији за један дужи период, па би детаљна анализа овог процеса нудила материјал за једну веома занимљиву књигу. Модел хегемоније који је успостављан најпре на опозиционој сцени, да би након тога прешао и на овладавање котима мејнстрима и званичне политике, замишљен је и реализован веома добро, а подршка спољашњих фактора и корумпиране домаће политичке и економске елите омогућује му непрестану репродукцију са све дубљом пенетрацијом. Може му се супротставити само јак алтернативни стваралачки модел, или нека врста тектонских друштвених и политичких потреса. Његова анализа може да почне од документа који је сам Фонд објавио 2002, *Десет година Фонда за отворено друштво* и годишњих извештаја о раду Фонда. Наравно, још више би се могло сазнати једног дана ако се отворе архиви наших и неких страних обавештајних служби.

приватну соросевску институцију пребаци на буџет, што је био директан сукоб интереса.

За министра културе постављен је Бранислав Лечић, али су читав процес реформе културне политике у складу са новим вредностима водили Милена Драгићевић-Шешић и брачни пар Димитријевић – Анђелковић. Шешићка је постала и ректор београдског Универзитета уметности, а поменути брачни пар је преузео Музеј савремене уметности, који је без проблема држао и у време Кошгуничине власти. Њихови људи постављани су на чела позоришта, комисија, издавачких кућа, галерија, управа фестивала, музеја, најважнијих библиотека итд. Веома занимљив је нпр. случај Сретена Угричића, типичног интелектуалца из Соросеве школе за кога не знате да ли је писац, постмодерни мислилац или шта већ, а који је постављен на чело Народне библиотеке Србије. Он је овај свој положај искористио за промоцију искључиво програма из Соросеве мреже мислилаца, писаца и активиста, представљајући на трибинама мноштво опскурних и идеолошки сродних писаца, филозофа, уметника из Србије, окружења и света.²⁰ Своје истомишљенике и пријатеље затворене у пропагандно-политички дискурс денацификације, суочавања и модернизације, (нпр. екипу пропагандиста окупућену око *Данасовог* подлиста *Бетон*) Угричић је представљао по свету и на трибинама у дијаспори као наводно најсвежију и најбољу продукцију коју Србија има да представи.²¹ Посебну позорност, међутим, изазива чињеница да због реконструкције која се некако отегла већ годинама, Народна библиотека није отворена за јавност, баш као и Народни

20 На званичном сајту Народне библиотеке постоји и директан линк на још једну соросевску институцију Документациони центар Ратови 1991-1999. Овај центар на чијем је челу Дринка Гојковић, а кога финансирају између осталих британска и швајцарска амбасада у Србији, Фонд за отворено друштво, Фонд браће Рокфелер и Министарство културе Србије, направљен је да пропагира западну „истину” о ратовима на простору бивше Југославије и да легитимише бомбардовање и остале нелегалне акције западних сила. Начин на који је он представљен на сајту Народне библиотеке сугерише да су и он и његов материјал постали део званичне понуде библиотеке. Тиме институције државе Србије, које сви ми финансирамо порезом, спонзоришу и подржавају антисрпску верзију историје распада Југославије. Ово је део укупне стратегије соросевских институција после 5. октобра да се убрзано пребацују на државни буџет и инфилтрирају у званичне државне институције мењајући им суштину изнутра. Тако је Центар за женске студије комплетно интегрисан у Факултет политичких наука у Београду, а његови програми су постали део званичних специјалистичких и магистарских студија које ФПН нуди.

21 То је изазивало веома комичне и чак инцидентне ситуације када би људи из дијаспоре жељни српског језика и лепе речи из свог завичаја долазили да слушају државно финансиране програме који на примитиван и неартикулисан начин плују по народу и држави и траже српско суочавање са „злочинима почињеним у наше име”.

музеј, Музеј историје Југославије и још неке значајне културне институције.

Димитријевић – Анђелковић су такође имали свој круг фаворита које су представљали и селектовали као нову уметност из Србије коју су преко званичних државних институција промовисали. Велика звезда коју су слали на Венецијански бијенале је Милица Томић²². Ова савремена уметница (ћерка глумца Миће Томића) свој успон започиње 2000. године када је њена видео инсталација *XU-ungeboest – реконструкција злочина* уврштена у Берлину у велику изложбу 134 уметника из 22 земље названу *After the Wall*. Рекло би се да су се селектори водили врло занимљивом тематиком: рад се бави погибијом 33 демонстранта у Приштини 1989. године за шта је наравно одговоран београдски режим. Након тога следи читав низ видео инсталација са сличном тематиком који се углавном своди на понављање уобичајене политичке наративе за ове кругове према којој су партизани, апстрактно југословенство, комунизам, Устав из 1974, највиши домети слободе на овим просторима, а да их је након тога заменио националистички = фашистички и ревизионистички систем који уместо партизанске борбе промовише српске фашисте.²³ Врхунац исполитизоване фолораже коју ова група представља као наводно највише домете савремене уметности представља Томићкин пројекат *Ово је савремена уметност* из 2001. године који је у часопису *Време* добио огроман простор са апологетским текстом Бранисава Димитријевића²⁴ у коме се образлаже величина датог уметничког пројекта. Милица Томић је иначе у оквиру дана српске уметности у Бечу одлучила да изложи у *Kunstlerhausu* односно Дому уметника, као *реди мед* фолк певачицу Драгану Мирковић.

Да не буде забуне, она је довела Мирковићку да одржи концерт! На страну наставак оне ступидне идеје из деведесетих да убацивањем било чега у галеријски простор то аутоматски постаје уметност; луђе је што су од овог њеног наступа Томићка и Димитријевић покушали да направе идеолошко политичку концепцију која је требало да обрне перцепцију такозваног турбо-фолка у српским медијима. Овај догађај у коме се

22 Дobar преглед њених доминантно неокомунистичких радова може се видети на www.treibsand.ch/assets/files/Compiler/MTomic.pdf

23 Нека врста кратког манифеста ове јефтине пропагандне идеологије може се наћи у отвореном писму деветорице титоистичких интелектуалаца од 29.10.2002. године названом „Касни суочавање са злом“. Види www.rescanik.net/content/view/1122/64 . Иначе двојица потписника Чудић и Великић постали су амбасадори Србије, а овај други је 2008. добио и Нинову награду за роман *Руски прозор*. Толико о њиховој алтернативности и угрожености.

24 Види *Време*, бр. 546, 21. јун. 2001.

истиче да је турбо-фолк политички коректан допринос „глобализму“ (где је у антрфилеу посебно извучено да Мирковићка говори енглески језик (!?)) и да је срећна што су јој фанови и хомосексуалци) представља обрт од владајућег дискурса истих ових кругова деведесетих према коме је турбо-фолк звучна слика Милошевићевих ратова.²⁵ Све то, наравно, да би се овај дискурс супротставио наводно у Србији владајућем расистичко-фашистичком нападу на ТФ као неспрском оријенталном вирусу који треба очистити.

Ове две кратке илустрације које уз феномен Биљане Србљановић најбоље илуструју укупну културну политику неотроцкистичких кругова, довољно илуструју сву бизарност српске културне сцене данас. Дакле актери који се слажу у томе да не постоји национална уметност него искључиво једна глобална уметност и да је сваки говор о националној или српској култури расистички, немају никакав проблем да седе на челу институција које се зову српске и да за новац српских пореских обвезника промовишу своју верзију пљувања по сопственој земљи, народу и институцијама.

Пошто смо овде концентрисани на догађаје у политици идентитета, некако нам по страни остаје један од најуспешнијих изданака овог паралелног света, структура позната под именом Г17 плус. Ова првобитна група алтернативних економиста настала је крајем прошле деценије нудећи програм радикалних економских реформи. Структура која се полако ширила и ка другим делатностима правећи мрежу локалних експерата, после 2000. је овладала скоро комплетном економском и финансијском сфером у Србији, иако све до 2003. није била политичка партија. Упркос томе што нису успели да се устале као релевантна странка, они су задржали контролу над токовима новца у држави у свим варијантама власти. Занимљиво је да тек 2008. почињу озбиљније да се интересују и за питања политике идентитета када преузимају ресор културе и на републичком и на градском нивоу, привлачећи себи доста кадрова који су идеолошки блиски ЛДП-у.

Када се говори о идеолошкој основи читавог система, најчешће су у употреби један појам и два имена. Кључни појам је *модернизација*. Као и сваки непрецизан, апстрактан и звучан појам, модернизација је идеална да обухвати де факто веома шаролике политичко-идеолошке варијанте. Она је довољно широк појам да у њега може да стане и такозвана „неолиберална“ економска политика Г17 и синдикализам, и велике симпатије за комунистичко југословенство и шездесетосмаштво, и феминизам и промоција хомосексуализма и осталих *квир*

25 Више о томе у „Идеолошки и политички сукоби око популарне музике у Србији“ и „Између науке и голе пропаганде“ у овој књизи.

идентитета, и залагање за саморегулативно тржиште и борба против кича итд. У основи, оно што овај разнолики спектар обухвата јесте идеја прихватања свега што је тренутно актуелно и модерно код савремене лево либералне струје на западу, односно прихватања свих захтева које Запад пред нас поставља, као и критика сваког национализма, патриотизма, концепта националне културе и идеје о сарадњи са савременом Русијом.

Два најцитиранија имена на овом спектру су Латинка Перовић и Радомир Константиновић. Перовићева је консеквентни бранилац титоизма Устава из 1974. иако је у то доба скинута са положаја секретара ЦК Србије. Од своје докторске дисертације *Од централизма до федерализма: КПЈ у националном питању*, она заступа и брани коминтернину политику реконструкције (или деструкције) Југославије која је инаугурисана 1923.²⁶ На III земаљској конференцији Народне радничке партије Југославије (како се номинално звала забрањена КПЈ) усвојена је „Резолуција о националном питању“ којом је КПЈ де факто одустала од традиционалног комунистичког програма о заједници једнаких грађана и прихватила лењинистичко-троцкистичке теорије о праву нација на самоопредељење до отцепљења. КПЈ која је била разорена, забрањена и маргинализована, под утицајем интереса СССР (Југославија је, како се и у резолуцијама каже, створена као империјалистичка, односно западна творевина противна интересима радника и СССР) и манипулативне потребе за ширењем базе и освајањем чланства и утицаја, прелази на становиште о Југославији као насилној заједници у којој великосрпска буржоазија угњетава све остале нације. Прихвата се коминтернина препорука о сарадњи са елитама свих националних група у циљу де факто цепања Југославије, односно стицања права на самоопредељење до отцепљења, након ког би требало да уследи анархистички замишљења утопијска федерација балканских и подунавских народа. Поменутом Резолуцијом постављене су основе чувених одлука са Дрезденског конгреса из 1928.

Ово је програм кога се врх КПЈ непрестано држао, али је повремено одступао из тактичких разлога, пре свега у време рата и након њега јер су највећи део партизанских јединица чинили Срби. Након припреме (одређивања граница након Другог светског рата), ова концепција пуну реализацију доживљава са уставним променама из шездесетих и Уставом из 1974. Латинкина манихејска историографија и теорија која проистиче из оваквог програма партије у основи се своди на вечиту борбу добра и мрака у српској историји, односно запада и истока, просветитељства и словенског конзервативног зату-

26 Види Латинка Перовић, *Од централизма ка федерализму*, Глобус, Загреб, 1984.

цаног народњаштва. Једна концепција по њој вуче Србију уназад у мрак, традицију, религију, великосрпско настојање да се доминира и осваја, а друга модернизацијска ка цивилизацији, будућности, европском светлу, одустајању од територијалних захтева и окретању економском развоју и *правим* вредностима за које није баш јасно које би требало да буду.

Ова оскудна али због свог редуccionизма лако примењива и заводљива матрица веома је привлачна западним актерима јер у потпуности аболира њихову пресудну улогу у манипулисању овим просторима и народима, те сву одговорност сваљује на великосрпски шовинизам. Перовићева је створила читаву мрежу својих епигона, такозвану Женску школу националне историје²⁷ која на темељима старог доброг бољшевизма до бесвести развија Латинкине тезе кроз разне фазе српске историје.²⁸ Њен кључни допринос је овај питки редуccionизам, манихејство, троцкистичко одбацивање либералне демократије и залагање за ауторитарне методе револуционарног обрачуна са носиоцима ретроградних тенденција.²⁹ Реч модернизација је идеална да окупи тако разнолик фронт актера јер се сви они наводно боре за модернизацију Србије у својим посебним секторима, која се углавном своди на брисање било какве аутономне српске политике у некој области, а посебно у областима политика идентитета.

Други кључни идеолог је несрећни књижевни критичар Радомир Константиновић чија се *Филозофија паланке* узима у овим круговима као нека врста Библије. Ово дозлабога досадно, арогантно и немушто дело занимљиво је за све љубитеље квазиинтелектуалног кемпа с једне стране и за оне који хоће да разумеју класичну титоистичку реинтерпретацију српске интелектуалне историје као непрекинутог ланца неуспелих, назадних и у основи фашистичких прегнућа, с друге. Књига суштински има два доминантна нивоа. Први је квазифилозофски покушај грађења некакве генералне теорије паланке и паланачког духа где се попут баба и жаба мешају и сустижу

27 Види Слободан Антонић, *Нација у струјама прошлости*, Чигоја, Београд, 2003, стр. 95-115, и Александар Молнар, „Одговор Милићевској нео-бољшевичкој школи” у *Социологија*, вол. XL нo.1, стр. 131 – 158.

28 Ова изградња кадрова за нову историјску школу такође је значајан сегмент рада оне Соросеве параджаве деведесетих. Не само да је писана ретуширана историја ових простора и новијих дешавања, већ су неговани кадрови попут Дубравке Стојановић, супруге Ивана Чоловића, чији би уџбеници требало да постану део званичног школског курикулума.

29 Прошле године појавила се књига *Латинка Перовић, снага личне одговорности*, Хелсиншки одбор, Београд, 2008. У овом издању налази се синтеза поменуте идеолошке парадгеме. Књигу сачињава велики биографски интервју са Перовићевом, назван „Југославија је била наша прва Европа”, и читав низ текстова њених сарадница и сарадника, који разрађују Латинкине тезе.

појмови, квазидијалектички обрти, аподиктички ставови и манихејске опозиције („апсолутна отвореност свега и асполутна затвореност племена“), где се без икакве научне оградe и обраде свака приврженост општим вредностима, нечем вишем од голог егзистенцијалног хедонизма проглашава за племенску свест, ерго национализам, што је наравно једнако фашизму и нацизму. Даба озбиљне теоријске расправе о свим овим појмовима и феноменима кад је за Константиновића све то исто.

Слободан Антонић је тек делимично у праву када овај дискурс назива псеудохегелијанским.³⁰ Ово писање је и по дискурсу, а свакако по суштини блискије сартровским шездесетосмашким оргијама неспутане егзистенције, самосвојног креативног субјекта итд. Крајње је интересантно да аутор сваку, али буквално сваку друштвену нормативност осуђује као зло које затвара. У његовој манихејској конструкцији, мрак је резервисан за појмове нормалности, колектива, уређене политичке заједнице, канона итд. Светло долази од идеја као што су отпадништво, побуна, смрт, неспутани субјект. Када се разгрне звечећа копрена његовог псеудофилозофског стила (аутор иначе очигледно није филозоф и види се да није прошао елементарну филозофску обуку баратања терминима и методама филозофског дискурса већ попут сваког лаика аматера на смешно бизарне начине покушава да подражава одређене филозофске стилове) у основи се налази нека врста анархисичко-егзистенцијалистичког погледа на свет: то је она генијална идеја да сваки појединац од шест милијарди људи треба и може да се својом егзистенцијом свакодневно бори против друштвене есенције и да сви на филозофским основама морамо непрестано да развијамо креативност свог неспутаног субјекта.

Други ниво књиге који је, практично гледано, далеко употребљивији за потребе разних играча који делују на овим просторима јесте подражавање Лукачеве методе политичко-књижевне критике какву је на пример спроводио у *Разарању ума*.³¹ Као што је овај аутор покушао да у немачкој романтичарској традицији пронађе и покаже директне изворе нацизма, тако је Константиновић настојао да читаву српску новију књижевност и културу прикаже као перманентни фашизам на делу. Он је овде још радикалнији од Перовићеве и каснијих наставаљача. По њему је чак и Скерлић дубоко у српском фашизму. Ово је, наравно, радикална титоистичка пропаганда чији се корени, као што смо претходно већ приметили, налазе још у 1923. када је КПЈ прихватила коминтернине перцепције о великосрпском шовинизму који угњетава друге нације. Ниједан озбиљан књи-

30 Слободан Антонић, „Родно место и тајна друге Србије“, у књизи *Културни рат у Србији*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2008.

31 Ђерђ Лукач, *Разарање ума, пут ирационализма од Шелинга до Хитлера*, Култура, Београд, 1966

жевни критичар не може за озбиљно да узме књижевни канон који као једине светле тачке и моделе стваралаштва узима Милоша Перовића, зато што овај говори о бестијалности патриотизма и Душана Срезојевића, јер је песник пролетерске револуције. Мерила нису уметничка или критичарска већ изразито политичка и то титоистичка – дакле политичка подобност.

Тај критеријум се као основни пренео и на генерације настављача лика и дела ово двоје идеолога. Све су то подухвати врло ограниченог стваралачког домета у својим областима, али су изразито политизовани, јасно усмерени, са јасном политичком поруком и доследни у својој пропагандној делатности. Фронт и медијски утицај ових делатника се постепено шири тако да успевају да чак и од потпуно бесмислених писаца (као што је Марко Видојковић) направе локалне звезде, или да јадним политичким памфлетима (као што је Марковићев филм *Турнеја*) обезбеде награде на светским фестивалима.³²

Читав овај простор се најчешће подводи под име *друга Србија* (по наслову зборника који су уредили Чоловић и Мимица) што само замагљује разумевање динамичних процеса у Србији. Рецимо, Ђорђе Вукадиновић и Зоран Аврамовић, два велика критичара данашње друге Србије, својевремено су учествовали на сесијама Београдског круга на којима је зборник настао. А многи садашњи сарадници *Пешчаника* и чланови ЛДП као најважније странке ових кругова у то доба су били на екстремно националистичким па чак и протофашистичким позицијама.

Случај ових преобраћеника, на шта је недавно подсетио Милослав Самарџић, уредник крагујевачких *Погледа* из тог периода, веома је занимљив за разумевање природе и ставова данашњих интелектуалаца у Србији. Предисторија овог проблема налази се у новоталасном покрету који су у Београду правили „генералски синови“, деца високих комунистичких функционера³³ који су излазећи из доба адолесценције решавали свој едипов комплекс тако што су се окретали именима и идеологијама које су највише могле да нервирају њихове родитеље. Отуд огромна фасцинација ових кругова пре свега Димитријем

32 Филм је пре свега занатски катастрофално урађен будући да Марковићу, некада заиста великом редитељу, аутору филмова као што су *Национална класа* или *Мајстори мајстори*, одавно није стало до прављења добрих филмова већ до политичких обрачуна са својим бившим пријатељима и сарадницима као што је Александар Берчек.

33 О животу ове изгубљене генерације чији многи припадници, као што су чланови *ЕКВ*, Чавке из *Електричног Оргазма*, сестре Мијатовић, глумица Соња Савић, или сликар Гера нису више међу живима, најбоље сведочанство дао је некадашњи учесник у свим тим дешавањима, монах Арсеније у књизи *Бог и рокенрол*, Манастир Црна река, 2006 . Изванредно сведочанство о распаду тог света почетком деведесетих јесте документарни филм Ивана Маркова, *Гето*.

Љотићем. Како сам на другом месту показао,³⁴ употреба Љотића је за све њих била чисто артистичка провокација, оруђе а не политички програм јер су од нечег таквог били сасвим удаљени. Тако се око групе *Идоли*³⁵ и око Факултета драмских уметности формирао веома занимљив круг људи који су комбиновали Љотића и неке друге мотиве из српске традиције са оним што су они видели као продукте деснице у савременој култури (Милијусов *Конан* или *Прљави Хари*).

Најутицајнији човек читавог овог круга био је Небојша Пајкић, сценариста неколико значајних филмова из осамдесетих попут *Дечка који обећава*, *Давитељ против давителја* или *Шест дана јуна*, професор на ФДУ,³⁶ и значајан филмски теоретичар који је код нас развио филозофију жанровског филма. Његов професорски рад и утицај пренео се на читаву следећу генерацију актера као што су његова будућа супруга Исидора Бјелица, затим Биљана Србљановић, Милутин Петровић, Ђорђе Милосављевић или Чедомир Јовановић.

Распад Југославије и почетак ратних сукоба читава ова група (којој треба додати и Драгослава Бокана и историчара Николу Самарџића, сина Радована Самарџића) дочекала је са успламтелим национал-шовинистичким романтизмом, и као прилику за реализацију својих артистичких идеја у условима граничних егзистенцијалних изазова као што је рат.³⁷ Милослав Самарџић је у часопису НИН³⁸ подсећао на то како су изгледали њихови политички ставови у то доба, посебно истичући допринос Николе Самарџића који је нашироко развијао расистичке идеје о Србима који бране европску цивилизацију од исламског оријенталног таласа.³⁹ Као врхунац артистичког лудила званог играње рата треба истаћи акцију удружења Само Српкиња Србина спасава које су чиниле Исидора Бје-

34 Миша Ђурковић, „Десница у култура”, у овој књизи.

35 У једном од бројева тинејџерског часописа *ИТД* средином осмдесетих на питање којих би десет особа најпре волео да сретне на вечери, Влада Дивљан је на прво место ставио Димитрија Љотића. Ово је поновио у јануару 1991. у часопису *Нови ритам* (бр. 5) да би у интервјуу магазину *ПОП БОКС* од 08.03.2009 на исто питање одговорио како би на вечеру звао само савременике, а не мртве људе. Поменуо је да је због ранијих изјава тог типа имао проблема. Иначе, негде у то време је признао и да је некада био десничар а да је сада еволуирао ка левици.

36 Наравно, свему је претходио контроверзни Драгош Калајић који је још седамдесетих почео овде да преноси идеје европске традиционалистичке, углавном католичке деснице и да пропагира Еволу, Јингера, Де Ружмона и сличне мислиоце.

37 Додуше, само је Бокан директно учествовао у ратним сукобима.

38 Милослав Самарџић, „Бивши новинари *Погледа*“, НИН, бр 2986, 20.08.2008.

39 Чувени ултракалајићевски текст „Срби и Европска унија” који је у три наставка изашао у *Погледима*.

лица, Ирина Деретић, Симонида Станковић, Вида Црнчевић и Биљана Србљановић.⁴⁰ Једна од њихових акција је била читање Хајдегерових филозофских радова српским рањеницима у болницама у Босни!? Занимљиво је подсетити да је Биљана Србљановић у *Погледима* писала филмску критику и да је избачена због претераног расизма према црнцима када је са таквих позиција *попљувала* један од филмова Спајка Лија.

Не треба ни помињати да су за све ове актере они из Београдског круга били најгори издајници, дефетисти и кукољ који треба истребити. Ево, на пример, шта је у *Погледима* од 30. октобра 1992 писао Никола Самарџић: „Бестијално шиканирање свега што је српско добило је свој псеудоинтелектуални и квазиобјективан израз у јагми за откривањем ратних злочинаца и оно потиче управо из оних комунистичких кругова који су се, мучки прикривени, уместо огртањем националним плаштом (као што је учинила њима супротстављена, данас владајућа структура) наоружали интернационалистичким легитимитетом овереним у ложама наредбодаваца свог универзалног поретка. Успостављајући озбиљну и чврсту спрегу с централама светске моћи, они су на читаву српску нацију, којој већином и сами припадају, прилепили криминалну потерницу. Деценијама духовно поткупљивана... стипендијама и бедним обећањима, нова генерација југословенских бољшевика нашла је потпоре и у посленицима оних тоталитарних система и идеологија од пре пола столећа, који своју крваву мисију нису успели до краја испунити.“

Уследио је, међутим, процес еволуције у деведесетим. Само ови људи би сами могли да нам испричају стварну причу о разлозима који су их током деведесетих од овог салонског фашизма довели до преласка на позиције савременог троцкизма. Да ли је у питању разочарање, страх од пораза, проста људска жеља да се буде на победничкој страни, или евентуално да се себи обезбеди добар живот, стипендије, могућност путовања и реализације својих уметничких или друштвених претензија, о томе се може само нагађати пошто они о томе не говоре.⁴¹ Чињеница је међутим да су они завршили на потпуно другим странама и да су данас перјанице екстремне квазилибералне, заправо неотитоистичке левнице у Србији окупљене око ЛДП-а и портала *Пешчаник*. Иако су то зрели људи у својим четрдесетим годинама, интересантно је да су им ентузијазам, острашћеност, мржња према својим противницима, приврженост ауто-

40 У једном броју *Погледа* постоји фотографија из бијељинске болнице на којој се види и Србљановићка.

41 Или као Самарџић у интервјуу *БХ Данима* то правдају младалачким грешкама које су касније увидели, односно општим помрачењем свести које се тада десило у Србији. Види *БХ дани* број 553, 18.01.2008.

ритаризму и убеђеност у исправност својих ставова идентичне као и пре две деценије.

За људе који се баве психолошким основама политичких и идеолошких ставова прави изазов је питање како су и зашто ови људи обрнули чувену Черчилову изјаву која говори о класичном развојном путу западног човека: ко са двадесет није био социјалиста а са четрдесет конзервативац, тај није ни живео свој живот. У овим Черчиловим речима постоји и веома значајна материјалистичка основа: млад човек жели да мења свет, идеалиста је, материјални моменат му није најважнији, док човек средњих година тежи за сигурношћу, материјалним конформитетом, уређеношћу света у коме се креће итд. Могуће је наћи исту логику и код ових наших преобраћеника: као млади хтели су провокацију, идеје, побуну против мејнстрима, да би у четрдесетим вођени потребом за пре свега новцем, статусом и положајима кренули пут оне идеологије која то једина може да им обезбеди, а то је у Србији тренутно екстремна троцкистичка левица.⁴²

Тек кад ове преобраћенике спојимо са језгром млађих делатника Београдског круга добијамо основу за разумевање идеологије и праксе парадржаве која се инфилтрирала у званичне структуре и која данас преко домена политике идентитета (образовање, културна политика, медији, јавни рад, питања вере) плански и континуирано мења систем вредности у Србији.

42 Списак оваквих преобраћеника који су од екстремно десних позиција стигли до пропагирања лукративних “роевропских” ставова много је шири од овде помињаних имена. Треба обрадити комплетно новосадско крило калајићеваца чиме би се открио крајње интригантан материјал. Занимљива је, на пример, прича о двојици младих асистената Правног факултета који су делили канцеларију и фасцинацију делом Карла Шмита и других ултрадесних мислилаца. Били су чланови изразито национално оријентисане Народне странке Милана Парошког. А онда су у другој половини деведесетих приступили Демократској странци и отпочели каријеру која је једног довела до позиције министра који додељује награде Женама у црном и подржава гејпараду, а другог до позиције председника Извршног већа Војводине и најтврђег војвођанског сепаратисте. Сличних појава, нажалост, има и унутар наше цркве. Знама пример свештеника који је почетком деведесетих интензивно сарађивао са екстремним Жарком Гавриловићем, оснивачем Светосавске странке, а који је такође био укључен у објављивање књига несрећног Ратибора Ђурђевића и углавном промовисао изразито фундаменталистичке ставове о вери и улози цркве у друштву и политици. Током ове деценије услед свега снажним финансијских мотива и других врста привилегија (нпр. плаћена путовања), овај човек је постао један од водећих унијата, редован учесник свих програма, семинара и конференција које се баве вером а које су финансиране Соршевим парама, и десна рука високо котираног прохрватског свештеника СПЦ са којим води једну невладину организацију. Обојица су, наравно, и веома политички активни у владајућој партији која је иначе чланица Социјалистичке интернационале! Тако од бившег љотићевца настаје Влада Зечевић за 21. век.

Читавај овој тематици могло би се приступити и из перспективе поткултурних стилова. У својој важној студији о омладинским поткултурама у Београду осамдесетих,⁴³ Инес Прица је посебно издвојила панккерску и шминкерску поткултуру са својим стиловима, преокупацијама, гардеробом, музиком, понашањем итд. Било би веома занимљиво пратити како су се припадници тадашње две наизглед радикално супротстављене поткултуре у овој деценији слили у једну исту класу која гласа за ЛДП, остварује бенефиције преко ДС и Г17, мрзи своје окружење и свој народ, и нуди нам српски *Секс и град* као врхунац „стваралачког“ дискурса модернизације.⁴⁴

Како било, овај пројекат напредује јако добро и с обзиром да не постоји организован отпор нити противстратегија, готово сигурно је да ће овај полип наставити да се распростире кроз поре србијанског друштва успостављајући неку врсту хегемоније. Границе његовог ширења налазе се у генерално слабом квалитету онога што нуди, у неприродности и артифицијелности идеологије коју пропагира и пре свега у арогантном елитизму који често бива контрапродуктиван управо за циљеве које је себи поставио. Стога су финансијери и наручиоци посла принуђени да осим дугорочног таргетирања омладине прибегавају и краткорочним популистичким варијантама као што су овде назначени покушаји присвајања „турбо-фолка“⁴⁵ за своје промотивне потребе. *Лисице*, међутим, управо због своје искрености и интенционалности остају значајно сведочанство о томе како у сведеном, рудиментарном поп-културном паковању изгледају идеологија и систем вредности који вероватно на дуже време успостављају хегемонију у подручјима политике идентитета у нашој земљи.

43 Инес Прица, *Омладинска поткултура у Београду, симболичка пракса*, САНУ, Београд, 1990.

44 Доминација овог модела додатно је омогућена нечим што бисмо могли да назовемо *синдром НСПМ*. Ако човек оде на овај веома посећени сајт „национално свесних“, највише домете њихове аналитичке мисли наћи ће у непрестаном ударању по Другој Србији и разним њеним продукцима. Уочљива је нажалост и потпуна јаловост када треба понудити другачији конструктивни модел, конкретни пројекат, производ, артефакт, књигу, филм, музички албум итд. У складу са овим је и чињеница да дугогодишња владавина ДСС није апсолутно ништа донела у овим сегментима. Један од ретких успешних покушаја је књига Игора Ивановића *Култура и идентитет: поглед здесна*, НСПМ, Београд, 2007, у којој је аутор понудио читав низ конкретних и остваривих идеја и пројеката за развој културне и туристичке понуде Србије.

45 Детаљније у „Идеолошки и политички сукоби око популарне музике у Србији“

РАТНА ПРОПАГАНДА И ЛИБЕРАЛНА ДЕМОКРАТИЈА

– Ратни ангажман Волта Дизнија –

Цртани филмови представљају један од најинтригантнијих облика савремене популарне културе. Ова продукција је током двадесетог века преузела функцију коју су у деветнаестом веку имале класичне бајке, делујући као један од најупечатљивијих облика дечје педагогије, и инструмената подстицања и обликовања дечје имагинације. С друге стране, као и сви облици популарне културе и цртани филмови су дошли у канџе политике. Штавише, управо због своје једноставности, пријемчивости, визуелне атрактивности и способности да лако пренесу поруку најмађима, али и широким слојевима старијих, анимирани филмови су постали предмет великих и бројних контроверзи. Наведимо неколико примера.

Лик који је код нас познат као Сунђер Боб Коцкалоне, у више земаља дошао је под око критике. Предмет пажње била је како читава психоделична атмосфера света у коме се креће (по многим директна асоцијација на опијате), тако и његов андрогени лик који је у неколико земља оптужен за подстицање и промовисање хомосексуализма. Најдаље су отишли у Пољској где је парламент формирао анкетну комисију која се бавила испитивањем наведених тврдњи о штетности емитовања *Телетабиса* и Сунђер Боба.

Сунђер Боб Коцкалоне спада у нову генерацију цртаних који одражавају нову политичку коректност рођену почетком деведесетих година. Исти тај нови дух коректности знатно је ограничио приказивање раније генерације анимираних филмова. Под удар су највише дошли *Том* и *Цери* због велике количине насиља⁴⁶ због које су иначе забрањивани и цензурисани у скандинавским земљама још током осамдесетих година. У складу са захтевима новог времена, из многих кратких филмова веома популарних ранијих година, постепено су чишћени гегови које су чинили стереотипи о разним етничким и расним мањинама, који се данас тумаче као елементи расизма.⁴⁷

46 Насилни гегови, туче, експлозије, стропоштавања, исецања су чинили велики део репертора и заплета великог броја класичних јунака. Како би изгледали Попај и Баца или Којот и Птица тркачица, или Душко Дугоушко ако би се елиминисало насиље?

47 На *Ју тјубу* се могу наћи специјални клипови направљени као компилације оваквих наводно расистичких сцена из Душка Дугоушка и Диз-

Ово се дешава и у другим сферама популарне културе, па је недавно под удар дошла и једна епизода стрипа *Тин Тин* која се дешава у Конгу и у којој се појављују расистички интониране сцене.

Много више контроверзи је наравно повезано са поджанром цртаних филмова за одрасле као што су *Краљ брда*, *Саут парк* или *Симпсонови*. Већина ових серијала наменски подстиче стереотипе и бруталности истражујући феномене савременог друштва, борећи се да пређе с ону страну политичке коректности. Отуд није чудо што бројне епизоде ових серијала изазивају контроверзе. Пре неколико година *Симпсонови* су чак изазвали међународни инцидент када је влада Бразила протестовала због епизоде која се дешава у њиховој земљи. Реч је о епизоди у којој су по њима изложени сви најгори стереотипи о Бразилу, који је представљен као изузетно опасна дестинација где се туристи отимају због откупа.

Постоји, међутим, једна друга димензија овог жанра популарне културе којом бисмо оведе желели да се бавимо. Реч је о директној употреби индустрије анимираних филмова⁴⁸ у сврху ратне пропаганде и подстицања мржње и насиља код грађана своје земље. Почнимо од најрадикалнијег случаја који се недавно појавио. Палестински покрет Хамас, владајућа странка на Западној обали, већ више од две године на својој телевизији *Ал акса* (названој по чувеној џамији која се налази у Јерусалиму под контролом Израелаца) има дечји програм који се назива *Пионери сутрашњице*. Епизода траје око 85 минута и емитује се сваког петка. Усмерена је према деци узраста од 7 до 13 година и у основи следи форму америчких дечјих шоу-програма попут *Улице Сезам*. Водитељ програма је дванаестогодишња девојчица Сара Барнуми, којој помаже лик у костиму једног цртаног јунака. До сад их је било четворо: миш Фарфур, пчелац Нахул, његов брат зец Асуд и медвед Нусри. Хамасова продукција разумљиво нема довољно новца да производи ску-

нијевих филмова. Тако се и чувене сцене из *Књиге о џунгли* када Балу пева *I wanna be like you* тумаче као расистичко подсмеваше принца и њихово поређење са мајмунима. Проблем са овом врстом политике је то што се не зна где ставити границу и када представници неке етничке групе почињу да причу о себи доживљавају као дискриминацију или увреду. Представници италијанске заједнице су се тако побунили против филма *Велики убица ајкула* (*Shark Tale*) зато што на неадекватан начин приказују њихову заједницу као криминогену. Али проблем је у томе што је редитељ читаву карактерологију Дон Линове дружине преузео из других продуката популарне културе, бројних филмова о италијанској мафији у Америци попут *Кума*, који су базирани на реалним основама.

48 Говоримо о читавој индустрији која се развила од јунака филмова, а која данас обухвата лутке, школски прибор, сличице, игрице, стикере, одећу са њиховим ликовима итд.

пе и захтевне цртане филмове,⁴⁹ али користи ни мање ни више већ управо јунаке америчких цртаних серијала.

У питању је обрт реконтекстуализације симбола и нарације који у потпуности одговара постмодерном времену у коме живимо. Хамасова продукција је за своје ултрамилитантне потребе најпросто присвојила симболе које је америчка глобална продукција учинила деловима нашег савременог несвесног. Миш Фарфур је наике клон Микија Мауса, Дизнијевог основног лика који је – уз кловна Роналда из Мек Доналдса и Кока колу – често описиван као најзначајнији симбол америчког културног империјализма. Костимирани Фарфур такође говори пискавим гласом (додуше на арапском), једнако је обучен и има исте покрете тела као Мики.

У идентичну форму Хамасови продуценти су, међутим, уписали један сасвим другачији садржај. Фарфур промовише мучеништво, тероризам, мржњу према Јеврејима, ционистима, Израелу, Америци и њеним лидерима. У разговору са Саром и децом која се укључују у програм, он на крајње милитантан начин учи децу да је циљ сваког пионира сутрашњице да се припреми за борбу против Јевреја, за ослобађање муслиманских земаља од стране окупације свим средствима. По правилу и Фарфур и његови наследници најчешће понављају поклич „Ослободићемо Ал Аксу од прљавих злочинаца циониста!“

У низу епизода Фарфур је са децом певао песме препуне говора мржње, глумио пуцање из аутомата, учио клинче да никада не смеју да се предају, да ће Муслимани обновити своју величину итд. Најзанимљивији је свакако начин на који је Фарфур уклоњен из серијала. Наике, његова појава и чињеница да је реч о неовлашћеном фалсификовању и злоупотреби Дизнијевог лика, наишли су на бројне критике и осуде посебно од стране Американаца и самог студија Дизни. Стога су продуценти проценили да ипак морају да престану са том врстом

49 Мада је било покушаја снимања луткарске анимације као најјефтиније продукције. Такав је на пример филм у коме палестински дечак, коме су Американци убили родитеље, браћу и сестре, након исцрпног дијалога мачем убија Џорџа Буша обавештавајући га да је Бела кућа у међувремену претворена у џамију. Види <http://www.youtube.com/watch?v=K-FGfUTRO2s&feature=related>. Такође Хамас је за потребе обрачуна са ривалским Фатахом направио петоминутни пропагандни спот у коме је себе представио као храброг лава Симбу, јунака Дизнијевог филма из 1994, *Краљ лавова*, док је Фатах представљен као скуп разних корумпираних мишева који се размећу америчким доларима и оружјем, пале џамије и куће, терају жене да скидају зар и уништавају палестинско друштво. Разљућени Симба их у трен ока почисти и врати мир у долину под палестинском заставом. Види <http://www.youtube.com/watch?v=waJLsTIohd8> Постоје и краћи антисемитски филмови усмерени на подизање свести о томе да Јевреји хоће да профитирају на арапској неспремности и успаваности.

праксе. Међутим, и тај чин је упакован у најрадикалнију пропаганду. У последњој епизоди, Фарфур најпре разговара са дедом који му предаје кључеве и тапије који непобитно доказују да су Тел Авив и Јерусалим одувек припадали њима и предаје му завет да се бори за њихово ослобађање, након чега умире. Следи затим сцена у којој Фарфура у кацеларији испитује агент јеврејске државе, тражећи од њега да им за добре паре прода кључ и тапије које је добио од деде. Фарфур разумљиво испољава велику храброст, достојанство и веру одбијајући да преда кључеве „криминалним терористима“. Агент устаје и почиње брутално да га туче пред камером да би слика нестала и још једно време се чули звуци батињања и Фарфуровог бола. Камера затим приказује Сару која мале гледаоце обавештава да су изгубили пријатеља Фарфура, који је мученички умро бранећи своју земљу, а убијен је од руку злочинаца и убица који убијају и малу децу, који су криви за смрт муслиманских светаца итд.

Већ у следећој епизоди појављује се пчелац Нахул, будући Сарин сарадник, који обавештава децу да ће наставити светим путем борбе за слободу којим је ходао Фарфур. Након једног броја епизода током којих је учио децу да кад порасту треба да крену у Цихад, и Нахул умире на начин који одговорност за његову смрт директно повезује са Јеврејима. Нахул се озбиљно разболи и једини начин да се излечи јесте излаз из Газе и доласак у Египат на операцију код добрих муслиманских доктора. Међутим, израелска војска затвара границу и Нахул умире на рукама својих родитеља, пред очима камере.

По већ устаљеној схеми која деци треба да усади свест о томе да су сви они само делић ланца непрестане борбе и жртвовања које треба да доведе до ослобађања светих места, већ у следећој епизоди уводи се зец Асуд. Овај лик, који неодољиво подсећа на Душка Дугоушка, долази из избеглиштва у Либану, прелазећи границу са Египтом и сазнаје да му је брат Нахул мученички умро. Он се заветује да ће осветити Нахулову смрт и наставити борбу за ослобађање, са жељом да и сам преузме улогу мученика. Своје име (лав) образложио је тиме што жели да поједе све Израелце. Током свог гостовања код Саре, посебно се истакао у епизоди која се бавила осудом познатих данских карикатура *Јиланд поста* подстичући мржњу код деце и преиспитујући разлоге слабости Муслимана кад им се такве ствари догађају. Свој век у *Пионирима*, Асуд је окончао у епизоди од 2. јануара 2009. када је подлегао повредама насталим услед напада израелске армије. Наследио га је медвед Нусри који је врло пластично објаснио да је дошао у Палестину да буде муџахедин и да носи пушку.

Емисија *Пионери сутрашњице* представља заиста најрадикалнији облик пропаганде усмерене ка деци. Овакве ствари се могу очекивати од радикалног исламистичког покрета који сматра да су сва средства дозвољена у пре свега верском рату који води са хришћанима, Јеврејима и домаћим издајницима из Фатаха. Хамас је укључен у један облик тоталног рата и у складу са тиме они су читаво друштво, са свим његовим сегментима увели у облик перманентне мобилизације за сукоб, и оно што они виде као одбрану од страних агресора. У овом тоталном систему образовање, здравство, спортске активности, социјална помоћ, бизнис, култура, војне активности и други облици деловања чине један систем базиран на фундаменталним захтевима вере, чији је врхунац политика као систем организације свега овог осталог.

Ова врста тоталитарних система која пропагандни рад са децом сматра легитимном припремом за њихово укључивање у систем као будућих лојалних чланова, познат је из историје. Сви смо годинама учени да насупрот оваквим тоталитарним системима стоје демократске земље у којима су деца поштеђена и заштићена од манипулације. Да ли је то заиста тако? Културна индустрија усмерена ка деци у демократским земљама се као што знамо пре свега повезује са именом Волта Дизнија. Дизни је у широј јавности нека врста симбола за дечју безбрижност, наивност, санитаризацију, односно одвојености дечјег света маште од стварног бруталног живота са свим његовим манама и пороцима.⁵⁰

И мада је у последњих пар деценија и та врста представе почела да се пропитује и да се јављају озбиљне анализе које у његовим филмовима откривају имплицитно учитавање пожељног система вредности, идеологију меке америчке доминације, као и контроверзе из Дизнијевог живота, некако је сасвим по страни остао његов најдиректнији ратни ангажман. Иако је петогодишње ратно искуство чинило велики и значајан део ангажмана Дизнијевих студија и то управо у време када су постављали основу свог будућег креативног и финансијског успеха, у академској литератури скоро је немогуће наћи чланак који се бави овим периодом. Чак и многи Дизнијеви биографи нерадо и непотпуно говоре о овом периоду као нечему што напросто треба избрисати, јер се директно коси са оном санитарном, заштићеном сликом безбрижности Дизнијевог дечјег царства. Сам Дизни нпр. никада није дозволио да се филмови попут *Фиреровог лица* прикажу на телевизији. И

50 Погледати читав први део књиге *Од Миша до Сирене* који носи наслов „Санитаризација, Дизнијев филм као културна педагогија”, а посебно есеј Хенрија Гируа „Преко политике безбрижности”. Naas, L, Bell, E, Sells, L, *From Mouse to Mermaid*, Indiana University Press, 1999.

заиста, како савременој јавности приказивати Пају Патка у нацистичкој униформи са свастиком на руци?! Погледајмо стога како је започео, како је текао Дизнијев ратни ангажман и шта је иза себе оставио овај период сарадње Дизнијевих студија са разним департманима америчке владе. Ово истраживање треба да нам помогне у испитивању тачности стереотипа који тврди да демократске владе, за разлику од недемократских и ауторитарних, у рату поштују одређене границе у пропаганди и манипулацији.

*

На почетку треба истаћи да је истраживачима посао истраживања Дизнијевог ратног ангажмана од недавно доста олакшан. Године 2004, у оквиру серијала *Walt Disney Treasures*, појавило се ДВД издање *Волт Дизни на првој линији фронта (Walt Disney on the Front Lines)*.⁵¹ На поменутом диску на једном месту налази се највећи део директне ратне пропаганде произведене у студијима Дизни током рата. У овом тексту ћемо се бавити углавном садржајем ове колекције, који је настао у периоду 1942–1945.

Но, Дизнијев ратни ангажман почиње пре ове директне пропагандне продукције настале под управом и контролом америчке државе и војске. Он је заправо отпочео почетком 1941. године када је Дизнијева трупа заједно са још једним бројем уметника ангажована од стране државе за турнеју добре воље по земљама Јужне Америке. 2008 је снимљен документарни филм *Ел Групо* (тако се ова екипа назвала) који анализира и разјашњава ову значајну турнеју. Волт Дизни иначе никада није престао да подржава и промовише идеје америчког мејнстрима и да у потпуности брани и развија политику своје државе. Од промовисања идеологије *Њу дила*, радне етике у свом првом дугометражном филму *Снежана и седам патуљака* до сарадње са *ФБИ*-ом и цинкарења људи из филмске индустрије за које се сумњало да су комунисти.⁵² Стога је сасвим очекива-

51 Видети ДВД *Walt Disney Treasures – On the Front Lines*, 2004

52 У оштром нападу пар година након његове смрти, Дизнијеву продукцију су радикални левичари, феминисткиње и грађански покрети за расну једнакост описивали као све најгоре што се може наћи у америчком друштву и међу америчким *мејнстрим* вредностима. Дизни је заиста у свом раду покушавао да устолочи и одбрани класичне „буржоаске” вредности на којима је Америка изграђена. Треба поменути и његову функцију потпредседника организације формиране 1944. која се звала Филмско удружење за очување америчких идеала. Ова изразито антикомунистичка организација окупљала је и Гери Купера, Клерк Гебла, Барбару Стенвик, Џона Вејна и многе друге људе десне оријентације из филмске индустрије. Занимљиво је да им је манифест 1948. написала чувена списатељица Ејн Ренд, једна од хероина либертаријанске десне Америке. Види Watts, *The Magic Kingdom*, University of Missouri Press, 2001, стр. 240

но што је прихватио ову значајну мисију која ће у потпуности најавити каснију идеолошку културну политику вођену током хладног рата.

Постојао је и други, далеко прозаичнији мотив. Након великог уметничког али и финансијског успеха *Снежане*, Дизни је крајем претходне деценије улетео у велике кредите и замашне и скупе пројекте као што су *Фантазија*, *Дамбо* и *Бамби*. *Фантазија* је завршена 1940. и доживела је крах на биоскопским благајнама. С једне стране радило се о доста опскурној идеји да се направи дугометражни филм базиран на великим темама класичне музике, што је веома елитистичка и артистичка идеја, али тешко пријемчива широким слојевима публике. С друге стране, *Фантазија* је постала и жртва околности јер је с почетком рата претходне године Дизни изгубио огромно тржиште. Све у свему, компанија и њени новоизграђени студији били су у изразито тешкој финансијској ситуацији, коју је појачао и велики штрајк радника крајем 1940. за који је Дизни иначе оптуживао комунисте. Државна финансијска и пословна помоћ била је неопходна за преживљавање.

Држава је, опет, Дизнијеву индустрију с правом доживела као један од најважнијих ресурса за оно што Џозеф Нај назива *меком моћи*, односно за америчку пропаганду и јавну дипломатију. Припремајући се за неминовно учешће у већ разбукталом рату, Американци су најпре желели да осигурају своје двораште. Јужна Америка је традиционално имала лоше односе са Јенкијима, а култура ауторитаризма и диктаторске управе по природи ствари је многе од тадашњих владара водила ка блиским односима са нацистима. Нацисти су доста инвестирали у прављење добрих односа са јужноамеричким елитама и, као што је познато, велики број њих је управо тамо нашао склониште након 1945. С друге стране, иако су и елите и обични људи били веома скептични према свом северном суседу, Мики Маус је био најпопуларнија фигура популарне културе. Ангажовање Дизнија требало је да на тој чињеници побољша имиџ целокупних САД и приближи земље јужне Америке и њену популацију свом северном суседу.

Турнеја је била вишеструко успешна. *Ел Групо*, састављена од Дизнија, његове жене Лили и још 16 његових врхунских уметника, режисера, цртача и композитора, током десет недеља пропутовала је четири земље: Бразил, Аргентину, Перу и Чиле. Група је свуда наилазила на веома топао пријем, спроводећи своју основну мисију. У исто време радило се о револуционарном упознавању и откривању културе ових земаља од стране америчких уметника. Као што је познато, већ следеће године

појавио се четрдесетроминутни дугометражни филм *Saludos Amigos*, састављен од четири епизоде од којих се свака одвија у по једној од поменуте четири државе.⁵³ Филм је очигледно рађен са изразитим пропагандним подстреком. Основна идеја јесте холивудска обрада читавог културног наслеђа Јужне Америке као нечега што САД признају, уважавају и доживљавају као легитиман део генералне америчке културе. Тиме што гледају Шиљу и Пају обучене у своје локалне ношње и интегрисане у свој традиционални начин живота, визуелну топографију и музичке пејзаже, житељи ових земаља би требало да и себе приближе идејама, вредностима и циљевима свог доброћудног северног суседа.

О томе да је приступ крајње лицемеран говори чињеница да латиноамеричких мотива у америчкој популарној култури до тада има изразито мало, осим слике Мексиканаца као углавном прљавих, покварених и задриглих превараната из вестерн филмова.⁵⁴ Но, упркос лицемерно пропагандним мотивима стварања, *Saludos Amigos* је право ремек-дело. Дизнију и његовој екипи је ова турнеја била невероватан креативни искорак будући да су открили читав један континент са мноштвом мотива и идеја. Док су гледаоци у јужноамеричким земљама могли да уживају у Дизнијевим ликовима као својим суграђанима, Американци су по први пут могли да у једном продукту популарне културе открију читав нови, богати свет музике, игре, боја, флоре и фауне, и различитих традиција. *Saludos Amigos* и *Три кабаљероса*, филм који је уследио 1944, направили су прву револуцију у америчкој популарној култури тиме што су широком аудиторијуму скренули пажњу на богатство културе која постоји јужно од њих. Тек након тога су нпр. поједини амерички дез музичари озбиљно и систематично почели да истражују кубанску и бразилску музику и плесове.

Те 1941, иако САД још увек нису биле формално увучене у ратна дејства, поједини делови америчке администрације и

- 53 У Чилеу упознајемо Педра, мали авион који разноси пошту, у Перуу Паја Патак упознаје чудесни свет око језера Титикака, у Аргентини нам Шиља представља свет локалних каубоја, гаучоса и на крају Паја уз помоћ Жозеа Караоке упознаје музички и визуелни колорит Бразила.
- 54 Ово треба упоредити са сличним обртом у третману радника унутар британске филмске индустрије након почетка рата. Пре рата радници су традиционално приказивани на карикатурни начин, као скуп општих предрасуда о Цону Булу. Након почетка рата у коме се елита изузетно плашила како ће се под бомбама понашати радничка класа, као по наредби у филмовима почиње њихово представљање као обичних, пристојних људи, а режисери покрећу индустрију прича о малим људима и њиховим социјалним проблемима. Успех стратегије је био велики. Види, Taylor, P, *Munitions of Mind: A History of Propaganda from the Ancient World to the Present*, Manchester University Press, 1995, стр. 218.

војне индустрије већ су почели да наручују прве продукте од Дизнија. Први филм је урађен за *Локхед* компанију, познатог произвођача војних авиона. Био је то кратки едукативни анимирани филм *Four Methods of Flush Riveting* који је служио за обуку механичара у *Локхеду*. Овај филм се и до данас сматра моделом јасног, прецизног и концизног едукативног анимираног филма. Исте године Дизни је по наредбини владе Канаде урадио два нискобуџетна кратка пропагандна филма, намењена промоцији продаје ратних обвезница.⁵⁵ Након 7. децембра Дизнијев студио је де факто био укључен у систем одбране САД, односно постао је део војне машине Америке. Војска је буквално преузела студио и ставила га у своју функцију.⁵⁶ Са 95% продукције рађене за владу, студио Дизни је постао права ратна фабрика.

У време почетка рата, Дизнијева продукција је већ била један од најутицајнијих стубова глобалне популарне културе. Није стога чудо што се производи са његовим ликовима могу наћи буквално на свим странама фронта. На изванредном сајту Дејвида Лесјака *Цртани ликови у рату (Toons at War)* могу се видети најразличитија сведочанства о појављивању Дизнијевих јунака на веома чудним и бизарним местима током рата, односно сведочанства о њиховом „учешћу у рату“. Ту спадају на пример гас маске за децу које је ауторизовао Волт Дизни. Интересантно је да се Мики и његови другари могу срести нацртани на авионима двојице немачких пилота (Ханс Шмолер Харди и Хорст Карганико), РАФ-овог француског пилота Рене Мушоа, па чак и код неколико совјетских пилота. Чак је и неколико озлоглашених немачких подморница које су дејствовале на Атлантику имало на себи Микијев лик. Стога је било разумљиво што је држава у рату користила Дизнијеву продукцију и посебно његов весели пантеон као један од стратешки важних ресурса за мобилизацију, подизање морала, пропаганду па чак и за контраобавештајне активности.⁵⁷

- 55 Реч је о филмовима *Штедљиво прасе* и *Седам мудрих патуљака*. Пошто је буџет био мали, Дизни је искористио секвенце из своја два ранија филма. У првом је коришћен филм *Три прасета*, при чему је вуку додата свастика да би подсећао на Хитлера, а кућа трећег прасета направљена је од обвезница па њу вуку не може да сруши. У другом су коришћени делови *Снежане* и *седам патуљака*. Патуљци након рада своје благо носе у банку и купују обвезнице.
- 56 Опис овог чина може се наћи у Вотсовој књизи. У рано јутро осмог децембра, службеник је обавестио Дизнија да је 500 војника умарширало у студио и преузело га за војне потребе. То је био једини холивудски студио који је војска директно преузела. Watts, *The Magic Kingdom*, University of Missouri Press, 2001, стр, 228.
- 57 Познато је да су Хитлер и Гебелс били велики фанови Дизнијевих филмова које су често гледали у приватности својих одаја, док је званично ова продукција била забрањена за приказивање у биоскопима.

Филм је иначе препознат као суштинско пропагандно оруђе на свим странама рата. Треба навести податак да је у Британији крајем рата чак половина популације, око 30 милиона људи, бар једном недељно ишло у биоскоп. У Америци је тај број достигао 80 милиона којима је мултимедијална порука могла континуирано да се шаље. О значају филма најбоље говори изјава председника Рузвелта: „Индустрија покретних слика могла би да буде најснажније пропагандно средство на свету без обзира да ли она то хоће или неће“.⁵⁸ Америчка влада се тако и понашала, стављајући под своју директну контролу читаву филмску индустрију. У Британији нпр. чак ништа није могло да се приказује у биоскопима без дозволе Министарства за иформисање. У Америци то није био случај, али је држава регрутовала све ресурсе из филмске индустрије за вођење пропагандног рата. Док су у стриповима Бетмен, Икс 9 или Капетан Америка тукли и елиминисали немачке агенте, на филму су то радили Тарзан или Шерлок Холмс.

Ратни департман владе САД је само за филмове произведене за обуку војника годишње трошио око 50 милиона долара. Биро за ратно информисање (OWI)⁵⁹ је у јуну 1942. издао приручник намењен холивудским актерима у коме су набројане пожељне теме за које је процењено да би могле да допринесу ратним напорима. Пет тема је издвојено као приоритет: објаснити зашто се Американци боре, насликати Уједињене нације и њихове народе, подстаћи рад и производњу, подићи морал на домаћем фронту и насликати храброст војске. Филм је препознат као најбоље средство масовне едукације о рату и месту и улози сваког човека и сегмента друштва у ратним напорима земље. Холивуд се, наравно, повиновао овим задацима па је настао велики број филмова који су говорили о храбрости Американаца или о херојској борби њихових савезника. За Владу су радила таква имена као што су Џон Хјустон, Џон Форд или Били Вајлер. Најважнији је свакако рад Френка Капре, који је тада постао мајор војске. По наредби Врховне команде, Капра је снимео читав серијал од седам веома успешних дугометражних документарца под именом *Зашто се боримо* (*Why we fight*). Они су најпре били намењени војсци, али је због квалитета одлучено да иду и у комерцијалне биоскопске пројек-

58 Taylor, P, *Munitions of Mind: A History of Propaganda from the Ancient World to the Present*, Manchester University Press, 1995, стр. 229.

59 Ово је агенција која се бавила такзваном белом пропагандом, која се одликује слањем порука са познатих адреса и легитимних извора. Црну пропаганду, која користи све облике и методе пропагандног рада укључујући и уцене, тортуре, лажно представљене изворе емитовања итд, обављала је агенција названа Биро за стратешке услуге, ОСС (Office of Strategic Services). Њеном трансформацијом крајем рата настала је Централна обавештајна агенција, ЦИА.

ције.⁶⁰ Два од ових седам су технички дорађивана у Дизнијевој студију.⁶¹

У овом периоду Дизни је радио за скоро све департмане америчке владе. Поменимо морнарицу, ваздухопловство, Министарство пољопривреде, Министарство финансија и копнену војску. Чак 90% његових запослених радило је искључиво за ове војно-пропагандне потребе у датом периоду. За то време произведено је око 68 сати филмова. Продукција се упетостручила иако му је чак трећина запослених била регрутована. Неки су долазили на посао у униформи.

Осим за прављење филмова, Дизнијево студио био је ангажован и за цртање постера, објављивање књига и стрип магазина, за израду војних инсигнија и плаката⁶² и друге сродне послове. Често су то биле наменске кампање као што је кампања за уштеду горива која поручује да је патриотски да се већи број грађана вози истим аутом. На плакату је нацртан чувени Пајин ауто у коме се весело вози велики број ликова док се само он љути.

Пошто су неки филмови рађени самостално, неки у копродукцији са другим студијима, а у неким је Дизнијево студио обављао само техничке ствари или дораду, још није утврђен тачан број филмских продуката из ратног периода који би се могли повезати са Дизнијем. На сајту www.disneyshorts.org може се наћи списак од око осамдесет пописаних наслова, који укључује кратке филмове разних врста, од техничких, преко филмова за обуку и демонстрацију употребе оружја, затим филмова намењених за едукацију широког становништва у погледу здравља, исхране и хигијенских навика, до класичних

60 Треба макар поменути да је филмска индустрија (а посебно британски актери који раде у Холивуду) била најважанији сегмент пропагандне борбе Велике Британије у циљу сузбијања америчког изолационизма и увлачења Америке у рат. Погледати књигу *Како продати рат*, Nicholas Cull, *Selling War*, Oxford University Press, 1996. Тејлор нас обавештава да је овај континуирани пропагандни рад изазвао побуну у Сенату, те да су двојица сенатора чак организовали анкетну комисију која је испитивала организовани рад на увлачењу Америке у рат. Taylor, P, *Munitions of Mind: A History of Propaganda from the Ancient World to the Present*, Manchester University Press, 1995, стр. 223 и 229.

61 Дизнијево студио није, наравно, био једини студио за производњу цртаних филмова који је пропагандно ангажован. Употреба кратких цртаних филмова у Другом светском рату је специфично америчко искуство иза кога је остала веома богата продукција од преко 500 наслова. О читавом овом феномену погледати добру и прегледну студију Shull, S, Wilt, E, *Doing their Bit: Wartime American Animated Short Films 1939/1945*, McFarland, 2004. За општи преглед глобалне продукције погледати Sébastien Roffat, *Animation et propagande: les dessins animés pendant la Seconde Guerre mondiale*, L'Harmattan, 2005.

62 Код Лесјака се нпр. могу видети инсигније рађене за пољске трупе у емиграцији, које су деловале под окриљем савезника.

пропагандних и контраобавештајних производа. Неки од филмова су били строго поверљиви, а који су све домени обуке и ратне припреме били укључени, можда најбоље илуструје наслов филма *Неколико брзих чињеница о венеричним болестима*.

*

Колекција *Дизни на првој линији фронта* обухвата 33 најзанимљивија наслова подељена на два диска. Концентрићемо се управо на ту продукцију. Овде није могуће детаљно представити све ове филмове, али је битно уочити основне тенденције у њима, груписати их према намени и илустровати одлике пропагандне праксе преко најупечатљивијих примера.

Постоји најпре линија филмова која промовише војску и војнички живот. Ту треба набројати низ филмова који говоре о Пајином војничком животу као што су *Паја је регрутован*, *Војник који нестаје*, *Небески војник*, *Фол аут*, *фол ин* и *Стара војничка игра*. У овим филмовима пратимо догодовштине једног симпатичног, помало неспретног војника, који се стално натезе са својим надређеним. Док гледамо Пају како љушти кромпир, покушава да испуни дневне обавезе, машта о лету и скаче падобраном, покушава да постави шатор, излази у град без дозволе итд, бивамо увучени у врлине војничког живота који нам се показује у хуманим бојама. Сама идеја рата, војске и војне службе се кроз овај сплет догађаја и увек симпатичног Пају Патка приближава обичном гледаоцу. Треба навести и филм *Одбрана земље* (Home Defense) у коме адмирал Паја организује противваздушну одбрану са сестрићима. Кроз уобичајене шале и неподопштине које сестрићи приређују ујаку, гледалац се забавља, опушта и подсећа да су сви укључени у ратни живот. Из ове серије је можда најпознатији филм *Патак командос* у коме Паја лети у Јапан и као падобранац искаче иза непријатељеве линије одбране. Затим га срећемо како у стилу Индијане Џонса пролази кроз разне замке и авантуре са Јапанцима да би на крају сам уништио читаву њихову авијацију.⁶³

У ову врсту забавних пропагандних филмова спадају и два филма са Плутоном: *Армијска маскота* и *Војник Плутон*. У првом Плутон покушава да постане добро храњена и пажена маскота у војном кампу. У другом најпре гледамо како Плутон

63 Мотив борбе са Јапанцима јавља се и код других студија па тако срећемо и Попаја и Душка Дугоушка како бране америчке националне интересе у сукобу са далекоисточним нападачима. У монструозној филмској верзији *Три прасета* коју је направио студио браће Ворнер, на бункеру, односно кући трећег прасета стоји написано „Забрањено за псе”, али тако да је ово „псе” прецртано а изнад написано „Џепс” (Japs) што је расистички и погрдан израз за Јапанце коришћен у Америци током рата.

маршира док затим безуспешно покушава да сачува топ од верица Чипа и Дејла који желе да га искористе за разбијање ораха.

Међу најзанимљивије спадају два филма са Шиљом у главној улози. У филму *Средства за победу* Дизни се бави несташницом горива и гума у Америци услед рата. Шиља се креће америчким улицама и покушава да нађе најзанимљивије решење за алтернативно превозно средство које би надоместило аутомобиле. Реч је о изразито духовитом и забавном остварењу које се на пријемчив начин бави актуелним проблемом за све грађане Америке. У филму *Како се постаје морнар*, једним од ретких који је касније доживео велики број емитовања, иако у цензурисаној верзији, Шиља има једну од својих класичних едукативних улога док нас води кроз историју неког заната или подручја људског стваралаштва. Овде је у питању историја морнарице. Различите инкарнације Шиље, од пећинског човека, преко викинга, Колумба или пирата, воде нас кроз сукцесивне фазе људске пловидбе до данашњих дана. То је онај филм са познатом секвенцом везивања чворова.

Међутим, након рата је исечен последњи минут филма који заправо представља кулминацију, телос целокупног подухвата ка коме води читава претходна историја: као последњи стадијум у развоју морнарице приказује се моћна америчка фрегата са великим бројем топова. У њој спава десетина морнара који сви сањају вамп девојке. На звук сирена за узбуну, Шиља се облачи у официрску униформу и убацује торпедо у цев за испаљивање. У њу некако и сам упадне тако да је финална сцена испаљивање Шиље као торпеда који у ваздух диже један за другим јапанске ратне бродове да би се филм завршио разарањем читавог хоризонта који је представљен у облику јапанске ратне заставе.

У следећу групу спада четрнаест кратких филмова направљених за изразито практичне сврхе, усмерених ка појединим сегментима ратне привреде и практичног ратног живота. Држава увучена у тотални рат најширих размера очигледно мора себе да мобилише и уреди као кохерентан организам при чему ниједан сегмент тог друштвеног организма не сме да остане ван контроле. Ови филмови рађени по наруџби различитих департмана владе, баве се пре свега здрављем популације, и њиховом исхраном, као и едукацијом о потреби финансирања ратних напора од стране становништва.

Почнимо од ове „финансијске“ групе филмова који се баве порезима и обвезницама. Таквих је чак шест на листи. Већ смо помињали прва два које је Дизни урадио још 1941, по наруџби канадске владе. Филмови *Штедљиво прасе* и *Седам мудрих патуљака* урађени су да подстакну куповину ратних обвезни-

ца којима је влада финансирала трошкове рата са Силама осовине. Куповина обвезница се преко ових филмова представља и као најозбиљнија патриотска дужност која нам помаже да сачувамо слободу, али и као мудар пословни потез, односно добро улагање свог новца. Због очигледног успеха филмова и све веће потребе за новцем, канадска влада је следеће године наручила још два слична филма. Први уводи Пају Патка, омиљено Дизнијево џангрисало, јунака кога су масе волеле управо због незгодног карактера и сталне спремности да се буни.

Кратки филм *Пајина одлука* такође је рађен на основу већ постојећег филма *Пајин бољи део*. Ово је један од најпознатијих кратких филмова са Пајом. Заплет се састоји у борби између Паје анђела који подстиче нашег јунака да иде у школу, буде добар ђак и извршава своје дужности, и Паје ђаволка који га подстиче да игнорише обавезе и школу, те да дан лепше проведе на пецању. Сукоб се, наравно, окончава тако што толерантни анђеолова коначно прихвати насилне методе, претуче ђаволка и овлада Пајом одводећи га на крају у школу. Ратна верзија је тек делимично променила анимацију и уместо око школе заплет преместила на питање куповине обвезница. Док га ђаволак, који излази из кутије са јасно нацртаном свастиком, привлачи на тамну страну нудећи му да новац потроши на забаву и раскалашност, анђеолова га подстиче да зарађени новац уложи у ратне обвезнице и тиме помогне ратним напорима државе и себи као штедљивом, односно врлом човеку. Сукоб се окончава по ранијем рецепту, и Паја новац улаже у куповину обвезница.

Други филм, снимљен исте године, назива се *Сви заједно*. У питању је триминутна анимација у којој Дизнијеви јунаци дефилију испред зграде канадског парламента у Отави (иначе реплике британског Вестминстера). Веома је занимљиво гледати параду на којој уз веселу музику, као на карневалу, пролазе Мики, Шилва, Паја, Пајини сестрићи, Плутон, седам патуљака, те Пинокио и Ђепето, носећи транспаренте који подстичу продају обвезница. Дакле у циљу подстицања ратних напора савезника, Дизни је регрутовао скоро читаву своју тадашњу менаџерију.

Успех ових филмова подстакао је и америчко Министарство финансија да га ангажује за сличне потребе у САД. Исте 1942. снимљен је филм *Нови дух*. Супротно мишљењу људи из Министарства, сам Дизни је инсистирао да управо Паја Патак буде главни јунак овог филма, симбол типичног Американца који зарађује мање од 3000 долара годишње. Циљ филма јесте подстицање и техничко инструкисање таквих просечних Американца да на време плате свој годишњи порез на зараду, како би тиме извршили своју грађанску, али и патриотску дужност:

порезом се финансира борба за домовину. Филм почиње обраћањем гласа из антропоморфизованог радио апарата Паји. У сјајно интонираном пропагандном говору којим се полако диже тензија, описује се зло које представљају Силе осовине (Axis) и позива се на борбу са њима. Када већ распаљени Паја почне да се распитује где да се пријави за војску, радио апарат му објашњава да је од тога много важније да плати свој порез. *Taxes will win the Axis!* Порези ће победити Силе осовине. Други део филма протиче у директном појашњавању како изгледа формулар, где шта у њему треба уписати, како наћи своју пореску стопу и како израчунати колики је ваш дуг, као и где и како након тога послати свој чек.

Паја се, наравно, показао као пуни погодак, а филм је био прави хит. Видело га је преко 26 милиона људи од којих су многи касније тврдили да их је управо Паја подстакао да редовно и са жаром испуне своје финансијске обавезе према држави.

Због тога је иста тактика примењена и следеће године, у доба када је стизало време за плаћање. По наруџби Хенри Моргентау Џуниора, тадашњег министра финансија, снимљен је *Дух 43*. како би још једном подстакао Американце да новцем помогну рат. *Дух 43*. је скупља и иновирана верзија идеје представљене у *Пајиној одлуци*, рађеној за Канађане. Паја представља америчког радника који са радошћу и осмехом подиже своју плату. Шта међутим урадити са добијеним новцем? Понавља се прича о бољем и лошем сопству тако што с једне стране Пајина растрошна страна жели да он потроши сав новац на провод и раскалашну забаву. На то га подстиче ђаволска инкарнација, док њему супротстављени лик патка у шкотском обличју захтева да се новац штеди, да се уредно плати порез и да се уштеда уложи у обвезнице. Ђаволак иначе подстиче Пају да прође кроз врата „потрошачког раја“ која су „случајно“ направљена у облику велике свастике. У класичном сукобу добра и зла открива се да ђаволак представља немачког агента. Добро у облику Шкота побеђује и Паја са радошћу извршава своје финансијске и патриотске обавезе. Порука је кристално јасна и врло занимљива у односу на представе о Америци као чисто потрошачком друштву: сваки долар потрошен на забаву у ратним временима значи помоћ непријатељу, сваки долар уштеде значи победу. *Taxes will sink the Axis!* Порези ће потопити силе осовине.

На овом примеру је важно уочити да за разлику од ауторитарних и тоталитарних система демократије много више морају да прибегавају пропаганди и манипулацији када су овакве ствари у питању. Недемократски режими имају комплетну контролу над финансијским и економским системом, тако да могу да узимају кад и колико им је потребно. Читав овај сегмент

пропаганде и убеђивања грађана им је непотребан. Либералне демократије које почивају на идеји да нема опорезивања без представљања, морају да развијају најразличитија средства за убеђивање својих грађана да свој новац уложе у обвезнице, као и да сами обрачунају свој порез и тај новац доставе држави.

Дизни није био једини аутор којег је Министарство ангажовало за те потребе. У оквиру својих ратних напора, влада САД је (као и у Првом светском рату) између осталог ангажовала и најзначајнија имена популарне музике (феномен *Тин Пен Ели*). Најславнији композитор тадашњег доба, Ирвинг Берлин, по нарудби је написао песму *Има ли обвезница данас?* (*Any bonds today?*), како би подстицао куповину ратних записа. У чувеном и опет касније цензурисаном ултрапатриотском споту ову нумеру изводи Душко Дугоушко, уз помоћ Елмера обученог у униформу копнених снага и Гице обученог у униформу морнарице, док се иза њих ређају слике Џорџа Вашингтона, америчке заставе, моћна војна техника итд. Део који је цензурисан приказује Душка са лицем офарбаним у црно како би изгледао као тада популарни црначки певач Ал Џонстон. Ова секвенца која је требало да подстакне и црне грађане Америке да купују обвезнице данас се сматра расистичком јер наводно приказује предрасуде и стереотипе о јужњачким црнцима.⁶⁴

Занимљиво је да други поджанр ове тематике представљају филмови о храни. Неке од њих је наручило и спонзорисало Министарство пољопривреде, а друге владина Канцеларија за међуамеричке односе. Први производ који се појавио 1942. је технички гледано изузетно успешан пропагандни филм *Храна ће одлучити рат*. Филм почиње класичним пропагандним текстом са елементима застрашивања који говори о „хордама Сила осовине“ које уништавају све пред собом, ширећи немаштину, глад и болест по читавом свету. Ова нарација је праћена опустошеним пејзажима порушених кућа и запуштених поља. Међутим, у свом том мраку диже се једно светло, а то је америчка пољопривредна сила. Множе се веома упечатљиве слике силуета америчких фармера наоружаних грабуљама приказујући праву војску, војску која има два пута више људи у саставу него што силе осовине имају војника.

Највећи део филма чини наизглед бизарно представљање резултата америчке пољопривреде: набрајање импресивних количина произведеног жита, теста, сокова, млека, јаја, итд.

64 Види Hajduk, J, (2003), „Tin Pan Alley on the March: Popular Music, World War II, and the Quest for a Great War Song”, *Popular Music and Society*, Vol. 26, No. 4. У тексту се набрајају земље које је Хитлер до тада поробио и упозорава се да Америка може бити следећа. Да се то не би десило треба купити ратне обвезнице. Њима се купује слобода и свако треба да заграби и да купи што више. Детаљније о овој проблематици у есеју „Популарна музика и рат”.

Нпр. каже се да би сва количина произведеног сира у Америци била бар осмина укупне запремине месеца итд. Оно што се успут провлачи јесу поруке да нпр. америчке шпагете могу да буду огроман џемпер који греје или да је бутер произведен у Америци довољан да се направи зид који би читаву Холандију заштитио од мора. Дакле, имамо слику Америке и америчке хране који штите читав свет од „агресорских хорди сила Осовине“. Топоними са којима се америчка пољопривредна индустрија пореди су веома пажљиво бирани.

Најимпресивни део је свакако крај који представља кулминацију приче. Сва ова масовна производња „фармера који се жртвују и одричу“ (ово се стално понавља) омогућује да се покрене америчка армија. Гледалац види монументалне слике огромног америчког фармера који попут неког титана из свог џака сипа жито директно у резервоаре бродова, бродова „који ће бранити слободу, потопити немачке подморнице и одбранити суштинске вредности слободног човечанства“. Главне слободе цивилизације, које Америка брани док је Силе осовине угрожавају, претварају се у инсигнију са чувеним орлом која се ставља на сваку кутију хране коју Америка испоручује у свет као помоћ или подршку. Управо та храна коју амерички фармери производе омогућиће да се добије рат, закључује наратор.⁶⁵

Следеће године снимљен је кратки филм *Жито на коме почива свет*. Реч је о веома занимљивом, едукативном и пито-рескном производу који даје историју кукуруза. Читав филм је посвећен његовом развоју, узгајању, ширењу итд. да би се дошло до његове савремене употребе. Показује се у којим је све сегментима кукуруз присутан и неопходан, да би се драматично прешло на нове облике његове употребе, посебно оне који су у директној вези са ратним дејствима. Наратор нам уз моћне и динамичне слике показује да се од кукуруза добија алкохол за гориво мотора, за бомбе које се бацају из авиона, гума која обезбеђује кретање и ратним возилима, материјал за тенкове, бродове „мира“, возове, пластика од којих ће се градити будуће високе зграде итд.

Филм из 1945, *Планирање добре исхране*, више не помиње експлицитно рат, али је део генералног подухвата бриге за

65 Овај поучни филм о значају пољопривреде за неку земљу у временима рата најпластичније објашњава зашто данас све најразвијеније земље очајнички и брутално бране сопствену пољопривреду високим царинским и ванцаринским мерама заштите, иако би било далеко рентабилније увозити храну из сиромашнијих земља. Подсетимо да је Заједничка пољопривредна политика ЕУ традиционално била највећа ставка у буџету Уније (ишла је и преко 70%), а ни данас није много мања ако се прерачуна и садржај структурних и кохезионих фондова. Сопствена пољопривреда је (као и сопствено оружје) главни приоритет у безбедносној и одбрамбеној политици.

здравље грађана и њихове едукације о томе шта значи добра, квалитетна и разноврсна исхрана. Филм приказује немарног Чарлија и његову породицу који малаксали и безвољни седе за столом једући стално једну исту храну: кукурузни хлеб и пасуљ. Наратор објашњава да оба производа припадају истој врсти хране која је добра за енергију, али да недостају животињски производи од којих добијамо мишићну масу, као и воће и поврће који нам дају јаке и здраве кости и зубе. Наратор учи главног јунака како да постане марљиви Чарли и да обезбеди својој породици све потребне намирнице, здраву исхрану и тиме много више радости, живости, предузимљивости и среће.

Условно у исту ову врсту спада прилично бизарни филм из 1943, *Од тигања за пржење до борбене линије*. Мини се таман спрема да Плутону у посуду истресе остатке уља од пржења, када је глас са радио апарата упозорава да је боље да ту маст сакупи у конзерве и помогне нашим момцима на фронту (камера приказује слику Микија у униформи како виси на зиду). Плутон полако сакупља маст, затим пуну конзерву носи локалном месару који ће је предати војној индустрији да се од уља направе бомбе. Плутон ће за свој труд добити кобасице а штедњом масти, то смо већ научили, помоћи ћемо нашој војсци да победи.

