

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

Мирјана Б. Матовић

ДРУШТВЕНА ТЕОРИЈА ЈЕЗИКА И
СТИЛСКИХ ФОРМИ ПОПУЛАРНЕ
МУЗИКЕ У КОНТЕКСТУ СРПСКЕ
КУЛТУРЕ КРАЈА XX ВЕКА

Докторска дисертација

Београд, 2014

UNIVERSITY OF BELGRADE
FACULTY OF PHILOLOGY

Mirjana B. Matović

THE SOCIAL THEORY OF LANGUAGE AND
STYLISTIC FORMS OF SERBIAN POPULAR
MUSIC IN THE LATE XXth CENTURY

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2014

Ментор

проф. др Александар Петровић, редовни професор

Филолошки факултет, Универзитет у Београду

Чланови комисије

1. проф. др Јелена Филиповић, редовна професорка

Филолошки факултет Универзитета у Београду

2. др Мелита Милин, научни саветник

Музиколошки институт САНУ

Датум одбране _____

Речи захвалности

Желим да изразим захвалност свима који су ми помогли да своје образовање крунишем докторском тезом.

Посебну захвалност дугујем свом ментору, проф. др Александру Петровићу на визији, усмеравању, саветима, разумевању, стрпљењу и креативној енергији током обликовања рада.

Комисији проф. др Јелени Филиповић и др Мелити Милин искрено хвала на поверењу, саветима и подршци коју су ми пружиле приликом израде тезе.

Неизмерно и срдечно хвала упућујем породици која је мој највећи ослонац. Својој ћерки Ани, супругу, сестри, а посебно оцу Боривоју и мајци Јелисавети.

Друштвена теорија језика и стилских форми популарне музике у контексту српске културе краја XX века

Сажетак

Полазна тачка рада јесте да музика као уметност и као део човекове природе изражава стање појединца и друштва, а свака промена њеног израза значи помак у вредносним ставовима појединца, заједнице и државе.

Утицај друштвене моћи на популарну музику у Србији, њен језик и форме представља полазну основу овог истраживања. Идеолошка обојеност друштвено-културних облика може да буде подстакнута задовољавањем унапред одређених економских, политичких, правних, уметничких стандарда. Како би се прилагодио потребама савремених потрошача, уметнички израз, елитистички или егалитаран, принуђен је да мења намену и облик. Идеја о неопходности прилагођавања води институционализацији уметности и скоро у потпуности зависи од апарата који монополизује њено деловање, па производи књижевника, композитора и критичара постају производ његових потреба (Breht, 1979:59). Тако једноликост уметничких и популарних форми постаје прихватљива и свако одупирање аутора унификацији стила и идеологизацији садржаја представља утопистички чин.

Популарни и елитни уметнички облици савременог доба све ређе настају због уметности као потребе и „истине довољне саме себи” (Adorno, 1968:104); они су често резултат потреба и новоусвојених навика модерног друштва чији је дух обликован технолошком еволуцијом. Савремени садржај је помогнут механизмима културне индустрије чији се центар производње масовне и високе културе, посебно данас, налази на истом месту: у економском, политичком и војном средишту светског система – у САД и ЕУ (Антонић, 2013:460). Снага обједињујуће идеологије Запада тако не може да значи оно што се с почетка нуди – оснаживање и независност идентитета, нација, културе, традиције, уметности; њен наднационални карактер је позив за тихо прилагођавање новом глобалном друштвено-културном поретку (Елзесер, 2009:15).

Проблем проучавања популарних савремених музичких форми у Србији насталих током осамдесетих и деведесетих година XX века постављен је у контекст препознатљивог културног обрасца обликованог под утицајем псеудо вредносних тежњи центара моћи. Културне форме се у том контексту појављују као резултат идеологизовано-регресивне мисли која за циљ има усклађивање балканског и западног цивилизацијског колосека. Њихова регресивност подстакнута је неспретним и преко ноћи оживљеним елементима традиције. Вишесмерна синергија историјских, друштвених и културних околности створила је културолошки амбис између старог и савременог поимања уметничких, друштвених, естетских и етичких вредности. Сударом новог времена са старим, супротстављањем естетских трендовима нових „естетских” форми, превазиђен је оквир познате музичке семантике.

Унутар постојећих друштвено-политичких маргина, између Истока и Запада, утемељена на хијерархији власти, обликује се културна панорама у Србији краја XX века. Моћ је у рукама институција, а културни развој зависи од правила која одређују масом обликовани појединци. Елитна музика повлачи се пред популарном која се развија на новој и биполаризованој популарној сцени. Концептуална неусклађеност суштинских идеја овкаве музике значила је само једно: дезоријентисано, манипулативно и меланхолично друштво. Нестају етичка, естетичка и морална улога музике и она добија нови идентитет уобличен пренаглашеном употребом елемената савременог музичког израза, посебно уочљивом у електронској обради инструменталних боја и гласа.

На основу анализе значења са популарне сцене рок музике, новог таласа и турбо-фолка, њиховог језика и форми, покренута је реконструкција политичког спектра и друштвене динамике тог времена. Посматрањем дискурса текстова релевантних песама поменутих музичких оријентација, показало се да је кроз различите научно истраживачке области могуће проучавати и појаве које откривају присутност опречних политичких идеологија у популарном музичком изразу осамдесетих, а посебно деведесетих година у Србији. Идеолошка нит ојачана је историјским потресом који је довео до рушења социјалистичких идеја, реafirмисања нације, идентитета, културе и државе на пречац. Помогнута политичким интересом,

културно-уметничка свест настаје на новоутемељеном значењу државног, односно националног.

Популарни музички садржаји прате друштвено-историјске промене и постају скоро сасвим лишени креативности и сопствености. Дехуманизација популарних форми, читљива у све ређој употреби инструмената у корист електричног звука, њихово свођење на минимум ангажовања музичара и усмеравање интересовања на изазвани „доживљај“ у корист привлачења слушалаца, дозвољава аналитички приступ са становишта утицаја капитала на културну индустрију. У овом контексту јачање материјалистичког концепта оснажује јавну мисао и она коначно постаје роба (Horkheimer–Adorno [Хоркајмер–Адорно], 1969: 10). Начин на који друштвена група прихвата понуђени капитал, музику као робу, анализиран је у перспективи новоуспостављених друштвених форми обликованих распадом сложене социјалистичке културне производње. Понуда и потражња за музиком-производом свеле су је на практичну економску категорију, те се популарна музика поменутог периода у Србији сагледава као роба и робна марка културне индустрије.

Условљена модерним приступом, неопходна комерцијализација звука подразумева и ниво компетитивности који зависи од потребе културног тржишта. Борба за превласт на српској музичкој сцени, слушаоца – масу поставља у позицију ствараоца и конзумента, а подилажење његовом укусу остварује се на начин који превазилази оквири уметнички познатог и пожељног. Обострано прилагођавање доводи до упрошћавања и банализације естетских, популарних и уметничких музичких форми. Потреба за доминацијом на српској популарној музичкој сцени утицала је на обликовање друштвено наметнутих модела – јавних личности, чија је улога успостављање везе између центра (политичке) моћи и масе као конзумента културних производа. Овим се покреће питање функционалности комуникативних нивоа на релацији центар моћи – циљна друштвена група, којима се приближава однос појединца према маси и обрнуто. У вези с тим предложен је нови приступ тумачењу могућег социолингвистичког значења музичких порука и њихових форми. Емпиријски део рада настоји да дефинише (социо)лингвистички приступ који се односи на интегрисано проучавање музичког језика, комуникације и значења, а који

би био препознатљив као једна могућа *социолингвистика* музике. Предложени аналитички приступ представља основу нове независне критичке анализе дискурса популарног, чији домет проучавања обухвата све потенцијалне аспекте музичког и немуричког у уметничком изразу.

Резултати добијени социолингвистичком анализом музике и анализом односа на друштвеној вертикали у културној индустрији могу да понуде ново и другачије тумачење популарне музичке сцене краја XX века у Србији. С обзиром на универзалност приступа, овакав критички став применљив је на све оне музичке жанрове (популарне или уметничке) чија су значења условљена и обликована друштвеним, културним, економским и политичким параметрима. Избегавајући евалуацију популарног звука као искључиво позитивног или негативног, у раду су оцртани принципи који се односе на културолошке узроке и друштвене последице музичких појава.

Критички приступ анализи популарног дозвољава препознавање новог идеолошког обрасца популарних музичких садржаја у Србији краја XX века. Потенцијална идеологизација садржаја може да се избегне развијањем здраве етичке и естетичке основе која почиње и завршава се у непрекидном циклусу образовања. О образовној улози музике и њеном значају у контексту друштвено-културног прогреса говори последњи део рада. Овај процес води формирању музичког идентитета појединца који снагом свога интелекта има могућност да утиче на стварање чврсте моралне друштвене основе као темеља изградње поузданог и сложеног државног система.

Свевремени значај музике и музичког образовања није резултат нових научних истраживања, то је концепт који је постављен и као функционалан препознат пре више од једног миленијума: “онај који музику довољно познаје и разуме може да је искористи као средство управљања” (Конфуције, 1964: 267).

Кључне речи: популарна музика, културна индустрија, нација, идеологија, језичка идеологија, музички идентитет, музика и политика, музика и комуникација, социолингвистика музике

Научна област: културна антропологија, социолингвистика, музикологија, теорија уметности

Ужа научна област: културна антропологија

УДК број: _____

The Social Theory of Language and Stylistic Forms of Serbian Popular Music in the Late XXth Century

Abstract

This paper is based upon the idea that music as an art and as well a part of human nature, reflects the character of individuals and societies. As such, any change introduced in the terms of reference of that music supposes a transformation in the system of values of the human nature, the community and the country.

The impact of social power on popular music in Serbia, its language and form are the starting point of this research. The idea to reducing the volume of the ideological elements as the common denominator of different music scenes, indicating a potential political role of popular music content.

Ideological influence on the social cultural forms can be stimulated through the acceptance at the origin of some standards in areas such economic, political, legal, and artistic. In order to adapt artistic expression, elitist or just for entertainment, for the needs of modern consumers the purpose and form of the music must be changed. The need to make adjustment in music leads to the institutionalization of art and almost entirely depends of the apparatus which monopolizes its activity, and works by writers, composers, and critics became a product for their needs (Brecht, 1979:59). So, the uniformity of the artistic and popular characters make themselves acceptable and any opposition to the unified style and ideological content results an utopian act.

Popular and elite art forms of modern times are deprived of the original privileges of art as needs and truths self-sufficient (Adorno, 1968:104); they are the outcome of needs and the adoption of new customs by the modern society, which spirit is designed by technological evolution. Content of art today is a mechanism of assistance to cultural industries which mass production centers and high culture are located at the same place: at the economic, political, and military center of the world system, the USA and the EU (Антонић, 2013:460). The power of the Western unified ideology does not meet what it offered at the begin: power and independence of identity for the nation, culture, tradition, and art; its

supranational character suppose the silent adaptation of the new global socio-cultural order (Елзесер, 2009:15)

The study of contemporary popular music forms in Serbia begun in the 1980's and 1990's, in the general context of a different cultural pattern formed under the influence of pseudo values of power centers. Cultural forms in this context were born as a result of an ideological regressive thinking which aimed at harmonization of the Balkans and Western trends. That regressivity impuled a quick revival of tradition's elements. Multidirectional synergy of historical, social, and cultural circumstances created an abyss between the old and the modern conception of artistic, social, aesthetic, and ethics. Collision of the new era against the old opposition of aesthetic trends of the new aesthetic forms overcome the framework of well-known musical semantics.

Within existing socio-cultural margins, between East and West, based on the hierarchy of government, was formed the cultural panorama of Serbia in the late XX Century. Power was in the hands of institutions and cultural development depended on the rules fixed by the mass of individuals. Elitist music withdrew in front of the entertainment music developed by the new popular bipolarized scene. Conceptual framework must fit essential ideas of this music which means just one thing: disoriented, manipulative, and melancholic society. The ethical, aesthetic, and moral role of music disappears and it gets a new identity shaped by an exaggerated use of modern musical expression, particularly evident in the electronic processing of instrumental color and voice.

Based on the analysis of the meaning of popular rock music scene, new wave and turbo-folk, their language and form, started the reconstruction of the political spectrum and the social dynamics of the time. Observing texts of relevant songs it turned out that the different scientific research areas are possible in order to study phenomena revealing the presence of conflicting political ideologies especially of the 1980's 1990's in Serbia. Ideological thread reinforced the historic earthquake that led to the destruction of socialist ideas, reaffirming nation, identity, culture, and the state rapidly. Supported by political interests, cultural and artistic awareness comes out in newly established sense of the state, or national identity.

Popular music contents as historical monitor of social change, become almost completely devoid of creativity. Dehumanization of the popular form, readable in rare use of instruments in favour of an electric sound, reducing them to a minimum hiring musicians and focusing on the interest provoked by the "experience" with the goal to attract the listeners, allow analytical approach from the point of capital in the cultural industries. In this context, strengthening the materialist concept of empowering the public thought it finally becomes a commodity (Horkheimer-Adorno [Horkajmer-Adorno] 1969: 10). The way in which social groups accept the capital, the music as a commodity, is analyzed in the perspective of the newly established social forms of the dissolution of the complex formed socialist cultural production. Supply and demand for music-product are reduced on its practical economic category, and popular music that period in Serbia is seen as a commodity and brand culture industry.

Conditioned by modern approaches that requires the commercialization of sound, involve the level of competitiveness that depends on the needs of the cultural market. The battle for supremacy in the Serbian music scene, the audience, it means a mass placed as creator and consumer, and aiming to please to its taste, is achieved in a way that goes beyond what is considered artistic and desirable. Mutual adjustment leads to simplification and trivialization in aesthetic, artistic, and popular music forms.

The need to dominate Serbian popular music's scene influenced the design of a socially imposed model and public figures, whose role is to establish a connection between the city (political) power and the ground as consumers of cultural products. This raises the question of the level of functionality of communication between the center of power and the target social group, which is approaching the relationship of the individual to the mass, and vice versa. Connection with the proposed new approach to the interpretation of the possible sociolinguistic meaning of music and messages of their form. The empirical part of the paper looks for the definition of the (socio) linguistic approach, which refers to the integrated study of the music of language, communication, and meaning, and which would be recognized as one possible *sociolinguistics of music*. The proposed analytical approach is based on a new independent critical study of popular discourse, including the study of all aspects of musical potential and nonmusical artistic expression.

Sociolinguistic analysis results obtained by analyzing the relationship of music and the social focus in the cultural industry could offer a new and different interpretation of popular music scene in the late XX century in Serbia. Given the universality of access, this critical approach can be apply to all music genres (popular or artistic) whose meanings are conditioned and shaped by social, cultural, economic, and political parameters. Avoiding evaluation of popular volume as exclusively positive or negative, the paper outlines the principles relating to the cultural causes and social consequences of musical phenomena.

A critical approach to the analysis of popular music allows recognition of a new ideological form of popular music content in Serbia in the late XX century. Potential ideologisation content can be avoided by developing healthy ethical and aesthetic grounds, which begins and ends in a continuous cycle of education. The last part of the paper deals with the educational role of music and its importance in the context of social and cultural progress. This process leads to the information of musical identity of the individual who has the power of his intellect to influence the creation of a solid social moral basis as a foundation for building a reliable and complex state system.

Importance of music as an art and music education is not the result of new scientific research, but a concept that is set up as a function recognized for more than a millennium: "the one who knows the music enough to understand, can use it as a management tool" (Конфучије, 1964:267).

Key words: popular music, cultural industries, nations, ideology, language ideology, musical identity, music and politics, music and communication, sociolinguistic of music

Academic Expertise: cultural anthropology, sociolinguistics, musicology, theory of art

Field of Academic Expertise: cultural anthropology

UDC No.: _____

Садржај

Увод	1
1. Појам и дефиниције културе	12
1.1 Културна производња.....	22
1.2. Културна индустрија и популарни капитал– новац	23
2. Историјски оквир	40
3. Нација и национализам	46
4. Култура савремене Србије	52
4.1. Значења у популарном музичком изразу	61
4.2. Музички аспект популарног.....	64
4.3 Кодирање и декодирање популарне музике	70
4.4. Јединство текста, синхронијско и дијахронијско тумачење.....	72
5. Социолингвистика музике	83
5.1. Многостраност језика.....	84
5.2. Језик и комуникација	89
5.3. Карактеристике квалитативног истраживања.....	91
5.4. Социолингвистика музике у оквиру критичке теорије.....	95
5.5. Идеологија	97
5.6. Језичка идеологија и национализам.....	99
5.7. Истраживачка методологија.....	102
5.8. Социолингвистичко тумачење турбо-фолка	105
5.9. Социолингвистичко тумачење новог таласа и „нешвилског рока”	124
6. Образовна улога музике	142
Закључак	15050

<i>Литература</i>	1544
<i>Консултовани сајтови</i>	16262
<i>Кратка биографија</i>	1633

Слика 1:

Територијална и гранична омеђеност унутар Југославије у периоду од 1918-1921...42

Слика 2:

Послератна Југославија, организација федералних јединица.....43

Слика 3:

Границе самосталних Југословенских Република 2003.....45

Схематски приказ 1:

Модел комуникације прилагођен истраживању циркулисања популарног садржаја у раду.....19

Схематски приказ 2:

Повезаност културних модела и идеологије86

Схематски приказ 3:

Правци популарне музике у Србији (1970-20..).....151

„Ако је музика мирна и радосна, управа је уредна, док је музика земље у врењу пуна незадовољства и бесних тонова” (Конфучије, 1964: 283).

„Онај ко данас жели да се бори против лажи и незнања и ко жели да пише истину, требало би да савлада најмање пет тешкоћа. Мора имати храбрости да пише истину, иако је она свуда прећуткивана; мора имати мудрости да је препозна, иако је она свуда прикривана; мора поседовати умеће да је учини погодним оружјем за борбу; мора знати тачно да просуди и изабере оне у чијим ће рукама истина бити делотворна; мора бити лукав како би успео да је прошири међу таквима” (Brecht, 1979:161).

Увод

Спрега музике, друштвених односа и управљачког система предмет је расправе још од Конфучија (V век п. н. е.), чије су идеје биле резултат свестраног посматрања актуелних дешавања, па све до данас када се препознају и у савременом свету.

Идеја о идентитету музичке и друштвене структуре наговештена у Конфучијевом *Трактату о музици* показала се исправном и практичном упркос свим историјским променама. Од пре више од једног миленијума потенцијал музике је препознат у амбивалентности њеног садржаја, усмерености ка узвишеном исто као забавном. Разумевање овог концепта као сложеног, а посебно уметничког, подразумевало је компетентност у узвишеним и озбиљним задацима, док је поједностављивање музичког садржаја које прати промене прилагођавајући се захтевима друштва одувек показивало тенденцију урушавања у забаву. Будући да почива на утврђеним законима и да је израз човековог реаговања на свет око себе, музика нужно одражава пулс појединца и заједнице којој припада – она је „огледало посебних осећања настала у додиру са спољним светом” (Конфучије, 1964: 267).

Историјски континуитет и актуелност ових идеја неоспорни су. Друштвено-културне промене временом су све више усвајале материјални концепт дехуманизације цивилизацијских вредности. Конкретан и суров, савремени историсјко-политички поредак у реципрочном је односу са друштвеним, па имузичким поретком. У таквом окружењу појединац постаје незадовољан, поводљив, склон побуни, непослушности и неморалности, тражи подршку и снагу у маси која подстиче његове лабилне потребе и акције.

Скуп модерних дехуманизованих околности утиче и на слабљење осећања моралне одговорности. Проблем моралне основе друштва као концепта сачињеног од личног доживљаја и емоција још од петог века пре нове ере говори о политички уређеној држави и о карактеру владајуће структуре (Конфучије, 1964:267). Нестабилна морална основа нарушава друштвену равнотежу која непосредно утиче на политичку

стабилност. У складу са моралном, цивилизацијском, одвија се и еволуција музике која се у више историјских наврата показала реалним економским, политичким и етичким параметром друштвеног прогреса.

Улога музике савременог доба није нарушена историјским континуитетом, али је њено значење у сваком изразу веома сложено. Двадесети век је показао како је питање етике, морала и образовног контекста уметничког културног материјала једног времена повезано са процесом развоја као резултатом наталоженог историјског искуства.

Неминовна иднустријализација уметности, културе и музике условљена је прилагођавањем модерним условима живота. Иако суштински и концептуално различите, форме елитног и забавног музичког израза подлежу потенцијалним савременим средствима реализације садржаја, што границу између ова два израза временом чини све блеђом (Adorno, 1968:14). Уметност је обликована начином живљења, а друштвени живот је све оно што је активно као политичко, интелектуално, морално, економско и религиозно; подразумева колективне потребе – од начина облачења до уметности и уживања (Ortega i Gaset, 2013:23). Усклађивање ових односа свевременска је, изнадкласна и свеуметничка појава.

Идеја о модерној музици која еволуира пратећи пулс времена још је у петом веку пре нове ере била повезана са мањком интелектуалне тежине у изразу, позивом на бунт или подвлачењем њене забавне улоге неконвенционалним одевањем, (не)контролисаним јачином звука, што су и данас њене основне карактеристике. Музика, као независан аудитивни медиј, усклађивана је са савременим естетичким тежњама које су настајале упоредо са развојем нове технологије. Од друге половине XIX века концертне сале су прављене тако да минимализују друштвену интеракцију и оставе ненаглашен визуелни доживљај, уступајући место вези која се на нивоу слушног успостављала између извођача и публике. Иако је овакво извођење и данас карактеристично за академске институције, свеprisутна је свест о томе да се музика више развија изван него унутар познатих конвенцијалних маргина. Касни XX век је појавом видео технологије, MTV музичког спектакла и многобројним могућностима

мултимедија довео до тога да се њена употреба оствари на свим друштвено-културним равнима подједнако.

Популарна музика, за разлику од елитне уметничке музике, подразумева отворенију комуникацију са наслеђем модерног доба. Обавеза прилагођавања новим околностима, у циљу подстицања сопственог прогреса, утиче на потенцијалну бескласност и доступност популарног садржаја. Савремена постпродукција пружа популарном музичком изразу подједнаку активност на нивоу слушног и визуелног, што проширује значење у контексту термина који га одређују. Популарна музика је, према томе „уска веза слике и најновијих информација, популарности и приватности, доступности и присутности на свим могућим дигиталним платформама. Музика данас није комбинација речи *и* покрета *и* слика *и* организованог плеса *и* додир; савремени музички израз је димензија свеукупног искуства у којем се динамично релизује интеракција различитих медија” (Cook [Кук], 2013:v). Мултидисциплинарни приступ музичком значењу не односи се на засебна проучавања из психологије *и* музикологије *и* комуникације *и* филма, он подразумева „перцепцију музике као динамичког процеса интеракције између различитих перспектива и методологија” (Cook, 2013:v).

Како више не покрива само домен слушног, најчешће комбинована са речима *и/или* сликама у популарном или уметничком контексту, савремена популарна музика представља склоп различитих медија од којих се сваки може посматрати независно *и* према сопственом значењу. Као производ модерних захтева она је постала саставни део медијске културе која се односи на веће *и* сложеније искуство музичког изрази у концертним дворанама, отвореном или телевизијском спектаклу, али *и* виртуелно – у видео играма. У мултимедијалном искуству значења долазе из перспективе остваривања динамичке интеракције између медија када се музички садржај употребљава у посебном аудитивном *и* визуелном тренутку (Cook, 2013:v). Истраживања популарне музике тако се окрећу ка продукцији значења, доприноса *и* разумевања музичких значења *и*, посебно, *процеса* кроз које она пролазе. Са емпиријске тачке гледишта овим се омогућава дијалог чињенично одређеног историјско музиколошког становишта *и* онога на шта се спекулативна теорија

односи, а препознаје се као мешање различитих значењских елемената и систематична анализа садржаја (Cook, 2013: v).

Популарни или елитни уметнички израз модерног доба све више подразумева сложени апарат технологије и људства који непосредно утичу на његову реализацију и аутентичност.

“Свака уметност је посредована језгром уметника, сарадничким особљем и контролорима приступа у дистрибутивној мрежи; то се односи на лепе уметности исто колико на медијске и има историјски континуитет” (Александер према: Антонић 2013: 452). Усклађујући се са захтеима модерног доба елитно и медијско немају избора до признавања неопходности садашњости и реалности, јер је њихов крајњи домет популарност.

Значајно место у сложеној музичкој продукцији заузима уметник који покреће и остварује сопствену идеју. Ниједно уметничко или популарно дело не може настати а да уметник, као стваралац или извођач, не посегне за средствима и материјалом из света око себе. У савременом уметничком изразу, препознајући његову друштвено-политичку ангажованост, Адорно средином XX века у елитистичком музичком изразу примећује неопходност да се уметничком и стваралачком отворено призна димензија *субјективног* са призвуком *објективног* (Adorno, 1968:103). Материјал одређен друштвеним односима и продукционим снагама значи разрачунавање ствараоца са доступним материјалом, тачније његово разрачунавање са друштвом (Adorno, 1968:104). Питање је само колика је заиста разлика између стваралачког разрачунавања с једне и подилажења укусу тог истог друштва, са друге стране. Иако стоји иза идеје о еманципацији музике као *истине* довољне саме себи, Адорно ипак признаје неопходну прилагодљивост и савременост уметничког музичког изрази. Модерност елитистичког сагледава кроз нове композиционе технике које су настале у складу са захтевима савремене друштвене свести. Нови начини изражавања у музици, с једне стране, резултат су потраге друштва за неким прецизнијим идентитетом, идеологијом и неопходним другачијим језиком. С друге стране, атоналност у уметничкој музици парадоксално руши идеју о постојању друштвено-музичког идентитета са којим, можда несвесно, ипак тежи да се усклади.

Непостојање тоналног центра имплицира непостојање идентитета; проналаском заједничког комуникационог система, тек, могуће је успоставити хармонију, досегнути ниво разумљивости музике и друштва кроз јединствени уметнички идентитет као крајњи циљ.

Популарни музички израз, у забавној или елитној форми, дозвољава паралелно посматрање различитих функционалних нивоа: макро (друштвене институције и актуелне појаве и трендове) насупрот микро (интерактивни процеси); квантитативну насупрот квалитативној анализи; структурални (фокус на друштвеним модификацијама и трендовима) насупрот интерпретативном плану (продукцији значења) (Де Нора према: North & Hargreaves [Норт и Харгривс], 2007 :3).

Истраживачка позиција са које се популарни забавни израз појављује кроз све цивилизацијско-културне сегменте показује се као реална, јер се у докучивању музичких значења често поставља граница између истраживања социологије музике и онога што посебно подразумева педагогија, економија, етно/музикологија или антропологија. Интердисциплинарност се тако као фокус истраживања савременог популарног забавног (па и елитног) музичког садржаја, значења и улоге показао као једини објективно-функционални угао посматрања.

Музички садржаји су у раду посматрани у контексту Куковог (Cook) тумачења савремених популарних музичких облика. У прилог детаљније допуне аналитичком процесу предложен је приступ са аспекта потенцијалне *социолингвистике музике* која се према популарном (забавном) музичком изразу односи најпре као према облику са лингвистичко-комуникативном улогом.

Анализирани примери популарне забавне музике приближени су и са становишта социологије музике која се односи на продукцију музичког садржаја, културе, њихову везу са друштвеном организацијом и постојећим конвенцијама. Из макро социолошке перспективе, која подразумева шири друштвено-културни контекст (производна и перформативна страна музике), подстакнута су питања технолошких достигнућа, политичко-економских околности које утичу на организовање и функционалност музичке индустрије, рода и сексуалности. Из микросоциолошке перспективе посматрани су блиски односи различитих изражајних фактора у музици.

Жижа је усмерена на интеракцију извођача и публике, посебног обликовања значењских односа појединца – интерпретатора и масе као конзумента у овој отвореној комуникацији.

Сложена семантичка структура популарних облика подстиче стварање „активног вакуума”, простора за пошиљаоца и за примаоца, где је форма значења одређена мотивима првих и последицама које остављају на друге. Тако настаје сфера комуникације емитера и конзумента обликована наслеђеним културним кодом. Музика постаје посредник, а њена улога и језичка и комуникацијска. Овакав простор показује се као манипулативни, где музичка и немузичка средства емитују значења истим интензитетом.

Популарни забавни израз, прецизније њен манипулативно идеолошки карактер, зависан је од културне индустрије где сваким новим изразом делује неодвојив од масовне продукције. Како год да је посматран појављује се као производ масе и за масе, чија је основна идеолошка нит усмерена ка конзументима поједностављених порива и интересовања. Концепт стварања, усвајања и потрошње популарног тако бива обликован карактеристикама менталног јединства бројнијих (LeBon, 2006:17).

Да ли је померање граница у уметности, популарној или елитистичкој, чин друштвеног сазревања или деструкције? Конфучијанизам је пре једног и по миленијума у идеалном могућем складу музике, етике, морала и политике предложио идеју о прогресу државе која се и данас чини прихватљивом. Уколико се временски концепт остави по страни и окрене се посматрању развоја друштвених структура, политике и уметности, овај модел постаје применљив локално, али функционише глобално. Његов глобални карактер даље значи да, ако је музички израз резултат људске, друштвене или промене у држави, онда музика као одговор на узроке и последице може да делује и у супротном правцу; да се прецизно планираним променама на микро, образовном плану утиче на појединца, друштво, затим и државу. Ретроактивно деловање приметио је и Ле Бон посматрајући реакције гомиле у односу на индивидуу, где снага са трона беседника прелази у партер гомиле која тежи да уместо њега постане врховни регулатор (LeBon, 2007:93). Помак унатраг показује се логичном природном реакцијом у расподели тренутне моћи.

У вези са понашањем појединца у односу на масу и обрнуто препознаје се и манипулативни потенцијал музике који почиње једноставним дијалогом. У далекој прошлости музика и ритуал користили су се за остваривање заједничких тежњи чији је циљ био успостављање друштвеног и политичког реда у друштву (Конфучије, 1964:259). У контексту модерног музичког израза комуникација се остварује на релацији емитер – конзумент; први има значење појединца, а други масе. Веза између понуђеног културног садржаја и институција, политике, државног система и вођа у раду је приближена кроз однос гомиле – масе као конзумента популарне музике и (ре)интерпретатора одређених политичко-идеолошких значења.

Према дефиницији популарне музике као динамичког процеса интеракције различитих перспектива и методологија (Cook, 2013:v), ниво разумљивости садржаја мора бити усмерен на уједначено деловање удаљених значењских компонената. Разјашњавање историјског аспекта и савременог концепта друштвених дешавања дотиче се релевантне социјалне теме, док (пре)познавање савремених политичких тенденција чини могућом идентификацију политичког идеолошког обрасца у музици. Посебан значај лингвистичких форми у популарној музици усмерава ка потенцијалној језичкој идеологији која се често поклопа са политичком. У значењском спектру популарног важан је визуелни аспект који све већом еманципацијом појачава сопствену улогу у тумачењу савременог звука.

Објашњавање популарних појава подразумева и заузимање релевантне критичке позиције. Многозначност популарног музичког израза утиче на стабилан сјуд јер масовна производња звука често не подразумева музику, што утиче и на различити значењски контекст. Због брзине и површности у музичкој продукцији, нестаје простор намењен енергији мисли која служи да звук преведе у музику. Суштинска недефинисаност и нестабилност популарног утиче на појаву различитих критичких позиција (Cook, 2013:7). Најраширеније је становиште са којег се прибегава класном дефинисању савременог звука, док се нешто прецизније односи на технолошки значај када је пажња усмерена на начин и средства извођачког процеса. Са становишта доживљаја надовезује се психолошки приступ који је снажно мотивисан модним и забавним значајем свега што популарна музика јесте (Cook, 2013:7). Суштина у

формирању стабилних критичких ставова, дакле, лежи у разумевању друштвене основе на којој настаје нова музика, уско повезана са принципима људског понашања одређених емоцијом, етиком и моралом.

Стабилан критички став у музици у уској је вези са музичким образовањем. Занимање, карактер, интелигенција појединца нису пресудни конзумацијски параметри, али јачина њиховог деловања јесте када се ради о одупирању инерцији масе која често делује медиокритетски. Као најзначајнији процес, улога образовања јесте да усмери ка правилном расуђивању и одабиру понуђених сегмената одређеног садржаја. Концепт популарног у музичком образовању део је савременог културног прогреса. Способност разумевања садржаја заснована је на померању и приближавању граница на релацији елитно – забавно. Привидним изједначавањем очекивања превазилази се потенцијална одбојност и подстиче интересовање за непознате музичке садржаје као пресудне у изградњи музичке личности и идентитета.

Потенцијална потреба да се музика као одраз друштва прилагоди управљачким идејама покреће питање њеног идентитета и националне особености која зависи од идентитета друштва. У циљу заобилажења једнозначности којој тежи, конструкту нације се у раду прилази као културно политичкој идеји у контексту савременог државног суверенитета, где се национализам, као идеологија и покрет, доводи у везу са националним идентитетом као колективном културном појавом (Смит, 1998: 5–6). Питање нације и национализма, као културних појава, поставља се тако као променљива категорија која се прилагођава савременим друштвено-политичким, културним потребама. Будући променљиви и прилагодљиви, популарни и модерни, оба појма се доводе у исту равн са концептом популарне уметности у којој се значења такође прилагођавају свакодневној понуди и потражњи. Стварање нације и развој национализма код једног народа зависи, слободно речено, од његове уметничке способности прилагођавања сопствених интереса и потреба културним и друштвено-политичким околностима.

Поменути процес усклађивања друштвено-културно-политичких односа праћен је кроз популарну музичку сцену бивше Југославије, касније и Србије, на којој су се

упоредо развијали различито мотивисани популарни облици позоришта и филма, ликовне и музичке уметности.

Након наизглед брзе дезинтеграције СФРЈ уследила је самоинтеграција и повлачење етничких скупина у своје историјске маргине, унутар којих је шароликост света уметности веома брзо ограничена на једноличну продукцију традиционалних форми. Идеологија југословенства једнако је кружила уметничком, поп-рок и алтернативном сценом, док је афирмација историјских догађаја и истакнутих личности чинила музику идеолошки легитимном. Када се концепт југословенства претворио у концепт реизградње националних идентитета, рок музика, као гласник јединственог духа, у кратком је временском периоду постала популарнија, носталгичнија и гласнија, да бина крају потпуно занемела. Од њене идеологије није остало ништа.

У правцу фузије истих мотива у изградњи популарног израза обликује се музичка продукција деведесетих у Србији. Нова културна панорама у земљи убрзо је покренута међуетничким сукобима који су утицали на настајање сложеног израза популарне музике као одговора на историјске, друштвене и економске околности. Подстакнута идеологијом капитализма, музичка сцена у Србији постаје потрошачка, а њен главни производ турбо-фолк који се у почетку односио на електро-поп фузију различитих музичких праваца и техника (Janjatović, 1998:146). Убрзо је постао аудио-визуелни скуп преосталих делова социјалистичке културне политике.

Снага и бескомпромисност савремене културне индустрије изједначава је са материјалистичким политичким поретком. Деструкција стварности и духовна пометња утичу на прагматичну употребу традиције, културе, уметности, па граница између грађанског и елитног поимања друштвено-културних вредности постепено нестаје. Начин њихове употребе прилагођава се савременим захтевима мултимедијалне културе чинећи уметничке форме разумљивијим и свакодневно доступним. Идентитет, култура, традиција и уметност сведени су на једноставан конзумистички ниво. Са аспекта развоја принципа културне индустрије новац је од суштинске важности за остваривање друштвено-политичко-културног прогреса. Пример Србије деведесетих, делом и прве декаде XXI века, у потпуности одговара овом развојном моделу. Раширено мишљење о ревитализацији српских националних

вредности у савременој српској култури и популарној музици јесте да је она национално мотивисана, а искључиво је тако дефинисана када се посматра „споља”. Националистички дискурс, међутим, подразумева нерпоменљивост, строгаћу и униформисаност стила и форме, што значи непропустљивост граница овде анализираног популарног музичког израза. Будући савремено прилагодљив, економски условљен и традиционално променљив, популарни музички израз у Србији морао је да подлегне флуидности граница, стилској и формалној разноврсности, чиме је потцртан његов псеудонационални карактер.

На југословенској сцени од седамдесетих година двадесетог века могуће је, по декадама, пратити популарну забавну музичку критику, што потенцијални националистички дискурс деведесетих чини природном социјалном реакцијом на политичко историјски поредак.

Како у популарним музичким формама има довољно места за различите и неоубичајене (не)уметничке изразе и поруке које могу утицати на преобликовања и напуштања већ утврђених оквира, није необично што се оне често сврставају у категорију појава са потпојавама. Само пажљивом анализом узорка популарног може се закључити да ли је реч о необјашњивим или логичним друштвено-културним формама. Резултати овог истраживања имају за циљ да објективним прикажу дешавања на српској музичкој сцени деведесетих, где је, само наизглед изненада, социјалистичку заменила капиталистичка културна идеологија.

Осамдесетих и крајем деведесетих музички правци рок, нови талас и турбо-фолк пружају подједанке могућности анализе значења. У складу са критичком парадигмом у оквиру структуралне лингвистике, у раду је пажња усмерена на семантички аспект популарних форми. На основу изабраних музичких примера релевантних по претпостављеном политичком идеолошком значењу, означен је историјски ниво, потенцијална политичка (не)ангажованост извођача, као и посебан аспект визуелизације звука. Циљ успостављања везе између ових нивоа значења јесте уобличавање јединствене позиције тумачења популарних музичких облика коју би могла да понуди *социолингвистика музике* као нова критичка анализа дискурса популарног.

Ниједан од музичких праваца није се користио само звуком као идеолошким средством, већ је посезао и за немужичким садржајима који су целокупан израз чинили јачим. Полисемантичност и мултимедијална ангажованост приближила је популарну музику концепту масовне популарности, а једноставност и лакоћа конзумирања нових музичких форми утицале су на честу променљивост њихових граница.

Популарна музика у контексту мултимедијалног садржаја у Србији деведесетих година XX века оправдава разнородне приступе у којима се музичка и немужичка изражајна сфера повезују у једну. Резултат њихове интеракције у посебном историјском тренутку може да буде обликован политичком идеологијом на макро, али и различитим манипулативним средствима на микро нивоу. У том погледу, у раду је разматран транзициони друштвено-културни процес у којем је било простора за истовремену појаву опречних и наизглед неспојивих елемената удаљених култура и традиција.

Промена друштвено-историјског поретка ствар је историјске динамике. Нове околности се појављују, смењују и одражавају се на културни поредак који дозвољава пролаз најнеобичнијим друштвено-културним формама. Нови талас, музички жанр који је постојао од краја седамдесетих до половине осамдесетих година XX века у Југославији, и турбо-фолк, који се деведесетих година у Србији појавио као најбоља музичка алтернатива урушеним друштвено-културним вредностима, друштвено су дефинисани музички правци који се из истог центра одвајају на супротне стране. Нови талас је нестао оном јачином којом је и деловао, оставивши истакнуте појединце који су опстали у систему критикованом у својој уметности. Турбо-фолк је опстао и показао се као филтрирајућа балканска музичка културна сила која није била у стању да се одупре правилима западњачке културне индустрије.