Коначно, ту спадају и филмови посвећени здрављу. С једне стране, они су део опште тоталне политике државе у рату која води рачуна о свим сегментима живота својих грађана (произвођача и потенцијалних ратника) и труди се да их унапреди, а с друге део контраобавештајне активности, као припрема и едукација грађана за борбу против бактеријске болести које би непријатељ могао да убаца и прошири на амерички континент. У ову групу спадају следећи филмови: *Крилата пошаст* и *Одбрана од инвазије* из 1943, те *Чистоћа доноси здравље* и *Шта је болест? (невидљиви непријатељ)* из 1945.

Крилата пошаст је одличан едукативни филм рађен као и остали под слоганом Здравље за (обе) Америке. Он се бави комарцем као преносиоцем маларије, кога назива државним непријатељем бр.1. Филм почиње потерницом против комарца и објашњава која сва зла он може да изазове. Врло сликовито се показује како болест маларије може да онеспособи породицу и тиме уништи читаво домаћинство пошто нико више не може да ради. Филм детаљно упућује гледаоца у све могуће начине на које се комарац шири и како преноси болест загађујући храну и околину. Други део филма је нека врста журнала са практичним упутствима борбе против станишта комараца, превенције и сузбијања маларије. Читава прича постаје утолико занимљивија што нас кроз практични део воде седам патуљака с карактеристичним Тупковим чаролијама и мелодијом *Звиж-*

ди док радиш у позадини. Они санирају мочвару, чисте реку, покривају улазе у кућу, стављају мреже, закопавају ђубре итд, ширећи ведрину и дух предузетништва док истовремено добро забављају гледаоце.⁶⁶

Одбрана од инвазије је снимљена исте године да би подстакла вакцинацију становништва. У комбинацији играног и анимираног материјала гледалац добија прецизну едукацију о разним болестима и о значају вакцинације за сузбијање „непријатеља“, како оних малих, бацила, тако и оних великих са којима смо у рату и које не можемо победити ако не будемо здрави. Након добре едукације, клинци који су се у почетку бојали излазе из ординације задовољни и поносни што су добили вакцине.

Крајем рата појавила су се и друга два филма из ове серије. *Шта је болест* је још један од филмова који објашњавају како микроорганизми проузроковани прљавштином из воде, ваздуха и земље, уносе болест у наш организам и трајно нам нарушавају здравље. Наратор нас након тога води кроз низ практичних метода којима треба превентивно деловати и пре свега редовном хигијеном (проветравањем, сунчањем, прокувавањем воде, прањем намирница, индивидуалном хигијеном) победити и протерати микроорганизме чиме се чува здравље. У филму *Чистоћа доноси здравље* ова тематика је додатно појачана јаким контрастом између здраве породице која води рачуна о хигијени и болесне породице која се о томе не брине, живи заједно са прасићима и кокошкама, обавља нужду у кукурузу који касније једе итд. Ова врста едукативних филмова била је веома значајна у том периоду за читав континент (пројекат је водила владина агенција специјализована за односе са јужним суседима) па је Дизни сарадњу са њима наставио и после рата. Тако се 1946. појавио кратки едукативни цртани филм о менструацији.

66 Британско Министарство информисања (МОИ) је још почетком рата схватило да је забавни контекст најадекватнији миље за пласирање пропагандне поруке. Према познатој истини, најбоља пропаганда је она која се уопште не пласира као пропаганда и коју реципијенти тако не доживљавају. Стога је за разлику од нпр. Немаца који су много полагали на журнале, МОИ инсистирало на играним филмовима и другим облицима забаве и привидног ескапизма као најефикаснијем средству пропагандног деловања, пре свега према својим грађанима. Поента је да реципијенти лакше примају поруку кроз забаву зато што су опуштени и отворени за сигнале, за разлику од документарне журналске пропаганде којој прилазе са унапред припремљеним ставом и често великим резервама. Британци су снимили изузетно мали број ратних филмова током рата, а чак су се и журнани бавили конкретним животним и социјалним темама. Американци су преузели и развили овај метод, посебно користећи ресурсе индустрије забаве и комплетне популарне културе. Види Taylor, *Munitions of Mind: A History of Propaganda from the Ancient World to the Present*, Manchester University Press, 1995, поглавље које се бави Другим светским ратом.

Овде свакако треба поменути и познати дугометражни филм *Победа кроз ваздушну моћ* који је комбинација играног и анимираног материјала. Рађен је на основу књиге официра Северског која се залагала за употребу далеколетећих бомбардера као најбољи начин за добијање ваздушне битке и рата. Филм даје и кратку историју летења и многе друге занимљиве секвенце.

На истом, другом диску налази се још и филм *Зауставите тачј тенк!*. Ово је добар пример филмова које је Дизни радио за потребе обуке војника. Овај двадесетоминутни филм је направљен 1942. по наредбини канадске владе и циљ му је да војнике детаљно обучи за употребу противтенковске пушке и муниције. У питању је комбинација играног и анимираног материјала а најзанимљивији је свакако уводни цртаћ који приказује Хитлера у тенку где на челу своје тенковске групе напада наизглед миран и уснули градић. Открива се међутим да храбри момци без проблема бране град захваљујући противтенковској пушци која тера Хитлера у бекство. Овај завршава у паклу где се жали ђаволу да напосто ништа не може да уради захваљујући овој противтенковској муницији. Филм се завршава занимљивом опаском о томе да је пушка као жена: ако са њом добро поступате никада вас неће издати. Све је илустровано перверзном сценом анимираног војника који заљубљено лежи у кревету са својом противтенковском пушком.

Постоје на крају четири филма које Леонард Малтин, водич кроз овај диск, истиче као најзанимљивије и најконтроверзније. Први је урнебесни седмоминутни крешендо Паје Патка у филму *Фирерово лице*. Он је настао 1942. године да би следеће године добио Оскара за најбољи анимирани филм. Упркос томе, овај филм је после рата склоњен у бункере а ново интересовање за њега је пробуђено захваљујући *Ју тјуб* каналу и колекцији *Дизни на првој линији фронта*. Ово потискивање је веома илустративно за питање о коме говоримо. Награда Оскар и огромна популарност у контексту рата нису исто што и слика Паје Патка као нацисте након рата.

Филм је заиста бриљантан пример ратне пропаганде и сваки његов детаљ је рађен прецизно, наменски и са јасним порукама и функцијама. Првобитно је замишљено да се филм зове *Доживљаји Паје Патка у земљи нација*, али је наслов измењен због изванредне и хитичне песме Спајк Џонса која пародира звуке немачких маршева уз урнебесни рефрен у коме се исмева Хајл поздрав. О популарности филма и композиције говори чињеница да је песма *Фирерово лице* била чак шеснаест недеља на листама популарности достижући треће место. Плоча је такође дељена свакоме ко је купио више од 50 долара

ратних обвезница чиме је за само два дана прикупљено више од 60.000 долара.⁶⁷

Сам филм представља застрашујући приказ живота у нацистичкој држави. Паја, обични грађанин те земље, изложен је сталном малтретирању. Његов дан почиње уз лупање нацистичког оркестра који му се на све начине завлачи у кућу. Једва пробудјени Паја мора прво да поздравли слике Хитлера, Хирохита и Мусолинија, а онда да доручкује хлеб који сече тестером. Након тога га принудно одводе на рад у фабрици муниције где без престанка ради 48 сати. Највећи део филма је нека врста цитата Чаплинових *Модерних времена*, доведена до усијања. Несрећни Паја мора нон-стоп да ради исти посао и да притом поздравља Хитлерову слику сваки пут кад се појави. За то време слуша маршеве, наредбе и друге врсте свеprisутног оглашавања власти. Једина пауза му је од неколико секунди принудног вежбања испред постера Алпа. Након тога се наставља рад док сам Паја не експлодира. У том тренутку се буди и испоставља се да је то био сан, односно ноћна мора. Наравно, он спава у пиџами дизајнираној према америчкој застави, а филм се завршава тако што Паја са љубављу грли макету статуе Кипа слободе која му стоји на прозору.

Овај изванредни пројекат потпуне дехуманизације⁶⁸ и исмевања противника настављен је следеће године још радикалнијим остварењем *Образовање за смрт*. Док је у *Фиреровом лицу* урнебесни Паја по природи обезбеђивао пародирање и елементе забаве, у *Образовању* су ти елементи изостали. Једини покушај уношења елемената забаве је сликање Хитлера као принца који дебелу принцезу Германију ослобађа од вештице Демократије, у наводној нацистичкој верзији Успаване лепотице. Ово је крајње морбидан филм који жели да нацистичку Немачку грађанима представи искључиво као фабрику манипулације умом, једног општег *глајхшалтовања* које креће од

67 О перцепцији овог Дизнијевог рада говоре речи новинара листа *This Week Magazine* који је тврдио да је Дизни пропагандни геније за кога би Силе осовине дале туде дивизија. Види Watts, *The Magic Kingdom*, University of Missouri Press, 2001, стр. 234.

68 Чини се да је управо у Другом светском рату на немачком примеру постављен и развијен овај метод потпуне дехуманизације противника који се сликају искључиво као безобличне, нељудске звери, хладни бројеви, брутални, немилосрдни, без емоција, уједињени у безразложеном убијању. Штавише, у низу филмова немачки војници су приказани и као они који силују жене. Овај модел брутализације и дехуманизације имиџа противника после је примењиван на све будуће противнике. Сетимо се сликања Совјета као заменивих, безбојних људи обучених у сива камелеонска одела, или представљања Срба и српских војника деведесетих година као злочинаца који су наводно силовали на стотине хиљада жена. Види Слободан Вуковић, *Како су нас волели – антисрпска пропаганда и разбијање Југославије*, Стилос, Нови Сад, 2008.

рођења. Филм прати судбину малог Ханса, просечног немачког детета, кроз његов процес одрастања и образовања. Наратор нам објашњава како се бира име, како свако дете добија *Мајн Камф*, какве бајке морају да му причају, како ниједно дете не сме да буде болесно или ће „држава морати да се умеша“ и коначно како изгледа његово школско образовање.

У кључном сегменту филма преко приче о лисици и зецу разјашњава се сукоб две животне филозофије. Сироти Ханс са остацима људскости сажаљева зеца кога је лисица појела и бива презрен од учитеља и свих другара који јасно понављају причу о томе како јачи заслужује да поједе слабијег и како Немачка мора да освоји читав свет. Ханс брзо учи и у следећој прилици још радикалније понавља научену лекцију истичући се у мржњи. Након још неколико јаких симболичких сегмената (као што је замена распетог Исуса мачем) долази крешендо, финална сцена у којој Ханс маршира са хиљадама другара полако постајући војник који нема више своју личност већ само послушност за партију и Фирера. Ханс и безлични другови марширају у ноћ док наратор објашњава да је њихово образовање тиме финализовано: они су образовани за смрт, каже он док се на екрану уместо строја појављује огромно гробље. Гледалац заиста бива потресен и уплашен сликом једне политичке творевине која производи само машине за убијање и појачава му се основна опозиција о свету таме и безличности од кога треба одбранити свет слободе, среће, различитости и права да се мисли својом главом.

Друга два филма су класични контраобавештајни производи. Филм *Разум и емоције* из 1943. говори нам о сталној борби између ова два сегмента код човека. Објашњава се како код одраслог и одговорног мушкарца, исто као и код жене, разум мора да седи на месту возача јер ако се препустимо доминацији неспутаних нагона и емоција завршићемо или падањем у варварство,⁶⁹ како се то десило Немцима, или као жртве пропаганде. Сав претходни сценарио сукоба ова два сегмента води нас ка разобличавању метода Хитлерове пропаганде која почиња на манипулацији нашим емоцијама. Најпре видимо слике катастрофичних новинских наслова који говоре о наводним губицима наших снага. Ово је иначе још један од Дизнијевих филмова где видимо Хитлеров карикатурални цртеж. Адолф, каже наратор, манипулише емоцијама: страх, симпатија, понос и мржња. Хитлер улива Немцима страх од концентрацио-

69 Занимљиво је да код жена то препуштање емоцијама значи не само неуздраност приликом грубог мушког позива на дружење, већ неумерено препуштање храни које доводи до гојазности и губљења лепе и складне фигуре. Данас би овај филм био третиран као дискриминаторски и сексистички.

них логора, гестапоа итд; подстиче симпатију тврдећи да само жели мир али да је неправдом натеран на рат; игра на понос тврдећи да су Немци изнад свих осталих и коначно, шири мржњу према демократском начину живота. Следе монструозне слике разорених територија којима маршира нациста коме је разум разорен, а емоције побркане и узбуркане.

Затим нам се приказује пример обичног човека Џона Докса који жели да буде у току. Он постаје жртва наслова, гласина, непроверених вести са радија, полуистина, лажи што његове емоције доводи дотле да подивљају и он западне у панику. Али тада нас наратор подсећа да је то добро за Хитлера. У технички изванредном обрту наратор објашњава шта је задатак исправних Американаца: да разум буде на свом управљачком месту, а да емоција буде јака, да то буде љубав према својој домовини и према слободи. Уз помпезну музику ова два јунака као копилоти авиона спајају се у глави правога америчког пилота који на челу армаде авиона с америчким белим звездама „иде да обави свој посао“. Након таквог филма ретко ко би се запитао да можда и Американци управо у овом филму не баратају страхом, симпатијом, поносом и мржњом.

Последњи филм из овог одељка је ремек дело контраобавештајне пропаганде, кратки филм *Мало пиле (Chicken Little)* из 1943. У овој сјајној комбинацији разобличавања метода савремене пропаганде засноване на психологији маса и подстицања страха и опрезности код својих грађана, Дизни је достигао врхунац ратне употребе индустрије цртаних филмова као савремених бајки. Реч је о нешто измењеној верзији класичне бајке о малом пилету које мисли да му је небо пало на главу, које збуни још неке животиње и захваљујући томе их лисац намама у пећину, одакле их срећом спасе краљ који стиже у последњем тренутку. Место дешавања ове Дизнијеве приче јесте уређена и затворена фарма на којој у реду и савршеној организацији живе кокошке, гуске, патке и ћурке. Ред и смиреност дају преко потребни мир свакодневице где животиње живе опуштено захваљујући поштовању ауторитета петла који организује живот и брине о заштити села.

Једног дана се међутим појављује лисац Фокси Вокси са идејом да не поједе само једну животињу већ да проба да заведе и поједе читаву фарму. Он ће то пробати да постигне уз помоћ савремених научних метода, дакле поштујући налоге манипулесања масом, разбијања унутрашњег поверења, подстицања сукоба и нејединства итд. У филму Фокси пред сваку следећу акцију цитира пасус из књиге који ће након тога применити. Иако се одустало од идеје да се јасно прикаже *Мајн Камф* као тај приручник, више је него јасно да Фокси представља комбинацију Хитлера и Гебелса и да користи методе којима су они

завели свој народ, а сада покушавају да упропасте читав свет укључујући и Америку.

Фокси се усмерава на глупо мало пиле које верује у неразумне ствари, не верује у успостављени поредак и у коме се буди амбиција да без икаквих квалитета постане лидер. Лисац успева да га убеди да је небо почело да им пада на главу и да хитно нешто морају да ураде. Први такав испад пилета петао успева да заустави и да га исмеје. Али када следећи пут лисац из потаје погоди петла комадом плавог дрвета на коме је нацртана звезда у главу и онесвести га, паника се за трен рашири по селу, а уплашена маса се окреће пилету и пита га шта да раде. Лисац дошапне магичне речи пилету које завришти: „Сви у пећину!“ Панично уплашени, без вође и дезорганизовани, становници фарме напуштају своје сигурно уточиште и сви за пилетом трче у пећину. Лисац ставља убрбус, каже „вечера је постављена“ и улази у пећину стављајући иза себе камен на коме пише „ушао сам на ручак“.

Следи најмонструознији обрт који је икада урађен у једном класичном дејем бајковитом цртаном филму. Наратор нас смирује и каже: добро, ово је позната бајка и на крају ће све бити у реду. Следећа сцена међутим показује лисца са огромним стомаком који облизује јадац и двосмислено каже „Ммм-мм, жеље“. У следећој сцени видимо га како овај јадац попут крстаче поставља у ред где на земљи из мрака израња једно велико гробље, остаци поједених животиња. Наратор се збуни и каже: „Чекајте, па ово није у реду. Прича се не завршава тако у мојој књизи“. У финалној сцени лисац држи испред себе уџбеник психологије, игра се јо-јоом, пуши томпус и одговара му шаљући кључну поруку овог филма: „Стварно? Па не веруј у све што прочиташ (или чујеш, М.Ђ), друшкане!“

Контраобавештајна делатност и тематика чине велики део тадашње филмске продукције у Британији и Америци. За разлику од стереотипа који су извозили у друге земље о томе како либералне демократије наводно не врше дискриминацију својих грађана по етничкој припадности, у доба рата су обе земље у складу са класичном политиком државног разлога спроводиле већи број таквих мера као што су посебан надзор и интернирање грађана немачког, италијанског и јапанског порекла.⁷⁰ Опсесија шпијунима и петом колоном примећује се у великом броју филмова који су снимани под утицајем и за потребе државне политике. Тејлор доноси повећи списак британских филмова начињених на сизију борбе са петом колоном и немачким шпијунима који оперишу на енглеском тлу. Пета колона је искоришћена као оправдање за неуспех у Француској

70 О томе погледати Миша Ђурковић, *Капитализам, либерализам, држава*, Филип Вишњић, Београд, 2005.

и за евакуацију из Данкерка. Хитлер је, тврдило се у филмовима, успео да победи само зато што му је помагала пета колона у самој Француској и Британији. Много и радо се говорило о „унутрашњем непријатељу“ и „малигности у нашим недрима“.

Министарство информисања је 1942. имало кампању названу *Непажљиво брбљање односи животе* која се одвијала преко бројних филмова са шпијунском тематиком. Ширила се представа да су шпијуни свуда околу, да изазивају хаос и да се веома опрезно и пажљиво треба припремити за борбу са њима. Најилустративнији је пример филма *Да ли је дан добро прошао? (Went the Day Well?)* из 1942. У њему се знатан број немачких падобранаца спушта у једно енглеско село и преоблачи у униформе енглеских војника, припремајући општу немачку инвазију. Радња филма се састоји од описа начина на који сељани препознају ову превару и како се сами организују да победе немачког нападача.

Иста тематика може се наћи и у америчкој ратној продукцији. Треба поменути филм *Исповести нацистичког шпијуна* који је режирао редитељ *Казабланке*, Мајкл Кертис, у коме се детаљно описују активности пете колоне и немачких шпијуна у Америци. Отуд је толико велики део филмске продукције био усмерен на упозоравање америчких грађана и њихову перманентну мобилизацију за ратне напоре и ратну психологију живота. Цртани филмови који по природи имају елемент забаве у себи, идеалан су инструмент за такву врсту деловања према својој популацији.

*

Све ово је, дакле, показало да у тоталном рату и демократије, када им је опстанак фундаментално угрожен, прибегавају свим могућим средствима за победу и то ништа мање него ауторитарни и тоталитарни режими. Победа у рату, као државни разлог, представља императив коме су подређене све друге сфере живота, императив пред којим се бришу и губе све норме мирнодопског живота укључујући и владавину права, неповредивост приватне имовине, приватности и достојанства, као и елементарна људска права. Као што смо видели, демократије итекако посежу за бруталном пропагандом у коју укључују све сегменте свог друштва, а за мобилизацију пре свега људских ресурса и мотивацију грађанства користе се сви елементи популарне културе, укључујући и оне у основи намењене најмлађој популацији. У случају крајњег рата и у демократијама се за мобилизацију становништва, исмевање непријатеља, ширење мржње према њему, пропагирање сопствене непобедивости, патриотизма и културе жртвовања, користе чак и дечји цртани филмови.

Наредна фаза оваквог деловања јесте брисање и затамњивање овог контроверзног ратног ангажмана. Демократске земље се током рата (упркос пракси потпуне контроле) изразито труде да очувају илузију отворености, слободе за своје грађане и објективности и истинитости информисања. Тако је нпр. током рата све време чувана илузија да је *Би-Би-Си* био независан иако се налазио под директном управом Ваздушне одбране Британије. У сврху очувања наводне објективности створене су потпуно нове методе претходне цензуре, као што је обједињавање свих информација на једном месту, тако да се оне контролишу и цензуришу на извору. Међутим, када је то било потребно прибегавало се и директној забрани новина при чему су посебно на удару била пацифистичка гласила. У јулу 1940. уредништво *Дејли воркера* је опоменуто, да би у јануару следеће године овај лист био забрањен као и часопис *Вик* на основу Закона о одбрани 2Д зато што „систематски објављују материјал прорачунат да изазове опозицију вођењу рата“.⁷¹

Након победе, демократијама је много више него тоталитарним режимима потребно да направе ретуширање разних активности како би испочетка изградиле слику о сопственој чистоти и тиме се опрале од прљавштине манипулације и пропаганде који се, опет у пропагандне сврхе, приписују искључиво ауторитарним противницима.

Након Другог светског рата водеће демократије никада нису биле доведене у ситуацију тоталног рата, па им је било лакше да чувају ову илузију чистоте и објективности. Међутим, примери као што је рат са СЦГ 1999, када је Тони Блер прекомандовао свог главног спин-доктора Алистера Кемпбела у штаб НАТО-а да би исконтролисао пожељну слику стварности и проток информација, показују да су манипулација, селекција, затамњивање, ретуширање, покривање информација и слични методи спиновања постали сасвим прихватљива пракса у савременим демократским државама. Не сме се заборавити ни монструозна медијска припрема рата у Ираку из 2003. када је америчка елита плански манипулисала читавим јавним мњењем САД-а подстичући мржњу, страх, симпатију и понос (баш као у Дизнијевом филму *Разум и емоције!*), свесно пласирајући нетачне информације о оружју за масовно уништење које наводно Ирак поседује.

Иако демократија остаје нормативни идеал, све је већи број теоретичара медија, политике и друштва који постављају питање да ли се такви савремени системи још увек могу називати демократским, односно где је граница након које манипулација информацијама и патернализам суштински и неповратно

71 Taylor, P, *Munitions of Mind: A History of Propaganda from the Ancient World to the Present*, Manchester University Press (1995), стр. 214.

одвајају елиту од обичног света, чинећи грађане пуким објектом свакодневне пропагандне обраде, односно средством.

Цртани филмови

Walt Disney Treasures – *On the Front Lines*, Walt Disney Video, 2004, 2 диска

Диск 1

- „Donald Gets Drafted“ (1942)
- „The Army Mascot“ (1942)
- „The Vanishing Private“ (1942)
- „Sky Trooper“ (1942)
- „Private Pluto“ (1943)
- „Fall Out; Fall In“ (1943)
- „Victory Vehicles“ (1943)
- „The Old Army Game“ (1943)
- „Home Defense“ (1943)
- „How to be a Sailor“ (1944)
- „Commando Duck“ (1944)
- „Thrifty Pig“ (1941)
- „Seven Wise Dwarfs“ (1941)
- „Food Will Win the War“ (1942)
- „Out of the Frying Pan and Into the Firing Line“ (1942)
- „Donald’s Decision“ (1942)
- „All Together“ (1942)
- „The New Spirit“ (1942)
- „The Spirit of `43“ (1943)
- „The Winged Scourge“ (1943)
- „Defense Against Invasion“ (1943)
- „The Grain That Built a Hemisphere“ (1943)
- „Cleanliness Brings Health“ (1945)
- „What Is Disease? (The Unseen Enemy)“ (1945)
- „Planning for Good Eating“ (1945)
- „Der Fuehrer’s Face“ (1942)
- „Education for Death“ (1943)
- „Reason and Emotion“ (1943)
- „Chicken Little“ (1943)

Диск 2

- „Victory Through Air Power“ (1943)
- „Four Methods of Flush Riveting“ (1941)
- „Stop That Tank“ (1941)

БОРАТ: ЕВОЛУЦИЈА САВРЕМЕНОГ ХУМОРА

Хумор и смех, познато је, представљају једну од основних људских потреба или, како би Еуген Финк рекао, један од основних феномена људског постојања. Хумор је, каже се, лековит, здрав, чува од депресије; хумор опушта, раскрављује, али често и нагони човека да размишља, да користи разне језичке и интелектуалне механизме, да повезује и сагледава ствари на начин који му у свакодневном животу измиче.

Питање смеха, смешног и хумора заокупљало је филозофе и друге мислиоце још у доба старих Грка и одржало се кроз већи део историје цивилизације. Истраживање хумора и смешта се негде између естетике и филозофске антропологије. Арон Смутс, аутор прегледног чланка о хумору на Интернет енциклопедији филозофије, добро је уочио да се данас овим питањем бави веома мали број филозофа, али да је ово подручје постало предмет практичнијих, интердисциплинарних студија које своје увиде вуку из психологије, компаративне антропологије, социологије, филозофије, изучавања филма, литературе и медија. У њима се изучавају разни аспекти производње хумора, његове употребе, дистрибуције, перцепције у различитим друштвеним и старосним групама итд. Међутим, већина питања се на крају ипак своди на неколико основних питања и теорија које доминирају у филозофији: шта је хумор, како се он разликује од смешног уопште, зашто људи неке ствари и појаве опажају као хумористичне, да ли у самим објектима постоје неки квалитети који их чине смешним или је у питању њихов специфичан међусобни склоп, измештеност, да ли у нама постоје диспозиције за хумор, како се оне обликују, да ли су оне сталне или се развијају, како се дешава да нам је нешто у једном периоду смешно, а касније није итд.

Треба знати да је већина класичних теорија хумора есенцијалистичка: оне обично настоје да направе листу нужних и довољних услова које нешто треба да испуни да би се сматрало хумором. Монро је развио, или заправо побројао три стандардне теорије о хумору, којима Смутс додаје и четврту. То су теорија супериорности, теорија опуштања, теорија неподесности и теорија игре. Погледајмо шта свака од њих доноси као свој допринос објашњењу феномена хумора.⁷²

72 Види *Internet Encyclopedia of Philosophy*, Humor, www.iep.utm.edu/h/humor.htm

1. Теорија супериорности. Зачетке ових идеја можемо наћи у Платоновом *Филебу* и Аристотеловим разматрањима о комедији у *Поетици* и *Реторици*. Основна идеја је прављење разлике између трагедије и комедије на основу модела јунака који карактерише ове комаде. Док у трагедији као поетици врлине имамо људе који су просечни или најчешће бољи од просека, комедија нам представља карактере који у односу на публику имају мање врлине, односно који су инфериорни у односу на њу.

Најпознатија и најбруталнија формулација ове идеје налази се код Томаса Хобса у осмом поглављу његовог списка о људској природи.⁷³ Он објашњава да „страст смејања није ништа друго до изненадни осећај узвишености који потиче од ненадане перцепције о некаквој нашој еминентности, у поређењу са слабошћу других или нас самих одраније“. Брутално објашњење би значило да сматрамо смешним све оно што је инфериорније у поређењу са нама. Френсис Хачинсон је век касније упозорио да се ми често осећамо супериорним у односу на многа бића или ствари, али да то не значи да им се нужно смејемо.

Ипак, у умереној верзији као део ширег објашњења ова теорија има своју улогу. Ми заиста сматрамо хумористичним и смешним многе ствари у односу на које се осећамо способнијим, бољим, солиднијим. Ова теорија, међутим, може имати двоструке етичке последице. С једне стране подстиче на усавршавање врлине и изоштравање оног што је етички пожељно у односу на слабе карактере, но с друге стране она се налази у основи не само црног хумора који је већ на граници етичке прихватљивости, већ и крајње проблематичног хумора заснованог на расним, етничким и полним одликама или чак и физичким недостацима људи. Најчешће је међутим овај хумор и најзанимљивији, а таквим га све више чини и савремена политичка коректност будући да постаје нека врста забрањеног воћа. Можда најупечатљивији пример јесу бројни моменти из цртане серије *Саут парк* која читаву своју концепцију гради на бруталном поигравању стереотипима. Шта рећи, на пример, о сцени туче између два инвалида, Тимија који седи у колицима и Џимија који се креће на штакама?⁷⁴

2. Теорија ослобађања. Она се гради око модела отпуштања енергије, односно ослобађања тензија преко смејања неким стварима. Овде имамо усмеравање на психолошке и физиолошке процесе који код људи стварају смејање.

73 Thomas Hobbes, „Of Human Nature”, *The Elements of Law, Natural and Politic*, Oxford University Press, 1999.

74 То је епизода бр. 67. „Туча богаља“ (Cripple Fight).

У чланку *Физиологија смејања*⁷⁵ из 1860, Херберт Спенсер је своју хидрауличну теорију о нервној енергији применио и на објашњавање хумора. По њему узбуђење и менталне активности стварају одређени квантум енергије који мора да се испољи на неки начин и то преко мишићних реакција. Он је ово видео као допуну основној теорији о неподесности. Уочавање неподесности изазива узбуђење, које ствара енергију да би се ова након неког периода прикупљања испразнила преко смејања.

Пола века касније Фројд је понудио сложенију верзију овог приступа. Он је навео три врсте смешног: шала, комично и хумористично. Кроз ова три облика ствара се и потискује сексуална, когнитивна и на крају емотивна енергија која уместо усмеравања на објекат својих тежњи, бива спутана, сакупљена и затим отпуштена преко необавезног смејања. Ова теорија је изазвала доста критика, пре свега од истраживача који су показали да је контрафактуална и да не одговара стварном емпијски уоченом току ствари.

3. Теорија о неподесности (*incongruity*). Ово је у принципу доминантна теорија хумора зато што, како Смутс примећује, неподесност или неочекиваност служи као кровни појам под који се доста тога подводи. Најранији приступ овога типа налази се код Аристотела у *Реторици*. Он објашњава да је најбољи начин да се изазове смејање постављање одређене ситуације која код публике креира одређена очекивања, а затим уношење неочекиваног обрта. Међутим, у односу на Декартову теорију која сматра да је пуки моменат изненађења довољан за ефекат, Аристотел захтева да се и у обрту следи одређена фактуелна логика која одговара реалности и која касније може бити адекватно разрешена.

Ову линију размишљања следили су и Кант, који је инсистирао чак на значају аспурдног, и Шопенхауер који је инсистирао на што већем степену неподесности и изненађења тврдећи да ће смејање бити утолико јаче уколико су овај обрт и изненадна појава нечег неподесног већи и неочекиванији. Џон Морел је настојао да допуни ове увиде усмеравајући се на наш одговор на такве спољашње надражаје. Он је одредио хумористичку забаву као задовољство које настаје услед когнитивног обрта. Хумор тако постаје извесна врста наше задовољне реакције на уочену неподесност, неочекиваност.

4. Теорија игре. Она је најзначајнији вид функционалистичког приступа хумору. Полазећи од контекстуалних од-

75 Herbert Spencer, „The Physiology of Laughter”, *Macmillan's magazine*, 1, 395–402.

лика, ова теорија посматра хумор као врсту игре, односно као продужење оног облика играња које се може наћи и у животињском свету. Макс Истман је у књизи *Уживање у смејању*⁷⁶ из 1936. објашњавао да чак и махање репом пса јесте неки облик хумористичког смејања. Ови теоретичари су се фокусирали на адаптивну вредност хумора која је по њима једнака истој вредности игре. Други функционалисти описивали су хумор као нешто што има вредност за когнитивни развој, учење друштвених вештина, ослобађање од тензија, управљање емпатијом, ослобађање од стреса, јачање друштвених веза или снажење имуно-система.

Који год од поменутих приступа да се изабере, постаје јасан елемент контингенције, односно друштвене условљености чињенице да се нешто сматра смешним. Чак и унутар истог друштва, различите групе, класе, слојеви или професије⁷⁷ имају различите критеријуме о томе шта се може сматрати хумором. Но, с друге стране и поред такве фрагментарности ипак постоји нека врста мејнстрима која одређује доминантне критеријуме хумора у једној култури.

*

Актуелни хумор попут музике јако много говори о природи и перцепцији друштва у коме се рађа и обитава. Веома занимљива тема за истраживање је нпр. хумор у Титовој Југославији, и посебно његова употреба и развој у визуелним електронским медијима, као и његова еволуција током периода транзиције која је довела до скоро потпуне пропасти овог жанра и специфичне културе. Нико чак и не примећује како је са физичким одласком, смрћу најважнијих комичара друге половине века у српској култури остала зјапећа празнина. Мија, Чкаља, Павле Вујисић, Бата Паскаљевић, Зоран Радмиловић, Бата Стојковић, Радмила Савићевић, Ташко Начић, уз подршку Новака Новака и Лоле Ђукића а касније и Душана Ковачевића стварали су једну специфичну и препознатљиву традицију која данас можда изгледа помало анахроно, али је у свом времену значила веома много.⁷⁸

76 Max Eastman, *Enjoyment of Laughter*, Simon and Schuster, 1936

77 Феномен струковне забаве је занимљив зато што наглашава моменат друштвене условљености хумора. Научници из разних области воле да смишљају шале које се односе само на њихову струку, стављајући у неочекиване контексте нека значајна имена, концепте или идеје које неупућенима не значе баш ништа.

78 Истраживање укупног југословенског хумора у медијима био би још шири и захтевнији задатак. Нела Ержишник, Борис Дворник (са сјајним остварењима у *Капелским кресовима* или *Велом мисту*), сарајевска школа *Топ листе надреалиста* и *Аудиције* оставили су трајни утицај и у српској култури.

У основи се може говорити о три кључна тока у српској индустрији хумора. Први талас обележен је екипом која је радила *Весело вече* у оквиру Радио Београда. Прва емисија емитована је шестог марта 1949. године.⁷⁹ Форма је била радијска емисија састављена од скечева и дијалога. Од 1949. до 1969. емитовано је 1.280 емисија. Првих 400 емисија урадио је Радио Београд, а након тога су се у припремање и емитовање укључили и Радио Загреб од 1956, и Радио Сарајево од 1962. Осим радијског емитовања, ова група је извела многобројне представе по домовима културе широм земље, а једном годишње реализован је директан пренос јавног извођења у сали Дома синдиката. Весело вече је својеврсни феномен будући да се емитовало све до 2001. године.

Текстове су писали Бора Савић, Новак Новак, Лола Ђукић па чак и Станислав Винавер. Међу глумце који су овде пекли занат и стицали популарност спадали су Мира Ступица, Бранка Веселиновић, Милан Ајваз, Гута Добричанин, Љубиша Баћић, Љубомир Дидић, Мића Татић или Перица Словенски.

Из ове школе проистекли су сви значајни глумци комедије прве генерације као што су они претходно поменути, али пре свега Мија Алексић и човек који је деценијама био симбол хумора у Србији и већем делу СФРЈ, Миодраг Петровић Чкаља. Од свог првог великог телевизијског пројекта *Сервисне станице* из 1959. до *Бољег живота* четири деценије касније, Чкаља је најбоље установио једну специфичну домаћу традицију хумора заснованог на гегу, пренаглашеном покрету, страховитој енергији испод које се увек некако назирала дубока меланхолија, фрустрација обичног човека коме нека несрећа стално виси над вратом, док он упркос свему истрајава. Из данашње перспективе посебно прве деценије њиховог рада делују помало наивно, али та чињеница мање говори о њиховом квалитету, а много више о невероватној динамици и померању критеријума у све бржем и луђем свету у коме живимо.⁸⁰

Ако је овај први талас био усмерен на широке народне масе, на сеоско становништво и нарочито ону огромну антрополошки и културолошки распоућену масу предграђа која је са села тек стизала у град,⁸¹ други талас је био софистицира-

79 Не случајно у време озбиљне политичке кризе у Југославији настале након Стаљиновог отвореног писма на Видовдан 1948. Доба када почиње емитовање ове емисије је доба страховитих прогона такозваних ибеоваца, глади и присилног откупа. Хумор је требало да опустити тензије и да народу понуди забаву у тешким тренуцима.

80 За пуно разумевање феномена Чкаље, времена у коме је стварао и посебно утицаја које је имао на људе треба погледати одличну монографију Ранка Мунитића, *Чкаља*, Новости, Београд, 2005.

81 Популистичко стваралаштво Синише Павића који је временом од себе створио посебан жанр, може се схватити као последњи изданак овог пр-

нији, усмерен пре свега ка нараслој и формираној урбаној публици.⁸² Иако је та врста интелектуалнијег хумора већ назначавана у црном таласу код Макавејева, прави пионири су серије *Позориште у кући*, као први српски ситком, и *Грлом у јагоде*, као прва права урбана серија с фуриозним црнотуморним и суморним крајем у филму *Јагоде у грлу*. Корак даље у истом правцу отишао је Душан Ковачевић уносећи опору црнотуморну атмосферу у позоришним комадима с краја седамдесетих и у филмовима наредне деценије. Ковачевић је иницирао метод политичког хумора код нас, отварајући својим духовитим сценаријима и позоришним комадима мноштво друштвених и политичких контроверзи. На другачији начин то је својим комадима радио и Александар Поповић, а из те условно речено генерације (пре таласа) не смеју се заборавити ни Шијан, Горан Марковић, Небојша Пајкић, Горан Паскаљевић ни неки комади Бране Црнчевића (*Пријатељство занат најстарији*). О њиховим настављачима у деведесетим годинама као што су Драгојевић са радовима *Ми нисмо анђели* или *Ране*, Раша Андрић са *Три палме за две биатнге и рибицу* и *Кад порастем бићу кенгур*, или Биљана Србљановић са ситкомом *Отворена врата*, не може се говорити као о таласу јер је веома мало тога направљено.

Постоји трећи паралелни талас који би се могао назвати сеоски хумор. Ову традицију обележили су Живорад и Драгослав Лазевић. Њихови најзначајнији радови су серије *Музиканти*, *Љубав на сеоски начин*, *Грађани села Луга*, *Докторка на селу* и коначно *Сељаци* који се и данас приказују на телевизији Пинк. Постоје и филмски производи од којих је свакако најзначајнији *Секула и његове жене*, који уводи још једно незаобилазно име ове традиције: Радоша Бајића. Бајић је остварио значајну ролу као Секула, али је карактер и атмосферу базирану на том лику моравског сељака одржавао и провлачио кроз разне занимљиве пројекте. Он је попут Љубе Мољца такође производио доста тиражне и слушане касете хумористичких монолога. Управо последњих година доживљава звездане тренутке своје каријере као Радашин у свом најзрелијем производу, серији *Село гори а баба се чешља*, у којој је хумор потиснут да би у први план биле извучене студије карактера и одлика савремене сеоске заједнице у Србији.

На крају треба издвојити и једну специфичну популистичку традицију која би се данас најпре могла сместити у традицију српског кемпа. Производи ове традиције нису у време свог настанка тако замишљани, али је проток времена од њиховог ква-

вог таласа.

82 Мада се не сме заборавити ни *Љубав и мода* као занимљив покушај сликања тог новог духа у коме је Чкаља такође имао запажену улогу.

зипопулистичког поигравања најразличитијим, често бруталним инструментима изненађења, унеобичавања и измештања познатог направио нешто што из данашње перспективе делује као чисти кемп. Ту пре свега мислим на Чалићев мамутски серијал *Луде године*, али и на филмове Милана Јелића као што је *Бубашинтер*, социјални серијал *Рад на одређено време* или *Шпијун на штиклама* и коначно дуговечни серијал *Тесна кожа*, настао од филма *Лаф у срцу*. У ту традицију могу се сместити и неки крајње специфични ликови ове сцене као што је Љуба Мољац,⁸³ па чак и разни пројекти Бориса Бизетића настали после распада *Рокера с Мораву*.

Занимљиво је да жанр који рецимо у Америци чини најзначајнији ток хумора, такозвани *stand up* комичар, дакле шоумен који прича вицеове, импровизује, анимира публику и пре свега брзо реагује, код нас није имао много представника. Иако су се тим повремено бавили Јова Радовановић или поминути Мољац, једини прави представник те традиције код нас је Минимакс. Милован Илић (који је псеудоним добио по једној од својих емисија) био је радијски, телевизијски и фестивалски водитељ, писац, аутор, уредник и домаћин бројних емисија уључујући *Недељно поподне*, промотер естрадних звезда, диктатор популарног укуса, али и бритки афористичар, човек без длаке на језику што га је често излагало прогону власти. Он је, између осталог, често и креирао нове, аутентичне форме политичке сатире, као што су сјајни измишљени интервјуи са политичарима састављени од њихових ранијих изјава са којима би Минимакс монтирао накнадно постављена питања, или метафорични туристички извештаји у виду импресија из одређених средина.⁸⁴

83 Миодраг Андрић је невероватно занимљива појава чији су се захвати кретали од улога у свим кључним филмовима Макавејева и бравурозних рола у Атељеу 212 до глуме у скоро свим важним кемп филмским остварењима код нас (иначе играо у преко 50 филмова). Чувене су његове кратке роле у Минимаксовој емисији *Туп-туп*. Иначе, осим што је био нека врста специфичног *stand up* комичара, он је био најзаступљенији актер у специфичној индустрији хумористичких говорних касета која је посебно осамдесетих доживела бум. Постојале су легалне касете попут оне на којој он прича о својим наводним фудбалским (Моша, Тирке, ја) и љубавним искуствима (Брижит Бардо), али су такође у андерграунду попут самиздата кружиле дивље, преснимаване касете за звучним записима његових вулгарних наступа и рецитација као што је *Мој на Косову* или касета са стиховима типа „Пршти пршти бела стаза, јебу деца Деда мрза”. О величини овог уметника бастеркитоновске провенијенције који се никад није смејао, највише говори стална самоиронија: „Нос велики као труба, поздравља вас Мољац Љуба“. Умро је 1989. на турнеји са Минимаксом и Радовановићем. Наступали су као *Три носкетара*. Остала је легенда да је током представе пао и остао да лежи, док је публика „умирала” од смеха мислећи да је то још један његов бравурозни гег

84 Чувени опис из Загреба: ја седнем – они сви седоше, ја устанем – они сви усташе. Иначе, кад се говори о радијској политичкој сатири, мора се

Кад се укратко баци поглед на ову разноврсну и богату традицију, постаје невероватно да хумора генерално у нашем друштву и на електронским медијима има тако мало. Већ помало разводњени и отупели Павић са *Белом лађом* и даље остварује огромну гледаност јер би конкуренцију требало да му чине прилично бесмислени покушаји попут серије *Наша мала клиника* или разноразних бошњачких и хрватских пројеката који не допиру до просечног гледаоца. О стварном стању продукције хумора код нас говори чињеница огромног успеха једног крајње примитивног пројекта као што су *Курсације*. Овај серијал који је настао као део Гранд продукције, представља дно хумористичке продукције на овим просторима. Основу дешавања чини учioniца у којој су представници народа бивше Југославије представљени као ђаци који један другог непрестано зачикавају, понављајући стереотипне вицеове о дивљим Србима, лењим Црногорцима, глупим Бошњацима, распеваним Македонцима, Словенцима педерима итд.

Није проблем то што се серија поиграва етничким стереотипима (они су, штавише, традиционално изванредан изазов за доброг писца) већ то што је речник (као и читава продукција) крајње јадна. Дијалози се састоје од причања одавно познатих вицеова, пренемагања, гомиле простота, општих места, кривељења итд. Међутим, недостатак било какве алтернативне понуде хумора и обарање општег нивоа културе на систем мекдоналдизације⁸⁵ отворили су простор да ово чудо поставе најуспешнији вид хумора на нашим медијима; но њихова гледаност је велика и у околним земљама а посебно је интересантно веома успешно гостовање у елитној дворани Лисински у Загребу.

*

Ако смо навикли да о дешавањима код нас у последњих петнаестак година говоримо у терминима пропасти, занимљиво је у ком је правцу хумор еволуирао у западним електронским медијима. Сваки од савремених медија разумљиво мора да нађе места и за хумористичке садржаје. Тако су комедије један од најцењенијих и најисплативијих филмских жанрова, као што су такозвани ситкоми, односно комедије ситуације?, вероватно омиљени облик телевизијских серија.

Британски хумор је – несумњиво с правом – представљао извор најквалитетније и најпривлачније забаве и то не само за

макар поменути *Индексово радио позориште* које је осамдесетих имало култни статус да би се кроз деведесте разводнило, а у овој деценији постало најбљутавија вашарска трупа. Индексовци су имали и разне занимљиве појединачне роле попут *Шодер листе* или Љубичићевих сјајних имитација на Радио Пингвину, РТС-у и другим медијима.

85 *Курсације* дођу као нека врста српског *Jackass* хумора. Види доле.

нас. Поред традиционално омиљених ситкома, велику популарност су имали специфични комичарски програми Бенија Хила, Дејва Алена или касније Роана Еткинсона. За интелектуалније слојеве, *Летећи циркус Монтија Пајтона* одавно је поставио стандарде софистицираног, високог хумора базираног на дубокој самоиронизацији.⁸⁶

Деведесете године су донеле нову врсту политичког сензибилитета који се рефлектовао у политички коректном хумору. Постало је непристојно баратати стереотипима, различитостима или недостацима (као што је на пример муцање), чиме је велики део класичног хумористичког арсенала био одсечен. Етички, расно, полно или сексуално мотивисан хумор фактички је протеран са малих екрана и филмова.⁸⁷ Сценаристи и режисери били су принуђени да прибегавају новим тактикама и да баратају универзалним карактеролошким одликама. То је такође деценија пуног успона америчке телевизијске хумористичке индустрије и ширења кабловске телевизије у свету.

Ако се погледају ситкоми осамдесетих, примећује се да је у доба успона Регановог конзервативизма по правилу кључно место дешавања породица. Серије као што су *Алф*, *Породичне везе*, *Козби шоу* итд. имале су као позорницу породични дом. Породица је била друштвени оквир и космос у коме се разрешавају заплети, проблеми и односи, најсигурније склониште од свега што вам се дешава у животу, чврста морална и друштвена основа.

Ситкоми деведесетих драстично напуштају породични амбијент и окрећу се друштвеним односима у које јунаци ступају. Ако су осамдесете конзервативне, клинтоновске деведесете су ултралибералне. Најважнији ситком ове деценије је минималистички *Сајнфелд* који нам представља универзум средовечних самаца који стицајем околности стално упадају у чудне ситуације које живот у Њујорку поставља пред њих. *Пријатељи* уместо породичног дома представљају комуно шесторо ликова који живе у два стана, а теме које доминирају су посао, секс и љубав. Њихов други дом је локални кафић кроз који пролази велики број сличних ликова. Породица деведесетих је потпуно дисфункционална и хаотична што је и приказано у серијама *Удате за децу* или *Сви воле Рејмонда*. Најкарактеристичнији

86 Гостујући на једној конференцији у Београду 2007, Кристофер Кокер је указао на везу између такве врсте хумора самоироније и апсурда са распадом британског колонијалног царства у то доба. Он сматра да је монтипајтоновски хумор имао страховито лековито својство за Британце као средство психолошке адаптације на нову политичку и међународну ситуацију.

87 Тек деценију раније велики успех бележиле су серије попут *Ало Ало* које су комплетно засноване на етничким стереотипима о европским народима.

ситком за разумевање тадашње идеологије је *Марфи Браун* који говори о типичној либералној новинарки која се бескомпромисно бори и пробија у свету мушкараца.

Последња деценија донела је још радикалнији наставак тих тенденција. Серије као што су *Вил и Грејс* или *Секс и град* које су комбинације ситкома и сапунске опере, лансирају као јунаке хомосексуалце, самце, људе разапете између слабих социјалних веза и потрошачког раја. Примећује се како се смањује број ствари које се могу исмејавати, односно како политичка коректност разара основу класичног хумора.

У међувремену је дошла читава поплава *риалити шоуа* различитих врста која је донела нову врсту филозофије. Њу бисмо, условно речено, по популарном МТВ програму могли назвати *jackass* филозофијом која је далеко померила границе дозвољеног, пристojног и прихватљивог, уводећи за нову интернет генерацију, нову културу бизарности, брутализације и вулгаризације.⁸⁸ *Jackass* серијал је иницирао жанр који би се могао назвати физиолошки хумор. Овај контроверзни серијал који је неколико година приказиван на МТВ-у свој хумор је заснивао на базичним нагонима, конфликтним ситуацијама и бруталним повредама које настају услед бављења екстремним спортовима или услед постављања актера у веома опасне ситуације. Ударци, туче, повреде, провокације, ломљаве, ожилци, крв требало је да код гледалаца истовремено појачају адреналин и изазову смех. Серијал је окончан након озбиљне медијске и политичке кампање настале услед бројних извештаја о опасном повређивању фанова који су покушавали да понове неке акције из шоуа.⁸⁹

Jackass филозофија хумора наставила је да живи и после укидања серијала захваљујући интернету и чињеници да на њему не постоје ограничења и контрола. Интернетом се дневно дистрибуирају милиони скечева, снимака, кућних видеа, укратко фора које су често изузетно бруталне и драматичне.⁹⁰

*

Познато је се да се читава култура комедије традиционално заснива на употреби стереотипа и стереотипних ликова.⁹¹

- 88 Чак би се могло и приметити да је ово сасвим логична последица политички коректне кастрације мејнстрим хумора. Неки вентил по правилу мора да се појави.
- 89 Постоје мишљења да се претече таквог хумора морају тражити у традицији Абрахам/Цукер, двојца који стоји иза остварења као што су *Има ли пилота у авиону*, серијала *Голи пштол*, *Топ сикрет* или *Скери муви*. Ово је врло радикалан хумор пародије, вођења неке идеје до апсурда, продужених фуриозних сцена и пренаглашених реакција и геова.
- 90 Једна од сцена из *Бората*, када се он го туче са Азаматом, у једном тренутку веома подсећа на легендарни филм *И* који приказује како је чистачу у једном зоо-врту читава глава упала у слонову задњицу.
- 91 Види Дејвид Мек Квин, *Телевизија*, Клио, Београд, 2000, стр. 78.

Када се на то дода допринос *jackass* филозофије у брутализици традиционалних метода хумора и када се у целокупну причу уведе методолошки допринос постмодерног духа, који се огледа у примени рециклаже и мозаичкој организацији приче састављене од скупа увезених појединачних скечева, добијамо првог великог хероја трећег миленијума – Бората Сагдијева. Борат је буквално развалио благајне широм Америке и Европе захваљујући својој контроверзности и коришћењу метода који су за комедију дуго били неприхватљиви,⁹² а могао би се описати као прва таблоидна комедија. Оно што нас привлачи код Бората, исто као и код таблоида, јесте све оно што се не може наћи у нормалним мејнстрим новинама односно комедијама – пре свега бруталност, слобода да се прикажу, покрену и макар дотакну теме којима мејнстрим не сме да се бави, могућност да се иде до граница саме порнографизације, вулгаризације и да се тиме свесно манипулише. Велика је грешка, међутим, мислити да таблоидност значи површност. Боратов случај то управо демантује.

Невероватан успех који је филм *Борат* доживео у свету (преко 50 милиона долара зараде у првих десетак дана) као и огромна помпа и контроверзе које га прате, кулминација су дугогодишњег рада тридесетпетогодишњег Саше Барон Коена који управо представља оличење те нове природе британске, али и глобалне комедије. Овај Британац јеврејског порекла већ десетак година има свој *Да Ал Ци шоу* који се селио на неколико телевизија да би завршио на водећем ХБО каналу. Главна досадашња креација му је поменути Ал Ци, лик америчког хип-хопера који карикира читаву ту поткултуру, али и велики део савремених западних митова и вредности и то преко интервјуа и других акција које овај јунак изводи. Ал Ци је постао култни лик до те мере да су продуценти (али и славни музичари) почели да га ангажују за разне сопствене пројекте. Тако је Коен односно Ал водио церемонију доделе МТВ награда, возио је легендарни бели ауто и глумио у Мадонином споту *Мјузик*, а одрадио је и дует са звездом софт-репа Шегејем.⁹³

Временом је у програму почела да се појављује још једна Коенова креација, лик казахстанског новинара Бората. Овај лик се први пут појавио још 1994. Коен га је развио из претход-

92 Подсетимо да је Бени Хил отпуштен са Би-Би-Сија 1990. јер су му скечеви проглашени сексистичким.

93 Огњен Амицић је у Србији потпуно преузео његов мултимедијални и вишеидентитетски концепт деловања. Он има свој шоу на Пинку назван *Ами Ци шоу* који се састоји од интервјуа са звездама и снимљених прилога. Временом је увео свој алтер его Оскара који развија своју паралелну делатност и већ бележи неколико музичких хитова као што су „Медо брундо” и дует са Славицом Ђуктераш, „Змија и жаба”, а очекује се и први албум.

них идеја о безименом молдавском репортеру и касније албанском ТВ извештачу названом Кристо. Борат је имао неколико презимена док се од 2003. усталио као Борат Сагдијев, новинар казахстанске националне телевизије који се углавном бави англо-америчким светом, поређењем своје и америчке културе и интеркултуралном разменом. Најбољи подаци о историји Бората могу се пронаћи на Википедији, на којој је иначе избио скандал кад су бројни обожаваатељи стално покушавали да допуне по свом нахођењу одредницу о свом новом хероју. Ал Џи и Борат су од скоро добили још једног партнера, аустријског геј ТВ репортера који се бави модом. Бруно, трећа Коенова креација, постаће звезда следећег блокбастера за који је његов аутор већ потписао мултимилионски уговор.

Типичан Ал Џи шоу састоји се од уврнутих интервјуа које главни лик обавља са веома познатим и значајним људима из разних области (углавном политике и бизниса) и од невероватних ТВ репортажа које Борат и Бруно раде на терену. Борат је свој део серијала обављао у облику туристичких водича о одређеним феноменима америчког друштва као што су родео, тражење посла, етикеција, лов... Филм је и настао као идеја да се већ постојећи скечеви искористе тако што би им се додали још неки и све то упаковало у једну обједињавајућу причу.

Фабула филма је једноставна и постављена у складу са троделним сценаријом у коме јунака најпре срећемо у његовом природном окружењу (родном месту), затим га пратимо на путу пуном искушења и изазова где пролази кроз разне пределе обично антитетички постављене према његовој домовини, и на крају га преображеног и пуног нових сазнања налазимо код куће. Ова схема позната нам је још из митских прича, а Одисеј је типичан јунак кога Борат оживљава, наравно у пародичном виду.

Теоретичари су за овај жанр филма већ смислили посебно име, *mockumentary*. Оно долази од *mocking* (ругати се) и *documentary*, што значи да је у питању пародични документарцац. Овај поступак дотицањем истих тема у великој мери пародира и у последњих неколико година изузетно популарни жанр ангажованог документарца, аутора попут Мајкла Мура или Моргана Спарлока. Нико не остаје ван домашаја Коенове оштрице па ни ова мода која је у још једном наступу левичарског лудила успела да политички памфлет попут *Фаренхајта 9/11* прогласи за уметничко дело и да му пре пар година у Кану додели Златну палму.

Предмет исмевања у овој бизарној комедији су једнако исток и запад. Сам Коен се изузетно труди да оповргне постојање намере да се исток карикира и исмејава. У веома натегнутој конструкцији он тврди да је исмевао оне на западу који могу да

помисле да је исток такав каквим он показује Казахстан. Међутим, чињеница је да је његов Казахстан конструктор састављен од најгорих и веома распрострањених стереотипа који на западу постоје о истоку Европе, као и да ће овај филм допринети да се ти стереотипи још више учврсте будући да је тек мањи број гледалаца способан да достигне ту врсту интелектуалне ироније на коју се Коен позива.

Његов Казахстан је невероватан конструктор бизарних општих места о истоку у врло широком географском смислу. Он обухвата: румунско ромско село у коме нема текуће воде и асфалтираних путева а домаће животиње се чувају у кући, референце на хладноратовско совјетско наслеђе (одлучна химна на ивици корачнице која подсећа на совјетску, слике непрегледних постројења челичана и тешке индустрије на одјавној шпици, класично бирократско сиво одело омиљено у реал-социјализму, рециклирана слова и намерно непрофесионална употреба камере што указује на технолошку заосталост, сиромаштво и технолошка заосталост појединаца који још као последње чудо технике користе видео рекордер и *плејер касета*), блискоисточне (палестинске) слике наоружане деце (обданиште у Кучеку у коме се деца играју калашњиковима), затим блиски комшијски односи углавном засновани на мржњи, што се односи и на свог првог комшију али и на комшијску земљу (Узбекистан), инцест, проституција, отимање жена и силовање као нормалне институције друштвеног одношења, ценкање, алкохолизам, веровање у магију и ирационалне натприродне силе, традиционално непријатељске и расистичке представе о Ромима и Јеврејима...

Када се све ово сакупи, просечни гледалац добија заиста бруталан и расистички концепт истока базиран на заосталости и примитивизму. Но, подједнако велики проблем је што много од тог материјала и данас постоји у појединим земљама.

Такав, природни Борат послужио је Коену да направи застрашујућу анализу савремене Америке. Борат у „Ју-Ес енд Еј“ долази да сними документац о америчким обичајима. Стицајем околности, да би оженио Памелу Андерсон, он успева да наговори продуцента Азамата да аутом пређу растојање од Њујорка до Калифорније и да успут снимају америчке обичаје. Након што изнајме половни комби за сладолед, њих двојица полазе на оно што ће постати пародија на класичан амерички *road movie* попут филма *Голи у Седлу*, на шта директно асоцира песма *Born to be wild*. Коен успева да се дотакне мноштва кључних момената савремене америчке поп-културе па су ту и спрдање са хип-хопом, са Мајкл Цексоном, *Чуварима плаже*, модом *VIP* кућних порњића (Памела и Томи Ли), прљавим Харијем...

Већина актера у филму је мислила да је реч о стварном прилогу за некакву белоруску или сл. телевизију. Уз то, продуценти су често прибегавали разним другим методама (напијање студената из комбија) којима су помагали актерима да се „отворе“ и да из њих провали оно што наслаге политичке коректности тешком муком прикривају. Тако нам Борат нуди једну бруталну вивисекцију и деконструкцију савремене Америке распопућене између налета политички коректних покрета (феминисткиње, геј парада, афирмативна акција) и традиционализма средњег запада који је у филму оличен у милитаризму, верском фундаментализму, обожавању родеа и симбола пионирског идентитета, страховитој мржњи према муслиманима, педерима и мањинским групама, жалом за временима када су постојали робови, инсистирању на етикецији и породичним вредностима које Коен пародира до бесвести.

Борат нас тера да се смејемо до суза, али и да се истовремено запитамо чему се и зашто смејемо и шта са тиме да радимо. Он јасно поставља опозицију глупих стерилних *not* шала и бруталних шала којима се људи смеју вековима, а које имају тај проблем што су базиране на најгорим стереотиповима, сексизму, расизму или физичким и менталним недостацима (шале на рачун ретардираних). Зато Борат шокира и изазива потпуно опречне реакције и потпуно супротстављена тумачења. Немогуће је одговорити да ли је у питању политички коректна сатира или пропитивање савременог света политичке коректности; или је Коен напосто сакупио сведочанства о томе где смо данас и шта нас окупира.

Кад се помињу прве реакције треба навести само подужу листу оних који су га већ тужили, забранили или то намеравају да раде. Ту су двојица студената из комбија, становници села Глод где је филм сниман, домаћица вечере и учитељица етикеције, Јеврејска лига против клеветања, Европска организација за истраживање антициганизма и немачки државни тужилац. Руска културна агенција је забранила емитовање филма због увреда на рачун суседне земље и различитих етничких група и религија. Филм је такође забрањен у читавом арапском свету осим Либана. Посебна прича је гомила реакција несрећних званичника Казахстана која укључује и закупуљени оглас на четири стране у *Њујорк тајмсу* где се по ставкама побијају Боратови описи „своје“ културе.

Да све ово не би прошло без нас, присутан је Горан Бреговић чија се ранија филмска музика највише користи у филму

*

Појава Бората и његовог схватања хумора, као и реакције на њега, јако много говоре о времену у коме живимо. Године

које наилазе показате да ли од оваквог пројекта може да настане специфичан жанр или ће Борат остати изузетак, редак тренутак кад брутална али привлачна алтернатива улети у мејнстрим. Чињеница да је нпр. британска телевизијска продукција хумора толико осиромашила у овој деценији да се већ говори о смрти британског ситкома, указује на то да доминантна политичка коректност све већи број људи сели на интернет у потрази за правом, неограниченом забавом.

Тај неограничени космос, међутим, због своје потпуно анархистичке природе отвара неке бунаре у људској психологији из којих свашта може да покуља. Тако је пре пар година избила велика афера око материјала названог *Bumfights* или Туче луталица. Група младића је плаћала бескућницима да се туку што је некада доводило до трагичних последица. Снимљени материјал су измонтирали и окачили на интернет наплаћујући гледање, а такође су га дистрибуирали и у редовној мрежи. То је изазвало помаму публике, донело им велику зараду али и подстакло следбенике широм света да покушају још радикалније ствари. Филм и његови наставци су касније забрањени, али се још једном показао огромен интерес савремене публике за насиље, бруталност, као и потреба за забавом заснованом на патњама других људи.⁹⁴

Коенов *Борат* је занимљив управо због мајсторског налажења мере између провокативности тог забрањеног космоса и разумевања природе савременог мејнстрима. У сваком случају, његов рад је прилично јасна индикација вероватног правца развоја хумора у будућности. Након Дејв Алена, Бенија Хила и браће Тротер, Британија данас свету шаље Бората.

94 О могућим и вероватним правцима развоја телевизијског програма у будућности погледати „Надзирање и подвођење” у књизи *Диктатура, нација, глобализација*, ИЕС, Београд, 2002.

2.

ЗВУК

ИДЕОЛОШКИ И ПОЛИТИЧКИ СУКОБИ ОКО ПОПУЛАРНЕ МУЗИКЕ У СРБИЈИ

Током читаве своје историје Србија је била подручје на коме су се сусретале, мешале, али и сукобљавале најразличитије културе, религије, цивилизације, системи вредности и идеологије. Све ово оставило је дубоког трага на идентитете људи који насељавају ову државу. Последица таквог развоја је чињеница да је питање националног идентитета (како доминантне нације тако и националних мањина) и нарочито саме државе изузетно сложено. Ову сложеност је, међутим, током читаве модерне историје Србије елита превиђала и насилно игнорисала. Српска политичка и културна елита је цео свој модерни развој сагледавала из перспективе ослобађања од отоманских, азијатских елемената и приближавања свом „природном“ европском, дакле хришћанском контексту. Ову модернизацијску матрицу укоревену у европском просветитељству (из кога је потекла већина модерних европских идеологија попут либерализма, социјализма или национализма) наметали су сви модерни режими у Србији без обзира на њихово идеолошко одређење – једнако и конзервативци и либерали и комунисти.¹ Чак су и веома славенофилски оријентисани политичари, дакле прилично антизападноевропски усмерени, инсистирали на свом оригиналном хришћанском идентитету и наслеђу као правој Европи која се брани и од католичких неправоверника и од „азијатских хорди“. Дакле ова врста заједничке перцепције или заједничког елемента политичког идентитета, иначе идеолошки сукобљених страна, и дан-данас је доминантна у расправама око културног, политичког и националног идентитета у Србији.

Све ово се према нашем мишљењу најбоље рефлектује на подручју популарне музике у расправама и односу према такозваним оријенталним елементима (мелизми, трилери, мноштво синкопа и асиметрични ритмови) који су изузетно присутни у србијанској популарној музици. С једне стране, елита је све време инсистирала на увођењу дурско-молске лествице, парних ритмова и других елемената средњеевропског и западноевропског музичког поднебља и трудила се да што је могуће више прокаже и протера оријенталне елементе иначе предо-

1 Покојни премијер Србије Зоран Ђинђић више пута је истицао да је заправо приоритет Србије раскид са азијским оријенталним наслеђем.

минантне у свакодневној народној пракси популарне музике, а с друге стране обични људи су настављали да увелико користе овакав музички језик за забаву, славља, прославе и игру,² и да на томе граде интеркултуралну и међунационалну размену. Познато је да се и у време најоштријих сукоба између хришћана и муслимана (нпр. током деведесетих) пролиферација на пољу популарне музике несметано настављала,³ што је и логично ако се сетимо приче о биоакустици или укоренености музичке праксе у укупну динамику социјалног окружења – ратне прилике су наметале исти биоакустички контекст сукобљеним странама.⁴

Овај чланак настоји да покаже идеолошке конфликте поводом присуства оријенталних елемената у модерној српској популарној музици тиме што ће се фокусирати на три историјска периода. Притом ћемо указати на разлоге очајног стања изучавања популарне музике и на крају назначити правце у којима би се могло кренути.

*

Србија је током средњег века (12–15. век) била формирана као сасвим солидно развијена европска феудална држава изграђена на споју словенског наслеђа и византијске православне културе са развијеном привредом и чак духовном културом, о чему сведоче бројни манастири и очуване фреске. Нажалост, веома мало се зна о музици која је у то време била извођена на дворовима велможа, у црквама као и оној која је била распрострањена међу народом. Према ономе што се зна, свакако је било јако много оријентализама, посебно у византијској световној и духовној музици, што се данас у савременим расправама у Србији по правилу превиђа. Роксанда Пејовић о томе каже: „Вероватно су грчке мелодије биле прилагођаване словенским речима. Касније су извесни црквени текстови читани, други су рецитовани на један, два или три тона, а литургијске песме певане су, изгледа, у почетку силабично, а касније са мелизмима“.⁵ Пад државе под вишевековну отоманску власт имао је катастрофалне последице зато што је прекинуо развој и Србе задуго оставио без елите. Отоманско присуство донело је

2 Тако да овај сукоб заправо има и наглашену класну димензију о чему ће касније бити више речи.

3 Погледати Зоран Ђиријаковић, „Турбофолк као бренд“, *НИН*, 21.10.2004. Такође и Миљивој Ђилас, „Турбо-фолк у Загребу“, у *НИН*, 20.09.1996. Ђилас наводи податке да је у години Олује у Хрватској продато око 45.000 примерака пиратских касета Драгане Мирковић, 35.000 Весне Змијанац итд.

4 О томе погледати Philip Tagg, *Towards a definition of „Music“* на www.the-blackbook.net/acad/tagg/articles

5 Пејовић, Роксанда, Средњовековна музика, www.rastko.co.yu

анадолијске елементе у свим областима културе, од облачења, оружја, преко хране све до музике. Постојали су наравно делови који су очували своје изворно једногласно певање, нарочито у планинским и другим изолованим крајевима земље, али у осталим деловима већ постојећи оријентални елементи знатно су појачани и често вулгаризовани. Стигли су и нови музички инструменти с којима је овај процес напредовао.

Српска елита која се након ослобођења земље формирала од вођа устанка у потпуности је била обележена отоманским обичајима у погледу популарне културе, јер су Турци заправо били једина дотад постојећа елита која је постојала у земљи и од које су се вредности могле преузимати. Тако је нпр. један од вођа Првог устанка Миленко Стојаковић имао харем од 40 жена. Стога је разумљиво да је и кнез Милош Обреновић по угледу на Турке имао класичан цигански оркестар *Мустафа и његова дружина*.

Но већ током претходна два века, бројни српски живаљ који је живео у тадашњој Хабсбуршкој монархији долази у додир са модерним централноевропским и медитеранским музичким моделима и полако почиње да преузима њихове елементе. Током деветнаестог века поједини од њих, али и други, нарочито чешки школовани музичари, прелазе у Србију преносећи оно што су научили и покушавајући да оформе центре из којих је могло да крене модерно музичко описмењавање становника Србије. Већ 1831. оформљена је *Књажевско-сербска банда* са једним од тих имиграната (Јосифом Шлезингером) на челу и од тада је централно-европски музички модел све више осваја Србију. Крајем деветнаестог и почетком двадесетог века створена је такозвана *варошка песма* (данас позната као староградска музика), а између два светска рата преузето је од Хрвата и у великим деловима сеоске средине такозвано *певање на бас* које се задржало и у новокомпонованим песмама.

Дакле, треба уочити да већ од средине деветнаестог века у Србији и код Срба напоредо постоје паганско наслеђе (и данас веома живо, нарочито код влашке заједнице на истоку земље), оријентално-турски елементи (изузетно изражени међу српским градским становништвом крајем деветнаестог века на Косову и на југу централне Србије у Нишу и Врању), као и западноевропски утицаји. Ови елементи су све ово време у напетости, у борби за освајање простора, али и у извесној пролиферацији која је давала и веома занимљиве уметничке резултате. Оријентални елементи су се задржали на југу Србије и на Косову где посебно врањанске градске песме чине неописиво благо у српској културној традицији и идентитету. Разумљиво, овај мелос се одржао и на југозападу Србије где живи веома бројна муслиманско-бошњачка заједница. Исти овај процес музичке

плурализације једнако је видљив и код Рома као друге етничке заједнице која је једнако распоређена по целој Србији. Осим класичних оријенталних дувачких оркестара који су наслеђе традиције, данас (посебно на северу и на западу Србије) постоје одлични тамбурашки и кафански оркестри у којима доминира виолина (ћемане) и који су у потпуности базирани на централноевропском музичком моделу.

Међутим, овај реално постојећи плурализам музичке праксе стално је био на мети европски оријентисане елите. Још од половине деветнаестог века Србија је слала младе људе на школовање по великим европским универзитетским центрима. По повратку у земљу ови људи су, заједно са Србима из Војводине и страним имигрантима, наметали елементе европске модернизације на свим пољима: од исхране, одела, науке, до музике. Обрачун са оријенталним, азијатским наслеђем које је итекако било живо код обичног народа стално је истицан као приоритет. Цену модернизације, као што је то познато, увек плаћа сељачко становништво па је разумљиво да је отпор сељака као далеко најбројније групе у Србији био велики. Ову подељеност земље на елиту и народ покушали су да превазиђу велики композитори Стеван Стојановић Мокрањац и Корнелије Станковић који су најпре почели да записују песме из народног фолклора а затим и да у складу са романтичарским трендовима компоњују дела класичне духовне и инструменталне музике заснована на фолклору. Ова два композитора су заслужна и за реформу српског црквеног појања. Међутим, они су такође покушавали да игноришу оријенталне елементе трудећи се да народно стваралаштво ограниче на оне делове који су се што је могуће више очували од турског утицаја. Српска музика није имала свог Бору Станковића, изванредног писца који је управо од тог оријенталног наслеђа успео да направи неколико дела као што су роман *Нечиста крв* или драма *Коштана*, а који спадају међу најлепше странице написане на српком језику.

Током првих двадесетак година двадесетог века водила се озбиљна расправа о оријенталним елементима која је нарочито појачана након стварања заједничке државе са Хрватима и Словенцима, када се западноевропски утицај појачао. Аргументи изношени тада у готово идентичном облику поновљени су деведесетих година.⁶ Међутим још тада су поједини музиколози (као што је Владимир Ђорђевић) указивали на погрешно

6 Класично образовани композитори као Петар Коњовић, Милојевић и Коста Манојловић истицали су како та прекомерна секунда (ф-гис, ф-сол) није домаћа и тражили су чишћење народних мотива од оријенталне декоративности као нечег ненационалног. Наведено према Владимир Дворниковић, *Карактерологија Југословена*, Просвета, Београд, фототипско издање књиге из 1939. стр. 395. Дворниковић је дао веома занимљив етномузиколошки материјал, а део књиге од 351. до 431. стране представља занимљив преглед тадашњих етномузиколошких ставова.

постављени угао гледања. Он је 1923. указао на двојство српске народне музике; с једне стране по њему постоји она народна музика која се очувала од турског утицаја (изворна), а с друге она која се развијала под утицајем турске музике и која је „напреднија и шаренија, што је производ пригодног укрштања“.⁷

*

Популарна музика је поново улетела у фокус током седамдесетих и осамдесетих година. Да би се та дискусија схватила потребно је разумети специфичан положај југословенске комунистичке федерације. Након чувеног раскида са Стаљином југословенски комунисти су били принуђени да се у великој мери отворе према западу од кога су добијали велику материјалну па чак и оружану помоћ. За узврат, Тито је био принуђен да уводи многе елементе либерализације како на политичком пољу тако и на подручју економије. Укупна отвореност земље, окренутост ка западу, слободан режим добијања пасоша од 1964, убрзана индустријализација и урбанизација, повећање укупног друштвеног стандарда као и раст све бројније југословенске гастарбајтерске дијаспоре створио је потпуно нове услове и на пољу популарне и потрошачке културе. Иако су комунисти идеолошки и теоријски потпуно преузели дискурс о сталној модернизацији и еманципацији од традиције и заосталости, што значи од оријенталног наслеђа и реално постојеће популарне културе па и музике, управо ови елементи либерализације натерали су их да се у пракси поступа другачије. У Бугарској, на пример, која је била класична затворена комунистичка земља, комунисти су све до 1989. наметали принцип према коме вреди само елитна класична музика или изворно народно стваралаштво,⁸ дакле оно што није живо, односно онај окамењени фолклор каквим су га комунистички руководиоци перципирали. Реално постојећа музичка пракса која је полулегално живела на свадбама, прославама, у кафанама, била је повремено прогањана, официјелно забрањивана и свакако није могла да буде музички забележена и продавана. Дакле, нормално тржиште популарне музике није смело да постоји, па су људи због тога нелегално куповали и слушали југословенске певаче.

У Југославији се такво тржиште формирало и показало се да је у питању златна кока. Током седамдесетих година, када су захваљујући повећаном материјалном стандарду многи Југословени купили грамофоне и касетофоне, развила се потпуна музичка индустрија готово идентична са западним системима

7 Наведено према Големовић Димитрије, *Етномузиколошки огледи*, XX век, Београд, 1997, стр.183.

8 Овај став је сликовито описао Милан Кундера у роману *Шала*, Знање, Загреб, 1982.

продукције и презентације популарне музике. Водећа комунистичка елита је на све могуће начине, укључујући и лингвистичке одреднице (афирмација забавне музике као нечег урбаног, позитивног, елитног, вредног и критика *народне* или *нео-фолк* музике као нечег заосталог и примитивног), покушавала да промовише и намеће западну поп-музику. Нарасло градско становништво које је могло да путује и да прати западну продукцију (од џеза, италијанских канцона па до *Битлса*) формирало је себе као део укупног западноевропског простора и представљало је значајне конзументе ових производа. Иако се водило рачуна да ствари не измакну контроли због потенцијално субверзивних слојева који су се налазили у таквој музици, ипак се на ове процесе гледало са благонаклоношћу јер је млађа генерација технократских комуниста себе перципирала као део европске елите.

Међутим, далеко већи комерцијални успех имали су певачи такозване *нео-фолк* или новокомпоноване музике. Док је забавна музика била намењена високој и вишој средњој класи, нео-фолк слушатељство је чинила читава армија сеоског становништва, тек оформљене радничке класе и приградског становништва; дакле нижа средња класа и радничка класа и сељаштво који су себе препознавали у текстовима који говоре о селу, о тузи за родним крајем, о изгубљеној љубави, кафани и рођацима у туђини,⁹ а можда још више у све наглашенијим оријенталним и непарним ритмовима који су од краја седамдесетих почели да доминирају.¹⁰ Током осамдесетих у овој врсти популарне музике све су заступљенији трендови оријентализације с једне и технолошке модернизације с друге стране. Тако певачица Лепа Брена уводи диско-ритмове,¹¹ други певачи почињу да експериментишу са медитеранским, грчким и турским звуцима, а певач Халид Муслимовић почиње да користи дисторзирану електричну гитару.¹² Занимљиво је уочити да и у

-
- 9 Парадигматична је песма Обрена Пјеговића *Девојка из града* коју је 1972. године снимео Мирослав Илић и која је не без разлога и дан-данас остала прва асоцијација на овог певача. У песми се опевава несрећна, преварена љубав младића из неког села крај Мораве са извесном девојком из града, након које се враћа својим сигурним сеоским изворима. Ова песма је савршена метафора целе генерације људи из пасивних крајева који су у великом социјалистичком пројекту модернизације више-мање на силу пресељавани у њима неприродну, скучену, варљиву градску средину чезнући све време за ширинама, искреношћу и смиреношћу сеоске средине из које су протерани.
- 10 Певач Шабан Шаулић продао је највећи број синглова у историји Југославије (у питању је песма *Дођи да остаримо заједно*). Овај сингл продао се у преко милион примерака!
- 11 На пример, песме *Дуге ноге* или *Миле воли диско*.
- 12 На пример, у чувеној песми *Путуј, путуј* из средине осамдесетих која се базира на класичним гитарским хард-рок рифовима и ритам и блуз пре-

поп и рок музици најбоље пролазе они који почињу да кокетирају са фолклорним наслеђем попут *Бијелог дугмета*. Све ове процесе разумљиво диктирају захтеви тржишта које у складу са друштвеном динамиком тражи иновацију, експеримент и проширење звука.