Емпиријски део рада односи се на анализу значењских сфера главних праваца популарне музике на југословенској и српској сцени краја XX века. Увођење и обједињавање аналитичких приступа у један истиче улогу социоллингвистике музике и предлаже нову позицију посматрања популарних музичких значења. Детаљна

опсервација садржаја усмерена је ка издвојеним нивоима комуникације који се показују као недовољно самостални. Поред тога што омогућава подједнак аналитички приступ различитим аспектима музике као савременом, значај социолингвистике музике је у томе што отвара нове нивое посматрања онога што се данас појављује као популарна уметничка фузија. Социолингвистика музике се у раду показала и као аналитичка техника која реалним чини приказ идеолошких елемената у популарном музичком изразу.

Изабрани музички примери транспарентни су по значењу које се односи на актуелни политички контекст. Иако су са намером бирани у правцу доказивања потенцијалне везе између музике и савременог политичког поретка у Србији осамдесетих и краја деведесетих година XX века, искључиво политичка улога није се показала као културолошки императив.

1. Појам и дефиниције културе

Теоријски оквир истраживања потврђује упориште рада у социологији, лингвистици, филозофији, уметности и антропологији. Посматрање друштвено-културних промена кроз појавне облике популарне уметности указује на њихово одређивање као скупа знакова и значења који су мотивисани и усклађени са друштвено-историјском еволуцијом.

Са циљем да се популарна музика оправда у контексту симболичке културе, у овом делу рада размотриће се социјално-културни контекст музике и њена непосредна веза са друштвеним променама и историјским поретком. Разлог за овакав приступ лежи у томе што облици популарне културе и музике припадају семиотичкој и аксиолошкој, односно симболичкој– култури знакова и вредности.

Становиште са којег су музичке форме прилагодљиве друштвеним говори о значају историјског процеса у развоју културе и света људи као трансформацији природне средине – од подмиривања основних потреба до облика производње карактеристичних за цивилизацију. Значај културе као капитала одређује је као материјалну, те у типологији релевантних дефиниција полазимо од Марксове, која културу јасно представља као материјалистичку праксу. Идеја да се човекова историја и спознаја посматрају кроз производне делатности епохе и да се духовно и материјално чињенично стање посматра као резултат сукоба егзистенцијалних интереса, одређује културну производњу као материјалистичку. Тако Марксова дефиниција културе, приземна и у складу са динамиком праћења настајања и нестајања популарних форми, одговара трансформационом материјалистичком концепту прилагодљивом савременим егзистенцијалним захтевима (Kloskovska, 2005: 103). Марков материјалистички приступ култури запоставља њену „духовну” страну, отуђује је од феномена и доступности чулима, своди је на ниво рационализације свести подразумевајући под тим сваку област људске делатности (Kloskovska, 2005: 103).

За разлику од Марковог наглашеног материјализма, Малиновски у основу културе поставља биолошку димензију, потребу опстанка из које се извлаче потребе друштвене културе (Malinovski, 1970:55–56). Значај индивидуалног култури пружа психолошки карактер, чиме је ниво промене и прилагођавања повишен и фреквентнији у односу на Марков материјализам. Увођење појма индивидуалног скоро да подразумева психолошку димензију коју Фројд оправдава присуством нагона, према чему је култура *„одговор на дејство главног нагона, либида, а њена улога не лежи у подмиривању већ у репресији постојећих нагона”* (Фројд према: Kloskovska, 2005: 28). Са овог становишта поље деловања културне сфере много је сложеније од оног које покривају дескриптивне дефиниције, јер се не односи само на човеково лично схватање света око себе већ и на све међусобно зависне друштвене и природне делатности у којима он учествује.

Овако постављен концепт културе може се разумети као резултат обликовања стварности према личним аспирацијама појединца који подршку налази у заједници

којој се прилагођава и која га прилагођава. Култура се тако поставља прагматичном у односу на стварност, објашњавајући популарно као уметничко, прилагодљиво и надасве, материјалистичко.

С обзиром на то да се односи на продукцију једнако материјалних и нематеријалних добара, култура мора да понуди решења за интерпретацију и класификовање њихових значења. У овом контексту она се ослања на семиотику и симболичку културу, као сложене процесе тумачења, помоћу којих се разумеју тешко објашњиви појавни облици елитистичке и забавне уметности (Kloskovska, 2005:105).

Култура као материјалистички концепт увелико је одређена границама симболичке делатности у чијем се центру тумачења налази симбол. Симбол је посебна класа знакова и „свака операција помоћу које вршимо апстракцију” (Лангер према: Kloskovska, 2005:90). Прагматички прилаз симболичкој култури представља главну област истраживања друштвене психологије и социологије у оквиру којих је музика, а посебно њен популарни израз, присутна као симболичка комуникација. Семиотичка димензија културе се у континуитету ослања на претпоставку да је људско понашање, творевине и феномене могуће посматрати као знаковне скупине, где је знак сваки догађај или предмет који је повезан у искуству неког живог бића са другим догађајем или предметом на који се односи. Друштво и јединка постављају се једно наспрам другог, а човек, непрестано комбинујући материјалистичко и значењско, доживљава себе на рефлексиван начин: у односу на друштво и уз помоћ семиотичких, друштвено одређених знакова, јер људи једино помоћу знакова и симбола могу да одређују евалуацију понуђених садржаја.

Културу као део лингвистичког, тиме и сложенијег система препознају Чомски (Chomsky) и Леви-Строс (Lévi-Strauss), чија структуралистичка, односно натуралистичка научна позиција културу поставља у језички контекст (према: Kloskovska, 2005:30–32). Полазећи од језика као израза културне компетенције човека, Чомски на основу потојећих лингвистичких теорија развија тезу о општости правила граматике која произлазе из универзалности механизма својственим за све природне језике. Натуралистичко становиште Леви-Строса налази да језички

феномени говоре о постојању посебних култура према којима је свака резултат избора елемената изабраних из богатог материјала психофизичких могућности човека. Позиција структуралистичке спознаје стварности подразумева постојање заједничког кода, система правила и закона који су својствени свим културним појавама, феноменима јер „друштвена структура је изнад човека и увек оставља печат на људској јединки” (Lévi-Strauss, 1989:135). Према овој формули функционишу како мање тако и сложене заједнице које свој идентитет потврђују осећањем културне посебности као главним критеријумом дефинисања културног карактера друштвене групе.

Фокус Леви-Стросовог тумачења је на понашању појединца под утицајем друштва. Његова теорија, произашла из теренског искуства, подразумева разјашњавање друштвених односа и унутрашњег функционисања на основу кодова, система правила и закона који су својствени свим културним феноменима. Његова структуралистичка концепција културе се, осим што је утемељена на лингвистичким теоријама, бави и језичким феноменима и усмерава ка постојању универзалних одлика као општег одраза људског ума. Према томе, свака култура је посебна комбинација елемената изабраних из материјала психофизичких могућности човека, који се делимично разликују у појединим културама, али су закони њихове комбинације универзални за разне културне системе: за језик, систем сродства, економску размену (Kloskowska, 2005:30).

Структуралистичко сазнање стварности се, према Стросу, заснива на историји, етнологији и семиологији. Друштво се посматра као састављено од механичких и статистичких модела културе. Структуралистичка метода Леви-Строса не може да објасни комплексност културних облика према предложеним моделима јер њихово настајање подлеже историјском концепту, а њихова спознаја мора да има социолошки и статистички карактер. Значај структурализма је, међутим, у томе што објашњава понашања у оквиру посебних културних образаца, што културу позиционира у сферу природне структуре људског ума.

Савремена лингвистика (Леви-Строс и Чомски) развијала се упоредо са филозофском теоријом знакова, па осим тога што одређују друштвено-културне појаве, знаковни

системи се односе и на лингвистичке концепте. Социолошкој проблематици приближава се захваљујући прагматичном аспекту језика, док најзначајнији допринос црпи из области структуралистичких теорија. Култура се тако, као сложени концепт, највише ослања на језичку комуникацију у оквиру које је трагање за обрасцима културног понашања резултирало истраживањима о социолошкој функцији језика. Захваљујући новим научним достигнућима усвојени су основни појмови који се из лингвистике преносе и на остале области семиотике: порука и код. У контексту унутрашњих и спољашњих облика културне комуникације, ова два појма представљају кључ њихових тумачења. Сложенији друштвени конструкти одређени су постојањем и унапред забележеним функционисањем кодова, што утиче на формирање социолеката као основних облика комуникације између идиолеката и општекултурног кода.

У овом смислу издваја се аксиолошки концепт који се односи на систем признатих, осећаних, реализованих, виталних вредности и уско је повезан са семиотиком, а заједно дају слику актуелне стварности. Њихов смисао је амбивалентан, јер за онога ко познаје код, значење поруке може бити семиотичко, када се односи на могућност декодирања поруке, и аксиолошко, када је фокус на доживљају њене вредности. Појам комуникације се, тако, дефинише као интеракција која се остварује помоћу знакова и симбола. Језик у комуникацију прелази захваљујући постојању тих знакова, или кодова, чија разноврсност утиче на препознавање различитости једне (културне) заједнице у односу на другу.

Поред материјалистичког, односно структуралистичког поимања културе и заједнице, у савременим условима се друштво може посматрати кроз постојање културних образаца који приближавају аспект универзалног поимања стварности. Са те апстрактне позиције култура се појављује као целина коју одређују опште одлике деловања и друштвеног стања човека (Kloskovska, 2005:56). Овакав тип дефиниције усмерен је ка идеји глобалне културе која као независна и потенцијално остварива нема селективан и евалуирајући карактер и недостају јој основни елементи културе: колективно памћење, традиција, дистинктивни симболички кодови (Smith[Смит], 1999:261). У друштвеној култури, као делу општег комплекса феномена глобалне

културе, друштво и култура појављују се у форми паралелно активних динамичних система (Кребер према: Kloskovska, 2005:150). Култура се, тако, тумачи производом друштвених дешавања због адекватних образаца и модела према којима се одвијају људски контакти, одакле произлази да је друштвено понашање људи несумњиво одређено културним утицајима и вредностима.

Различити појавни облици културе, њен (не)материјалистички карактер и сложена средства тумачења садржаја културе уобличени су социолошком теоријом и претпоставкама које се ослањају на две супротне дисциплине: теорију масовних комуникација и структуралну лингвистику. Иако се у бројним тачкама поклапају са социологијом, не могу се сматрати за област чисто социолошког проучавања. Обе су у основи интердисциплинарне, с тим што се теорије масовне комуникације повезују с друштвеним и делимично природним наукама, док је структурална лингвистика део хуманистичких дисциплина које гравитирају ка друштвеним наукама. Тако су истраживања масовних комуникација окренута макродруштвеним последицама широке дистрибуције једнообразних садржаја помоћу техничких средстава и претпостављају формирање јединственог и униформистичког масовног друштва (Kloskovska, 2005:173). Анализе овог типа ослањају се углавном на квантитативни модел истраживања и делимично имају описни карактер.

За разлику од њих, теорије са лингвистичком генезом засноване су на тврдњама већег степена општости и односе се на друштвено-културне појаве чији модели обухватају све комуникацијске процесе и објашњавају симболичку културу феноменима, појавним облицима, односно друштвене структуре које могу бити предмет сваког социолошког тумачења (Kloskovska, 2005:171).

Проучавања утемељена на лингвистичким теоријама користе квалитативни метод истраживања. Са тим је повезан и део рада који предлаже интерпретацију значења музике путем средстава социолингвистике, потврђујући је тако као симболичку културу. Тумачење музичких елемената постављено је у оквире критичке теорије, а предложена поља идентификације и изучавања односе се на остваривање потенцијалног националног идентитета и препознавање језичке идеологије. Из тог разлога, пре него се пређе на искључиво лингвистички комуникацијски аспект

тумачења популарне музике, требало би се осврнути на моделе и функције симболичког комуницирања у оквиру којег је транспарентност немужичких елемената у музици веома значајна.

Гестовна, говорна, мимичка комуникација представљају ограничене комуникативне процесе, па је неопходно пажњу истовремено усмерити и на остале видове изражавања који су мање непосредни и очигледни. С обзиром на семиотичку сложеност, знакови као комуникацијски чиниоци не могу бити самостални предмет проучавања већ се морају поставити и посматрати као фактори друштвеног процеса комуникације. Да би се она остварила, неопходна је порука која је подједнако значајна за пошиљаоца и за примаоца. Њихов однос може се посматрати са становишта теорија масовне комуникације с једне, и лингвистичких теорија, са друге стране. Недостатак првој интерпретацијској позицији јесте што се не удубљује увек у синтаксички и семантички план комуникације, па се таква истраживања ослањају на макродруштвени оквир и окренута су последицама широке дистрибуције једнообрзаних садржаја која претпостављају униформистички утицај масовних медија на формирање јединствене масовне заједнице.

Анализе оваквих садржаја долазе до резултата квантитативном методом истраживања. На примеру проучавања значења југословенске рок музике, појединих елемената новог таласа и турбо-фолка, метода квантитативног истраживања значила би тумачење и анализу релативно једноставних порука из јединственог текста. Подаци би се односили на број појављивања певача на телевизијским или радиостаницама, пребројавање објављених албума, број одржаних концерата, хитова, учињених скандала или учествовање у хуманитарним акцијама. Овај метод је прихватљив за добијање релевантних статистичких података о заступљености популарних појава у медијима масовних комуникација.

Међутим, проучавање исте појаве са аспекта лингвистичког модела комуникације јасније објашњава њене семиотичке процесе. У основи тог модела су порука, значење и код. За разлику од претходног, лингвистички модел у средиште тумачења ставља *поруку* као фактор с обзиром на који се остварују остале проучаване функције. У односу на главне функције поруке он на посебан начин распоређује акценте у

процесу проучаване комуникације. Полазиште овог модела јесте веза пошљаоца и примаоца чије се улоге у друштвеној структури сагледавају у односу на поруку. С обзиром на проучаване садржаје лингвистички метод заснован је на квалитативном истраживању. Квантитативна статистичка прецизност стоји насупрот одговорима који захваљујући пажљивом позиционирању посматраног узорка у једну од четири основне парадигме проширују значењски концепт.

Обе методе воде ка успостављању јединственог културног система као резултата културног заједништва у чијој се основи налази модел потенцијалне комуникације. Такав модел користи поруку која је интерсубјективно доступна, превазилази временску и просторну димензију и трајно је кодирана (Kloskovska, 2005:193). Простор и време постали су релативни захваљујући омасовљењу употребе електронских средстава масовне комуникације.

Приликом разјашњавања друштвено-културних појава није реално ослонити се на један метод истраживања и зато је неопходно користити елементе обе предложене методе. Модел комуникације преко популарних музичких садржаја као резултата њихове комбинације могао би бити представљен на следећи начин:



Схематски приказ 1. Модел комуникације (А. Тјудор према: Kloskovska, 2005:75) прилагођен истраживању циркулисања популарног садржаја у раду.

Из овог графичког приказа се види да је најважнији део комуникационог процеса *пренос*. На њега подједнако утиче култура и друштвена структура која дефинише *ситуацију* преноса. Пошиљалац и публика нису пасивни, њихова улога иницирана је утицајима спољашњих фактора који су утемељени у култури и друштвеној структури заједнице. Функција *пошиљаоца* одређена је *мотивима* који се могу тумачити као део вољне акције онога ко шаље поруку или онога ко је заслужан за креирање поруке, а није њен непосредни пошиљалац.

На примеру појавних облика популарне музике, пошиљалац и стваралац поруке јесте кантаутор, особа која је писац и извођач песама. Претпоставља се да је, мотивисана својим или другим познатим искуством, приступила лингвистичкој и музичкој конструкцији песме бирајући тако одређена уметничка средства како би остварила сопствену идеју. Посредна мотивисаност пошиљаоца може имати везе са утицајима који делују „из позадине”, центра моћи, што је чини објашњивом на примеру новог таласа и турбо-фолка (појавних облика популарне музике осамдесетих и деведесетих година у Србији који ће детаљно бити анализирани у наредним поглављима), где је извођач транспарентни пошиљалац и заслужан је за имиџ и значење поруке. Тада *мотиве* идентификујемо код појединаца у чијим рукама је *стваралачка* моћ, јер они креирају представу, а њихова покретачка идеја најчешће је економског или политичког карактера и у непосредној вези са индустријском продукцијом популарне културе.

Када се даље говори о мотиву, истовремено је активан и код који је важан за настанак, дистрибуцију и разумевање културног производа изједначавајући га са робом намењеној широј потрошњи. Пошиљалац, под утицајем друштвене ситуације у којој се налази, шаље кодирану поруку и упућује је циљној групи којој је блиско њено значење.

Уколико усвојени друштвени стандарди и вредности унапред претпостављају моделе репродукције, тада су последице предвидиве и ретко представљају фактор изненађења за пошиљаоца. У случају турбо-фолка, не само као музичког израза већ и као комплексне друштвене појаве, то би значило да је, уколико издвојимо кодиране елементе који се односе на јачање патријархалних идеја, могуће издвојити

лингвистички и музички комуникативни ниво. Употреба инструмената или инструменталних боја традиционалног инструментаријума, као што су фрула, труба или хармоника, на пример, често се усклађује са лингвистичким средствима која се метафорама и пренесеним значењима уклапају у кодирану музичку идеју. Слично се дешава осамдесетих година у рок музици која (захваљујући групи *Бијело дугме*) отвара границе и елементе традиционалног чини препознатљивим подједнако на вокалном и инструменталном нивоу. Овакав приступ, наравно, не значи да и рок музика афирмише патријархалност сваки пут када се користи фолклорним садржајима.

На културној сцени у Србији, посебно краја деведесетих година XX века, антиципација фолклорних вредности усмерена је ка стварању и ојачавању привидног идентитета нације. Сукоб наслеђених и савремених идеја изнедрио је нове друштвено-културне обрасце. Засновани на елементима традиције они се експанзивно развијају и добијају обриси масовне уметности за чије су даље обликовање подједнако одговорни потрошачи посматрачи. Карневалски карактер нагло реafirмисане традиције, која се мењала захваљујући колективним и индивидуалним политичким потребама и идејама, утицао је на рушење међусталешке баријере. У циљу стварања јединственог производа који би задовољио тежње већине припадника заједнице, успоставља се равнотежа жељених и реалних вредности, што омогућава различитим сталешким припадницима да упоредо буду присутни на два потпуно различита културна колосека. На овај начин се остварује хомогеност која никако не подразумева једнородан начин представљања културних садржаја (Kloskovska, 2005: 223).

У случају анализираних појавних облика културе у Србији краја деведесетих, све форме се уклапају у облик политички наметнуте хомогенизације која се заснива на „променама поједностављења текста поруке” (Kloskovska, 2005:224). Овде припадају скраћене и упрошћене верзије уметничких и књижевних дела, али и једноставне музичке транскрипције или плагијати у којима се, захваљујући начину обраде познатих „података”, губи вредност и улога оригинала. Када се ради о уметности, ова *вулгаризујућа хомогенизација* има истакнуто место у средствима масовне

комуникације (Kloskovska, 2005:224). Диспрезију њеног садржаја највише помаже телевизија, чија програмска концепција, иако стандардизована, подлеже и условној дестандардизацији која се огледа у преобликовању естетских вредности, али и у ситуацији емитовања и перцепције поруке (Kloskovska, 2005:232).

Аксиолошка димензија популарних појавних облика утиче на класификацију друштвено-културних вредности у складу са временом њиховог настанка. Начин тумачења значења, као и релевантност једних вредности у односу на неке друге, одређени су друштвеним, историјским, економским, политичким и културним кодом одређеног периода. Дијалектички однос популарних облика и времена њиховог настанка остварив је само уз разумевање поменутих околности као самосталних, а посебно као узајамно зависних нивоа цивилизацијског развоја.

1.1 Културна производња

Како и дијалектичка, тако и критичка теорија мора бити заснована на унутрашњој динамици догађаја, а не на спољашњој. Само „истина изнутра”, међутим, није довољна да би се уклопила у ову парадигму.

Према Марксовој материјалистичкој теорији, културно стваралаштво није ништа друго до културна производња прилагођена егзистенцијалним човековим потребама и захтевима. Реализација културе у том смислу јесте реализација људског света као трансформације природне средине и „свако писање историје мора да полази од тих природних основа и њихове модификације коју узрокује људска делатност” (Kloskovska, 2005:25).

Значајну улогу у друштвеним трансформацијама имају пре свега органске човекове потребе, односно нагони које Фројд види као иницијаторе промена друштвених контекста. За њега је култура, како је већ поменуто, одговор на дејство нагона, либида и њена улога није у задовољавању тих потреба већ у њиховом потискивању путем механизма суперега и под утицајем система моралне контроле (Kloskovska, 2005:28). Ни сурогати културе (наука, религија, уметност), које човек подмеће себи како би задовољио своје потребе, нису довољан разлог да културу не тумачимо као

„извор патње која чини људе толико несрећним колико и последице пражњења деструктивних нагона које спречава” (Фројд према: Kloskowska, 2005:29).

Када се ради о критичкој теорији, она се мора окренути против своје праксе и суочити се са неправдом, сузбијањем слободне воље као резултату сопственог деловања. Критичка теорија се кроз праксу може тицати промена у друштву, јер „она је та која утиче на трансформацију друштва као целине” (Хоркхајмер према: Kloskowska, 2005:332).

У контексту материјалистичког приступа култури, теорија мора произаћи из праксе, што значи да свака производна делатност представља основ друштвених односа кроз које се одређује целокупност друштвене организације.

Глобално поимање културе обухвата разноврсне облике појавних форми: предмете који су производ људске делатности, саме делатности, а на крају и психичка човекова стања – ставове диспозиције, навике, као резултат ранијих деловања и припрема, али и услов будућих делатности (Kloskowska, 2005:6). Све културне појаве, феномени, односе се на човека као учесника у друштвеним односима и сви они припадају, до одређене мере, посебном степену, заједничким групама, категоријама или друштвеним заједницама.

1.2. Културна индустрија и популарни капитал– новац

Проблем улоге новца као уложеног капитала у еволуцију културних форми може се пратити кроз процес формирања тржишне вредности производа културе и мера платежног концепта који одређује његову уметничку димензију.

Степен сложености друштва и разноврсност индивидуалних улога у њему подстичу културне новине и мењање образаца (Kloskowska, 2005:201); што је друштво богатије то су услови за културну (ре)продукцију бољи и бројнији. Развој културних форми подразумева умножавање сврха и циљева, али и средстава потребних за њихово остварење. Неопходна економска мотивација културног сектора не мора увек бити и покретачка. Успутна улагања, са циљем обликовања постојећих популарних форми,

или принцип *пост инверзије* начини су да се већ наглашени обриси културне идеологије измене и као такви утемеље.

Продуктивна снага у рукама је појединаца који моћ новца користе у сврху помирења његове рационалне и ирационалне димензије. Ирационални сегменти економског система резултат су пројектоване дисхармоније, контролисаног хаоса, идеологизације знања. Зато проучавање економских законитости захтева интердисциплинарни приступ, као што проучавање културе у том контексту остаје непрецизно без дефинисања основних економских претпоставки. Дакле, када уз помоћ социјално-економског дискурса објашњавамо и разумевамо културне појаве, феномене, ми их расветљавамо помоћу њих самих (Kajtez, 2006:7).

Када је реч о савременим појавама друштвено-културног карактера, које није лако објаснити, значајно место заузима новац. Као феномен он има важну улогу у систему вредности и немогуће га је одвојити од савремене културне производње. Уско је повезан са осећајем и значењем моћи, због чега се често ова два термина изједначавају. Колико је њихова међузависност утицала на језик постојећег и стварање новог културног правца могуће је пратити кроз политику имица као изузетно сложеног производа модерног музичког израза.

У сваком сегменту популарног улога капитала је пресудна, али се различито поставља и третира. На постјугословенској и српској сцени популарне културе, у рок музици и новом таласу, новац делује из позадине и привидно нема велики значај. Филозофска концепција ове музике не подразумева наглашену естетику, али се не може замислити без квалитетне продукције, музичке опреме, текстова и одличних музичара. Чињеница да је група *Бијело дугме* у периоду од 1975-1979. године снимила свој други, трећи и пети албум у Лондону са тада познатим музичким продуцентом Нилом Харисоном (Janjatović, 1998:32) говори колико је током социјалистичке културне политике ипак улагано у популарну музику. Осамдесетих година, вођа групе Горан Бреговић оснива сопствену музичку продукцијску кућу у којој наставља рад и већ тада има капитал који је дошао као последица скривених политичких интереса због присуства на великом југословенском тржишту. Бреговић „купује” *ВИС Идоле*, који се јавности представљају прво у независној продукцији

часописа *Видици* (продуценти Драган Папић и Александар Петровић), али којима независна продукција не може да обезбеди излазак на тржиште. Бреговић снагом друштвеног капитала који стоји иза њега преузима визију *Идола*, насталу из пројекта *Дечаџи* који је неколико година концептуално и визуелно разрађиван у *Видицима* (да би се потом придружила и друга омладинска гласила), и прави од њих комерцијалну представу. Он тиме потврђује потенцијал своје продукције, јер у њу уграђује свежу енергију новог таласа коју доноси састав *Идоли* усмерену *Видицима* ка идеји показивања да појава, ма колико празна, у технолошком друштву има приоритет у односу на садржај и квалитет музике. Пре тога је најмање улагано у визуелни аспект који је, по свему судећи, одговарао визуелној филозофији рок музике. *ВИС Идоли* потпуно другачије прилазе визуелизацији музике, што се поред квалитетне продукције огледа и у имиџу, чему је значајно допринео идеолошки концепт њихове музике. Међутим, у Бреговићевом комерцијалном кључу они, уз неке интелектуалне трзаје, убрзо постају бледа копија Бијелог дугмета. Ту постаје видно да се Бреговићево стваралачко преиспитивање културне матрице у осетљивом периоду после Титове смрти своди на симулацију, пуки комерцијални захват. Разарањем критичке свести садржане у пројекту *Идоли*, Бреговић је непосредно угушио једину могућност концептуалног преиспитивања друштвених токова и допринео разорној стихији против које се привидно борио.

Кулминација новца и моћи у музици појављује се деведесетих година у виду турбо-фолка. Поред поп, рок и лајт панка (Light Punk) на југословенској сцени, Бреговић се клонира и у овај музички правац, привидно супротан од новог таласа Идола. Ту такође, он у потпуности користи моћ визуелне представе и, редукујући музички и продукцијски аспект, од имиџа непосредно прави капитал што и јесте била главна експериментална идеја на којој су у *Видицима* створени *Идоли*. Будући да је састављен од различитих визија елитног и модерног, имиџ коме је музика само средство подразумева широк (ре)интерпретативни значењски простор. У оваквом контексту новац је полазна и непроменљива идеја која као магнетни стуб на себе привлачи бројне субконцепте, као на пример концепт уметничке, естетске или статусне димензије популарног израза. Њихова међузависност индиректно показује

да концепт новца утиче на нова правила културне политике чија идеологија одговара количини уложеног капитала.

Као што ни било коју појаву није могуће посматрати независно од утицаја других, мање или више значајних, тако ни новац у контексту уложеног капитала (културне индустрије) није могуће издвојити из сложеног корпуса историјског, психолошког, естетског, религијског значења. Важно је истаћи да на нивоу манипулативног дејства он функционише мотивационо и двосмерно: ка конструктивним и ка деструктивним друштвеним акцијама. Колико је та мотивација значајна у оба смера може се видети на целокупној културној сцени, а посебно у популарној музици деведесетих у Србији. Стилска једноликост онемогућила је фер-плеј у све напетивој тржишној утакмици у којој су све снаге биле уперене ка демонстрацији богатства као најјачем социјалном, психолошком и статусном адуту. Културна омасовљеност у виду „масовне индивидуализације” подразумевала је задовољавање захтева понуђеног културног модела, док је, истовремено, индивидуално било изражено кроз потребу за украшавањем, театралношћу, завођењем, игром, показивањима, трансцендирањима, опсценошћу.

На овом комуникационом нивоу оствариван је сурови тржишни промет културним производима, па је унутар посматраног феномена новца немогуће заобићи *феномен размене* чија су правила одређена успостављањем система вредности (Kajtez, 2006:10). Феномен размене било да је екомонски, религијски, естетички, семантички, синтаксички, метафизички, емотивни разумљив је кроз људску егоистичну, у природи комуникације архетипски утемељену потребу за симболичком разменом. Омасовљене размене истих производа доводе до засићења тржишта и ствара се потреба за понудом нових културно-робних добара. Сваки нови производ, међутим, резултат је потребе за померањем постојећих граница. На тај начин формирану комуникативни системи успостављају нове односе међусобне комуникације, што утиче на промену начина тумачења добијених информација, а све заједно, посматрано на нивоу значења, обликује нову културолошко-комуникативну заједницу. Новоприхваћени симболи представљају средства за споразумевање, а медији пружају нове могућности (не)разумевања понуђених садржаја.

Свака размена добара уједно је и прилика за зараду. У тржишни систем производње и потрошње културе укључен је велики број посредника усредсређених на преношење порука, значења новца од извођача до публике и обрнуто. Трансакције информација подразумевају како симболичку тако и економску размену. Било да је интелектуална, економска, религијска, емотивна, трансакција не може да избегне свој шпекулативни карактер. Уколико се пође од тога да је циљ шпекулације присвајање „вишка” туђег добра/новца у своју корист, јасно је да сваки производ може бити искоришћен у шпекулативне сврхе. Производи културне индустрије у виду комерцијалних лаких нота, шоу бизниса, професионалног спорта, моде, извор су великог капитала, што отвара простор за присвајање добара као резултата заслуге неког другог. Роба индустрије културе, тако, постаје предмет шпекулација, чиме се умањује карактер и најмањег њеног уметничког значаја. Због економског и привредног положаја Србије постоји склоност да сваку шпекулацију називамо успешним послом и оправдамо тренутним потребама тржишта, па се овакве појаве сматрају легалним предузетничким радњама.

Правила тржишне економије важе и у сфери културне индустрије, али шта заиста културном добру одређује производну вредност?

На економском тржишту понуда и потражња међусобно су сразмерне. Робни стандарди произашли су из потреба конзументата, што утиче на прихватање робе без отпора. Чињеница да „све има своју цену” подједнако је присутна како на једноставнијим тако и на развијенијим нивоима друштвеног живота. У складу са тим, продукција добара културне индустрије одговара захтевима тржишта којем је намењена, а то „тржиште” одређено је социјално-економским статусом конзументата. На вишим друштвеним нивоима и у сложенијим облицима социјалног живота дешава се исто што и на нижим, али са разликом у квалитету произведене робе и у бројности публике којој је та роба намењена.

Пратећи инерцију друштва појединац својим интересима нуди сурогате робе као разменског еквивалента. Иако му нису потребни, он их прихвата и легитимише, посебно када су њени промотери утицајни чланови заједнице или општеприхваћени систем вредности. Новац као мотивационо средство недвосмислено утиче на

продукцију културних производа, њихово легитимисање од стране друштва, као и на глобални развој културне индустрије. Моћ новца сразмерна је интензитета производње. Међутим, друга страна његове моћи лежи у извору благостања и страха. Тиме што омогућава робну размену, новац је и онеспособљава уколико га нема. Новац, тако, поред ваздуха, хране и воде, постаје један од основних егзистенцијалних фактора.

Веза новца са страхом од смрти често је изједначен са страхом од незапослености, што даље значи да је та бојазан економско егзистенцијалне природе. Незапосленост је једнака престанку економске, симболичке, емотивне, религијске, интелектуалне, културне комуникације – престанак *размене*.

У контексту новца као феномена и његових пратећих субпојава деведесете године у Србији изгледају као колективна бојазан од престанка *размене* на свим комуникацијским нивоима. Страх од културне и цивилизацијске изопштености довео је до праксе симулирања боље стварности коју је стварала културна индустрија. Престанак размене значио би живот у изолацији који је у потпуности једнак осећају усамљености који је, опет, једна врста смрти. У крајњој инстанци, страх од смрти је страх од престанка сваке комуникације (Кајтез, 2006:12).

У савременој антропологији феномен размене препознат је и као регулатор међуљудских односа. Анализом структуре сродства примитивне заједнице Леви-Строс примећује да се механизам интеграције заснива на размени која се испољава у три основна облика: размена жена склапањем бракова, размена робе, размена речи у процесу језичког споразумевања. Према овој подели, сваки поменути тип размене се односи на знакове, па се тако идентификује са семиотичким процесима споразумевања, што значи да су сви размењиви елементи – знакови. Осим робе, улогу знакова имају и жене. Са аспекта структуралне антропологије и организације примитивних људских заједница, жена је организационо и просторно везана за структуру клана.

Уколико се у овом контексту осврнемо на Бодријарову идеју да је свака потрошња размена из чијег се друштвеног карактера закључује да се ради о размени значења (Baudrillard [Бодријар], 1981:1–7) онда се и *жена*, са свим значењима

карактеристичним за одређени тренутак и улогу, може тумачити као комплексни друштвено-културни феномен са тенденцијом *размене*. На тај начин формирано семантичко поље нуди бескрајан низ тумачења, где се чак и претходно поменути *престанак размене* изједначава са *смрћу* и формира око жене. Феномен ратничког шика или у модификованим условима насталог турбо-фолка, представљао је прибежиште у паралелну реалност која је нудила вештачки продужетак живота. Нове друштвено-културне вредности одговарале су свим социјалним слојевима који су били обавијени ауrom егзистенцијалне, разменске несигурности. На тај начин се објашњава неусклађеност употребне и прометне вредности са реалном, стилском која одређује економски аспект робе.

Да би се остварила размена пожељно је да сваки субјект мисли да тим процесом добија више него што даје, што је основни разлог због којег пристаје на њу. У контексту конзумирања вишезначне и вишеслојне идеологије турбо-фолка, с једне стране, значило би да само једна песма (у аудио-визуелној форми) нуди пожељан стил облачења, понашања, вербалног и гестовног изражавања, стила, веровања. Тако се конзумет осећа као неко ко просперира при културно-робној размени којој, из различитих комуникативних сфера, узима само оно што му је потребно. Са друге стране, начин на који је та иста песма прихваћена у форми *робе* условљава понашање појединца као дела друштва које, опет, постаје његова рефлексивна, али и рефлексивна самог популарног облика кроз његове појавне вредности. Дакле, онај који купује то ради зато што верује да добија и да збир вредности након ове размене треба да буде већи него пре него што је до ње дошло.

Правила према којима функционише културна индустрија у постсоцијалистичкој Србији деведесетих усклађена су према друштвено-културним вредностима хиперинфлације која је значила вртоглавупромену постојећег економског система. У економским наукама овај термин означава „преко мере, претерано штампање и пуштање у оптицај новчаница за плаћање” (Вујаклија, 2002:353). На плану културног и националног потврђивања, деведесетих долази до хиперинфлације традиционалних вредности које се умножавају према свакодневним потребама и захтевима савременог српског друштва. Њихова продукција зависила је и од водеће идеолошке

концепције јер је прилагођавана стварању српског идентитета. Акумулација нових културно пожељних елемената и кодова према којима се заједница препознаје била је брза, масовна и на крају девалвирајућа.

Тржишну вредност продукције значења као робе, производа (културне) индустрије, одређује уложени капитал. Било да је у новцу, интелекту или у промени физичког изгледа промотера нове робе, капитал има улогу да редукује људске идеје, мотиве и жеље на пасивне и инетрне форме погодне за манипулацију (Кажтез, 2006:118). Символично насиље овог типа резултира наметањем воље „појединца” изражене кроз привилеговану мањину финансијско-политичке елите у поткупљивању културног естаблишмента.

Уколико се посматра аспект моћи структура које имају највећи утицај на промене у свету који нас окружује, паралелно ће се издвојити индустријски и културни монопол. Овај други је слаб и зависан од првог у чијем је поседу највећи део финансијског капитала. Тако плејада генералних директора сектора индустрије, челика, струје, банака постаје налогодавац нових облика културног израза. Културни сектор, у који је уложен новац, мора се потрудити да удовољи налогодавцима који често, усмеравајући потребе тржишта према сопственом укусу, постају главни креатори нових културних форми. Истина модерног времена састоји се у томе да је наш део Земље утонуо у варварство јер се власништво над средствима за производњу одржава силом (Breht, 1979:174).

Популарна музика, за разлику од осталих облика симболичке уметности, излази из формализованих оквира система културе, јер је и настала у специфичним условима осликавајући друштвени и културни карактер својих ствараоца. Како су њени центри били у црначким гетима, унутар периферних друштвених структура у милионским градовима, у мање развијеним срединама могућност контакта са комерцијализованим обликом забаве била је несметана. Сваки нови, другачији и неформални производ може, као део културне индустрије, имати веома широки домет деловања.

Културна индустрија није производ савременог доба јер сви њени елементи постоје од како постоји забава. Разлика између уметничке, узвишене и модерне музике намењене забави примећена је још пре једног и по миленијума. Идеја о постојању

онога што се данас назива културном индустријом антиципирана је у условима који су много мање били индустријски, а још мање модерни. Једна од њених основних карактеристика била је и јесте недостатак „стила”, јер принципи културне индустрије постављају имитацију за функционални основ, чиме се њени производи удаљавају од оригиналних форми елитне културе и уметности (Horkheimer–Adorno [Хоркајмер–Адорно], 1969:136).

Према дефиницији, индустрија подразумева производну делатност, посебно производњу на велико, прераду сировина и поделу рада (Вујаклија, 2002:334). Стваралачки процеси културне индустрије нуде објашњење како настају и на који начин се културни производи прилагођавају савременом начину живота.

Тржишна потражња условила је масовну прераду „културних сировина” што не оставља простор за стил и концепт уметничког. Модерна технологија омогућила је да се културна индустрија лако поистовети са уложеним капиталом, па је и културу, као производ, могуће транспоновати у сферу масовне потрошње. Као готова роба, производ примарне културне сировине, појављује се „лака” уметност која је друштвена нечиста савест озбиљне уметности (Horkheimer–Adorno, 1969: 141). Нова форма интелектуалног пражњења настала је тако што сусе под исту формулу свели сви наизглед непомирљиви елементи културе, уметности и разоноде.

Производи модерног уметничког израза део су глобалне савремене сцене на којој је сваки потез у служби новог „театра” обликован новом социолошком ситуацијом. Форме популарне и елитне уметности скоро у потпуности зависе од великих апарата, опере, позорнице, штампе, који настају и нестају захваљујући друштву које од њих прихвата само оно што га тренутно одражава и ничим не угрожава његову функцију – разоноду (Brecht, 1979:59).

За разлику од рок музике и новог таласа, турбо-фолк се, пратећи савремену друштвену динамику, појављује као чист производ примарне културне сировине чији се стил заснива на споју неспојивих елемената који заједно функционишу према правилима утврђиваним „у ходу” и према потреби. Неће бити погрешно ако се за ову музику каже да је истовремено савремени појавни облик, музички правац, жанр, стил, начин живота, „филозофија”, јер према диверзитету значења која нуди он то и

јесте. Производи лаке забаве не захтевају посебну интелектуалну активност појединца из тог разлога што сâм производ подразумева реакцију учесника која није резултат размишљања. Комуникација се одвија сигнаlima, кратким порукама пошљаоца ка примаоцу. Интерпретација таквих порука једнозначна је тако да појединац према начину размишљања постаје сличан сваком другом појединцу припаднику масе. На тај начин сви постају део „масовне индивидуализације”, односно исте целине у којој су привидно самостални.