Дакле, треба уочити да је управо захваљујући тржишној либерализацији дошло до истинске демократизације популарне музичке праксе у Југославији и Србији. Велики делови елите су наставили да очајавају над оваквим развојем и врхунац тих трендова је чувени Конгрес културне акције одржан у Крагујевцу 1971.¹³ где су осуђене све категорије популарне културе као кич и шунд и где се (у складу са најрадикалнијим просветитељским наслеђем марксизма) тражила забрана стрипа, нео-фолк музике и сл. На челу целог покрета била је тадашњи секретар партије у Србији Латинка Перовић. Резултат је био да се отада стално покретала борба против кича и шунда али да је либерализација – када је једном заживела – наставила да диктира своје законе.¹⁴

Ово је битно схватити због дискусија које се око популарне музике воде деведесетих година. Сви трендови који су експлодирани деведесетих већ су осамдесетих били присутни и јачали у развоју такозване нео-фолк музике (дакле и технолошке иновације, и ритмичко убрзавање, и све наглашенији мелизми и трилери у певању, и увођење диско ритмова након којих су дошле техно-матрице, и „позајмљивање“ песама од Грка и Турака). С друге стране, државне куће и структуре су наметале рокенрол (иако је – сем у ретким случајевима – био тржишно неисплатив) као урбану, модерну европску музику јер је тој елити изразито требала западна легитимизација. О апсурдности целе приче говори то да су државне куће помагале и издавале и панк групе. Но ове групе су за разлику од енглеских биле потпуно безбедне јер је то била играчка богате деце а не истински покрет незапослених и радничке деце као у Енглеској.

Било како, нео-фолк певачи су по правилу имали више-струко веће тираже и на њима је почивала музичка индустрија.

лазима преко којих се разлива карактеристично мелизматично певање.

- 13 Погледати збирку документа са овог конгреса, издавач Републичка конференција ССРНС, 1972, Београд.
- 14 Да наведем речи Милана Влајчића из 1983: „Истицање погубне улоге тржишта и подвргавања комерцијалним изазовима открива пометњу у појмовима, пошто област новокомпоноване забаве, као и неки други облици масовне културе, не припада дотираној, буџетски обезбеђеној култури, оној која се налази на сизовским јаслама. Без ослушкивања тржишта, ствар би пропала за пет минута”. *Ћути и пливај даље*, Народна књига, Београд, 1983, стр. 255.

*

Проучавање популарне музике у Србији деведесетих је изузетно захтеван посао. Свом овом шаренилу и комплексности идентитета који се испољавао у претходном периоду придодало се мноштво нових фактора као што су распад државе у низу крвавих ратова, формална демократизација система (увођење партијског и, што је још важније, медијског плурализма), распад претходног система вредности и медијске диктатуре (некада су у целој Србији постојала свега три – четири телевизијска канала: данас их има око 400!?), дивља приватизација и криминализација друштва итд. Десила су се још два процеса која су од изузетног значаја за разумевање нашег проблема.

1. Због почетка ратова и мноштва проблема које је то повлачило, као и због престанка потребе за западном легитимизацијом, држава се повукла из улоге диктатора културне политике. Тиме је рокенрол изгубио дотадашњу подршку, а истовремено је и велики број конзумента те музике напустио земљу (млађе, урбано становништво). Музички укусу је почело да диктира голо тржиште, отворило се мноштво станица којима је требао нови *мејнстрим* и он је настајао по *low budget* систему од свачега што су композитори могли да покупе.

2. Дешава се наизглед парадоксалан процес истовременог спољног затварања и унутрашњег отварања музичке сцене. Наиме, од 1992. уведене су санкције које су затвориле земљу, онемогућиле људима да путују по западном свету и да преузимају културне вредности у директном контакту. Међутим, истовремено почиње нова технолошка револуција (интернет, сателитска телевизија) и пиратска револуција (захваљујући томе што је Југославија била изопштена из свих асоцијација и организација, њени грађани су уживали у дисковима, филмовима и компјутерским програмима које су набављали или за дабе или по симболичним ценама) што је обичне људе далеко више приближило вредностима и обрасцима западне популарне културе.

Сва ова додатна плурализација медијског простора, заједно са новим социјалним окружењем диктираним ратним условима, ескапизмом и поплавом дрога, довела је до даље демократизације музичке сцене, динамизације ритмова и снижавања нивоа квалитета музике и текстова. Тражило се само нешто „дивље, јако, брзо и дотад невиђено“. Услед тога су наравно преовладали ужасно вулгаризовани и пренаглашени оријентални ритмови, спојени са техно-матрицама и све више присутним мелизмима и трилерима у певању. На плану имиџа услед закона тржишта наметала се све вулгарнија голотиња и све већи кич. Међутим, мора се уочити да је од почетка деведесе-

тих паралелно постојало неколико жанрова: најпре, наставио је да егзистира класичан нео-фолк заснован на ритмовима из централне Србије (шумадијска двојка), затим се формирао посебан жанр ратничког фолка заснован на националистичким и патриотским текстовима и динарским напевима; средином деведестих на врхунцу је био тзв. *денс*, правац који су чиниле групе настале под утицајем европског и хрватског техно-попа (попут 2 *Unlimited* или хрватских *ET*) и коначно најразвијенији је био *техно-фолк* који се такође усталичио средином деведесетих. Наравно, постојали су и други облици као што је рок, поп, или џез али као тржишно неисплативи у тим условима они су били потиснути у *underground*. Једино је техно-индустрија са DJ-евима букнула и Београд је створио најјачу техно-сцену у источној Европи.

Ово занимљиво шаренило, процват разних жанрова и њихова пролиферација нажалост нису иницирали и покрет за озбиљно проучавање популарне музике. Популарна музика се не препознаје као посебно подручје истраживања и у медијским расправама се третира као део укупне *музике* при чему се намеће идеја да на њу треба примењивати критеријуме уметничке односно елитне музике. Етномузиколози и професионални, класично образовани музичари углавном презиру цело то подручје и о њему најчешће говоре различити друштвени радници, историчари уметности и сл. који евидентно ништа о свему томе не знају. Резултат је двојак: с једне стране, ово подручје је и даље препуштено себи, односно тржишту које ствара своје критеријуме и захваљујући чему је највећи део онога што је произведено деведесетих лошег квалитета, али полако се и то профилише и већ се издвајају извођачи и композитори који дуже трају и раде занимљиве ствари; с друге стране, аналитичари су цело подручје прогласили за *турбо-фолк* који је дакле идеолошка одредница а не ознака за музички жанр.¹⁵

Просто је невероватно шта се све смешта под ову одредницу! На пример, ствари које немају никакве додирне тачке између себе, од ратничког фолка Геце, браће Бајић и Баје Малог Книнце, преко денс бендова типа Дак, Фанки Џи или Ђогани Фантастико, до техно-фолк остварења Ивана Гавриловића, Зорице Брунцлик, Јелене Карлеуше... Довољно је међутим преслушати свега неколико песама Цеце Ражнатовић, која се обично узима као најпопуларнија „турбо-фолк певачица“, из различитих периода да се види колико је различитих жанрова и музичких облика она користила у својој каријери. Рецимо, песма *То, Мики, то* са њеног првог албума представља класичну нео-фолк песму са хармоником и делимично синкопираним

15 О томе више у мојој књизи *Диктатура, нација, глобализација*, ИЕС, 2002.

ритмом; песма *Није монотонија* из 1995. је веома занимљива мешавина модерне поп-матрице са гитарским рифовима и са доста цезираних елемената укључујући синкопиране клавијатурске пејзаже и цез брејкове и промене ритмова (такозвана контра), све до изненађујуће фанки гитаре на крају. Коначно, каснији велики хит *39,2* је урађен у сасвим савременом технохаус маниру. У другим песмама имамо огромну шароликост ритмова и мотива од грчких, преко латино до трубача са југа Србије. Очигледно је стога да се позивање на турбо-фолк може схватити једино као израз како идеолошке острашћености, по којој се у то гура све што није урбани рокенрол, тако и елементарног незнања људи који о реалној музичкој пракси и самој музици нити шта знају, нити шта хоће да знају.

Уместо да уђу у разуђено проучавање овог подручја, сви ови аналитичари су све што није наводно урбани рокенрол заједно прогласили за ТФ и сада се само воде глобалне апстрактне идеолошке борбе о томе шта је то и да ли је то добро или није. На сцени постоје три становишта о ТФ која ћемо укратко приказати.

1. Становиште традиционалиста, културних конзервативаца и самопрокламованих националиста попут композитора Зорана Христића, појца Павла Аксентијевића, певача Мирослава Илића, разних медијских уредника попут Нене Кунијевић који у свему томе виде напад ислама на српску духовну традицију. Они сматрају да је комунистичка власт намерно наметала Србима ове азијатске ритмове и да су оријентални елементи по себи страни Србима. Ова сулуда и историјски нетачна констелација жели да српски идентитет сведе на мало подручје централне Србије, Шумадију¹⁶.

2. Становиште такозваних глобалиста или космополита, углавном сачињених од комунистичке елите која је владала пре Милошевића. Парадоксално, иако су фундаментално супротстављени овим првима, и они ТФ виде као највећу опасност по друштвену културу, али га сматрају за националистички продукт којим је Милошевић намерно уништио рокенрол што је по њима урбана матрица музике коју би сви требало да слушају у Србији. Дакле и они сматрају да је у питању државна интервенција али усмерена у другом правцу: док они први тврде да је ТФ-ом власт намерно лишавала Србе националних

16 Њихова тачка гледишта је идентична са схватањима бугарских неоконзервативаца. Погледати чланке бугарске ауторке Клер Леви: 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. и Levy, Claire, *La Chalda e la nostra scelta di civiltà*, превод из бугарског часописа Култура 02.02.2001.

обележја, ови други тврде да је ТФ-ом власт вршила националистичку мобилизацију. У ову групу спадају новинар Петар Луковић¹⁷, ректор Универзитета уметности, Милена Драгићевић-Шешић, амерички социолог Ерик Горди, аутор књиге *Култура власти у Србији*, који је преузео ову тезу током свог боравка у Србији, Ивана Кроња, аутор књиге *Смртоносни сјај* итд.

3. Коначно у последње две године појавило се и становиште нове троцкистичке левице према којој су сви из прве две групе заправо културни расисти и протофашисти јер им сметају оријентални елементи.¹⁸ Према њима, који иначе сматрају да не постоје националне културе, турбо фолк је уствари одличан правац јер је спој свега и свачега и он је „глобализам“ у Србији. Ова група људи окупљена око Цитока и часописа *Прелом*, која данас влада великим делом културне политике у Србији, представља у сажетом облику оно што је данас владајућа идеолошка парадигма на западу према којој у једном пакету иду и глобализам и људска права и хомосексуална права па је и њихово тумачење популарне музике у том кључу. Ни они не улазе у анализу самих жанрова и сложене музичке праксе већ прихватају ТФ као општу одредницу и тврде како је то све добро јер је прогресивно, па је нпр. музика певачице Драгане Мирковић одлична јер је она *gay friendly* оријентисана.¹⁹

Ово становиште јесте помак у односу на претходна два јер не отписује по дефиницији оријенталне елементе и интуитивно уочава да су у питању процеси мешања и интеркултуралне комуникације који одређују кретања и у западној популарној музици. Међутим оно чини медвеђу услугу овим увидима (које су, узгред, покупили од других аутора без навођења извора) тиме што их утапају у општу идеолошку причу о „глобализму“ и о наводно патријархалној и затвореној средини у Србији коју треба детабуисати пропагирањем еротике, голотиње итд.²⁰ Си-

17 Погледати његов чланак *Турбо-фолк: звучна слика српских ратних злочина*, www.medijaklub.cg.yu/komentari.

18 Један од аутора и промотера ове групације, Милан Ракица, каже: „Турбо-фолк нам служи пре свега да раскринкамо идеолошке механизме конструисања нечега што би се могло назвати својеврсним културним расизмом, па и урбаним расизмом који функционише у оквиру дискурса Друге Србије који је заправо сачињавао једну врсту антипода Милошевићевом режиму...“ Видети на www.crossradio.org/web/05_02/prelom.html Напоменимо узгред да је у питању занимљив обрачун на левици будући да је идеолошки и политички гуру друге Србије Војин Димитријевић, отац Бранислава Димитријевића који стоји на челу целе ове приче.

19 Погледати чланак Бранислава Димитријевића *Глобални турбо-фолк у НИИ*, бр. 2686.

20 Један добар пример компаративне анализе новије музичке праксе који без идеолошке острашћености ставља домаће извођаче у општи глобални контекст, може се видети у већ навођеном Ђиријаковићевом чланку, а

туација је наравно обрнута јер су у Србији деведесетих уништени сви табуи заједно са свим системима вредности и њих (као и основна морална начела) тек треба успостављати. Режим је чак свесно користио порнографију и еротска задовољства као део општег конзервативног консензуса.

Ваља нагласити да је свим овим групама, будући да су произашли из класичне комунистичке левице, страно свако помишљање на улогу тржишта и либерализације а она је – као што смо претходно показали – кључна за разумевање популарне музике у Србији.

*

Дакле, закључак је да прави посао на формирању и препознавању подручја популарне музике као засебног тек предстоји. Тек након тога могу уследити озбиљна улажења у анализу појединих сфера овог подручја, њихових процеса и посебно препорука за делимичну стимулативну интервенцију државе у креирању квалитетније али исто тако живе и комплексне аутентичне популарне музике. Такође се мора схватити да су оријентални елементи не само интегрални и легитимни део музичког идентитета Србије као мултинационалне заједнице већ и самих Срба као нације. Дакле, да није задатак прогнати их и забранити већ наћи начина да се избегне њихово пренаглашавање и вулгаризација. Аутор управо оваквим текстовима и својом претходном књигом покушава да учини прве пионирске кораке у том правцу.

посебно у његовој широј верзији која се под насловом „Турбофолк, наш а светски”, може наћи на сајтовима *Напредног клуба* и *Нове српске политичке мисли*.

ПОЕТИКА И ПОЛИТИКА У ЖАНРОВИМА НАЦИОНАЛФОЛКА

Фолклор, популарна култура и политика су несумњиво увек били уско повезани. Фолклор се може назвати и записаном или сачуваном популарном културом људи из прошлих времена, људи који су свој свет осмишљавали и дефинисали обично у веома ограниченом просторном окружењу. Модерна популарна култура, као нека врста савременог фолклора, условљена је и одређена чињеницом да је пре свега урбана, дакле творевина људи који живе у градовима. На тај начин је њен космос по природи шири и сложенији од уског простора којим влада класични фолклор. Као што је Маркс још у *Манифесту* приметио пре више од сто педесет година, свака урбана култура је нужно глобална зато што њени ствараоци баштине једно универзално образовање које обухвата макар елементарно искуство познавања Хомера, Библије, Шекспира, Гетеа и свега оног што је Харолд Блум назвао *западним каноном*. Тако је савремена популарна култура захваљујући електронским медијима и интернету чак и кад је локална директно условљена глобализацијом, о чему (осим често неочекиваних референци на неке удаљене топове и имена) најбоље сведочи чињеница да се, било позитивно или негативно, њени ствараоци одређују према глобалним политичким и културним дешавањима.

У временима рата ова повезаност фолклора, популарне културе и политике постаје још ужа. Као што ћемо у овој анализи видети, постоје многобројне функције које популарна култура (а пре свега популарна или неофолклорна музика) испуњава током рата, док се истовремено јавља у низу модуса и производи је већи број различитих стваралаца. Овај есеј ће једним својим краком управо покушати да анализира ту врсту повезаности на примеру различитих жанрова српског националфолка или чак и ратног фолка који се успињао од 1988. Насупрот распрострањеној симплификованој тези о томе како је Милошевићев успон директно одговоран за српски национализам и разне облике популарне музике који су се с тим таласом подигли, ова анализа би требало да покаже низ веома сложених политичких, идеолошких, социјалних, историјских, културолошких, фолклорних фактора који су се током протеклог периода мешали, сусретали, спајали и спорили на веома занимљиве начине. Део овог настојања јесте и есеј о раду Ивана Чоловића као најзанимљивијег истраживача ове тематике код нас. Циљ тог рада јесте управо настојање да се покажу мето-

долошки и нормативни недостаци Чоловићевих занимљивих и материјалима богатих анализа. Његовом опусу посвећен је есеј „Између науке и голе пропаганде“.

Други и паралелни задатак јесте истраживање проблема културне политике Срба у такозваним прекодринским земљама. Наиме, након распада СФРЈ у најближем окружењу остало је да живи нешто мање од два милиона Срба. Бурна историја југословенства и полицентрично развијање српског идентитета нису се добро показали у коначном билансу прошловековне оставштине. У три новостворене државе у којима је Срба било у значајном броју, српски народ је угрожен на више начина. У Хрватској је српски проблем најдрастичније решаван. Република Српска Крајина, као покушај стварања аутономне области за Србе, пропао је под чудним околностима у августу 1995. године. Хрватска је (уз благослов западних сила) у свега неколико дана протерала више од 200.000 Срба. У БиХ је српски народ ратом успео да се избори за свој ентитет и створио је Републику Српску као значајну тековину која му омогућује висок ниво самосталног одлучивања о својим пословима. Најважније је то што су у његовим рукама још увек институције идентитета као што су просвета, верска политика, култура и сл. У Црној Гори се у десетак година радикално променио идентитет једног дела грађана који су под сумњивим околностима, предвођени криминалном елитом и (опет) уз помоћ неких страних сила успели да добију референдум и да Црну Гору одвоје од Србије. Један значајан део грађана је, међутим, одлучио да задржи свој традиционални идентитет и на попису из 2003. године 32% грађана Црне Горе изјаснило се као Срби.

Ратови и фундаментално политички процеси мењања граница окончани су за овај период. Међутим, данас се све више увиђа да муке српског народа ту нису престале. Штавише, супротно свим нормама које је западни свет поставио у Савету Европе, Европској унији и низу сличних форума, српски народ у овим крајевима суштински је угрожен преко политике идентитета. Наиме, уочава се да некима није довољно што су Срби поцепани у велики број држава, него им се не омогућава ни да у тим државама задрже свој слободно изабрани идентитет. Из Хрватске је, дакле, највећи број људи протеран а они који су остали изложени су сталним притисцима ниског интензитета на асимилацију. У БиХ је Република Српска свакодневно на удару – стално се врши притисак на њене институције као што је покушај укидања ентитетске полиције, а низом одлука Уставног суда БиХ одузето јој је право на употребу српске химне и симбола. У Црној Гори власт и не крије да не признаје постојање оволиког броја Срба и стално износи пројекцију за колико ће их на следећем попису бити мање. Срби немају никаква права на очување свог идентитета и изложени су сталним притисци-

ма на асимилацију, опет уз благослов међународних институција.¹

Какав је одговор прекодринских Срба на ово што им се дешава, тема је којом покушавам да се бавим у овом чланку. Шта су темељи њиховог идентитета, који су симболи, наративи и поетике око којих граде своју алтернативну политику идентитета и једну културу протеста? У време кад им се одузимају инструменти просветне и културне политике, Срби су принуђени да откривају и користе алтернативне облике организовања и промоције свог идентитета. То су (осим верских средишта) највише разни облици тржишно базиране популарне културе: техно-фолк извођачи, спортски колективи и догађаји, таблоиди, спортска штампа, гуслари и уопште певачи нове народне музике. У овом тексту ћу представити Миломира Миљанића Миљана, као у овом тренутку једног од најзначајнијих примера ове нове музичке и покултурне праксе. Тај пример је посебно значајан због демонстрирања еволуције српског националног дискурса и начина на који се бране и промовишу права на очување идентитета у новим условима.

*

Срби у Босни, Херцеговини, Хрватској и Црној Гори вековима су живели у веома тешким условима непрестано водећи културну, вербалну и оружану борбу за очување свог народа и његовог идентитета. На тим просторима тешко се нађе породица у којој неколико генерација умире природном смрћу. Штавише, насилна смрт у борбама са странцима, с комшијама припадницима друге вере а неретко и с припадницима свог народа услед свађе и крвне освете, била је пре правило него изузетак. Ово искуство формирало је један изузетно сложен антрополошки модел човека који је истовремено пун изванредних врлина али и мржње, склоности ка пљачки и неограниченој освети. Други светски рат је запечатио овај образац једном до тада нечувеном појавом каква је била Независна Држава Хрватска. Она је била замишљена и реализована као *rac exellence* геноцидна творевина а њена званична политика била

1 О томе да је реч о политици двоструких стандарда говори однос према албанском питању. Албанци у Црној Гори којих има мање од 6% имају комплетну културно-просветну аутономију, користе уџбенике написане на Космету и у Албанији, имају на јавном сервису два сата програма на свом језику и подршку међународне заједнице за своје даље политичке захтеве као што је издвајање општине Тузи из града Подгорице. На Космету су де факто добили свој сопствени ентитет с пуном самоуправом који претендује да постане суверена држава. У Македонији је Запад подржао њихов оружани устанак и, у складу с њиховим захтевима, издејствовао Охридски споразум као уставно преконституисање уређења Македоније којим су испуњени сви њихови захтеви. Далеко слабији захтеви Срба у Црној Гори се перманентно игноришу, а запад је поздравио доношење устава којим се српски народ у ЦГ мајоризује и своди на националну мањину.

је истребљење српског, јеврејског и ромског народа.² И раније је било масовних обрачуна између припадника различитих вера и народа, али увек на локалном нивоу и ограниченог временског трајања и домета. НДХ је први случај на овим просторима да је војска неке државе (без икаквог повода од стране поданика) започела организовано истребљење целокупног српског и православног народа на простору Хрватске, БиХ и Срема који је био под њеном контролом. Све је то чињено уз подршку муслимана који су активно учествовали у усташким формацијама и злочинима.

Ова дешавања изазвала су отпор Срба у Другом светском рату, али су оставила и неизбрисив траг у сећању преживелих који се преносио на нове генерације. Након тога, српска кућа у тим крајевима више не може себи да дозволи луксуз да остане без оружја. Довољно је нпр. проћи 70 км између Требиња и Љубиња, кроз Попово поље, где на сваких неколико километара човек види масовне гробнице из Другог светског рата које га јасно подсећају на то да се иста ствар лако може поновити ако не буде способан да се од тога одбрани. Чини се да друга Југославија са својом званичном идеологијом братства и јединства ни за педаљ није померила позиције свих актера. Крај комунистичке диктатуре поново је отворио све наслеђене сукобе, а могућност демократског изјашњавања (слично као и у западним земљама) значила је подршку својим националистичким руководством и пуну хомогенизацију на националној основи. Крајње контроверзна улога међународне заједнице и огромне количине оружја које су остале од ЈНА и Територијалне одбране били су додатни елементи за почетак крвавог сукоба.

Како се све ово рефлектовало у популарној култури? Крајем осамдесетих, комунистичко руководство у Србији било је принуђено да почне раскид с титоистичким наслеђем. Као и сви други народи који су годинама били под комунизмом, и српски народ је почео да открива своју преткомунистичку традицију, своје традиционалне симболе, знамења и темеље идентитета. Као и сви источноевропски народи, и српски народ је отпочео реконструкцију свог национализма. Тај талас је толико бујао да је и Милошевићева изворно комунистичка фракција СКС схватила да је једини начин да му се одупре тај да га прогута и да се издигне на његовом таласу. Врло невољно, Милошевић је морао да допусти читав низ ствари, између осталог и певање класичних српских песама („Ко то каже, ко то лаже“ или „Ој, Војводо Синђелићу“) због којих је тек годину раније могао да се заглави затвор.³ На митинзима које је он

2 Најбоље објашњење значаја овог преседана видети у Алекса Ђилас, *Оспоравана земља*, Књижевне новине Београд, 1990.

3 Тек из тог периода остали су неки популарни слогани и песмице националистичке провинијенције који су сведочили о нарастим тензијама из-

прихватио и инструментализовао почели су да се појављују и четнички симболи.

Четничко наслеђе, такође крајње контроверзно, после Другог светског рата протерано је у емиграцију, а у Југославији се појављивало искључиво преко комунистичке нарације (историјских уџбеника, филмова и серија попут *Повратка отписаних*, *Битке на Неретви* или телевизијске драме о хватању Драже Михаиловића *Последњи чин*⁴). Оно је представљано као варварски ретроградни покрет српског национализма, домаћих издајника и фашиста и као такво супростављено чистој невиној интернационалистичкој партизанској борби која је донела братство и јединство и коначно измирење свих југословенских народа. Разумљиво, пропаст таквог лажног интернационализма отворила је потрагу за новим старим симболима и за наслеђем које је било супротстављено комунизму. Потпуно разумљиво, четничка традиција се сама наметала као могући одговор.

С почетком деведесетих и с ратовима српски борци и српски народ у Хрватској и БиХ су без икаквих дилема као своје симболе усвојили српску тробојку и стару србијанску химну „Боже правде“⁵ и веома брзо су рашчистили с комунистичким наслеђем. Тек коју годину пред рат бар један део њих је веровао у неку могућност очувања суживота и бавио се социјалним темама. Душка Врховац Пантовић наводи једну такву песму:

„Друже Тито само нам се врати,
тебе воле Срби и Хрвати.
Ти си крао ал’ и нама дао,
Ови краду, а нама не даду“.⁶

Као што је познато, на првим парламентарним изборима у Хрватској 1990. доста Срба је гласало за СДП, мислећи да је то

међу југословенских народа. Нпр. о првим економским споровима говори слоган о односу словеначке и српске киселе воде „Ко пије Три срца, не може да прца – Књаз Милош“. По сведочењу колеге Момчила Диклића, Хрвати су посебно у доба Маспока имали веома развијену кафанску продукцију овога типа. Нпр: „Друже Тито купит ћу ти фићу, а мерцедес Анти Павелићу“. Ова песмица може се чути у филму *Што је мушараца без бркова*.

- 4 Ова драма, рађена на основу званичне комунистичке историографије према којој је Никола Калабић издао ђенерала Михајловића, подстакла је Драгутина Кнежевића Круницу да испева песму у којој је рефрен „Комуњаре лажу лажу, ниси изд’о чича Дражу“.
- 5 Како то дефинише бард националфолка Баја Мали Книнца у песми „Кад сам био мали“:
„Кад сам био мали знао сам свој правац,
они били католици а ја православца...
И тада су мене терали одавде,
певали су ’Лијепа наша’, а ја ’Боже правде“.
- 6 Душка Врховац Пантовић, „Шта певају Крајишници“, *Дуга*, 06.08.1994.

најбољи начин да се заустави успон неоушташког ХДЗ-а који је оживео усташки дискурс, иконографију и симболику. (СДС је формиран тек непосредно пред изборе). Ти људи су доживели огромно разочарање када су схватили да је и Рачанова странка у пуној мери доживела процес етнизације односно кroatизације и када је подржала све политичке промене којима су Срби сведени на положај мањине. Након тога су и они прешли у редове своје националне странке и с почетком рата почели да развијају тај нови политички и симболички идентитет заснован углавном на антикомунизму и антијугословенству.⁷

То у Србији није био случај. Условно речено, Република Српска и Република Српска Крајина су усвојиле српско преткомунистичко наслеђе с огромним утицајем цркве као централне културне институције, док је Милошевићева официјелна Србија до краја бранила комунизам. Као што је познато, Милошевић је одбио да песма „Боже правде“ буде химна, па је Србија све до његовог пада била без званичне химне. Опозиција је, међутим, још од својих почетака обновила значај ове свечане песме и све велике митинге почињала је њеним интонирањем.⁸ Посебно је Српски покрет обнове као најзначајнија опозициона партија инсистирао на четничком наслеђу, обнављајући сабор на Равној гори где је и подигнут споменик Михајловићу.

Поменута дешавања крајем осамдесетих и почетком деведесетих рефлектовала су се и у српској популарној култури. У свега неколико година настао је потпуно нови жанр који можемо назвати националистичким, национал-фолком па чак и ратним фолком. Свима је било јасно да се тензије у Југославији повећавају и да је кренула масовна мобилизација свих страна за обрачунае који ће ускоро уследити. У Србији и међу укупним српским народом се мобилизација у сфери популарне музике примећује по томе што су по свадбама и кафанама почеле да се изводе традиционалне српске песме које су дуго биле забрањене

7 И тада је то рађено на доста сложен начин пошто је много људи и бораца потицало из партизанских породица. О томе речито говори још један од песама које Врховац Пантовић наводи. У првој строфи каже се:

„Ко то грми, ко то сева понад града Сарајева,

То су српски осветници, Ратко Младић и четници”.

Након ове прве строфе у којој се ратници сасвим прецизно одређују као четници, долази последња строфа која гласи:

„И све зови у војнике, партизане и четнике

Јер када се браћа сложе, ништа НАТО им не може”.

Дакле важно је остварити српску слогу без обзира да ли су Срби из партизанских или равногорских породица. Али кад већ треба одредити како се данас нови идентитет ове војске одређује онда ту очигледно нема дилеме, о чему се сведочење даје у првој строфи.

8 Песма „Боже правде” нашла се већ на првој пропагандној касети коју је Српски покрет обнове издао 1991. године. Издање Српска реч, Београд.

ване (нпр. „Ко то каже, ко то лаже“). Следећи корак је било оживљавање четничких песама из Другог светског рата, као и оних које су настајале у емиграцији после рата.

Као што је познато, од давнина свака војска има своју музику, било да су у питању трубе, зурле и добоши који треба да уплаше непријатеља и улију храброст војницима, или маршеви, химне, групне песме.⁹ У новије време (Први и Други светски рат) војске су почеле да усвајају и хитове популарне музике. У првом рату британска пешадија је имала своју „It’s a long way to Tipperary“, америчка војска омиљену „Over There“ а марш „Quand Madelon“ преузет из мјузиколова обележио је рат француској војсци али и читавој нацији и још дуго после тога је остао значајан моменат колективног сећања, с бројним прерадама. У следећем рату песма „Лили Марлен“ у извођењу Марлене Дитрих била је незванична химна војника Вермахта.¹⁰ И војске на простору Југославије такође су имале своје популарне мелодије које су одражавале дух покрета, али и културну или идеолошку традицију коју је та војска баштинула. Партизани су створили велики број песама према узору на совјетске и шпанске републиканске корачнице, али и оних које су се развијале на локалном фолклору или, понекад, на простој измени речи неких познатих народних песама (нпр. „Са Овчара и Каблара“). У другој Југославији сви су знали песме попут „Падај сило и неправдо“ или „По шумама и горама наше земље поносне“.¹¹ Усташки покрет је такође произвео своје корачнице попут „Усташка се војска диже“, затим монструозне херцеговачке поскочице типа „Јасеновац и Градишка стара“, али и песме базиране на

фолклорном наслеђу као што је „Спустила се густа магла“ (славонске тамбуре).¹²

-
- 9 О генералном положају и функцији музике у доба рата погледати есеј *Популарна музика и рат*.
- 10 И наша популарна култура има референце на њу. У филму Бранка Балетића, *Балкан експрес* (1983), певач у тумачењу Томе Здравковића добија батине од немачких официра зато што одбија да пева „Лили Марлен“. Овај класични пример комунистичке митологије о отпору окупатору на свим фронтима, па тако и на културном, најалост доста одступа од реалности. Редовне и богате забаве одржаване током рата у Коларчевој задужбини уз учешће Немаца и домаће елите реалније су приказане у првом серијалу серије *Отписани*. Детаљније о музичком животу и музичкој индустрији у окупираном Београду (и феноменима попут Шареног поподнева или без оркестра Фридриха Мајера) видети у Луковић, *Боља прошлост*, 1989, стр. 9–41.
- 11 Недавно је Анархистичка иницијатива из Београда објавила колекцију од петнаест партизанских песама које, поред поменутих, укључују и „Интернационалу“, „Да нам живи живи рад“ или „На Кордуну гроб до гроба“. Видети www.inicijativa.org
- 12 У роману Вука Драшковича, *Нож*, који се бави историјом међусобне мржње и убијања различитих народа и конфесија у Херцеговини, постоји

Четнички покрет као суштински полицентричан оставио је веома богато наслеђе песама из Другог рата које су одражавале локални фолклорни колорит оног краја у коме је деловао неки крак те војске. Из Црне Горе су тако остале музички веома занимљиве песме „Ђуришићу, млад мајоре“ и „Иде војска од Никшића“, а из Србије велики број песама офарбаних шумадијским колоритом и чувеном двојком: „Над Краљевом жива ватра сева“, „Од Тополе па до Равне горе“, „Иструле ми дуња у фиоци“, али и корачнице попут „Марширала краља Петра гарда“ и „Спрем’те се, sprem’те четници“. Из Босне је, нпр. песма „Насред горе Романије четнички се барјак вије“... Ове песме није било могуће чути после рата све до 1988–1989. У том периоду такозване антибирокартске револуције, односно митинга широм Србије који су довели до обарања аутономашког руководства у Војводини и амандманских измена Устава Србије 28. марта 1989. године, Милошевић је имао подршку и прочетничког дела популације у Србији. Због њихове све веће снаге он је (упркос свом комунистичком *бекграунду*) морао да толерише и овај поткултурни покрет. Тако се у периоду 1989–1991. обнавља четничко музичко наслеђе: бројни су извођачи који су снимили неку верзију старих и најпознатијих четничких песама. Свакако најпознатије име је Никола Урошевић Геца који је у изворном србијанском духу снимио готово све најзначајније четничке традиционале.¹³ Он је певао и на већ помињаној партијској касети СПО-а.

Овде треба нагласити да упркос припремама за рат и очигледној мобилизацији српског народа, та музика у Србији никада није постала мејнстрим.¹⁴ За разлику од Хрватске где је албуме њиховог најзначајнијег проусташког извођача Марка Перковића Томпсона објављивала државна издавачка кућа *Кроација рекордс* и где су песме „домољубних“ извођача биле стандардни део репертоара државних електронских медија, у Србији прочетнички извођачи никада нису добацили до званичних емитера. Читава ова четничка поткултура остала је у статусу гериле, својеврсног андерграунда. У једном тренутку је, додуше, било могуће чак и у Кнез Михаиловој улици држати штандове с четничким симболима и оваквим касетама, али су

читав низ примера једноставних музичких продуката насталих у разним фазама убијања или провоцирања. На пример, позната усташка поскочица „Ми усташе не пијемо вина него крви од брата Србина“, (стр. 141). Или музичко препуцавање између муслиманских и српских дечака где се наизменично чује: „Кад су свети чували говеда, Свети Петар јебо Мухамеда“ и „Садићемо Брњцом врбе и вешати о њих Србе“ (стр. 56). Види Вук Драшковић, *Нож*, Српска реч, Београд, 1998.

- 13 Погледати његову више пута доштампавану и пиратирану компилацију *18 најлепших српских песама*.
- 14 Чоловић савим погрешно износи супротну тезу. Видети *Бордел ратника*, XX век, Београд, стр. 99.

релативно брзо одатле протерани на пијаце, бувљаке, вашаре и на београдску аутобуску станицу где се и данас могу набавити.

Постојао је један једини електронски медију Београду који је у периоду 1992–1993. емитовао искључиво српске песме с нагласком на националистички фолк. То је био Радио Понос смештен недалеко од Бајлонијеве пијаце у Београду. Акцијом полиције овај радио је затворен у време када је Милошевић и званично кретао с такозваном миротворном политиком. Наравно, у Републици Српској Крајини и Републици Српској то није био случај. Тамо је то био део мејнстрима, музика која је служила за мобилизацију, хомогенизацију и мотивисање у борби.

Трећи корак у развијању овог новог таласа национал-фолка био је стварање нових песама у таквом духу. Такве песме су у међувремену настајале у емиграцији и треба свакако поменути албум Милана Глигића *Чика Дражо легендо највећа*, објављен у Чикагу 1983.¹⁵ Национал-романтичарски талас подстакао је појаву нових композитора, текстописаца и аранжера, као и нових извођача ове музике. Овај талас захватио је многе знане и незнане стихотворце. Самом Милошевићу је било испевано на десетине песама којима се он велича као нови Карађорђе, ујединитељ итд. Нпр. „Слободане сад се народ пита, ко ће нама да замени Тита“. О том времену еуфорије добро говори текст објављену *Времену* десет година касније: „Слободан Милошевић је одмах после Осме седнице постао неприкосновени лидер Србије: на зидовима многих канцеларија заменио је Тита, шофери су лепили његове слике на шофершајбну, месари украшавали излоге са кобасицама и сланином. Један женски лист прогласио је Милошевића ‘мушкарцем године’...“¹⁶

То, међутим, није дуго трајало. Његов комунизам почео је брзо да смета овим новим певачима. Иако не сви, огромна већина њих била је прочетнички оријентисана. Али занимљиво је да су и поред тога тек ретки покушавали да испевају песме Вуку Драшковићу или Војиславу Шешелу. На касети СПО-а постоји „Песма Вуку“ коју изводи Никола Урошевић Геца:

„Српски народ нема другог вође,
ти си Вуче нови Карађорђе...

Кличе вила од Јадрана плава,
само слога Србина спасава.

Тај аманет српска деца уче,
сви смо с тобом Драшковићу Вуче“.

15 Видети на сајту Крунице <http://www.dragutin-knezevic-krunica.com/home.html>

16 *Време*, бр. 454, 18.09.1999, „Слободан Милошевић у 10 слика“.

На истој касети се износи и географија нове српске државе како је Драшковић тада види док регрутује и обучава Српску гарду на чијем је челу био познати криминалац и вођа вождовачког клана Ђорђе Божовић Гишка:

„Војводина, Косово, Србија,
Црна Гора и Македонија,
Херцег-Босна, Кордун и Банија,
Славонија, Лика, Далмација“.

Као што је познато, Драшковић је већ следеће године напустио овај програм.

Шешељу и радикалима посвећено је тек нешто више нумера. Баја Мали Книнца је 1998. објавио албум посвећен радикалима с три наменски рађене песме: „Српским радикалима“, „Шешељу“ и хумористичка „Банана“ (у којој обрађује пребивање адвоката Николе Баровића од стране Шешеља и његовог телохранитеља). Светомир Илић Сики посветио му је две песме: „Где се правда од неправде брани“ и „Србијо ниси мала док је твојих радикала“.¹⁷

Било зато што у њима нису видели аутентичне четнике или зато што нису хтели (смели?) да потпирују унутрашњу неслогу, ови музички делатници окренули су се новим и старим прекодринским херојима. Чест мотив су војвода Момчило Ђујић, вођа крајишких четника у Другом светском рату, затим лидери Срба у Републици Српској Радован Караџић и Ратко Младић, а повремено и Аркан.

Најзначајнији представници таласа национал-фолка као специфичног жанра су неки већ познати певачи традиционалне или новокомпоноване музике као што су поменути Геца (највећи регуларни хит „Ој, Србијо лепотице“), Борисав Зорић Личанин, Бора Дрљача или браћа Бајић (током комунизма су због субверзивних песама били и у затвору). Уз њих су с оне стране Дрине такође стасали многи нови актери попут Лепог Миће или Неђа Костића.¹⁸ Претеча и покретач читавог покрета је Кнез од Книнске Крајине, Драгутин Кнежевић Круница,

17 Постоји и занимљива песма панк бенда *Трула коалиција* „Зашто ме мрзиш што волим Шешеља?“ око које се фанови и даље споре: да ли је у питању подршка Шешељу или је иронично зезање са стандардним речником и идејама Војислава Шешеља и СРС-а.

18 За разлику од хрватских рокера који су сви стали у строј „нове демократије“ као својеврсни агитпроп одред (*Прљаво казалиште*, *Филм*, *Психомодопол*), српски урбани рокери су се бавили миротворством и скоро листом су били против рата и званичне српске политике. Ретки изузетак у Србији је Бора Ђорђевић који заједно с мање битним прекодринским колегама (*Дринска рок дивизија* и *Минђушари*) чини рокерски део овог таласа.

један класичан јуродиви стваралац народног типа, „песник, писац и први јавни певач четничких песама у поробљеној отацини од 1945“, како то стоји на његовој званичној интернет презентацији. Након смрти 19. децембра 2006, иза њега је остало десетак књига и дванаест касета од којих већи део спада у жанр националфолка којим се овде бавимо.¹⁹ Његов апсолутни бисер је песма

„Стан’ Алија курвин сине,
нећеш прећи преко Дрине,

нећеш преко Требевића
од четника горских тића“.

Врх тог таласа и можда најбољи симбол читавог тадашњег дешавања свакако је човек који је своју каријеру започео и развио у ратним годинама, Баја Мали Книнца (Мирко Пајчин). Он је, посебно на својих пет албума насталих током ратних година, опевао читав систем вредности, наде, идеје, циљеве две нове српске републике као и пад ентузијазма, страхове крајем рата, па и његове последице. На значају поново добија у предвечерје косовског рата када је снимео албум о томе, али и када се политички сврстао уз Српску радикалну странку правећи јој чак и химну. Након тога његов зенит пролази иако и даље објављује албуме, додуше без јасних политичких конотација.

Само стваралаштво и појава Книнце (који је надимак добио по војној групацији коју је оформио Капетан Драган) дају довољно материјала за озбиљну монографију. Оно што је код њега најважније (осим сталног помињања Книна и Крајине) јесте пуна реafirмација четништва као идеолошке основе нових српских творевина.²⁰ Изразити антикомунизам (као у одличној песми „Комуњаре“) означавао је потребу да се раскрсти с овим феноменом који су сви ови певачи јасно перципирали као зло, иако је уз то непрестано пропагирано јединство Срба. Уз све то је, наравно, ишао и регуларни *hate speech* усмерен према народима и верама с којима се ратовало и, посебно, према њиховим лидерима и симболима.²¹ Читава ова у основи рурална поетика садржала је и афирмацију родног краја, тради-

19 О Круници истражити његов сајт <http://www.dragutin-knezevic-krunica.com> О њему је доста писао Чоловић у *Борделу ратника*. Види стр. 108.

20 Песме попут „Мале барке“ или „Врати се војводи“ постале су део новог народног репертоара и неизоставни су део програма на свадбама, весељима или спортским приредбама.

21 Алија Изетбеговић, Туђман, шаховница, али и западни лидери попут Геншера и Карингтона, учесника процеса распада Југославије, били су стална мета исмевања, спрдње и псовки ових аутора. „Еј, Алија, ниси више главни“, „Не волим те, Алија“, „Ој, Швабо Геншеру“, ... У томе су се посебно истицала браћа Бајић

ције, завичаја, родне груде (за коју се тад гинуло) и сличних елемената наслеђених из богатог правца новокомпоноване музике који је био посвећен гастарбајтерском питању.

Музички је овај правац био грађен око шумадијске двојке различитог темпа, уз доминацију хармонике. Од песама причалица лаганог темпа, преко балада згодних за подизање руку увис, музичка поетика је ишла и до бржих мелодија које су покушавале да личе на корачнице. Ови аутори су нападно инсистирали (колико год су то могли) на чистоти изворног српског звука који спаја све српске крајеве, од Книна до југа Србије и нарочито су критиковали, нападали и одбацивали „турске“ музичке елементе, дакле оријентализме и од деведесетих све популарније маниризме у народњачком мејнстриму. Музичка матрица око које су они градили своје нове идеје била је она похрањена у класичним четничким песмама као и у првој верзији новокомпоноване музике коју су седамдесетих развијали Лепа Лукић, Тома Здравковић, Тозовац, касније Добривоје Топаловић и Мирослав Илић. Неки су касније одустајали од тако ригидног става уводећи синтисајзере с њиховим маниризмом, па тиме и разне маниристичке „форе“ које су вукле на правац који су раније критиковали. Типичан пример је Книнчина песма из касније фазе „Зашто волим Радована“, која је и ритмички и мелодијски далеко ближа оријентализованим облицима техно-фолка с наглашеним мелизмима него неофолк атмосфери његових раних албума.

Конечно, још један посебан сегмент овог таласа било је оживљавање гусларског покрета. Овај једножичани инструмент је упркос свом минималистичком музичком спектру отворио читав метафизички космос у историји српског народа. Гусле су инструмент који је веома карактеристичан за Балкан. Користе га и Хрвати (посебно у динарским пределима), нешто мање Муслимани, а слични инструменти се могу наћи и код Албанаца и Бугара. Међутим, гусле су најкарактеристичније за Србе и то посебно оне из динарских крајева, дакле из Херцеговине и Црне Горе.²² Раније су већи значај имале и у самој Србији. Као што је познато, оне су Србима током векова служиле као основни инструмент народног сећања и очувања индетитета. Класична слика је слика певача који (обично у десетерцу) приповеда песме које је добио из традиције, као и оне које сâм смишља или налази у свом добу а које описују херојска дела, патње и трагедије. О томе колико су гусле и код других биле перципиране као кључни инструмент очувања и репродукције српског идентитета говори следећи цитат из 1917:

„Упијајући у себе јарке боје српске земље, пјесме (епске баладе) изражавале су српске националне аспирације још

22 О томе најбоље сведочи стално нарицање данас ретких хрватских гуслара како су због небриге и снобизма Хрвати потпуно изгубили и предали гусле Србима у руке. Видети <http://imota01.tblog.com/>

једном у олујама и потресима нових патњи. Акценти у њима звуче тако аутентично да картографи, у потрази за границама Србије, узалуд покушавају да пронађу сигурнијег водича за утврђивање граница. Од Јадранског мора до западних зидова Балкана, од Хрватске до Македоније, гусларске баладе су симбол националне солидарности. Њихова мелодија живи у срцима и на уснама сваког Србина. Пјесме се отуда с правом могу сматрати мјером и индексом једне националности чији карактер оне изражавају. Дефинисати српско национално подручје значи учинити га подударним са подручјем на којем се пјевају ове пјесме. А Србија је једина земља на коју се овај критеријум може примијенити“.²³

У савремено доба масовних медија и поплаве других инструмената, гусле су изгубиле оно повлашћено место које су раније имале, а тиме и некадашњи престиж. Но, оне су се (чак помало неочекивано) још увек одржале у динарским крајевима, а њихова уметност и специфични начин певања одржали су се као посебан жанр веома цењен у неким крајевима. До краја осамдесетих, гуслари су се бавили углавном класичним темама (класичном редакцијом) изводећи десетерачке песме из старине, какве су забележене још у доба Филипа Вишњића и Тешана Подруговића, затим новије херојске подвиге из Балканских ратова, и разне догађаје из друштвеног живота као што су отмице стада и међусобни сукоби услед пљачкања; али такође и релевантне актуелне светске догађаје.²⁴ Било је разних покушаја да се гусле после 1945. ставе у функцију нових владара и њихове политике, али ти покушаји нису заживели. Наводи се рецимо песма о покрету несврстаности:

„О, творцима несврстаног свијета,
захвална ће остати планета.
Славит ће их док постоји свијета“.

23 Из књиге *The Frontiers of Language and Nationality in Europe*, Leon Dominian, New York 1917. чији су закључци доминирали на Париској мировној конференцији 1919. године. Цитира Ели Кедури, у књизи *Национализам*, ЦИД, Подгорица 2000.

24 Непосредно након атентата на Џона Кенедија, хрватски херцеговачки гуслар Јозо Караматић је на плочи *Смрт у Даласу* коју је издао Југотон 1965. опевао комплетан догађај. Тридесетак година касније, 2003, београдски уметник Зоран Насковски је на основу тог материјала (који је случајно нашао на Каленић пијаци) сачинио истоимени мултимедијални рад: уз гуслање Караматића емитовани су разни видео материјали и документи док је преко екрана ишао на енглески преведен текст гусларевог пева. Рад је био изложен у музеју Витни и добио је велику пажњу. Вреди погледати текст „Срамота: Хрватски гуслар осваја свијет под српским барјаком” Имоте Динароида који нариче што Срби користе ово наслеђе за промоцију у свету. Погледати на сајту www.imota.net где се може наћи и читав Караматићев спев укључујући и слику веома интересантног решења омота.

Опевана је чак и смрт „највећег сина наших народа и на родности“:

„Пјесме нема, туга је велика,
На екрану угаси се слика.
Спикер тужног лица се појави
Тужну вијест свијету јави“.

Разлоге зашто се ови покушаји нису примили и зашто такви гуслари нису прихваћени у народу објашњава најзначајнији савремени гуслар:

„Ђорђије Копривица: Е сад, што се деси да неко опјевава ово о другу Титу што је било, то гусле нијесу пуно трпиле и такве гусларе у то вријеме, највјероватније га је власт мало подржала да се и он опјева јер је свако волио да се нађе као јунак и као неки велики човјек на струне гусала да се опјева. Међутим ко год је снимео ту пјесму о Титу он је као гуслар пропао за сва времена. Па, не може Тито, није Србин. Уз гусле се већином пјева о српском народу и српским витезовима“.²⁵

Нова политичка дешавања и међуверски и међуетнички сукоби који су потпуно оживели скоро митске а и архетипске образце борбе с Турцима дали су нови материјал и нову виталност читавај плејади гуслара. Настало је на стотине нових спегова и објављено је хиљаде касета и дискова с гусларским песмама. Иако ни овај жанр никада није доспео у медијски мејнстрим, они су доживели велику популарност, па су неки од њих продавали и по више стотина хиљада примерака својих дела. Бошко Вујачић, Ђорђије Копривица, Саво Контић само су нека од најпознатијих имена. Помиње се бројка од скоро 4.000 активних гуслара, што говори да је ова традиција и музичка пракса итекако жива и витална.

Свакако треба поменути и изузетно занимљив експеримент Рамба Амадеуса објављен на његовом трећем албуму *М-91*. Овај аутор је досад једини од стваралаца из поп-рок културе покушао да преради гусларско наслеђе. Већ на првом албуму гусле имају посебно место будући да нас у пројекат уводи гуслар који је уз пратњу свог инструмента отпевао Рамбову личну карту. На другом албуму гусле се појављују у песми „Балкан бој“ заједно с Рамбовим реповањем и рифом из „I can't get no satisfaction“. На свом следећем издању, Рамбо је на себи својствен начин у хип-хоп стилу обрадио традиционални епски спев „Смрт попа Мила Јововића“, тако што је преко основне матрице реповао оригиналне стихове у осмерцу. Веома пажљиво и сведено коришћени остали инструменти (пре свега клавијатуре и бас деоница која се понавља) уз његов дубоки и драматични глас

25 Транскрипт емисије емитоване на РТС. <http://www.rts.co.yu/wupload/transkript/gusle%20transkript.doc>.

стварају истински продорну уметничку атмосферу у којој слушацац може да осети сву трагику снажних емоција и вредносних узуса времена у коме је овај спев настао. Строфе повезује музички соло на гуслама, а кулминација је крај песме у коме се осим звука гусала чује и нарицање. Реч је о заиста занимљивом и вредном уметничком делу које је добро прихваћено од стране конзументата савремене поп културе и чудно је да наши бројни хип-хоп извођачи не покушавају да семплове звука гусала користе као веома специфичан и карактеристичан елемент свог сложеног звучног мозаика.

*

Миломир Миљанић Миљан је пре свега познат као један од највећих савремених српских гуслара. Овај стасити Никшићанин пет пута је биран за најбољег гуслара Југославије а био је и председник Удружења гуслара. Гуслањем се професионално бави од своје шеснаесте године када је снимио своју прву касету *Горски престо и вечити споменици*. Не само да је један од најпризнатијих уметника ове традиције, већ је много учинио и на њеном одржавању, популаризовању и самоорганизовању српских гуслара. На пример, прво видео издање гусларске музике направили су још 1990. управо Миљан и Ђорђевић Копривица.

Миљанић је до сада објавио преко тридесет носача звука (пре свега касета) с гусларским спевовима. Уз то треба поменути и 5–6 касета на којима уз гусле пева изворне народне песме. Тематика коју обрађује је веома широка и креће се од косовског епског циклуса, преко опевања највећих српских јунака од старих времена до данас, затим третмана новије јуначке историје (од Карађорђа до Мојковачке битке), извођења „Горског вијенца“ (заједно с покојним глумцем Данилом Лазовићем), па затим бављење страдањима Срба у Другом светском рату, све до најновије историје. Међу најпознатија Миљанова издања спадају: Погибија краља Александра у Марсеју, Вјетрови Космета, Страдање Срба 1941–1945, Параћински регрути, Мојковачка битка (спев Радована Бећировића), Поново Косово, Небесна литургија, владике Николаја Велимировића, Јана на Косову, Карађорђе и Филип Вишњић (спев Момира Војводића)... За велики део овог опуса везане су занимљиве приче и околности, на неки начин увек повезане са политиком. Спев о трагедији у параћинској касарни где је 3. септембра 1987. Албанац Азис Кељменди без икаквог повода на спавању убио четири и ранио још пет војника, није хтела (смела?) да објави ниједна издавачка кућа у Србији и Босни и Херцеговини. Објављена је у Словенији и продата је у преко 200.000 примерака.

На широко распрострањене предрасуде о томе како се гуслама баве заостали, примитивни и необразовани људи, гусла-

ри се грохотом смеју и наводе пример најцењенијег савременог барда своје професије, великог епског песника Радована Бећировића. Бећировић је аутор многих спевава које је и Миљанић изводио и опевао је велики број најзначајнијих догађаја који су наш народ погађали током овог века (од сарајевског атентата и Мојковачке битке до последњих ратова). Иако је био без формалног школског образовања, овај човек је читавог живота копао по библиотекама и историјским списима трудећи се да што је тачније могуће реконструише догађаје о којима је певао. И сâм је код куће формирао импресивну библиотеку. Гусларски занат по правилу захтева огромно познавање историјске или савремене материје о којој се пева, затим познавање поезије и специфичне епске поетике и, пре свега, огромну способност памћења и изражавања. Потребно је наизуст знати и уз истовремено свирање гусала декламовати десетине хиљада стихова.

Миљанић је, попут свих других савремених српских гуслара, готово детаљно обрадио дешавања од деведесете наовамо. Ту су сви актери распада Југославије, опевање борбе прекодринских Срба, трагедија које се дешавају 1995, дешавања на Космету 1998–1999, патње Срба након протеривања југословенске војске с Косова и борба за очување заједничке државе Србије и Црне Горе. Централно место у том универзуму заузима рат у Босни и Хрцеговини а најсветлије речи и епитети резервисани су за Радована Караџића и Ратка Младића. То се лако може објаснити, баш као и избор ових најдраматичнијих места новије српске историје.

Савремени српски гуслари су заиста суштински остали верни традиционалној поетици и космосу из кога потичу. Ова поетика је конституисана у доба вишевековног ропства да би своју кулминацију доживела у доба ослобађања почетком деветнаестог века. Као и у свим херојским нарацијама повезаним с једном нацијом, космос у оквиру кога се крећу јунаци и развијају догађаји врло је прецизно и једноставно структуриран. Постоје добри (наши) и лоши (њихови) људи и јунаци. Наши су скуп свих могућих јуначких врлина, при чему су и оне дефинисане на бруталним ратничким основама где освета и истрага непријатеља представљају врхунац части, а опрост и помирење одају утисак слабости и кукавичлука.²⁶ Измирења не може да буде; борба између добра и зла, нас и њих је вечита.²⁷ Једини начин да ми победимо јесте да их изгнано и, ако је могуће, комплетно побијемо јер ако то ми не учинимо, урадиће

26 И у новим песмама које наводи Душка Врховац Пантовић мотив освете је веома чест: „То су српски осветници, Ратко Младић и четници” или „Сви јуначке крви а и лика, то је војска српских осветника”.

27 То је управо пројекција реалног искуства живота на границама које су представљале стални изазов за борце и где стварног, потпуног и дугорочног мира никада није ни било.

они сигурно. У случају српске гусларске поетике, главни непријатељи су Турци који су дошли са стране и које би онда било упутно једног дана вратити тамо одакле су дошли. Термин *Турци* чак више означава словенско становништво које је примило ислам него отоманске Турке. Тек у новије време је уведен термин *потурице*. Но, и поред тога борци Републике Српске су о својим противницима најчешће говорили као о Турцима. Осим њих (за које се често користи и термин *балије*, што значи они који су променили веру) улогу непријатеља имају и Усташе (Хрвати), Шиптари и западни лидери који су поцепали Југославију, бомбардовали Републику Српску, помогли Хрватима да укину Републику Српску Крајину, бомбардовали СРЈ, отимају Косово и прогоне наше јунаке. Кад се обрађује Србија, појаве се местимично и домаћи издајници.

Све то, међутим, усложњава ситуацију: унутрашњи проблеми и сукоби у Србији где би се неки актери окарактерисали као издајници не погодују позивању на заиста потребно јединство Срба – уз то, Срби нису баш у својој традицији имали много Бранковића; контроверзни пад Српске Крајине изазван унутрашњом неслогом и чудним Милошевићевим ставом према томе такође није баш привлачна тема. Слично је и с новим дешавањима у Црној Гори која се као никад досад поделила и где би гуслар морао своје најближе рођаке да опева као издајнике. Ова тема боли али се не опева превише. Тако остају два најјаснија мотива. Први је Косово које се вратило у статус базичног српског мита и завета. Наиме, као што је познато, основна тема читаве гусларске историје је „освета Косова“, нарицање због његовог губитка и преношење завета будућим српским генерацијама да га освете и поврате. Традиционална црногорска капа састоји се од црвеног поља које представља божуре изникле из крви косовских јунака на коме су извезена четири оцила. Ово поље је оивичено црном тканином која представља короту (жал) за изгубљеним Косовом. Новонастале околности дају пуно мотива за опевање новог српског страдања на Космету као и поновно прихватање вишевековног завета да се Космет кад-тад поврати.

Други и, као што смо видели, најчистији мотив јесте рат у БиХ и стварање Републике Српске. Позорница је врло јасна и скоро до краја је идентична историјски наслеђеним архетипским моделима и обрасцима: ми и Турци, они отимају наше земље и одвајају нас од браће с источне стране Дрине, цепају српски простор а ми се дижемо на оружје да то спречимо и да заштитимо своју земљу и своју нејач; они се клањају Алаху, ми православном Богу; они руше наше цркве, ми њихове цамије; они имају оличења Зла као лидере (Изетбеговића) а ми сушту врлину, Карацића као вођу у традицији од Лазара до Карађорђа и Младића ђенерала, војсковођу у традицији Мишића и Јанка

Вукотића. Ту је и опевање свих српских земља које се бране али и посебно истицање горе Романије као готово митског српског Олимпа који чува брата Радована.²⁸

Као и други гуслари, Миљанић наступа у традиционалној црногорској ношњи рађеној по бојама српске тробојке: црвени дамадан, плаве панталоне и беле чарапе. Једино што се променило је амбијент пошто данас најчешће наступа у затвореним, камерним салама али то омогућује обраћање већој публици. Овај гуслар је имао и ту част да одржи солистички концерт у Коларчевој народној задужбини у Београду.

За Миљанића, као и за све традиционалне уметнике на овом инструменту, гусле су скоро митолошки инструмент, амалгам музичког инструмента, оружја, крста, требника и вредног уметничког дела. Оне обухватају читаву једну метафизику дужности, одговорности, поштовања и врлине.²⁹ Како сâм Миљан тврди, према гуслама се и опхођењем показује њихова вредност и значај. Као што се крст са зида скида само да би се пољубио и онда враћа на своје место, тако се ни гусле не смеју скидати за цаба.

Без обзира на амбијент, његови наступи су стандардни јер запаљива епика, биране речи, јунаци и светло оружје увек подигну адреналин. Довољно је анализирати два његова спева посвећена лидерима Срба у Републици Српској. Препоручујемо спев „Бенерал Ратко Младић“, а овде ћемо се позабавити спевом „На бранику православља“. У њима се могу наћи сви елементи овог епског космоса.

28 О читавој овој антропологији, психологији и јасном систему вредности као и историји која га је створила вероватно најбоље говори сјајна аутобиографска књига Милована Ђиласа, *Бесудна земља*, Политика, Београд 2005. Тај страшни али за преживљавање неопходни систем вредности гони човека на низ поступака којих се понекад гади или их лично не подржава. Тако је, на пример, јунакова мајка принуђена да иде у пљачку муслимана у Санџаку иако је то суштински против свега што она мисли и осећа, али у насталим условима нечасно је не опљачкати Турчина. Слично је и с јунаковим оцем који 1923. иде у осветнички убилачко-пљачкашки поход против Турака иако је лично против њега. Можда најпотреснији и најтрагичнији доказ ове страшне психологије оличене у пословици „Која птица птицу не једе, говна једе“, јесте стравична прича о извесном Секули који је путовао заједно с муслиманом, један другог су штитили и чак се до извесне мере спријатељили причајући о својим мукама. Но, кад су у једном тренутку сели и кад се он нашалио уперивши пиштољ ка сапутнику, обузело га је вековима генетски стварано осећање да је његова дужност да овога Турчина убије. Како Ђилас објашњава, Секула „не би могао да сноси срамоту и неку унутрашњу грижњу да је Турчина из такве згоде пустио“ (стр. 215). И Секула је опалио.

29 Обрнуто тврди антрополог Бојан Јовановић који за велику популарност гусала током последњих петнаестак година (већу него икад од настанка Југославије) окривљује „године рата, слома моралних и културних вредности“. Види транскрипт емисије РТС. <http://www.rts.co.yu/wupload/transkript/gusle%20transkript.doc>.

„Еј, суђено је мом роду Србима,
где год оде, васкрса не има.

То је тако од старих времена,
крв нам људска слободи је цијена...

... Вазда смо се од зала бранили,
да нам вјеру не затру...

И у овом двадесетом стољећу,
трипут су нам трнули свијећу,

Ма је неће моћи да утуле,
силе што су на нас насрнуле“.

Дакле, фатум и усуд је вечит. Изложени сте сталној претњи и не смете да дозволите да будете неспремни, иначе вас неће ни бити. Та позната ситуација поново се појављује почетком деведесетих:

„Кад Усташе уз помоћ Запада
и са њима ратници цихада,

Наумише да Србе бестрве,
као што су четрдесет прве,

Сјај оружја српског да потамни,
да нестану Срби православни...“.

Намере су, дакле, исте али је наш одговор овога пута припремљен. Миљан каже:

„Уста' народ ко из земље трава,
да се бори и главе спашава.

У те дане витешке и славне
Караџић их води Радоване“.

Појављује се, дакле, нови лидер али и он и начин на који долази морају да добију неку врсту континуитета и ауру признатости. Нови јунак не може да буде никоговић и скоројевић већ мора да буде неког племенитог порекла, али мора и да докаже да је достојан предака. Миљан објашњава да је прави вођа који би, да је раније рођен, седео на Опленцу, Његош би га пјевао у „Вијенцу“, достојан је Карађорђа и прави је и Србин и вођа.³⁰

30 Ово показује да Жанић (у тексту „Хајдуци, кметови, аскери и витезови“, Полемос, бр. 1, 1998.) намерно или ненамерно износи погрешну тезу. Када наводи легитимацијске основе нових војски на простору бивше Југославије, за српске војске каже: „Појмовна машинерија за конструкцију и одржавање одабраног симболичког универзума није била преузета из политичко-организацијске теорије него су спознајне и нормативне легитимације систематизиране на други начин: у категоријама јуначке хај-

Следи детаљан опис поријекла:

„Караџић је родом из Дробњака,
од јуначке куће и облака,
’Бе ј’ Алексић Смаил-агу смака’,„

Описују се и поглед и стас и све то се везује за хајдучко порекло, али се уз то додаје и мудрост Пашића Николе.

Следи позив на устанак 1992. и опис свих српских земаља које се не смеју дати. „То су старе земље Немањића, немојмо их без крвополића“.

Песник се позива на слободу, правду и Бога као вредности које Караџића и народ утемељују у исправности чинова. Но, већ тада се наслућује мученички венац који ће Радован попут Лазара и Карађорђа морати да понесе и да се жртвује за добробит рода.

Следи класична апотеоза којом се уводи ратни командант. Песник пита ко је вођа најхрабрије војске с оне стране Дрине, је л’ устао Петровићу Ђорђе, или војвода Мишић и Јанко Вукотић, и следи одговор да је у питању Ратко Младић.

„То је сури соко са планине,
а војска му ко њен старшина,

Све јунаци Обилића кова
из плејаде најбољих синова.

Воља им је као камен чврста,
бране српску земљу од некрста.

Сваки бјеше спреман да погине
за слободу своје ђедовине.

Из те крви што је проливена
Република Српска је створена“.

дучке епике”. Следи навођење неколико примера у којима српске вође наводе хајдучке пориве за своју борбу. То је полустина зато што, осим хајдучке легитимације којом желе да потцртају своју непокорност и способност да се одупру узурпатору и окупатору, српски војници и лидери истовремено наводе и читаву линију српских владара (Немања, Душан, Лазар, Херцег Степан), средњовековног племства (Милош Обилић, Топлица Милан), затим владара обновљене српске државе (Карађорђе), па црногорских владара (Ђеђић). Уз то, није реч о вазалном племству аустријског или мађарског двора (словеначки гроф Андрија Ауерсперг или хрватски Томо Ердоду) већ о аутентичним српским владарима са српским именима који су своју независност и слободу изборили оружјем. Чини се да је оваква Жанићева теза такође у функцији политизације будући да слика коју читалац добија јесте да све остале зарађене војске имају неку легитимну историју владавине, односно државности, а да су једино Срби нелегитимни побуњеници, раја која хоће да отима нешто на шта нема право.

Република Српска је, каже Миљан, омеђена костима и највећа је српска тековина. Тиме откривамо још један разлог због ког је она певачу посебно драга. Она је једини и то велики успех српског народа током процеса распада Југославије, победа којој је „ласно зајевати“. Певач помиње 18.000 српске деце која су положила своје животе за ту тековину. Њихова несебична жртва обавезује и певач се моли Богу да им отвори рајска врата и да седну уз Обилића, како су заслужили. Следи позивање на Његоша као завршни чин уградње ове епизоде у читаву јуначку историју српског народа. Певач сматра да је доказао да је и ова генерација којој припада била достојна предака и да се тиме одржава јуначки часни дух и преноси исти задатак на будућа покољења.

*

Ова ратна поетика свакако није политички коректна за једно поратно време у ком се пропагирају вредности мултикултурализма, верске и етничке толеранције, као и разних облика интеграција. У њој се могу наћи сви елементи за савремене критичаре национализма и то свакако није дискурс који одговара мирнодопским временима. Проблем је, међутим, у следећем: српско искуство је и током последње деценије (па чак и данас) показало да је позивање на право, индивидуална и колективна права и на сличне норме било резервисано за друге а никада за Србе, да је у свим сукобима међународна заједница радила на штету управо овог народа и да јој се не сме веровати. Нажалост, опет је искуство на бруталан начин показало да је једино у шта су људи могли да се уздају била снага оружја. То им, наравно, није ништа гарантовало, али им је давало наду да ће можда успети и макар је (за разлику од 1941) доказало да се људи неће дати лако на кланицу. У томе треба тражити основни разлог због ког ће ове песме и традиција оваквог бруталног али и сасвим искреног гусларства имати и даље и доста поклоника али, изгледа, и незаменљиву функцију очувања једне традиције која је у ратним временима очигледно преко потребна.³¹

31 Сукоби са западом (који и данас трају) око Космета, положаја Републике Српске и српског народа у Црној Гори по природи ствари потврђују антизападни дискурс с почетка деведесетих и јачају уверење да су Младић и Караџић хероји, савремени хајдуци које треба штитити од агресора. Непосредно после окончања рата углед обојице је био на врло ниском нивоу: за Младића се причало да је црвени генерал и да је изгубио силне територије, а за Караџића се говорило да је у великој мери укључен у корупцију и пљачке те да би му српска рука могла пресудити. С временом и новим генерацијама то је изветрило, а од њих је народ почео да конструише симболе отпора, чисте конструкте митских хајдука које чува као темеље новог сећања.

Међутим, нова мирнодопска времена траже и нову политику и нови дискурс. Српски народ је данас принуђен да тражи нови политички речник и да смишља нову политику која се све више дефинише као политика идентитета. Прича о оружју и гусларским традицијама повлачи се у герилу, у шатре, локалне домове културе, на славе, дернеке,³² вашаре, породичне домове. Њу, чини се, осим свих необавезних жанрова хедонистичке музике смењује и потрага за једним другачијим мејнстримом који ће бити политички коректан, али и дубоко укореењен у очување идентитета. Ову еволуцију од једног ка другом жанру и методу националног изражавања можда најбоље симболизује Миљанова лична еволуција и појава његовог првог правог мејнстрим издања под називом *Постадосмо два народа*. Ово издање по свему заслужује подробну анализу.

Осим уз гусле, Миљан је и раније знао да запева и уз оркестар. На интернет сајту *You Tube* могу се наћи снимци његових наступа током референдумске кампање у Црној Гори у пролеће 2006. Тај репертоар је очигледно настајао годинама и пажљиво је припреман у сарадњи с Миљановим сарадником Иваном Крговићем.³³ Издање које садржи десет песама појавило се почетком 2007. године под окриљем већ легендарне бијељинске треш-фолк куће *Реноме*. Ова кућа има преко 700 издања и заједно са сродном *БН* телевизијом промовише савремени фолк звук Босне и Херцеговине, дакле певаче разних националности. Иако Миљан највише времена проводи у Београду, у Србији је (осим у гусларским круговима) скоро непознат. Српски мејнстрим политике, медија и културе не зна за њега. Отуд није чудно што је свој ЦД објавио у Бијељини. Чини се да и о општем духу страха од тема које су политички контроверзне у Србији говори и та чињеница да њега овде није могуће чути на радио и телевизијским станицама, упркос култном статусу који је достигао преко Дрине. Миљанов успех је заиста огroman. Иако због неуређеног тржишта није могуће добити тачне податке о тиражу, постоје процене да је овај албум (заједно с

32 На Преображење 2006. имао сам прилике да присуствујем дернеку у Крајпољу поред Љубиња. На великом простору око цркве поставља се велики број шатри под којима трешти музика по принципу синтисајзер + певач(ица) док посетиоци једу одличну јагњетину. Велики број жагањаца се живописно пече на ражњевима увезаним на електрични механизам који их врти изнад ватре. Врхунац вечери је ипак наступ гуслара који под неком шатром замене претходне певаче. Наступа се обавезно у ношњи и тематика је скоро непромењена у односу на ратне године. Скривање и неуспешна потрага за Караџићем и Младићем су омиљена тематика коју пева један од чувенијих млађих гуслара Марко Бутулија. Видео сам, на пример, сат направљен на танком кругу изрезаном од стабла на коме поред Караџићевог лика пише „Можете ме ухватити код јајца”. Поред њега је исти такав сат с Младићевим ликом и текстом „А мене одмах изнад јајца”.

33 Он такође има и познате гусларске спевове посвећене Караџићу.

пиратским издањима) продат у тиражу од око 700.000 примерака. У Републици Српској има га скоро свака кућа.

Миљанов први мејнстрим фолк албум представља га први пут без народне ношње, у лежерној комбинацији класичног одела и раскопчане кошуље. Но, занимљиво је да га сви новији спотови и даље приказују у народној ношњи. За разлику од гусларске епике, овај албум га потпуно представља у лирском издању. Музичка подлога је јасна, стамена и нема превеликих промена ритма. Основу чини класична новокомпонована музика каква се правила седамдесетих и осамдесетих, где уз углавном непромењени ритам долази богата оркестрација у којој доминира хармоника. У свега неколико песама (пре свега у две с косовском тематиком) користи се синтисајзер како би дочарао специфичност тамошњег полуоријенталног звука. Бржим ритмом одскаче само песма „Питају ме ко сам“ која је рађена у предреперендумско доба и која садржи тај борбени дух покушаја да се људи охрабре понављањем старих истина и да се очува заједничка држава Србије и Црне Горе. Занимљива је и песма „Милијана“ која садржи две напоредне ритмичке целине које се смењују. Након лаганијег увода у песму следи увођење одлучнијег модуса у рефрену у ком певач врло оштро на класичан црногорски начин строфу изводи наглашавајући сваки слог: „Ос-та-де ми Ми-ли-ја-на, са шес-на-ес’ сво-јих ље-та...“.

Читав албум је рађен у изразито лирском духу и, упркос снажном и одлучном гласу извођача, оставља углавном меланхолично расположење. Осим поменуте „Питају ме ко сам“, све остале нумере носе неку врсту туге и осећаја нечег изгубљеног. Један део тих емоција усмерен је на осећај човека који је напустио свој родни крај и пати због те одвојености као и због лагане пропасти самог завичаја. Ово сетно расположење доминирало је седамдесетих година у српској народној музици и често је обрађивано. У оквиру тог правца настао је читав правац гастарбајтерске музике.³⁴ Овде су то песме „Завичају“, „Милијана“, „Родно огњиште“ и „Бојана“. У уводној песми, „Завичају“, каже се:

„Све је исто као прије кад сам овдје срећан био,
али више исто није – завичај ми опустио“.

34 У књизи *Дивља књижевност*, Чоловић је направио веома употребљиву поделу тадашњих нових народних песама према мотивима и месту одвијања наравице. Најдоминантније су такозване рустикалне идиличне песме. Једна њихова подврста су рустикалне носталгичне попут „Остало је село без момака“ или „Опустели виногради, нема ко да ради“. Варијацију на исти мотив представљају гастарбајтерске песме. Чоловић наводи песму „Домовино вољена“ у којој извођач каже: „Далеко од родног краја, у туђини радим, зној проливам, здравље губим, и за тобом жудим“. Видети Чоловић, *Дивља књижевност*, Нолит, Београд, 1985, стр. 152.

Ове меланхоличне речи упозорења завршавају песму у којој је основна порука садржана у рефрену:

„Најљепше су успомене из младости моје ране
што враћају често мене завичају у Бањане“.
Исто се каже у песми „Милијана“:
„Бе нијесам само био, пò свијета прош'о скоро,
свог се краја ужелио – враћам ти се Црна Гора“.

О повратку говори и најлаганија песма „Родно огњиште“ која даје класичну слику мајке која сама седи поред огњишта и лије сузе због удаљености сина. Син се враћа из туђине и следи сусрет крај старог породичног огњишта.

Друга врста туге је због силних губитака и патњи свог народа. За разлику од борбене епике, овај нови Миљанов ангажман не садржи *hate speech*. Нема говора о другима, о противницима и душманима српског народа. Чак и тамо где би се могао очекивати неки напон у том правцу („Гледај орле“, „Постадосмо два народа“ или „Книне граде“) аутор се уздржава и описује бол и патњу без именованја онога ко их наноси. И то говори о еволуцији српског националног дискурса у новије време.

Миљанова поетика данас јесте једна врста пансрпске балканске географије. Теме његових стихова су Бањани, Косово, Авала, Ловћен, Дечани, Беране, Шумадија, Морава и Книн. Пре петнаестак година гуслари су певали како се ова места пушком бране. Данас је време да се она бране на другачији начин, песмом која их бележи и чува у српском сећању и у српском практичном животу. Песма данас постаје ново оружје борбе за национални идентитет и за српска пространства, као и за очување своје живе традиције. У песми „Питају ме ко сам“, која је један од бројних ултимативних хитова на српским весељима преко Дрине, Миљан пева:

„Питају ме ко сам, шта сам, ком припадаш право реци,
Што питате када знате да сам исто што и преци“.

А у рефрену поручује:

„Ја сам Србин Црногорац именом и презименом,
Поносим се подједнако са Авалом и Ловћеном“.

Затим:

„Српски зборим, српски пишем, српску цркву обилазим,
Понос, чојство и јунаштво моје Црне Горе пазим“.

После познатих резултата референдума настала је песма „Постадосмо два народа“ која описује страشان расцеп који се

десио унутар српског и црногорског корпуса, односно наступање једног за људе неприродног стања, одвојености два дела некада истог народа. Миљан то описује у болној песми с личним предзнаком:

„Ја одавно отишао, оставио родни крај,
Брат остаде покрај мајке, остаде у завичај“.

И рефрен:

„Моја стара мајка плаче, ја крај Саве, брат Мораче,
Ко нас свади, ко нас прода, постадосмо два народа“.

Осећајући неправду која се дешава, за разлику од ранијих позива на оружје, певач се окреће вери у универзалну Божју правду која по његовом мишљењу на крају сваком одреди по заслуги:

„Господ суди са висина малима и великима,
по заслуги сваком даје, утјеха је Бога има“.

Постоје и песме које су чист израз љубави за свој народ и које граде веру за будућност, попут „То Српкиња само рађа“. Гледајући своју вољену жену песник запева:

„Морава ти у очима, Шумадија у грудима,
од меда си душо слађа – то Српкиња само рађа“.

Ова песма је и музички најближа србијанским народним песмама и посебно је карактеришу пасажима с хармоником дугметаром која прелази у високе регистре.

Ипак, најдраматичније су две песме посвећене Косову и завршна која сажима укупну тугу српских пораза са сетом се сећајући Книна. Миљан потврђује црногорску традицију у којој се Косово схватало као најдубље лично питање. Као што је познато, има црногорских породица које заиста воде порекло од некадашњих косовских Срба, али је још чешће био случај да су те породице конструисале породичну историју која би их с неким таквим повезала а, по могућству, с каквим јунаком.³⁵ Косово се и данас у српским породицама тамо јако дубоко осећа и чини се понекад да патњу и трагедију Срба на Космету због сличних ситуација и искустава можда боље и јаче осећају Срби преко Дрине него Србијанци који су заштићени и ушущкани у моноетничким срединама и у земљи коју контролишу. Миљан је на овом албуму две драматичне песме посветио Космету.

35 О томе каква су времена дошла сведочи чињеница да многе црногорске породице на Цетињу данас себи траже претке и порекло у хрватским или албанским крајевима.

У песми „Косово“ коју је сâм написао, Миљан износи свој лични осећај скорашњих дешавања у окупираној србијанској покрајини:

„Ко то тамо помоћ иште, жене плачу, деца пиште,
звоно јеца божур вене, то Косово зове мене“.

Следи рефрен: „Ој Косово, ој Косово, доћи ћу ти ја поново;
Метохијо, Метохијо, нисам те заборавио“ који понавља вековни завет Срба да се колевка културе и идентитета не заборави. И даље:

„Све светиње на Косову у сновима мене зову,
Метохија равна цвили, зашто сте ме оставили.
Ој Србијо земљо, мати, што је твоје ти поврати.
Реци гласно целом свету: Србија је на Космету“.

Песма се завршава заветним ударом црквеног звона.

За њом иде песма „Гледај орле“ која наставља дух из Миљановог веома слушаног и продаваног гусларског циклуса *Јана на Косову*.

„Док орлови у висине своја моћна крила шире,
лети поглед с Проклетија, где је моја Метохија.
Гледај орле, мој соколе, колико ме ране боле;
Колико ме боле ране кад погледам на Дечане.
Монахиње као брезе уз молитве што трепере,
Свеће пале, Бога моле, за спас рода, за спас вере.

Гледај орле како сија Душанова Пећ чаршија,
Светилиште врело ово мора остат Србиново.
Косово ће да оживи, божури ће опет цвати,
Својој цркви својој њиви, прогнани ће да се врати.
Гледај орле од милине Грачаницу крај Приштине,
Најсјајнија задужбина славног краља Милутина“.

У богатој србијанској фолк продукцији у последње две године овај аутор није наишао на песму која би се бавила Косметом и његовим проблемима, што показује потпуну дезангажованост, односно голи хедонизам фолк продукције у Србији. Ово се не односи само на фолк већ на све облике популарне и уметничке културе. У време када Србија наводно води борбу око статуса Космета, у јавној и медијској сфери то се ни на који начин не осећа. Познавајући огроман политички и пропагандни потенцијал савремене популарне културе просто је невероватно да не постоји било какав продукт, песма, филм, цртани филм, стрип, роман, албум, серија итд који би се ба-

вили косметском тематиком.³⁶ Штавише, сви могући актери се склањају од те проблематике да их не би прогласили националистима.

Треба, на пример, подсетити да Баја Мали Книнца има и свој косовски циклус, албум настао и реализован ратне 1999. који је у потпуности посвећен косовској проблематици. Ту су песме „Дирају нас поново“, „Косово је наша душа“, „Бог са неба гледа“ или „Косово је српско“. Упркос чињеници да би оне и данас могле да играју значајну улогу у мобилизацији народа за одбрану Космета те песме, као и сâм Книнца, не могу се нигде чути.

Миљан показује како фолк итекако може бити политички ангажован и стављен у службу свог народа на прави начин. На тој линији је и његов последњи производ, макси сингл на коме се налази драматични дует са Вером Матовић. Насловна нумера обрађује још један од трагичних облика данашње српске егзистенције, пробем избеглиштва. Песма „Избеглица“ рађена је у дијалогској форми разговора између Србина из неке од српских земаља (не нужно само централне Србије) који изражава солидарност и девојке, косовске избеглице која машта да се с рођацима и пријатељима врати у свој Призрен.

„Одакле си реци селе, што ти лице суза кваси, твоје очи невеселе говоре ми тужна да си.

Ја сам брале са Косова, из Призрена Душанова, из поносног царског града, избеглица ја сам сада.

Не говори селе моја, видим да те туга слама, и ово је земља твоја, код браће си ниси сама.

Јесте земља, јесу браћа, ваша љубав буди наду, али срце само живи у Призрену моме граду.

Бог велики чува своје, селе моја наде има, да венчање буде твоје у високим Дечанима.

Ако Бог да да се врате сви избегли и ја с њима, да Косово оставимо нерођеним синовима“.

Није случајно што овај Миљанов албум већ има култни статус у свим српским земљама преко Дрине и што га најжалост у Србији ретко ко познаје, осим оних који гледају мале и локалне медије. Оно што је његов основни квалитет јесте дубока искреност и проживљеност сваког стиха и сваке ноте, као и свест да се сада води озбиљна борба да не заборавимо ко смо. Трагедија српског народа је што у пројекат брисања традицио-

36 Тиме се очигледно шаље порука да Србију Космет суштински и не занима. Власти то или не разумеју, односно не схватају и не знају какву улогу у одбрани Космета може да има популарна култура, или можда намерно шаљу поруку да Србију Космет као жива, конкретна и симболичка материја не занима.

налног српског идентитета нису укључени само спољни центри моћи и доминантни народи у новим државама, већ и велики корумпирани делови саме елите у Србији. Они који праве атмосферу у којој би народ требало наводно да се стиди оваквих подухвата као „ретроградних остатака националистичке прошлости“ и где овакве песме не могу да се појаве ни на једном значајном електронском медију.

Синтеза атмосфере албума је песма „Книне граде“ коју Миљанић изводи уз пратњу дубоких и моћних басова мушке крајишке групе *Прелције* евоцирајући карактеристичну музичку нарацију книнске крајине.

„Книне граде ком остаде, ко у теби живи сада,
Сањам тебе и повратак, докле сањам живи нада.
Срце плаче душа боли, пјевам пјесму родном Книну,
Јер не могу заборавит' ђедовину и Крајину.
Моје њиве и ливаде, цвјетна поља и долине
Ко их гази, оре, копа, реци мени граде Книне.
Идем тамо да останем у најљепше мјесто мило,
Да обновим стару кућу макар то ми задње било“.

Миљанова музика данас је један меланхолични ламент над бројним српским политичким поразима насталим услед сукоба с моћнијим и неправедним противником, читавим западом. Примећује се да је један од основних мотива идеја повратка на територије с којих су људи изгнани. Међутим, у њој је и даље јако много љубави за свој крај, свој народ и довољно вере у будућност ма како неизвесна она била. Срби се након свега враћају на неке ситуације које им нису биле стране у историји: живот под протекторатима, у положај мањине, прогнаника итд. Једино што омогућава веру у опстанак јесте памет и спремност на заједничку борбу за очување српског имена и идентитета.

ИЗМЕЋУ НАУКЕ И ПРОПАГАНДЕ

– дело Ивана Чоловића –

Већ извесно време аутор ових редова бави се истраживањима разних облика и манифестација популарне културе, с посебним нагласком на изузетно живо и разноврсно подручје популарне музике. Само у последњих двадесетак бурних година популарна музика је код нас доживела заиста невероватну еволуцију, ширећи се у велики број нових жанрова. С пуним уласком тржишне привреде и медијском плурализацијом добили смо велики број нових извођача, продуцената и стваралаца, који су у веома разнородним политичким и друштвеним условима реализовали крајње занимљиве облике музичке праксе и артефаката. Поред већ постојећих жанрова као што су фолклор, гуслање, џез, рок, неофолк музика, добили смо и ратни фолк, техно-фолк, техно-поп (денс), техно, етно и још један број нових облика праксе популарне музике. Део ових феномена био је предмет моје обраде у књизи *Диктатура, нација, глобализација*,¹ а посебна истраживања ових нових жанрова изложена су у неколико огледа који се налазе у овој књизи²

Писање о теми националфолка или ратничког фолка и сродних музичких жанрова на овим просторима није могуће без реферирања на дело Ивана Чоловића. Овај рад је и започет као краћи екскурс о Чоловићевим погледима на поменуте жанрове, али се због обиља материјала и конкретних питања издвојио у посебан оглед. Ту је такође и чињеница да поменути аутор управо ове године навршава седамдесет година живота, што заслужује једну врсту пресека и прегледа трагова које је Иван Чоловић оставио у нашој култури.

Постоје најмање два основна разлога зашто је Чоловића немогуће заобићи када се бавите проблемима популарне музике на нашим просторима. Иван Чоловић се током периода који овде обрађујем заправо једини озбиљно и колико-толико континуирано бавио новим музичким фолклором и политичким и вредносним садржајима који су се током ратних времена у овим жанровима могли срести. Стога су његови текстови и књиге из датог периода (*Бордел ратника, Пуцање од здравља*

1 Види Миша Ђурковић, *Диктатура, нација, глобализација*, ИЕС, Београд, 2002.

2 Реч је о огледима „Поетика и политика националфолка“, „Рат и популарна музика“, те „Идеолошки и политички сукоби око популарне музике у Србији“.

и *Политика симбола*³) незаменљиво полазиште за ову врсту анализе. Све и да се аутору не свиди вредносно-идеолошки ракурс из ког Чоловић посматра ово занимљиво подручје (што је свакако и мој случај), опет је принуђен да у потрази за материјалом посегне за Чоловићевим записима насталим на основу богатог прикупљеног материјала.

Други разлог је, наравно, чињеница да је Иван Чоловић човек који је готово сâм у нашој научној заједници формирао један специфичан истраживачки простор и један посебан метод рада. Овај аутор већ више од три деценије с посебном пажњом истражује свет маргиналаца, такозване тривијалне или паралитерарне књижевности, табуираних производа и аутора, савремених народних певача и свет савременог фолклора, односно истински народне (популарне) културе. Метод који је он применио код нас (бављење презреним и проказаним стваралаштвом нижих класа које се испољава у новокомпонованој музици, епитафима, спортској, естрадној и другој паралитерарној штампи, али и табуираним и провокативним стваралаштвом виших класа као што је еротска и порнографска литература) показао је многим људима истинску научно-истраживачку вредност ових подручја и подстакао један број млађих истраживача да обрате пажњу на такве маргиналне појаве. И сâм спадам у такве, будући да сам између осталог и од Чоловића научио вредност и значај истраживања квизова, популарне музике, умрлица, серија, стрипова и других облика популарне културе, односно онога што он сматра грађом нове етнологије.

Чоловић спада у групу франкофоних аутора⁴ који су седамдесетих и осамдесетих година у нашој култури направили праву малу револуцију уводећи на различите начине велики број значајних „нових“ и у то време доста контроверзних аутора. У питању су филозофи, социолози, књижевни писци, антрополози и савремени етнологзи који су нудили један другачији поглед на друштвене и политичке процесе, као и на питање шта је стварни, обични човек, које су његове потребе и како он на дневном нивоу испољава своје визије, страхове, жеље и односе, преведећи све то у одређене облике стваралаштва и културе у најширем смислу. Све до половине осамдесетих Чоловић је свој рад углавном и базирао на превођењу ових дела. Но кренимо редом.

3 *Бордел ратника*, XX век, Београд, 1994, *Пуцање од здравља*, Београдски круг, Београд, 1994, *Политика симбола*, Радио Б92, Београд, 1997.

4 Уз њега свакако треба поменути Николу Милошевића, Ђорђија Вуковића, Јовицу Аћина, па и Милана Комненића, уредника Просветине библиотеке *Еротикон*.

Иван Чоловић рођен је 1938. године у Београду. Дипломирао је на општој књижевности на Филолошком факултету у Београду (1961), где је и магистрирао (1972). Докторирао је 1984. на Филозофском факултету у Београду дисертацијом *Етнологија дивље књижевности*.

Овде треба издвојити његове преводе Батаја, Леви Строса и Ролана Барта. Ролан Барт, *Књижевност, митологија, семиологија*, Нолит, 1971, Жорж Батај, *Књижевност и зло*, БИГЗ, 1977, затим Клод Леви Строс, *Тотемизам данас*, БИГЗ 1979, Ролан Барт, *Сад, Фурије, Лојола*, Вук Караџић, 1979, Жорж Батај, *Еротизам*, БИГЗ, Београд, 1980. Чоловић се појављује и као уредник четвортомног избора из дела Тихомира Ђорђевића објављеног у Просвети 1984, под насловом *Наш народни живот*, који је приредио и прерадио Ненад Љубинковић.

Иван Чоловић је место у нашем научном пантеону заслужио и чињеницом да је створио и да током још мало па четири деценије (од 1971) с успехом одржава едицију *XX век* у којој се појавило много вредних превода дела аутора који имају сензибилитет сличан Чоловићевом, а осим тога, штампана су и бројна вредна дела домаћих, као и аутора из суседства. Он је оснивач и уредник едиције, а од 1988. је и издавач. У овој библиотеци изашла су између осталих и таква дела као што су *Проучавање култура* Клифорда Герца, *Дух времена*, Едгара Морена, *Национални идентитет* Ентони Смита, *Измишљање традиције* Хобсбаума и Рејнцера, Саидов *Оријентализам*, па *Имагинарни Балкан* Марије Тодорове, затим дела Ретклифа Брауна, Еванс-Причарда, Московисија итд.

Добијање престижне Хердереове награде и француског признања Легија части такође говоре да је реч о некоме чијем се стваралаштву мора озбиљно прићи. Стога је чудно да Чоловићево укупно дело није доживело озбиљнију рецепцију у науци и озбиљно промишљање о његовој вредности, недостацима, конкретним резултатима, путевима који су тиме отворени и сл. Истина, новинари се често позивају на неке његове увиде, воле и да га ангажују за тумачења савремених феномена или политичких контроверзи које се испољавају преко неког од такозваних епифеномена или уврнутих подручја. Његове књиге су постале део факултетских курикулума. Но, озбиљних студија о његовом делу нема.

Његова ауторска дела, међутим чине већ повелики број страна. Иако је релативно касно почео да се бави писањем и да објављује, Чоловић је стигао до двоцифреног броја наслова. Прва књига, кратка *Књижевност на гробљу*, објављена је 1983,⁵ а касније је у целости инкорпорирана у његово далеко

5 Треба уочити чињеницу да је Чоловић прву књигу објавио тек са 45 година.

најбоље и најозбиљније дело *Дивља књижевност* (1985), што је заправо његова докторска дисертација. Уследила је збирка текстова *Време знакова* (1988) а затим и збирка огледа о еротској књижевности и писцима названа *Еротизам и књижевност* (1990). Праву експлозију стваралаштва (или што би он рекао епифанијски подстицај) Чоловић доживљава са почетком рата 1991. Он се укључује у Београдски круг под чијим окриљем је уредио два зборника *Друга Србија* и *Интелектуалци и рат*. За истог издавача је 1994. објавио и књижицу (збирку колумни и предавања) *Пуцање од здравља*. Претходне године је у својој едицији објавио слично конципирану, али нешто озбиљније замишљену збирку *Бордел ратника* (1993).⁶

Чоловићево најозбиљније издање из ове деценије *Политика симбола*, појавило се 1997. године. То опет није монографија него збирка разнородних текстова, почев од озбиљних тематски повезаних радова из првог дела названих „Српски политички етномит“, преко неколицине огледа о фудбалу, Скерлићу или реторици мира, до 32 новинска текста, што је ипак најалост остао главни и омиљени метод Чоловићевог рада и оглашавања. Уследила је кратка књижица *Када кажем новине* (1999), посвећена анализи писања листа *Политика* током рата, а затим још једна збирка чланака и интервјуа, *Дубина* (2001).

Последњу деценију Чоловић је провео углавном штампајући нова издања својих претходних дела у едицији XX век, уз коју су ишла бројна нова издања превода и домаћих аутора. На енглеском су објављена два издања сачињена од превода његових огледа од који једно носи назив *Politics of Identity in Serbia*⁷, а друго *Politics of Symbol in Serbia*⁸. На сајту Пешчаника може се наћи податак да су му дела преведена на бројне друге језике. Што се ауторског рада тиче, треба поменути фељтон о гуслама *Свето или криво гудало*, објављен у дневном листу *Данас*, и нешто што је после више од две деценије личило на покушај монографског научног рада, *Етно – музика света*, (2006). Ова књига заједно са новом серијом политичких колумни које Чоловић под насловом *Вести из културе* објављује на сајту Пешчаника, заслужује посебну пажњу као коначно свођење његовог (квази)научног рада на голу пропаганду, и овом сегменту његовог рада посветићу посебну анализу у другом делу.

У првом делу бих желео да се усредсредим на неколико општих оцена Чоловићевог рада као и да укажем на неколико

6 Чоловићево интензивно штампање током овог периода чини га, што би се рекло, ратним профитером.

7 Ivan Colovic, *Politics of Identity in Serbia*, NYU Press, 2002.

8 Ivan Colovic, *Politics of Symbol in Serbia*, C Hurst and Co Publishers Ltd, 2002.

момената које видим као проблематичне и спорне у његовом истраживању и који се односе како на методолошке недостатке, тако и на супстанцијалне, а пре свега нормативне тезе.

*

Књига *Дивља књижевност* је најважнији допринос Ивана Чоловића нашој култури, и представља један од највиших домета наше хуманистике од Другог светског рата на овамо. За разлику од свих других својих писаних радова, аутор је у овом делу испоштовао све захтеве научног рада. Најважније, *Дивља књижевност* има конкретан истраживачки смисао, план и јасну тезу коју аутор са доста успеха доказује и теоријски образлаже. Сам термин означава посебно поље истраживања у оквиру кога Чоловић представља четири жанра. Књига се састоји од увода и пет поглавља. Увод и последње поглавље „Дивља књижевност као нови фолклор“ имају теоријску функцију образлагања значаја и захвалности истраживачког поља, док четири поглавља представљају четири специфична жанра, односно облика изражавања „обичног народа“ које аутор детаљно, предано и плански истражује. Реч је о новим епитицима на надгробним споменицима, затим новинским тужбалицама и умрлицама, па новим народним песмама (новокомпонованој народној музици) и коначно о спортској штампи. Да би ова истраживања остварила убедљивост и поткрепљеност, аутор је годинама плански прикупљао материјал, селектирао га, класификовао и затим обрађивао у складу са зацртаним намерама истраживања. Поступке које је тада применио, Чоловић нажалост никада више није ни приближно покушао да реализује, што се може тумачити само научном неозбиљношћу и простом људском лењошћу. За ово истраживање, међутим морао је да обилази гробља и пажљиво да бележи натписе на њима, да прати умрлице, да истражује писање спортских новинара, да пажљиво селекује више од 200 нових песама које се највише траже у емисијама *Жеље, честитке и поздраве*, да сакупљену грађу подели у поджанрове и да тек на крају, на основу огромног теоријског апарата, добијеног пре свега од француских антрополога, историчара, филозофа и нових етнолога, врло пажљиво изнесе своје увиде, оспори бројне предрасуде и не-претенциозно изнесе свој суд о квалитету, значају и вредности-ма нове непризнате, односно „дивље“ књижевности.

Његов тадашњи основни мотив имао је дубоко демократску конотацију, а то је одбрана права на аутохтони, реални живот и стваралаштво презрених народних маса. Наиме, комунистичка елита је од седамдесетих година кренула у оштар обрачун са кичом и шундом, под чиме су се подразумевале све неелитистичке праксе популарне културе, које су захваљујући пробоју тржишне привреде у одређеним сегментима друштва

почеле да бујају и у Југославији.⁹ Врхунац тог неопросветитељског лудила је озлоглашени Конгрес културне акције одржан у Крагујевцу 1971. под идеолошком и организационом палицом тадашњег секретара ЦК Србије, Латинке Перовић. Основна идеја ове манифестације и крсташке политике која је годинама после тога вођена била је борба против кича и шунда, односно сузбијање стрипова, новокомпоноване музике, филмова црног таласа, нових часописа са слободнијом тематиком као што је био *Чик* итд. Комунисти су хтели да сузбију све оно што је спадало у масовну културу и што је одударало од њиховог ултрапросветитељског идеала. Чоловић је спадао у групу интелектуалаца која је бранила право народа на „уживање“ у свим овим производима на начин на који у сличним производима уживају и њихови парњаци у слободним земљама. И у свом докторату он дакле пре свега брани демократско право обичног човека да ствара своје неелитистичке артефакте, да у њима ужива, тугује и да преко њих остварује комуникацију са окружењем, прецима или будућим нараштајима.

Најбоље је навести самог Чоловића: „Дакле, реч је о изузетно богатој и разноврсној грађи чије је истраживање за фолклористику, рекло би се, подстицајно бар колико и трагање за усменим фолклорним стваралаштвом у чистом стању.“ Чоловић се овде бори против класичног комунистичког пуританства које је признавало само анахрони фолклор а презирало нове производе савременог фоклора. Указујући на проблем он каже: „Писмен човек у овом смислу негује своју писменост, он је свесно писмен и то наглашава, пре свега тако што га погађа свака полуписменост, која профанише свето писмо. Он високо цени пасторалног аналфabetу, усменог народног певача с почетка XIX века, али презире данашњу дивљу писменост и њену књижевност.

Међутим, творевине какве су нови епитафи, новинске тужбалице, нове народне песме и фудбалске приче, за своју публику значе много више него што њихов минорни статус на лествици признатих културних вредности подразумева. Оне имају важну улогу у личном, породичном и друштвеном животу најширих слојева становништва, преко њих се одвија симболичка комуникација међу члановима ужих и ширих заједница, у којој се утврђују и размењују темељни вредносни ставови и обликује својеврсна фолклорна „филозофија“ живота. Дивља књижевност има исту сврховитост коју Мелетински приписује митској мисли: „усредсређена је на такве ‘метафизичке’ проблеме као што су тајна рођења и смрти, судбина итд., који су у извесном смилу периферни за науку и у вези са којима чисто логичка

9 О томе детаљно у чланку „Идеолошки и политички сукоби око популарне музике у Србији“.

објашњења не задовољавају увек људе чак ни у савременим друштвима“. Она је настала на темељу опште писмености и развоја модерних средстава комуникације, која су умногоме изменила лик наше културе, али не и њен дух. Показало се да прелаз са културе засноване претежно на усменој комуникацији на културу писма, штампе и модерних масовних медија сам по себи није довео, бар кад је о нашој средини реч, до радикалне промене свести или, како би антрополози рекли, „ума“ фолклорног човека. Дивља књижевност је, по мом мишљењу, елемент једног алтернативног, паралелног културног стила, који мада заснован на општој писмености и просвећености изневерава за њих везан идеал човека, али не и човека самог“¹⁰

Овде треба уочити и истаћи неколико момената. Чоловић од комунистичког идеала „новог човека“ брани човека самог, дакле реалног, обичног човека, затим Чоловић брани право обичног човека да живи своје митове, своју ирационалност, да се тим средствима служи у разрешавању великих радости и великих трагедија како су то увек чинили и други људи, дакле без нужности свођења на чисто рационалистичке форме опхођења, доживљавања и разрешавања. Коначно, он сматра да тај човек своју дивљу културу и њене производе развија сам, супротно жељи власти односно господара. Почев од 1991. Чоловић напушта све ове елементе и усваја потпуно другачија схватања, о чему ће више речи бити касније кад будемо обрађивали његову доминантну тезу из времена рата, тзв. *NMV* (скраћено од *His Master's Voice*, односно Глас свога господара). Још један занимљив и индикативан моменат за уочавање ове промене јесте чињеница да Чоловић који овде индиректно напада Латинку Перовић и њен најважнији културолошки пројекат, од почетка рата постаје веома близак са госпођом Перовић и до дан-данас (исто као и Петар Луковић, други важан критичар ККА) игнорише своје некадашње радове, углавном радећи и пишући све супротно од оног што су износили пре рата.

Дивља књижевност је дакле имала све одлике озбиљног и убедљивог научног дела бранећи једну веома важну тезу за нашу науку и за генерално разумевање популарне односно народне културе. Међутим, већ следеће Чоловићево дело рађено са релативно озбиљним претензијама, *Еротизам и књижевност*, не успева у потпуности да оправда своје објављивање. Чоловић је у овој књизи направио компилацију разноразних својих огледа који су чини се настајали уз читање француске еротске књижевности и литературе о таквим књижевним делима, коју је овај аутор преводио. Осим нешто дужег рада о Маркизу де Саду, ту се налази још шест огледа које повезује једино заједничко занимање за еротизам. Чини се да је основна теза

коју аутор жели да изнесе у принципу понављање тезе из *Дивље књижевности* о вредности жанрова паралитературе или табуираних артефаката (у овом случају еротске и порнографске књижевности). Али осим тога читалац не добија богзна шта осим препричавања Садових и Рестифових дела. Вероватно је најзанимљивије у вези са овом књигом то да је неко код нас први пут на тај начин писао о овим шкакљивим и провокативним књижевним делима. Могуће да је ова чињеница да ту нема баш шта да се каже заслужна за то да Чоловић није покушао да од скупљеног материјала направи кохерентно монографско дело.

А онда је почео рат који је донео нову врсту инспирације и све израженији политичко пропагандни аспект у Чоловићевом делању. Моја теза је да је током деведесетих уз фокусираност на овај ниво Иван Чоловић још увек покушавао да задржи и свест о потреби да се политичке тезе и анализе бар делимично ставе у контекст глобалне, универзалне науке и сличних искустава других народа, да би после 2000. наш аутор отпустио кочницу и прешао у воде чисте, огољене пропаганде која ни најмање не води рачуна о објективности и основним узусима науке које би један научник требало да задовољи у свом јавном деловању.

О озбиљном раду већ од почетка деведесетих више није било ни помена, па су књиге из овог периода постале компилације онога што је са мање или више озбиљности Чоловић прикупио у протеклом периоду. Да размотримо, међутим, тезе које он у овом периоду износи.

Споран је пре свега његов однос према рату. Његово становиште је *apriori* пацифистичко, дакле рат је у било ком облику неприхватљив. Ова нормативна утопија супротна је искуству читавог света, укључујући и праксу најразвијенијих и најлибералнијих држава. Узроци рата нису само ирационални нити је рат само резултат мржње и манипулације елита народима, како би се по Чоловићу закључило. Рат је (историја то показује) често једини начин да се реално постојећи сукоби између две државе или два народа реше. Оружани отпор или сукоб је често једини начин да неки народ себе заштити од намере другог народа да га понизи, политички потчини, експлоатише или чак уништи. Историја расправа о праведности рата је дуга и, као што је познато, либерални аутори нимало нису заостајали у оправдавању рата у односу на конзервативне или ауторитарне.¹¹

11 О овом проблему и о крајње афирмативним ставовима либералних аутора као што су Мил, Фон Мизес или Токвил о рату погледати Миша Ђурковић, *Капитализам, либерализам и држава*, Филип Вишњић, Београд, 2005, стр. 269 и Миша Ђурковић, *Политичка мисао Џона Стјуарта Мила*, Службени гласник, Београд, 2006, стр. 59.

Узгред, то је још један проблематичан моменат у Чоловићевој анализи. Када говори о рату и налази примере у новијој српској публицистици оних који развијају тезу о пожељности рата, Чоловић их повезује с двојицом прокажених немачких аутора, Фон Кајзерлингом и Фон Лудендорфом,¹² који су почетком прошлог века развијали такве теорије о витализму и о рату као најбољем начину за обнову народне енергије. Ово повезивање с њима код обичног читаоца изазива директно изједначавање скорашњих српских и хрватских ратова с нацистичким и фашистичким авантурама из прве половине прошлог века. Било би много поштеније да је поред ова два аутора Чоловић ставио нпр. једног Хегела који је износио идентичне теорије о рату читав век пре њих. Још поштеније би било да је навео веома сродне белицистичке ставове нпр. Џона Стјуарта Мила, водећег англоамеричког либералног мислиоца, о значају рата за виталност нација и моралну обнову.

Дакле, основни проблем је почетна хипотеза, тј. питање оправданости и суштинске неизбежности рата као стално присутне могућности у животу било ког народа. Ако се ова хипотеза прихвати као реалност и нужност, онда нужно следе сви они елементи које Чоловић описује као феномене рата: и хомогенизација, и пропаганда, и величање, и посвећење жртве (јер како иначе објаснити човеку смисленост његовог умирања у рату ако то није жртвовање за одбрану свог народа),¹³ и исмевање, и понижавање непријатеља итд. Српски, хрватски или бошњачки народ је током протеклих ратова користио иста пропагандна средства која одувек користе и други, па и најразвијенији народи данашњице. То што је домаћа пропаганда примитивнија будући да је слабије развијена и мање користи научна достигнућа манипулације, не значи да је више треба осудити од западне.

Бар смо 1999. могли да видимо како се приликом покретања ратне машинерије западних земаља наводно независни медији до краја стављају у функцију ратне политике и пропаганде својих режима. Е, то Чоловић већ није анализирао. Ту долазимо до низа методолошки и суштински па чак и морално

12 Иван Чоловић, *Бордел ратника*, стр. 125.

13 О том крајње кофрверзном проблему писали су најзначајнији политички мислиоци од Томаса Хобса до Јаел Тамир. Али Чоловића то не занима. Иако политика доминира у његовим делима (која су вредносна и политичка читања новог фолклора, а касније и нове елитистичке књижевности), очигледно је да он о политичкој теорији нема појма. Чоловић не само да не познаје класичну политичку теорију, најважније мислиоце и њихове ставове, него не поседује ни најелементарнија знања из области међународних односа, геополитике и сродних дисциплина без којих је немогуће разумевање савремених политичких токова, где је наш простор у доба глобализације често само несвесна рефлексција доминантних трендова у економији, политици и посебно популарној култури.

спорних тачака у његовом раду. Током рата 1999. Чоловић је написао књигу *Кад кажем новине*¹⁴ у којој је анализирао пропагандни рад листа *Политика* током неколико месеци ратовања. Далеко богатији, занимљивији и истраживачки провокативнији материјал који су тих месеци произвели бројни западни листови, недељници, хумористички часописи или електронски медији остао је ван домета његових интересовања. Исто као што су ван његове анализе остали бројни брутални примери западне пропаганде развијени кроз популарну културу током деведестих где је систематски и с бројним расистичким примесима исконструисан један лик Србина као дивљака, убице, болесника, варвара, примитивца, речју ирационалне особе *par excellence*.

Ову своју позицију Чоловић је покушао да разјасни још у децембру 1991. у тексту „Пропаганда рата“.¹⁵ Слично Небојши Попову који је у предговору за *Српску страну рата* објашњавао да треба да почистимо прво код своје куће, Чоловић објашњава да га пре свега погађа пропаганда београдских и српских медија. „Ја сам њен објекат и њена жртва. Од ње морам да се браним, за њу се осећам одговорним“. Човек би питао, па зар нас 1999. није пре свега погађала НАТО пропаганда, зар нисмо били пре свега њене жртве и објекти? Но и тада је Чоловић опет обрађивао само српску пропаганду, а западну остављао по страни.

Он, додуше, каже да га занима и хрватска и то како се исти топоси и исти методи срећу на обе стране. Међутим, тога у његовом истраживањима има много мање и бројни познати и бизарни примери попут песме „Danke Deutschland“ или врхунских усташких производа Томпсона, Шкора и сродних момака нису захваћени Чоловићевим пером. Зашто? Зашто је четништво (иначе крајње пристрасно представљено у овом делу) толико инспиративније од усташтва и његове иконографије, ако се аутор већ подухватио компарације? Треба погледати, на пример, занимљив чланак Кетрин Бејкер у којем се анализом Томпсоновог парадискурса показује значај естрадне историографије односно естрадног ревизионизма за дефинисање савременог схватања идентитета у Хрватској.¹⁶ О утицају и положају ратничког фолка у Хрватској и Србији добро говоре следећи подаци: Томпсон са свим фашистичким обележјима окупи 50.000 људи у Сплиту или 40.000 у Загребу (снимак концерта је еми-

14 Иван Чоловић, *Кад кажем новине*, Самиздат Б92, Београд, 1999.

15 Иван Чоловић, *Пуцање од здравља*, оп.цит. стр. 7.

16 Catherine Baker, „Showbusiness historiography in Croatia: myth, war memory and Marko Perković Thompson“, чланак представљен на конференцији *Хисторијски митови у земљама наслеђницама Југославије*, Дубровник, 16–18 септембар 2004.

тован на другом програму ХРТ), док Баја Мали Книнца наступа у кафанама у Болечу.

Још је занимљивије питање зашто код Чоловића нема ни помена бошњачке ратне пропаганде и посебно њихових продуката ратне популарне културе? А има ту крајње занимљивих момената. Рецимо, чувени Ризо Хамидовић са хитовима „Бајрам дође, Босна гори“ („није знала Босна шта душманин знаде“) или „Родни крај Санџак“ (с финим спотом у коме се приказује независни Санџак с босанским љиљанима) или „Ја син сам твој“ („Крене ли душман ти на зиде, у сан старих мезанова, удариће на шехиде што крв ће лити за брда ова“). Па рецимо химна 505. Бужимске („505. Бужимска витешка бригада у бој креће у бој креће, све до Дрине, све до Дрине она стати неће. Отимамо висове, убијамо злотворе...“), па хит „Побиједићемо ове године, побиједићемо ми, ми ћемо у Босну а гдје ћете ви, ви душмани“. Затим чувена песма „Муцахедин турски син, бори се за Босну срцем свим“ Махира Бурековића¹⁷ или корачница „Ми смо војска Алахова, за ислам се боримо, дати живот за слободу, никог се не бојимо“¹⁸.

Занимљив је и ратни опус сарајевских рокера испуњен љубављу према Изетбеговићу (Дино Мерлин: „Не би сјала тако јако ова моја лијепа авлија, ја бих свијетло звао мраком да те није Алија“). Затим Тифине: „Босна мора побједити“ и „Понеси заставу“ итд. Или како прескочити Авдагу Врапца и његов ратни хит „Ето Мује све до Београда“: „Ој душмане сад ћеш видјет јада, ето Мује, ето Мује све до Београда“.

На овом месту морам да подсетим и на веома занимљив случај хрватских рокера који су се са почетком домовинског рата сви као један ставили у службу домовине остављајући читав низ значајних трагова о томе како рок музика може да служи у политичко пропагандне сврхе исто као и било који облик фолка. О томе сам иначе детаљно писао у есеју „Разматрања о ‘Турбо фолку’,“ где сам критиковао читав низ стереотипа и општих места које један од оних интелектуалних превараната који су профитирали од југословенске кризе двадесетих, Ерик Горди, износи у својој књизи *Култура власти у Србији*¹⁹. Горди натегнуто хоће да покаже како је ТФ како би Луковић рекао

17 Ово је додуше једина референца тога типа, поменута узгред у фусности Чоловићевог текста „Политички фолклор и религија“. А песма и идеолошки и вредносно, па и музички чезне за детаљном анализом какву је Чоловић спроводио нпр. над опусом Крунице. Види Иван Чоловић, „Политички фолклор и религија“ у *Зборник Етнографског института САНУ*, књ. XLVI Београд, 1992.

18 Види на www.youtube.com/watch?v=TxQV4qhtNKg

19 Ерик Горди, *Култура власти у Србији*, Самиздат Б92, Београд, 2001. Погледати и Миша Ђурковић, *Диктатура, нација, глобализација*, ор. cit. стр. 205.

био „звучна слика“ Милошевићевих ратова, за разлику од урбаног рокенрола који је Милошевић наводно плански уништио. Хрватски случај потпуно разбија његову (у то доба и Чоловићу блиску) тезу, те стога ни на ову као ни на бројне друге примедбе Горди никад није одговорио иако му је критика, уосталом као и Чоловићу, била позната.

Зашто Чоловић све ово игнорише иако се и у доба кад је писао *Бордел* или *Пуцање*, а нарочито после, могло доћи до неких од ових поткултурних продуката? (Београдски круг којем је Чоловић припадао имао је редовну комуникацију и размену с одређеним загребачким и сарајевским круговима током рата, а понешто су приказивале и овдашње телевизије.) Чини се да је одговор да то није било политички коректно. Чоловић је током рата прихватио становиште да је ТФ, односно нови фолклор производ господара,²⁰ односно власти као што је изгледа прихватио и западну поделу према којој су Бошњаци били жртве, а тиме је њихова пропаганда (адекватна пропаганди остале две стране) била табуирана за критичку анализу. То је већ јасан политички став који нема везе с научним приступом. Зли језици би рекли да би таквом анализом Чоловић себе компромитовао у очима западних донатора који не би волели да виде бошњачку пропаганду (или не дај Боже своју) постављену у исти ранг са српском. Тако би вероватно изгубио донаторску подршку за преводе издања, а искрено не верујем ни да би имао једнаке шансе за Хердера и Легију части.

Ово је свакако морално веома проблематична позиција. Било би лепо када би Чоловић једном изнео тачан попис свих западних институција и фондација које су помагале његово деловање па би нам онда вероватно било јасније зашто је своје анализе ограничио на Србију и Балкан. На пример, на сајту *Пешчаника* за који Чоловић већ неколико година пише колумне, раније је стајало да га помаже *Норвешка народна помоћ*. То је парадржавна НВО повезана с норвешким радничким покретом. Новешка је нпр. земља која је пре девет година учествовала у бомбардовању Југославије и којој свакако иде у прилог накнадно пропагандно оправдавање тадашњег бомбардовања као неопходног за сузбијање наводног српског национализма. А и сâм *Пешчаник* и Чоловић се углавном тиме и баве.

А уз моралну, у питање долази и научна убедљивост када се уочи чињеница да Чоловић у својим истраживањима скоро никада не примењује истински компаративни приступ. Заправо, литература коју користи је врло ограничена и у суштини

20 Видећемо како после 2000. Чоловић поново мења становиште покушавајући да за нове политичке потребе преради ранију тезу о борби нових власти против слободног, прогресивног стваралаштва ТФ музичара. Како се то претвара у карикатуру, погледати у другом делу огледа.

недостају права истраживања нпр. проблематике ратног фолклора и ратне популарне културе рађена у западним научним заједницама. Наиме, то су земље и културе које су највише ратовале у последњих неколико стотина година, затим културе с најразвијенијом урбаном културом, а и с најразвијенијом науком, па је стога разумљиво што су најозбиљнија истраживања односа популарне културе и, пре свега, музике, рата и политике рађена управо у тим земљама.²¹ Чоловић то или не познаје (што је научно проблематично пошто он чита и енглески и француски), или намерно изоставља (што је и морално проблематично), или га напросто мрзи да се тиме бави.

Моја основна замерка Чоловићевом раду јесте то што своја вредна истраживања није ставио у контекст глобално постојеће науке која има изузетно много да каже о значају и функцијама популарне музике у рату. Довољно је пратити америчко крајње контроверзно и контрадикторно искуство од грађанског рата до данашњих дана. Чоловић је могао нпр. да узме само Вијетнамски рат и да очу огроман број политичких и друштвених аспеката у којима се популарна музика јавља у крајње супротстављеним улогама и ставовима. (нпр. фолк је произвео и снажан талас антиратне музике, али и веома белицистичку кантри струју која је подржавала „наше момке“ у рату). Његова истраживања тако заправо губе универзални научни контекст и остају у оквиру онога што се назива теоријски национализам (бављење само својим локалним феноменима као да су они јединствени у свету). А таква позиција повлачи мноштво проблема пре свега кад је у питању кредибилитет изнетих теза и порука.

Последњи покушаји поштовања узуса науке и стављања балканских и српских дешавања у оквиру глобалних кретања налазе се у неким есејима сакупљеним у *Политици симбола*. Нпр. у есеју *Банка* који се налази у првом делу књиге, где Чоловић покушава да етнизацију политике на Балкану стави у укупан европски контекст анализирајући и сведочанства о јачању етничких тензија у европским државама и етничком политиком вођених мера којима су прибегавале власти различитих европских земаља, укључујући и Британију, Француску, Немачку или Грчку. „Дакле, разумевање и тумачење српских политичких митова (али зашто опет само српских? М. Ђ.) који су оживели током последњих година, у тренутку кризе и рата на тлу бивше Југославије траже контекст балканске и европске савремености... Скандалозне, неподношљиве, екстремне поруке које шаљу ови митови, само су варијанте сличних на различитим европским језицима давно формулисаних порука истог значења, које се у неким деловима Европе данас преносе с мање

21 Део тих аутора је поменут у мом есеју „Рат и популарна музика“.

буке и беса него јуче, али чија заводљивост и политичка употребљивост нису зато мање...“²²

Човек се пита зашто Чоловић ни у једном тренутку не помиње етнизацију албанске политике на Космету, која је после Титове смрти прва започела да се експлицитно манифестује са чувеним етнички мотивисаним протестима у Приштини 1981. и која је значајно утицала на укупну етнизацију југословенске политике током осамдесетих. Зашто Чоловић никада није истраживао њихове митове, начин на који је остваривана хомогенизација укључујући и убијање оних Албанаца који су прихватили лојалност према Србији? Зашто није критиковао њихову самогетоизацију у деведесетим и одбијање да се укључе у парламентарни и политички живот Србије, што би помогло да се демократизује читав политички живот? Бојим се да је одговор као и у случају Црне Горе опет везан за чињеницу да Чоловић прихвата западну перцепцију о добрим и лошим етнонационализмима, а што је на другом нивоу опет везано за политичку коректност и западне изворе финансирања. Није ми никако јасно зашто Чоловић – ако критикује бретонске сепаратизме – не критикује и црногорске и косметске.

Иван Чоловић делимично компаративну методу користи и у есеју о фудбалским навијачима,²³ износећи низ примера како су спортске приредбе и њихови посетиоци повезани са политиком у Француској, Италији, Белгији. Међутим, и у остатку књиге односно њеном највећем делу та перспектива остаје. Можда кључну примедбу методу који Чоловић користи у *Политици симбола*, дао је анонимни рецензент енглеског издања ове књиге који је потписан као Highduke.²⁴ Он каже да је већина есеја посвећена припадницима екстремне деснице у Србији, које Чоловић жели да представи као да су политички мејнстрим. Односно, то би било као да се бели супрематисти и сличне расистичке групе представљају као да чине мејнстрим Републиканске странке у САД. Ово заиста и јесте проблем у читавом Чоловићевом раду. Он на крајње перфидан начин сваки дискурс који се залаже за грађење, стварање, очување српске културе и традиције вештачки пакује у нацизам, расизам, национализам и остале политички некоректне изме. Он не само да исмева незграпне, опасне или девијантне покушаје тог дискурса, него сматра да је сâм такав дискурс неприхватљив, чиме се не супротставља само српској пракси, већ заправо самим темељима европске традиције и савремене политике. Иако Чо-

22 Иван Чоловић, *Политика симбола*, стр. 77.

23 Види Иван Чоловић, „Фудбал, хулигани и рат“ у *Политика симбола*, Радио Б92, Београд, стр. 247.

24 Његов приказ може се наћи на страници Амазона на којој је представљено поменуто Чоловићево издање.

ловић по правилу никад јасно не развија нормативни и политички систем за који се залаже, већ се код њега рад своди на стару праксистичку максиму о критици свега постојећег (осим сродно мислећих људи са левице који су изузети из његове критичке перспективе), једина теорија коју имплицитно налазим иза његових залагања и ставова јесте нека врста анархизма, односно популарна француска верзија троцкизма.

Чоловић надаље у својим анализама не успева на прави начин да приђе улози четништва и позицији неочетничке музике у укупном процесу „буђења народа“ од 1988. надаље. Његове анализе имају доста значајних увида попут уочавања етницизације политике и начина на који је радни народ прерастао у српски. Међутим, услед своје основне претпоставке (ХМВ теза, види испод) за њега је народ искључиво предмет манипулације и усмеравања од стране политичке елите и вођа па је тако и четништво по њему пројектовано од стране Милошевића, цркве, интелектуалаца и режима. Тако он каже: „Понос радио заправо нуди фолклорну... верзију данас доминатне политике у Србији“.²⁵

Ово напросто није тачно. Однос Милошевића према српском национализму и посебно према неочетништву као манифестацији антикомунизма и национализма је крајње контроверзан. У есеју „Поетика и политика жанрова националфолка“ као и у есеју „Национализам и популарна музика“ из *Диктатуре* покушао сам и, чини ми се, успео да покажем да је реч о два идеолошка и политичка противника који су у једном тренутку морали да иду под руку. Дакле, Милошевић је у свом успону морао да се прилагоди оживљеном национализму који се код Срба подизао по истој логици по којој се подизао и код свих осталих источноевропских народа, да би га се отресао и чак ушао у директан рат с њим чим је то могао (тзв. политика Мир(а)). Неочетништво је у прекодринским земљама постепено прихваћено као мејнстрим, а у Србији је било герила и то управо показује случај радија Понос који је угашен из политичких разлога веома брзо након почетка рада. О Милошевићевим идеолошким погледима најбоље сведоче неокомунистички дневници Мире Марковић и *Књига о Милошевићу* Борисава Јовића.²⁶

Теза о *HMV (или His Master's voice)* јесте Чоловићева тврдња да је народни певач, односно стваралац нових фолклоризованих артефаката заправо „puppet on a string“, лутка на жици елите и режима. Дакле, по његовом мишљењу певач пева оно што мисли да је његово изворно колективно несвесно, али је у

25 Иван Чоловић, *Бордел ратника*, стр. 99.

26 Борисав Јовић, *Књига о Милошевићу*, ИКП Никола Пашић, Београд, 2001.

ствари то код њега ставила, усадила и развила режимска пропаганда. Ову тезу он износи у *Борделу ратника* када каже да је глас народа заправо глас његовог господара.²⁷ Ово упрошћено схватање односа народа и елите прилично је карактеристично за нашу недемократску левицу. Исту тезу дели и веома цитирани Иво Жанић, Чоловићев парњак на хрватској страни који каже: „Такви сујави – имагинарији – нису статични него се садржајно, значењски и функционално преустројавају овисно о односима политичке моћи. Имагинариј који нека елита одабере како би кроза њ управљала језиком перцептивним схемама и вреднотама циљане друштвене скупине и хијерархијом њене праксе има сврху да фиксира емпиријски ред на који ће се одређена идеологија позивати и у њему се проналезити“.²⁸

Чоловић не верује у демократију и не верује да људи могу сами да мисле, осећају, стварају или чак да врше демократски притисак на елиту да се прилагођава њиховим захтевима, интересима, погледима итд. Ово је још један парадокс Србије да људи који су перјанице цивилног друштва у ствари не верују у саму идеју грађанског друштва будући да цивилно друштво своде на неколико елитних организација (просвећених) које служе за политички притисак усмерен ка промовисању њихових идеолошких и вредносних погледа. Дакле, проблем је што Чоловић из ратног периода народ види као безобличну масу која се понаша у складу с демијуршким потезима и калупима елите која од њега и с њим ради шта хоће. Овај суштински антидемократски, троцкистички поглед на свет по мом мишљењу дубоко је погрешан. Колико год демократија била угрожена услед разних фактора као што су војноиндустријски комплекси, спрега капитала, политике и медија, стално настојање елите да манипулише грађанима, утицај спољног фактора који ретко кад стварно прижељкује демократизацију земље итд, либерална демократија што је могуће информисанијих и слободнијих људи остаје најбољи идеал који имамо и за њега се вреди борити уз стално подстицање људи да својим иницијативама бране и шире индивидуалну и колективну слободу ма ко је угрожавао.

Овде се треба подсетити већ поменуте промене његових ставова у односу на период пре рата. Све до рата, Чоловић је био на страни својих књижевних јунака и чини се да је бранио демократски принцип, достојанство и слободу тих маргинализованих људи да своју културу и разне врсте хроника и записа својих вредности, идеја, осећања, односно своју популарну културу третирају као значајне парауметничке продукте којима се осмишљавају и обогаћују животи највећег дела становништва. То се посебно види у Чоловићевој најбољој књизи *Дивља књи-*

27 Иван Чоловић, *Бордел ратника*, стр. 25, такође и стр. 157 и 165.

28 Иво Жанић, „Хајдуци, кметови, аскери и витезови“, *Полемос*, бр. 1, 1998.

живност где се повремено чак осети не само разумевање за те људе већ и жеља да се они заштите од елитиста који се с презиром односе према читавом том богатом, проживљеном и искреном стваралаштву.

С ратом се то мења. Као да се Чоловић уплашио тога што су ови људи у тешким временима проговорили гласом каквим у рату иначе сви народи и говоре, грубим, ружним, бруталним, митоманским. Он је прешао на страну елите против које је до јуче био и почео је углавном да презире и напада исте јунаке чијим се стваралаштвом и даље бавио.²⁹ Нигде нема покушаја да се стварно разумеју страхови, осећања, врлине тог човека који у рату пева о својим вођама, а мрзи оне с којима ратује бојећи се да се њему и његовој деци не деси исто оно што се дешавало тек коју деценију раније његовим очевима и дедовима. Тај део код Чоловића не постоји као ни разумевање чињенице да је национална еуфорија могла у Србији и међу Србима да провали исто као и у другим земљама након слома комунистичког интернационализма.³⁰ Без подстицаја елите. Пре ће бити да је било обрнуто и о томе најбоље сведоче управо прекодрински крајеви и највећи део опозиције у Србији који су остали привржени неком облику неонационализма и када је Милошевић кренуо у борбу против њега.

Иван Чоловић је, као и многи наши аутори чини се, временом све више свој научни рад прилагођавао својим политичким ставовима и борби против српског национализма као основном подстицају за интелектуалне и политичке кругове у којима се креће. Одличан пример је његов однос према новоцрногорском квазинационализму који је један бесловесни фалсификат, невероватна митоманска конструкција која нема никакве везе са стварном историјом Црне Горе. Последњих десет година нова елита ове републике искористила је за потпуну прераду свог идентитета, симбола, митова и историјског памћења стварајући на тај начин сасвим исконструисану основу за квазилегитимисање свог политичког пројекта заокруживања државности и прављења нове нације којом треба оправдати своју власт. Дакле, класичан пример измишљања нације у традицији коју је Ерик Хобсбаум најбоље анализирао, са гомилом невероват-

29 Идентична трансформација десила се и код Петра Луковића. Треба погледати његове ставове према Латинки Перовић и Конгресу културне акције изнете у књизи *Боља прошлост* и ставове према „турбо-фолку” после 1990.

30 У књизи *Етно* и сâм Чоловић наводи речи Марте Себешћен и састава Музикаш који су се откривањем, изучавањем и репродуковањем свог народног блага бавили из класичних националистичких побуда видећи то и као начин протеста против комунизма који су перципирали као руску окупациону идеологију, што је био случај у већини источноевропских земаља. Види Иван Чоловић, *Етно*, XX век, стр 74.

них артефаката и митоманских псеудоисторијских књига какве је објављивала чувена Дукљанска академија.³¹

Међутим, услед свог политичког става Чоловић опет игнорише овај нови фолклор и индустрију симбола, идентитета, језика, цркве коју је Ђукановићев режим подстакао и пропагирао како би легитимисао своју изразито криминалну владавину. Претпостављам зато што је његова сарадница Латинка Перовић здушно помагала тај пројекат као што су и бројни други интелектуалци из круга коме припада Чоловић на разне начине били ангажовани од стране Ђукановића, као и зато што су западни центри моћи помагали овај етнополитички пројекат. Штавише, једини предмет Чоловићевих анализа јесу гусларски представници просрпске стране које би он да спакује у музеј. Оне прве помиње само у једној реченици која излаже крајње позитиван став аутора према Ђукановићу и његовом пројекту. У фељтону *Свето или криво гудало* Чоловић каже: „...присталице независне Црне Горе и представници црногорске националне елите који се труде да *обнове* (курзив М. Ђ.) слику посебног, од Срба независног црногорског националног идентитета...“.³²

Тако је овај истраживач дошао у ситуацију да према народу и култури којем припада примењује мерила различита од оних која прихвата за друге народе. На ово је недавно указао Слободан Владушић.³³ Он подсећа Чоловића да није у реду што се буни против тезе о потреби државног популарисања и промовисања српске културе у иностранству, а истовремено објављује књиге норвешких и пољских аутора уз финансијску помоћ специјализованих агенција тих земаља за промовисање својих култура у свету. С овом позицијом је проблем у томе што (осим што је лицемерна) не нуди стварне и реалне моделе за обнову културе и народа коме припада. Наиме, док елите осталих народа раде на реформи себе и своје националне културе, кругови којима припада Чоловић наступају с троцкистичко-анархистичких позиција које не прихватају било какву националну културу већ их наводно занима само универзална глобална култура човечанства. Проблем је што се глобална култура човечанства управо састоји од партикуларних допри-

31 Погледати мој чланак „Председнички избори у Црној Гори и разарање националне свести у Србији“, о Ротковићу, Никчевићу, Брковићу и сл. у *Социолошки преглед*, бр. 1/2008. Да све буде још тужније, чувени зборник о измишљању традиције Хобсбаума и Рејндера објавио је управо Чоловић у едицији XX век.

32 Види Иван Чоловић, фељтон „Свето или криво гудало“, *Данас*, 31.12.2005 – 10.01.2006.

33 Види чланак Слободан Владушић, „Чоловић & Видојковић против Пекића и Владушића“, http://www.nspm.org.yu/kulturnapolitika/2007_vladusic2.htm

носа припадника појединачних нација који су захваљујући специфичном споју универзалних вредности и свог партикуларног наслеђа могли да стварају неке производе који су улазили у корпус њихове националне културе и, преко тога, укупне културе човечанства. О свакој специфичној култури ипак мора да брине елита тог народа. То јој је коначно обавеза и с позиција укупног људског рода.

Ово што ја кажем не значи да је реч о есенцијално схваћеној, прехибридној, примордијалној итд. култури што би Чоловић крајње перфидно одмах импутирао сваком оваквом залагању. Управо обрнуто, уз то моје залагање као и уз Владушићево, иде пуна свест о томе да је та наша култура специфично историјски продукт и да због тога мора да буде стално отворена, подложна редифинисању и интеркултуралној размени. Али то не мења чињеницу да се она разликује од пигмејске, монголске или мексичке. И као што њихове елите брину о што квалитетнијем развоју својих култура, тако и ми овде морамо да водимо рачуна о што бољем развоју српске културе. Међутим, Чоловић после 1990. никада не даје ниједан конструктиван предлог или алтернативни програм како то радити већ одбацује сваку причу о посебним културама као нацистичку. А то је заиста последњи стадијум пропаганде, као и његова пракса да перманентно прави вештачке конструкте свог противника и да селективно, ван контекста, тумачи њихове речи избегавајући прави дијалог, већ се труди да само дефамира и исмеје сваког чији му се рад или мишљење не свиђа.

Овде се мора поменути и њему посебно омиљена тема о теорији завере што Чоловић користи као један од најчешћих метода за дезавуисање политичких и интелектуалних противника. Теорија завере код Чоловића најжалост нема прецизно значење нити прецизан домен коришћења. Јер да има он би морао да одваја ону врсту псеудоанализе каква се среће код несрећног покојног Ратибора Ђурђевића или Драгоша Калајића коју заиста прати антисемитски дискурс, од озбиљних геополитичких анализа које као део теорије о међународним односима прате сукобе великих сила око енергената, ресурса, тржишта, затим методе којима оне остварују свој утицај, развијају обавештајну и пропагандну мрежу у другим земљама, шире своју културу, масовну културу, језик, организују интелектуалне и медијске пулове и мреже преко којих пропгирају своје интересе, вредности и свој поглед на свет. Дакле све оно што спада у тајну и јавну дипломатију, под тврду и меку моћ.

Не. Чоловић се подмевва свакој анализи међународних односа која носи макар зрно реализма и тежи да је обесмисли тако што ће да је исмеје. Тако се *a priori* одбацује сваки дискурс о антисрпском деловању западних сила током процеса распада

Југославије, и посебно свака анализа која је предвиђала даље цепање Србије и после одлука Бадинтерове комисије. Иако су се таква предвиђања остварила и теорије се емпиријски показале тачним, Чоловић и даље наставља да их исмева.³⁴ Чак и када сами западни актери јасно говоре да се не придржавају никаквих правила и норми, односно када попут Роберта Купера крајње расистички тврде да за варваре као што смо ми не важе правила цивилизованог света. Али Купера Чоловић не тематизује јер, боже мој, како напасти саветника Тонија Блера и Хавијера Солане?

Истинска је перверзија да се његово лаконско шарлатанство засновано на незнању и лењости да се озбиљно читају и истражују дате области, продаје за науку која наводно неумољиво разара митове. Чоловић заправо ради на томе да се разори и обесмисли сваки покушај да се научно анализира процес распада Југославије, као и да се схвате токови међународне политике и геополитике, а сâм заправо ради на одбрани догми о узроцима распада који потичу од западних пропагандиста. Можда би његову тезу о НМV (или HDV као *His Donor's Voice*) најпре могли да применимо на њему самом: чини се да је његово дело временом постало „глас његовог господара“, да он само понавља општа места западне пропаганде о току распада Југославије, која сву кривицу своде на српски национализам.

И поред критика које сам овде изнео на рачун Ивана Чоловића, желим да поновим како његово дело сматрам веома вредним пре свега за нашу науку и културу.³⁵ Он је у својим савременим етнолошким истраживањима скупио веома занимљив материјал и бројне назнаке и методе како се том живом и рецентном стваралаштву може на прави начин приступити.

34 Недавно се у недељнику *НИН* од 17. 07. 2008. нпр. појавио запањујући текст Мирослава Лазанског, још једног од жртава Чоловићевог „разорног“ пера, под називом „Геополитика бројева“. Овај новинар се пита на основу чега је неко још 1992. године одлучио да Хрватској и другим отцепљеним републикама додели позивне телефонске бројеве од 385 на даље, остављајући празна места између 381 и 385, која петнаест година касније попуњавају новоотцепљени ентитети као Црна гора, Космет, вероватно сутра и Војводина. Друго, када се говори о јавној дипломатији и огромном утицају ЦИА на културну политику САД која се посматра као оружје у глобалним ратовима, постоје већ озбиљна документована истраживања попут књиге *Ко је платио гајдаша?* британске историчарке Френсис Стонор Саундерс. Ово је Чоловићу познато преко моје књиге *Диктатура, нација глобализација* у којој сам нашироко нашој култури представио и њена истраживања. Он то наравно мудро игнорише као и сваки озбиљнији научни захват који му се не уклапа у врло слабо одрживу пропагандну матрицу коју нон стоп врти у последњих петнаестак година.

35 Уз сво поштовање, мислим да ће и поред његовог неприхватања идеје националне културе његово дело ипак свој будући живот имати пре и изнад свега у култури на чијем је језику писано; дакле, у српској.

Осим тога, и аутори који буду политици приступали с неких других позиција моћи ће из тога доста да науче. То се посебно односи на будућу елиту која мора да трага за неким другачијим и одговорнијим схватањем идеје националне политике. Чоловићево дело сведочи о застрашујућим облицима бруталности, осветништва, мржње и за нас карактеристичне бахатости који експлодирају у одређеним тренуцима ако их елита не контролише на одговарајући начин и који у крајњем збиру највећу штету често нанесу управо сопственом народу.

*

Стваралаштво Ивана Чоловића поделио сам овде у три етапе. Прва, до 1991, у којој су наука и истраживачки рад имали приоритет у његовим писаним делима, друга од 1991–2000 у којој је политичко-пропагандни импулс преузео доминацију уз колико-толико вођење рачуна о елементарним захтевима научне методологије и трећа, после 2000. када се његов рад потпуно ослобађа макар и покушаја да се задржи нека веза са захтевима научне објективности и педантности, те се ослобођени Чоловић претвара у политичара пропагандисту који својим памфлетима треба да дефамира, исмеје и обезбвреди сваког ко му се не свиђа, при чему се губе било какви обзири према јавној речи и према лику и делу људи којима се бави. У последњем делу овог огледа покушаћу да представим ову по мени срамну фазу његовог рада, анализирајући најпре серијал краћих памфлета, *Вести из културе*, а затим нешто већи памфлет назван *Етно*.

Серијал *Вести из културе* Иван Чоловић почео је да пише и објављује крајем 2006. године. Ове колумне се појављују на сајту *Пешчаник* (www.pescanik.net). Пешчаник је радијска емисија коју уређују Светлана Лукић и Светлана Вуковић и која се већ годинама емитује на Радију Б92. У последњих неколико година уреднице су кренуле да шире своју делатност са очигледним пропагандно-политичким намерама. Редовно се објављују књиге са транскрипцијама емисија, које се користе као поводи за промоције и друге јавне наступе широм градова Србије. Од пре неколико година покренут је и сајт који је почетком ове године преуређен, на којем своје текстове објављује један већ повелики број јавних радника.

Овај сајт и сама емисија имају очигледну амбицију да на једном месту окупе све оне старије и млађе јавне делатнике који се подводе под одредницу *друга Србија*, што је термин повезан са зборником који је управо Чоловић својевремено уредио под окриљем Београдског круга. Ова екипа дакле покушава да настави традицију Београдског круга и да буде интелектуално-пропагандна основа политичкој партији која наслеђује

традиције Грађанског савеза Србије, Либерално-демократске партије.

Када је уз финансијску подршку Норвешке народне помоћи овај сајт покренут, Чоловићеве колумне биле су један од првих амбициознијих продуката. Тиме је он наставио своју, како смо приметили, главну интелектуалну делатност у последњих петнаестак година, а то је писање кратких цртица којима напада неистомишљенике и покушава углавном да исмеје њихов рад. До сада је објављено 18 таквих прилога у којима су на тапету: 1)академик др Миодраг Матицки, 2)Др Ђоко Стојчић, 3) Едуард Лимонов, 4)Љиљана Хабјановић-Ђуровић и Српска православна црква, 5)публициста Владимир Димитријевић и владика Николај Велимировић, 6)писац и академик Драгослав Михајловић 7)академик Матија Бећковић, 8)митрополит Амфилохије и опет Српска православна црква, 9)др Слободан Антонић, 10)др Слободан Владушић, 11)композитор Светислав Божић, 12)преводац Драган Мраовић, 13)књижевник Момо Капор, 14)др Миодраг Радовановић, 15)др Зорица Томић 16) књижевник Игор Ивановић и др Миша Ђурковић, 17)др Мило Ломпар и 18)министар Слободан Милосављевић.

Лако се учоава да остају старе опсесије Београдског круга: Српска академија наука, Српска православна црква, Универзитет, Удружење књижевника Србије, али се појављују и нови ликови које Чоловић по правилу смешта у „патриотске и националистичке“ (што је код њега аутоматски једнако фашистичке и расистичке) снаге. Далеко највећи број обрађених људи спада у значајне ствараоце иза којих стоји озбиљно дело. Ту су озбиљни писци, преводиоци (човек који је између осталог превео *Божанствена комедија*), књижевни критичари, научници, политички мислиоци итд. Бар половина спада у свет науке и иза себе има неки континуитет стварања и мишљења. Основни узуси науке захтевају да се делима, мишљењу и јавним наступима тих људи приђе у целини. Чоловић би дакле, ако се не слаже са научним делом и ставовима нпр. Миодрага Радовановића о Косову, Слободана Владушића о питањима креирања пожељних вредности у култури и књижевности, или Мише Ђурковића о питањима политичке теорије и културне политике, морао да ишчита њихова дела о датој области, да ишчита наравно и друга релевантна дела о истој тематици, да испоштује компаративни приступ, па да проучи како се о датим темама дебатује у развијеним културама и тек онда да изнесе своје нормативно становиште. Елементарни узуси поштене јавне речи и научне критике као што је познато захтевају да се делу аутора који се разматра приђе крајње објективно, непристрасно и да се поштено и прецизно изнесу његови ставови.

Чоловић је, међутим, као што смо више пута приметили лењ човек кога наравно мрзи да се бави поменутих областима. Без озбиљног удубљивања у било коју проблематику, он сваком човеку, његовом делу и ставовима прилази крајње пристрасно, са унапред донетим судом и рекло би се задатком а то је дезавуисање и човека и дела. Чоловић се временом свео на ниво два своја истомишљеника и такође колумниста, Теофила Панчића³⁶ и Петра Луковића, који су класични представници типа који је Слободан Јовановић с правом звао полуинтелектуалцима, полуобразованим јавним радницима и новинарима који по правилу никад не завршавају школе и презиру дисциплину и академске узусе (који наравно захтевају озбиљан рад), али утолико више наступају са самопоуздањем некога ко зна све о свему. Тако се и Чоловић нажалост не бави више ничим конкретно, већ се бави свим и свачим са циљем „разобличавања патриотизма“ и свега осталог што му није политички коректно.

Има ту још један проблем, који му је очигледно засметао у Владушићевом тексту. И сâм Чоловић зна да страни финансијери не показују интерес за озбиљну науку и за досадне академске научне расправе, већ за директну сведену пропаганду која промовише онај систем вредности до којег им је стало. Бранећи полуписменог Видојковића Чоловић изгледа брани себе, односно нечисту савест бившег научника који је у међувремену престао да се бави науком и постао Видојковић у свом жанру. Кад већ помињемо Видојковића и потпуно тачан Владушићев опис како је од овог неписменог и необразованог младог човека голом пропагандом направљена звезда, питам се да ли сâм Чоловић заиста сматра да је реч о добром писцу. Он то наравно мудро избегава да уради и уопште се не упушта у сâм предмет анализе и полемике. Међутим, он на крајње перфидан начин у другом делу памфлета покушава овог несрећника да стави у ред Жике Павловића, Макавејева, Љубише Козомаре, Саше Петровића и других истинских великана наше културе које су као припаднике *црног таласа* прогонили почетком седамдесетих година. Перверзија је наравно што избегава кључни моменат да су комунистичке структуре и функционери који су то радили (попут Латинке Перовић) данас његови блиски сарадници.

Чоловић тако хоће да дефамира Владушића избегавајући да се упусти у разматрање проблематике коју је овај човек

36 Узгред, Панчић је са својим полуписменим колумнама постао један од најзаступљенијих аутора у библиотеци *XX век*. Волео бих да нам Чоловић објасни који је то квалитет нашао у делу овог стручњака за све, и чиме су несрећни Герц, Хобсбаум, Леви Строс и остали заслужили да се њихови престижни академски радови објављују заједно са новинском паралитералном треш тематиком.

покренуо, а то је питање вредности и квалитета дела која се одавде пласирају у свет. Док друге културе плански и систематски подржавају превођење најквалитетнијих аутора (захваљујући чему и сâм Чоловић добија новац и подршку), ми не радимо ништа на том плану те се одавде по правилу заиста пласирају само аутори који подржавају ону слику стварности и распада Југославије која је неким фондацијама и државама на Западу потребна. Чоловић наравно уопште не каже да то није тачно, већ напада Владушића због тога што овај књижевни критичар то уочава радећи свој посао научника и хоће да га дефамира поредећи га са комунистичким комесарима од пре тридесет година.

Још је срамније намерно игнорисање онога што сâм аутор каже. Владушићево залагање за интеграцијом српске културе у европски културни простор и за поштовање норми и мерила која важе у нормалним европским државама, Чоловић одмах крсти као „тобожње“, као нешто што овај каже да би његов главни захтев упућен држави изгледао као нешто одмерено, избалансирано. Одмах затим он човеку импутира нешто што овај нигде не каже, а то је наводно залагање за одбрану „српске, специфично српске и само српске, у Европу неуклопиве и непреводиве српске културе и књижевности.“ Чоловић у последњих неколико година стално прибегава истом методу де-хуманизације сваког човека кога критикује, и нужном његовом уклапању у лик неког примитивца који се залаже за примордијално виђење културе, за чист етницитет, за перенијалну, хиљаду година стару и недодирљиву културу која је дакле једнака залагању за чист фашизам.

Ово лажно представљање људи је срамота за човека из науке, али је Чоловићу потребно да би с једне стране заштитио своју лењост и избегао да улази у сложене финесе савремене науке, критике, анализе, спорова и дискусија, а с друге могао да доказује своју омиљену тезу о континуитету српског фашизма који је након пада Милошевића наставио да живи под окриљем Војислава Коштунице, СПЦ, САНУ итд. Проблем је једино што се стварност никако не уклапа у овај модел, па се она непрестано мора натезати, што ћемо посебно видети у анализи књиге *Етно*. Све ово је апсолутно недостојно једног доктора наука.

Има у овим памфлетима и других инспиративних ствари. Нпр Чоловићева одбрана политичке коректности и критика сексизма коју налази у народним изрекама, или залагање да се мора исмејати све што говори о „матици националне духовности“. Но овде посебно треба истаћи детаље који говоре до које мере је Чоловић раскрстио са елементарним терминолошким и методолошким захтевима као што су познавање адекватне

тематике и чињеница. Рецимо у трећем прилогу који се бави односом Лимонова према Кишу, он каже: „Уверење да је кључ за разумевање човека у његовим генима, који га наводно на одлучујући начин везују за расу, односно како се то у наше време еуфемистички каже, за етнос или за нацију, то уверење се и данас нуди као тобоже потврђена научна истина.“

Како човек који је објавио Смитову књигу *Национални идентитет* може да напише нешто овакво? Како Иване, побогу можете да изједначавате расу, етнос и нацију? Шта ћемо са свим овим што је наука урадила у последњих педесетак година а посебно у последње две и по деценије, с намером да раздвоји и прецизно објасни ове појмове? Шта ћемо са Коном, Хобсбаумом, Гелнером, Андерсоном, Јаел Тамир? Пошто нигде нисам видео да се Чоловић разрачунао теоријски са свим овим мислиоцима који су нас убедили у нешто друго, једино што могу да закључим је да Чоловић или нема појма о савременим теоријама национализма (пошто је уредник библиотеке рачунам да је бар Смита читао), или да је намерно пренебрегао све што је читао како би за потребе квазинаучне пропаганде дезавуисао сваки говор о националном идентитету као фашизам.

Овај метод најалост није стран Чоловићу и његовим сарадницима и мислим да ће га добро илустровати једно моје лично искуство. Пре скоро десетак година објавио сам два огледа у часопису *Република* који уређује господин Небојша Попов и годинама сам био на списку људи којима се једном или два пута месечно шаље примерак часописа. Међутим када сам крајем 2001. превео сјајну књигу Јаел Тамир *Либерални национализам* предложио сам Попову да приредим један део из ове књиге и да представим саму ауторку (иначе једног од најцитиранијих аутора из ове области) нашој публици, мислећи да ће она бити посебно занимљива читаоцима *Републике* зато што даје један другачији, савременији и актуелнији поглед на проблеме национализма и националног идентитета од оног који преовлађује у поменутом листу. Након што сам тај предлог и припремљен текст доставио господину Попову, он је престао да ми се јавља, као и да ми шаље примерке свог часописа. Схватио сам да је проблем управо у томе што сам у часопису који се наводно залаже за дијалог и толеранцију хтео да отворим озбиљан дијалог о овим питањима који би показао сву ненаучност и анахроност ставова о нацији и национализму који ова група интелектуалаца износи. Уместо дијалога, Попов је по методама које је ваљда научио док је био секретар партијске организације на Правном факултету, одабрао игнорисање и спречио је читаоце *Републике* да упознају и другачије погледе и схватања. Исти метод препознајем и у овом Чоловићевом настојању.

Још горе је његово потпуно аљкаво баратање чињеницама, као да им је трајно рекао збогом. У четвртом прилогу где се бави односом СПЦ према романима Љиљане Хабјановић-Ђуровић, Чоловић каже: „Тривијални роман по тој врсти грађе могао би да се зове верић или црквић, по узору на кримић и љубић. Али за разлику од главног тока жанра на западу, чији главни представници попут фамозног Дена Брауна, по правилу наилазе на осуду цркве, Љиљана Хабјановић-Ђуровић је показала да овај жанр може лепо да се развија, не само без сукоба са црквеним ауторитетима него чак и са њиховим благословом.“

Чоловић очигледно није читао Дена Брауна и ни елементарно није пропратио све контроверзе које су пратиле његове романе, пре свих *Да Винчијев код*. Да јесте, видео би да ова два писца ни у ком случају не спадају у исти жанр. Браунови романи су наративне фикције које су конструисане не да би браниле истину Јеванђеља већ да би нападале и оспоравале званичну историју Цркве и њену догму. Браун не следи Свето писмо, већ следи традицију опскурних параисторијских књига као што су *Храм и ложа*, и друге бројне књиге о масонима, о тајној историји темплара итд. Укратко, сви који су пропратили ову тематику за разлику од Чоловића знају да Католичка црква напада Брауна зато што је његов роман оптужује да скрива стварну историју Христове лозе која је и до данас наводно жива и да је управо та Христова крв, односно наследници његове лозе, оно што представља фамозни Свети грал. Штавише, у роману се говори о реду Католичке цркве који се назива *Опус Деу*, који наводно прогони Христове наследнике и крије праву истину. Овај роман је Католичкој цркви нанео доста штете, иако је сâм аутор стално понављао да је у питању фикција, а не чињенична историја. Управо због тога је сама црква нападала пре свега ефекте погрешне перцепције романа и уложила доста у медијско побијање изложене приче.

Хабјановићкини романи спадају у потпуно други жанр, у ону популарну литературу која се ради уз благослов и подршку цркава по читавом свету. Све званичне хришћанске цркве подржавају лаку литературу која се придржава званичне догме и на тај начин популарише њену историју, али и вредности које она заступа. Таквих романа у Сједињеним Државама има на тоне, а посебно су популарни у католичким земљама. Као што је познато, савремени католицизам је веома отворен ка свим облицима популарне и масовне културе која укључује јако много кича. Ова подршка Хабјановићки не само да није супротна истим трендовима на Западу већ је пре закаснила покушај да се и наша црква укључи у савремене трендове популаризације своје догме и хришћанских вредности. Дакле Чоловић ни овде не говори истину, било због лењости, незнања или намерно.

Али сама религија и хришћанство су њему, чини се, посебно трн у оку. Одавно нисам иначе срео аутора који користи онај стари комунистички речник који уз религију по правилу користи реч „затуцаност“. То се међутим може наћи код Чоловића. За њега је религија по правилу мрак, односно опет фашизам. Тако је за њега прича владике Николаја „верска паралитература односно верска пропаганда“. Свако изјашњавање СПЦ о друштвеним и политичким питањим је неприхватљиво и сведочи да је Србија малтене клерикална држава. Штавише, на тапет ће доћи и министар који пише поезију. Шта Чоловићу код њега највише смета? Па то што су одређене песме посвећене Богу и српским храмовима на Космету и што Чоловић одмах износи суд да се то ради у пропагандне сврхе. Па добро, Чоловићу, има ли било који човек право да верује у Бога и да испољава та своја осећања?

Занимљиво је наравно да се Чоловић бави само СПЦ-ом, као да овде не постоје друге цркве и као да за њих нису везане бројне контроверзе. Ето нпр. духовни вођа једног дела муслимана, муфтија Муамер Зукорлић крши све оно за шта се Чоловић залаже: пре свега секуларно републиканско уређење пошто супротно законима Србије има две венчане супруге.³⁷ Зукорлић и његова исламска заједница су у августу 2008. издејствовали да се из продаје повуче *Драгуљ Медине*, роман који говори о једној од Мухамедових жена. итд. Има на сајту и у пракси исламске заједнице врло занимљивог материјала за нашег писца, и бројних примера нетолеранције према својим неистомишљеницима, укључујући и истеривање из верских школа деце оних родитеља који нису подржали Зукорлића у спору са Исламском заједницом Србије на чијем је челу Зилкић. Или шта ћемо са Вехабитским покретом који промовише радикални ислам и претендује да га шири и уз помоћ терористичких средстава. Како све ово остаје ван домета Чоловићевог неустрашивог пера? Па тако што он врло добро зна кога није упутно дирати. Ако Зукорлић ужива директну подршку америчке амбасаде у Србији, то значи да га храбри Чоловић неће узети у разматрање. Жао ми је, али закључак се сâм намеће: Чоловић није човек који заиста брани републиканске и секуларне вредности (јер му не смета кад их угрожавају друге верске заједнице) већ је човек који је себи поставио за задатак да благи и напада искључиво Српску православну цркву.

И сâм сам имао ту част да дођем под „разорно“ перо Чоловићеве критике у прилогу у којем је покушао да исмеје књигу Игорa Ивановића *Култура и идентитет: поглед здесна*. И ту

37 Занимљиво је да му проблем полигамије није промакао када се бавио текстовима о Јусу Н Дуру, а да му је промакао пред очима у земљи у којој живи. Види Иван Чоловић, *Етно*, op. cit. стр. 190.