Форме лаке уметности, забаве и разоноде, појављују се као значајни манипулативни идеолошки алати који их чине нераздвојним од понашања гомиле. Иако је појава турбо-фолка деловала изненађујуће и шокантно, она је заправо била плод дуго времена припреманог тла. Изненадна и велика популарност чини га делом масе чија су уверења одређена посредним и непосредним друштвено-културним чиниоцима. У прилагођавању идеологији деведесетих кроз популарну музику значај посредних чинилаца је у припремању терена за идеје које у тренутку појављивања само делују као резултат спонтаног, а заправо су само површински ефекат којем претходи дуготрајан рад (LeBon, 2007:51). Захваљујући непосредним чиниоцима, чија је улога слична деловању идеолошких ефеката (уп.део о социоллингвистици музике), дешавају се промене у актуелном значењском контексту.

Део представе турбо-фолка утемељен је на промоцији идеја које су подстицале менталитет масе и смеру национално мотивисаних сукоба. Када се у аудио-визуелној реклами за песму једног од познатих певача појави певач лично у војној униформи и око њега оружје, то је јасан знак да је (не)посредно присутна сила као један од идеолошких израза. Следбеници овог музичког жанра схватиће то као легитиман начин живота у ратним условима и неће се устручавати од употребе оружја у сврху која им у одређеном тренутку одговара. Развија се свест о томе дасу у свакодневном животу они ти који ће у име националног освешћења или трпети силу или бити насилници. Цензура не постоји јер је количином уложеног капитала безусловно онемогућена, а сваки индивидуални отпор у том правцу унапред је сломљен.

У државама које се у важном историјском тренутку окрећу концепту „националног”, као једном од својих основних реконституишућих елемената, медији имају пресудну

улогу. То је био случај са турбо-фолком који је по настанку, почетком деведесетих па све до средине деценије био у рукама режима, што јасно показује колико државна-нација може да убрза ширење националистичке идеологије на масе (Kloskovska, 2008:8).

Тајна културне индустрије лежи у томе да она производи фикцију и продаје је по веома високој цени. Она не нуди новац и богатство већ представу да је све то на дохват руке, да је реално, да постоји. Непрестано обећава конзументима оно што никако не намерава да пружи, јер јарке боје, богатство, сјај, позната имена и велика обећања на крају постају само величање сиве свакодневице од које се жели побећи (Horkheimer–Adorno [Хоркхајмер-Адорно], 1969:145). Тако популарне певачице деведесетих промовишу не само свој професионални већ и приватни живот као луксузан и пун сјаја. Ни у једном од њих нема места за неуспех и незадовољство. Ту се сусрећу два различита друштва, једно сиромашно и немоћно пред насилно јачим и друго, преко ноћи економски оснажено које намеће нове културне вредности. Да би се међусобно пратили, слабије друштво прихвата нова правила и почне да верује упредставу живота коју је створила нова културна елита. Тако се оне преостале вредности код савесне мањине постепено губе и настаје ново хибридно уобличено друштво. Певачице постају узор младима, а њихови животни путеви из удаљених села до велеграда и самог чела културног дешавања имају призивак остварења „америчког сна”. На том путу сваку од њих прати мушкарац, успешан бизнисмен који зна како да искористи актуелне услове и омогући адекватан профит. Огромне количине новца улагане су у бирање текстописаца, продукцијских кућа, радио станица, стилиста, режисера видео спотова, пластичних хирурга не били фикција изгледала што реалније. Свака нова идеја померала је границе, а посебно су у сфери естетике разбијени бројни табуи. Изазовне груди, наглашене усне, надоградња косе, ноктију, постали су естетски синоними за певачице и потврдили да језа сцену популарне народне музике важе исто што и за саму културну индустрију – она је порнографска и срамежљива (Horkheimer–Adorno [Хоркхајмер-Адорно], 1969:145). Индустрија културе често има за циљ да безусловно хероизира личности чије су интелектуалне и професионалне способности недовољне да се одупру њеним

идејама. Представе које су свакој од тих личности намењене у циљу подржавања ширег идеолошког плана замишљене су да делују реално, блиско и остварљиво свакоме ко је за њих заинтересован. Циљна група је „грађанин”, индивидуа која делује према правилима масе чији је члан и свесно тражи бег од реалности приватног и пословног живота. Усамљеност и незадовољство утицали су на ломљивост његовог карактера, што истовремено представља критичну тачку друштва неопходну за развој потрошње добара културне индустрије.

Специфичност турбо-фолка је и у томе да је прихваћен једнако од свих друштвених слојева независно од степена образовања. Као конзументи ове културе на истом нивоу су били грађани и са најнижим и са највишим образовним квалификацијама. Сlike и представе које је нудила певачица као транспарентни емитер вредности и значења тумачене су на свим друштвеним нивоима подједнако.

Основни порив, свакако, лежи у вишезначности продукције имица културе јер је он могао да понуди за свакога по нешто. У складу са трговачким концептом да „све има своју цену” произлази да „свака роба има свог купца” чије су потребе одређене тренутним и/или наслеђеним тежњама. Свака жена, независно од образовања, жели да буде задовољна својим изгледом и да се допадне свом партнеру. Он, опет, има потребу да поред себе има жену, мајку своје деце, самосталну и уједно зависну од њега, која задовољава актуелне друштвене естетске критеријуме. Да би ишли у корак са актуелним, ни за жену ни за мушкарца образовање није било предуслов. Под претпоставком да за остваривање поменутих примарних животних циљева може да буде предност, образовање није гарант за неусамљеност и задовољство. Свако ко ју је у том контексту знао да је искористи, имао је посебну привилегију да са издвојеног колосека посматра како пролази и нестаје композиција са луксузним производима српске културне индустрије деведесетих.

Није било једноставно одолети *националном шоу програму*. Његов напредак, као и напредак културне индустрије, био је у рукама појединаца који су улагали сопствени капитал у еволуцију и прогрес нових појавних форми. С обзиром на то да је квалитет производње зависио од новца, оно „уметничко” постаје сасвим маргинално јер

подразумева дозу етике и укуса који нису део забаве, па тиме ни део културе. Димензија уметничког није била потребна, па је нестала.

Количина уложеног капитала, дакле, одређује потенцијал културне индустрије, а њен напредак је у том смислу неограничен, што значи да би и производ требало да буде скуп. Са робом културне индустрије то није случај, јер је намењена масовној потрошњи, јефтина је и само делује скупо јер се својим представама ослања на елементе луксуза и богатства.

Култура под бескрајним велом капитала постаје индустријска роба и као таква је парадоксална, јер је потпуно подређена закону размене, да се уопште више не размењује (Horkheimer–Adorno [Хоркхајмер-Адорно], 1969:166).

Да ли је тако? Иако универзална културна размена јесте неопходна, посебно она симболичка, динамика *феномена размене* основни је покретач у адаптацији културе захтевима савременог друштва. Колико је таква прилагодљивост могућа показују и услови у којима се одигравала културна размена крајем деведесетих у Србији. Ратне околности нису спречиле развој тржишта индустрије културе, само су га усмериле у правцу привидне природне еволуције. У датим околностима роба је наставила да стиже до конзумента чије су потребе редуковане, па су тако и производи који никоме нису могли да буду испоручени ипак били прихваћени. Продавано је све дотрајало са рафова културне индустрије. Рекламирање су идеје које су припадале прошлости уз временом све јачи призив традиције која се показала корисном у рукама индустријских моћника. Тако је пораст броја субвенционисаних идеолошких медија створио нови производ, посебан „стил” културне индустрије у којем значајно место заузима семантичка димензија. Пажљивом употребом речи у комбинацији са сликом и звуком остварен је потпуно другачији ниво комуникације који омогућава дисперзију идеолошких ставова кроз популарне форме лаке забаве. Музика, као једна од њих, нуди најшири манипулативни простор. Захваљујући високој концентрацији финансијске моћи, популарне песме се шире великом брзином и доносе нове феномене који то постају и пре но што се успоставе основни оквири у чијем пољу они делују. Речи на које се као успут додаје мелодија, само површно имају безазлени смисао. Можда несвесно креирана, културна политика популарног звука деведесетих

у Србији веома је брзо успоставила правила функционисања. Непрестано понављање одабраних хероизираних ликова, преко ноћи ствараних хитова резултирало је хиперпродукцијом значења, и све то у оквиру јединственог политичког идеолошког покрета, како је већ то антиципирано експерименталним идеолошко-музичким пројектом *Идоли*. Привидно културно несналажење прикривено је магијом неразумљивог у којем је сваки грађанин као независан или део масе могао да пронађе нешто за себе. Условна слобода значила је одабир одређеног броја наметнутих вредности у начину понашања, разговора, облачења, живота. Слобода у избору идеологије показала се, међутим, као слобода за увек исто, у којем индивидуа својом вољом срзава природне потребе са циљем да постане пука имитација крутих модела културне индустрије.

Оваква појава на културној сцени била је предмет истраживања великог броја социолога, теоретичара културе, антрополога, политиколога и сваки закључак је водио у правцу личног и професионалног афинитета аутора. Тако су поједини аспекти турбо-фолка анализирани у ширем друштвено-политичком контексту, али су најчешће довођени у директну везу са тадашњим политичким режимом. Да ли је уопште нечији производ и ако јесте, чији је, није толико релевантно колико *значења* која су се кроз њега провлачила. Широко семантичко поље привлачило је публику невероватном брзином и није било могуће одупрети му се. Супротстављени табори подељени на *за* и *против* били су, заправо, скоро подједнако важни учесници у креирању историје турбо-фолка.

У потрази за указивањем на механизме културне индустрије деведесетих, увек се враћамо значајном економско-идеолошки профиту. Не може се рећи да је музички укус нације после смрти Јосипа Броза остао неутралан и непоколебљив. Музичка елита од Другог светског рата па све до осамдесетих година XX века имала је једног идеолошког вођу, а то је југословенски идентитет који је подразумевао национални диверзитет. Унификација на интелектуалном и културном пољу свакако је била један од императива за време Милошевићеве владавине. Разлог за потребом формирања монополистичког става делом лежи у друштвено-политичкој ситуацији у којој се нашла Србија краја XX века. Непостојање јасних државних и културних принципа

условило је и кризу духа нације која се, у потрази са стабилношћу и сигурношћу, окренула привидима политичке модернизације и транзиције који су водили погубним историјским неспоразумима. Убрзо створено неповерење према свему што долази „изнутра” учинило је да се безусловно прихвата оно што се нудило „споља”. У таквом бестежинском простору на стабилне основе постављен је турбо-фолк. Његово ефикасно заузимање културне сцене помогао је државни апарат који није имао начина да се одупре увозу и наметању културних модела, а још мање идеју о томе како да се стваралачки понесе према сопственом културном наслеђу.

Иако је интервенција државе у почетку била очигледна, а „музички укус постао важан означитељ посебне режимске оријентације” (Горди, 2001:105), та веза је убрзо од непосредног добила посредан смисао, усмеравајући нови производ тамо где је уз велику подршку масе једино могао правилно да се развија – на сцену културне индустрије. Услови у којима је она функционисала били су одређени све већом изолацијом земље у европском меинстриму, а која је изазивала све страснију жељу за подржавањем увезених модела у једном свету у коме технологија није допуштала никакве културне границе. Популарни народни звук постао је тако упориште оних идеја којима је народ похрлио у повратку и дефинисању сопственог лажног идентитета.

Даља анализа утемељена је на интерпретативној позицији да је турбо-фолк друштвено-културни *феномен* који је се исправно може тумачити идентификацијом његових конститутивних аспеката као и њихових могућих субпојава. Овај често називани *феномен* јесте поникао на темељима необичне социо-економске ситуације, али његов важан сачињавајући део јесу извођачи, шетајући имици који, иако се труде, не праве разлику између професионалног и приватног.

Општи утисак је да су певачице најчешће офарбане плавуше, оскудно обучене на западни начин. Под јаким рефлекторима, светлеће лопте наглашавају њихову славу, покривене су накитом, на високим штиклама, без трунке традиционалног у изгледу. Сав тај сјај крије и мрачну страну, што отвара простор за критички приступ целокупном имицу турбо-фолк културе. Са једне стране, физички аспект је друштвени производ различитих социјалних услова, док са друге, те особине су

результат очекивања посматрача. Тела се појављују, дакле, формирана према очекивањима друштвене структуре (Baudrillard [Бодријар], 1994:64). Важно је да се жена у турбо-фолку посматра делом као отелотворени дискурс идеја у пост-комунистичком периоду у Србији. Жена је тако објективизирана и „посматрана”. Жене су, дакле, друштвено одређени објекти, а у популарној музици могу се прихватити као „мапе” за тумачење слике друштва и посредују у стварању идеологије популарног. У складу са идејом либералног тржишта, оне су само објекти помоћу којих се може увећати профит.

Бавећи се улогом жене у савременом филму, са аспекта феминистичких студија Малвеи (Mulvei) тврди да је, из родне перспективе, задовољство посматрача подељено на активног мушког и пасивног женског посматрача (Mulvei [Малвеи], 1989:14–26). Жена постаје предмет и фантазија мушког погледа. Према Малвеи (Mulvei), жена је она која иницира контакт, призива љубав или страх у свом мушкарцу – хероју, али се њој, ипак, не придаје много значаја (Mulvei, 1989:14–26). Тако жена има важну улогу посматраног објекта. Наступи жена на популарној сцени претварају се у визуелно задовољство и то је разлог што су јавни наступи и видео спотови погодан простор за остваривање идеолошких представа. Овакве сценске представе визуелног задовољства долазиле су заједно са заводљивим гласовима извођача.

Упркос очигледној деструкцији друштвено-културног система, владајућа реторика која се опрезно провлачила кроз турбо-фолк прећутно је прихватана као реална. Дискурс вестернизације нових идеја успешно је скриван иза бројних визуелних и лингвистичких националних представа које су се, као резултат свакодневног искуства, односиле истовремено на масу и на појединца.

Тренутак у којем је српско друштво показало спремност да до краја изигра елементе традиције и прихвати их као основ за изградњу новог система увезених културних вредности јесте фарса венчања „бизнисмена” проблематичне криминалне прошлости и певачице српске популарне народне музике. Гламурозна фарса почела је у родном селу певачице и завршио се у Београду; сусрет на релацији село–град. Театрално су поштовани српски обичаји куповине младе, ношења вела преко лица пре венчања,

преобуке младенаца у току свадбе, а посебно пуцњава у ваздух као израза веселја; сусрет традиционално–насилно. У тренутку одвођења младе, младожења је у једној руци држао пиштољ а у другој Heckler & Koch аутоматик. Његова одећа је можда, више од свих других присутних традиционалних елемената, била индикатор стварања хибридних вредности западног наоружања и традиционалних обичаја. Младожења није носио заставино наоружање, јасно показујући одакле дувају ветрови рата. Обучен у војничку униформу са чиновима који су означавали највиши војни статус, младожења је имао масиван златни крст на својим грудима, прва асоцијација на религијски значај догађаја. Радило се о стварању новог мита и куповини угледа. Свештеник се младожењи обраћао са „војводи” приликом церемоније, а он је са понизним поштовањем у прикладним тренуцима обављања светог чина љубио крст. Приближавање западне војне технологије и националних обичаја изједначава западну културу, традиционално наслеђе и религијску симболику што, као својеврсни експлозивни Молотовљев коктел, доводи у питање саму државу.

Вештачки стечен углед намеће својство прикривања ствари онаквих каквим се показују и паралише суд посматрача (LeBon, 2007:82), те се слике и илузије прихватају као готов контекст. Значења која се у овој визуелној синтези документа и намере намећу јесу „густа и набијена великом количином суштине по квадратном сантиметру” (Бергер према: Vićentić, 2011: 9).

Површност, једноставност садржаја, насиље и еротичност утичу на стварање илузије о улози популарне музике деведесетих. Визуелни садржаји посебно подстичу имагинацију. Као идеја она се формира у свести појединца као учесника у гомили на бази информација о чудесним, легендарним, нестварним догађајима који представљају истинске оквире цивилизације (LeBon, 2007:41). Визуелни подаци најјаче утичу на масу јер, лишена могућности рационализације тренутка и информација, она може да расуђује само кроз представе и слике којима дозвољава да оставе утисак, ужасава је или постаје подстрек на даље акције (LeBon, 2007:41).

Значајна улога у дисперзији аудио-визуелног садржаја јесте у савременој технологији која не може бити посматрана одвојено од своје практичне и политичке употребе, па принцип остварења доминације садржаја не зависи од технологије већ развија

сопствену технологију у рукама човека. Моћ машине је моћ човека, што модерном техничком и научном напретку омогућава да буде идеолошки манипулисан.

Спој две удаљене Србије, урбано укалупљене и мање урбане са више разумевања за склад с природом, богате и сиромашне, грубе и потенцијално наслине, славне и жељне славе, транзиционе и традиционалне, потврђивао је идентитет појединца на више нивоа нудећи могућност идентификације са аспектом најближим његовој личности. Овакве идеје потпуно одговарају колективној револуционарној свести младих, оних који заузимају критички став, али чији ум још није сасвим подлегао завођењу.

2. Историјски оквир

За разумевање специфичног културног контекста у којем је настајала и развијала се популарна музичка мисао у Србији краја XX века неопходно је приближити друштвено-историјску ситуацију стања у земљи која га је суштински обликовала.

Проблем који се појављује осамдесетих година XX века на светској историјско-политичкој сцени тиче се укрштања два важна пута: с једне стране нестанак сродних режима, као што је то био случај Совјетског Савеза, а са друге брзо ширење глобалистичких установа и концепата, као и (ре)афирмација националистичких покрета.

На прострима СФР Југославије ова два пута, агресивна супремација глобалних и стихија националних, сударају се и доводе до међуетничког насиља. Државни систем као конгломерат историјски различитих и неједнаких народа, може се рећи и дијаметрално супротних, испоставио се као суштински проблем.

На северу су католички опредељена Словенија и Хрватска пре стварања Југословенске федерације биле део Аустроугарског царства. Географски и културно послушније Европи, оствариле су све своје територијалне и економске претензије унутар Југославије. У њеном централном делу, у Србији, могао се приметити вековно

присутан осећај српског идентитета који је у југословенској федерацији неретко тумачен као хегемонијски, због чега је био потискиван. У линији православно оријентисаних народа у оквиру Југославије, Црна Гора и Македонија нису криле своју сличност и зависност од Србије, што их је условно чинило њеним деловима. Оданост ових република српској идеји могла би да лежи у догађајима с почетка 19. века када је Србија својим људством и наоружањем, супротстављајући се доминацији Турака, ослободила Црну Гору, помогла Босну, затим и Херцеговину (Ranke, 1965:161).

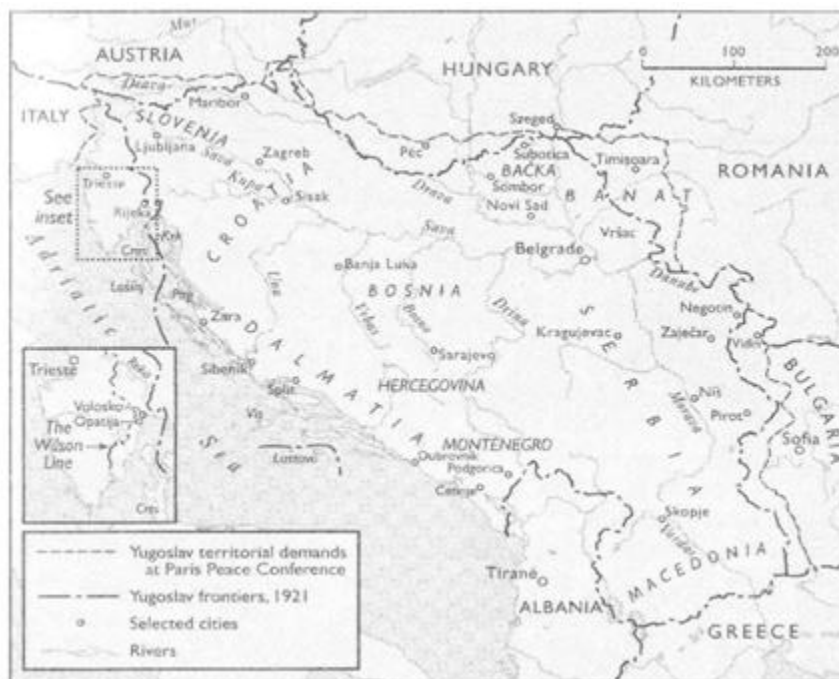
Колико је Тито за време своје владавине имао контролу над целим балканским мозаиком, толико је и утицао да се после његове смрти отворе сви непревазиђени амбиси међу народима Југославије. Испливале су дуго времена потискиване разлике које су у све нестабилнијим економским условима испровоцирале и покренуле сукобе. Приметивши најпре егзистенцијално незадовољство, почетком осамдесетих година XX века, Ибер Ведрин (Hubert Védrine) шеф кабинета тадашњег француског председника наводи у свом дневнику:

[...] никада нације које чине Југославију нису биле толико међусобно удаљене [...] Централне власти су и саме допринеле израћању тих тензија, играјући на националне поделе како би учврстиле своје позиције, не марећи за њихове последице. (Гарде према: Petrović, 2013:136).

Пад совјетског режима означио је крај једне вишедеценијске фикције, а само годину дана касније у Југославији Хрватска и Словенија једнострано су прогласиле независност. Од оснивања Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца после Првог светског рата било је очигледно да су ови народи имали много више разлика него сличности, а себе никада нису ни сматрали припадницима исте нације. С друге стране, Влада са седиштем у Београду наметала је политику југословенског програма, којом је приоритет у одлучивању прећутно пружала Хрватској. Разлог вероватно лежи у чињеници да су у Београду имали илузију да ће Хрвати схватити да је словенска држава много боља него германска власт, али то се није показало реалним.

Српски осећај о праву на водећу улогу међу балканским народима заснован је на историјски значајним тренуцима за ослобођење Балкана када су пружали озбиљан и,

за разлику од суседних народа, најјачи отпор окупаторима – Турској и Немачкој (Ranke, 1965:160–163). Ни краљ Александар ни Јосип Броз нису допуштали да они остваре своја историјска права.



Слика 1. Територијална и гранична омеђеност унутар Југославије у периоду од 1918-1921.

(Извор: Lampe 2006: 8)

Са таквом друштвено-историјском позадином југословенска заједница је нестрпљиво чекала повољан тренутак да се распадне, а Други светски рат је потврдио сецесионистичке тенденције северозападног дела Југославије. У федерацији касније, Тито је дозволио широку аутономију републикама, тако да је након раскида међусобних веза било немогуће очекивати даље одржавање југословенске фикције.

Србија је у Југославији била угњетавана идеологијом која није препознавала ни прихватала њену историјски оправдану самобитност односу на друге балканске и европске народе. Србија је идеолошки оптуживана за национализам док су јој уставним решењима одузимани делови територије. За то време у Хрватској се

развијао прави национализам који је своје надахнуће црпео из геноцида у НДХ. Незадовољство Краљевином Југославијом Хрватска је показала још 10. априла 1941. тако што је прогласила самосталност која је подразумевала повратак фиктивних историјских граница, Босну и Херцеговину, западни Срем, укључујући и Земун (Томић:44). Након другог и коначног осамостаљивања од СФРЈ, пола века касније, Хрватска је остала у претходним федералним границама. За разлику од Србије која је свој хегемонизам оправдала супротстављањем надмоћнијим окупаторима, Хрватска политичка елита је сопствену супериорност пронашла у национално јединственој држави (Томић: 34–35).



*Слика 2. Послератна Југославија, организација федералних јединица
(Извор: Jelavić, 2006:9)*

Сукоб мотивисан ставовима политичара највећих република бивше Југославије почиње 1991. године, обележен појачаном ревитализацијом националистичких идеја претвара се у рат који сецесионисти недвосмислено приписују политици Београда. Одлуке Србије о одбрани Југославије тумаче се као грубе и доводе до наоружавања Словенаца и Хрвата и повећаног притиска према грађанима српске националности.

Овакви потези дали су подршку несрпском становништву у Босни и Херцеговини и на Косову и Метохији да оснаже своју антисрпску идеологију.

У позадини, неслагања су подривана религијском различитошћу, иако је тада председник Србије Слободан Милошевић био изразито секуларни владар који није пристао да потише закон донет у Скупштини о повратку одузетих добара Српској православној цркви на Косову и Метохији. Тај принцип супротстављања модел је који су следиле све три највеће верске заједнице у Југославији – православна, католичка и муслиманска. У прилог религијској димензији сукоба говори податак да су муслимани у Босни примали помоћ других муслиманских земаља у борби против српског народа. Муслиманска окупљања била су најшира и најмасовнија у одазиву да се помогне братском народу, па су се 1995. године сви муслимани ујединили и у Саудијској Арабији прикупили помоћ од 90 милиона долара за реализацију одбрамбених потреба босанских муслимана од српског народа (Хантингтон, 2000:316). Нису изостале ни помоћи у дипломатској подршци, донацијама у оружју и актима насиља (Хантингтон, 2000:316).

Крај комунистичког режима, сепаратистичких тенденција Хрвата и Словенаца и негативно етикетирани „српски национализам” угасили су и најмању хипотетичку могућност да се на Балкану учини реалним миран пут од Титове диктатуре до демократије.



Слика 3. Границе самосталних Југословенских Република 2003.

(Извор: Department of public information. Cartographic section. United Nations in Phillip B. Minehan. Palgrave MacMillan. New York, 2006:10)

Разлози за распад југословенске федерације могли су заиста бити и у религији, српском илузорном југословенству и хрватском национализму, словеначком сецесионизму, неразумном федерализму, културној и цивилизацијској удаљености народа. Ипак, култ вође који није познавао ни границе смрти („И после Тита Тито“), посвећеност српских комуниста борби против српске нације, економска нестабилност и непрекидно задуживање Југославије (последњи пут код ММФ-а, институционалне креације САД, осамдесетих година XX века под разарајућим условима) био је најсигурнији пут до насилног и коначног разлаза југословенских република (Елзесер, 2009:26). Да је економија преузела примат над влашћу (или је можда у питању модерна синонимија) на светској политичкој сцени, показује и експлицитни интерес САД на Балкану крајем XX века. Он, између осталог, подразумева стварање новобалканског поретка интегрисаног или сличног Западном,

одакле је могуће развијати сарадњу и успоставити везу са исламским светом у Турској и Албанији (Гервази према: Petrović, 2013:111).

Силама – креаторима глобалног политичког поретка, Западној Европи и САД, разлог због којег би се федерација распала није био толико важан колико снажна потреба да се успостави контрола капитала у југозападном делу Европе. План је реализован кроз контролу путева нафте и гаса, инсистирање на капиталистичком преврату земаља и доминација над Источном Европом, приближавање Русији и слабљење њеног утицаја на Балкану, успостављање војних база НАТО-а који би имао под контролом економску, друштвену и политичку ситуацију у овом делу Европе (Petrović, 2013:95). Земље западне Европе, на челу са САД, коначно су успоставиле темељ своје владавине која је најјача у новом индустријском поретку. Судар и полууспела нагла смена вишедеценијске социјалистичке филозофије капиталистичком одразила се на свим животно функционалним нивоима значајно их успоравајући и прилагођавајући њихову дотадашњу концепцију својим системима вредности. Балкан, ни крив ни дужан, поново стаје под јарам.

3. Нација и национализам

Реч *нација* уско је везана за Француску револуцију чија су дешавања утицала на то да се у њој споје три снажна значења: социјално, што говори о томе да је нација тело грађана једнаких пред законом; правно, које се односи на то да нација подржава власт која конституише насупрот оној која је конституисана; историјско, можда и најзначајније, односи се на нацију као људски колектив обједињен континуитетом, прошлошћу и будућношћу (Ozuf–Fire, 1996:803).

Рађање нације као идеје, концепта, термина, осећања припадности држави – заједници условљено је историјским развојем. У данашњем значењу, концепт нације настао је у епохи политичке и индустријске револуције (18.век) и уобличен је

значањем грађанске демократије. Као такав може да буде превазиђен тек са одбацивањем начела слободе, културе, језика и традиције, и претварањем демократске владавине у олигархијску.

Нација као резултат заједничке везе грађанства и државе препознаје се у савременој историји и на њихову међузависност указује Хабермас:

„Државна сила конституише се у форми позитивног права, а народ је носилац правног поретка чија се јурисдикција ограничава на државну територију. У речнику политике појмови „нација” и „држава” имају исти обим. Осим значења које му се придаје у праву, термин нација означава и политичку заједницу који су обликовали заједнички преци, или барем заједнички језик, култура и историја. Народ постаје нација у том историјском смислу само у конкретној форми одређеног начина живота“ (Хабермас према: Подунавац, 2007:4).

У савремено доба нација се успоставља као заједница држављана који живе унутар истог правног поретка и једнака је субјективном прихватању вредности на којима је утемељена држава, а то су слобода, једнакост, световна власт. Једно од темељних начела овакве заједнице јесте народна сувереност (Прпић према: Подунавац, 2007:4). Принцип суверенитета, као и нације, почива у сржи Француске револуције и представљао је процес преношења апсолутног краљевог ауторитета на нацију (Ozuf–Fire, 1996:924). Идеја суверенитета покренута је потребом за сувереним ауторитетом који изнутра одржава друштво и тако бива ограничен природом друштвеног поретка (Ozuf–Fire, 1996:937). Савремена административна држава пореметила је овај принцип и кренула у правцу пружања суверене моћи друштву које ће можда себе више угрожавати споља него подржавати изнутра (Ozuf–Fire, 1996:937).

Националистички концепт у савременим друштвима може се у основи различито поставити. Идеја нације у Француској има уједињавајућа, универзалистичка, рационалистичка и политичка обележја, док га немачка традиција препознаје као органски, неполитички концепт који није повезан са апстрактном идејом грађанства (Подунавац, 2007). Овакав „романтизирани” концепт нације може да води крајности и искључивости у којем нема места историјским компромисима. Међутим, проблем је што у новијој евроспокој историји скоро да није могуће наћи ни један друштвени,

политички покрет, а да он није и није био националан. Тешко је, заправо, утврдити где нација прелази у национализам, где је граница и ко је поставља. Да ли је Наполеонов замах националан или националистички? Да ли је Аустрија ушла у Први светски рат са националним или националистичким идејама? Да ли је Совјетски Савез био део националне, националистичке или интернационалистичке револуције? Да ли је Америчка хегемонија данас национална, националистичка или интернационалистичка? Ови појмови се преплићу и није ни мало лако закључити да ли је само појам нације узрок сукоба и политичког насиља које влада у свету. Интернационализам и глобализам могу бити много више агресивни и нетрпељиви него национализам.

Стварање једне нације истовремено је културно-политичко и идеолошко питање. У савременом друштву идеологије се у служби политичког мишљења групишу око више несталних и мање конкретних тема међу којима се издваја концепт неухватљивости предмета који означавају (Freedon [Фриден], 2006:17). Њихова бројност у двадесетом веку достигнута је захваљујући медијима који могућност дисперзије идеја усмеравају ка оснаживању *емоције* као силе у конструкцији политичког аргумента. Овакав маипулативни приступ покреће поновно занимање за формирање групног националног идентитета (Freedon, 2006:17).

У форми претполитичког уједињавања припадника једне заједнице, национализам се успоставља као основна стратегија обликовања *колективног идентитета*. Нација се тако поставља као друго име за политичку заједницу чији је утицај на изградњу модерних, националних држава учинио да се концепт становништва изједначи са концептом нације (Подунавац, 2007:14). Недвосмислена повезаност идеје суверенитета, грађанства и национализма појачава осећање групног идентитета чији идеали теже да концепцију територијалности доведу у везу са митом или чињеницама о пореклу, пружајући тако заједници значајну културну аутономију (Гиденс према: Подунавац, 2007:8).

У контексту формирања модерних држава у Европи разазнају се два основна обрасца: први је означен у формули *национализације* државе, док се други односи на земље централне и источне Европе (Подунавац, 2007:10). Савремена политичка

истраживања примећују да овакав принцип поделе и неистоветна примена националистичких модела у балканским друштвима успоставља концепт национализма као најснажнију силу овог региона (Подунавац, 2007:11). Снага концепта национализма у југословенском међуетничком конфликту искоришћена је као параван иза којег су се остваривали кључни интереси великих сила. Међутим, с друге стране, тај конфликт се уистину родио у крилу југословенског друштва које је на сваки начин покушавало да буде интернационално и наднационално, а које није допуштало национализам ни његова испољавања. Интернационализам и глобализам заправо рађају национализам јер им је он потребан као претекст за њихове колонијалне намере. Труде се да, што више могу, политички суверенитет нације представе у различитим ексцесима и да га тако оспоре, јер тиме непосредно нападају и свргавају суверенитет друштава.

Са историјско-политичког становишта, модерни процес стварања држава на Балкану највише отежавају неоколонијални аспекти, као што је раздвајање два велика царства, интерна жеља за независношћу народа и међународно надгледање даљег развоја остатака отоманског наслеђа. Уосталом, јасно је да Балкан у колонијалној оптици није могао да се посматра као једна целина већ као скуп различитости потчињених двема најјачим силама: муслиманском Истоку и католичком Западу.

Разапетост балканских територија и народа лежи у томе да је ово полуострво од времена крсташких ратова било раскрсница, у новом веку и центар амбиција небалканских држава, посебно Русије, Аустрије, Немачке и Велике Британије. Истина је у томе да је Балкан одувек био међународни проблем и са нестанком Отоманског царства, међународни „интерес” донеће са собом и друге проблеме који превазилазе национални оквир: етнички, територијални, лингвистички и религиозни.

Због тога се појављују и проблеми термилошке природе, не само у свакодневном говору већ и у именовању онога што је део само једне културне, односно фолклорне традиције. Чинило се једноставније препознати југословенски национални идентитет у којем су још од првог стварања Југославије 1918. године учествовали Срби, Хрвати и Словенци, јер су од почетка идеолошки били вођени у истом правцу.

Реализација југословенског културног идентитета била је исто толико логична колико и погрешна. Идеологија југословенства, веома снажна и конкретна, подржавана на илирском западу, није ухватила корен у народу већ је само под утицајем власти прожимала популарне културне форме као и уметничку музику у којој је југословенски национални стил наручено негован од стране композитора мотивисаних идеологијом заједништва. Српски национални идентитет, међутим, мало је теже докучити, а највећи узрок томе јесте вишевековна отоманска владавина током које у српску културну традицију, а посебно музику, продиру елементи турског и циганског наслеђа (Milin, 2004:41), као и идеологија југословенства која је на сваки начин потискивала српски идентитет. Изван тих империјалних и идеолошких притисака није уопште било тешко разазнати српску културну матрицу у делу Светог Саве, Кир Стефана Србина, Стефана Лазаревића, Атанасија Стојковића, Атанасија Николића, Косте Стојановића, Надежде Петровић, Арчибалда Рајса и осталих. Иако су углавном рурални делови земље били заштићени од освајачког доминантног утицаја, најчешће због географске неприступачности, тешко је замислити да у периоду од XIV до XIX века није долазило до сусрета култура и да су бројне традиционалне форме остале нетакнуте, чисте и аутентичне – српске.

Иамјући у виду историјски контекст, сложеност међусобних друштвених, економских, културних и религијских односа народа на Балкану, посао идентификовања елемената националног у уметничким изражајним формама, елитним и забавним, није једноставан. Испреплетаност и међузависност суседних идентитета за све оне који ту не живе сублимирана је и препознатљива у колонијалном термину *балканизам* који је можда само балкански, а можда тежак аманет далеких освајачких народа који су туда прошли и оставили бреме без којег су наставили даље. Термин балканизам јавио се тек онда када су балкански народи покушали да се ослободе колонијализма, као нека врста етикете и идеолошке казне.

На крају дела о нацији и национализму размотрићемо концепте који се често помињу у контексту нације и значајни су у препознавању елемената који се према својм историјском и традиционалном значају поистовећују са потребама једног народа.

Када је реч о национализму као индивидуалном осећају припадности групи, националном покрету или култури, етничкој припадности и идентитету, посебно међу балканским народима и државама постоји тенденција комбиновања и изједначавања ових концепата. Национални идентитет, национална култура, етнички идентитет, културни идентитет појављују се као синоними, али разлике су значајне и добро утемељене.

Национална култура једног народа подређена је националном идентитету, заједничким веровањима, симболима, осећањима који једну заједницу чине специфичном у односу на неку другу (Jusdanis, 1995:3). Култура се, такође, може односити на друштво у целини, његове институције и друштвене радње припадника те заједнице, а да се при томе не односи на национално наслеђе. У данашње време, оно што би се односило на националну културу препознатљиво је у друштвеним акцијама (Jusdanis, 1995:3). Етницитет, основни идентитет сваке друштвене заједнице, најпроблематичнији је термин када јереч о модерним друштвима, нацијама и постмодерним мултикултуралним ентитетима.

Не улазећи у проблематикуза и против, као ни у постављање линије разграничења међу поменутиим терминима, прихватљив је предлог Јусданиса који се односи на то да се у контексту проучавања идеолошки обојених појава на Балкану култура и етницитетмогу користити наизменично, указујући на исте друштвено-културне појаве. Оба термина прихваћена су као резултат наслеђених веровања и праксе преношених генерацијски међу члановима заједнице, а које утичу на организацију и уређење њиховог живота (Jusdanis, 1995:3).

Проблем нације и елемената националног, националне културе и идентитета у појавним уметничким формама у овом раду биће истражен са позиције нације као друштвено-политичког конструкта историјски утемељеног на државном суверенитету.

4. Култура савремене Србије

„Народима се не влада у зависности од тренутног хира, него онако како захтева њихов карактер” (LeBon, 2007:55).

Дезинтеграција Југославије узрокована је индукованом међусобном нетолеранцијом народа који су у њој живели, након чега је уследио распад претходно етаблираног система друштвено-културних вредности. Почиње период експанзије нових културних, друштвених, политичких, економских норми које постају део социјалне кризе свакодневно појачаване етничким сукобима и сиромашењем становништва.

Југословенска рок сцена настала је педесетих година XX века када су се, по диктату партије која је и културолошки хтела да потврди разлаз са Совјетским Савезом, малобројни извођачи формирали по узору на музичаре са Запада, а њено омасовљавање почиње тек две деценије касније. Овај развој морао је да тече у складу са захтевима државне културне политике. Иако није било експлицитних неслагања са системском културном концепцијом, постојала је комисија која је сваки нови начин музичког уметничког изражавања преиспитивала и по потреби цензурисала, да се привид културног ослобођења не би отео контроли. Дозвољени уплив страних елемената морао је бити у складу са државним нормама и политичком адекватношћу појединца и народа. Дуге косе, бунтовништво, електричне гитаре и необавезан одевни стил указивао је на класну диференцијацију. Масовно прихватање новог начина музичког размишљања и изражавања утицало је на то да се мишљење југословенских лидера промени.

Крај 70-их и почетак 80-их година XX века обележила је снажна стваралачка енергија на пољу популарне музике. Југословенска рок сцена је на издисају и постепено уступа место музичком правцу познатом као нови талас. Иако настао у Београду, најзначајнијем политичком и културном центру старе Југославије, нови талас био је заснован на облицима културног отпора постојећим формама и експлицитним друштвено-политичким радњама. Његова посебност је у томе што је то најпре

музички правац чији су аутори уметнички формирани на пост-панк основи, па је и одбојност према наметаним формама изражавања и начину мишљења сасвим очекивана. Нови талас представљен је у целини као покрет, а читање његових уметничких форми претпоставља читање свеукупног текста као популарног, чија је намена тако вишезначна. Са аспекта историјских промена његово настајање поклапа се са крајем старе и настајањем нове државе, што је на културној основи, ипак, значило време нестанка старих и настанка нових вредности. Чињеница да говори о постјугословенству, када је држава пролазила кроз институционалну кризу, дозвољава уметницима да буду експлицитнији у изражавању свог незадовољства политичким одлукама и несналажења у новој културној концепцији коју је долазећи систем подржавао.