је Чоловић поновио све одлике свог садашњег пропагандног рада. Др Миша Ђурковић, аутор неких седам књига, више превода итд, човек који годинама у ову културу систематски уводи вредности класичне либералне демократије као и савремене конзервативне мисли, мора да буде представљен као класични фашиста који се залаже за доброг дивљака. Чоловић, наравно супротно горепомињаним узусима науке игнорише читав мој научни рад, па чак ни сâм предговор којим се бави не наводи поштено. И у самом тексту где експлицитно помињем Бенџамена Френклина јасно је да као врлине Ивановићеве мисли и рада наводим њихову практичност, конкретност и емпиријску утемељеност које су карактерисала и Френклина и све велике мислиоце који стоје на почетку модрне епохе. Дакле као модел наводим највећа имена класичне просветитељске и либералне традиције, изумитеље, ствараоце модерних институција итд.³⁸ Али како онда од мене направити фашисту? Тако што ће ми се импутирати оно што нисам рекао, а то је да наводно промовишем мит о добром дивљаку и промовишем дезавуисање академског рада и институција, као и предност примитивне, цивилизацијом неискварене мисли!? Као да ја промовишем Теофила Панчића, а не Чоловић!? Након свега што сам овде објаснио заиста постаје беспредметно одговарати на ову врсту срамног подметања. Чоловић напросто свима импутира промовисање неколико њему познатих стереотипова који би наводно требало да буду пресудни доказ да се сви ти људи баве заговарањем фашизма.

Можда је занимљивије оно што је он издвојио као пример из књиге на основу којег треба исмејати Ивановића. Осим што по старој комунистичкој матрици напада село и све што са селом има везе³⁹, Чоловић из неког разлога сматра да је идеја о великој кули која би имала стилизоване опанке у подножју и шајкачу на врху нешто што је по себи вредно смеха. Зашто? Дали је могуће да он у својој необавештености није ни минимално пратио развој савремене архитектуре и да је за њега идеал остао несрећни Корбизијеов модел голе свеизједначујуће функционалности? Управо најзанимљивија савремена решења не само у архитектури него и у разним другим областима културе настају модификовањем партикуларног наслеђа које свету омогућује разноликост. Треба се нпр. подсетити сјајног дизајнерског решења објављеног у једном од бројева магазина *Ква-*

38 Ко је Бенџамен Френклин Чоловић је могао да прочита у мојој књизи *Капитализам, либерализам и држава*, могао је да види у Хобсбаумовом класику *Доба револуције*, Школска књига, Загреб, 1987, а ако га мрзи да чита могао је да погледа и Дизнијев цртани о мишу Амосу.

39 Ово код нас траје још од фамозног послератног присилног откупа када је створена и развијена матрица о сељацима као природним непријатељима револуције према којима се само сила може ефикасно примењивати.

дарт, које је пројектовало ултрамодерну каросерију аутомобила развијајући је од модела шајкаче.

Иначе, Чоловићево подсмевање шајкачи и опанцима једнако је као кад би се неко у Холандији подсмевао клопмама, у Шкотској килтовима, у Немачкој њиховим кратким панталонама, у Француској береткама, у Мексику сомбреру, коначно у Америци каубојским чизмама и стетсон шеширима. Чоловић дакле сматра да сваку идеју о преради свог специфичног наслеђа (етна) треба исмејати. Нико нормалан то не ради, сем савремених троцкиста који би да избришу сваку разноликост у свету. У име чега? Погледајмо коначно како то изгледа у књизи *Етно*.

Книга *Етно – приче о музици света на интернету*, објављена је 2006. године у едицији XX век. Састоји се од кратког увода у којем Чоловић отворено излаже дневнополитички мотив који га је покренуо да ово напише, затим централног дела који он представља као наводно етнолошко истраживање и теоријског дела од неких осамдесетак страница у којем на крају излаже своје рефлексије о разним проблемима везаним за интернет и *World Music* (који он без икакве задршке изједначава са термином *етно*). Овај централни део који обухвата неких 230 страна није као што би то неко помислио озбиљно планско истраживање датог феномена које би се по захтевима науке базирало на прочитаном брду најзначајније литературе о проблемима WM или етна. Не. Реч је о за Чоловића тако већ карактеристичном методу (не)рада где он материјал прегледа и анализира збрда-здола.

Кренимо стога од овог основног методолошког момента. Да бих написао свој оглед о проблему WM ја сам морао да урадим следеће ствари: да већ деценијама пратим и изучавам савремену популарну музику, да обновим своје знање (укључујући и поновна преслушавања албума) о кључним тачкама и фазама увођења етно елемената у поп и рок мејнстрим, да се присетим како је то ишло код нас, да набавим основне релевантне књиге о проблемима популарне музике, укључујући и Шукеров речник, да већ годинама пратим значајне часописе као што је *Journal of Popular culture*, да скупљам чланке који се посебно баве овим феноменима, да направим преглед тога што је код нас рађено на сличну тему (укључујући и књигу етномузиколога Јасмине Милојевић коју је издала World music асоцијација Србије)⁴⁰ итд. Тек после овог врло пажљиво сам развио своју основну тезу о WM као извору младости за западну популарну музику и тржиште.

Уместо свега тога, Чоловић је (са већ унапред дефинисаним и одређеним политичким судом) сео да мало сурфује по

40 Јасмина Милојевић, *World Music*, WMAC, Јагодина, 2003.

интернету без икаквог плана и претходне припреме. Он је најпре почео да гуглује, а онда је преко неколико насумично изабраних сајтова читао чланке о опет селективно изабраним уметницима са разних крајева света. У разумљиво танкој литератури (пошто човек није хтео да чита ништа од већ огромне релевантне научне литературе о WM и етно покрету), не налази се ниједна књига која се бави овим проблемом. Осим четири текста из темата објављеног 2002 у часопису *Реч*, Чоловић наводи још једно саопштење, један извештај Унеско-а и пет до шест чланака који помињу на неки начин WM. И то му је литература за научну књигу од 320 страна!?

То своје насумично кретање по вебу од половине 2003. до краја 2004, Чоловић је бележио уз коментаре као својеврсни дневник и управо тај текст чини централни део књиге. Дакле, уместо да уђе у стварно изучавање овог феномена, он се претворило у неку врсту домаће али крајње отужне варијанте Волдорфа и Статлера,⁴¹ који седи са стране и труди се да о свему изнесе неки подсмешљив суд. Он чак и сâм у уводу (стр. 8.) каже да није пратио нарацију о WM од њених почетака крајем осамдесетих година, али нам не каже зашто то није урадио. То смо ваљда досад научили – просто, мрзи га.

Оно што ме је методолошки гледано посебно фасцинирало, јесте чињеница да ни у једном тренутку читалац књиге не може да утврди да ли је „истраживач“ преслушао или бар покушао да преслуша било шта од дела људи о којима пише. Ако човек хоће да се бави WM-ом као и било којим обликом популарне музике, онда би ваљда најпре требало да је преслуша, па да и сâм о томе стекне неки суд. Али Чоловића то, као и сама популарна култура, више не занима. Све што га занима је гола политика коју у том дискурсу може да нађе и коју би некако пошљивао.

Друга ствар која обичног конзумента глобалне поп-културе фасцинира јесте његово елементарно непознавање популарне музике. Чоловић је човек који већ више од двадесет година пише о популарној култури, посебно о популарној музици, а да о томе очигледно нема појма. Нпр. још од почетка деведесетих на радију Б92 редовно је ишла емисија *Помен црвеном патуљку* коју су уређивали Бојан Ђорђевић и Александар Коњикушић. Ова емисија је била специјализована за све облике нове, експерименталне и алтернативне музике која није била мејнстрим или техно, а која је једним делом покривала и дешавања у WM. Како је овај жанр напредовао у посебно, све развијеније тржиште, од 1999. ова емисија је замењена другачијим програмом који се зове *Диско 3000* и који је специјали-

41 Да се подсетимо, реч је о оном чувеном двојцу матораца из *Манет Шоуа* који седе на балкону и стално се подсмевају комплетном програму.

зован за традиционалну музику и WM. За многе људе у Србији 90-их (укључујући и аутора овог текста) ово је био најважнији извор информација о WM као и могућност да чују саму музику. Чоловић међу те људе очигледно није спадао. Нешто касније ћу се са доста разлога вратити на посебну улогу радија Б92 у промовисању WM.

Не само да је из Чоловићевог дневника очигледно да је он 2003. први пут у свом животу срео имена Рави Шанкара или Феле Кутија, или пак Кронос квартета (који је узгред гостовао и код нас) кога наводи као Квартет Кронос, већ се ту могу наћи и прави бисери попут овог који ћу сада због потпуне бизарности навести у целини: „Ово размишљање о кретању, односно таљигању интернетом, подсетило ме је да треба да покушам да сазнам ко је Точак, музичар наведен међу учесницима оног концерта у центру „Сава“ на коме је заблистао Слободан Трукуља. Открио сам да је то надимак рок гитаристе Радомира Михајловића. Налазим га, такорећи под руком, на сајту Балканмедиа (у чланку постављеном 14.септембра 2001). *Не би се рекло да он има неке везе са етно правцем у року.* (подвукао М.Ђ)... Утолико је чудније што се Точак нашао међу учесницима једног концерта духовне и етно музике у организацији СПЦ.“⁴² Реченица коју сам горе подвукао заиста спада у бисере наше квазинаучне публицистике. Њен пандан би био да неко ко се бави проучавањем фудбала не зна ко је Марадона па напише нпр. „Не би се рекло да Марадона има неке везе са фудбалом“.

Ја заиста морам да се питам шта је Чоловић радио и чиме се бавио седамдесетих година у овој земљи кад је успео да не региструје постојање групе *Смак*. Дакле, ова крагујевачка група коју је основао управо дуго година најпознатији и најцењенији гитариста на овим просторима Радомир Михајловић Точак, најзаслужнија је за увођење народних, балканских и оријенталних мотива у југословенски и српски рокенрол. Осим њих, ту треба поменути и *Бијело дугме*, *Тајм* и *Ју Групу*. *Смак* је иза себе оставио такве бисере као што су „Улазак у харем“, „Даире“, „Шумадијски блуз“ и на својих неколико албума објављених средином седамдесетих створио је веома квалитетну и оригиналну фузију прогресивног рока, блуза, цезрока и фолклорних елемената.

Малопређашње помињање Б92 уводи нас у следећи сегмент приче, а то је потпуна фактуална и идеолошка промашеност Чоловићеве основне тезе. Ова теза коју он износи у уводу и која је очигледан политички мотив овог његовог „интелектуалног“ пројекта тврди да је етномузика у Србији мање више политички пројекат Треће Србије која од средине деведесетих гура причу о добром национализму. Чоловић сматра да је етно

42 Иван Чоловић, *Етно*, стр. 59- 60.

кључни идол, односно идеологија „данашње српске елите“, шта год то било. Шта би била, укратко, трећа Србија – па то су опет Академија, црква и Коштуница као нови патрон по Чоловићу непромењеног мејнстрима српског национализма. Ови чистунци, тврди он, у етну су нашли одличан метод да сачувају и бране „чист, есенцијални, изворни, примордијални итд.“ фолклор и да га тиме сачувају од турбо-фолка који наводно презиру као искварен, помешан и неаутентичан. Уз то Чоловић потпуно перфидно прави линк са прогоном новокомпоноване музике током седамдесетих па би Коштуница и ова екипа требало да буду директни наследници тадашње комунистичке елите. Али пошто је познато да су Дража Марковић и та струја комунистичке врхушке итекако волели да се опусте у Мадери уз јагњетину и добре народњаке, као што је и касније покојни Иван Стамболић волео да ужива у топлим звуцима Весне Змијанац, онда остаје питање ко је тај у комунистичким структурама кога би Коштуница требало да баштини. Већ раније смо видели да је то Латинка Перовић коју Чоловић разумљиво не помиње. Дакле у сузбијању ТФ Коштуница испада директни настављач дела Латинке Перовић.

Осим што је сама конструкција бизарна, ту постоји још већи проблем: она је немогућа и потпуно супротна стварним чињеницама. Немогућа је зато што свако ко ишта зна о ДСС-у зна да је то екипа која је потпуно неспособна да осмисли и реализује било какву политику, а посебно не тако захтевну културну политику каква је осмишљавање, подржавање и промовисање читавог једног музичког жанра. Пошто ТФ у овој књизи постаје за Чоловића прогресиван феномен (стр. 315) који трансцендира примордијалну чистоту етна (а није више симбол ратних злочина што је био за Чоловића 90-их, а за Луковића и Б92 је то и данас), он упада у низ контрадикција. Нпр. Цеца Величковић би дакле била хероина која се бори против српског национализма и његових милитаристичких и примордијалних, нетолерантних нагона, а опет иста та Цеца пева на прослави Српске нове године за Војислава Коштуницу и Велимира Илића. Волео бих да видим како то Чоловић објашњава из своје нове визуре.

Чоловићев проблем са чињеницама лежи у томе што их не познаје, а покушава вештачки да натегне своју конструкцију. На стр. 45. он нпр. каже да етнопокрет треба везати за Милошевићеву Србију (а до јуче су нас исти ови момци учили да ТФ треба везати за дискурс и дух времена Милошевићеве Србије). Ситуација је наравно потпуно обрнута: другачије паковање, обрађивање и прерада фолклорног наслеђа Србије и Балкана и на овим просторима, као и свуда у свету почиње полако да се афирмише у Србији средином деведесетих под истим глобал-

ним комерцијалним таласом популаризације и промоције ове музике који је наравно стигао из Британије и са Запада. Чоловић би лако могао да истражи како су сви ови извођачи били супротстављени Милошевићевој политици и како је читав етноталас у Србији кренуо са свешћу музичара да раде нешто што је итекако тренди и популарно на Западу. Чак и они који с пуним правом покушавају да свој уметнички рад заштите од помодности јасно имају свест о тренду и о чињеници да продуценти желе да (зло)употребе њихов рад.

Кључна Чоловићева грешка у конструкцији је то што не види да је управо Б92 носилац и главни промотер читавог овог таласа. Он узгред помиње ову кућу, зато што је она апсолутно неизбежна у овим разматрањима, али уопште не разматра њен утицај на промоцију овог жанра. А он је пресудан. Не само да је на њој ишла емисија која је представљала WM ауторе, већ је од средине деведесетих у простору биоскопа Рекс почело одржавање *Pink Pink* фестивала у оквиру кога се београдској публици нпр. први пут представио чувени македонски краљ чочека, саксофониста Ферус Мустафов. Крајем деведесетих управо Б92 почиње систематски да објављује компилације домаћих аутора под називом *Serbia sounds global* желећи баш да покаже глобалност, универзалност и помодност свог пројекта. 2001 и 2002. је захваљујући подршци Фонда за отворено друштво и Љајићевог министарства за људска и мањинска права Б92 организовао серију концерата на којима је представљао ромске извођаче као што су Мустафов или Есма Реџепова, а затим је наставио да објављује дискове Бобана Марковића, Огњена Поповића или Александра Шишића. Читава прича је дакле ишла не под патронатом некакве Треће већ управо Чоловићу драге Друге Србије.

У периоду после 2000. управо је мањински дискурс стајао иза промоције етна. Када је нпр. Јасмина Милојевић 2001. отишла у Министарство културе (тада потпуно под контролом Чоловићу сродних и блиских људи) с предлогом да изучава музику Срба на читавом Балкану како би истражила сву разноликост савременог српског музичког идентитета, речено јој је да то баш и није препоручљиво (личи на национализам), али су јој предложили да се бави музиком мањинских заједница у Србији и да ће за то свакако добити подршку. Таквом политиком, полако је управо структура Друге Србије чинила могућим да се на фестивалу Егзит као велика звезда појаве Звонко Богдан или покојни Аца Шишић што би пре само неку годину било немислииво.⁴³

43 Више о овом перверзном, скоројевићевском методу оцењивања својих продуката кроз призму глобалних продуцената погледати у мом чланку „World Music као извор младости за западну популарну музику“.

О томе ко је непријатељ „турбо фолка“ и његов најрадикалнијих критичар лепо говори чињеница да је за Б92 незамисливо да се на њиховим радио или ТВ таласима, сем у форми подсмеха, емитује било шта из тог или сродних жанрова. Штавише, управо 2004. године на телевизији Б92 (аутори Радован Купрес и Луна Лу) емитован је скандалозни параполитички квазидокументарни серијал *Сав тај фолк* који је с презиром говорио о целој тој поткултури као криминалној, пљачкашкој, фашистичкој, националистичкој итд. Како то да Чоловић пропушта да дâ суд о томе? Па зато што му се распада читава конструкција, иначе би морао да доказује да је Б92 кључни медијски сервис Треће, националистичке Србије. Дакле његова основна теза о томе ко је и из којих разлога у Србији промовисао етно, као и да су српски националисти гурали овај жанр као супротстављен ТФ је потпуно погрешна; као и читава ова књига, уосталом.

Али Србија му није била довољна, јер иначе не би било књиге, па се Чоловић одважио да након читања интернет текстова о српским извођачима крене и у истраживање текстова о њиховим глобалним колегама. Следи логичан корак да иза целог тога покрета стоји, погађате већ, глобални фашизам!? Он већ код браће Теофиловић (стр. 25) у коришћењу речи *спом* препознаје „памћење расе или вечност крви“. Дакле, иако то људи не кажу он ће им помоћи да схвате шта је требало да кажу како би његова теза, написана пре него што је прочитао или преслушао иједан примерак феномена који истражује, добила потврду.

Чоловић настоји да сав рад уметника који се убрајају у WM сведе на потрагу за примордијалношћу. „Кратко речено, нашао сам да је у средишту тог приповедања трагање за аутентичношћу музике, културе и самог човека, која се скрива у етничком идентитету, у етну, као некој врсти примордијалне супстанце.“ (стр.7.) Иако сами музичари не користе тај речник он им импутира примордијалност, есенцијализам, супстанцијализам (стр. 162, 232, 258, 307).

Врло је занимљиво шта све мора да ради да би натезао своју априорну тезу. Он уочава да наши етномузичари чешће говоре о балканској музици коју изводе него само о српској. Он који избегава тржишна објашњења где год може, овде сматра да је иза тога само тржишни мотив јер одредница српски није на добром гласу, или не носи сву ону магију разузданости и привлачност коју носи одредница балкански. Проблем је овде то што сви ови музичари, који за разлику од Чоловића разуме се познају живот музике, начине на који се мешају инструменти и традиције и сл, јако добро знају да није могуће стриктно одвојити српску музику од бугарске, обе ове од македонске, за-

тим сместити влашку традицију у само један од ових идентитета, одредити коме припадају севдалинке итд. Зато врло поштено кажу да изводе балканску музику што укључује и бројна преузимања инструмената, мелодија и ритмова из целог региона. Да је Чоловић отишао на било који концертни наступ неког од наших фолклорних ансамбала видео би да су ту игре и из македонске, мађарске, бугарске па чак и руске традиције. Ретки су образовани музичари који говоре о тој врсти чистоте која је Чоловићевој конструкцији неопходна.

Потпуно је невероватно како се он подсмева свим народима који покушавају да очувају своју музичку традицију и наслеђе (занимљиво, само Американце не помиње иако би ту нашао можда и највише материјала). Видети стр. 150 нпр. где исмева Швајцарце и стране 101–104 где се подсмева Самијима или Лапонцима, односно певачици Мари Боине која жели да спречи да се њен народ у потпуности утопи у норвешки језик, културу и нацију. Користећи као и увек прилику да опали по „српском патриотском дискурсу“, Чоловић каже: „Вера у моћ гена и енергије, критика Запада и отуђења од природног живота, ево целог низа топоса карактеристичних за говор о музици света, а посебно за нарацију самих музичара, на пример српских (а зашто нужно српски, зашто не француских нпр. – прим. М. Ђ). Кад би Мари Боине само знала колико међу српским певачима има сродних душа!“ (стр. 104)

Међутим, вероватно најскандалознији и најиндикативнији део овог његовог спрдања са свима који се боре против мекдонализације света (што је очигледно једини идеал за који се Чоловић залаже) јесте потпуно примитивно и рекао бих расистичко исмевање Феле Кутија, његовог рада, и наслеђа. (стр. 203–208). Ових неколико страна су добар индикатор како су троцкисти превалили дуг пут од некадашњег поштовања Франца Фанона и дискурса деколонизације, до данашњег безрезервног слављења свих облика неоколонијализма и исмевања сваког покушаја Африканаца да се одбране од суровог иживљавања западних мултинационалних компанија и влада које стоје иза њих. Чоловић каже: „Тако читам да је Фела мислио да ‘Африканац треба да се бори за своју слободу тако што ће се вратити изворима, где ће наћи свој идентитет и своју истину’. Дакле, одмах оно право: Африканац има не само свој идентитет, него и своју истину. Постоји афрички начин мишљења, који треба поново открити. ‘Ропство и колонијализам су уништили наш начин мишљења. Зато треба поново открити афричку личност’. (стр. 206)“

Шта Чоловићу смета у овим речима? Европа и Америка имају своју истину о ропству и колонијализму која каже да је колонизација била у интересу потчињених народа зато што је

на тај начин „ширена цивилизација“. Тим дивним налозима просветитељства и дан-данас се оправдавају све могуће врсте дивљаштва које западни фактори чине по свету, од бомбардовања, експлоатације, дечјег рада, нових облика ропства, до нових облика директне колонизације попут Ирака, Авганистана, вероватно сутра и Ирана. Претпостављам да Чоловић подржава и све те акције и саму филозофију која уз њих иде као оправдање, па му зато смета побуна коју Фела Кути проповеда. У читавом његовом опусу нисам нашао ниједну реч критике о Сједињеним Државама и њиховој унутрашњој и спољној политици нпр, о начину на који они свој идентитет, културу и и истину чак и оружјем намећу читавом свету, како доносе етнички мотивисане законе за ограничење имиграције из Мексика, како подижу зидове у намери да очувају доминацију белаца, али му зато смета Фела Кути који је велики симбол отпора афричких народа новим облицима ропства које им Запад намеће.

Након навођења Кутијевих речи о предностима традиционалног афричког начина облачења, медицине и културе за подручје Африке и њено становништво, Чоловић на крајње примитиван начин са позиције колонизатора и стварног власника праве истине која се не може ни хипотетички оспоравати, каже: „Све ово звучи ми некако познато, препознајем општа места нарације о идентитету и компаративним предностима природне медицине и уопште аутентичне културе којима већ петнаестак година обилује „патриотски дискурс“ у Србији.“ Фела Кути Чоловићу дође као нека мешавина видовите Зорке и Ратибора Ђурђевића, а Чоловића посебно погађа што он осуђује окупацију Африке, одвођење Африканаца у ропство и позива афрички народ на уједињење и одбрану од наводних промотера људских права која су заправо сами највећи кршитељи основних права.

Чоловић се тиме заправо претвара у обичног бранитеља лика и дела западних политичких лидера, који пљује схватања једног побуњеног афричког уметника, човека коме је на сахрану с разлогом дошло милион људи, а чије основно, музичко стваралаштво није ни покушао да чује или разуме. Страшно! Баш као и јадни по ко зна који пут поновљени напор да се овај дух фелијанаца дезавуише тиме што ће се приметити да они носе качкете као амерички репери, те да су тиме наводно исти као сви други млади људи било где у свету. Е да је Чоловић макар чуо за Паблик Енеми...

Једнако је занимљиво шта је Чоловић издвојио као важно приликом „анализе“ тема које се врте око имена великог сенегалског уметника Јусу Н Дура. Не само за Чоловића, него и за читаву генерацију размажених интелектуалаца на овим просторима крајње је индикативно то што у песми „Ligeey“ у којој

Јусу хвали врлине рада и вредноће, препознаје соцреализам. Ови несрећници су најалост научени да мисле само у оквиру спектра леве традиције па нису ни способни да виде да постоји и свет пре и ван марксизма. Ове вредности промовишу све старе религије, и сва друштва која желе себи стабилне и радне чланове. Код Н Дура као човека из породице традиционалних певача гриоа који се посебно слушају и уважавају ово залагање има праву савремену патриотску ноту. Он своје сународнике учи да само радом, прегалаштвом и стваралаштвом могу побољшати стање својих породица, направити здраво друштво и створити праву нацију која ће бити уважавана од стране других. То међутим Чоловићу смета и делује му соцреалистички. Шта би требало да промовише и о чему би требало да пева па да Чоловић буде задовољан? Тешко да ћемо то експлицитно сазнати пошто он упорно остаје у позицији Волдорфа и Статлера који само треба да исмеје и дезавуише сваки покушај да се неко заложу за неку вредност или програм. То додуше ради врло селективно, као што смо досада уочили.

Кроз читаву књигу Чоловић наставља обрачун са селом и са свим облицима руралне културе или прераде њеног наслеђа. Тако на стр. 263 покушава да цео феномен WM сведе на тражење елемента који је некада постојао у сеоској музици. То наравно није тачно. WM представља прераду музике из свих крајева света, укључујући и представљање урбаних култура разних народа. Иван Чоловић се труди да вештачки изабере и представи само оне ауторе које би могао да представи као да говоре о очувању сеоске музике, и тако игнорише чињеницу да су највећи успех у таласу пропагирања WM продукције направили кубански, а још раније и бразилски музичари који су изводили и представљали управо градску музику Бразила и Кубе. Можда управо зато нема помињања Каетана Велоза, Гал Косте, Жоао Жилберта, или Ибрахима Ферера, Рубена Гонзалеса, Омаре Портуондо. Наравно, за мене је опет фасцинантно како је у књизи од 320 страна успео да не помене човека који се зове Рај Кудер, који је заслужан за успех Кубанаца, али који је више од две деценије пре тога радио на представљању и промовисању разних других традиција као што су текс-мекс, хавајски гитаристи или Али Фарка Туре. Као што није чуо за издавачку кућу ЕСМ (И Си Ем) која је још пре Габријела кренула да спаја цез музичаре из различитих култура стварајући читав низ невероватних албума људи попут Јана Гарбарек, Закира Хусеина, Рави Шанкара, Трилока Гуртуа итд. Цезери су иначе ова укршатања и фузионисања радили још од педесетих и шездесетих година, али ни тај мегажанр Чоловић не познаје.

Дакле, проблем са овим непоштеним свођењем на омражено село је што му опет пропада теза о фашистичкој, неурбаној

и некосмополитској идеологији која стоји иза WM феномена. WM је највише профитирао управо од представљања урбаних продуката незападних култура.

Свако ко зна како је ишао развој пројекта World Music, односно промоције разних жанрова музике која не потиче из англоамеричког мејнстрима, зна исто оно за шта довољно елемената има и у Чоловићевом тексту: читава ова прича је продукт западних менаџера, продуцената, промотера и осталих делатника на опет западном тржишту за које је читава прича исконструисана. Почев од имена покрета, преко избора аутора, уметника, начина паковања и презентације све до инсистирања на аутентичности која Чоловићу толико бode очи. Упркос свему томе, он наставља да доказује тезу коју је конструисао ради своје политичко-пропагандне делатности у Србији, а то је да је читава ова прича (етно, WM) производ новог фашистичког трагања за аутентичношћу. Уместо да заслугу или кривицу за промовисање аутентичности тражи код оних који заиста одлучују о глобалном укусу, код западних продуцената, он их још једном аболира (као и сваки пут кад је званична западна политика у питању) и за то окривљује несрећне незападне народе чија је култура и овог пута голи предмет експлоатације од стране западних тржишних ајкула, стално гладних нових подручја за рециклажу и зараду.⁴⁴ Али како би онда могао да конструиса своју јадну причу о тамницама дуго певања и о затвореним, репресивним тоталитарним *саунд системима* из којих побегне тек неки „непоћудни“ поп-фолк (види, више није турбофолк већ и термилошки умивен, политички коректан поп-фолк!?)

Након свега реченог, на његову наредну, псеудофукоовску конструкцију према којој управо наводно залагање за хибридикацију и спајање различитих култура најочитије доказује веру у некакву њихову примордијалну, супстанцијалну итд. прехибридноћ, не треба трошити речи. „Драги музичари, то што ви радите ви не разумете, па ћу вам ја објаснити стварни фашистички потенцијал ваших наводно мултикултуралних идеја и

44 О пресудном утицају западних актера на сва дешавања око WM говори још један елемент који он узгред региструје у овој књизи. На страни 302–303 налазе се мишљења двојице француских критичара који су јако добро уочили значај француске државне политике у промовисању франкофонних афричких музичара. Француска држава која покушава на све начине да се супротстави глобалној доминацији америчке поп културе препознала је у овом таласу изванредну могућност да неким франкофонним уметницима помогне како би својом славом промовисали француски језик и културу. Такође, преко њих се одржава престиж француске културе и француског језика у бившим француским колонијама. Овај део WM таласа постао је важан део француске јавне дипломатије. Ово Чоловић зачудо не тумачи као облик француског фашизма, те француска држава не бива критикована за оно за шта се Слободан Владушић исмева.

сарадње.“ О његовој анахроној метеодологији и потреби да исконструише причу о супстанцијалним, националним идентитетима, супротно читавој савременој науци о национализму и националним идентитетима већ раније смо довољно рекли.

Да би човек разумео све узроке његових претеривања и конструкција, потребно је да схвати да осим што је Чоловић забрнут за сваки национализам у Србији, он наступа са позиција (које често без икакве основе екстраполира на нашу земљу) француских левичара и њиховог левог интелектуалног мејнстрима који има свог ђавола Ле Пена. На страни 312. Чоловић открива те своје страхове када објашњава како су француски ултрадесничари постали промотери мултикултурализма и тезе о неспојивости различитих култура које морају остати супстанцијално подељене (пре свега стара француска као одвојена од култура исламских и других емиграната). Да би он могао да у Србији изиграва таквог критичара мора да од српских етномузичара исконструише заговорнике етничке чистоте, а од политичара и интелектуалаца Треће Србије покровитеље ових првих и заправо идеолошке и политичке саборце и истомишљенике Ле Пена. Укратко, као што је читав круг његових истомишљеника годинама покушавао да од Коштунице направи новог Милошевића, тако је Чоловић овом књигом пробао да од њега направи Ле Пена који је уз то још на власти. У ту сврху је и Б92 као што смо видели горе морао да постане нека врста главног Коштуничиног медијског сервиса.

Колико је читава та конструкција бесмислена већ смо видели. Али занимљивији је овај моменат Чоловићевог пуног стављања у службу државе која му је доделила Легију части. На страни 290. читалац може наћи један пример заиста срамног подметања и дезавуисања музичких напора читаве једне етничке групације, Бретонаца. Говорећи о поновном оживљавању келтске музичке и културне традиције код Бретонаца, Чоловић каже: „У неким случајевима покушаји оживљавања келтског мита имали су политичке циљеве, па је тако у Бретањи под немачком окупацијом изврсно и аутохтоно „келтске расе“ слављена насупрот дегенерисаној раси Француза у „појеврејеној Француској“ (Морван, 269), а у новије време позивање на келтски идентитет Бретонаца понекад служи за легитимисање покрета за независност Бретање.“

У наставку он признаје да данас у обнови приповедања о Келтији има много више тржишне позадине него политичке, али му то не смета да поглавље заврши пасусом који би још једном требало да огади читаоцу етно покрет тиме што ће га, као и увек у Чоловићевом случају, идентификовати макар као потенцијално оружје нациза и антисемитизма: „Данас се може само нагађати да ли ће ове ‘живе снаге’ у годинама које долазе

добити прилику да се опет, као у време нацизма, политички ангажују, и да ли би то поново било учешће у остваривању политичких програма сличних онима од пре скоро седамдесет година, у којима је келтска Бретања била позвана да се ослободи стране, јеврејско-француске доминације.“

Чоловић овде креће методолошким путем теоретичара завере које годинама критикује и дефамира. Снага овог аргумента једнака је моралној и интелектуалној снази оних наших противника европских интеграција који штетност ЕУ и ЕЕЗ доказују чињеницом да је Хитлерова нацистичка Немачка прва покренула пројекат уједињеног европског тржишта и европске економске заједнице.⁴⁵ Они би имали једнако право да одатле доказују антисемитску и нацистичку природу ЕУ колико и Чоловић има право да говори о потенцијалном нацизму у културном покрету Бретонаца. Зачудо, Чоловић не говори (а имао би много више материјала) о потенцијално нацистичкој природи нове државе Црне Горе која је за химну узела стихове нацистичког и усташког сарадника из Другог светског рата, Секуле Дрљевића, која је прихватила за званичну заставу оно што јој је италијански фашистички господар наметнуо у исто време итд.⁴⁶

Ако ова повезивања са фашизмом оставимо по страни, уочићемо да сама Бретања има много више елемената за легитимно тражење независности него што га је имала Црна Гора: Бретонци имају много дужу традицију посебне политичке организације као што имају свој језик и традиционалну културу које су француске власти гушиле на силу намећући централну француску културу и стандардизован језик. Стога није чудно што је Бретања, уз Корзику, данас главни носилац сепаратистичких тенденција у овој држави. Чоловић, који је као што смо видели подржавао псеудоетнички базирано одвајање Црне Горе од Србије, не само да не подржава исте такве тенденције у Бретањи, већ за рачун власти које су му доделиле Легију части настоји да квазиинтелектуалним подметањем дефамира културне основе бретонског сепаратизма повезујући га са чистим злом, нацизмом.

У разлоге његовог оваквог односа према земљи у којој живи и народу коме би требало да припада није моје да улазим. Чињеница је међутим да у сврху таквих политичких ставова и циљева Чоловић потпуно напушта минимуме научних захтева и претвара се у квазинаучног публицисту чији рад на-

45 О томе Кристофер Кокер, *Сумрак Запада*, Досије, Београд, 2006, стр. 122.

46 Како је успео да му измакне нпр. крајње бизарни облик поистовећења жртве са својим фашистичким окупатором, чињеница да присталице независности Црне Горе скандирају на језику свог окупатора, италијанском „E viva, e viva, e viva Montenegro!“, напуштајући свој језик.

жалост почиње да добија и одређене елементе чисте патологије. Како иначе тумачити следеће редове из есеја посвећеног „критици“ Зорице Томић: „Професорка се шали када предвиђа семантички лифтинг и у имену српске салате. Али ја сам живи доказ да то више није никаква шала. Ја већ одавно ту салату зовем ‘шопска без сира’.“⁴⁷

Особа која ово напише или има озбиљних проблема или заиста верује у свет мекдоналдизације који треба да изједначи све историјом наслеђене разлике и особености и да створи један „диван“ орвелијански свет унификоване потрошачке културе у којој неколико компанија и глобалних медија диктирају читавом свету и свим народима исти јеловник, исти начин одевања, исте манире, исте политичке ставове, исте погледе на свет или рецимо исте „чудесне звуке“ Бритни Спирс, Џастина Тимберлејка, Кристине Агилере, Мараје Кери и осталих безличних производа корпоративног звучног јада и бесмисла који нам МТВ свима натура. Јер управо то је оно за шта се изгледа Чоловић залаже када осуђује сваку борбу за различитост култура и за одбрану специфичних, некорпоративних културних производа.

Или он то можда ради само у случају малих народа, а да му не смета када такву борбу воде већи народи и државе, као што је Француска. Одговор на ова питања нећемо добити све док Чоловић једном не изађе из њему омиљене Волдорф и Статлер позиције па проба једном у животу да објасни шта је то за шта се залаже. Можда би и себи и нама помогао покушајем да изнесе неки кохерентан скуп ставова, уместо ове конфузне и противречне збирке партикуларних осуда и „критика свега постојећег“.

*

Овај оглед није имао за циљ давање свеобухватне оцене Чоловићевог рада која би укључивала минуциозну анализу свих његових текстова, интервјуа и других писаних трагова. То би захтевало много више простора, али нисам сигуран да би резултат тог истраживања донео неке велике новости у озбиљном тумачењу његовог дела. Проблем је што се у свим делима рађеним од 1990. надаље углавном налази неколико општих места, његових сталних опсесија мотивисаних одбраном Чоловићевих политичких становишта, који се сведе на критику српског национализма, милитаризма и сваког патриотизма који по правилу тежи да сведе на немачки нацизам и друге сродне расистички засноване дискурзивне праксе. Како се овај политички програм преведен у карикатуру науке претвара у голу пропаганду, показао сам у другом делу овог огледа.

Што се стварног научног доприноса тиче, Чоловић ће по мом дубоком убеђењу остати запамћен по библиотеци XX век, по својим одличним преводима француских мислилаца и по књизи *Дивља књижевност*, једином свом озбиљном научном делу. Занимљив материјал и фрагментарни увиди који имају научни смисао и значај могу се наћи у *Политици симбола* и делимично у *Борделу ратника*. И то је то. Крајње је индикативно да Чоловић за ових седамдесет година има само једно озбиљно монографско дело, те да је једини озбиљан вишегодишњи континуиран напор учинио када је писао докторску дисертацију.⁴⁸

Његова судбина је можда још један доказ колико човек остаје везан за свој менталитет и културу и онда када је највише одбацује и бежи од ње. Овакав његов резултат је наине потпуно уобичајен у тој генерацији наших прилично размажених интелектуалаца који су били више виц мајстори него озбиљни радници и који су свој таленат просипали по кафанама и новинама уместо да га бруше на озбиљним, континуираним и захтевним научним истраживањима. Све у свему, чини ми се да је прича о Ивану Чоловићу у основи једна тужна прича о томе како су године рата код нас убиле науку и како се један сасвим солидан научни потенцијал упропастио извргавајући свој напор у прилично јадан пропагандни ангажман који покушава да се продаје под видом науке.

Ивану Чоловићу поводом јубилеја желим добро здравље у нади да ће га можда ови моји увиди испровоцирати да се поново врати озбиљној науци и да овој култури остави још нешто што би имало домет и значај *Дивље књижевности*.

48 Божидар Јакшић је једном с правом објашњавао да је докторат суштински за нашу културу пошто је то за већину научних делатника прва и једина монографска, дакле права научна авантура. Да нема обавезе да се докторат ради тако озбиљно, питање је да ли бисмо имали и ово што имамо од науке.

WORLD MUSIC: ИЗВОР МЛАДОСТИ ЗА ЗАПАДНУ ПОПУЛАРНУ МУЗИКУ

У колективној свести човечанства постоји један низ митова и архетеипских идеја које симболизују неке универзалне страхове и наде. Један од таквих живописних, узбудљивих и омамљујућих митова јесте прича о потрази за извором младости. Ова прича се може наћи још код Херодота, а среће се и у другим културама. Помиње је Псеудо-Калистен у својим причама о Александру Великом. Постоји и верзија у исламској традицији која говори о Александру и Ал Кидру. Међутим, у модерној историји најраспрострањенија је у облику који је добила у причи о шпанском истраживачу и првом гувернеру Порторика, Понс де Леону који је почетком шеснаестог века трагао за овим извором на Флориди, све до своје смрти.

Легенда каже да негде постоји извор познат као фонтана или извор младости из кога је довољно попити чашу воде, или се у њему окупати па да човек поврати младост. Суштина овог мита јесте исконски страх човека од смрти и потрага за средством које би му вечно или бар донекле продужило живот.¹

Ако је један Европљанин пре 500 година покушао да у егзотици новог, непознатог света пронађе могућност да поврати своју младост или, по некима, и сексуалну потенцију, данашњи Европљани су, чини се, покушали и очигледно успели да посусталој западној музичкој индустрији у музичкој егзотици неевропских народа пронађу еликсир који ће јој продужити живот и омогућити да и даље убира профит, а западним музичарима истовремено отворити нова пространства за стваралачку потенцију.

Тема овог чланка јесте, дакле, анализа односа између западне поп и рок музике с једне стране и богатог фолклорног наслеђа трећег света са друге. Укратко, реч је о покушају одређења сложених односа између два жанра савремене музичке индустрије: у питању су поп-рок и *world music*. Да би се овај задатак адекватно остварио, потребно је анализирати сам

1 Овај мит се и даље повремено појављује у популарној култури. Постоји веома занимљива епизода научнопопуларног италијанског стрипа *Марти Мистерија* у коме главни јунак наставља Де Леонову потрагу, а сећамо се да и Паја Патак има занимљиву епизоду са сестрићима када наилазе на извор за који је Де Леон 1513. погрешно мислио да је извор младости. Најновија референца налази се у последњем делу серијала *Пирати са Кариба* који је прославио Џони Депа као капетана Џека Спероуа.

феномен, односно појам *world music* (WM) и открити његове политичке, идеолошке, антрополошке и економске основе, односно контекст у коме се појавио и у коме обитава.

Прва ствар коју о овом феномену треба рећи јесте да иако би сам назив WM требало да означава светску музику, дакле популарну музику разних народа широм света, он је ипак пре свега жанр савремене западне музичке индустрије, па је на тај начин директно западни производ. У својеврсном речнику популарне музике, књизи *Кључни појмови популарне музике*,² Рој Шукер је овај феномен управо и описао као тржишну или маркетиншку категорију, односно као етикету која је постала „прихваћена крајем осамдесетих, као ознака (*label*) која се примењује на популарну музику насталу ван англо-америчког подручја“. Од 1990, часопис *Билборд* је увео нову, посебну листу за WM издања, а од 1991. додељује се и Греми награда за исту категорију. Дакле, сам овај термин дефинитивно има етноцентрично, западно или још боље англофонско порекло и спада у традицију различитих западних односа према другом и другој.

На ово је у класичном и често цитираном тексту из 1999. упозорио Дејвид Бирн. Текст се манифестно зове „Зашто мрзим World Music“ и објављен је у *Њујорк Тајмсу* као протест против ове брутално корпоративне експлоатације и реификације богатог стваралаштва народа читавог света. Указујући на чињеницу да се у маркетингама под овом етикетом слаже и нуди потпуно различита музика која суштински нема никаквих заједничких одлика осим да се не пева на енглеском језику, Бирн је уочи суштину проблематичног третмана WM: „Према мојим сазнањима, коришћење израза *world music* само је згодан начин да се неки уметници и њихова музика отпишу као ирелевантни... Овакво груписање је најсигурнији начин да се неки састав или уметник који припада култури донекле различитој од оне коју видимо на телевизији, не доживи као креативна индивидуа. То је не нарочито суптилан начин потврђивања хегемоније западне поп културе и гетоизирања највећег дела музике овог света. Дрзак и безочан потез, бели човече!“³

Покушавајући да наведе шта се све трпа под WM одредницу, Педро ван дер Ли уочава седам различитих момената:

1. Музички обрасци који су били део неког обреда и имали одређену функцију у њему, изведени ван контекста на сцени, или је музика само снимљена.
2. Уметничка музика старијих високих култура и популарна музика која је под њеним утицајем.

2 Shuker, *Key Concepts in Popular Music*, Routledge, 1998., стр. 311.

3 David Byrne, *Zašto mrzim „world music“*, Реч, бр. 65, стр. 309.

3. Стиллови, игре, песме, церемоније дизајниране на различите начине за приказивање у контексту другачијем од оригиналног.
4. Старији облици сеоске и градске музике (укључујући европску фолклорну музику) која је често под утицајем европске популарне или уметничке музике. Такви примери су шпанско-амерички фолклор, танго, афро-карипски и бразилски стиллови, кронцонг, рембетика, фламенко итд. Другим речима, стиллови који могу бити или јесу чињенице у земљама из којих су потекли.
5. Жанрови који су настали као последица асимилације западњачких нових жанрова (као што су џез, поп, рок, денс итд.) у земљама Трећег света или они који су се прикључили без претходне асимилације, као румба. Неки извођачи су сасвим комерцијално успешни на западу као Офра Хаза, Џипси Кингс, Анђелике Киђо, Калед итд. За ове стиллове је карактеристично да у локалној средини користе локалне називе (*mbalask*, *soukous*, *rai*) док се *етно-поп* користи као гледиште погодније за западно тржиште.
6. Западна асимилација незападних карактеристика међу којима се највише истичу Битлси, Питер Гебријел и Пол Сајмон.
7. Сваки рад који може да деконтекстуализује карактеристике музике, понекад да их склопи на еклектичан начин. Албум *Passion* Питера Гебријела је можда под највећим утицајем те врсте последњих година.⁴

Ова листа би свакако још могла да се шири јер, како Бирн каже, на полици једни поред других стоје албуми бугарских државних хорова за које пишу академски композитори и издања *наркокоридоса*, чикано бендова који славе кријумчаре дроге. Дакле, овај спектар покрива све: од етномузиколошких записа аутентичне музичке праксе архаичних племенских заједница до продукцијски богатих производа савремене популарне музике у многим земљама.⁵

У одличном прегледном чланку „World Music: формирање трансжанровског канона“, Ђорђе Томић је подсетио на један мало познат, али по својим последицама веома важан процес из двадесетих година прошлог века. Реч је о добу прве аудио ре-

4 Pedro Van der Lee, у Јасмина Милојевић, *World Music, музика света*, Ја година, 2003, стр. 12.

5 За једну скорашњу селекцију извођача WM погледати књигу Elijah Wald, *Global Minstrels, Voices of World Music*, Routledge, 2007. Такође и већ класичан преглед с објашњењима и обимном дискографијом Richard Nidel, *World Music, The Basics*, Routledge, 2005.

волуције, када грамофон и прве плоче улазе у ширу, масовнију употребу. Прве две велике грамофонске компаније, амерички *Victor* и британска *Gramophone Company*, тежећи да прошире тржиште за убирање профита, направиле су основу савремене музичке индустрије. За нас је веома занимљиво да је први музички материјал који су бележили, штампали и продавали оно што су паковали под етикету *native music*, значи аутентична музика народа са разних географских ширина, или заправо оно што би се данас називало *world music*: у колекцији тих првих плоча коју је сакупио Пет Конте налазе се представници рембетике, фада, калипса, танга, и музике Индије, Балкана, Кариба, далеког и средњег истока, Африке итд.

Томић показује како су ове две компаније поделиле тржиште, а затим организовале широку мрежу у градовима око локалних трговаца. Њима су слали инжењере са огромном покретном опремом за снимање звука. Ови би забележили материјал који се слао у централу на обраду, а онда би у дату земљу назад слали плоче и грамофоне за репродукцију које су трговци продавали домаћем становништву. Тако су заправо постављене основе за локалне музичке индустрије које су касније кретале својим путем. Ова занимљива и поучна прича показује исти образац и исте мотиве (профит, конструисање потреба, производња тржишта, употреба локалних музичких традиција насталих као део свакодневне животне праксе, њихово издвајање из природног контекста, одговарајуће паковање и тржишна обрада), који ће се од 1987. поновити у другим околностима са много више професионалне и техничке вештине.

У истом тексту налази се и реконструкција овог поновљеног процеса. У Лондону у пабу *Руска царица*, 29. јуна 1987. окупило се двадесетак људи, представника 11 етикета које су покривале сродне музичке производе како би се организовали да што боље промовишу и популаришу своју музичку продукцију. Након демократског гласања одлучили су да као етикету промовишу *world music* изабрану као најадекватнији генерички термин за будућу маркетиншку кампању и освајање простора у медијима, као и заједничко побољшање дистрибуције овог будућег жанра. Ово им је било веома потребно јер ниједан од аутора које су представљали сам по себи није био довољно атрактиван, али је шароликост и инвентивност свих њих заједно била довољна да се комплетан пакет понуди тржишту. Први велики успех постигли су када је неколико великих компанија и ланаца дистрибуције усвојило њихову одредницу и почело да класификује одређена музичка издања у свом систему продаје под WM етикету.

Затим је уследила најуспешнија кампања у историји музичког бизниса, како је Томић назива. Ови актери су октобар

1987. прогласили за месец WM и започели кампању пропагирања свог „жанра“. Ту је спадало штампање и дистрибуција картонских одредница за продавнице на којима пише *world music*, флајере са основним информацијама, основни пропагандни пакет од 50 плоча, промо касета која се дистрибуирала уз часопис *New Musical Express*, серија реклама у магазину *The Music Week*, штампање специјализоване топ листе, и ангажовање заједничке ПР особе која је све то координисала. Укупан рачун за акцију био је свега 3.500 фунти! Ангажман познатих уметника који су радили на истим пословима и чак оснивали своје музичке компаније за промоцију такве музике додатно је повећао интересовање, а остало је већ историја ширења изузетно развијене WM индустрије у следеће две деценије.

Познајући историју колонијализма у којој је Британија у последња два века имала највећу улогу, некако логично делује што је управо у Лондону настао покрет за колонизацију идентитета и експлоатацију музичког стваралаштва људи из углавном британских и француских бивших колонија.⁶

Занимљиво је како су на овај процес одговарали припадници народа чије је стваралаштво било предмет обраде. Постоји читав спектар могућих ставова који се креће од отпора, критике, преко опрезног учешћа у дистрибуцији и пропагирању својих дела, али одбијања да се стави под WM етикету, до пуног лукративног партиципирања у моди и журбе да се свој производ тако означи и легитимише.

Посебно је занимљив положај народа попут нас чији фолклор представља део тог другог, незападног колорита, а да се у исто време преузима западно одређење жанрова и западна популарна музика као референтна тачка из које се мере и сагледавају све друге културе и фолклори, па тако и сопствени. Реч је наиме о невероватном феномену да своју сопствену музику вреднујемо, меримо и посредујемо преко мерила западне популарне музике. Управо однос према феномену WM показује ту врсту неутемељености критеријума и поводљивости. WM је у основи народна музика незападног света. Наша елита је од шездесетих надаље међутим навикла да народну музику презире, и читав низ текстова које су осамдесетих писали Чоловић, Влајчић, Луковић или Худелист борила се за одбрану *неофолка* (новокомпоноване народне музике) као легитимног

6 Французи разумљиво имају свој назив *musique du monde* и плански већ деценијама промовишу франкофоне уметнике из северне и централне Африке (своје бивше колоније), зато што се на тај начин промовише њихов језик и прави брана енглеској доминацији у глобалној популарној култури. Као што су се некада они и Енглези борили за интересне зоне у подели света, тако се данас њихове компаније (код Француза уз обилату државну помоћ) боре за утицај и поделу света у сфери музичке индустрије.

музичког жанра. Посебно су млади били учени да је западни англо-амерички поп-рок једина адекватна музика коју је пристојно слушати.⁷

Ова подела се још више појачала деведесетих када је поп-року супротстављена музичка пракса још бомбастичнијег назива *турбо-фолк*. Тако су урбане омладинске станице попут Б92 или Радио Индекса емитовале искључиво поп-рок и то Б92 пре свега страни, а Индекс и домаћи, нарочито из осамдесетих.

Када је међутим крајем 90-их WM мода стигла и у ове крајеве, у емисијама попут *Помена црвеном патуљку*, а онда и *Диско 3000* на Б92 коначно је било могуће чути и домаће ствараоце. Касније је уследио и читав низ издања етно извођача (серијал *Serbia Sounds Global*), а ова кућа је радила и низ гостовања занимљивих извођача народне музике из околних земаља.

Међутим, ни тада као ни данас ова музика не може да се чује у редовном програму. Он остаје резервисан за производе западне популарне музике, а домаћа етно продукција остаје резервисана само за пар гетоизираних емисија. Тиме се јасно одржава представа о западној култури као нормалној, док наша дође као аномалија, тренутно популарни додаток, који ће се кад WM мода прође, поново скинути са таласа. Како би и када иначе на Б92 могли да чујемо Ацу Шишића или Шабана Бајрамовића? А зашто не и Лепу Лукић, Тозовца, Цунета, Тому Здравковића итд?

Дакле, оригинално стваралаштво базирано на локалним народним мотивима се не доживљава као реални вредни производ света међу којим се живи, већ искључиво као нешто што верификацију мора да тражи и нађе код неког спољашњег судије. Без тога неће му се поклонити ни минимум пажње. Тиме се овакви субјекти стављају у положај обичне администрације неког колонијалног господара који у потпуности дефинише координате вредносног система.

Битно је иначе подсетити се да је друга половина деветнаестог века доба најзначајнијих империјалних и колонијалних освајања. Ово логично представља и доба када је западна друштвена мисао највише била окупирана промишљањем односа своје цивилизације и других са којима је долазила у додир и које је освајала. Опште је место да су тако значајне науке као што су етнологија и антропологија управо и настале као резултат западног колонијализма и империјализма. Током тог периода дефинисани су разни облици перцепције другог који

7 Остали су паковани под презриве етикете као што су цибери. Погледајте код Инес Прице како се дефинише ова поткултура. Види Инес Прица, *Омладинска поткултура у Београду*, САНУ, Београд, 1990.

настављају да живе и данас и које такође можемо препознати у разним облицима расправе о *world music* феномену. Веома добра анализа ових ставова налази се у књизи Цветана Тодорова *Ми и други*.⁸

И тада су као и данас два основна става били расизам и егзотизам. Док је расизам као изданак просветитељске традиције истицао природну предност европске цивилизације и културних артефаката над стваралаштвом неевропских народа, егзотизам је – управо обрнуто – истицао предности тзв. нецивилизованих или дивљих, природних народа. Припадници разних егзотистичких покрета сматрали су да је управо природност и сировост тих народа омогућила да они стварају свежије, искреније и занимљивије производе. Често је то била напросто љубав према свему што је друго, другачије, непознато итд.⁹

Покушавајући да дефинише контроверзну позицију егзота или егзотичара (која је веома применљива на савременог поштоваоца WM жанра), Тодоров каже: „Али ... није реч о потпуној простодушности, тоталном незнању, већ пре о непостојаној равнотежи између изненађености и присности, дистанцирања и идентификације. Срећа егзота је крхка: уколико он не познаје довољно друге, он их још не разуме; а уколико их познаје превише он их више не види. Егзот се не може скрасити у спокојству: тек што је остварен, његов догађај већ бледи; није још ни стигао а већ се мора припремати за поновни одлазак, према Сегаленовим речима он мора помно пазити само на те сталне промене“.¹⁰

Џонатан Белман је 1997. године објавио веома занимљив зборник радова под називом *Егзотика у западној музици*.¹¹ У једанаест текстова заступљени аутори покушавају да реконструишу традицију односа западног света према различитим неевропским музичким традицијама које су прелазиле пут од пукe егзотике до материјала који се полако инкорпорирао у одређене делове западног музичког стваралаштва. У књизи се обрађују разни случајеви, од мађарске циганске музике, преко наслеђа Блиског истока, шпанских дилема о музичком иденти-

8 Види *Ми и други*, XX век, Београд, 1994.

9 Тодоров објашњава правац егзотизма преко искуства и еволуције мисли тројице занимљивих француских аутора, Шатобријана, Лотија и Сегалена. Код све тројице постоји слично варирање између потпуне фасцинације и одушевљења, и разочарања и преиспитивања својих ставова.

10 Ибид, стр. 332. Многи поштоваоци WM препознаће се у овим речима, будући да тешко успевају потпуно да се уживе у сву атмосферу неког извођача, с обзиром да им недостаје разумевање контекста у коме је нека музика настала и функције коју она има у својим заједницама. Стога су они најчешће осуђени да остају на нивоу површне фасцинације различитошћу космоса који кроз поједине извођаче наслуђују.

11 Jonathan Bellman, *Exotic in Western Music*, Northeastern, 1997.

тету, руског музичког оријентализма, гамелана, до британског односа према индијској музичкој традицији.¹²

Овде треба посебно издвојити есеје Мери Хантер и Гинтера Шулера. Хантерова¹³ је у есеју „Ала Турк стил у касном осамнаестом веку“ обрадила употребу егзотичних „турских“ мотива у музици класичних композитора тог доба. Не сме се заборавити да се Беч, светска музичка престоница у којој су стварали и Хајдн (дуго био и у Мађарској), Моцарт и Бетовен, налазио на свега пар стотина километара од отоманске империје. То је нужно подразумевало могућност да до ових и других великих композитора који су дефинисали класичну европску музичку традицију дођу и мотиви једног другачијег музичког космоса. Иако то још није оно време фасцинације егзотиком које ће почети са романтичарима и трајати кроз читав деветнаести век све до Гогеновог импресионизма, оријентални мотиви, орнаментика, мистицизам и она лепљива атмосфера топлх еротских предвечерја окупаних мирисом дувана из наргиле, пробијали су се изокола и до ових композитора намећући потребу да се бар делимично одреде према том чудном свету неканонизоване музике.

У светлу идеологије просветитељства која обележава другу половину осамнаестог века и за коју је оријентализам (који су оптуживали и за европски ауторитаризам) оно суштински друго, антиподно и опасно, и они су „турској“ музичкој традицији приступали као политичком непријатељу кога и у музици треба представити као сукобљену, варварску страну. Такође треба уочити чињеницу да су ово пре свега званични дворски композитори, пропагандисти тог времена, који су и музиком бранили позиције својих господара, вечно укључених у оружане сукобе са опадајућом отоманском империјом.

Хантерова описује као општи тренд сликања варварских Турака употребу необичних музичких мотива и атмосфере који симболизују њихову хаотичну, дивљу, неуређену, превртљиву и опасну нарав, у оштрој контрапозицији према класично уређеним и хармонијски савршеним структурама бечких класичара. Поред Хајдна (Војна симфонија бр. 100, или Симфонија бр. 104), Моцарта (Отмица из сараја, Рондо Ала турка) и Бетовена (Виолински квартет оп. 18, Девета симфонија), помиње се и Глук (опера Ифигенија на Тауриди), Салијери и низ мање познатих италијанских композитора попут Јомелија или Пасијела. По правилу је представа истока, Азије, односно Турс-

12 Други занимљив пројекат је зборник који су сачинили Дејвид Хезмондал и Џорџина Борн. Види David Hesmodhalg, Georgina Born, *Western Music and its others: difference, representation and appropriation in music*, University of California Press, 2000.

13 Mary Hunter, u J. Bellman, *Exotic in Western Music*, Northeastern, 1997.

ке као европског другог пре свега везана за дисхармонију (описивана као основна одлика азијске музике) и варварске узвике *џа, џа, џа*.¹⁴

Суштина је, међутим, да већ у то доба европски музички мејнстрим није могао да остане глув и слеп за постојање једног другачијег музичког света који се попут дима испод врата пробијао у поре и ноздрве западног човека.¹⁵ Чак и на карикатуран, презрив и идеолошки уоквирен начин мотиви овог музичког, вредносног, антрополошког и естетског космоса полако улазе у нека од најважнијих дела европских класичара најављујући тиме већ два века стару дилему и борбу око њиховог легитимитета као европских или антиевропских момената. Ово ће експлодирати у деветнаестом веку када народи са обода Европе, нарочито Руси и Шпанци, почну у мејнстрим токове да уводе савршене и провокативне музичке комаде настале као другачији природнији спој европског класицистичког начина компоновања и инструментализације, са легитимно и благонаклоно прихваћеним оријенталним музичким мотивима. Разуздано и неканонизовано народно стваралаштво, препуно таквих сумњивих мотива, (пре свега) романтичари откривају као рудник блага на основу кога стварају један другачији музички израз. Условно речено, већ у деветнаестом веку отварају се многи од проблема који се појављују у популарној музици крајем двадесетог века кад је у питању однос мејнстрима и WM феномена.

Познато је нпр. да је Дворжак боравећи у САД крајем века први питао америчке композиторе зашто се уместо подражавању европских узора не окрену једином истински оригиналном музичком наслеђу које имају: народним традицијама мањинских народа као што су Индијанци или црнци. Управо у то доба почиње постепено окретање америчке елите ка откривању и употреби ресурса популарне музике. На преласку векова Скот Џоплин, Џејмс Скот, Џозеф Лемб и други стварају *регтајм*. Овим питањем у свом есеју бави се Гинтер Шулер.¹⁶ Он подсећа да је захваљујући елементима које вуче из афричког наслеђа, као што су синкопирање, свинг, импровизација, форма позива и одговора, блиски идентитет музичког и вербалног језика итд, цез током првих шест до седам деценија

-
- 14 Тек нешто временски удаљенија верзија овог става и пропагандног принципа јесу имици мудахедина створени на Западу након 11. септембра.
 - 15 То се добро видело у војној музици. *Batterie turque*, скуп турских ударалки и добоша, који је најпре посматран као део егзотизма, постепено улази у састав регуларних западних војски и бива асимилован као неопходан део њиховог репертоара и општег репертоара војне музике. Турски маршеви постају регуларан део маршева које свирају војне капеле. Hunter, стр. 45.
 - 16 Gunther Schuller, „Jazz and Musical Exoticism”, у J. Bellman, *Exotic in Western Music*, Northeastern, 1997. стр. 281.

свог постојања сматран егзотичном музиком, дакле нечим што је страно западном мејнстриму. Но било је још горих ставова: за многе је био културни варваризам, пуки животињски хедонизам, опасност за западну музичку културу, опасност за морал и етичке назоре.

Описујући став према цезу овај аутор с правом износи тезу да је ту испољен исти склоп осећања који су Бечлије крајем осамнаестог века имали према „турској музици“ или Парижани крајем следећег века према афричкој уметности, скулптури и ручним радовима: „Мешавина очараности, примамљивости, страха, мистерије, несхватања – и чиста фасцинација, посебно њиховим уоченим еротским значењима“.¹⁷

Шулер описује како су за разлику од бечких звезда век раније, нове звезде европске „класичне“ музике, Дебиси, Стравински или Сати, почетком века са фасцинираном беневолентошћу укључивали синкопацију и друге елементе регтајма као легитимни део свог музичког стваралаштва. Двадесетих коначно амерички композитори прихватају регтајм и цез као своје домаће музичко наслеђе и компонују неке значајне комаде на основу те традиције. Врхунац тог таласа је Гершвинова *Rhapsody у плавом* настала 1924.

Тридесетих је у Европи интересовање озбиљних композитора за цез добило размере помаме па цезом инспирисана дела компонују Хиндемит, Курт Вајл, Шостакович, Хонегер, Равел итд. Шулер међутим уочава да је све до педесетих година ово интересовање озбиљних композитора за цез било у основи површно, уоквирено наслеђеним класичним формама и лишено способности да се укључи оно најважније у цезу: импровизација. Стварну фузију озбиљне и цез музике било је могуће правити тек од педесетих и шездесетих година кад је и сам цез изгубио ауру егзотичности, а озбиљна музика коначно успела да се у потпуности отвори према свим могућим импулсима и утицајима који су долазили како од цеза, тако и од разних популарних музика народа света.¹⁸

Упркос овој сложеној историји, Марк Слобин је вероватно у праву када објашњава да је све до шездесетих доминирао, како би се према Саиду популарно рекло, *оријенталистички* став. Како он примећује, до тада је само мали број људи оспоравао став према коме ван западног мејнстрима и традиције постоје три врсте музике које се могу изучавати: оријентална, примитивна и фолк. Оријентална је обухватала традицију високих култура свих азијских народа чија се традиција може

17 Schuller, стр. 282.

18 За кратак преглед односа српских композитора према народном стваралаштву и егзотизму традиције погледати Јасмина Милојевић стр. 76 и даље.

поредити са европским, примитивна музику свих оних народа чије се стваралаштво из периода пре писмености и до данас преноси оралном традицијом, а фолк је обухватао примитивце из европске и америчке историје, дакле разне популарне традиције европских и америчких народа.¹⁹

Наслеђе таквог, делимично модификованог егзотистичког става доминира и у савременим перцепцијама WM, но ситуација је ипак доста сложенија. Поменућемо овде само неколико фактора који су водили настанку феномена WM.

1. Најчешће се појава WM повезује са тенденцијама глобализације, дакле са интензификацијом међунродних односа и далеко већим прожимањем култура услед „сужавања светског простора“, перманентног побољшања брзине и квалитета саобраћаја, и медијског премрежавања света. Глобализација се, наравно, повезује и са сталном либерализацијом међународне трговине што води отварању нових подручја за стварање профита, па тако и народна, популарна музика најразличитијих етничких група постаје извор новог профита за пре свега западну музичку индустрију.

Но могуће је и другачије тумачење по коме је управо афирмација култура трећег света реакција великог броја људи, укључујући и оне са запада, на технолошку и медијску унификацију као директан продукт глобализације. Карактеристичан је феномен Ману Чаоа, велике иконе алтерглобалистичког покрета, који захваљујући оваквој интеркултуралној размени може бриљантно да комбинује најразличитије музичке утицаје који долазе са различитих географских подручја.²⁰ Постоји и велики број алтерглобалиста који покушавају да ову културну пролиферацију и афирмацију музичких пракси народа трећег света одвоје од корпоративистичке, на профиту засноване делатности западних компанија. Такав подухват се међутим по правилу показује узалудним, а резултат је још једно понављање старе истине да је капитализам бриљантно сачињен политички систем, који уновчава сваки субверзиван и против себе усмерен дискурс или праксу, и на крају и на њему прави профит.

2. Не треба заборавити један племенит повод за афирмацију афричке музике који је директно водио појави WM феномена. Реч је о заточеништву Нелсона Менделе који је након 27

19 Види Слобин у David Hesmodhalg, Georgina Born, *Western Music and its others: difference, representation and appropriation in music*, University of California Press, 2000, стр. 1.

20 За једно такво оптимистичко тумачење погледати Јасмина Милојевић, *op. cit.*, стр. 8. Она чак говори о томе како чињеница да је западно тржиште преплављено музиком некадашњих колонија указује на то да ови народи врше хегемонију над својим бившим метрополама.

година затвора ослобођен 11.02.1990, након чега је постао први црни председник Јужноафричке Републике. И за његово ослобађање и за укидање апартхејда не мале заслуге имају поједини западни музичари као што су *Симпл Мајндс*,²¹ Стинг или Лу Рид. За Питера Гебријела и Пола Сајмона, овај ангажман се претворио у трајни пројекат. Они су се посветили упознавању, снимању, преради афричке музике и њеном изношењу пред светла глобалне позорнице. Гебријел је још почетком осамдесетих основао етикету *Real World* на којој је објављивао албуме афричких музичара, а од 1982. године установио је и водио легендарни WOMAD (World of Music, Arts and Dance), фестивал који је претеча целог WM покрета. Његова песма „Бико“ постала је химна против свих неправди и злочина у Африци.²² Пол Сајмон је 1986. године објавио ремек-дело, албум *Грејсленд*, плочу коју је снимио заједно са тада непознатим, а данас прослављеним *Лејдисмит блек мамбазо*. Плоча која се продала у преко десет милиона примерака била је снажан протест против апартхејда, али и презентација бриљантне свирачке и ритмичке технике афричких музичара, као и одличан путоказ за фузију савремене популарне музике Африке и Запада.

3. Свакако је значајна и огромна живост, динамичност те богатство ритмова и мелодија који су се појавили из ових непознатих култура, а који су идеални за импровизацију, експериментисање, разраду, комбиновање итд. Фасцинантно је колико су класичне поп и рок форме засноване на парним ритмовима и иста три рифа постале досадне почетком деведесетих када се на глобалној сцени појавио пребогати музички колорит Јужне Америке, Медитерана, Африке, Кариба или Балкана. Узгред, разни облици ове музике су далеко погоднији за играње, забаве, прославе, а многи од њих имају и јаку ноту еротичности и мистичности (које су традиционално и повезиване са неев-

21 Посебно албум из 1989. *Street Fighting Years* на коме се налазе обрада Гебријелове „Бико“ и песма посвећена Мендели, „Mandela Day“. То је иначе и албум на коме су преко песме *Belfast Child* афирмисали и корене музичке традиције келтске културе којој припадају. Ова келтска веза изеђу Ираца и Шкота је све израженија последњих деценија, тако да шкотски национализам који је изборио свој парламент а припрема и референдум о осамостаљењу, има велику подршку ирске дијаспоре у Америци. Подсетимо на филм *Храбро срце*. Осим музике, један од стубова овог идентитетског покрета јесте фудбалски клуб Селтик из Глазгова који наступа под традиционалним ирским зеленим бојама.

22 Овај несређени континент је и даље највећа црна рупа на свету, свет разтрзан грађанским ратовима, сиромаштвом, егзодусима, глађу и болешћу. Немали допринос свему томе дају и даље веома активне западне силе које преко мреже неоколонијалних односа настављају експлоатацију, често још бруталније него док су били директни господари. Један сегмент тог односа повезан са фармацеутском индустријом истраживао је Џон Ле Каре у свом скорашњем роману *Брижни баитован* (*Constant Gardener*), према коме је снимљен одличан филм.

ропским оријентом, узаврелом Јужном Америком итд). То је директан наставак традиције егзотизма.²³

Овај последњи узрок појаве WM, дакле засићеност ограниченим спектром класичних западних ритмова и форми, још раније је препознат у цезу. Наиме, познато је да је сам цез настао као реакција америчких црнаца на ритмичко сиромаштво доминатне беле музике. Музичари попут Скота Цоплина²⁴ узели би дело касичне музике или шлагер мелодију и почели да је обрађују, дисторзирају, шире, ломе полазећи од синкопирања и импровизације као основних метода. Тако смо добили најпре регтајм, а касније и њуорлеански цез. Цезери су се, међутим, већ педесетих година окретали бразилској музици, као ритмички још богатијој и изузетно захвалној за импровизацију (утицај карневалске праксе): поменимо само Стена Геца и Карлоса Жобима. За анализу веома сложеног и дуготрајног процеса прожимања цеза са разним карипским традицијама потребна би била читава књига.

Права револуција, међутим, дешава се седамдесетих и осамдесетих када истовремено имамо два процеса која воде у истом правцу: мноштво незападних музичара дубоко укореењених у своје локалне традиције долази у Европу или Америку, а западни цез музичари почињу да откривају богатства Индије, Африке, Кариба итд. Поменимо овде фасцинантна дела групе Орегон, или Махавишну оркестра, соло албуме перкусионисте

23 Џон Хитник у есеју „Адорно на Вомаду: Јужноазијски кросовери и границе приче о хибридности”, даје своју листу од осам тачака које сажимају корпоративно-профитну и експлоататорску природу WM феномена. Види Nutnik, стр. 405. Његова позиција марксисте који следи Адорновој критку културне индустрије као капиталистичке машине за експлоатацију је веома занимљива зато што је оштрица његове критике уперена на нове помодне левичаре, заправо квазилибералне троцкисте који су потпуно у служби савремене западне политике и политичке коректности засноване на појмовима хибридности, мултикултурализма, дијаспоре, постколонијалних студија итд. Ова нова левица је по њему класична продужена рука корпорација које преко фондација најчешће спонзоришу њихов рад и западних држава, које преко њих стичу квазинаучну легитимацију за своју савремену политику и пацификују не само интелигенцију и јавно мњење, већ пре свега друге етничке заједнице, народе, укључујући и оне који живе у њима на маргинама економских, друштвених и политичких збивања. Његова критика добро сажима еволуцију европске левице од занимљивих анализа и критике Адорна и Фанона до савремених помодних мулти-култи баљезгарија каквих је пуно у другом делу зборника Јелене Ђорђевић, које величају креативност потрошача, његову субверзију итд... О томе види и став Ђорђевићке на стр. 33 и 34. Школски пример тог таласа је Иван Чоловић коме је посвећен есеј „Од науке до голе пропаганде” у овој књизи.

24 Седамдесетих је доживео ренесансу захваљујући чињеници да је његова музика коришћена у Оскаром награђеном филму *Жаока* из 1973. Четири године касније о његовом животу снимљен је не претерано добар и успешан филм.

Трилока Гуртуа, рад Рави Шанкара, укључујући и његов сјајни албум са минималистичким композитором Филипом Гласом, *Passages*, или многобројне сарадње норвешког саксофонисте Јана Гарбарека. Коначно, ту је цела продукција немачке куће *ECM*.

Радило се дакле о постављању обрасца према коме западни музичари откривају нове музичке спектре, а незападни упознају западну музичку технику, и то пре свега продукцију преко које модернизују сопствени фолклор и почињу да стварају савремену популарну музику. Важно је овде истаћи да *WM* није етнолошко забележавање архаичних музичких форми у њиховом изворном облику, већ пре свега креативна, осавремењена прерада фолклора, те фузија фолклорног наслеђа са модерним продукцијским и инструменталним средствима, а често и са елементима западне популарне музике.

Погледајмо како се овај процес одвијао у поп и рок музици. Као и у многим другим сегментима, и овде све почиње са Битлсима.²⁵ Након прве употребе ситара у песми „*Norwegian Wood*“ 1965, албуми *Револер* и *Клуб усамљених срца наредника пепера*, донели су чак неколико песама одсвираних на овом индијском традиционалном инструменту и мноштво атмосфере преузете из индијске традиције. Општа популарност Индије (чија се култура духовности и хармоније опажала као директно супротстављена западном потрошачком лудилу динамике), повезана са хипи покретом, психотичним супстанцама и духом психоделије, нагнала је многе од чувених бендова за Западне обале да инспирацију потраже у овој традицији. Из ове предпанк фазе поп-рок музике која се одликовала сазрелом свешћу о потреби проширења звука, као најкарактеристичнији покушај спајања различитих традиција остала је песма „*Кашмир*“ групе Лед Цепелин из 1975.

Крајем шездесетих на рок сцени се појављује још једно специфично име које ће до данашњих дана представљати значајну карику у укључивању латиноамеричких мотива у рок и поп мејнстрим. У питању је чувени гитариста Карлос Сантана. Сантана је са својим бендом остварио прву комерцијално успешну фузију рок мејнстрима и латино ритмова. Из периода око Вудсток фестивала остали су познати хитови „*Jingo*“, „*Black Magic Woman*“, „*Samba pa ti*“ итд. Презентација овог наслеђа најочљивија је међутим била на његовим живим албумима на којима је у продуженим интерпретацијама Сантана могао на-

25 О ретким експериментима који су им претходили, као што је Африком инспирисана „*Lion Sleeps Tonight*“ из 1961, као и о спорадичним изјавама Јардбрдса да на њих утичу индијска музика и средњовековни корали, погледати Bellman, „*Indian resonances in the British Invasion*“. Белман даје и позадину рада Битлса, Кинкса, Реј Дејвиса и других *raga* рок актера.

широко да експериментише и комбинује своје гитарске соло деонице са разорним, карневалским ритмовима бројних дувача. Други талас његовог комерцијлног успеха дешава се крајем 90-их када је албумом *Supernatural* иницирао појаву нових занимљивих кросовера као што је песма „Maria, Maria“ у којој је спојио хип хоп, латино, рок и модерну варијанту соула названу *ар-ен-би*.

У време када Сантана почиње своју каријеру, у самом Бразилу дешава се права музичка револуција која тада није доспела до глобалне позорнице али ће се њене последице осетити неколико деценија касније. Крајем шездесетих на бразилској сцени појављује се нови правац *тропикал*. У иначе синкретичну и вишедимензионалну бразилску музику (која је тада обухватала и самбу и боса нову, и специфични цез...), једна група уметника почиње да уводи нове утицаје, као што су амерички блуз и фанк, психоделија или европски фестивалски кич. У питању су данас светски познати Марија Бетаниа, Гал Коста, Жилберто Жил и Каetano Велозо. Због велике популарности и својих ставова, Велозо и Жил су за време диктатуре једно време провели у затвору, а затим и у избеглиштву у Паризу. Њихов утицај на каснији развој бразилске музике и све оне успешне фузије бразилске традиције и плесне културе деведесетих је немерљив.

Цепелини су имали следбенике и на нашим просторима и управо у доба њихове велике популарности у Југославији се јавља талас бендова који схвата да аутентичан рок израз може да понуди једино фузијом рок мејнстрима, тада популарне извођачке виртуозности и домаћег фолклора. Састави *Корни група*, *Тајм*, *Ју група*, *Смак*, *Бијело дугме* и нешто касније *Леб и сол* створили су веома занимљив и вредан музички израз полазећи од народне музичке традиције ових простора. Неки од ових актера имаће запажену улогу и неколико деценија касније када WM и етно израз постану део модног тренда.

Док су се западни панк и њу вејв одликовали повратком минимализму и основним ритам и блуз формама, где је све било засновано на сировој енергији, већ почетком осамдесетих, са такозваним неоромантичарским покретом осећа се снажан повратак егзотизму, па тако и потреба за истраживањем другачијих музичких традиција и наслеђа. Не само да се групе зову јапан, шпански балет, *Classix Nouveaux* (фр.), *Visage* (фр.) већ и њихова музика почиње да се окреће позајмљеним неевропским елементима. Врхунац таласа је сјајан албум групе Цепен из 1982 „*Tin Drum*“, настао (као и каснији Силвијенови радови) у сарадњи са јапанским мултимедијалним уметником Ријучи Сакамотом.

Питер Гебријел, Брајан Ино и *Токинг Хедс* тада почињу своју мисију истраживања неевропских музичких традиција и

постепеног усмеравања глобалног светла према великим, али маргинализованим музичким културама. Пол Сајмон објављује *Грејсленд* 1986,²⁶ Кејт Буш најпре 1985. експериментише са православним хорovima да би 1989. на албуму *Sensual World* снимила три песме заједно са чувеним бугарским триом *Блгарка*. Тиме је скренута пажња на богати балкански фолклор, што је касније на најбољи начин искористио Горан Бреговић. У међувремену је ирска традиционална музика преко радова *Дед кен денс*, *Погс* или *Кланад* већ увелико постала део поп-мејнстрима,²⁷ док је реге као својеврсна комбинација поп-рок форми и карибског и афричког наслеђа већ израстао у посебан жанр. Крајем осамдесетих повремене успехе на глобалним листма доживљавају и разни други неанглофони уметници попут израелске певачице Офра Хазе, Италијана Ероса Рамацотија или шпанске групе *Цинси кингс*.²⁸

1988. је Дејвид Бирн поново усмерио светло глобалне културе на новије бразилско стваралаштво објавивши компилацију *Лепота тропикала*, исте године кад и Гебријел објављује музику из филма *Последње Христово искушење* и, што је још важније, диск *Passion: Sources*. Након већ солидне традиције коју су кубански музичари имали на Флориди и посебно великог успеха Глорије Естефан и *Мајами саунд машин*, и музика другог суседа полако улази у мејнстрим.²⁹ Групе попут *Лос Лобос* су стварале веома занимљиву фузију поп-рока и мексичког фолклора,³⁰ названу текс-мекс. *Мано негра* и *Ле негрес верт* су свету представљали француску визију оваких хибридних производа доносећи латински облик попа који укључује и нестандартне инструменте као што је хармоника.