За разлику од рок музичке сцене, пажња уметника у новом таласу усмерава се ка организовању уметничких облика на начин близак спектаклу, концептуалној уметности или хепенингу, због чега је оправдана пристуност субверзије и перверзије, нихилизма и гротеске. Посебна новоталасна карактеристика јесте друштвена ангажованост која је направила разлику између текстова карактеристичних за овај правац у којима аутори говоре не у име морала већ у име морално оштећеног члана друштва. Начини изражавања су једнако аудитивни и визуелни, док вербална и невербална комуникација надомешћују једна другу. Аутори као креатори сопствене уметности експлицитнији су и радикалнији у социјалној критици. Користе медије, форографије, графите, натписе, паролe, манифестације, протесте као посебан начин да искажу своје мишљење. Инсистирање на широком коришћењу различитих жанрова, комбинацији стиха и прозе, различитих језика, посебно руског (види део о социолингвистици музике), утичу на све већу једноставност текстова, а хиперпродукција материјала оправдава његову потенцијалну површност. Овакав уметнички потез доводи до реторичког заокрета и напуштања академских изражајних форми, а усваја се упрошћен и разумљивији говор. Владајућа структура није била строга и искључива према новом таласу, али је кроз Комисију за шунд, коју је основала убрзо по његовом појављивању, негативно етикетирао сваку врсту

друштвено ангажованих песама, што се у економском смислу одrazilo на малопродајну цену албума новоталасних група.

Нови талас имао је одјека и у осталим југословенским културним центрима, посебно у Загребу и Сарајеву, где се осамдесетих година XX века појавио под називом нови примитивизам. За разлику од новоталасне уметничке концепције, примитивизам је појачавао присутност на визуелном комуникативном нивоу. Група *Забрањено пушење* је са Елвисом Ј. Куртовићем развијала потпуно нови уметнички дискурс који је изједначавао музички и визуелни артистички контекст. Сатиричне ауторске емисије на радију и телевизији стизале су само до интелектуалне елите. Усавршавање драмског концепта музичког израза новог примитивизма подржао је касније филмски редитељ Емир Кустурица и непосредно, средствима филмске индустрије, појачао значај мултидисциплинарне неопходности савремене уметничке форме у музици.

Пратећи потребу одржавања активности на различитим комуникативним нивоима истовремено, деведесетих се појављује правац у музици који је жанровски супротан рок музици и филозофији новог таласа. Његов назив турбо-фолк долази право са рок сцене која је крајем осамдесетих почела да оживљава захваљујући потрази за инспирацијом у звуку популарне народне музике. На првом ауторском албуму 1988. године Рамбо Амадеус промовише уметнички израз који објашњава као „мешавину народњачког завијања уз реп, класику, фанк” и својој музици даје назив турбо-фолк (Јанјатовић, 1998:146). Одумирање интелектуалних садржаја антиципирано је у новом таласу појавом лаких популарних уметничких форми, што је много раније представљало основни стваралачки концепт народне музике. Ново поимање свакодневице пренесено је у музички израз у којем су препознаване фиктивне друштвено-културне вредности. Реално иреалан, турбо-фолк је настао као суштински амбивалентна идеја састављена од различитих међусобно искључивих музичких и немужичких елемената.

Нова појава на музичкој сцени постала је културна идеологија са јасним идентитетом, која је почетком последње деценије XX века доминирала реториком домаћих медија. Означавала је музички правац, поткултуру и другачију свакодневицу са којом се суочило српско становништво. У ширем контексту, реч *турбо* односила

се на брзину, храброст и подразумевала је такво учешће у савременом животу, док је реч *фолк* присутна утолико да појача разлику између музике која је била слична народној и њене нове визије, агресивније и популарније.

Интересантан највише због жанровске неодређености, турбо-фолк је често проучаван у контексту социологије, теорије културе и масовне комуникације, чији се закључци односе углавном на усмеравање и повезивање са политичким режимом, што је и основни разлог његове искључиво негативне конотације. Тумачења се, међутим, крећу у два смера: први води ка турбо-фолку као продукту новонастале доминантне супкултуре, а други ка становишту да је свесно диригован музички жанр створен у сврху подржавања националне идеологије која је водила културну политику.

Теоријски дискурс турбо-фолка садржи карактеристике локалног и глобалног, чиме је оправдана његова амбивалентна природа: активно подражавање музичког локалног наслеђа које се залаже за симболично актуелну друштвену улогу; функционише и као пут ка светској сцени поп културе, одакле користи позната аудио-визуелна средства.

Ставови који се односе на значења турбо-фолка најчешће полазе од производа као резултата неуспеле урбанизације људи досељених са села у градове или симптома насталог из непрекинуте везе са отоманским наслеђем, чије је присуство очигледно у наглашеној употреби мелизама (уз доминацију прекомерне секунде). Много шире интерпретације објашњавају га као део опште прихваћене културе сачињене од елемената преузетих из различитих музичких праваца и наслеђа. Припадност локалној музичкој сцени једина је веза са новокомпонованом народном музиком. У мери у којој је турбо-фолк окупирао медије, нестајала је аутентична народна музика која је у свом потексту изражавала културни идентитет и независност културног израза. Политичко читање новог музичког израза упућује на повампирили отоамски неоколонијализам, који је данас сасвим очигледан, а чија је претходница био турбо-фолк.

У пракси су ови ставови, који се не односе само на музичку него и на социолошку концепцију емитера и конзументата, међусобно веома флуидни. Са становишта анализе комплексности музичког дискурса, чија је улога у вишесмерној комуникацији кључна, значења се мењају и преплићу у зависности од истраживачке

позиције: као појаве у контексту популарне теорије, друштвене критике, вредновања са етичког или естетичког становишта, приказа визуелних или аудитивних карактеристика популарне музичке сцене.

Латентне анализе значења постоје, али недостају прецизније дефиниције музичког аспекта. Осим делимичних дескрипција сажетих у кратким синтагматским описима према којима је турбо-фолк стил у којем се приликом певања „много завија ” или је препун „оријенталних елемената”, до сада нису познати резултати детаљнијих аналитичких поступака. Игнорисање музичких карактеристика једноставно га описује и као народни звук који, због своје пежоративне природе, може да буде део *world music* жанра.

Комплексност анализиране парадигме нове музике деведесетих јесте у томе да је реч о супкултурној креацији са сопственом идеологијом и механизмима значења. Можда би турбо-фолк било најисправније тумачити онако како се и представља: као поливалентан неоколонијални жанр у којем се у једнакој сразмери преплићу визуелни, музички и сви други елементи у форми производа савремене музичке индустрије.

Проблем жанровског одређења турбо-фолка, дакле, обележен је бројним хипотезама и различитошћу теоријских приступа. Може се кренути од става према којем се он природно сматра жанром културе популарне музике настале у контексту првог периода постсоцијалистичке епохе. Његове карактеристике није могуће сумирати у једну доминантну парадигму према којој је то резултат једне водеће идеолошке тенденције са рециклираним турским, односно грчким музичким стилем. У овом контексту, његове карактеристике нагињу ка томе да буду тумачене као подделови различитих социо-културно-музичких дискурса на дијахронијском и синхронијском нивоу подједнако. Међужанровске границе популарне музике требало би, дакле, посматрати као веома флуидне (Shuker-[Шукер], 1998:146).

Иако веома реалан, овај став је несигуран, дискутабилан и тачка преплитања у којој тумачења губе на научном значају. Спајањем музичког, визуелног и осталих значењских (под)аспеката у јединствени, добио би се специфичан модел фузије у

којем би једнаку важност имало присуство различитих музичких култура, понашања и идеологија на јединственом нивоу комуникације.

Наредни проблем који се појављује приликом жанровског одређења јесте неодређеност концепта који се крије иза општеприхваћених познатих термина: популарна народна музика, новокомпонована народна музика. Посматрано кроз ову призму тражи се и значење турбо-фолка који се у популарној реторици често замењује терминима нео-фолк, техно-фолк, фолк-поп. Извођачи ове врсте музике смело се користе новим називима као, на пример, етно-поп.

С једне стране је добро да постоји термилошки диверзитет који се односи на исти музички правац, јер указује на свеукупну свест о нивоу флуидности унутар истог жанра у којем се препознаје појава различитих иностраних музичких стилова. Са друге стране, међутим, такав варијетет ствара конфузију међу извођачима и публиком – емитерима и рецепијентима.

Уколико се турбо-фолку ипак приђе као посебном *жанру* колонизоване народне музике, онда је неопходно издвојити његове основне карактеристике. У том контексту реална је теза о присуству оријенталног звука као резултату увођења мелодијских формула, ритмова, инструмената карактеристичних за источно или западно музичко наслеђе. Ове појаве се не виде само у вокалним већ и у инструменталним деоницама које су у широком дескриптивном аналитичком спектру познате као „скуп шпанских и оријенталних елемената” или „латиноамеричких мотива”. Детаљнија одређења су ретка, али присутна у литератури: „певање је скоро сасвим у складу са традицијом новокомпоноване народне музике са ритмом позајмљеним из техно и хип-хопа” (Longinovic, 2000:640).

Питање стилског одређења вокалне технике још је компликованије. Такозвани завијајући начин певања у актуелној реторици често се објашњава као оријенталан и доводи се у везу са „природним” вокалним стилем новокомпоноване народне музике. Оба страна утицаја – први, оријентални, изражен највише преко употребе специфичних мелизама и други, западни, видљив у техничкој надмоћности електричног звука, антиципирани су појаву турбо-фолк музике. На скали жанрова српске популарне (народне) музике, он се истиче по томе што деведесетих година

XX века уједињује елементе модерног и „урбаног” са руралним наслеђем традиционалног. Скуп и копија музичких елемената других култура утицао је на промене унутар жанра подвлачећи његову вишезначност.

Не постоји разлог да турбо-фолк буде прихваћен као форма која одражава чистоту и стил “праве” српске народне музике. Упркос подједнакој, скоро парадоксалној припадности локалном и глобалном музичком изразу, овај жанр представља глобални, хибридни производ културне политике у Србији краја деведесетих година XX века, када су у пољуљано друштво почели снажно да придиру неоколонијални културни утицаји.

Распадом Југославије већина садржаја популарне народне музике пролазила је кроз трансформацију, па се ти нови облици могу сматрати првим корацима у стварању новог музичког израза који ће одразити постојеће политичко и идеолошко стање у култури. Помоћ у дисперзији звука долазила је највише од стране медија који су се и сами камелеонски прилагодили друштвеном транзиционом процесу. Поједине „културне кампање” пропагирале су ревитализацију српског идентитета кроз проналазак нових мелодија и повратак „традиционалној српској музици”.

Улога политике постсоцијализма и формирање нове друштвене и културне концепције кроз музички израз у почетку је била значајна, али неодржива, јер није усмеравала његове микро и марко трансформације. Актуелна владајућа структура није се бавила креативним поступком, али је значајан допринос имала у препознавању потенцијала и идеолошкој подршци. Промоција и пропагирање ратничког духа и националистичких идеја нису били осовина нове музичке продукције – много већи значај имала је политички индукована намера да се подстакну елементи других музичких култура и да се успостави веза са светском музичком сценом.

Настанак турбо-фолка поклапа се са нестанком сложеног државног система са географске карте света, када се појављује као постмодернистички микс доступне модерне технологије и потребе за повратком традиционалном звуку. Ова синтеза трансформисаног облика традиције лако се доводи у везу са комунистичким

друштвеним инжињерингом и брзом урбанизацијом која је тада, у ствари, само створила услове за масовну рурализацију градова Југославије.

Веза нове музике са ревитализованим традиционалним и патријархалним вредностима у постсоцијалистичком периоду деведесетих година XX века видљива је кроз карактеристике једног друштва заглављеног у ревитализацији идеје о јачању сопствене нације и национализма. Судар градског и сеоског снажно је резултирао новом аудио-визуелном културом. У време појаве турбо-фолка, који је био у директној вези са друштвено-културним променама, симултано је постојао музички правац праволинијски наслеђен из новокомпоноване народне музике осамдесетих. Био је то „стабилан”, утврђен правац, као и околина из које је потекао, са елементима традиционалног у руху познатих патријархалних тенденција.

Пратећи социокултурну нит у новом музичком изразу деведесетих, издваја се контрадикторна позиција жене коју је процес ревитализације патријархалних вредности представио као примарно репродуктивно биће.

У руралним зонама веза са традиционалним наслеђем углавном је зависила од случаја, али су се уопштено поштовала наметнута друштвена правила. На пример, у источним крајевима бивше Југославије женама није било дозвољено да певају са мушкарцима у групи осим у појединим, веома ретким случајевима када се радило о рођацима (Големовић, 1997:117–134). Можда ова одвојеност произлази из друштвене позиције полова у којој је мушкарац онај који храни породицу, а жена она која у односу на њега задржава инфериорну позицију. Доминантно место које заузима мушкарац одувек је било узрок женске понизности у заједници. На Косову и Метохији, на пример, муж је био женин „господар” и она није имала право да прича када он није био присутан (Бандић, 1984:16). Позиција жене у брачној заједници била је толико безначајна и периферна, да се њено присуство сводило само на то да буде уз мушкараца, подари му децу и да ради због и за њега (Бандић, 1984:16). Жена је, међутим, била и заштитница свог мужа. Како не би привукла зле силе на њега, жена је свог мужа ословљавала скривеним именима: Он, онај мој, мој човек, мој газда (Бандић, 1984: 325–326).

Имајући у виду доминантне патријархалне везе, посебно у мање урбаним зонама, тешко је замислити продор новокомпоноване народне музике „обучене” у све оне елементе модерног звука и привидних вредности које је подразумевао културни контекст турбо-фолка. Сеоско и становништво мањих градова није имало много избора када се радило о репертоару популарне музике која је закупила локалне радио и ТВ станице. Информације о актуелним појавама из града прихватане су као исправне, иако је претходно наслеђени музички стил и даље био актуелан. Тако се догодило да је народна музика седамдесетих и осамдесетих паралелно трајала са новом урбаном „модом”.

Свакодневни развој музичког стила који се одигравао између патријархалних зидина био је у кафанама. Музичари извођачи принуђени су да се прилагоде новим захтевима модерног времена и електронском звуку. Овај тренутак је у савременој етномузикологији веома значајан јер у одговору захтевима тржишта модерне културне индустрије долази до трансформације устаљене концепције народних оркестара. Хармонику, виолину, гитару, бас и бубањ убрзо мењају клавијатуре чији принцип аранжманског рада подржава звук свих инструмената. Тако су популарни „опетан” бендови постали сасвим довољни и одговарали су звучним захтевима конзумента нове музичке културе. Развој новокомпонованог урбаног звука довео је до тренутка да се идеја о турбо-фолк култури претвори у електронску поп музику која концепцијски одговара стилу западне музике и других страних култура, што није остављало довољно простора за развој наслеђеног традиционалног народног музичког концепта.

Разлог за отежани продор турбо-фолка у мање урбане зоне могао се пронаћи и у снажнијој традиционалној културној самосвести, имплицитном отпору новим формама неоколонијализма, као и у нивоу образовања становништва. Ово се, посебно у контексту суочавања са новим елементима музичког израза (ритмови и мелодијски обрасци других култура), одражавало на затвореност заједнице и неповерљивост према медијски наметаном новом изразу. Идеологија овог музичког правца деловала је као значајан друштвено-културни покрет: у основи брз, бруталан и луксузан – типично урбани.

Према својим карактеристикама популарна музика деведесетих у Србији представља резултат друштвено-историјских промена, никако доказивања политичке моћи. Музички потенцијал је идеолошки манипулативан, па се његова свевременска посредничка улога не односи само на савремена историјска дешавања. Указивање на друштвену ангажованост музике и њену спрегу са политиком у Србији након распада Југославије не значи откривање феномена већ суочавање народа са реалношћу и са сопственим карактером. Надасве, карактер једног народа, а не владар, одређује његову судбину (LeBon, 2007:55).

4.1. Значења у популарном музичком изразу

Проблем музичке, уметничке компетенције и критичког става појединца или заједнице веома је сложен је јер зависи од различитих околности које утичу на обликовање општег културног мозаика. У раду су значења посматрана у контексту популарног музичког изрази, па је пажња усмерена на музичка и немузичка средства која се појављују као непосредна веза музике и центра моћи. На тај начин ове две стране се прилагођавају заједничким потребама које често могу бити потпуно супротне. У потрази за заједничким језиком појављује се уметност пуна компромиса која подилази личним (не)уметничким компетенцијама стране која се показује у овом односу моћнијом.

Улогу наручилаца уметничких и забавно-пригодних дела одувек су имали богати појединци, па се и данас та релација прати на истом нивоу, само се препознаје под другачијим називом. Сфера најутицајнијих група и појединаца је политичка и као таква има легитимитет културног налогодавца, што јој омогућава идеолошку интервенцију у уметничком стваралачком процесу.

Друштвено-историјске промене у Србији краја XX века обликовале су културну панораму деведесетих. Потврђивање српског националног идентитета инспирисано је дешавањима у суседним републикама, где су најсмелији појединци постајали узор, а њихови резултати изједначавали се са митским радњама.

Расветљавање везе између политичке идеологије и националног музичког укуса није моменат храбрости у којем се трага за феноменима. Чињеница да је у кратком временском року настао и веома брзо био превазиђен, турбо-фолк као водећи музички правац деведесетих садржи одговоре који се односе на услове настанка, развоја и онога што је уследило након његовог јењавања. Будући да представља одраз друштвеног и културног стања у држави, музика се намеће као погодно манипулативно средство где се трагањем за порукама популарне народне музике покреће и питање укуса и уметничке компетенције (политичке) елите у Србији краја XX века.

Појава турбо-фолка, који је прихваћен најпре као жанр популарне народне музике, а затим и као филозофија или начин живота, скоро привидно је узбуркала интелектуалну елиту Србије деведесетих. Брзина и масовно усвајање овог популарног модела учинила је да доминантна елита покаже потребу ка идентификацији са сваким актуелним елементом новог музичког израза.

Доминантна политичка класа је крајем деведесетих у Србији чинила елиту која је само позицијом на којој се наша заслужила да се према њој заузме условни респективан став. Са социолошког становишта елита покрива три функционална нивоа: доминантна група страних држављана, група домаћих држављана укључених у владајућу структуру, доминанте (под)групе на регионалном нивоу (Spivak, 2010:50).

Наведени модели високе друштвене класе поклапају се са водећим структурама у Србији, али се и међусобно преплићу. Није могуће посматрати их одвојено јер су економски, културно и друштвено условљене, али се друга и трећа могу третирати као једна. Савремена структура западњачке елите у Србији добрим делом је сачињена од припадника тајних служби, политичких функционера и појединаца који се баве илегалним пословима.

Након распада Југославије трговци оружјем и остали профитери постали су она елита која је своје циљеве остваривала кријући се иза права на реизградњу националног идентитета. Политичке и друге илегалне акције су алиби за своју повезаност налазиле у остваривању националистичке идеологије.

Парадокс на скоро свим нивоима унутар владајуће структуре био је тај што је брзо преовладала градско-периферијска позадина нове елите која бива препознатљива као српска култура, традиција, идентитет. У овим круговима одлуке су доносили појединци чије су порекло и образовање били утемељени на „стратегијама периферије”. Опструкција глобалног прогреса није видљива само у потенцијалном једностраном пропагирању националног већ и у критеријуму који се односио на припадност транспарентних личности политичкој партији.

Процес миграције из сеоских средина у градске почео је кроз политичко насиље и форсирану индустријализацију педесетих, а новог маха узео је у последњој деценији XX века. Дешавања на тлу бивше Југославије допринела су још масовнијем насељавању градских центара у Србији. Уз све карактеристике правне државе, посматрано са политичког и аспекта вредности (ново)урбаног стила, држава је тихо подржавала узурпирање градске зоне и дотадашњег доминантног менталитета. У материјалном смислу нарушавање урбаног простора било је видљиво у недозвољеној градњи коју су подржавали моћни и богати појединци, покушавајући на тај начин да пређу из зоне „периферијског” у зону, а посебно у менталитет „урбаног”.

Досељено становништво је прихватањем и надоградњом нових градских навика на сопствене постојеће упловило у вештачки начин живота у престоници и другим већим градским центрима. Овај присилан спој неспојивих елемената довео је до грубе „провинцијске урбанизације” која се огледала у скоро свим сегментима друштвеног и културног живота. Менталитет доминантне градске средине из периода пре распада Југославије ишчезавао је пред архитектонским променама, начину међусобне комуникације и, посебно, пред новим културним обрасцем у којем се истицала непосредна веза између старог и новонаслеђеног.

Лоша комуникација између две Србије, једне урбанизоване и присилно модерне и оне друге, руралне и традиционалне, довела је до појаве разних и нејасних културних облика. Посебну пажњу заслужује музика која се мора тумачити искључиво као интердисциплинарни уметнички израз савременог српског друштва.

Постсоцијалистички период у Србији обележен је политичким идеолошким несугласицама које су значајно утицале и на однос међу становништвом. Моћ коју су

лидери појединих политичких партија имали била је очигледна у свим комуникационим нивоима, а посебно у стварању нове културне политике. Популарна музика нудила је највећи простор у којем су категорије друштвено-актуелног и политичког успешно превазилазиле несугласице. Њихова повезаност сусрет је логичног и нелогичног, моћног и подређеног.

Популарна музика преузела је улогу „гласа народа”, а политика је успела да прожме сваки значајан сегмент, пружајући тако идеолошку димензију: музика постаје идеолошки популаран текст. Извођачи раде у корист политичара и са њима, постају пријатељи, а музички спектакли добијају смисао само уколико им је позадина политичка.

Анализирајући два најистакнутија модела званично прихваћених носилаца популарне културе деведесетих у Србији, политички наметнуте певачице Светлане Ражнатовић и Јелене Карлеуше (у даљем тексту модел А и модел Б), покушала сам да усмерим истраживање на непосредну везу између нове елите, оличене у актуелној владајућој структури, и вредносних норми које су се оглашавале кроз афирмацију новонасталог музичког правца. Најзначајнија улога у турбо-фолк изразу припада певачици, жени, која, као атрибут моћног мушкарца, наступа исто тако сигурно на свим животним пољима стварајући парадоксалну илузију о остварењу луксузног и брзог, са једне стране, а истовремено мирног и часног породичног живота, са друге.

4.2. Музички аспект популарног

У новој музици, у којој људи, док се крећу, савијају тело напред и назад, постоји читава поплава неморалних звукова без облика и суздржаности. Као и пре више од два миленијума популарно захтева и неконвенционално:

„[...] глумци, патуљци, забављачи и певачи обучени као мајмуни мешају се са другим људима и женама, понашајући се притом као да не знају ко су им родитељи, а ко деца“ (Конфучије, 1964:270).

Популарни музички израз турбо-фолк појављује се као знак тренутне социо-културне мутације у којој музички и технички аспект функционишу паралелно, али независно. На музички, више „креативни”, политика није имала начина да утиче, будући да су се тиме бавили композитори и певачи којима је инспирација била у музичкој култури Запада и MTV продукције. Песме које су припадале овој супкултури, осим оних које су приписиване ратничком шику, нису експлицитно говориле о актуелној политичкој ситуацији нити су се бавиле проблемима владајуће идеологије. Потенцијал турбо-фолка био је значајан, што га је препоручило за посредника у вези између пошљаоца и примаоца. Лични културни афинитети лидера на политичкој сцени наметали су се као једини оправдани и поседовали су културни легитимитет у чијем контексту су обликоване потенцијалне поруке. Припадност извођача и конзумента политичкој партији, у великој мери је олакшавала доминацију турбо-фолка на популарној музичкој сцени.

Утицај политичке идеологије није увек непосредно препознатљив на музичком комуникацијском нивоу и зато се њена улога налазила у мањим и наизглед небитним деловима. Као пример може да послужи реклама у форми мини сингла, а односила се на промоцију политичке партије Југословенска левица (ЈУЛ) (детаљно анализиран у делу рада о социолингвистичком тумачењу турбо-фолка).

Резултат комуникације између емитера и циљне групе прималаца (масе) одређена је карактером гомиле или масе која се као по уском али јасном путу креће ка својим циљевима и потребама. Онда када садржај постане омасовљен, он губи сопственост и бива даље обликован према захтевима гомиле чији карактер обликује колективна свест. Тада је неприлично говорити у име појединца и пратити његове намере, јер као део већег друштвеног конструкта он постаје безличан. Као део збира он прима нове карактерне особине које често немају ништа заједничко са личношћу појединца. Да би одговорио захтевима гомиле, он мора да заборави на иницијале свог карактера и прилагоди се групном менталитету. Такав менталитет саздан је од свих оних црта којима би појединац у личној борби могао да се одупре. Инерција гомилу одређену расуђивањем колективне свести води у нетолеранцију, насилноштво, лажна и привидна осећања. Мотив прикључивања појединца бројнијој, компактној и

идеолошки усмереној заједници налази се у особинама које су својствене гомилама (LeBon, 2007:20). Први је *осећај снаге* којег појединац у гомили постаје свестан, препушта му се и не одупире му се. Јачина групног менталитета чини да се стопи са осталим припадницима и подели потенцијални осећај одговорности који у тренутку врхунца акције дели са осталима и на крају нестаје. Други је *ментална зараза* где се појединац одриче личног интереса зарад групног. Прозрачност и једноставност конзумирања популарних садржаја олакшава масовну имицизацију и подстиче идентификацију групе као скупа појединаца са истим правцем или извођачем. Са тим у вези је и *поводљивост* као мотив који најснажније утиче на губитак индивидуалне свести у гомили. Појединац, чак и онај са најјачим карактером, у групи губи снагу да се одупре инерцији масе и линијом мањег отпора препушта се доминантној струји.

Карактеристике гомиле говоре о деградацији човека и његовом сигурном спуштању на лествици цивилизације (LeBon, 2007:21). Парадокс који модерно доба носи јесте у немогућности одупирања појединца инерцији масе. Могућност избора не поставља се као предност већ као мана која подстиче неодлучност и подрива самопоуздање појединца. Излаз из лавиринта незнања и слабости налази се у снази и души гомиле.

Да ли данашњи човек има потребу за напуштањем гомиле? Како гомила – маса доминира јавним животом и обликује представу лагодности исигурности, утиче на удобност и јавни ред, појединац нема нити један ваљани разлог да искочи из тог континуитета. Као део масе која влада он не познаје сметње ни ограничења и његови апетити расту (Ortega i Gaset, 2013:48–51). Мишљење масе важно је и вредно онолико колико је цивилизовано, а не по сваку цену интелектуално.

Ниво образовања нема пресудну улогу у *за* и *против* прикључивању бројности. Могућност избора је добра уколико се надограђује на стабилан вредносни суд који је укорењен пре у карактеру човека него у његовој интелигенцији или институцијалном образовању. Често се дешава да појединци различитих интелектуалних способности имају исте пориве, страсти, осећања према религији, политичким ставовима, моралу, уметности. Када је реч о карактеру и уверењу, разлика између изврсног математичара и обућара веома је слаба или уопште не постоји, али када је реч о образовању њихово разлика је апсолутно (LeBon, 2007:20). Важно је, међутим, скренути пажњу на

уверења и карактер као прилагодљиве категорије које се могу мењати у складу са друштвено-културним захтевима времена, али и потребама масе. Модерно доба подлеже новчаној класној друштвеној хијерархији и власт је у рукама бројнијих; они су нова друштвена класа или грађанство, па је и власт, у чијим је рукама, грађанска (Ortega i Gaset, 2013:81–87). Маса је коначно легитимно преузела кормило, али не управља већ се препушта најјачим идеолошким струјама обликованим личним поривима њених моћних припадника.

Потребе масе су краткотрајне и она брзо мења интересовања. Снага која покреће овај хомогени састав зависи од јачине и брзине технолошког развоја, једине силе савременог доба која има моћ да уједини и одржи гомилу, али и да је покрене на побуну. Докле год постоји међусобни интерес, постојаће и разлози за њихову сарадњу. Сазревање, тачније еволуција културе и уметности, посебно српске, у таквим условима ризикује да изгуби контакт са традицијом и да у трци за модернизацијом буде трајно дисквалификована (<http://www.vreme.rs/cms/view.php?id=1163785&print=yes>).

Када је реч о позицији популарне музике у Србији краја XX века, честа је асоцијација на националистички дискурс. Чињеница да је земља била заглављена у друштвеном и историјском вакууму који је био подстакнут отпором – према себи и према другима, такав појачани националистички дискурс у потпуности је одговарао ситуацији. Популарна музика нашла се између старог и новог света друштвено-културних вредности и такав фокус посматрања промена на њеним значењским нивоима сасвим је оправдан.

Будући намењена гомили, урбана популарна култура може се тумачити као популарни текст чија је улога у емитовању значења у појединим историјским тренуцима важна за формирање друштвено-културне свести. У Србији се краја деведесетих турбо-фолк издвојио као популарни музички правац манипулативног карактера. Имао је улогу пошиљаоца –*addresser* (Jakobson, 1960:353), док је народ, као циљна група, имао улогу примаоца –*addressee* (Jakobson, 1960: 353). У тренутку када пошиљалац емитује поруку ка примаоцу са намером да буде протумачена на жељени начин, порука добија семиолошку димензију, па тумачење не значи само

једноставно прихватање него и разумевање њеног ширег занчењског контекста. Тумачењем популарног текста важно је указати на парадигме у читању популарне урбане културе која функционише према принципу „договора” са доминантном културном политиком и идејама. Развој модела и стилова различит је и зависи од културног контекста у оквиру којег се одвија његова еволуција (Jakobson, 1960:353).

Култура и популарна народна музика у Србији супротстављене су супкултурама и политичким манипулацијама које су у социјализму биле намењене широкој народној маси. Категорија „народа” може бити схваћена као инструмент моћи музичких „изасланика” који су себе учинили његовим херојима. У појединим историјским тренуцима еуфорична продукција популарне народне музике подилази укусу масе и трансформише се у музику народа и, временом, у музику нације. Тако настаје српска популарна народна музика деведесетих која наглашавањем националних обележја од извођача ствара хероје и идеолошки пожељне личности. Национализам, сублимиран у лику извођача народне музике, њиховим „спонзорима” и инфилтриран у популарну културу, представљао је визуелизован однос између сеоског и градског становништва. Град је изнедрио „хероја”, а село му је дало (национални) идентитет. Утицај популарне народне музике као производа градске културе најмањи је у центру продукције; како се шири попут концентираних кругова, његов утицај постаје обухватнији. Уколико је јачина емитоване поруке најјача у својим финалним обрисима, могу се издвојити две функционално утицајне сфере. Прва, која је физички веома удаљена од центра, истовремено делује и географски када обухвата територију различиту од територије емитера. Друга указује на посебну удаљеност очигледну у интелектуалној (не)способности појединца да се одупре нечему што му се намеће и долази из центра продукције. Према последњем попису из 2011. године, а у прилог подржавања статистике о образовању у Србији, високо образовано становништво чини само 10,59% популације, а међу 2,68% неписмених 80% чине жене, што је оправдано женином улогом у српском друштву (<http://www.politika.rs/rubrike/Drustvo/U-Srbiji-10-odsto-visokoobrazovanih.lt.html>).

Произлази, дакле, да је друштвена група најподобнија манипулацији она на (нај)нижем образовном ступњу, чији проценат далеко премашује половину. При

томе, ову групу не треба узети монолитно, јер се као њена подгрупа налази и она која отпор према културним манипулацијама гради на традиционалном знању и усменој предаји етичких и културних вредности. Често се прецењује писмени над усменим преносом знања, али то је свакако погрешно.

Становништво које мигрира у градове често се брзо и неприродно асимилује. Прихватајући маргиналне послове, те особе не развијају нити подстичу интересовање за бројне предности које градска средина може да понуди. Задовољавајући се забавом јефтине и брзе продукције, овај друштвени слој ствара сопствену културу, нову и различиту од оне уз коју су одрасли и супротну од оне са којом су се срели доласком у град.

Емитована порука односи се на оне које су физички, али и интелектуално удаљени од језгра дешавања: они, физички веома удаљени од центра порекла, не могу да остваре директан контакт са културом у развоју, али иако су физички припадали градском подручју, њихова интересовања нису ишла даље од прихватање информација из свакодневне штампе, популарних радио и телевизијских станица. Овом друштвеном групом најлакше је манипулисати преко средстава информисања која су, користећи тренутак нестабилног система вредности, успоставила са њом „природан” начин комуникације.

Наведени подаци значајно утичу на друштвену условљеност културних садржаја. Културна панорама у Србији деведесетих резултат је и претходних миграционих процеса који су у датом историјском тренутку кулминирали. Процес виртуелне и физичке трговине културним добрима изгледао је чак и логичан, а ратне околности су комуникацијско супкултурно поље учиниле много плоднијим. Ствара се посебан модел масовне комуникације у којој се важност активног тумачења налази унутар основних „кључева” (Hall [Хол], 1973:54). Хол према овој интерпретативној позицији разликује два момента емитовања поруке. Први је *coding* (кодирање, шифровање) – институционално структурисање поруке условљено искуствима, наслеђеним знањима, претпостављеним ставовима које публика има. Други, *decoding* (декодирање, дешифровање) – односи се на тумачење порука и значења који су условљени историјским знањима и искуствима. Кључеви које масовни медији нуде

својим читаоцима јесу повезани са друштвеном идентификацијом појединца која се може, али и не мора, прихватити као безусловна. У том случају важна је позиција друштва у односу на рецепцију порука које шаљу медији масовне комуникације, а у којој је важан тренутак постојање „кружне комуникације” (circuit communication): продукција, циркулација, дистрибуција и репродукција (Hall [Хол], 1973:54). Последња у низу наведених функција резервисана је за читаоце „текста” или „поруке” која се тумачи у зависности од социо-економских услова у којој се интерпретативна група налази.

Повезаност музике и доминантне политичке идеологије у Србији деведесетих може се пратити и кроз анализу носиоца супкултуре турбо-фолка. Појава „моћног” мушкарца као сиве еминенције турбо-фолка утиче на стварање посебног културног и музичког коцепта. Користећи моћ феномена новца, мушкарац утиче на политички јаче од себе „легализујући” културне производе према сопственом укусу.

Основни атрибут мушкарца постаје жена која је главни јунак популарне музичке сцене. Њена појава је комплексна и вишеслојна, а у начину комуникације са публиком огледа се веза са политичком елитом. Културни монопол и немогућност културног избора од певача као популарног текста ствара националног идола.

4.3. Кодирање и декодирање популарне музике

Манипулативно најпогоднијом намеће се група на најнижем образовном нивоу, што у Србији чини и већинско градско становништво. Привидна визија луксуза турбо-фолка утицала је на то да урбани стил новог џет-сета покреће у градове статусно и образовно ниже нивое становништва. Комотнији живот, различит од онога који је нудило село, чини да се градске зоне брже насељавају, а истом брзином становници су се прилагођавали новом начину живота усвајајући само неопходне културне образце. Маргинални послови са максималним радним сатима и минималном зарадом онемогућују контакт са културним предностима градске средине. Ова новоформирана друштвена класа ствара сопствену културу, засновану на елементима укорењеним у наслеђу и обичајима, која истовремено подсећа на ону од које су отишли. Иако је настала у градском окружењу, различита је од аутентичних урбаних

културних образаца. Популација градских центара показала се невољном за толерисање културних различитости прихвативши тако најједноставнији вид забаве који је био доступан.

Нови музички правац од самог настанка је противречан. Прозрачност стила, лакоћа у прихватању, разумевању и недостатак смисла новонасталог популарног текста супроставља се очигледној моћи и утицају на масу независно од друштвеног статуса, образовања, старосног доба. Продукција нових идеја и потреба за њима оставила је сваку расправу по страни. Конзумирати један такав производ, какав је деведесетих година у Србији био турбо-фолк, значило је пожељну идентификацију са њим.

Веза друштва и културног производа могућа је уколико се тежиште проучавања постави на ниво медијске манипулације. Захваљујући јавној подршци, новом културном обрасцу и производу, његово постојање убрзо је прихваћено као резултат природних околности.

Колико год да је процес „комуникације” између друштва и актуелне културе изгледао природан, он је ипак био мотивисан несвакидашњим догађајима. Комуникација која се одвијала на нивоу пошиљалац – прималац може се према Холу пратити на три комуникативна нивоа (Hall [Хол], 1973:57–58):

- доминантно читање јесте интерпретација текста према којој читалац у потпуности преузима и репродукује послати и усвојени *text code*;
- преговарачко читање јесте она врста интерпретације у којој читалац делимично прихвата *text code* остављајући тако себи довољно простора за промену значења према сопственој вољи;
- опозиционо читање јесте карактеристично за читаоце чија друштвена ситуација чини да буду директно насупрот доминантној ситуацији која им се намеће.

Најзначајнија је порука која у сложенем процесу од извора до примаоца бива подложна политичким, економским, друштвеним и актуелним културним утицајима.

Оно што се сматрало емитованом поруком имало је све предиспозиције текста чије су три основне компоненте, музичка, наративна и визуелна, биле повезане у јединствену значењску целину. Музички аспект био је позната, али нешто

наглашенија мешавина музичко-ритмичких елемената преузетих из страних култура. Овај подухват проширења поља музичког изражаја у популарној народној музици указује на непосредан уплив културе и традиције других народа, али и окрет ка *world music* сфери. Текстови песама смелије се ослањају на свакодневни небогаћени речник, па се више пажње поклања рими него смислу.

4.4. Јединство текста, синхронијско и дијахронијско тумачење

Визија луксуза коју нуди популарна музика деведесетих подразумевала је нова правила у понашању, начину облачења, па и нови систем вредности. Све заједно оствариво је кроз текстуални приступ, па је у разјашњавању нивоа интерпретације емитер важан исто колико прималац поруке и комуникативни процес.

Холови нивои интерпретације применљиви су у вертикалној анализи значења популарне музике, и то у облику у којем се јединство популарног текста представља. Међутим, сваки од њих испресецан је поднивоима који се тичу променљивости значења садржаја у зависности од историјских, друштвених, културних и економских фактора. Имајући у виду њихову посебност, популарни текст могао би да има и хоризонталну интерпретативну димензију: дијахронијску и синхронијску.

Дијахронијско тумачење односи се на елементе визуелног садржаја, пренесене и прихваћене, затим реемитоване ка примаоцима без временске концепције као основе. Интерпретација је, према дијахронијском тумачењу, непосредна и дешава се у садашњем тренутку, а видљива је у поновном изразу популарних облика:

- облачења;
- начина говора, када долази до брзог прихватања жаргона како би се удовољило новопостављеним друштвеним нормама;
- понашања, како у приватном тако и у јавном животу.

Начин живота популарних личности представљао је званични културни стандард. На примеру најпопуларнијих представница турбо-фолка, модела А и модела Б, направићу кратку анализу.

Заједничко за оба модела је да не долазе из елитног друштвено-културног миљеа. Чињеница да су преко ноћи постале успешне и утицајне мотивисала их је да наставе још активније да се баве својим послом. Брак модела А и емотивне везе модела Б са припадницима нове (насилне) бизнис елите, постали су друштвено нормирани.

Жена прихвата овај модел јер је он представља као богату, успешну и одану моћном пратиоцу или супругу. Уклапајући су у ову визију, девојке трагају за партнерима са карактеристикама оних које имају пратиоци популарних певачица, чиме се оправдава њихова потражња за новим бизнисменима.

Како би тржишни реципроцитет био задовољен мушкарци преобликују своје потребе и постају пожељан модел. Имитирајући моћног бизнисмена нису подражавали само физички изглед већ су се и трудили да своју моћ докажу и понашањем. На тај начин дошло је до дегенерисања мушко-женских односа, што је утицало на деградацију друштва које је усвојило насиље у међусобном односу.

Интерпретација порука из популарног текста била је прецизна. Тумачећи их са дијахронијског становишта може се рећи да се уклапају у Холов модел доминантног или хегемонијског тумачења, према којем су елементи који се прихватају очигледни, иако намера „текста” не мора да буде на њиховом истицању.

На примеру поменутих певачица, поруке које су биле емитоване са сцене српске популарне народне музике, било би корисно задржати се на улози визуелног аспекта модела Б у једном од музичких спотова у којем, имитирајући Шакиру (Shakira) (утицај MTV продукције) шаље поруку о имици светски еманциповане жене која живи луксузним начином живота, обучена је у спортске панталоне уске на зглобовима и носи луксузне сандале са високом штикллом. Управо је овај последњи модни детаљ безусловно прихваћен као основни у одевној култури женске популације. За разлику од елемената одевног стила који су се одређено време задржали, песма је била потпуно неприметна и није се одржала међу публиком.

У овом поступку очигледно је оправдање насиља сакривеног иза луксузно представљене свакодневице и свакодневних обавеза жене. Наглашавајући изглед заводнице успевала је да пронађе друштвено пожељног партнера којем је служила

као визуелно задовољавајући објекат. Порука је послата и без много негодовања прихваћена: млади су добили нови концепт друштвено-културних вредности.

За разлику од дијахронијског, синхронијско тумачење општег текста подразумева претходно познате чињенице. Прихватање значења која се емитују са популарне музичке сцене зависи од образовно културне основе заједнице, али и нивоа сложености контекста садржаја.

Синхронијско тумачење претпоставља да прималац поруке већ има довољно информација у вези са популарним текстом. У овом случају важна је позиција „индивидуалног” које преговара са интерпретацијом онога што му је понуђено од стране емитера. Приликом синхронијског тумачења најважнији фактор је време, а аспект значења искључиво је музички и односи се на то да ли су поједине популарне песме захваљујући музичком квалитету опстале упркос времену или би разлог требало тражити у другој врсти садржаја.

Постоје елементи синхронијског тумачења који припадају визуелном стилу популарне музике, али који су по квалитету веома слаби. Један од њих је популаризовање хируршких интервенција међу певачи(ца)ма и водитељима/водиталкама. У циљу достизања естетске перфекције и по узору на холивудске звезде, трансформација физичког изгледа постала је пожељан културни моменат који је полако брисао границу између мушке и женске потребе да поправе свој изглед. То је тренутак када оба пола физички почињу да личе, умањују се међусобне разлике и настаје *unisex* (унисекс) стил у којем је оно што је добро за жене сасвим у реду и за мушкарце.

Мушкарац, који у јавности има предност у односу на жену, представљен је истовремено као груб, опасан и неодољив. Идеал ратника јењава услед логичног губљења интересовања за низ нових вредности које доноси „ратнички шик”, па се тежиште преноси на другачији тип пожељног мушкарца. Иако и даље доминира потреба за симболом мушкости, тип који се профилише прати захтеве српске сцене популарне музике, вођен је идејом приближавања жени у сваком смислу. Фигура „унисекс мушкарца” створена је како би придобио најмлађу публику: префињеност, женствени покрети, одећа по актуелним модним стандардима, „здрав” начин живота,

основне су карактеристике новог и пожељног модела мушкарца. Помак од неодољивога и опасног бизнисмена ка суптилнијем мушкарцу који је и даље робусно спреман да отворено покаже како може да се брине о породици постаје прихватљив за жене. Издвајање хемафродита као идентификационих модела у друштву, у контексту процеса кроз који се постепено ствара унисекс модел, чиме се утиче на смањење разлика између мушког и женског пола, никако није производ савременог времена. Умањивање значаја полних разлика у појавним облицима популарне културе један је од начина игнорисања табуа и баријера у савременим комуникацијским односима.

Место жене у контексту популарне музике вишефункционално је и посебно одређено. Њен спољашњи изглед морао је да задовољи визуелна очекивања, док је њена улога супруге и мајке истовремено одговарала патријархалној концепцији српског друштва.

Постсоцијалистички период обележиле су трубуленције на пољу јачања националног идентитета. Национална припадност постаје опште стање „духа” народа и профилише се у нови покрет који води стварању нове државе. Развој националних идеја почиње са јачањем религиозне припадности, а национално друштво подељено је према роду, годишту, етничкој припадности, друштвеној класи, полу. Место жене у колективу који сопствену ревитализацију тражи окрећући се коренима поставља се на ниво примарне друштвене функције – репродукције. Због постављања продужења врсте у први план, репродукција се може тумачити једним од основних принципа конституисања нације. С једне стране, жени припада најважније место у хомогенизацији једне нације, док с друге, у политичком и јавном смислу њена је улога и даље маргинализована.

Посматрано из периода владавине постсоцијалистичких идеја које су доминирале српском реалношћу крајем XX века, реформе пропагиране и подржаване од стране владајуће структуре паралелно су следиле еволуцију националних тенденција у чијем центру интереса је била породична, односно природна национална репродукција. Развој обновљеног мишљења појављује се у новим економским условима када осиромашена држава предузима додатне мере штедње и отпушта запослене,

углавном жене. У том тренутку „повратак у кућу” јесте позив упућен жени од које се очекује да ојача породичну структуру као противтежу у недостатку материјаних добара.

Нови начини представљања жене у друштву и статус у популарној српској култури одређују њено место и допринос културним и друштвеним дешавањима крајем XX века.

Деведесетих година прошлог века долази до хиперпродукције женских ликова, различитих толико да би се могло рећи како појава једног у сенку баца други, већ познати лик. Жена се појављује на телевизији као еротски објекат док је, истовремено, представљена као потчињена мушкарцу, „украшена” религиозним симболима и у потпуности посвећена улози супруге и мајке. Овако контрадикторна слика претвара се у централни и специфични знак на сцени популарне народне музике у Србији.

Имитирајући популарну културу Запада музички израз се ослања и прихвата музичко сценске моделе са глобалне сцене који су одређени модним трендовима и понашањем. Најпре је прихваћена иконографија гламурозног представљања у јавности очигледна у прескупој одећи, плавој коси, јакој шминки, у еротским покретима наглашаваним у плесању.

У новим оквирима конституисала се фигура жене у турбо-фолку који, дефинисан парадоксалним појавама постаје један од најконтроверзнијих праваца у популарној српској музици. Жена у савременом и модерном друштву прихвата вредности мотивисане „ратничком поткултуром” у којима она постаје јака, временом све јача јер се представља као симбол „новог српског мушкарца” – ратника, бизнисмена, политичара.

Сцена српске популарне музике деведесетих прихвата певачицу као свог типичног извођача. Она, оскудно обучена и наглашених облина, која у јавности брани традиционалне вредности, представља се и прихвата као модел за успех и моћ. Узбудљив живот прожет луксузом и крунисан браком са утицајним мушкарцем постаје етички и морално оправдан.

Фетишизација тела, биолошког и репродуктивног потенцијала, заузима значајно место у каријерама жена на сцени популарне музике. Појављује се велики број певачица које су сличне физичке конструкције и спољашњег изгледа. Највише подударна, међутим, појављује се у начину извођења где долази до унификације певачког стила. Имајући на уму све карактеристике које их чине сличним, уочава се брзопотезно настајање естрадног стила у којем, како у јавности тако и у сфери приватног окружења, доминира слика жене – љубавнице и забављачице која брани патријархалне материнске и супружничке ставове. Апсурдна мешавина неспојивих друштвених, културних и бихевиоралних елемената не умањује снажну потребу српског националног идентитета да се потврди кроз повратак конвенционалној организацији породичног живота.

За разлику од мушкарца, жена на сцени српске народне музике јесте објекат и роба. Она је та која мора својим физичким изгледом да привуче супротни пол, да му се допадне и да му пробуди чула. Њена привлачност мора да потврди место мушкарца у друштву, а пажњу других добија кроз (оскудан) начин облачења, водећи рачуна о томе да одећа носи ознаке познатих модних дизајнера.

Реализација национално пожељних елемената културе успешно се остварује кроз имиџ популарне певачице. За разлику од Ворхолове уметности, који звезде преображене у сопствени имиџ чини робом, на нашој сцени се дешава потпуно супротан процес. Исто као и са пројектом *Дечаџи* којим је од непознатих личности јаким имиџима створен култ личности, тако је реверзибилним кретањем и захваљујући јакој идеолошкој концепцији настала представа о српској популарној певачици. Такав имиџ се од Папићеве концепције *Дечака* разликује по универзалности и у њему су лако препознатљиви претходно предложени модел А или модел Б, или било који појединац који користи неке од структурних елемената њихове појавне концепције. Оваква деимицизација уклапа се у производне процесе културне индустрије, што омогућава стварање „инстант звезда” које не трају дуго и немају времена за музичку, професионалну или визуелну еволуцију.

Визуелни захтеви турбо-флка нису могли бити задовољени „скромним” представама што оправдава шаренило идеја унутар стила. Модерни одевни предмети,

препознатљиви и типични за имиџ овог правца биле су мини сукње са светлећим апликацијама, уске мајице са великим деколтеима, уске панталоне, високе потпетице. Међутим, један од знакова према којима су подражаваоци ове културе били препознатљиви јесте физичка телесна трансформација.

У периоду економске нестабилности смена старих и нових друштвено-културних вредности и недовољно стабилна државна структура утичу на то да се жени врати место које јој према патријархалној концепцији припада. Културна индустрија и медији, међутим, банализују њене квалитете и несметано се баве проституизацијом женског тела и ума (Kronja, 2001:5). У недостатку бољег модела прихвата се понуђена формула према којој је она свесна да је „роба”, али је уједно независна и јака – савршена.

Нуклеус који садржи суштину продукције и интерпретације турбо-фолка јесте управо таква фигура жене – звезде и фаталне заводнице која се са лакоћом сналази у постојећим дискурсима. Жена – звезда представљена је као тело-поглед-глас и уколико се таква конструкција прихвати као надоградња на већ постојећу основу, где је овај музички правац схваћен као начин живота, може се чак говорити и о популарној женској (суп)култури у ратом захваћеној Србији крајем XX века.

Када је реч о улози жене у популарној музици, издваја се концепт женске фаталности – *femme fatale* чију комплексност и сложеност идентитета објашњава Мери Ен Дуен (Mary Ann Doane). Фатална жена представља врхунац културе XIX и XX века, која се захваљујући процесу глобализације и експанзији поп културе инфилтрирала у инвентар свакодневних савремених појава и тако постала роба за уживање (Doane [Дуен], 1991:25).

Према томе, жена се појављује као субјект – парадокс који је истовремено укључен и искључен из симболичког контекста уживања. Уводећи метафору *маске* којом се *femme fatale* служи, разликује бројне карактеристике, почев од патријархалних па све до појава које нуде медији у којима се појављује полуобучена, слободна и независна. Тако створена слика жене више личи на „понуду” и задовољавање мушке војајерске потребе.

Локална интерпретација *femme fatale* концепта преко турбо-фолка је једноставна: он користи жену као средство којим се укључује у глобални дискурс популарне музичке културе. Сlike MTV продукције и холивудских звезда само су основа на којој се стварају локалне представе и истовремено јача њихова мрежа значења. Копије културних образаца које нуди Запад нису прихваћене само у њиховом једноставном опонашању и понављању усвојених навика, оне су и традиционално помогнуте.

Сцена српске популарне народне музике у сложеном локалном контексту представља жену као ону која брани ревитализоване патријархалне вредности и уједно одговара бисексуалној звезди са јасним глобалним тенденцијама.

Линија сталног кретања ка поп култури Запада пронађена је у моделу Б. Први корак ка концепцији глобалне музичке сцене било је покретање сарадње са маркетиншким магом који са успехом води каријере Витни Хјустон и Пинк. Иако је конкретна реализација изостала, сама намера представља помак фокуса ка светској музичкој сцени. У случају модела Б промена имица била је директна и очигледна, а њен начин интерпретације био је комбинација новокомпоноване народне музике са препознатљивим елементима турбо-фолка. Музичке и текстуалне карактеристике песама и начин извођења стилски су препознатљиви, а визуелни аспект као синоним фаталне заводнице био је део патријархалне представе.

Помак у симулацији женског тела са тачке неумољиве заводнице ка жени која крије „тајну” унутар концепта *femme fatale* која је, уједно, и носилац патријархалних вредности толико важних у животу једног мушкарца: она је супруга и мајка, али и јака личност. Оваква фигура на сцени српске популарне народне музике отеловљена је у појави модела А. Алтернатива њеном лику и визуелни помак у еволуцији правца јесте већ поменути модел Б. Оно што њена појава нуди јесте логична „смена” ликова у контексту рушења сексуалне моћи на сцени унутар популарног жанра, свакако резултата постмодернистичког периода у Србији.

Промена имица модела Б ка захтевима Запада остварена је на три плана: на идеолошком, аудитивном и визуелном. Преко поменутих планова фигура модел директно представља промене на маргинама патријархалне парадигме. Жеља за модернијим приступом сопственој каријери може се посматрати кроз тежњу ка

укључивању, за српско музичко тржиште, непознатих елемената у лични професионални фокус.

У контексту промене која се догодила на сцени популарне музике ово је најважнији тренутак јер се појављује нови тип жене – представнице жанра и „гласа народа” чији се професионална и лична појава могу тумачити као својеврсна фузија локалног и глобалног.

Са становишта музичке продукције добијени резултат јесте спој приучених композитора. Није само скуп музичких елемената нелогичан и неприродан: гротескни спој аудитивних и визуелних нивоа резултат је одсуства пожељног степена естетичности унутар популарне мешавине локалног и глобалног. У овој комбинацији некомпатибилност присутних „идеологија” урбаног и фолк/руралног модуса, пропустљивост међусобних граница је велика и није могуће са сигурношћу утврдити шта припада једном, а шта другом пољу. Нелогичан спој најтранспарентнији је у комбинацији: гласа који подражава стил оријенталне вокалне традиције истовремено га комбинујући са вокалним наслеђем западне популарне културе; локални амбијент са структуром MTV спота или, прецизније – појава певачице турбо-фолка у контексту визуелне представе звезде MTV продукције. Овакви „спојеви“ типични су за целу светску популарну сферу и музичку продукцију, на чему се често и инсистира.

Еволуција ове музике у Србији довела је до комбинације фолк и градских елемената који су временом постајали све доминантнији, претварајући популарни трбо-фолк у типично урбану појаву.

Покушај да се оцени као глобалан, музички стил модела Б и њено присуство на естради није само гласина о сарадњи са једним од најпопуларнијих светских менаџера, већ и чињеница да у оквиру турбо-фолка почиње да пева текстове на енглеском језику. То речито говори о спајању политичких интереса источног и западног неоколонијализма.

У једној од песама на енглеском језику наговештава реконфигурацију популарне народне музике у контексту помака ка глобалном поп-модусу. Недостатак елемената

са локалним значењским односом, посебно у тексту, јесте корак ка напуштању основних карактеристика турбо-фолка.

Акордска структура у музичкој пратњи произлази из шеме једноставних тоналних односа новокомпонованих поп песама. Антиципација овог музичког жанра такође је транспарентна у песми *Само за твоје очи*. Наслов, више по вербалној конструкцији, указује на важност воајерског (мушког) погледа.

Песма почиње музичким цитатом који доноси фрула, што указује на постојање и признавање локалног унутар глобалног музичког циклуса. Мелодијски ток се зауставља

„лемећи се” и постепено нестаје да би уступио место електронском звуку, ритму, и настаје потпуно ново музичко окружење. Улога гласа редукована је на минимум његове употребе остављајући простор инструменталу који мелодијом евоцира елементе грчке музике.

Еволутивна промена у турбо-фолку евидентна на примеру модела Б једноставна је редукција употребе вокала која је у почетку била примарна. Употреба прекомерне секунде, као искључиво оријенталног елемента, скоро да се асимилије на новом музичком пољу и постаје ретка реминисценција на традиционално унутар жанра. Мелизматични прикази скоро да и не постоје, што има смисла управо због минималне употребе вокала. Недовољна искоришћеност гласа и неподражавање локалних елемената најављују отвореност ка новом, мање традиционалном.

Када је реч о тексту, важно је поменути да је састављен од полустихова који су испресецани узастопним паузама и тако бива састављен од недовршених љубавних фраза.[1]

Друштвена и културна панорама Србије која је крајем XX века добила своје препознатљиве обресе неисцрпно је поље истраживања. Иако, до сада, без много одговора на одређене феномене и бројне културолошке појаве, слику друштва могуће је реконструисати кроз њихову појаву.

Анализом различитих перспектива начињен је покушај да се кроз признавање постојања турбо-фолка као једног од доминантних музичких праваца крајем

деведесетих година реконструираше узрок промене на друштвеном и културном нивоу. Иако је након почетне еуфорије идентификације са новим музичким правцем као начином живота дошло до његовог потпуног негирања, чињеница је да је нација била значајан део ове (суп)културе на чију је еволуцију снажно утицала.

Кроз фигуру жене, као носиоца турбо-фолк израза, могућа је реконструкција њене нове улоге у друштву. Рефлексију вредности пренесених из приватног у јавни живот и обрнуто могуће је идентификовати кроз промене на популарној музичкој сцени. Захваљујући певачицама које су ради професионалног успеха прихватале контрадикторне „компромисе”, уочава се помак ка усвајању нових елемената у оквиру онога што је остало након доминантне идеологије турбо-фолка.

Сваки друштвено-културни облик у спрези је са историјско политичким поретком и има свој реалан разлог настанка или нестанка. Популарне појавне форме деведесетих привлаче пажњу због пренаглашеног вредновања појединих идеја које су превазилазиле границе између свакодневног, политичког, елитног, забавног. Утолико је једноставније да се каже да је политика постала део свакодневице или да се елитна уметност приближила забавној, и то би било тачно. Њихова спрега, међутим, много је сложенија јер фузија различитих комуникацијских сфера постаје јединствена продукција значења са комотним манипулацијским простором. У оквиру њега посебно је могуће пратити индивидуални, групни и индивидуално-групни семантички ниво. Стварање популарних друштвено-културних појавних облика укључује сва три и тако омогућава проток порука, значења, чак и комплетних јединствених текстова. Оваква циркуларна комуникација зависи, такође, од начина емитовања и (ре)интерпретација порука. Ниво реализације везе између емитера и примаоца је и даље условљена њиховим интелектуалним компетенцијама, али и садржајем поруке која се преноси. Уколико се популарна култура, музика у Србији деведесетих прихвати као што је и понуђено – не као феномен него као резултат фузије пренаглашених друштвено-историјских вредности, онда је могуће унутар јединственог значења трагати за различитим изражајним подоблицима.

Приступајући различитим правцима са исте комуникацијско значењске позиције установићемо да, колико год дијаметрално супротно деловали, они заправо

функционишу по истом принципу. Турбо-фолк и нови талас имају различите културне концепције, али код оба правца може се пратити линија друштвене ангажованости. Међутим, садржај појавног израза конципиран је око имица који је у преношењу и продукцији значења најважнији. Заједничка им је употреба музичких и немусичких средстава и иде ка циљу остварења популарности, иако су она, наравно, на потпуно супротним културолошким позицијама.

Да ли је реално из овог аспекта говорити о образовној улози музике која се мења у складу са савременим моралним и етичким захтевима? Уколико занемаримо родно изједначавање у популарном, афирмацију разних политичких идеологија, подражавање мултимедијалних захтева и формирање идеала према наведеним параметрима, од музике, етике и морала не остаје много. Елитна, уметничка музика, међутим, задржала је епитет образовног у свом развојно-стваралачком процесу. С обзиром на то да је и она део комплексног процеса чија се еволуција поклапа са друштвеним и политичким поретком, од ње се очекује да чини уступке и прави компромис са захтевима мултимедија и модерне концепције појма елитног.

Не улазећи у проблем дефинисања савремених популарних појава као музичких жанрова или праваца, у овом делу рада посматрање популарне музике ограничено је управо на оно шта је Кук (Cook) у дефиницији истакао, а то је да је њена улога изнад свега мултипојавна, значењска и комуникацијска. У том контексту жанровско одређење није пресудно нити посебно неопходно.

5. Социолингвистика музике

Полазне истраживачке основе

Савремена лингвистика развијала се упоредо са филозофском, логичком теоријом знакова. Остајући у опозицији спрам методологије логичког позитивизма, она се приближила социолошкој проблематици узимајући у обзир прагматични аспект језика, његову већ постојећу везу између апстрактног и реалног света језика и

комуникације. Као апстрактна уметничка категорија, музика своја значења остварује кроз рационалан израз, што значи да је апстрактни музички језик конкретно „преводљив” на конкретни језик и може имати своју реалну димензију. Изједначавање ова два нивоа комуникације (у којима језик има другу по важности улогу) нема моћ негирања метадимензије апстрактног, али је свакако умањује.

Језик уметности, као и језик свакодневне комуникације, може се анализирати из више различитих аспеката: лингвистичког, социолошког, културног, филозофског, историјског, географског. Он, такође, има два паралелна функционална значењска нивоа: лингвистички и апстрактни. Сваки од њих остварује комуникацију са унапред одређеном друштвеном (под)групом која условљава избор комуникацијских средстава.

5.1. Многостраност језика

У функцији симболичког израза језик се појављује као универзални медијум у чијем се центру налази људско биће које не може да се изопшти и са метајезичке тачке опише семантичке везе језика и света (Хајдегер, 1982:220). Тако затворен у језику, човек његову суштину открива разумевањем говорења, ашто се језик разговетније појављује као сам језик, то се коренитије мења и пут ка његовој суштини (Хајдегер, 1982:235). Свеукупни језик, у овом истраживању популарни текст (*сага* код Хајдегера) јесте контекст, смисао и целокупна мисао при говорењу. Зато се, говорећи о многостраности језика, формула водиља о језику у контексту симболичке културе може објаснити метафизичим контекстом популарног: говорити о језику као језику, не садржи више само упутство за нас који размишљамо о језику, већ указује и на форму, облик структуре у којем језичка суштина што почива на догађају (као ономе што се казује) крчи себи пут (Хајдегер, 1982:242).

Језик је говор колико и комуникација. Уколико са дефинише као систем знакова који користимо у комуникацији, у интеракцији са осталим члановима говорне заједнице којој припадамо (Filipović, 2009:12), онда га прихватамо као предложени,

усложњенији концепт од једноставног средства којим остварујемо свакодневну комуникацију.

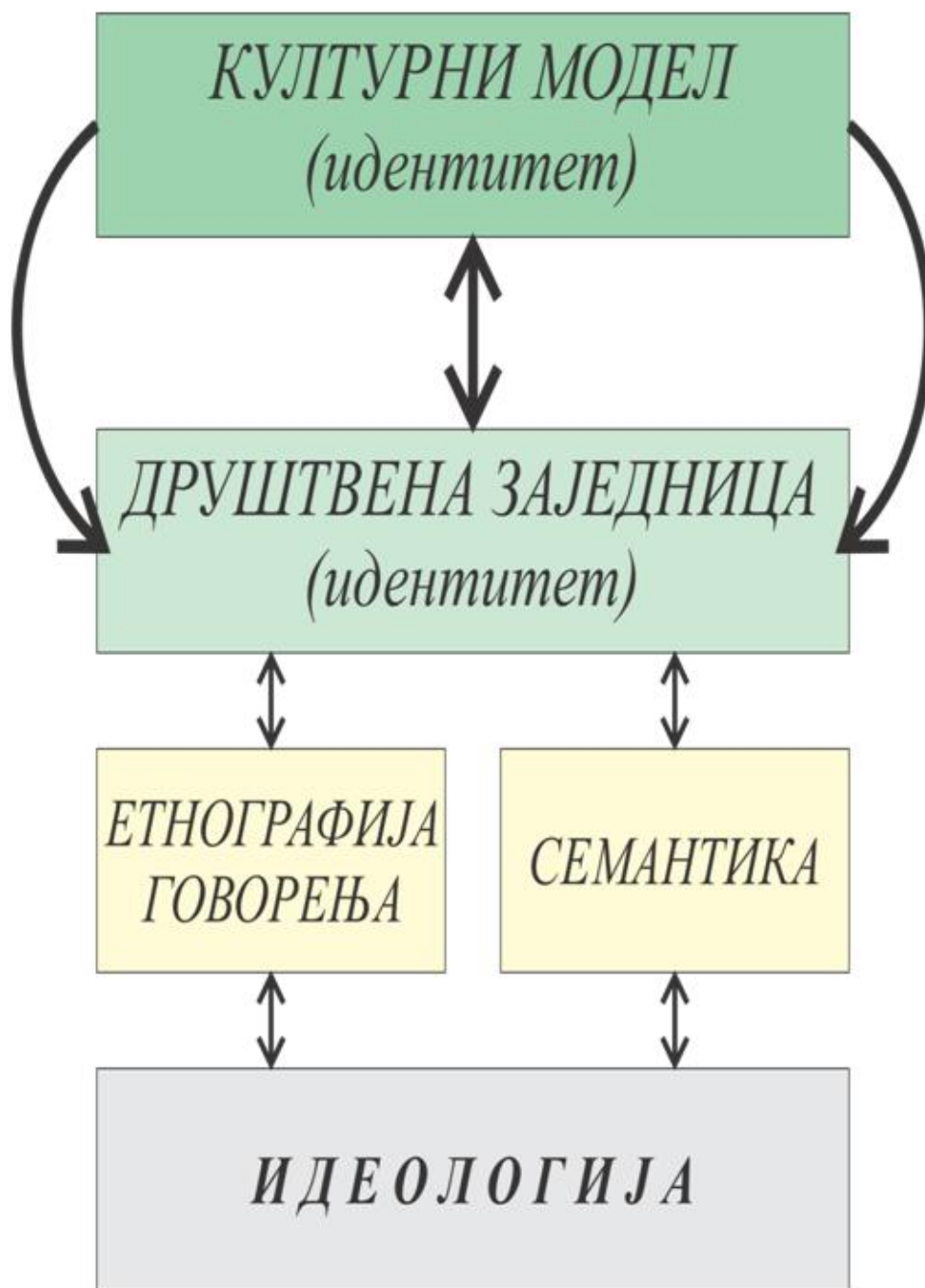
Социолингвистика као дисциплина нуди овакав приступ језику и језичким варијацијама унутар конкретних говорних заједница. Такав модел је применљив на анализи супкултура унутар већих друштвених целина које се често разликују према посебним моделима понашања, облачења, па и говорења који их одвајају од већег друштвеног конструкта. Начин говорења међу припадницима тих група био би предмет проучавања етнографије говорења (Хајмс према: Filipović, 2009:16) која би помогла лингвистичким наукама и антропологији да се приближе неким од њихових примарних циљева, између осталог и разумевању сложене повезаности језика, културе и мисли. Дел Хајмсов херменеутички приступ језику остварује се и кроз његову етносемантику која олакшава проходност од апстрактног ка реалном (према: Filipović, 2009:16).

Следећи ову идеју Фишман (Фишман према: Filipović, 2009:20) одређује социолингвистику као социологију језика која се усредсређује на целокупну скалу питања која се пак односе на социјалну организацију језичког понашања. С обзиром на савремену перцепцију комуникације и њену изражену улогу у сфери проучавања апстрактних појава, рад иде у правцу дефиниције предмета проучавања социолингвистике коју даје Филиповић, а то је да „савремена социолингвистика јесте критичка хуманистичка дисциплина која изучава све језичке аспекте друштвеног живота и све друштвене аспекте употребе језика” (Filipović, 2009:22).

Унутар одређене супкултуре језик јесте посебан означитељ те групе који се мења у зависности од промене њеног културолошког кода. Како се друштвени систем знања унутар заједнице мења, тако и значења добијају нови смисао. Ове појаве се у когнитивној лингвистици називају *културним моделима*, а то су они модели који обликују нашу стварност и утичу на понашање већине или свих чланова наше заједнице (Хадсон према: Filipović, 2001:18). Културни модели истовремено утичу на постојање различитих идеологија које су прихваћене у једној заједници. Као такви, они утичу на нашу културну, политичку, језичку стварност и у потпуности одговарају концепцији наметања друштвених образаца. Постојање различитих

идеологија и културних модела утиче на различите интерпретације информација у вези са светом који нас окружује. Тако се лакше остварује друштвени процес разумевања чињеница, догађаја, начина на који објашњавамо и усвајамо визуелне и аудитивне садржаје (Фриден према: Filipović, 2003:2–3).

У схематском приказу 1. представљена је повезаност културних модела и идеологије:



Схематски приказ 1.

У оквиру културних модела и идеологија као друштвених конструката појављује се појам *идентитета*. Идентитет не мора бити схваћен искључиво као резултат друштвене акције будући да га психологија препознаје као трајно осећање

целокупности личности. Овај појам, у основним цртама, сложена је категорија која групу људи одређује у друштвено-историјско-културном контексту.

Социолингвистика, дакле, као савремена дисциплина отвара могућности за препознавање културних модела регулисаних идеологијама и означених идентитетима не само у хуманистички наукама него и у уметности.

Однос између уметности, музике и природног језика, иако се често тако не чини, уравнотежен је и усклађен. Дифрен (Дифрен према: Kloskowska, 2005:260) сматра да постоје три кода која се налазе у основи система сигнализације, језика и уметности. Први, сигнализацијски код сублингвистички је одређен и подразумева ограничене и прецизне поруке. Њихова интерпретација је једнозначна и јасна. Други, лингвистички код омогућава проток разноврсних информација где усклађеност кода и поруке омогућава њену правилну интерпретацију. Уметност се служи супралингвистичким кодом који је променљив, многозначан, дозвољава нејасне поруке које подлежу различитим интерпретацијама због његове непрецизности. Музичко дело, независно од тога да ли припада високој или забавној уметности, може да садржи и преноси садржаје које нису лингвистички колоквијално преводиве, управо због тога што су сачињени од великог броја алтернативних порука и значења. Да би објаснила различите комуникативне појаве, музика, као сложени систем комуникације и значења, користи иста средства као социолингвистика. У оквиру њених значења, а посебно у складу са карактером и комплексношћу уметничког садржаја, сва три интерпретативна кода имају подједнаку функцију у музичком садржају. Моносемантичка, бисемантичка и мултусемантичка интерпретација порука приближавају говорни језик музици који, као континуирани семиотички процеси, прерастају границе непосредне инструменталне употребе значења и тако постају уметност.

Без обзира на то да ли се ради о уметничкој музици или о забавном садржају савремене културне индустрије, оно што је у њеном значењу увек „ухватљиво” јесте транспарентност културних модела, идеологија и (националних) идентитета који су често објашњиви углавном лингвистичким средствима. Међутим, сва та значења успешно могу да опстану на јединственом семантичком пољу, што подразумева

узрочно-последични однос њених конститутивних елемената приликом тумачења и трагања за значењем. Не напуштајући лингвистичко семантичко поље музика, схваћена у најширем контексту, својим средствима прати појаве и промене које настају унутар партикуларних културних модела.

Овим се указује на другачију перспективу анализе односа језика, друштва и музике, од конкретног до апстрактног, кроз постмодернистичку интерпретацију њихових значењских односа. Сложеност наведених категорија подразумева њихово добро познавање како би се могле успоставити јасне везе на истим комуникацијским нивоима. Кроз посматрање социолошких промена које се јасно осликавају у вокалним, инструменталним и вокално-инструменталним музичким формама, постали бисмо свесни везе између појединца и масе – пошиљаоца и примаоца поруке, искључиво преко музике (елитне и забавне) као уметничког медијума.

5.2. Језик и комуникација

Језик као најраспрострањенија општа форма семиозе прати чин људске делатности у свим областима културе, а захваљујући кодовима језик постаје комуникација. Да би се прецизно говорило о нивоима међусобне повезаности, требало би повући линију привидног разграничења између језичке и комуникацијске равни на којима се одвија функционална размена и проток информација. Важно је нагласити да се, посебно када се говори о музици и музичким средствима, не мисли само на једну врсту или уметнички правац већ на све звучне концепције, од микро до макро форми. Сврставајући све музичке форме на чисто аудитивне и свакодневне, оне које из различитих и неопходних електронских уређаја представљају део свакодневице, указали бисмо на флуидност граница између елитистичке и забавне - „инстант” музичке функције.

Објективан приступ анализи језичког дискурса подразумева и посебну пажњу усмерену ка анализи комуникације. Према Гисту, када друштвена интеракција претпоставља преношење значења помоћу симбола, тада је називамо комуникацијом (Гист према: Klokovska, 2005:182). Уколико се пође од питања која се тичу њене

функције и природе: како је комуникација могућа, како се њена ефикасност повећава и којим средствима, каква је веза вербалног и невербалног језика и мишљења, питање комуникације се доводи до предмета који није резултат само лингвистичке праксе. Избегавајући субјективни приступ комуникацији као термину отворене су границе ка њеном тумачењу као филозофске и социолошке дисциплине. Њено истраживање као практичне уметности дискурса, система знакова, дијалогског модуса, процеса обраде и преноса информација и, посебно, као фактора за изградњу друштвеног поретка и узајамног деловања људи у друштву, утиче на нову димензију комуникације која не допушта једнострану приступ проучавању. Оно што привлачи посебну пажњу, а непосредно утиче на развој идеје о спровођењу и уобличавању везе између апстрактног и конкретног (употребног језика), јесте утицај комуникације на понашање појединца и друштвених група, као и проучавање идеолошких и/или идеологизованих аспеката комуникације. Када је реч о симболичкој комуникацији која регулише несметан проток информација у свету уметности, мора се имати на уму да су комуникацијски модели друштвено условљени. Уколико се трага за разумевањем симболичке културе, она се најпре мора сместити у друштвени контекст.

Улога музике је захваљујући доступности и масовној потрошњи постала веома упрошћена, док је њен потенцијал истовремено тенденциозно коришћен у широко манипулативне сврхе. Овај други поглед на музичко деловање изузетно је комплексан и подразумева приступ проблему из различитих научних области ради објективног рашчлањивања манипулативних елемената у музичком изразу.

Оно што социолингвистика у музици може да понуди јесте да проучавањем комуникацијских нивоа, између музике као пошиљаоца и публике у функцији примаоца поруке и истовремено интерпретатора добијених информација, покуша да немурички контекст одвоји од музичког, иако на његов израз недвосмислено утиче. На тај начин би елементи идеолошко-манипулативног у музичком изразу могли бити идентификовани и постављени у домен деловања матичних дисциплина. У обрнутом смеру посматрано, за музички израз то би значило да има више могућности да буде тумачен као интегрални део уметничког, ослобођен стега захтева савремене културне

индустрије. Да би се дошло до резултата, социоллингвистика у музици своје поље истраживања мора да заснива не само на музичком изразу и њеним конститутивним елементима већ да се усмери и на дисперзивно деловање ка историјском, културном, цивилизацијском, антрополошком, социолошком и лингвистичком контексту анализираних грађа. У складу са тим, за разумевање анализе целокупног музичког израза предлажемо термиолошки концепт *социоллингвистика музике*.

5.3. Карактеристике квалитативног истраживања

Како у основи има лингвистику, социологију и антропологију музичког израза, социоллингвистика музике може се поставити као дисциплина која до својих резултата и закључака долази квалитативном методом истраживања.

Свака емпиријска делатност, квантитативна или квалитативна јесте научна јер омогућава основу за извештаје о представама и постојању Другог (Denzin and Lincoln [Дензин и Линколн]:1). Најважнија је улога истраживача који проблем посматра изнутра, из перспективе самог проучаваног проблема, и споља, из перспективе објективног посматрача чија се интересна сфера не поклапа са сфером Другог. Закључак није само резултат ове две врсте аналитичког приступа, велики значај има и научников однос према материји који је условљен његовим наслеђеним знањем и образовним вапитањем. Квалитативно истраживање јесте поље на којем се преплићу дисциплине и предмети истраживања. Важно је подвући да истраживачи квалитативне методе наглашавају друштвени конструкт природе стварности која их окружује, затим интимну везу између истраживача и онога шта се истражује и у зависности од ситуације, обликују истраживање. Дакле, истраживач према квалитативној методи трага за одговором на питања која наглашавају како је изграђено социјално искуство и каква значења су му дата (Denzin and Lincoln [Дензин и Лонколн]:10). Од конкретне грађе квалитативни истраживачи користе етнографске и историјске записе, лична искуства, фотографије, измишљене „чињенице”, као и биографске и аутобиографске релевантне материјале.

Према општеприхваћеној дефиницији, квалитативно истраживање је одређена активност која посматрачу налази одговарајуће место у свету и састоји се од низа интерпретативних и материјалних пракси које чине да свет који нас окружује постане разумљивији (Denzin and Lincoln:3). На ову дефиницију надовезује се Нелсонов (Nelson) покушај да дефинише проблем студија културе: квалитативно истраживање је интердисциплинарна област чији је фокус мултипрагматичан (Nelson [Нелсон], 1992:4). Квалитативно истраживање обухвата истовремено два аспекта. С једне стране, оцртава широку, интерпретативну, постексперименталну, постмодернистичку, феминистичку и критичку осетљивост. Са друге, ограничено је уже формулисаним позитивистичким, постпозитивистичким, хуманистичким и натуралистичким концептима људског искуства и његове анализе (Denzin and Lincoln:7).

Могло би се, дакле, закључити да је социолингвистика музике одређена квалитативном научном методом која се својом мултипрагматичношћу и дисперзивним фокусом деловања ка другим научним дисциплинама доводи у логичну везу са савременим студијама културе.

Са аспекта ширег контекста значења у којем социолингвистика музике долази до жељених значења користећи се квалитативном методом, језик и комуникација морају се поставити као филозофске дисциплине. То би подразумевало да се поред задржавања на основним дефиницијама, тумачење и предмети истраживања прошире на питања о њиховој суштини и природи, пореклу и функцијама, разумевању њихове конституишуће улоге у друштву, култури, сазнању и деловању, установљавање основних принципа и чинилаца живота језика и комуникације, али и истраживање социокултурног смисла комуникације. У ширем смислу, омогућио би се поглед на језик и комуникацију као делове једне интегралне целине. То би био покушај да се створи једнообразна слика језика и лингвистичких и комуниколошких дисциплина и теорија.

Одговори на евентуална поменута питања могу се сврстати у три међусобно повезане активности које суштински одређују квалитативни процес истраживања, а то су онтолошка, епистемолошка и методолошка активност.

Онтологија се у оквиру критичке теорије односи на историјски реализам у којем је стварност прихваћена као разумљива и временом обликована друштвеним, политичким, културним, економским, етничким и родним факторима у „реалне” структуре (Guba and Lincoln [Губа и Линколн]:110). У оквиру ове активности проблем социоллингвистике музике био би постављен у контексту временског периода у оквиру којег је настао „испитивани узорак”. Сви они елементи који се односе на музички израз и који га у уметничком или комерцијалном смислу дефинишу, узимају се за чињенично стање и објективно се постављају у историјски, културни, тачније идеолошки контекст.

Следећи је епистемолошки приступ. Епистемологија јесте трансакционистичка и субјективистичка, што подразумева да су истраживач и објекат истраживања у интерактивној вези, а у односу на вредности које заступа, истраживач може утицати на очекивани и добијени резултат истраживања (Guba and Lincoln:110). У овој фази важну улогу има критички став појединца – истраживача који своју моћ закључивања заснива на (пре)испитивању већ постојећих истина. Када се говори о музичком свету комуникације (као предмету проучавања социоллингвистике музике) епистемолошки приступ је чисто филозофски и тиме легитиман према бројним истраживачким сферама. На примеру одвајања језика од комуникације полазимо од тога да су оне већ филозофске дисциплине и отуда им право да буду интердисциплинарно третиране. Оне се, наравно, могу истраживати као засебне, али би требало имати на уму природу њихове везе која је толико снажна да се језику и комуникацији сасвим оправдано може приступити и као деловима једне целине и као синонимима.