Наредна деценија донела је потпуно устоличење и институционализацију WM као не само посебног правца већ као специфичне индустрије издавачких кућа, специјализованих ча-

-
- 26 Исти аутор је пет година касније објавио још амбициознији албум *Rhythm of the Saints*, који се бавио истраживањем звучног сазвежђа Јужне Америке, а нарочито Бразила. Овај пројекат није лоше прошао ни код критике ни код публике, али је и по продаји, квалитету и утицају остао далеко испод *Грејсленда*.
- 27 1989. Ван Морисон снима читав албум ирских народних песама, *Irish Heart* заједно са традиционалним саставом *Џифтаинс*.
- 28 Било је и других повремених инцидената попут „Ламбаде” или „Макарене”.
- 29 О овај рани латино талас огребала се и Мадона када је 1987. снимила „La isla bonita”. Кубанске удараљке, фламенко гитара и Мадона у јарко црвеној шпанској хаљини са неколико резолутних и сензуалних фраза на шпанском донели су јој један од највећих хитова у иначе пребогатој каријери.
- 30 Но слично Ван Морисону и они су направили потпуно традиционалан албум одсвиран на оригиналним акустичним инструментима и комплетно отпеван на шпанском. *La pistola y El Corazon*.

сописа, сајтова, књига, фестивала, телевизијских канала итд. Јусн Н Дур, Бааб Мал, кубански соњероси³¹, Сезариа Евора, Горан Бреговић, *Риверденс* пројекат итд. постали су планетарне звезде. Оваква кретања натерала су и звезде дотадашњег мејн-стрима да траже нове путеве и да преиспитују смисао и облик савремене поп музике. Извођачи који су остали верни класичним формама углавном су били осуђени на заборав због досаде и неинвентивности. Последњи таласи вредни помена били су *гранџ* с почетка двадесетих и британски поп (*Оејзиз*, *Блур*, *Свејд*, *Палм*) из средине те деценије, који су такође углавном били рециклаже неких раније успешних рок стваралаца.

Наравно, ни многи покушаји фузије нису побегли од бесмисла, али се овај правац рада дефинитивно показао као најзанимљивији и најатрактивнији за развој савремене популарне музике. Дакле можемо да закључимо како се откриће разнородних традиција популарне музике (подведено под корпоративни назив *World Music*) показало као прави извор младости за западну популарну музику, која је захваљујући тој свежој крви могла да обнови своје потенцијале и инвентивност. Савремени поп морао је да изађе из својих класичних ограничених форми и отворио се ка укључивању како нових технолошких достигнућа (разни облици техно, драм енд бејс, џангл итд. ритмова), тако и различитих ритмичких и мелодијских традиција. Оно најзанимљивије што данас настаје у савременом популарном сазвезђу јесу управо радови који следе поменути образац: ту је нпр. читава плејада англо-пакистанских уметника, тзв. деца великог суфи музичара Нусрат Фатах Али Кана као што су Талвин Синг, *Ејжан Даб фандејин*, *Стејт оф Бенгал*, *Фандаментал* или раније *Корнер шоп*, или на пример француски бенд *Гинава дифузион* који предводи алжирац Катеб који на сјајан начин меша своју народну традицију, реге, хип-хоп и друге утицаје. Поменимо и веома успешни *Готан Пројект*, у Паризу базирани бенд који ствара веома лепу и хармоничну музику полазећи од наслеђа популарног танга и Астора Пјацоле.

Тако се ствара једна занимљива, креативна, динамична, инспиративна популарна музика која савременом човеку из многих крајева света може да понуди нешто ново, савремено

31 Наравно захваљујући између осталог и продуцентском генију Рај Кудера, који је претеча овог приступа. Кудерова историја експериментисања и креативне прераде различитих традиција дуга је неколико деценија. Он је радио са хавајским слајд гитаристима, текс-мекс групама, афричким блуз музичарима итд. Ипак је највише успеха остварио са пројектом *Buena Vista Social Club* који је Вим Вендерс упаковао у веома успешни дугометражни филм. Вендерс је иначе одговоран за још један ранији пробој медитеранске егзотике, филм *Лисабонска прича* који је свету представио португалску фадо групу *Мадредуши* и омогућио јој завидну каријеру, пре свега у Европи.

и блиско. Хибридноста ове музике јесте њена природа иако се не сме заборавити да сваки од наведених аутора доминантно представља бар једну специфичну традицију и управо та аутентичност, а не нека квазиhibридна безличност корпоративног попа јесте оно што човека привлачи.

С друге стране чак је и корпоративни МТВ мејнстрим морао да одговори изменом доминантног обрасца музике коју нуди. Класични поп рок заснован на рифовима је прилично мртав, а повремене покушаји обнове неких ранијих праваца нису донели много успеха. Тржиштем је завладао корпоративно умивени, продукцијски кастрирани али ипак у основи црначки ритмичан хип-хоп или оно што се данас зове *ар-ен-би* као спој соула, модених матрица и хип-хопа. Та музика је много више од оног што јој је претходило као мејнстрим окренута игри, покрету, импровизацији, што је свакако индиректни резултат пробоја WM.

Конечно, савремени теоретичари свеprisутног дискурса хибридности бар делимично су у праву кад подсећају да је и оно што се спаја у својој основи већ хибридни спој. Тако широк појам као што је *бразилска музика*, не само да обухвата специфичне локалне космосе Баије, Риа, Пернамбука, Сао Паула и других покрајина, већ у себи баштини афричке ритмове, сицилијанске песме, шкотску музику и много тога другог, што се касније обликовало у самбу, салсу, босанову и друге жанрове бразилске музичке праксе.

А и оно што се дуго сматрало класичним, универзалним и аутентичним поп-рок мејнстримом заправо је резултат прераде америчког фолка. Шездесетих су људи попут Боба Дилана, Нил Јанга, *Брдса*, Грема Парсонса и других створили рок тако што су озвучили, развили и доградиле традиционалну белу америчку музику³² која је, опет, спој енглеских, немачких, ирских, шкотских и других традиција итд. А онда се све то спојило са црначким ритам и блуз наслеђем и добили смо класични рокенрол.

Ако је за вајду, већ крајем прошле деценије политичка коректност и научна објективност истраживача који пишу о овом феномену довела је дотле да се у разне прегледе и селекције WM извођача полако укључују и представници енглеског и америчког фолка. Неко би то тумачио као још једну превару корпоративне индустрије жељне профита: успели су чак и

32 Што ће рећи да је поп-рок мејнстрим заправо нека врста WM настала прерадом америчке народне музике. А само је резултат огромне америчке премоћи у сваком погледу, а пре свега у домену меке моћи, медија и потрошачке културе, то што се за универзалну музику наметнуо облик америчке народне музике, а не као у шездесетим у Европи италијанске или француске.

сопствену популацију да убеди како фолк традицију треба упакovati у ново редизајнирано паковање и изнова продати као енглески WM производ! Укратко, музичка индустрија након нове колонизације света успева да колонизује и своје унутрашње тржиште и традицију сопствених земаља.³³

Џон Бојд је иначе читав WM феномен тумачио управо као потребу беле средње класе да себи обезбеди нову врсту забаве и нови музички пејзаж за сопствену егзистенцију. Она је, тврди Бојд, већ успела да потпуно исцрпи и експлоатише идеје и енергију радничке класе од које више нема шта да се извуче, те је стога крајем осамдесетих морала да се окрене потенцијалу музике света.³⁴

Ако своју основну тезу пробамо да формулишемо у најбруталнијем виду, читав WM феномен могли бисмо назвати *Батори методом*. Ержебет Батори је чувена мађарска грофица из друге половине шеснаестог века о којој је остала легенда о наводном купању у крви девица. Легенда каже да је убила на стотине младих жена и девојака како би купањем у њиховој крви обновила своју младост, здравље и лепоту, односно како би се, модерно речено, регенерисала.³⁵ Тако је и WM индустрија још један метод регенерације бруталне западне музичке индустрије којим се аутентични и инвентивни производи незападних култура колонизују, присвајају, заокружују и пакују у оквире погодне за уши западног конзумента.³⁶ Ово паковање према потреби тржишта коме је намењено може да иде у потпуно различитим правцима: од насилне натурализације и чишћења од свих елемената који могу деловати савремено и неаутентично, до управо обрнутог умивања и продукцијског обогаћивања орнаментима, хибридизацијом и атмосфером која потрошачу може да буде истовремено и довољно егзотична и довољно присна.

33 Последњи резултат тог тренда је огроман успех пројекта бившег певача *Лед Цепелина* Роберта Планта и кантри певачице Елисон Краус, назван *Raising Sand*. Вођени мајсторском продуцентском руком Ти Боун Барнета ово двоје уметника су направили обраде четрнаест песама из фолк, кантри и фолк-рок традиције и освојили читав низ Греми награда.

34 Види у Ђорђе Томић, „World Music: формирање трансжанровског канона”, *Реч*, бр. 65

35 Батори је заиста са неколико својих сарадника била укључена у бројне злочине, током којих је убијено између 80 и 300 жена. Мотиви су међутим били другачији: од класичног сексуалног злостављања које укључује садизам, до бруталних научних експеримената, а помињало се и бављење вештичарењем и црном магијом.

36 Томић доноси низ примера који показују како исти извођачи раде потпуно различита издања за своју домаћу и за глобалну, пре свега западну публику. То је добро илустровано изјавом Френка Лондона о томе шта он настоји да уради са паковањем музике Есме Рецепове. Види Томић стр. 323

Девике су давањем своје крви губиле и свој живот, а шта ће бити и шта се дешава са музичком праксом традиција које у овом поступку служе као девике, јесте једна друга и крајње сложена прича.

3.
МОЋ

ДЕСНА КУЛТУРА

Појмови левица и десница током своја два века постојања имају већ бурну и сложену историју иза себе. О њиховој природи и критеријумима разликовања се често говорило, дебатовало, спорило, али данас су више него икада сами ови појмови постали спорни. Има ли, питају се многи, након пропасти комунизма икаквог смисла говорити о овој класичној политичкој подели. И заиста, у доба глобализације, хуманитарних интервенција, исламског тероризма с једне стране и пацификације унутрашњег политичког простора у западним земљама с друге стране човек с правом мора да се упита да ли ти стари елементи класификације врше било какву функцију. Па ипак да. Можда се спорови између представника ове две опције такође глобализују (као спорови око војних интервенција, глобалног загревања, борбе против сиромаштва), или се они организују око неких нових доминантних тема као што су питање хомосексуализма, абортуса, еутаназије, али стара линија поделе и те како и даље има смисла.

Ова тема постаје далеко проблематичнија када се дође на терен Србије. Наравно, није ни чудо што је једна земља која је провела више од пола века под влашћу комуниста и других левих опција и даље фундаментално левичарска у готово свим својим одредницама, односно што левичарски поглед на свет, појмови, поделе, системи вредности и даље настављају да имплицитно дефинишу домаћу јавну сферу. Тако су на пример домаћи нео-бољшевици и титоисти успели да као једини критеријум за ову поделу наметну однос према националном питању и национализму, па би наводно подела између прогресивне левике и ретроградне деснице трабало да иде по линији *pro et contra* нације. Ова врста интелектуалне будалаштине каква нигде не постоји требало би да нам као десничаре понуди људе попут Ђосића, Михајла Марковића или Љубе Тадића, који су читавог живота консеквентно и поштено бранили леву идеју о чему најбоље сведоче њихова писана дела. Међутим, поменута предрасуда је управо синдром помињане свеопште владавине левичарства – на нашој сцени и даље владају разне врсте левих опција које настављају да се споре између себе.

Ова ситуација није само производ полувековне владавине комунизма, јер корени сежу мало дубље. Оно што се заборавља јесте чињеница да је четнички покрет и поред монархизма и традиционализма у основи ипак био левичарски покрет заснован на идеологији аграрног социјализма. Главни интелек-

туални идеолози овог покрета били су истакнути социјалисти Живко Топаловић и Драгиша Васић. Међутим, тек каснијом прерадом и новијом еволуцијом ове идеје, четништво је пре свега својим антикомунизмом постало један од – условно речено – носилаца десне идеје на овим просторима. И заиста, када покушамо да одредимо критеријуме на основу којих се у последњих двадесетак година у Србији уопште нешто може класификовати као десно, долазимо до следећих:

- 1) антикомунизам,
- 2) наслањање на преткомунистичку традицију,
- 3) позитиван став према цркви и религији,
- 4) одбрана традиционалистичких вредности у образовању, култури и друштву и 5) залагање за либералистичку економску, пореску и социјалну политику.¹

Овај последњи критеријум који доминира у западним земљама код нас је нажалост најмање присутан и тек осваја своје место. Но, пошто се овај текст бави проблемом деснице у култури а не у политици, моћи ћемо да га оставимо по страни.

Пре него што покушамо да анализирамо не претерано богати простор културне деснице у Србији, неопходно је рећи неколико речи о томе како се према овом питању односе у озбиљним западним земљама управо због континуираних предрасуда које у нашем друштву левица наставља да шири и одржава. Починмо са проблемом третмана оних контроверзних уметника и стваралаца који су чак били директно повезани са разним фашистичким режимима, учествовали у њима и симпатисали их, и који су подржавали или отворено заступали тако проблематичне идеје као што су расизам, антисемитизам, фашизам, нацизам, милитаризам итд. Код нас је у неколико наврата било покушаја да се одређени ствараоци дисквалификују и изопште из домаће културе тиме што би се у јавности показали неки њихови ставови који спадају у корпус таквих схватања. Као што су раније радови Слободана Јовановића били изопштени из ове културе зато што је био на супротној страни од победничке, тако се сада одређени кругови залажу за забрану радова нпр. владике Николаја Велимировића, наводећи неке његове антисемитске ставове и похвалне речи упућене Хитлеру у једном говору из 1935.

Шта стварно европске културе раде са оваквим случајевима? Наравно, никоме не пада на памет да радове таквих стваралаца забрањује. Ни далеко богатије, веће и шире културе него што је наша не могу себи да дозволе да се одричу вредних

1 Детаљније о овом питању у тексту „Трагање, парадокси, могућности: десница у Србији 1990–2003, у *Историја XX века*, бр. 2. 2005.

страна стваралаштва таквих писаца. Николај Велимировић је један од првих великих ерудита, врло образованих теолога и врло квалитетних писаца духовне, медитативне прозе и поезије каквих наша црквена и духовна традиција нису много имали. Стога ниједна озбиљна култура не би одбацила томове таквог дела због неколико проблематичних страна или чак и евентуалног проблематичног политичког ангажмана. Стратегија коју озбиљне културе користе у оваквим случајевима јесте наравно осуда тих проблематичних момената и покушаји њихове рационалне анализе с једне стране, али и неговање и употреба свега оног осталог што је вредно у том делу.

Ако се погледа културна историја прошлог века, видеће се да иако су левичари владали многим сферама стваралаштва, носеће стубове читаве те конструкције ипак сачињавају десничари, и то често ови контроверзни. Кренимо од светог тројства нацистичких интелектуалаца: шта би била савремена филозофија без Мартина Хајдегера, савремена политичка мисао без Карла Шмита и читава савремена култура без Ернста Јингера? Сва тројица су у одређеним периодима подржавали нацистички режим, заступали неке изузетно проблематичне идеје, али и оставили толико тога вредног у својим областима померајући границе савремених идеја. Или шта рећи о једном од најпривокативнијих и вероватно најбољих писаца 20. века Лују Фердинанду Селину, аутору језивог антисемитског памфлета *Багателе за један покољ*, али у исто време и аутору невероватног *Путовања на крај ноћи*? Или о његовом норвешком колеги Кнуту Хамсуну, о фанатичном заговорнику фашизма у Британији Д. Х. Лоренсу, па о великом белгијском књижевном критичару Пол де Ману, или великом песнику Езри Паунду који је читав рат провео у Италији?²

Како би изгледала историја уметничке музике после другог светског рата да је Фон Карајану забрањен рад због подршке Хитлеровом режиму? Неки попут Лени Рифенштал, аутора *Тријумфа воље* или монументалне *Олимпијаде*, заиста нису могли да раде, али су њени филмови и иновације врло помно изучавани, коришћени и поштовани. Завршимо овај кратки преглед са две занимљиве националне културе: италијански фашизам је оставио неколико класика социјалне мисли 20. века као што су Моска, Парето или Ђентиле, или читав футуристички покрет у модерној уметности, а Румунија која је изгнала неколико својих младих фашистичких интелектуалаца, чланова злогласне Кодреануове Гвоздене гарде, препустила

2 Дobar преглед великих уметника и стваралаца који су у неком периоду живота имали позитиван однос према фашизму или нацизму може се наћи у доброј књизи Аластера Хамилтона, *Фашизам и интелектуалци*, Вук Караџић, Београд, 1978.

је тако европској и светској култури Ежена Јонескуа, Мирчу Елијаде и Емила Сиорана.

За разлику од политике где је он увек трагичан, у култури и уметности екстремизам је штавише пожељан, јер се само на тај начин прекорачују границе, стварају нова неистражена пространства, оно старо прерађује на креативан и плодотворан начин и ствара нова вредност... Такве уметнике, ствараоце, истраживаче једино дакле треба држати подаље од политике. Али проблеми су долазили од тога што је читава прва половина прошлог века, када су ови људи радили, сама политика постала врло екстремна дисциплина.

Срећом, десница у култури није заступљена само преко ових екстремиста. Далеко је већи број оних класичних умерених конзервативаца, бранилаца старих, класичних, елитних, понекад чак и аристократски интонираних вредности, чврсто укореењених у јудео-хришћанско наслеђе, пријатеља реда, поретка, хијерархије, дисциплине, еволуције, непролазне духовности и неких заиста узвишених вредности на којима почива цивилизација и које човека одвајају од животиње. То наравно нису људи који бране старо по сваку цену већ, управо обрнуто, снажни ствараоци који стварају нове вредности на истој духовној вертикали прерађујући наслеђа своје или глобалне културе. Поменимо неколико највећих имена 20. века: песника и есејису Т. С. Елиота, магичног Борхеса, Регановог гуруа, политичког мислиоца Расела Кирка, те двојицу великих метафизичара, Тарковског и Бергмана, који су филмску уметност уздигли до највиших висина егзистенцијалног пропитивања смисла, Бога, тајне живота. (Посебно поглавље за које овде нема места била би прича о десници у популарној култури са Џон Вејном, Прљавим Харијем, Џејмсом Бондом, Синатром, Џоном Милијусом...) Наравно, важнији од њихових политичких ставова или ангажмана биле су вредности које су у својим радовима пропагирали и квалитет дела које су иза себе оставили.

*

Прва ствар коју човек мора да каже о нашој десној сцени у култури је да – посебно у последњих четврт века, што је период који нас овде занима – тај квалитет недостаје. Разлози су наравно очигледни и многобројни и сви потичу од педесетогодишње доминације комунизма и левице. Оно што је у периоду након Другог светског рата остало као културно наслеђе које се може повезати са десницом углавном своје корене има у ранијем периоду који није био тако безначајан. Десница баштини читаву традицију напредњаштва са његовим лидером, историчарем Стојаном Новаковићем, затим најозбиљнијег социјалног мислиоца Слободана Јовановића, неовизантијски покрет у ар-

хитектури на челу са Момиром Коруновићем који је (слично Гаудију у Шпанији) покушавао да разрадом своје традиције створи квалитетне модерне грађевине, неколико добрих теолога и хришћанских писаца од којих је помињани Николај Велимировић најважнији.

Генерално гледано, највећи пробој и најквалитетнију заоставштину десница нам је подарила у књижевности. Док је неспутана снага, виталност и енергија Милоша Црњанског заиста често доводила на корак од између два рата тако популарног фашизма, ипак се испод тог слоја мора наћи она дубља фасцинираност духовном историјом, традицијом и богатством европске духовности која га је задржала у оквирима конзервативног идејног мејнстрима. Оно што га је повезивало са Бориславом Пекићем је разумљиви антикомунизам, али и фасцинираност истим суштинским, егзистенцијалним темама као што су судбина савременог човека, свог народа, западне културе, саме уметности, обрада митских и библијских тема итд. Сам Пекић је и својим начином живота, стварања, понашања, својом смиреном, прецизном реченицом, композицијама својих романа које подсећају на складно рађене симфоније или на ход Арсенија Његована који обилази своје куће, оставио један трајни образац за сваку будућу српску „грађанску“ елиту која би морала да заслужи тај назив. Коначно, ту је пре свега због тог фундаменталног господства, монументалности али и дубоке хришћанске импрегнираности, непобитно и сам Андрић, чије је дело срећом надмашило његов поратни у великој мери удворички живот.

У књижевности постоји још неколико значајних имена: Мирослав Јосић Вишњић са фасцинантном, силном и истовремено узвишеном *Одбраном и пропашћу Бодрога*, Светислав Басара који је своје десничарство профилисао на један интуитиван, теоријски свакако врло немушт и необразован начин (то су они његови несрећни есеји о постмодерном православљу), али је истовремено овој култури подарио неколико сјајних прича и бар један бриљантан роман какав је *Фама о бициклистима*. Коначно, драмско стваралаштво као грана књижевности завештало је Србији целокупан опус Душана Ковачевића. Његове драме и филмови су најоштрије разрачунавање са погубним утицајима титоистичког комунизма икада направљено код нас. Своје десно политичко усмерење, Ковачевић је демонстрирао и својим монархизмом и читавим политичким ангажманом у протеклих петнаест година.

У области друштвених наука и филозофије, нажалост, немамо много тога чиме бисмо могли да се похвалимо у последњих тридесетак година. Правни мислилац Михајло Ђурић је можда једини који је покушавао да на трагу Ничеовог опуса

промишља судбину модерне Европе, и иза себе је оставио приличан број књига у којима је бранио аристократску перцепцију света. За неку ширу светску заједницу ти радови немају претерану вредност, али за нашу културу у којој су то пионирска дела, свакако имају. Овде се морају поменути имена Војислава Коштунице и Косте Чавошког чија књига *Партијски плурализам или монизам* има култни статус, пре свега зато што је у време када се појавила на врло храбар начин отворила озбиљна питања о разоткривању начина на који се комунистички режим етаблирао. Коштуница у науци није много тога оставио иза себе јер је врло рано ушао у озбиљан политички ангажман десне провинијенције који тек треба да буде вреднован. Чавошки је написао велики број пионирских радова из разних области и свакако је његова критика титоизма веома вредна, али њега је тешко сместити на десни спектар јер су нормативна начела која је заступао у својој политичкој филозофији ближа левом либерализму. Значајним центром деснице могао би се сматрати Институт за савремену историју: поменимо сјајне књиге Моме Павловића о проблему поратног откупа и о Кости Пећанцу, као и радове Косте Николића и Бојана Димитријевића о четничком покрету (рађени у копродукцији са *Српском речју*).

Душан Ковачевић је у склопу анализе комунистичког система посебно у *Професионалцу* сјајно отворио питање и такозваних салонских или кафанских дисидената који су обитавали у то време. Заиста, велики је проблем како дефинисати разне (квази)опозиционе групе као што су симиновци, или бар неки од њих. Михиз, по чијем је лику рађен главни јунак *Професионалца*, нажалост је много више остао упамћен као виц-мајстор, човек оштрог језика који је комунизам углавном нападао у кафани, а чији је објављени опус остао врло сиромашан. Међутим, са читавом том екипом се опет поставља проблем када анализирамо за шта су се они залагали. Вредности елитизма, аристократије, капитализма и сличних одлика европске деснице су страшно далеко од њих. Сјајни сликар Мића Поповић (који је Други рат провео у четничкој омладини) на својим сликама је углавном обрађивао социјалну тематику, малог човека, гастарбајтере и сличне теме на начин који се не разликује много од ангажованих левих уметника.

У области ликовних уметности занимљива је појава *Медција*-*ле* у чијем се програмском враћању интегралној слици и ренесансном сликарству може наћи доста елемената за сврставање у десни кампус. Недавно преминули Калајић је дефинитивно први и једини који је себе програмски дефинисао на крајњим границама тог поља, градећи око себе читаву митологију европског аристократе, свестраног ерудите, неког ко презире чи-

таву модерну цивилизацију (иако је сам кренуо од поп-арта) и ко себе смешта у оквире деветнаестовековне европске деснице, на граници између конзервативизма и италијанског фашизма. Уз све своје позерство и хаотични неславни политички ангажман деведесетих, овом контроверзном човеку се мора признати да је (бар у свом раном периоду) оставио занимљиве слике и да је доста учинио на превођењу и уношењу у нашу културу радова читаве једне европске традиције која је овде дуго била непозната. Када се говори о издаваштву, име Бранка Кукића се издваја као једно од истинских корифеја десне мисли у Србији. Кукић је човек-феномен који је успео да током више од четврт века рада у Чачку од *Градца* створи један од темеља савремене српске културе са јасним идентитетом, са преко 150 тематских бројева и огромним бројем преведених књига аутора попут Јингера, Хајдегера, Сиорана, Де Местра, бројних мистика, гностика и осталих код нас непознатих аутора.

Посебан феномен је појава новоталасних обожаваатеља Димитрија Љотића који су углавном били, како то обично бива, генералска деца и који су се овог наслеђа дохватили због потребе разрачунавања са сопственим комунистичким пореклом, али и као одличне потке за уметничку провокацију. Реч је о читавом новом таласу тада врло младих уметника из различитих области који су уз сву позу били довољно талентовани да оставе неке врло значајне артефакте. Албум *Идола Одбрана и последњи дани* не само да је најбољи поп-рок албум на овим просторима, већ представља готово савршени образац тога шта десница квалитетно може да ради код нас. Прво, ту је 12 сјајних песама у којима се рачунари и машине на савршен начин мешају са православним појањем, врло разноврсна музика у довољној мери базирана на елитнијим звуцима овог поднебља и довољно отворена за (у то време) на западу владајуће форме, али и за руску традицију, читава текстуална поетика базирана на духовности и јасним хришћанским елементима, директно позивање на дело Борислава Пекића, феноменалан омот рађен са мотивима православних фресака и са писмом Мирослављевог јеванђеља...³

Овај албум је значајан и по великој екипи интересантних људи који су се око њега окупили и који су и до данас окупирали велики део тог десног културног простора, нажалост често промовишући такозвани салонски фашизам као једину врсту деснице која овде постоји. Име Небојше Пајкића је значајно зато што је својим дугогодишњим радом на ФДУ формирао

3 Аутор Горанка Матић, тада у великој љубави и браку са Небојшом Пајкићем. Узгред, и многи каснији корифеји сорошевског космополитизма су се дебело осечали о овај покрет. О томе како је већина припадника овог круга завршила у неотроцкистичком ЛДП-у погледати есеј „Урбани бесмисао”.

генерације филмских критичара који савремени филм гледају искључиво из те, по дефиницији строго жанровски одређене перспективе. Неки људи су напустили десни камп и прешли на другу страну, неки су богами отишли у рат, док су неки завршили у тоталној књижевној и телевизијској естради. Мора се рећи да је ова група управо због уметничког бекграунда читаво своје десничарење (слично Маринетијевим футуристима) схватала као уметнички пројекат који треба да шокира, док су неки на томе направили и fine паре.

Нажалост, гомиле клинаца су неке њихове ставове почеле да схватају крајње озбиљно и да као једину алтернативу комунизму и неотитоизму виде разне облике фашизма и корпоративизма. Та нова генерација екстремних десничара направила је читаву своју алтернативну герилску културу која углавном функционише око интернет сајтова, појединих организација (од којих је Образ најпознатији) и неких рок бендова. Познате су поткултуре навијача, затим разних скинс покрета са својим бендовима као што су Ритам нереда, Шахт, Директори итд.

Постоји и врло разграната сцена културне производње базирана око СПЦ. Ту је неколико часописа као што су *Светигора* и *Православље*, затим покрети као што су Двери са својим истоименим часописом, богата књижевна и теолошка продукција о којој се нажалост мало зна ван ових кругова (владика Атанасије Јефтић је један од најцењенијих теолога у читавом православном свету), предивна, врло богата продукција духовног музичког стваралаштва које настаје око храмова, радио станица Глас цркве из Ваљева, као и истоимена издавачка кућа... У овом склопу мора се поменути и врло занимљив пројекат *Изнад истока и запада* у коме су разни извођачи – од Партибрејкерса и Дарквуд даба до горњомилановачких Бјесова – компоновали рок музику на песме владике Николаја. Бјесови иначе имају неколико занимљивих албума на којима су покушавали да стварају верзију православног хард-кора. Посебна појава на десној сцени је и комплексни лик Боре Ђорђевића, фронтмена Рибље Чорбе.

У овом кратком прегледу није било места да се озбиљно анализира читава антикомунистичка култура која је настала у дијаспори и полако се враћа у земљу. Ту су значајни љотићевски интонирани часописи Искра и Збиља који на својим странама темељито преиспитују учинак комунистичке власти и посебно злочине учињене над припадницима антикомунистичке дијаспоре. Занимљива би била и анализа читавог нео-четничког стваралаштва, такозваног ратног фолка који је настајао у предвечерје и током ратова из деведесетих (Геца, Личанин, браћа Бајић, Баја Мали Книнца).⁴

4 Види есеј „Поетика и политика у жанровима националфолка”.

Ово је био један сасвим лични избор и многа имена и институције нису могле да буду обухваћене. Било како, очигледно је да је – бар по шаренилу, ако не и по квалитету производа – у питању врло дифузна и занимљива сцена али и да (попут озбиљних десних партија) права профилисана конзервативна култура тек треба да настане.

*

П. С. Текст *Десница у култури* објављен је у недељнику *Европа* почетком септембра 2005. године. Он је део пионирског покушаја овог аутора да оцртава обресе и стубове нечега што би се могло назвати конзервативни канон у Србији. У том виду он чини део пакета у који, између осталог, спадају и овде већ наведени текст о десници у Србији у периоду 1990–2003, као и кратка монографија *Конзервативизам и конзервативне странке*.⁵

Када бих данас поново писао овај текст, он би морао да буде значајно проширен, неке тезе детаљније разрађене, нека имена или артефакти додати. Нпр, чланак је пропустио да макар и помене Данка Поповића и *Књигу о Милутину*, није се дотицао великих песника, као ни значајног опуса Николе Милошевића. Током ових неколико година појавио се или етаблирао и један број нових имена, организација, производа. Треба само поменути програмски писану књигу професора Мила Ломпара *Моралистички фрагменти*, затим први нацрт озбиљне културне политике, књигу Игора Ивановића *Култура и идентитет: поглед здесна*, преводилачки и издавачки рад Меденице, затим све богатију продукцију издавачке куће *Укронија* итд.

Међутим, с обзиром да је претходни чланак објављен само у магазину до кога је данас немогуће доћи, одлучио сам да га у овој књизи објавим у неизмењеном облику (осим пар фуснота које упућују на неке спољне одреднице). Чини ми се да читаоцу може да буде занимљив због правца који назначује, а и као сведочанство о томе како се на одређене феномене гледало половином ове деценије у Србији. Надам се да ћу се овој теми вратити у свом будућем раду, али у оквиру једног ширег истраживања које би пратило десни културни канон у последња два века.

Претходни текст је, као што се то у њему експлицитно истиче, био усмерен на десно културно стваралаштво настало после Другог светског рата, а посебно у последње три деценије. Он је по објављивању изазвао непосредну реакцију књижевника Момчила Селића, објављену у наредном броју *Европе* под насловом „Бити, не само личити“. У овом прилично хао-

5 Види Миша Ђурковић, *Конзервативизам и конзервативне странке*, Службени гласник, Београд, 2007.

тичном и разбарушеном чланку писаном емоцијама а не разумом, најпре се уочава да је Селић преко мог рада тек овлаш прелетео и да га уште није озбиљно прочитао. Ово, нажалост, постаје парадигматично за наше интелектуалце који смисао свог јавног деловања виде у плувању и разрачунавању а не у смиреном, заједничком трагању за истином или тачним сагледавањем феномена о коме пишу. То се види из чињенице да се игнорише мој експлицитни навод о периоду којим се бавим, затим о томе да уопште није разумео у ком се контексту имена Ћосића и праксисоваца ту појављују, као што ни постављање слика Мештровићевог Победника уз мој текст нема везе са мном већ са редакцијском опремом текста.

Но, из самог текста се види да Селић уопште и није имао намеру да се бави мојим чланком, који му је тек дошао као добар повод да добије нешто публицитета и да се заправо разрачунава са својим некадашњим сарадницима, укључујући тек месец и по дана раније преминулог Драгоша Калајића. На овај његов текст је у *Куриру* одговорила Исидора Бјелица. Индиректно, мој текст је на размишљање о десници изазвао још неколико аутора (Саша Гајић, Бранко Радун, Драгослав Бокан) који су у наредних пар недеља објавили своје прилоге. Тема се дакле свакако показала интригантном и занимљивом и надам се да ће се убудуће и други аутори бавити оваквим покушајима.

Селићев текст је такође један сопствени делимични покушај прављења десног канона који додуше иде ка екстремној десници. Међутим у његовом списку заиста се могу наћи нека значајна имена које неки будући истраживач може да укључи у свој комплетнији попис тога што је рађено у последња два века. Имена и опус Марка Миљанова, Његоша, Светислава Стефановића или Григорија Божовића свакако јесу значајни за прављење укупног десног канона српске културе.

Тема је дакле свакако назначена и отворена, и биће занимљиво видети у каквом ће јој виду прилазити наредни истраживачи.

ИДЕНТИТЕТ И АРОГАНЦИЈА

– Узроци и последице погрешне (само) перцепције у Србији и Бугарској –

Разматрати питање идентитета на Балкану увек је помало проблематичан подухват. Нигде у Европи не постоји подручје обележено толиком пролиферацијом култура, религија, локалних, регионалних, националних и државних традиција, које су и данас веома јаке и које функционишу на разним нивоима бића и свести Балканаца; управо због тога стварни идентитети нигде нису толико динамични, вишеслојни и преклапајући.¹ А опет, вероватно због несигурности која проистиче из те динамике, нигде не постоји толико инсистирања на старом, статичном и искључујућем схватању идентитета као јасно супротстављеног идентитетима других и скоро по дефиницији од њих наводно племенитијег и вишег. Циљ овог чланка је анализирање перцепције идентитета у две балканске државе, Србији и Бугарској, и усмеравање на изворе ароганције која постоји између ова два народа и њихових релевантних мањина, а који се могу тражити управо у погрешно схваћеним моделима идентитета. Доминантни облици идентитета који ће овде бити испитивани су политички, национални и културни.

*

Основна чињеница од које у оваквом истраживању треба поћи јесте то да су готово сви модерни облици и модели схватања идентитета и, посебно, политичког идентитета којим ћемо се најпре бавити, на Балкан стизали са Запада. Дакле све савремене идеологије као што су либерализам, социјализам, национализам, феминизам или фашизам са извесним закашњењем су налазиле веће или мање упориште у балканским друштвима. Чак и идеологије и покрети директно усмерене против Запада као што су словенофилство, народњаштво, сељачки покрети, зенитизам или антиимперијалистички комунизам такође су биле или директни продукти или варијације неких западних идеологема. Та тенденција не само да се наставила у деведесетим него је управо и ојачана због два фактора: најпре зато што је након пада комунизма и краја биполарности једини центар

1 Светлозар Игов с правом каже: „Нигде на свету заиста, на једном тако малом простору као што је Балкан није окупљено у општу историјску реторту толико много различитих етноса, језика, вера, култура. Балкан је најзбијенији историјски модел општег светског шаренила”. *Градина*, децембар 1997, стр. 104.

одлучивања и извор владајућег система вредности према коме се сви са Балкана okreћу дефинитивно постао Запад; и друго, зато што је феномен глобализације са доминацијом западних глобалних медија и западне потрошачке културе још јаче освојио и ове крајеве.²

Оно што је створило додатни проблем је чињеница да је управо идентитет на западу и пре свега у земљама Европске уније током тог периода постао изразито проблематична и комплексна категорија. Наиме, сама Европска унија и друге регионалне организације као што је НАТО великим делом су свој идентитет изградили на принципу сукоба са другим, односно са комунизмом.³ Када је тај велики противник према коме је било лако направити базични консензус вредности нестао, отворило се велико питање шта је заправо изворни идентитет и функција самих тих институција, дакле шта су оне саме у себи, а не према другом. НАТО је тај проблем у другој половини деведесетих решавао тако што је стварао и налазио нове противнике према којима је јачао своју кохезију, а Европска унија и даље има огроман проблем идентитета управо зато што тешко налази основе за скуп заједничких вредности, а нема другог према коме би се одређивала. Показаћемо колико се и како

- 2 Дobar показатељ за тезу коју смо изнели да чак и када се супротстављамо западу обично преузимамо од њега моделе јесте феномен имица и аутфита који је владао међу Србима деведесетих година. Иако су Срби де факто целу декаду провели у сукобима са Америком и са западом, сви модели потрошачке културе и имица су или директно преузети од Америке или представљају њихову варијацију: најпре имиц Рамба са марамама око главе и рејбан наочарима који се често сретао међу српским војницима на ратишту, затим цела поткултура криминалаца која је завладала Србијом у првој половини деведесетих и која је у основи преписана од имица црних гангстера, дилера дроге и реп-певача из америчких филмова, и спотова; коначно имиц феминизираног мушкарца и јапија који је наводно изразито антизападно расположени ЈУЛ форсирао преко свог медија ТВ Пинк у другој половини деведесетих.
- 3 Присетимо се, идентитет неког ентитета гради се од онога што је његова супстанца, дакле скуп одређених одлика, и онога што су његови односи са другима. Класично, статично западно схватање идентитета било је окренуто само овим изворним одликама: $A=A$. Помак је направљен када је схваћено да су и (променљиви) односи са другима такође део идентитета, па је тиме схватање идентитета динамизовано. Следећи корак је било увиђање да је често чак и тај скуп изворних одлика зависан од односа са околином, да је и он динамичан и да је и он склон променама које некада могу и изменити цео првобитни склоп. Реакција на то је била западање у наивни релативизам по систему: ако се све може променити, онда нема никаквог идентитета. Поента је међутим као и увек у средини. Још је Ото Нојрат тридесетих година чувеним примером са бродом коме се сви делови могу променити на пучини а да он и даље остане тај исти брод, показао да је могуће једно еволуционистичко и конструктивистичко схватање идентитета: ентитет слободно може мењати неке своје делове, одлике или односе и ако их полако усваја и модификује истовремено модификује и себе и сопствени идентитет а тиме не мора да престане да буде исти ентитет.

овај проблем преносио на Балканце који су и даље настављали да траже моделе од запада али више нису били сигурни шта треба да преузму.

Почнимо анализом једног занимљивог примера који треба да нам покаже колико је велики проблем политичког идентитета након пада комунизма. У Источном Берлину је након поделе Немачке срушен стари дворач као симбол немачког и пруског експанзионизма и на његовом месту је изграђена монструозна азбестна грађевина која је до 1990. служила као парламент Демократске Републике Немачке. Након немачког уједињења, отворила се велика расправа о томе шта да се ради са поменутом зградом. Немачко друштво се временом поделило на три супротстављене струје: грађани блиски Демокришћанској унији тражили су да се азбестна зграда сруши и да се на њеном месту после педесет година поново подигне средњовековни дворач, што је требало да симболише повратак једној проблематичној традицији на крајње проблематичан и помало сулуд начин (изградња средњовековног дворца у 21. веку). Они блиски Социјалдемократима тражили су да се уместо парламента подигне велики пословно-културни центар и да се тај веома привлачан простор искористи за нека нова решења окренута савременијим функцијама. Временом су пак почеле да јачају и снаге носталгије међу источним Немцима који су били незадовољни интеграцијом (или *аншлусом*) у проширену Западну Немачку. Зграда парламента је почела да симболизује време када су сви имали посао и станове и какав-такав осећај поноса и самобитности, када нису били парије. Стога су ове леве снаге повеле кампању да се зграда не руши.

Оно што је фасцинантно са овим примером је то што увиђамо колико су класичне поделе на лево и десно, односно на конзервативно и прогресивно или реформско са овим налагама традиције доведене у питање. Ко је овде конзервативац: да ли класични конзервативци који хоће да руше парламент и да дижу стари дворач или бивши комунисти који хоће да очувају зграду? Ко је овде левичар: поменути бивши комунисти или социјалдемократе које хоће да граде нешто ново? Коначно, цела Немачка има велики проблем да реши питање на чему да заснива свој идентитет поново уједињене земље, на брисању традиције или на повратку традицији. Али којој традицији?

Управо ово се поставило као једно од кључних питања у Србији и Бугарској деведесетих. Којој традицији се вратити након пада комунизма, и шта је лево а шта десно, шта конзервативно а шта прогресивно? У Бугарској су се током деведесетих формирала два доминантна политичка блока, Савез демократских снага (СДС), који је настао од различитих дисидентских група и Бугарска социјалистичка партија (БСП), која је наста-

ла од бивше комунистичке партије. Иако се лако успоставила подела на левицу (БСП) и десницу (СДС) заснована на аутопрезентацији, ако се мало удубимо у проблем видећемо колико је она проблематична. Наиме, по класичној подели левица је више интернационалистичка, окренута интеграцијама, појмовима прогреса и реформи, а десница је чешће конзервативна, окренута религији, очувању идентитета, више националистичка. У Бугарској је ситуација обрнута: управо је БСП (дакле левица) инсистирала на очувању континуитета са претходним комунистичким стањем, водила више изолационистичку и еурофобичнију, мање реформску политику, док је СДС (дакле десница) много више инсистирала на приближавању Европи и интернационалистичким интеграцијама, на реформама и на дисконтинуитету са претходним режимом.

Заправо, постојале су две традиције којима су ове две снаге желеле да се врате, што се видело и по симболима и просторима које користе. СДС за своја окупљања користи Трг Александра Невског испред највећег православног храма у Софији, што симболизује враћање православној хришћанској традицији. То показује и датум који славе као датум ослобођења Бугарске, трећи март 1878. што је датум ослобођења од Турске. БСП пак митингује на некадашњем Тргу девети септембар (сада Трг Александра Батемберга) где се налазио Маузолеј Георги Димитрова, што симболизује по њима антифашистичку, левицарску традицију коју они баштине. То показује и њихов датум ослобођења који славе а то је управо девети септембар 1944. када је пао фашистички режим. Овај проблем подељености и конфузије у третману сопствене традиције био је уочљив и поводом спорова око рушења Споменика совјетској армији из 1993. и поменутог Маузолеја када се водио прави симболички рат графитима где су присталице СДС-а, иначе носиоци проевропских тенденција, показале веома амбивалентан однос према фашистичкој традицији из Другог светског рата.⁴ Сву ову конфузију око идентитета најбоље одсликава спор око симбола. 1989. скинут је стари социјалистички грб са бугарске заставе и од тада трају безуспешне расправе око тога како треба да изгледа нови грб Бугарске. Поводом тога етнолог Радост Иванова каже: „Недостатак грба на бугарској тробојци је индикативан за стање прелазности и нестабилности у свим сферама друштвеног развоја“.⁵

Ситуација у Србији је можда још компликованија јер је исти период обележила мека псеудотранзициона диктатура Слободана Милошевића који је подједнако злоупотребавао и

4 Радост Иванова, *Збогом диносауруси, добродошли крокодили*, XX век, Београд, 2000, стр. 119, 134 и 140.

5 Исто, стр. 74.

експлоатисао све идеологије и традиције које је српско друштво наследило. Са много доказа се може тврдити да је Милошевић чак и произвео већи део опозиционог простора, а својим политичким и идеолошким променама и заокретима остале политичке актере је нагонио да се стално одређују према њему и да покушавају да буду нешто њему супротстављено. Таква стратегија је наравно била неуспешна и конфузна јер је Милошевић истовремено по потреби могао да буде и ратни вођа и миротворац, и национални прегалац и мобилизатор и критичар ратнохушкачке политике и национализма, и левичар и десничар, хришћанин и атеиста, прогресивац и козервативац... Када се анализирају идеолошке позиције главних политичких партија у Србији деведесетих, видимо да по свим питањима постоји огромна конфузија и честе промене ставова: однос према Европи и Америци, према ратовима и националној политици, Космету, приватизацији, капитализму, традицији, цркви... Поред Милошевићевих, довољно је хронолошки погледати ставове и изјаве двојице најзначајнијих вођа опозиције Драшковића и Ђинђића да би се видела сва конфузија политичког идентитета која постоји у Србији. Она је још и већа него у Бугарској јер у Србији још нити се зна у којој ће се држави живети нити се знају границе те државе. Чак и сама Србија још увек има стари социјалистички грб, а нема сопствену химну јер на референдуму из 1992. симболи нису одређени.*

Ова конфузија и нестабилност политичких идентитета у обе земље званично је потврђена када је у року од шест месеци десет година изграђивани поредак срушен готово преко ноћи. Најпре је у периоду септембар–децембар 2000. у Србији дошло до слома старог режима и свих водећих партија које су обележиле деведесете, и СПС-а и СРС-а које су сведене на мале опозиционе партије, и СПО-а који није ни прошао изборни цензус. Уместо њих комплетан систем преузела је коалиција ДОС, једна конфузна мешавина свих идеологија која је разједена управо због те своје претеране шароликости.

У Бугарској се у пролеће појавио „цар“ Симеон Сакскогсбуршки, организовао сопствени политички покрет и свега након два месеца успео да добије већину на изборима. То очито показује колико је десет година изграђиван политички систем заправо нестабилан и у народу неприхваћен, односно колико су партијске елите неукорењене и одсечене од бирача који и даље чекају месију.

Евидентно је да право профилисање и стабилизација политичког идентитета и у Бугарској и у Србији тек треба да уследи.

* Текст је писан 2002. године.

*

Још један од проблематичних аспеката враћања у Европу јесте питање перцепције националног идентитета у ове две земље. Наиме, као реакција на дотадашњи комунистички псеудоинтернационализам као владајућу идеологију, комунистичка руководства су се крајем осамдесетих у обе земље окренуле манипулативном национализму као традиционално најјачем извору легитимитета власти. И Тодор Живков у Бугарској и Слободан Милошевић у Србији прибегли су снажењу међунационалних конфликата како би произвели хомогенизацију доминантних нација. Живков је започео акцију присиле припадника турске мањине да мењају своја имена у словенска, а Милошевић је насилним, псеудолегалистичким путем одузео аутономију покрајини Косово са већинским албанским становништвом.

Иако су политичка разрешења сукоба Бугара и Срба са главним националним мањинама у ове две земље била различита, мноштво чињеница (као што су проблеми око ратификације Европске конвенције о националним мањинама у бугарском парламенту) показује да је и даље у оба случаја реч о истом проблему. У питању је застарело, искључујуће схватање националног идентитета и из њега проистекло схватање национализма према коме једну државу може насељавати само једна нација.

Наиме, када се анализира дискурс политичара, научника и јавних радника који је преовладавао крајем осамдесетих и деведесетих година у овим земљама, видеће се да се често говорило о враћању у Европу у смислу хришћанске Европе као супротстављене исламским варварима који се налазе *ante portas*. Прибегло се старом схватању нације као примордијалне, статичне затворене заједнице која свој легитимитет црпи искључиво из вековима и некада наводно миленијумима старе и наводно непромењене традиције. Уз такво схватање нације нужно иде и слика о муслиманским етничким групама као страном телу на нашој територији које кад-тад треба одстранити. Ако се верује да се наша нација састоји од низа непромењених одлика које је карактеришу од њеног настанка и да она може бити та нација искључиво уколико се тих одлика придржава, онда се сви векови турског присуства схватају као окупација чији сваки траг треба очистити како из нашег националног бића, тако и са наших националних територија.⁷ Ово трагично и још увек на

7 Ово се најрадикалније испољило у рату у Босни када је међу многим Србима и Хрватима била распрострањена идеја да се рат води за коначно протеривање Турака који су као уљези дошли у Босну пре шест векова. На ово је указао Миша Глени у својој књизи *Историја Балкана 1804-1999*, Самиздат Б-92, 2001.

нашим просторима доминантно схватање националног идентитета и национализма је погрешно, лажно и опасно.

Наиме, овакво идеолошко схватање национализма и националног идентитета доживело је оправдани фијаско у науци након чега су га у последње две деценије замениле далеко адекватније теорије о овим феноменима. Уместо примордијалистичких и перенијалистичких теорија, озбиљни истраживачи (попут Андерсона, Гелнера, Хобсбаума, Ентони Смита и других) створили су низ озбиљних модела који нацију и национални идентитет схватају као конструктивистичке, динамичне, отворене и променљиве феномене. Заправо се може рећи да је и у овој области науке примењен Нојратов модел идентитета изражен метафором о броду који се преправља на пучини и чији се сви појединачни делови могу постепено променити а да он опет остане исти брод. Установило се да се о нацијама у правом смислу те речи не може говорити пре Француске буржоаске револуције када масе улазе на историјску сцену. Пре тога се може говорити само о елементима етноса које такође не треба занемаривати, али који само представљају основу за модернизистичке елементе (масовна култура, образовање, индустријализација, мобилизација маса) који тек у пуном смислу конструишу нацију. Дакле нације су конструктивистички продукти са отвореном динамиком. Најпре, мењају се људи који чине припаднике нације: не само да једни умиру а други се рађају, већ и живи појединци своју националну припадност. У ранијим временима су – нарочито у рубним подручјима закаснелих нација као што су то српска и бугарска – велике масе људи живеле без јасно одређене националне свести, и многа села и насеља су мењала своју националну припадност у зависности од тога ко је владао тим подручјем.⁸ Затим треба истаћи да нацију не сачињава један исти скуп непроменљивих одлика, већ да је реч о скупу који је изложен сталним променама услед кретања људи, идеја и вредности. Систем вредности и култура једне нације стално се у мањој или већој мери мења у зависности од контаката са другим, најчешће суседним културама и нацијама.⁹ Ако, на пример, погледамо језик као једну од тра-

8 Некадашње подручје Македоније до Балканских ратова је изванредно индикативан пример за ово о чему говоримо. Сукоби бугарских, српских и грчких ратника, комита, свештеника и националних пропаганди били су изузетно снажни и крвави због тога што највећи део масе становништва није имао јасно одређену националну припадност, па су пропаганде појединих нација радиле на томе да што више људи приведу под сопствене skute. Слична пролиферација стновништва била је присутна и на Космету где су многи некада етнички Срби постепено постајали Албанци.

9 У последњих тридесетак година са пробојем глобалних медија и унификацијом глобалне потрошачке културе све су значајнији утицаји других, најдоминантнијих култура, до те мере да данас све мање знамо о својим суседима а све више о нпр. Американцима.

диционално основних одлика једне нације, уочићемо колико се он мењао током векова; стога се на свим катедрама за језике учи и историја појединих језика. Друго, приметит ћемо колико су поједини дијалекти тог језика различити у зависности од близине појединих других језика. На пример, језик Срба у Далмацији и неким деловима Црне Горе пун је италијанских речи, у Војводини је наследио мноштво германских израза, а на југу и истоку Србије усвојио је мноштво бугарских, македонских и турских израза и конструкција (на пример свођење седам на два падежа). Слично је и са бугарским језиком у коме турцизми чине велики део наслеђа.

Други карактеристичан пример је национална кухиња. И у Бугарској и у Србији воде се велики спорови о томе постоји ли национална кухиња и шта је сачињава. Већина јела која се најчешће наводе као делови ових националних кухиња заправо је турског порекла (на пример сарме, тулумбе, пилав). Многи делови народне ношње и одеће који су током прошлог века замењени западноевропским моделима такође су били турског порекла. Постоји још мноштво примера поред језика, кухиње и очуване архитектуре који сведоче о томе да су турски или оријентални елементи не само присутни на овим просторима већ да су током векова пролиферације са локалним стновништвом постали нераздвојни део националног корпуса и националне културе, како у Србији тако и у Бугарској. Та пролиферација између припадника ових нација и турске, односно муслиманске мањине, (па чак у мањој мери и са албанском мањином) и дан-данас постоји јер људи нормално саобраћају и током свакодневног живота врше утицај једни на друге преузимајући речи, манире, песме, рецепте и сл. од оних других. Наравно да постоје сукоби и да ће они постојати и даље, али ако се примордијалистичко схватање нације замени оваквим отвореним, нексенофобичним, конструктивистичким схватањем нације као заједнице способне да присваја и усваја, онда се те тензије у великој мери могу смањити, спорови увести у институције и решавати дијалогом. Уколико се задржи оно прво застарело схватање нације, директне консеквенце могу бити мржња, расизам, ксенофобија и етничко чишћење.

Директна последица поменутог схватања нације јесте и непознавање и ароганција која влада између припадника нација и етничких заједница у обе државе. Кажимо најпре неколико речи о односу самих Бугара и Срба. Није претерано рећи да елите ових земаља и нација веома слабо познају оне друге. То је, узгред, још једна од многобројних заједничких одлика. Реч је о државама и нацијама које најпре имају заједничко словенско порекло, чији су језици припадници исте скупине и стога веома слични, које су имале сличне периоде развоја, експан-

зије и чак одређене културне и економске ренесансе у касном средњем веку, пре турског освајања, које су провеле скоро исти број година под окупацијом, које су формалну независност стекле у исто време, које су пролазиле кроз исти процес ослобађања и поновног рађања своје националне културе и еманципације, имале исте проблеме са модернизацијом и адаптацијом на динамични западноевропски систем вредности, прошле слична разарања у два светска рата, имале исте претензије на Македонију и на територију оног другог... Фактички, реч је о готово идентичним историјама све до Другог светског рата.

Разилажење у историјским путевима дешава се након 1948. када је Југославија започела свој пут изван совјетског лагера у коме је Бугарска остала до 1989. Користећи свој специфични географски и геостратешки положај између два пакта, Србија је као део Југославије доживела велики економски и културни напредак: стандард грађана се радикално повећао, нарочито од седамдесетих година, људи су могли слободно да путују на запад где се постепено формирала значајна српска дијаспора, Београд је постао европска метропола у којој су гостовали сви значајни и водећи уметници, мислиоци, научници и остали интелектуални прегаоци. Степен уметничких и стваралачких слобода се знатно увећао тако да је створено низ продуката који су представљали врхунска светска достигнућа и која су тако и била вреднована (поменимо такозвани *црни талас* у филмској уметности и награде које су Желимир Жилник, Саша Петровић, Душан Макавејев и Жика Павловић добијали на фестивалима у Берлину, Кану итд, затим експанзију српске књижевности – Киша, Црњанског, Пекића, Павића – и посебно Нобелову награду коју је Иво Андрић добио 1961; ту је и за то време занимљив покушај Праксис групе која је покушавала да развије неку врсту недогматске марксистичке мисли; коначно отварање врата за западну масовну потрошачку културу са цинсом, италијанском одећом и рокенролом који је од краја шездесетих доживео огромну експанзију у Југославији и Србији; чак и фолк музика доживљава слободну савремену прераду и рецепцију што је у Бугарској такође било забрањено). Србија је не само географски постала прави Запад за Бугарску, чврсто заробљену у окове совјетског лагера и догматског марксизма. Док су бугарски грађани своје очи упирали ка Србији покушавајући да бар на кашичицу увезу нешто ових благодети, Срби су о Бугарима и Бугарској углавном говорили са презрењем и ароганцијом, игноришући чињеницу да свој сопствени побољшани положај не дугују некој својој природној предности или квалитету већ углавном поменутиим околностима које су их поставиле у повлашћену ситуацију.

Међутим, ситуација се радикално обрће након 1990. када Бугарска улази у токове европских интеграција а Србија постаје међународни и европски парија, окована десетогодишњим санкцијама, увучена у исцрпљујуће ратове, сиромаштво и емиграцију. Временом су се ситуације измениле и након 2000. године Србија тек треба да прелази многе од етапа које је Бугарска са променљивим успехом током последњих година прешла на путу ка НАТО пакту и Европској унији. Ароганција овога пута углавном долази са бугарске стране: бугарска елита је себе доживљавала као неког ко је стекао много веће знање и много више усвојио актуелни систем вредности.

Занимљиво је да оба извора међусобне ароганције и даље постоје: Срби вуку наслеђе свог дугогодишњег живота у изобиљу европског стандарда и европских вредности иако их је фактичка ситуација последњих десет година однела далеко од тога, а Бугари предност свог европејства истичу управо из последњих десет година иако иза тога не стоји реална економска основа нити одговарајућа друштвена стабилност: резултати улагања и реформи из последњих десет година (ако их уопште и буде) видеће се тек након дужег низа година. Индикативно је да је међу бугарском елитом дошло до приличног узнемирења након промена од 5. октобра у Србији, јер су се уплашили да ће велики део западног капитала, седишта мултинационалних компанија, великих политичких и невладиних организација да се премести у Београд као природно средиште Балкана.

Реално је, заправо, рећи да су се сада позиције ова два народа на неки начин изједначиле и вратиле на стање од пре 1948. године, те да ароганција са било које стране нема никаквог реалног основа. Позиција оба народа је позиција на маргини Европе, позиција неког ко тежи ка Европи као симболу благостања, али је стално натеран да преиспитује сопствени европски идентитет. Светлозар Игов с правом подсећа да су и друге периферије Европе као што су Шпанија, Скандинавија, Русија а некада и Немачка у различитим временским периодима имале исти проблем упоређивања себе са Европом. Оно што је главно схватити јесте да је питање Европа или не-Европа, односно Европа или Балкан погрешно питање. И идентитет *Европе* се мења, и он је изузетно комплексан и сложен, баш као и систем вредности који га обележава. Стога се и Балканци не могу одрећи себе већ учинити да Балкан са свим својим манама и предностима заиста постане део Европе. Оно што се пред елите поставља као кључни задатак на том путу управо јесте превазилажење сопственог међусобног непознавања и ароганције која из тога проистиче.

Две ствари су ту посебно упечатљиве: најпре такозвано посредовано упознавање, односно упознавање међусобних ква-

литета и квалитетних производа преко трећег, односно преко Запада, а затим и непознавање потпуно идентичних заједничких одлика. У вези са првим пошао бих од сопственог примера. Када сам 1989. године купио нови албум британске поп-певачице Кејт Буш (Kate Bush) под називом *Sensual World* био сам фасциниран лепотом гласова певачица које су певале пратеће вокале. Још зачуђенији сам био када сам видео да су те гошће на четири најлепше песме на албуму биле бугарске певачице. То је, на моју срамоту, био мој први сусрет са предивним изворним бугарским женским певањем које је преко састава „Мистериозни гласови Бугарске“ доживело велику популарност на западу у оквиру правца *world music*. Да се то није десило, односно да их ова британска певачица није ангажовала на свом албуму, ја се не бих директно упознао са једним од најлепших изворних вокалних традиција Европе која се налази на стотинак километара од места у коме живим.¹⁰

Други пример долази са бугарске стране. Горан Бреговић је деценијама велико (ако не и највеће) име популарне музике у Југославији и Србији. Његов рад обухватао је веома широко и експериментално схваћен рокенрол који је све више интегрисао делове балканског (а посебно српског и циганског) фолклора. Он је, међутим, у Бугарској остао мање-више непознат све до огромног успеха који су филм *Underground* и Бреговићева музика из њега доживеле после победе на Канском фестивалу 1995. године. Након тога је он и у Бугарској постао један од најпопуларнијих музичких аутора. Ова два примера су индикативна за чињеницу да елите ове две земље готово по дефиницији упознају рад оних других искључиво преко трећег, а разлог томе је и даље снажна ароганција и непостојање жеље да се упозна свој први комшија. Исто је и са књижевношћу, сликарством, литературом и другим облицима уметности. Једини изузетак на који ћемо се касније вратити јесте популарност певача народне музике међу обичним светом.

Кад говоримо о непознавању међусобне блискости, менталитета, начина размишљања и заједничких вредности покушаћемо да наведемо само неколико примера који су идентични код оба народа.

1. Када Иванова¹¹ наводи речи Тодора Панова са почетка прошлог века о томе да је Бугарин фантастичан политикант и понавља његову крилатицу „Где су двојица Бугара, ту су засигурно – три партије!“, чини нам се да само понавља опште

10 Исто се може рећи и за радове озбиљних мислилаца који су пореклом Бугари као што су Цветан Тодоров, Јулија Кристева или Марија Тодорова. Најпознатији Бугарин у Србији је фудбалер Христо Стоичков који је био интернационална звезда шпанске Барселоне.

11 Иванова, *op.cit*, стр. 13.

место српског схватања политике и политикантства о коме се може чути од пијаце до академије наука.

2. Светлозар Игов у чланку „Национална судбина и литература“ анализира стихове Пенча Славејкова из „Крваве песме“ и велике Јелисавете Багрјане из поеме „СОС“. Оба аутора говоре о трагичној а опет гордој судбини Бугара осуђених да живе „у овој земљи – раскрсници између истока и запада, вртлог ратова и беде“ (Багрјана), односно „између садашњег и некадашњег света, на граници између истока и запада“ (Славејков). Тиме ово двоје аутора изражавају и у Србији тако популарно схватање да су Срби осуђени да живе између различитих и често неспојивих светова и да је њихова судбина трагична јер су, како је то Јован Цвијић рекао, саградили кућу на раскрсници коју сваки путник жели да растури.

3. Када Кирил Христов описује стање у бугарској литератури, пита се: „Зар у литератури није као у обичном бугарском животу? Ухваћени у највулгарнијем грабежу имају више пријатеља и следбеника него најчеститији грађани. Чак ћете често чути како се отворено говори: мајстор је био зато што је крао!“¹² Ове Христовљеве речи су идентичне запажању Горана Бреговића из једног интервјуа с краја осамдесетих година. Бреговић је указао на чињеницу да се код нас (мислећи на тадашњу Југославију) реч лопов најчешће употребљава у позитивном контексту.¹³ Заиста се и у Србији често са симпатијама каже „јеси лопов, свака ти част“ или „каква је он лоповчина!“.

Већ смо истакли да је ова ароганција између Србије и Бугарске пре свега повезана са ставовима бугарске и српске елите. Један аспект је ароганција према овој другој елити, а други и подједнако битан је ароганција према животу обичног света и нарочито оријенталних мањина. Овај проблем ћемо покушати да назначимо преко односа према разним облицима народне, неофолк, техно-фолк, поп-фолк и сл. музике у ове две земље. Наиме, као што смо то раније напоменули, доба модерног националног успона бугарске и српске нације повезано је са ослобађањем од Турака и свега што је турско у име приближавања Европи и западним вредностима. Та тенденција није прекинула ни у доба комунизма јер су процеси модернизације, индустријализације и рационализације на којима су комунистичке власти стално инсистирале управо основне западне, просветитељске вредности које су обележиле развој Европе у последњих неколико векова.

12 Градина, стр. 128.

13 Бреговић, интервју у Петар Луковић, *Боља прошлост*, Београд, 1989. стр. 308 и даље.

А морамо се сетити да се просветитељство од самог почетка формирало као супротстављено оријентализму: демократија насупротив деспотији, рационална и транспарентна политика наспрам источном ирационализму и политици заснованој на заверама, обманама и преварама итд. Дакле ова омраза на оријентално константна је политика западног рационализма,¹⁴ па тако и модерних елита Бугарске и Србије. Она је по дефиницији значила и омразу на оријенталног завојевача од кога се треба ослободити, што је конкретно значило маргинализацију и самих оријенталних мањина, њихово утеривање у насилну секуларизацију и маргинализацију њихове народне културе. У том смислу треба тумачити исти процес забрањивања, протеривања и омаловажавања свадбарске музике и кјучека у Бугарској¹⁵ као и нео-фолка у Србији у доба комунизма.¹⁶ У Србији су комунисти којима је требао западни легитимитет стално наметали рокенрол као урбану, модерну, прогресивну матрицу популарне музике. Са нешто мање ентузијазма слични процеси се могу видети и у комунистичкој Бугарској.

Међутим, упркос забранама и негодовању власти и елите обичан свет је стварао и одржавао свој систем вредности и своју нову народну културу. Управо су цигански и турски музичари у Бугарској одржавали традиционалну колоритну, живу и богату музику засновану на оријенталном наслеђу коју су штитили, користили и неговали не само припадници ових мањина већ највише припадници доминантне бугарске нације. Исто се дешавало и у Србији: захваљујући нешто либералнијем односу власти према нео-фолку и високом профиту који је овај доносио (за разлику од рока), цигански (а још више српски) певачи и певачице доживели су огромну популарност спајајући традиционалну музику са модернијим аранжманима и све више оријенталним ритмовима и мелодијама. Та музика је доживела огромну популарност у Бугарској где су се пиратске копије албума Мирослава Илића, Весне Змијанац, Милета Китића и нарочито Лепе Брене продавале у десет пута већим тиражима од плоча западних рок група. Са деведесетим и тоталном тржишном либерализацијом, долази до експанзије нових облика ове музике са све доминантнијим оријенталним елементима управо зато што они својим изломљеним ритмовима дају могућности за најбољу забаву и за упражњавање слободнијих и еротичнијих облика плеса. Бугари су добили своју мешавину

14 О овоме је наравно писао Едвард Саид у својој чувеној књизи *Оријентализам*.

15 О томе погледати чланак Веса Куркел, *An Interpretation of Bulgarian Popular Music*, www.bulgari-italia.com/bg/info/musica/chalga.asp.

16 Чувен је Конгрес културне акције одржан у Крагујеву 1971, који је нео-фолк уз нпр.стрипове квалификовао као невероватно зло и примитивизам против кога се свим средствима треба борити.

глобално доминантних техно-матрица и домаћих оријенталних напева која се зове Чалга. У Србији је на истом принципу нео-фолк еволуирао у техно-фолк који елита поспрдно назива *турбо-фолк*. Оба феномена су аутохтони изрази домаће енергије која тражи свој простор и облике изражавања. Ово подручје популарне музике је по мом мишљењу најзахвалније за анализирање проблема идентитета на овим просторима. Ако се оно анализира може се доћи до мноштва занимљивих резултата. Поменућемо неке:

Најпре се запажа да иначе присутан висок ниво нетрпељивости Срба и Бугара према муслиманским мањинама¹⁷ потпуно изостаје међу обичним народом када су у питању културе ових мањина и посебно преузимање њихових доминантних елемената. На пример, у време праве националне хистерије и експанзије етничке нетолеранције у Србији почетком деведесетих, највећа музичка звезда био је Ром Џеј Рамадановски. Друго, на подручју популарне музике види се стварно схватање националног идентитета, његова шароликост и висок степен пролиферације културних елемената између различитих етничких група. Занимљиво је да Бугарима који су наследили традицију непријатељстава са Србима а коју је комунистичка идеологија још појачала, све то није сметало да обожавају српске певаче као што су Мирослав Илић, Лепа Брена или Весна Змијанац

У чланку „Културна индустрија и проблем националног идентитета“ покушао сам да покажем колико је српски музички идентитет сложен захваљујући таквом преузимању, затим колико је савремени оријентализам део наше традиционалне и савремене популарне музике (Космет, Врање, исток Србије) и колико је опасно, контрапродуктивно и глупо покушавати да се он сведе на тзв. шумадијску двојку¹⁸. Такође сам покушао да покажем да је идентитет државе Србије комплексан јер су популарне културе мањина његов легитиман део који не треба протеривати већ исто као и доминантну културу неговати, каналисати и култивисати. Исти проблем постоји у Бугарској и само елите не желе да разумеју о чему се ту ради држећи се старог схватања националног идентитета као „европског, неоријенталног, антируског итд.“.

У Бугарској је 1999. група значајних интелектуалаца организовала петицију коју је поднела националном парламенту тражећи да се забрани и протера чалга. У Србији је техно-фолк мета сталних напада и тзв. националиста и тзв. мондијалиста.

17 Погледати на пример истраживање Красимира Канева „Динамика међуетничких тензија у Бугарској и на Балкану” у *Градина*, стр. 171 и даље, као и анализу писања балканске штампе у пројекту Балкански суседи.

18 Погледати поменути есеј у књизи *Диктатура, нација, глобализација*.

Први га, као у Бугарској, приписују исламским остацима и експанзији коју треба зауставити и протерати из земље и културе. Други овај доминантно оријентални стил настао захваљујући експанзији мањинских култура и истинској културној размени са оријенталним земљама и културама, парадоксално и бесмислено изједначују са наводним српским шовинистичким национализмом и у складу са старом комунистичком матрицом траже његову забрану.

Срећом те је у доба владавине тржишне економије немогуће и замислити такво забрањивање и протеривање. Међутим остаје велики проблем који се генерално може дефинисати као парадигма игнорантског и арогантног става елите према народу. Елита остаје затворена у свом свету говорећи о западним вредностима као што су људска права, мултикултурализам, глобализација итд. што представља више део политичке коректности него стварну делатност увођења тих вредности у српско и бугарско друштво.

Истовремено, ове елите су потпуно арогантне према сировом, али продорном свету живота. Економска и културна размена као и међусобно упознавање функционишу једино путем тих презрених и проказаних сивих, шверцерских канала. Сива економија и сива културна размена су једина права размена која постоји између ова два народа и њихових мањина. Може се рећи да су погранична размена, шверц нафте и разне друге робе, касете, пиратски дискови, музика формирали један аутохтони свет мученика, маргиналаца и пионира који се у тешким временима боре за преживљавање стварајући своје узусе, обичаје и културу, док елите арогантно остају затворене и према другој елити и према тој размени, чак односећи се према њој са презиром. Као и у економији, тако и у поп-култури то међутим представља једину постојећу размену и образац од кога би елите требало да крену. Уместо да се баве причама о хипотетичкој и могућој сарадњи, много би боље било да се окрену ономе што већ постоји и да га полако преводе и преусмеравају у легалне, културније нивое и канале, стварајући праву сарадњу на ономе што постоји. Једина роба коју они други користе је прошверцована роба, једина музика коју они други користе је пиратска музика веома ниског квалитета. Потребно је да елите од тога крећу и да паметном економском и културном политиком ову енергију каналишу уместо да је потискују, и да је пажљиво култивишу стварајући нове, више облике економске размене као и квалитетније облике заједничке масовне забаве. Коначно, то су једини прави замеци истинског *grass-rooted* грађанског друштва и у економији и у култури.

ПОТКУЛТУРА КРИМИНАЛА И КРИМИНАЛИЗАЦИЈА ПОТКУЛТУРА У СРБИЈИ

Постоји широко распрострањено убеђење у нашој земљи да је естрада током деведесетих у пуној мери криминализована и да та врста процеса означава одраз специфичне криминализације целе српске државе у датом периоду. Циљ овог рада је да испита да ли је и у којој мери ова теза тачна, да естраду стави у целокупни миље различитих поткултура у Србији, да покаже узроке и манифестације поменутог процеса криминализације, да покаже шта се с овим процесом дешава после 2000. и да на крају да одређене препоруке како се против криминализације може борити.

*

Свима нама који смо прошли трауматично искуство живота током деведесетих, сећања на време пропасти урезала су се тако дубоко да од фасцинације Цецом и Арканом често заборављамо како систем који им је претходио ни у ком случају није био утопија. Штавише. Југословенски комунистички систем је, како се то временом открива, био један изразито бандитски систем који је итекако имао своје огромне црне зоне. Голи оток, масовна убиства политичких противника и њихово смештање у луднице, међусобни обрачуни у којим су под неразјашњеним околностима умирали људи из врхова власти, страшна корупција која је ишла од врха државе до последњег становника, обучавање терориста из Палестине и других „пријатељских“ земаља и читав низ других метода за малтретирање и манипулисање људима обележили су овај период.¹ Као што ћемо видети и на ово време које обрађујемо посебан утицај има чињеница да су се у земљу вратили сви криминалци које је комунистичка служба користила као своје војнике за егзекуцију политичких противника у емиграцији.

Дешавања из прошле деценије и, посебно, њихова кулминација у првој половини јесу заиста стравична кулминација

1 О томе заиста сјајно говоре изванредни филмови снимани у последње две и по деценије. О перверзној и бизарној природи комунистичког система најбоље говоре остварења попут Кустурићиних *Оца на службеном путу* или *Андерграунда*, или невероватног и, нажалост, веома истинитог филма Живка Николића *У име народа* у ком локални челници комитета своју моћ и положај користе како би похапсили све мужеве чије су им се жене допале и како би изнудом могли да добију секс од њих.

једног таласа. Међутим, никако се не смеју заборавити две ствари: прво, овај огроман пораст криминала дешава се истовремено с његовим апсолутним бујањем и у другим земљама које излазе из комунизма. Наиме, Русија и Украјина су већ по злу чувене, али поред њих и друге земље некадашњег комунистичког лагера добијају своја подземља која се легитимишу и етаблирају на сличан начин као и у западним земљама. И друго, талас који је експлодирао у првој половини деведесетих зачет је бар неколико деценија раније, а исто важи и за везе између криминала и естраде.

Иако је официјелна југословенска идеологија непрестано говорила о изградњи савршеног друштва с новим социјалистичким човеком коме би криминал требало да буде стран, и иако је у јавности живот приказиван што је могуће светлијим бојама са сталним потискивањем друштвених девијација, криминал је у Југославији постојао као и свим другим земљама. Данас постоји огроман број документа, сведочанстава и досијеа који сведоче о томе како се нпр. у Београду од седамдестих развијао криминал и како су постојале уске везе између естраде и криминала. Коцка, алкохолизам, насиље, преваре, утаје пореза и слични феномени били су стални пратиоци каријера великих естрадних звезда. Довољно је, на пример, погледати само каријеру највећег менаџера бивше Југославије, Велибора Царовског, и део његових исповести² па схватити до које мере је криминал био саставни део и тадашњег естрадног живота. По правилу, све је било под будним оком највећег субјекта криминала, државе, чији су функционери манипулисали овим подручјима, убирући свој рекет у виду новца или друштвеног престижа.³

Ово је напросто било неизбежно од оног тренутка када је половином шездесетих југословенско друштво кренуло путем тржишне и делимично политичке либерализације. На пример, од 1964. је уведен слободан режим пасоша који је великом броју грађана омогућио одлазак на рад у иностранство. У исто време кренула је производња робе широке потрошње и свега онога што чини масовну потрошачку цивилизацију. Југославија је већ крајем шездесетих и почетком седамдесетих имала велики број телевизора, радио пријемника, грамофона и магнетофона. Седамдесетих је већ настала озбиљна културна индустрија с великим бројем потрошача, па су тако настајале и домаће звезде

2 Видети у Петар Луковић, *Боља прошлост*, Младост, Београд, 1989, стр. 286.

3 Сјајан филм Бранка Балетића *Сок од шљива* из 1981, осим што представља низ тада водећих звезда као што су Шабан Шаулић, Мирослав Илић и Нада Топчагић, преко невоља главног јунака Микија Рудинског изванредно оцртава ову симбиозу политике, естраде и криминала.

с читавим склопом медијских и сличних институција за њихову промоцију, поред већ етаблираних кафана и вашара као стандардног радног места. Све у свему, створило се једно огромно подручје индустрије забаве које је држава била принуђена да толерише, а истовремено је видела доста користи како од новца, тако и од разних других улога које је ова нова класа људи обављала (на пример, обезбеђивала је забаву и занимацију којом се попуњавало слободно време).⁴ У њој је такође и радио велики број људи који би иначе били незапослени.

Важно је уочити да се ово није односило само на народњаке, иако су они зарађивали више новца. Извођачи рок и поп музике такође су били део естрадног естаблишмента, а за рокере се специфично везивао посебан порок: уживање дрога, а посебно хероина и кокаина. О томе је касније Горан Бреговић више пута јавно говорио. Било је доста спекулација и о пословима многих од њих. За Оливера Мандића су се проносиле гласине да је власник неколико илегалних јавних кућа.