Због чега је потребно утицати на појачану пропустљивост граница између језика, комуникације према социологији, филозофији, уметности?

Полазећи од тога да се језик дефинише као систем знакова који користимо у комуникацији, у интеракцији са осталим члановима наше говорне заједнице (Filipović, 2009:12), потреба за његовим тумачењем све је израженија и све више зависи од нивоа комуникације на којем се употребљава. Како језички знакови попут речи и реченица остварују своје значење? Шта је то у нашем процесу разумевања што нам омогућава да користимо обичан језик шта је, уствари обичан језик?

Уколико се пође од ових иницијалних здраворазумских питања несумњиво се већ зашло у поље филозофије. Међутим, даљи одговори на то које су основне функције језика у друштву, каква је његова улога и утицај на мишљење и друштвену праксу, каква може бити природа друштвене интерпретације апстрактних израза и да ли је уопште могућа, шта ми чинимо са језиком и како га користимо у друштвеном животу, указују на чињеницу да језик може бити проучаван и као социолошка дисциплина која толерише пропустљивост својих граница ка филозофији и уметности.

Скоро да је незамисливо посматрати језик (са свим конкретним и апстрактним значењима које има) само са једног и то искључиво лингвистичког становишта. Потпуно се поставља природан прилаз језичким појавама са различитих и често научно удаљених аспеката, при чему се мора имати у виду да је семиотику, која се односи на опште проучавање симболичких система, неопходно поделити на синтаксу, семантику и прагматику. Проучавањем реченичних конструкција открива се однос означитеља и означеног кроз проучавање односа између знакова и оних који их употребљавају.

На овом месту намеће се закључак који се тиче постојања културних модела, идеологије и свега што утиче на њихово формирање и тумачење. Епистемолошки приступ, сада већ у контексту социолингвистике музике, подразумева коришћење средстава којима се служи етнографија говорења и етносемантика у циљу дешифровања доминантних идеологија друштвених културних модела. Овај део могао би бити веома значајан и применљив у анализи етномузикологије приликом анализе мелопоетских целина у оригиналним транскрипцијама.

Трећи аспект је методолошки и тумачи се као дијалогски и дијалектички, што значи да природа захтеваног сазнања подразумева дијалог између истраживача и сазнајног субјекта. Такав дијалог може бити дијалектички у толикој мери да утиче да незнање и неспоразуми буду сведени на логично и савесно, односно „трансформативно интелектуално” (Жиро према: Guba and Lincoln [Губа и Линколн]:110). Овај последњи корак у социолингвистици музике представља највећи истраживачки изазов јер се очекују одговори који би, с обзиром на то да је задатак

интердистиплинарно постављен, требало да обједине резултате у потпуно нову, интегралну целину. Потпуно нова слика сагледана из више различитих углова постаје нова „истина” подложна даљим (пре)испитивањима.

5.4. Социолингвистика музике у оквиру критичке теорије

Резултат добијен из мреже саздане од епистемолошких, онтолошких и методолошких премиса истраживача назива се парадигма (Denzin and Lincoln [Дензин и Лонколн]:22). У оквиру квалитативног истраживања постоје четири парадигме: позитивизам, постпозитивизам, конструктивизам и критичка теорија.

Позитивизам се односи на већ „прихваћено” мишљење о томе шта је доминантно у формалном дискурсу и присутан је у друштвеним наукама већ око 400 година (Guba and Lincoln:107). Функционише у оквиру утврђених критеријума сазнања, а то су унутрашњи и спољашњи приступ вредностима, поузданост сазнања и објективност.

Постпозитивизам представља напоре у последњих неколико деценија да се пруже одговори на најпроблематичније критике позитивистичких теорија (Guba and Lincoln:109).

Критичка теорија представља термин иза којег се крије неколико алтернативних парадигми укључујући неомарксистичку, феминистичку, материјалистичку и лично истраживачку (Guba and Lincoln:109). Међутим, критичка теорија трпи још једну поделу на три поднивоа: постструктурализам, посмодернизам и комбинацију претходних (Guba and Lincoln:109). За разлику од позитивизма и постпозитивизма, критичка теорија је у потрази за приказивањем трансформација у друштву, продукцијом знања које је истовремено историјско и структурално и прихвата га у односу на степен његове историјске веродостојности и могућности да се у пракси прикаже кроз друштвено легитимну радњу (Guba and Lincoln [Губа и Лонколн]:2).

Конструктивизам је алтернативна парадигма чији су циљеви оријентисани ка продукцији реконструисаног разумевања у којем је традиционални (пост)позитивистички критеријум који се тиче интерног и екстерног приступа вредностима замењен терминима безвредан и аутентичан (Guba and Lincoln:2).

Наведене парадигме као скуп полазних критеријума корисне су у расветљавању различитих аспеката проучаваних модела од којих поједине није могуће уклопити само у један јасан оквир. Социолингвистика музике, према предмету проучавања који условљава објашњени приступ материји, уклапа се у критичку теорију – трећу наведену парадигму.

За даље истраживање у овом тренутку важна је интерпретација онога што би подразумевале студије културе јер је идеја о социолингвистичком тумачењу музике једино уклопива у тај оквир.

Основни проблем студија културе је како су раса, пол и друштвени статус изражени и усвојени у посебним историјским ситуацијама. Улога истраживача даје финално значење резултатима који се прихватају, најчешће у интертекстуалном облику.

На овом месту било би корисно зауставити се на Фисковом (Fiske) тумачењу тога шта би подразумевало квалитативно истраживање унутар студија културе (Fiske [Фиск], 1989:3). Свестан тога да су друштвене науке препозантљиве као *soft* (меке) за разлику од математике, хемије, физике које су *hard* (тврде), боље речено легитимне научне дисциплине (Фиск према: Guba and Lincoln:105), Фиск нуди тумачење савремених културних појава за масовну телевизијску публику као начин да се покаже како та квалитативна, етнографска истраживања доприносе развоју студија културе (Guba and Lincoln (парадигме):3). Иако се слаже да такав рад није „научни” већ инетрпретативни, заснован на анализи дискурса и није систематичан према моделу научног вредновања, Фискови узорци ипак јесу емпиријски јер су добијени из материјалног искуства (Guba and Lincoln (парадигме):3).

Парадигма би могла бити тумачена као скуп елементарних уверења (можда чак и метафизичких) која се баве утемељеним принципима (Guba and Lincoln:107). Социолингвистика музике морала би бити утемељена на квалитативном истраживању, а социолингвистички аспект музике морао би да познаје границе у оквиру којих би се реализовала та истраживања.

Фокус истраживања средствима социолингвистике музике биће усмерен на средства којима се служи доминантна идеологија. Имајући у виду значај језика у друштву, нису необични утицаји из различитих научних и практичних области који једном

језику могу дати идеолошку димензију. Дакле, у складу са предложеним пољем истраживања овај део рада третира тумачење значаја водеће идеологије кроз популарну рок, поп-панк и фолк музику у периоду од седамдесетих до деведесетих година у Србији и представља покушај приближавања значаја језичке идеологије као средства манипулације структура моћи.

Прихватање улоге језика у контексту остваривања националног идентитета једне заједнице указује на постојање везе између идеолошких поставки које долазе из структура владајуће класе и које непосредно утичу на формирање језичких идеологија. С обзиром на могућу политизацију језика и његову моћ манипулације масом, процес усвајања језичке идеологије је неоспоран.

5.5. Идеологија

„Идеологија је систем идеја, веровања и вредности којима се изражавају основни интереси једне групе (класе), али не непосредно, већ посредно, тј. по правилу тако да се ти интереси мање или више свесно приказују као интереси већине у друштву, да би, тако рационализовани, били лакше наметнути другим друштвеним групама (класама) као њихви властити интереси и као њихови властити вредносни системи оријентације и акције” (Šušnjić, 1993:374).

Појам **идеологија** (гр. *Idéa* – појава, својство, представа; *logos* – реч, говор, наука) јавља се у 18.веку у Француској у делу и раду Антоан Дести де Трасија (Antoine Destutt de Tracy). Почевши од дефиниције појма као „науке о идејама”, он идеологији даје димензију наднауке која истражује чулно порекло идеја икоја се односила на „примену научних сазнања и формуласање правила добре организације друштва и политичког делања са циљем да се остваре планирани програми побољшања живота чланова једног друштва и одговарајуће националне државе” (Vratuša-Žunjić, 2007:181).

Марксистичка теорија као темељ историјско-материјалистичке и дијалектичке теорије и критике идеологије говори о идеологији као о „законито искривљеном изразу унутрашњим структуралним противречностима искривљеног света” (Vratuša-Žunjić, 2007:182). Моћ је у рукама идеолошких припадника владајућих класа који

имају монопол у уређивању правних, политичких, економских и уметничких садржаја. Требало би имати на уму да идеологија у контексту марксистичког учења, према моћи и ширини свога деловања, означава цео идејни систем мишљења једне класе или целе епохе (*Politička enciklopedija*, 1975:327). Као таква, она се не односи само на искривљену идеологизовану свест већ и на друштвену свест уопште, којом се могу *одразити* и *решавати* стварни сукоби и *односи* између људи у друштву (*Politička enciklopedija*, 1975:327).

У контексту одређења идеологије као дела културе релевантног за ово истраживање, издваја се дефиниција савремене функционалистичке теорије где се **идеологија** прихвата као „сваки састав знања и веровања, организовано представљање мишљења, ставова и вредности према политичким и друштвеним феноменима” (Geertz [Гирц], 1973:87). Са једне стране, идеологија и наука представљају делове културе, док се са друге и више прагматичне, у контексту састава посебно мотивисаних идеја и вредности, идеологија доводи у непосредну везу са политичким деловањем (Geertz, 1973:89).

Зачетак идеологије и друштва у целини лежи у људском бићу, па се може рећи да је човек изумитељ идеологије која је и оса друштвеног система којем он припада. Идеологија, тако, може бити добро схваћена само уколико се прихвати као резултат субјективног који је исправан једино уколико је посматран као део објективне структуре (Schmid [Шмид], 1981:63). Снага субјективног одлучујућа је у изражавању идеолошких ставова који се реализују *убеђивањем*, за шта је неопходно *мњење*, *говорник*, *пасивни слушалац*, *слагање без разумевања* и *само један (предложени) начин живота* (Šušnjić, 1993:375–376).

Различите дискурзивне праксе користе идеологију као свој основни материјал како би наметнуле сопствене идеје и оствариле сопствене циљеве. Типична и најчешће спомињана јесте политичка идеологија која као најјача дискурзивна пракса несумњиво и непосредно утиче на обликовање друштвене свести. Према постмодернистичком становишту политичко мишљење са снажним идеолошким печатом означава различите типове културног понашања и пракси, што подразумева проширивање сфере уско политичког деловања на борбу за превласт и контролу над

речима, језиком и њиховим значењима (Freeden [Фриден], 2006:21). Тако конципиран савремени идеолошки садржај, поред непроменљивих концепата према којима је препознатљив, мора да понуди и могућност за поновну реконструкцију понуђених идеја. У овом процесу тежиште је на силама културног деловања које су задужене за репродукцију партикуларности у простору, друштвима и времену, утичући једнако на препознавање раније утврђених образаца.

5.6. Језичка идеологија и национализам

Језичке идеологије не садрже само традиционална веровања и ставове о језику, његову структуру, функцију и вредности, оне су, исто тако, облици конвенционално когнитивне представе лингвистичких феномена у одређеној друштвено-културној говорној заједници. Језичке идеологије се примењују да би говорници научили и вредновали друштвено прихватљиве начине и средства примењене лингвистике у комуникацији са другим члановима исте заједнице (Language ideologies [...] they not only contain traditionally analyzed beliefs and attitudes about language, its structure, its functions and values, but also form conventional cognitive representations of linguistic phenomena in a given social/cultural (speech) community. Language ideologies are used by speakers in order to learn and evaluate socially acceptable ways of applying linguistic mean when communicating with other members of the same community) (Filipović, 2009:111).

Језик може имати више различитих функција које делују и развијају се истовремено, а делују међусобно. Уколико би један језик био посматран као регулатор колективног реда, његова концепција би се свела на изучавање културног значаја и важности лингвистичких форми које га конституишу у систем.

У ширем контексту регулисања међусобних односа незаобилазан је и утицај друштвених институција на језичку структуру. Међутим, ако се постави као систем категорија и правила заснован на принципима и уверењима о свету у којем се налазимо, онда је главна улога језика у „конструкцији друштвене стварности” (Hodge and Kress [Хоџ и Крес], 1993:170). Друштвена стварност је нестална категорија, па је тако и језик који је њен одраз подложен честим и различитим структурним

променама. Формирана да кроз усвојен систем идеја функционише као организовани облик, језичка идеологија помаже представу систематски организованих слика стварности и тако постаје инструмент којим је могуће реконструисати, креирати и мењати друштвену реалност (Hodge and Kress, 1993:170).

Тренутак када идеологија постаје средство за остваривање политичких циљева јесте тачка у којој долази до преплитања и препознавања тачке међузависности политичке и језичке идеологије. Политичка идеологија, као скуп идеја које су основа за организовану политичку акцију којима се жели одржати, мењати или срушити постојеће стање у друштву, користи средства језичке идеологије, посебно као облика представе лингвистичких феномена у циљној друштвеној заједници са циљем реализовања својих планова. Тако организована политичка идеологија често је мотивисана питањем (националног) идентитета, па улога језичке идеологије бива редукована на препознавање начина који утичу на мењање језичких и културних конвенција једне заједнице (Filipović, 2009:20).

Језичка идеологија је појава која је у свету присутна у различитим облицима, па је захваљујући њеној универзалности могуће установити јединствене нивое деловања. Доказ њене моћи јесте постојање западноевропског „културног национализма” у којем имати једнствени сопствени језик јесте доказ специфичне културе која, да би била легитимна, подразумева искључиво политичку подршку.

Поред политичке афирмације, језичка идеологија или њени поједини елементи морају бити неизоставни део медијских кампања, репродукције друштвеног система у школама и да буду инкорпорирани у административни систем. Овакве појаве као резултат имају формирање општег хегемонијског обрсаца и његову нормализацију у оквиру чега основне идеолошке поставке бивају прихваћене као „нормалан” начин мишљења и деловања (Woolard & Schieffelin [Вулард и Шифлин], 1994:69).

Међутим, иако је тежња концепту „јединствености” карактеристична за све народе, језичка идеологија заснована на ревитализацији националних елемената није појава специфична само за Србију и политику краја деведесетих година XX века. Ради се о универзалној појави која се бави културном концепцијом језика, а коју као део језичке идеологије проучава етнографија говора (Woolard & Schieffelin, 1994:60).

Кроз овај систем језичка идеологија постаје носилац идеје о формирању нације и, јачајући истовремено своју непосредну везу са водећим политичким идејама, претвара се у доминантан модел концепције националне свести (Woolard & Schieffelin, 1994:62).

Иако уска повезаност језика, политике и моћи није новина, нагласак на идеолошкој димензији језика као главног средства за остваривање „виших” циљева покренуо је анализе о језичкој стандардизацији која се сматра више идеолошким процесом него делом лингвистичке праксе. У том се контексту језичке идеологије могу тумачити као континуирани процеси са непосредном улогом у реафирмацији националне свести.

Проучавањем улоге језичких идеологија у друштву издваја се посебан аспект који се односи на идентификацију културног обрасца унутар заједнице. Овакви обрасци важни су ради разумевања насумичних делова информација које, уколико ови не би постојали, не би имале никаквог смисла и значења за појединца, припадника исте или друге друштвене заједнице (Filipović, 2009:20; Freedon [Фриден], 2006:2–3).

Културни обрасци представљају значајан део дискурзивне друштвене праксе или такозваних идеолошких ефеката, односно хегемонијских процеса који делују двосмерно. Начини на које један дискурс може бити представљен, препричан или поново написан, даје значај новим принципима унутар истог дискурса који нарушавају већ утврђена правила усмеравајући контролу и отпор како за тако ипротив режима моћи (Blommaert and Vulcaen [Блумерт и Булкен], 2000:449). Идеолошки ефекти, дакле, могу бити најпродуктивније оруђе дисперзивне идеолошке праксе.

Језичка идеологија као део политичког концепта није условљена посебним околностима у оквиру којих се остварује њена функција, али је зато подршка од стране центра моћи веома важна за правилно ширење и адаптацију идеолошких образаца.

Почетком деведесетих година XX века и распада СФРЈ, политичке, друштвене и културне околности у Србији су се промениле. Култура мотивисана ратним околностима утицала је на формирање новог система друштвено-културних

вредности, чиме је отворен простор за масовно идеолошко деловање. У потрази за сигурношћу порасло је интересовање за традицију и вредновање елемената који су припадали прошлом времену. Ревитализација идентитета заснована је на вредновању старог уз истовремено прилагођавање новим захтевима и новонасталим друштвеним околностима. Лице нације осамдесетих и деведесетих година осликано је јасно у репертоару појединих представника рок сцене и популарне народне музике, што несумњиво представља један од аспеката који су релевантни за разумевање друштвено-културних околности у којима се Србија нашла. Под утицајем јаког политичког идеолошког концепта створен је доминантан културни образац чији се идеолошки ефекти могу пратити на популарној музичкој сцени деведесетих година XX века.

5.7. Истраживачка методологија

У овом делу рада приступиће се анализи значењског дискурса песама са југословенске рок сцене, новог таласа као продукта урбаног београдског музичког израза осамдесетих и дела популарне сцене народне музике – турбо-фолка, кроз које се може пратити политичка идеолошка нит. Временски распон настанка музичких примера обухвата период од краја седамдесетих година XX и завршава се првом деценијом XXI века. Кроз турбо-фолк издвојена су четири основна аспекта у којима се на исти начин говори о подршци различитим вредностима, док се анализом примера са рок сцене прати дволичност идентичног идеолошког концепта. Најшири истраживачки фокус усмерен је ка значењском спектру турбо-фолка јер је овај популарни музички израз упечатљивије од осталих обележио популарну музичку сцену у Србији краја XX века.

Начин истраживања има за циљ да укаже на јединство доминантне политичке мисли у Србији и сцене српске популарне рок и народне музике у јеку дезинтеграције једног и (ре)интеграције новог државног система. Препознавање политичког дискурса у музици (и обрнуто) говори о непосредном утицају владајуће структуре у формирању новог друштвеног система вредности.

Са рок музичке сцене изабрани су примери групе *Бијело дугме*, односно Горана Бреговића, као и кантаутора Ђорђа Балашевића, док је нови талас анализиран кроз *ВИС Идоли*. Урбани приступ музици, реторици, сцени, изузетно велика популарност, не негира подилажење укусу публике и владајуће структуре. У овом делу подвучена су експлицитна значења, јер аутори често занемарују моћ семантике и метафора када износе своје мишљење.

На вокалноинструменталним примерима турбо-фолка антиципиране су основе на којима су се развијали нови, деградирани и ослабљени морални и етички принципи српског друштва. Већина изабраних примера преузета је из репертоара најпопуларнијих представница овог музичког правца Светлане Ражнатовић (у аналитичком поступку именована модел А) и Јелене Карлеуше (у аналитичком поступку именована модел Б), док су остали бирани према садржају и специфичној семантици. Као пример са најјачим идеолошким контекстом издваја се пропагандни материјал политичке партије ЈУЛ-а (Југословенска левица). Музички примери модела А и модела Б изабрани су искључиво на основу учесталости емитовања у медијима и броја посећености на Youtube интернет страници, а претпоследњи и пропагандни материјал ЈУЛ-а искључиво на основу карактеристика које осликавају основне друштвене потребе у периоду доминације турбо-фолка.

У начину интерпретације и текстовима очигледна је путања политичке идеологије: од подршке наднационалним вредностима до њиховог одбацивања и реafirмацији националног, односно субнационалног идентитета. Идентификацију овог процеса помогла је језичка идеологија која, осим тога што је главно средство пропагирања и јачања политичких идеја, оставља довољно простора за увођење елемената глобалног музичког значења без напуштања локалног националног оквира.

У правцу коришћења методолошких средстава *социолингвистике музике* важно је указати на три комуникативна нивоа чија се значења и еволуција могу паралелно пратити:

1. **наративни** - који се односи на лексички план и на учесталост речи, а затим и стилске фигура са експлицитним идеолошким значењем, те праћење жаргона и задовољавање тематског смисла;

2. **визуелни** - ниво на којем се такође прати учесталост знакова са посебном идеолошком позадином; учесталост непосредних и сложених система значења; препознавање и подела на визуелне мотиве Истока и Запада; подржавање поткултурних група и начин комуникације са публиком;

3. **аудитивни** - ниво који се односи на подр(а)жавање фолклорних мотива блиских култура и традиција, затим на учесталост употребе традиционалних инструмената; препознавање Истока и Запада у звучној форми и проналажење елемената који указују на верност националном музичком амбијенту.

Кроз сва три нивоа упечатљива је улога слике и речи као ситнезе значења. Популарност музичких праваца чини их делом масе, па се тако и реакције на одређене идеолошке формуле могу пратити кроз карактер гомиле која најактивније делује на нивоу имагинације. Моћ речи уско је повезана за слике и представе које не морају имати везе са понуђеним вербалним формулама (LeBon, 2007:65). Значење речи у религији, политици, уметности једног народа мења се у складу са временом, али и у складу са променом самог говорног језика. Њихово деловање на гомилу мора се поклапати са смислом времена у којем се потенцијалан утицај врши, јер речи одражавају одређени друштвено-историјски тренутак када се претварају и идеје.

Проблем који се појављује не само у све три анализом приближене музичке праксе већ и у друштвено-културној структури Србије краја XX века јесте моралне и етичке природе. Истовремено, уз образовну и политичку, стабилна морална и етичка основа говори о одговорности појединца према сопственом окружењу. Пропустљивост њених граница подстиче неодговорност појединаца према музици коју стварају, друштву и држави.

Социолингвистички приступ формама популарне музике деведесетих у потпуности је применљив и на каснија дешавања у српској популарној музичкој култури. Крај претходноги почетак овог века не значи нужно завршетак или почетак нове друштвено-културне епохе, замену једног идеолошког концепта другим. Прелазак временске границе из XX у XXI век у српском популарном музичком изразу није оставио значајнији траг до оног који се поклапа са историјским дешавањима која су нагло покренула интересовање ка Европи као јединој заједници будућности. Одрас

европеизације окупира популарну музичку сцену, истина више у позападњачењу немумичких изражајних елемената. Актери из претходног времена остају исти, али се њихов уметнички допринос не мери музичким већвише средствима која се тичу интензивнијег присуства у друштвено-политичком животу (појављивањем у емисијама политичког садржаја) и инкорпорирања у различите одборе државних и парадржавних институција. Појачана активност у ванмузичкој сфери у односу на деведесете реципрочна је помагала њехове музичке каријере. Извођачи су самовољно пружали допринос друштву уплићући се „у име народа“ у јавне интелектуално неприличне дискусије и вербалне дуеле које им тај „народ“ никада није тражио. Хеорји и хероине популарне музике на сопствену иницијативу помажу друштву настављајући тако на његов рачун да учврсте своје естрадно место, увећавају сопствени финансијски капитал, а до краја деградирају морални.

Под изговором „европских вредности“ XXI век је донео даљу деградацију музичког израза јер је чињеницу мизике окупирао немумичким садржајима и активностима. У том контексту прелазак из једног у други век не разграничава различита музичка наслеђа, већ популистички даље развија политичку настројеност која је деградирала дух популарне музике у Србији краја XX века.

5.8. Социолингвистичко тумачење турбо-фолка

Проналажењем и указивањем на могуће елементе доминантне политике, кроз језичку идеологију није могуће посматрати лингвистички независно од других комуникативних нивоа. Фокус проучавања мора бити померен на тумачење нелингвистичких порука које представљају важну комуникацијску везу између примаоца – конзумента и пошилаоца – центра моћи.

Будући да је језик сложен систем вербалне и невербалне комуникације, он као такав постаје неопходан у тумачењу популарног текста који мора да нуди популарна значења и задовољства, као и бројне видове (ре)интерпретације (Fisk, 2001:94). Могућност да буде тумачен на више начина овакав текст чини идеолошким садржајем, док га језику приближава начин на који се објашњава. Тако се правилном

перцепцијом и (ре)интерпретацијом популарног текста залази у сферу језичке идеологије.

Анализа песама модела А јесте и анализа имица који певачица гради током каријере. У њеном раду преовлађују песме у споријем ритму, мирније мелодије у којима се говори о патњи због мушкарца којег воли. Обраћа му се са поштовањем, понизна и спремна да заувек остане само његова супруга и мајка његове деце. Наглашавајући ове елементе у песмама које бира, она подржава систем патријархалне заједнице у којој је основа доминација мушких припадника у односу на жене и децу. Политика заснована на поштовању и, посебно, покорвању ономе који има „моћ” била је актуелна крајем XX века у Србији. Масовна популарност овог модела довела је до афирмације патријархалних вредности кроз ревитализацију националног, јер је и приватна страна живота ове певачице била управо оно о чему је професионална слика о њој говорила. Захваљујући таквим вредностима, она постаје „друштвено пожељна” особа и наставља да афирмише идеје које су политичким структурама у том тренутку највише одговарале. Следећи овакава идеолошки концепт кроз модел А се афирмише имиц идеалне мајке која подређује лични и професионални живот својој деци. Поруке које се могу читати кроз модел А иду у прилог подршци политичког система деведесетих, а најављивале су и „затворени дух народа” који се појавио као оправдање за ревитализацију патријархалних норми.

Ревитализацију традиционалних вредности у песмама модела А могуће је сагледати кроз мушко – женски однос где је жена подређена не само мушкарцу и околини у којој живи него и друштвено-културним вредностима.

У песми *Наговори* (<http://youtu.be/TqzxunJZg8M>) очигледни су елементи који непосредно указују на присутност традиције и ревитализованих патријархалних норми.

Са литерарног аспекта, песма је изграђена на метаформа и пренесеним значењима. Тема је укореењена у традицији која је постала неизоставни елемент савременог српског фолка и уочљива је кроз:

- ✚ наглашавање рурално-патетичних породичних односа

*Наговори отац сина
Да не тије с'кумовима [...]
Наговори мајка, свог јединца да се жени
Да у војску пође спрвом ластом са јесени [...]*

✚ везу мушкарца и жене

*Наговори бела жена
циганина, да не лута друмовима [...]
Срце богаташа да сироту драгу бира [...]*

✚ однос јачег и слабијег

Наговори љубав ратника да фрулу свира [...]

✚ порватак „идеалном” сеоском амбијенту

*Наговори шума вука да презими сјагањцима [...]
наговори сунце грожђе да зри даном у невреме [...]*

Подвлачење контекста традиције и патријархалних односа као јединих правих у овој песми говори о додворавању јавних личности публици која у тренутку националног несналажења посеже за лаким нотама и једноставним литерарно-практичним формама.

Пример који би по значењској концепцији одговарао претходном јесте *Кад би био рањен* (<http://youtu.be/eQGkNx6yapE>). Пажљивом употребом речи лексика добија на значају у јачању већ постојеће политичке идеологије. Иако сакривене иза паравана бројних метафора и компарација, конкретна употреба пажљиво изабраних језичких формула подржава јачање друштвене националне свести.

Употребљене су стилске фигуре као и претходном примеру јесу компарација и метафора. Покретац емоција није само љубав већ и у претходном примеру поменута потчињеност жене свом мушкарцу:

✚ жену жртву и њену потчињеност

*Кроз векове горела због нас [...]
Дала сам ти своја крила [...]*

✚ поређење и њену понизност

Пред вратима спавала к'о пас [...]

С једне стране, жена пореди себе са псом и тако жели да покаже своју понизност и оданост мушкарцу. Са друге, пас који спава пред вратима и чува укућане у овом примеру односи се на жену која је према њему заштитнички постављена. У овом стиху очигледна је патријархална оријентација друштва, а с обзиром на то да је цитирани пример један од најпознатијих у српској популарној народној музици, није тешко довести у везу намере утицајнијих појединаца да идеолошки обликују друштво. Очигледно је да ни извођачу ни публици не смета потенцијална морална деградација као облик утицаја нове елите на појачавање родних разлика.

Пратећи традиционалну нит кроз литерарни сегмент ових песама није могуће, а да се истовремено не говори о потенцијалној инкорпорацији владајућих идеја у културни сегмент живота иза чега се крије тенденција њихове апсолутне доминације.

Наредни пример *Драгане мој* (<http://youtu.be/qTzDispBVHM>) показује још већи ниво доминације патријархалних елемената. Речима *Д/драгане мој* чије је значење амбивалентно, жена се понизно обраћа мушкарцу:

1) Драган – властито име, у вокативу - Драгане;

2) Драган такође може бити неко ко је веома драг особи која му се обраћа.

Такође, у традицији српског народа била је позната пракса када жена мушкарца није називала властитим именом: измишљала их је и мењала му имена како би га заштитила од лоше среће и злих сила.

*Драгане мој,
кад дођеш ти
када загрме трубе
и све задрхти [...]*

Звук „српске” трубе познат је Њој јер најављује да ће Он да се врати, док је веза са атмосфером рата у функцији инструмента која је била у томе да најави сукоб и покрене војску.

У овом контексту, такође, важан је и пример *Лепи громе мој* (<http://youtu.be/6Y5x6g1RZ5Y>) у којем традиционални елементи представљени кроз патријархални систем вредности заузимају водеће место у литерарном сегменту песме. Музички аспект безусловно подржава литерарни, па тако доминација дувачких инструмената, међу којима предњачи труба, утиче на појачавање утиска о присуству традиционалног звука у популарној народној музици.

Текст потцртава патријархалну улогу жене која се заштитнички поставља према свом мушкарцу, иако му је у исто време потчињена. Исто као и у претходном примеру, Она се обраћа Њему не спомињући му право име, већ га ословљава надимком како би га заштитила. Називајући га *Лепи громе мој* признаје му натприродне моћи чиме, морално деградирана, потврђује своју понизност.

*Сећаш ли се, лепи громе мој,
Некада је све под нама пуцало [...]*

Скоро искључива потчињеност жене мушкарцу постала је вредносно пожељан модел који је, помало неочекивано, прихваћен од стране млађе публике. Мушкарцима је одговарала оданост којој су жене тежиле, док су оне сматрале да је такав приступ исправан. Модел А у форми „популарног текста” тако је нешто у потпуности могао да понуди. Поново успостављен контакт са традицијом условио је јачање партијархалних веза и појавио се сасвим очекивано.

Настављујући концепцију претходног модела који у форми популарног текста отвара могућност бројних интерпретација, модел Б се окреће глобалној музичкој сцени не напуштајући локални оквир. Увођењем глобалног на локалну музичку сцену показује како није потребно да се прихвати „затворени дух” да би се доказала оданост припадности нацији, традицији и ревитализованом српском идентитету.

Кроз елементе локалног и глобалног она следи претходни модел, али користи различита изражајна средства. Иако гради своју каријеру на елементима модела А,

модел Б недвосмислено иде корак даље у „европеизацији” актуелног народног звука. У тренутку када ратне околности престају да буду мотивација за креирање популарне културе, када се политичка идеологија мења отварајући се вредностима Запада, и сцена српске популарне народне музике почиње у том правцу да се трансформише. Препознајући нови тренутак, модел Б прихвата песме које по стилу припадају новом изражајном музичком облику као резултату природне еволуције модерног народног звука.

У песми *Love* (http://youtu.be/ug_TIt9ZPb8) једино што доводи у везу са традиционалним наслеђем јесте глас, начин интерпретације који, иако не напушта стил певања карактеристичан за српску народну музику који је обојен орнаментима и трилерима, изговара текст на енглеском језику. Ова појава се може тумачити као тренутак када долази до реконфигурације система популарне народне музике померајући је тако ка поп-модусу глобалне музичке сцене.

Локално је наглашено начином интерпретације са пуно трилера и орнамената у гласу,[2] док је глобално по сваку цену очигледно у испразној теми љубави:

*I need your love to keep me safe at night
You're my heart's desire, my delight
Love, I'm in love*

Конкретнија антиципација турбо-фолка у новом стилу очигледна је и у њеној песми *Само за твоје очи* (<http://youtu.be/vP6EUDKr2hM>). Назив указује на воајерски јавни поглед, али оно што није назначено јесте пол којем се она обраћа. Будући да је песма визуелно представљена тако да је певачица подједнако изложена мушким и женским погледима и дивљењу, могућа је двострука интерпретација нумере. Из приказаног се препознаје веза и подршка певачице геј покрету у Србији. Овај потез, иако учињен пре нешто мање од деценије, у потпуности одговара новој доминантној политичкој мисли чију циљну групу представља млађа популација различитог сексуалног опредељења. Ниво личног и колективног морала јасно је доведен у питање:

*Хиљаду људи,
У моје груди,*

*Вечерас гледа,
А, ја још играм
Само за твоје очи [...]*

Претходни пример није усамљен када је реч о условној подршци фолклорним елементима, истина само у начину интерпретације. Нова идеолошка концепција очигледна је у помаку ка елементима новоусвојеног система друштвено-културних вредности Запада, где права на сексуалну опредељеност и женску еманципацију представљају елементе модерног друштвеног поретка.

Није само насумичан и користољубив повратак традицији оно што је нуђено као вредносно пожељни елемент, постојала је такође и потреба друштва да се оправдају све нове, рогобатније појаве које су постепено прихватане.

Пример *Манијак* (<http://youtu.be/bBjCz4lhWvU>), у потпуно истом стилу као и претходне, доказ је да сцена популарне народне музике није трпела веће промене. Спот у црно-белој техници, комбинација еротских и агресивних бокс потеза, мушка унисекс тела: хомосексуална – депилирана и мишићава, са једне, и мужевна у сценама размењивања нежности са полунагим девојкама, са друге стране. Важан детаљ је **Dior** натпис на мајици као заштитна модна марка, мини верзија боксерске тренерке и шкотског килта. Еротичност, полисексуалност и агресивност у изражавању нежности, доминација женског пола, поруке су које се прихватају као реалне у фази еманципације државе, па и ослобађања од патријархалних окова. Присутан је и елемент инфантилности који се намеће као другачији у овој концепцији, а то је лизалица у којој певачица у текстуалној паузи ужива и тако прелази из света одраслих и чини везу са дечјим.

Свесна класних разлика и моћи мушкарца да је прими у свој свет само због тога што физички јесте, прво што јој привлачи пажњу је новац и моћ:

*Он је важан и јак
Ту су камере, метална врата
јер твоја приватна вила је од злата
ту је велико обезбеђење
признај да фали ти сад узбуђење*

Чињеницу да је свесна своје безначајности наспрам њега она му и признаје упоређујући његову важност са ципом, а своју са лилихипом:

*А ујутру на твој ћу цип
да залепим свој мали лилихип*

✚ понизност како би добила оно што је наумила

*Ти палиш овај град
ја имам само мрак
пусти да будем сад
твој приватни манијак*

Очигледан је имиџ жене која идеализује јаког и насилног мушкарца који је једино пред њом попустљив. Оваква концепција везе у којој импертав није љубав већ жеља за тим да се буде заштићен и јак кроз снагу оног другог, од жене не прави јаку и еманциповану личност већ тражи да мушкарац буде тај који је обожаван и од којег зависи и њена егзистенција.

Музички аспект је, слободно речено, занемарљив. Будући да је ограничених вокалних могућности, певачица је велики део извела изговарајући текст благо наглашавајући претпостављену мелодијску линију која се назире кроз једноставан хармонски низ подржан електронским звуком.

Потпуно исте вредности могу се пронаћи и у каснијем репертоару, што указује на непроменљивост идеолошког обрасца од средине прве деценије XXI века. Однос мушкарца и жене још увек се посматра кроз призму богатства наспрам сиромашта, односно кроз понизан и зависан однос жене од мушкарца.

У песми *Казино* (<http://youtu.be/S7hjB5igR7I>) поруком у којој је он тај на којем је терет угледа, новца, снаге, а она је слаба, без (добре) репутације и сиромашна, циља се и даље на друштвено лабилне структуре које још увек не налазе у држави јако упориште.

Новац је императив за успешан однос, мушкарац га има и због тога је пожељан:

*Као Монте Карло сија Монтенегро
брод у марини.*

Жена својевољно постаје зависна од мушкарца:

*И моје срце на сто пало је [...]
а ја већ сада знам да знам
да таквог видела нисам.*

Она жели да цео свој живот посвети њему захваљујући којем ће остварити и патријархални сан да постане добра супруга и мајка:

*Направи ми сина
под светлима казина*

 циљ је друштвени статус

*биће милионер
биће смрт за жене
као ти за мене*

Паралелно се уз патријархалну концепцију нових друштвених вредности развија и идеја о неговању вредности које су део културе Запада. Искорак певачице ка подражавању ових елемената није новина, али је у професионалном смислу јединствен.

Иако се ради о веома упрошћеној љубавној реторици, текст на енглеском језику чини да овај музички правац буде формулисан мање као народни а више као западњачко универзални.

*I like the way you're talking
I like the way you're smoking*

Музички аспект најмање има везе са већ прихваћеним концептом српског народног мелоса. Употребом електронског звука, неуобичајених инструменталних боја, опонашају се источњачки инструментаријум и фолклор.

Прекомерна секунда[3] и вокализације[4] на крају слогова полуизговорених гласова у уводном делу непосредно асоцирају на њихов традиционални стил певања.

Проблем проучавања социоллингвистике музике нису само елементи који су непосредно читљиви из музичког контекста већ и они који у најширем смислу стоје у вези са истим. Конкретно, то би значило да сваки ванмузички дискурс, уколико је део културне индустрије, има музичку значењску вредност.

Сви покушаји литерарног изражавања музичара и усмени ставови о дешавањима у друштву немају уметничку вредност, али имају значајан утицај на одређену друштвену групу. Случај колумни које је модел Б у току 2010. године радила за дневни лист *Курир* део су немузичког садржаја целокупног музичког дискурса. Сва значења која се из њих могу извући повезана су и изведена из музике на коју се поносна певачица у улози колумнисткиње често позива. Иако је њен говор у име „некога”, није сасвим јасно да ли подршку тражи у публици, неком другом делу друштва или у себи. Неформални начин обраћања читаоцима, груба и неоубичајена реторика замишљени су и искоришћени у циљу брисања баријере између ње и читалаца – ауторитета, интелектуалца и грађанина, конзумента свакодневних лаких садржаја. Инсистирање на напуштању формалне комуникације у овом случају се можетумачити и као недостатак поштовања према публици.

Анализа текстова говори о томе да је друштвено-политичка манипулација нижег друштвеног слоја реална и лако остварива захваљујући подршци и оправданом идеолошком разлогу. Језичка идеологија се у овом случају скрива иза концепта неформалности и једноставности.

У тексту под називом *Бајка о земљи Пандорији* (www.kurir-info.rs/bajka-o-zemlji-pandoriji-clanak-53849) певачица се на следећи начин брани од неистомишљеника по питању одржавања геј параде:

„Кева вам је, бре, глупа, ружна и неписмена! Сестра вам је транца, а баба вам није ни за к..ац [...] М’РШ!”[...]. Хоћу свој дан, бре, хоћу гола да парадирам, брееее! [...]“

Отворена претња неистомишљеницима

[...]сад ћу да вам нану нанину, бреее!

Овде се, такође, као и у текстовима песама, појављује лајтмотив жртве, односно саможртвовања:

„Док ме једног дана као вештицу буду палили на ломачи наред Теразија [...]”.

Веома је изражена потреба да говори у име народа и своје име, те се тако поставља за његовог легитимног представника:

„Докле ће багра бити гласна и јасна, а ми мутав народ?”.

У тексту *Отворено писмо* (www.poznati.info/jelena-karleusa-uputila-otvoreno-pismo-cesi/) износи и своје мишљене о колегама:

„Мишеви једни, шта сте се ус...и? Извуците своје дебеле гузице из сира [...] покажите да нисте глупи као к..ац [...] знате да серете о мени по новинама [...] Ајд сад чибе! [...] заћутите као п..ке [...]“.

Даље издваја себе као посебну и јединствену:

„Једна ДИВА, а вас толико”.

Врхунац ругања онима у чије се име говори – народу, очигледан је у дџелу у којем се обраћа Србији:

„Ој, Србијо, земљо мајко![...] сиротице поцепаних најлон чарапа! дојиш отровним млеком! Вирус је у теби, вирус мржње“.

Све ово насиље „коначног излечења” умногоме подсећа на инквизиторске и фашистичке методе елиминације „нездравих”, односно оних „опседнутих”. Овде се очигледно ради о музици која је непосредна претња и говор тоталитарне моћи.

Са аспекта социоллингвистике музике цитирани текстови говоре о насилном искорењивању друштвено-културних вредности у српском друштву. Чињеница да се политичка сцена помаже естрадном и обрнуто није новина, али је неминовност и као таква има своје две потпуно равноправне стране. Деградација интелектуалне елите кроз њену замену псеудоелитама резултира упражњавањем места за спортску, певачку и радничко-политичку естраду.

Значења која се из ових текстова намећу дотичу се визуелно-образовног контекста. Исправно је имати одећу на којој је натпис познате дизајнерске куће, пожељно је подвргнути се захватима естетске хирургије, добро је бити мајка и супруга која није институционално образована и која не жели да поштује неоспорни ауторитет и да то, из само себи знаних разлога, шири у породичним конфликтима привидно се повињавајући жељама свога супруга. Држава је за такву особу исто што и жена лошег морала, а псовке и увреде су увек намењене „другима”, док она говори у „име свих”. Уколико се ови аргументи претпоставе за главне моралне принципе и вредности које струје савременом музичком српском сценом, закључак о стању у друштву био би погубан. Исти случај је са музиком којој није потребан тон нити звук да би било јасно каква је, када су довољно гласна и њена немузичка средства.

У даљој анализи ове врсте музичког дискурса значајан медиј је телевизија која сфери значења даје заокружен и потпуни смисао. Не одбијајући ниједну прилику да изнесе своје мишљење у име народа, учествује у емисији *Дебата* на телевизији Б92 у којој је реч о одржавању Параде поноса (debata@b92.net). Својим наступом у полуполитичком јавном концепту потврдила је сопствени карактер, низак морал и лажну етику очигледну из претходно анализираних музичких примера.

Преузимање улоге водитељке, самоиницијативно постављање питања, надгласавање и непоштовање осталих учесника, говоре о њеној потреби за доминацијом:

„у последње време ме зову више у политичке него у музичке емисије.”

Полуписменост се огледа у честој употреби речи на енглеском у говору, што је присутно и у текстовима песама:

„Don't mix frogs and gandmothers[...]indisguised [...]“.

У току расправе са једним од гостију непознавањем академских околности угрожава интелектуални интегритет саговорника. Неопходно је подсетити да је у песмама веома изражена афирмација финансијског ауторитета:

Модел Б: мени сигурно не бисте били професор, јер ја не би' имала поштовања према таквим ставовима...ви сте атом у овом вашем знању...

Саговорник: Да ли дозвољавате да ме не прекидате? –

Модел Б: Не, не!

Став о цркви и свештеном лицу:

„[...] он (свештеник, прим.ауторке) је доказ да је човек настао од мајмуна!”

Издвојени низ ставова доноси у име недовољно образованог народа и у име младих:

„Народ слуша па да их не држите у заблуди[...] дезавуишете народ који је апсолутно неук...народ не разуме ваше компликоване речи[...] ово је тровање младих људи [...] да омладина која не зна о чему причамо[...] не могу да будем толерантна према некоме ко овој земљи и овим грађанима не жели добро[...]“.

Из само једне реченице јасно је да је свесна да је њена музика како музичким тако и немурзичким средствима делотворна, што се може сматрати потребом да кроз своју

појаву и рад „едукативно” утиче на старије становништво –народ и млађу популацију:

„Мој глас се чује даље од вашег!”

Апсолутна дехуманизација и материјализација духа одговарају уништењу принципа разума, што води ка остваривању личних жеља појединца, па тако долази до побуне, непослушности, опште неморалности (Конфуције, 1964:264).

Наредна културолошка инстанца турбо-фолка јесте успостављање новог система вредности узрокованог новим начином живота. Сублимирана је у једном посебном музичком примеру чија не велика смисленост открива низ вредносно пожељних друштвено-културних параметара у Србији краја XX века. Песма *Кока кола, марлборо, сузуки* (www.youtube.com/watch?v=C2Jk0K_erfw) јединствена је по бројним елементима карактеристичним за актуелан начин живота афирмисаном у наглашеном хедонизму.

Смисаона неодређеност строфа видљива је у употреби жаргона кроз устаљену језчку „поштапалицу” *ово-оно*:

*Неко воли ово,
Неко воли оно [...]*

У оправданој жељи за променом, пропагирање несталности и различитости:

*А, ја и ти мали,
Увек нешто ново [...]*

Привидно бежање од стварности кроз реторичку бесмисленост и наводну мистичност, као и незаоблиазни елемент „тајне” карактеристични су за филозофију турбо-фолк културе:

*Кад би ове звезде
Сијалице биле,
И оне би сњима,*

Нашу тајну криле.

Доминација лаких форми уживања, брзог и луксузног живота очигледна је у последњој строфи:

*Неко воли књиге,
Шетње и самоћу [...]*

Стабилан, миран и интелектуалан приступ свакодневици карактеристичан је за неког другог, на мали број заговорника таквог начина живота.

Праве вредности нова генерација требало би да тражи у забави:

*А, ја и ти, мали,
Ми живимо ноћу*

Највећу пажњу привлачи рефрен јер се може тумачити као потпуна рефлексивна новонасталог система вредности и актуелних потреба:

*Кока кола, марлборо, сузуки,
Дискотеке, гитаре, бузуки,
То је живот, то није реклама,
Ником' није лепше него нама.*

Позив на пиће, излаз и провод, потврда је да је таква реалност доступна свима који су спремни да помену те вредности прихвате као основне елементе новог правца

популарне културе у Србији, али и основни смисао живота.

Без много негодовања помену те вредности инкорпорирале су се у друштво дајући тако јасну слику о томе какво је то оно постајало. Иако, према досадашњим примерима, није било отвореног уплитања власти у креирање културне сцене у Србији, јер је добро скривена иза закулисних токова капитала, могло би се помислити да је није ни било. Међутим, утицај владајуће политичке идеологије и њена повезаност са музичком сценом кроз толеранцију визуелних и „уметничких” карактеристика турбо-фолк стила неоспорна је у пропагандном политичком материјалу Југословенске левице (ЈУЛ).

Приступ с аспекта утицаја владајуће политичке идеологије није искључив, али је незаобилазан јер је веза са популарном народном музиком у Србији била очигледна у различитим комуникацијским сферама.

У вокалноинструменталном примеру *Јул је кул* (www.youtube.com/watch?v=ziOtv-Amoqk) уочљива је визуелна веза са турбо-фолком, најпре преко форме видео спота у којем се млада женска особа у улози певачице обраћа политички (не)опредељеној публици. Кроз спој неспојивих елемената, текст доноси поруку која одговара политичким ставовима водеће политичке партије у Србији и уверава грађане да је у њиховој идеологији једино решење за све проблеме.

*ЈУЛ је прави избор и право решење,
Гласај за правду, храброст и поштење [...]*

Јаким реторичким буђењем гласачке свести сугерише се и да је ЈУЛ једини прави избор јер су вредности те политичке партије засноване на основним принципима савременог друштва: правди, храбрости, поштењу.

Позив да се буде храбар приликом одлуке о томе за кога да се гласа није сасвим логичан и контрадикторан је управо због тога што би гласање требало да буде чин слободне воље бирача:

*Кад је тешко или крене по злу,
Буди храбар, буди храбар и знај, ЈУЛ је увек ту [...]*

Употреба придева **храбар** наводи на могуће интерпретације:

- 1) храбар – требало би се суочити и прихватити немогуће животне околности (ратно стање као „нормално”);
- 2) храбар – бити спреман да учествујеш у рату;
- 3) храбар – пркосити различитим врстама агресије које су задесиле Србију крајем деведесетих година XX века.

Асоцијација на тадашњег председника, Слободана Милошевића, којег је Југословенска левица подржавала, очигледна је кроз употребу речи – именице, односно придева слобода(н) коју прати његова визуелна представа у позадини:

Слободан буди, научи да волиш [...]

Императив у наредном стиху комбинован са сугестивном реториком замагљује праву слику стварности нудећи ону нереалну (што је и једна од карактеристика турбо-фолка):

За правду и слободу мораш да се бориш!

Поновљеном употребом императива – мораш да се бориш, јасан је позив за суочавање са околином, али и са самим собом, на одмеравање снага у циљу одбране вредности у које се није много веровало, за правду и слободу.

Коначно уточиште понуђено је у политичкој партији, што се понавља након свака два стиха у песми:

[...]и знај, ЈУЛ је увек ту!

Назив песме *ЈУЛ је кул* позив је упућен најмлађој и политички неопредељеној популацији да се одлучи за кога ће да гласа. Употреба реторике која се ослања на жаргон –*кул* што значи да је све „добро, исправно, у реду” и њено изједначавање са актуелном политичком странком ЈУЛ подилази свакодневной комуникацији.

Улога доминантне политичке мисли у обликовању националне свести одговарајућом језичком идеологијом кроз популарну народну музику у Србији, крајем прошлог и почетком новог века, била је непосредна и недвосмислена. Осим подражавања терминологије која указује на друштвену дезоријентисаност, смисао који се провлачи кроз изабране вокалноинструменталне примере одговара принципима матријархалног уређења оличеног у моћи Мирјане Марковић као основи доминантне политичке идеологије у току и након међурепубличких сукоба.

Визија „затвореног друштва” модела А и афирмација вредности са Запада модела Б указују на то да, иако је у претпостављеним оквирима постојао паралелан развој друштвене националне свести, успостављање новог система вредности кроз везу забаве и луксуза дају нову димензију схватања друштвених околности у Србији крајем деведесетих година.

Најјачи утицај језичке идеологије у форми политичке дискурзивне праксе кроз музику очигледан је у пропагандном материјалу владајућих партија СПС/ЈУЛ. Њихова визуелна представа појачава моћ смело употребљених речи, охрабрујући отворено „ратнички” дух народа, и појачава осећај свести о националној припадности.

Уколико се сва четири поменута аспекта посматрају као функционално јединствена основа за формирање социокултурних вредности, могуће је у доминантној идеологији препознати и идеју о националном идентитету коју конзервативни теоретичари, политиколози препознају као *органски* (Винсент према: Freedен [Фриден], 2006:209). С једне стране, органска аналогија има у себи идеју да је друштво „међуоднос међусобно зависних делова у којем сваки појединац има своје место у организму”, што подразумева постојање природне хијерархије и неједнакости у положајима и статусима (Винсент према: Freedен, 2006: 209). С друге стране, органска аналогија имплицира снажан инклузивни и изолационистички осећај заједнице која према споља гледа са страхом и неповерењем (антиципирано кроз модел А) (Винсент према: Freedен, 2006:209).

Органска идеја заједнице, која доминира у православној традицији дубоко је *антилиберална* и њу је могуће врло јасно препознати у модерном идеолошком дискурсу који је у темељу идеолошке рационализације савремене српске државе (Подунавац, 2007:12). Либерализам је, међутим, данас сасвим утопијски, шупаљ и без идеала (осим чистог капитала). Тако, посматрано из угла органске аналогије, не може постојати држава без природног осећаја националног идентитета (Скрутон према: Freedен, 2006:208). Међутим, инсистирање на буђењу осећаја храбрости и борбе у циљу остварења услова за нормалан живот (у примеру пропагандног материјала Југословенске левице - ЈУЛ) може се тумачити као свесна „припрема” нације за хероизам и саможртвовање, што потенцијално води ка напуштању идолатрије капитала који се, у циљу јачања националног карактера, појављује као саставни део органске аналогије (Винсент према: Freedен [Фриден], 2006:209).

Моћ идеологије језика као најјачег средства у циљу сугестивне афирмације политичких идеја је неоспорна, а њено деловање кроз музику само говори о томе

колико музика, схваћена као један од важних комуникацијских нивоа свести, има важну улогу у повезивању мислено истих и различитих друштвених група.

Иако је привидно јасно на шта се мисли када се за неку појаву каже да је „идеолошки обојена”, то заправо значи да је у питању изузетно сложен процес, веома добро испланиран и недвосмислено усмерен ка будућим акцијама. Посматрајући поље музике (кроз рок, нови талас, турбо-фолк) могуће је пратити идеолошку нит и реконструисати елементе друштвене реалности са којима се наше друштво суочавало крајем XX и почетком XXI века.

Сцена српске популарне народне музике тог периода данас само подсећа на време турбо-фолка и тога каква је музика била након његове кулминације. Одређени елементи су задржани: комбинација електронског и традиционалног звука, модерних и савремених музичких изражајних средстава, подражавање руралног амбијента у текстовима, помало патетичан жал из „туђине” за родним местом, употреба инструмената који припадају српској традицији. Усмереност популарне народне музике ка млађој популацији сада је отворенија, чак и „легитимна” кроз организовање јавних такмичења.

Политика је последњу деценију напустила транспарентни део сцене српске популарне музике која јој није неопходна јер је створила сопствену. Сцена српске популарне музике тренутно представља перфидније тле за манипулације и „инвестиције”. Захваљујући бројним музичким фестивалима у земљи, отвореност ка глобалном звуку који покрећу интереси капитала све више привлачи и тако музички деградира млађе генерације. Улога језичке идеологије показала се легитимним процесом који може снажно да делује на обликовање и јачање националног идентитета.

Идеолошка слика у Србији заслужује посебан фокус истраживања у којем је очигледна повезаност различитих друштвено-функционалних аспеката у један и препознаје се као доминантна политичка мисао. Резултат овог истраживања показује да је језичка идеологија у Србији деведесетих година XX века успела у потпуности да оствари постављени циљ. Политика кроз музику и музика у политици оправдавају њену улогу посредника, везивног ткива између ова два поља која су учинила да се

функција језичке идеологије реализује кроз афирмацију и прихватање нових друштвених вредности као основе за промену културне панораме у Србији.

5.9. Социолингвистичко тумачење новог таласа и „нешвилског рока”

Упоредо са еволуцијом народног звука и идеја које су отворено подржавале водећи политички систем са једне, а опет се отварале ка Западу усвајајући елементе глобалне музичке идеологије, са друге стране, развија се потпуно другачија, према власти сатиричко-критички оријентисана музичка сцена. Недостатак медијске пажње покреће поједине извођаче поп и рок жанра на простору бивше Југославије да јавно изнесу сопствене ставове о друштвено-политичкој ситуацији у којој се држава налазила. Њихова повезаност са владајућом структуром је постојала на почетку, али је била мања од турбо-фолк извођача, што се показало логично јер је укус новоформиране структуре становништва био готово искључиво комерцијалан. Наизглед различито уметнички конципиране, ове две струје имале су једну значајну заједничку карактеристику, а то је да су обе, отворено или скривено, развијале и неговале везе са државним врхом.

Назив „нешвилски рок” односи се на групу извођача поп-рок музике који су осамдесетих и деведесетих година у Југославији, а касније у Србији, (не)посредно указивали на неодрживост комунистичке идеологије. Повезаност са владајућом идеологијом, променљивост израза и прилагодљивост политичким променама у циљу продужења уметничке егзистенције утицао је на њихову потенцијалну професионалну озбиљност.

У овом делу рада биће анализирани текстови представника новог таласа *ВИС Идола*, рок групе *Бијело дугме* и кантаутора Ђорђа Балашевића. Временски оквир њиховог стваралаштва који је узет у обзир јесте од краја седамдесетих и завршава музичким примером са почетка 2000. године.

Састав *ВИС Идоли* званично је настао марта 1980. године у Београду. Први пут наступили су у београдском СКЦ-у са ударним музичарима новог таласа, а први

сингл су објавили у издању часописа *Видици* који је био део таласа ослобођења који се дигао после смрти Тита.

У песми *Русија* (www.youtube.com/watch?v=JnHUPvFaZdM) из 1982. године експлицитан назив говори о моћи и доминацији једне нације у датом временском тренутку. Њено име нигде се у тексту више не помиње, али је љубав ка Русији представљена кроз однос мушкарца и жене:

✚ наглашавањем друштвено-културних вредности

*Ја сам још студирао
Она је радила
Ноћу сам јој читао Ападејева*

✚ солидарност и заједнички оптимизам који долази из Русије

*Нама нова година
Ништа није донела
По небу смо тражили
Светлост Востока*

Однос две земље представљен је кроз однос јачег и слабијег – Србија и Русија, односно мушкарац и жена. У скромним егзистенцијалним условима њихов живот одвија се „луксузно” у малом свету препуном наде и оптимизма:

*Наша тиха соба се
Тек пробудила
Наша тиха соба је
Затреперила*

Једноставан музички аранжман у служби је „подршке” тексту. Осим електронског звука и ритмичке позадине који подсећа на одбројавање секунди на дигиталном мерачу времена, иновације у музичком контексту се могу сматрати скромним. Перманентни инструментални мотив који се понавља у паузама текста асоцира на руски народни мотив и тако усмерава акције подсвесног ка идеологији силе. Скоро потпуно речитативно извођење није изненађујуће, будући да се вокалне могућности чланова групе нису издизале изнад ниско просечног обима баритона. Визуелни

приказ примера *Русија* не постоји што аналитички поступак ограничава на текстуално-аудитивни ниво.

Подржавање две потпуно различите идеологије и ход на два колосека истовремено поткрепљено је песмом *Америка* са истог албума. У само два стиха у целој песми потврђује се филозофија урбане генерације осамдесетих која је чином иницијације појединца сматрала „прелазак преко баре” (www.rts.rs/page/tv/sr/story/20/RTS+1/18468/Balkanskom+ulicom%3A+Sonja+Savić+-+In+memoriam.html):

*А, ја кажем, а...
А, где је Америка.*

Видео спот за ову нумеру урађен је у техници низања фотографија Њујорка и Централ парка као стубова урбаног начина мишљења и визије модерне цивилизације. Музички аранжман у потпуности одговара „модерности” ове идеје: ритам машина, електични звук као бекграунд, повремена аритмичност без излажења из правилне ритмичке структуре. Избезумљено понављање текста песме само подсећа на циљ, а то је Америка и даје имплицитни наговештај да у Америци, сведеној на психотично бескрајно понављање радног и животног процеса, није све у реду.

Приврженост неодољивом духу Русије препознаје се и у песми *Маљчики* (рус. дечаци) (www.youtube.com/watch?v=CfI3eGXkZH8) која је настала као покушај критике совјетског соц-реализма: приказ пролетера који ентузијастички ујутру устаје и иде на посао у рудник или у фабрику. У својој првој верзији објављеној на албуму *Пакет аранжман* песма почиње речима:

*Пламене зоре буде ме из сна,
фабричка јутра, мирис димњака*

Касније Бреговић у жељи за политичким каламбуром и вођен сопственим лошим укусом намеће верзију која није снимљена:

*Какане зоре буде ме из сна,
Какана јутра, какан сам и ја*

Када је бенд са продуцентом Гораном Бреговићем ушао у студио да направи римејк *Малчика* и кренуо у процес снимања, издавачка кућа није дозволила да се оригинална верзија снимци и речи су морале да буду измењене. Банализација и критика пролетеријата тако је изостала и захваљујући видео споту уступила место суптилној критици како је већ било урађено у оригиналу. У визуелној представи песме фабрички радници одлазе на посао рано ујутро и враћају се касно. Млади људи, мушкарци у пуној снази полуобнажених тела и у радничким комбинезонима представљени су као сушта супротност члановима групе који у својим тамним оделима са краватама и закопчани до грла делују неухрањено и слабо. Социјално раслојавање јасно је и у исти мах амбивалентно. Градски слој насупрот сеоском, радничком, с једне стране, и логика њихове сарадње и међусобне зависности са друге.


Пријемчивост елемената руске народне мелодије један је од разлога што је ова песма још од осамдесетих један од заштитних знакова *ВИС Идоли*. Идеологизација Русије показана је кроз љубав младића пролетера према својој девојци, у ширем контексту могла би се тумачити као “љубав Југославије према Русији”:

*Поподневни кружок на који идем ја
Тамо ће бити и моја девојка
Девојка плава, коју волим ја
Са њом ћу се возит шајкама*

Идеолошка реторика која подстиче на физички рад и охрабрује млади пролетеријат:

*Другови моји, радни, весели
Бицикле возе, поносити сви
Другови моји, радни, весели
Победе нове носићемо ми.*

Понос и неустрашивост за добробит народа и њихових идеала основе су комунистичког друштвеног и државног концепта:

 радост због рада

*Високе пећи потпаљујем ја
Руда се топи, насмејан сам ја
Песма се ори, пева фабрика*

✚ патриотске алузије, иронично замишљене и делимично реализоване

*Сунце већ греје, ветар ћарлија
Јутарња роса, земља мирисна
[...]Богата жетва, радујем се ја.*

Почетна идеја да песма послужи као пародија није у потпуности остварена, делом и због масовне прихваћености. Асоцијација на Русију, па и неоспорну активност руског соц-реализма, очигледна је као и амбивалентни културни образац који је југословенска културна сцена подржавала.

На албуму под називом *Одбрана и последњи дани* (1982), према књижевном делу Борислава Пекића, уочава се нешто сложенији вид друштвене ангажованости. Чланови групе први пут се представљају као комплексни аутори са јасним ставом о Титу, али и православљу. С тим у вези, интересантна је чињеница да је у оквиру промоције албума у Дому омладине у Београду крајем јуна 1982. године, пре изласка чланова групе на сцену бина окађена, што је покупило само негативне реакције, посебно у дневној штампи која је службено била атеистичка (Janjatović, 1998:86). Упркос томе, *ВИС Идоли* су ипак проглашени за групу године.

Омот плоче штампан је ћирилицом и украшен детаљима фреске. У песми *Играле се делије* (www.youtube.com/watch?v=I3_95NqLS9k) само назив и прва од три строфе су у оригиналу:

*Играле се делије
На сред земље Србије
Ситно коло до кола
Чуло се до Стамбола*

Ни у једном даљем сегменту није показана тенденција за напуштање имица урбане, образоване младе популације.

Тенденциозна провокативност лидера групе *Бијело дугме*, Горана Бреговића, мотивисана његовом жељом за успехом и подилажењем музичком укусу масовне

публике исказана је у обради химне СФРЈ *Хеј Словени* (Бијело дугме, 1984). Како је и замишљено, ова обрада је помало лењо и недовољно покренула нови талас југословенства и код других рок група (Janjatović, 1998:33). Музички пример посебно је интригантан због ијекавске прераде и посебног изговора где се реч Словени изговара као Славени. Непосредно употребљена хрватска реторика подржана је и специфичним начином извођења, где је женско хорско певање јасна асоцијација на клапско извођење карактеристично за приморски део Хрватске. Очекивано су одсутни основни елементи химне, свечаност и узвишеност. Симфонијски оркестар замениле су гитаре и бубњеви.

Елементи биполарне музичке оријентисаности ка национализму наставили су истовремено да збуњују и опчињавају југословенску публику. Наслов наредног албума *Ђирибилибела* инспирисан је текстом хрватске народне песме. Изашао је крајем 1988. године и експлицитно се ослања на српске и хрватске фолклорне мотиве. У песми *Ђурђевдан*, коју је потписао иако се не ради о оригиналном ауторском делу, Бреговић користи стих Ђорђа Балашевића „А ја нисам с’ оном коју волећ” и већ познату музичку тему коју је обојио звуком трубачког оркестра. Не обазире се на посебан и тежак друштвено-историјски контекст у којем је ова песма далеке 1942. године настала, хапшењем Срба на Ђурђевдан у Сарајеву и њиховим транспортом у усташки логор Јасеновац где ће бити сурово уморени, Бреговић максимално и могло би се рећи безобзирно користи њен потенцијал, а да ни једног тренутка ни не покушава да јавност подсети на трагичну историју ове песме (http://frontal.rs/index.php?option=btg_novosti&idnovost=20295).

Тиме се он свесно уклопшио у пост-титоистичку југословенску политику. Иако није реч о обичној пиратерији, већ о рушењу елементарне етике и људске саосећајности популарност песме *Ђурђевдан* достигла је размере националног хита који, прешавши убрзо у кафански репертоар, постаје преломна тачка у којој се стапају фолк и рок звук на нашем простору. Комбинација елемената различитих музичких традиција карактеристична је за Бреговића који се не устручава слободно да цитира, присвајајући тако постојеће мелодије и текстове.

Јасна политичка провокација препознаје се у песми *Лијена наша* (www.metrolyrics.com/lijepa-nasa-lyrics-bijelo-dugme.html). Комбинацију две, музички и литерарно изразито национално обојене теме, подржао је Хор Српске православне цркве, Прво београдско певачко друштво и Клапа Трогир. Строфе се романтичарски односе на пролазност живота, док је рефрен, наизглед без логике, сублимација две потпуно различите идеологије:

*Лијена наша Домовино
ој јуначка земљо мила!
Тамо далеко,
тамо далеко,
тамо далеко,
далеко од мора,
далеко од мора.[5]*

И овде се види октроисано симетрично југословенство које без икаквог обзира упоређује и у исту раван ставља *Тамо далеко* насталу у паклу албанске голготе и једну наручену химну написаној у хладовини кабинета. Све то личи на пучко ругање ономе што не разуме. Колико је Бреговић у својој музици (не)савесно антиципирао будућа дешавања у СФРЈ и са којим циљем, није тема овог истраживања, али јесте очигледно да је комбинацијом две наизглед једноставне мелодије показао властиту ироничну безосећајност, спојио неспојиво и извештачено повезао различите југословенске културе, од којих је једна чекала погодан тренутак за растањак.

Потребу за обраћањем јавности Бреговић показује албумом чији је назив интригантан *Пљуни и зањевај моја Југославијо* (1986). Унапред планирани извођачи насловне нумере били су певачи чије су каријере онемогућене због изразитих националистичких тенденција (Janjatović, 1998:32). Насловна нумера, ипак, почиње снимком на којем народни херој Светозар Вукмановић-Темпо, у пратњи Горана Бреговића и штићеника дома за напуштену децу „Љубица Ивезић” из Сарајева, пева народноослободилачку песму *Падај сило и неправдо*, хрватску и југословенску револуционарну песму која је инспирисана Хварском буном. У песми *Пљуни и зањевај моја Југославијо* (www.youtube.com/watch?v=9JDEM9TyzAQ) искоришћена су само прва четири стиха:

*Падај сило и неправдо,
Народ ти је судит зван.
Бјеж'те од нас ноћне тмине,
Свануо је и наш дан.*

Иако је Бреговић у предсказорје рата у Југославији био главни музички жонглер југословенства у музичким круговима, није постојао начин да се кроз његову музику плодно сагледају и схвате нарастајући унутрашњи проблеми покренути дуго програмираном национализацијом свести. Суочавање са слабљењем вишедеценијске идеологије и опадањем државног ауторитета испраћено је изливима неоубичајене патриотске љубави, нежности и асоцијацијама на улогу државе као дома:

*Туго моја и утјехо.
Моје срце, моја кућо стара,
Моја дуњо из ормара,
Моја невјесто, моја љепотице, [...]*

✚ слабост и немоћ

*Моја сирота краљице,
(Југо, Југице...)*

✚ свест о покренутом таласу нејединства у идеалном систему јединства, слоге и братства

*Овдје никад неће чопор наћи,
Ко не научи урлати*

✚ на крају, охрабрење и оптимизам

*Југославијо на ноге,
Пјевај нек' те чују,
Ко не слуша пјесму,
Слушаће олују!*

Настављајући у већ познатом маниру, Бреговић се користи комбинацијом и цитатима већ познатих текстова и мелодија. У позадини, немузички елементи у облику ангажовања народног хероја подвлаче родољубиву димензију која може да се тумачи

двојако: као вапај, али и као подсмех пређашњем систему вредности. Музички контекст већ је познат и брзо је пронашао пут до сваког слушаоца понаособ, мање или више урбаног, јер је као (скоро) комплетан цитат преузет од групе *Phenomena*, из њихове песме *Dance with the devil* (<http://punjenipaprikas.com/svi-ti-plagijati-gorana-bregovi%C4%87>).

Жонглирање са идентитетима, нацијама и политичким причама Бреговић наставља почетком XX века када остварује сарадњу са Северином, најпознатијом хрватском националном музичком поп певачицом.

Бреговић популарној Хрватици аранжмански уређује нумеру *Моја штикла* за такмичење на Евровизији 2006. године, где користи прилику да елементе хрватске фолклорне традиције и текстуалну бесмисленост услужно укалупи у своју недовољно разумљиву и разрађену композициону технику (<http://youtu.be/F5evJC1bnAU>).

Пракса Горана Бреговића, који не преза од преузимања туђих идеја представљајући их као сопствене уметничке креације, постала је уобичајена и веома мало важна широј конзументској публици. Слично музичком функционише његов национални идентитет, односно карактер, јер суштина производње уметничког материјала Горана Бреговића није моралне и/или етичке природе већ искључиво комерцијалне.

Паралелно са *Бијелим дугметом* седамдесетих година XX века почиње и каријера Ђорђа Балашевића, удворичком песмом *Рачунајте на нас* у којој је препоручивао своје музичке услуге партији на власти (www.youtube.com/watch?v=Wsb-ZOhIg7M). Једноставни мелодијски и хармонски обрасци на којима је засновао свој стваралачки рад, уз минимум неопходне импровизације, остао је једна од главних карактеристика његовог уметничког деловања.

Политизација Балашевићеве музике присутна је од самог почетка његовог ступања на забавну сцену. У песми *Рачунајте на нас* (1978) револуционарни контекст је са „терена” пренесен на сцену, што је тај тип песама учинио делом индустрије забаве. Песма убрзо постаје генерацијска химна која се употребљава у свакој погодной прилици (Janjatović, 1998:22).

Подржавајући водећу државну идеологију кантаутор говори у име целе младе генерације седамдесетих, одане вредностима наслеђеним од предака:

*Сумњају неки да носи Нас погрешан ток,
Јер слушамо плоче и свирамо рок [...]*

Самоиницијативно користи заменицу *нас*, мисли на све младе не доводећи у питање да можда постоје и неки са друге стране – они.

Оданост председнику толико је удворички неукусна да изазива гађење према композитору:

*У име свих нас [...]
За заклетву Титу
Ја спев'о сам стих*

Готово ужас изазива његова поза да говори „у име свих нас“, а да то нико није тражио од њега. Прецима и држави обраћа се експлицитном народноослободилачком реториком актуелних власти:

*Ја знам да нас чека још сто офанзива [...]
Негде у нама је битака плам [...]
Кроз вене нам протиче крв партизана [...]
Прошлост и битке далеке [...]*

Непуне две деценије касније, вероватно због разочарања у очигледну финансијску дарежљивост система у који је веровао, настаје песма *Requiem* (www.youtube.com/watch?v=liwNknNuC4w) као „одговор“ на *Рачунајте на нас*. Лично актуелно виђење Маршала и ситуације у којој се земља наша може се окарактерисати као „коначно опраштајућа“:

*Балкан крајем једног века
свако племе црта границу
сви би хтели своју страну*

Цела генерација у коју се до сржи веровало описана је као део имагинације, да би са себе скинуо одговорност за идеолошко сводништво:

*А где смо ми, наивни
сто смо се дизали на "Хеј, Словени"
као да смо уз ту причу измишљени*

Може се наслутити страх од губитка сигурности оличеног у држави, али и страх од немогућности да се прилагоди новодолазећим околностима:

*Времена су незгодна за момка као ја [...]
Имам само Југославију*

Свестан слабљења ауторитета Титовог лика присно му се обраћао са команданте, што наводи на интерпретацију Еј, ти, (команданте):

*Топе се снови као санте,
Еј, команданте [...]
Све друге бакље без мене пламте,
Е, команданте [...]*

До апсолутне промене Балашевићевог става према власти и држави долази током деведесетих година када се, према потреби, окреће другим наручиоцима. Време када нема Југославије ни Тита, нити идеологије која је под паролом јединства држала на окупу вишемилионско становништво различитих вероисповести и култура, те лично разочарање аутора у нову државу изражено је у скоро свакој песми на албуму *Један од оних живота* (1993).

Осим појединих оптимистичних, ту су и текстови инспирисани трегедијом рата од којих је најупечатљивији *Криви смо ми* (www.youtube.com/watch?v=icK9XFTcfso).

Овај тренутак Балашевић користи да скоро јавно окрене леђа српском идентитету и скривајући се и даље иза непостојећег *југословенског* наставља да се додворава публици република бивше Југославије којој такав његов став одговара.

Не осврћући се на своју одговорност као аутора удворичких песама, он настоји да кривицу пребаци на неког другог, нановонастали примитивни друштвени слој који се уздигао јер му је то интелектуална елита дозволила:

*То нису кривци примитивци
што су покупили маст*

*коров никне дигод стигне,
ма свака њима част
откуд сви ти паразити
Што су нам загустили
Инфантилни, што су пушке сањали
Депресивци, луде и психопате [...]*

Мање од двадесет година касније ми смо сви више на истој страни. Постоје они, али и свест о томе да су ту и они други - ми. Као зрела страна друштва свесни смо да смо највећи, ако не и једини кривци за општу деморализацију и крах вредности:

*Криви смо ми што смо се склањали [...]
Криви смо ми који смо ћутали [...]
Таман како смо заслужили [...]*

Балашевић већ сада свесно ради за другог наручиоца и настоји да се удвара европском неоколонијализму и да што снажније потцрта инферирност националне културе. Свестан различитости Европе и остатка света, на једној, и Блакана на другој страни, мири се са чињеницом да никада нећемо бити исто и да смо довољни сами себи:

*Путуј Европо
и пош'љи нам мало пецива
нама је добро,
срећа једна неизрецива
Путуј плането,
овде се враг призива
нама је лепо,
слика једна неописива!*

Отпор према новим околностима у којима се држава и друштво нашло током деведесетих Балашевић је, користећи јасан песнички језик, донео у албуму под називом *Деведесете*. Будући да је снимљен 2000. године, представља његов поглед на концепцијски и временски заокружени животни циклус.

Отворена критика музике садашњег времена изнад које се уздиже као недодирљив, присутна је кроз поређење са музиком прошлог:

*Ми смо бар имали старе гитаре
понеки беџ на реверима
глупо би звучало уз ове дилеје с' револверима [...]*

Овај аутор пореди прошле вредности са садашњим, односно добре, које представља он, са лошим, које су сви други који не мисле на њему сличан начин, где је музика имала свој смисао и где је постојао разлог за борбу и револуцију у циљу боље будућности:

*Ал' заставу шездесетих
везле су грамофонске игле [...]
Ми смо бар имали разне Че Геваре [...]
Протести седамдесетих
више су били одраз моде
јер бокал пун слободе
точен је за нас
[...] црвени пасош без мане
што пролази гране [...]
[...] свет је лице шминкао
због нас.*

„Праве” вредности нису материјалне природе, основна карактеристика су им трајност и вера у њих, иако су на граници неухватљивог:

*а снови најчешће вреде
тек кад с' тобом оседе [...]
[...] читаво чудо купи лова
али снова нема пиратираних*

Оштра критика деведесетих и „оних других” на линији аутономашког политиканства:

*[...] деведесете, тужне и несретне, опаке
Господ је барут примиришао
па ладно збрисао за облаке
[...] деведесете тужне и несретне, фобичне.*

Одговорност за такво стање је на народу –нама, док аутор у томе не препознаје себе, надајући се да су његове оде претходној диктатури заборављене. „Они други” су донели погрешне одлуке:

*[...] дали смо шансу
да се лудило озваничи
а сад смо просто згранути [...]*

Свест о безизлзности из тренутне ситуације која ће сама од себе, можда, проћи:

*[...] нема нам спаса
док се реке не зауставе [...]
[...] благо лудима.*

Дотиче се образовања и морала који су нагло урушени:

*у уџбенике и у читанке
ушле су битанге обичне [...]
Данас се лаж одважила
а задња багра кроји морал [...]*

Нагомилано незадовољство кулминирало је у рефрену у којем Балашевић, задовољан због краја једне деценије, следи личне емоције о којима простачки и експлицитно говори у складу са карактером свог стваралаштва:

*Ма, јебите се, деведесете
вас могу једино псовати
за вама нико неће жалити
нити вам стихове ковати
Ма, јебите се, деведесете
и ваша прича је готова
и дабогда се никад не сете
свих ових протува и скотова!*

Сличну реторику Балашевић користи и у песми *Живети слободно* (www.lyricstime.com/djordje-balasevic-ziveti-slobodno-lyrics.html) са истог албума, где се званично обраћа слабој и „унесрећеној” Србији.

*Давно ти је враг засео на праг
земљо Србијо
нико жив се не сећа толиких несрећа [...]*

Изолованост и игнорисање земље од стране суседа:

*Око тебе комиције подижу бедеме
једна и презира [...]*

Како би се оправдала лоша ситуација у којој се Србија нашла, често се на телевизији говорило о томе како су Срби „небески народ” (шта год то значило) и како „нама нико не треба”. У том контексту Балашевић закључује, ни не претпостављајући да се исто односи и на њега самог:

[...]лудама је мило, а остале је стид.

Користи прилику, такође, да се осврне на тренутно стање музике у новим друштвеним околностима које предност дају народном звуку, што имплицира и свест

о непосредној вези фолк извођача са владајућом структуром:

*Црне хронике и хармонике
ситан рок н' рол*

Слобода је, не као 1978. године у идеологији, будућности заснованој на вредностима прошлости и у својој домовини, већ било где изван Србије:

*Живети слободно, светом се орити
окићен пером сокола
за урок против окова
живети слободно, песмом покорити
твој стег на сваком граду је
где ти се неко радује.*

Страх од промена карактеристичан за оне који су били искрено везани за протходни идеолошки систем:

*Ал' чим се помене фантом промене
севну шлемови
о, жали Боже маторе, они се затворе
чим газде подвикну.*

Искрено и јавно апелује на вредност младости која је са вером у себе у стању да издвоји праве вредности од оних лажних, којима су били непрестано збуњивани:

*И здроби лажне дијаманте
к'о љуску шупљег ораха
нек' булевари света памте
музику твојих корака!*

Ово је, у основи из кича изникла „критика” друштвених кретања, чији је главни циљ било тражење доброг наручиоца, било да је то партијаили „Европа” и њени експоненти. То је посебно уочљиво у његовој сада већ знаменитој изјави да је српски само искривљена варијанта хрватског. То је и логичан морални крај музичара који је почео као дворски певач, а завршио као особа која неуспешно преговарајући са суседима упорно одбацује сопствени национални идентитет. Декларишући се као неко ко је велика мајка завађеној деци бивше Југославије, Балашевић постаје симпатична марионета доскорашњим српским суседима. На концерту у Домашинцима, просечној варошици у Хрватској, додворавајући се власти и публици у већ препознатљивом стилу, обогатио је своју каријеру још једним лицемерним поступком у којем се и званично одриче српског идентитета (www.youtube.com/watch?v=dGao0VbZBMo):

„Ја иначе певам на свом матерњем, хрватском језику.”