Осим политичара, за овај сегмент живота и, посебно, за новац који се у њему вртео интересовање су наравно показали криминалци. Истовремено се с индустријом забаве у Београду седамдесетих година развила и етаблирала и сасвим завидна криминална поткултура. Стасале су генерације урбаних момака (често деца официра) који су волели оружје и навикли се на бахат начин живота и привилегије. Већ крајем те деценије, а посебно током осамдесетих година, већ су и до званичних медија почеле да стижу приче и извештаји о одређеним именима и ганговима. Рецимо, крајем седамдесетих етаблирао се први озбиљан рекеташ у Београду, чувени Ранко Рубижић Шулц, који је и први користио ватрено оружје за обрачуне. Помиње се да је, на пример, први озбиљан проблем имао кад је кренуо да рекетира коцкарницу у хотелу Србија коју је држао Ђорђе Божовић Гишка, што значи да су ови момци тада већ увелико имали и своје локале, кафане, коцкарнице и сличне мање-више легалне послове.⁵

Већ током раних осамдесетих, распознају се и први озбиљни гангови попут вождовачког коме су припадали Гишка, Бели, Горан Вуковић Мајмун, и земунског с Љубом Земунцем, Ген-

4 Наравно, и сами политичари су били људи од крви и меса па се тако доста говорило о везама појединаца с певачицама народне музике. Од Драже Марковића преко Ивана Стамболића с његовом чувеном везом с Весном Змијанац, до Милошевића или Вучелића (опет Змијанац), затим Мила Ђукановића и Јами...

5 У последње време било је доста фелџона или књига које се баве историјом београдског подземља. Погледати нпр. књигу бившег чувара у ЦЗ-у: Јордан Антонић, *Најжешћи робијаши централног затвора*, Евро, Београд, 2004.

том итд.⁶ Међутим, иако су ови људи пролазили кроз Централни затвор, ретко су у Србији одлазили на издржавање озбиљне казне. Разлоге за ово објаснио је бивши савезни инспектор Божа Спасић у познатом документарцу *Видимо се у читуљи*. По његовом мишљењу, сви ови момци су били под контролом и чак укључени у деловање тајних служби полиције. Они су од службе добијали оружје, фалсификоване пасоше и разне друге погодности. На тај начин су могли слободно да се шетају и по земљама у које им је раније био забрањен улаз. Они су за службу обављали разне прљаве послове, а пре свега убиства значајних људи у емиграцији. У иностранству су пљачкали банке, бутике, златаре и шверцовали дрогу а онда би са зарађеним новцем долазили у Југославију. Док год ту нису правили превише проблема, све је било идеално. Спасић тврди да је само у његово време издато преко 120 фалсификованих пасоша. Држава је на тај начин добијала војнике, а криминал извозила на „трули запад“.⁷

Дакле, неспорна је тврдња да су и криминал и развијена естрада осуђена на озбиљно кокетирање с њим, постојали и пре 1990. Али, тада долази до низа нових околности које доносе промену у перцепцији и пракси односа ове две сфере.

Велики обрт дешава се 1990. када је донет нови Закон о унутрашњим пословима којим је полиција потпуно централизована и када је *de facto* до тада веома моћна криминалистичка полиција развлашћена, а уместо ње ојачала Служба државне безбедности која је у потпуности преузела старање о криминалу и криминалцима.⁸ Међутим, припреме за рат су увелико у току и очигледно је да су војници из иностранства повучени за послове у земљи. Овај демографски талас је у новим политичким околностима изазвао читав низ промена. Ове новости су разлог за тако повећани значај криминала у свим сферама у односу на ранији период.

Никако се не сме заборавити да су и сами криминалци почели с политичким престојавањем. Вождовачки клан је очиг-

6 О почетку етаблирања организованог криминала као присутне делатности говори и чињеница да почиње снимање филмова у којима друштвени криминал постаје легитимна тема: *Нека друга жена*, из 1981. који третира убиство и наркоманију, *Хало такси* из 1983. који говори о шверцу дроге, или *Шмекер* из 1986. који приказује локалне екипе криминалаца.

7 Прва озбиљна истрага о вези полиције и криминалца отворила се 1990. након убиства Андрије Лаковића у кафићу Нана. То је познати случај инспектора Бижића који је штитио починиоца Дарка Ашанина.

8 Некадашњи шеф за борбу против наркотика у београдском СУП-у Марко Ницовић сматра да од тада почиње период веома недефинисаног односа између ДБ и криминалаца, када није више јасно ко за кога ради. Погледајте веома интересантну серију текстова о криминалу у Београду на <http://www.grupa.org.yu/cgi-bin/yabb/YaBB.pl?board=polit;action=print;num=1070064489>

лено био веома близак опозиционом Српском покрету обнове. Гишка и другари су узели озбиљно учешће у организацији 9. марта. Под неразјашњеним околностима прво је убијен Матић Бели, а затим је на ратишту (под такође сумњивим околностима) као вођа Вукове Српске добровољачке гарде погинуо и Божовић Гишка. О овим људима крајње контроверзне прошлости сâм Драшковић и његови сарадници причали су као о српским витезовима и херојима.⁹

Уочавају се два податка на којима посебно инсистирају актери филма *Видимо се у читуљи*. Осим што се у Београду и Србији појавио много већи број криминалаца (којима је, узгред, много теже било да оду и да послују у иностранству што је изазвало повећану конкуренцију за мање ресурсе¹⁰), захваљујући ратним дејствима у окружењу, у земљу се слила и огромна количина оружја која је лако могла да се набави, а и да се употреби. Као резултат ових чињеница, затим искуства рата и генерално подигнуте културе насиља (сетимо се чувених Дневникових додатака с експлицитним приказивањем унакажених лешева), убиства су постала свакодневна, такорећи нормална појава. Број регистрованих убиства у Србији током прве две године рата већи је за 100% у односу на раније године. Уз то, како обично бива у ратним временима и с почетком брзе транзиције капитала из друштвених у приватне џепове, етаблирао се менталитет „све или ништа“ који је пропагирао отимачину и брз живот у односу на мукотрпни рад и ниске профите.

Осим тога, дрога почиње да се ваља београдским и србијанским улицама. Раније је то ипак био спорт резервисан за више слојеве друштва и који је власт довољно контролисала. Од 1991. држава је очигледно допустила неким својим пуленима да праве огроман новац од тог бизниса, а постоје оправдане сумње да су припадници (а можда и сâм врх) Службе били умешани у производњу и промет дрога. Рат је требало финансирати из неких извора. У крајњем случају, остало је забележено да је након 5. октобра у службеном сефу српске тајне полиције у Комерцијалној банци пронађено 550 кг дроге, уз још 72 кг у сефу МУП-а.

Ова нова реалност морала је да се пробије и на сцену. То је једнако значајан фактор: оно што је раније било потискивано из јавне сфере, а посебно из медија, дакле читава поткултура криминала одједном се нагло прелило и у медије, да би у јед-

9 Контроверзни односи између криминалаца и опозиционих, а касније владајућих политичара наставили су се и после 2000. Нико више и не пориче да су 5. октобра припадници сурчинског и будућег земунског клана имали велику улогу, а да наплате тих услуга чине велики део објашњења свих афера и контроверзи из 2002. и 2003. године.

10 Чувена изјава Бате Трлаје о „малој бари пуној крокодила“.

ном тренутку готово постало мејнстрим. Највећа новост у деведесетим је да та криминализација друштва (а посебно естраде) готово постаје транспарентна, да се одједном криминалци јавно показују, бахато промовишу жељни славе и да популарна култура почиње да их слави и опева. У првој половини деведесетих, криминалци су постали модели за идентификацију младих нараштаја.

Криминално понашање се манифестује и промовише на много начина, од којих ћемо овде навести неке. Криминалце је прво почела да промовише ондашња полутаблоидна штампа. У црним хроникама водећих дневних листова није било много информација о њима, али су магацини попут *Осмице* или *Дуге*, а касније *Недељног телеграфа* или *Профила* почели да им посвећују огромне темате, да им дају пуно простора, да их описују у скоро митским облицима и да готово мистификују њихове подвиге по банкама и златарама западне Европе. По моделу који је такође преузет из Холивуда (серијал филмова о Куму или серија *Гангстерска хроника*), криминалци су приказивани као позитивни јунаци, бунтовници који нагризају покварени систем. Када се то повезало с њиховим ратним ангажманом (као што је познато, такви појединци су углавном и формирали специјалне јединице попут ЈСО, а предводили су их Жељко Ражнатовић Аркан и Милорад Улемек Легија), добили смо читаву серију инстант Обилића и Марка Краљевића за 20. век. Паралелно с овим, развијала се естрадна штампа попут *Сабора*, да би се у новој генерацији која почиње с Чобановим *Светом* ова два света спојила. *Свет* је напросто приказивао јавне личности (*celebrities*), што укључује једнако и естрадне звезде и контроверзне биснисмене и спортисте.

Ова дружина која је полако почела да ствара нови српски цет-сет, формирала се почетком деведесетих око такозване поткултуре сплавова. Некад су центар ноћних дешавања представљале кафане и хотелски ресторани, да би се крајем осамдесетих наметнули кафићи. Почетак деведесетих доноси афирмацију великог броја ноћних клубова који се отварају на савским и дунавским сплавовима.¹¹ Након чувене *Нане*, екипа се сели на сплавове од којих је најчувенији *Лукас* смештен недалеко од Бранковог моста. Атмосфера из ових места из тог периода данас звучи потпуно нестварно. О њој повремено говоре пева-

11 Анимирани спот *Београдског синдиката* за песму „Алал вера” у помало карикираној верзији у суштини доноси реализовану читаву поетику културе сплавова. Од јунака у лику Ал Паћина, односно Тонија Монтане из филма *Лице с ожиљком*, преко шатровачког језика дорђолских криминалца, до одличног текста који у потпуности осликава перцепцију света ове популације. Чувене су речи Банета Гребенаревића (убијен у 21. години живота) о томе како то што он проживи за један дан, обични смртници не могу за цео живот.

чи попут Аце Лукаса и Марка Булата који су каријеру градили док се око њих пило, шмркало, пуцало, тукло, убијало... Од самих актера је ретко ко преживео. Ту су се, међутим, правила и познанства која су могла да помогну у естрадном пробоју. Успон Џеја Рамадановског је готово у потпуности повезан са заштитом коју му је пружао Аркан. За Аркана се иначе сматра да је уз помоћ полиције и државе успео да уведе ред у подземље и да стави под своју контролу готово целокупну естраду. То је најупечатљивије било током кампање за парламентарне изборе 1993. када су на његовим митинзима били принуђени да певају Лепа Лукић, Џеј, Цеца и цела прва постава народњачке естраде. Ти наступи су заправо били део рекета који Ражнатовићу није много помогао у политичкој каријери.

Из писаних медија је ова култура почела да се прелива у електронске који су почели да се попут печурки шире у Србији. Појавила се серија емисија у којима су криминалци почели да гостују. Две су најзначајније. Прва је ауторска емисија Вање Булића *Црни бисери* (касније само *Бисери*) која је ишла на трећем каналу државне телевизије, па на Телевизији Политика, да би се коначно скрасила на БК телевизији. Булић, раније новинар *Дуге*, пренео је на телевизију многе јунаке београдског подземља који су отворено приповедали своје доживљаје распаљујући машту клинаца по Србији.¹² Друга емисија је свакако шоу *Минимаксовизија* преко које је Минимакс (још један од оних које је Аркан „штитио“) промовисао нову естрадно-криминалну елиту у Србији. То је била емисија у којој су се Аркан и Цеца редовно појављивали да нам пренесу све новости из свог приватног живота.

Сам Аркан је врхунац овог феномена о ком причамо и читава његова медијска промоција је врхунски скандал. Особа за коју је цела Србија знала да је тежак криминалац с мноштвом убистава иза себе потпуно је изашла у јавност као транспарентни бизнисмен и политичар који је на изборима 1992. године ушао у Скупштину Србије. Медији су градили слику о њему као о храбром ратном хероју, патриоти, витезу београдског асфалта итд. У исто време он је увелико пљачкао по ратиштима и рекетирао пола Србије за свој или за државни рачун. Постоје оправдане сумње да је за свој и(ли) рачун полиције био уместан у бројна убиства неподобних криминалаца, пре свега оних који су се приближили неким опозиционим структурама.

Читав овај брзи начин живота с момцима који тако живе пресликао се у хитове нове народне музике. Најпознатији је свакако хит који је певала Вики „Кока кола, малборо сузуки“:

12 У значајном Драгојевићевом филму *Ране* постоји карикатурна референца на *Бисере*, емисија *Пулс асфалта*.

„Кока кола, малборо, сузуки;
дискотеке, гитара, бузуки –
то је живот, то није реклама,
ником није боље него нама.“

Ова симбиоза и новостворени систем вредности материјализовани су надгробним спомеником на гробу Зорана Шијана, вође сурчинског клана који је убијен 2000. године. Поред Шијанове бронзане фигуре у природној величини, постављен је мермерни сточић на коме се налазе литарска флаша кока коле, кутија цигарета и пепељара.¹³ Супротно стандардним предрасудама о некаквом националистичком систему вредности, у очи упада чињеница да су за ове нове актере сви поткултурни симболи везани за најзначајније брендове западне потрошачке културе. У стварању новог имица криминала почетком деведесетих најзначајнији утицај имала је глобално све значајнија хип-хоп култура.¹⁴ Дебели златни ланци (кајле), фирмиране тренерке и патике директно су преузете од тамнопутих јунака гета (обично бивших професионалних дилера и/или макроа) попут Ту-пека или Др Дре-а који су почињали да се успињу на америчким топ листама. Дакле, утицај глобалне криминализације западне културе никако се не сме занемарити као значајан сегмент криминализације локалне српске естраде.

Још драстичнији је случај денс групе *Моби дик* која се посебно истакла са своја два хита. Први је „Краљ кокаина“ са стиховима: „Никад те није имао као ја, и снага а и понос му је утока, он теби белим пуни главу пуни нос... Родићеш му сина, краља кокаина, родићеш му децу белу као снег“. Други, још драстичнији пример представља песма која у рефрену гласи: „Ја убио сам човека због тебе, а ти ме питаш како живим како ми је сад, ја убио сам човека због тебе, и где ћеш сада бејбе, кад био ти је драг“.

Значајан сегмент институционализације овог система јесу Цецини албуми из средине деведесетих. Свадба Цеце и Аркана је реализована као кулминација читавог овог процеса симбиозе државе, политике, криминала и естраде. Државна телевизија је преносила „свадбу деценије“ етаблирајући модел друштвено признатих хероја тог доба у виду криминалца и певалке. Након тога Цеца је објавила албум *Фатална љубав*, за наше просторе врхунски маркетиншки продукт који је комплетно вођен под Аркановом палицом. Ангажовани су најбољи музи-

13 Види *Време*, бр.574, з. 1. 2002, „Старији и лепши Београд“.

14 Одличан роман Јелене Богавца, *Бетмен са Звездаре*, написан 1996, сјајан је омаж овој изгубљеној генерацији и добар илустратор атмосфере и имица који су ови момци градили.

чари, стилисти, текстописци и композитори, а посебно значајни су били пажљиво рађени спотови с тигровима и осталим симболима који су манифестовали Арканов печат. Албум *Фатална љубав* с мноштвом хитова и огромним тиражом постао је химна читаве генерације нових брзих момака и девојчица, али и оних који су о томе само маштали. Он је истовремено означаио прелаз читавог овог космоса из периода импровизације у чист професионализам. Као што је то с правом најутицајнији албум деведесетих с далеко сложенијим музичким структурама, тако су и криминалци тог доба из фазе тренерки, патика и маскирних униформи прешли у фирмирана одела (уз обавезни Ролекс сат) и почели полако да улазе у озбиљније полулегалне послове.

Радио Б92 је почетком 1995. године објавио дуго рађени и заиста надреални документарни филм *Видимо се у читуљи*: овај ауторски пројекат Јанка Баљка рађен је као страшно сведочанство о читавом времену и о једном изопаченом вредносном хаосу. Док се филм снимао погинула су чак три његова актера, а данас је од свих њих жив само један. Парадокс је да је тај филм стекао култни статус и међу самим криминалцима и да га нове генерације клинаца гледају са страхопоштовањем као галерију својих некадашњих идола, „легенди“.

Криминал и насиље полако су постајали регуларни део кинематографије.¹⁵ У *Булевару револуције* (1992) Владимира Блажевског, који још одише оном атмосфером наивности велике Југославије, криминалци су приказани као фини градски момци, врло позитивни а главни јунак је прави центлмен који брине о младој девојци. Криминал је ту узредна појава, мушки посао, као и сваки други. Филмови рађени у другој половини деценије сажели су сво искуство ратних година. У остварењима Бобана Скерлића *До коске* (1998) и Срђана Драгојевића *Ране* (1998) главни јунак је сâм криминал. До извесне мере то се односи и на Паскаљевићев филм *Буре барута* рађен исте године. Крајње бруталан и претерано искаркиран у свом настојању да буде реалистичан, филм *До коске* је прича о сукобу две генерације криминалаца у Београду. С једне стране је екипа маторих босова а с друге војска нових, углавном малолетних момака којима је пиштољ постао саставни део школске опреме. Масовна кланица која настаје у обрачуну на крају филма и завршни говор Ковача који клинцима објашњава да су живот заменили филмовима и да након погибије нема друге прилике, и поред несумњивог настојања аутора ипак оставља морално питање да

15 За солидан преглед третмана насиља у српским филмовима деведесетих погледати Andrew J. Horton, „Vignettes of Violence”, u *Central Europe Review*, vol 1, no 18, 25.10.1999.

ли сâм филм критикује или подстиче насиље. У сваком случају, криминал је постао субјект.

Најважније сведочанство о времену о коме говоримо свакако су Драгојевићеве *Ране*. На помало комичан и црноруморан начин, аутор је испричао једну нажалост реалну причу о генерацији која је одрасла у Београду деведесетих година, о њеном новом систему вредности, о масовним убиствима, о томе како су ови клинци полако поубијали своје учитеље, преузимали послове с дрогом, цигаретама и нафтом. Ту су и сјајни пасажии о историји старије генерације криминалаца, односно о митовима о њима, затим референце на културу која је уздизала криминалце и наметала их као мејнстрим, о везама с певачицама, о сплавовима и новој музици ове брзе генерације и, коначно, о њиховом крају који долази и пре пунолетства.

О томе како су референце на криминалце (односно нове бизнисмене) постајале сасвим нормалан и легитиман део уметничке праксе у популарној култури, укључујући и државну телевизију, најбоље сведочи еволуција Павићевих породичних серијала рађених за термин недељом у 20. Док у *Бољем животу* тај свет порока не постоји (сем у обличју социјалистичких директора или елитних коцкара), већ се у *Срећним људима* појављују телохранитељи, утеривачи дугова и сумњиви бизнисмени нове генерације. Њих има све више у *Породичном благу* да би у актуелној *Белој лађи* то већ били озбиљни играчи из сенке који контролишу бизнис, маркетинг, политику и већи сегмент наших живота.

С друге стране од деведесетих се и на самој естради отворио огроман простор за нове врсте нелегалних делатности. Можда је најзначајнија појава у том смислу пиратерија. У Србији су се без легалних ауторских права и лиценци продавали носачи звука свих актуелних имена светске сцене. Чак су и телевизије без икаквих права приказивале нове филмске хитове или спортске утакмице. Домаћи извођачи су се најчешће жалили како су и они жртве пирата а, с друге стране, било је доста гласина да пиратерија уопште није тако дивља као што изгледа и да је реч о организованом и добро контролисаном криминалу. Обавештени су могли да чују гласине о томе како је и пиратерисање домаћих аутора често добро организовано од стране њихових издавача, с циљем избегавања плаћања пореских дажбина држави. Проблем пореске евазије је један од највећих у Србији деведесетих година и сви естрадни актери извештили су се у тој пракси: и данас се зна да певачи и естрадни менаџери не пријављују највећи део својих прихода, посебно оно што се стиче на тезгама у иностранству. Читава ова сфера делатности настала је у једној сивој зони и све до данас вешто избегава да

уђе у легалне токове. Наравно, таква ситуација поговодала је разним облицима криминала, па се уз естраду шлепала и проституција, и трговина женама, и наркоманија итд.¹⁶

Рокерска поткултура је у исто време потпуно пропала. О разлозима за то могло би доста да се прича. Већина актера је свој ескапизам потражила у разним врстама опијата којих је било у изобиљу и по страшно ниској цени. Поменимо само најтрагичнији случај чланова *Екатарине велике* који су сви умрли током деведесетих, а спекулисало се да је употреба дрога одиграла велику улогу у томе. Још један битан актер те сцене који је на сличан начин окончао свој живот јесте Чавке, бубњар *Електричног оргазма*. Припадници ове поткултуре више нису били актери у новим временима, већ су попут већине људи постали објекти, односно жртве нових господара.

*

Ова трагична слика из деведесетих почела је делимично да се мења још у другој половини те деценије. Јуловска владавина је наступила као промоција нових јапија у листер одељима, а полиција је у координацији с одређеним режимским криминалцима потаманила већину оних који су као соло играчи правили проблеме у претходном периоду. Поново се знало ко и за кога има право да обавља и да контролише криминалне активности. Чак се и Аркан у последњим годинама свог живота није толико појављивао у јавности.

После 2000. тај тренд протеривања криминалаца из јавне сфере се делимично наставио, али паралелно с једним другим процесом. Очигледно се с распадом Милошевићевог система распао и државни систем обавештајних делатности, па су разне фракције почеле да раде за одређене центре моћи у политици, бизнису или криминалу. Наравно, повећао се и утицај страних фактора. Створио се један општи галиматијас у коме су се помешали сви актери, да би читава ова смеша после низа убистава (укључујући и неке виђеније криминалце попут Шљуке или сумњивих власника фудбалских клубова), отмица, невероват-

16 Постоји мноштво материјала о криминализацији спорта у том периоду. Арканово власништво над фудбалским клубом Обилић и начин на који је овај клуб постао првак државе су можда најбоља сведочанства о томе како је државе читаве области предала на управљање силецијама и убицама. Махинације осталих фудбалских клубова, намештање резултата, продаја важних утакмица, огромни новац који је добијен за продају играча а који је нетрагом нестајао на приватним рачунима управе само су делови укупне слагалице криминала у спорту којој ни до данас нико ништа не може. Видети нпр књигу у издању часописа Таблоид, *Сјај и беда спортске мафије*. Поменимо такође пример кик-боксера Зорана Шијана који је био велики шампион у овом спорту, а узредна делатност му је било управљање сурчинским кланом, дакле крађа аутомобила и продаја дроге. Шијанова супруга иначе била је певачица Гоца Божиновска.

них криминалних акција као што је било дизање у ваздух фирме *Дифенс роуд* 2002. и сл. довела до агентата на премијера Бинђића и велике акције *Сабља*.

Упркос криминализованој реалности у којој су и сами учествовали, припадници политичког и интелектуалног естаблишмента су доста урадили да се полако мења наслеђени криминализовани систем вредности. Доминација новог просветитељског дискурса се видела и на медијима, па се појавио читав низ акција попут серије спотова „Није тешко бити фин“ или мноштва кампања против наркоманије типа „Дрога је смрт, бави се спортом“. Медији су отворени за озбиљне анализе и расправе, како проблема система вредности, тако и за озбиљне критике девијантног понашања и праксе.

У мере које су држава и друштво спровели спадају и: побољшање законске регулативе и стварање правних основа за озбиљније сузбијање криминала, оснивање Специјалног суда за организовани криминал¹⁷ као и Специјалног тужилаштва за ратне злочине; озбиљнија борба против пиратерије којом су музички дискови протерани с улица, али су филмови и даље присутни у огромним количинама што је, заједно с присуством пирата у регуларним видео клубовима, довело до коначног уништења биоскопске индустрије у Србији; подизање плата у јавној управи, стручним делатностима, школама, болницама и генерално веће вредновање рада, популарисање и подстицање образовања и његовог бољег вредновања у друштву; боље обезбеђење школа и школских дворишта, укључујући и увођење плаћеног обезбеђења и полицајаца који патролирају око дворишта; ограничавање радног времена већег броја кафића и клубова у градовима; почеци контроле естрадних и концертних делатности и опорезивања ових манифестација с најавом да ће и приходи естрадних актера зарађени у иностранству такође ускоро доћи на ред...

Простор за деловање је, међутим, и даље огроман. Ову анализу ћемо завршити указивањем на један број мера и подручја у којима се може много урадити на сузбијању наведених појава и свођењу криминализације друштва и покултурних делатности на ону меру коју имају у савременим развијеним друштвима.

Држава најпре мора да дефинише шта је њен стварни домен делатности и у оквиру њега мора максимално ефикасно да испуњава постављене норме и задатке. Током акције *Сабља* између осталих су ухапшени и више месеци држани у затвору Цеца Ражнатовић и Аца Лукас, двоје водећих звезда естраде.

17 Погледати Марко Савић, „Разлика између редовних и специјализованих полицијских, тужилачких и судских институција“, *Ревизија за безбедност*, ЦБС бр. 2, август 2007.

Начин и образложење хапшења су показали да они нису били оптужени ни за каква озбиљнија кривична дела, већ да је у питању било то што је неке кругове тадашње власти фрустрирала чињеница да људи у Србији слушају такву музику!?. Таквих будалаштина више не сме да буде јер је реч о класичној злоупотреби и тоталитарним реповима комунистичких културних револуција. С друге стране, и даље веома ниска цена дроге на улици показује да држава не ради добро свој посао тамо где би требала. И поред местимичних великих заплена шверцованих наркотика, мора се направити озбиљна стратегија за радикалније смањење промета наркотика, будући да је нација на путу да озбиљно оболи. Медијске кампање јесу потребне, али неће имати ефекта ако остали друштвени и државни системи не функционишу. Један од важнијих је смањење доступности дрога, што би подигло и њену цену.

Мора се наставити с увођењем токова новца на естради у легалне оквире. Као што је познато, певачи и менаџери и даље скривају своје приходе, послује се у кешу, перу се велике количине новца. Такође постоје и разни облици рекетирања против којих би држава морала да отпочне озбиљну борбу.

Пиратерија и самопиратерија такође представљају још један сегмент криминалног деловања против кога је потребно озбиљније деловање. Потребно је опремити посебне јединице за ову врсту посла које би ове ланце пореске евазије пратиле до самог врха. Држава је заиста доста урадила да у последњих седам година смањи обим сиве економије и да смањи некада огромну пореску евазију, али естрадна сцена је једна од оних које и даље успевају да се измигоље. Наравно, услов за све ове врсте јачег деловања државе јесте борба против корупције која је захватила и тресе све нивое извршне власти, укључујући и службе које би требало да спроводе законе.¹⁸

Важно је и да сами естрадни делатници нађу начина да се боље организују и заштите. У низу случајева они су почели да схватају да, дугорочно гледано, њима заправо одговарају јасна правила игре. СОКОЈ као организација која би требало да штити извођачка права и да убира тантијеме од емитовања у име извођача, свој посао или не обавља или ради по потпуно арбитражним критеријумима где се испоставља да непознати

18 Можда је најочитији пример тужна прича о антимонополском законодавству у Србији. Након што је усвојен лош закон, и након што су с огромним закашњењем коначно донети подзаконски акти и формирана Комисија за заштиту конкуренције, њен учинак током више од годину дана раван је нули. У земљи препуној монопола где су поједине фирме попут Салфорда чак и саме објављивале да држе преко 80% производње и тржишта, број поступака које је Комисија покренула је занемарљив. И Комисија и министри у Влади сматрају да је узрок пораста цена злоупотреба положаја монополиста, али нико не сме да именује о коме је реч.

певачи добијају веће хонораре него неке истинске звезде чије се песме очигледно највише врте. То је довело до оштрих спорова, па чак и до туче између певача Георгијева и менаџера и композитора Драгића. Сами актери морају да нађу начина да своје организације боље уреде и сачувају од разних мафија. Слично је с разним њиховим синдикалним и струковним удружењима која би могла да играју много већу улогу у заштити њихових права и интереса.

Основа свих реформи морала би да буде реформа система вредности и морална обнова. Ништа не може да надомести улогу породице као првог космоса у коме јединка стиче координате за сналажење у свету. Јачање улоге породице и њеног ауторитета, као и значаја комшилука, локалне заједнице и других облика заједничког деловања људи је најбоља превенција криминала у једном друштву. У превенцији, спречавању и лечењу разних облика друштвених девијација и делинквенције, као што су криминогена понашања, наркоманија или укупна порнографизација јавног простора, постоји огроман простор и за цркву као и за друге институције грађанског друштва. Тек заједничком акцијом свих ових сегмената од породице до државе, уз јасно постављене циљеве могуће је постепено смањивати ниво криминализације друштва и његових поткултура.

ТАБЛОИДИ У СРБИЈИ

Давно су прошла времена просветитељског ентузијазма када се на масовне медије гледало искључиво као на инструменте напретка који помажу великом броју људи да дође до правремене и објективне информације. Људи су постали свесни њиховог огромног потенцијала за манипулисање и искривљавање стварности још половином деветнаестог века, да би искуство масовне пропаганде, развијено најпре у комерцијалне сврхе у Америци а затим и у политичке у тоталитарним системима СССР-а, Италије и Немачке, довело до Орвелове 1984 као најбоље метафоре за страх од медија.¹

У савременом свету сам појам медија повезан је са низом појава и феномена који заиста подстичу на озбиљну забринутост: манипулација, пропаганда, лаж, полуистина, сензационализам, спиновање, често нејасни извори и токови финансирања, прање новца итд. У последњих педесет година академски истраживачи су се много више бавили питањем у којој мери савремени медији представљају сметњу демократији и оруђе за манипулацију масама, него што су понављали класичну теорију по којој независни медији чине стуб демократске јавности и контроле рада званичника.

Али с друге стране постоји и скуп проблема повезан са уједначавањем, укрупњавањем које води монополима и контроли тржишта информација, аутоцензуром и сличним облицима реалног ограничавања конкуренције у наводно демократским друштвима које де факто угрожава слободу информисања и могућност људи да бирају. Будући да су једини који нису ограничени аутоцензорским налозима нове политичке коректности, у неким земљама се дешава да управо таблоиди остају последња одбрана слободне речи и последњи стварни друштвени *watchdog*, како то Американци кажу. Негде између ова два скупа проблема треба тражити истину о таблоидима.

1 За генералну историју развоја штампе и новинарства у деветнаестом веку погледати Ken Ward, *Mass Communications and Modern World*, Macmillan Press, 1989, стр. 21–49. Овај аутор прати компаративни развој штампе у Британији, САД и Немачкој и показује како су се тада формирале кључне дилеме и проблеми са којима ће се новинарство сусретати и у каснијем, технолошки савршенијем добу. Део његове анализе посвећен је и покушајима одређења према сензационализму и формирању онога што ће се касније назвати таблоидна штампа. Методи са којима су се поигравали Бенет и Пулицер код Херста ће доживети кулминацију. Овај магнат је први човек из света новинарства који је смишљено и наменски користио рат као извор профита за штампу. Он је такође штампао и чувени часопис *Yellow Kid* по коме ће таблоиди касније бити прозвани *жута штампа*.

Таблоидно новинарство и таблоиди након 2000. године више пута су долазили на тапет неких делова српске јавности. Заправо, они представљају једну од сталних друштвених тема која амплитудно долази у жижу јавности из различитих разлога. Иза ових непрестаних напада на таблоиде углавном се назире политичка мотивација, пошто се по правилу тражи њихово строго кажњавање или још боље укидање. Одређени делови српске јавности истрајавају на понављању тезе да су таблоиди директна испостава организованог криминала у Србији. Као и у многим другим случајевима, постоји покушај се да се таблоиди представе као некаква специфична аномалија српског друштва, уместо да се они сагледају као нужна последица демократизације и савремене трансформације медија која једнако погађа и друштва у транзицији, као и такозвана стара демократска друштва. Због ових дилема потребно је направити једно подсећање на сам феномен таблоида и дати кратку историју таблоида у Србији како би се оценила њихова стварна улога у друштву и испитале тезе о њиховој наводно криминогеној природи.

*

У преговору за одличан зборник радова *Таблоидне приче* из 2000. године, Барби Зелизер је осудила апстрактно моралистички приступ таблоидном или ниском новинарству, какав се и код нас често среће, и указала на потребу објективнијег приступа овом изузетно утицајном феномену који се одржао и проширио упркос перманентној критици. Зелизерова подсећа на чињеницу да појава манипулатора (као што је некада био Вилијем Рендолф Херст или данас Џери Спрингер) не сме да нас наведе да *en gross* осудимо читав жанр и метод рада. Она стога наводи читав низ одлика и иновација које су таблоиди донели медијима а које данас сви користе: болдирани, велики наслови, широка употреба фотографија и другог визуелног материјала, жив језик и нагласак на конкретним, осетљивим детаљима, показивање интересовања за приватне животе, морални императиви њихове поруке. Присуство ових карактеристика показује да се таблоиди не могу посматрати у оквиру дискурса све или ништа. „Они, пре нуде континуум одређених пракси које постоје у различитим степенима и које се стога морају просуђивати у свом непосредном контексту. У оваквом сценарију страхови за потенцијални губитак високих стандарда тако постају илузија, убедљиве провокације, које су међутим далеко од стварности“.²

Спаркс је у Уводу за овај зборник, пригодно названом „Паника због таблоидних новости“, навео три основне карактерис-

2 Barbie Zelizer, y Collin Sparks, John Tulloch (ur.), *Tabloid Stories: Global Debates Over Media Standards*, Rowman & Littlefield Publishers, 2000, стр. x

тике које таблоиде разликују од такозване озбиљне штампе и озбиљних програма:

1. Таблоиди посвећују релативно мање пажње политици, економији и друштву а релативно више спорту, скандалима и популарној забави. Они се такође много више интересују за приватне животе како славних, тако и обичних људи.
2. Таблоиди и посебно таблоидне форме емитовања обрћу ред приоритета па у центар својих интересовања стављају забаву, односно емотивније обојени приступ свим садржајима.
3. Таблоиди померају границе доброг укуса и оног што је дозвољено у медијима. Тако се за програме Џерија Спрингера каже да представљају таблоидну телевизију.³

Таблоиди су као феномен у западним земљама поново стављени под лупу у другој половини деведесетих. Поново су се чули аргументи о таблоидизацији штампе и електронских медија, а посебно од стране припадника новинског и академског естаблишмента који су утврдили да таблоиди (посебно у Великој Британији) врше огроман утицај и на мејнстрим медије.⁴ У крајње илустративној дискусији, Британци су својим америчким колегама одговорили да је борба на тржишту оно што их тера да се прилагођавају ширим слојевима и по језику и по темама. Навели су чињеницу да само у Лондону излази пет озбиљних новина док у Америци у принципу опстаје монополски систем где у сваком већем граду (осим Њујорка) делује

3 Colin Sparks, ибид, стр. 11. Овде смо сконцентрисани на таблоидну штампу и њене последице. За детаљну анализу таблоидне телевизије и друштвених процеса који су са тиме у вези погледати Kevin Glynn, *Tabloid Culture: Trash Taste, Popular Power and the Transformation of American Television*, Duke University Press, 2000

4 Налози модерних идеолошких стремљења су свуда присутни па се тако могу наћи и погледи који таблоиде уздижу на основу њихове политичке подобности. Тако Јан Конел у свом обимном чланку тврди да су класичне *broadsheet* новине лоше јер су националистичке, будући да својим фокусом на националну политику задржавају класичну перспективу националне државе и националног интереса, док су шарени таблоиди окренути репортажама о појединцима и универзалном свету забаве „политички прогресивнији” зато што искачу из оквира националистичког дискурса. Види Ian Connel, „Mistaken Identities: Tabloid and Broadsheet News Discourse”, *Public*, Vol V (1998), 3, стр. 11. Ова врста просуђивања популарних феномена на основу политичке коректности лежи у обрту који се код нас десио кад су прогеј кругови почели да се позитивније односе према таблоидном кемп свету Пинка, *Света*, и „турбо-фолка”. Занимљиво је упоредити Конелове ставове са ставовима домаћих неотроцкиста за које су домаћи (додуше, само политички) таблоиди извор национализма.

само по један велики озбиљан дневник, па им је стога далеко лакше да чувају ниво.

Када се чују овакви аргументи, увек се треба подсетити да се иста врста полемике водила бар неколико пута током скоро двовековне историје масовне штампе. У Британији је ова прича отворена када се тридесетих година деветнаестог века појавио чартистички *Northern Star*, а затим још један број таквих часописа који су почели да се обраћају ширим масама, а посебно радништву. После смањења пореза на штампу, од педесетих година почиње да излази велики број новина, да би се после трећег проширења бирачког права 1884, када радници добијају право гласа, ова тенденција претворила у прави талас назван *Ново новинарство*. Основна одлика овог новог популарног стила и издаваштва била је окренутост према радничким масама, највећем и најширем тржишту.⁵ Да би се овом сегменту тржишта пришло на адекватан начин, издавачи су морали да адаптирају и формат и типографију и теме и језик и начин приповедања о одређеним догађајима што је, разумљиво, наишло на осуду елита због генералног урушавања нивоа јавне речи.⁶

Спарк је добро приметио да су се са истим питањем суочили и покретачи радничке штампе у другим а посебно немачким земљама. Док су у Британији капиталисти наменски ишли за снижавањем нивоа и захтевности како би привукли већи број читалаца и остварили профит, новине које су покретала радничка удружења, синдикати или партије настојале су да имају едукативан карактер. Но брзо су уочили да их таква концепција не приближава циљној групи па су полако почели са процесом прилагођавања свог садржаја и језика и увођења практичних и популарнијих тема, не би ли стварно привукли раднике, домаћице итд. Дакле и они су морали да прибегну популарнијем језику и садржајима, што у принципу води ка некој врсти прототаблоидизације.

*

Земљом колевком таблоидног новинарства сматра се Велика Британија – пионир је Алфред Хармсворт који је крајем деветнаестог и почетком двадесетог века створио читаву империју јефтиних новина, пријемчивих за широку публику. У Америци се првим таблоидом сматра *Њујорк илустрејтид дејли њуз* који је покренут 1919. и који је скоро читав био ис-

5 И у актуелним споровима у Србији постоји изражена класна димензија. Највећи критичари таблоида су кругови блиски ултраелитистичкој не-отроцкистичкој странци ЛДП, док су читаоци таблоида (*Курир*, *Правда* итд) углавном припадници нижих слојева.

6 То је доба када је Метју Арнолд објавио *Културу и анархију* (1869).

пуњен сликама. Ова држава данас представља најразвијеније тржиште таблоидних новина и магазина.

Док је у САД таблоидно новинарство највише везано за илустроване недељнике, у Британији су носиоци овог жанра дневници. Није згорег уочити чињеницу да су таблоиди највише повезани управо са ове две земље које се сматрају најразвијенијим либералним демократијама, што доказује чињеницу да су таблоиди израз и резултат демократизације и плурализације друштвених односа.

Таблоиди су свој пуни развој доживели у последњих пола века захваљујући дотада незабележеном благостању, раширености писмености и посебно знатно побољшаним технолошким могућностима. Конбој даје кратку историју најважнијих тачака развоја таблоида у Британији који је веома илустративан за читав двадесети век. Хармсвортов *Дејли мејл* из 1903. је био пионирски покушај, али је први озбиљан и комерцијално успешан таблоид био *Дејли Хералд* покренут 1911. Овај лист је био уско повезан са Лабуристичком партијом. Тираж који су достигли 1933. био је већи од два милиона. У том периоду се покреће *Дејли експрес*, а на основу његове измењене типографије и пролетерског дискурса, оживљени *Дејли мирор* је све до седамдесетих заузео место кључног, типичног британског таблоида. Тада почиње ера листа *Сан*.

Мардок је *Сан* преузео 1969. и у року од једне деценије увео сасвим нови сензибилитет инспирисан сексуалним слободама и атмосфером либералних седамдесетих, што је најбоље симболизовало увођење „обнажене девојке на трећој страни“. За разлику од социјално оријентисаног *Дејли мирора*, *Сан* је инсистирао на забави, у чему му је помогло ближе повезивање са електронским медијима и филмском културом. Много више су се пратили животи славних особа, а посебно глумца из популарних телевизијских серија. *Сан* се чак и рекламирао на телевизији како би себе усадио у систем визуелне културе. Већ 1978. тираж је експлодирао до 4 милиона.⁷

Америка је имала свој континуирани развој који је довео дотле да, како је то приметио овдашњи краљ таблоида Роберт

7 Види Martin Conboy, *Tabloid Britain*, Routledge, 2005, стр. 8. Последња фаза у таблоидизацији британских новина јесте покретање *Дејли стар* управо 1978, што је резултирало додатним обарањем квалитета и пристojности и, занимљиво, није се показало успешним. О сличном тржишном неуспеху у таблоидизацији одређених сегмената новинске понуде у Немачкој погледати Klaus Schonbach, „Does Tabloidization make German local Newspapers Successful?“, у Collin Sparks, John Tulloch (ur.), *Tabloid Stories: Global Debates Over Media Standards*, Rowman & Littlefield Publishers, 2000. О најзначајнијем немачком таблоидном производу, *Билд цајтунгу*, погледати у истој књизи есеј Urlike Klein, „Tabloidised political coverage in Bild Zeitung“.

Чобан, тамо свега десет посто тржишта отпада на такозвану озбиљну штампу, а све остало покривају ревијална штампа и таблоиди. *Sex sells* је формула која се од шездесетих година ustalila у главама маркетиншких стручњака па се то прелило и на штампу. Међутим, и ту је дошло до значајног обрта 1976, када је Мардок купио *Њујорк Пост* преносећи британски радикалнији стил заснован на сензационализму и скандалима.

За америчко генерално схватање таблоида и њихову историју у последњих пола века, можда је најилустративнија историја листа *National Enquirer*⁸ који се и даље сматра једним од најутицајнијих таблоидних издања. Успон овог листа почиње 1952. када га је купио италијански издавач Ђенерозо Поуп Џуниор. Он уводи нову агресивну концепцију уређивања која се базира на скандалима, великим насловима и сликама, а често и измишљању прича и афера. Енкавајерер је поставио образце и методе које ће касније следити све ревијалне таблоидне новине у свету (укључујући и овдашње шампионе као што су *Свет* и *Скандал*): фокусирање на славне особе, извештаји о њиховим приватним животима, фотографисање у провокативним позама, откривање скандала у које су уплетени, исповести, откривање коначних „истина“ о шкакљивим проблемима, континуирано праћење неке афере и њено пикантно презентовање из броја у број, стварање сукоба између звезда итд.

Енкавајерер је од самог почетка имао своје вечите фаворите на које се могло рачунати да ће увек произвести довољно занимљивог материјала. Све до своје смрти 1969, глумица Џуди Гарланд је била такав трајни извор скандала. Међу остале кључне актере спадају нпр. Ричард Бартон и Лиз Тејлор чија је сага трајала деценијама, затим Сони и Шер а затим сама Шер чије је стално мењање партнера задовољавало потребу читањелства за трачевима. Седамдесетих је рудник блага постао Елвис Присли и посебно контроверзе његовог брака. Елвисова смрт је подигла тираж овог часописа на седам милиона примерака. Веће контроверзе изазвала је међутим употреба Ленонове погибије. *Енкавајерер* је на насловну страну ставио фотографију мртвог Џона Ленона. Негде у исто време започела је скоро деценијска употреба скандала везаног за глумца О Џеј Симпсона, али су већа конкуренција и низ афера око измишљања вести натерали уредништво да много више поведе рачуна о кредибилитету онога што пласира.

*

Шта се данас генерално подразумева под таблоидом? Вреди се подсетити да је само име дошло из фармацеутске индус-

8 За кратку историју овог часописа погледати www.tvparty.com/tabloids2.html

трије – коришћено је за означавање малих, компресованих или компактнијих лекова који су били лакши за пренос, чување и употребу. Убрзо се овај израз раширио и на друге области па тако и на таблоидно новинарство (око 1901) које је подразумевало компресоване, краће и директније форме извештавања. И до данас је термин таблоид пре свега резервисан за означавање разлике у штампарским форматима – њима су означаване новине које су мањег обима и мањег штампаног формата од класичних (*broadsheet*) новина већег обима за које се по правилу везује и више информација, текста и већа интелектуална амбиција.

Тако се у последњих десетак година може чути да су неке значајне класичне дневне новине (*Индипендент*, *Тајмс* или *Скотсмен* у Британији, *Ханделсблат* у Холандији) прешле на таблоидни формат, што не значи да су почеле да се баве скандалима већ да су (слично као и некада *Борба* у Србији) прешле на мањи штампан формат који је лакши за руковање и читање у превозу а тиме и пријемчивији широј публици која новине чита у покрету. Конбој с правом примећује да је основна одлика таблоида заправо специфичан језик који их маркантно одваја од осталих медија. Дакле сама чињеница да ови медији прелазе на таблоидни формат не чини их таблоидима у суштинском смислу, као што је *Билд* управо тај специфични језик и садржај чинио таблоидом иако се штампао на у великом формату.

Таблоидима се, такође, називају и алтернативне недељне новине које су често усмерене ка локалној заједници или неком другом специјализованом сегменту публике. Оне се често деле бесплатно, а издржавају се захваљујући оглашивачима који претендују на исту публику.

Коначно, постоји и онај смисао који је једино познат и прихваћен у нашој јавности: као ознака за дневне и недељне часописе или ревијалне магazine који се базирају на сензационализму, трачевима и стварним или измишљеним вестима из живота славних. Наводећи одлике таблоида, Мартин Конбој даје следећу листу: сензационализам, емотивни језик, бизарност, секс, трачеви, полицијске новости (хроника), бракови и разводи, животи славних, политичка пристрасност итд.⁹

За таблоиде генерално важи да их обележавају доминација слике над текстом (у том смислу су далеко визуелнији него обичне новине па има и оних који овај жанр називају *стрип новинарством*), крајње сведена информација која се лако може покупити само из наслова, мало или нимало аналитике и обраде те информације, склоност ка пикантним детаљима, провокативним сликама звезда, баратање непровереним информација-

9 Conboy, *ibid*, стр. 12.

ма, одсуство правила о неопходности два извора, подилажење ниским нагонима масовне публике коју занима интима других људи, детаљи и слике бруталних злочина, сексуални скандали и сличне праксе.

Реч је о општем, глобалном тренду који је повезан са савременом потрошачком цивилизацијом у којој човек све мора да обавља брзо и успут, па се трендови таблоидизације штампе називају и њеном мекдоналдизацијом – таблоиди се у енглеском говорном подручју називају и „junk food news“. Њихово ширење је светски тренд па су између осталог у експанзији у Пакистану или у Кини где се од средине деведесетих покренуо читав талас таквих издања са врло занимљивом улогом у погледу демократизације друштва, будући да се преко њих по први пут истражују неки озбиљни друштвени феномени, бележе трендови трансформације друштва, промене система вредности и индиректно пропитује политика владајуће КП Кине.

*

Слична је била ситуација када су се почетком седамдесетих појавили први таблоиди и у Србији. Југославија је шездесетих година отпочела са прихватањем западне потрошачке културе и – захваљујући порасту благостања, отварању ка Западу и тржишним реформама након 1965 – створиле су се претпоставке и за појаву стрипова, хумористичких листова, али и ревијалне и таблоидне штампе. Почетком седамдесетих у Београду су излазили значајни тиражни ревијални недељници као што су Политикина *ТВ ревија*, *ТВ Новости*, *Базар*, *Нада*, али и легендарни први таблоиди *Чик* и *Зум репортер*. Ова два листа су због својих еротских прича али и других некомформистичких новинарских пракси дошла на удар тадашњих комунистичких власти.

Све до деведесетих година и почетка стварне плурализације друштва, таблоидно новинарство углавном је било везано за недељнике. Осим поменуто ревијалне штампе која се бавила животом познатих естрадних звезда, глумаца, фудбалера и других спортиста, постојали су и квазиполитички недељници као што је била *Осмица*, односно *Новости Осам* а затим и *Дуга* која ће своје златно време доживети крајем осамдесетих и почетком деведестих. Што се дневних новина тиче, то тржиште је било више контролисано и шкакљиво за власт па је број дневних новина био крајње ограничен. Осим *Политике* и *Борбе* као озбиљних новина, 1953. покренуте су *Вечерње новости* као народне новине које су настојале да изађу у сусрет широј, мање образованој публици па су стога и форматом и структуром информација подсећале на таблоид.

Можда једини прави дневни таблоид у том периоду јесте *Политика експрес*, која је наменски покренута из политикане куће као такозвани *spin off*, алтернативно популистичко издање са посебно јаком црном хроником и склоношћу да се више простора да скандалима, бомбастичним насловима и сличним садржајима. Она је највише остала упамћена по тексту „Ђурувија дочекао бомбе“ који је објављен непосредно пред убиство Славка Ђурувије на Ускрс 1999.

Прави развој таблоидне штампе почиње од половине деведесетих, када креће постепен али незадржив процес плурализације српског друштва. Међутим, пре него што пређемо на официјелне таблоиде овог раздобља, треба напоменути чињеницу да је услед ратова, санкција, измењене демографске и социјалне структуре дошло до таблоидизације и дубоке криминализације комплетног српског друштва. Најбоље сведочанство о том периоду може се наћи у чувеним *Новости Огласима* који су вероватно најбољи документ о томе шта се дешавало у периоду од јесени 1991. до почетка 1994. када се заједно са Аврамовићевом реформом сређује стање и у низу других области. *Новости Огласи* су брутално сведочанство о томе како је читава криминогена структура преко ноћи излетела у први план. Овај часопис који у датом периоду очигледно није подлегао било каквој контроли, био је препун огласа девијантног типа: од отворених позива на проституцију личног и организованог типа (касније су то презеле тзв. агенције за пословну пратњу, а затим и салони за масажу) преко студената који су нудили своје услуге старијим женама за стан и храну, затим низа преварантских агенција које су наводно обезбеђивале визе или посао у иностранству, па слободне продаје оружја до, рецимо, понуде порнографских видео касета са експлицитним објашњењима садржаја.¹⁰

Треба поменути и таблоидну трансформацију листова који су дотада излазили у нешто контролисанијем виду као што је *Дуга*. Новинари и сарадници овог недељника су почели да копају по контроверзним дешавањима на ратишту и у подземљу које се у то доба дубоко испреплетало са полицијом и службама. Тако се у *Дуги* појављују контроверзне репортаже са ратишта (укључујући и откривање различитих видова сарадње између зараћених страна), анализе дешавања у подземљу, индиције о умешаности званичне политике и људи из врха власти у крајње сумњиве ствари као што су шверц цигарета, нафте, промет и дистрибуција наркотика, пирамидалне штедионице и сл. Новинарка овог листа Дада Вујасиновић изгубила је живот вероватно услед својих истраживања. Званично је објавље-

10 Типа бабе и дечаци, деде и девојчице, бабе и деде, бабе и коњи, девојке и пси итд...

но да је извршила самоубиство иако све указује да је убијена. Истрага о њеној смрти је поново отворена, али чини се да су и данас опструкције једнако велике као и у време када се догађај одиграо.

Званично се као први таблоид 1993. појављује лист *Недељни телеграф*.¹¹ Од самог старта овај недељник пратиле су контроверзе које се и данас везују за већину таквих издања. За осниваче и уреднике Момчила Ђорговића и Славка Ђурувију говорило се да имају добре везе са полицијом и одређеним службама. По неким су оне биле и превише добре, односно сматрали су их делом тог система који је добио задатак да отвори вентил у земљи у којој није постојала опозициона дневна новина. НТ је заиста отворио ново поглавље у српском новинарству тиме што је отворио простор за опозиционе лидере, за истраживање бројних криминалних дешавања у Србији, за анализу процеса распада комунистичког система вредности и хипокризије након које није долазило ништа. У другој половини деценије према сличној концепцији основани су и недељник *Аргумент* који одавно не излази, и недељник *Сведок* који је и данас активан.

Након разлаза уредничког двојца, Ђорговић је све до данашњих дана остао на челу НТ-а, док је Ђурувија покренуо први прави таблоидни дневник *Дневни телеграф*. ДТ је до бруталности развио тенденције које је НТ започео: најаве типа *скандалозно, сензационално* итд, затим прсата обнажена девојка на насловној страни, велики упадљиви наслови претежно црвене боје, сасвим сведене информације у тексту који углавном разрађује оно што је дато у наслову и антрфилеу итд. Након првих тужби редакција је одлучила да се текстови уопште не потписују што је истински куриозитет чак и у српском новинарству.

Негде у исто време појављује се и први таблоид са страним капиталом. То је лист *Блиц* на чијем је челу био Манојло Вукотић. *Блиц* је донео једну нову, шаренију, мозаички сачињену концепцију која се углавном бавила разним животним феноменима, док је политика у почетку била у другом плану.¹²

- 11 Треба поменути још неколико гласила које је тешко прецизно дефинисати, али која су имала много елемената таблоидног рада, као што су веома читани и тиражни крагујевачки *Погледи*, или *Ревија 92* коју су издавале државне *Новости*. Посебно поглавље би требало да се бави гласилима која су третирали окултне и паранормалне феномене као што су *Чудо*, *Треће око* или *Зона сумрака*.
- 12 *Блиц* је део швајцарског концерна *Ringier* који је исту мустру примењивао у већем броју екскомунистичких земаља. Интересантно је да свега неколико западних новинских империја преузима тржишта десетина земаља у транзицији. Осим Рингиера готово свуда је присутан и немачки *WAZ*. Како у свом есеју о таблоидима и Мађарској показује Агнес Ђулаш, деведесетих су стране компаније држале око седамдесет посто мађарског тржишта новина. Види Agnes Gulyas „Tabloid Newspapers in Post-Communist

Временом се међутим и он све више отворено опозиционо позиционирао. Након још једног сукоба, руководство *Блица* се поделило а од дела који се одвојио настао је још један таблоид, *Глас јавности*, који је са нешто лошијим графичким решењем и сиромашнијом штампом промовисао исти концепт.

Своје новине су издавале и политичке партије. СПО је још почетком деведесетих почео са својим недељником *Српска реч* који је био комбинација партијског гласила и таблодних новина у погледу начина писања о аферама власти, о припадницима власти, али и о опозиционим лидерима са којима је породица Драшковић улазила у сукоб. Уредник је био чувени Милован Бркић који данас издаје двонедељник *Таблоид*. (Српска радикална странка издавала је брутално партијско гласило, месечник *Велику Србију*). У време почетка протеста 1996, Демократска странка је своје партијско гласило *Демократију* преко ноћи претворила у јефтину таблоидну дневну новину која је наставила да излази још неколико година.

Све ове новине су биле опозиционо оријентисане.¹³ Данас се прећуткује управо велика улога коју су таблоди одиграли у разбијању режимског медијског монопола и у стварању алтернативног опозиционог информативног простора. У време када опозиција није имала значајне електронске медије са националном покривеношћу, управо таблоиди су били главно средство њиховог оглашавања и информисања јавности. Али из тог време потичу и многи будући проблеми: пословање у свој зони, нејасни извори финансирања, контроверзна веза са подземљем, полицијским изворима и политичким центрима моћи, односно партијским лидерима и функционерима.

Треба такође регистровати и појаву *Света* као класичног ревијалног таблоида (онога што се у Америци зове супермаркет таблоид) који је Роберт Чобан покренуо средином деведесетих. Он је поставио нове стандарде бруталног естрадног новинарства које почива на трачевима, на раду папараца који јуре познате и бележе скандале, на богатом колору и сликама. *Свет* је имао огромне тираже и захваљујући њему Чобан је направио праву империју која обухвата десетине других ревијал-

Hungary” u Collin Sparks, John Tulloch (ur.), *Tabloid Stories: Global Debates Over Media Standards*, Rowman & Littlefield Publishers, 2000. У Србији данас *Ringier* држи *Блиц*, *Ало*, *24 часа* и од скоро недељник *НИН*, а *WAZ Политику*, новосадски *Дневник*, а очекује се и преузимање *Новости*.

13 Режим је држао под својом контролом државне и друштвене новине, али је занимљиво да је функционер ЈУЛ-а Зоран Чичак својевремено покренуо крајње контроверзни таблоид *Балкан Експрес* који је развио касније омиљени метод уцењивачког новинарства: о некој особи се објави истинита или измишљена сторија, а онда јој се понуди да исплати одређену количину новца како би такви напади престали. Данас се магазин *Таблоид* често оптужује за такву врсту деловања.

них издања, телевизијску продукцију, а затим и посебан канал итд. После 2000. појавио се велики број сличних издања али је праву конкуренцију *Свет* добио само у ревији илустративног назива *Скандал* Жељка Митровића који је овај жанр потпуно одвео у треш воде стављајући на насловне стране чисту естрадну порнографију. Занимљиво, ове новине које су заиста цивилизацијско и етичко дно штампане речи у сваком погледу никада нису наишле на критике НУНС-а, ЈУКОМ-а и сличних парapolитичких организација које иначе све време нападају таблоиде због неукуса. Вероватно је то због њиховог доброг личног односа са самим Митровићем и зато што нпр. Петар Луковић редовно пише у том листу.¹⁴

После промене власти 2000, о феномену таблоидног новинарства много се више говорило него раније. Штавише, и шира јавност је научила шта тај појам значи. Постоји велики број разлога за то. У протеклих девет година све дневне новине које су покренуте биле су таблоидног карактера, конципирани по сличним моделима. Поменимо најзначајније наслове: *Национал*, *Интернационал*, *Балкан*, *Центар*, *Курир*, *Прес*, *Правда*, *Сутра*, *Газета*, *Ало*. Ту су такође и недељници попут озлоглашеног *Идентитета*, *Таблоид*, *Гром* итд.

Таблоиди су посебно дошли на удар одређених (у то време владајућих) политичких струја у доба Сабље, након атентата на Ђинђића. У верзији која је тада медијски експонирана, сви таблоиди су припадали мафији и преко њих је вршена медијска припрема Ђинђићеве егзекуције. Током истраге се само за недељник *Идентитет* (који је тада уређивао Градиша Катић) открило да га је финансирао земунски клан, а због наводно блиских веза са њима током Сабље био је ухапшен и Предраг Поповић, уредник *Национала* који је одлуком министра Лечића забрањен.¹⁵

Упркос томе што је само за *Идентитет* доказано да је био повезан са криминалцима, поменути политички кругови и њима блиске невладине организације, удружења и појединци наставили су да паушално нападају све поменуте таблоиде као мафијашке. Теза је била да иза таблоида стоје или делови милошевићевих обавештајних служби или мафијашки кругови настали из истих структура. Мотив за нападе је очигледно по-

14 Ово је такође метод својеврсне корупције који се доста практикује у нашим медијима. Митровић је давањем добро плаћене колумне Луковићу заштитио своју кућу и делатност од напада из подручја такозване друге Србије која има одличне везе и са страним центрима моћи. Тако се раније Чобан код истих утицајних кругова штитио тиме што је у својој култној треш емисији *Свет Плус* редовно промовисао хомосексуалце и омогућавао да се њихова питања изнесу у јавност.

15 У последње две године Поповић уређује дневни лист *Правда*, близак најпре СРС-у а затим СНС-у.

литички с обзиром да су ови дневни листови по правилу били такозване патриотске оријентације, веома непријатељски настројени према поменутиим круговима.

Такође, неки од таблоида су досегли невероватне тираже што им је давало огроман утицај на формирање јавног мњења. *Курир* је давно премашио 100.000 примерака, а претпоставља се да су до сличних тиража добацивали и неки други дневници. Такав њихов утицај је многим актерима задавао проблеме зато што се показало да вишедневна кампања у неком од таблоида може да покрене озбиљна питања, или да неког озбиљно области. То је довело до покушаја да се утицај и деловање неких од њих смањи на различите начине. *Курир* је као најутицајнији највише био на удару. Министар финансија Млађан Динкић који је честа мета овог листа више пута је покушавао да га затвори преко финансијске полиције током 2005. Најозбиљнији покушај да се овај лист одвоји од власника Раје Родића направљен је када се уредништво на челу са Кесићем и Вучићевићем отело и покушало да га претвори у свој лист. Родић је за ову акцију оптужио једног од највећих тајкуна у Србији и једног богатог политичара. Цела прича се завршила тако што је *Курир* остао код истог власника и наставио са новим уредништвом, док су Кесић и Вучићевић уз помоћ оптужених покренули нови дневни таблоид *Прес* који је данас близак Демократској странци.

Проблем с таблоидима није њихова политичка оријентација већ читав неконтролисани модел бављења новинарством. Нажалост, оно што је код њих најпроблематичније готово уопште није потенцирано. Поменимо неколико тих ствари. Ту су најпре лажи и измишљотине. Постоји читав низ случајева где су појединци јавно облађени различитим измишљотинама. Такав је случај био када је председник ИО Г17 Томислав Дамјановић оптужен за шверц оружја и сличне ствари да би се испоставило да уопште није у питању тај Томислав Дамјановић. Или кад су на насловној страни штампане слике из аматерског порнографског филма у коме се наводно појављује глумица Маја Манџука, да би се установило да девојка на филму тек подсећа на Манџуку.

Осим оваквог измишљања важно је уочити и праксу да се на насловној страни објављују секвенце из *homemade* порно филмова који процуре у јавност. Тако је било са случајем Северина и два пута са Сузаном Манчић. Слично се поступа и кад се појаве све учесталији снимци секса или туче који мобилним телефонима праве малолетници. Такође ваља истаћи и вербалну порнографију уобичајену у насловима на насловној страни (типа *Пуко ко п....* или *Једи говна* преко читаве стране). На ову врсту неетичног понашања по правилу не реагују ни удружења

новионара ни надлежни органи ни јавност. Било је ту и других проблематичних пракси попут интервјуа са оптужеником Легијом који је у десетине наставака ишао у истој новини.

Курир је познат по честим кампањама, односно написима који вишедневно у наставцима оптужују неку особу или групу за одређена кривична дела. Такав метод су преузели и *Прес*, *Блиц* и друге новине, а по томе је посебно познат двонедељник *Таблоид* који је на пример у чак осам наставака нападао Мирослава Мишковића или у пет наставака Тахира Хасановића. Готово по правилу јавно тужилаштво није реаговало на ове написе било у смислу провере тих навода, било у смислу покретања поступка због клевете.

Међутим, поред све поменутог контроверзне праксе не сме се заборавити да су таблоиди заиста открили многобројне афере као што је афера Бодрум, Национална штедионица, мућке око извоза шећера у ЕУ, мућке око Сартида или опремања ВИП салона на Аеродрому Београд итд. (Нажалост, ниједна од ових доказаних превара није уродила адекватним процесуирањем и осудом актера). Управо захваљујући њима процедуре у јавност индиције о злоупотребама власти од стране политичара који су изгледа направили интересно братство у коме једни друге покривају. Као што је познато, упркос огромној корупцији и документованим преварама нема политичара који је након 2000. одговарао за кршење закона.

Због овог слободнијег начина писања они су по правилу предмет многобројних индивидуалних тужби које се против њих воде. Постоје анализе које сматрају да таблоиди чак урачунавају буџет за плаћање тих казни јер тиражем зарађују много више.

*

Генерално гледано, мора да се схвати да су таблоиди постали трајно присутан сегмент друштва. Они су неопходан и неизбежан део стварности у свакој демократској земљи и никакво нарицање над њиховим ниским нивоом или паушално оптуживање за везе са мафијом и тајним службама неће водити поправљању стања у штампаним медијима. И овде смо уочили да осим у једном случају не постоје никакви докази да су таблоиди у Србији повезани са организованим криминалом. Штавише, откривање корупције, неправилности у приватизацији, скривених токова новца и других политичко-привредних афера много је више резултат рада таблоида него такозваних регуларних листова.

Постоје међутим друге контроверзне праксе које су повезане са кршењем морала, клеветом, манипулацијама, пропагандом, полуистинама, сензационализмом или такозваним спино-

вањем, односно кампањским новинарством за шта су таблоиди подеснији од обичних новина.¹⁶ Кључно је стога како направити озбиљан законски и нормативни оквир за њихово деловање и непристрасно га спроводити: укључујући и санкције и осетне новчане казне, посебно за дела доказане клевете, увреде или повреде части, као и за очигледне повреде јавног морала и других друштвено неприхватљивих пракси.

Дуго се већ говори о стварању савета за штампане медије под окриљем надлежног министарства као тела које би надгледало праксу и постепено уводило ред у ову област. Нажалост, од тога још нема ништа и довољно је упоредити стање у електронским медијима са штампаним па видети колико овде недостаје адекватна законска и етичка регулатива. Мора се озбиљније порадити и на регулативи и провери власништва оваквих медија чиме би се избегле могуће злоупотребе, а сутра и евентуални монополи на тржишту штампе.

Осим тога, потребна је деполитизација новинарских удружења која су данас углавном пристрасне парapolитичке организације које се боре против непријатељских медија, а покривају таблоидно понашање истомислећих новина као што је *Блиц* или електронских медија као што је *Б92*. Осим регулације, дакле, потребна је и струковна саморегулација и стална озбиљна и конструктивна дискусија између самих таблоида и јавности. Дакле, с обзиром да таблоиди чине неизбежан део нашег друштва, потребно је да се што више поради на томе да они врше своју функцију унутар граница елементарне пристojности, како не би постали пуко оруђе за спиновање и вођење вербалних ратова.¹⁷

-
- 16 Посебно је значајна контрола новчаних токова. Постоје индиције да газде појединих таблоида узимају новац за објављивање одређених информација или наручених текстова. Такође постоје и могућности за утајау пореза. Нпр. пријављује се мањи продати тираж да би се у договору са власником дистрибутивног ланца новац од непријављене разлике поделио. Такозвани живи новац који свакодневна продаја новина доноси јесте традиционално значајан подстрек за нелегалне активности.
- 17 Колико су таблоиди постали део наше свакодневице говоре и референце у популарној култури. *Рокери с мораву* имају на последњем албуму песму која се управо зове „Таблоиди”: „Што не треба да се види, тури се у таблоиди. Таблоиди, таблоиди, нек не чита куј се стиди”. Или „Политичке смицалице, то су праве послатице. Куј гласније псује, народ ће га боље чује. Порно филмови су скупи, зато таблоиди купи”. Помињу се и трачеви, и сласно и масно, „а све онако полујасно”.

4.

ФЕНОМЕНИ

У ПОТРАЗИ ЗА МЕЈНСТРИМОМ – ФЕНОМЕН ВЛАДО ГЕОРГИЈЕВ –

На сцени популарне културе у Србији уочава се у последње време један крајње занимљив феномен. Један исти певач се, полако и ненаметљиво, појављује на коју год страну да баци-те поглед. Тек неколико месеци након дупке пуног Таша (око 2.000 људи је остало ван стадиона јер није било места), исти човек је пет пута узастопно напунио Сава центар (значи око 20.000 посетилаца), а према интересовању могао је и да наста-ви серију. Истовремено, у свим анкетама и испитивањима где је пресудан глас народа, он по правилу побеђује без конкурен-ције – поменимо само избор за Џека године који је натерао чак и Б92 да му посвети нешто пажње. Не само на концертима (на којима га засипају цвећем, плишаним играчкама, медведићи-ма и сл), већ нарочито на интернет форумима (као што је *Нос-талгија* или његов изузетно посећени лични форум), фасци-нира огромна количина искрене љубави коју фанови показују за сваки његов пројекат. Коначно, можда и најиндикативније признање је резултат недавног *Дурексовог* истраживањима према коме Србијанци најчешће воде љубав управо уз песме Владе Георгијева.

Да парадокс буде већи, све то се дешава упркос чињеница-ма да иза њега стоји врло мала издавачка кућа, да је у директ-ном сукобу са мноштвом медија (укључујући и најкомерцијал-нију телевизију на овим просторима), да се за рекламирање његових наступа и албума троше скоро безначајна средства и да својим ставовима и начином презентације одудара од свега што су овде постојећи стандарди поп-културе и естраде. Изгле-да да је кључ за ову загонетку управо у последњој чињеници – цео феномен Георгијев показује огромну глад која код нас постоји за стварним мејнстримом, за оним класичним, конвен-ционалним или чак конзервативним у фундаменталном сми-слу који се овде некако изгубио. И није реч само о мејнстриму у музици, већ о ономе стабилном, квалитетном, препознатљи-вом средњем току у култури, друштву, моралу, коначно и у по-литици.

Саму реч мејнстрим (енгл. *mainstream* – средњи ток, мати-ца) Википедија дефинише као оно што је нормално, уобичаје-но, обично; оно што је познато масама или што припада жанру који се може идентификовати. То је оно што је превладавајући ток, струја мисли, утицаја и деловања, односно оно што пред-ставља превладавајуће вредности и праксе друштва или група

(пример је нпр. владајућа моралност). Синоними су класично, клише, нормално, популарно, стандардно...

Прича о музичком мејнстриму у другој Југославији је врло сложена прича коју су још од педесетих и посебно шездесетих година, када је земља у великом делу интегрисана у токове западне потрошачке културе, обележили стална натезања између тржишних облика деловања и промовисања популарне музике с једне стране (са свим одликама и сегментима савремене западне музичке индустрије као што су издавачке куће, снажна дистрибутивна мрежа, мноштво ревијалних и специјализованих часописа, адекватних концертних простора и клубова, довољно медијских кућа и станица, заштићена ауторска права,) и с друге стране државне интервенције усмерене ка ограничавању „штетних појава“ као што су кич и шунд, те промовисању одређених жанрова (као што је рокенрол). Не заборавимо ни запомагање великог броја интелектуалаца над свиме што је схваћено као потрошачка култура.

Упркос свему, за неких четврт века створено је неколико врло озбиљних жанрова популарне музике који су напоредо постојали, долазећи посебно током осамдесетих у све чешћи додир. Први талас обележили су мајстори шансоне и фестивалске музике као Душан Јакшић, Иво Робић, Вице Вуков а затим Драган Стојнић те Арсен Дедић, Габи Новак или Кемал Монтено који и данас раде. Следили су они који су овај жанр динамизовали и повели ка неким бржим водама – Ђорђе Марјановић, Мики Јевремовић, Чоби и *Про арте* и касније Чолић. Паралелно са овом струјом, као њен посебни део постајала је далматинска традиција Оливера Драгојевића, Мише Ковача или Терезе Кесовије, али и аутохтона панонска појава Ђорђа Балашевића.

Друга струја је повезана са такозваном новокомпонованом народном музиком коју су носили босански певачи школовани на севдалинкама (Нецад Салковић, Нада Мамула, Силвана Арменулић), те србијански класици (Лепа Лукић, Тома Здравковић, Цуне, Мирослав Илић). Ова струја своју кулминацију доживљава у већ увелико модернизованом облику са Лепом Бреном.

Трећу струју чинили су поп-бендови осамдесетих као Нови фосили, Зана, Магазин, Хари Мата Хари, Мерлин, Плави оркестар, Црвена јабука и њима тек делимично близак Бајага. Коначно, упркос великој државној подршци тек су поједини рок бендови успели да досегну тираже (од неколико стотина хиљада продатих носача звука) и популарност претходно набројаних (Рибља Чорба, Бијело Дугме а у једном тренутку чак и Азра). Ово је важно истаћи због идеолошких претумачења историје према којима су наводно осамдесетих „сви“ слушали

Екатарину, Хаустор или Оргазам. Такви бендови су били и остали алтернатива а не мејнстрим и ретко су прелазили тираже од 20–30 хиљада.

Крај овог уређеног и довољно динамичног космоса који се полако правио током тридесетак година, наступио је 1991. са почетком ратова. Распао се комплетан простор, пресечена су и затворена тржишта, смањила се куповна моћ потрошача, потпуно се распала законска регулатива, држава се потпуно повукла из домена креирања културне политике у овим сферама и ствари су се потпуно отеле контроли. Из стања развијеног тржишта са делимичном државном интервенцијом нагло смо прешли у владавину голог тржишта без икаквих правних основа, што обично заврши у анархији.

Нагла експанзија медијских кућа, разбијање свих табуа, не престано померање граница у домену музичког израза, експеримената, крађе и бескрупозног преузимања туђих текстова и мелодија, мешања свега и свачега, те исто то у домену визуелног изражавања (читај: укидање свих граница на путу ка отвореној порнографији), у време ратова, инфлација и свих других друштвених зала произвели су гомилу ђубрета из кога је ретко провиривало по нешто што је живело дуже од месец дана. Ово је наравно одговарало укупној ненормалној и ишчашеној друштвеној и политичкој ситуацији па је у обе сфере стални експеримент постао мејнстрим; оно ненормално, хаотично, ексцесно, постало је стандард. Распао се претходни систем вредности а да није настао нови, није донео било какво чврсто упориште већ серију експеримената, низ провокација и ексцесних ситуација које једна другу превазилазе. Зато су деведесете обележене разним облицима раскалашног треша који је постао мејнстрим. И стога није чудо што су се многи враћали старим снимцима и што су брзо након ратова људи поново почели да слушају лагани, не превише захтевни, али ипак цивилизовани поп Магазина, Хари Мата Харија или Оливера Драгојевића.

Свест о проблему појављује се тек након 2000. када почиње поновно и мучно успостављање неке врсте поретка. Први револуционарни талас је донео враћање клатна на другу страну и скоро агитпроповске захтева за забранама, кажњавањима и моралним и политичким осудама „шунд извођача“. Срећом, тржиште је већ толико дубоко ушло у све поре ове индустрије да се она врло брзо консолидовала, али се свима очигледно поставио кључни проблем: како се вратити у нормалу, односно како мучно хаотично музичко, занатско, визуелно искуство експериментисања створено у тешким деведесетим превести у један прихватљив мејнстрим. Дакле како породити мејнстрим из треш-наслеђа и како стећи легитимацију.

Проблем је јасан и самим актерима јер је очигледна истрошеност модела – све границе су померене, видели смо гаћице, груди па и полне органе свих актера и упркос мноштву часописа, утисак је да је све већ постало досадно и излизано. То је као у оној епизоди *Саут парка* када се први пут изговори *shit* на телевизији. У почетку је то невероватан шок, уздрман је табу, сви су фасцинирани. Следи затим стално померање те границе, разни облици употребе исте речи, да би се на крају завршило у њеној потпуној инфлацији која је напросто досадна. Закључак епизоде је оно што левица тешко може да научи, а то је да провокација суштински зависи од стандарда нормалности који јој претходи, од оног конзервативног мејнстрима који она оспорава, али који други тешком муком праве и чувају. Без њега провокација губи смисао и побија саму себе одлазећи у бесмисао.

У свом овом хаосу, у инфлацији провокација и нормалности ненормалног, Георгијев је револуционаран зато што је, парадоксално, потпуно нормалан у класичном, овде заборављеном смислу. Његова суштински мејнстрим појава је стога врста конзервативне револуције у владавини разних алтернатива, и у погледу музичког и визуелног израза, и у погледу његове личности и система вредности који промовише.

Музика. Он је човек који цео посао враћа свом основном смислу, музици. Док на пример Карлеуша као врхунски индикатор деведесетих има хиљаду насловних страна, али не може да направи ниједан концерт ни у једном простору у Београду јер се нико не сећа ниједне њене песме, Георгијев нема ниједну насловну страну али има 20.000 људи на концертима који све његове песме знају напамет. Његово фундаментално инсистирање на приватности је управо у функцији афирмације његових песама („Моје песме треба да причају саме за себе“, каже он). А оне су заиста бриљантна мала ремек-дела класичног мејнстрима.

У питању је пре свега велики професионализам надограђен на криво стицаном и богатом искуству сакупљаном у десетогодишњем непрестаном раду и учењу свирања, компоновања, продуцентског и студијског заната. Његова биографија је типично америчка борба амбициозног човека да нешто направи упркос страшним околностима. Са 16 година је дошао у Београд, годинама тезгарио за ниске гаже по разним рупама, али полако учио и стицао искуство. Затим је почео да пише песме за тадашње звезде, а потом и да са тек двадесет година продуцира гомилу певача из тада доминантног треш-попа као што су Кнез, Моби дик, Ли-мен, Монтенигерси, Ана Станић или Наташа Беквалац. Његово име се налази и на саундтреку за Драгојевићеве *Ране*, написао је за друге мноштво и даље популарних песама... Једном је изјавио да се каје због свог рада на тим

пројектима. Међутим, управо зато је постао идеална особа која је на таквом искуству могла да изгради сасвим нову (а заправо класичну) музичку и животну филозофију Није стога чудо што на два албума има више од десет ултра-хитова.

Песме су му грађене на врло смиреној, а опет ритмичној матрици медитеранских и латино ритмова, обојених богатим фанки колоритом, што је све блиско домаћим асиметричним ритмовима и погодно за плес. У основи је увек савршен *грув* буњева (продуцираних на светском нивоу, као и све остало) који ретко али упечатљиво прелазе у џез брејкове, без превише додатних удараљки и ефеката. Звук је обележен изванредним и ненаметљивим клавијатурама које са доста дувачких линија праве врло лепе звучне пејзаже. Има ту и гудача, и разигране француске хармонике, и поигравања електронским ефектима, и коришћења хип-хопа, и мноштва метинијевских ефеката (посебно у соло деоницама), и тенор саксофона за каквим је лудела Мерлин Монро, и савршено уклопљених женских вокала *а ла* Иглесијас или Бери Вајт. Све то опет у мери која неће угрозити једноставну хармонску структуру већ само помоћи његовом карактеристичном, помало храпавом вокалу који пева класичне, помало сладуњаве и патетичне текстове (а који ипак увек остају с ове стране границе не падајући у кич) о љубави, растанку, патњи, пријатељима, чежњи, дакле о оним најосновнијим, код нас најжалост проскрибованим темама.