Након ове љигаво удворичке фразе публика је овацијама зауставила ток концерта на неколико тренутака. Балашевић се у истом стилу даље правда и потврђује:

„Али... али, постоји један проблем мали у свему томе, ја говорим једну искварену верзију хрватског, такозвани српски.”

Ток прекида громогласан (под)смех публике и Балашевић „у великом стилу” закључује:

„Супер се ми разумемо!”

Изругивање сопственој култури, у најосетљивијој сфери језичког идентитета, на мање или више свестан начин, постало је симптоматично за његово стваралаштво. То карактерише добрим делом и сцену популарне музике у Србији. Толеришући свакојаке покушаје и „бриљантне” идеје задужених за оплодњу постојећег капитала нејаке српске културне индустрије, границе у оквиру којих би она требало да се развија насилно су укинуте. Непостојање професионалне етике и морала дозвољава владавину плагијата, испразности мишљења, идентитета, полова. Српска култура и музика губе обресе под изговором демократије, обликујући се у правцу афирмисаних вредности Запада.

Досадашња анализа показала је ефикасност ових поступака и паралелно постојање две музичке филозофије које су наизглед различите али у основи веома сличне. Главна тачка њиховог разлаза јесте време деловања, темпорално различита употреба исто мотивисаних идеолошких ставова. Подршка владајућој идеологији кроз рок музику чита се кроз седамдесете и осамдесете године XX века, када њихови ставови постају опозиционистички. У том тренутку афирмација нове идеологије порепознаје се у турбо-фолку. Рок престаје да буде занимљив доминантној структури, јер по својој концепцији више није добровољно отворен за идеолошке манипулације, па тежиште прелази на нови популарни музички концепт који, захваљујући примитивној али јасној визији, постаје довољно гласан.

Иако међу правцима постоји временски и стилски раскорак, њихова сличност, скоро идентичност препознаје се у средствима и начинима реализације музичког дискурса. Позивањем на оданост конзументској забави, идеологији, на вође, значајне

пријатеље, потврђује се доминација система. Говор у име народа показао се константан и као идеја отпоран на музички стил, на временски и идеолошки контекст. Ова формула погодна је за поруку држави да није сама, а музичари су гласници народа, који им, додуше, никада за то није дао легитимитет. Употреба популарних језика у песмама више је од сугестије ко су пријатељи народа, али и ко није.

Са аспекта социоллингвистике музике постоји велика разлика између ових праваца у концепцији визуелне комуникације. У рок музици је идеолошка нит више прикривена квалитетом музичке продукције него имиџом и музичким спотовима. За већину у раду анализираних примера новог таласа и нешвилског рока нису урађени спотови. Када је реч о турбо-фолку, међутим, сваки од примера има своју луксузну визуелну причу, што говори о различитим приступима музичким и немузичким садржајима, али и о томе да једни без других ипак могу подједнако бити значајни за публику.

Читање и тумачење музичких порука кроз средства социоллингвистике олакшава разумевање значења музике. Кроз историјски концепт друштва, али и друштвено-политичке, економске законе једне епохе појављују се одговори на бројне недоумице које су и довеле до стварања сличних и необјашњивих друштвено-културних појава. Уколико музичка значења протумачимо лингвистичким средствима, у том случају би језичка идеологија подразумевала не само литерарни, експлицитни аспект у музици већ и сва значења која говоре о томе каква музика јесте или би требало да буде. Да ли ревитализује традицију или мотивише национализам не зависи само од текста или мелодије, већ и од начина на који се о музици и о њеним средствима изражава у ванмузичком контексту. Сва та значења, претпоставке, дефиниције јесу садржај језичке идеологије која је увек у служби виших циљева.

Дакле, ако је музика изражена музичким и немузичким контекстом исто што и језичка идеологија, онда је рок, нови таласили турбо-фолк (али и поп, реге, цез, блуз, хип-хоп) исто што и *културни образац*, док су лингвистичка, звучна и визуелна средства *идеолошки ефекти*.

Средства социоллингвистике музике расветљавају две важне концептуалне недоумице на пољу популарног музичког израза. Прва је демистификација феномена на сцени популарне музике у Југославији, касније у Србији. Друга се односи на „несугласице” и расветљава могућност да се све оне сведу на једноличан културно функционални образац актуелан у тренуцима смене политичког поретка. Свака потенцијална друштвено-културна декаденција и појава нове идеолошке концепције претвара се у нови популарни музички израз.

Са аспекта омасовљености, популарности и нивоа садржајне комплексности, еволуција популарних форми прати динамику промене идејних концепата. Време које је потребно идејама да се укорене једнако је времену потребном за њихово напуштање (LeBon, 2007:39). У популарној музици је паралелно постојање више праваца, њихова испреплетаност и посебно континуитет доказ су идеолошког постојања у менталитету карактера масе.

6. Образовна улога музике

„Ако се жели писати истина о неком лошем стању, онда се мора написати тако да је његове избеживе узроке могуће спознати; а када се они спознају, онда је могуће борити се против лошег стања” (Brecht, 1979:167).

Последњи део рада намеће се као својеврсни морални закључак који се надовезује на Конфучијев концепт о уској вези музике и државе, управљања, али и развоја друштвеног, културног и националног идентитета. Основна позиција са које полазимо јесте да се образовни значај музике не састоји само у познавању и разумевању традиционалне и класичне литературе већ у прихватању и активном учествовању у савременим уметничким, а посебно у популарним садржајима.

У овом делу рада обједињена су мишљења савремених истраживача психологије музике о питањима која се тичу периода и начина формирања естетске свести и музичког идентитета, узрасног доба и укључивања у музички садржај, улоге сложеног музичког образовања и утицаја непосредне околине на то, као и предности активног укључивања у музички садржај. Значај ових параметара важан је за правилно усмеравање развоја иднивидуе, друштва, државе и музике.

Суочавање са комплексним музичким садржајима у образовању подстиче професионалност, радну дисциплину и усложњавање радних навика. Активним учествовањем у музици утиче се на формирање стабилног и одговорног односа једнако према уметничкој и популарној музици, што имплицира развој правилног етичког и естетичког суда. Ослањањем на концепте промене и прилагодљивости образовање се постепено и сигурно приближава концепту културне индустрије. Проналажење заједничког језика између образовања, у већ утврђеној форми, и комерцијализације културног, тачније уметничког израза, могуће је остварити напредак у оба правца. Игнорисање улоге и неопходности културне индустрије у образовању води ка погрешној интерпретацији уметничког музичког садржаја. Компромис и прилагођавање подразумевају и постављање општих услова који утичу на формирање става и личног укуса.

На неопходност заједничког језика између савремених забавних садржаја и уметничких достигнућа указао је још Адорно у *Филозофији нове музике*. Брехт је, посматрајући савремени театар, приметио да се и музика мора приклонити посебно технолошким захтевима модерног доба: „савремена дијалектика класичног музичког садржаја предлаже да се сложена музичка форма, као на пример опера, садржајно актуелизује и по форми технизира” (Breht, 1979:57). Актуелизација и техникализација, односно осавремењеност, значе демократизацију садржаја који, такав, подилази укусу „народа” од чијег суда зависи његова, али и егзистенција уметника. Садржај се неминовно модернизује и прилагођава општим друштвеним захтевима и потребама.

Један од начина променљивости и приближавања садржаја у контексту образовања јесте укључивање у реализацију сложеног уметничког концепта. Улога музике у

образовном процесу подразумева безусловну преданost садржајима, а учешће у музици захтева од учесника да у потпуности искористе своју емоционалну, менталну и физичку енергију (Pitts[Питс] 2005:1).

Естетско искуство које се у раном развојном добу добије учествовањем у сложеним музичко-сценским садржајима утиче на стварање индивидуалних естетских критеријума који утичу на развој комплетног музичког идентитета. Изграђени музички идентитет временом не нестаје, али се надограђује другим усвајаним елементима различитих музичких жанрова. Естетска свест и питање музичког идентитета често су заобилажени посебно од стране истраживача психологије музике, вероватно изразлога који се тичу његове комплексности. Важно је да се развој естетске свести посматра у спрези са музичким идентитетом, али и да се прати паралелно са социјализацијом појединца у физичком свету. Фактор који веома значајно утиче на развој критичког размишљања, а који се даље одражава на развој укуса, јесте практичне природе и односи се на изградњу визуелног идентитета.

Подршка појму лепог који је једнак уметнички вредном и изазива адекватну естетску реакцију, може се наћи у филозофској, психолошкој и социолошкој сфери проучавања музике (Barrett [Берет] 2006:175). У области музике, сигурна отвореност ка одређеном музичком жанру указује на то да је естетски одговор довољно процењује и оцењује. Литература којасе односи на ово питање често користи разне сродне појмове и концепте естетског одговора: естетски доживљај, естетски суд, естетски избор, афективно реаговање, музичко признање, музичке преференције и музички укус (Barrett [Берет,]2006:178). Терминолошка разноликост само потврђује претпоставку да се узроци и механизми за препознавање лепоте уметничког дела могу, и требало би, посматрати са различитих аспеката. Харгривс (Hargreaves at all [Харгривс и сарадници], 2006:135–154) препознаје области експерименталне естетике, развојних приступа и теорија социјалног идентитета као три основна приступа.

Експериментална естетика, поддисциплину експерименталне психологије фокусира на карактеристике музичког стимулуса, али и на начине на које она утиче на различите врсте личног одговора слушаоца. Према Берету (Barrett) развој естетске

реакције огледасе у томе да се учесници у музичким делима, активни и пасивни, „идентификују и ангажују у складу са формалним карактеристикама музичких дела” (Barrett, 2006:180). Ова способност, према налазима ексерименталне естетике, ослања се на:

- ниво узбуђења који поједина музичка дела подстичу код слушаоца;
- наклоности ка „прототипу” који се тумачи као посебан музички подстицај (Hargreaves et al., 2006:140).

Харгривс и сарадници, такође, указују на сопствени модел према којем је музичке преференције могуће променити у односу на повећање изложености музици и акултурације током животног века на широк спектар музичких стилова. Усвајају модел „боље чујемо одређени део музике или музички стил, па је тако лакше и разумемо” (Hargreaves et al., 2006:140). Музика, тако, постаје позната и мање непредвидива за ухо, а самим тим се и доживљава као мање сложена.

Слично томе, Халам (Hallam) тврди да смо више упознати са одређеним врстама музике које стално слушамо, а понављајући слушање музике подстичемо развој интерне звучне репрезентације, исти онај који утиче на развој критичког мишљења у погледу одређене врсте музике. Поред тога, ауторка наглашава континуитет учења, као још једну важну компоненту музичке енкултурације, тврдећи да „док се мождане структуре брзо прилагођавају новим музичким искуствима у кратком року, ово учење се губи уколико се изнова редовно не подстиче” (Hallam [Халам], 2006:26).

Музика као уметничка категорија носи снажан естетски садржај, па се разумевање естетских и физичких параметара у раној развојној фази прати кроз естетску свесто физичким карактеристикама амбијента у којем се учесници налазе, с једне, и промене нивоа естетске перцепције када су извођачи или седе у публици, с друге стране.

Прошански (Proshansky) даје теоријску дефиницију „места–идентитета”, описујући га као подструктуре самоидентитета особе, које се састоје од широко замишљене когниције физичког света у којем појединци живе. Ове спознаје представљају „сећања, осећања, идеје, ставове, вредности, склоности, значења, као и спознаје понашања и искуства која се односе на разноврсности и сложености физичких

параметара који дефинишу свако људско постојање бића” (Proshansky [Прошански], 1983:59).

Још један вредан концепт људске перцепције физичког света предложио је Гибсон (Gibson) (према: Greeno [Грино], 1994:340) у којем је дефинисан процес перцепције као двосмерна интеракција где је један правац *перцепција*, односно *прилив* информација око нас, а други се односи на *стварање* објекта свести. Другим речима, то значи да објекат, у овом случају музичка сцена, не подразумева естетску информацију; свест, или разумевање објекта добија се кроз акцију коју доживљавају извођачи, али и они са друге стране позорнице.

Снажна искуства учесника у реализацији музичког дела доприносе прецизнијем поистовећивању са улогама које имају у одређеној активности. Осећања, сама по себи довољна су мотивација, али спољни фактори као што су награде, аплауз и јавне похвале, такође покрећу значајан развој стваралачке свести. Да би се подстакла унутрашња мотивација, мора да постоји тачка у којој учесник има интерес или разуме вредност предложене активности (Joussemet at all [Јусмет и сарадници], 2004:155–158).

Аутономија, компетенција и повезивање истичу се као кључни за суштински мотивисано понашање у циљним занимањима. Аутономија значи да се учесник спонтано бави акцијама које ће му омогућити да се осећа слободно и прати своје унутрашње интересе.

Учешће у музичким активностима кључно је у формирању музичког идентитета. Без обзира на то да ли је појединац само слушалац или има активну улогу у музичком стваралачком процесу (Pitts [Питс], 2005), доживљава музику у институцији или ван ње (Lamont [Ламонт], 2003), учи музику формално или неформално (Folkestad [Фолкстад] 2006), као мушко или женско, у детињству (Trehub [Тројб], 2006) или одраслом добу, у скоро свим свакодневним друштвеним системима лични доживљај музике ствара музички идентитет.

Постоји значајан број емпиријских доказа о томе како учешће у музичким активностима доприноси музичком и социјалном развоју (Pitts, 2007:147). Раст међусобног поверења, развој вештина и осећаја припадности групи истомишљеника

само су неке од реакција учесника који су били ангажовани у музичкој продукцији (Pitts, 2007:147).

Музички идентитет перманентно је изложен спољним утицајима, па је утицај друштва на његово стварање један од основних образовних процеса. У периоду адолесценције, неопходност да се прате модерни токови појачана је у односу на ранији период одрастања. Проучавајући реаговање младих на популарну културу, група научника тврди да су културни процеси „прилагођени захтевима масовних медија , што доводи до раздвајања оних који стварају масовну културу и оних који је конзумирају” (Hargreaves [Харгривс], 1986:184). Као резултат тога, масовно тржиште производи масовну културу, са очигледном тенденцијом да хомогенизује музички укус циљне популације .

Дефинишући културу укуса Ганс идентификује пет главних укуса култура: високу културу, више-средњу културу, ниже-средњу културу, некултуру и квазинародну културу. Све су оне „укорењене у друштвеној структури појединца” (Ганс према: Hargreaves, 1986:185).

Имајући у виду тржишну вредност културе, важно је указати на факторе који стимулишу адолесцената и/или старијег припадника заједнице – учесника да заштити сопствени музички идентитет, свесно прихвати музичке трендове и склони се од оних који би могли лоше утицати на очување стечених вредностих параметара. Као члан одређене друштвене групе, појединац подстиче сопствени осећај припадности и промовише себе и своје понашање у складу са очекивањима припадника своје групе. У области музике такво понашање типично је за младе особе и вршњачке групе. Адолесценти, на пример, пролазе кроз време криза које се само привидно реше када појединац постане члан групе, те научници указују да „главна улога музике за адолесценте лежи у њеној способности да им помогне да формирају позитивне друштвене идентитете” (Tarrantat all [Тарант и сарадници] 2002:139). Финас (Finnas [Финас]:135) предлаже да би они требало другачије да изразе своје музичке преференције, што ће зависити од тога да ли се то реализује у приватном окружењу или у друштву вршњака. Ова друга опција озбиљно утиче на стечена уверења

адолесцената у вршњачкој групи и то у оној мери у којој се одређена музика односи на друштвени статус.

Према Дејвидсон и Бурланд (Davidson & Burland) „самовредновање у складу са спољним бихевиоралним факторима, перцепцијом понашања и ставовима заједнице, уз позитиван поглед на изабрану музику, кључна су детерминанта изградње личног музичког идентитета” (Davidson & Burland [Дејвидсон и Бурланд], 2006:479). У периоду „транзиције” адолесценти би требало да развију сопствене стратегије за суочавање са социјалним притисцима, тако што ће усвајати позитивна искуства са другима како би доживели музику као део „концепта личности” (Davidson & Burland, 2006:480).

Улога музичких педагога у институцијама јесте не само у томе да усмеравају на белешке о музици и музичким достигнућима већ да покушају да створе погодно окружење за њихово музичко образовање. Укључујући их у музичке активности, најјаче покретаче креативног размишљања, најмлађи би успели да достигну свој максимални потенцијал. Дечја радозналост основа је њиховог развоја који би требало успешно да буде вођен од стране компетентне личности. Учествовање у музичким активностима, као што је певање у опери, дефинитивно може да подстакне развој уметничких компетенција јер поред музичког подразумева и немурички контекст.

Неки од ефеката укључивања непрофесионалних појединаца у сложену уметничкупродукцију јесу: отвореност према уметничкој форми (нпр. опери), развој естетске свести, покретање унутрашње мотивације учесника за истрајност у раду, те одлучност да бране свој музички идентитет. Сви ови ефекти могу се посматрати као део социјалног развоја појединца и заједнице. Надоградња културног идентитета кроз музику може бити значајна у музичком, али још више у социјалном контексту јер је довољно снажна да покрене промену из једне друштвено-културне категорије у другу.

Савремена музичка индустрија одговара захтевима модерне технологије и истовремено иде корак напред у развоју сопственог потенцијала. У масовној продукцији уметничког материјала граница између елитног и популистичког нестаје дозвољавајући међусобно уплитање и мешање елемената различитих жанрова.

Захваљујући томе доступност појединих сложених уметничких форми постаје лакша и разумљивија. Тако се њихова употреба неограничава искључиво на музички образовану публику, већ се креће ка свим потенцијалним потрошачима независно од узраста и друштвеног статуса.

Доступност елитних и забавних уметничких садржаја значајан је корак напред у савременом музичком образовању појединца и заједнице. Колико је конзумирање различитих идеја важно за музичку индустрију, толико је значајан и правилан приступ заснован на шароликости информација. Афирмисање једноставних и сложених уметничких дела у најранијем развојном образовном добу подразумева противтежу и истовремено подржавање популарних забавних садржаја са јасном уметничком одговорношћу. На тај начин, једино, могуће је учинити савремену музику делом еволутивног процеса. Укључивањем у музику у могућности смо да утичемо на њен развој и квалитет. Приступност и доступност оваквим садржајима помажу заузимање разложног става према музици као понуђеној роби, усмеравајући даљи ток развоја музичко-социјалне свести.

Закључак

Метафизичка улога музике јесте да оствари заједницу народних тежњи и доведе до друштвеног и политичког реда: „ако је музика мирна и радосна, управа је уредна, док је музика земље у врењу пуна незадовољства и бесних тонова” (Конфучије, 1964:283).

Слабљење српског националног идентитета у популарном музичком изразу може се пратити од седамдесетих година XX века када је сцена, тада југословенске популарне музике, била прожета идејом јединства која је паралелно оцртавала везу са владајућом идеологијом. Неслагања су постојала само на нивоу генерацијског јаза што је превазилажено ефикасним механизмима културне политике. Деценију касније стварлачка инерција седамдесетих нестаје пред убрзаним процесом декаденције југословенских идеја. Нови културни и стваралачки међупростор надомештен је појавом јаког и надасве комплексног београдског популарног уметничког изрази познатог по снажној друштвеној ангажованости. У тренутку дезинтеграције социјалистичког система и територијалног, на основу националног идентитета, нове идеје делују необично идеолошки обједињавајуће у својој критици и сатири усмереној против државе. Потенцијално политичко двоумљење уметника препознатљиво је у паралелном подилажењу Истоку и Западу, у потрази за историјским, тачније утопистичким уточиштем. Нове идеје нису биле усамљене у свом мултимедијалном изразу. Док су Београд и Загреб све више заузимали критички став према систему, у Сарајеву су се ствараоци урбаног популарног музичког изрази окренули самокритици, па је експлицитна сатира упућена уметнику значила скривену сатиру о држави.

Деведесетих су гласови југословенства, урбане и уметничке (само)критике, постали илузорни, бесмислени и непотребни. Свакодневица обележена међусобним сукобима у жижу интересовања померила је пуко преживљавање. У тим околостима фолк музика заузима значајан културни простор на којем културна индустрија преко ноћи оснажује и развија се у складу са политичко економском ситуацијом. Звезде постају

младе певачице популарне народне музике које немају потребу да буду друштвено ангажоване нити да песмом промене свет. Интелектуални садржаји никоме више нису потребни и једноставне форме забаве утичу на афирмацију масовне продукције популарног звука.



Схематски приказ 2. Правци популарне музике у Србији (1970-20..)

Концептуално и идеолошки удаљени, ови правци показују значајне сличности у изразима који се хронолошки преплићу и надовезују један на други. Иако наизглед потпуно различити заједничка им је функционално-егзистенцијална основа: мултимедијална присутност уметника, вишезначност текста, друштвена ангажованост – за систем, односно против система, извођачи - идоли младих, комбиновање музичког и немурзичког садржаја.

Политичка сцена, у међувремену, пролази исти трансформациони процес као и музичка. Седамдесетих је владавина једнопартијског система оправдавала идеју југословенства у музици, а осамдесете је обележила инерција идеологије југословенства и најављивање распада федералне државе. Политички принципи и даље следе идеју југословенства у коју је од свих конститутивних република чланица Србија највише веровала постепено губећи сопствени (национални) идентитет.

Друштвено-културни контекст Србије деведесетих година XX и почетка новог века изграђен је на сурогатима културе која је профитирала на реафирмацији осећаја и новообликованом концепту националног. Нација и њени елементи постају извор профита претварајући српско друштво у искључиво потрошачко. Музика се, тако, као идентификација нације усмерава ка профилу западњачки обликованог потрошача стварајући лажни идентитет изграђен на псевдовредностима. Чин лажног представљања, губљења сопствености и веровања у њу значи деградирано друштво, заправо деградирану музику. Омаловажавање познатих аспеката националног у функцији је стварања новог идентитета и под изговором ослобођења од претходне идеологије. Историографски приступ динамици развоја популарне музике у Србији краја XX века тако баца сенку на свеопшти значај и вредност концепта нације као тековине модерне европске културе и цивилизације.

Логика развоја нове српске политичке и националне заједнице значила би здраву почетну основу модерне српске (популарне) музике. Због тога је важно зауставити се у правом тренутку на правом месту. Евентуална антиципација почетка и краја једне историјско-политички-друштвено-културно обликоване епохе била би исто што и преобликовање територијалних музичких граница у контурама стабилног националног музичког идентитета.

Србија за тако нешто као да још увек није спремна, а ситуацију помажу и уврежени стереотипи који почињу и завршавају на томе да се музика у процесу распада Југославије (краја XX века) користила као „оружје етно-политичког насиља у сукобима” (Baker [Бејкер], 2012:21). Покушаји да се сваки музички израз прикаже као начин грубе политичке комуникације, средство насиља у функцији симбола етничке различитости, само говори да музика може да постоји и на силу, сасвим

лишена основних моралних, етичких и естетских параметара. Југословенски и постјугословенски музички дискурс има много већу димензију значења од пуких субјективних агресивистичких, гео и етнополитичких претпоставки. Деградација музике у Србији као језика друштва – нације испланирано је остварена на свим изражајним пољима популарног. Вртоглаво урушавање друштвено-културних вредности оставило је трага на хетерогенизацији друштва одузимајући му чак и саму идеју о идентитету. Распето негде између Истока и Запада, у жељи да се оправда за сваки (не)учињени чин, српско друштво губи сопственост и не успева да контролише бројне „родољупце“ у бреговићевско - балашевићевском поткопавању културног идентитета народа и то из најосетљивијег нерва – музике.

Савремено српско друштво је демократски устројено, али је култура установљена на хијерархији власти која предодређује владајућу мисао. Културна сцена у Србији краја XX века показала се слободном и отвореном за сваки нови израз који се кретао у правцу реизградње националног идентитета. Чин грчевите потраге за идентификацијом довољан је показатељ неуравнотежене друштвено-културне, политичке и економске ситуације у којој се ослабљена земља затекла пред великим и нереалним захтевима не само у култури.

Уколико размишљања о популарној музици у Србији усмеримо ка озбиљној анализи садржаја који долази с популарне музичке сцене, разумећемо функцију њених значења која су у непосредном односу са свакодневицом. Да би променили такво друштво, морамо променити његову музику или бар очекивања од онога шта музика може да понуди. Ослабљен и деградирани музички потенцијал зато мора бити помогнут елементима националног идентитета и карактера, стубова стабилних савремених друштвено-културних односа.

Продирање нових идеја у дух нације ипак није немогуће и остварује се постепено, а њихов учинак дефинисан је тренутком и поступцима реализације - процес је, лаган, али је, зато, учинак трајан (LeBon, 2007:76).

Литература:

Adorno, W. T. (1968). *Filozofija nove muzike*. Beograd: Nolit.

Антонић, С. (2013). *Увод у социологију културног рата (са кратким освртом на Србију)*. Матица српска. Књига 492. Свеска 4: 445–460.

Baker, C. (2013). Music as a weapon of ethno-political violence and conflict: processes of ethnic separation during and after the break-up of Yugoslavia. *Patterns of Prejudice*. Vol. 47. Issue 4/5: 409–429.

Бандић, Д. (1980). *Табу у традиционалној култури Срба*. Београд.

Barrett, M. S. (2006). Aesthetic response. In McPherson (ed.). *The child as musician*. Oxford: Oxford University Press: 173-191.

Baudrillard, J. (1981). *For a critique of the political economy of the sign*. Chapter V. St. Louis, Mo: Telos Press Ltd.

Baudrillard, J. (1994). *Simulacra and Simulation*. Michigan: University of Michigan Press.

Blommaert, J. and Chris Bulcaen. (2000). Critical Discourse Analysis. *Annual Review of Anthropology*, Vol. 29: 447–466.

Brecht, B. (1979). *Dijalektika u teatru*. Beograd: Nolit. Sazvežđa.

Cook, N. (2013). Foreword. In: Tan S-L, Cohen A. J, Lipscomb S. D, Kendall R. A. *The psychology of music in multimedia*. UK: Oxford University Press: V–VII.

Davidson, J. W. & Burland, K. (2006). Musician identity formation. In McPherson (ed.) *The child as musician*. Oxford: Oxford University Press: 475–490.

Denzin, Norman K. & Yvonna S. Lincoln (2005). *The Sage Handbook of Qualitative Research* (3rd ed.). Thousand Oaks, London, New Delhi: Sage Publications:1–65;139–164; 303–356; 443–536; 559–604; 695–745; 869–908;1099–1126.

Doane, M .A. (1991).*Femmes fatales*. New York and London: Routledge.

Елзесер, Ј. (2009). *Национална држава и феномен глобализације*. Београд: Јасен.

Filipović, J. (2009). *Моћ речи; огледи из критичке социolingvistике*. Београд: Andrejević.

Finnas, L. (1989) A comparison between young people's privately and publicly expressed musical preferences. *Psychology of Music*, 17: 132–145.

Fiske, J. (1989). *Understanding Popular Culture*. London: Routledge.
(books.google.com/books/about/Understanding_Popular_Culture.html?id=JQx8qNNkhs)

Fiske, J. 1989. *Understanding Popular Culture*, London, Unwin Hyman).

Fisk, Dž. (2001). *Populrna kultura*. Београд: Clio.

Folkestad, G. (2006). Formal and informal learning situations or practices vs formal and informal ways of learning. *British Journal of Music Education*, 23 (2): 135-145.

Freeden, M. (2006). *Političke ideologije*. Zagreb: Algoritam.

Geertz, C. (1973). *Ideology of cultural system: The interpretation of culutres*. New York: Basic books, Inc., Publishers.

Големовић, Д.О.(1997). *Етномузиколошки огледи*. Београд. Библиотека XX век.

- Горди, Е. (2001). *Култура власти у Србији*. Београд. Самиздат Б92.
- Greeno, J. G. (1994). Gibson's affordances. *Psychological review*, 101 (2): 336-342.
- Guba, E. G., & Lincoln, Y. S. (1994). Competing paradigms in qualitative research. In N. K. Denzin & Y.S. Lincoln (Eds.). *Handbook of qualitative research*. Thousand Oaks, CA: Sage: 105–117.
- Хајдегер, М. (1982). *Мишљење и певање*. Београд: Полит.
- Hall, S. (1973). *Encoding and Decoding in Television Discourse*. Chapter V. London: 51-61.
- Hallam, S. (2006). *Music psychology in education*. London: Institute of Education, University of London.
- Хантингтон, С. (2000). *Сукоб цивилизација*. Подгорица: ЦИД.
- Hargreaves, D. J. (1986). *The developmental psychology of music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hargreaves, D. J., North, A. C. & Tarrant, M. (2006). Musical preference and taste in childhood and adolescence. In McPherson (ed.), *The child as musician*. Oxford: Oxford University Press: 135-154.
- Hodge, R. and G. Kress. (1993). *Language as Ideology*. 2nd ed. London: Routledge.
- Horkheimer, M – Adorno, T. (1969). *Dijalektika prosvetiteljstva – filozofijski fragmenti*. Sarajevo: Svijetlost.

Jakobson, R. (1960). *Closing statements: Linguistics and Poetics. Style in language*. New York: T. A. Sebeok.

Janjatović, P. (1998). *Ilustrovana YU rock enciklopedija*. Beograd: Geopoetika.

Jelavic, B. (2006). *History of the Balkans: Twentieth century*. New York: Cambridge University Press in Phillip B. Minehan. Palgrave MacMillan.

Joussemet, M., Koestner, R., Lekes, N. & Houliort, N. (2004). Introducing uninteresting tasks to children: A comparison of the effects of rewards and autonomy support. *Journal of Personality*, 72 (1): 139-166.

Jusdanis, G. (1995). Beyond national culture. *Duke University Press, boundary 2*, Vol. 22, No. 1: 23–60.

Kajtez, N. (2006). *Metafizika novca*. Novi Sad: Topolino.

Kloskovska, A. (2005). *Sociologijakulture*. Beograd: Čigoja.

Kronja, I. (2001). *Smrtonosni sjaj. Masovna psihologija i estetika turbo-folka*. Beograd: Tehnokratia.

Lamont, A., Hargreaves, D. J., Marshall, N. A. & Tarrant, M. (2003). Young people's music in and out of school. *British Journal of Music Education*, 20 (3): 229-241.

Lampe, J. (2000). *Yugoslavia as history. Twice there was a Country*. Cambridge University Press

Lane, R. E. (1962). *Pohitical Ideology, Why American Common Man Believes What He Does*. New York: The Free Press of Glencoe.

Longinovic, T. (2000). *Blood and song at the end of Yugoslavia – Music and the racial imagination*. Chicago and London: The University of Chicago Press.

Лаоце, Конфучије, Чуангце (1964). *Изабрани списи*. Београд: Просвета.

LeBon, G. (2007). *Psihologijagomila*. Београд–Градац: Čаčак–Алеф.

Lévi-Strauss, C. (1989). *Strukturalna antropologija*. Загреб: Stvarnost.

Malinovski, B. (1970). *Naučna teorija kulture*. Београд: Vuk Karadžić.

Milin, M. (2004). The National Idea in Serbian Music of the 20th Century. *Nationale Musik im 20. Jahrhundert*. Konferenzbericht Leipzig 2002, Hrsg. H. Loos i S. Keym: 31–45.

Mulvei, L. (1989). *Visual and other pleasures*. Bloomington: Indiana University Press.

Nelson, C., Treichler, P.A and Grossberg, L. (1992). *Cultura studies: An introduction*. In L. Grossberg, C. Nelson and P.A. Treichler (Eds), *Cultural studies* (1-16). New York. Routledge.

North A. C. and Hargreaves D. J. (2008). *The Social and Applied Psychology of Music*. New York: Oxford University Press.

Ortega i Gaset, H. (2013). *Pobuna masa*. Čаčак–Београд. Алеф–Градац.

Ozuf, M – Fire, F. (1996). Критички речник француске револуције. *Нација; Суверенитет*. Београд: ИК Зорана Стојановића. 803–813; 924–937.

Подунавац, М. (2007). *Изградња модерне државе и нације: Балканска перспектива*.
Годишњак. Београд: ФПН.

Politička enciklopedija. (1975). *Ideologija*. Београд: Savremena Administracija: 326–327.

Петровић, А. Лудило и институција, (са синглом Идола – Ретко те виђам с девојкама)
Видици 3, Београд 1980.

Петровић, А. Речник технологије, одредница Дечаци, Видици 1 – 2, Београд 1981.

Петровић, А. *Питијска хармонија*, Хармонија у природи, науци и уметности кроз историју, Флогистон. бр 7, МНТ САНУ, Завод за уџбенике, Београд 1997, стр. 71 – 90.

Петровић, А. *Аналогија и ентропија*, Филозофија природе и хармоније, Матица српска 2005

Petrović, A. *Euler's True Harmony*. У: „Leonhard Eulerand Modern Science“, Российская академия наук, Санкт-Петербург 2007, стр. 216 – 221.

Петровић, А. *О миметичком и технолошком свету*, „Наслеђе“, Универзитет у Крагујевцу, бр. 7-2007, 17 – 24.

Петровић, А. *Култура без језика: црвено или зелено?* Књижевност, друштво, политика, Филолошко – уметнички факултет, Крагујевац, 2008, стр. 361 – 370.

Петровић, А. *Култура лепог у времену ружног*, „Наслеђе“, Филолошко – уметнички факултет, бр 9-2008, стр. 9 – 18.

Петровић, А. *Педагогија душе*, Немогуће, Филолошко – уметнички факултет, Крагујевац 2013, стр. 141 – 148.

Petrović, Z. (2013). *Vašington i Srbi – od Trumanovih jaja do osiromašenog uranijuma*. Beograd: Institut za političke studije.

Pitts, S. E. (2005). *Valuing Musical Participation*. Aldershot: Ashgate Publishing Limited.

Pitts, S. E. (2007). Anything goes: a case study of extra-curricular musical participation in an English secondary school. *Music Education Research*, 9 (1): 145-165.

Proshansky, H. M., Fabian, A. K. & Kaminoff, R. (1983). Place-identity: Physical worlds socialization of the self. *Journal of Environmental psychology*, 3: 57-83.

Ranke, L. (1965). *Srpska revolucija*. Beograd. Srpska književna zadruga.

Schmid, H. (1981). *On the origin of ideology*. *Acta sociologica*. Rocksilde University Centre. Sage publications.

Shuker, R. (1998). *Key Concepts in Popular Music*. New York: Routledge.

СМИТ, А. (1998). *Национални идентитет*. Београд: Библиотека XX век – Чигоја штампа.

Smith, A. (1999). *Myths and memories of the Nation*. New York: Oxford University Press.

Spivak, C. G. (2010). *Can the subaltern speak?: Reflections on the history of an Idea*. Rosalind Morris. Columbia Univerity Press.

Šušnjić, Đ. (1993). Ideologija. U: Matić, M. *Enciklopedija političke kulture*. Beograd: Savremena Administracija. 373–381.

Tarrant, M., North, A.C. & Hargreaves, D. (2002) Youth identity and music. In McDonald, A.R., Hargreaves, D. & Miell, D. (eds,) *Musical Identities*. Oxford: Oxford University Press: 134–150.

Tomić, Yves: *Ideologija velike Srbije u XIX i XX veku*. Bibliotheque de documentation internationale contemporaine. Universite de Paris X-Nanterre: 0463-7876-0463-7990 BCST/Prevod.

Tracy, D. A. (1985). *Ideology and social science Destutt de Tracy and French liberalism*. Dordrecht: 2–17.

Trehub, S. E. (2006). Infants as musical connoisseurs. In McPherson (Ed.). *The child as musician*. Oxford: Oxford University Press: 33-49.

Vićentić, N. (2011). Umetnost beogradske novotalasne scene kao društveno-politička intervencija. *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti* br. 17: 341–353.

Vratuša-Žunjić, V. (2007). Ideologija. U: Mimica, A., Bogdanović, M. *Sociološki rečnik*. Beograd. Zavod za udžbenike: 181–182.

Вујаклија, М. (2002). *Лексикон страних речи и израза*. Београд: Просвета: 353.

Woolard, K. & Schieffelin, B. (1994). Language Ideology. *Annual Review of Anthropology*, Vol. 23: 55–82.

Консултовани сајтови:

<http://youtu.be/TqzxunJZg8M>

<http://youtu.be/eQGkNx6yapE>

<http://youtu.be/qTzDispBVHM>

<http://youtu.be/6Y5x6g1RZ5Y>

http://youtu.be/ug_TIt9ZPb8

<http://youtu.be/vP6EUDKr2hM>

<http://youtu.be/bBjCz4lhWvU>

<http://youtu.be/S7hjB5igR7I>

<http://www.vreme.rs/cms/view.php?id=1163785&print=yes>

www.kurir-info.rs/bajka-o-zemlji-pandoriji-clanak-53849

www.poznati.info/jelena-karleusa-uputila-otvoreno-pismo-ceci-debata@b92.net

www.youtube.com/watch?v=C2Jk0K_erfw

www.youtube.com/watch?v=ziOtv-Amoqk

www.youtube.com/watch?v=JnHUPvFaZdM

www.youtube.com/watch?v=CfI3eGXkZH8

www.youtube.com/watch?v=I3_95NqLS9k

www.metrolyrics.com/lijepa-nasa-lyrics-bijelo-dugme.html

www.youtube.com/watch?v=9JDEM9TyzAQ

www.youtube.com/watch?v=Wsb-ZOhIg7M

www.youtube.com/watch?v=liwNknNuC4w

www.youtube.com/watch?v=icK9XFTcfso

www.lyricstime.com/djordje-balasevic-ziveti-slobodno-lyrics.html

Кратка биографија: Мирјана Матовић рођена је у Београду. Дипломирала је 2005. године на Филолошком факултету Универзитета у Београду, група за шпански језик и хиспанске књижевности. Године 2007. дипломирала је на Факултету музичке уметности Универзитета у Београду, одсек етномузикологија. Докторске студије уписала је 2010. године на Филолошком факултету у Београду, модул Култура. Активно се бави истраживањима у области српске популарне музике о чему је имала прилике да говори на међународним тематским скуповима у Толеду 2012. године (5th SELICUP – *Multidisciplinary views of popular culutre*), Стразбуру 2013. Године (*Changing the tune – Popular music and politics in the XXI century - from the fall of communism to the Arab spring*), Бечу 2013. године (*International Symposium on performing science*). Од 2013. године члан је Међународне организације за проучавање популарне музике (IASPM - *International Association for the Study of Popular Music*). Ради као асистент на катедри за Уметност / област музичке и извођачке уметности, на Високој школи струковних студија за образовање васпитача у Новом Саду.

[1]Детаљнија анализа релевантних делова текста у делу о социолингвистици музике

[2]Трилер је брзо смењивање главног и доњег или горњег суседног тона

[3]Прекомерна секунда је интервал у музици код које је размак између тонова три полустепена. Карактеристична је за оријенталне мелодије.

[4]Вокализација у музици се односи на испевавање самогласника на крају речи.

[5]Поновљени последњи стих *далеко од мора*, замена је за оригинални *тамо је Србија*.