Цео производ је упакован на невероватно пажљив, сведен и професионалан начин – од трифоовско-годаровских црнобелих фотографија (као такође позив на повратак једноставности) и спота *Жена без имена*, преко поигравања артизмом и кичом у *Једина*, до читавог пројекта за песму *Анђеле* (највећи хит постпетооктобарске Србије) која је издата и у одличној ремикс верзији, а за обе верзије су рађени одвојени спотови. Спот у коме је савршено исликано црногорско приморје је с правом презентовао црногорску угоститељску понуду на *Фешн* каналу. Што се професионализма и одговорности према својој публици тиче, треба напоменути да је комплетна продукција далеко изнад свега што се овде ради, да је у Сава центру на бини било тринаест људи, да су ти концерти трајали по три и више сати, а да је летос на Ташу свирао читава четири сата.

Човек. Уз све ово једнако је значајно што Георгијев афирмише и заступа један класичан, једноставан и чак врло конзервативан систем вредности који је у поплави левичарског тоталитаризма постао политички некоректан, а који је обележен појмовима породице, пријатељства, морала, вере, поверења, Бога, припадности, лојалности, приватности и стабилности. Он изузетно чува своју приватност, избегавајући било какво повлачење по медијима и било какве скандале. На омотима се

налази читава мала породична сага искрене захвалности, посвећености и љубави за родитеље, брата, пријатеље, сараднике и своје узоре. Након успеха првог албума Георгијев је одлучио да остане са малом подгоричком кућом *Горатон* и тиме је остао највећи музички производ који се издаје у Црној Гори можда још од Бранке Шћепановић! Још лепши пример је фантастичан концерт урађен за његов Херцег Нови који је направио пролетос уз помоћ града.

Георгијев чак и својим облачењем гради имиџ једне класичне господствене појаве уз доминантне пастелне боје и једнобојну одећу (фармерке, ролке, сако) са тек помало медитеранске лежерности. У свим својим интервјуима он ненаметљиво али довољно одлучно истиче своју приврженост класичном моралу, вери и Богу као чврстом ослонцу, тражи увођење реда и законске регулативе у музичку индустрију, афирмише стваралаштво, истиче да нема намере да гостује у Хрватској где се на Србе гледа као на грађане другог реда, не либи се да изнесе врло традиционалистичке ставове по питању породичних дужности или хомосексуализма. (Занимљиво је да његова публика нису само тинејџери већ и средовечне жене, па чак и озбиљна господа.) Изнад свега је међутим невероватно присан и топао однос који он има са својом публиком. Управо та нека породична, искрена и врло невина топлина и пристојност јесу оно што боји целокупну атмосферу овог феномена.

Тиме је Георгијев поставио основе за један доминантан правац мејнстрима који покушавају полако да следе и други (Жељко Васић или Сергеј Ћетковић, на пример). Међутим, постоји и низ других могућности за изградњу таквих правца. Услов за мејнстрим је да текстови буду на домаћем језику, да буду разумљиви и не превише захтевни и херметични, те да у ту музику може да се игра и забавља. Из овога следе могући правци развоја:

1. Правац који је поставио Јоксимовић са *Ланетом*. Смиривање пренаглашених оријентализама и њихово свођење на прихватљиву меру, без сувишних ефеката и маниризама. Много је талентованих и чак образованих ликова који могу да пођу у том правцу (Леонтина, Гоца Тржан).
2. Поп-рок актери би морали да почну да излазе из свог херметичног и ограниченог света према нечему што могу да прихвате и други, а не само они којима је од свега мука. Примери Иване и Негатива или Кристала су добри оријентирани.
3. Бреговићев неискоришћени пут. Разни етно-уметници (Бобан Марковић, Хазари) могли би да пробају да на-

праве мало комерцијалнији троминутни комад базиран на етну који би могао да се пева и да се уз њега игра. Скорашња сарадња Шабана Бајрамовића и *Кубизма* је одличан пример.

4. И репери би попут рокера могли да пробају да изађу из гета. Уопште не постоји такозвани свит-реп с каквим је некада Гру почео да прави добар посао.
5. Остаје нада да ће се и техно-фолкери полако упристојавати, смањивати груди, учити да певају и да ће њихови композитори макар помало сводити маниризам на форму која може мало дуже да потраје. И ту се временом десила диференцијација између оних који трају годинама и оних чијих се песама нико и не сећа.

За све ово је потребно да држава ради свој посао. Дакле, добра законска регулатива али и њено спровођење, немилосрдна борба против пирата, стварање нормалног тржишта са дистрибутивним мрежама, заштита ауторских права и оштро кажњавање плагирања, оживљавање државне издавачке куће, читава филозофија брендирања домаћих аутора, заштите њихових ауторских права у другим земљама, па и делимична помоћ у пласирању њихових производа у иностранству. У овој грани се налази огроман тржишни потенцијал – подсетимо да је музичка индустрија у Енглеској традиционално међу четири-пет најважнијих извозних грана. А није неважно подсетити се и да од Платона важи наука о иманентној повезаности квалитета једне државе, њеног морала и музике која се у њој слуша.

Код Георгијева после дужег времена на једној плочи може да се чује и тишина.

МИРОСЛАВ ИЛИЋ Српски Џони Кеш

Читава прича о народној, новој народној музици, нео-фолку или како је већ све ова музика називана, спада у један од бизарних сегмената историје овог недефинисаног простора у последњих тридесетак година – простора који је био осуђен да осцилира између идеологије и нормалног живота, политике и тржишта, ратова и сарадње. Укратко, читав овај правац развио се захваљујући томе што је Југославија од шездесетих година била принуђена да се у великој мери трансформише у правцу тржишне привреде. Управо та чињеница је омогућила знатну демократизацију јавног и медијског простора, те иницирала стварање широке, развијене и врло динамичне музичке индустрије са издавачким кућама, великим дистрибутивним ланцима, ревијалном штампом, бројним радио станицама, културом концерата и концертних простора, дакле свих оних делова инсфраструктуре и система презентације популарне музике какви су у то време били уобичајени на западу.

Све ово изграђено је уз велико противљење, жаљење и опструкцију комунистичке елите (посебно оне академске). Проблем је долазио из два извора: прво, сама идеја тржишта је значила развој одређене врсте плурализма, либерализације и демократизације музичке праксе и свакодневног живота која се не може апсолутно контролисати. Друго, наспрам уврежених предрасуда да је рокенрол овде имао субверзивну улогу, треба схватити да је стварно субверзивни жанр пре свега била новокомпонована музика. Она је разбијала комунистичке илузије о свемогућности социјалног инжињеринга; својом искреношћу певачи су показивали расцепљеност обичног човека кога су комунисти терали у градове, а који се тамо осећао погубљеним и чезнуо за сигурношћу села, свог природног окружења, док су многобројне песме о кафанама, пијанствима, изгубљеним љубавима, такође нагрисале илузију о срећи самоуправљача. Ова музика је говорила о стварном животу највећег дела становништва, о перманентној располућености и тиме угрожавала комунистички модел културне политике који је прихватао само елитну културу, окамењено и мртво народно стваралаштво из ранијих времена и све више забавну музику па рокенрол као израз „модернизације“ и „урбаности“. Елита је свих ових година наставила да читава ту реалну и укоренењу музичку праксу осуђује, презире, проглашава шундом, стидећи се ваљда својих корена, гена и наслеђа.

Од ретких гласова који су се осамдесетих подигли против таквог идеолошког снобизма треба поменути Ивана Чоловића (*Дивља књижевност*), Петра Луковића (*Боља прошлост*) те Милана Влајчића који је у сјајном есеју посвећеном управо Мирославу 1983. писао: „Нетрпељивост која у академским културним круговима и делу јавности прати новокомпоновану народну музику као део индустрије забаве, културолошки је разумљива али само продубљује јаз између такозване високе и ниске културе. Чак и заговорници неких других облика масовне културе (рок, филм, телевизија, стрип, научна фантастика) не крију свој презир према овој области културе, пренебрегавајући једноставну чињеницу да су у односу на класичну дефиницију културе... и њихови модели подједнако маргинални и спорни“.¹

У таквом контексту је средином осамдестих настала и развила се до невероватних размера звезда Мирослава Илића која и даље наставља да светли. Његова биографија има пуно тога сличног са биографијом и појавама великих звезда америчког кантрија као што су Џони Кеш или Гарт Брукс. Као што ови велики хероји америчке народне музике долазе из самог срца земље, са чувеног средњег запада, дубоко укорени у традицију снажних, енергичних пионира, усидрени у центар континента, у своје традиционалне моралне вредности, цркву, кафану и огромна пространства земље коју обрађују и на којој чврсто стоје са обе ноге, док гледају *Трагаче* и гласају за Републиканце, тако и Мирослав долази из Шумадије као самог срца Србије, из Мрчајеваца поред Чачка, краја поред богате Мораве где су најбоље шљиве на Балкану и где се пече најбоља ракија и прави најбољи кајмак. Прича о његовом животу је типична прича о карактеристикама, лутањима, успонима, падовима, надама, разочарењима, врлинама и манама те Србије у последњих четрдесетак година; Србије која је често наивна, непромишљена, неартикулисана, често реагује са превише емоција, али упркос свему искрена, доследна себи, посвећена ономе што ради, способна да брани своје и поштује туђе и да ради, ствара и учи.

Илић је рођен 1950. и одрастао је на тада популарним босанским севдалинкама ритмички врло сродним шумадијској двојци. Први наступ је имао са десет година, након чега га је велики Обрен Пјеровић укључио у своју групу *Распевана Шумадија* која је кретала на турнеју. Мирослав је тако већ у четвртом разреду основне школе упознао све муке певачког заната, и већ те године снимео свој први сингл. Друга важна етапа је покушај студирања електротехнике у Скопљу 1970–1971. Растр-

1 Милан Влајчић, *Пути и пливај даље*, Народна књига, Београд, 1983, стр. 255.

зан између потребе да заврши факултет и своје две велике љубави провео је једно време ломећи се, а онда донео одлуку да се врати у своје Мрчајевце, ожени Горданом и посвети певању. 1972. му је донела први прави сингл *Весну стјуардесу*, на чијој се Б страни нашла песма Пјеровића и Добрице Ерића, *Девојка из града*, која је и до данас остала његова лична карта. Ова митска песма, овековечена касније у споту у коме девојку игра Соња Савић, са својом причом о човеку из села који потпада под варљиве чари града, да би се разочаран вратио свом селу, кафани и моравским ширинама, представља најбољу метафору за разумевање стварног положаја великог дела Југословена у то доба.

Уследиле су године музичког лутања и породичних криза, које су се окончале након доласка из војске 1978. Од кад је снимео Захарову *Вино точим а вино не пијем* и почео да сарађује са Драганом Александрићем и Предрагом Вуковићем, уследио је период невероватног успона и стварања истинске нео-фолк класике. Ређају се хитови: *Најлепша си кад се смејеш*, *Луцкаста си ти*, *Ој Мораво тија реко*, *Поломићу чаше од кристала*. У мају 1981. Илић прави први солистички концерт у Дому синдиката и објављује ЛП *Тако ми недостајеш* који руши све пред собом и најављује потпуну хистерију која ће 1983. уследити са албумом *Схватио сам не могу без тебе*, који је отишао у преко милион примерака!

Марта те године десет пута пуни Дом синдиката, па три пута Сава центар (све укупно 30.000 људи), и прекида серију јер полази на већ уговорену турнеју у преко 40 градова широм земље. У Мостару на стадиону преко 35.000 људи носи капе, шалове, мајице са Илићевим ликом. Хистерија и следеће године: Албум *Путујем, путујем*, дванаест концерата у Београду, нова турнеја, плоча са Лепом Бреном *Један дан живота...* Из тог периода су остале *Поздрави је, поздрави*, *Јој Радо јој Радмила* и мноштво других легендарних песама. Као последица огромне популарности у Бугарској стиже кумство са некада најбољим играчем Европе Христом Стојичковим.

Иако се еуфорија стишала, кроз другу половину осамдесетих Илић пролази као неко ко је далеко изнад свих. Као и све велике звезде стално укључене у машину Мирослав је много пио, тако да је остао и низ скандала попут демолирања просторија ЗАМ-а, туче са композитором Вукасом, флаше у главу менаџера Мише Јеловца и велике кризе брака. Као у романима, обрт је дошао са његовом најчувенијом баладом *Теби* коју је посветио жени Гордани, престао је да пије и ушао у следећу фазу живота.

Деведесете су донеле потпуни хаос у коме је Мирослав лутао као и цело друштво. Доста активно се укључио у политику

и национал-романтичарски талас с почетка деведестих, доживео је пуно разочарења у своју партију, своју издавачку кућу, некадашње најбоље пријатеље и сараднике, укупну професију. Чувен је, на пример, његов сукоб из 1999. са Шабаном Шаулићем када је раскинуто тридесетогодишње пријатељство уз многе тешке и прљаве речи. Међутим, и кроз сав тај период покушавао је да задржи минимум достојанства за себе, своју нацију и своју професију. Халид Бешлић је истицао како га је за време рата једино Мирослав звао да пита како је. Илић је још осамдестих све чинио да се одвоји од естрадног циркуса и да за свој жанр избори достојанствени статус. Пажљиво је неговао имиџ господина који поштује своју публику: на својим великим концертима по правилу носи смокинг и машину, наступ никада не траје испод два сата, са њим наступа врхунски оркестар. И у доба кризе Мирослав је одабрао да плати цену свог конзервативизма: није се скидао го попут Митра Мирића, није глумио тинејџера попут Ере Ојданића, одбио је да се укључи у талас крађе оријенталних мелодија. Остао је доследан себи, објављујући на две–три године по албум, са ког увек остане по неколико песама које трају. Из тог периода остало је интересантно искуство *Три српска тенора* када је са Цунетом и Тозовцем певао класике српске народне песме.

Након 2000. када су услови пословања полако почели да се сређују, Мирослав је обновио велики део своје популарности. Први је направио мини-турнеју по Хрватској где га је на згражање домаће јавности у еуфорији дочекало на десетине хиљада фанова и то углавном младе публике. Гостовао је и у чувеној Латиници. 2002 је обележио тридесет година рада са три антологијска диска на којима су спаковани његови највећи хитови. И данас без проблема пуни Сава центар на дан свог рођендана, а дочекао је да му на концерт дође и председник државе. Циклус РТС-а, *Једна песма једна жеља*, поново је показао колико је Мирослав заиста испред свих других и колико људи воле да чују његов снажни глас и виде карактеристичне високо подигнуте руке. Чак и чувени покрет језиком, због кога га зову и Мики Змија, постао је део његове специфичне појаве. Дуго већ најављује своје мемоаре. Биће то свакако вредан документ о једној од најзначајнијих појава популарне културе на Балкану. Са 54 године, у пуној снази, Илић је одавно жива легенда.

*

Политика је, како је и сам говорио, проклетство од кога на овим просторима не може да се побегне јер све од ње зависи. Након губљења вере у Југославију, којој је посветио и једну своју песму, понет таласом србовања Мирослав се укључио у СПС и горко разочарао, падајући у немилост након доласка ЈУЛ-а на власт. Није се либио да изнесе своје ставове, да од-

воји оно у шта је веровао од оног што му се није свидело. После 5. октобра рекао је: „Једном сам се преварио; никад више политика“. Није, међутим, прошло ни пар година, а Илић је подржао Бориса Тадића у председничкој кампањи. Тајна није само у чињеници да му је Борисова десна рука, Шутановац, зет већ и да се у Србији стварно без политике, као без дроге не може. Баш као и без фудбала који Мирослав као неостварени фудбалер страшно воли. Чак је био и у управном одбору Звезде. Иначе, највећи политичар за њега је Тито, али највећа личност Дража Михајловић.

*

Његову каријеру обележила је верност изворној шумадијској двојци коју је бранио и по цену елиминисања других жанрова, које је раније више поштовао. Репертоар му се састоји како од поскочица типа *Јој, Радо Радмила* или *Сладак шећер, хладна вода*, тако и од елегичних балада као што су *Теби* или *Јесен седамдесет* и *неке*. Можда су ипак најзначајније песме јасног, смиреног тока попут *Поздрави је, поздрави*, или *Схватио сам не могу без тебе*, у којима његов заиста дивовски глас без сувишног вибрата и икаквог трилерисања суверено шета по скалама преносећи публици стварну лирску драматику и велику количину емоција. И данас веома пажљиво бира песме које у основи чувају исту хармонску структуру као пре двадесет година. Разлог за мање тираже треба тражити пре свега у продукцији и аранжманима који представљају лош покушај модернизације и осавремењавања звука. И последњи албум је као и неколико претходних потпуно дигитализован, све се гради на техно-матрицама, чак и хармоника је провучена и изгубљена кроз дигиталну технологију, пасаж се углавном граде синтизајзерима којих има непотребно много, чак се користе и бемислени електронски диско ефекти, или дисторзирана електрична гитара, са превише маниризма. Тиме као да се такмичи са Гранд продукцијом, што је погрешан пут. Све те песме много боље звуче на концерту с пуним народним оркестром и изворним звуком хармонике, виолина или Дугићеве фруле. И Мирослав би – попут великих џез мајстора (поменимо Скофилдов бриљантни албум *Квајет*) – морао да батали дигитални звук и да се врати аналогној продукцији и стварним инструментима.

СЕКА АЛЕКСИЋ

I. Побуна социјале

Кад бисмо направили анкету о томе које су боје обележиле прошлу годину, тешко да би одговор био другачији него: црна и златна. Песма *Црно и златно* је далеко највећи хит 2004. године; то је најизвођенија, најтраженија и дефинитивно најслушанија песма у години која је иза нас. Сека Алексић, певачица која се њоме прославила, достигла је популарност која се повремено граничи са еуфоријом: са тек другим албумом дошла је у ситуацију да има најплаћеније тезге, таблоиди су се просто утркивали шта ће пронаћи или измислити о њој како би је ставили на насловну страну, у анкетама које су истраживале кога би народ најпре видео у *Плејбоју* котирала се готово у самом врху; наравно највеће лудило могло се видети у директном контакту са публиком где је Сека на наступима *Гранд* елите својом упечатљивом кореографијом далеко иза себе остављала све своје колеге, јасно показујући ко је тренутно највећи. Осим што је побрала многобројне награде, као можда највеће признање стигла јој је могућност да пева у петом наставку култног народног кемп серијала *Тесна кожа*. Продуценти ове приче су следећи колективно несвесно увек узимали оног ко је народу најпросто најинтересантнији, а то је сада очигледно Сека. У чему је тајна ове двадесетогодишње певачице која од образовања има основну школу и фризерски курс?

Секу свакако треба тумачити као врхунац читавог једног новог таласа у техно-фолк музици, таласа који је у врх избацио једну врсту фолк андерграунда који је произвела народњачка мајка Босна. Уз њу ту су и фамозна Стоја, као и Индира Радич која је у Љубљани на концерту имала осам хиљада људи, снимила дует са Аленом Исламовићем и још једном померила границе треш-мејнстрим културе са легендарном стриптиз тачком у Гранд-шоу. Босна је традиционално позната као један од највећих расадника нове народне музике: подсетимо се Нецада Салковића, Силване Арменулић, Брене, „оба Халида“, Ханке Палдум, Маринка Роквића и многих других. Иако ове нове певачице себе виде просто као део читаве те традиције, оно што је у њиховој појави занимљиво јесте политички и идеолошки контекст у коме се оне јављају и доживљавају пуну афирмацију.

Док су разни модернизовани облици фолка током деведесетих доминирали медијима и естрадном сценом, остављајући теоретичарима задатак да се и даље споре да ли је таква музика резултат политичке манипулације или просто снажног продора тржишних токова, након 5. октобра читава та сцена је постала политички некоректна и идеолошки осуђена. Просветитељски настројена елита поново је у јавности отворила причу о борби против кича и шунда и врло милитантно се устремила на све „неурбане“ облике музичке праксе. Готово се могло осетити како се беспоштедно улази у рат против „турбо-фолка“, ма шта се под тиме подразумевало. То је доба када на РТС-у нисте могли да видите чак ни Мирослава Илића, већ само Бајагу и Јарболе.

Под налетом истих милитантних кругова Жељко Митровић је морао да брани своју империју улазећи у веома опасне политичке дилове, док је с друге стране радикално мењао програмску шему миноризујући сапунице, смањујући народњаке на најмању меру и покрећући гомилу не баш исплативих програма (било је чак у плану покретање и чистих рокенрол емисија). Напросто је читава та музичка пракса проскрибована и протерана на медијску и културну маргину.

То је међутим била управо идеална могућност да се читава прича врати у базу, односно у све оне извођачке просторе са којих је и потекла и у којима је могла да се регенерише: у кафане, под сватовске шатре, на вашаре, на београдске сплавове и у балканске и европске дискотеке које почињу да играју све значајнију улогу. У тим условима једног новог андерграунда, далеко од већине електронских медија, стасала је не само нова, тврђа, способнија и динамичнија генерација извођача већ и читава нова транзициона публика којој је у све тежим економским и социјалним условима таква релативно јефтина забава остала последње прибежиште од не баш веселог живота обележеног сиромаштвом, масовном незапосленošћу и националном фрустрацијом. Будуће звезде су праксу стицале у свим могућим условима учећи занат и стичући потребну „километражу“. Медијска афирмација се стицала преко мреже локалних телевизија које су се срећом брзо ослобађале од налога нове политичке коректности, будући да су морале да се тржишно понашају. Ово се све мора имати у виду јер и даље преовлађује утисак да је довољно појављивање у Гранду па да се постане славан. Управо Секин пример показује да је Гранд тек она последња степеница до које се стиже са годинама рада и искуства. У питању је врло озбиљан, тежак и захтеван бизнис који мора да се научи, и напросто је нетачно да се све постиже само рекламом.

Политичка ситуација је с годинама ипак полако улазила у неке мирније токове, па је идеолошки жар нео-јакобинаца опао. Са доласком нове владе можда по први пут је у релативно нормалним условима читав сегмент забаве остављен тржишту. Митровић је баталио све оне несрећне и непрофитабилне емисије, скоро сасвим се оставио политике, вратио сапунице у *прајм-тајм* и цео петак дао Гранду. У таквим условима читав тај нови талас се из андерграунда преселио у епицентар, користећи са новим могућностима управо онај метод који је обележио овај жанр деведесетих: стално померање граница могућег, дозвољеног и очекиваног, како у погледу музичких комбинација, звучних ефеката и продукције, тако и у погледу стајлинга, визуелне провокације и комплетног имиџа. Нико боље не илуструје ову причу него Сека.

Комплетан феномен Сека може се тумачити као реакција на читав пројекат „урбанизације“ и културне деконтаминације који су нове културне и идеолошке власти предузеле након 5. октобра. Наиме, пројекат *менхетнизације* Београда и Србије изграђен око *Секс и град* модела, који је добио и домаћу верзију у *Лисицама*, ојачан домаћом верзијом *Космополитена* и читавом серијом производа, понашања, модних детаља, ресторана, часописа и других ствари које су нуђене новој елити која се полако стварала од придошлих странаца и домаћег џет-сета, утицаја је разумљиво имао само међу доминантном богатом елитом. Све јаче раслојавање произвело је постојање два света, овог елитног и оног другог проскрибованог модела за социјалу, за сиромашну омладину која је читав свој систем градила и бранила око балканског модела развијеног деведесетих.

Сека је напросто социјални и антрополошки образац жене супротстављен „еманципованим“, депресивним, разочараним и смореним јунакињама *Лисица*. Њена животна прича типична за генерацију стасалу у доба ратова и немаштине јесте прича о детету разведених родитеља које је одрастало у прилично тешким условима и које је већ са девет година регуларно спремало храну за читаву породицу. Слично као деца из гета маштала је да нађе начина да из њега изађе, те се и њој каријера певачице – типичног модела за идентификацију нижих слојева – чинила као једини начин да се успе у животу. Од малена фасцинирана Весном Змијанац и Бреном, већ са седам година учествовала је на првом такмичењу певача-аматера, а већ са четрнаест отпочела је професионалну каријеру певачке по босанским кафанама радећи тај посао све до деветнаесте, када целу причу помера у Швајцарску стичући завидну популарност међу дијаспором. Тек тада стиже у Београд и почиње Гранд епопеју. Десетогодишње каљење створило је огромно самопо-

уздање и чврсту базу да се своја прича гура по сваку цену. (Ту се о еманципацији не прича, она се живи).

Ово је можда најочитије у вези са њеном позамашном фигуром. Сека је модел класичне једре, корпулентне балканске жене код које обрине морају да буду пренаглашене; хиперболизовано остварење овдашње узречице „боље да љуља него да жуља“, симбол плодности. Код ње напросто „снага“ мора да се прелива, да кипти док мушкарци са ужагреним очима покушавају да јој ставе сто евра у деколте. Она стога неодољиво подсећа на Бренину најранију фазу када је покојни Минимакс до бесконачности вртео набујалу Босанку која је врцкала пред камерама док су се слојеви меса преливали преко уског тиркизног костима, и понављала *Чачак, Чачак*. Из те перспективе обиље је увек добро дошло, и вишка никад нема.

Занимљиво је да је управо због своје попуњености Сека дошла на тапет већ увелико умивеног *Света* када су парафразирали наслов њеног хита у *Црно и масно*, фокусирајући наслага целулита са пребогатих, заокругљених бутина. Они просто нису разумели да се не само у Босни већ на читавом Балкану за добру женску сматра она за којом затруби камионџија, а то сигурно неће бити Кери Бредшо. На питање да ли јој смета када је новинари прозивају за килограме, сама Сека каже: „Ма боли ме за то! Знам да имам пет (?) килограма вишка, али немам намеру да их скидам. У Босни су у моди овакве жене, мој вереник воли месо и публика воли како изгледам, па што бих смршала. Мислим да је време мршавих манекенки одавно прошло и да су данас на цени расне жене“.

Можда је тајна управо у овом намерном претеривању у свим правцима јер код Секе је све претерано, обилно и пренаглашено. Од поменутих килограма, преко врло оскудне и нападне гардеробе у које их тако пакује да обрине увек дођу у први план (све здраво, природно и непрскано, ништа силикони!), па преко ултра-нападне шминке и шљаштећег накита који чине да некада изгледа као порно-лолита, затим скоро до максимума натегнутих трилера у певању, где се наглашава сваки слог и где се глас креће између распусних, крајње високих регистара с једне стране и врло карактеристичног натегнутог вибрата у доњим, какав су користиле Љиљана Петровић или Шемса...

Потпуно иста ствар може се рећи за комплетну њену поетику. Читава музичка, текстуална и визуелна презентација постављена је на тоталном померању граница жанра у смислу мешања свега што аутору дође под руку. Наравно, за Секу раде врхунски мајстори актуелне продукције. Брајина музика показује колико је невероватно занимљив развој онога што се некада звало народна музика. То је данас отишло у чисти

маниризам, један фасцинантни меланж различитих техно-матрица са музичким формама из целог медитерана, Леванта, па и ширег оријента. Уметнички и музиколошки гледано несумњиво се ради о кичу али оном фасцинантном, и штета је што музиколози не раде озбиљне анализе елемената који се ту могу наћи (нпр. на задњем албуму Митра Мирића има и *drum and bass* матрица). Управо тај претерани маниризам накачен на динамичну ритмичку основу представља тренутно идеалну форму за забаву сиротиње на Балкану. Да би себе у потпуности пронашли једино текстови морају остати једноставни, сведени на класичне базичне емоције, поруке и општа места кафанске поетике. Посебно поглавље је визуелна презентација за коју је задужен легендарни Дејан Милићевић који је модел употребе кича померио до неслућених граница. Спот за *Црно и златно* толико је отишао у померању граница гламур-треша да се опасно приближава кемп-артизму. Обичан свет наравно види шарене боје, црнца, набилдоване баје и голе снајке, гомилу нових још јачих фора и не треба му ништа више од тога.

Треба приметити да Сека наставља да учи и да сама купи форе од најбољих: она је на ове просторе пренела оно запаљиво мрдање гузом које су увеле *ар-ен-би* црне уметнице, а овековечила Бијонсе у споту *Crazy in love*. Свим поменутих, али и читавом својом причом, интересовањима и перцепијом света она је данас модел идентификације за мноштво запуштене сиромашне деце која напросто не могу да добију ни довољно пажње ни довољно образовања, а ни довољно могућности да развију неке више потребе. А и како би кад већину њих чекају врло јадни животи у којима им Секина музика представља један од ретких тренутака задовољства и повода за маштање о неком свом таквом успеху. Јер Сека исто има социјалну причу иза себе, исто воли *Руби*¹, исто не воли школу, исто жели да мало путује светом, да постане славна и да пева. То су снови деце на овим просторима невезано од етничке припадности. Секини редовни наступи и велика популарност и у љутој Херцег-Босни показују да, на згражање интелектуалне елите, овај жанр више доприноси зближавању и помирењу на балканским просторима од свих наклапања о суочавању с прошлошћу. Социјала свих нација једнако пева „Пуно срце празан сто, нема даље то је то... Нек ноћ ова вреди пет, нек се чуди цео свет... Баш сви нек чују сви ову песму што пали кафану, баш сви нек чују сви како се весели на Балкану“. Осим питања да ли нам је ишта друго и остало, поставља се и питање да ли било шта сем оваквих ствари даје макар некакву симулацију о сопственом достојанству и некој посебности малим балканским људима који маштају о врло једноставним стварима.

1 Једна од типичних латино сапуница које су се приказивале на Пинку.

На питање какви су јој планови за будућност Сека каже: „Волела бих да направим кућу у којој бих живела са Зораном и мојом мајком. Волела бих да брату купим стан...“

II. Урбанизација и политичка коректност

Стара српска пословица коју и Данило Киш цитира у једној од својих прича каже: не пљуј у бунар из ког пијеш воду. Суштина овог сабраног интензивног животног искуства јесте упозорење свакоме ко је нешто постигао или остварио да на прави начин оцени разлоге тог успеха; да се не стиди оних који су му у томе помогли и да не тежи да од себе направи оно што не може да буде.

Управо у време када је претходни текст настао и објављен (фебруар 2005), јунакиња те приче, певачица Сека Алексић, започела је обрт у својој каријери и самоперцепцији који се заснива на покушају да буде нешто друго од онога што јесте и што јој је донело огроман успех и статус звезде. Као што се из прегходне анализе показало, Сека је експлодирала 2004. године на читавом балканском естрадном небу баш зато што је била врхунац руралне, тврде поетике једног обесправљеног али искреног света који је у њој видео себе и остварење сопствене утопије. Уз подршку социјале као своје базе и на таласу тоталне треш-естетике, Сека је са маргине улетела на врх. Тада су се међутим ствари промениле.

Најкраћа дефиниција еволуције коју Сека наменски покушава да изврши јесте њен покушај да постане *урбана*. Који су разлози тако наглог обрта који почиње 2005, није најјасније. Могуће је неколико објашњења. Можда је напросто прорадио класичан комплекс особе која долази из мале средине или са маргине и која након успеха жели да избрише трагове о свом пореклу, односно да одбаци лествице којим се пењала, надајући се да ће тако себи трајно обезбедити опстанак на вишим нивоима. Друга варијанта је покушај да се ухвате ветрови укупне друштвене атмосфере како би се на таласу актуелне, победничке моде освојила сопствена легитимација и признање свог друштвеног статуса звезде. То је једна врста опортунизма који је често веома карактеристичан за неке наше људе о чему говоре пословице типа *Куд сви Турци ту и мали Мујо*, или *Бити већи католик од папе*. Трећа могућност јесте разумевање свих ових трансформација као низа утилитарних медијских провокација којима се одржава фокус на себе, а публици нуде промене по сваку цену.

Који год од наведених разлога да је био пресудан, оно што се са Секом дешавало у последње четири године веома је поу-

чно. Покушаћемо овде да издвојимо неколико карактеристичних елемената.

Јесен 2005. донела је не само нови, трећи албум, већ и читав пакет редизајниране Секе. Прва уочљива промена била је губитак значајног броја килограма. Док је само годину дана раније бранила своју јачу килажу као део свог идентитета, Сека се сада појавила максимално затегнута покушавајући да се представи као класична *pin-up* девојка, слична бројним својим прописним колегиницама, водитељкама и осталим јавним личностима зависним од фитнеса, соларијума, сауне итд. Ово ново тело требало је упаковати и у нови *look*, па се у Секин живот ушетао ултрапопуларни политички коректни Саша Видић, креатор који је своју каријеру изградио у другој половини деведесетих кад је на јуловском таласу неојугословенства промовисао своју модну линију *Броз*. Касније је почео да ради за Цецу Ражнатовић, а 2007. је редизајнирао имиџ естрадног политичара у успону Александра Вучића.

Док је стилско паковање за омот албума са дугом уковрцаном косом и црном кожом могло да прође као делимично померање имиџа ка неким савременијим тенденцијама, први јавни наступи код упућених су изазвали салве смеха, а ширу публику озбиљно довели у забуну. Врхунац је био Видићев покушај да мучену Секу понуди у облику црначке диско или соул диве из седамдесетих. Збуњена певачица појавила се у Гранд шоу у дугој једноставној хаљини са брателама, али са фризуром какву је седамдесетих носио Карим Абдул Џабар: класична црначка афро варијанта са „лоптом“ око главе. Балканска треш краљица требало је преко ноћи да се претвори у Арету Френклин!?

За потпуни шок и наводну провокацију требало је да се постара први сингл. У споту је разуздану и богату треш гламур естетику хита *Црно и златно* заменила затамњена, сведена атмосфера дискотеке у којој се мултипликована, нова Сека обрачунава са мушком популацијом док пева политички коректни прогеј интонирани текст *Баш ми се свиђа твоја девојка*. Прилично бесмислена музика која је понављала техно матрицу карактеристичну за средњоевропски техно-поп деведесетих, била је озбиљан корак уназад у односу на прошли албум. Једина за Секу релевантна новост била је мајица на којој је писало *Rich Bitch* (богата кучка) којом је представила своју „модну линију“, колекцију коју јој је такође креирао поменути Видић. Недуго затим она је чак и отворила butik у Старој Пазови да би продавала своје модне производе.

Очекивани ефекат је међутим изостао. Сав нови гламур и вештачка конструкција „новог пројекта“ нису могли да прекрију разочарење правих фанова. Стручна јавност је одмах

дефинисала проблем: Сека има лошу плочу. На албуму је такође био уочљив наменски продукцијски отклон од прошлог албума: интензивно пеглање Секиног вибрата и свођење гласа на мејнстрим воде, затим изостанак наглашених оријенталних мотива уз које се врти струком и њихова замена правилним поп формама. Проблем је заиста то што међу понуђеним материјалом публика није нашла наследнике *Балкана*, *Ко да сутра не постоји* или песме *Црно и златно*. Најуочљивија је међутим промена поетике. Од текстова као што су *Да сам мушко* и *У кафани пуној дима*, стигло се до *Свиђа ми се твоја девојка* и гомиле општих места о односу мушкарца и жене.

Након што је уводни сингл лоше прошао, као и читав Видићев *outfit*, Сека је морала под хитно да се врати на старе стазе. Килажа се релативно брзо повратила, косу је испеглала, гардероба се неосетно вратила ка раније препознатљивим мотивима, а неколико нормалнијих песама, пре свега Брајина *Дођи и узми ме* (са препознатљивим уводним синти-мотивом и рефреном идеалним за хорско певање у дискотекама) као и *Моје прво био си неверство* (једина која би прошла критеријуме класичне неофолк песме) достигле су солидну популарност, а заправо једини релативни хит била је попична *Искористи моје мане* са текстом Марине Туцковић.

Видић је отпуштен, штета је делимично исправљена и Сека је захваљујући ефекту продуженог дејства фаме која се подигла око претходног албума наставила да пали и жари широм балканских и европских концертних простора.² Хонорари су наставили да расту, а Сека је своје трипове исказивала куповином чивава или луксузне гардеробе (бунде) за те своје љубимце,³ путовањима по ексклузивним локацијама итд. *Курир* је крајем те године направио конкурс за Секину двојницу а опште интересовање за њу било је огромно.

Две године касније дошао је и четврти албум. Чини се да је само генерално још даље померање укупне атмосфере у друштву ка просторима урбаности и политичке коректности, могло да објасни чињеницу да Сека није извукла поуке из претходне авантуре. Албум *Краљица* појавио се крајем 2007. и донео Секу као плавушу са ултраурбаним имиџом. Све тенденције пеглања певања, музике и имиџа са претходног албума овде су добиле на убрзању. Осим имиџа вамп-плавуше, нови *look* је обухватао и једноставнију црно-белу гардеробу, качкете, кравате и сличне детаље са повременим нијансама јаркоцрвене (попут хаљи-

2 Руку на срце, треба рећи да су и јој околности ишле на руку. Од Цеце се већ дуго на естрадном небу није појавила певачица која би трајала дуже од једног албума, а често и хита. Огромна продукција Гранд звезда још није створила озбиљну звезду.

3 Још једно преписивање од звезда глобалног џет-сета, односно директно од Парис Хилтон.

не у споту за *Аспирин* или кармина у споту *Боли стара љубав*). Видело се да је читав пројекат рађен пажљиво са нагласком на сваком детаљу. Намера је очигледна: потпуно померање ка поп музици и грађење имиџа Секе као овдашње варијанте Бритни Спирс или Кристине Агилере.

Албум отвара Брајина насловна техно нумера *Краљица* која је потпуно на матрици. Наравно, сада је већ уз албум ишла и нова модна линија *Queen S* и колекција козметичких производа Сека рађена са кућом *Божен козметикс*.⁴ Највећи (и једини прави) хит са овог албума је веома певљива нумера *Аспирин* која представља Секу као варијанту Наташе Беквалац. У питању је интегрална поп песма са заразним рефреном и фанки атмосфером која подсећа на хитове које су Браја и Дејан Абадић радили за плаву новосађанку (*Никотин, Навика* итд, као што *Краљица* вуче порекло из шаблона њене песме *Полудим ли у 25*). Око Секе је сада већ окупљена права екипа вукова који је третирају као прави корпоративни бренд који треба продавати у свим могућим варијантама. Чини се да непогрешиво осећају пулс времена и покушавају да свој производ упакују у што питкију обланду лишшавајући га било каквог садржаја.⁵ То показује и ангажовање Сергеја Ђетковића за баладу *Реци где смо ми* која затвара диск. Да је то некад била певачица народних песама тек помало сведочи *Боли стара љубав*, али је зато ту спот са стрит денсерима, квазиартистичком еротском сценом Секе и љубавника на киши, итд. Остале песме на албуму колико год продукцијски биле пеглане, углавном служе за популу места. А и оне (*Последњи лет, Хирошима, Тесна кожа*) сведоче да је ово пре албум рађен за Наташу Беквалац него за певачицу која је само две-три године раније била врх *roots* музике балканског фолка.

Изгледа заиста невероватно када се на Ју тјубу упореде спотови са последњег албума са наступима од пре неколико година. Ко би у стилизованој јунакињи спота *Боли стара љубав*, на чијем сајту пише да „обожава да посећује светске центре културе попут музеја, галерија, позоришта и опера“, ⁶ препознао ону кршну дугокосу црнку обучену у кратке хаљинице са

-
- 4 Сека је имала и друге врсте медијских активности укључујући и појављивање у филму *Ми нисмо анђели 3* и у једној епизоди Пинкове серије *Љубав, навика, паника*.
 - 5 Најбољи пример за овај дух времена је редизајнирање Џејмс Бонда које је Барбара Броколи са својом екипом урадила у последња два филма са Данијелом Крејгом. Све то нема више никакве везе са Бонд традицијом: нови Бонд га је лишно сваког шарма и душе, правећи од њега бездушну машину за убијање која је у нон-стоп адреналинским подухватима. Али све то доноси огроман новац од нових генерација одраслих на видео игрицама.
 - 6 Да се подсетимо, Сека од образовања има основну школу и фризерски курс.

скоро обавезним пертглањем на деколтеу, која природно меша уз сваки свој хит док јој на грудима поскакује повелики православно крст.

Е, са избацивањем крста као и са избацивањем народњачког вибрата, трилера и осталих оријентализама, долазимо до следећег поглавља препакивања Секе. Екипа која одржава и репродукује овај бренд скапирала је да долази време у коме бити класични Србин више није културно ни тржишно исплативо. Неумољиво долазе времена када се овде ствара један нови облик андрогиног реконструисаног идентитета где ће бити популарни ЛГБТ мотиви, мањинска права, права животиња, мулти-култи филозофија итд. Тако је и Секин имиџ почео да се развија у том правцу. На службеном сајту пише да је рођена у Зворнику у Босни и Херцеговини, а са поносом истиче да јој је учитељ био Ирфан Невзетовић који ју је посетио и на концерту у Тузли. Да јој је ова димензија постала веома значајна потврдио је већ легендарни наступ на сарајевској телевизији *Хајат* у јуну 2008. пред њено гостовање у Сарајеву. Транскрипт интервјуа пренео је *Курир* а једно време је могао и да се види на Ју Тјубу под насловом „Сека кобајаги представник БиХ на Евровизији“.⁷ Овај интервју који је изазвао доста контроверзи (укључујући и Секину тужбу против *Курира*) донео је чувено и тако индикативно одрицање од Србије и српског порекла. Сека је почела да подсећа да је дете из мешовитог брака, да јој смета кад је представљају као Српкињу и као певачицу из Србије, инсистирала је да је она дете из Босне и да би, ето, волела да представља Босну на песми Евровизије.

Не случајно, оваква нова Сека имала је ту част да почетком јула 2008. пева на прослави Палмине славе у Кончареву поред Јагодине, пред председником Тадићем и гомилом западних амбасадора који су дошли да овере формирање нове „проевропске“ владе. Паковање Нове Секе тиме је потпуно заокружено, а она је лансирана као нови бренд који треба да замени националну Цецу. Цецу која је тачно годину дана раније певала код истог Палме у потпуно другачијој атмосфери.⁸

Пример овакве трансформације изузетно много говори о правцима медијске, друштвене и политичке транзиције у Србији. Како све то добија отужне карактеристике показао је случај из маја 2009. када су се у неким дневним новинама (*Ало* и *Прес*) појавиле стилизоване фотографије Секе у лезбо акцији

7 Крајње је индикативно да је овај снимак уклоњен и да се више не може наћи нигде на интернету.

8 Види Миша Ђурковић, „Господин Палма као трендсетер“, *Политка*, 10.07.2008. Толики нагласак на медијском паковању чак и суштински позитивне акције као што је покретање свог хуманитарног фонда за помоћ деци без родитељског старања, може да учини делом политички коректне кампање о „друштвеној одговорности“ ове звезде.

са неком манекенком док је мушки модел статирао у кадру. Ове Секине лезбо фотографије наводно су рађене за познати британски геј магазин *Refresh*. Открило се међутим да је прича гола лаж пошто је уредник магазина демантовао да они имају било какве везе са тим!? О томе какву заштиту Сека има у домаћим медијима говори чињеница да је ово прећутано и да се информација о скандалу може наћи само на интернет сајтовима. Могуће је да је разлог томе то што је Сека у међувремену ушла у судски спор са великим бројем медија, па су таблоиди полако дигли руке од ње.⁹

О Секи иначе од прошлог лета и инцидента са телевизијом Хајат нема много вести. Познато је да је и у личном животу имала неколико ломова: прекид дугогодишње везе са некадашњим менаџером и дечком Зораном Ковачевићем, а затим и раскид једногодишње везе са манекеном Младеном Радуловићем с којим се спрема за брак, па помирење итд. У интервјуима су доминирале теме о њеној тежини која је наставила да варира, као и о односима са колегиницама и посебно са таблоидима. Почетком јануара 2009. бачена јој је бомба на бутик у Старој Пазови, у мају је купила стан у Бечу итд.

Чини се да ће следећи албум бити веома значајан за њену каријеру. Ако настави да се креће у правцу који је зацртан 2005, показаше се да ли је ова трансформација обезбедила нову публику, или се још увек радило о продуженом ефекту ранијег успеха. Да би се заиста одвојила од армије пролазних звездица биће јој, међутим, потребан бар један озбиљан велики солистички концерт у Београду. Чињеница да се и након четири албума још није усудила на такву авантуру говори да нешто није у реду са утемељеношћу онога што је до сада рађено код публике.

Проблем са политичком коректношћу која је основно обележје ове друге Секине фазе јесте то што она значи кастрацију сваке креативности и аутентичности, а тиме и смисла постојања неког аутора или његове уметничке производње. Она би могла нешто да научи из оног што се дешавало са каријерама Драгане Мирковић и Цеце. Онога тренутка када је Луче из Касидола заиграло на политичку коректност, почела да изиграва модерну

9 Иначе, претпостављам да ће један од следећих корака бити увођење еколошких тема у њен ангажман. Нпр. онако како то ради креативно руинирани Рамбо Амбадеус који је од изузетно иновативног хроничара стварности и експериментатора с почетка каријере доспео до човека који је извршио уметничку самокастрацију тиме што је услед очигледних финансијских ињекција нових власти престао да се бави политичким и друштвеним темама. Тако му је остало да након потпуно бесмислених и ником разумљивих апстрактних експеримената са прошлих неколико албума, дође до своје еколошке фазе са песмом и спотом *Дон Кихот и Санчо Панса*.

хип-хоп звезду (сећамо се спотова покупљених од Поле Абдул, анагажовања денс певачица Ксеније Пајчин и Бебе), удала се за Хрвата, преселила у Беч, децу крстила у татиној цркви итд, њена каријера се угасила попут звезде падалице.

Већ више од деценију она покушава на различите начине да се врати у орбиту популарности: албуме прати доста пропаганде, објављивани су чак и у РТС продукцији, промена имица, куповина сопствене телевизије, стални интервјуи за ревијалне магацине итд. И ништа не помаже. Што би Милић Вукашиновић рекао: „Џаба, сестро, немаш хит“. И заиста, Драгана нуди некакву умивену, испеглану, лепо упаковану продукцију али је душа негде нестала. Што је најгоре, чак су и некадашњи велики хитови попут *Питају ме у мом крају* или антологијске *Кроз шљивике и ливаде* потонули у заборав.¹⁰ Док је било душе и смисла у томе што је радила и певала, публици није сметао ни њен повелики нос, ни спојене обрве, ни једноставна продукција Милета Баса (чувени *Јужни ветар*), ни тотално трагични *outfit*. Људи су себе напросто налазили у томе што она пева и то је било то. Данас је међутим Драганом задовољна само Милица Томић.

Цеца, потпуно супротно, већ десет година иде против струје: нон-стоп је под истрагом, неколико месеци је провела у затвору, више година је била забрањена на најкомерцијалнијим телевизијама, али ни за јоту није променила своје ставове и положај. Резултат: сваки њен албум је естрадни догађај године са по неколико песама које остају, а ту је и већ неколико концерата са по стотинак хиљада посетилаца. Секи остаје да изабере између ова два примера.

Но, и са овим што је досад направила Сека Алексић је оставила озбиљан траг на естрадној сцени и као што Лепа сведочи о седамдесетим, Брена о осамдесетим, Драгана о почетку а Цеца о читавим деведесетим, тако и Сека са обе своје досадне фазе даје важан кључ за разумевање деценије која већ полако остаје за нама.

10 Да не буде забуне, ово није случај само у Србији. Током прве половине прошле деценије без обзира на ратове Драгана је имала огромну популарност и међу Хрватима и Бошњацима. Раније сам навео податак да је 1995. она била најпродаванија српска певачица на црном тржишту у Хрватској. Данас је се ни тамо више нико и не сећа.

ЛЕПА ЛУКИЋ

Популарна култура једне земље данас не само да је најважнији инструмент промоције њеног имиџа у свету већ представља и најзначајнији опис живота једног народа. Зато је ретко кога могла да изненади чињеница да је недавно у Музеју америчке историје отворено посебно одељење посвећено искључиво историји хип-хопа, једног феномена који заиста траје тек четврт века али преко чијег се читања могу најлакше разумети ломови и трансформације америчког друштва у поменутом периоду. Наравно, реч је и о једном од његових најважнијих извозних продуката који тиме отвара врата и за друге америчке брендове.

Однос САД према кључним стубовима своје популарне културе и пре свега музике савршено се огледа у третману који је у последњих десетак година имао велики извођач америчке „новокомпоноване“ музике Џони Кеш. Најпре га је у његовим дубоким шездесетим годинама пронашао геније продуцента Рика Рабина и натерао да на потпуно нов начин (само гитара и глас) снимим обраде неких савремених поп ствари. На четири албума из серије *American Recordings* створена је још једна велика легенда. Кеш је добио сву силу Гремија, поново је улетео у фокус медијског интересовања, реиздати су његови велики албуми, написане су нове биографије а пред крај његовог живота Џејмс Маниголд је почео припрему за снимање биографског филма *Ход по ивици...*

Лепа Лукић, рођена Мушовић, на њену и нашу жалост припада култури која не уме ни на минималан начин да цени своје сећање и кључне тачке своје савремене историје. Четрдесет година њеног рада и снимања морало је да буде обележено на начин на који то ова жена заслужује. Нажалост, нико у Србији не размишља како да на савремен начин искористи њен и даље савршен и моћан глас (као што је то Рабин урадио са Кешом), о њој и њеном стваралаштву не само да нема ниједне објављене књиге, већ више од петнаест година није написан ни пристојан аналитички чланак, а камоли озбиљна студија. Нико не пада на памет да њен живот са свим успонима и падовима, који је савршен предложак за добар сценарио, претвори у филм. Елементарно би било да је у њену част направљен албум на коме би млађе колегинице певале песме које су је прославиле и без којих су и даље незамисливе и свадбе и кафане, и то не само на овим просторима. Овако, морамо бити пресрећни што смо макар крајем прошле године од *ППП РТС*-а добили

троструки диск *Лепа Лукић – Записано у времену* са више од шездесет њених песама. И овакав какав је (без детаљног буклета, без информација о њеној дискографији, о датумима снимања, о издањима на којима се ови снимци налазе), диск даје могућност увида у развој њене богате каријере.

Многе млађе генерације одрасле уз нове таласе естрадних звезда чак и не знају о коме је реч, као што не знају да су многе песме које су већ постале део колективног сећања овог народа заправо њене. Довољно би било само рећи да је то особа која је отпевала песму „Јутрос ми је ружа процветала“.

Из њене богате биографије овом приликом издвојићемо тек неколико важних момената. Рођена је и одрасла у селу Милочај поред Краљева и врло рано решила да се бави певањем. Прво снимање за радио имала је крајем педесетих и од тада до половине следеће деценије је уследило успостављање мучног обрасца који ће и до дан-данас певачици на овим просторима једини гарантовати дуже трајање: кафане, хотели, мотели, терасе, турнеје, опет кафане. Набијена километража на којој се учи живот, упознају људи и вежба глас надограђивана је повременим снимцима за радијски програм (по правилу народни стандарди попут „Чувам овце доле у јасење“, „Мој Милане“ или сјајне „Дјевојка соколу зулум учинила“) и првим сингловима, дуетима.

Прави обрт долази 1964. када композитор Перица Танасијевић (човек за кога су везани готово сви њени велики успеси) специјално за њу пише „Од извора два пута“ . Ову песму Иван Чоловић с правом наводи као први прави хит такозване новокомпоноване музике: не само што је продата у огромном тиражу од преко 260.000 примерака, већ је и по музичкој форми и по текстуалном сижеу представљала прави почетак слободнијег и модернијег приступа традиционалним и до тада устаљеним темама „народне музике“. Од тада па до краја осамдесетих почиње период стварне изградње модерне музичке индустрије у СФРЈ на чијем је челу управо највећа звезда тог периода – Лепа Лукић.

Заиста, ако неко жели да анализира како се на овим просторима етаблирала музичка индустрија мораће да почне и да заврши с Лепом. Прво, у њеним текстовима осећа се полагаано улажење урбаних мотива и дилема и постепена разградња идиличног пасторалног пејзажа од кога су тадашњи певачи полазили. Од наивних, раздраганих, помало еротичних, шеретских и веселих тема стиже се до истинског разочарања, људске драме, бола („Певам и тугујем“). Лепа је почела да пева оно што су људи живели. Друго, јасно се уочава како се модификују форме које је још Царевац правио и како се појављују и нови ритмови и нови инструменти (нпр. електрична гитара у „Извини, али

много ми је жао“). Коначно, око ње се испредала читав мрежа нових институција које су дефинисале естраду: издавачке куће, промотерске организације, ревијална штампа...

Лепа Лукић је први прави суперстар на овим просторима: она је са Силваном Арменулић била у центру вешто изрежираних маркетиншког спорења између ове две диве, са све бројним фан-клубовима, петицијама подршке, надметањима за награде и сл. Из тог доба је и феноменалан потез када је Лепа сликана као краљица у народној ношњи, са опанцима и круном на глави. Ову вишезначну слику је *Београдска естрада* користила као плакат за њену промоцију. Не заборавимо, глумила је у два филма и једној серији.

Она је поставила читав образац који су касније у осамдесетим само прилагођавале Лепа Брена, Драгана или касније Цеца. Међутим, као сваки поп-суперстар, она је отворила и ону другу страну савремених хероја: личне трагедије, неуспели бракови, пороци, потпуно нерационалан однос према новцу који је долазио и одлазио у невероватним количинама. Прва је осетила тамну страну популарности и постала мета тадашњих ништа мање агресивних таблоида, све време кукајући за приватношћу и слободом.

Повлачење у други план током осамдесетих било је резултат нових динамичнијих времена, резултат чињенице да је ушла у средње године али и сопствени избор особе која је сасвим задовољна својим посебним местом достојанствене легенде и која не жели да се на погрешан начин прилагођава новој нешвилској моди какву је гурала Брена. Због и даље важећих критеријума, напосто се знало да је Лепа – Лепа, да само она може да отпева одређене ствари, на свој начин. И то је било сасвим довољно да се повремено огласи са великим успехом („Чај за двоје“, „Срце је моје виолина“, „Нико као ја“), да себи обезбеди добру зараду и да настави да се носи са својим личним трагедијама од којих је највећа немогућност да добије дете. Отуда и данас тако трагично и болно звучи њена интерпретација Радојкине „Сине мој“ без које некада ниједна емисија *Жеља и честитки* није могла да прође; отуда и многи њени покушаји да мајчински промовише неке нове певачице (укључујући познату кичерицу „Наследница“).

А онда су дошле деведесете када је заиста пропао читав један свет. Ни Лепа није могла да избегне последице ове катаклизме: поменимо само принуђеност да пева на промоцијама Арканове странке током 1993. Срећом, за разлику од многих других Лепа није пристала да уништи себе: уместо да се затеже, уграђује силиконе, скида и пева порнографске текстове, одлучила је да оде у избеглиштво. Годинама је живела у Канади, а своју егзистенцију градила је на певању за нашу дијаспору уз

тек поврмени покушај да овде сними понеки албум. У свему томе одржала ју је само она страшна животна енергија коју српски сељак носи борећи се хумором против свих невоља и трагедија – и данас је Лепа позната по вицевицама које стално прича.

Но кад се подвуче црта, испод ове непрестане авантуре више од свега остаје море јако лепих песама („Ој месече звездо сјајна“, „Бисенија“), које су генерацијама обележиле живот. Остаје њен кристално чисти, раван и стамен вокал који тече онако како то и Морава вековима ради. Како је и сама говорила, она пева природно, јасно, чисто и без напора, баш као што пије воду.

БИЈЕЛО ДУГМЕ

У Нушићевој улици у Београду, у излогу продавнице музичких дискова, стоји огроман постер направљен за потребе промоције колекције албума Бијелог дугмета, којом је обележена тридесетогодишњица њиховог оснивања. Наравно, на њему се налази фотографија највеће поп-иконе са ових простора, Јосипа Броза Тита, како опуштено у белом оделу седи за пијанином и свира. У овој једноставној и провокативној фотографији сажета је огромна симболичка снага, мноштво емоција, питања, закључака и провокација: овим потезом Бреговић не само да је одао почаст свом великом идолу на кога се, како је увек говорио, максимално фурао већ је заправо на интелегентан начин у метафоричном смислу за клавир поставио себе и публици представио сажетак не само свог петнаестогодишњег рада са Дугметом већ и свих својих снова, жеља, идеја, утопија и веровања, заправо свог суштинског идентитета који је по природи остао везан за ту некадашњу велику, сложену и страшно инспиративну земљу. Укратко, ако се сложимо да је Џејмс Бонд, мада имагинарни лик, сублимација свих оних отворених и прикривених фантазија сваког поштеног и искреног мушкарца, морамо рећи да су на овим просторима само два човека у стварности остварила ту врсту апсолутне реализације и постали (и током читавог живота остали) истинске поп-иконе, ходајући митови, вечите загонетке које далеко превазилазе све остале заједно. Један је онај што седи за клавиром, а други је „весели Босанац“ који нам за лето спрема невиђени земљотрес.*

Вест да се после више од петнаест година Бијело дугме окупља да одржи три концерта у три најважнија града СФРЈ, продрмала је попут струје чамотно екс-југословенско естрадно и музичко небо. Паника се меша са љубопитљивошћу а узбуђење са разним врстама страха, док се после дужег времена трага по прашњавим фасциклама и досијеима да би се пронашао сваки могући податак и још једном поставило никад одгонетнуто питање о томе у чему је тајна са Дугметом и зашто је то остала прва, последња и највећа рок-група на овим просторима. А суштина одговора је ипак и пре свега у поменутој „лопужи коју никад нису ухватили“, невероватном вођи, тати овог бенда. Нек ми не замере покојни Ипе, сва три велика певача, Бебек, Тифа и Исламовић, као и Правдић, Реџић, Ристовски,

* Текст је објављен пред три повратничка концерта Бијелог дугмета одржана у Сарајеву, Загребу и Београду у јуну 2005.

Миша Вукашиновић, Ђиђи Јанкелић и други који су прошли кроз ову групу, али суштина овог феномена ипак се врти око Бреге. Ово је наравно и лична посвета колеги филозофу и антропологу аматеру који је као ретко ко на овим просторима разумео душу југословенских народа.

Управо од овог последњег и треба кренути. Негде крајем осамдесетих у једном интервјуу Бреговић је сажео суштински проблем у третману популарне музике на овим просторима када је рекао да је основно то што народу уваљују нешто што он неће, а истовремено му „и оно што воли прогласе за говно. Али народ се, јебо те, одупире свакој окупацији... Сва та еуфорија око народних пјевача спонтан је народни револт! Па замисли народ који се загрлио, пије ракију и сједи у кафани – а пјева песму од... Рахмањинова!“

Ову несрећну подељеност елите и народа, као и трагичну чињеницу да је код нас западна популарна (дакле народна) музика наметана као елитна, управо је он први схватио и покушао да је преброди са Дугметом. Бреговић је напросто разумео да све оно што на овим просторима претендује да буде оригинално, занимљиво а истовремено схватљиво људима, мора да буде направљено као нека врста прераде већ постојећих народних, етничких, фолклорних елемената. Овај принцип се још радикалније испољио у уметности и популарној култури. Бреговић је са Дугметом био први који је рокенрол прилагодио и приближио том истом народу мешајући га са народним наслеђем: они су га од интелектуалистичке, елитистичке и прилично клаустрофобичне форме засноване на обичном подражавању западних узора претворили у стварну популарну музику доступну милионима. Ово је било могуће због две ствари: прво зато што је њихова музичка оригиналност била заснована на код нас једином могућем облику оригиналности, еклектицизму насталом из спајања жанрова актуелних у свету и домаћих фолклорних елемената – коју год форму да су преузимали у одређеном тренутку (*хард 'н хеви* звук Парпла и Цепелина, нови талас, класични поп-рок мејнстрим) увек су налазили начина да га надограде и обоје локалном атмосфером и балканским духом; и друго, Бреговићев текстови су у разним својим варијантама стварни одрази најчешћих осећања и расположења овдашњих људи – од еуфорије до тешке депресије, од неспутане животне радости до оног тешког дерта, горчине, разочарења, са пуно ироније, али и довољно једноставности, понекад мачистички и са довољно политике као незаобилазног састојка свих наших живота... Међутим, он је истовремено у праву и када тврди да су све то на овај или онај начин заправо обичне љубавне песме – љубав је на овим просторима врло сложено и условљено осећање...

Што је најважније, Бреговић је читавог живота намерно бежао од великог интелектуализма, понекад га свесно иронизујући и чак идући у крајност потпуног народног весеља које би велика већина наших урбаних мислилаца без икаквих проблема отписала као кич. Чињеница да је готово на сваком албуму имао класичне, скоро народњачке поскочице није само комерцијално додворавање народу – то је јасан став и залагање за легитимитет музике уз коју људи безбрижно могу да играју и да се шале, док се у њима наслућује помало мангупске еротике. Не случајно, песме попут *Кад бих био бјело дугме*, *Хоп цуп*, *Хајдемо у планине* или *Напиле се улице* увек су отварале простор за оне сложеније слојеве албума (као што и у животу иза весеља долазе они смиренији и комплекснији моменти) уз које је могло да се сањари, пати, тугује, или плаче. Управо захваљујући овом истински народном концепту у изворном смислу те речи, Дугме је свој други албум *Шта би дао да си на мом мјесту* још 1976. продало у тада фантастичних 250.000 примерака – то је први рок албум који је народ прихватио. Касније су продавали милионе.

Разни урбани критичари, љубоморне колеге, полуписмени интелектуалци обично су одбацивали читав овај концепт и чак су му качили презриву етикету „пастирски рок“ алудирајући на за њих неприхватљиво мешање урбаног и руралног. Бреговић се срећом никада није освртао на екипу која је покушавала да буде већи католик од папе чиме је постао један од пионира читавог *world music* пројекта и проширења рокенрол форми аутентичним локалним елементима. *Луне цвату* и *Ђурђевдан* су постали истинске народне химне и тиме нагостили његов каснији рад, а штета је што због политичких разлога *Косовска* као један врло занимљив (и редак) покушај спајања рока и албанских етничких мотива није заживела.

Наравно, када се полази од суштински еклектичког концепта нужне су биле такозване позајмице. Бреговић, факат, јесте један од највећих лопова на овим просторима али, како је и сам приметио (што је остало забележено у Весићевој биографији Дугмета *Лопуже које нису ухватили*), поменути епитет се на овим просторима користи у позитивном смислу. Историја развоја Дугмета јесте историја „копирања“ имица, понашања, музичких форми, фраза, понекад и целих песама... Али само је Бреговић могао то да споји на такав начин да крађа постане легитимна уметничка техника. Да није крао оно најбоље из целокупног балканског колорита, од македонских гајди, српских и циганских труба, до далматинских клапа и босанских поскочица, музика са ових простора никада не би у тој мери постала доступна остатку света.

Могло би се још много говорити о разним аспектима њиховог рада, о томе како је сваки албум имао неку врсту успешне провокације, о томе како су први маркетинг овде довели до савршенства, о бројној екипи фантастичних спољних сарадника, о Дугмету као једној врсти пресека историје и духа Југославије... Оно што је међутим најважније јесте музика која наставља да живи и да новим генерацијама даје исту врсту емоције као и ранијим. Дугме је ипак пре свега било и остало бенд за рају, а Бреговић кога је Душко Трифуновић описао боље и од њега самог, давно је поручио „Памтите ме по пјесмама мојим“.

Литература

- Alvarado, M, (1987), *Television and Video*, Wayland
- Антонић, Ј, (2004), *Најжешћи робџаши централног затвора*, Евро, Београд
- Антонић, С, (2003), „Мисионарска интелигенција“, у *Нација у струјама прошлости*, Чигоја, Београд. Цела расправа налази се на сајту www.nspm.org.yu
- Антонић, С, (2003), *Нација у струјама прошлости*, Чигоја, Београд, 2003,
- Антонић, С, (2008), „Родно место и тајна друге Србије“, у *Културни рат у Србији*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд
- Арсеније, монах, (2006), *Бог и рокенрол*, Манастир Црна река
- *Балкански суседи*, 1,2,3, (1997), Центар за истраживање мира и конфликта и Институт за европске студије, Београд
- Barrier, M, (2007), *The Animated Man: A Life of Walt Disney*, California University Press.
- Berenskoetter, F, Williams, M. J, (ур.), (2007), *Power in World Politics*, Routledge.
- Bellman, J, (1997), *Exotic in Western Music*, Northeastern
- Бисерко, С, (ур.), (1993), *Yugoslavia: Collapse, War, Crimes*, Центар за антиратну акцију, Београд
- Блум, А, (1990), *Помрачење америчког ума.*, Просвета, Београд.
- Богавац, Ј, (2003), *Бетмен са Звездаре*, Бонарт, Београд
- Brown, M. E, (1994), *Soap Opera and Women's Talk: The Pleasure of Resistance*, Thousand Oaks CA, Sage, 1994
- Вурне, D, (2002), *Zašto mrzim „world music“*, Реч, бр. 65.
- Васиљевић, М. З, (2000), *Рат за српску музичку писменост*, Просвета, Београд
- Velluso, G, (2006), *Il cartone animato di propaganda in Germania tra il 1937 e il 1944*, докторска теза одбрањена на Università degli Studi Suor Orsola Benincasa – Napoli
- Von Riedemann, D, (2007), *Walt Disney Studios propaganda during World War II*, http://vintage-animated-films.suite101.com/article.cfm/toons_at_war
- Вуковић, С, (2008), *Како су нас волели – антисрпска пропаганда и разбијање Југославије*, Стилос, Нови Сад
- Глени, М, (2001), *Историја балкана 1804–1999*, Самиздат Б92, Београд
- Glynn, K, (2000), *Tabloid Culture: Trash Taste, Popular Power and the Transformation of American Television*, Duke University Press
- *Градина*, (1997), Ниш, децембар. (Бугарски брoј)

- Грамши, А, (2008) „Хегемонија, интелектуалци и држава“, у Јелена Ђорђевић, *Студије културе*, Службени гласник, Београд
- Green, L, *Studying Popular Music: Key Terms*, www.multimedia.drake.edu
- Големовић, Д, (1997), *Етномузиколошки огледи*, XX век, Београд
- Горди, Е, (2001) *Култура власти у Србији*, Самиздат Б92, Београд, 2001
- Guins, R, Zaragoza Cruz, O, (ур.), (2005), *Popular Culture*, Sage.
- Дворниковић, В, (1990), *Карактерологија Југословена*, Просвета, Београд, фототипско издање књиге из 1935.
- Димитријевић, Б, „Глобални турбо-фолк“, у *НИН*, бр. 2686.
- Драшковић, В, (1999), *Нож*, Српска реч, Београд
- Durham, G, Kellner, D, (ур.), (2000), *Media and Cultural Studies*, Blackwell Publishers.
- Durang, S. (ур.), (1999), *The Cultural Studies Reader*, Routledge.
- Ђилас, А, (1990), *Оспоравана земља*, Књижевне новине Београд
- Ђиласа, М, (2005), *Бесудна земља*, Политика, Београд
- Ђилас, М, (1996), „Турбо-фолк у Загребу“, у *НИН*, 20. 9.
- Ђорђевић, Ј, (ур.), (2008), *Студије културе*, Службени гласник, Београд
- Ђурковић, М, (2002), *Диктатура, нација глобализација*, ИЕС, Београд
- Ђурковић, М, (2003), „Урбани бесмисао: Лисице као пример културне политике режима“, *Призма*, Београд, мај
- Ђурковић, М, (2004), „Идеолошки и политички сукоби око популарне музике у Србији“, *Филозофија и друштво*, бр.2
- Ђурковић, М, (2005), *Капитализам, либерализам, држава*, Филип Вишњић, Београд
- Ђурковић, М, (2005), „Трагање, парадокси, могућности: десница у Србији 1990–2003“, *Историја XX века*
- Ђурковић, М, (2007), *Конзервативизам и конзервативне странке*, Службени гласник, Београд
- Eastman, M, (1936), *Enjoyment of Laughter*, Simon and Schuster.
- Жетковић, И, (1998), „Хајдуци, кметови, аскери и витезови“, *Пољемос*, бр. 1
- Ивановна, Р, (2000), *Збогом диносауруси, добродошли крокодили*, XX век, Београд.
- Ивановића, И, (2007), *Култура и идентитет: поглед здесна*, НСПМ, Београд
- Кедури, Е, (2000), *Национализам, ЦИД*, Подгорица
- Кокер, К, (2006), *Сумрак Запада*, Досије, Београд
- Кроња, И, (2000), *Смртоносни сјај*, Технократија, Београд
- Кунијевић, Н, *Монета за поткусуивање*, интервју у магазину *Економист*, бр.129.

- Kurkela, V, „An Interpretation of Bulgarian Popular Music“, www.bulgari-italia.com/bg/info/musica/chalga.asp
- Латинка Перовић, *снага личне одговорности*, (2008), Хелсиншки одбор, Београд.
- Lesjak, D, *Toons at War*, web site, <http://toonsatwar.blogspot.com/>
- Levy, C, (2001) „La Chalga e la nostra scelta di civiltà“, превод чланка из часописа *Култура* 2.2. 2001.
- Levy, C, (2002), „Who is the *Other* in the Balkans? Local Ethnic Music as a Different Source of Identities in Bulgaria“, у Richard Young, (ур.) *Music, Popular Culture, Identities*, editions Rodopi, „Critical Studies“, Amsterdam/New York, стр. 215–229.
- Ломпар, М. (2009), *Моралистички фрагменти*, Нолит, Београд
- Лукач, Ђ, (1966), *Разарање ума, пут ирационализма од Шелинга до Хитлера*, Култура, Београд,
- Lukes, S, (2005), *Power: A Radical View*, Palgrave, Macmillan, New York, 2005
- Луковић П, (1989), *Боља прошлост, призори из музичког живота Југославије 1940–1989*, Младост, Београд
- Луковић, П, *Турбо-фолк: звучна слика српских ратних злочина*, www.medijaklub.cg.yu/komentari
- Мек Квин, Д, (2000), *Телевизија*, Клио, Београд
- Милојевић, Ј, (2003), *World Music, музика света*, WМAS, Јагодина
- Милошевић, С, Несреће ме стално прате, интервју са Миленом Дравић, www.politika.co.yu/ilustro/2187/5.htm
- Мицић, С, и Поп-Митић, Д, „Коров са маракане“, *Време*, бр. 655.
- Молнар, А, „Одговор Милићевској необољшевичкој школи“ у *Социологија*, вол XL но.1, стр. 131 – 158.
- Mumford, L.S, (1995), *Love and Ideology in the Afternoon: Soap Opera, Women and Television Genre*, Indiana University Press, 1995
- Мунитић, Р, (2005), *Чкаља*, Новости, Београд
- Nidel, R, (2005) *World Music, The Basics*, Routledge
- Нје, Ј, (2004), *Soft Power, Public Affairs*.
- Плут, Д, Пешић, В, Росандић, Р, Стојановић, Д, и Секулић, И, (1994) *Ратништво, патриотизам, патријархалност*, Центар за антиратну акцију, Београд.
- Перовић, Ј, (1984), *Од централизма ка федерализму*, Глобус, Загреб
- *Прелом*, часопис Центра за савремену уметност, досада изашло пет бројева.
- Прица, И, (1990), *Омладинска поткултура у Београду, симболичка пракса*, САНУ, Београд, 1990.
- Roffat, S, (2005), *Animation et propagande: les dessins animés pendant la Seconde Guerre mondiale*, L’Harmattan
- Саид, Е, (2000), *Оријентализам, XX век*, Београд

- Смит, Е, (2000), *Национални идентитет*, XX век, Београд
- Shuker, R, (1998), *Key Concepts in Popular Music*, Routledge
- Славујевић, З, (2005), „О слоганима политичких странака и кандидата“, у *Социолошки преглед*, XXXVIII, јануар-март, стр. 47 –81.
- Sparks, C, Tulloch, J, (ur.), (2000), *Tabloid Stories: Global Debates over Media Standards*, Rowman & Littlefield Publishers, 2000
- Storey, J, (ур.), (2006), *Cultural Theory and Popular Culture: A reader*, University of Georgia Press.
- Стефановић, Н, (1997), *Снег у Јул-у*, Тикер, Београд
- Shull, S, i Wilt, E, (2004), *Doing their Bit: Wartime American Animated Short Films 1939/1945*, McFarland
- Spencer, H, (1860), „The Physiology of Laughter“, *Macmillan's magazine*, 1, 395 – 402.
- Schuller, G, (1997), „Jazz and Musical Exoticism“, у Jonathnan Bellman, *Exotic in Western Music*, Northeastern.
- Scruton, R. (2003), „Why I became a Conservative“, *The New Criterion*, фебруар
- Tagg, P, *Towards a definition of „Music“*, www.theblackbook.net/acad/tagg/articles
- Taylor, P, (1995), *Munitions of Mind: A History of Propaganda from the Ancient World to the Present*, Manchester University Press
- Тодоров, Ц, (1994), *Ми и други*, XX век, Београд
- Тодорова, М, (1999), *Имагинарни балкан*, XX век, Београд
- Томић, Ђ, (2002), „World Music: формирање трансжанровског канона“, *Реч*, бр. 65
- Fiske, J, (1987), *Television Culture*, Methuen, London
- Fisk, Dž, (2001), *Popularna kultura*, Clio, Beograd
- Friedman, T, (2000), *The Lexus and the Olive Tree*, Anchor.
- Фуко, М, (1996) „Зашто проучавати моћ“, у *Овдје*, Подгорица, јануар, фебруар, март.
- Naas, L, Bell, i E, Sells, L, (1999), *From Mouse to Mermaid*, Indiana University Press
- Hajduk, J, (2003), „Tin Pan Alley on the March: Popular Music, World War II, and the Quest for a Great War Song“, *Popular Music and Society*, Vol. 26, No. 4,
- Хамилтон, А, (1978), *Фашизам и интелектуалци*, Вук Караџић, Београд
- Хантингтон, С, (2008), *Амерички идентитет*, ЦИД, Подгорица.
- Hesmodhalg, D, Born, G, (ur.) (2000), *Western Music and its others: difference, representation and appropriation in music*, University of California Press
- Hobbes, T, (1999), „Of Human Nature“, *The Elements of Law, Natural and Politic*, Oxford University Press.
- Хобсбаум, Е, (1996), *Нације и национализми од 1780*, Филип Вишњић, Београд

- Horton, A, J, (1999), „Vignettes of Violence“, u *Central Europe Review*, vol 1, no 18, 25.10.
- Христић, З, *Године које је појео турбо-фолк*, интервју са Биљаном Митриновић, www.reporter.co.yu/rep80/0001s.htm
- „L' humor français dans tous ses états“, dossier, u *Label France*, no 56, 2004
- Hunter, J, (1991), *Culture Wars: The Struggle to Control the Family, Art, Education, Law, and Politics in America*, Basic Books, 1991.
- Hutnyk, J, (1998), „Adorno at Womad: South Asian crossovers and the limits of hybridity talk“, *Postcolonial Studies*, Vol 1, No. 3, 401 – 462.
- Ђирјаковић, З, (2004), „Турбофолк као бренд“, *НИН*, 21. 10.
- Cantor, M, (1983), *The Soap Opera*, Sage Publications, Beverly Hills
- Connel, I, (1998) „Mistaken Identities: Tabloid and Broadsheet News Discourse“, *Public*, Vol V, 3.,
- Conboy, M, (2005), *Tabloid Britain*, Routledge
- Cull, N, (1996), *Selling War: The British Propaganda Campaign against American „Neutrality“ in World War II*, Oxford University Press, Oxford
- Чоловић, И, (1983), *Књижевност на гробљу*, Народна књига, Београд
- Чоловић, И, (1985), *Дивља књижевност*, Нолит, Београд
- Чоловић, И, (1988), *Време знакова*, Књижевна заједница Новог Сада, Нови Сад
- Чоловић, И, (1990), *Еротизам и књижевност*, Народна књига, Београд.
- Чоловић, И, (1993), *Бордел ратника*, XX век, Београд
- Чоловић, И, (1994), *Пуцање од здравља*, Београдски круг, Београд
- Чоловић, И, (1997), *Политика симбола*, Радио Б92, Београд
- Чоловић, И, (1999), *Кад кажем новине*, Самиздат Б92, Београд
- Чоловић, И, (2001), *Дубина*, Самиздат Б92, Београд
- Чоловић, И, (2006), *Етно, музика света на интернету*, XX век, Београд, 2006.
- Чоловић, И, *Вести из културе*, на сајту www.pescanik.net/content/category/8/73/109/ Најављено и као посебна књига.
- Wald, E, (2007), *Global Minstrels, Voices of World Music*, Routledge
- Ward, K, (1989), *Mass Communications and Modern World*, Macmillan Press
- Watts, S, (2001), *The Magic Kingdom*, University of Missouri Press

CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд