

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ
ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ

Александар Р. Антуновић

ТАМБУРАШКА МУЗИКА У НОВОМ САДУ:
ОДНОС МУЗИКЕ И МЕСТА У
АНТРОПОЛОШКОЈ ПЕРСПЕКТИВИ

докторска дисертација

Београд, 2025.

UNIVERSITY OF BELGRADE
FACULTY OF PHILOSOPHY

Aleksandar R. Antunović

TAMBURITZA MUSIC IN NOVI SAD: THE
RELATIONSHIP BETWEEN MUSIC AND
PLACE FROM AN ANTHROPOLOGICAL
PERSPECTIVE

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2025.

Ментор:

др Марија Ајдук ванредна професорка, Универзитет у Београду, Филозофски факултет

Чланови комисије:

др Бојан Жикић, редовни професор, Универзитет у Београду, Филозофски факултет

др Ана Банић Грубишић, ванредна професорка, Универзитет у Београду, Филозофски факултет

др Љубица Милосављевић, ванредна професорка, Универзитет у Београду, Филозофски факултет

др Данијела Здравих-Михаиловић, редовна професорка, Универзитет у Нишу, Факултет уметности

Датум одбране докторске дисертације:

Изјава захвалности

Овим путем желим да изразим захвалност менторки проф. др Марији Ајдук на несебичној подршци, стрпљењу и помоћи током спровођења истраживачког рада и писања докторске дисертације. Такође, захвалност дугујем колегама из Етнолошког одељења Музеја Војводине због толеранције и подршке коју су ми пружили у периоду мог рада на докторату, као и члановима моје породице, који су без обзира на све успутне непредвиђене тешкоће и евидентно жртвовање мог времена, били безусловни ослонац у читавом периоду овог рада. Захваљујем се и свим испитаницима, који су издвојили своје време како би са мном разговарали и тиме помогли израду ове дисертације. Многи људи су ми помогли и изашли у сусреттоком обављања теренског истраживања и израде дисертације, на чему им се овом приликом још једном захваљујем.

ТАМБУРАШКА МУЗИКА У НОВОМ САДУ: ОДНОС МУЗИКЕ И МЕСТА У АНТРОПОЛОШКОЈ ПЕРСПЕКТИВИ

Апстракт: Ова дисертација почива на схватању да тамбурашка музика носи одређена значења која указују на њено место у културном идентитету града Новог Сада. Са тим у вези, основна хипотеза овог рада је да музика има капацитет и моћ да утиче на стварање представе о месту, што је покушано да се прикаже кроз релацију тамбурашке музике и идентитета града Новог Сада. Дисертација се базира на резултатима истраживања спроведеног у Новом Саду у периоду од 2018. до 2025. године. Основни истраживачки метод коришћен за потребе рада је квалитативни приступ, који је подразумевао интервјуе спроведене са наменски одабраним испитаницима. Њихови ставови и поимања изнесени у разговорима употребљени су као главни материјал за реконструкцију односа тамбурашке музике и једне димензије идентитета Новог Сада. Осим квалитативног, за потребе израде дисертације обављено је и квантитативно истраживање у виду анкете, чији су резултати послужили као пропратни (помоћни) материјал. Лично учествовање у животу испитане заједнице и тамбурашке музике у Новом Саду дало ми је иницијалну идеју за основну хипотезу овог истраживања, која релацију тамбурашке музике и идентитета града Новог Сада смешта у контекст теорије о улози музике у конструкцији локалног идентитета, тј. идентитета места. Такође, ангажованост и активно учешће у животу заједнице послужило је као добар повод за праћење, маркирање и документовање оних ситуација, мишљења и ставова који су препознати као интегрални део основне теме истраживања и тако настали материјал – посматрањем са учествовањем, употребљен је као пропратна грађа и још један аспект приступа перцепцијама позиције тамбурашке музике у изградњи локалног идентитета. У раду је, поред перцепција односа музике и места, анализирана сва грађа која садржи поимање тамбурашке музике као културног феномена у различитим облицима. Све димензије перципирања овог музичког облика као културне појаве – емоције, жанр, колективни идентитет, међусобно су испреплетене и рад не претендује да их у потпуности раздвоји, већ да их анализира као целину и на тај начин пружи нека виђења улоге тамбурашке музике у конструкцији идентитета града Новог Сада из антрополошке перспективе.

Кључне речи: град, идентитет, Нови Сад, тамбурашка музика.

Научна област: етнологија и антропологија.

Ужа научна област: антропологија музике.

TAMBURITZA MUSIC IN NOVI SAD: THE RELATIONSHIP BETWEEN MUSIC AND PLACE FROM AN ANTHROPOLOGICAL PERSPECTIVE

Abstract: This dissertation is grounded in the understanding that tamburitza music carries specific meanings that indicate its place within the cultural identity of the city of Novi Sad. In this regard, the central hypothesis of this study is that music possesses the capacity and power to shape representations of place, a perspective examined here through the relationship between tamburitza music and the identity of Novi Sad. The dissertation is based on the findings of research conducted in Novi Sad between 2018 and 2025. The primary research method applied was a qualitative approach, involving interviews with purposefully selected participants. Their perspectives and interpretations, articulated in these conversations, served as the primary material for reconstructing the relationship between tamburitza music and one dimension of Novi Sad's identity. In addition to the qualitative component, a quantitative survey was also carried out, the results of which served as supplementary material. Participation in the everyday life of the studied community and in the practice of tamburitza music in Novi Sad provided the initial inspiration for the central hypothesis of this research. This hypothesis situates the relationship between tamburitza music and the identity of Novi Sad within the theoretical framework concerning the role of music in the construction of local identity, i.e., the identity of place. Furthermore, active engagement in community life created an opportunity to observe, identify, and document situations, opinions, and attitudes recognized as integral to the core theme of this study. Such material—gathered through participant observation—was employed as supporting data and as an additional perspective on how tamburitza music is positioned in the construction of local identity. In addition to exploring the nexus between music and place, this dissertation analyzes material that represents tamburitza music as a multifaceted cultural phenomenon. The interconnections among emotions, genre, and collective identity are complex and inseparable. This study does not isolate these elements but considers them holistically to gain a better understanding of tamburitza music's contribution to identity construction in Novi Sad from an anthropological perspective.

Keywords: city, identity, Novi Sad, tamburitza music

Field of study: ethnology and anthropology.

Subfield of study: anthropology of music.

САДРЖАЈ

1.	УВОД.....	1
2.	ТЕОРИЈСКО-МЕТОДОЛОШКИ ОКВИР И ОДРЕЂЕЊЕ ПОЈМОВА.....	8
2.1.	Теоријско позиционирање.....	8
2.1.1.	Култура као комуникација	8
2.1.2.	Музика као култура	11
2.1.3.	Идентитет места	19
2.1.4.	Однос музике и места.....	23
2.2.	Одређење појмова <i>тамбурашка музика</i> и <i>идентитет Новог Сада</i>	25
2.2.1.	Тамбурашка музика.....	26
2.2.2.	Тамбурашка музика – друштвено-историјски контекст	34
2.2.3.	Идентитет Новог Сада.....	55
2.3.	Методолошки приступ	58
2.3.1.	Посматрање са учествовањем	62
2.3.2.	Анкета	65
3.	ПЕРЦЕПЦИЈА ТАМБУРАШКЕ МУЗИКЕ	66
3.1.	Тамбурашка музика као <i>музика</i>	68
3.2.	Тамбурашка музика као <i>култура</i>	73
3.1.1.	Тамбурашка музика као емоција	74
3.1.2.	Тамбурашка музика као жанр	80
4.	ТАМБУРАШКА МУЗИКА КАО ЕЛЕМЕНТ КОЛЕКТИВНОГ ИДЕНТИТЕТА	
	92	
4.1.	Перцепција тамбурашке музике као елемента регионалног идентитета...	96
4.2.	Перцепција тамбурашке музике у контексту национално-етничког идентитета	108
4.3.	Тамбурашка музика као елемент урбане културе.....	118

5.	ТАМБУРАШКА МУЗИКА И ИДЕНТИТЕТ НОВОГ САДА	126
5.1.	Производња локалног идентитета на основу квантитативног истраживања 128	
5.2.	Мала сцена.....	131
5.2.1.	Кафане.....	132
5.2.2.	Приватне прославе.....	150
5.3.	Велика сцена.....	162
5.3.1.	Концерти	163
5.3.2.	Тамбурица фест	166
5.4.	Едукација као облик манифестовања тамбурашке музике у Новом Саду 180	
6.	ЗАКЉУЧАК.....	184
7.	ЛИТЕРАТУРА И ИЗВОРИ	195

1. УВОД

Ово истраживање почива на схватању да музика представља социокултурну категорију која добија одређена значења унутар културног контекста у коме настаје и траје. Из антрополошке перспективе музика је посматрана као феномен који поседује *способност* да буде фактор у конструкцији одређеног колективног идентитета. Та конструкција базира се на комуникацијским релацијама које успостављају значењске односе између музике као социокултурне категорије са једне стране, и човека са друге (Ristivojević 2013, 441). Музика може имати значење само уколико указује, показује или усмерава пажњу на нешто изван себе, јер тон као физичко постојање нема значење – музика није само констелација звукова, већ облик људског понашања са израженим симболичким својствима (Mejer 1986, 58, Merriam 1964, 258). Та симболичка својства су резултат људског концептуалног знања о музици као културној категорији (Žikić 2009, 337). Према С. Коен (S. Cohen) људско искуство у музици, њена употреба и значења која људи везују за музику, повезани су са специфичностима и конекцијама између њих, што ставља акценат на важност холистичког приступа у проучавању музике и њене улоге у животу људи, култура и друштава (Cohen 1993, 135).

Предмет овог истраживања је анализа улоге музике у конструкцији локалног идентитета. Ова форма колективног идентитета посматрана је као један од идентитета града који се дефинише утицајем музике. Конструкт локалног идентитета подразумева све оно што се у датом временском и просторном контексту перципира као „важна идентитетска одлика“ места (Ristivojević 2014a, 6). Као што додељивање различитих симболичких својстава музици не сматрам једнообразним процесом, тако и идентитет места посматрам као комплексну мрежу међусобно испреплетених значења, ставова, схватања и мишљења. Локални идентитет, као део теорије о месту и простору у антропологији, дуго је био у сенци истраживања културних целина које подразумевају веће просторне одреднице (Gupta & Ferguson 1997, 6). Одређена повезаност места и људи дуго је представљала део антрополошког концепта културе, али само делимично, док савремени антрополошки приступ одбацује тезу која простор и место посматра као нешто

„дато“, већ је процес њихове друштвене и политичке конструкције узет у обзир. Предмети антрополошких истраживања се више не замишљају као аутоматски и природно усидрени у простор, већ се обраћа посебна пажња на начин на који су простори и места замишљени и конструисани (Gupta & Ferguson 1997, 17-18). У раду сам се осврнуо на тематику урбаности места, јер је место чији идентитет је предмет истраживања градско насеље. Под појмом градске културе подразумевам савремени концепт урбаног. Град и његова култура су фундаментални чиниоци у исказивању и замишљању онога што се сматра савременим друштвом – граду се у исто време и продукује и конзумира популарна култура (Stevenson 2003, 138). Рад се односи на град као просторну, друштвену и културну категорију. М. Ристивојевић персонификацију градског идентитета посматра, како кроз физичка места (клубови, културни центри, кафићи, паркови, одређени делови града), тако и у свакодневном животу и доживљају града који се рефлектује кроз специфичан начин понашања (кретање унутар града, стил изражавања, теме за разговор, и др) (Ristivojević 2011, 932). Градски идентитет и његова веза са музиком посматрани су кроз когнитивне процесе и самопозиционирање појединаца у односу на музику, музичара из различитих поткатегија проучаване музичке и социокултурне форме и становника града који имају мање директне везе са музичком праксом.¹

Основна хипотеза истраживања јесте да музика може да утиче на изградњу перцепције одређеног места. Човек музици додељује одређена значења на основу којих она добија својеврсну *моћ* да утиче на формирање мишљења и ставова о неком месту (Cohen 1995, 287). Према М. Ристивојевић, релација музике и места представља један вид културолошког процеса из ког се развијају значења, која потом обликују идентитете, како музике тако и места (Ristivojević 2011, 931). Ради се о двосмерном комуникацијском односу између појединца и музике, који резултира додељивањем симболичких својстава музици, на основу којих музика повратно утиче на стварање ставова, мишљења и осећања везаних за одређено место. Значења која појединци додељују музици су флуидни елементи који настају, трансформишу се и нестају услед утицаја читавог низа фактора – социјалног, културног, политичког, историјског контекста и индивидуалне искуствене дистанце.

¹ Према Џ. Блекингу да би смо сазнали шта је музика морамо да знамо ко слуша, изводи и пева, у датом друштву и зашто (Bleking 1992, 41).

Музика на неколико начина учествује у изградњи локалног идентитета на основу поменутих функција комуникације додељеним значењима. Постоји много примера који могу да потврде повезаност различите врсте музике (жанр, поджанр, стил, извођач, итд.) са разним местима, градовима или већим просторним целинама. Досадашња антрополошка истраживања музике нуде неке одговоре на питања у вези са темом односа музике и места кроз различите примере из стручне литературе коришћене за теоријску подлогу у овом раду.

Пример који би послужио у анализи релације музике и места је тамбурашка музика у Новом Саду у периоду од 2018. до 2025. године. Појам тамбурашке музике је проблематичан због употребе ова два термина, те објашњење истих сматрам важним. *Тамбурашка музика* је устаљен назив за специфични облик музичког изражавања, присутан у Србији, нарочито у Војводини, у Хрватској, са израженим присуством на северу државе, у мањој мери у Румунији, Мађарској, Словенији, Македонији, Босни и Херцеговини, Црној Гори, Чешкој и међу јужнословенском емиграцијом у САД-у. Одликује га свирање на тамбурашким инструментима – на породици инструмената која броји укупно шест чланова. У синтагми *тамбурашка музика*, одредница *тамбурашка* је у техничком смислу јасна и врло конкретна, док у жанровском смислу намеће многа питања. У погледу репертоара, тамбурашка музика није ограничена ни на један посебан музички жанр, иако се њоме најчешће сматра староградска и део традиционалне музике пре свега Војводине и Славоније и мањим делом других крајева. У културолошком смислу, под тамбурашким музиком се не подразумева само музика изведена на тамбурашким инструментима, већ она носи много значења која представљају релевантне културолошке факторе и идентитетске одреднице. У супротном, поменута термиолошка формулација не би имала смисла, јер би у том случају постојала и *виолинска*, *гитарска*, или *хармоникашка* музика као посебан жанровски конструкт. Као алтернатива називу *тамбурашка музика*, у стручној литератури се често користи варијанта *тамбурашка пракса*. У овом раду биће употребљавана оба облика као синоними за исту социокултурну форму, као и комбинована варијанта *тамбурашка музичка пракса* и *тамбураштво*. Тамбурашка музичка пракса се дели на институционализовану и неинституционализовану (Ранисављевић 2011). Институционализација тамбурашке музике подразумева процес увођења тамбуре у свет уметничке музике и великих оркестарских форми, као и класификовање тамбуре као

класичног инструмента укљученог у систем основног и средњег музичког образовања у Републици Србији. Ову димензију тамбураштва чине велики (16 и више чланова) и мали (између 8 и 16 чланова) оркестри. Упоредо са неком врстом формалне, постоји неинституционализована тамбурашка пракса; односи се на мале неформалне тамбурашке саставе који најчешће могу да се чују у кафанским амбијентима и на прославама и свечаним догађајима у приватној и јавној сфери, попут обележавања венчања, крштења, рођендана, крсних слава и др. (Антуновић 2022, 227). У фокусу истраживања налази се тамбурашка музика схваћена као јединство музике и контекста у коме се производи (Jovanović 2016, 355), или “процес у коме узајамно делују културни и друштвени системи и људске активности које су у вези са одређеним музичким стилем” (Forry 2011, 33-35). Тамбурашка музика од својих почетака везује за град Нови Сад, иако је елемент присутан на знатно већем географском простору (Томић 2009, Брзић 2012, Ранисављевић 2011, Vukosavljev 1992, Кнежев 2020). Овај социокултурни и музички феномен присутан је у граду Новом Саду на више нивоа. У оквиру овог истраживања остварен је увид у све категорије присуства тамбурашке музике у Новом Саду, сакупљен релевантни материјал на основу којег је предмет анализиран из антрополошког угла. Сагледавање улоге ове социокултурне институције у конструкцији идентитета града у највећој мери се састоји из појединачних перцепција релације музике и места. Као материјал за анализу су употребљена актуелна схватања и виђења улоге тамбурашке музике у изградњи новосадског идентитета од стране музичара (из обе претходно поменуте категорије тамбурашке музике), водећих личности важних тамбурашких институција, радника у култури, туризму и медијима, тамбурашке публике и становника Новог Сада који нису на директан начин повезани са тамбурашком музиком. Однос музике и места тумачен је као релација два флуидна социокултурна конструкта, са њиховим одликама у датом тренутку.

Тамбурашка пракса може да се посматра кроз више културолошких дистинкција; урбано-рурално, традиционално-модерно, централноевропско-балканско, западно-источно, етничко/национално-регионално, као елемент који се често налази на средини, *ни тамо ни овамо* између супротстављених појмова, или као елемент присутан на обе стране. Покушај да се у раду сагледају ове карактеристике тамбурашке праксе сматрам једним од начина за што прецизније позиционирање елемента у односу са местом. Анализом су обухваћени комуникацијски и идентитетски аспекти тамбурашке музике у релацији са местом, док су

вредновања у естетско-музиколошком смислу била узета у обзир само у случају када су она релевантна при њеном позиционирању у процесу који чини основни предмет истраживања.

Ово истраживање настоји да потврди следеће хипотезе: тамбурашка музика је специфична друштвено-културна појава која се формира и егзистира око музичких облика, различите мелодијске, жанровске, поетске структуре, а чија специфичност се огледа у употреби тамбурашких инструмената и посебном симболиком која јој је додељена у комуникацијским процесима; она има *способност* да утиче на стварање представа о одређеном месту, што ћу покушати да потврдим на примеру њеног утицаја на идентитет града Новог Сада; тамбурашка музика је један од симбола Новог Сада на основу схватања, осећања, виђења и ставова појединаца који учествују у двосмерном комуникацијском процесу додељивања значења и самоиндентификације у односу на социокултурни феномен; као симбол идентитета места, она има одређену улогу у његовој конструкцији.

Циљеви овог истраживања су да се на основу изнесених хипотеза, тамбурашка музика прво одреди као специфични социокултурни феномен и да се дефинишу она својства која тамбурашку музику чине културом у односу на њен музички део, да се музика представи као слојевита културна појава и да се дезинтегрише на основне чиниоце: музику, значења и идентитет. Идеја је да се однос тамбурашке музике и појединца, припадника колективног идентитета (у овом случају локалног идентитета) представи као двосмерни комуникацијски процес, у коме музика постаје и произвођач и продукт идентитета. Изградња тог идентитета отелотворена је у ставовима и мишљењима појединаца, интервјуисаних становника Новог Сада.

У теоријском погледу истраживање се у највећој мери ослања на антрополошки приступ музици. Антрополошка теорија о музици утемељена је у радовима неколико аутора (Merriam 1964, Bleking 1992, Ober 2007) који ће у овом истраживању служити као основни теоријски концепти. Однос идентитета места и музике као социокултурне институције, такође има своје место у антрополошким истраживањима. Радови који се баве овом тематиком заузимају један део теоријске подлоге докторске дисертације (Cohen 1993, 1995, Ristivojević 2011, 2012, 2014a, 2014b, 2018, Connell & Gibson 2004). Фокус аналитичког приступа рада је на сазнајним процесима појединаца, стога когнитивна

антропологија и антропологија комуникације чине један од неколико фундаменталних чинилаца теоријског залеђа рада. У домену процеса додељивања значења и комуникацијских релација ослонио сам се на структуралистичку теорију о комуникацији и симболима у делу „Култура и комуникација“ Едмунда Лича (Lič 1986). У области когнитивне антропологије користио сам радове Бојана Жикића, у којима је овакав научни приступ представљен и појашњен (Žikić 2008, 2009). С обзиром на то да је предмет истраживања вишеслојна појава, за њено разматрање и свеобухватно сагледавање неопходно је осврнути се и на закључке донесене у оквиру других, сродних дисциплина. Како се ради о музичком феномену, један део теоријске подлоге, који се односи на дефинисање појмова, ослања се на резултате радова етномузиколога чија су истраживања била фокусирана на тамбурашкој музици (Forgy 2011, Јовановић 2017, Jovanović 2016, Ранисављевић 2011).

У овом истраживању биће коришћена методологија сакупљања материјала заснована на квалитативном приступу (Bryman 1984). Основни начин прикупљања материјала је разговор у облику отвореног интервјуа. Разговори су вођени на основу делимично припремљеног упитника, али су текли слободно без строго одређеног смера. Интервјуи су обављани са особама које су на различите начине повезане са тамбурашком музиком. Структура разговора прилагођена је информантима на основу природе њихове конекције са тамбураштвом. Највећа пажња посвећена је разговорима са особама које су директно везане за тамбурашку музику, с обзиром на то да њихова перцепција може да пружи богат материјал за анализу, узимајући у обзир њихов угао посматрања односа тамбурашке праксе и локалног идентитета из *првог лица* и познавања социокултурних околности која на неки начин утичу на тамбурашку музику као елемент културе. Особе које сматрам директно везаним за тамбурашку праксу припадају следећим групама: чланови аматерских и професионалних тамбурашких оркестара, чланови малих комерцијалних тамбурашких састава, особе из домена музичке продукције и менаџмента везане за тамбураштво, значајни вокални извођачи и особе које на основу неких активности могу да се сматрају тамбурашком публиком. Квалитативни део истраживања обухватио је интервјуе са 32 испитаника, од чега 3 нису обављена уживо у Новом Саду (један интервју обављен је у Суботици, са Звонком Богданом, други путем видео позива са учесником Тамбурица феста из Хрватске и трећи са естрадним певачем војвођанске

народне и тамбурашке музике у Кикинди). Метод сакупљања допунског материјала извршен је анкетним испитивањем и методом посматрања са учествовањем. У анкетном делу једини критеријум био је да анкетиране особе тренутно станују на подручју града Новог Сада. Испитаници за анкету бирани су насумично, уз претпоставку да немају директну и чврсту везу са тамбурашком музиком. Метод посматрања са учествовањем спровођен је бележењем атмосфере, ситуација, начина комуникације и одабира репертоара у току учествовања у свирци тамбурашких састава чији сам био редован или повремени члан током истраживања.

Значај овог истраживања огледао би се у дефинисању музике као друштвено-културне категорије чиме би се потврдила теза М. Ристивојевић о *способности* музике да утиче на стварање представа о једном месту путем процеса комуникативности којим се успостављају значењске релације између музике и човека (Ristivojević 2013, 441), на примеру тамбурашке музике као елемента који конструише идентитет града Новог Сада на нивоу перцепције испитаника. Упркос чињеници да је на тему тамбурашке музичке праксе написан немали број радова², овакво антрополошко истраживање и антрополошка анализа тамбурашке музике као социокултурне категорије има задатак да *баци* ново светло на овај феномен, када је у питању научни приступ. Још увек није разматрана улога ове музике у конструкцији колективних идентитета у антрополошкој перспективи, тако да појму није приступано ни као једном од чинилаца односа музике и места. Овакво истраживање сматрам значајним и из разлога што полазим од претпоставке да ће његови резултати представити један од до сада неистражених друштвено-културних фактора који чине оно што се сматра идентитетом града Новог Сада. Успех овог истраживачког подухвата могао би да има значај као извор за неке друге друштвено-научне пројекте који би се бавили темом тамбурашке праксе, јер је њен утицај на конструкцију колективног идентитета видљив, како на примеру идентитета места, тако и у формирању већих културно-идентитетских целина, као што су етнички, регионални или национални идентитети, у различитим историјским периодима. Такође, о друштвеном и културном значају тамбурашке музике говоре континуитет њеног постојања у Новом Саду и њена способност

² Досадашњи научни радови о тамбурашкој музици спадају у домен етномузиколошког приступа, историографског и музеолошког истраживачког рада и музиколошке теорије и музичке педагогије.

прилагођавања новим културним токовима и музичким трендовима под утицајем савремених друштвених промена.

2. ТЕОРИЈСКО-МЕТОДОЛОШКИ ОКВИР И ОДРЕЂЕЊЕ ПОЈМОВА

2.1. Теоријско позиционирање

Тамбурашка музика представља вишеслојни феномен као музичка и културна појава и могуће је маркирати више идентитетских образаца у чијим је конструкцијама приметно њено присуство и улога. Почетна хипотеза овог истраживања је да је релација између тамбурашке музике и идентитета града Новог Сада сачињена од комуникацијских процеса који успостављају значењске односе између музике и појединца који се идентификује са датим колективним идентитетом. Са тим у вези, теоријско позиционирање овог истраживачког пројекта базира се на три антрополошка теоријска приступа – теорију о култури као комуникацији, антрополошку теорију музике и антрополошки приступ релацији музике и места. Однос музике, као производа и произвођача културе, и појединца, посматран је кроз призму теорије културне комуникације. Полазим од претпоставке да сваки процес у култури представља комуникацију – додељивање одређених значења појавама унутар једног културног система којима се, свесно или несвесно шаљу поруке које садрже наша мишљења, схватања, ставове и емоције о нама самима и свету око нас. У теоријском смислу, ово истраживање је позиционирано у антрополошки приступ који музику посматра као социокултурну категорију која добија значење у појединачним когнитивним процесима искључиво као део једног културног система. Овако схваћена, музика постаје антрополошки значајна тема у вишеструком смислу – као „простор, испуњен значењима, својеврсни, културни продукт“ и као елемент конструкције идентитета (Ristivojević 2012, 472). Засебан део теоријског приступа односи се на одређење појма идентитета места, тј. локалног идентитета који чини један од основних елемената предмета истраживања.

2.1.1. *Култура као комуникација*

Овај рад се заснива на теорији културне комуникације – на посматрању културних елемената као симбола којима појединац комуницира са светом око себе. У антрополошкој теорији комуникација заузима значајно место. Према Е. Личу култура комуницира;

комплексна међуповезаност културних појава сама по себи преноси информацију учесницима у тим појавама (Lič 1983, 7). Та комуникација се обавља на начин познат и препознатљив учесницима у процесу, тј. члановима одређене групе у чијем културном систему се комуникација одвија. Под таквим околностима, пошиљалац и прималац поруке деле иста знања у вези са појмом, на основу чега он добија комуникацијско својство. Лич истиче да је „комуникацијски догађај“ шематизован на основу природе поруке, тј. начина изазивања асоцијације код прималаца. Асоцијације могу бити природне – сигнали и природни индекси и културно конвенционалне – сигнуми, који се даље деле на знакове и симболе. Знакови најчешће подразумевају асоцијацију једног засебног дела на одређену целину (метонимија), а симболи представљају произвољну асоцијацију и могу бити стандардизовани, конвенционални, индивидуални и иконични (Lič 1983, 20-22).³

Према Жикићу, комуницирамо на културно детерминисан начин, културно кодираним симболима, али оно што омогућава континуитет такве комуникације и њену интерконтекстуалност у извесном смислу, барем у погледу разумљивости, су начела на којима је културна комуникација успостављена, тј. логика формирања и повезивања симбола (Žikić 2009, 330). Жикић наводи да управо овакав начин комуникације културно контекстуализованим симболима занима и когнитивну антропологију, коју са структуралистичком теоријом комуникације блиско повезује идеја да се култура састоји од логичких правила која се заснивају на идеји људског ума. Према структуралистичкој теорији, све што знамо о свету, тј. о физичком окружењу које постоји независно од нас, резултат је деловања наших чула која нам указују да се свет састоји од бесконачних скупова, сачињених од именованих класа, објеката, феномена. *Слике у мислима*, о којима Жикић говори, формирамо како за физички опипљиве и опажљиве објекте и догађаје, тако и за апстрактне концепте. Оне настају поступцима дељења, разврставања и разграничавања одређеног елемента унутар нашег ума, постављајући на тај начин границе између њих и осталих формално сличних, али не и идентичних ствари (Žikić 2009, 333-334).

³ У овако постављеној шематици комуникацијских релација, видљив је контраст између „суштинских“ веза природних индекса и знакова и „несуштинских“ веза које иду уз симболе. Прве представљају метонимију – суседство, а друге метафору – декларисану сличност (Lič 1983, 20-22).

Основу когнитивистичке теорије чини идеја да су наше менталне слике о спољашњем свету организоване у одређене (перцептивне) групе, чији се елементи комбинују или остају одвојени једни од других. Међутим, менталне, чулне слике о неком елементу из нашег окружења добијају одређена семантичка својства контекстуално – „значења не постоје по себи и за себе већ су увек релационе природе“ (Žikić 2009, 335-336). Овако концептуализовано виђење процеса додељивања одређених значења појавама унутар једне културе говори о слању порука као њеној основној одлици. На комуникацију као фундаменталну одлику културе Лич скреће пажњу када каже да се у антропологији заборавља да све време „имамо посла са јединственом целином у интеракцији“ (Lič, 1983, 9). Аутор сматра да су модуси и канали путем којих међусобно комуницирамо веома разноврсни и сложени. Његова анализа почиње тврдњом да се људска комуникација постиже помоћу експресивних радњи које функционишу као сигнали, знаци и симболи изражени у два основна облика – непосредном и посредном (Lič 1983, 17-18). Опсег посредне комуникације веома је широк.

„Све разнородне невербалне димензије културе, попут стила одевања, конфигурације села, архитектуре, намештаја, исхране, кувања, музике, физичких гестова, положаја тела и тако даље, организоване су у структурисане скупове како би утеловиле кодирану информацију на начин аналоган звуцима и речима и реченицама природног језика“ (Lič 1983, 18).

Б. Жикић објашњава да се комуникацијски приступ Е. Лича примети у интерпретацији схватања функције Бронислава Малиновског, која каже да свако средство има свој циљ, сваки импулс покретач своју акцију, свака порука свог пошиљаоца и примаоца, односно да у тзв. културном понашању нема случајности, и у интерпретацији схватања Марсела Моса систематичности дара и уздарја, где се свака друштвена акција сматра обавезујућом, односно да се на сваку акцију очекује реакција (Жикић 1997, 80). Циљ Лича је да невербалну, посредну комуникацију смести у одређени граматички систем, попут говорног језика. Разлика између комуникације говорним исказима и невербалних облика је у томе што су у првом случају граматичка правила таква да се потпуно нове реченице могу спонтано стварати са сигурношћу да ће их онај ко слуша моћи и да разуме (Lič 1983,19). Када је невербална комуникација у питању, у већини облика конвенција се може разумети само ако је претходно позната, тј. подразумева постојање одговарајуће културне или друштвене заједнице која, својом посебном логиком кодира разноврсно

људско понашање и мишљење у симболички смислен систем (Жикић 1997, 80). У сржи невербалне комуникације, у којој владају семиотичка начела, налази се нужно тумачење резултата прошлих експресивних радњи других људи, на основу којих смо у стању да декодирамо поруку и препознамо симболичко својство у одређеној поруци (Lič 1983, 18).

„Индекси у системима невербалне комуникације, попут гласовних елемената у говорном језику, немају значења изоловано, него само као чланови скупова. Знак или симбол добија значење само онда када се разликује од неког другог супротног знака или симбола“ (Lič 1983, 73).

Културни феномени истражени у овом раду посматрани су као резултат комуникацијских процеса унутар једне културе. Рад почива на претпоставци да је тамбурашка музика садржај поруке којом пошиљалац комуницира сопствено осећање припадности одређеном колективном идентитету. У овом процесу, тамбурашка музика добија одређена симболичка својства, указивајући на тај начин на суштину поруке, у којој се налази идентификација са колективним идентитетом. Симболичка својства тамбурашке музике бивају препозната на основу искуства у тумачењу претходно додељиваних значења, на основу којих је она постала културни производ.

2.1.2. Музика као култура

С обзиром на то да је у фокусу овог истраживања музички облик изражавања као елемент културе, у теоријском смислу рад се у великој мери ослања на антрополошки приступ музици. Разради теоријског оквира истраживања претходи кратак осврт на најважније карактеристике и основна позиционирања антрополошке теорије музике као културног феномена. Музика представља једну од антрополошких тема, а истраживање музике у антропологији пратило је трендове самог развојног тока дисциплине.⁴ У периоду еволуционистичке парадигме у антропологији музика је посматрана као један од културних елемената, који, на основу „сложености“ музичке структуре, омогућава реконструкцију културне историје човечанства, по чему је „једноставнија“ музика била означена као „старија“ и „примитивнија“, а „сложенији“ облици сматрали су се „развијенијим“. Такође, музика је дуго била посматрана као стабилни део културе на

⁴ Позивајући се на релевантне ауторе и наслове, М. Ристивојевић, у свом раду *Антрополошка истраживања музике*, износи хронолошки преглед посматрања улоге и значаја музике у антрополошком приступу, класификован на основу неколико његових базичних карактеристика (Ristivojević 2012).

основу којег је било могуће успоставити и трасирати одређене културне зоне (Ristivojević 2012, 473). Еволуционистички приступ музици присутан је у истраживању музике дуго након што је одбачен од стране антрополога, што говори о томе да антрополошка теорија није била широко позната међу многим истраживачима музике (Mc Leod 1974, 101).⁵ У прошлости антрополошке дисциплине музика је посматрана и кроз теоријску призму културних кругова. Кључни утицај у развоју проучавања музике као културне категорије извршио је Франц Боас, доприневши динамичнијем приступу концепту музике кроз успостављање контекстуалне зависности између музике и одређене културне средине. Иако се није водио релевантном теоријом и није оставио крајње врхунске резултате у проучавању музике, његово константно истицање уметности као извора информација о култури дубоко је утицало на његове ученике (Ristivojević 2012, 473, Mc Leod 1974, 102). „Антропологија музике“ Алана Меријама сматра се утицајним делом у посматрању и изучавању музике као социокултурне категорије. У овом раду, аутор је успоставио шири поглед на бављење музиком у антропологији тиме што је музику посматрао кроз њен однос са културом (Ristivojević 2012, 471-474) – „Рад представља најбољи пример различитих антрополошких приступа музици и најбољи је приказ могућности истраживања музике“ (McLeod 1974, 103).⁶

Ристивојевић у свом раду о проучавањима музике у антропологији истиче као важан моменат у ком се десила промена фокуса дисциплине са удаљених и егзотичних заједница ка елементима сопствене културе. Нови тренд у антрополошкој науци одразио се и на проучавање музике, па се отпочело са проучавањем музике жена, музике младих, музике мањина, различитих субкултура што је у неком смислу и даље означавало музику

⁵ Мек Лауд (Mc Leod) тврди да се, према њеном сазнању, све до 1954. године музика ни у једном истраживању не посматра као феномен који се састоји од међусобно повезаних елемената. Музици се приступало са занемаривањем културних фактора који су суштински значајни у креирању било које уметности (Mc Leod 1974, 100). У историји етномузикологије придавана је претерана важност музичком звуку као засебној целини. Музичке целине произведене од стране одређене групе људи посматране су као феномени који се понашају у складу са себи својственим принципима и регулативама, а музички звук као структурални систем с намером да буде анализиран без повезивања са људским понашањем изван ког се звучни систем формира (Mc Leod 1974, 100).

⁶ Меријем разматра серију могућих приступа, без давања предности неком од њих. Иако, према Мек Лауд раду недостаје централно становиште, он нуди избор различитих приступа који не зависе од знања о музици и дозвољавају истраживачима без музичког предзнања да музику проучавају као културу, пре него као форму или стил (Mc Leod 1974, 103). Проучавање музике у антропологији Меријам види као повезивање музике и културе, разумевање музике у култури, кроз истраживање положаја музичара у одређеној средини, однос музике и осталих делова културе, динамике ширења одређене музике и томе слично (Ristivojević 2012, 474).

других, са разликом што су у овом случају и ти други били у непосредном окружењу истраживача (Ristivojević 2012, 476). Популарна музика и њен нагли развој није био праћен адекватним интересовањем антрополога, већ је популарна музика стидљиво почела да се проучава пре свега кроз анализу текстова песама кроз које се тумачила култура, али и идеје које су утицале на понашање млађе популације са којима су поистовећиване нове музичке форме (Merriam 1955, 1175, према: Ristivojević 2012, 476). С. Коен (S. Cohen) скреће пажњу на постепени развој етнографског приступа музици који се употребљава у студијама популарне музике, поред других метода (текстуалног декодирања, статистичке анализе, и тд.) (Cohen 1993, 127).⁷

Две дисциплине, антропологија музике и етномузикологија прожимају се и уско су повезане на више нивоа. Проучавање музике у антропологији има корене у једној од два основна поља деловања етномузикологије – њеном приступу музици као друштвеном и културном феномену. Б. Нетл (B. Nettl) тврди да је сам назив дисциплине – етномузикологија преовладао средином 20. века под утицајем једног броја антрополога у врху америчке компаративне музикологије, повлачећи паралелу са до тада коришћеним називима за неке од антрополошких субдисциплина, као што су етнолингвистика и етноисторија (Nettl 2005, 21).⁸ Антрополошки карактер етномузикологије видљив је и тумачењу сопственог погледа на њену сврху од стране Б. Нетла:

„Етномузиколози верују да музика мора бити схваћена као део културе, као продукт људског друштва, иако многи елементи истраживања не упућују директно на овакво виђење, ми инсистирамо на овом

⁷ С. Коен описује етнографски приступ кроз активну улогу истраживача чије присуство утиче на ситуацију “на терену”. Тако и етнографски текст постаје верзија стварности произведена од стране антрополога у сарадњи са његовим информантима (Cohen 1993, 124). У закључку свог текста, Коен износи мишљење да би требало подстаћи сарадњу између етномузикологије и студија популарне музике и предвиђа већу заступљеност музике као социјалне праксе у етномузиколошкој дисциплини (Cohen 1993, 136).

⁸ Према овом аутору, етномузикологија подразумева и различите типове активности; компаративно истраживање музичког система и култура – базично музиколошка делатност; свеобухватна анализа музике и музичке културе једног друштва – есенцијално антрополошки приступ; проучавање музике као система знакова – активност везана за лингвистику или семиотику; проучавање музике као културе, или у њеном културолошком контексту техникама увеженим из антропологије – „антропологија музике“; историјски приступ музици изван домена западне класичне музике, користећи методологију историчара и фолклориста (Nettl 1983, 14). Такође, он износи неколико мишљења када су у питању ставови о идентитету етномузиколошке дисциплине, што често представља предмет дебата. Она је посматрана као 1) потпуно независна дисциплина, 2) као грана музикологије, 3) као грана антропологије, 4) као интердисциплинарни приступ и 5) као свеобухватна дисциплина каквом етномузикологија тежи да постане, али још увек није (Nettl 2005, 14).

убеђењу као на есенцијалном сегменту свеукупног приступа. Нас интересује начин на који друштво себе музички одређује, његовом таксономијом музике, његовим идејама о томе каква је њена улога, каква она треба да буде и, такође, начин на који друштво мења сопствену музику, повезује је, утиче на, и прима утицај из неке друге музике. Ми (етномузиколози) нагалашавамо разумевање промена у музици, више у смислу процеса него јединственог догађаја“ (Nettl 2005, 22).

А. Меријем тврди да је антрополошки приступ музици један од два основна елемента етномузиколошке дисциплине, али истиче и проблем биполарности етномузикологије, као и нека друга виђења суштине етномузиколошког приступа. Према њему, етномузикологија носи терет сопствене поделе, јер је одувек била сачињена од два различита дела, музиколошког и етнологског, и можда је њен главни проблем стварање јединствене целине у којој се ни један од делова не истиче и која подразумева заступљеност оба (Merriam 1964, 3). Основна питања на која етномузикологија жели да пружи одговоре су шта је то музика и на који начин је повезана са културним концептом. Музику као антрополошку тему аутор објашњава кроз истицање њених људских карактеристика – концепата и облика понашања, као и кроз њену друштвену употребу и функцију (Merriam 1964). У сврху објашњења основних делатности етномузикологије који се тичу хуманистичког елемента ове дисциплине, Меријем наводи тврдње које потврђују друштвени и културни карактер музике – оне се базирају на претпоставци да музика без културе не постоји, већ да је она јединствени људски феномен која опстаје само у условима друштвене интеракције – она је направљена од људи за друге људе и представља научно понашање (Merriam 1964).

Савремена антропологија се бави музиком као релационом категоријом која повезује бројне елементе и има улогу у процесима конструкције идентитета. У домаћој етнологској и антрополошкој дисциплини музика као предмет изучавања представља релативно нови тренд. Према Ристивојевић, пре него што је фокус домаће дисциплине померен ка актуелним друштвеним темама (потрошња, популарна политика, туризам, родна питања, политика, и тд.), интересовање за музику већим делом ишло је у правцу онога што се називало *традиционалном музиком*, са циљем успостављања што обухватније слике српске традицијске културе. У складу са опредељењем српске етнологије, музика је била у функцији успостављања националног идентитета, док је са *антропологизацијом* дисциплине, та тенденција почела да опада. У складу са таквим приступом музици, њен

третман у домаћој науци готово је био неодвојив од етномузикологије, јер се та дисциплина поимала као задужена за очување музичких традиција (Ristivojević 2012, 479-480). Савремена српска антропологија музику углавном изучава као елемент популарне културе са доминантним акцентом на урбани простор. Музика се посматра као елемент комуникације и фактор конструкције и репрезентације одређених идентитета.⁹ У савременој српској антрополошкој дисциплини музика као предмет изучавања заузима приметно значајније место у односу на ситуацију у прошлости.

У овом истраживању музика је посматрана првенствено као људски производ, тј. производ (и произвођач) културе. Џ. Блекинг музику одређује као „људски организован звук“ (Bleking 1992, 18), док А. Меријем истиче да музика нити постоји нити може да постоји сама за себе – човек увек мора да делује да би је произвео. Значај музике за човека огледа се у чињеници да је она пронађена у сваком људском друштву и представља универзалну људску творевину (Merriam 1964, 28). Музику као културну категорију одликује понашање као један од творбених елемената културе. Према Блекингу, музика је звук организован према обрасцима који су друштвено прихваћени, стварање музике треба сматрати обликом наученог понашања, а музички стилови базирани су на ономе што је човек узео из природе као дела свог културног израза, пре него што му је природа то наметнула. Али, природа из које је човек одабрао музичке стилове њему није страна; она укључује његову властиту природу – психофизиолошке способности и начине његовог формирања кроз интеракцију са људима и стварима, а који су део адаптивног процеса сазревања у култури (Bleking 1992, 35). Меријем сматра да музика посматрана као део културе подразумева и звук, али и ставове и вредности повезане са њом, и истиче важност одређеног понашања у процесу повезивања музике и културе (Merriam 1964, 103).¹⁰ Музика не може бити дефинисана као усамљени феномен звука, зато што она укључује понашања појединаца и група појединаца, а њена специфична организација мора се поклапати са оним социјалним уређењем у којем је одлучено шта музика може, а шта не

⁹ М. Ристивојевић музику посматра из различитих аспеката, а зборник *Антропологија музике* едиције *Нова српска антропологија* илуструје диверзитет тема у антрополошком приступу музици као социокултурном феномену (Kovačević, Ristivojević 2013).

¹⁰ Четири доминантна типа понашања могу бити изолована у погледу на продукцију и организацију звука; они укључују физичко понашање, вербално понашање у вези са музичким звуком, социјално понашање од стране оних који производе музику и оних који је слушају и реагују на њу, и понашање које подразумева учење које омогућава музичару да произведе одговарајуће звукове (Merriam 1964, 103).

може да буде – свака култура одлучује шта ће, а шта се неће сматрати музиком, а звучни облици, као и понашања која се не уклапају у норме дате културе су или неприхваћени као музика, или су препознати нешто друго (Merriam 1964, 27). Тако музика постоји и траје захваљујући дистинкцијама које стварају јасне границе између онога што она јесте и онога што она није у одређеном друштвеном и културном контексту. Приступ музици у овом истраживању подразумева схватање социокултурног окружења као важног фактора у процесу креирања индивидуалне перцепције музике. Променом онога што се у датом тренутку и одређеној културној средини приказује као пожељна или непожељна музика, може да мења и нашу перцепцију музике (Ristivojević 2013, 442). Ово становиште чини важну димензију теоријске основе истраживања, те рад садржи осврт на значење тамбурашке музике у јавном дискурсу и трансформације тог значења у ближој прошлости под утицајем различитих друштвених околности, као снажан фактор који има утицај на конструкцију перцепције тамбураштва од стране појединца и присутност, ниво и начин идентификације са њом.

Овај рад музици приступа као културном елементу који представља средство комуникације у контексту претходно изнесеног мишљења о подели семантичких јединица на менталне представе и објективну стварност из нашег окружења, тј. кроз концепт значења као контекстуално условљене категорије. Музика се може посматрати биполарно – као објективна стварност независна од и неvezана за људски ум са једне, и као искључиво људски производ – продукт менталних представа човека и културног поимања са друге стране. Ову теорију Жикић објашњава делећи музику на две семантичке целине – *музику* и *музичку културу*. У овој подели, *музика* означава стварносни део окружења који постоји независно од људског ума. Она постаје *музичка култура* у људској перцепцији и културном поимању и деловању. Перцепција музике је организована као било која друга ментална представа – по одређеним шемама. Основу шематског организовања музичког искуства укључује речник жанрова и стилова, раздобља, ритмова, акорда, итд. (Žikić 2009, 337).

„У стварности не постоји ниједан музички израз, који би припадао рокенролу, класичној музици или било којем другом музичком жанру сам по себи. Човек га производи са намером да дата музичка целина звучи на одређен начин.“(Žikić 2009, 339).

Подела музике на одређене категорије представља контекстуално условљен процес. Према Мејеру, музика није „свеопшти језик“, већ су језици и дијалекти музике многи и варирају од културе до културе, од епохе до епохе у оквиру исте културе, чак и у оквиру једне исте епохе и културе (Mejer 1986, 93).

М. Ристивојевић истиче да је комуникативност кључно својство музике као културног феномена. Под комуникативношћу ауторка подразумева процес којим се успостављају значењске релације између музике као социокултурне категорије са једне, и човека са друге стране (Ristivojević 2013, 441). Да би смо музику разумели као облик комуникације, од пресудног значаја је полазиште да је музика обликована од стране културе у којој је настала и чији је део. Овако посматрана, музика представља један од елемената невербалне комуникације унутар истог културног система. Ако музику посматрамо као поруку, доћи ћемо до закључка да она може да представља неколико врста асоцијација из претходно представљене шематике Е. Лича, у зависности од тога ко су актери комуникационе релације. Неко музичко дело може оставити исти утисак на људе, али из различитих разлога, где реакција зависи од позадине људског искуства (Bleking 1992, 62).

Спознаја музике има корене у природи човека које потврђују селективна оријентација према звуку и вокално гестикуларни одговори на музику код деце у инфантилном узрасту (Trevvarthen 2002, 21), али начини даљег учења музике, тј. прихватања знања и представа о томе шта је то музика, могу бити разноврсни и повезани су са кодовима којима комуницира социокултурно окружење. Према Д. Куку инспирација за стварање неког музичког дела не може да долази ниодкуда. Музика не може да се ствара без претходно дуге традиције, већ композитор користи складиштени материјал који се налази у његовој властитој подсвести (Kuk 1982, 203). Мејер музику посматра као резултат комбиновања елемената – семантичких јединица претходно комуницираног културног садржаја израженог у звучним порукама. Према овој теорији, свака музика је културно детерминисана и може да буде порука искључиво уколико је неки од њених елемената претходно познат – припадајући одређеном знаном културном обрасцу. Музика сама нема значење док јој се оно не додели од стране слушаоца.

„Све добија значење ако је повезано са нечим изван себе или ако указује на нешто изван себе, или ако се односи на нешто изван себе, тако да његова права природа указује на ту везу и у њој се открива (...) Једна реч или покрет безначајни су као пуки стимулуси. Бесмислено је запитати се које је право значење једнога тона или низа тонова. Тонове као чисто физичка постојања и немају значење. Они попримају значење само уколико показују или указују на нешто изван себе“ (Mejer 1986, 57-58).

Лични доживљај музике представља важан аспект анализе сакупљеног материјала у овом истраживању, који се базира на перцепцијама испитаника, а оне су посматране као резултат властитих когнитивних процеса под утицајем социокултурног окружења. Блекинг истиче људско порекло музике, али предност даје личном доживљају наспрам наученог понашања у одређеној култури. Према овом аутору музика је синтеза когнитивних процеса присутних у култури и људском телу, а форме које поприма и ефекти које има на људе генерисани су кроз социјална искуства појединаца у различитим културним срединама (Bleking 1992, 101). Базични психолошки и когнитивни процеси који генеришу музичку композицију и извођење могу бити генетски наслеђени и према томе присутни у сваком људском бићу, а да би музика била део културне целине, неопходно је да претходно тако буде доживљена кроз појединачне когнитивне процесе (Bleking 1992, 15-16).

На основу изнесених теза може се закључити да је музика продукт културе, али се она, такође може тумачити као њен произвођач. Важан аспект приступа музици у овом раду је посматрање кроз њену улогу у конструкцији колективног идентитета. Једна од теза истраживања је да се улога музике у изградњи колективног идентитета може препознати у појединачним перцепцијама. Са тим у вези, важно је осврнути се на теорије о улози коју музика може имати у друштву.¹¹ Л. Обер музику посматра као средство општења које људе окупља и снажно повезује, али и показатељ одређеног идентитета у њиховом мноштву, које представља важну одлику нашег данашњег друштва. Према аутору, музика никада није безазлена, јер се ми препознајемо у неким врстама музике које ценимо зато што оне одговарају нашој осећајности и нашем виђењу света. Супротно од тога, неке музике нас не привлаче јер нам ништа не „говоре“ (Ober 2007, 9).

¹¹ Већина аутора из области антропологије музике је сагласна да постоји неколико фундаменталних и универзалних друштвених функција музике. Меријем наводи неке од базичних функција које друштво може доделити музици – забава, емоционална експресија, естетика и функција интеграције (Merriam 1964, 223-227).

„Свака музика је, као друштвени и културни чин носилац одређеног система вредности, уједно етичког (по скупу референци на које упућује и које исказује њој својственим начинима) и естетичког (по кодовима које успоставља и по дејству на психу). Као средство изражавања, она указује на схватања која далеко надмашују пуко подручје музичког стваралаштва и рецепције“ (Ober 2007, 12-13).

Посматрана кроз улогу у конструкцији индивидуалног или колективног идентитета, музика се може посматрати као „произвођач културе“. Овакво тумачење музике М. Ристивојевић образлаже тезом да се на основу афинитета према одређеној врсти музике, у одређеном контексту може сазнати много тога о неком појединцу или групи и у том смислу може бити један од кључних елемената индивидуалног или колективног идентитета (Ristivojević 2014a, 25). Везивање музике за концепт одређеног идентитета подразумева више значења која су некој врсти музике додељена, у датом контексту.

„Музичко опредељење подразумева избор музике који прија слушаоцу, али се тај избор може проширити и на идентитетске елементе који су у вези са њом. Формирање представе о некој особи на основу музике коју слуша, представља повезивање те личности (њених навика, укуса, понашања, стила облачења) са постојећим културно и друштвено формираним асоцијацијама које се приписују одређеној музици, групи, извођачу. Самим тим што утиче на схватање појединца, музика може да утиче на разумевање друштва и културе, те у том смислу да је мења“ (Ristivojević 2014a, 28).

Значај музике као социокултурне категорије приметан је оног момента када она врши одређени друштвени и културни утицај – кад се музиком изражавају индивидуални или колективни идентитети, тј. она постаје средство комуникације (Ristivojević 2014, 28). Према М. Ристивојевић, да би музика била разматрана као социокултурни феномен, потребно је размотрити оба њена културна аспекта, тј посматрати је и као производ и као произвођача културе (Ristivojević 2014, 31). Тамбурашка музика као основни предмет овог истраживања разматрана је као резултат одређених процеса – когнитивних и друштвених и као фактор који утиче на изградњу једног облика колективног идентитета на основу индивидуалних перцепција.

2.1.3. Идентитет места

Овај део теоријског позиционирања рада односи се на посматрање идентитета места као једног од основних предмета истраживања. Пре разраде теоријског приступа месту као колективном облику идентитета, тј. локалном идентитету, текст садржи осврт на концепт

идентитета као суштину антрополошког истраживања. Концепт који данас називамо идентитетом проистекао је из домена психологије, тачније из рада психоаналитичара Ерика Х. Ериксона (Erikson 2008). У психологији личности идентитет (n. lat. *idenitatis* = истоветност) означава доживљај суштинске истоветности и континуитета ја током дужег времена, без обзира на његове мене у различитим периодима и околностима (Trebješanin 9, 2008). Када је у питању интересовање за идентитет у друштвеним наукама, према Џ. Ферону (Fearon) оно је знатно интензивирано последњих деценија 20. века. Упркос томе, концепт идентитета остаје нека врста енигме. Аутор тврди да иако свако данас зна на који начин да исправно употреби реч у свакодневном дискурсу, испоставља се прилично компликованим на кратак и адекватан начин, у једној реченици сажети читав опсег значења овог појма у садашњости (Fearon 1999,1-2).

У етнолошкој и антрополошкој дисциплини проучавање онога што називамо културним идентитетом представља један од основних њених задатака. Историја антропологије бележи многа редефинисања овог појма (Ćuković 2019, 45). Б. Жикић културни идентитет објашњава као симболички исказ о томе ко смо, односно шта смо, због чега смо то што кажемо да јесмо и у односу на шта или на кога се одређујемо тако. Као такав, идентитет не представља само производ културе, односно људске заједнице у којој настаје, већ и њено својство (Жикић 2011, 9). Свака људска заједница инсистира на одређеним видовима културне идентификације својих чланова. Када врше сопствену идентификацију – тј. онда када конструишу сопствени идентитет – људи се ослањају на већ установљена, обликована и прихваћена значења културних симбола, којима се служе у сопственом и међусобном означавању (Жикић 2011, 9). Питање идентитета поставља се истовремено и на колективној равни (“објективна” условљеност: припадништво једној цивилизацији, вери, заједници, етничкој групи, друштвеној класи, старосној категорији, политичкој партији, итд), и на индивидуалној равни (“субјективна” условљеност: начин на који се јединка поставља у односу на све те чиниоце) (Ober 2007, 11). Овај рад концепт идентитета посматра као пројекцију осећаја заједништва од стране појединаца у контексту дељења сличних схватања, осећања и ставова у односу према музици као културном елементу.

Тема истраживања базира се на конструкцији локалног идентитета, којем је приступљено кроз призму антрополошког концепта места. О значају места у антрополошком истраживању говори М. Оже, називајући перцепцију простора у антрополошкој перспективи „антрополошким местом“. Аутор је овај израз наменио „конкретној и уједно симболичкој просторној конструкцији, као начелу смисла за оне који га настањују и начелу разумљивости за онога ко их изучава“ (Оже 2005, 51).

„Заједнице, као и јединке у њима, морају у исто време промишљати идентитет и релацију, а у ту сврху и симболизовати саставне чиниоце заједничког идентитета (читаве групе), посебног идентитета (ове групе или ове индивидуе у односу на друге) и појединачног идентитета (јединке или групе јединки са својим различитостима спрам других). Однос према простору је један од начина за остварење таквог подухвата“ (Оже 2005, 51).

Место, као вишеструко значајан аспект приступа проучавању одређеног феномена од стране антрополога, чине његова барем три различита својства – она могу бити идентитетска, релациона и историјска. На пример, место рођења или место становања представља саставни чинилац индивидуалног идентитета, али се место може посматрати и као простор коегзистирања различитих и јединствених елемената, што нам даје могућност да их посматрамо из аспекта скупног идентитета, јер их повезује заједничко место. Место нужно има и историјски карактер, јер су односи уписани у простор уписани и у трајање – просторне форме се конкретизују само временом и у времену (Оже 2005, 51-71).

У широком спектру различитих формулација, дефиниција и схватања културног идентитета у друштвеној науци (Ћуковић 2019, 45-55), овај рад концепт посматра као скуп елемената који кроз знања, представе и осећања појединаца представљају одређено место. Према Радовићу, *место* је производ искуства и социјално конструисан феномен, односно значење које је придодато некој локацији. Разлику између појма *места* и појма *простора*, аутор објашњава присуством идентитетске димензије код места, док је простор локација/локације које се не јављају на идентитетској разини (Radović 2012, 14). У фокусу истраживања идентитета места није разматрана опозиција место : простор, већ је место посматрано кроз димензију *осећаја места*, коју предлаже Џ. Егњу (Agnew). Према овом аутору, осећај места је једна од три димензије места (пored локације и локалности – наредно поглавље) која подразумева идентификацију са местом као са јединственом

заједницом, пејзажем или моралним поретком – осећај припадности месту, показан кроз понашање и „учествовање“ у животу места (Agnew 2011, 23-24). Преплитање друштвених односа и интеракције између људи и средине уочљиво је у процесу истраживања неког места (Adams 2001, 14). На основу изнесеног може се закључити да место добија идентитетске одлике у зависности од схватања, знања и осећања које појединци о њему и према њему имају и начина на који се са њим идентификују.

У овом раду концепт идентитета места посматран је на примеру конструкције локалног идентитета града Новог Сада. Идентитет града посматран је као скуп јединствених особина и обележја који обезбеђују трајну препознатљивост једном граду у поређењу са другим градовима, по којима се он од њих разликује и признаје као посебан (Basković, Spasić 2014, 103). Основни елементи идентитета града јесу физички изглед, односно окружење (како природно, тако и изграђено), активности које се у њему одвијају, те значења и симболи које људи приписују и једноме и другоме (Basković, Spasić 2014, 103). Према Линчу, није довољно град посматрати као ствар по себи већ је важно проучити и како га перципирају његови становници. Људи и њихове активности важни су елементи града, као и они непокретни, статични делови (Lyinch 1960, 2-3). Идентитет града може се посматрати изнутра, субјективно, као нека врста самосвести његових житеља, и споља, као представа коју о њему имају други (Vujić 1997, 272, према: Basković, Spasić 2014, 103). Да би се идентитет града оцртао, потребно је реконструисати наративе који дају значење месту (Julier 2005, 872, према: Basković, Spasić 2016, 211). Ово истраживање се заснива управо на стварању слике идентитета града на основу перцепција једног броја становника, кроз визуру улоге коју музика има у процесу креирања тог идентитета. Таква реконструкција представља откривање процеса симболичког „стварања места“ (place making) (Basković, Spasić 2016, 212).¹² Једна од претпоставки на којима се ово истраживање заснива јесте да се идентитет места гради на основу одређене повезаности појединаца који то место деле и у њему коегзистирају и њиховој свести да их та повезаност – колективни идентитет, разликују у односу на друге заједнице.

¹² Бацковић и Спасић у својим истраживањима идентификују димензије градских идентитета користећи типологију урбаних симбола коју нуде, разликујући материјални, дискурзивни, иконички и бихевиорални симболизам, са додатком емоционалног симболизма (Basković, Spasić 2016, 213).

2.1.4. Однос музике и места

Један део теоријског оквира истраживања заснива се на антрополошком приступу релацији између музике и идентитета места. Овај аспект теоријске димензије рада односи се на теоријско утемељење хипотеза које се директно односе на предмет истраживања – тамбурашку музику и идентитет града Новог Сада. У антрополошкој дисциплини међусобни утицај музике и места се појављује као антрополошка тема у широј области антропологије музике неколико деценија у назад. Ово истраживање се у великој мери ослања на теорије о улози музике у конструкцији локалног идентитета (или идентитета места) на које се односи више радова М. Ристивојевић. Према овој ауторки, однос музике и локалног идентитета представља сложени процес приликом којег се конструишу значења и музике и локалног идентитета (Ristivojević 2014b, 45-46). Приликом истраживања релације музике и места, кључно је најпре уочити на који начин музика утиче на формирање осећања и перцепције локалности тј. како се тај процес одвија и који су важни елементи који у том развоју суделују, јер се одређење места кроз музичке праксе односи на стварање осећаја локалности на основу музике као главног елемента у процесу успостављања осећања друштвене блискости (Ristivojević 2014a, 65-66). Музика као фактор који утиче на конструкцију локалног идентитета у овом раду је посматрана као комплекснији елемент него што је само музицирање. М. Ристивојевић објашњава да је музика у корену музичких пракси, главни њихов садржалац, али не и једини. Ауторка објашњава аспекте музичке културе који могу да имају улогу у изградњи идентитета места:

„Музичке праксе могу бити свирање и слушање музике, али и остали видови социјалне интеракције попут размене музике, размене мишљења по том питању, посећивање одређених места као што су клубови, кафеи, културни центри или било које место окупљања људи истих или сличних музичких преференције (нпр. део града, парк, трг), затим посете концертима, али и њихова заступљеност у одређеном месту и томе слично. Дакле реч је о широком дијапазону активности којима музика „боји“ свакодневницу групе људи, што представља подлогу на основу које се формира одређени идентитет“ (Ristivojević 2014a, 65-66).

У овом истраживању музичке праксе су такође разматране као скуп свих активности у чијем центру се налази одређена врста музике, али се у односу на примере који су наведени у претходном цитату оне разликују на површинском нивоу – у овом случају су под разматраним музичким активностима убројани ставови, мишљења о, и

интеракције са кафанама и фестивалима, аматерским и комерцијалним музицирањем и жанровским и репертоарским профилисањем специфичне врсте музике, и др. С. Коен (S. Cohen) разматра релацију музике и места на примеру рокенрола у Ливерпулу, тако што узима у обзир свакодневне друштвене односе, праксе и интеракције са акцентом на начине на које се место дефинише, репрезентује и трансформише кроз музичке активности. Такође, истиче чињеницу да је оваква „производња“ места увек споран и идеолошки процес (Cohen 434, 1995). Музика је разматрана као концептуална и симболичка пракса – она може да буде тенденциозно употребљена да репрезентује место директно, кроз текстове песама, али одређени звук и музичка структура такође могу да буду схваћени као симболи неког места. Политика неког места често је присутна у процесу манифестовања музике као симбола локалног идентитета, што ауторка објашњава борбом за идентитет и припадност, моћ и престиж (Cohen 445, 1995). У овом раду разматран је идеолошки и политички утицај на стварање слике о месту, као фактор који има потенцијал да утиче на појединачне перцепције, ставове и мишљења о релацији музике и локалног идентитета.

Џ. Конел и К. Гибсон (J. Connell & C. Gibson) конекцију музике и места разматрају кроз перспективу традиционалног етномузиколошког приступа музици који подразумева трагање за аутентичношћу и „фиксирање“ одређене музике за једну културу, друштво, простор и место. Овакав приступ музици представљен је као неадекватан уколико се не узме у обзир чињеница о друштвеној промени као важном фактору „локализације“ музике. Под друштвеним променама се мисли пре свега на глобализацију која утиче на „комодификацију“ аутентичне музике, измештање музике из оригиналног окружења, у коме настаје и има одређену друштвену, културну или религијску улогу, у шири простор у коме доминира њена комерцијална димензија (Connell & Gibson 2004, 19-45). Такође, музика може да буде везана за место у контексту туристичког ресурса, у којој се истиче њена оригиналност, локалност, аутентичност и порекло у циљу изазивања стварања одређене слике о неком месту код туриста. Неке туристичке дестинације су се развиле зато што је музика (или поједини извођачи) имала неку везу са тим местима, али је музика суптилније повезана са туризмом на друге начине – музика је културни ресурс везан за то како се места перципирају и како се промовишу (Connell & Gibson 2004, 221). Обе перспективе којима је посматрана релација музике и места узете су у обзир у овом

истраживању: сагледавање утицаја савремених друштвених промена и употреба музике као културног ресурса у туристичкој понуди града.

Према М. Стоксу (Stokes), музика је друштвено означавајућа категорија у највећој мери из разлога што пружа значења путем којих људи препознају идентитете и места, као и границе које их раздвајају. Музика у том контексту подразумева како извођење, тако и слушање, плес, разговор, дискусију, мишљење и писање о музици (Stokes 1997, 5). Аутор разматра конекцију музике и места у контексту улоге коју музика, моћније од било које друге друштвене делатности, може да има у процесу евоцирања колективних сећања и презентације интензивних доживљаја места, из физички удаљене перспективе. Наводи пример повезаности музике и места у ирским завичајним песмама чији текстови инсистирају на одређеним местима, подстичући на тај начин колективно сећање, а које се често могу чути међу ирском емиграцијом у Енглеској и САД. Овај пример говори о снажној повезаности музике и места и потенцијала које музика има у потреби људи за самолоцирањем (Stokes 1997, 3). Музика, такође може да произведе значења која имају трансформациони карактер. Тако идентификовање са урбаним музичким жанровима у неком граду од стране дошљака из провинције може да игра улогу у процесу промене класног идентитета појединца, од провинцијалца ка становнику града урбаног профила. Поред трансформације идентитета појединца, музика има моћ да мења слику о одређеном месту, па тако звуци које везујемо за неки нама далек простор указују на неке друге одлике, често стереотипне, о датом месту, иако музика оригинално не мора да води порекло са тог простора (Stokes 1997, 4). Наведене тезе разматране су у раду на примерима који указују на перцепцију музике као означавајућег фактора места из удаљеније перспективе.

2.2. Одређење појмова *тамбурашка музика* и *идентитет Новог Сада*

У овом делу текста одређени су појмови који чине есенцију истраживања: тамбурашка музика и културни идентитет Новог Сада. С обзиром на то да је у фокусу културна димензија музике, тј. они аспекти музичке културе који чине шири спектар пракси, ставова и осећања, а чији је сама музика централни чинилац, тамбурашка музика одређена је као облик музицирања, али и као културни феномен. Посебна пажња посвећена је историјском и друштвеном контексту, у смислу маркирања конекције

тамбурашке музике са колективним идентитетима, са претпоставком да су такви односи у прошлости могли да утичу на изградњу перцепције релације тамбураштва и локалног идентитета, што чини основну тему истраживања и материјал обрађен у анализи. Идентитет места представљен је кроз основне идентитетске одлике града Новог Сада које се јављају у званичном дискурсу, док је грађа која се односи на појединачне перцепције идентитета града представљена у анализи, као део материјала сакупљеног приликом овог истраживања.

2.2.1. Тамбурашка музика

Дефинисање тамбурашке музике као музичког израза и културног феномена подразумева осврт на проблематику схватања појма која постоји у стручној литератури. Иако је тема изучавана, не постоји много дефиниција тамбураштва, макар не оних које обухватају све димензије у којима се оно манифестује. Аутори доступне литературе која се бави овим елементом често се и сами баве, или су се бавили тамбурашком праксом, па се њихови радови у највећој мери односе на визуру тамбураштва из угла професија које се односе на музицирање: музичари, композитори, руководиоци оркестара, аранжери. Други део литературе односи се на етномузиколошку дисциплину.

У првом случају је уочљиво често изједначавање појма *тамбурашка музика* и појма *тамбура*¹³. У тим текстовима постоји тенденција да се описом прошлости и порекла тамбуре као инструмента искаже и знање о културном елементу. Бројни радови почињу са оваквим дефиницијама које се углавном употребљавају у аматерском и полуаматерском

¹³ Тамбура може да се повеже са обликом инструмента који се појављује на веома широком подручју у дугом временском периоду. Поједини аутори, попут И. Ђуровића, је повезују са древним облицима трзачких инструмената који се појављују као орнаменти на различитом археолошком материјалу и приказима, од 3000 године пре нове ере све до средњег века, тј. од месопотамске, египатске, грчке античке културе, све до представа музичара на средњовековним фрескама у манастирима у Србији. Аутор ове инструменте донекле повезује са тамбуром на основу неких терминолошких сличности (Ђуровић 2016, 34-48). На нашем простору, један од најчешће коришћених радова на тему тамбуре је „Војвођанска тамбура“ Саве Вукосављева, оснивача и дугогодишњег руководиоца Великог тамбурашког оркестра Радија Нови Сад и значајну личност за војвођанску тамбурашку сцену у другој половини 20. века. Своју књигу Вукосављев започиње описом историјата инструмента са подацима о његовом првом помену под тим именом на овим просторима који датира из 16. века. Као најстарији тип тамбуре у Војводини помиње *самицу*, од које су се временом развиле тамбуре различитих облика и величине, једногласне, двогласне, трогласне и вишегласне, као и основни чинилац тамбурашке музике као културно-музичког феномена, а то је породица или систем тамбурашких инструмената (Vukosavljev 1990).

истраживачком раду (Kuhač 1877, Vukosavljev 1990, Ferić 2011).¹⁴ У овој врсти литературе се често употребљава термин *тамбура* или *тамбурица* да би се означио читав елемент, а може се срести и заједничка именица *тамбураштво*. У стручној и научној литератури сусрећу се називи *тамбурашка музика* и *тамбурашка пракса*. Испоставило се да је често употребљаван назив, како у литератури тако и у свакодневном говору, *тамбурашка музика*, непотпун и проблематичан. Проблематика термина јавља се у употреби одреднице музика. У погледу репертоара, тамбурашка музика није ограничена ни на један посебан музички жанр, иако се она најчешће односи на староградску и део традиционалне, народне музике карактеристичне за словенско (ређе и друго) становништво на простору Паноније. У културолошком смислу под тамбурашком музиком се не подразумева само музика изведена на тамбурашким инструментима, већ она носи много значења која представљају релевантне културолошке факторе и идентитетске одреднице. Уколико би се синтагма односила само на музику изведену на тамбурама, без њене културне димензије, не би нам било најјасније на коју се музику мисли у жанровском, стилском и контекстуалном смислу (Антуновић 2022, 228).

Пре одређивања елемента на основу његове улоге у процесима идентитетске изградње, због разумевања свих његових димензија, описана је физичка манифестација појма. Услов за дефинисање музичке културе јесте дефинисање музике у когнитивном смислу, као дела окружујуће стварности (Žikić 2009, 337-338). Сваки елемент нематеријалне културе представља резултат процеса који повезује знања о њему и активности којима се елемент појављује и емитује (De Oliveira Pinto 2018, 36). Можда најобухватнија дескриптивна дефиниција појма налази се у обрасцу за пријаву на Националну листу нематеријалног културног наслеђа Републике Србије, из 2021. године. Приликом попуњавања обрасца, било је потребно описати, тј. дефинисати елемент. Том приликом је стручни тим дошао до следеће формулације која представља детаљан опис прве семантичке целине елемента, тј. описује тамбурашку праксу као музику:

„Тамбураштво је као групно музицирање на трзачким инструментима део традиције модерног доба (приближно последња два века). Среће се првенствено као свирање у *бандама* / ансамблима (до осам музичара) и малим оркестрима (осам до петнаест музичара), док су велики оркестри (шеснаест и више

¹⁴ Зарад бољег разумевања материјалног аспекта елемента и његовог историјата, наредно поглавље садржи осврт на порекло и историјат инструмента.

свирача) институционализоване формације новијег времена. Тамбурашки инструменти су: прим (раније чешће: *бисерница*), а-басприм (*а-брач*), е-басприм (*е-брач*), тамбурашко чело, контра (*бугарија*), тамбурашки бас / *бегеш*, стојеће тамбурашко чело (*киш-бегеш*). Ансамбли често укључују инструменте који не припадају породици тамбура – хармонику или виолину, а оркестри само наведене. На приму и а-басприму се изводи прва и тзв. терц мелодијска деоница, на е-басприму, челу и стојећем челу контрапунктске деонице, а на контри и басу ритмизована хармонска пратња. Традиционални хармонски језик тамбурашке музике махом се своди на основна начела класичне хармоније. Хармонски језик у актуелној тамбурашкој пракси усложњава се под утицајем ромских музичара и других музичких жанрова, у виду обогаћења хармонизације и убрзања хармонског ритма“ (Образац за пријаву елемента на Националну листу нематеријалног културног наслеђа 2021).¹⁵

„Тамбураштво се масовно практикује у ванинституционалним оквирима, а подразумева ангажовање мањих ансамбала за забаву на приватним и јавним прославама (свадба, рођење, крштење, прославе пунолетства, матуре и др.), те као музичара-забављача у кафанском амбијенту. Поред тога, тамбураштво се практикује у оквиру установа културе (ансамбли/оркестри при културним центрима и домовима културе), организација у култури (ансамбли/оркестри као удружења грађана и састави при културно-уметничким друштвима), основних школа (ансамбли/оркестри у оквиру „тамбурашких секција“), а заступљено је и у медијској и музичкој индустрији (ВТО РТВ, састави који учествују у пројектима/производима ових индустрија)“ (Образац за пријаву елемента на Националну листу нематеријалног културног наслеђа 2021).

Овај опис односи се на стање елемента забележено истраживањем спроведеним у периоду 2019-2021. године, које је резултирало попуњавањем поменутог Обрасца, пријавом и уписом елемента у Национални регистар нематеријалног културног наслеђа Републике Србије. У погледу начина на који се елемент данас манифестује уочљиве су две категорије – институционализовано и неинституционализовано тамбураштво. Ову категоризацију први описује З. Ранисављевић у свом тексту „Тамбурашка пракса у Војводини – хронологија, аспекти и перспективе развоја“, који представља један од етномузиколошких радова са музиколошким приступом елементу, прецизније, његовој неформалној, или неинституционализованој димензији одраженој кроз „сеоску тамбурашку праксу“. Категоризација се, уз потенцијалне измене, може применити и на данашње стање, што се види из претходно наведене дескрипције, иако се у овом раду подела у већој мери односи на хронологију и развој, самим тим на стање у прошлости.

¹⁵ Тамбурашки инструменти штимају се четворогласним квартним системом, који се развио од трогласног, почетком 20. века у Бачкој и Срему. Назива се и *сремски систем* или *сремски штим* (Vukosavljev 1990).

„У току 20. века, развијањем тамбураштва кроз систем институција који је сукцесивно устројаван доминантно у градској средини, формира се јаз између институционализоване – иманентно градске и неинституционализоване – иманентно сеоске праксе. Посебан облик неинституционализоване праксе представљају тзв. кафански оркестри, подједнако заступљени у градској и сеоској средини. У конкретном смислу, институционализована тамбурашка пракса подразумева музичку писменост и (не)формално музичко образовање извођача, док се неинституционализована пракса базира на усменој традицији, односно неписаној предаји знања. Колоквијални термини којима се наведене праксе диференцирају међу самим извођачима јесу – професионализам и аматеризам“ (Ранисављевић 2011, 111).

Аутор институционализовану праксу везује за градску, а неинституционализовану за сеоску средину кроз хронолошки приказ њиховог развоја. Подела на институционализовану и неинституционализовану тамбурашку праксу је евидентна и унутар градске средине. У оквиру институционализоване тамбурашке праксе данас постоје велики (16 и више чланова) и мали (између 8 и 16 чланова) оркестри. Од времена појаве овог културног и музичког елемента, упоредо са неком врстом формалне, опстаје и неинституционализована тамбурашка пракса (Ранисављевић 2011, 110), у виду малих, комерцијалних тамбурашких састава, који се најчешће срећу у кафанским амбијентима, али махом и на прославама и свечаним догађајима у приватној сфери и обележавању обичаја животног и годишњег циклуса – свадбама, рођенданима, крштењима, прославама рођења детета, славама, и др. Број инструмената у неформалном, *кафанском* тамбураштву варира од три или четири у малом саставу члана до оркестарске форме од осам чланова. Овакви ансамбли најчешће садрже и нетамбурашке инструменте (Антуновић 2022, 227).

Са обзиром на то да је фокус овог истраживања на културној димензији елемента, у наредном делу текста представљене су дефиниције које се у већој мери односе на овај аспект тамбурашке музике. Тамбурашка пракса или тамбурашка музика представља феномен музичке културе, тако да се научне дефиниције појма могу срести у радовима из домена музиколошке и етномузиколошке дисциплине. Проблем око дефиниције и одабира термина, Ј. Јовановић је разрешила раздвајајући појмове и дефинишући тамбурашку праксу као јединство тамбурашке музике (извођачког аспекта) и контекста у ком се (про)изводи (Јовановић 2016, 355). Ауторка раздваја *тамбурашку музику* од свеобухватног појма *тамбурашка пракса*, где једно представља саставни део другог. Поделом на текст и

контекст, ауторка даје јасну слику о томе шта је начин манифестовања елемента, а шта представља његову културну димензију.

„У аналитичкој интерпретацији заснованој на дихотомији „текст – контекст”, тамбурашка музика представља „текст”, односно организован звук који се доживљава као музика од стране једне или више култура, затим, процес стварања и/или извођења музике, аудио запис музике и нотни запис у виду музичке транскрипције или партитуре. Поред тога, под синтагмом *тамбурашка музика* мисли се на музику ансамбала састављених од тамбурашких инструмената, чије су улоге јасно диференциране на водеће и пратеће мелодијске и на хармонско-ритмичке деонице. У ужем смислу, „контекст” је најчешће дефинисан као ванмузичко окружење музичког текста, док у ширем смислу представља јединство музике и њеног окружења, у виду социјалних представа о музици и/или културних, економских и идеолошких услова и значења стварања музике“ (Jovanović 2016, 355).

Међу радовима из домена етномузикологије, опсежнију студију на тему тамбурашке праксе представља књига „Сагласје традиције и културе у тамбурашкој музици Војводине“ Марка Форија, чије су теоријске поставке и резултати у великој мери употребљени у овом раду. Резултати темељног вишегодишњег истраживања овог америчког етномузиколога дају одговоре на многа питања везана за музиколошки и културолошки приступ феномену. Фокус његовог истраживања био је на једном тамбурашком саставу који је функционисао осамдесетих година 20. века у Војводини. На примеру праксе овог ансамбла Фори је дао јединствене дефиниције које донекле одређују тамбурашку музику, уметност, традицију, тј. тамбурашку праксу као елемент културе. Проблематика одређења *тамбуре* у културном погледу, према Форију јавља се у њеној природи, јер она за различите људе има различито значење у различитим контекстима (Forgy 2011, 29). Иако употребљава термин *тамбура*, а не *тамбурашка пракса* или *тамбурашка музика*, Фори у поменутој књизи износи другачије структурирану дефиницију комплетног елемента, али сличну претходно наведеној. Први од четири дела дефиниције односи се на материјални, музички аспект појма, облик у коме се он манифестује – *тамбурашку музику*, али остатак дефиниције односи се на оно, што би се на основу претходно изнесене дефиниције могло подвести под „контекст” – оно што тамбурашку праксу чини културом.

1. „Инструментални састав. Ово је најмање проблематично тумачење. „Тамбураш“ је свирач на тамбури, а „тамбурашки оркестар“ је оркестар (група, ансамбл) који се састоји од тамбурашких

инструмената. Мада реч „тамбурица“ може да значи много различитих малих инструмената сличних тамбури, она се такође може користити у пренесеном смислу да обухвата све инструменте, а наставак „ица“ може да означава деминутив и назив од миља.

2. Као стил. Каже се да нека песма може бити праћена у „тамбурашком стилу“. Мада ова изјава подразумева да ће певача пратити тамбуре, исто тако се подразумева и распон музичких израза и нијанси контекста тј. стварање посебне емоционалне атмосфере тамо где свирају тамбураши.

3. Као жанр. Слично појму „тамбурашког стила“ често чујемо и израз тамбурашке песме – песме које су типично тамбурашке, тј. постоји нешто у тексту или музичком саставу што их чини посебно подесним за тамбуре. Међутим, тамбураши свирају песме из много ширег репертоара песама и инструменталних композиција.

4. Као традиција. У најширем смислу, појам тамбурице подразумева нешто што се преноси с колена на колено, део културног наслеђа једне или више група људи“ (Foggy 2011, 29-30).

Овако слојевите дефиниције теже да обухвате обе семантичке целине музике – према Жикићу – *музику* и *музичку културу*, чиме аутор обухвата и оно што се може сматрати материјалним аспектом тамбурашке праксе, тј. физичким или музичким одређењем елемента, али и оно што она постаје у људској перцепцији и културном поимању и деловању (Žikić 2009, 337). Одређење тамбурашке праксе, као комплексног елемента са оба поменута аспекта, налазе се у малом броју стручних и научних радова. Као што је поменуто, у доступној литератури најчешће се ради о одређењима самог инструмента, тј. његовог порекла, иако се као основна, дефинишућа црта тамбураштва може одредити управо постојање читаве породице тамбурашких инструмената и њихова заједничка употреба – заједничко, групно музицирање (Антуновић 2022).

Према Жикићу, критеријуми за разграничавање музичких жанрова могу бити успостављени на основу било које митологичке границе класичног антрополошког структурализма – да ли говоримо о звуку, врсти музичких инструмената, или о допуштеним варијацијама на изворно дело – све то може утицати на опредељење да неки музички комад или неко музичко извођење прогласимо овим или оним музичким жанром (Žikić 2009, 342). Одређујући тамбурашку праксу у погледу жанра, Фори узима репертоар као критеријум, помињући „песме које су типично тамбурашке, тј. постоји нешто у тексту или музичком саставу што их чини посебно подесним за тамбуре, иако тамбураши свирају

песме и мелодије из много ширег репертоара“ (Forry 2011, 30). Овако посматран, репертоар може да буде дефинишући фактор у случају тамбурашке праксе, тј. њене културне димензије. Са тим у вези, тренутни тамбурашки репертоар, као један од важних елемената одређеног жанра, описан је у поменутом Обрасцу за пријаву елемената на Националну листу нематеријалног културног наслеђа:

„Тамбурашки ансамбли доминантно изводе вокално-инструменталне аранжмане традиционалне и староградске музике, песме компоноване за тамбурашке ансамбле, као и нумере различитих популарних жанрова. Наступају самостално – као вокално-инструментална формација (сами свирачи и певају), или као инструментална пратња певача. Оркестри изводе претежно инструментални репертоар, аранжмане традиционалне и компоноване музике за игру, транскрипције класичне музике и компоновану „тамбурашку музику“, изузетно прате вокалне солисте на јавним, концертним наступима“ (Образац за пријаву елемента на Националну листу нематеријалног културног наслеђа 2021).

Обе ове формулације указују на постојање специфичног тамбурашког репертоара, али и на његову хетерогеност и присутност других, *нетамбурашких* жанрова у тамбурашком свирању. Јовановић детаљније описује тамбурашки репертоар институционализоване и неинституционализоване тамбурашке сцене и великих оркестара и малих састава. Према овој ауторки свирање у великим оркестрима се заснива на интерпретацији нотног текста, што указује на то да се репертоар великих оркестара заснива на делима која имају познатог аутора, која су формлно заокружена и код којих нема одступања у мелодијско-хармонским и/или другим музичким параметрима (Јовановић 2016, 359). Одабир репертоара Јовановић наводи као дистинкцију између великих и малих оркестара, а тиме и између институционализоване и неинституционализоване тамбурашке праксе:

„С обзиром на то да профилисање малих оркестара представља лиминалну позицију између неинституционализоване и институционализоване праксе, ситуација се чини поприлично компликованом. Међутим, деловање малих оркестара у оквиру конситуација са унапред утврђеном формом приказивања музичког текста, као што су концерти и фестивали, профилисан је по узору на велике оркестре. Наиме, кафанско музицирање и свирање у оквиру свадбе и других прослава представљају конситуације са формом наступа које немају унапред дефинисан репертоар. Сходно томе, одлучујући фактор у креирању и извођењу репертоара представља интеракција између публике и музичара, што аутоматски значи да је формално обликовање променљиво, а варирање присутно у готово свим музичким параметрима.“ (Јовановић 2016, 359).

Приликом истраживања ова дефиниција тамбурашког репертоара испоставила се скоро у потпуности тачном. Оно што Фори сматра тамбурашким репертоаром доминира на сценском наступу, пре свега у домену институционализоване тамбурашке праксе, иако се не ради само о композицијама намењеним тамбурашким оркестарским формацијама, већ и о различитим делима аранжмански прилагођеним тамбурашком оркестру. Са друге стране, неформалну тамбурашку праксу одређује само оркестарска форма, тј. инструменти на којима се врло хетерогени репертоар изводи. Са тим у вези је јасно да репертоар не може бити критеријум који тамбурашку музику одређује као посебан жанр.

Знања и вештине музицирања на тамбурашким инструментима преносе се на институционалном и неформалном нивоу. Институционална едукација може бити школска и ваншколска. Под школском едукацијом у оквиру тамбурашке праксе мисли се на учење тамбуре (првенствено инструмената Е-прим и А-бас прим) у оквиру државних основних и средњих музичких школа, где се настава одвија према прописаном плану и програму од стране Министарства просвете и образовања Републике Србије. Ваншколска едукација односи се на учење свирања тамбурашких инструмената у оквиру различитих културних институција, а неке од њих су: културно-уметничка друштва, градски оркестри, културни центри, удружења грађана, тамбурашке секције основане у оквиру општеобразовних основних школа, као и тамбурашки кампови (Bašić, Lerić 2023, 25-27). Усмена предаја подразумева директно преношење умећа свирања тамбурашких инструмената с генерације на генерацију унутар породице, а често и у оквиру више породица у једном месту, односно у оквирима уже социокултурне заједнице. Често се дешава да чланови једне породице свирају у истом ансамблу (Образац за пријаву елемента на Националну листу нематеријалног културног наслеђа 2021).

Посматрајући тамбурашку праксу као музику тј. као музичку културу изнесене дефиниције и дескрипције говоре о њеним основним елементима без којих не бисмо могли да је сагледамо као јединствени феномен. Дефиниције представљају резултате стручних истраживања који не могу да се доведу у питање када се ради о појављивању елемента и активности које га чине, док њену културну димензију можемо посматрати у складу са схватањем културе као когнитивног и симболичког реда стварности, тј. кроз комуникацијске процесе који се одвијају између појединца и музике. Тамбурашка музика

представља културни феномен који се манифестује музицирањем на тамбурашким инструментима у музичком саставу на институционализованом и неинституционализованом нивоу, са делимично дефинисаним репертоаром. Тамбурашка музика у погледу репертоара, али и као појава музицирања на тамбурашким инструментима, у различитим комуникацијским процесима носи различита значења. С обзиром на то да је у овом раду појам углавном посматран као целина, јединство музике и контекста у коме настаје, употребљаван је термин тамбурашка музика, али и тамбурашка пракса и тамбураштво. *Тамбура*, као колоквијални назив за читав елемент није коришћен, због потенцијално збуњујуће конотације.

2.2.2. Тамбурашка музика – друштвено-историјски контекст

„Тамбурица је у неким случајевима коришћена као стратешко средство, развијено у оквиру политичке борбе за национални израз и признање, као и за друштвени и економски напредак. Иако у савременој пракси постоји тежња да се национални елемент умањи, тамбурица још увек служи као средство симболичког изрази (...). Ова симболичка снага може бити објашњење њеног опстанка у променљивим друштвеним околностима“ (Foggy 2011, 30-31).

Тамбурашка музика посматрана као специфичан културни феномен који има одређену улогу у конструкцији локалног идентитета, може да се доведе у везу и са другим идентитетским процесима. У овом потпоглављу указано је на друштвене позиције тамбурашке музике у Новом Саду у различитим социокултурним околностима у прошлости. Ове податке сматрам важним зарад бољег разумевања становишта и перцепција испитаника презентованих и обрађених у делу текста који се односи на анализу материјала сакупљеног квалитативним истраживањем као основним методолошким приступом у раду. Музика, као један од друштвено-културних чинилаца може да има моћ у креирању колективних идентитета. Човек јој додељује одређена значења која је чине фактором идентификације појединца са идентитетом – етничким, националним, регионалним, локалним, и др. (Ristivojević 2009, 118). Кроз системе значења и порука, музика је често постајала следбеник, па и носилац политичких система или њихова опозиција (Лукић Крстановић 2010, 71). На основу историографских, биографских и архивских извора, почев од друге половина 19. века, може се испратити присутност тамбурашке музике у оквиру одређених друштвено-културних парадигми. Под утицајем различитих друштвених фактора тамбураштву су додељивана одређена симболичка

својства којима је оно, у званичном и незваничном дискурсу, имало улогу елемента одређених колективних идентитета, од локалне, до националне културе. С обзиром на то да се тема рада односи на улогу тамбурашке музике у конструкцији идентитета Новог Сада који није изолован у односу на шире комплексне идентитетске процесе, као што је национална или регионална култура, овај део текста има задатак да расветли социокултурну прошлост тамбурашке музике у Новом Саду у контексту повезаности са различитим идентитетским конструкцијама, уз претпоставку да је историјски ток тамбурашке музике као културне категорије један од фактора који је чине и који утиче на стварање слике о њој и њеној улози у проучаваном односу.

На основу различите литературе и историјских извора, у наредном делу текста презентована је грађа која сведочи о улози тамбурашке музике у социокултурним процесима у прошлости, а чији је утицај видљив у погледу испитаника на тамбурашку музику обрађених у анализи. На основу стручне литературе и различите историографске грађе могу се извести неки закључци о употреби тамбурашке музике у процесу изградње националног идентитета од стране друштвене елите. Тамбурашка уметност добија одређену друштвену улогу у периоду конституисања националних култура на простору на коме она постоји као део традицијске, народне културе. Најстаријим поменом тамбураша као групе музичке форме на овим просторима сматра се податак из „Мемоара“ Јакова Игњатовића који пише да се у раном детињству први пут сусрео са тамбурашима из Суботице који су наступали у једној кафани у Сентандреји, његовом родном граду (Бошков 1966, 84–89). Јаков Игњатовић је рођен 1822. године, па се и овај догађај датује у трећу деценију 19. века. Игњатовић наглашава да је тамбура прави пургерски инструмент (Бошков 1966, 85), а да је тамбурашка музика сматрана елементом градске културе у том периоду говоре и друга оновремена сведочења (Марјановић 2019, 150), али како бисмо могли да сагледамо њено присуство у процесу стварања комплексне целине као што је национални идентитет, потребно је сагледати шири друштвени контекст у ком она настаје и развија се као културни елемент. Романтистичка парадигма, према Форију, утиче на промену начина опхођења грађанства према традиционалној, сеоској култури. Грађанска интелигенција у 19. веку је сматрала да се захтеви за политичким правима могу остварити изражавањем осећања припадности „земљи и народу“ (Forry 2011, 61). Грађанска и интелектуална елита била је један од носилаца националних идеја, која трага за

идентитетом и суштином националног уједињења и ослобођења (Радисављевић 2017, 23). Важан сегмент традиционалне културе била је музика. Ерик Хобсбаум, у свом делу Измишљање традиције наводи и реупотребу постојећих традиција зарад националних циљева, између осталих и народну песму.

„Традиционалне народне песме биле су обogaћене новим песмама, у истом идиому, обично компонованим од стране учитеља и пренесене у хорски репертоар чији је садржај био патриотско-прогресиван“ (Hobsbaum 2002, 13).

Јужнословенски романтичари доказе о аутохтоности сопствене културе, између осталог траже у народној уметности (Радисављевић 2017, 24-29). Развој тамбурашке музике може се пратити на позадини напредовања буржоаских културних институција и активног буржоаског музичког живота у Војводини, што је блиско повезано са буђењем српске националне свести које резултира оснивањем бројних културних институција.¹⁶ Институције су имале значајну улогу у интеракцији настављања и појављивања тамбурашке традиције (Foggy 2011, 118). С обзиром на то да је тамбура присутна у народној музичкој култури Јужних Словена, конституисање тамбурашке музике у смислу посебног музичког правца којег одликује оркестарска форма и извођење одређеног репертоара може се посматрати као спој елемената традиционалне и грађанске културе.¹⁷

Културне институције и певачка друштва из друге половине 19. века представљају прве оквири у којима се развија институционализована тамбурашка пракса (Попов 2006,

¹⁶ Кључни догађај за процват српских културних институција у Новом Саду, али и другим војвођанским градовима био је пресељење Матице српске из Пеште у Нови Сад 1864. године, чиме он постаје центар српског друштвеног, културног и политичког живота у Аустријском царству. Крајем 19. века, у Новом Саду било је преко тридесет трговачких и добротворних организација које су биле активне у културном и политичком животу. Такве институције су значајно потпомагале музику, усмеравајући своје покровитељство на концерте, вечери аматерских талената, балове, излете и низ других прилика (Foggy 2011, 120). Једна од таквих установа било је Српско занатлијско друштво Невен, међу чијим секцијама је радио и тамбурашки оркестар под вођством једног од најпознатијих композитора и аранжера за тамбурашки састав Марка Нешића (Попов 2001, 315). Осим Новог Сада и других војвођанских градова, постојање тамбурашког оркестра при културним установама Срба било је честа појава и ван простора Угарске, попут Српског пјевачког друштва Братство у Пљевљима, Српског пјевачког друштва Јединство у Котору (Prekić 2023, Лазаревић 2019) и бројних других.

¹⁷ У сфери музичке уметности, друга половина 19. века изнедрила је неколико значајних српских композитора који компонују мелодије за тамбурашки оркестар, које одликују елементи српске народне музике. Исидор Бајић, Марко Нешић и други у озбиљну музику уносе елементе српског фолклорног музичког наслеђа, прилагођене тамбурашкој оркестарској форми. Тамбурашки оркестри који су изводили ове мелодије често су били саставни део разних певачких друштава. Њихови чланови су били непрофесионални и музички необразовани музичари, а рад се сводио на наступе на баловима и другим врстама окупљања српске грађанске класе (Andreis 1958, 92, Andreis 1963, 294).

297-298). На тај начин се стварају услови за настанак и развој великих тамбурашких оркестара, док подаци о малим саставима, тј. о неинституционализованој тамбурашкој пракси из тог периода указују на њену широку распрострањеност на простору Војводине (Брзић 2012, Томић 2009, Томић 2014). Познати тамбурашки репертоар из друге половине 19. века указује на однос тамбурашке музике и осећаја националног идентитета.¹⁸ Истицање српског националног елемента у репертоару тамбурашких састава и након Првог светског рата може се испратити на основу снимака међу првим записима звука на грамофонским плочама. Највероватније најстарији сачувани музички запис чувене патриотске српске песме „Тамо далеко“ настао је 1917. године у Њујорку, а данас непознати извођачи су једноставно потписани као „Тамбурашко певачко друштво“¹⁹, а бројне песме са патриотском и националном тематиком налазе се на снимцима тамбурашких друштава из првих деценија 20. века.²⁰

Директна улога тамбурашке традиције у конструкцији националног идентитета Срба у Војводини видљива је и у ставовима појединих личности значајних у културном животу. Јаков Игњатовић, чији помен тамбураша данас представља доказ о времену појаве елемента, истиче етнички карактер тамбуре и тамбурашке музике, где управо присуство тамбурама и у тамбурашких састава међу Шокцима наводи као разлог зашто они не могу бити Хрвати, већ само Срби (Бошков 1966, 85–86). На овај начин аутор потврђује сопствену перцепцију тамбурашке праксе као етнички и национално одређеног културног елемента. О погледу на тамбуру као дела националног идентитета, али и као елемент традицијске културе, међу појединцима, носиоцима развоја тамбурашке праксе на прелазу 19. у 20. век, говори податак из увода „Школе тамбуре“, Марка Нешића, из 1912. године, где је изражена етничко-национална одредница:

„Осим гајди и гусала, од вајкада се у Српству знало за тамбуру. Тамбура је српска музичка справа“ (Томић 2009, 27).

Анализом једног броја фотографија познатих тамбурашких друштава Војводине из овог периода примећује се да су чланови ових друштава често фотографисани одевени у

¹⁸ Видети: Томић 2014, Томић 2009, 15.

¹⁹ <https://www.facebook.com/MuzejVukaiDositeja>

²⁰ <https://www.youtube.com/@StevenKozobarich>

неку врсту костима. У 19. веку постојала је иницијатива за стварање националне одеће, која је потекла од интелектуалних кругова у Војводини и Србији (Радисављевић 2017). Можемо претпоставити да оваква визуелна презентација чланова оркестара има за циљ јасно одређење ових друштава када је у питању национална, али и социјална категорија – припадност грађанству.

„Пре но што је Маркова (Нешићева) банда отишла на Цетиње, свирала је у Белој лађи онако комплетно одевена по црногорски. Стари људи причају да се на тим пробама народ гушио у стисци небројених одушевљених слушаца који су хтели да чују и виде то и – неки – да се сити исплачу у националном заносу!” (Томић 2009, 128).



Фотографија бр. 1: Тамбурашки састав Васе Јовановића из Ковиља код Новог Сада, 1908. година. Чланови ансамбла одевени у национални костим.

Ови подаци тамбурашку праксу могу да сместе у контекст једног ширег фолклорног покрета, који је настао у Европи у 19. веку као одговор на бојазан од лаганог нестајања и изопачења „изворне“, народне културе услед масовног егзодуса становништва са села (Ober 2007, 96). По мишљењу швајцарског етномузиколога Макса Петера Баумана, појам музички фолклоризам подразумева да се нека народна музика представља као да потиче са села, а то заправо значи постојање партитура за одређене музичке аранжмане који опонашају народне песме и плесове (Bauman 1976, према: Ober 2007, 97). Повезаност тамбурашке праксе са концептом музичког фолклоризма, а све у сврху конструкције

националног идентитета не представља усамљен случај у Европи у овом раздобљу, већ је у питању феномен ширих размера.²¹

Постојање тамбураштва као специфичног културног феномена везује се за простор Војводине у контексту осврта на његову појаву и развој (Petković 2023, 67). Икониčnost тамбурашке музике у процесу конструкције српске националне културе, такође се односи на простор Војводине, али почеци симболичког везивања тамбураштва за идентитет Војводине као засебне културно географске целике, може се сместити у период након Другог светског рата.²² У новим друштвеним околностима се јавља потреба за конструисањем културног идентитета Војводине, који би укључио наслеђе и мањинских народа, а умањио српски културни утицај. Тако се војвођанска етничка шароликост истиче се као једна од њених основних и највреднијих карактеристика, на чему се у многоме темељи конструкција културног идентитета САП Војводине.²³ Културна политика

²¹ Развој тамбурашке праксе упоредо је текао и у Хрватској. Слично процесима у Војводини, Безић тврди да се у Хрватској тамбурашка пракса крајем 19. века институционализује, такође као елемент грађанске културе и представља део градског музичког живота „још у доба хрватског народног препорода, када постаје симбол илирског, односно јужнословенског и хрватског националног инструмента“ (Bezić 2001, 98).²¹ Процес додељивања значења елемента националне културе тамбурашкој музици у Хрватској приметан је у првој половини 20. века. Џерибашић наводи тамбурашку традицију као један део народне уметности у Хрватској тј. „канонизоване сељачке, старинске и локалне уметности, која је схватана као саставни део националне културе, јер је, пре свега, било лако показати њену разлику у односу на културе околних, познатих нација“ (Џерибашић 17, 2003). Анализирајући смотре народне уметности двадесетих и тридесетих година 20. века, ауторка наводи да је у Хрватској у процесу конституисања националне културе традиционална музике, па између осталог и тамбураштво, задобило значајну моћ, услед недостатка два, можда најбитнија, механизма стварања националне културе – заједничког језика, јединственог и различитог од језика других нација и интегритетног образовног система (Џерибашић 17, 2003). Касније у тексту је посебна пажња посвећена улози тамбураштва које му је додељено у процесу конструкције националног идентитета у Хрватској у последњим деценијама 20. века, што, посматрано из угла неупоредиво ближе временске дистанце представља значајнији сегмент истраживања у циљу разумевања дела грађе обрађене у анализи.

²² Статус Војводине у послератној Југославији дефинисан је 1944. године од стране врха Комунистичке партије Југославије, а скупштина изасланика народа Војводине потврдила 31. јула 1945. прикључење Војводине Србији. Читав процес завршен је доношењем Закона о успостављању и устројству Аутономне Покрајине Војводине 1. септембра 1945. године (Бјелица 2015, 24). Иако је питање војвођанске аутономије комплексно и јавља се и у претходним државним системима (Хабзбуршка монархија, Аустроугарска, Краљевина Југославија) као један од главних разлога за њено стварање у послератној Југославији истиче се намера да се реши питање положаја националних мањина, за чије је занемаривање оптуживан предратни режим. На Другом заседању Комунистичке партије Србије, јануара 1949. године, Петар Стамболић је обзнанио да су војвођанска и косовско-метохијска аутономија створене због „сламања остатака великосрпског шовинизма“ према националним мањинама (Бјелица 2015, 27).

²³ У складу са културном политиком југословенског режима, руководство САП Војводине уноси бројне промене, које се у великој мери односе на укидање националног елемента у културној политици. Промена статута Матице српске, којим се она одриче националне улоге и самим тим одређеног политичког утицаја, један је од примера „покоривања“ интелектуалне и уметничке елите Војводине новој идеологији. Нови Сад престаје да буде културни и политички центар „пречанских“ Срба и губи „надимак“ из 19. века – Српска Атина (Петровић 2018, 20). Перцепција културног идентитета Војводине од стране социјалистичког

Војводине у време социјалистичког друштвеног и државног поретка огледа се у деловању и програму званичних медијских станица, нарочито „Радиостанице“ у Новом Саду, основане 1949. године:

„Ова установа својим солистима, хоровима и оркестрима представља зачајан чинилац у стварању музичке културе у нашој Покрајини“ (Хацић 1954, 337).

У многим земљама развијена је државна *музичка* политика како би се подстакла већа локална (национална) музичка активност, обично наметањем квота радио станицама за локалне садржаје, захтевајући од њих да посвете одређено време снимању локалних уметника (Conell and Gibson 2003, 118). Радио је био веома важан за развој данашње популарне музике, јер је посредовао између слушалаца, музичара и музичке индустрије, створио специфичне националне репертоаре и повећао брзину кретања и ширења нових музичких трендова (Negus 1996, 77–79, према: Dumnić 2013, 11). Према М. Думнић, ова врста масовног медија одиграла је кључну улогу у широко прихваћеном посматрању „фолк“ музике као музике народа, а утицала је и на касније промене у руралном музичком фолклору. Ауторка износи тезу о појави радио станица као кључних у продукцији онога што се сматра „фолк“ или „народном“ музиком, презентујући процес стварања и институционализовања народне музике у Краљевини Југославији под окриљем Радио Београда (Dumnić 2013, 11).

Од тренутка оснивања Радио Новог Сада при њему је функционисао тамбурашки састав под управом Славка Суботина, све до 1957. године када је основан Велики тамбурашки оркестар – први професионални оркестар овог типа на простору Војводине (Mihalek 2018, 120-122). Дугогодишњи музички уредник Радио Новог Сада, Душан Михалек истиче да је „радио-станица у Новом Саду посветила велику пажњу и велики програмски простор тамбури – инструменту традиционално присутном и омиљеном на тлу који ови радио таласи покривају“ (Mihalek 2018, 120). Оснивање тамбурашког оркестра при Радио Новом Саду може се посматрати као један од кључних момената када је у питању употреба тамбурашке музике од стране политичке елите у представљању онога

режима описан је у изјави једног војвођанског политичког функционера из 1982. године, у којој војвођанску културу описује као „комплекс различитих националних култура које се међусобно прожимају“ (Бјелица 2021, 302).

што се може назвати културни и музички идентитет Војводине у послератном периоду. Овај тренутак је преломни у историји тамбурашке праксе у Србији, јер је поред оснивања новосадског радијског оркестра расформиран Тамбурашки оркестар Радио Београда, који је функционисао од 1936. године (Bašić 2022, 222). На тај начин, центар тамбураштва померен је у Нови Сад. Иако је Тамбурашки оркестар Радио Београда формиран као народни музички ансамбл који је имао задатак да одговори на потребе слушаца народне музике из Војводине (Dumnić 2013, 24), на репертоару изводио углавном српске народне мелодије из Војводине и већину чланова су чинили Војвођани,²⁴ одлука из 1957. године имала је вишеструке утицаје на одређење тамбурашке праксе у званичном дискурсу као регионално одређеног културног елемента везаног за простор Војводине. Другим речима, потврђена је и наглашена повезаност тамбурашког звука и простора Војводине, а истовремено успостављена нова формација великог тамбурашког оркестра као репрезента институционализоване тамбурашке праксе (Bašić 2022, 229).

Под вишегодишњим руководством композитора Саве Вукосављева, једног од оснивача и диригента овог оркестра, постављене су уметничке норме тамбурашког извођаштва на ширем простору некадашње Југославије. Захваљујући изузетној заступљености у културно-забавном програму Радио-телевизије Нови Сад (данас Радио-телевизије Војводине), овај оркестар у другој половини 20. века непосредно обликује и укус публике. У контексту изузетног послератног развоја културног живота у Војводини, а на личну иницијативу Саве Вукосављева и Јулија Њикоша (такође композитора), 1958. године је у Новом Саду одржана Прва југословенска конференција тамбурашких стручњака (Vukosavljev 1990, 66), која ће одредити пут развоја тамбурашке праксе до данашњих дана. Том приликом је утврђена јединствена оркестарска партитура, установљен званични назив инструмента – *тамбура*, договорено је оснивање Фестивала тамбурашке глуме Југославије и иницирано стварање оригиналних музичких дела за тамбурашке оркестре (Vukosavljev 1990, 66). На овај начин је створена платформа за институционализацију тамбурашке праксе у другој половини 20. века (Ранисављевић 2011, 114). Наведени догађаји истичу Нови Сад као центар развоја тамбурашке праксе, која под обједињујућим називом *тамбура* добија и придев *војвођанска* (Vukosavljev 1990, 66).

²⁴ Видети: Bašić 2022.

Веза између културне политике у Војводини и Југославији и процвата тамбураштва под окриљем радијског оркестра видљива је у личности Саве Вукосављева, поменутог оснивача, диригента и руководиоца Великог тамбурашког оркестра Радију Нови Сад. Сава Вукосављев (1914-1996) био је истакнути члан Савеза комуниста Војводине (Хложан 2021, 156). 1945. године Вукосављев је дошао у Нови Сад, на место руководиоца Музичког одељења Радио Новог Сада (Хложан 2021, 15). Чињеница да високи партијски функционер узео на себе посао оснивања Великог тамбурашког оркестра при Радију Нови Сад и његовог унапређења, указује на то да је неговање и промоција тамбурашке праксе био део културне политике режима у социјалистичкој Војводини. Веза радијског тамбурашког оркестра и владајуће Комунистичке партије се огледа и у извођачком опусу оркестра под управом Саве Вукосављева чији велики део заузимају мелодије и песме са тематиком НОБ-а и другим партизанским мотивима.²⁵

Утицај радијског оркестра на учвршћивање односа тамбурашке музике и војвођанског идентитета додатно је оснажен успешним радом и популарношћу Великог тамбурашког оркестра све до одласка Саве Вукосављева у пензију, почетком осамдесетих година 20. века (Хложан 2021).²⁶ У тренутку успона Великог тамбурашког оркестра РТНС концертмајстор и шеф оркестра био је Јаника Балаж, прослављено име тамбурашке музике. Осим радијског оркестра, Балаж је руководио комерцијалним саставом по имену Осам тамбураша с Петроварадина. Овај ансамбл популарност стиче преко већ познатог и међу тамбурашком публиком омиљеног Јанике Балажа, затим учешћем у филмовима који су доживели велики успех (Скупљачи перја, Биће скоро пропаст света), али највише пратећи тада младог певача војвођанске и староградске песме Звонка Богдана. Овај састав се симболички везује за Војводину, Нови Сад, али и карактеристичну ромску тамбурашку музику у Војводини.²⁷ Балаж и Богдан, као тандем и популарни „тамбурашки двојац“ учествују у додељивању значења тамбурашкој музици која се односе на продукцију војвођанског идентитета, преко народних и новокомпонованих песама са честом

²⁵ Из стваралачког опуса Саве Вукосављева (видети: Хложан, 2021).

²⁶ Према Михалеку, на стицање велике популарности Тамбурашког радијског оркестра утицали су бројни наступи и концерти у земљи и иностранству и висок стандард интерпретације, а Оркестар је знатно утицао на општи ниво тамбурашког извођаштва у земљи, поставши узор многим аматерским саставима (Mihalek 2018, 123-124).

²⁷ Већина чланова оркестра били су Роми, а на репертоару ансамбла налазиле се су бројне ромске мелодије.

тематиком испуњеном симболима Војводине и њених градова. Песма „Осам тамбураша с Петроварадина“²⁸, снимљена 1976. године обележила је каријере Јанике Балажа и Звонка Богдана и постала и остала симбол Новог Сада и Војводине. Посвећена је оркестру Јанике Балажа, а текст описује тамбураше, Петроварадинску тврђаву и Дунав, као и љубав мушкарца према жени. Представља истакнути пример продукције идентитета простора кроз текст песме. Музика, поред самог звука и музичке структуре, може да буде тенденциозно употребљена у представљању места, употребом препознатљивих културних симбола (Cohen 1995, 45).

Донес'те ми рујна вина, хоћу приче да се сетим

Баи на овом дивном месту, где угледах њене очи

Рефрен: Зауставите Дунав и казалаке старе

То је песма моја и песма моје драге

Нек' ме свуда прате с песмом рујна вина

Осам тамбураша с Петроварадина.

У извођачком и стваралачком опусу Звонка Богдана налазе се бројне песме које кроз текстове представљају простор Војводине као што су „Еј салаши на северу Бачке“, „У том Сомбору“, „Еј Кер и Сенту“, итд. Звонко Богдан и Јаника Балаж, њихове личности и дело, уклапају се у концепт мултиетничности као једног од носећих стубова војвођанског идентитета и друштвено-политичког и културног уређења у социјалистичком периоду.²⁹ Вокални солиста Буњевац и ромски тамбурашки састав, такође се могу посматрати као начин на који тамбурашка музика представља оно што се седамдесетих и осамдесетих година 20. века сматрало идентитетским обележјима Војводине. Војвођанску мултиетничност истиче и репертоар Звонка Богдана на ком се налазе народне песме

²⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=p53nkfwGde4>

²⁹ Уводни део репрезентативне фотомонографије „Војводина“, у издању Секретаријата за информисање САП Војводине наглашава да је она резултат Народно-ослободилачке борбе Срба, Мађара, Хрвата, Словака, Румуна, Русина и осталих народа и народности који у њој живе (Војводина 1980). „Друго битно начело Устава САПВ односи се на доследно остваривање равноправности народа и народности који живе у Покрајини. Створени су, наиме, сви неопходни услови да се равноправни међунационални односи уграде – као интегрални елемент – у целокупне друштвене односе. Они се испољавају у свим видовима живота и рада радних људи и грађана: у самоуправљању, политичком систему, образовању, култури, информисању, итд“ (Станојевић 1979, 28)

Буњеваца, Шокаца, Срба, Мађара, Рома, Словака, Румуна.³⁰ Појава и популарност Звонка Богдана сматрани су популаризовањем, али и заштитом и очувањем тамбурашке музике као делом војвођанског идентитета, који је неком намером запостављан:

„Војвођанска тамбурашка музика била је запостављена све до појаве Звонка Богдана. По кафанама се певало неколико предратних, оних најпопуларнијих пречанских песама, Радио Београд је чак 1958. године „заслугом“ тадашњих музичких уредника „протерао“ тамбураше и тамбурашку музику са својих програма (...) Војвођанску музику је у нас препородио, учинио је популарнијом него икад, дао јој нову лепоту, садржај и звук, и то репертоаром, начином интерпретације и својим композиторским делом, нарочито песмама у духу буњевачке народне традиције (Dogandžić 2014, 85-86). (...) Војвођанску музику носи у себи од рођења. Али подвукао бих његове заслуге у очувању старих српских песама које познаје мали број певача“ (Dogandžić 2014, 144).

Овакви и слични ставови о улози Звонка Богдана у очувању тамбурашке музике и војвођанског идентитета доминирају међу љубитељима тамбурашке музике и данас. Звонко Богдан се и данас у јавном дискурсу сматра носиоцем војвођанске народне музике, а Јаника Балаш памти као један од најбољих тамбураша који оставио велики лични печат и уздигао квалитет тамбурашког музицирања на виши ниво.³¹

Говорећи о феномену спектакла, Лукић-Крстановић тврди да „удруженим снагама националног устројства и етничких идентификација, музика се лако ритуализује у сценски излог спектакла, погодан да се окити знамењима пригодних традиција. Сваки музички или било који други културни спектакл јесте идентификована или идентификујућа манифестација. То је друго име за уздигнуту позорницу културно маркираних ритуала и светковина. Тако посматран, музички спектакл представља творевину која се препознаје као просторни и културни амблем. Помоћу простора се идентификују музика и култура, а помоћу музике се идентификује простор. У том случај, спектакл се не приказује као ознака *атракције* музичког идентитета, већ као културна ознака простора“ (Лукић Крстановић 2010, 75). Када су у питању музички фестивали у СФРЈ, ауторка истиче да се државни поредак афирмисао путем продукције музичких манифестација, које шездесетих и седамдесетих година 20. века доживљавају пун процват. У СФРЈ спектакли, звани

³⁰ Видети: Dogandžić 2014.

³¹ У уводном делу каталога изложбе „Јаника Балаш и Осам тамбураша с Петроварадина“ истакнуто је да је данас „Нови Сад је данас познат по Егзиту, а некад по тамбури чувеног примаши Јанике Балаша и његових Осам тамбураша“ (Марковић 2008, 4).

фестивали забавне музике, представљали су репрезенте и заступнике државног поретка (Лукић-Крстановић 2010, 159). Употреба тамбурашке музике од стране званичне идеолошке политике у Војводини може бити посматрана кроз фестивале. Развој и популаризацију тамбурашког звука из педесетих и шездесетих година 20. века пратила је и организација фестивала тамбурашке музике. Према Нинковићу, фестивали тамбурашке музике су настали по узору на друге музичке фестивале. Фестивал тамбурашке гласбе Југославије који је инициран 1958. године у Новом Саду на Првој југословенској конференцији тамбурашких стручњака, први је фестивал тамбураша на територији тадашње федеративне државе³² (Ninković 2023, 14). У међувремену су се оснивали и гасили бројни фестивали великих и малих тамбурашких састава у Војводини, али када је у питању видљива политичка и идеолошка улога, истиче се фестивал Златна тамбурица настао 1987. године, између осталог, са циљем „стварања музичка литература којом се промовише култура народа у Војводини и неговања сарадње и толеранције уметника различитих верских и националних припадности“ (Ninković 2023, 115-116). Идеја „војвођанског“ у случају овог фестивала опипљива је у његовом централном такмичарском делу – избору за најлепшу нову војвођанску песму. Идеја о „новој војвођанској песми“ осликава улогу фестивала и тамбурашке музике у продукцији нечега што би се могло назвати новокомпонованом војвођанском музиком, а тиме и улогу елемента у изградњи регионалног културног идентитета. Фолклористички приступ производњи нове традиције указује на потребу за конституисањем нечега што би употпунило идентитетску слику ентитета са проблематичним и неодређеним културолошким границама. У оквиру такмичења за најлепшу нову војвођанску песму, од 1987. године па до данас, на конкурсима се појавило преко 3.000 композиција, више од 200 аутора и велики број солиста и вокално-инструменталних ансамбала. Изведено је преко 500 нових композиција (Bogičević 2023, 158, према: Ninković 2023, 117). Ово такмичење интензивирало је популаризацију песама које у себи садрже типичне војвођанске³³ мотиве. Сам појам

³² Овај фестивал је веома брзо донео општу популарност великих тамбурашких оркестара у целом региону и подстакао стварање оригиналних музичких дела за овај специфичан формат ансамбала. Ова пракса се временом наставила и кроз настанак Фестивала музичких друштава Војводине и Републички фестивал тамбурашких оркестара Србије (Ninković 2023, 14).

³³ Оно што се у јавном и незваничном дискурсу сматра војвођанским симболима често су мотиви равничарске културе живљења, иако се ови елементи срећу на много ширем простору. Осим самих наслова и тесктова, на фестивалу су се често могли срести други културни елементи војвођанског фолклора, попут

„Војводина“ среће се у многима од њих.³⁴ О значају Фестивала Златна тамбурица за тадашње руководство САП Војводине, али и виших инстанци власти, говори и податак да је имао успешну медијску промоцију крајем осамдесетих година прошлог века путем ТВ преноса из главних медијских центара бивше Југославије. Фестивал је опстао све до 2018. године када је последњи пут одржан, али му је пажња временом посвећивана у све мањој мери. Покровитељи Златне тамбурице свих година били су Покрајински секретаријат за културу и јавно информисање Владе АП Војводине и Градска управа за културу града Новог Сада. Ова тела Покрајине и Града од 2019. године престале су да финансијски подржавају Фестивал (Ninković 2023, 117).³⁵

У овом делу текста презентовани су елементи који на опипљив начин приказују процес у коме се тамбурашкој пракси додељује значење елемента регионалног идентитета. Војводина као ентитет постоји са нејасно одређеним културолошким међама, а различите идеје о њеном идентитету мењале су се и паралелно постојале, како у периоду на који се односи садржај текста, тако и након њега, у новим друштвено-политичким околностима. Крајњи циљ употребе музике у конструкцији идентитета Војводине од стране политичких елита приказан је као претпоставка на основу аналошких закључака овог истраживања. Тамбурашка пракса има карактер флуидног елемента који се различитим интензитетом везује за конструкт идентитета Војводине, али су темељи овог процеса положени управо догађајима и факторима презентованим у тексту. Последњих неколико деценија, тамбурашка музика је видљива на разним местима и догађајима који представљају

традиционалног костима, иконичне *лалошке* ношње, која се, такође, може разматрати као конструкт у продукцији традиције.

³⁴ „Висок уметнички ниво композиција насталих захваљујући фестивалу 'Златна тамбурица', допринео је да многе од њих постану део музичке баштине и стекну популарност код најшире публике: 'Завејан је пут за салаш мој', 'Тихо, тихо тече Дунав плави', 'Еј, господо тамбураши', 'За моју Милицу', 'Добро јутро Војводино', 'Срце моје Војводине', 'Не може се ухватити сенка' ('Ко те има тај те нема'), 'Сви пријатељи још те воле', 'Звона Чурушка' само су неке од многих” (Bogičević 2023, 158, према: Ninković 2023, 117)

³⁵ Интересантан је податак да је су на Фестивалу извођене песме искључиво на српском језику, што се може посматрати као недоследност наратива о војвођанској култури као спектру различитих националних култура и мултиетничности као стуба идеје о специфичности војвођанског идентитета. Посматрано из другог угла, овај податак може се тумачити и као циљ представљања Војводине као специфичног и засебног дела српског етничког и националног корпуса, чиме иду у прилог и употреба других културних елемената, попут саме тамбурашке музике, која се у периоду пре, а делимично и у периоду након социјализма сматрала елементом културе пречанских Срба.

Војводину у идентитетском смислу, од политичке до економске сфере.³⁶ Присуство тамбурашке музике у изградњи регионалног идентитета у Војводини блиско је повезано са значењима које елемент добија као део локалног идентитета у Новом Саду. Нови Сад као административни и културни центар Војводине репрезентује њен идентитет и на више нивоа и акумулира елементе тог идентитета, од који многи утичу на само место и представљају фактор изградње локалне културе. Преплитање локалног и регионалног идентитета видљиво је у перцепцијама испитаника анализираним у поглављима текста која садрже анализу сакупљеног материјала.

Наредни део овог потпоглавља садржи осврт на релацију тамбурашке музике и националног идентитета у Хрватској, у последњим деценијама 20. и почетком 21. века. Однос хрватске културне политике према тамбурашкој музици представља тему у једном броју анализираних интервјуа са испитаницима. Са тим у вези, сматрам да је за разумевање перцепција испитаника важно претходно представљање визуре тамбуре и тамбурашке музике као елемента националне хрватске културе из перспективе стручне литературе. Национална држава као „замишљена заједница“, деловала је преко географског простора, осећајем јединства створеним кроз националне институције (правне структуре, полиција, бирократија) и кроз различита културна средства, којима је настојала да у својим границама укорени осећај јединства и одржава смисао свог засебног постојања, у односу на суседне територијалне јединице (Anderson 1983). Према Конелу и Гибсону (Connell and Gibson), у овим процесима језик, који је ретко био једнообразан на целој територији, представља једно од основних средстава, али многе друге културне форме коришћене су за „стварање“ нације са осећајем заједништва и јединство.

„Музика, уз националне уметничке традиције, заједничку религију, етнички идентитет и низ визуелних симбола (заставе, амблеми, грбови, валута, личности), уграђена је у стварање (и стално одржавање) националности. Музика се користила се у различитим политичким контекстима везаним за изградњу и одржавање националног идентитета, посебно кроз класичну музику, националне химне, државне

³⁶ На пример, у склопу предизборног маркетинга 2012. године, Лига социјалдемократа Војводине, чији програм се базира на аутономији и „очувању“ идентитета Војводине, користи тамбурашку музику (<https://www.youtube.com/watch?v=fsMFINZMrLY>). Дизајн маркетинга једне велике новосадске прехранбене компаније заснован је на симболичким представама Војводине, међу којима се налази и тамбурашка музика – упечатљив је облик тамбуре у дизајнерском решењу паковања производа под називом „Широко“, што такође може да се повеже са Војводином чије се равничарске рељефне одлике често истичу и као део њеног културног идентитета.

музичке политике и новију конструкцију националне рокенрол традиције и „музичких амбасадора“ у многим земљама. Ово се посебно односи на низ класичних музичких традиција из осамнаестог века, из периода растуће индустријске револуције, у којој су модерне националне државе обликоване“ (Connell and Gibson 2004, 118).

Слични процеси дешавају се на крају 20. века, као сегменти „тектонских“ друштвених промена оличени у краху комунистичких уређења и стварања нових националних држава на простору бивших социјалистичких федерација у источној Европи. Хрватска је једна од тада насталих националних држава, иако идеја о хрватској државности траје много дуже. Поредити деветнаестовековну идеологију хрватске нације и ону са краја 20. века, Н. Топић закључује да је разлика у томе што је у својим почецима та идеја била заснована на политичком заједништву, док се Хрватска при стварању своје самосталности одредила у „смеру стварања етничке нације која се темељи на крви, сродству и тлу, заједничкој историји, култури, традицији, вери и идентитету, тј. на школским примерима етничке нације вођене националистичким популизмом“ (Торић 2009, 190). У Хрватској је било потребно конструисати јак национални идентитет, који пре тога није постојао у тим димензијама, а чији је задатак био да новооснованој држави да легитимитет и обезбеди њену постојаност (Торић 2009, 186). Стварање заједничке масовне, јавне културе, као једног од неизоставних елемената нације³⁷, у Хрватској се може пратити и неком врстом „национализације“ традицијских и популарних музичких жанрова, од којих већина не представља аутохтони производ са простора Републике Хрватске. Деловањем на пољу музике, хрватска културна политика потврђује тезу да се национални идентитет константно редифинише. У периоду стварања хрватске независности, концепт популарне музике искључивао је све оно што се сматрало елементима српске културе (Baker 2007), иако су бројне националистичке песме, а нарочито оне реанимиране, наслеђене од усташког покрета из времена Другог светског рата, извођене на мелодију народних припева, који су се у многим кр

³⁷ Према Е. Смиту национални идентитет сажет је у пет заједничких обележја: 1. историјска територија, односно домовина; 2. заједнички митови и повесна сећања; 3. заједничка масовна, јавна култура; 4. заједничка законска права и дужности свих припадника нације; 5. заједничко економија, с територијалном мобилношћу припадника нације (Smit 1998, 30).

ајевима Хрватске певали и међу Србима, наравно са измењеним текстом.³⁸ На репертоару песама које су биле популарне у време рата и имале задатак буђења позитивних емоција према нацији, али и нетрпељивости према непријатељу нашле су се и оне, међу Србима познате као песме са истим задатком, попут „Ој Србијо мати“/ „Ој Хрватска мати“.³⁹

„Столеће и по пре 1991. године развио се огромни заједнички репертоар међу онима који су говорили тадашњи српско-хрватски језик – Србима, Хрватима, Бошњацима. Сви они данас имају сопствени језик, те песме суседних народа које су раније примане са добродошлицом сада су производ сумњивог другог и често служе да повуку линију разграничења између Нас и Њих“ (Forry 2011, 13).

Како тамбурашка музика у 20. веку није прерасла у национални културни елемент у Србији, већ се утемељила на регионалној култури у Војводини и локалним културним идентитетима, са капацитетом да у једном моменту постане репрезентативни део нечега што би се могло назвати југословенским културним идентитетом, српска јавност, како у Србији, тако и на ратом захваћеним територијама у Хрватској и Босни и Херцеговини не препознаје тамбураштво као елемент националне културе. Са друге стране, у Хрватској се тада националним и легитимним хрватским жанровима сматрају централноевропски шлагер, поп-рок, далматинска традиционална и новокомпонована музика коју изводе клупе или соло кантаутори и славонска тамбурашка музика (Ceribašić 2000, 227-228).

Тамбурашка музика, не први пут, употребљена је у процесу који се може окарактерисати као конструкција заједничке културе у сврху стварања нације и националне државе, иако представља елемент који егзистира на великом простору изван граница хрватске државе и којег баштини више етничких заједница (Forry 2011, 13).⁴⁰

³⁸ Један од познатијих националистичких хитова из ратног периода у Хрватској, „Бој на Чавоглаве“, Марка Петковића Томпсона, одсвиран је и снимљен у седмосминској ритмичкој структури која се веома ретко (или уопште) не среће у традицијској ритмици хрватских крајева, а карактеристична је за народну музику Македоније, Косова и Метохије, јужне Србије (видети: Фрациле 2014).

³⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=ATQ2p1DDLjM>, <https://www.youtube.com/watch?v=E2f5aoFTmLM>

⁴⁰ Изражена присутност тамбураштва у презентовању војвођанског регионалног културног идентитета била је видљива (и намењена) широкој југословенској јавности, а претходно поменути војвођански великани тамбурашке сцене седамдесетих и осамдесетих година 20. века били су познати целом аудиторијуму заједничке државе, па и шире од тога. Иако је у Хрватској било много тамбурашких ансамбала (у Босни и осталим југословенским републикама мање), звучи *тамбурице* из Војводине су били ти који су се најчешће слушали широм Југославије. То је постигнуто углавном преко снимака и живих наступа Звонка Богдана са оркестром Јанике Балажа, снимцима и емисијама Великог тамбурашког оркестра РТНС, као и

„Почев од нове продукције загребачких ансамбала Екс-Панонија и Златни дукати, уз обновљено интересовање публике за ансамбл Славонски бећари, тамбурица је постала много доступнија и популарнија код хрватске публике, нарочито оне млађе. Посебно је снимак хрватских патриотских песама Златних дуката из 1989. године, „Хрватска пјесмарица“, довео до истицања тамбурице као симбола хрватске нације и јединства у време избијања рата, 1991. године“ (Forgy 2011, 14).

Подела популарне музике на „забавну“ и „народну“, каква је постојала у Југославији, у Хрватској је нестала деведесетих година, док се у Србији задржала и много касније. У том периоду, новокомпонована тамбурашка музика (извођачи као што су Златни дукати, Екс Панониа, Газде, Баруни и солиста Мирослав Шкоро⁴¹) ентузијастично је промовисана као „народна“, из разлога што је тамбура у том периоду представљана као аутентични хрватски инструмент, који је потиснут од југословенских власти, али ће бити негован у независној Хрватској (Šagovac 1996, према: Baker 2007). Према К. Бејкер (Baker), преовлађујући дискурс из деведесетих година у коме се тамбура представља као део израза хрватске културе, деловао је у прилог тврдње владајуће националистичке партије (ХДЗ) да су хрватска култура и националност били потиснути од стране непријатељске југословенске државе све док управо ХДЗ није довео хрватски народ до независности. Овакав тренд је настављен и касније, почетком 21. века али са нешто мањим интензитетом, када је појам народне музике у Хрватској био је резервисан за оно што се сматра „изворном“ аутентичном музиком (Baker 2007), док се новокомпонована тамбурашка музика у Хрватској добрим делом позиционирала у поп-рок жанр, који се такође сматрао делом хрватске националне музичке културе.⁴²

Према Бејкер, хрватска „народна“ музика се у многоме разликовала у ратном периоду од њеног србијанског пандана (Baker 2007). Узимајући у обзир овакво виђење,

широким присуством чувене ромске заједнице музичара из села Дероња. Хрватска тамбурица није била широко представљена путем југословенских електронских медија и музичко-продуцентских кућа све до касних осамдестих година 20. века, иако су се широм северне и источне Хрватске могли наћи аматерски и професионални ансамбли (нешто мање у динарским и јадранским пределима Хрватске) (Forgy 2011, 13).

⁴¹ Шкоро је снимио неколико песама посвећених оптуженим хрватским генералима и историјским личностима, почевши од родољубиве тамбурашке песме „Не дирајте ми равницу“ из 1992. Године (Baker 2006а, према: Baker 2007). Откако је 2005. објавио најпродаванији патриотски албум, он и Томпсон су често помињани заједно као симболи музичког национализма у Хрватској.

⁴² Феномен тамбурашког поп-а у Хрватској развијао се првих деценија 21. века, када су многи тамбурашки састави почели да употребљавају нетамбурашке инструменте (бубњеве, електричне гитаре), а њихове изведбе све мање да личе на оно што се у традиционалном смислу сматрало тамбурашком свирком, а нарочито народном музиком у вокалном смислу. Најрепрезентативнији састав овог типа су Газде: <https://www.youtube.com/watch?v=-M1adYqiDFg>.

легитимно је поставити питање да ли би тамбурашка музика била представљена као ексклузивни елемент хрватског идентитета, уколико би била на тај начин посматрана у Србији, где је остала у оквиру регионалне културе Војводине, са којом је чврсто повезана процесима из претходних деценија. „Национализација“ тамбурашке музике у Хрватској уклапа се симболичко-географску дихотомију оличену у опозицији значења европско/балканско, где се прво додељује хрватској страни, а друго српској, која у процесу конструкције хрватског националног идентитета има улогу Другог. У хрватској националној политичкој реторици, чак и у анти-националистичком дискурсу, значење „балканско“ са негативном конотацијом додељује се и другим републикама бивше Југославије и било којој непожељној културној или политичкој појави, па тако и музици (Baker 2007). Везана за простор Војводине, у културно-географском контексту традиционално посматраном као централноевропски, тамбурашка музика је и у Србији често окарактерисана као сегмент централноевропског/аустроугарског наслеђа. Тако перципирана и у Хрватској, ни на који начин не ремети наратив о хрватској култури као интегралном делу онога што се сматра европским културним ареалом. Чињеница да се тамбурашка традиција у јавном дискурсу не перцепира као елемент са националним предзнаком међу Србима олакшава њен пут до симбола националне културе у Хрватској – помера њено тежиште са истока према западу, из Војводине у Хрватску (Forgy 2011, 13).

Успостављањем самосталне хрватске државе, а понегде и нешто раније, тамбуре и тамбураши добијају знатан простор регионалних, жупанијских, а нарочито локалних радио и ТВ станица, изразито у континенталним крајевима државе. Ово се углавном односи на естрадну и фолклорну тамбурашку музику, што је представљало већину музичког програма тих медија (Ferić 2011, 455). Међутим, идентификација тамбураштва са хрватском националном културном сликовито је дочарана емисијом „Лијепом нашом“, која је емитована 1996-2000. и 2008-2019. године у ударном термину на првом програму Хрватске радио-телевизије. Концепт ове емисије базирао се на програму уживо, који је сниман сваки пут у различитом месту у Хрватској, па и ван ње где Хрвати чине значајан део становништва (поједини градови Босне и Херцеговине, Суботица, и др.). На великим сценама, уз присуство бројне публике, представљала су се бројна фолклорна и музичка удружења са изведбама традиционалног плеса, песме и музике из краја у коме би се емисија снимала. У већини снимљених емисија, међу учесницима нашао би се и неки

локални тамбурашки састав. Репертоар ових тамбураша разликовао се од места до места али концепта изведбе – нису нужно извођене традиционалне мелодије из краја у коме се снима емисија, већ су многи тамбурашки састави наступали са познатим поп песмама.⁴³

Истраживање идентитетског позиционирања тамбурашке праксе, али и других аспеката овог културног феномена, доводи до бројних стручних текстова из Хрватске, писаних на таму тамбурашке музике. Један број радова са почетка 21. века може да открије перцепцију идентитетског оквира тамбурашке музике од стране неких хрватских аутора. 2011. године објављена је монографија у издању загребачке Шокадије, „Хрватски тамбурашки бревијар“, у коме је на петстотинак страна приказан историјат и стање тамбуре и тамбурашке уметности у Хрватској од првих помена елемента и првих музичких састава па до данас.⁴⁴ Као што се у наслову открива, рад има за циљ представљање тамбурашке праксе на територији Хрватске, али ставови изнесени од стране аутора представљају материјал који открива перцепцију елемента као јединственог дела хрватске националне културе и идентитета. *Полагање права* хрватског народа на тамбуре видљиво је предстојећој реченици из уводног дела:

„Управо из нашег панонског басена – из Славоније, Сријема, Бачке и Барање, тамбура је као гласбало кренула на свој пут. Хрвати су је прво прилагодили својој народној гласби, а потом протеклих 160 година на њој ту гласбу и свирали. Потом је тамбура кренула на свој пут по цијелој Хрватској као и у другим земљама и крајевима гдје живе Хрвати, да би је они понијели са собом и у далеке прекоморске земље. Слушајући лијепоту звука тог гласбала прихваћали су је свирати и други народи са којима смо живјели“ (Ferić 2011, 6).

Из наведеног се може претпоставити да аутор поменуте крајеве сматра хрватским или да се његова изјава односи на оне делове тих крајева у којима живе Хрвати, што се може претпоставити као легитиман став, али у овако формулисаној реченици делује збуњујуће. Такође, аутор у наредном делу текста не крије своје убеђење да су „други

⁴³ <https://www.youtube.com/@hrtlijepomnasom851>

⁴⁴ Ово дело на 11 поглавља описује тамбуре, тамбурашке инструменте и системе, заједничко тамбурашко музицирање од половине 19. до прве деценије 21. века, тамбуре у школском систему, манифестације тамбурашке музике, тамбураштво и издавачка делатност, дискографија и продукција, заслужне особе хрватске тамбурашке музике, тамбуру у хрватском исељеништву, градитеље тамбура, тамбуре у програму електроничких медија (Ferić 2011). Овакав монографски концепт оличен у веома скупом издању и атрактивном дизајнираном издању, говори о потреби да се елемент прикаже кроз све његове сегменте, што је делимично и постигнуто.

народи“ тамбуру „чули и прихватили од Хрвата“, што указује да аутор не пориче да тамбурашку музику баштине и друге заједнице, али се истиче њено хрватско порекло, самим тим и својеврсно полагање права на тај елемент (Ferić 2011, 13). Визура тамбуре и тамбурашке музике као елемента националне хрватске културе сликовито је представљена у поменутој форми, са доминирајућим романтичарским призвучком. Посебну пажњу скреће инсистирање на томе да „ниједан други народ“ не баштини тамбуру у тој мери, као и употреба патриотског наратива у презентацији тамбуре као нечега што је представљало хрватски идентитет у време ратних сукоба и под туђом влашћу када је тамбура била „намерно потискивана“. Наведено приказује ставове издавача и уредника поменуте монографије и са тим у вези су у овом тексту смештени у контекст перцепције тамбурашке музике као елемента националног идентитета у Хрватској крајем прве деценије 21. века. Изведени закључци говоре у прилог односа тамбурашке музике и националног идентитета и додељивања улоге симбола националне културе у погледу музичког наслеђа. Сакупљени материјал указује да су испитаници у великом броју свесни постојања односа тамбурашке музике и хрватске националне културе и о томе најчешће имају изграђен став, што чини важан део њихове перцепције улоге тамбурашке музике у изградњи колективних идентитета.

*

У тексту је представљена веза тамбурашке музике и колективних идентитета у различитим периодима у прошлости, од првих деценија постојања тамбурашке праксе као препознатљивог културног феномена, све до тренутка у ком је ово истраживање реализовано. У скоро век и по, тамбурашка музика представљала је симбол одређених културних целина, од којих су у претходном делу текста поменуте националне, етничке и регионална, све у мањој или већој мери повезане са основним предметом истраживања – односом музике и идентитета града. Релација тамбурашке музике и српског идентитета у Војводини, тиме и у Новом Саду као културном, просветном и политичком центру Срба на овом простору, била је видљива крајем 19. и почетком 20. века и представља темеље за даљу изградњу односа тамбураштва и града Новог Сада. У поменутом периоду Нови Сад је центар развоја бројних видова уметности и сабирања различитих елемената културе који тада представљају српски идентитет. Музичка уметност Срба у Војводини, међу којом и

тамбурашка, развија се и дефинише у Новом Саду, као центру српске културе у Војводини. Социјалистичка покрајина Војводина створена као компромис различитих становишта и политичких ставова, у новом државном и друштвеном устројству није имала политички, историјски, друштвени и културни капацитет потребан засебној нацији, али је политичким елитама одговарала њена широка аутономија. Стварање тако замишљеног ентитета подразумевало је и конструкцију његовог културног идентитета, који се, у овом случају заснивао на мултикултуралности и мултиетничности војвођанског становништва. Тамбурашка пракса, која је у заједничкој републици већ означавала музику *пречанског* становништва, уклапала се у културну политику новог, социјалистичког режима, нарочито што она заправо никад није била искључиво посматрана као српска, већ су је на простору Војводине баштиниле и друге заједнице. Нови Сад, као политички и административни центар Покрајине, остаје и њен културни центар, тиме и центар тамбурашке институционализоване праксе, што је утемељено оснивањем Великог тамбурашког оркестра Радио Новог Сада, стицањем широке популарности малог састава Јанике Балажа и певача Звонка Богдана, али и фестивалима тамбурашке музике, од којих је најзначајнији био Златна тамбурица.

Крајем 20. и почетком 21. века тамбураштво поново бива употребљено од стране политичке елите у процесима конструисања националног идентитета. Подухват стварања независне хрватске државе подразумевао је и дефинисање онога што би представљало хрватску националну културу. Као последица ратних збивања, са хрватске музичке сцене нестало је оно што се сматрало српском музиком, музиком „непријатеља“, док су за „аутентичну“ хрватску музику проглашавани жанрови мање популарни у Србији, традиционално више везани за централноевропску и медитеранску културу. Тамбурашка пракса у Хрватској наставила је да се развија у посебном смеру, што се највише односи на појаву тзв. *тамбурашког попа*, али да и даље, донекле, носи значење националног.

Иако можемо да говоримо о „померању тамбурашке музике са истока на запад“, она у Србији наставља да носи значење симбола војвођанског идентитета које јој је додељено у претходним деценијама. За разлику од случаја у Хрватској, у Србији политичке елите донекле губе интересовање за тамбурашку музику, већ на медијском простору, доминацију преузимају други жанрови. Политичке промене одразиле су се једним делом и на

тамбурашку музику, па су одређене фестивалске песме етикетиране као непожељне, а велики број чланова Великог тамбурашког оркестра РТНС проглашен је технолошким вишком након промена у руководству куће.⁴⁵ Ипак, Нови Сад је остао центар тамбураштва, где су његови најзначајнији носиоци наставили са радом – то је један од градова на простору бивше Југославије у којима је тамбурашка пракса видљива и он се често посматра као центар тамбурашке музике, нарочито у оквирима Републике Србије. Тамбурашка пракса се данас може посматрати као симбол различитих идентитета, националних, регионалних и етничких⁴⁶, а њена улога у конструкцији локалног идентитета на примеру града Новог Сада анализирана је у овом раду на основу материјала сакупљеног квалитативним истраживањем.

2.2.3. Идентитет Новог Сада

Ово потпоглавље представља покушај да се опише оно што у периоду спровођења овог истраживања посматрам као културни идентитет града Новог Сада. Према М. Ристивојевић, идентитет неког места у одређеном периоду заснива се на конструкцијама које се формирају на више међусобно испреплетених равни које би могле бити подељене у две крупније: званични и незванични дискурс (Ristivojević 2014, 117). Под званичним дискурсом ауторка подразумева политику одређеног места, локалну и државну власт, односно свеукупна званична настојања да се дато место на одређени начин уреди и презентује, док под незванични дискурс спадају доживљаји од стране свих осталих појединаца (Ristivojević 2014, 117). Овај део текста претендује да укаже на идентитетске одлике Новог Сада, једним делом на основу увида у представљање Новог Сада у „званичном дискурсу“. У зависности од димензије идентитета места о којој се говори, као примери који рефлектују идентитет града употребљени су подаци, материјални елементи присутни и бихевиорални обрасци, у ширем дискурсу посматрани као карактеристични за Нови Сад. Представљање локалног идентитета које се односи додељивање идентитетских значења месту од стране његових становника, није анализирано у овом делу, већ је за

⁴⁵ Закључак донет на основу материјала сакупљеног теренским истраживањем.

⁴⁶ Тамбурашка традиција и уметност употребљава се приликом јавног изражавања одређених етничких идентитета на простору Војводине путем медија, присуством на репрезентативним мањинским манифестацијама и заступљеношћу у приватној сфери (неформална пракса). Тамбурашку музику баштине и са њом се идентификују Буњевци, Роми, Мађари и у мањој мери друге етничке групе у Војводини (Антуновић 2023, 222).

његову илустрацију употребљен је део материјала сакупљен квалитативним и анкетним истраживањем обрађен у делу рада који се односи на анализу.

Џ. Егњу (John Agnew) употребљава концепт дефинисања места на основу три надовезујућа аспекта: место као локација, место као локалност и место као „осећај места“ (Agnew 2011, 23). Прва димензија подразумева место као локацију у простору на ком се одвија одређена активност или налази одређени објекат. Под овим се често мисли на град или другу врсту насеља као део система међусобно повезаних места (Agnew 2011, 23). Посматрајући Нови Сад кроз овако установљен аспект места, он се може одредити на основу података са званичне презентације Града. Нови Сад је административни, привредни, културни, научни и туристички центар Аутономне Покрајине Војводине, други град по величини у Србији. Његове географске координате су 45° 46` СГШ и 19°20` ИГД. Површина града износи 702,7 км², а у њему станује 368.967 становника, према попису из 2022. године⁴⁷. Налази се на 72 до 80 метара надморске висине, у појасу умерено континенталне климе.⁴⁸ Када је у питању демографска слика Новог Сада, од поменутог броја становника 148.760 припада аутохтоном становништву, док у граду живи 220.207 досељених лица⁴⁹. Највећи део досељеног становништва Града потиче са подручја Војводине (56,2%), затим са подручја Босне и Херцеговине (15,3%) и уже Србије (11,7%)⁵⁰ Град Нови Сад је углавном насељен Србима са 78,4%, затим Мађарима 2,65%, Словацима 1,48%, Хрватима 1,05%, Југословенима 0,94%, Ромима 0,90%, Русима 0,75% и осталима.⁵¹

Други аспект одређења места, према Егњуу, односи се на његову „локалност“ – то је поглед на место као на низ локација где се одвијају свакодневне активности (Agnew 2011, 23). Такви примери из свакодневног живот били би радна места, домови, тржни центри цркве, и др, који утичу на структурирање одређених друштвених интеракција, а тиме и на конструкцију одређених вредновања, ставова и понашања (Agnew 2011, 23). Локалност се може рефлектовати на тип и распоред зграда и улица. На тај начин

⁴⁷ С обзиром на то да је тема овог истраживања уско повезана са различитим врстама колективног идентитета, демографске податке сматрам релевантним како у погледу одређења физичких, тако и у сврху културолошких карактеристика града.

⁴⁸ <https://novisad.rs/geografski-podatsi>.

⁴⁹ <https://data.stat.gov.rs/Home/Result/3104020701?languageCode=sr-Cyrl&displayMode=table>.

⁵⁰ <https://novisad.rs/stanovnistvo>.

⁵¹ <https://popis2022.stat.gov.rs/>.

посматрана локалност се може одредити као било која материјална, визуелна форма која указује на однос људи према том месту (Cresswell 2004, 7, према: Ristivojević 2014, 38). Људи свој простор организују свакодневно, животом у њему, те управо на тај начин настају места као конкретније просторне одреднице. За разумевање локалности Новог Сада, важно је истаћи да је то град на чији развој у највећој мери утичу реформске и урбанистичке промене из средине 18. века.⁵² На темељима насеља у простору новоослобођеном од Османске контроле у овом периоду настају многи градови са карактеристичним урбанистичким решењима, уређењем и архитектуром.⁵³ У данашњем званичном и незваничном дискурсу, створена је слика о јединственом градском стилу којем припадају градска и варошка насеља Војводине, а који се често везује за културно-историјско и политичко наслеђе Аустријског царства, владавину царице Марије Терезије и, неретко погрешно, за *Аустроугарску* (која представља каснији политички конструкт од оног у којем ова насеља настају).⁵⁴ Овај аспект идентитета Новог Сада може се сматрати његовом локалношћу.

На основу просторне организације места, антрополози могу и настојати да одгонетну одређени друштвени поредак, јер је место које је заједничко и за антрополога и за заједницу, у једном смислу изум (инвенција) оних који га сматрају својим (Оже 2005, 43). Ристивојевић износи тезу о двосмерној природи односа између становништва и просторне организације места, јер као што се место изграђује под утицајем навика и свакодневних потреба становника, тако се и њихове активности прилагођавају претходно дефинисаном простору и типу његовог уређења (Ristivojević 2014, 38). Пример који у одређеној мери диференцира просторно понашање становника Новог Сада у односу на становнике других великих домаћих градова, свакако је уочљива употреба бициклова у саобраћају, која изискује инфраструктуру подршку, тј. постојање бројних саобраћајница са додатом бициклистичком стазом. Под локалношћу могле би се сматрати и навике одласка на Кеј (једно од главних шеталишта у граду) или посећивање Штранда (купалишта на Дунаву) у летњем периоду, што је у стереотипном погледу већ генерацијама обавезна активност

⁵² Видети: Поповић 1959, Ердуђељи 1894.

⁵³ Додавањем историјске димензије, постаје јасно да град није одувек значао исто, тј. дати физички простор није одувек био на тај начин одређен, већ је кроз различите периоде био на различите начине организован (Ristivojević 2014, 38).

⁵⁴ Видети: Поповић 1963.

Новосађана и оних који се тако осећају. Просторно понашање становништва може да одражава шире одреднице локалног колективног идентитета у стереотипном контексту. Посетиоци Новог Сада живот у њему често описују као „успорен“ због евидентне спорије вожње у саобраћају или обавезног поштовања зеленог светла на пешачком прелазу.⁵⁵

Последњи ниво посматрања места тиче се објективних и субјективних односа које људи развијају према одређеном месту, а које Егњу назива „осећајем места“ (Agnew 2011, 24). Под тим се подразумевају емотивне евокације, сећања, као и представе које појединци имају о неком месту, било да у њему живе или о њему само мисле (Ristivojević 2014, 40). С обзиром на то да је идентитет града Новог Сада централна тема овог истраживања, ниво идентитета места као субјективног или објективног осећаја појединца разматран је у контексту односа музике и локалног (и других) идентитета, у делу текста који се бави анализом прикупљеног материјала.

2.3. Методолошки приступ

Ово истраживање заснива се на квалитативном истраживачком методу. Квалитативно истраживање је друштвено истраживање и само по себи етнографско – оно је циљно оријентисано ка друштвеним и културним појавама, углавном развијено у антропологији и социологији (Žikić 2007, 125). Основна одлика квалитативног истраживања је посматрање културног феномена из угла учесника у самом догађају (Bryman 1987, 78). Према Ристивојевић, овај метод се може описати кроз његову опозицију са квантитативним методом истраживања (Ristivojević 2014, 74). Циљ квалитативног метода у антропологији није налажење коначних истина, већ објашњење, тумачење, разумевање појединих социокултурних феномена и процеса (Ristivojević 2014, 74-75). Овај метод се не заснива на квантитету у смислу количине добијених података, већ пре на њиховој квалитативности, тј. сагледавању информација из више углова, као и дубинском проматрању (Ristivojević 2014, 74-75). Квалитативни метод је много више флексибилан и флуидан од квантитативног, јер оставља могућност промене плана и дизајна истраживања

⁵⁵ Овакве представе су веома честе, па се поставља питање да ли се износе као већ научен наратив, или су последица когнитивних искустава у реалним ситуацијама. Такође, било би индикативно испитати да ли овакве реакције долазе од стране становника других војвођанских градова, или само од стране посетилаца који у град долазе из Београда и осталих центара централне Србије.

у складу са открићима до којих се долази у току самог истраживања и смером у коме се оно одвија (Bryman 1987, 78).

Антропологија је наука која своја истраживања у великој мери базира на теренском раду (Ristivojević 2014, 76). Теренско истраживање подразумева дуготрајну и интензивну интеракцију са члановима проучаване заједнице (Златановић 2018, 19). У случају квалитативног метода, терен представља одређена заједница у специфичном просторном и временском релевантном систему (Ristivojević 2014, 74). Како бисмо започели теренско истраживање, претходно је потребно да одредимо шта, тј. кога проучавамо. Вучинић Нешковић тврди да идентификација циљне групе истраживања значи поставити један или неколико основних критеријума који ће дефинисати популацију коју желимо да проучавамо. Полази се од спецификације географске области и једне социо-демографске карактеристике (Вучинић Нешковић 2013, 30). С обзиром на полазне хипотезе овог истраживања, теренски оквир одабран за његово спровођење је град Нови Сад. Из аспекта одређења теренског оквира Нови Сад представља и физички простор у коме је највећи део истраживања обављен, али и дискурзивни, имагинарни терен као срж проучаване идентитетске конструкције – локалног културног идентитета. С обзиром на то да је за основни метод одабран квалитативни приступ, који оставља простора за флуидан приступ истраживању, мањи део теренског истраживања обављен је изван Новог Сада, и то у Суботици, Кикинди и једним онлајн разговором. Ови изузеци не нарушавају основни концепт истраживања, већ представљају прилагођавање датој ситуацији која се односи само на физичко измештање из основног теренског оквира, и не угрожавају одређеност Новог Сада као замишљеног простора који заузима централну тему у разговорима са испитаницима кроз њихова поимања, емоције и значења која му додељују. У временском погледу, истраживање је обављено у периоду од 2018. до 2025. године.

Истраживање подразумева претходно сазнање о појави која је предмет проучавања на основу различитих писаних извора присутних у објављеној научној литератури или у необрађеној форми (Вучинић-Нешковић 2013, 57). Истраживачком процесу претходило је упознавање са предметом истраживања на основу различите стручне грађе и других извора, са циљем стварања што шире слике о проучаваној теми. Сакупљани су подаци који говоре о тамбурашкој музици из стручне литературе – антрополошке, етномузиколошке и

историографске. Поред писаних, значајну улогу за претходно упознавање са предметом истраживања имали су звучни и визуелни извори. Ова категорија података сакупљана је праћењем електронских медија – радијских и ТВ емисија са музичким садржајем и медијских извештаја, интернет истраживањем и маркирањем свих оних елемената који указују на постојање проучаваног феномена у Новом Саду. Овако сакупљен материјал представља информације релевантне за отпочињање теренског истраживања односа музичке форме и градског идентитета.

Интервјуисање испитаника представља круцијални део квалитативног истраживачког метода (Žikić 2007, 127). Овај приступ омогућава најбоље разумевање значења које појединци додељују својим животима и друштвеним догађајима који су искусили – у фокусу интервјуа је схватање и значај који људи додељују сопственим животним искуствима везаним за основну тему истраживања (Žikić 2007, 127). Интервју би требало да буде заснован на полуструктурираном „водичу“ кроз тему истраживања, који, са друге стране, не треба да има улогу правилника. Питања би требало да буду отвореног типа, уз одређење наговештаје, са циљем покретања и олакшавања дискусије. Акценат не би требало да буде на конкретном одговарању на питања истраживача, већ креирању таквог конверзацијског дискурса који има капацитет да омогући дубинско разумевање особа, поступака, ситуација и процеса значајних за тему проучавања (Žikić 2007, 127-128). С обзиром на природу теме коју чини однос музике, као културног феномена, и изградње локалног идентитета, истражена заједница одређена је без строгих критеријума, као група људи који су непосредно или посредно везани за тамбурашку музику и град Нови Сад. То су музичари из домена институционализоване и неинституционализоване тамбурашке праксе, познатија имена из области професионалног музицирања у тамбурашким оркестрима, као и мање познати појединци, аранжери, руководиоци оркестара, ансамбала, школа тамбуре, наставници у основним музичким школама, вокални солисти чија се каријера везује за тамбурашку музику, запосленици у музичкој и фестивалској продукцији, појединци који на други начин имају додирних тачака са тамбурашком музиком (уредници, радници у туризму, новинари). Посебну групу испитаника са којима су обављени дубински интервјуи представљају конзументи тамбурашке музике у погледу ангажмана тамбурашког састава у организацији приватне прославе. Када су у питању појединци познати и широј јавности, истиче се име певача

Звонка Богдана, чија се каријера уско везује за тамбурашку традицију у Војводини, као вокалног солисте, аутора, али и иконичног представника тамбурашке музике у жанровском смислу, допуњене другим аутентичним елементима (понашање на сцени, повезивање са равничарским начином живота, карактеристично одевање). Укупан број дубинских интервјуа обављених за потребе овог истраживања је 32.



Фотографија бр. 2: Након интервјуа обављеног са Звонком Богданом. Суботица, август 2022. године.

Одабир испитиване заједнице приликом примене квалитативног метода истраживања у антропологији, представља важан део припреме теренског рада. Р. Бернард разликује два основна типа: „кључни“ (key informants) и „специјализовани“ (specialized informants) информанти (Bernard 2011, 196). Међу испитаницима одабраним за потребе овог истраживања доминирају они појединци који се могу сматрати кључним информантима, јер са њима разговор тече „глатко“, добро су упознати са темом о њој могу говорити као њени „представници“, на питања одговарају радо и спремно, без задршки. Са њима је током истраживања остварен близак контакт (или је постојао и раније). У великом броју случајева сами приступају теми на аналитички начин. Један број оваквих интервјуа текао је уз минимално постављање питања, јер су информанти сами препознали који су одговори потребни истраживачу (Bernard 2011, 196-197). Мали број испитаника са којима су вођени дубински интервјуи, може се подвести под категорију специјализованих

информаната, то су појединци који поседују одређене компетенције у истраживаном културном домену (Bernard 2011, 196). Под овим типом информаната могу се сматрати музичари, тамбураши који имају специјализована знања и умећа музицирања, али појам тамбурашке музике посматрају уско профилисано, као музички елемент, без истакнуте аналитичке и културолошке перспективе у интервјуу.

2.3.1. Посматрање са учествовањем

Осим интервјуа, као основног методолошког приступа, у анализи је, у мањој мери обрађен материјал сакупљен методом посматрања са учествовањем. Посматрање са учествовањем је метод који се користи у антропологији и неким другим друштвеним дисциплинама и подразумева учествовање истраживача у свакодневним активностима, ритуалима, интеракцијама и догађајима проучаване групе људи као један од начина учења *експлицитних* и *прећутних*⁵⁶ аспеката њихових животних рутина и њихове културе (DeWalt, DeWalt 2011, 1). Посматрање са учествовањем је један од неколико метода који се уклапају у ширу категорију квалитативног истраживања. Као квалитативни облик истраживања оно има за циљ разумевање природе феномена и није нужно заинтересовано за процену величине и дистрибуције појава. Овај истраживачки метод представља начин сакупљања података од стране етнографа који учествују у уобичајеним или неубичајеним активностима проучаване људске заједнице (DeWalt, DeWalt 2011, 2).

Посматрање са учествовањем може бити категоризовано на основу заступљености његовог партиципативног сегмента, тј. нивоа укључености посматрача у изучавани процес. Џ. Спрадли (Spradley) разликује пет типова партиципације, од потпуног изостанка учествовања (nonparticipation) до потпуне или комплетне укључености. Највиши ниво учешћа посматрача – потпуна партиципација у активностима изучаване заједнице најчешће се јавља када истраживач представља некога ко је већ био учесник радње. Чести су случајеви где етнографи за предмет истраживања одаберу примере из своје непосредне близине и културе којој сами припадају (Spradley 1980, 58-61). До оваквог облика „чисте партиципације“ (pure participation) може доћи и обрнутим процесом, када истраживач

⁵⁶ Под „експлицитном“ културом сматра се оно што људи могу да артикулишу сами о себи – експлицитна култура чини део онога што знамо, ниво знања на ком људи могу да комуницирају са релативном лакоћом. Насупрот томе, „прећутни“ аспекти културе углавном остају изван наше свести или свесности (Spradley 1980, 7).

одбаци идентитет посматрача и усваја идентитет пуноправног учесника у култури (going native) (DeWalt, DeWalt 2011, 22). Део материјала сакупљеног за потребе овог истраживања и анализираног у раду представља резултат метода посматрања са директним учествовањем у неформалној (неинституционализованој) тамбурашкој пракси. Као члан комерцијалног тамбурашког састава, у периоду у ком је ово истраживање обављано учествовао сам у бројним наступима јавног и приватног карактера у Новом Саду. Наступи се могу поделити на ангажман тамбурашког састава у ресторанима: у периоду од јуна 2020. до јуна 2021. године и од децембра 2021. до априла 2022. године (и касније, спорадично као заменски музичар). Други, подједнако значајан део чине наступи на приватним прославама венчања, рођења, крштења, рођендана, и свечаном обележавању других повода у периоду у ком је истраживање спроведено, 2018-2025 године. У највећем броју случајева наступао сам са тамбурашким саставом чији сам био стални члан, а ређе са другим тамбурашким оркестрима, у којима сам учествовао као заменски музичар. Састав чији сам био члан није имао карактер сценског оркестра и углавном није наступао на великој сцени. Истраживачки метод посматрања са учествовањем је у одређеној, мањој мери спроведено и на институционализованом нивоу. Поставши члан Светске тамбурашке асоцијације (СТА) са седиштем у Новом Саду, учествовао сам у организацији и реализацији неколико дешавања везаних за институционализовану тамбурашку праксу. Светска тамбурашка асоцијација је удружење уско везано за фестивал Светски Тамбурица фест, централни фестивалски тамбурашки догађај у Новом Саду који има за циљ окупљање и међународну сарадњу људи из делатности тамбурашке уметности. Када је у питању Светска тамбурашка асоцијација (СТА) учествовање са посматрањем односи се на моје ангажовање у организацији Конгреса СТА⁵⁷ 2021. и 2024. године, али највише у реализацији изложбене поставке „Тамбурашка традиција у Војводини“ у новим просторијама СТА у центру Новог Сада („Музеју Тамбурица festa“), 2022. године. Иако се потпуна партиципација може сматрати значајним делом овог истраживања, трудио сам се да закључке доносим са одређене менталне дистанце, имајући на уму могућу опасност од превеликог утицаја субјективног становишта коју Спардли формулише као својеврсно

⁵⁷ Конгреси СТА представљају конференцијски тип окупљања чланова организације и других аутора стручних радова на тему тамбурашке праксе ради њихове презентације и извештавању о резултатима делатности чланова.

упозорење: „што више знаш о ситуацији као обичан учесник, то је теже да је сагледаш као етнограф“ (Spardley 1980, 61).

Међу претходно поменутих „степенима“ посматрања са учествовањем насталим на основу интензитета партиципације посматрача су још и „пасивно“, „умерено“ и „активно“ учествовање (Spardley 1980, 58-61). Поред наведене „потпуне партиципације“, значајан део помоћног материјала сакупио сам као посматрач дешавања везаних за институционализовану и неинституционализовану тамбурашку праксу у Новом Саду. Пасивна партиципација се односи на ситуацију у којој је истраживач на лицу места, али искључиво у својству посматрача. У том случају, он не комуницира са учесницима, већ локацију користи као осматрачницу. На овом партиципативном нивоу, припадници изучаване културе нису свесни да су посматрани од стране етнографа (К. М. DeWalt, B.R. DeWalt 2011, 23). Део истраживања спроведен на овај начин односи се на присуство одређених догађањима попут тамбурашких фестивала, концерата и других сценских наступа тамбураша у граду, али и на присуство у кафанским амбијентима где се одржава тамбурашка свирка. Праћење кафанских тамбурашких наступа, делимично се може категоризовати и као „умерено“, можда и „активно“ учествовање, где истраживач у мањој или већој мери учествује у проучаваној радњи (К. М. DeWalt, B.R. DeWalt 2011, 23). То се односи на оне ситуације када сам као гост ресторана или кафане био и директна публика тамбурашима, тј. наручилац песама или када је моје посматрање било евидентно свим учесницима (снимање, фотографисање). Материјал сакупљен посматрањем са учествовањем је у анализи третиран као допунска грађа, иако се ради о описима разноврсних искустава и запажања значајним за основну тему. С обзиром на то да је у највећем броју случајева реч о нивоу потпуне партиципације, подаци су бележени непосредно након догађаја, ређе у току самих дешавања.

Крајем 2019. године, на иницијативу Етнолошког одељења Музеја Војводине покренута је процедура пријаве тамбурашке праксе у Национални регистар нематеријалног културног наслеђа Републике Србије. Као кустос Музеја Војводине директно сам учествовао у апликационој процедури. Израда пријавног документа заједно са исправкама и допунама трајала је до октобра 2021. године. Упис је реализован сарадњом више установа – Музеја Војводине, Факултета музичких уметности у Београду и Музиколошког

института САНУ, уз комуникацију и интеракцију са носиоцима елемента на појединачном и колективном нивоу. Поред наведених установа, један од предлагача био је и Савез тамбурашких друштава Војводине који је као кровно тамбурашко удружење имао важну улогу медијатора између носилаца и стручног тима. Стручни тим, окупљен са циљем уписа елемента у Национални регистар нематеријалног културног наслеђа спровео је истраживање у периоду од 2018. до 2021. године. Тематске целине у истраживачком процесу биле су прилагођене потребама израде апликационог обрасца за регистрацију елемента, при чему су утврђени сви облици у којима се тамбурашка пракса испољава данас, као и њени материјални и нематеријални елементи (Антуновић 2022, 216-217). Истраживање спроведено за потребе апликационог обрасца надмашило је основну намену и представља својеврсно рекогносцирање ширег простора када је у питању тамбурашка пракса и увид у тренутно стање елемента. Његови резултати представљају помоћни материјал употребљен у овом раду.

2.3.2. Анкета

Анкета је истраживачки метод који се заснива на сакупљању података помоћу прецизно постављених питања обухваћених једним стандардизованим упитником, који се спроводи на узорку који је довољно велик и репрезентативан за дату популацију да би одговори могли да буду подвргнути квантитативној анализи, а закључци адекватни за циљну популацију (Вучинић-Нешковић 2013, 180). Као допунски материјал у анализи коришћени су подаци из анкете, чији задатак је да пружи слику о перцепцији теме од стране већег броја људи који нису директно везани за истраживан феномен. Ови подаци рефлектују ставове, мишљења и осећања једног броја насумично одабраних Новосађана у вези са тамбурашком музиком и њеном позицијом у односу на локални идентитет. Анкета је обављена електронским путем, а испуњена је од стране 87 особа. У анкети су садржана питања везана за личне импресије и ставове о институционализованој и неформалној тамбурашкој пракси, културном идентитету Новог Сада, месту које тамбурашка музика заузима у култури града, кафанама, великој сцени, другим колективним идентитетима, и др. Осим тематски профилисаних, у анкети се налазе и она питања која делимично откривају лични идентитет особе, као што су годиште, место рођења и занимање. Ипак, анкета се може сматрати анонимном. Једини критеријум у анкети био је да тренутна адреса

испитаника буде у Новом Саду. Анкета је обављена 2020. године, а подаци сакупљени на овај начин допуњују основну грађу, пружајући увид у позицију истраженог предмета у јавном дискурсу. На овај начин могуће је направити дистинкције између уже проучаване заједнице и осталих људи у њиховој околини.

3. ПЕРЦЕПЦИЈА ТАМБУРАШКЕ МУЗИКЕ

Овај део текста представља прво поглавље анализе материјала сакупљеног квалитативном методом теренског истраживања – дубинским интервјуима са одабраним испитаницима. Интервјуи су обављени са појединцима који су директно или индиректно повезани са тамбурашком музиком у Новом Саду – музичари, особе везане за музичку продукцију, запослени у сферама медија, културе и туризма, али и поједини љубитељи тамбурашке музике и „тамбурашка публика“. Истраживање је спроведено у Новом Саду у периоду од 2018. до 2025. године. Укупан број обављених дубинских интервјуа је 32. Основни део анализиране грађе сакупљене дубинским интервјуима пропраћен је резултатима анкетног истраживања, који имају за циљ илустрацију перцепције појма од стране ширег аудиторијума и подразумевају учешће насумице одабраних информаната, становника Новог Сада. Анкета је обављена 2020. године на узорку од 87 испитаника. Питања из анкете односе се на схватање феномена тамбурашка музика, идентитета града Новог Сада и перцепцију везе између ове два појма. Такође, као пропратни материјал употребљена су искуства стечена учешћем у „животу“ тамбурашке праксе у граду, тј. материјал сакупљен методом посматрања са учествовањем. У овом поглављу је презентована и анализирана грађа која илуструје перцепцију појма тамбурашка музика од стране испитаника. Анализирани материјал састоји се од одговора из полуструктурираних интервјуа који су засновани на питањима о значењу која тамбурашка музика има за испитанике. Сваки разговор био је отвореног типа, без строго одређеног смера и броја питања већ тематски прилагођен појединцу на основу његове професионалне или друге повезаности са тамбурашком музиком, као и атмосфери у којој се одвијао. Грађа је одабрана, класификована и анализирана на основу специфичности одређених у складу са тезом Л. Обера да у савременом свету, где је подручје музике практично неограничено, појединци праве своје свесне или несвесне изборе зависно од образовања, сензибилитета и низа својих уметничких, социјалних, политичких и идеолошких склоности (Ober 2007, 13).

Перцепција неког појма подразумева да он претходно означава нешто, тј. да су му претходно додељена одређена значења од стране дате заједнице, дели већина њених чланова. Ако се појединачна перцепција тамбурашке музике посматра као „комуникацијски догађај“⁵⁸, она представља садржај поруке на коју појединац, тј. њен прималац реагује стварањем сопственог виђења тог појма. Као што је речено у првом поглављу, музика је културна категорија и „људски организован звук“ (Bleking 1992, 62), али такође, музика има корене у природи човека. Са тим у вези, реакција на одређену музику и стварање перцепције о њој могу да се сматрају природним индексом⁵⁹ – ако нам се музика свиди или не свиди на прво слушање, а да њене елементе претходно никада нисмо упознали. Без обзира на то да ли постоје претходна искуства, препознајемо одређени звук као музику, где би се природни индекс могао формулисати као сазвучје које асоцира на музику. Ипак, пошто је музика врста невербалне комуникације,⁶⁰ у већини облика конвенција се може разумети само ако је претходно позната, тј. подразумева постојање одговарајуће културне или друштвене заједнице која, својом посебном логиком кодира разноврсно људско понашање и мишљење у симболички смислен систем (Жикић 1997, 80). У случају појединачних перцепција тамбурашке музике које представљају материјал коришћен у овом раду, сваки појединац има претходна искуства са посматраним појмом. Реакције појединца на музику као поруку не могу се у потпуности објаснити без извесног позивања на искуства у одређеној култури, у којој та музика има својство знака или симбола (Bleking 1992, 62). Ако испитаник има идеју о значењу тамбурашке музике, претпостављамо да долази из културе у којој она представља опште познати елемент. За потребе овог рада коришћени су интервјуи са испитаницима који долазе из заједнице у којој је тамбурашка музика присутна и позната, а у мањој или већој мери њима блиска, што је предуслов да она буде препозната као знак или као симбол. Перцепције тамбурашке музике могу се категоризовати на основу тога да ли у одговорима и изјавама испитаника доминира посматрање појма као физичке стварности или његова симболичка својства чине есенцију њихових мишљења. Овакву поделу објашњавају две стварности музике – *музика*

⁵⁸ Према Личу, сваки такав догађај је „дијадски“.

⁵⁹ Природни индекс представља природну асоцијацију али изабрану од стране човека – дим као асоцијација за ватру (Lič 1983, 21).

⁶⁰ Музика је, за разлику од језика, једна од невербалних димензија културе, структурисана кодираним конвенцијама невербалног понашања, невербалних знакова и симбола (Lič 1983, 18-20).

и *музичка култура* на онај начин како их Жижић употребљава, где се прва односи на део окружујуће стварности који може постојати независно од људског света, а који људском перцепцијом, као и културним поимањем и деловањем, постаје стожер апстракције која представља наше концептуално знање о музици као културној категорији – о музичкој култури (Žikić 2009, 338). Као резултат музичког искуства, људска перцепција музике може да указује на однос према жанру, али и на однос свих оних људских (културних) аспеката које одређена музика може да репрезентује, попут различитих емоција или идентитета. Материјал који се односи на перцепцију тамбурашке праксе класификован је у складу са структурираном шемом „комуникацијске дијаде“, односно презентоване перцепције су разврстане на основу типа асоцијације која је довела до таквог посматрања, емоције или става.

3.1. Тамбурашка музика као музика

У овом делу рада представљена су поимања тамбурашке музике која је описују као физички елемент, у погледу њене појаве у окружујућој стварности. Садржај ових исказа чине описи тамбурашке музике који указују на ону страну овог феномена која није сврстана ни у једну културну категорију, већ чини основу појма на који се накнадно надограђују перцепције у виду односа према музици као појави у култури. Категорија исказа са оваквом врстом садржаја заузима мањи део материјала који презентује перцепцију тамбурашке музике и може се шематизовати на основу значаја оваквог схватања у односу на поглед на музику као на жанр, емоцију или део идентитета. Овакав угао гледања није доминантан у перцепцији тамбурашке музике од стране испитаника, већ најчешће представља сегмент комплекснијих одговора и изјава, углавном смештен у уводним деловима разговора. Искази овог типа првенствено се разликују на основу повезаности испитаника са тамбурашком музиком, тј. на основу нивоа и начина њихове укључености у живот елемента. Описи перцепција оних испитаника који долазе из редова публике или занимања на посредан начин повезаних са тамбурашком музиком у мањој мери су дескриптивни и јасни, а мање или више нетачни у односу на конвенцијално значење тамбурашке музике у музиколошкој литератури.

(1) „Музика која се изводи на тамбури, тамбурици, бегешу у великом или малом оркестру. Тамбурашки оркестар представља њен најважнији део.“

(2) *„То је музика која се свира на тамбурицама. Може и на другим инструментима, гитаре, хармоника, виолина. Али код нас је највише на тамбурицама.“*

У представљеним исказима, као и у појединим одговорима из анкетног дела истраживања, употребљен је термин „тамбурица“. Овакав облик не среће се у изразима перцепције самих тамбураша, што указује на „лаичку“ позадину његове употребе. У случају изјава оних испитаника који са тамбурашком музиком остварују директан однос, као што су свирачи на тамбурашким инструментима или стручњаци у делатности музичке едукације, перцепција елемента као физичке датости описана је опширније и са прецизнијом употребом термина. У тим случајевима, део дескрипције појма који је формулисан на овакав начин представља мањи сегмент његовог целокупног описа. У овим изјавама видљиво је неупоредиво боље познавање елемента и осетан је блиски однос са њим. Уочљиво је да постоји прецизно одређење тамбурашке музике у погледу инструментаријума који чини тамбурашку породицу.

(3) *„Кад се помене тамбурашка музика, сви помисле на прим. Прво помислиш на прим, то је онако неки заштитни знак. Прво помислиш на прим, онда иду баспримови, чело, контра, бегеш. Али лаици кад кажу тамбурица, помисле на примицу. У последње време у тамбурашку музику убацују и бубњеве на пример. Мада то по мени није класична, права тамбурашка музика.“*

(4) *„Тамбурашку музику изводи тамбурашки оркестар по коме је она и добила име. Ту је важна та цела тамбурашка група инструмената који заједно свирају.“*

(5) *„Овај наш тамбурашки звук и тамбурашки оркестар покрива све лаге. Када је комплетан, може да парира неком симфонијском оркестру. Али поред тога, главна ствар је што овај наш тамбурашки оркестар и та нека наша аутохтона прича има аутентичнији звук од било ког оркестра на свету. То је тај тремоло, то је та боја тона, то је цео концепт свирања. Рецимо, има један тамбурашки инструмент, тамбурашко чело, које је тотална лудница. Не постоји ни један инструмент на свету.“*

Испитаници истичу важност постојања оркестарске форме за тамбурашку музику као њеног круцијалног елемента, као и широке музичке могућности тако постављеног

органолошког распореда. Последња изјава указује и на специфичност појединих „чланова“ инструменталне породице и њихових улога, као што је случај са тамбурашким челом. Употреба нетамбурашких инструмената у тамбурашкој музици споменута је у два контекста. Код првог казивача, који са елементом нема директан однос, није приметан одређен став према овој појави. Као у случају употребе вербалног облика „тамбурица“, код тамбураша се коришћење других инструмената у тамбурашком извођаштву не спомиње, осим од стране једног испитаника, по чијем мишљењу то „није права тамбурашка музика“.

У појединим исказима присутни су елементи који превазилазе схватање тамбурашке музике као физичке појаве, као што је истицање аутохтоности појма и његова јединственост, илустрована примером постојања и улоге тамбурашког чела. Описујући „тамбурашки звук“, испитаник употребљава присвојну заменицу „наш“. С обзиром на то да се ради о исказу музичара – тамбураша, оваква интерпретација може се тумачити и као представљање нечега што припада самим тамбурашима, али, с обзиром на истицање аутохтоности, формулација може да указује и на став о припадности одређеном ширем колективном идентитету, као што је случај у исказу бр.2, где испитаник сматра да се „код нас“ тамбурашка музика у највећој мери изводи на „тамбурицама“. Информант под тамбурашком музиком подразумева много шири појам, а свирање „тамбурашке музике на тамбурицама“ везује за неодређени простор или заједницу. У односу на перцепције тамбураша, ова мисао говори о другачијој поимању тамбурашке музике од стране појединца коме тамбураштво не представља професију или је са њим на други начин повезано. Наредна изјава садржи посматрање тамбурашке музике у контексту инструменталности, али указује на одређене карактеристике појма које, такође, могу да се посматрају као његово значење у контексту културе.

(6) *„Оно што је основно код тамбуре је да кажемо да је она наш изворни инструмент, у породици инструмената, за разлику од фрула, самице, гајди, она захтева да има још некога поред себе. Никад није прилика да свира само један тамбурашки инструмент, сем ако се не ради о неком баш интимном дружењу. Она захтева оркестар, што значи да захтева некакво образовање музичара. Није баш лако да свирају одједном двојица, тројица или петорица заједно. Треба да умеју да прилагоде и мелодијске инструменте и оне који прате мелодију.“*

У изјави је стављен акценат на „изворност“ тамбуре, као и на њену посебност у односу на друге народне инструменте у погледу постојања породице инструмената. Такође, скренута је пажња на неопходност групног музицирања у тамбурашкој пракси, јер се тамбура у ретким случајевима употребљава као соло инструмент, што испитаник повезује са потребом за неком врстом музичког образовања код свирача на тамбурама. Посматрање термина „тамбурашка музика“ као проблематичног присутно је код појединих испитаника.

(7) *„Укратко, могу рећи да би тамбурашка музика била сва она музика која се изводи на тамбурама. Иако и ја често размишљам о томе и нисам пресретан тим термином, али наравно да се слажем да то на неки начин морамо поделити. То јесте музика која се изводи на тамбурама.“*

(8) *„Тамбурашка пракса је тамбураштво, тамбурање, свирање тамбурашких инструмената у банди или другом ансамблу, а окосницу чине тамбурашки инструменти. У данашње време се препознаје од формалног образовања, учење свирања тамбуре у оквиру музичких школа и извођењу на тамбурашким инструментима до неформалног вида, односно интерпретирања тамбурашке музике у различитим контекстима и локалитетима.“*

У изјави бр. 7 испитаник износи негативно мишљење о употреби синтагме „тамбурашка музика“, док се у изјави бр. 8 у почетном делу описа употребљава термин „тамбурашка пракса“, а касније, у контексту разноврсности његовог манифестовања, појам је именован „тамбурашком музиком“. Такође, истакнуто је постојање више нивоа манифестовања тамбурашке музике – формалних и неформалних облика.

У анкетном делу истраживања, на питање „Шта је тамбурашка музика“ мали постотак испитаника је одговорио дефиницијом елемента која се базира на његовој физичкој манифестацији. Ови одговори односе се на мање или више прецизне дефиниције појма наводећи део тамбурашког инструментаријума – „музика која се изводи на тамбурашким инструментима (прим, бегеш, контра и други)“, или „свирање на тамбурицама“. На основу ових података можемо претпоставити да прва асоцијација на тамбурашку музику није само музицирање, већ већина одговора садржи неки облик

културне категоризације елемента, тј. за већину анкетираних информаната тамбурашка музика поседује одређено симболичко својство.

Изнесени садржај представља исказе неколицине испитаника који појам тамбурашка музика перципирају кроз његову димензију која се односи на начин његовог манифестовања у физичкој стварности. Један део презентованог материјала подразумева формулације које се односе искључиво на перцепције тамбураштва као музике, тј. производње звука свирањем на одређеној врсти инструмената. Ако би се на примеру перцепције тамбурашке музике применила теорија Е. Лича о комуникацијском догађају, *свирање на тамбурашким инструментима (у тамбурашком оркестру)* можемо назвати експресивном радњом, а синтагму *тамбурашка музика* декодирањем на тај начин послате поруке. Другим речима, ова перспектива може се тумачити као резултат двосмерне комуникацијске релације у ком синтагма представља знак за свирање на тамбурашким инструментима:

Музика произведена на тамбурашким инструментима је тамбурашка музика.

Тамбурашка музика је музика произведена на тамбурашким инструментима.

Према Личу, знак се не јавља изоловано већ је члан скупа контрастних знакова унутар одређеног културног контекста (Lič 1983, 23). Претпостављамо да испитаници тамбурашку музику разликују у односу на неку другу музику, јер би у противном за знак био довољан термин музика. Ова теза је потврђена исказом бр. 3 који употребу нетамбурашких инструмената не сматра тамбурашком музиком, већ би, према испитанику, такву инструменталну формацију требало да означи неки други термин.

Један број презентованих исказа садржи и део перцепције елемената појма тамбурашке музике који се односе на његову културну димензију. То су оне формулације у којима су употребљене присвојне заменице „наш“, „наша“ као и просторна и идентитетска одређења „код нас“, које инсистирају на њеној изворности, јединствености и аутохтоности. Такође, један део материјала залази у проблематику саме синтагме „тамбурашка музика“, као и знање о ономе како се она манифестује и који су предуслови да се нека појава може њој сматрати. Чињеница да неке од изјава садрже и виђење појма кроз димензију културе

не оспорава тезу да се у овим перцепцијама тамбурашка музика може тумачити као знак, јер знак радњу преноси само онда када се комбинује са другим знацима и симболима (Lič 1983, 23). Перцепције тамбурашке музике које се односе на оно што она симболизује или посредно представља анализиране су у наредним деловима поглавља.

3.2. Тамбурашка музика као култура

Музичка теорија и пракса разних култура у различитим епохама показују да музика може саопштавати и заиста саопштава референцијално значење, које зависи од стеченог знања у оквиру дате културе (Мејер 1986, 16). У овом делу поглавља о перцепцији тамбурашке музике анализиран је материјал који садржи виђење појма као елемента културе са метафоричким својствима симбола одређених културних конструкција. У односу на претходни део текста, перцепције представљене у наредном сегменту поглавља могу се тумачити као резултат невербалне комуникације условљене одређеним културним контекстом и колективним музичким искуством. Већина исказа испитаника који се односе на њихова виђења и ставове везане за тамбурашку музику садрже елементе метафоричких значења појма и могу се класификовати на основу неколико елементарних одлика као перцепције засноване на:

1. Емоцији;
2. Жанровској подели;
3. Колективном идентитету.

Није могуће разграничити ове категорије у потпуности, јер у највећем броју случајева перцепције подразумевају више од једне наведених категорија. Као и у случају представљеном у претходном делу поглавља, где осим својства знака, тамбурашка музика бива представљена и као симбол културе у једној истој реченици или току мисли. Схватања тамбурашке музике као емоције, жанра или дела колективног идентитета не искључују једно друго, већ перцепција овог појма може бити смештена у све три наведене категорије у исто време. С обзиром на то да је улога тамбурашке музике у конструкцији колективног идентитета у сржи овог истраживања, као и на обим материјала који указује на позиционирање елемента у идентитеским процесима, мишљења и ставови испитаника у

којима се тамбурашка музика доводи у везу са заједничким идентитетом анализирани су у засебно, у наредном поглављу.

3.1.1. Тамбурашка музика као емоција

У овом делу текста презентован и анализиран је материјал који садржи описе поимања тамбурашке музике од стране испитаника, са емоционалним категоријама као њиховим централним и доминантним елементима. Фокус овог дела истраживања није на емоцијама, већ на схватањима појма која су изражена кроз емоционалне одреднице. Као што је случај у претходном делу анализе, схватање тамбурашке музике кроз призму емоција код испитаника у највећем броју случајева није изоловано у односу на перцепцију појма у контексту других културалних категорија. Иако се овај део анализе односи на изјаве које подразумевају посматрање из аспекта емоционалности, то не значи да у осталим презентованим изјавама које појам смештају у сферу елемента културе не постоји утицај емоционалног фактора.

У анализи музике као културне категорије, емоције се могу тумачити као индивидуални емоционални доживљаји које појединац искуси слушајући, интерпретирајући или комуницирајући одређену музику. Према Блекингу, сваки „звучни објект“ зачет је као мисао сензибилног људског бића и управо та сензибилност може стимулисати (или не) осећања другог људског бића (Bleking 1992, 43). В. Илић посматра емоције као феномен чије границе нису повучене и који се у друштвеној науци не може коначно дефинисати, тј. „ни једна дефиниција не може да покрије све границе феномена емоција“ (Пић 2014, 36). Презентовани су искази испитаника различитих професија, који сопствену визуру тамбурашке праксе директно повезују са одређеном емоцијом коју према њој осећају. У наредним изјавама појам је непосредно повезан са властитом емоцијом казивача.

(9) *„Ја сам на своју свадбу звала тамбураше само због тате. И то је то. Звала бих и због других гостију, али искључиво због других. Раније сам много више уживала у тамбурашима него сад. Вероватно ми се у последње време не поклапа осећање. Када помислим на тамбураше, помислим на срећу, сузе, емоцију, плакање, и, оно, на експлозију емоција. А то нисам доживео на свадби, али јесам пре једно 6-7 година. Али то је била*

једна изнимна ситуација. Зато више и не идем на тамбураше, јер ретко који тамбураш може да ме погоди, тако као што су ме раније погађали. Ја код њега треба да осетим љубав према том послу и емоцију у песми коју изводи (...) Волим тамбураше у малом простору, са одабраним друштвом и то конкретно имам десет људи са којима могу да их слушам, и ни са ким више.“

Испитаница говори о искуству са тамбурашима у ком је доживела „експлозију емоција“ која се манифестује сузама тј. одређеном променом у понашању. Објективни доказ емоције представља понашање, тј. облици видљивих промена у понашању (Мејер 1986, 25). У њеној изјави је приметно да се ради о осећају који је претходно очекиван, као нешто што би требало да изазове тамбурашка свирка – изазивање емоција код ње као слушаоца и приказивање емоција код самих тамбураша. Изјава се на посредан начин, може тумачити и као одређена врста неповерења према тамбурашима и ситуацијама везаним за њих, када је у питању изазивање интензивних емоција. Слично очекује и испитаник цитиран наредном изјавом, који жели да осети емоцију код самих музичара и сматра да тај ефекат може да изазове препуштајући им избор нумере коју ће изводити. Али када су у питању лична осећања, не показује их, јер, попут претходно цитиране испитанице, сматра да се за њихово откривање не указују адекватне прилике.

(10) *„Волим да питам тамбураше да ми одсвирају њихову песму. То онда они свирају из душе, а ја желим да видим како ће они то приказати. Волим и да посветим песму и неки бећарац на нечији рачун, па се ту сви мало смејемо, зависи како ко доживљава. Али често оно што ја осећам, задржавам за себе, јер никад није толико интимно друштво и атмосфера.*“

Према Мејеру, када се говори о емоцији изазваној музиком, мора се правити разлика између емоција које осећа композитор, слушалац или критичар. Јер кад слушалац каже да је осетио ову или ону емоцију, можда је лако могуће да он описује осећање за које верује да дата музика или одломак, по претпоставци, показује, а не нешто што је сам доживео (Мејер 1986, 24). Приметно је да је емоционалност као перцепција тамбурашке музике у већој мери истакнута код испитаника који се не баве тамбурашком музиком. Од испитаника професионално повезаних са елементом, двоје (изјаве бр. 11 и бр. 12) своју перцепцију непосредно формулишу кроз емоцију. У материјалу из анкетног дела

истраживања, одговоре који почивају на осећајности дали су појединци чије се примарно занимање не односи на музику. У наредној изјави тамбурашка музика је објашњена кроз властито осећање љубави према њој, употребом суперлатива придева *лепо*.

(11) *„То је по мени једна од најлепших музика на свету. Пошто сам ја са подручја где се то доста слуша и ја сам неко ко се бави тиме (...) Ја највише волим тамбурашку музику. Њу одликује нека топлина. Топлина тих инструмената. По мени тамбурашка музика говори о људима који је слушају. Та особа има нека лепа осећања, осећа неку топлину. Тамбурашке песме су јако емотивне, што значи и да је та особа емотивна. Укратко то је таква музика и ти тонови што се свирају, и речи и све то, верујем да изазива у тим људима неке емоције. Зато је и воле. Неке лепе емоције.“*

(12) *„Тамбурашка музика је углавном музика душе. За то треба имати мало интелекта, треба бити мало смирен, не треба хистерисати. И ништа не вреди ако си пијан, онда ти је свеједно, говорим за себе. Мислим на мале саставе, није то за велика дружења. То је за астал, за мало интимно друштво.“*

У цитату бр. 11, испитаник сматра да онај ко воли тамбурашку музику и сам мора бити емотивна особа и истиче „топлину“ као особину саме музике и оних које сматра њеним слушаоцима. Следећи цитирани информант говори о тамбурашкој музици као „музици душе“, што указује на његов дубоко емотивни однос према њој. Он износи мишљење о још неким људским особинама или стањима која су потребна за њено разумевање, попут смирености и трезвености. Такође сматра да је интиман амбијент у присуству малог друштва потребан како би тамбурашка музика изазвала емоцију у пуном капацитету.⁶¹ Однос извођача према музици метафорички објашњава једна испитаница поредећи га са заљубљеношћу: „Ја сам ушла у тамбурашки свет тако што сам свирала гитару, па дај тамбуру као то је слично, заљубила се и остала ту“.

Музика, попут призора или мириса, може да побуди мисли о лицима, местима и доживљајима (Мејер 1986, 336). Оно што је заједничко у представљеним перцепцијама је

⁶¹ У једној од дефиниција изнесеној од стране етномузиколога Марка Форија у којој је тамбурашка музика одређена као засебан музички стил, подразумева се „стварање посебне емоционалне атмосфере тамо где тамбураши свирају“, које се поистовећује са распоном музичких израза и нијанси контекста (Forty 2011, 30).

повезаност емоције према музици са прошлошћу. У случају наредних исказа, на љубав према овој музици утицала је породица –тамбура се свирала у кући у којој је први казивач одрастао и своју повезаност према њој налази у раном детињству и својим првим емоционалним утисцима, док се други испитаник сећа да је тамбура увек радо слушана у његовој породици.

(13) *„Привукло ме је мислим то што сам била укључена у наше културно-уметничко друштво, то је хрватско просветно друштво Силвио Страхимир Кранчевић и тамбураши су у том периоду били неизоставни. Сваки наступ, ту су биле тамбуре, ту је било весеље, а таква сам генерално и о карактеру. Мени је тамбура да заборавиш на све муке. Добро тада си мали, али ти је битно то што су сви људи весели. И кад нису сви расположени, дођеш тамо и сви су одједном расположени и тако сам од малена навикла да кад је ту тамбура све ће бити весело. Тата свира тамбуру, басприм. Било је то некако спонтано, још као мала сам волела да играм и да се пентрам по столовима, да певам. И онда кад су ме родитељи питали да ли желим у музичку школу, било је јасно који ће то инструмент бити.“*

(14) *„У породици Вукосављев не постоји нико ко се бавио музиком, бар не у ближој прошлости, али је тамбурашка музика увек била драга мојој фамилији и радо се слушала у мојој кући.“*

На основу искустава стечених свирањем у комерцијалним тамбурашким саставима током истраживања закључио сам да је емоционална експресија везана за тамбурашку музику у неупоредиво већој мери присутна код слушалаца тј. публике него међу тамбурашима. Исказивање одређених расположења од стране гостију кафана или прослава као одговор на тамбурашку свирку, могло би се категоризовати у две основне групе – директно изазвану емоцију и научен бихевиорални образац изазван одређеном друштвеном ситуацијом. Први случај се односи на расположења која су директно узрокована свирањем одређених песама и изражена кроз очигледне промене понашања. Најчешће се ради о емоционалној експресији манифестованој кроз плач, али и друга понашања која указују на осећај задовољства. До оваквих случајева чешће долази на приватним прославама и често су такве реакције повезане са околностима и разлозима за прославу, али исказане као директна реакција на одређену нумеру – рођење детета,

венчање детета, прослава пунолетства, и др. Друга категорија се односи на научена понашања која појединци манифестују као одговор на тамбурашку свирку и одређене песме. Весело расположење у кафани се често подразумева као начин понашања у друштву које је изашло у кафану са циљем да слуша тамбураше. Овакве реакције публике, тј. оних који од тамбураша наручују песме често су пропраћене коментарима који указују на одређене промене расположења, попут „погодили сте ме“, „ово је било из душе“. Емоционална експресија у појединим случајевима може да досегне екстремније облике понашања у кафани, попут ломљења чаша, што се у таквим ситуацијама делимично толерише као прихватљив облик понашања. Понашање усмерено према тамбурашима може да има облик и негативне реакције, попут замерки да одређена песма није одсвирана како треба или није одсвирана „с душом“, или разочарење уколико тамбураши неку песму не свирају или одбијају да одсвирају из неког разлога: „то не знате?“, „шта знате кад то не знате“. Често су овакве реакције, било као део искреног емоционалног набоја или облик наученог понашања, испреплетене са дејством алкохола, што у приликама у којима свирају тамбураши представља релативно прихватљив бихевиорални образац. Са друге стране, тамбураши често „глуме“ емоцију – добро расположење или сопствену емоционалну реакцију на одређену песму, јер се то од њих очекује.

У анкетном делу истраживања, 19,78 процената одговора на питање „дефинишите тамбурашку музику у кратким цртама“, описује појам употребом одређених емоционалних категорија. Већина ових одговора не указује експлицитно на властити емоционални доживљај, већ је појам представљен као фактор који изазива универзалне емоције. Најчешће употребљен термин у овим одговорима је „душа“ – „музика душе“, „музика за душу“, затим „топлина“, „осећајност“, „емоција“ и „срце“ (у једном одговору употребљен је термин „кардио“).

Искрени емоционални доживљај често бива „искривљено“ представљен у вербализацији, јер су „емоционална стања тананија и разноврснија од неколико грубих и стандардизованих речи које користимо да их означимо“ (Mejer 1986, 25). Таква неизрецива осећања бивају претворена у симболичке форме. У наведеним исказима и одговорима, тако би се могла тумачити употреба термина *душа*, *топлина*, *срце*, *мерак*, *лепота*. Са друге стране, емоционалне доживљаје треба пре окарактерисати као расположења, него као

емоције у стандардном смислу те речи (Mejer 1986, 23) На тај начин бисмо могли посматрати оне одговоре и интервјуисаних и анкетираних испитаника који тамбурашку музику представљају кроз позитивно расположење или веселу атмосферу. Овако би могло бити тумачено и понављање сличних термина за описивање емоција, ако узмемо у обзир да се емоционалним категоријама често објашњава оно што сматрамо да одређена музика треба да представља.

Према Мејеру, изазивање емоције музиком код појединца често се односи на одређену конотацију коју музика побуђује. Конотације подразумевају оне асоцијације које заједнички доживљава група појединаца у оквиру дате културе. Оне се одвијају између једног вида музичке организације и ванмузичког доживљаја и базиране су на заједничком знању стеченом искуством. Такве асоцијације су у потпуности културалне и самим тим, подложне променама (Mejer 1986, 339-341). Наведене изјаве могу се поделити на оне које указују на емоције које музика изазива код испитаника, у којима је изостављена њена симболичка и метафоричка улога. Ове перцепције истичу индивидуалност односа према музици и у њима није уочљива свест о утицају неке врсте колектива на сопствена осећања изазвана тамбурашком музиком. У други скуп изјава могу се сместити оне у којима је осетна одређена конотација, тј. асоцијација са фактором из окружења у виду неке врсте колектива – идентификација са културом подручја коју тамбурашка музика репрезентује и утицај непосредног, породичног окружења. Оваква осећања могу се сврстати у групно засноване емоције које се дефинишу као „емоције које појединци осећају као резултат њиховог чланства у одређеној групи или друштву“ (Bar-Tal, Halperin and de Rivera 2007, 442, према Ilić 2014, 73), односно емоције које се јављају када постоји идентификовање појединца са друштвеном групом од које ствара део свог психолошког јаства (Smith, Seger and Mackie 2007, 431, према Ilić 2014, 73).

Узрок за представљање сопствене перцепције тамбурашке музике емоционалним категоријама може се тражити у њеним својствима која се односе на побуђивање персоналних осећања код појединца у тренуцима њеног слушања или извођења. Такође, употреба термина који реферирају одређене емоције или душевна стања има корен у перцепцији оних расположења која се могу на тај начин описати, а која се од стране групе везују за тамбурашку музику. Описивање појма овим категоријама не имплицира обавезно

постојање личног емоционалног доживљаја у моментима директног односа са музиком. Перцепција тамбурашке музике као симбола за емоционалну категорију, често настаје као резултат колективних асоцијација, насталих заједничким искуствима у оквиру дате културе.

3.1.2. Тамбурашка музика као жанр

У овом потпоглављу анализиран је материјал који садржи изјаве испитаника у којима је тамбурашка музика разматрана у контексту жанровске категоризације музике. Овај део анализе базира се на претпоставци да је жанровско одређење једне врсте музике суштински елемент поимања музике као културног феномена. Јасно је да сам термин означава категорију у музици која поседује одређене диференцијалне одлике, али дефинисање појма *музички жанр* у теорији друштвене науке се показало као нимало једноставно. Музиколог А. Мур (Moore) одређује значење категорије музички жанр указивајући на дистинкцију између овог термина и, у опису музике често употребљаваног израза, стил. Поредећи начин употребе два термина, овај аутор долази до закључака на основу којих: термини могу да буду схваћени као синоними, стил може бити посматран као поткатегорија музичког жанра и жанр може бити посматран као поткатегорија стила. Један од ауторових предлога за превазилажење овог проблема је могућност прихватања значења ових термина као категорија условљених дисциплином у оквиру које се они дефинишу. У друштвеној истраживачкој струци, термин жанр често има приоритет у односу на термин стил, док се термин стил чешће употребљава у музиколошким студијама. Једна од перцепција појма музичког жанра јесте да, за разлику од стилова, није увек стриктно заснован на примарним карактеристикама музике у музиколошком погледу, али може имати изражено контекстуално утемељење, као што је одређени историјски период, географско или специфично социокултурно порекло (Moore 2001, 433-434).

У антрополошкој перспективи жанр у музици посматран је кроз призму структуралистичке теорије која подразумева да звук као природна појава тежи да буде и културално категоризован у људским когнитивним процесима. Б. Жикић посматра музички жанр као један од резултата дељења, разграничавања и разврставања у конструкцији менталне представе музике (Žikić 2009, 341). Жанр спада у категорију која подразумева перцепцију музике као културе – однос према музици као према култури

подразумева однос према одређеном жанру. Ни један музички израз не би могао да буде сматран неким музичким жанром, стилем или правцем сам по себи, већ га човек производи таквог са намером да звучи на одређени начин. Звук постоји у природи, али на сопствену употребу и тумачење звука примењујемо начела као када су у питању јестива и нејестива бића, или боје (Žikić 2009, 337-340). У овој анализи примењено је посматрање жанра као елемента чије стварне, природне границе не постоје, већ су оне искључиво производ људског ума, што значи и одређене културе.

У теоријском оквиру рада наведене су дефиниције тамбурашке музике од стране М. Форија, који парцијално одређује појам у зависности од призме посматрања – као инструментални састав, као стил, као жанр и као традицију. Аутор полази од претпоставке да се ради о феномену са проблематичним одређењем због „природе тамбуре у суштини“, јер она има за различите људе различито значење у различитим контекстима. Употреба термина *жанр* и *стил* у дефиницији појма разликује се на основу тога што се *стил* превасходно односи на распон музичких нијанси и израза, али подразумева и емоционални фактор, кроз призму атмосфере која се ствара тамбурашком свирком. Са друге стране, под *жанром* аутор истиче посебност репертоара у смислу текстова песама и мелодија „посебно подесних за тамбуре“ (Forry 2011, 29). У складу са антрополошким приступом теми овог рада, термин *жанр* одабран је као категорија која, за разлику од онога што се подразумева под значењем термина *стил* (или *форма*), у већој мери обухвата културална и социјална значења музичког ентитета. Такође, с обзиром на то да у овом раду акценат није на истраживању и анализи музичких вредности тамбурашке музике, термин жанр употребљен је као појам који обједињује наведене категорије – *жанр*, *стил* и *форма*.

У тексту је већ скренута пажња на проблематику самог термина, тј. синтагме *тамбурашка музика*. Аутори дефиниција појма представљених у првом поглављу, у намери да одреде овај музички и културни феномен, употребљавају и формулације *тамбурашка пракса* и *тамбура* где је назив самог инструмента употребљен за читав елемент и, у извесном смислу, посебан музички жанр. Такође, изложена је проблематика употребе назива *тамбурашка музика* у научном приступу елементу, због потенцијално збуњујуће конотације коју може да изазове придев изведен од назива самог инструмента, што на први поглед не мора да подразумева жанровско одређење, већ се може тумачити

као свака музика произведена на тамбурашким инструментима. У материјалу сакупљеном интервјуима приметна је употреба различитих термина у жанровском детерминисању појма, али искуства стечена са испитаницима и приликом посматрања са учествовањем усмеравају на то да је синтагма *тамбурашка музика* најчешће употребљаван термин. Свега неколико испитаника самоиницијативно је поставило питање легитимности оваквог одређења.

(15) *„Код нас је рецимо тамбурашка музика ушла у терминологију и подразумева тамбураше у смислу бендова, саставе који свирају по кафанама, биртијама, ресторанима, и на тај начин их превише доживљавају. Увек покушавам људима објаснити да се на тамбурама изводи и пуно других жанрова осим те „тамбурашке музике“ у том уском смислу, као само некаквом забављачком. Иако је предиспозиција да је сва музика забавна. Можда је тај термин тамбурашка музика превише заступљен код нас, да нас други инструменталисти на тај начин сврставају у некакву кутију, јер не знам да се толико користи термин трубачка музика. Гудачка музика се не користи толико за неке гудачке квинтете или симфонијске оркестре. Нико неће рећи да је неки врхунски кафански виолиниста виолинистичка музика, пре се под тиме подразумева неки концерт за виолину или нека соната за виолину.“*

Ако се под тамбурашком музиком сматра сва музика која је произведена на тамбурашким инструментима, поставља се питање да ли можемо говорити о посебном музичком жанру, или само начину на који је музика, претходно већ смештена у одређене жанровске категорије, изведена. Разматрање валидности назива *тамбурашка музика* за читаву појаву која би се могла окарактерисати као засебан музички жанр јавља се код неких испитаника који дубље и више аналитички приступају појму. У већини исказа, узимајући у обзир и један део стручне литературе која се бави проучавањем тамбурашке праксе, овако формулисан назив не истиче се као проблем, иако је на основу претходно изнесеног јасно да оно може бити тумачено као проблематично и недовољно јасно.

Претходно цитирани испитаник износи још једну проблематичну димензију у покушају одређења тамбурашке музике као жанра. У првом поглављу одређена су два облика манифестовања тамбурашке музике у тренутку спровођења овог истраживања. То су институционализована и неинституционализована тамбурашка пракса (Ранисављевић

2011). Ако узмемо у обзир да обе димензије подразумевају музицирање на тамбурашким инструментима⁶², то не имплицира да се у оба случаја изводи оно што би се могло сматрати тамбурашком музиком у жанровском смислу.

(16) „Наравно да је код нас заступљена још увек та некаква музика малих састава (...) Али оно чиме се ја већином свог времена бавим, иако сам ја свирао у малом једном саставу годинама, и по фестивалима, и по кафанама, и ресторанима, од увек се бавим више оркестралном тамбурашком музиком, музиком писаном за тамбурашке оркестре и генерелно тамбурашким оркестрима. И мислим да је то некаква основна подела тамбурашке музике, да је то озбиљна музика коју изводе тамбурашки оркестри, то би требало да му буде основна функција, али врло често умемо да свирамо неку естрадну, забавну музику, али таква је природа посла. Дакле причамо о различитим начинима тамбурашког музицирања и различитим стиловима, али не и о посебном жанру. Да ли је тамбурашку музику погрешно називати тако, можда и није, поготово у светским размерама где би било добро да људи обрате пажњу и на тамбурашке инструменте и на тамбуре, да постоје и мали састави, да се може и солистички свирати. Али у овим озбиљнијим поделама би требало да постоји неко растојање између оркестарске и бендовске, естрадне.“

Овако посматрана, разлика између институционализоване и неинституционализоване тамбурашке праксе своди се на репертоар. Цитирани испитаник закључује да непостојање јединственог репертоара у различитим категоријама тамбурашког музицирања представља препреку да се она смести у оквире засебног музичког жанра. Међу испитаницима постоје различита виђења о томе да ли је тамбурашка музика посебан жанр, а можда је боље рећи да ли је и свака музика произведена на тамбурашким инструментима тамбурашка музика у жанровском смислу. Репертоарско *шарање* у тамбурашким интерпретацијама се у ставовима појединих испитаника тумачи као непостојање засебног тамбурашког жанра, док други сматрају да ова појава потврђује могућност интерпретирања различитих жанрова у тамбурашком

⁶² Институционализована тамбурашка праска подразумева тамбурашке оркестре који у највећем броју случајева садрже све инструменте из тамбурашке породице, док се у неформалној пракси употребљава по неколико инструмената који имају улогу основних музичких елемената (мелодија, хармонија, ритам). У случају неинституционалне праксе, тамбурашки састави у великом проценту укључују бар један нетамбурашки инструмент, најчешће хармонику.

оркестру или саставу, али на основу тога не искључују постојање тамбурашке музике као жанровске категорије.

У изјавама су приметне значајне разлике у перцепцији појаве интерпретирања других врста музике од стране тамбурашких оркестара и састава, како у институционализованој, тако и у неформалној тамбурашкој пракси. Те разлике су лако уочљиве, јер се ради о диференцијацији на темељима конкретног позиционирања на страну за или на страну *против*.⁶³

(17) *„Велики тамбурашки оркестри се баве интерпретацијом не само тамбурашке, него и озбиљне, уметничке музике. У домену великих оркестара, имате презентовање музике високог, уметничког нивоа. Кренули смо од малих састава, од песмица у форми строфа-рефрен, строфа-рефрен, па смо превазишли то, и дошли смо до нивоа уметничке музике. Уметничка музика је само једна кодификована пракса. А ми смо кодификацију тамбурашке музике временом постигли. Направили смо ипак један озбиљан корак, зато и она сама доживљава данас такву експанзију.“*

(18) *„Што се мене тиче не, она (тамбура) може да свира све што свира и виолина и што свира и традиционална тамбура и новокомпоновано и народно и поп и забавно. Нема разлога да се ограничавамо.“*

Већ на почетку првог цитата јасна је испитаникова перспектива у којој постоји одређена категорија која се назива *тамбурашком музиком*, а не односи се на појаву у целокупном смислу, онако како је она посматрана у овом истраживању. Поредeћи тамбурашку са озбиљном и уметничком музиком, информант јасно указује на постојање тамбурашке музике као жанра, али и појаве интерпретирања других жанрова у тамбурашкој варијанти, тј. од стране великих тамбурашких оркестара. Овакав тренд представљен је као део процеса у ком тамбура прелази одређени пут, од једноставнијих мелодија до комплекснијих музичких целина које спадају у домен озбиљног уметничког

⁶³ Један број испитаника чији су искази употребљени у овом делу анализе долазе из сфере институционализоване тамбурашке праксе, условно речено, са њених „водећих позиција“. У складу са тим њихови ставови су комплекснији и разрађенији од оних испитаника који се баве неформалним тамбураштвом, или су са њим повезани посредно.

стваралаштва.⁶⁴ Овај процес посматран је као прогресиван, а његови резултати као допринос „експанзији“ тамбуре данас. У овом исказу прилично је јасан позитиван став о описаној појави, која се представља као успех „нас“. С обзиром на испитаникову професију (солиста великог тамбурашког оркестра и радник у менаџменту на тамбурашкој сцени), али и ставове, он под овом заменицом сматра све оне који се на вишем уметничком нивоу баве тамбурашком музиком.

Интерпретација уметничке и озбиљне музике на тамбурама доводи се у везу са званичним музичким образовањем, где је тамбура третирана као класични инструмент, а ученици од првог разреда едуковани за извођење класичне музике. Такође, у случају институционалног музичког школства, тамбура се до четвртог разреда музичке школе третира као соло инструмент. У том погледу, извођење озбиљне музике повезује се и са нивоом музичког образовања тамбураша.

(19) *„Ја волим класику да свирам, и неко ко је школован на класици, ружно је рећи, али у неким ситуацијама мало је способнији да свира неке ствари од оних који су приучених, јер већина приучених не зна ноте. Кад год су били неки велики пројекти, да треба нешто да се спреми за десет дана, за две недеље, они су звали нас, који смо били у средњој школи или касније, јер знају да, океј доћи ћеш, добићеш ноте, сести одсвирати бићу спремна и за недељу дана ако треба. Тако да треба мало описменити ове и смирити оне и наћи се на средини.“*

Међутим, овакву перцепцију не деле сви из домена институционализоване тамбурашке праксе. Певач Звонко Богдан, чији је значај за развој и социокултурно позиционирање тамбурашке музике описан у већој мери у претходном поглављу, има другачије мишљење о појави интерпретације других жанрова од стране великих тамбурашких оркестара:⁶⁵ „Лично сматрам да нема потребе се свира ништа осим тамбурашке музике, јер то никога не интересује, важно је само тамбурашима, ко хоће да

⁶⁴ Класична музика је категоризована као *озбиљна*, која се на тај начин јасно разликује од појма *забавне* музике, која, према В. Микић, на југословенском простору у првој половини 20. века односи на све остале жанрове (осим на народну музику) (Mikić 2020, 109). Додир тамбурашке музике и класичне музике у изложеној перцепцији посматран је позитивно, као „напредак“ тамбураштва ка облику музичког изражавања категоризованом као квалитетнијем, са потребом за израженим уметничким својствима музичара.

⁶⁵ Уколико се ради о пракси великих тамбурашких оркестара, подразумевано је да се речено односи на оквир институционализоване тамбурашке праксе.

слуша класику неће да је слуша на тамбурама. На тај начин долазе до изражаја аранжери и диригенти“. У перцепцији Звонка Богдана, такође је разумљиво да постоји нешто што се под тамбурашком музиком може сматрати засебним музичким правцем, док се његов поглед на појаву извођења дуге врсте уметничке музике разликује у односу на становиште претходно цитираних испитаника. Према мишљењу прослављеног певача и иконе тамбурашке музике, таква жанровска искакања не дешавају се због реалних потреба публике, већ због одређених интереса самих аутора и интерпретатора. У овом случају треба узети у обзир комерцијалну природу професије певача попут Звонка, у односу на остале испитанике који се професионално баве тамбурашком музиком, али јој приступају и из израженог уметничког и некомерцијалног аспекта.

Према мишљењу испитаника, уметничка музика није једини жанр који се може чути у тамбурашком извођењу, већ тамбурашки оркестри, а нарочито мали, комерцијални састави изводе музику која се смешта у више жанровских категорија. Неинституционализована тамбурашка пракса се у највећој мери односи на мале саставе, чија је сврха комерцијалне природе, што оставља мало простора за ограничавање на мање популарне музичке правце у њиховој изведби. Разлог је јасан ако узмемо у обзир да је оваквим музичким саставима неупоредиво већи извор зараде учињен на основу адекватног одговора на поруџбине песама од стране публике, тј. гостију на одређеној прослави или ресторану, у односу на зараду стечену платом или хонораром. Према Звонку Богдану до овакве ситуације дошло је постепено, јер су у једном моменту плате у ресторанима и договорени хонорари – „гаже“, почели да буду недовољни, а незадовољни тамбураши све више препуштали одабир свог репертоара гостима кафана и прослава. На тај начин су и бројни певачи тамбурашке музике прешли у друге жанрове („Да сам пристао да певам неку другу врсту музике, никад више не бих био Звонко Богдан“). Појаву масовније интерпретације тзв. нетамбурашких музичких жанрова од стране комерцијалних, тамбурашких састава један испитаник описује детаљније уз осврт на њене узроке и опширније појашњење сопственог мишљења о датој ситуацији.

(20) *„Када причамо жанровски, из данашњег угла, тамбура је из много оправданих разлога отишла у друге жанрове, на првом месту, тамбура је по мени онако како су људи пре нас и наше генерације овде радили, била задужена да изводи равничарску*

музику која је била обојена варошком, староградском музиком, народном изворном музиком (...) Грађанска музика је била нешто мало за оно време модернија, стизале су романсе, шлагери из Русије, из Италије, па се то обрађивало или се писало и компоновало у том духу. Данас се тамбура разилази у комерцијалној новокомпонованој музици, која никако, ја је бар тако доживљавам, не пристаје тамбури. Јер то је само тренутно нешто, тренутно може да траје и дуго, а сад већ траје дуго, десетак година сигурно се пласира и филтрира музика у народ која је скроз другог карактера. Прво нестилска музика, не можемо да је вежемо ни за шта, ни за регију која је равничарска, ни за Шумадију, ни за јужну Србију, то је константно једна иста врста музике која долази ван граница наше земље, а да не говорим ван граница Паноније где је тамбура заступљена уназад више од ихахај, 100 и нешто, и 200 година. Та музика је потпуно допринела да се репертоар у тамбурашкој музици нагло промени само у оном моменту када су у питању наступи приватних оркестара, када оркестри свирају нешто што је везано за породична весеља, за свадбу, за рођење за криштење, кафана најпре.“

У односу на претходно изнесене, овај исказ конкретније дефинише тамбурашки репертоар, док се комерцијална музика, на коју се скреће пажња, објашњава као нешто страно и стилски неподобно за тамбурашку свирку и оркестрацију. Информант упућује на непостојање неке врсте традиционалног стила у новокомпонованој музици, који би се могао довести у везу са поднебљем. На основу тога можемо претпоставити да је испитаник става по ком оно што сматра тамбурашком музиком има дефинисано географско порекло, иако у тамбурашки репертоар убраја и музику „увезену“ из других земаља и култура (Русија, Италија).

Испитаник скреће пажњу на различитости у географском пореклу музике као релевантне на вредносној скали, па тако тамбурашку музику везује за „панонски“ простор у коме она траје и опстаје дуги период, док се у случају новокомпоноване музике, као „неподобне“ за тамбуре и „филтриране“ међу тамбурашку музику истиче њено „страно“ порекло. Даље у интервјуу, наведене су негативне последице појаве масовног извођења „нетамбурашке“ музике од стране комерцијалних тамбурашких састава. Испитаник пре свега истиче тренд гашења тамбурашких састава услед тешких услова за професионално преживљавање оваквих форми, јер комерцијална, популарна и новокомпонована музика

све више узима маха, а тамбурашку форму замењују „клавијатуре, компјутери, диџејеви“. „Кривца“ за такву ситуацију информант види првенствено у медијима који у народ већ деценијама пласирају оно што он сматра некавалитетном музиком, која директно угрожава опстанак тамбураштва, али и у самим тамбурашима који се баве комерцијалним музицирањем и који и сами у великој мери прелазе на друге, „синтетичке“ инструменте, попут електричних гитара, бас гитара, клавијатура.

Такође, у перцепцији овог информанта присутно је поимање угрожености тамбурашке музике од стране уопштеног савременог тренда „брзог живота“. Испитаник сматра да тамбурашка музика, или боље речено тамбурашки репертоар, у великој мери садржи лагане ствари, без агресивних ритмова, са дугим трајањем фраза, а таква музичка форма није примамљива, па ни разумљива савременој омладини, која је услед индоктринације другачијих садржаја и начина живота нема нити стрпљења, па ни времена за вредновање и посвећивање пажње музици као што је тамбурашка. Са тим у вези, његов став о опстанку тамбурашке музике не звучи оптимистично. Истиче да данас тамбурашка музика живи кроз аматеризам и културно-уметничка друштва, као и да се поједини медији баве њеним очувањем.

(21) *„РТВ води још увек једну борбу да сачува тај један аутентични пре свега звук великог оркестра који смо наследили од наших претходника и великана. Не само од Јанике Балажа и чика Саве Вукосављева, него и од пре њих, Марка Нешића, Васе Јовановића, Исидора Бајића који је јако пуно писао за тамбураше. Значи ем имамо компоизиторе, ем имамо литературу, а нико се тиме велико не бави. Сви смо томе окренули леђа и окрећемо се некој музици, квази модерној музици која уствари питање да ли пристаје да буде на репертоару једног тамбурашког оркестра. Има и у томе неке лепоте у одређеним ситуацијама, али много мање него што је пласирано заправо свакодневно.“*

У случају цитираног испитаника, сврставање тамбурашке музике у посебну жанровску категорију може да се тумачи у контексту традиционалности, где оно што јесте тамбурашка музика представља нешто наслеђено и има одлике дугог континуитета. Инсистирање на *традиционалном* тамбурашком репертоару као основи тамбурашког жанра није присутно у погледима свих испитаника, већ се на различитост у жанровском

профилисању често гледа као на неминовност и логично прилагођавање савременом музичком укусу публике. Наредни испитаник перципира тамбурашку музику као промењиву категорију у жанровском смислу и сматра да је само музицирање на тамбурашким инструментима и у тамбурашком саставу традиционални елемент тамбурашке музике.

(22) *„Па знаш шта, Васа Јовановић није могао да свира поп тамбурашку музику кад је он свирао 1930. и које. Ја мислим да треба да музика иде с временом. И опет кажем, мени је само свирање тамбуре традиција сама по себи. Али види као што се све развија тако мора да се развија и тамбурашка музика, не можеш ти, иако ја то волим, да свираш детету „Под Кикиндом зелени се трава“, или не знам ни ја шта. То су једноставно песме оног времена, ја то тако посматрам. Наравно, свираш тамбуру па је свираш, већ је то традиција, е сад прилагођено овом времену, ја сам први за то да се то мало модернизује, да буде прихватљивије за уши омладине, јер тиме ћеш сачувати ту традицију, па ће он после чути можда неке друге ствари, па ће рећи а ово било пре сто година, добро важи. А овако ти њега не можеш ни да ухватиш са „Милица је вечерала и на сокак истрчала“ то сад делује деци као виц, нажалост, и да нема Звонка питање је и шта би досад било (...) И опет, ако мора већ да се направи нека еволуција, боље је ако већ мора да се направи нека еволуција, да иде на поп, него да иде на кич, турбо-фолк. Турбо-фолк мени одвратно звучи на тамбурама кад свирамо по кафанама те песме, а поп ми супер звучи на тамбурама, и 10 година сам свирао са Ђолетом (Балашевићем), који је преаранжирао неке песме са тамбурашким оркестром, и он сам каже ја сам тог мишљења да су неке песме боље легле у тамбурашкој изведби него у оригиналној.“*

Образложење недостатка практиковања традиционалног тамбурашког репертоара, објашњава се и недостатком продукције новокомпоноване музике у тамбурашком стилу. У овом случају се под традиционалним не подразумева репертоар са јасно дефинисаним мелодијама, већ музика компонована у одређеном стилу.

(23) *„Ви немате осим Звонка нове тамбурашке песме, које би могао народ да прихвати, да му пласирате и да би могао да тражи на весељима, и он шта ће, тражи Маринка Роквића (...) Па Звонко је једини аутор који је опште препознатљив*

свуда, јако мало има састава који се иначе баве ауторском музиком, јер да би се ауторска музика радила, потребно је време, потребан је аутор, потребно је доста ствари, за разлику од овог где ти само узмеш тамбуру, одеш у кафану и зарадиш неки новац и идеш кући. Овако мораш бити мало и ентузијаста и тако даље, а тога из неког разлога мало има.“

У предоченим изјавама испитаника нема дилеме око тога да ли постоји нешто што се може сматрати тамбурашким репертоаром, али ова грађа не даје коначан одговор (нити на то претендује) на питање да ли се тамбурашка музика може категоризовати као засебан музички жанр. У перцепцији појма тамбурашка музика приметна је њена дуалистичка природа – појам је схваћен и као одређена врста репертоара и као форма извођења музике, у зависности од контекста у којима се тренутно посматра. С обзиром на то да постоје други музички жанрови које изводе тамбурашки оркестри и састави, можемо закључити да постоји и жанр тамбурашке музике, а са друге стране се сва музика изведена на овај начин, у аранжманима прилагођеним тамбурашкој форми и на тамбурашким инструментима, може подвести под свеобухватни појам тамбурашке музике. Са тим у вези, можемо претпоставити да би детаљније музиколошке анализе резултирале закључком о постојању тамбурашког *стила*, пре него *жанра*. Разматрање презентоване грађе упућује на извесно постојање тамбурашког репертоара, али се на основу ње не може говорити о тамбурашкој музици као засебном жанру.

У перцепцијама испитаника је видљива сагласност око постојања одређеног репертоара који делимично одликује тамбурашку музику. Нит која повезује овај аспект представљених перцепција је схватање тамбурашког репертоара као одређене врсте традиционалности. Поимање традиционалности у овим исказима може се тумачити схватањем елемента кроз димензију одређеног континуитета и непромењивости.⁶⁶ Дакле, није видљива разлика у схватању традиционалности тамбурашке музике, већ се

⁶⁶ Поглед на традиционалност у изјавама информаната може се повезати са Хобсбеновом теоријом о традицијама. Према овом аутору сврха и особеност „традиција“ је непромењивост, са наметнутим радњама које се понављају. Када су у питању „обичаји“, овај концепт до одређене тачке не спречава иновацију и промену, али подразумева захтев да „обичај“ одговара или буде идентичан са претходним обрасцима (Hobsbom 2002, 7). Слично томе, схватање тамбурашке музике као традиционалне у перцепцији испитаника може да буде тумачено из аспекта репродукције и реинтерпретације већ утврђеног репертоара, или продукцијом новог, уз поштовање претходно дефинисаних стилских норми.

разилажење у ставовима јавља у погледу доследности од стране тамбураша у интерпретацији онога што називамо тамбурашким репертоаром. Са једне стране, извођење других врста музике и другачијег репертоара у тамбурашким аранжманима сматра се одређеним прогресом тамбурашке музике, која на тај начин „парира“ универзалним оркестарским формама, потврђује своју „способност“ и квалитативни ниво, док се са друге стране поставља питање да ли за таквом врстом „доказивања“ постоји реална потреба, јер се сматра да тамбурашка музика има свој репертоар сасвим довољан за њено постојање.⁶⁷ Став који се односи на недоследност тамбураша када је у питању „традиционални“ тамбурашки репертоар, представља критички концепт, који указује на уплив другачијих жанрова музике.

У овом осврту на ситуацију постоји шире тумачење, усмерено на савремени начин живота и савремене потребе публике, као и на финансијску позадину која се рефлектује интерпретирањем комерцијалних жанрова у тамбурашкој пракси. Оваква перспектива потврђује тезу да је музика феномен уско испреплетен свакодневним животом и његовим различитим „нишама“. Наведено упућује на сагласност међу испитаницима по питању промене тамбурашке музике у репертоарском смислу, на основу чега се може закључити да је у перцепцијама испитаника тамбурашки репертоар појам који се односи на традиционалност, док се тамбурашка музика не тумачи из исте перспективе. Традиција као основна одлика тамбураштва споменута је и у неколицини одговора на питање о дефиницији појма тамбурашка музика у анкетном делу истраживања, а реч „традиција“ у два случаја представља комплетан одговор.

Анализа грађе у овом потпоглављу наводи на закључак да би тврдња о жанровском поимању тамбурашке музике била проблематична из више аспеката који су наведени у тексту. Разлог за ово може се наћи и у недовољно одређеном појму жанра у музици, о чему је било речи на почетку потпоглавља. Ипак, јасно је да можемо говорити о одређеним класификацијама појма тамбурашке музике у неком облику музичког одређења – конкретније репертоарском и стилском. У одређењима појма која су садржана у ставовима и мишљењима анализираним у овом потпоглављу, уочљиво је присуство утицаја

⁶⁷ Други случај указује на потенцијално схватање тамбурашке музике као засебног жанра, јер се под тим појмом подразумева само оно што називамо тамбурашким репертоаром.

културног окружења. Посматраном у контексту жанра, појму се додају комплекснија културно условљена значења, која превазилазе схватање истог као облика музичког изражавања и не ограничавају га на, и не поистовећују га са емоционалним стањем и реакцијама које изазива код онога ко га перципира. Жанровска класификација тамбурашке музике резултат је процеса структуралног разграничавања и дељења елемената од стране појединаца које је условљено претходним искуственим процесима који су се десили у оквирима датог друштва и културе. Са тим у вези, у процесу жанровске категоризације тамбурашке музике она има метафоричну улогу, тј. постаје симбол за одређени музички жанр, стил или репертоар. Различита тумачења о појавама које се дешавају под окриљем појма тамбурашка музика, попут интерпретирања других врста музике од стране тамбураша указују на чињеницу да је музика „жива“ ствар, да је културно конструисана категорија са флуидним и промењивим значењима. У овом потпоглављу изнесени су неки ставови који указују на блиску повезаност тамбурашке музике са концептом традиционалности, али и наслућују комплексност таквог односа. С обзиром на то да се наредни део анализе ближе бави схватањем тамбураштва као дела идентитета, поимање традиционалности у аспекту тамбурашке музике биће у већој мери разматрано и анализирано у оквиру перцепције појма као идентитетског концепта.

4. ТАМБУРАШКА МУЗИКА КАО ЕЛЕМЕНТ КОЛЕКТИВНОГ ИДЕНТИТЕТА

Поимање тамбурашке музике у контексту одређеног колективног идентитета среће се у ставовима и мишљењима великог броја испитаника у квалитативном делу истраживања. У фокусу овог дела рада су значења уз помоћ којих се појам тамбурашке музике конструише, а која одређују саму категорију у погледу заједничког идентитета. Анализирани елементи указују да тамбурашка музика има улогу у стварању осећања припадности одређеној заједници. Представљена је и анализирана грађа која се односи на перципирање тамбурашке музике у контексту симбола регионалног, етничког и националног идентитета, док су у наредном поглављу разматране оне перцепције које тамбурашку музику смештају у контекст међусобне повезаности са идентитетом града Новог Сада. Посебан део текста односи се на позиционирање појма тамбурашка музика у односу на конструкције урбаности, као засебне културне и идентитетске форме. Подела перцепције тамбурашке музике каква је представљена у претходном поглављу указује на

схватање неких својстава појма која су, такође, у мањој или већој мери, повезани са конструкцијом колективног идентитета.⁶⁸ Претпоставимо да поимање одређеног елемента (на пример музике) као узрочника индивидуалних емоционалних промена може да се повеже са осећањем припадности одређеном колективном идентитету, у смислу да емоције могу да се јаве на основу личног доживљаја идентификације са културом коју елемент репрезентује.⁶⁹ Поимања тамбурашке музике заснована на жанровском одређењу, која су претходно представљена, повезана су са одређеним колективним идентитетом кроз призму традиционалности, које има важну улогу у жанровској класификацији појма. Претходно анализиране категорије перцепција које појам одређују кроз његова симболичка својства, у овом делу рада су посматране кроз њихову улогу у процесу смештања идентитетски контекст.

Поглавље у коме је одређен појам тамбурашка музика садржи и осврт на позицију тамбураштва у друштвеном контексту, што указује на његову евидентну улогу у процесима конструкције одређених колективних идентитета у прошлости, тј. смештање елемента у идентитетски контекст у домену јавног. Када је у питању простор данашње Војводине, у прошлости тамбурашке уметности доминирају три аспекта колективних идентитета са чијом се конструкцијом она доводила у везу; национално-етнички⁷⁰, регионални и локални. Хронолошки гледано, однос тамбураштва и национално-етничког идентитета на простору Војводине представља старији процес у односу на позиционирање елемента у конструкцији регионалног идентитета. Овакав редослед догађаја може се објаснити друштвеним и политичким струјањима у којима се такав однос развијао – период изражених романтичарских начела у уметности, као и атмосфера конституисања националних култура у 19. и почетком 20. века представља социокултурни оквир у којем се јавља и гради однос тамбурашке музике и националног, српског идентитета на простору

⁶⁸ Ова теза се не односи на перцепцију појма као искључиво музичке манифестације, која је анализирана у првом потпоглављу анализе.

⁶⁹ Повезаност између емоционалног доживљаја музике, каква је презентована у овом поглављу и одређеног групног идентитета зависи од тога да ли код појединца преовладава лична или групно-заснована емоција (Пић 2014, 73).

⁷⁰ Концепт етничких група различито се користи у смислу да може да означава етничку заједницу било које врсте, или заједницу која се још није развила до степена нације или народа (Nedeljković 2007, 16). У анализи грађе, две категорије – етнички и национални идентитет евидентирани су као засебне целине, уз парцијално, контекстуално поистовећивање, али се у аспекту улоге елемента у идентитетској конструкцији у прошлости могу подвести под заједнички именитељ.

Војводине,⁷¹ попут бројних других елемената традицијске културе употребљених у изградњи националног идентитета од стране политичких и друштвених елита.⁷² Одређење националне културе одвија се у комплексним политичким околностима, која подразумевају и борбу за национални положај и права у оквирима Аустроугарске монархије, што се може разматрати као додатни аспект у анализи појаве и развоја односа културних елемената и националног идентитета. Регионални идентитет је у овом случају посматран кроз призму онога што се сматра културним обрасцима карактеристичним за Војводину. Услови (или потреба) за конституисањем и развојем регионалног идентитета у Војводини јављају се касније, у другој половини 20. века, под другачијим системским, друштвеним и политичким околностима. Посматрајући читав југословенски простор и узимајући у обзир политичке и друштвене процесе у њему на крају 20. века, тамбурашка пракса се поново везује за национални идентитет у случају конституисања савремене хрватске нације.

Сви поменути процеси и односи елемента са колективним идентитетима узети су у обзир приликом анализе грађе која се односи на овај аспект перцепције појма тамбурашка музика. Хронолошки редослед поменутих дешавања се, такође, у раду посматра као важан сегмент у схватању односа музике и идентитета, полазећи од претпоставке да ће новија дешавања имати већи утицај на перцепције испитаника у односу на оне која се данас могу истраживати само на основу историографске грађе, без могућности анализе интервјуисања њихових савременика. Са тим у вези, испоставило се да су ниво информисаности испитаника и њихово лично интересовање за улогу тамбурашке музике у идентитетским процесима у прошлости и њене позиције у односу на њих, важан фактор у креирању властитих ставова и мишљења. У овом делу рада анализирани су искази испитаника који упућују на њихове ставове о односима тамбурашке музике и колективних идентитета и категоризовани на принципу основне поделе на веће идентитетске димензије – национално-етничке и регионалне, али разврстаних у више поткатегорија, што је представљено у завршном сегменту потпоглавља.

⁷¹ Поменути однос у географском смислу није ограничен само на оквире данашње Војводине, већ је присутан на читавом простору на коме се деветнаестовековна тамбурашка пракса развија.

⁷² Процесе који су се у 19. веку одвијали под окриљем романтизма, Дејвис назива „потрагом за коренима“, између осталог и за традиционалном музиком са циљем њеног очувања (Davis 2005, 5).

Као полазна одредница у овом делу анализе употребљена су становишта која су препозната као доминантна у перцепцији односа тамбурашке музике и поменутих идентитета у разговорима вођеним са испитаницима. У великом броју интервјуа тамбурашка музика смештена је у контекст колективног идентитета, највише код испитаника чије су професије у директној вези са тамбурашком праксом (музичари, руководиоци ансамбала), док је у случају разговора са особама које су посредно везане за елемент овај аспект перцепције знатно умањен. У већини интервјуа ова тема се јавља веома рано, при самим почецима разговора. Најчешће је иницирана од стране самих испитаника, а властите перцепције овог аспекта појма тамбурашка музика информанти представљају кроз позитиван или кроз негативан иницијални фактор. Анализирана грађа подразумева визуру улоге појма у процесу конструкције идентитета са којим се испитаници идентификују и посматрање перцепције за коју испитаници тврде да „други“ имају према елементу као делу тог културног идентитета. Такође, један део материјала указује на ставове везане за употребу елемента у идентитетским конструктима са којима се информанти не идентификују.

Претходно поменута подела на две идентитетске димензије – национално-етничку и регионалну није приметна у почетним изјавама које се тичу ове врсте симболичких својстава тамбураштва. Тамбурашка музика се најчешће представља одредницом *наше*, што представља неодређено схватање колективног идентитета; *наша традиција, наша звук, наше наслеђе, наша музика, наш народ, наш простор*. У овим изјавама је јасно да испитаници себе сматрају делом одређеног колектива који баштини тамбурашку музику, тј. да се идентификују са одређеним колективним идентитетом који по њиховом мишљењу интегрише тамбурашку музику. Испитаник употребом присвојне заменице *наше* инсистира на колективном *власништву* над елементом, што у већини случајева не оставља простор за тумачење исказа у контексту искључиво индивидуалне идентификације са појмом. Пре него што је већ поменута подела на две основне идентитетске целине видљива, јавља се употреба просторне одреднице. У једном броју разговора овакво одређење претходи детаљнијим појашњењу схватања идентитетских целина.

(24) *„Тамбура је и културна и музичка баштина ових простора јер је тамбурашка породица инструмената јако јединствена и баш таква ствар и баш овакав звук не постоји нигде на свету и постоји само овде.“*

Просторно-географско одређење тамбурашке музике, често се употребљава у појашњењу њеног порекла, које се доводи у везу са данашњим идентитетском идентификацијом – „Тамбурашка музика је приближнија људима из овог подручја, у којем је она настала и на ком се негује“.

4.1. Перцепција тамбурашке музике као елемента регионалног идентитета

Смештање тамбурашке музике у контекст војвођанског културног идентитета заузима највећи део ове врсте сакупљене грађе. У бројним интервјуима није могуће у потпуности раздвојити схватање појма као елемента регионалне културе, од његовог посматрања у контексту националног и етничког идентитета. Можемо претпоставити да се разлог налази у чињеници да је регионална културна целина део ширег, националног оквира. Међутим, осећање припадности регионалном идентитету често упућује и на етничку одредницу, јер истиче посебност, како у односу на остатак етничко-националног идентитетског конструкта, тако и у односу на друге етничке културе на простору истог географског и културно-историјског поднебља. Властита идентификација са колективним идентитетом се у неким случајевима представља у оквиру позитивне перцепције ствари. Тада се тамбурашка музика представља као културни елемент који баштини онај колектив са којим се испитаник идентификује са осетним присуством неке врсте позитивне емоције према томе, док је у неким исказима приметно одсуство било ког емоционалног фактора већ је идентификација презентована као чињенично стање.

(25) *„У мојој кући се увек слушала тамбурашка музика и Звонко Богдан. Имам порекла са разних страна, али са очеве стране су сви преци са овог простора, староседеоци. Сигурно је и то утицало да се бавим тиме и да је заволим.“*

(26) *„По мени је то једна од најлепших музика на свету. Пошто сам ја са подручја где се та музика доста слуша, и свира, и ја сам један од тих људи који се баве тиме. На тамбури може да се изведе свашта, значи може да и класична музика, и рок музика... По мени то је најлепша музика, ја искрено највише волим тамбурашку музику.“*

Изјаве попут ових указују на личну идентификацију са колективном регионалном културом – јасно је да не алудирају на локални идентитет/идентитет места, већ на шири културни конструкт који би се могао сматрати регионалним. Традиционалност и културни континуитет се често представљају као елементи који утврђују исправност баш таквог мишљења испитаника, попут изјаве о староседелачком пореклу породице, или личном географском пореклу. Поједини искази не упућују на улогу етничке припадности, док у другим, идентификација са регионалним идентитетом подразумева и етничку димензију.

(27) *„Пошто сам рођен у Војводини као и већина мојих предака са очеве стране, могао бих себе идентификовати са Србима из Војводине који имају дугу традицију боравака на овим просторима. Тамбурашка музика је почела да се развија на овим просторима и зато она представља део културе Срба који су ту живели. Сигурно је и то утицало на мој пут.“*⁷³

У овој изјави је употребљен појам „Војводина“, док је у већини случајева лична именица замењена показним или присвојним заменицама - „ово подручје“, „овај простор“ и „наша традиција“, „наше поднебље“, што указује да испитаници под тим подразумевају један просторни и културни оквир који сматрају специфичним у односу на неке шире политичке, друштвене и културне одреднице, попут нације и државе. Регионална култура каква постоји у перцепцијама испитаника није представљена са јасно одређеним контурама, али се може тумачити као културни простор са којим се дати испитаник идентификује на основу фамилијарног порекла и/или у контексту властитог места рођења и становања. У већини изјава истакнуто је да се ради о култури простора у чијем оквиру се одвија и сам разговор. Цитирани испитаници указују на јасну самоидентификацију са одређеним колективним идентитетом, али њихове изјаве не садрже дубљу анализу означене културне целине у ширем смислу.

Један број испитаника, смештајући тамбурашку музику у оквире регионалног идентитета, представља и сопствену перцепцију културне целине са којом се идентификује на дубинском нивоу. Културни обрасци на које се ове изјаве односе често се доводе у везу са средњеевропским културним наслеђем, што је у перцепцијама испитаника валоризовано

⁷³ Односи се на одабир музичке каријере у тамбурашкој пракси.

на посебан начин кроз високо позиционирање на својеврсној цивилизацијској лествици културних елемената. Испитаници тиме не оспоравају припадност датог идентитета националној култури, са којом се сами идентификују, али истичу његову специфичност. Поједини информанти смештају тамбурашку музику у контекст српске културе развијане под утицајем културних центара Аустријске и касније Аустроугарске монархије (Беч, Пешта, Братислава) на простору данашње Покрајине Војводине, инсистирајући тиме на њеној посебној вредности и специфичности у односу на обрасце српске традицијске културе настале у другим крајевима српског етничког простора и под утицајем других доминантних култура – пре свега балканско-оријенталне и нововековног културног идентитета насталог у Србији. Тамбурашка музика се представља као само један „део мозаика културе коју су Срби у Аустроугарској изградили под разним утицајима који су долазили тамо негде, из неких великих европских центара. Тамбура је последица једног цивилизацијског процеса, и она није једина...”

(28) *„Овај народ је увек живео у духовности, ми смо пратили културу, далеко давно западну културу него данас. Када се у Војводини знало шта је брокат свила, шта је бела чипка, шта је недељом заједно породица на ручку, шта је одлазак у цркву, шта је позориште, шта је драма, шта је песма, шта је игра.“*⁷⁴

Једна од специфичности тамбураштва која се у појединим изјавама доводи у везу са европским музичким наслеђем је развој и постојање тамбурашке породице инструмената. Ова димензија тамбурашке музичке целине тумачи се као утицај развијеног европског музичког система и често се пореди са породицом класичних гудачких инструмената, па чак и фаворизује због већег броја чланова. Кроз овај аспект се тамбурашка музика, такође позиционира међу оне културне елементе српског идентитета у Војводини настале под утицајем европске културе, а на темељима архаичне, народне традиције. У појединим перцепцијама, еволуција тамбурашке породице инструмената од примитивних органолошких облика, попут тамбуре самице⁷⁵, посматрана је као део процеса цивилизацијског развоја народне културе, каква се према схватању испитаника, у другим подручјима српског етничког простора није могла догодити.

⁷⁴ Изјава преходи разрађеном представљању перцепције околности у којима се развила тамбурашка музика.

⁷⁵ Назив за архаични облик тамбуре.

(29) *„Наш народ се угледао у многим стварима на модерну културу у Европи, јер могао је да је сретне, да је види, у театрима, позориштима, школама. Тако је и од обичне тамбурице, која је некад чак имала и свега две струне, изградио читав овај систем, који су касније генерације само надограђивале, а ми данас уздижемо на још један виши ниво. Зато тамбура од свих народних инструмената може да изведе музику коју хоћете. Али је и сам тај народ имао потребу да прати те трендове и временом му је и требао развијенији музички систем. То није свугде било тако са нашим народним инструментима, ето погледајте гусле, оне су остале на једном нивоу са једном струном, али њихов значај за наш народ није у музици, него у другим њиховим квалитетима.“*

Полазне основе у појединим мишљењима испитаника односе се на посматрање појма тамбурашка пракса као нечег што припада културном обрасцу са којим се идентификују и који је на неки начин угрожен од стране неког другог културног, политичког и друштвеног фактора. Наратив о угрожености тамбурашке музике је присутан, у мањој или већој мери у поимањима готово свих казивача који су са елементом повезани на непосреднији начин. Један број испитаника факторе који угрожавају елемент види у драстичним демографским променама које су се десиле на простору Војводине након политичких и системских промена са краја 20. века. Досељавање великог броја становника из крајева у којима тамбурашка музика не постоји као елемент традиционалне културе и који се са њом не идентификују на исти начин као што је случај са испитаницима, делимично су посматрани као узрок за њене промене и удаљавање од традиционалних образаца који подразумевају припадност ономе што у овом раду називамо регионалним идентитетом – „Знамо шта је било иза нас годинама и доласком неких других људи са другом врстом културе је нагло промењен репертоар...“. У појединим изјавама које садрже ставове о демографским кретањима као узроцима за неку врсту угрожености тамбурашке музике у контексту елемента регионалне традиционалне културе, инсистира се на свести о томе да се ради о појединачним случајевима међу досељеничким групама и да се, са тим у вези, овакве перцепције не односе на читаве заједнице и сваког појединца који им припада и са њима се идентификује. Испитаници који износе своја мишљења о проблематици односа досељеника и тамбурашке музике изјаве овог типа дају након претходно изнесеног става у којем потврђују своје мишљење да промена структуре

становништва на неки начин утиче на живот и очување тамбурашке музике – „Ипак глупо је генерализовати, има и међу њима оних који више воле тамбуру него неки староседеоци“.

У великом броју случајева у којима је промена становништва посматрана као угрожавајући фактор по питању очувања тамбурашке музике, наратив подразумева један шири културни контекст неограничавајући се на примеру тамбурашке музике. У овим перцепцијама, тамбурашка музика је један од елемената традицијске културе у Војводини који је угрожен неразумевањем и неприхватањем од стране група досељеника, али не и једини. Последице демографских промена један испитаник метафорички образлаже, истичући сопствено разумевање таквих утицаја због значајних димензија у промени становништва.

(30) *„Замисли да ти држиш крсну славу и ту има десет твојих стандардних гостију и замисли да уђе двадесет ликова које немаш појма ко су, на твоју крсну славу. А пије се и свира. У шта би се претворила та крсна слава. То је сад случај са духовношћу и културом овог малог народа. Нормално, ови политичари то злоупотребљавају, овима прете да су кварни аутономаши, а ови опет кукају да гушите нашу културу и духовност, јер су донели свој језик, своје наречје, своју музику, инструменте.“*

Довођење демографских процеса у везу са негативним утицајима на очување тамбурашке музике може се посматрати као један сегмент ширег наратива о лошем утицају културне политике на традиционалну културу и идентитет становништва Војводине, али и других „правих вредности“ традицијских културних образаца „нашег народа“. У претходном поглављу је презентован један део грађе који садржи ставове о негативној инфлуенци масовних медија на традиционални репертоар тамбурашке музике, тј. на оно што се у том случају посматра као тамбурашки музички жанр. У овим перцепцијама, за уплив других музичких жанрова у извођачку праксу тамбураша у великој мери су заслужни медији који пропагирају „синтетичку музику“, попут „ружичасте телевизије“⁷⁶, али и Јавног медијског сервиса у којем је у целој години било свега „шест

⁷⁶ Употребљени назив реферира на Пинк телевизију која се често употребљава као симбол пропагирања „кич“ и „шунд“ музичке културе, због емисија са турбо-фолк музичким садржајима и другим

минута квалитетне тамбурашке музике“. Овакав утицај културне политике у којој недостају мере очувања „правих вредности“ негованих традиционалним музичким обрасцима доводе се у везу и са угроженошћу других културних елемената које испитаници сматрају интегралним делом регионалног, пре свега српског културног наслеђа у Војводини.

(31) *„Запостављамо нашу дубоко богату и велику традицију, када је у питању и књижевност и музика, стилови музике на овом подручју су невероватно различити и богати, што је реткост било где у крају да се може приметити. Долази из утицаја и мађарске културе, немачке, румунске, словачке, ромске па се опет свако пронашао и своје значење испољио у свом моменту, а народи који овде уствари живе су једна заједница који треба то да негују и чувају. Одједном стално се прожима тај неки, ја бих га назвао... не знам ни који су то ритмови, да л је то турцизам, можда је то груба реч да се тако употреби, оно што се данас пласира у тим назови веселим телевизијама, то је све, само није део културе овог народа. Можете слободно да истакнете да сам рекао да је то геноцид на интелектом овог народа.“*⁷⁷

Однос политичких елита у држави према елементима регионалне традиционалне културе у Војводини код једног броја испитаника посматран је изразито критички, уз различита образложења. Запостављеност тамбурашке праксе од стране институција, што се у највећој мери односи на централну власт, посматран је као део односа према свеобухватном идентитету Срба у Војводини, али и других заједница које представљају део и утичу на конструкцију војвођанског идентитета.

(32) *„Цивилизацијски процес овде у Аустроугарској је учинио да тамбура буде тамбура, део нашег генетског кода и то је чињеница. А тамо неко ко је данас власт који обликује наше животе, он то не препознаје. Они немају тај код, они су полуцивилизована бића.“*

елементима комерцијалне и изразито забавне културе. Ова одредница се не односи само на Пинк телевизију, већ на све медијске станице у чијим емисијама доминира поменута врста садржаја.

⁷⁷ У изјави је скренута пажња мултиетничност културног идентитета на који се она односи, чему ће бити посвећена пажња у наредном делу текста.

Перцепција односа политичких елита у држави према елементима традицијске културе Срба у Војводини са којима се казивачи идентификују садржи део који се односи на узроке таквог стања. Фактори који доводе до „неправедног“ третирања оних феномена који се сматрају делом културног идентитета Војвођана староседелаца посматрани су кроз призму неразумевања од стране оног „другог“ са ким деле исти национални идентитет или ко утиче на креирање културне политике у читавом друштву. Разлике у токовима културног развоја, што се превасходно односи на разлике у утицајима под којима се културни идентитети развијају, поједини испитаници сматрају главним узрочником неразумевања важности одређених културних елемената у регионалној српској култури, али и очувања елемената заједничког, националног идентитета. „Немогућност“ разумевања „значаја и важности“ елемената српске традицијске културе у Војводини од стране политичких, културних и друштвених елита, али и већине носилаца српског идентитета из других крајева српског етничког простора тумачи се као последица недовољне националне освешћености и ниског степена „цивилизацијског развоја“ читавог друштва у Србији. Оваква перспектива базира се на схватању да постоје значајне разлике у идентификацији већинског дела српског друштва са елементима традицијске културе настале на просторима бивше Аустријске царевине, што се презентује као последица диференцијације између нивоа културног и цивилизацијског развоја различитих делова нације под утицајем другачијих културних, политичких и друштвених система.

У поменутих перцепцијама које се односе на угроженост тамбурашке музике због „лошег“ третирања од стране виших друштвених инстанци, први ниво тумачења био би неразумевање значаја самог елемента, услед другачијег културног развоја и „ниже“ колективне цивилизацијске освешћености. У једној од изјава сликовито је описано поимање разлике у токовима културног развоја Срба у Војводини, у односу на Србе са простора под османлијском влашћу, са освртом на слику Паје Јовановића *Сеоба Срба*.

(33) (33) „(...) на тој слици се не може наћи три писмена човека укупно, али су ти Срби и њихови потомци своју децу школовали у Пожуну, Минхену, а где су Пешта и Беч. Е, али ови доле су остали ускраћени за то, они су наставили да плаћају харач и дају десетак овима (Турцима). Они су остали на том нивоу као на овој слици, све док ови одавде нису почели да одлазе тамо и преносе им све то што су по белом свету

научили, занесени националном идејом. Наравно да ће им и културни аршини бити другачији (...) Знате, то се није много променило.“

Културолошка посебност регионалног српског идентитета и његова различитост у односу на оно што подразумевамо под традиционалном културом других подручја српског етничког простора представљена је и кроз својеврсну анализу традицијског музичког наслеђа, тј. оног његовог дела који се односи на поетску тематику народних песама. Испитаник своје виђење образлаже издвајајући теме великог броја српских традиционалних песама из Војводине у којима је присутан опис неке врсте посла⁷⁸, за разлику од песама из других крајева у којима се доминира „чување оваца и мерачење“. Употреба пежоративних одредница попут наведених има за циљ да на основу разлика у тематици народних песама, опише и друге, стереотипне разлике у менталитету између Срба у Војводини и њихових сународника у другим крајевима. Такође, у ставовима испитаника, на менталитетске и културолошке дистинкције указује и ретка појава епског елемента у војвођанској вокалној традицији, за разлику од традицијског музичког наслеђа других подручја.⁷⁹

Други ниво тумачења угрожености тамбурашке музике у контексту односа према културном идентитету у Војводини представља перцепцију у којој доминантну позицију заузима мишљење да поред неразумевања, постоји једна врста аверзије према српском културном наслеђу са простора Војводине. Овакав, „екстремнији“ став изнесен је у недостатку другачијег образложења за „неправедно“ третирање тамбурашке музике од стране креатора националне културне политике и политичких и друштвених елита на националном нивоу. Примери на којима се овакво мишљење утемељује односе се на парцијалне случајеве „неадекватног“ односа према одређеним културним елементима у медијском простору, пре свега Јавног медијског сервиса, али и бројних околности у којима се рефлектује политичка идеја културе на националном нивоу. Када је у питању тамбураштво и визура његове угрожености, често се као пример повлачи паралела са трубом и трубачком музиком. Експанзија овог вида уметности у контексту националне идентитетске симболике у последњих неколико деценија и такав начин презентације

⁷⁸ Изјава се односи на песме које говоре о раду у пољу и винограду.

⁷⁹ Односи се на традицијско музичко наслеђе Срба из динарских крајева.

националне културе у свету, у појединим перцепцијама је посматрана као недовољно утемељена, јер се испитаници са конкретним културним обрасцима не идентификују, уз образложење да их не сматрају сопственом традицијом.⁸⁰ Даље, проблем се јавља у чињеници да тамбурашка музика, иако према мишљењу испитаника у великој мери музички софистициранија и „културнија“, не заузима место у процесу брендирања културних елемената као симбола националног, српског идентитета. Поред трубаства, у истом контексту наводе се бројни примери музичких појава, које су на међународном нивоу добиле епитет „српског“, нарочито у периоду од последњих неколико деценија, истичући мишљење о њиховом веома ниском уметничком и музичком квалитету. Турбо-фолк, уз конкретне појединачне представнике овог музичког феномена, у значајном броју изјава тумачи се као елемент који је третиран као више „српски“ него тамбурашка музика. Такође, поједине изјаве дају конкретне примере који сведоче о „неугледном“ месту које тамбурашка музика заузима у културном програму политичких елита на централном националном нивоу. Један испитаник се осврће на третман који је Велики тамбурашки оркестар Радио-телевизије Нови Сад имао раних деведесетих година, када је чак у једном тренутку био распуштен од стране „нових покрајинских власти постављених из Београда“, док један познати певач тамбурашке и народне војвођанске песме сматра да је „јогурт револуција“ имала кобни утицај на његову каријеру, јер су, након поменутих политичких промена, његова песма и репертоар постали „непожељни“, а у једном моменту му је било забрањено да наступа на државној телевизији, што описује као последицу његовог изношења политичких ставова у јавност у датом периоду. Политичке промене са краја 20. века, прослављени певач тамбурашке музике Звонко Богдан, такође посматра као окидач за почетак другачијег односа централних власти према тамбураштву, уз донекле различито тумачење. Према његовом мишљењу, тамбурашка музика је у југословенском друштву досегла ниво елемента националне културе и постала „бренд“ читаве Југославије. Није посматрана искључиво у контексту војвођанске културе, већ као елемент заједничког, југословенског идентитета, због њене распрострањености и присуства и у другим крајевима државе, али и због њених културолошких специфичности и уметничких

⁸⁰ Разматрајући улогу world и етно музике у конструкцији етничког идентитета, М. Ристивојевић истиче да тако представљена страној, одређена музика постаје „амбасадор“ националне културе у свету (Ristivojević 2009, 126). Испитаници скрећу пажњу на неадекватност у употреби одређене врсте музике као националне на страном тржишту, јер се они са њом не идентификују.

квалитета и капацитета, док у оквирима нове државе, није више била посматрана у том контексту, већ је схватање појма сведено на војвођански културни идентитет.

У контексту данашњице, одређени број исказа садржи сличне ставове поткрепљене евидентном слабом заступљеношћу тамбурашке музике у медијима са националним фреквенцијама, на начину ангажмана самог Великог тамбурашког оркестра Радио-телевизије Војводине, али и на „недовољним“ средствима која из државних фондова добијају појединци и удружења са очувањем тамбураштва као примарном делатношћу. Велики тамбурашки оркестар РТВ је ангажован у неколико емисија које се емитују на редовној бази на телевизијском и радијском програму. У изјавама испитаника, проблем се јавља у директивама које подразумевају да Оркестар у емисијама прати певаче и изводи нумере карактеристичне за друге крајеве Србије или песме из домена новокомпонованог народног или, чак, турбо-фолк жанра. У репертоарском смислу остаје веома мали простор за интерпретирање традиционалне тамбурашке музике, која подразумева војвођанско музичко наслеђе – „Дају нам ноте да вежбамо да пратимо Драгану Мирковић.⁸¹ (...) Почели су да се чуде кад неко отпева нешто војвођанско у тој емисији, колико је постало ретко.“ „Недовољна“ промоција тамбурашког и традиционалног војвођанског репертоара примећена је и у аматерској музичкој делатности. Испитаник, коментаришући концерт једног културно-уметничког друштва одржан поводом обележавања Дана државности скреће пажњу на програмску доминацију њему непознатог репертоара, карактеристичног за подручја ван Војводине и даје своје виђење узрока за такве околности.

(34) *„За цело вече отпевали су једну нашу песму и одиграли једну нашу кореографију. Нит су свирали тамбураши, нису ни једно „мало коло“ одиграли. Знам ја да он (директор КУД-а) то ради јер су му дошли ови (представници власти) и седе у првим редовима. Они би да сви певамо и играмо косовско, пола их нисам ни разумео. Неће они да чују ово наше, ваљда им није довољно српско.“*

Недостатак „адекватне“ финансијске подршке у расподели државних средстава намењених култури, наводи се као један од показатеља односа према тамбурашкој музици у контексту регионалног, војвођанског идентитета, пројектовано на политички однос

⁸¹ У контексту разлога за напуштање радног места у ВТО РТВ од стране испитаника.

централних власти према Покрајини – „Ма тешко то иде, они ово наше гледају као аутономашку причу, морамо стално да се боримо и да објашњавамо. Али не занима то њих. Док се на друго даје шаком и капом (...)“

Мањак потребне подршке тамбурашкој пракси од стране централних политичких елита у држави тумачи се као присутност одређене аверзије усмерене према самом елементу. Ова појава у значајном броју изјава није представљена изоловано, већ се објашњава као један део свеобухватнијег односа према систему културних елемената са којима се испитаници идентификују и који у њиховој перспективи представља регионални колективни идентитет. Поједини испитаници се осврћу ка прошлости проналазећи у њој узроке таквог развоја ситуације. У таквим изјавама приметно је изражено незадовољство, које се базира на евидентном ставу о „мржњи“ усмереној према властитом идентитету, али и на неправедном и неадекватном односу према заслугама и пожртвованости носилаца тог идентитета у процесу стварања заједничке националне државности, културе и идентитета. У том контексту се, у једној изјави, помиње представљање Крагујевачке гимназије као најстарије српске гимназије, иако је најстарија гимназија на српском језику Карловачка гимназија, као и својеврсно умањивање заслуга војвођанске позоришне уметности за развој српског позоришта уопште. У другој изјави се трагови аверзије „србијанске“ елите према војвођанском културном идентитету налазе у термину „дођош“ који је грешком приписан Војвођанима, а изворно подругљиво употребљаван за означавање пречанина, који се населио у тек ослобођену Србију, са циљем да своја „интелектуална и културолошка искуства пренесе тамо, занесен националном идејом“.

Другачије образложење оваквих ставова базирано је на мишљењу да је аверзија усмерена ка војвођанском идентитету продукт постојања свести о разликама у „квалитету“ културних образаца. У том контексту, истиче се мултиетничност, мултикултуралност и интеркултуралности присутна у традицијским облицима војвођанске културе и недостатак „капацитета“ другог да прихвати „цивилизацијске тековине“ попут суживота са осталим етничким групама и идентификацијама са одређеним елементима из других културних образаца. У истом смислу, поједине изјаве алудирају не неку врсту постојања колективне зависти код друге стране због разлика у утицајима који су креирали културне обрасце, где се истиче централноевропски елемент присутан у културном идентитету војвођанских

Срба, а значајно слабије присутан у традицијским културним обрасцима других под и стим етничким именитељем, као суштина неразумевања, осећаја колективне „љубоморе“, па чак и нетрпељивости. У анализи оваквих изјава делимично се среће и став који говори о томе да поменути однос није одувек изгледао на тај начин, већ је нетрпељивост продукт савремених политичких и друштвених збивања. Нарочито код испитаника старије генерације, попут поменутог Звонка Богдана, положај културних образаца који конструишу регионални идентитет Војводине у заједничком, југословенском друштву пројектован је са позитивном конотацијом. На примеру тамбурашке музике, у појединим изјавама образлаже се „бољи“ статус многих културних елемената са којима се испитаник идентификује у контексту регионалног идентитета. Поједини испитаници указују и на распрострањеност тамбурашке музике у крајевима јужно од Саве и Дунава, као доказ да је угроженост елемента производ искључиво савремених социокултурних промена, са освртом на период социјалистичке Југославије, али и њој предходеће Краљевине, у којој је први радијски тамбурашки оркестар био основан у Београду, а не у Новом Саду, а бројни тамбурашки састави функционисали у градовима и варошицама данас централне Србије (Ужице, Ниш, Алексинац, Лозница и др).

У анкетном делу истраживања, на питање у коме се од учесника анкете тражи да дефинише тамбурашку музику, појам Војводине се помиње у значајном постотку одговора. Ти одговори не имплицирају идентитетско одређење у директном смислу, већ се Војводина помиње као простор на коме је тамбурашка музика „популарна“, у контексту одређене врсте емоционалног односа стереотипно повезаног са војвођанским идентитетом – „војвођанска безбрига“, „војвођанска меланхолија“. У случају питања које гласи „кога представља тамбурашка музика“, 18,6 процената одговора садржи појам Војводине – „Војводина“, „Војвођани“, „војвођански народ“, „културу Војводине“, „дух Војводине“. 7 одсто учесника анкете носиоце тамбурашке музике дефинише термином „староседелац“, „староседеоци“. Ови подаци указују и на то да се појам тамбурашка музика доводи у везу са идејном конструкцијом која се може описати као регионални идентитет или културни идентитет Војводине од стране значајног броја насумично одабраних становника Новог Сада чије професије нису у директној вези са тамбурашком музиком.

Претходни део текста презентује и анализира онај материјал који се односи на перцепције испитаника у којима се тамбурашка музика посматра као елемент регионалног идентитета у Војводини са којим се идентификују. У поменутих случајевима, испитаници подразумевају припадност одређеног идентитетског обрасца националној култури, као широј културној форми. У предоченим изјавама не постоји алудирање на засебну етничност или националност у конструкцији културног идентитета, без обзира на често указивање на његову „угроженост“ неадекватним третманом од стране централних политичких елита или постојањем одређене врсте аверзије у колективној свести других идентитетских група под заједничким националним и етничким именитељем. Када се у контексту угрожавајућег фактора према тамбурашкој музици указује на више инстанце националне културне политике, често се употребљава заменска одредница *ми*, што указује на идентификацију са националним идентитетом на вишем нивоу – „сами смо криви“; „ми своје не чувамо“.

4.2. Перцепција тамбурашке музике у контексту национално-етничког идентитета

Оно што је заједничко у изјавама већине испитаника јесте инсистирање на неискључивости, када је у питању смештање у одређени, било који идентитетски оквир. Иако се у перцепцијама регионални, војвођански идентитет посматра као део националне, српске културе, истиче се свест о постојању других идентитетских облика, пре свега на етничком нивоу, које такође баштине неке заједничке елементе, попут тамбурашке праксе. У великом броју изјава истиче се „припадност“ тамбурашке традиције различитим етничким културним идентитетима, а поједини испитаници инсистирају на овом становишту, наглашавајући тако свест о томе да тамбура не представља елемент само српског културног наслеђа. Приписивање тамбурашке праксе идентитетима различитих етничких група у Војводини додатно потврђују везу појма са концептом регионалног идентитета са којим се информанти идентификују, јер мултиетничност и мултикултуралност сматрају његовим карактеристикама.

(35) *„Пошто тамбуру свирају скоро сви народи који живе Војводини, на тај начин она представља део идентитета свих тих народа. Различите етничке групе су навикле на заједнички живот на овом простору, а управо је тамбурашка музика формирана на основу тих култура.“*

(36) *„ Тамбуру свирају сви. Срби, Шокци, Хрвати, Буњевци, Роми, Словаци, Мађари, Русини, Немци односно Швабе, сви је свирају. Босанци је свирају, Македонци, Црногорци.“*

(37) *„Тамбура дефинитивно припада културној баштини генерално српског народа, али и свих других народа који живе на овим просторима.“*

Мултиетнички и мултикултурни карактер идентитета са којим испитаници повезују тамбурашку музику у једној мери умањује значај етничких одредница. Посматрана као интеретничка баштина, тамбурашка традиција се на тај начин у већој мери усмерава ка простору, тј. ка концепту који би се могао назвати регионалним културним идентитетом.

(38) *„И овде у Војводини сви људи који живе, небитно које националности, сви воле тамбуру и сви свирају тамбуру, тако да и наше је (српско), али и свих осталих који живе овде.“*

(39) *„Нема тамбура одреднице националног типа, можда зато што ја то тако не доживљавам. Пошто знам да се тамбура свира овде, у овом делу, и сви је свирају.“*

Уколико се посматра релација тамбурашке музике и етничког идентитета унутар концепта војвођанске културе, у појединим изјавама се помиње ромска заједница као један од њених носилаца. Смештање тамбурашке музике у оквиру ромског културног идентитета чешће се среће код испитаника који нису тамбураши, тј. код особа које су на индиректан начин повезане са тамбурашком музиком. У једној изјави предочено је интересантно становиште у вези са односом тамбурашке праксе и ромског идентитета, где се помиње назив *Цигани*, који представља неформални облик имена етничке групе (често тумачен као погрдна варијанта имена) употребљаван да означи тамбурашки састав.

(40) *„Рецимо занимљиво је, ајде дођи код нас, долазе Цигани, и то се подразумевало да су тамбураши, неко је говорио и дођи ће тамбураши или идемо на тамбуру, али кад се каже долазе Цигани, ми смо знали шта је, али то није било ништа увредљиво, ми смо знали долазе тамбураши, али то мени никад није сметало и нисам доживљавао као нешто погрдно.“*

У перцепцији појединих испитаника који долазе из ромске етничке заједнице, тамбураштво се тумачи као део заједничког, војвођанског идентитета, али се истиче значај Рома за његово очување, развој, па чак и настанак. Село Дeroње у Бачкој, добило је епитет „најтамбурашкијег села на свету“⁸² због присутности елемента, нарочито међу припадницима ромске заједнице у селу. Интерпретација ове традиције од стране појединих испитаника садржи својеврсно истицање важности улоге локалне ромске заједнице у развоју тамбурашке музике, истичући на тај начин припадност елемента културном идентитету са којим се идентификују. У контексту улоге тамбурашке музике у конструкцији етничког идентитета у Војводини, у једном интервјуу истиче се појава посматрања елемента од стране припадника буњевачке етничке групе у Суботици као дела властитог културног елемента. У овом случају се испитаница не идентификује са поменутом етничком заједницом, већ износи мишљење на основу одређеног искуства проведеног међу њеним припадницима.

(41) *„У Суботици сам се дружила тамбурашима, али није то било као овде. Овде је већи број тамбураша, већи број различитих поимања тамбурашке музике, а тамо су сви, имам утисак онако Буњевци, они су мало затворени, и они то само онако као своје некако гледају (...) Тамо више је било истицање на том националном идентитету, ми свирамо тамбуру, ми смо Хрвати, у том смислу.“*

Идентификација тамбурашке музике са буњевачким идентитетом има дубоке корене, с обзиром на дугу традицију неговања елемента међу заједницом, али и на основу утицаја Буњеваца на његову популаризацију и развој у прошлости. Уколико се у овом односу анализира идентитетски контекст, може се тумачити и као регионални или локални идентитет, с обзиром на релативну географску одређеност простора за који се традиционално везује буњевачка култура, а то је северна Бачка, са Суботицом и Сомбором као њеним урбаним центрима. Ако се посматра период ближи данашњем тренутку,

⁸² У медијима, нарочито у емисијама забавног карактера, може се срести овакав опис, што се повезује са светским Тамбурица фестом, који је у периоду од 2008-2015. одржаван у селу Дeroње.

принцип на ком почива однос тамбурашке музике и буњевачког идентитета добија снажнију националну димензију у контексту заједничке хрватске националне културе.⁸³

Наредни део текста садржи осврт на улогу тамбурашке праксе у конструкцији хрватског националног идентитета, што представља један од важних идентитетских аспеката тамбурашке традиције. Њена присутност у концепту *хрватства* у одређеној мери је препознатљива испитаницима и представља посебну димензију разговора, када је у питању идентитетско позиционирање тамбурашке традиције. Док претходно презентовани и анализирани материјал у схватању тамбурашке музике као дела регионалне културе, подразумева њено место у спектру оних елемената који чине српски етнички и национални идентитет, наредни део грађе односи се на поимање његове улоге елемента у конструкцији хрватског националног идентитета као идентитета *другог*. Овај аспект посматрања идентитетске позиције тамбурашке музике уочљив је у изјавама испитаника блиско повезаних са тамбурашком праксом и заинтересованих за живот елемента и изван локалних, регионалних или државних оквира. Посматрање односа тамбурашке музике и хрватског идентитета може се поделити на неколико нивоа. У већини посматрања смештање тамбураштва у оквир хрватског идентитета посматра се кроз концепт хрватског (буњевачког и шокачког) етничког идентитета на простору Војводине или се тамбурашка музика перципира кроз призму обласне традицијске културе у Славонији.⁸⁴ У већ поменутих изјавама које се односе на етничност тамбураштва у Војводини, помињу се, или подразумевају хрватске заједнице и истиче се неоспоривост његовог присуства у обрасцима традиционалних мањинских култура. У погледу географске распрострањености тамбурашке музике испитаници, осим Војводине, често наводе Славонију, као простор са израженим присуством тамбурашке традиције. Свест о неговању тамбурашке праксе у оквирима хрватске државе, присутна је међу испитаницима и у једном броју изјава представљена уз скретање пажње на висок ниво музичког квалитета и квантитета на музичкој сцени у Хрватској. Информант, индиректно повезан са тамбурашком музиком, описује тренутак када се упознао са популарношћу и медијском пажњом коју она има у Хрватској.

⁸³ Однос тамбурашке музике и буњевачког идентитета могао би да буде засебно истражен у контексту регионално-етничке културе.

⁸⁴ Поред Славоније, у истом контексту се најчешће помиње и Мађарска, у појединим случајевима Босна и Херцеговина, Црна Гора, Словенија и Румунија.

(42) „Рецимо пре 10-11 година по каналима преврћем, моји легли, у 11 сати увече. Налетим на ХРТ 2, по завршетку филма музички програм и тамбураши. Шта је ово? Један, друг трећи, десет тамбурашких оркестара и пише, име оркестра и одакле је. Крижевци, Осијек (...) И онда сам то пратио једно време, пребацим дај да видим шта раде Хрвати, и наравно пуштају ову, она је популарна, Јелена Розга, Северина, те њихове, и наравно ове класе, Оливера Драгојевића, Граша, Горана Карана, те далматинске песме. Али тамбураши су највише били заступљени. И онда сам уствари стекао то сазнање да имају безброј тамбурашких оркестара и колико то форсирају.“

Испитаници који су на директан начин укључени у живот тамбурашке уметности, подробније су упознати са ситуацијом у Хрватској када је у питању тамбурашка музика. Њихови ставови изнесени су са дозом позитивне конотације уз образложење да је однос хрватске културне политике према елементу добар због велике пажње која му је посвећена. Такво тумачење изнесено је у контексту поређења са неадекватним третманом који тамбурашка музика има од стране релевантних институција и медија у Србији, где се хрватски модел представља као добар пример на који би требало да се угледа домаћа културна политика и јавност.

(43) „А жалост је што морамо да напоменемо да су се у Панчеву, у Кикинди, у Шиду, у Бачкој Паланци, у Зрењанину, у Јаши Томићу, у Сомбору угасили велики аматерски тамбурашки оркестри, а питање је колико постоје мали тамбурашки оркестри, а сад кад вам будем рекао да у Хрватској само у Осјеку имате преко 20 малих тамбурашких састава, онда видимо да је могуће (...) Да је негују и да улажу у то, апсолутно раде на томе. Опет је тамо заступљен неки други, савремен музички правац можда мање болан у односу на овде. Тамо је тамбура доста отишла у неку поп музику. Али је ипак то квалитетна музика.“

(44) „Кад бисмо упоредили Хрватску и Србију то је небо и земља, ви у Хрватској имате, то више не можеш ни испратити, број оркестара који свирају, функционишу и издају за Кроација рекордс (Croatia records),⁸⁵ а ми до ПГП-а, не знам тамо кад бисмо отишли (...) Ја сад не знам чији то може бити пројекат и ко, и зашто је на пример тако

⁸⁵ Издавачка кућа из Хрватске.

развијена хрватска тамбурашка сцена, а овде слабије. Не постоји тако велик центар у Хрватској, иначе да је Осијек већи од Новог Сада, центар тамбурашке музике би био то би био Осијек, и поготову сад су добили тамбуру на академији, а ми овде немамо.“

Свест о присутности тамбурашке музике у конструкцији хрватске националне културе, како у форми традицијске културе хрватске заједнице, нарочито у оквирима Војводине и Славоније, тако и на нивоу националног културног обрасца, врло је изражена уз приметну потребу за њеним истицањем. Проблем у перцепцији тамбурашке праксе у контексту хрватског идентитета се у неколико интервјуа јавља у перспективи која елемент позиционира као ексклузивни део хрватске националне културе. Према речима испитаника, тамбурашка музика се у одређеној мери презентује као део хрватског националног идентитета, уз пасивно негирање њеног присуства других идентитетских целина. У појединим перцепцијама изражен је критички став о овом феномену, јер се концепт искључиве „припадности“ једног музичког облика некој идентитетској форми посматра као „јакло лош“, „некоректан“ и „безобразан“ из разлога што се ради о „инструментима које свирају сви народи ових простора. Они се не могу присвајати и везивати за једну етничку групу. То припада и нама и свима. Не може се везивати за један народ, отуђивати од других (...)“

(45) *„Од кад је хрватска песма „На те мислим“? Не би смело, као што би и ово требало да буде Славонски тамбурашки бревијар⁸⁶, али колико се свира у Славонији, толико се свира и у Војводини. Као кад бисмо ми причали о српској тамбури, дали би смо јој национални идентитет. Ако причамо о војвођанској тамбури, онда смо ипак рекли истину, да је то ту, да је свирају Срби, Мађари, Хрвати, нема ту шта.“*

Поред наведених критичких ставова о „национализацији“ културног елемента, испитаник износи и властито тумачење разлога који су довели овакве појаве. У наредној изјави приметно је исказивање личног односа према овој теми, који говори да информант има разрађеније мишљење од онога које жели да изнесе у интервјуу. Његови ставови указују на повезивање поменутог феномена са друштвеним и политичким променама које

⁸⁶ Односи се на енциклопедијско штампано издање под називом „Хрватски тамбурашки бревијар“ (Ferić 2011).

су задесиле простор бивше, заједничке државе, уз кратак осврт на резултате истих промена који се односе на појаве у култури у Србији.

(46) „То⁸⁷ је везано и за друге ствари. Ја то за интервју не бих да причам, јер мислим да је распад Југославије донео процват хрватске тамбуре, зашто су оркестри почели добро да раде, јер је дошло до тога да они свирају националне⁸⁸ песме. До тад се није то тако свирало. Они су то добро радили. „Не дирајте ми равницу“⁸⁹ је песма упућена нама. А као да ми немамо равницу. То је предивна једна песма, када се узме, литерално и музички апсолутно. И ја је изводим, јер је не доживљавам тако. Она треба да уђе у анале лепе културне литературе. Ко зна шта је мислио неко ко је правио „Марширала Краља Петра гарда“. Исто песма која никог не вређа. Али је националистичка, у том смислу. А нама је рат донео леба и игара и ружичасте телевизије. И ту настаје један раздор у оној култури о којој смо причали.“

У појединим случајевима феномен позиционирања тамбурашке музике у оквире хрватског националног идентитета тумачи се кроз шири контекст проблематичних односа две нације, уз скретање пажње да је управо тамбурашка музика један од елемената који се сматра баштином и хрватског и српског културног идентитета и да тако има потенцијал да повезује и зближава две националне културе. Као и у случајевима претходно цитираних, овај испитаник не оспорава присуство тамбурашке музике у хрватској популарној и традицијској култури, већ се оно на шта скреће пажњу односи на недовољно познавање и признавање тамбурашке музике и као дела српског идентитета од стране хрватске јавности. Испитаник је наступао у тамбурашком саставу који је пратио популарног певача Ђорђа Балашевића чији су наступи често одржавани у Хрватској. Описује да се у тим приликама сусретао са реакцијама које указују на непознавање чињенице да је тамбурашка пракса уопште присутно у Војводини, као и да су му постављана питања да ли сматра тамбурашку музику и српским наслеђем и којој се култури она може приписати.

⁸⁷ Појава категоризације тамбурашке музике као елемента искључиво хрватског идентитета.

⁸⁸ Односи се на националистичке песме.

⁸⁹ Песма хрватског извођача Мирослава Шкора посвећена догађајима у Вуковару из 1991. године, временом превазишла оквире патриотског жанра и нашла се на репертоару бројних тамбурашких састава као тамбурашка песма која пева о односу према завичају. Присутна (у једном периоду и популарна) међу тамбурашким публиком у Војводини.

(47) *„Кажем, као и лепа девојка што је свачија. Тако се и око тамбуре сви отимају, али упркос овим будалама који се труде да направе што веће разлике између српског и хрватског народа, који су де факто најсличнији народи и по афинитетима, и по језику, и свему осталом. Тамбура је нешто што је стварно нека спојница два народа и то тако треба доживљавати.“*

Наредна изјава садржи својеврсну свест о томе да би српска страна у овом случају требало да делује на неки начин како не би у потпуности био „препуштен“ ономе што сматра хрватским идентитетом.

(48) *„Наравно мене радује све ово што сте ви кренули⁹⁰. Зашто? Имао сам да читам Хрватски тамбурашки бревијар. То је мој пријатељ из Брода урадио, старији је он наравно. Да је тамбура само хрватска. Није као што није само српска, није само Хрватска, али задњи моменат то што предузимате да тамбура не постане само Хрватска. Имам много пријатеља међу хрватским народом и међу осталим народима, али чекајте...“*

Када је квантитативни део истраживања у питању, одговори учесника који се односе на позиционирање тамбурашке музике у идентитетском контексту не упућују на свест о томе да она представља елемент неког етничког или националног идентитета. Идентитетско посматрање тамбурашке праксе приметно је међу тамбурашком публиком. Појединци заинтересовани за ангажман тамбурашког састава на својој прослави у великом броју случајева смештају тамбураштво у оквире онога што се сматра војвођанским културним идентитетом, истичући властиту идентификацију са њим. Такође, поједине особе које себе не идентификују са поменутим идентитетом, а заинтересоване су за ангажман тамбураша, истичу своје невојвођанско порекло, најчешће, распитујући се да ли је репертоар тамбурашког састава ограничен на оно што се сматра традиционалним тамбурашким/војвођанским репертоаром, или подразумева и друге музичке жанрове. Овакве перцепције указују на постојање стереотипног гледишта међу самим конзументима тамбурашке музике. У овом потпоглављу анализирана је грађа која упућује на присуство поимања тамбурашке музике као дела одређених колективних идентитета у перцепцијама

⁹⁰ Интервју је обављен у току процеса израде номинационог документа за упис тамбурашке музике у Национални регистар нематеријалног културног наслеђа. Изјава се односи на покретање иницијативе.

испитаника. Презентован и анализиран је онај материјал који репрезентује више сличних ставова који се налазе у сакупљеној грађи.

Концепт колективног идентитета какав је представљен у перцепцијама испитаника из приложене грађе почива на одређеном континуитету присуства елемента у датој култури, тј. на његовој традиционалности. М. Ристивојевић истиче проблематичност дефиниције појма традиција, али наводи кључне елементе из различитих дефиниција, а то су континуитет, прошлост и заједништво (Ристивојевић 2009, 123). Без обзира на то што у изјавама испитаника нису употребљени наведени термини, ове категорије се могу препознати у изражавању њихових мишљења, ставова и осећања. На основу подела према области из које музика потиче, које постоје у оквиру истраживања музичког концепта који се назива музиком света (*world music*), поменута ауторка закључује да постоји музика „карактеристична“ за одређену културу, тј. традицију, што указује на везу на релацији музика-култура-идентитет. „Музика која је означена као традиционална, заправо, представља одређену етничку заједницу, њен идентитет, њену културу“ (Исто, 124). У овом истраживању, перцепција традиционалности тамбурашке музике не везује се само за етнички идентитет, већ за више идентитетских категорија које нису у потпуности издиференциране. „Етницитет и други облици колективног идентитета увек представљају резултат интеракције континуираних процеса унутрашњег и спољашњег одређења, самоидентификације и идентификације од стране других. Унутрашња и спољашња дефиниција међусобно су повезане и условљене, једна се не може разумети одвојено од друге, а спољашња дефиниција представља значајну димензију унутрашње“ (Jenkins 2001, 2003, према: Zlatanović 2008, 111). Анализирани материјал указује на то да се тамбурашка пракса поима у различитим контекстима као елемент више категорија колективног идентитета. Идентитетске конструкције у чије оквире се смешта појам у већини случајева представљају културне целине са којима се испитаници идентификују. Један део грађе односи се на перцепције позиционирања елемента у оквиру неког другог, *туђег* колективног идентитета – хрватски национални идентитет, буњевачки етнички (и локални) идентитет, ромски етнички идентитет. Процес поистовећивања са колективним идентитетом за који се везује појам тамбурашке праксе у једном броју перцепција се одвија кроз самоидентификацију и идентификацију од стране других – перцепција односа према регионалним идентитетским обрасцима од стране досељеничког становништва,

сународника из других крајева заједничког етничког или националног простора и представника власти, од стране припадника друге нације (Хрватска).

Перципирања појма тамбурашка музика која садрже његово смештање у контекст колективних идентитета могу се разврстати у неколико категорија. Ове категорије подељене су по типу колективног идентитета на који се односе. Основе ових категорија чине регионална и национална одредница, али њихове границе нису јасно повучене, већ се оне, у зависности од контекста посматрања, делимично преклапају. Грађа указује да везивање појма за регионални идентитет може да зависи од различитих почетних углова посматрања. Први угао посматрања је перцепција на основу простора – везивање елемента за културу карактеристичну за одређену географску област. У овом случају елемент се не третира као део идентитета грађеног на основу етнице или административне поделе, већ се везује за географску одредницу. Описује га употреба термина Панонија, Славонија и Војводина, али само у контексту културно-географских одредница. Другу категорију дефинише поимање војвођанског идентитета као културне целине коју одликује етно-културални диверзитет и интеркултуралност, као и специфични културни обрасци у традицијској култури, у ширем контексту сматрани централноевропским наслеђем или наслеђем насталим услед карактеристичног начина живота, привређивања и доколице. Ова категорија укључује етничко позиционирање појма, са инсистирањем на бројности различитих идентитета које је баштине. У случају смештања у ову категорију, елемент је препознат као део српског староседелачког културног наслеђа у Војводини.

Трећи образац може се посматрати дуално – перцепција тамбурашке музике као елемента регионалног и националног културног наслеђа. У овој категорији инсистира се на припадности тамбурашке музике српском културном идентитету, у контексту етничког наслеђа Срба у Војводини. На тај начин, појам се категоризује као елемент националног идентитета, али је акценат стављен на његову везу са традицијском културом у Војводини, у контексту њених детерминишућих одлика у односу на остале српске културноидентитетске обрасце. Овај облик перципирања истиче потенцијал елемента у конструкцији националног српског идентитета. Четврта категорија могла би се назвати делимично негативном перцепцијом, јер подразумева реакцију на позиционирање елемента у контекст националног идентитета у Хрватској. Емоције, мишљења и ставови

испитаника укључују свест о присуству елемента у оквиру хрватске културе, али у контексту етничког и регионалног идентитета. Презентација елемента као дела искључиво хрватског националног културног наслеђа се тумачи негативно. Пета категорија се односи на посматрање елемента као репрезентативног дела југословенског културног идентитета. Ова категорија је условна, због њене реткости у материјалу, али и због перцепције конструкта искључиво као дела прошлости.

4.3. Тамбурашка музика као елемент урбане културе

Полазна хипотеза овог истраживања тамбурашку музику разматра као елемент идентитета града Новог Сада, што подразумева да је тамбурашка музика посматрана као елемент културе града – урбане културе. У претходном потпоглављу представљена је грађа која доводи у везу тамбурашку музику са конкретним идентитетским конструкцијама, док је у овом делу текста презентован материјал који указује на оне изјаве које елемент позиционирају у категорије урбане (и руралне) културе. Сакупљена грађа садржи различита поимања урбаности од стране испитаника, када је у питању перцепција тамбурашке музике у контексту идентитета града. Посматрање тамбурашке музике као *новосадске* не поклапа се нужно са перципирањем урбаности феномена. По том питању становишта испитаника могла би се поделити и неколико категорија одређених на основу начина на који информанти тамбурашку музику посматрају као производ градске културе.

Појам урбаности има вишезначни карактер. Према социологу Л. Вирту, степен урбаности савременог друштва се не може прецизно одредити на основу пропорције целокупног становништва које живи у градовима, јер су утицаји које градови врше на друштвени живот човека већи него што би то наговестила размера урбане популације. Ако урбанизам идентификујемо са физичком целином града, сагледавајући га као строго омеђеног у простору и верујући да градски атрибути изненада престају да се манифестују ван неке произвољне границе, нема изгледа да дођемо ни до какве адекватне концепције о урбанизму као начину живота. Према овом аутору, урбанизам не означава само процес који људе привлачи на место звано град у чији се систем живота укључују, већ се односи и на наглашавање очигледних карактеристика начина живота који је повезан са развојем града. Критеријуми као физички простор, густина насељености, занимања становништва, морају бити узети са резервом у одређивању урбаности неког места, јер је у односу на та

мерила релевантнија способност градова да обликују карактер друштвеног живота у његов посебан облик – градски живот. (Virt 1988, 158-162). У овом делу рада урбанизам, тј. урбаност као концепт представљени су онако како су перципирани од стране испитаника.

М. Фори место на међи између урбаног и руралног које тамбурашка музика често заузима објашњава кроз опозицију „традиционалног“ и „културног“, па се у самом наслову књиге овог аутора помиње дуална природа тамбурашке музике формулисана као „Сагласје традиције и културе у тамбурашкој музици Војводине“. У почетним поглављима аутор одређује појмове „традиције“ и „културе“ као антониме и истиче да његови испитаници „своју музику сматрају традиционалном, тј признају и поштују сеоско порекло своје музике“ (Forry 2011, 59), али „они такође, мисле да је она културна“ (Forry 2011, 99). Аутор у књизи појмове одређује управо из перспективе његових испитаника, чланова тамбурашког састава Срем, које је интервјуисао осамдесетих година 20. века. На основу њихове перцепције, појам „традиције“ одређен је кроз димензију руралности, тј. сеоског начина живота, са акцентом на перспективу ка прошлости, док је појам „култура“ испуњен „сликама живота у великим провинцијским градовима 19. века – концерти, интелектуални живот у кафанама, забаве у хотелима и парковима“ (Forry 2011, 99). Овако одређени појмови могу се схватити као представе урбаног и руралног у историјској перспективи. Поимања традиционалности као руралног и културног као урбаног могу се маркирати у једном делу материјала сакупљеног у овом истраживању. Урбани карактер тамбурашке музике повезује се са градским културним идентитетом у смислу устаљених, традиционалних образаца понашања сматраних градским.

(49) *„Тамбура је нешто између, не можете је класификовати као традиционални, народни, забавни инструмент. То је инструмент урбан, градски (...) Ево погледајте симболе тамбурашке музике данас. Ево прочити пример, Звонко Богдан. Урбана, градска прича, фина, културна. Он је неко оличење те тамбурашке приче. Ви немате у тамбурашкој музици ништа што је просто, вулгарно. Она музички није на нивоу, да не поредим... врло је захтевна уметнички.“*

У овој изјави се личност Звонка Богдана употребљава као илустрација урбаног начина понашања и манифестовања. У тренутку овог истраживања, Звонко Богдан представља *живу легенду* тамбурашке сцене на заласку каријере. Са тим у вези, у овом

случају се под урбаним подразумева образац понашања оличен у појави Звонка Богдана коју одликују изражени чентлменски манири, „господски“ стил облачења, инсистирање на неприсуству онога што се у ширем дискурсу сматра музичким кичом и присуство вулгарности у врло малој мери, онолико колико то дозвољава тамбурашко сценско извођаштво у традиционалном смислу.

(50) *„То је део једне градске, урбане приче. Постојали су тамбураши и на селу, али пре свега су се развијали у граду. Да кажем то је господска прича. Без да мислим ништа лоше о нашој традиционалној и сеоској култури.“*

Ова категорија изједначава урбаност тамбурашке музике са њеним „господством“ – појмом који би се могао описати као скуп значења и образаца понашања који се везују за градски идентитет као део елитне културе, тј. управо онако како испитаници М. Форија посматрају културу – као историјску конструкцију. Овакво виђење односа појмова тамбурашка музика и урбаност осликано је у појму „староградског“.

(51) *„Тамбурашка музика је традиционално везана за овај град. И не само за овај, него и за Суботицу, Руму, Митровицу, па ако хоћете и Осијек, Загреб... Бања Луку. Зато често кажемо староградска музика за тамбурашку. Мада није свака староградска музика тамбурашка, нит је свака тамбурашка музика градска.“*

Оваква перцепција урбаности тамбурашке праксе може се тумачити као њено позиционирање у категорији градске традиције, где традиционалност нема карактер руралног, већ добија значење континуитета постојања одређених културних образаца везаних за живот у граду. Посматрање појма урбано на примеру тамбурашке музике у појединим изјавама има и другачију конотацију, где се урбаност пре изједначава са оним што је модерно, градско у смислу савременог начина живота, образаца понашања и животних начела. У овом смислу, тамбурашка музика се смешта у концепт урбаности на основу нетрадиционалних музичких жанрова који се у неким случајевима изводе у тамбурашком аранжману. У претходним поглављима било је речи о перцепцији тамбурашке музике као музичком жанру и негативним и позитивним схватањима интерпретације других музичких жанрова од стране тамбураша. Извођење забавне,

уметничке или комерцијалне новокомпоноване музике може да буде посматрано кроз концепт урбаности појма.

(52) *„Мој састав скоро уопште не изводи народну музику, ми смо се скроз оријентисали на нешто друго. Већина нас је и одрасла ту у граду, и нико није ни слушао ни ишао уметнички у том народњачком правцу. Наравно, сви ми знамо да свирамо те неке основне тамбурашке песме, и негујемо то, али тамбурашка музика је широка и може и да буде модерна. И наше ауторске песме нису класичне тамбурашке мелодије, него нешто мало савременије и другачије. Прилагођено и нашој генерацији и нашем начину живота. На пример у Хрватској данас сви бендови то раде, ипак је тај поп нека музика блискија нама, генерацијски и по начину живота. Али има у граду доста људи који су дошли са разних страна и са села. Ми смо тамбуру прилагодили нашем укусу“.*

(53) *„Ми смо ти друже мало модернији тамбураши. Немаш ти више коме да свираш то, „Говори се да ме вараш“, „Бурђевска кишица“⁹¹. Мораш да се прилагодиш савременом репертоару, нарочито овде у граду. Тек да чујеш шта све по Београду свирају, ми смо још и олдскул.“*

Чињеница да је одређена музика изведена у тамбурашком аранжману може да буде посматрана као фактор који ту музику „урбанизује“. Испитаница сматра да и онај репертоар, који би окарактерисала као руралан, у тамбурашкој изведби добија карактер урбаног.

(54) *„Него је заправо, тамбурашки оркестар, зашто сам га и ангажовала, и неке двојке, или како год, називаш те песме, буквално песме, а не композиције, на најбољи могући начин интерпретира и доведе до те границе да се ти питаш, да ли је то сељана или није сељана. Односно, није сељана у том случају. Значи практично исти репертоар, може да буде урбанији у изведби тамбураша, уместо кад слушаш клавијатуре, хармонике, певаљке...“*

⁹¹ Песме из опуса традиционалног тамбурашког репертоара из Војводине.

Поред музичке, жанровске профилисаности, визуелна презентација музичара, такође може да се посматра као критеријум на основу ког је тамбурашима додељено значење урбаног, као и неке друге одлике – начин понашања или ниво образовања.

(55) *„Не волим кад ме зову на свирку па као шта ћемо обући, црно-бело⁹². Дај мало да променимо, млади смо, дај да се модернизујемо. Ми смо недавно узели беле патике исте сви и беж панталоне, видим и ови момци из Руме имају мало модернији стајлинг. Па погледај ове бендове, јуу, иду у поцепаним фаркама...”*

(56) *„Да, тамбураши, бар ови које ја знам, су за мене апсолутно урбана варијанта. Урбани по изгледу, урбани по понашању, по годинама, по начину опхођења. Под урбаношћу подразумевам и образовање, став, гестикулацију, начин комуникације са гостима.”*

Индивидуална слобода, у смислу креативности личног изражавања и понашања сматра се одликама урбане културе. Неоптерећеност опште прихваћеним социјалним и културним нормама, Д. Стивенсон (Stevenson) посматра као резултат проширених услова друштвене организације која зрелост достиже у модерним градовима, у којима слабе границе наметнуте од стране унифицираних група и заједница, карактеристичним за мала насеља, у којима централне аспекте живота чине емоционалне повезаности и у којима је подстакнут развој ограничавајућих и загушујућих чврстих веза и ограничења, од стране солидарности и надзора заједнице (Stevenson 2003, 24). Вирт истиче хетерогеност као предуслов урбанизма, а град насељем кога чини велики број хетерогених појединаца (Virt 1988, 164).

(57) *„Тамбураши у граду по мени, колико год желели да изгледају као тим, они мени тако не изгледају, него их видим као индивидуалце, од којих свако има неки свој форшпил, или нешто по чему се истакне, или по чему је другачији. Апсолутно ценим сваког понаособ (...) По томе препознаш градске тамбураше, јер данас је представљати се као тим је нонсенс, у том старомодном погледу. Свако треба да има слободу да се изрази и да има неки свој лични печат.”*

⁹² Односи се на најчешћи начин униформисаног одевања чланова тамбурашких састава који подразумева црне ципеле, црне панталоне и белу кошуљу.

Један број испитаника тамбурашку музику у Новом Саду не посматра у контексту градског културног наслеђа и као производ урбане културе, већ инсистира на њеном сеоском пореклу и традиционалности у погледу традицијске „народне“ културе. Код таквих испитаника, тамбурашка музика у граду је измештена из свог првобитног окружења које је сеоско или салашарско и смештена у градске оквире услед масовног пресељења становништва са села у градове. Према Вирту, становништво самог града у великој мери потиче са села у коме још увек постоје остаци некадашњег начина живота, и приликом истраживања урбанизма не треба да очекујемо проналазак неочекиваних и невезаних варијација између урбаних и руралних типова личности (Virt 1988, 159). Родбинске и суседске везе као и осећања која се рађају када се генерацијама живи заједно, под заједничком народном традицијом вероватно ће изостати или у најбољем случају релативно ослабити у скупини у којој су појединци тако различитог порекла (Virt 1988, 165).

(58) *„Наша права тамбурашка музика је традиционална. Те песме певају о салашима, о коњима, о радовима у пољу, о једном нашем животу на селу који више готово и не постоји (...) Ми овде у Новом Саду покушавамо да сачувамо тај мелос. А то што данас ови ултра тамбураши свирају по градским кафанама и кафићима, ја и не сматрам тамбурашком музиком. Јер она је оно што пева Звонко, Прунић, што су певали наши стари. Нажалост, већина људи данас нема ни прилику да осети тај живот о чему пева права тамбурашка песма. Али опет има људи који се сећају и који и даље тако живе. Много нас живи у граду, али много нас је и пореклом са села и имали смо и бабе и деде и родитеље који су нам пренели ту љубав.“*

(59) *„Не знају да наруче ни једну песму, неку праву тамбурашку, него траже, не знам, од Карлеуше песму, од Цеце и тако то. А и старији урбани типови „са асфалта“. Као да не осећају то. Мислим да се тамбура мало запоставила у Новом Саду, мада важи за тамбурашки град, има доста локала и кафића где се слушају тамбураши (...) Урбани Новосађани не осећају то, не знају. Ми који смо везани делом за село знамо то све другачије гледамо.“*

У највећем броју изјава тамбурашка музика у Новом Саду перципирана је као елемент који се сматра истовремено урбаним и руралним, традиционалним културним

наслеђем. Већина испитаника у дубинским интервјуима истиче и урбану, у смислу савремене градске културе, и традицијску димензију елемента, у погледу сеоског културног наслеђа. Управо овакво позиционирање феномена тамбурашка музика у перцепцијама њених носилаца поклапа се са поимањем елемента као „сагласјем традиције и културе“, како је то одредио М. Фори (Forgy 2011).

(60) *„Тамбура је нешто између, не можете је класификовати као традиционални, народни, забавни инструмент (...) То је једна специфична категорија која је пријемчива свима. Значи ја сам сигуран, вероватно постоје људи који не воле тамбуру, али они који је никад нису чули, кад је први пут чују сигурно је заволе. Она покрива већину укуса.“*

(61) *„Ја сам се са тамбурашком музиком упознала као дете, у свом селу. И она је за мене имала увек тај изворни, народни призив. Али још у средњој школи, а нарочито после на студијама сам открила и друге њене стране, да она може да буде један модеран и савремени инструмент и концепт и да је подједнако разумеју сви, без обзира ко је из града ко је из села. Само некад људима треба више времена, ако су рецимо дошли из неких других крајева.“*

Концепт урбаности културног феномена се на примеру тамбурашке музике различито поима од стране испитаника. Један од разлога за смештање тамбурашке музике под окриље урбане културе у Новом Саду је њен континуитет у погледу присутности у граду – облик градске традиције. Овако посматрана урбаност подразумева „цивилизовани“ начин живота, са подразумеваним бихевиоралним обрасцима често третираним као „културнијим“ у односу на оне којима су додељена значења сеоске културе. Фори скреће пажњу на појаву перцепције културног идентитета Новог Сада као производа утицаја бечке грађанске културе карактеристичне за 19. век, тј. период „бидермајера“, а таква слика Беча као града музике „митских димензија“ одржала се до данашњих дана (Forgy 2011, 103). Почев од 19. века у Новом Саду се у круговима грађанског staleжа све више афирмишу западњачки утицаји у начину дружења, разоноде и у низу детаља који прате ове појаве (Марјановић 2019, 88). Одлике грађанске културе настале у поменутом периоду често се посматрају као и данас присутна категорија урбаности на примеру тамбурашке музике. Јаков Игњатовић помиње тамбуру, заједно са виолином као „пургерски

инструмент“, што нам говори о градском карактеру тамбурашке музике у 19. веку (Бошков 1966, 85). Развој тамбураштва у погледу професионализовања тамбурашких састава одвија се у оквирима градских средина још у 19 веку, а каснији процес институционализације тамбурашке музике такође је везан за градове (Ранисављевић 2011, 111-114). Тамбурашка музика се везује за одређене бихевиоралне елементе који су у ширем дискурсу смештени у оквир грађанске културе, а за тамбурашку музику повезани су појавом легендарног певача Звонка Богдана који их истиче у својим јавним сценским и вансценским наступима. Наведено представља елементе урбаности посматране у историјској перспективи. Урбано се у овом случају изједначава са грађанским у контексту утемељења градске културе на деветнаестовековним средњеевропским начелима забављања, уметности и понашања.

Један део испитаника тамбурашку музику повезује са урбаним начином живота због неких значења која су јој додељена, попут хетерогености у репертоару и начину визуелне презентације музичара. У првом случају, било да се ради о поп жанру, уметничкој музици, или савременом, новокомпонованом турбо-фолку, извођење ових музичких жанрова од стране тамбураша у граду, у поимању испитаника тамбурашку музику позиционира међу феномене урбане културе. Чињеница да тамбураши изводе нетрадиционалну врсту музике удаљава тамбурашку музику од онога што испитаници сматрају руралним наслеђем, како из разлога широког и различитог спектра изведених музичких жанрова, тако и по питању савремености – „модерности“ одређених врста музике. Поп музику један испитаник везује за урбани културни миље у који себе и своје колеге сврстава, док други испитаник сматра да тамбурашку музику за град везује промена у репертоару, који се одаљава од онога што се сматра традиционалном тамбурашком музиком, а што је по његовом мишљењу непопуларно. Појам урбаног подразумева модерност и у посматрању визуелног појављивања тамбураша, где се они савремено обучени посматрају као урбани.

Мањи број испитаника тамбурашку музику везује искључиво за сеоску традицију измештену из села у град услед околности миграције великог броја становника. У том случају „правом“ тамбурашком музиком сматра се само она која мелодијски или текстуално описује сеоске мотиве и сеоски начин живота. Највећи број информаната тамбураштво смешта у оквир урбане културе, али не пориче њену повезаност са традицијским културним обрасцима везаним за сеоску средину. Као у књизи М. Форија, и

у овом случају се може закључити да у перцепцијама испитаника она заузима место и у градској и у сеоској културној сфери. Оно што прави дистинкцију између перцепција јесте начин поимања урбаности неког елемента, који у овом случају може да значи традиционалне обрасце понашања, модерност, хетерогеност, и др. За разлику од неких културних елемената који су услед демографских промена „напустили“ село, а у граду добили другачији еволутивни ток, попут појединих врста народне музике, тамбурашка пракса је делимично развијана у граду и пре можемо говорити о процесима који су подразумевали кретање елемента од града ка селу. Његова повезаност за сеоску културу не може се сматрати и њеном изворношћу, већ једним обликом манифестовања. У том контексту, на основу приложеног пре можемо говорити о процесима парцијализације тамбурашке музике у граду, од урбане традиционалности, до различитих савременијих облика који напуштају традиционалне обрасце елемента.

5. ТАМБУРАШКА МУЗИКА И ИДЕНТИТЕТ НОВОГ САДА

У овом поглављу изложен је и анализиран материјал који описује улогу тамбурашке музике у конструкцији идентитета града Новог Сада. Представљена грађа указује на начине присутности тамбурашке музике у граду и нивое на којима се њено присуство манифестује. За овај део анализе, такође је употребљен материјал сакупљен квалитативним истраживањем, тј. дубинским интервјуима са испитаницима, међу којима већину чине особе директно или индиректно везане за живот тамбурашке музике у граду. Мањи део анализираног материјала односи се на грађу сакупљену посматрањем са учествовањем и анкетним испитивањем што је искоришћено као допунски материјал у дескрипцији и појашњењима одређених појава. Такође, резултати анкетног истраживања употребљени су за приказ идентитета Новог Сада у контексту теорије о *осећају места*, разрађене у теоријском оквиру истраживања. Овај осврт претходи анализи перцепција испитаника, у циљу представљања поимања идентитета града Новог Сада као свеобухватнијег конструкта.

Одговори испитаника који указују на њихову перцепцију улоге тамбурашке музике у изградњи идентитета града подељени су у категорије које су дефинисане на основу диференцијалних одлика начина појавности феномена у Новом Саду. Такође, материјал је допуњен примерима који илуструју присуство тамбурашке музике у јавном дискурсу у

контексту идентитета града. Закључци су изведени на основу мишљења и ставова испитаника о употреби симболичких својстава тамбурашке музике у сврху јавне презентације идентитета града.

У поглављу које садржи одређење појмова представљена је подела тамбурашке праксе на институционализовану и неинституционализовану, где се прво односи на тамбурашку музику изведену на сцени чији извођачи функционишу под покровитељством неке врсте регистрованог удружења или установе, попут културно-уметничких друштава, Радио-телевизије Војводине или музичких школа. Друга категорија се односи на нерегистроване саставе који у највећој мери функционишу као неформална комерцијална удружења музичара која наступају у ресторанима, кафанама или приватним прославама.⁹³ Ова подела није јасно видљива у мишљењима и ставовима испитаника, већ се облици тамбураштва пре могу диференцирати основу начина и места његовог манифестовања у граду, без обзира на ниво институционализације.⁹⁴ У овом случају појам *места* се не односи само на локацијску димензију, већ означава ситуације и облике појавности елемента у граду. Место у коме се елемент физички појављује добија значај у перцепцијама испитаника и њиховом поимању улоге тамбурашке музике у изградњи идентитета града Новог Сада као простор у ком су доживели одређена искуства у релацији са музиком.

Полазна хипотеза овог поглавља је да друштвене праксе које укључују производњу и конзумацију музике окупљају људе и симболизују њихов осећај за колективитет и место (Cohen 1995, 446). Музика игра важну улогу у дефинисању нашег понашања на одређеним локацијама, јер постоје друштвена очекивања о томе коју музику треба срести на одређеним местима, тј. стварају се асоцијације између звука и простора (Connell & Gibson 2004, 192). Према М. Ристивојевић, музика има улогу у производњи локалног идентитета

⁹³ „У конкретном смислу, институционализована тамбурашка пракса подразумева музичку писменост и (не)формално музичко образовање извођача, док се неинституционализована пракса базира на усменој традицији, односно неписаној предаји знања. Колоквијални термини којима се наведене праксе диференцирају међу самим извођачима јесу – професионализам и аматеризам.“ (Ранисављевић 2011, 111).

⁹⁴ Претходно представљена подела на институционализовану и неинституционализовану тамбурашку праксу није сасвим компатибилна са категоризацијом анализираног материјала у овом раду, јер један тамбурашки састав који наступа на неком месту које не спада у домен јавне сцене, не мора нужно у потпуности да припада неинституционализованом тамбураштву, већ може имати и своју формалну димензију. Такође, неки кафански састав може наступити и на јавној (великој) сцени.

као одређење, репрезентација и трансформација места кроз музичке праксе, на који начин музика и музичка култура утичу на успостављање представе о појединим местима, најпре међу локалним становништвом, а потом и ван локалних оквира. Ауторка под музичким праксама сматра много шири спектар активности чији је музика главни заједнички садржалац, али не и једини. Оне могу бити „свирање, слушање музике, али и остали видови социјалне интеракције попут размене музике, размене мишљења по том питању, посећивање одређених места као што су клубови, кафеи, културни центри, или било које место окупљања људи истих или сличних музичких преференција (део града, трг, парк), затим посете концертима и њихова заступљеност и томе слично. Дакле, реч је о широком дијапазону активности којима музика „боји“ свакодневницу групе људи, што представља основу да се формира одређени локални идентитет.“ (Ristivojević 2014, 66). У овом делу анализе, под ширим појмом тамбурашка музика подразумевани су сви елементи и радње које су значењски повезани са тамбураштом у перспективи испитаника. Процес идентификације места, тј. конструкције локалног идентитета кроз музику посматран је као двосмерни процес – идеја одређеног места претходно је инкорпорирана у музику, кроз теме или текстове песама, а затим се представе трансформишу и репродукују кроз њихово даље конструисање од стране публике – каква се представа о неком граду јавља на основу музике (Ristivojević 2014, 67). Одређење места кроз музичке праксе се односи на стварање осећаја локалности на основу музике као основног елемента путем кога се врши успостављање осећања друштвене блискости у датом контексту (Ristivojević 2014, 66). Перцепције тамбурашке музике у Новом Саду односе се на места и облике њеног постојања, које се могу уопштено поделити на две веће групе – малу сцену, која се односи на локале и приватне прославе и велику сцену, која подразумева концерте и фестивале. Трећи облик постојања тамбурашке праксе у Новом Саду који се у перцепцијама испитаника донекле повезује са локалним идентитетом јесу начини образовања на тамбури. Оно се дели на формално музичко школство и неформалне школе тамбуре.

5.1.Производња локалног идентитета на основу квантитативног истраживања

У складу са теоријом о три нивоа изградње идентитета места према Егњуу (Agnew), у овом делу рада је представљен и анализиран материјал који указује на последњи ниво посматрања места, који се тиче објективних и субјективних односа које људи развијају

према одређеном месту, а које Егњу назива *осећајем места* (Agnew 2011, 24). Под тим се подразумевају емотивне евокације, сећања, као и представе које појединци имају о неком месту, било да у њему живе или о њему само мисле (Ristivojević 2014, 40). Са тим у вези, у овом делу текста презентовани су поједини елементи са израженим симболичким својствима у контексту идентитета Новог Сада, маркирани на основу анкетног дела истраживања, али се срећу и у одговорима сакупљенима квалитативним приступом. Једно од питања постављених у анкети гласило је „Шта сматрате најважнијим обележјем Новог Сада“ које је као нетенденциозно, примарно имало циљ да на основу одговора пружи увид у присуство појма тамбурашка музика у перцепцијама анкетираних испитаника. Међутим, одговори су искоришћени и као илустрација оних одлика града које становници помињу у контексту његових „најважнијих обележја“ са претпоставком да на тај начин исказују и део свог *осећаја* места или само схватања његових „важних идентитетских одлика“.

Одговори на поменуто питање могу се поделити у неколико категорија:

1. Објекти;
2. Културне установе;
3. Догађаји;
4. Елементи нематеријалне културе;
5. Мање или више опште социокултурне категорије;
6. Специфична места.

У одговорима доминирају одређени физички елементи, који у неким одговорима представљају једини елемент, а у неким се налазе међу више набројаних. У случају ове категорије најчешће се наводи Петроварадинска тврђава. Овај елемент се често среће у различитим презентацијама и репрезентацијама Новог Сада, најчешће у визуелном облику, као што су на пример разгледнице, или уметничке, ликовне представе града. Тврђава симболише историјски континуитет као репрезентативно непокретно културно добро, али има значајну улогу у културном животу града, као место на ком се налази Музеј града Новог Сада, одржавају музички фестивали и на ком су се налазиле чувене кафане у којима се одвијао друштвени живот града и у којима су наступали неки од најпознатијих

музичара.⁹⁵ Међу објектима наводе се и друге грађевине и споменици који доминирају у централном, старом језгру града – Црква имена Маријиног (Катедрала), споменик Светозару Милетићу, Синагога и др. Установе културе дугог трајања често су перципирани као важни идентитетски симболи града. Међу њима доминирају Српско народно позориште и Матица српска, што би се могло ставити у контекст континуитета. У званичном дискурсу се оне често истичу као неке од најважнијих установе културе Срба,⁹⁶ што Нови Сад смешта међу градове са великим значајем за националну културу, али и делимично образлаже његову улогу главног града Војводине и оправдава „надимак“ Српска Атина⁹⁷. Такође, наводе се поједини музеји и галерије (Галерија Матице српске, Музеј Војводине).

У категорији догађаја доминантно место заузимају фестивали, у појединим случајевима наведени као значајна обележја града под заједничким именитељем – „фестивали“. Појединачно, најчешће се спомиње музички фестивал Егзит, као широко позната манифестација, често препозната као један од симбола града и у званичном и у незваничном дискурсу. Осим Егзита, у одговорима се налазе и фестивали са одликама *традиционалног* због дугог континуитета трајања, као што су Змајеве дечије игре и Стеријино позорје. Тамбурица фест се такође помиње у појединим одговорима као важна одлика идентитета града, што једним делом указује на присутност тамбурашке музике конструкцији идентитета места. Овај фестивал је у великој мери присутан као тема у интервјуима, што је анализирано у последњем потпоглављу текста.

Занимљиво представљање *осећаја места* односи се на одређене елементе нематеријалне културе, тј. начине понашања становника. Примери неких оваквих одговора из анкете су „питоми темперамент“, „вожња бициклом“, али и „све већи простаклук и прљавштина“. Музика, често као уопштена категорија наводи се у значајном проценту одговора, док се једино тамбурашка музика у том контексту истиче као посебна музичка категорија. Такође, поједини одговори садрже неке опште социокултурне одреднице као важне карактеристике идентитета Новог Сада, а то су „мултикултуралност“, „много

⁹⁵ Петроварадинска тврђава има значајну улогу у релацији тамбурашке музике и локалног идентитета, чему је већа пажња посвећена у претпоследњем потпоглављу анализе.

⁹⁶ <https://www.maticasrpska.org.rs/matica-srpska/> , <https://www.snp.org.rs/istorijat/>

⁹⁷ Видети: Ердунхелји 1894.

различитих националних мањина на једном месту и њихово богатство“, или је културни идентитет становника града описан врло уопштавајућом категоријом формулисаном као „посебни менталитет“. У анкетним одговорима је нарочито уочљиво спомињање „кафана“, али искључиво без навођења појединачних места на која се они односе.⁹⁸

Велики број наведених елемената у анкетним одговорима налази се и у представама Новог Сада у домену званичног дискурса. На пример, на званичној интернет презентацији Града Новог Сада, међу фотографијама се налазе бројни претходно наведени елементи, попут Петроварадинске тврђаве, Катедрале, Синагоге, Матице српске, Милетићевог споменика, Српског народног позоришта, Егзита, Стеријиног позорја и др, а у текстуалном делу могу се наћи информације о културном значају ових установа и грађевина.⁹⁹

Како у званичном, тако и у незваничном дискурсу појам тамбурашка музика прожима се кроз различите представе идентитета града Новог Сада. Он се не појављује искључиво као музичка категорија, већ се његова повезаност са градом отелотворује кроз одређена места, појединце, догађаје или обрасце колективног понашања. Последња три потпоглавља текста односе се на перцепцију тамбурашке музике од стране становника Новог Сада и на виђење односа између феномена и идентитета града. Са тим у вези, претходно представљен опис који би се могао назвати идентитетом града служи као илустрација онога што би, у случају Новог Сада могло да се одреди на тај начин. У складу са методолошким приступом који подразумева квалитативни приступ и анализу перцепције појединаца, истраживање је усмерено на онај сегмент конструкције локалног идентитета који може да буде категоризован као *осећај места*, али су нивои *локација* и *локалност* (Agnew 2011) као нивои у процесу одређења локалног идентитета контекстуално разматрани као релевантни фактори у коначној конструкцији осећања, знања и ставова везаних за однос тамбурашке музике и идентитета града.

5.2. Мала сцена

У овом делу поглавља приказан је и анализиран материјал који се у највећој мери односи на схватање онога што би се у већ поменутој категоризацији (Ранисављевић 2011,

⁹⁸ Као и тамбурашка музика и Тамбурица фест, кафане су посебно анализиране у делу текста који се бави материјалом из квалитативног дела истраживања, као важна места манифестације феномена у граду.

⁹⁹ <https://novisad.rs/novi-sad-danas>

Антуновић 2022) могло назвати неинституционализованом тамбурашком праксом у Новом Саду. С обзиром на то да је материјал анализиран на основу места и начина појаве тамбурашке музике у граду, ово потпоглавље названо је Малом сценом. Полазна претпоставка овог дела анализе је да се тамбурашка музика у граду манифестује кроз наступе тамбураша у угоститељским објектима – ресторанима, кафанама, клубовима, који су, ради бољег разумевања текста, али и учесталости употребе термина у интервјуима, самог термина, подведени под појмом *кафана*. Други тип манифестовања тамбурашке музике у Новом Саду, на малој сцени или незваничном нивоу су наступи тамбурашких састава на приватним прославама. Иако се не ради о константној и увек одређеној локацији, присутност тамбурашке музике у граду у овој сфери представља значајно поље њеног приказивања. У ставовима и мишљењима испитаника, оба начина појавности елемента у граду важна су у значењском одређењу тамбурашке музике као елемента који има улогу у конструкцији идентитета града.

5.2.1. *Кафане*

Кафана представља специфично место које може да има вишеструки значај у културолошком смислу. Као јавни простор са израженим капацитетом за испољавање одређеног идентитета, кафана чини атрактивну антрополошку тему којој су аутори приступали из различитих углова (Ковачевић 1984, Милановић 2018). Текст садржи осврт на поједина антрополошка истраживања кафане као културног феномена, са циљем дефинисања кафане као места коме су додељена одређена значења у процесу идентификације тамбурашке музике као елемента локалног идентитета. Н. Милановић истражује кафану као место у коме се одвија одређена корелација просторног понашања, музике, идентитета и конзумације алкохола, кроз Олденбургову (Oldenburg 1999) теорију о „трећем месту“. По овом тумачењу оваква места која превазилазе границе времена, простора, али и култура, одређена су као локалитети који служе људској потреби за комунитасом, друштвеношћу и окупљањем: кафеи, пабови, књижаре, салони лепоте. „Трећа места“ представљају дистинктивна, препознатљива јавна места неформалног карактера, која су истовремено неодвојиви елементи града и његове урбане „слике“, али и интегрални део свакодневице грађанина. Оно што их чини „сјајнима“ (great good place) јесу специфични карактер, намена и функције: ова места служе заједници, омогућавају

домаћима и странцима да се осећају „код куће”, а без њих, „урбана подручја би била оробљена и ускраћена од развијања веза и људског контакта који чине управо есенцију једног града“ (Oldenburg 1999, 25, према: Milanović 2018, 971-972). Према Н. Милановић, кафане, такође, имају снажно својство у процесима презентације личних и колективних идентитета.

„Кафане посматрам као места социјалног деловања, окупљања и људске интеракције, као историјски променљиве категорије које пре свега одликује полифункционалност и које, као јавни простори и попришта јавне сфере, комуницирају и говоре нешто више о стварности коју творимо. Сматрам да су оне својеврсни вид идентитетских форума, у којима долази до исказивања, али и преговарања личних и колективних идентитета“ (Milanović 2018, 971-972).

Музика је разматрана као важан фактор који учествује у конструисању идентитета простора, у овом случају кафане, као и идентитета његових конзумента, јер је суштина односа између музике и неког места двосмерна путања, односно културни процес који обликује идентитете како музике, тако и места (Ristivojević 2014, 5). На основу квалитативног истраживања, Милановић износи типологизацију београдских кафана у којој музика која се свира, или емитује у одређеним кафанама, има својство важног чиниоца у процесу идентитетског позиционирања места и његових посетилаца (Milanović 2018).¹⁰⁰ У контексту музике, кафане се могу посматрати као она места у којима се, према Ристивојевић, одвија вид друштвене интеракције где музика продукује идентитет, који публика прихвата, интерпретира и на тај начин му придају нова значења (Ristivojević 2011, 941). Кафане представљају места у којима се одређени идентитети манифестују и учвршћују кроз музику. Специфичност кафанске музике у процесима продукције идентитета огледа се у нарочитом облику интеракције између кафанских музичара и публике, које подразумева поручивање песама код музичара од стране гостију. У овом случају, комуникациска дијада није усмерена искључиво од музичара ка публици, већ и обратно, члан публике иницира и одабира музику какву жели да чује од музичара. Са тим у вези, претпоставимо да музика у кафанском амбијенту има значајнију улогу у конструкцији и манифестовању идентитета публике, него што је има у процесу идентитетског приказивања музичара.

¹⁰⁰ Резултати наведеног истраживања показују да је конзумација алкохола и музике представљају предуслов за карактерисање неког места као кафане, али имају и важну улогу у његовом идентитетском одређењу (Milanović 2018)

У фокусу овог рада је перцепција кафане као места манифестовања и живота тамбурашке музике у Новом Саду, па се тиме и сам феномен кафане анализира као фактор који има значајну улогу у испољавању идентитетских образаца заједнице. М. Фори, на основу свог истраживања тамбурашке праксе у Војводини спроведеног осамдесетих година 20. века наводи да у Новом Саду „постоје врло различите кафане по карактеру“, јер је „кафана“ општи назив који употребљавају музичари за локал где свира жива музика, истичући да су музичари, који су тада били запослени у Великом тамбурашком оркестру Радио Новог Сада, наступали у категоријама кафана које назива „ресторанима средње и врхунске класе“ (Foggy 2011, 185). Под појмом кафана у овом истраживању, разматрам она места у којима учестало (бар једном недељно) наступа неки комерцијални тамбурашки састав, док су перцепције кафана са другом врстом *живе* музике изостављене у анализи.

Улога кафане у животу тамбурашке музике представља неизоставни део скоро сваког истраживања у коме се елемент посматра као културни феномен (Foggy 2011, Ранисављевић 2011, Јовановић 2016, Антуновић 2022). Историјат кафанског тамбураштва у Новом Саду има дубоке корене и може се пратити од периода постојања најранијих познатих и проучаваних тамбурашких састава, попут оркестара којима је руководио Марко Нешић, почетком 20. века (Матић 2009). Велики допринос у доступности података о прошлости кафанског живота у Новом Саду, а нарочито тамбурашке кафанске праксе дао је новосадски хроничар Зоран Кнежев у својим књигама „Нови Сад, кафанологија и проституција“ и „Тамбурашке приче из давнина“ (Кнежев 2018, Knežev 2019). На основу података из ових хроника може се стећи утисак о масовности и улози кафана и кафанског тамбураштва у животу Новог Сада, све до првих деценија 21. века. Кафанска тамбурашка пракса, као што је већ поменуто, се у научној литератури сврстава у неинституционализовану (Ранисављевић 2011, Антуновић 2023), али перцепција улоге кафане у животу тамбурашке музике у Новом Саду је у неким случајевима блиско повезана са институционализованом тамбурашком праксом, о чему сведоче бројни подаци из поменуте литературе. Оснивање радијског оркестра 1949, а касније и формирање Великог тамбурашког оркестра при Радио Новом Саду представљају значајан корак у институционализацији тамбурашке праксе у граду, а њихови чланови постају нотално писмени и нарочито уважавани међу тамбурашима и слушаоцима тамбурашке музике. Тренд који траје од тада јесте постојање малих тамбурашких састава састављених од

чланова Великог тамбурашког оркестра који имају редовне ангажмане у новосадским ресторанима, а један такав тамбурашки састав (Оркестар Срем) био је предмет, већ поменутог, етномузиколошког истраживања Марка Форија (Forgy 2011, 173). У одређеној мери, овај феномен ангажмана тзв. радијских музичара у кафанама и даље траје у Новом Саду и показује се као важан фактор у категоризацији кафанске тамбурашке праксе у перспективи испитаника.

Мишљења испитаника о кафанској тамбурашкој пракси данас у граду нису сасвим уједначена и у великој мери зависе од тога на какву се тачно кафанску свирку разговор односи и у ком контексту се помиње кафана као важно место испољавања тамбурашке музике у граду. У већини разговора кафане и ресторани се помињу као места у којима се данас може чути тамбурашка музика у Новом Саду. У појединим изјавама инсистира се на масовности ове појаве. Овакво одређење карактеристично је за интервјуе са оним испитаницима који се сами не баве тамбурашком музиком, него су за њу везани на други начин, попут новинара и радника у туризму.

(62) *„Јоца и ја смо једно вече седели и бележили ресторане у којима свирају тамбураши. 37 ресторана смо избројали. Има 4-5 година. Рачунали смо само тамбураше. Не ово Два галеба што свира Брена и Цеца, то не. Само тамбураше. Нисмо ми то све знали, и ми смо се изненадили. Па смо звали Бојана Тренкића, па он каже, како не би знао, ови свирају овамо, ови онамо.“*

(63) *„Свака друга кафана у Новом Саду има тамбурашки оркестар.“*

У изјавама једног броја испитаника који практикују тамбурашку музику приметна је дихотомија у погледу на кафанску праксу у Новом Саду. Она се јавља у форми позитивног и негативног мишљења о конкретним местима или тамбурашким саставима који у њима наступају, где је позитиван став резервисан за она места у којима свирају „прави тамбурашки оркестри“, тј. они састави чији су чланови или један број чланова професионални, *радијски* музичари, тј. запослени у Великом тамбурашком оркестру РТВ. Такође, истиче се да су ти ансамбли састављени већином од чланова тамбурашке породице инструмената, уз објашњење да на тај начин тамбурашка музика и ниво на ком се ови музичари њоме баве не остаје искључиво у радијским и ТВ снимцима и емисијама, већ се

на „прави начин живи и међу публиком“. Најпознатији певач тамбурашке музике Звонко Богдан сматра да је ресторан Аква Дориа у коме наступа оркестар Ад Либитум, којег већином чине чланови ВТО РТВ¹⁰¹, „једино место у Новом Саду у ком се у последњих 20 година може чути тамбурашка свирка“. Из ове изјаве је јасно да прослављени извођач не сматра тамбурашком музиком, у потпуности или делимично, ону музику која се може чути на неким другим местима у граду у којима наступају тамбураши. Инструментални састав ансамбла представља важан фактор у расуђивању да ли се, према мишљењу испитаника, извођачи могу сматрати тамбурашима.

(64) *„Каже ишли смо да слушамо тамбураше. Добро шта сте слушали? Били смо тамо у кафани, било нам је супер, лепо су се провели. Добро, шта је било од тамбура? Хармоника, кларинет, виолина, контрабас, гитара. Па шта је ту тамбура? Па гитара. Па није гитара тамбура. Па контрабас. Па није контрабас... Људи све те акустичке саставе сматрају тамбурашима, то доприноси са једне стране. Али ти у Новом Саду не можеш да одеш да чујеш да су тамбурашки оркестри у правом смислу речи.“*

Поред инструменталног састава и професионалног профила музичара, фактор који у великој мери одређује став испитаних музичара о кафанској тамбурашкој пракси у Новом Саду је репертоар који се у кафанама изводи. Као што је у раду више пута речено, репертоар представља сегмент тамбурашке музике који није прецизно дефинисан (Антуновић 230, 2022). Према Ј. Јовановић, кафанско музицирање и свирање у оквиру свадбе и других прослава представљају конситуације са формом наступа које немају унапред одређен репертоар. Другим речима, репертоар малих оркестара креиран је, с једне стране, по узору на репертоар великих оркестара, а с друге стране, репертоар обухвата идентичне музичке форме, али у променљивом извођачком маниру (Јовановић 2017, 359–360). Већина испитаника сматра да су места у којима се може чути тамбурашка музика оне кафане у којима тамбураши изводе репертоар који је, како Јовановић каже, „креиран по узору на репертоар великих оркестара“, што значи да је тај репертоар сачињен је од композиција које се сврставају у традиционалне тамбурашке нумере.

¹⁰¹ Скраћеница за Велики тамбурашки оркестар радио-телевизије Војводине.

(65) *„Ја волим, кад одем у кафану да наручим тамбурашке песме, јер ја то волим да слушам. Није ми мрско да чујем ове неке класичне народне, није ми наравно ни то мрско да чујем, додуше не волим баш ове комерцијалне које се редовно наручују, али оно, не могу сад баш да се дурим. Ту је Плава фрајла, ту је Аква Дорија, ту је Греда. У Аква Дорији углавном и знају тај репертоар, у Плавој фрајли исто, Греда мање више. Али буде и вечери да свирају други оркестри, па на тим варијантама се деси да не знају већину ствари које наручим, али добро.“*

Појаву извођења других, традиционално нетамбурашких музичких жанрова у кафанама испитаници у највећем броју случајева посматрају кроз негативну призму, нарочито они који се и сами баве тамбурашким свирањем.

(66) *„Ја сматрам да генерално ти ако си тамбураш, иако то није неки репертоар који се баш тражи, да су то неке основне ствари и да је то неки тамбурашки буквар, тамбурашка азбука, која треба да се зна, иако се то баш не наручује, иако баш није популарно, сматрам да треба да се зна, да би се ти звао тамбурашем, треба знати тај неки репертоар бар неких основних 50 тамбурашких песама. Углавном нешто основно и знају. Али кад већ закопаи само мало дубље ту не знају. Ја закопам у те неке старије народне тамбурашке са ових простора или у неке романсе. На пример романсе баш слабо људи свирају. Ја баш волим ту врсту песама, а то се баш слабо зна.“*

Из изјаве је јасно шта испитаник сматра тамбурашким песмама, тј. репертоаром који један тамбурашки састав у кафани треба да изводи да би се тако могао назвати. Када је у питању кафански репертоар, један број испитаника говори о промени која се десила, упоређујући данашњу ситуацију са оном у прошлости, са изразито негативним тумачењем појаве свирања комерцијалних жанрова у кафани, као и тенденције смањења броја оних кафана у којима се може чути „права“ тамбурашка свирка.

(67) *„Узми пре 30-40 година док је покојни чика Јаника био жив, репертоар се вртео око 1000 песама ту је било и романси и свега осталог, теби данас траже од Нирване до Силване, којекакве сплачине да свираш“.*

(68) „Чешће се чуло. Мене сад неко да пита искрено где да идем на добре тамбураше, ја искрено мислим да имамо само Плаву фрајлу, евентуално неки Оркус, оно викендом. Нешто муж сад кренуо да свира у Буткици, не знам, мали локал кажу да је супер. Али ништа да оно знаш сто посто, некад се знало, имао си у Кућерку у Лазе Телечког, имао си Оркус, у моје време, причам о мом времену, о оном тамо сад превише питаш. Али у мом, имао си, сад нешто, немам осећај да има, људи више тезгаре са стране него што су у кафани. Више су на приватним свиркама него што су у некој кафани.“

Осврт на прошлост кафанског тамбурашког музицирања и констатовање разлика у односу на ситуацију данас, у изјавама је често пропраћен одређеним тумачењем узрока који су до тога довели. У претходном поглављу тамбурашки репертоар разматра се у контексту посматрања и разумевања појма тамбурашка музика као категорије музичког жанра. Изјава наведена под бројем 20 указује на утицај медија на процес *потискивања* тамбурашког репертоара из кафанског програма, и његову замену другим врстама музике. Горе цитирани испитаник се даље у разговору осврће на репертоар који се у новосадским кафанама некад изводио и поручивао од стране гостију, исказујући лични став о промени *на горе*. Звонко Богдан указује на почетке и узроке трансформације кафанског тамбурашког репертоара, тако што се описује неодређени моменат у прошлости у коме су кафански музичари престали да свирају „програм“, престали да добијају плате и почели да се ослањају на бакшиш који су добијали од гостију. Тако је временом дошло до потпуне измене репертоара у новосадским кафанама у којима су наступали тамбураши.

Већина испитаника је сагласна да је репертоар који тамбураши данас свирају у новосадским кафанама наметнут од стране публике, тј. гостију ресторана. У појединим интервјуима ова појава се тумачи уз својеврсно образложење и разумевање оних који такав репертоар изводе. У тим случајевима, удовољавање тамбураша укусу публике, тј. прохтевима гостију кафана, иако они подразумевају нетамбурашку, новокомпоновану музику која у перцепцијама испитаника има нижу музичку, уметничку и естетску вредност, објашњава се као начин опстанка тамбурашког музицирања у кафанским објектима у граду и као нужно прилагођавање ситуацији.

(69) *„Они свирају (кафански састави) музику која је наметнута временом. Немају они пуно избора, или ће свирати или их неће бити. Па тај шунд који ми свирамо, кад се свира на тамбурама и не звучи тако лоше.“*

Иако углавном незадовољни због овакве ситуације у којој се нашао репертоар у кафанског тамбурашког музицирања, поједини испитаници изражавају разумевање за овакав избор музичара, образложен финансијском условљеношћу. Према оваквом схватању, тамбураши који свирају у новосадским кафанама принуђени су да свирају мање квалитетну, комерцијалну музику, јер у другачијем случају не би имали довољну зараду, с обзиром на то да се она музика коју испитаници категоришу као тамбурашки жанр не поручује довољно често.

(70) *„Мораш то да свираш, јер од тога живиш, не говорим ја само у смислу чланова радијског оркестра, и остали момци који нису чланови радијског оркестра се тиме баве и тако преживљавају. Да не свирамо то, не бисмо имали да прегурамо. А камоли да нешто зарадимо. Е сад, питање је где је ту граница.“*

Последња реченица у овој изјави указује на схватање да у кафанској пракси не постоје дефинисане репертоарске међе и да интерпретација других врста музике, попут комерцијалне, новокомпоноване може да прерасте у неконтролисано ширење асортимана песама који публика у кафанама од тамбураша очекује. У том погледу, у перцепцијама испитаника донекле постоји разумевање за ову појаву, али и став о томе да треба поставити одређене границе у репертоару.

(71) *„Био сам на Салашу са овим момцима из Футога, свирали смо на Ченеју. Веруј ми, нисам знао осамдесет посто тог репертоара. Које су то песме, шта је то? А најгоре је, да му тражиш „Саградићу шајку“¹⁰² вероватно не зна. Или неће. Али тако је свугде, па и ови моји. Чим је јача лова, одмах све може, читај с телефона и терај. Ја кажем Мићку, немој матори, отвориш пандорину кутију (...) и онда се ови чуде, како не знате!? Ал после нема назад. Није тамбурашка песма. Каже, па шта свирали су ми тамбураши. Ај сад ти се убеђуј.“*

¹⁰² Традиционална војвођанска песма.

С обзиром на то да интеракција између публике и музичара представља одлучујући фактор у креирању репертоара у готово свим музичким параметрима у кафанској тамбурашкој пракси (Јовановић 2017, 360), јасно је да не остаје много простора да сами извођачи утичу на репертоар. Често се у нарави која истиче негативан карактер ове појаве користи већ поменута метафорска конструкција од Силване до Нирване како би се указало на готово безграничну шароликост репертоара који се од тамбураша потражује и очекује, али и на недостатак музичке логике у таквом редоследу, где један поменути извођач репрезентује домаћу, народну и новокомпоновану музику, а други светски рокенрол или поп-рок жанр, што се сматра жанровски неспојивим категоријама, са врло јасним музичким, али и културолошким границама и дистинкцијама. Поред ове метафоре, претераност у шароликости репертоара се у мишљењима испитаника изражава и кроз поређење тамбурашког састава са цу боксом или јутјубом, истичући на тај начин бесмисленост у ширини и шароликости репертоара који се од тамбураша наручује у кафанама, јер ови термини указују на технолошке тековине музичке репродукције без жанровских, стилских, квантитативних или било којих других музичких ограничења.

Испитаници издвајају оне тамбурашке ансамбле који донекле постављају границе у репертоару који изводе, у односу на оне код којих то није случај. Иако се код оваквих састава репертоар не своди само на оно што се у традиционалном смислу сматра тамбурашком музиком, постоје одређени репертоарски оквири. Већина испитаника оваквима сматра оне музичке саставе у граду који наступају у поименце поменутим кафанама и састављени су делимично од музичара запослених у ВТО РТВ-а, као и све оне *банде* чији се чланови на некакав начин труде да практикују извођење тамбурашких песама приликом својих наступа у кафани. У том процесу раздвајања, другу страну представљају они који се према мишљењу већине испитаника „само називају тамбурашима“. У претходно изнесеним изјавама јасно је да испитаници подједнако критички посматрају оне који не ограничавају репертоар у погледу прихватања наруџбина од стране гостију, као и оне саставе који самоиницијативно не изводе традиционалне тамбурашке нумере Међу новосадским музичарима, синоним за овакав тамбурашки састав је ансамбл Од Баха до севдаха, који самим именом наговештава ширину репертоара, али са употребом других појмова од оних који се у перцепцијама испитаника користе („од

Нирване до Силване“). Непостојање тамбурашког репертоара у изведби ове врсте тамбурашких састава нарочито се негативно перципира од стране већег броја испитаника.

Испитаници су углавном сагласни да је однос музичара и публике у кафанској тамбурашкој пракси веома значајан фактор у формирању репертоара. Махом негативан став о томе каква је то музика која се у кафанама очекује и наручује од тамбураша указује на негативну перцепцију утицаја публике, али делимично и на критику тамбурашких састава који немају и не поштују извесне границе у погледу репертоара. У већини интервјуа, кафанским тамбурашким саставима који „на прави начин“ баштине тамбурашку музику, сматрају се они ансамбли, доминантно састављени од тамбурашких инструмената, који најчешће садрже већи број чланова (од шесторице па на више) и чији су неки чланови и запосленици у Великом тамбурашком оркестру РТВ-а. Три оваква састава, Ад Либитум, Романса и Оркестар Милета Николића ангажовани су дуги низ година у новосадским кафанама Аква Дорија и Плава фрајла. На основу тога, ова места заузимају примат у категоризацији тамбурашких кафана у Новом Саду. У том случају, музика одређује ова места. С обзиром на то да је до сад констатовано да публика доминантно дефинише репертоар, логичан закључак би био да ова места имају и одређену публику, која дозвољава или намеће оно што се у перцепцији испитаника сматра тамбурашким репертоаром. Наредни део текста има за циљ да овај логички низ расветли из перспективе ближе самим местима и музичарима на лицу места кроз методологију посматрања са учествовањем.



Фотографија бр. 3: Тамбурашки састав Ад Либитум приликом наступа у кафани Аква Дориа, 2021. године.



Фотографија бр. 4: Тамбурашки састав Романса приликом наступа у кафани Плава фрајла 2025. године.

У периоду овог истраживања наступао сам редовно или повремено у неколико новосадских ресторана. Неки од њих представљају места која дуги низ година баштине тамбурашку свирку, док су нека само периодично то практиковала, или су и сама представљала кафане кратког трајања у граду. Ради се о следећим угоститељским објектима: Сокаче, Макијато Кућа, Корзо, Книн, Плава фрајла, Аква Дориа, Камењар, Агапе, Карло и Греда. У овим ресторанима и кафанама наступао сам често са тамбурашким саставом чији сам био редован члан, а неретко и у улози заменског музичара у неком другом саставу. На тај начин имао сам увид у профил песама које се на различитим местима поручују једном тамбурашком саставу, као и реакције бројних колега тамбураша на различити репертоар наручиван од стране гостију. Закључак на основу метода посматрања са учествовањем је да се репертоар у многоне не разликује на основу места у коме се свирка догађа, већ по спремности датог тамбурашког састава да одговори на поруџбине публике. Тако се може десити да се у ресторану у коме традиционално наступају тамбураши, као што је већ поменута Плава фрајла, Аква Дориа или Сокаче чују

нетамбурашке песме из опуса новокомпонованог жанра или онога што се назива турбо-фолком, уколико је састав гостију у том моменту расположен за такву врсту музике. Приметно је да већина музичара који себе сматрају тамбурашима нису задовољни што морају да свирају одређене песме, а нарочито песме појединих извођача. Као сликовити пример, издвојио бих репертоар контроверзног кантаутора и извођача специфичне новокомпоноване народне музике, Баје Малог Книнце, која се у наративу музичара везује за становништво досељено у Нови Сад из других бивших југословенских република.¹⁰³ Ова појава се може сматрати веома честом, иако тамбураши углавном свирају свега неколико песама из опуса Баје Малог Книнце које у музичком и стилском погледу не излазе из оквира могућности тамбурашког извођења („Два галеба и Вриге“, „Појачај и жене и пиће“, „Птицо моја, бијели лабуде“). Оно што издваја ову музику од других новокомпонованих и нетамбурашких жанрова јесте њено везивање за културу становништва које се у последњих неколико деценија доселило у Нови Сад, а које у својој музичкој традицији не баштини тамбурашку праксу. Изразито негативан став према овој музици приметан је код већине испитаних тамбураша. Коментари на ову појаву често су острашћенији и негативнији у односу на ставове о нетамбурашкој музици неких других извођача, коју су тамбураши *принуђени* да свирају. Таква перспектива се у већој мери може приписати свирачима на тамбурашким инструментима, док су међу хармоникашима у тамбурашким саставима негативни ставови и коментари знатно ређи или макар ублаженији. Територијално и етничко значење¹⁰⁴ које се придаје музици Баје Малог Книнце може се посматрати као узрок нарочите негативне перцепције, иако се у тамбурашком репертоару могу наћи мелодије далеко удаљеније од тамбурашког стила, инструменталног састава и самог тамбурашког жанра. Ова музика носи значење

¹⁰³Музика Баје Малог Книнце се у ширем дискурсу сврстава под категорију „крајишке“ музике, а подразумева музику популарну међу становништвом досељеним у Војводину из динарских предела у Босни и Херцеговини и Хрватској. У овом поджанру народне музике доминирају песме које говоре о трагичним судбинама људи захваћеним ратним дешавањима са акцентом за туговање за „изгубљеним“ завичајем. Иако се феномен Баје Малог Книнце везује за овај музички оквир, сматрам да би разлози за успон популарности овог извођача требало истражити и сагледати као резултат деловања више социокултурних и политичких фактора, јер његов извођачки опус и диверзитет публике превазилази оквире поменуте „крајишке“ музике.

¹⁰⁴Једна од неколико песама Баје Малог Книнце коју већина тамбурашких оркестара изводи, или уме да изведе, нарочито одређује ову музику, дајући јој прецизно значење елемента идентитета становништва које је досељено у Нови Сад, а почиње стиховима „Кад сам био момак млад, дош'о сам у Нови Сад“.

идентитета оног становништва чије је масовно досељивање, у схватању испитаника чест узрок промене и потискивања тамбурашког репертоара из новосадских кафана.

(72) *„Ма ниси то пре могао да чујеш. То је нама било смешно, каква је то култура и музика. Али шта ћеш, они су донели то своје, гурају то своје, и ето ми им свирамо, јер и они су наши гости“.*

(73) *„Кажу ти за тог Бају шта хоћеш, али он је своје изгурао и на велику сцену. Ето шта је Нови Сад дочекао, да тамбураши свирају у печењари Книн, а Баја има концерт на Спенсу и напуни Спенс.“*

(74) *„Нема више тога, то је прошло време, кад си свирао бећарац задњи пут. Бећарац још Божје помози, нема сад чак ако прође 8 тамбураша и тих пар Звонкових, одмах се креће на Миљацу¹⁰⁵ и на остале ствари. Нови Сад је доживео трансформацију са становништвом. Све то у реду наравно, али у целој тој причи се нека та тамбурашка музика губи. И зато што нема нове продукције тамбурашке.“*

Међу тамбурашима са којима сам сарађивао није нужно приметан отпор према овој појави. Нарочито не код оних чије је и лично порекло из других крајева или из неког од колониистичких места у околини Новог Сада.

(75) *„Ма ја све волим то, мени је Балашевић први (...) Кад он срочи текст, само треба упамтити све. А Баја ми је одмах иза њега, само што Баја пише за оне наше напаћене земаре. Онај што је отишао у Немачку, па једва чека да направи паузу и отвори пиву, а Швабица пролази, па га гледа (...)“*

Песме које сликовито описује претходна изјава налазе се, у већој или мањој мери, на репертоару свих тамбурашких састава у Новом Саду. Са те стране гледано, и они састави којима се придаје значење носилаца „праве“ тамбурашке музике, као и они на које испитаници тако не гледају, укључују у свој репертоар и врсту музике о којој највећи број испитаника нема позитивно мишљење. Са друге стране, репертоар који се сматра традиционално тамбурашким није присутан у извођењу свих састава подједнако.

¹⁰⁵ Хит популарног турбо-фолк певача Халида Бешлића.



Фотографија бр. 5: Са колегама пре наступа у кафани Аква Дориа, где се налазим у улози заменског музичара, 2024. године.

На основу свега наведеног у овом потпоглављу могуће је направити неку врсту поделе кафана са тамбурашком музиком у Новом Саду. Претходно изнесена теза о уједначености репертоара међу свим тамбурашким саставима односи се на то да сваки од њих, поред тамбурашког жанра, интерпретира и друге врсте музике, међу испитаницима сматране комерцијалним, нетамбурашким и мање квалитетним. Разлику прави заступљеност традиционалне тамбурашке музике, тј. онога што неки називају тамбурашким жанром, где у прву категорију спадају састави који постављају одређена репертоарска ограничења у смеру новокомпоноване и комерцијалне музике и самоиницијативно баштине традиционални, тамбурашки мелос. Поред репертоара, у дистинктивни фактор спада инструментални састав оркестра, што из перспективе испитаника значи да је „прави“ тамбурашки састав онај који баштини структуру малог тамбурашког оркестра, у коме је заступљено више тамбурашких инструмената. Упечатљив пример је састав Романса који наступа у ресторану Плава фрајла, а у чијем саставу се налази 5 од укупно 6 инструмената који чине читаву тамбурашку породицу, или оркестар Милета Николића који, најчешће не садржи ни један нетамбурашки инструмент. Са друге стране, много бројнији ансамбли који се називају тамбурашким, у свом саставу имају свега један или два соло тамбурашка инструмента (најчешће басприм први глас, или два

басприма), док хармоника углавном има улогу водећег инструмента. Заједничко свим саставима је да ритам секцију најчешће чине тамбурашки инструменти (тамбурашки бас и тамбурашка контра). Наведено указује да се места са тамбурашима у граду, у перцепцији испитаника могу разврстати у две категорије на бази тамбурашког састава који у њима наступа.

Резултати анкетног истраживања које има за циљ да пружи увид у перцепције кафанске тамбурашке музике насумично изабраног већег броја становника Новог Сада указују да је значајан проценат анкетираних упознат са местима, тј. кафанама и ресторанима у граду у којима се изводи тамбурашка музика. Њих 89% изјавило је да редовно или повремено посећује места на којима се чује тамбурашка свирка. На питање „која су то места?“ учесници анкете су наводили различите кафане и ресторане или по више њих. С обзиром на то да су у истим одговорима често наведена и она места која се, на основу квалитативног истраживања, класификују као *више* тамбурашка, као и она у којима наступају ансамбли које испитаници не сматрају репрезентативним тамбурашким саставима, може се закључити да посетиоци кафана не перципирају исту поделу кафана, каква је изнесена у претходном пасусу. Уколико анкетирани посматрамо као просечне госте кафана, закључићемо да подела на *више* и *мање* тамбурашке ансамбле, а тиме и кафане, постоји међу испитаницима, тј. међу самим носиоцима тамбурашке праксе у Новом Саду, док је већини посетиоца ова подела непозната. Ако узмемо у обзир већ изнесену тезу да, у складу са комуникационим односом музичара и госта у кафани, репертоар у већој мери диктира публика, резултати анкетног истраживања бацају светло на перцепцију публике о репертоару, који сматрамо важним фактором у класификацији тамбурашких састава и места у којима наступају. Њих 69% одговорило је да понекад или редовно поручују песме од тамбураша приликом изласка. Претходне бројке потврђују тезу да публика има значајну улогу у формирању репертоара у новосадским кафанама. Када анализирамо одговоре анкете који се односе на песме које испитаници наводе као део репертоара који поручују у кафанама, приметно је да већина њих наводи оно што испитаници сматрају традиционалним тамбурашким репертоаром. У значајном броју одговора наведене су мелодије како новокомпоноване музике, тако и оне из традицијског тамбурашког опуса. Доминира репертоар Звонка Богдана, а у мањем проценту одговори садрже само песме новокомпоноване и комерцијалне музике. Упоређујући изјаве у којима

су наведене кафане, са песмама које информанти поручују, не може се донети закључак о разлици у репертоару који публика потражује у оним кафанама, у којима свирају „прави“ тамбурашки састави и оним местима која, на основу дубинских интервјуа, немају статус „правих“ тамбурашких кафана.

Резултати анкете у одређеној мери, такође, потврђују тезу о кафани као месту у коме се, кроз музику истиче одређени колективни или лични идентитет (Milanović 2018, 971-972). На питање „да ли приватно слушате тамбурашку музику?“ свега 20% њих позитивно одговорило, а њих 53% на ово питање дало је одговор „понекад“, што заједно чини 73%. Из овога се може закључити да кафана представља значајно место у коме публика остварује интеракцију са тамбурашком музиком, јер је већи проценат оних који редовно наручују песме у изласку од процента оних који редовно и приватно слушају тамбурашку музику. Такође, већи је проценат учесника анкете који посећују места у којима се изводи тамбурашка музика, од укупног броја позитивних одговора о приватном слушању тамбурашке музике. На овај начин посматрано, може се закључити да кафана представља значајно место на коме се конзумира тамбурашка музика од стране публике, а на питање „где је тамбурашка музика највише присутна у граду“, 79% анкетираних дало је одговор „у кафанама“.

Узимајући у обзир резултате квалитативног истраживања, одређене кафане представљају места у којима се, кроз музику, исказује одређени идентитет. Ако се анализира кафански, тамбурашки репертоар, који већина испитаника сматра традиционално тамбурашким, он се своди на песме, компоноване или народне, испуњене мотивима којима су, у ширем дискурсу додељена својства симбола Војводине, попут салаша и тамбураша, или назива градова или села. Компоноване песме често су писане у стилу народних и староградских мелодија са простора Војводине. Већина ових мелодија долази из опуса песама које изводи Звонко Богдан, репрезентативни вокални извођач тамбурашке и војвођанске музике. У анкетном делу истраживања, у одговорима на питање о конкретним мелодијама које испитаници наручују у кафанама доминирају песме из исте категорије, чији музички израз или текст садрже симболичке представе војвођанског идентитета. Међу њима се понављају песме „Осам тамбураша с Петроварадина“, „У Новом Саду“, „Већ одавно спремам свог мркова“, „За моју Милицу“ („У Новом Саду,

најлепшем граду“), „Када падне први снег“, „Нигде нема покора, ко што има у Шова“, „Копа цура виноград“, „Сремачко је село мало“, „Два брата из равног Баната“, „У том Сомбору“, и др. С обзиром на тематику песама која доминира у ономе што се испитаници сматрају тамбурашким репертоаром, кафане у Новом Саду могу се посматрати као подијуми на којима се истиче локални и регионални идентитет. У случају самоиницијативног извођења овог опуса мелодија, али и ставова изнесених у квалитативном делу истраживања, та идентификација иде у смеру од музичара ка публици – присутним гостима у кафани. Узимајући у обзир претпоставку да у кафанама репертоар у већој мери диктира публика, као и резултате анкетног истраживања, кафане су места у којима се, користећи тамбурашку музику, гости идентификују са оним што се сматра локалним и регионалним, војвођанским идентитетом.

Резултати метода посматрања са учествовањем осветљавају истицање других идентитетских образаца у новосадским кафанама са тамбурашима. На пример, чест случај је истицање регионалних културних идентитета других крајева српског етничког простора – у Новом Саду је чест случај истицања црногорског или крајишког¹⁰⁶ идентитета, наручивањем песама које на неки начин симболизују културу становништва ових крајева. Такође, релативно чест случај употребе музике у сврхе исказивања идентитетске припадности у новосадским, тамбурашким кафанама односи се на национални идентитет. Националистичке и родољубиве песме, искључиво српске, које се могу чути у кафанама, већином не припадају тамбурашком опусу, осим неколицине старијих, од којих се истиче песма „Слава Србину“. Ова мелодија, са текстом који велича Светозара Милетића припада националистичком опусу, али се од осталих издваја због локалне и регионалне тематике.¹⁰⁷

С обзиром на то да се песме које се везују за наведене културне обрасце (регионална култура других крајева и национални идентитет) оригинално најчешће не изводе на тамбурашким инструментима, можемо говорити о губљењу симболичке моћи

¹⁰⁶ Односи се на оно што се сматра под појмом „Крајина“ а подразумева динарске пределе у Босни и Херцеговини и Хрватској, као и, у политичком смислу посматрано, бившу Републику Српску Крајину и Републику Српску, одакле је велики проценат становништва емигрирао у Нови Сад.

¹⁰⁷ Светозар Милетић био је борац за права Срба у Аустроугарској и један од градоначелника Новог Сада. Његов споменик у центру града представља један од физичких симбола града, а његова личност се поистовећује са српским покретом у Монархији и са идејом о српској политичкој слободи. Са тим у вези, песма је јединствена као истовремено националистичка, али са дефинисаном регионалном историјско-културном тематиком.

тамбурашког звука, коју има у случају извођења традиционалног тамбурашког репертоара. У том контексту тамбуре и тамбурашке музичке формације служе искључиво као физичка, стицајем околности доступна средства, а тамбурашки звук почиње да губи своја симболичка својства. Са друге стране, у контексту војвођанског идентитета или локално-регионалних образаца попут војвођанских градова и места или географских одредница (Банат, Срем, Бачка), тамбурашки звук, тј. тамбурашки музички израз чини саставни део процеса продукције музике као симбола идентитета.

Музика се налази у туристичкој понуди локалитета у разним варијантама – било као музика барова и клубова, кроз разне програме са „фолклорним“ садржајем, као саставни део локалне традиције, или као сегмент различитих празника и светковина, и на друге начине (Connell & Gibson 2004, 222). Тамбурашка музика у Новом Саду схваћена је као туристички ресурс и употребљена је у репрезентацији места као део локалне музичке традиције. Ово се у већој мери односи на велику сцену, чему је пажња посвећена у наредном потпоглављу, али кафанско тамбураштво се такође налази на мапи туристичке понуде Новог Сада као део аутохтоне културе и специфичног начина живота, туристима представљена као аутентична атракција. Кафане имају нарочиту улогу као места која не нуде само музику, већ атрактиван и практичан начин да се задовољи више потреба туристе – уживање у храни, пићу и музици.

(76) *„У суштини кад се клијенти питају или је нама речено да понудимо, или је договорено како год. Ручак, вечера, да уз дотичне догађаје буду тамбураши. Већина објеката који се нуде су кафане. Или имају своје тамбураше или имају договор да могу да позову, знају да ће бити људи који ће попити и да ће се то њима финансијски исплатити. Сви европски градови имају неке своје градске кафане, где постоје и сувенирнице, и шта ја знам. То су све могућности и за додатну зараду и за град и за власника кафане и за особу која ће ту да ради, али није само то, ви особи која ће да оде тамо пружате додатни ужитак. Да ли је гледао шарене шоље, да ли је прочитао банер, или је само уживао у амбијенту, што више чула укључите у неки доживљај, доживљај је комплетнији, да ли си само нешто слушао, да ли си слушао и гледао, није исто. Моје питање опет, када долазимо до тога. Постоји неких 20 локала који играју улогу, али ја бих издвојио Сокаче у Пап Павла, Лазин салаш у Лазе Телчког и*

Кафаница на Подбари. То је оно што ја најчешће спомињем. Аква Дорија је феноменална и спрам кухиње и спрам тамбураша, јер има и локалне специјалитете, као што је кечига. Туриста на тај начин добије комплетан доживљај једног краја, укус, музика, па фрушкогорска вина.“

Кафане као места продукције локалности на основу музике могу се посматрати у контексту простора на коме се кроз музику истиче одређени идентитет. Тамбурашка музика, и као звук и као одређени репертоар, добија симболичка значења у продукцији локалног идентитета у новосадским кафанама. Овај процес може да се одвија у смеру од музичара ка публици, када тамбураши самоиницијативно „пласирају“ оне песме којима је претходно додељено значење елемента локалног идентитета. Такође, наручивањем песама од тамбураша, гости кафане врше самоидентификацију са локалним идентитетом и истичу властиту перцепцију тог односа. Међутим, новосадске кафане са тамбурашком музиком могу да буду места на којима се кроз музику исказује неки други, *страни* идентитет. Овај процес одвија се кроз комуникацију публике и музичара, у којој гости поручују песме које су претходно позициониране у контекст регионалних идентитета других крајева. Таква појава је негативно перципирана од стране већине испитаника, као феномен који угрожава својства кафане као резервисаног простора за истицање локалности под којом се најчешће на подразумева само идентитет града, већ шири регионални војвођански идентитет у који се логично убраја и Нови Сад. Када је у питању реинтерпретација локалности усмерена ка споља, тамбурашка музика у новосадским кафанама налази се на мапи туристичке понуде града као аутентичан елемент локалне културе.

5.2.2. Приватне прославе

У овом делу потпоглавља анализирана је грађа која илуструје ставове и мишљења испитаника усмерене ка појави тамбурашке праксе у Новом Саду у контексту ангажовања неформалних, комерцијалних тамбурашких састава на различитим прославама приватног типа. Ангажман ових ансамбала на веселима које организује појединац или више њих различитим поводима представља важан аспект начина манифестовања неинституционализоване тамбурашке праксе (Антуновић 2022, 227). У овакве догађаје спадају прославе венчања (свадбе), веридбе, рођења, рођендани, крштења, крсне славе, матуре, дипломирања, годишњице брака, корпоративне прославе, као и окупљања и

славља поводом других, мање честих повода. Ови скупови одвијају се на више различитих типова места – кафане, ресторани, свечане сале, приватни домови (станови, куће), викендице (изнајмљене или у власништву слављеника), улица (праћење сватова приликом свадбених обичаја – шетња или пратња), ређе пабови, кафићи, клубови.

У овом делу анализе приватна прослава разматрана је као одређени ритуал. Већина претходно наведених повода за славља представљају значајни тренуци за појединца или заједницу, у годишњем и животном обичајном циклусу. Начин прослављања ових догађаја може се посматрати као одређени ритуал, најчешће као обред прелаза – промена статуса појединца. Лич објашњава да ове промене представљају тренутан прелаз из једне категорије у другу, али да на равни радње прелазак изискује ритуал – прекорачење друштвених граница које се догађа у „ничијем времену“. Кретање појединца од једног до другог друштвеног статуса одвија се у низу испрекиданих скокова – од детета до одраслог, од неожењеног/неудате до ожењеног/удате, од живог до преминулог, од болесног до здравог. Заузимање сваког статуса чини период друштвеног времена или друштвеног трајања, а ритуал означава прелазак и представља интервал друштвене безвремености (Lič 1983, 53-54). Ритуали могу бити религијски и нерелигијски, али то нису потпуно одвојене категорије, јер постоје значајне зоне међусобних прожимања и преклапања. Религијски ритуал односи се на „онај“ свет и тежи да га покрене како би утицао на овај, а секуларни покрене само овај свет, тако да је заједнички циљ и једног и другог да покрену овај свет (С.Ф. Мур и Б. Г. Мајерхоф, према: Златановић 2002, 20).

У историји људског друштва уопште, ритуали, били сакралног или световног карактера, представљају догађаје чији је музика готово саставни део. Разматрајући повезаност музике и религијских ритуала, П.В. Болман (Bohlman) наводи да религијски карактер представља универзалну културну одлику – она може да представља глас божанског или да у току верског ритуала послужи као елемент који временски разграничава једну ритуалну радњу од друге (Bohlman 2002, 5). Секуларни ритуали, или секуларне радње у ритуалима, такође подразумевају присуство одређене музике, чија је улога више окренута „овоземаљском“, тј. из сфере религијског прелази у сферу забаве, у зависности од тога који је ритуал у питању и који се догађај њиме обележава. Р. Финеган (Finnegan) сугерише да људи бирају музику као одређени пут, јер она гради контекст за

одређене активности, односе и представља средство личног и колективног идентитета и система вредности, омогућавајући смислено структурирање људских активности у времену и простору. Као пример, аутор наводи начин на који делимо наше време, испуњавајући одређене тренутке музиком (венчања, Божић, и др). Финеган тако предлаже поглед на музику кроз њену улогу у цикличном посматрању времена, заснован на животном циклусу и годишњим ритуалима, чиме се оспорава претпоставка да су индустријска друштва рационална и мање ритуализована од неиндустријских (Finnegan 1989, према: Cohen 1993, 129). Лукић Крстановић, говорећи о периоду социјализма у Југославији, износи тезу да се музички живот, осим на јавној сцени, испољавао кроз ритуалну дистрибуцију у приватној сфери деловања (Лукић Крстановић 2010, 140), што се може рећи и за период у коме је ово истраживање обављено.

Тамбурашка пракса у Новом Саду се у приватној сфери манифестује као део световног ритуала или део онога што се односи на профани сегмент ритуала. Наведени поводи прослава у највећој мери се могу подвести под секуларне ритуале, а тамбурашка музика свакако не може да буде категоризована као религијска, или као део религијског обреда у оним прославама које садрже важан религијски елемент, попут венчања и крштења. Тамбурашка музика углавном представља интегрални део оних ритуала који се свode на саму прославу, а садрже заједнички оброк – ручак или вечеру и заједничку интеракцију са музиком – наручивање песма, певање песама пригодних за одређени повод, играње кола (ређе неки други плес). Као једно од важних поља у којима се тамбурашка пракса манифестује у Новом Саду, сфера приватних прослава је у овом истраживању обрађена на основу квалитативног истраживања – интервјуа са музичарима и са појединцима који су ангажовали тамбураше на својој прослави – две особе које су биле домаћини свадбе и једна која ангажује тамбураше приликом прославе крсне славе. Попут претходних сегмената рада, пратећи материјал у овом делу истраживања представљају резултати анкете и запажања стечена методом посматрања са учествовањем.

С обзиром на комплексност и важност свадбе у животу појединца и заједнице, посебна пажња посвећена је присутности тамбурашке музике у оквиру ових ритуала. Свадба, традицијска и савремена, садржи елементе и религијског и секуларног ритуала. Док традицијска свадба има јачи религијски елемент и према најважнијим одликама може

се посматрати као религијски ритуал, савремена свадба је ближа одређењима секуларног ритуала, премда није „очишћена“ од религијских садржаја (Златановић 2002, 21). Свадба је ритуал који прати склапање брака и припада групи ритуала животног циклуса. Представља сложени ритуал, јер носи велики број транзиција – промена друштвеног статуса – ступање у категорију социјално зрелих припадника заједнице, промена имена младе (мењање или додавање презимена), често промена места становања (Златановић 2002, 24-25). У свом раду о свадби у врањском крају, С. Златановић истиче да је:

„Свадбени ритуал, својом формом и садржином, веома погодан да се доведе у везу са традицијом. Он се дуго планира и припрема, има јавни карактер, веома је разрађен и разуђен, па му се могу, према жељи и потреби, додавати елементи традиционалног“ (Златановић 2002, 26).

Истицање одређених традиционалних образаца на савременој свадби, могу се тумачити као исказивање и утврђивање одређеног идентитета. Свадба, посматрана као „јавни ритуал“ и комплексан обред прелаза животног циклуса, представља веома погодан моменат у истицању идентитета појединца, чланова породице или шире заједнице. С обзиром на концепт прослављања свадби у Новом Саду, које подразумевају присуство тамбурашке музике, оне се пре могу сврстати у категорију савремене свадбе. Оваква категоризација добија смисао ако узмемо у обзир да у великом броју њих тамбурашка музика представља само део укупног музичког дешавања, док већи део свадбе прати свирка савремених бендова, чији репертоар залази у модерну страну и домаћу поп-рок музику или у најсавременије „народњаке“. У овом делу рада је представљен материјал који указује на начин на који је посматрана улога тамбурашке музике на свадбама у Новом Саду, а циљ анализе је и да пружи одговоре да ли је ангажман тамбураша на приватним прославама повезан са продукцијом локалности у перцепцијама испитаника.

У тренутку када је спровођено ово истраживање, маркирано је неколико врста наступа тамбураша на свадбама. Прва спада у део ритуала који се одвија у јавности и међу музичарима се назива „пратња“ или „шетња“¹⁰⁸. Овај део свадбеног ритуала може се посматрати као његов традицијски сегмент и није обавезно присутан на свакој свадби. Под „шетњом“ тамбураши подразумевају почетни део свадбе који подразумева промене

¹⁰⁸. Према мом сазнању, термин „шетња“ користи се само у Новом Саду и околини, док је термин „пратња“ шире распрострањен.

локација на којима свирачи наступају. Често се односи на окупљање једног броја званица у младожењиној или младиној кући, или у ресторану у коме ће се касније одвијати весеље. Углавном садржи пратњу сватова, тј. младожењиних гостију при одласку у младину кућу (или локацију у којој се она налази), где се често одвија ритуал „куповине младе“ – симболичког „ценкања“ између сватова и мушких представника из младине породице или најближих пријатеља. Осим наведеног, тамбураши под „шетњом“ често подразумевају и одлазак са сватовима до цркве, где, након обављеног обреда црквеног венчања, свирају у порти или на улици испред цркве. У случају да се грађанско венчање обавља у општини, тамбураши заједно са сватовима одлазе тамо и најчешће свирају испред зграде установе. „Пратња“ или „шетња“ ређе садрже и одлазак младожење по кума пре одласка сватова по младу. Ангажман тамбураша на овом делу свадбеног ритуала не мора нужно да подразумева све наведене елементе, већ може да се односи на само један или неколико од њих, у зависности од плана и концепта свадбе. У великом броју случајева, тамбураши су ангажовани на овом делу свадбе, док на весељу након обављеног венчања наступа друга врста бенда, који најчешће изводи комерцијалну музику, али на појединим, често мањим свадбеним весељима, тамбурашки ансамбл је резервисан за читав свадбени ритуал. Релативно уобичајена варијанта ангажмана тамбураша на свадбама подразумева наступ на самом свадбеном весељу у трајању од једног до два сата времена у поодмаклој фази прославе. Овакву врсту свирке тамбураши називају „упадом“ и најчешће је организована на оним свадбеним прославама на којима улогу „главне музике“ има бенд на чијем репертоару доминирају забавни и поп-рок жанрови.

Наступи тамбураша на приватним прославама, а нарочито свадбеним весељима, тема су разговора обављених са испитаницима који представљају носиоце тамбурашке праксе у Новом Саду. Може се издвојити неколико устаљених и врло блиских мишљења на ову тему у њиховој перцепцији. Попут претходно анализираних тема у раду, често је становиште да су се свадбени обичаји у граду на којима свирају тамбураши у великој мери изменили у „последње време“, у односу на неодређени период у прошлости. Једна од промена која се спомиње односи се на масовност појаве ангажовања тамбураша на свадбама у граду, која је у прошлости имала другачије димензије, али и на сам изглед ритуала. Ова перспектива ставља акценат на промене односа између музичара и сватова, али и на „деградирану“ улогу тамбураша на савременим свадбама.

(77) *„Раније се свирало пуно више свадби. До пре једно десетак година, ми смо од 54 викенда знали да свирамо 50 викенда свадбе. Није се свирало за Божић и Ускрс. Мислим на Зоруле¹⁰⁹. На жалост, и то се губи, и свадбе нису више што су биле. Дођеш у сватове, не познаш ни свекра ни свекрву, ни таста ни ташту, ни младенце. Дођеш, одсвираш... Некад су оно трубачи почели да буду популарни, средином прошле деценије, еуфорија, као упадају трубачи на сат времена. Немам ништа против трубачке традиције, али сад је почело тако да зову тамбураше на два сата да упадну. Сви ми живимо од тога да се разумемо. Променило се и то.“*

Једна од промена у концепцији тамбурашког наступа на свадбама односи на репертоар, где се истиче да су у прошлости постојале наменске песме, из тамбурашког опуса, које су свиране и певане у одређеним сегментима свадбеног ритуала, а које се данас више не свирају на свадбама, или се то ретко дешава. У два интервјуа, помињу се поименце традицијске песме везане за војвођанско музичко фолклорно наслеђе, а то су сватовски бећарац и сватовац (Станишић 2023, 7, Попов 2022, 224).

(78) *„Имам прилику да свирам сватове и прође без сватовског бећарца. Ми треба да се запитамо на који начин се традиција и култура нашег народа, ми јесмо овде увек били мешани, измешани, али свако је водио рачуна о својој традицији.“*

Испитаници такође истичу да се од тамбураша на свадбама данас очекује да свирају другачији репертоар него што је то био случај у прошлости. Према њиховим изјавама, често их зову људи за „шетњу“, приликом чега не наруче ни једну „прикладну“ тамбурашку песму, већ у тим приликама очекују од тамбураша да свирају песме које, по њиховом мишљењу тамбураши не би требало ни да знају. Као што је то случај у перцепцији кафанске тамбурашке праксе, визура савремених свадби на којима наступају тамбурашки састави одише критиком према онима који и сами пристају да свирају репертоар који није својствен тамбурашима. Ова проблематика се повезује и са тим ко су људи који ангажују тамбураше и из којих разлога. Често се инсистира на томе да је важно да они који позову тамбураше на своја свадбена весеља знају „зашто их зову“. Овакве ситуације на свадбама описују се изјавама као што су: „нико није заинтересован за нас“,

¹⁰⁹ Назив данас непостојећег реномираног тамбурашког оркестра из Новог Сада.

„гледају нас бело“, „не знам зашто нас уопште зову“, „шта ће ти тамбураши ако нећеш да се провеселиш и поручиш песму“.

Са друге стране, приметан је знатно позитивнији став према свадбама на којима се од тамбураша очекује да свирају тамбурашки репертоар или песме из оног опуса који спада у народну „свадбарску музику“. На таквим весељима, сватови „умеју да поруче праве песме“, што према речима испитаника доприноси квалитету њихове свирке, мотивисаности, а самим тим и општој позитивној атмосфери на свадби. Испитаници истичу да их младици често повезују са војвођанским и тамбурашким традиционалним репертоаром приликом договарања – „погађања“ свадбе. Чест је случај да организатори весеља постављају питања да ли се на репертоару састава налази још неки музички жанр који би волели да чују на свадби осим тамбурашког, као и да их често ангажују управо из разлога што на својој свадби желе да чују управо тамбурашке песме. Међутим, поједини испитаници тврде да су најчешће позвани из разлога ширине репертоара који су у могућности да изведу, тј. свих оних поджанрова који се могу подвести у народну музику, како изворну, тако и новокомпоновану.

У појединим изјавама етно-регионална припадност муштерија представља се као фактор који утиче на то да ли је свадба у визури испитаника задовољавајућа. Људи који су у једном интервјуу описани као „наши“ најчешће знају да траже праве песме на свадбама и да се на задовољавајући начин опходе према тамбурашима, док оне муштерије чије порекло није са ових простора често посматране другачије.¹¹⁰

(79) „Свирао сам на једној свадби, било је фино, наши људи, све по реду,¹¹¹ ал увек се нађе једна будала да ти направи проблем. Каже, „што свирате само те песме као да смо у Војводини“. Заборавио је где је дошао. Срећа па су га брзо склонили.“

¹¹⁰ Присуствовао сам тренуцима када су у међусобном разговору, тамбураши муштерије на свадбама пореклом из других крајева називали подругљивим називима попут „кркани“ и „Бобоси“.

¹¹¹ Односи се на традиционални тамбурашки свадбарски репертоар.



Фотографија бр. 6: Сегмент са свадбарске „шетње“. Тамбураши свирају домаћину који визуелно истиче припадност идентитету носећи традиционалну далматинску капу. Каћ код Новог Сада, 2025. године.

Ипак, у већини разговора се порекло муштерија не смешта у први план као критеријум квалитета свадбе, иако сам, приликом учествовања у овим догађајима сведочио бројним негативним коментарима усмереним према свадбама са досељеничким становништвом.¹¹² У већем броју изјава може се уочити повезаност ангажовања тамбураша на свадбама са концептом традиционалне музике. Описујући наступе свог тамбурашког састава на савременим свадбама у Новом Саду испитаник наводи чест случај ангажовања на свега пар сати у поодмаклој фази свадбе, тзв. „упад“. Овакву врсту тамбурашке свирке

¹¹² Учествовао сам у једној „шетњи“ на којој је младожења био из једног колониистичког села у Бачкој, а његови гости из тог села, из Републике Српске и из Аустрије. На почетку свирке у дому младожење било је евидентно да гостима није познат тамбурашки репертоар, чак ни онај народни који се не карактерише као традиционално војвођански. Поручиване су песме од различитих популарних извођача новокомпоноване музике попут Ђанија и Александре Пријовић. Након одсвиране тезге, један од старијих тамбураша је острашћено коментарисао госте на свадби, њихово понашање и опхођење према музичарима, у контексту њиховог порекла, са закључком: „као да нас је неко проклео“.

на свадби повезује са жељом муштерија да се „провеселе уз народну музику“, али и да су тамбураши у тим случајевима позвани као део традиционалног обрасца, имплементиран у савремени концепт свадбеног ритуала.

(80) *„Углавном старији, еј каже супер, фала Богу, неће цело вече свирати ови, грувати, бубњеви и то. Е супер сад ћемо и ми мало да уживамо. Мада кажем, реагују и млади позитивно на пример, када ми свирамо на таквим свадбама. Везују се, за неку традицију, иако су модерни. Али воле и то. Нису заборавили за то.“*

Испитаница чији је тамбурашки састав једини женски састав у периоду спровођења истраживања у Новом Саду, и који доминантно изводи програмски репертоар са претежно забавном музиком, своје поједине ангажмане на приватним весељима повезује са концептом традиционалности. У конкретном случају ради се о прослави рођендана једне „популарне блогерке“. Испитаница истиче да је међу званицама било бројних пријатеља слављенице из целог света. Као разлог за ангажман једног тамбурашког састава на оваквом дешавању наведено је да је муштерија „родом из Новог Сада, и желела је то да прикаже као нешто своје, али што ће и они да разумеју“. Идентификовање са тамбурашком музиком у овом случају не обухвата и традиционални тамбурашки репертоар, већ се музицирање на тамбурашким инструментима у тамбурашком оркестру¹¹³ подразумева као део идентитета са којим се неко ко је из Новог Сада идентификује и представља, без обзира на избор репертоара.

¹¹³ Подразумева употребу свих савремених тамбурашких инструмената и линија, без и једног нетамбурашког инструмента.



Фотографија бр. 7: Женски тамбурашки састав Ла Банда наступа на прослави рођендана. Нови Сад, 2022. година.

Разговори вођени са муштеријама тамбураша, појединцима који су на својим прославама ангажовали тамбурашки оркестар бацају светло на перцепцију улоге тамбураштва у конструкцији и исказивању идентитета из супротне перспективе. У првом случају, ради се о свадби која је била конципирана тако да су се тамбураши смењивали са ди џејем, који је емитовао електронску музику и бројне обраде популарних поп и рок песама. У перспективи ове испитанице, ни једна од две музике на свадби не репрезентују неки колективни идентитет, већ стварају слику о њој и о њеном супругу у контексту индивидуа, што се представља као циљ одабира овакве музичке комбинације. Млада истиче личну повезаност са тамбурашком музиком, јер јој је отац свирао тамбуру – басприм. Поред исказивања личног идентитета, испитаница наводи и практичан разлог, а то је задовољење укуса свих гостију, нарочито оних којима не прија музика ди џеја.

„Нама је било важно да тамбураши буду у том првом делу (односи се на „шетњу“). То су обичаји и мислим да ту треба да буде традиционална музика, ми смо хтели да испоштујемо и тај део. Али за после смо се исто одлучили за њих јер некако, то

је музика културна, све што свирају звучи културније, а и она и ја то волимо и знали смо да ће се свидети свима, и онима који баш и не воле или не разумеју музику ди џеја“.

У случају другог испитаника, домаћина свадбе на којој су наступали тамбураши, одабир тамбурашког ансамбла образлаже се разлогом „практичности“ у смислу задовољења укуса свих присутних јер „тамбураши свирају све, и њихове, наше, и старије и новије. А и културније је, нема ту оног заурлавања и буке“.

Када су у питању искуства која су стечена методом посматрања са учествовањем, тамбурашка музика на приватним прославама у Новом Саду у појединачним случајевима представља начин на који се истиче одређени идентитет, нарочито у свадбама. Тај идентитет дефинисан је репертоаром у већој мери него самим одабиром тамбурашког састава и ангажманом тамбураша на свадби, па се колективни идентитет (најчешће регионално-локални идентитет – војвођански или везан за нека друга подручја, исказује се одабиром песама које се од тамбураша наручују). Са друге стране, присуство тамбураша на некој свадби у перцепцијама гостију, често се тумачи као симбол одређеног колективног војвођанског регионално-локалног културног идентитетског обрасца. О масовности ангажмана тамбурашких састава на приватним прославама у граду говори и податак да је скоро пола, 48%, испитаника у анкети одговорило да је некад у свом животу ангажовало тамбураше, а 80% њих позитивно је одговорило у смислу потенцијалног унајмљивања тамбурашког састава на сопственој приватној прослави. Чак 91% испитаника некада је присуствовало прослави у Новом Саду на којој су наступали тамбураши.

Из претходно изнесеног материјала, јасно је да је сфера приватног славља један од простора у граду у коме се тамбурашка музика манифестује. У перцепцијама испитаника доминира поређење концепта наступа тамбураша на слављима у односу на ситуацију у мање или више дефинисаном периоду у прошлости, где се већина испитаника слаже да је данас ситуација другачија и ову промену посматра кроз негативну призму. Репертоар, али и однос према музичарима се помиње као елемент који је у највећој мери измењен у односу на прошлост.¹¹⁴ Попут перцепције тамбурашке свирке у кафанама, оно што

¹¹⁴ Опис свадбеног веселја на којима наступају тамбураши дао је М. Фори, на основу свог искуства из села Лаћарак у Срему осамдесетих година двадесетог века (Forgy 2011, 194-218). Опис ове свадбе у великој мери се разликује у односу на резултате истраживања спроведеног у Новом Саду од 2018. до 2025.

испитаници у великој мери сматрају другачијим у свадбеним обичајима је традиционални, тамбурашки репертоар. Његово нестајање из свадбарског тамбурашког опуса поједини информанти приписују великом приливу становништва са других подручја у Нови Сад, који у сопственој музичкој култури не баштине традиционалну тамбурашку музику. Квалитативни и квантитативни део истраживања указују на то да одабир тамбураша за музику на свадби има улогу присуства одређеног традиционалног музичког обрасца на световном делу свадбеног ритуала, нарочито у случају оних свадби где тамбураши наступају у првој фази, која садржи ритуалне радње и јавно приказује свадбу, али и у варијантама у којима тамбураши бивају ангажовани на неколико сати током свадбеног весеља на којем музички примат имају бендови забавних и комерцијалних жанрова. Ова теза не потврђује да је оно што је традиционално, нужно везано за онај идентитетски образац који, у перцепцији испитаника, презентује традиционални тамбурашки репертоар. Слично истицању идентитета у кафанама, репертоар који тамбураши свирају на приватним прославама је кључни фактор у процесу идентитетског самопредстављања муштерија. Материјал указује и на то да није увек реч о колективном идентитету, већ о тежњи ка презентацији индивидуалне повезаности са одређеним музичким жанром, као и о разлозима практичне природе. Избор тамбураша за музику на приватној прослави доводи се у везу са перцепцијом овог типа музицирања као „културнијег“ у односу на друге опције, при чему су тамбураши — са својом акустичном и мање агресивном (пре свега тишом) свирком — чешћи избор од бендова који изводе комерцијалну, новокомпоновану музику. Ширина репертоара и способност тамбураша да задовоље различите укусе такође се наводе као један од разлога њихове честе присутности на свадбеним весељима у Новом Саду.

Наступ тамбурашких састава на приватној прослави има неколико нивоа исказивања идентитета. Тамбурашка свирка може да има значење елемента регионално-локалног идентитета Војводине и Новог Сада, без обзира на репертоар који се изводи, као што је то случај са особом која је ангажовала тамбурашки састав који доминантно изводи

године, али су поједини елементи учестали и данас. Можемо претпоставити да су разлике у описима делимично резултат чињенице да су два истраживања вршена у два различита места у Војводини, притом се ради о урбаном и руралном типу насеља. Ипак, поједине праксе, а нарочито песме које помиње Фори, налазе се и у описима новосадских свадби у прошлости које дају испитаници, а које се на данашњим свадбама не певају и не наручују од тамбураша. Међу песмама које се помињу у Форијевом опису и у изјавама испитаника налазе се већ поменуте музичке форме *бећарац* и *сватовац*.

забавну музику, али њеним званицама са различитих страна представља локални идентитет са којим се она идентификује. Тамбураши на приватној прослави, нарочито на свадбама, могу да имају задатак музичке пратње при традиционалном сегменту ритуала, што указује на смештање тамбурашке музике у оквире, углавном, недефинисане традицијске културе. У овом случају, тамбураши се могу сматрати симболом одређеног идентитета, али он не мора нужно да буде регионално и локално одређен. Ефекат јасне идентификације чешће се постиже одабиром репертоара приликом прославе, где се традиционални тамбурашки репертоар везује за војвођански и новосадски идентитет, али се на овај начин може демонстрирати и припадност другим регионалним идентитетским структурама или национална самоидентификација. У другом случају, тамбураши тј. тамбурашка свирка на прослави нема симболичка својства, већ постаје само музичко средство којим се постиже истицање припадности одређеном колективном идентитету. Један број испитаника сматра да је тамбурашка музика у сфери приватних прослава у Новом Саду одраз идентитета домицилног становништва, што се одражава у одабиру репертоару и начину опхођења према музичарима.

На основу приложеног, присуство тамбурашке музике на прославама у приватној сфери у Новом Саду може се сматрати честом појавом. Разлози за избор тамбураша као музичке пратње на весељима приватног типа су различити, али ако узмемо у обзир значај повода тих прослава у животу појединца, нарочито обреде прелаза животног циклуса, тамбурашку музику можемо посматрати као значајан елемент идентитетског позиционирања појединаца у Новом Саду. Са тим у вези, сфера приватне прославе и ритуала представља важно поље манифестовања тамбурашке музике у граду, путем кога је процес продукције локалности видљив у перцепцијама испитаника.

5.3. Велика сцена

У овом потпоглављу анализиран је материјал који се односи перцепцију појаве тамбурашке музике у Новом Саду у јавној сфери и на великој сцени. Већина анализираних грађе сакупљена је квалитативним истраживањем, док је за одређена појашњења и детаљније описе искоришћен пропратни материјал, сакупљен методом посматрања са учествовањем и анкетним испитивањем. Полазна хипотеза у овом потпоглављу базира се на томе да манифестовање тамбурашке музике у јавној сфери путем извођења на великој

сцени има улогу у конструкцији идентитета града Новог Сада. Резултати истраживања показују да се тамбурашка пракса у Новом Саду појављује на великој сцени у два основна облика – на концертима и на фестивалима. Анализирани материјал односи се на мишљења испитаника о овој теми, на њихове ставове и осећања везана за присуство тамбурашке музике у граду кроз њену појаву у јавном простору. Антропологија културу разматра у контексту јавног, јер је значење јавно и обликовано од стране друштвених структура (Gerc 1998, 21-22).

Према Лукић Крстановић, у најопштијем смислу, спектакл је „мисаона конструкција која има за циљ да обједини појмове под етикетом свевидеће сцене. Када се каже спектакл мисли се на слику, звук, светлост, величину и динамику. Таква конструкција доделила му је улогу *genus proximum* за сва визуелна перформативна и сценска збивања у вишедимензионалној равни“ (Лукић Крстановић 2010, 15).¹¹⁵ Ауторка сматра да се спектакл не приказује само ознаку атракције музичког идентитета, већ представља културну ознаку простора, ако узмемо у обзир да се помоћу простора идентификују музика и култура, а помоћу музике идентификује и простор. „Асоцијација уласка у Ливерпул су Битлси, или у Њу Орлеанс – џез и фолк, у Мемфис – Елвис Присли“ (Лукић Крстановић 2010, 75). Велика сцена, која подразумева концерте и фестивале са тамбурашком музиком у Новом Саду може бити посматрана као спектакл.

5.3.1. Концерти

Концерти као стетиште љубитеља одређене врсте музике представљају извор осећања заједништва и дељеног идентитета који се успоставља између публике и извођача (Cohen 1991, 40). У периоду спровођења овог истраживања, тамбурашка музика се на великој сцени у Новом Саду појављивала на концертима великих и малих тамбурашких

¹¹⁵ Домаћи аутори спектакл тумаче у поређењу са обредом или ритуалом (Golemović 2006, Лукић Крстановић 2010). Јединство разнородних елемената (уз певање које је неретко праћено и музичким инструментима, ту су присутни глума, плес и још многи други, као што су то на пример разни звучни и светлосни ефекти), учинило је да се “естрадни спектакл”, иако настао у новије време, такође оформи као својеврстан обред. Сви ови елементи постали су саставни део извођења песме, у толикој мери да се она не може ни замислити без њих. Док је на пример у далекој прошлости од обреда који се изводио за призивање кише, цела заједница очекивала да ће је и “призвати”, па тако и повољно утицати на усеве, људи данашњице од свог “естрадног обреда” такође очекују задовољење својих потреба. Да би се спектакл успешно реализовао, он мора да буде и добро организован, што такође захтева посебну, веома слојевиту и многољудну службу која функционише по свим маркетиншким принципима, слично било којој другој служби везаној за пласман неког производа у савременом потрошачком друштву (Golemović 222, 2006).

оркестара који су били организовани поводом различитих догађаја и дешавања, као што су јавна прослава дочека Нове године, вински фестивал Интерфест, концерти вокалних солиста народне и староградске музике, део јавног програма поводом титуле „Европске престонице културе“ коју је Нови Сад имао 2022. године, као и засебни концертни програми. Ови догађаји одвијали су се у затвореним просторима – Српско народно позориште, Студио М, Синагога, Свечана сала НИС-ове зграде, Позориште младих, Гимназија „Лаза Костић“, Културна станица Еђшег, и др. Отворени простори на којима су се одвијали овакви догађаји су тргови, платои и паркови, као и делови појединих улица.

Према мишљењу испитаника концерти представљају врло важан начин испољавања тамбурашке музике у граду чиме је она јавно присутна, што се уклапа у перцепцију већине испитаника да тамбурашка музика представља један од „симбола“ града. Концертна презентација тамбурашке музике у граду, посматрана је подједнако у два смера – ка унутрашњој и ка спољашњој презентацији. Према мишљењу једног броја испитаника, велика сцена је важна за новосадску публику јер су „Новосађани навикли да бар пар пута годишње чују Велики оркестар¹¹⁶ уживо“. Такође, концерти тамбурашке музике у Новом Саду се у поимању испитаника посматрају као репрезентација локалног културног идентитета широј јавности.

(81) *„Нормално је да су (концерти) важни! Па ако нећемо имати овде концерт, где треба да идемо?! Лепо је да одемо и да презентујемо нашу музику са стране, али много људи желе да чују тамбураше баш у Новом Саду, и долазе са стране због тога.“*

(82) *„Концерти се праве због публике. Док има публике која долази да слуша тамбурашку музику, има смисла и да се концерти организују. А у Новом Саду увек има публике, што домаћих заљубљеника у тамбуру, што људи који због ње у град дођу.“*

Као што је случај са претходно анализираним начинима манифестације тамбурашке музике у граду, међу испитаницима који су носиоци тамбурашке праксе присутан је критички став према начину на који се тамбурашки концерти одржавају у граду.

¹¹⁶ Односи се на Велики тамбурашки оркестар Радио-телевизије Војводине.

Испитаник сматра да су тамбурашки концерти недовољно посећени и то објашњава кроз схватање обухватнијег односа према култури.

(83) *„И да ли ми постижемо нешто ако вам ја сад будем изнео у овом разговору да је сва култура не само тамбурашка изнешена у Новом Саду на улици. Змајеве дечије игре на улици, Дани меда на улици, дочек Нове године на улици, Тамбурица фест на улици, Егзит на улици, Улични свирачи на улици, сада праве пројекат за недељу дана, Јова, Бранко Радичевић, на улици. Како ћете да очекујете да ће млад човек, момак да ухвати девојку за руку и да је одведе у позориште? Нама позориште не треба више. Па ајде да угасимо СНП. Како ће да дође у Синагогу на тамбурашки концерт од два сата кад треба да седи на столицама од 90 степени, како? Полупразна сала. Зашто је полупразна сала на концерту радијског оркестра кад имамо емисије у Студију М? Све је научено да је на улици. Па јел то култура? Јел то култура коју смо ми имали, или смо је од некога наследили. Сва култура иде уз пљескавицу и пиво у руци.“*

(84) *„Мислим да је то 'леба и игара. Колико год да доприносе традицији и чувању те традиције, мислим да толико и шкоде ти наступи певача по граду. Ми смо одвикли публику да долази на концерте и да те концерте плати, макар то било и симболично. Одкуд ће он ићи да плати тамо неки концерт 200 динара му је много. Кад ти њему сервирају на тргу и Ћану, и Мрки и дрке и њаке који тамо заурлавају. И сад узми колико је понижавајуће да уз те шунд певаче, на концертима, а имали смо прилику да наступамо и ми, колико је понижавајуће и депримирајуће људима који се баве правом народном музиком, у правом смислу те речи. А ми се трудимо да очувамо то, јер то је наша музика и та наша тамбура.“*

Код појединих испитаника, мишљења о презентацији и присутности тамбурашке музике кроз концерте се изражавају поређењем данашње ситуације са оном из „боље“ прошлости.

(85) *„Ево ти ко је први урадио 100 тамбураша на уметнички и достојан начин у позоришту, где су били врсни тамбураши, одабрани тамбураши. Одавде је све кренуло прво, онда је то тамо пренето (у Суботицу), а овде није било адекватне институције. Знаш ти колко кошта то да се окупи 100 тамбураша, не може да не кошта, погледај*

како то изгледа. Погледај која су то имена, ево ти... ево ти, Вера Ковач Виткаи примадона опере СНП-а. погледај слике, Зденко концерт-мајстор, то је отац нашег Синише, Стипан, Цицко, то је прво овде урађено, 103 тамбураша, прво је то овде урађено. 1996. године одржана два концерта, један у Суботици, један у Новом Саду. То је данас мисаона именица. Ми и даље немамо институцију, немамо театар. Данас и кад се окупимо, једва нас има да станемо на велику бину (...) Али, не виде они интерес у тој врсти културе.“

У анкетном делу истраживања око половине испитаника одговорило је да је присуствовало неком тамбурашком концерту у граду. На питање о ком се концерту ради, има различитих одговора – од концерата мањих састава, као што је женски тамбурашки састав Ла Банда, са доминантним поп репертоаром, или великих тамбурашких оркестара међу којима примат заузима ВТО РТВ, као и концерти ванконкурентног певача тамбурашке музике Звонка Богдана.

Изнесена грађа указује на то да међу испитаницима доминира мишљење да је тамбурашка музика у граду преко концерата недовољно афирмисана, јер Нови Сад позиционирају као један од центара тамбурашке музике у коме би она на овај начин требало да буде више заступљена на јавној сцени. Такође, поједини казивачи сматрају да постоји потреба за више концерата тамбурашке музике, јер је она део идентитета становништва Новог Сада, које има потребу за оваквим начином њене веће заступљености на звучној сцени града. Концерти тамбурашке музике у Новом Саду перципирани су и као начин представљања културног идентитета усмерен ка споља, тј. ка оној публици која долази у Нови Сад.

5.3.2. Тамбурица фест

Тамбурица фест представља значајну тему у разговорима обављеним са испитаницима где је посматран као централни тамбурашки догађај у Новом Саду и на тај начин као важна презентација тамбурашке музике широј публици. Са тим у вези, у наредном делу текста обрађен је материјал који се односи на Тамбурица фест и на том примеру осветљава значење које се придаје спектаклу фестивалског карактера у процесу конструкције идентитета града кроз музичку манифестацију.

Фестивалом се сматра јавни догађај празничног карактера. Карактеришу га дешавање у одређено доба, јасни урамљујући моменти који га одвајају као специфичан догађај од свакодневнице и перформативност (Думнић 2014, 94). Музички фестивали су манифестације на којима се презентује музика, али се афирмише и сам догађај у оквиру туристичке понуде са циљем брендирања концепта (Ninković 2023, 113). Аутори, Конел и Гибсон (Connell & Gibson), разматрају значај музичких фестивала за презентацију идентитета места у контексту онога што називају музичким туризмом. Музика је културни ресурс који се користи у промоцији места, може бити средство помоћу ког су локалне средине представљене у широј медијској слици, на тај начин обликујући регионалне и локалне идентитете и утичући на слике места које привлаче туристе. Проблем између туризма и музике је у томе што музика представља пролазно, тренутно „слушно“ искуство, док се туризам у највећој мери, ослања на стабилне и константне структуре, као што су елементи непокретне материјалне културе. Са тим у вези, музички фестивали који се понављају на годишњем нивоу представљају атрактиван начин да музика постане константан и стабилан туристички ресурс (Connell & Gibson 2004, 221-222). Континуитет одржавања фестивала одређене врсте музике у једном месту утиче на стварања слике о том месту обојене звуком управо музике која се на фестивалу емитује. Поменути аутори дају бројне примере градова који су, између осталог због фестивала постали центри одређене врсте музике, попут Трамворта, који се помиње као „престоница кантри музике у Аустралији“ (Connell & Gibson 2004, 249). Са друге стране, фестивали имају улогу у репрезентацији места усмерену ка унутра, пружајући месту са „спектаклом“ осећај јединствености изграђен на повезивању просторних локација, колективних окупљања и музичког стила, звука, жанра (Connell & Gibson 2004, 245). Стратегије музичког туризма могу укључивати елементе засноване на локалној историји, као што су места рођења и смрти познатих музичара одређеног жанра, места историјске или савремене музичке продукције, подстицање уличних свирача, музичке фестивале и музеје. Сви ови елементи могу бити сагледани у контексту туристичке понуде било ког града са музичком понудом (Long 2013, 51). Музички туризам се једноставно може посматрати као извлачење профита од релативно лаковерних туриста, убеђивањем у аутентичност музичког наслеђа места – туристима се „продаје“ музички доживљај кроз наступе и фестивале, и кроз одређена места као спектакле, која на тај начин бивају извештачена (Connell & Gibson 2004, 249).

М. Лукић Крстановић закључује да савремени фестивали имају два облика – први представљају тематски и жанровски музички издвојени догађаји који показују достигнућа и популарности одређених музичких праваца, односно њихових представника, док се други облик по свом садржају враћа изворном карактеру светковине: сцена, забава и празник као тржиште (Лукић Крстановић 2010, 91). Тамбурица фест (некад и „Светски Тамбурица фест“) је у току свог трајања имао карактеристике и једног и другог облика. С обзиром на то да се ради о феномену¹¹⁷ коме је у перцепцијама испитаника посвећена велика пажња, а мишљења о њему прилично подељена, у наредном делу је у краткој форми презентован историјат његовог развоја.

Фестивали тамбурашке музике настали су по узору на друге музичке фестивале. Најзначајнију улогу у стварању и организацији фестивала имају тамбурашка удружења, зборови, савези и асоцијације (Ninković 2023, 114). У периоду спровођења овог истраживања у Новом Саду су је одржавано неколико фестивала тамбурашке музике: најдуготрајнији и најутицајнији био је фестивал Златна тамбурица, укинут 2019. године, затим фестивал дечије тамбурашке музике Лицидерско срце, Фестивал уметничке тамбуре и фестивал НОТАС (Ninković 2023). С обзиром на то да Тамбурица фест по својој структури и организацији једини поседује елементе спектакла, као што су велика сцена на отвореном јавном простору, пропратни садржаји, изражен туристички циљ, наступи естрадних звезда, али и простор који Тамбурица фест заузима као тема у квалитативном делу истраживања, у раду је посматран и обрађен као најсликовитији пример манифестовања тамбурашке музике у граду на великој сцени у форми фестивала.

Према М. Думнић, Тамбурица фест основан је 2008. године са циљем да по узору на традиционалне фестивале репрезентативних фолклорних инструмената у Србији (Драгачевски сабор трубача у Гучи, Сабор фрулаша у Прислоници) промовише тамбуру као музички симбол Војводине. Ова тенденција заснована је на „ранијој институционализацији тамбуре као типичног инструмента у Војводини“ (Думнић 2014, 97). Фестивал се од 2008. до 2011. године одржавао у бачком селу Дероње, од 2013. до 2021. године на Петроварадинској тврђави у Новом Саду, да би се након тога коначно

¹¹⁷ Као антрополошка тема, Тамбурица фест је већ разматран у тексту М. Думнић под насловом „Допринос студије перформанса изучавању регионалне популарне музике: „Тамбурица фест“ као извођење“ (Думнић 2014).

стационирао на Градском тргу у Новом Саду. Основне карактеристике фестивала су две врсте извођења: такмичарско и ревијално. Пропозиције фестивала које се односе на такмичарски наступ оркестара подразумевају да право учешћа имају тамбурашки састави који броје од 5 до 12 чланова и могу садржати највише два нетамбурашка акустична инструмента. Учесници могу да изведу репертоар без жанровских ограничења у трајању од 15 минута. Награде су додељиване у неколико категорија: награда за најбољег примаша, награда за најбољег баспримаша, награда за најбољег бегешара¹¹⁸, награда за најлепшу нову песму, специјална награда за најбољег вокалног солисту, специјална награда за уметнички израз, специјална награда за неговање традиције, специјална награда за интерпретацију, специјална награда публике и специјална награда жирија медија (Ninković 2023, 129). Од 2018. године фестивалу је додата још једна такмичарска компонента – надметање у категорији најбоље песме. Овај сегмент фестивала осмишљен је као интернационално такмичење за најбољу нову тамбурашку песму, конципирано тако да сваку државу која учествује представља један такмичар (попут Евровизије). Том приликом се додељују награде у више категорија: најбоља песма, најбољи аранжман, најбоља изведба и најбољи текст, а овај део фестивала се од 2022. година званично назива „Тамбурашка мондовизија“.¹¹⁹ Вокалне извођаче том приликом прати ВТО РТВ. У оквиру Тамбурица феста настала је и Светска тамбурашка асоцијација, удружење које окупља разне представнике тамбурашке праксе из Србије и иностранства (укупно 16 земаља). Чланови асоцијације су композитори, певачи, руководиоци тамбурашких оркестара, тамбураши, и др, који су у неком тренутку учествовали на Тамбурица фесту, а 2013. године, на иницијативу и у организацији фестивала основали удружење са седиштем у Новом Саду, са циљем „очувања тамбурашке музике целог света и повезивања тамбураша и сарадње са универзитетима, културним организацијама и другим организацијама које

¹¹⁸ *Бегеш* – распрострањени назив за тамбурашки бас у Војводини.

¹¹⁹ Тамбурашка пракса постоји као живо нематеријално културно наслеђе у ограниченом броју земаља: у највећој мери у Србији и у Хрватској, неупоредиво мање заступљена је у Словенији, Босни и Херцеговини, Црној Гори, Македонији, Мађарској, Румунији и Чешкој, а у САД-у и Канади је присутна међу јужнословенским исељеничким заједницама (Антуновић 2022). Међутим, идејни концепт „тамбурашке мондовизије“ није такмичење представника само наведених земаља, већ укључивање и земаља у чијим традицијским и савременим културама не постоји елемент тамбурашка пракса, са циљем уздизања Фестивала на „светски“ ниво. Реализација овог дела фестивала се у великој мери ослања на дипломатска представништва различитих земаља у Србији, са идејом да те државе имају интерес у учешћу свог представника на фестивалу традиционалне музике, као облику сопствене промоције културним зближавањем.

негују тамбурашку музику“ (Статут Удружења 2021). Удружење је од 2016. године до данас одржало 4 Конгреса, на којима су презентовани различити радови који се дотичу тамбурашке праксе, до сада објављени у два зборника (Зборник стручних радова Светске тамбурашке асоцијације 2016, 2023). У даљем тексту су анализирани и они искази испитаника који се тичу активности Светске тамбурашке асоцијације, јер се она помиње у ширем контексту који се односи на Тамбурица фест.

Ревизијални део фестивала подразумева наступе – концерте популарних певача, углавном народне и новокомпоноване музике, али и појединих поп-рок састава. Овај сегмент представља специфичан елемент, јер превазилази границе тематског оквира фестивала (осим у случају Звонка Богдана) – тамбурашке музике, што се јавља као фактор дистинкције међу мишљењима и ставовима испитаника о Тамбурица фесту, о чему ће бити речи даље у тексту. Фестивал је у почетној фази у селу Дeroње имао одлике сабора традиционалне музике, са елементима који најчешће прате овакав облик спектакла у Србији: велика централна бина опремљена савременим озвучењем, расветом и екранима, са стране разапете шатре са понудом јела и пића, штандови са уобичајеном вашарском понудом, попут занатских и домаћих производа и сувенира. Под шатрама госте забављају тамбурашке *банде*, чиме је и кафанска тамбурашка пракса присутна. М. Думнић овај аспект догађаја описује у свом тексту:

„Готово целодневно се, паралелно са главним и споредним догађајима, одвијао незванични вашар под шатром, где су гости уз храну и пиће слушали, певали и играли уз музику коју су плаћали да за њиховим столом свира жељени репертоар. Фестивал је организован тако да све посетиоце усмерава на гледање догађаја на бини, а ван тога их активира као потрошаче“ (Думнић 2014, 99).

Током фестивала, организовани су пратећи догађаји, као што су смотре локалних културно-уметничких друштава, параде старих аутомобила и фијакера, дегустације локалних специјалитета, ликовна колонија. У другачијем амбијенту него што је то случај на Петроварадинској тврђави и у Дeroњама, фестивал на централном новосадском тргу добија делимично измењен изглед. Простор за посетиоце је неупоредиво мањи, тако да нема места за широке шатре и такву врсту конзумације кафанске тамбурашке свирке. Како се овај аспект Тамбурица феста због другачијих услова не би изгубио, реализована је сарадња са ресторанима и кафићима у центру града, који прве фестивалске вечери у својим

баштама ангажују тамбурашке банде. Овако је неформално тамбураштво остало присутно, иако фестивал у односу на широку пољану, добија урбанију форму спектакла. Остали елементи фестивала, попут променаде фијакера, учешћа културно-уметничких друштава, штандова са разним производима и промоције традиционалних јела и пића у мањој мери присутни су и у измењеним околностима одржавања фестивала.

Тамбурица фест, као једно од основних поља деловања, између осталог истиче своју улогу у туристичкој понуди Новог Сада. У случају Тамбурица феста евидентна је употреба неколико културних елемената који се налазе у Новом Саду и везани су за тамбурашку музику. У току одржавања у Дероњама и после пресељења у Нови Сад, Тамбурица фест у својој презентацији и самом догађају употребљава елементе који су широј јавности препознати као симболи традиционалне културе у Војводини.¹²⁰ На пример, учесницима се деле црни шешири са штампаним логом фестивала, што се представља савремену реинтерпретацију дела мушке традиционалне ношње у Војводини, или присуство коња и фијакера, што се такође, често користи туристичкој понуди војвођанских места, презентовано као део традиционалне културе.¹²¹ У све три фазе трајања Тамбурица феста, место у коме се одржава представља важан сегмент када је питању начин на који се фестивал презентује. Осим током трајања самог догађаја, Тамбурица фест врши маркетиншку кампању током године, која подразумева примењивање различитих облика промоције. Тако је 2009. године одржан концерт у Сава центру у „Од Дероња до Холивуда“, где су наступили победници фестивала, снимана је и емитована емисија „Дуел тамбурашких банди“ на првом програму РТВ-а, замишљена као квалификационо такмичење тамбурашких састава за „пролаз даље“ и наступ на фестивалу, као и различити промо-спотови и рекламе емитоване на телевизијским и радио програмима. У периоду одржавања манифестације у Дероњама, продукција фестивала имала је за циљ да тамбурашку традицију представи као аутохтони елемент специфичног идентитета бачког села Дероње, које је претходно познато јавности по заступљеној

¹²⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=Whw-LwucBLs> - линк води ка најавној реклами за Тамбурица фест у Дероњама 2009. године.

¹²¹ М. Думнић посматра Тамбурица фест као фестивал „регионално популарне музике, која синтетиче различите музичке праксе, која је широко прихваћена, практикована и преношена унутар регионалних широким друштвених слојева.“ (М. Думнић 2014, 94). Схватање тамбурашке музике као регионалне огледа се и у презентацији фестивала, кроз употребу елемената шире прихваћених као симболи регионалне културе.

ромској тамбурашкој традицији. Културни обрасци карактеристични за идентитет војвођанских Рома промовисани кинематографијом¹²² – специфичан музички стилски израз и репертоар, употребљени су у представљању и промоцији Фестивала, који на тај начин образлаже и своје одржавање управо на том месту. На званичној веб страници Тамбурица феста налази се податак да је Фестивал настао у Бачком селу Дeroње, које је описано као „најтамбурашкије село на свету“.¹²³

„За Дeroње се у народу говори да је село са највећим бројем тамбураша у односу на број становника, с дугом тамбурашком традицијом и најславнијим именима тамбурашког света. Колевка тамбуре у Панонској равници заслужује да има највећи тамбурашки фестивал на свету и идеално је место за рађање највећег светског тамбурашког фестивала“ (Ninković 2023, 128).

Слично као у Дeroњама, након пресељења у Нови Сад (прво на Петроварадинску тврђаву, а потом на централни градски трг), Тамбурица фест наставља са употребом симбола локалног идентитета у сопственој промоцији. У маркетиншкој кампањи и пропратним програмима фестивала уочљива је употреба симболичких одредница чија значења јавност доводи у везу са културним идентитетом Новог Сада. На овај начин, својим активностима Тамбурица фест тамбурашкој музици додељује значење идентитетског симбола места, смештајући је у категорију других образаца ове идентитетске целине, које као такве, претходно прихвата шири јавност. Овај процес приметан је у рекламном материјалу, изјавама представника фестивала, визуелном представљању манифестације у медијима, друштвеним мрежама и физичком простору. У наредном делу текста наведени су неки упечатљиви примери.

Петроварадинска тврђава, а нарочито сат на тврђави готово је неизоставни иконографски део презентације града Новог Сада. Слика овог сата често се налази у различитим облицима визуелне презентације места, а симболичка повезаност сата и тамбурашке музике представља семиотичку симбиозу насталу пре постојања Тамбурица феста, музички отелотворену у песми „Осам тамбураша с Петроварадина“ чији рефрен помиње „сказаљке старе“ сата на тврђави, са романтизованим приказом комбинације

¹²² Бројни тамбурашки састави ангажовани за потребе снимања домаћих филмова из периода социјалистичке Југославије долазили су из Дeroња. Међу најпознатијима је остварење Александра Петровића „Биће скоро пропаст света“.

¹²³ <https://tamburicafest.com/o-festivalu/>

места, објекта и звука. Сат, као визуелни симбол Новог Сада у значајној мери је коришћен је промотивним садржајима Тамбурица феста. 2016. године снимљен је рекламни спот,¹²⁴ чија се радња одвија управо поред сата на тврђави са плесним и костимографским елементима војвођанске традицијске културе, а 2022. године реализован је филм под називом „Зауставите Дунав и сказаљке старе“ у продукцији Тамбурица феста.¹²⁵ Садржај филма пласира романтизовану представу тамбурашке музике у контексту војвођанске и новосадске традиције, а фестивал приказује као највећи тамбурашки скуп оправдано зачет и развијан баш у Војводини и у Новом Саду као „престоници тамбурашке културе“. И сат и песма о њему носталгично подсећају на ванконкурентну личност међу тамбурашима Јанику Балажа, чије име има значајно место у скупу симболичких образаца и чији се споменик налази на новосадском кеју наспрам тврђаве. Ликовна колонија, као пропратни програм фестивала, организована је сваке године са идејом изражавања перцепције тамбураштва од стране ликовних уметника. Велики број овако насталих радова садржи управо поменуте иконе – сат на тврђави и Јанику Балажа, а Тамбурица фест је 2018. године финансирао реконструкцију сата.

У децембру 2022. у једној од палата у центру града отворен је „Тамбурица фест музеј“ – простор у приземљу сецесијске зграде у коме је постављена изложба „Тамбурашка традиција у Војводини“.¹²⁶ Изложба представља сведени приказ развоја тамбураштва у Војводини, основне органолашке одлике тамбуре и њен развој, значајне личности из сфере тамбурашке музике у Војводини, презентацију њеног значаја у конструкцији различитих колективних идентитета, и др. Према речима председника Тамбурица феста „Тамбура је коначно дочекала да има свој музеј у Новом Саду и то у центру града где одавно заслужује да буде поменута и представљена и на овај начин“. У погледу изложеног материјала, на изложби се налазе бројни елементи који се односе на већ поменуте симболе града, са акцентом на личностима које су у различитим периодима имале значајну улогу у животу тамбурашке музике у Новом Саду, као што су Марко Нешић, Васа Јовановић, Звонко Богдан, а нарочита пажња посвећена је Јанику Балажу.

¹²⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=GcdW1D1m2Ms>

¹²⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=bNaeKgOveMU>

¹²⁶ Оснивање оваког простора у центру Новог Сада такође представља пример институционализације тамбурашке музике, тј. учвршћује њене везе са идентитетом града у јавном дискурсу.

Тамбурица фест од момента пресељења из Дероња представља највећу јавну манифестацију тамбурашке музике у Новом Саду. Величина, значај, концепција фестивала, као и друштвена пажња која му је посвећена утицали су на то да у квалитативном делу истраживања заузме значајно место, као тема која се јавља у сваком интервјуу обављеном за потребе овог истраживања. Такође, наведени елементи утичу на диференцијацију мишљења и ставова о фестивалу засновану на присуству критичких коментара усмерених ка манифестацији који постоје у једном броју изјава, док поједини искази садрже само позитивну перцепцију. Они који о фестивалу не износе критички став припадају групи људи која је блиско везана за организацију Тамбурица феста. Њихова виђења фестивала односе се на његове различите аспекте и, у одређеној мери објашњавају и образлажу његову концепцију.

Одабир места за одржавање Тамбурица феста објашњава његов представник.

(86) *„Као светски фестивал међународног карактера, био је смеиштен у Дероњама, због локалитета какав јесте тамо одговарајући и село Дероње има традицију ту чувену, свака кућа има бар два тамбураша, тако да су Дероње била нека прича која је иницијална. Као што је да назовемо пандам, мада није пандам, другачије је... као што је Гуча седиште трубача тако су и Дероње седиште тамбураша, у Војводини, али је и Војводина генерално епицентар тамбурашке приче светске. Тако да је и почело све у Дероњама са идејом да се афирмише и популаризује тамбурашка музика и тамбура као инструмент, уопште тамбурашки начин живота и та култура. То је основни циљ и основна мисија Тамбурица феста од првог дана, и дан данас је тако.“*

(87) *„Историја сама по себи говори. Нови Сад је епицентар тамбурашке музике и тамбурашког света уопште. Тамбура је на неки начин потекла из Новог Сада. Некако се у Новом Саду задржала захваљујући људима који су је прославили (...) Зато је на неки начин то постало база. Сви смо се окупљали, сви смо слушали тај Јаникин оркестар и учили. Тако да верујем да је и због тога Нови Сад посебан и специфичан, али и због људи који су се бавили тамбуром, чика Саве Вукосављева, Исе Хаднађева, људи који су се бавили тамбурашком музиком на једном академском нивоу и са тим академским приступом. Зато је Нови Сад центар и био центар тога. Али томе данас много доприноси Тамбурица фест. Ево можете да погледате, конкретно што се тиче*

тамбуре колико сте имали тамбурашких фестивала у Новом Саду до пре 10 година, а колико их имате данас (...) Без Тамбурица феста не бисмо имали скоро ништа. Што је срамота за Нови Сад. Иако је тамбурашка музика у оној основној форми културни идентитет града Новог Сада увек и била.“

У изјави наведеној под бројем 83 испитаник помиње Тамбурица фест као једну од манифестација којима је место у театру, а не отвореном тргу, говорећи у контексту ширег наратива о, према њему, негативној појави одржавања „културе на улици“, али међу критикама манифестације доминирају оне упућене концепту наступа у ком ревијални део садржи извођење нетамбурашке музике и укључује извођаче које испитаници сматрају неадекватним за тамбурашки фестивал.¹²⁷ Ставови о Тамбурица фесту у великом броју случајева садрже одређене критике, нарочито изражене у домену одабира врсте музике која се на фестивалу интерпретира, као нечега што је у супротности са оним што фестивал представља као своје идеје и циљеве, а то је, између осталог, очување тамбурашке музике.

(88) *„Спрам мојих неких афинитета, мени се није свиђало кад су на Тамбурици гостовала разна имена која немају везе са том врстом музике. Некако то ми квари институцију тог фестивала,. Али добро.“*

(89) *„Свирао сам више пута на Тамбурица фесту, мислим да је лепа ствар што постоји један тамбурашки фестивал у овом граду, али мислим да је превише комерцијализовано. И да се превише фокусирају на неке ствари које нису везане за тамбуру, иако они ту и гледају увек кад наступа та нека велика звезда да се направи колаборација са неким великим тамбурашким оркестром, па да та нека велика звезда наступа уз тамбураше, али то се на крају данас сведе на то да на тамбурашки део фестивала дође само, оно, родбина и пријатељи од људи који ће тамо да свирају, а да шира публика иде искључиво на те нетамбурашке ствари. И мало је обесмишљен фестивал.“*

¹²⁷ У неким случајевима, фестивали конструишу музичко наслеђе у покушају производње ширег комерцијалног туристичког тржишта – са једне стране, они употребљују сегменте традиционалне, руралне културе у иконографском смислу, али иронично игноришу локално музичко наслеђе, истовремено настојећи да музички дефинишу и презентују локалитет на међународном нивоу. Упркос уграђивању музичких догађаја у туристичке распореде, локалне реакције нису увек позитивне (Connell & Gibson 2004, 246).

Млађи испитаник се осврће на Тамбурица фест у контексту представљања популарности тамбурашке музике међу припадницима своје генерације у граду.

(90) *„Из моје генерације за Звонка Богдана су дефинитивно сви чули. Можда не баш сви али углавном, за Јанику већ мало слабије. Тамбурица фест сигурно виде по граду неке плакате, неки промотивни материјал су видели, али ту нису ишли да слушају тамбуру него да слушају Сашу Матића, Цеце, Лене Брене и остало. Тако да тамбура је ту слабо у причи.“*

У наредној изјави испитаник критикује наступ познате певачице у ревијалном делу фестивала, осврћући се на друге аспекте њене јавне личности, без истицања жанровске димензије њеног извођаштва у контексту самог фестивала. Поред тога, изјава садржи и перцепцију фестивала, али и тамбурашке музике уопште, у оквиру које се етно-географско порекло појединца посматра као фактор који одређује његов однос према овом културном елементу.

(91) *„Ја лично видим да је то драгоценост што се овај лик (председник фестивала) појавио, што је издвојио своје паре за ту врсту зајебавања. Међутим, он није до краја права крвна група. Ја то слутим по једном детаљу. Оличење шунда макар била и јако технички добра изведба, је угледна удовица европског криминалца и убице, Арканова жена. Она је једне године од тог... била звезда. Она код мене, уз сво уважавање њене публике нема шта да тражи овде, али то је он. Он је део и производ ове политике. Е сад, ја сам мислио да је он Лалош¹²⁸, јер има то презиме, имају и моји Молци¹²⁹, и онда чујем ја да је он уствари Србијанац. Е то ти већ много објашњава.“*

Пракса да на ревијалном делу Тамбурица festa наступају естрадне звезде чији се жанровски профил не повезује са тамбурашком музиком образложена је од стране испитаника који долази из организације фестивала.

(92) *„Ми смо тамбурашки фестивал дефинитивно, али он има и своју комерцијалну причу. Управо из тог разлога што ми доста улажемо у ту продукцију и амбијент и*

¹²⁸ Лалош, од Лала–Војвођанин, староседелац.

¹²⁹ Молци – становници села Мол у Потисју.

саунд и видели сте и сами, то је озбиљна, бина, озбиљно озвучење, озбиљна расвета, то наравно мора да се плати. Ми морамо да нађемо модус како то да платимо и тај комерцијални део, нетамбурашки може да нам помогне, мада смо и ми доказали да сви ти извођачи могу да се прате на тамбурама. Тако да фестивал као такав, јесте тамбурашки, али има и тај, ја не могу да га назовем нетамбурашки део, али неки део који је потребан да би се привукле те шире масе и потенцијалне циљне групе за слушање тамбуре. Ви кад позовете неку од тих звезда и кад позовете људе да дођу, они одслушају и тамбурашки програм. Увек се неко упеца, неко ко дође да слуша Џенана Лончаревића, преслуша и ово па му се допадне. Некоме се не допадне. Али тај број људи који почиње да прати тамбуру је све већи, захваљујући и том сегменту.“

Дугогодишњи учесник Тамбурица феста који долази из Хрватске објашњава своју перцепцију Фестивала из перспективе некога *са стране*. Наредна изјава осветљава једно схватање улоге тамбурашке музике у спољашњој презентацији града.

(93) *„Мој дјед је стално слушао плоче Звонка Богдана, па оно са Шандором Лакатошем, па са Осам тамбураша, па све те које су биле. И онда сам ја основао као бенд. И шта ћемо свират, него ћемо свират Звонка Богдана, наравно то су те пјесме, сад већ смо лагано задојени том музиком, равницом, коњима, салашима, знаш оно. И сад кад иду све те пјесме, ја те пјесме знам, али не знам од куд их знам, кужиш... И дођем код дједа један дан, он је био већ тешко болестан и наићем на плоче, оно, 6-7 плоча Звонка Богдана. И врати ти се неки филм да је деда то себи пуштао и да је то он мени улио негдје у ухо (...) И дан данас је мислим Осам тамбураша с Петроварадина и Звонко Богдан некаква асоцијација за тамбуру. И кад смо ми ишли први пут на Тамбурица фест кад су ме звали, не знам кад тачно, на Петроварадину је била позорница. И ја кад сам то причао, сви су рекли као ааа на Петроварадину, чак сам и ја некакав пост објавио у „меки тамбураштва“ на тврђави. И даље је код нас главна асоцијација на тамбуру Звонко Богдан и Осам тамбураша први, па Јаника, а онда ово остало све. Тамбураши код нас и даље гледају на Војводину и Нови Сад као центар, али и на Тамбурица фест, који ми као такав немамо.“*

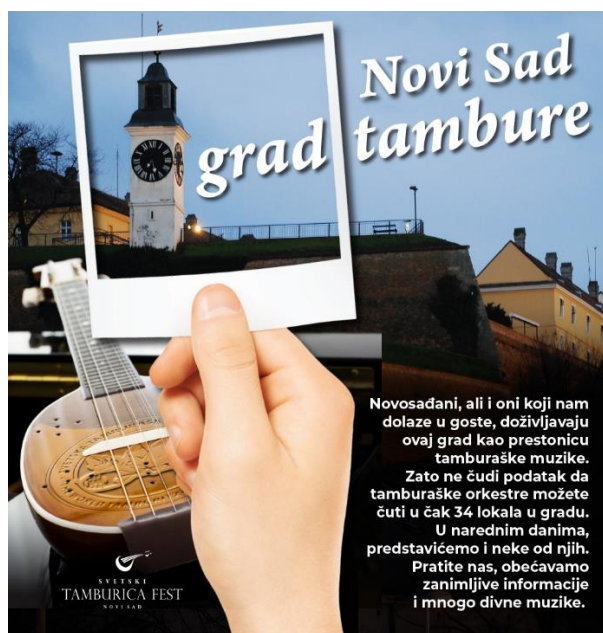
Испитаник који ради као туристички водич у Новом Саду сматра да фестивал није постигао велики успех у погледу привлачења страних туриста.

(94) *„Тамбурица фест је више локалног карактера. Српског карактера можда нешто из регије, док је Егзит био интернационална појава. Ми треба да учимо од њих (Хрвата) по том неком питању, издићи се из тих неких, волим, не волим и остало. Треба од свих који раде нешто боље и паметније учити једноставно. Е сад, подразумева се за Војводину, салаши, тамбураши и остало, али колико странци из регије, а нарочито из света везују да је епицентар тога Нови Сад то је дискутабилно. Мислим да је Тамбурица фест и цела та прича још увек на једном ширем локалном нивоу.“*

На питање постављено у анкетном делу истраживања „Шта сматрате најважнијим обележјима Новог Сада“, велики број одговора садржи у себи музичке фестивале. Међутим, Тамбурица фест наведен је у свега два одговора, а као најзначајнији фестивал у граду поменут је у осам одговора. Око половине испитаника одговорило је да су некад присуствовали Тамбурица фесту.

Када је реч о највећем фестивалу тамбурашке музике у граду Тамбурица фесту, мишљења испитаника су подељена, а елемент који диференцира ставове испитаника је присуство нетамбурашких музичких жанрова на фестивалу. У највећем броју случајева фестивалу се замера промовисање комерцијалне, новокомпоноване музике којој, у перцепцији испитаника, није место на „једном тамбурашком фестивалу“. Појава нетамбурашких жанрова на Тамбурица фесту посматра се нарочито критички кроз симболичко етикетирање одређених имена естрадних звезда, чију музику већина испитаника сматра опонентом тамбурашкој. Ови извођачи и њихова музика посматрани су као феномен који директно угрожава народно, традиционално музичко наслеђе, и тиме нарушава очување тамбурашке музике посматране кроз призму традицијске културе. Јавља се искључивост када су „нетамбурашки“ жанрови у питању, јер у случају уметничке или популарне музике, не постоји амонизитет као онај усмерен према новокомпонованом, а нарочито турбо-фолк жанру. Осим у погледу музичке естетике и наратива о штетном и угрожавајућем утицају, негативној конотацији ангажмана естрадних звезда на фестивалу доприносе перцепције личности, које се сматрају симболичким носиоцима културног обрасца владајуће елите из периода деведесетих година 20. века у Србији. Са друге стране, постоји позитивно мишљење о фестивалу као једином преосталом тамбурашком

фестивалу у граду, који на неколико нивоа баштини тамбурашку музику, али и директно делује на њено унапређење, промоцију, уздизање на виши, интернационални ниво. У перспективи представника фестивала пракса ангажовања естрадних звезда новокомпоноване, комерцијалне музике образложена је финансијским потребама манифестације, а као позитивна страна ове појаве наведено је привлачење већег броја посетилаца са идејом да ће одређени проценат њих присуствовати и делу програма који је резервисан за тамбурашку музику и која ће на тај начин бити приближена другим циљним групама. Испитана заједница у највећем обиму не посматра Тамбурица фест као догађај на „светском нивоу“. Разлог за то налази се у перцепцији која тамбурашку музику смешта у оквиру локалне и регионалне културе. Нови Сад носи епитет центра тамбураштва и међу испитаницима из других држава у којима је тамбураштво заступљено на основу претходно, вишедеценијски конструисаних наратива и слике заснованих на текстовима песама, познатим именима и музичкој продукцији. Тамбурица фест користи ове елементе, позиционирајући се на место важног носиоца већ изграђене слике о граду као „престоници тамбураштва“.



Фотографија бр. 8. Рекламни материјал Тамбурица феста, 2018. године.

5.4. Едукација као облик манифестовања тамбурашке музике у Новом Саду

Тема неких од обављених разговора обављених приликом истраживања односила се на едукацију као значајан одраз присуства тамбурашке музике у Новом Саду. Музичко образовање тамбураша у граду одвија се на два доминантна начина – школском и ваншколском едукацијом. У етномузиколошкој литератури обе димензије образовања спадају у оквиру институционализоване тамбурашке праксе – школски приступ односи се на наставу тамбуре у основним и средњим музичким школама, а ваншколски на учење свирања тамбурашких инструмената у оквиру различитих културних институција (Bašić, Lerić 2023, 24). У Новом Саду школска едукација одвија се у неколико основних и средњих школа. Ситуација у којој се налази тамбура у школском музичком образовању често се повезује са уопштеним третманом тамбурашке праксе од стране званичне културне и образовне политике. Код појединих испитаника јавља се критика домаћег образовног система због чињенице да на Академији уметности у Новом Саду не постоји одсек за тамбуру, као и што, према мишљењу испитаника, тамбура није у довољној мери заступљена у нижим и средњим музичким школама. Оваква ситуација у школском образовању представља се кроз перспективу поређења са другим градовима у земљи, као и са позицијом у којој се тамбура налази у Хрватској. Перцепције испитаника базирају се на ставовима у којима је Нови Сад представљен као важан центар тамбурашке праксе, па се недостатак присуства тамбуре у званичном школском музичком систему тумачи као одраз неадекватног односа друштва и занемаривања елемента колективног идентитета.

(95) *„Па замислите ви да ми у Новом Саду немамо на Академији одсек за тамбуру. А Осипек има (...) Ми на новосадској академији имамо одсек за композиторе, па задњих 15-20 година једна композиција није написана за тамбурашки оркестар. Са новосадске академије за композицију. На етномузикологији се све истражује најмање тамбура, или се најмање пише о тамбури. Ми смо одавно требали да имамо овакав комплет од три књиге са нашим великанима. А ми то немамо и питање кад ћемо имати.“*

(96) *„Нови Сад апсолутно не може да се назива престоницом тамбурашке музике, ни близу. Ево ми смо сад имали скоро актив тамбураша. У Суботици постоје 3 класе тамбуре, основне и средње, у Новом Саду ове године 2024/2025. је први пут добијена средња школа за тамбуру, најзад. Ја сам морала да идем ванредно, теоретски смер, и*

инструмент, и да полажем разлику, да плаћам, приватне часове, да плаћам све испите који су разлика само да бих завршила. У Новом Саду, то је било 2006. Ја сам искрено мислила од 2006. до сада да ће као нешто мало да се помери у том смислу, међутим ништа. Ове године имамо први средње у Бајићу, што је срамота искрено, а Суботица то много више негује и чува, они имају три класе, то је јако пуно.“

Присутност тамбурашке музике на нивоу едукације у Новом Саду евидентнија је у ваншколском музичком образовању. Ваншколска едукација односи се на учење свирања тамбурашких инструмената у оквиру различитих културних институција, а неке од њих су културно-уметничка друштва, градски оркестри, културни центри, удружења грађана, тамбурашке секције при општеобразовним основним школама, као и тамбурашки кампови (Bašić, Lerić 2023, 27). У току овог истраживања, највећи број чланова, деце и одраслих окупљало је једно такво удружење под називом Центар тамбурашке културе у Новом Саду. Свест о постојању и значају овог удружења била је присутна у мањој или већој мери код већине испитаника, када је у питању тема присутности тамбурашке музике у Новом Саду, а неколико испитаника су бивши или тренутни чланови овог друштва. Повезаност Центра тамбурашке културе и идентитета града осетна је у мишљењима неких од њих.

(97) *„Нови Сад као велик град, као град који прима пуно људи који су увек добродошли, као један студентски град, треба да има један Центар тамбурашке културе, и зато се ми трудимо и пробамо да нешто урадимо, али не можемо сами и једини.“*

(98) *„Све се данас своди на ЦТК (Центар тамбурашке културе). Дочекали смо да у целом Новом Саду, који је увек имао, ако не највише, али јако пуно и тамбураша и оркестара, ми имамо само један центар. Колико знам то по КУД-овима што је било се погасило.“*

Ово удружење окупља велики број младих људи од којих многи долазе у Нови Сад из других градова, најчешће као студенти. У том контексту, центар осликава потребу Новог Сада за местом које ће да окупља тамбураше. Представници два удружења за ваншколску едукацију на тамбурашким инструментима сагласни су да је Нови Сад центар тамбурашке културе управо због своје улоге регионалног административног и културног центра. Прилив великог броја тамбураша из других места сматрају делом ширих демографских

кретања од мањих ка већим срединама, чиме не оспоравају значај других градова у земљи и ван ње, за развој тамбурашке музике.

(99) *„Нови Сад носи дуго година ту традицију, између осталог претпостављам као главни град Покрајине, али није истина да је само Нови Сад, Суботица је много већи расадник квалитетних тамбураша.“*

(100) *„Ја мислим да Нови Сад јесте центар тамбурашке музике, из ког разлога. Да, Суботица има фантастичну школу и Стипан Јарамазовић и син Никола и Соња његова ћерка и сад Маца води оркестар и то је све супер, али стицај околности да све гравитира ка Новом Саду, то ти је као што смо ми на Клиси¹³⁰ па свирају деца, али они ће у неком моменту прећи за Нови Сад по неким КУД-овима, оркестрима. У том смислу мислим да је центар, а опет са друге стране има пунктова. И ти момци који, неки чак већ у средњој пређу за Нови Сад, ок мали број, ал кад крене факс, Сомборци, Митровчани, Румљани, Суботичани, Бањалучани који свирају, не због тамбуре, него због централизације. Зато ја и мислим да јесте Нови Сад центар тамбурашке музике.“*

Повезаност тамбурашке музике и локалног идентитета видљива је на другом примеру ваншколске едукације у граду. Односи се на школу тамбуре која функционише при Културној станици Барка у новосадском приградском насељу Клиса. Ради се о релативно младој организацији која окупља децу млађег школског узраста при културној станици отвореној у склопу активности Фондације Нови Сад престоница културе 2022. У разговору са руководиоцима дечије тамбурашке секције, може се доћи до закључка да у овом случају постоји одређена релација између тамбурашке музике и локалности, али на једном мањем имагинарном простору него што је то конструкција идентитета града. Тамбурашка музика посматрана је у контексту традиционалности на нивоу мање локалне заједнице коју чине становници приградског насеља и бивши ученици локалне основне школе у којој је дуго функционисала тамбурашка секција.

(101) *„Ми смо ту у основној школи имали наставника географије Танасија. Он је држао тамбурашки оркестар, он је 30 година избацивао генерације и генерације тамбураша,*

¹³⁰ Приградско насеље у Новом Саду.

снимали смо сад и филм о њему. Ја нисам била његова, ал сам свирала са њима за веће неке прилике. Нама сада долазе деца чији су родитељи ишли код њега. Сале који је координатор овог културног центра је био његова прва генерација. Буквално смо сви повезани, ретко ко је дошао и довео дете ето тако, е ја чула, знаш као, могли би. Све је то нешто повезано од раније, нама је било нормално да ми имамо тамбурашки оркестар у школи основној, то се подразумевало, свака приредба, било је чудно што остале школе немају. Оданде ми уствари вучемо тај осећај да треба да има тамбурашке музике овде код нас. “

(102) „У Новом Саду није било таквих, били смо ми, Равно Село је имало рецимо и онда даље тамо неки други градови (...) Ми смо специфична заједница. Значи уствари некако се утабао некакав пут и даље се иде њиме (...) Ти не можеш да верујеш, ја одем овде у овој Сланог Бари, мени приђе лик, онај Узелац, мислим ја знам из виђења њега али никад нисмо ништа причали, „еј чуо сам да радиш тамбуру, еј супер да је неко кренуо да ради тамбуру код нас“, а он нит је свирао нит ишта, једноставно то на Клиси, тај професор утабао. “

Приложене изјаве указују на то да се тамбурашка музика у случају школе тамбуре на Клиси перципира као део локалне традиције везане за мању заједницу него што је то град, али концепт традиционалности не заузима доминантно место у ономе што су транспарентни циљеви удружења.

(103) „Значи родитељи уствари ови који су ту рођени, који су ту одрасли, некако већ знају за ту причу јел. (...). Појавили смо се на школској приредби и ту се опет покренуло то, „јао ево их тамбураши“. Шта је исто симпатично, сви Танасијеви тамбураши су се звали Сићани славују, и ми смо клинцима дали Сићани славуји, и то је традиција (...) Али ми не бацамо акценат на то, зато што ту смо, то је тамбура, свирамо је ваљда ће то доћи само од себе. Нисам ни размишљао раније о томе ал сад „еј то је наша традиција“. Самим тим што ми то радимо, значи да то ми радимо. Правимо се да је то природно и нормално тако и треба да буде. “

Едукација представља један од подијума којима се тамбурашка музика презентује у Новом Саду. Школско музичко образовање на тамбури посматра се као недовољно

заступљено у Новом Саду, што указује на перцепцију града као важног центра тамбурашке уметности. Ваншколска едукација представља битан фактор постојања тамбураштва у граду. Прво од два поменута удружења чини већи центар који окупља махом младе тамбураше, а његов значај објашњава се кроз потребу која постоји у граду за окупљањем младих тамбураша који из мањих места долазе у Нови Сад, као универзитетски и регионални центар, али се у перцепцији руководиоца Центра истиче и важност постојања оваквог удружења за очувањем тамбурашке музике као угроженог дела локалног културног идентитета у Новом Саду. У другом случају ваншколске едукације уочљива је релација тамбурашке музике и ужег локалног идентитета која се одражава као традиција постојања тамбурашке секције у једном приградском насељу. Овај пример потврђује да веза између локалности и тамбурашке музике у Новом Саду постоји и на мањем имагинарном простору од идентитета града.

6. ЗАКЉУЧАК

У раду су представљени резултати истраживања релације музике и места на примеру односа тамбурашке музике у Новом Саду и идентитета града. Истраживање је спроведено у Новом Саду у периоду од 2018. до 2025. године. Основни методолошки приступ базирао се на квалитативном методу истраживања, које је подразумевало реализацију дубинских интервјуа са наменски одабраним испитаницима, укупно њих 32. Као допунски материјал у анализи употребљена је грађа сакупљена у анкети, чији су учесници били насумично изабрани становници Новог Сада, као и бележењем атмосфере, ситуација и изјава са разних наступа тамбурашких састава, чији сам био члан или присуствовао као публика.

Основна хипотеза овог рада заснива се на идеји да музика утиче на креирање представе о идентитету места. Пример коришћен за потврду те тезе у овом истраживању је однос тамбурашке музике и идентитета града Новог Сада у перцепцијама испитаника интервјуисаних у оквиру квалитативног методолошког приступа. Сакупљени материјал указао је на дивезитет значења која су додељивана тамбурашкој музици у контексту њене улоге у конструкцији идентитета. У складу са теоријским позиционирањем, у почетку анализе представљена је перцепција тамбурашке музике као елемента који има своју културну димензију, што се може посматрати као предуслов да феномен утиче на

изградњу неког колективног идентитета. У грађи је приметно да је поимање тамбураштва као искључиво музичке појаве у смислу звука, без његових социокултурних значења, веома ретко. Изношење знања о физичким карактеристикама тамбуршке музике појавује се у појединим интервјуима, најчешће само као део властите визуре елемента који за већину испитаника много шири дијапазон значења. Овако посматрана, тамбурашка музика би се могла категоризовати као знак, али је на основу Личовог шематског приказа „комуникацијског догађаја“ (Lič 1983, 21) она углавном перципирана као симбол. Тамбураштво постаје симбол у перцепцијама испитаника онда када јој се додељују значења која је карактеришу одређеним културним карактеристикама – она постаје конструкт који добија облик културног елемента.

Сакупљени материјал указује на то да тамбураштво може постати културни феномен на више начина, ако се додељена значења разврстају у неколико колона. У раду су изнесене три основне категорије перцепција у којима је тамбураштво схваћено и представљено као културни елемент. То су емоционални приступ, жанровско одређење и колективни идентитет. Културно поимање музике, њено сврставање у људски одређене категорије, може често се може тумачити кроз емоцију коју она изазива, или треба да изазове као порука на релацији извођач – слушалац (Mejer 1986, Bleking 1992). У немалом броју изјава испитаника тамбурашка музика у Новом Саду описана је одређеним емоционалним категоријама, прецизније, изнесена су мишљења која указују да, као музика, она изазива одређену емоцију, као и да је за њено разумевање потребно одређено емоционално стање, како код слушалаца, тако и код извођача. У ову категорију поимања тамбурашке музике сврставају се расположење и бихевиорални обрасци који се повезују са тамбурашком музиком и постају значења која су јој додељена. Музика, кроз емоционална одређења добија културну димензију и постаје симбол за одређена осећања која могу бити проузрокована самим звуком, поетском тематиком песама и личним доживљајем музике у корелацији са стањем појединца проузрокованим неким поводом на коме наступа тамбурашки састав. У том случају појединац има индивидуалан однос са музиком у коме се не истиче утицај друштвеног окружења и културног контекста. Такође, одређене емоционалне експресије и понашања могу се тумачити и као научене реакције на појаву тамбурашке музике, као што је то је често „весело“ понашање императив у атмосфери у којој наступају тамбураши. Поимања тамбурашке музике као емоционалне категорије могу

да представљају групно засноване емоције настале као резултат припадности појединца одређеној групи или друштву (Pić 2014). Емоционална одредница често се среће у опису личног доживљаја тамбурашке музике, што не искључује да јој испитаник додељује и друга културна значења.

С обзиром на то да се ради о музичком феномену, жанровска класификација представља један од уобичајених начина на који људи перципирају музику. Дељење на жанрове представља когнитивни процес који музику смешта у категорију културних појава (Žikić 2009). Тамбурашка музика у Новом Саду схваћена је делимично као засебан музички жанр. У изјавама испитаника она се различито тумачи када је у питању њено жанровско одређење. Тамбурашком музиком се најчешће сматра музика произведена на тамбурашким инструментима, али често је присутан став да је репертоар елемент њеног жанровског профилисања. Велики број испитаника тамбурашком музиком у жанровском смислу сматра посебан репертоар одсвиран од стране тамбурашког оркестра или састава. Тај репертоар се ослања на оно што се сматра традицијским облицима музичког изражавања карактеристичним за панонско подручје – најчешће народна музика јужнословенског етничких заједница са панонског простора, затим тзв. „староградско“ музичко наслеђе, у ком су присутни музички утицаји са стране – категорија романсе, шлагера, одређених дела озбиљне музике. Такође, у жанровском смислу, тамбурашку музику одређује и новокомпоновани репертоар стваран у духу поменуте традицијске тамбурашке песме, што се у највећој мери односи на компоновани материјал који припада извођачком опусу Звонка Богдана и појединих мање познатих аутора и извођача, као и композиције представљане на различитим фестивалима тамбурашке музике. Велики утицај на жанровско профилисање тамбураштва има Велики тамбурашки оркестар Радио-телевизије Војводине, чији репертоар већина испитаника сматра тамбурашком „основом“ и важним фактором како у креирању, тако и неговању тамбурашке музике.

Нису сви испитаници сагласни у ставу да се тамбурашка музика жанровски ограничава на поменути музички опус, нити у томе да постоји нешто што би се могло окарактерисати као жанр тамбурашке музике. Један број боље упућених информаната увиђа проблематичност у термиолошком одређењу појма, који се најчешће назива тамбурашком музиком, јер би под тиме могла да се сматра свака музика произведена на

тамбурашким инструментима, што је у идентитетском смислу нужно не одређује. Појава извођења других музичких жанрова на тамбурашким инструментима различито је тумачена у интервјуима. Поједини испитаници сматрају да свака музика аранжирана за тамбурашки оркестар може да се назива тамбурашком музиком. У том случају не можемо говорити о жанровском одређењу, већ би се тамбурашка музика могла одредити као посебан музички стил или форма (Moore 2001). Интерпретирање дела класичне и озбиљне музике у тамбурашким аранжманима, као и поп – рок жанра, углавном се перципира као позитивна појава. Кроз такав пример испитаници указују на могућности које тамбура као инструмент и тамбурашки оркестар имају и на то да нису ограничени искључиво на извођење традиционалног репертоара – из тог аспекта тамбурашка пракса се посматра као музичка форма која има капацитет да „парира“ класичним инструментима и музичким формацијама. Такође, појава жанровске динамике у тамбурашком репертоару схваћена је и као карактеристика тамбураштва која је смешта у контекст савременог, оличеног у позитивној перцепцији њене урбаности. Са друге стране, мањи број испитаника сматра да свака музика која не спада у традиционални тамбурашки репертоар, није тамбурашка музика, као и да оваква пракса обесмишљава тамбурашку праксу. Ове тврдње темеље се на мишљењу да тамбураштво има прави смисао само ако изводи музику намењену тамбурашком оркестру, јер сваки други жанр већ има своју изворну инструменталну форму којој је прилагођен, као што је озбиљна музика класичном инструментаријуму, поп-рок жанр звуку електричне гитаре, а новокомпонована комерцијална музика различитом спектру произвођача звука, од хармонике до електричних инструмената и дигиталне продукције.

У великом броју интервјуа тамбурашка интерпретација новокомпоноване врсте народне музике, која се карактерише као комерцијална и неретко сврстава под категорију турбо-фолка, представља значајну тему. За разлику од посматрања извођења озбиљне или поп-рок музике у тамбурашким аранжманима, поменута врста музике је у већини интервјуа окарактерисана као негативна појава, нарочито код испитаника који се баве институционализованом тамбурашком праксом. У контексту посматрања жанровског профилисања тамбураштва у смеру комерцијалне музике, међу испитаницима постоји сагласност о одређеном негативном утицају овог феномена, али се он категорише на различитим нивоима. Чланови малих састава са примарном сврхом зараде наступањем на

приватним прославама и у ресторанима, интерпретацију новокомпоноване народне музике, жаргонски најчешће називану „народњацима“, посматрају са одређеном дозом исказаног незадовољства, али у блажем облику него што је то случај са појединим представницима тзв. „тамбурашких институција“. Ова разлика јавља се из разлога што се приближавање тамбурашке свирке оваквој врсти „неквалитетне“ музике дешава у највећој мери на нивоу неинституционализоване праксе у којој доминирају комерцијални мали састави. Проблематика жанровског и стилског приближавања тамбурашке музике „народњачком“ репертоару јавља се у разговорима на тему жанровског одређења појма, али и у контексту колективног идентитета који тамбурашка музика представља у перцепцијама испитаника.

Важан аспект поимања тамбурашке музике представља визура њене идентитетске одређености (Ristivojević 2009, Forry 2011). У великом броју интервјуа испитаници су износили ставове о томе кога тамбураштво представља. С обзиром на то да је у фокусу овог истраживања однос музике и колективног идентитета, анализа оваквих ставова заузима важан део анализе на основу које се може закључити да се колективни идентитети који се повезују са тамбурашком праксом не могу увек бити разграничени јасним међама, већ су често презентовани као флуидне и међусобно преклапајуће замишљене културне целине. Улога тамбурашке музике препозната је у конструкцији неколико идентитетских категорија чији се нејасни обриси појављују у изјавама испитаника. То су национални и етнички, регионални и локални идентитет. Ове категорије су у неким случајевима јасније раздвојене, али се такође не јављају у сваком појединачном поимању идентитетске профилисаности тамбурашке музике. У том контексту, тамбурашка музика се у великој мери конектује са апстрактним просторним идентитетом, често недефинисаним конкретном локацијом или физички омеђеном територијом, али уз изражену сопствену идентификацију са замишљеном идентитетском целином. Овакво виђење оличено је у употреби одредница као што су „овај простор“, „одавде“, „код нас“, али и присвојне заменице „наше“. У једном делу грађе уочљива је јаснија слика о колективном идентитету са којим се тамбурашка музика повезује, где доминира перцепција неке врсте регионалног идентитета. Овај замишљени ентитет изражава се у различитим формама и добија другачије карактеристике у зависности од контекста разговора и појединачних перцепција.

Колективни идентитет, који се може окарактерисати као регионални, углавном се односи на културни простор Војводине, али се различито интерпретира:

- □ Тамбурашка музика као идентитетско обележје Војводине у интеркултуралном смислу – као „дељена“ баштина различитих заједница чији утицаји се осете у њеном профилисању. На тај начин јој је додељено значење елемента војвођанског идентитета као специфичне културне целине;
- □ као елемент културног идентитета српског домицијалног становништва у Војводини, често представљено кроз перцепцију разлике између староседелачке и досељеничке културе, али и кроз истицање посебности српског идентитета у Војводини у односу на поимање идентитетских одлика остатка нације;
- □ као наслеђе конкретних заједница у Војводини – Срба, Буњеваца, Рома.

Ове категорије често се међусобно преплићу и не искључују једна другу, као што се ни концепт простора нужно не поклапа са територијалним границама Покрајине, већ неретко подразумева шири идентитетски конструкт опипљивије описан употребом појма Војводине. У контексту националне културе, као крупније и свеобухватније идентитетске одреднице, тамбурашка музика се повезује са процесима који се дешавају у Хрватској и који су перципирани као врста њене „национализације“. Ова појава посматрана је негативно у контексту неоправдане искључивости у „присвајању“ елемента од стране „другог“. Развој и положај тамбурашке праксе у Хрватској се, са друге стране тумачи и као добар пример начина на који институционална културна политика треба да третира тамбурашку музику, за разлику од ситуације у Србији.

У раду је засебно и у највећој мери разматран материјал који указује да тамбурашка музика добија значење елемента локалног идентитета, што представља основну хипотезу овог истраживања. На примеру града Новог Сада тамбурашка музика се манифестује на више начина. Подела на институционализовану и неинституционализовану тамбурашку праксу не уклапа се у потпуности у шему разврставања њене појаве у граду, те је за потребе овог рада, материјал подељен у две основне целине – малу и велику сцену, док је у засебном потпоглављу разматрана појавност тамбураштва кроз школску праксу. Мала

сцена се односи на перцепцију онога што би се такође могло окарактерисати као неформална тамбурашка пракса – наступе малих састава у локалима и на приватним прославама. Под великом сценом сабран је материјал који указује на поимање присуства тамбурашке музике у јавној сфери, на јавним наступима, концертима и фестивалима. На основу анализе материјала из прве категорије уочљиво је то да публика, тј. слушалац има велику улогу у профилисаности тамбурашке свирке, нарочито у жанровском смислу. Комерцијални, „услужни“ карактер малих састава омогућава гостима кафане или неке прославе да одређују који репертоар ће тамбураши изводити. Ова појава посматрана је као угрожавајући фактор од стране оних појединца који сматрају да тамбурашка музика поседује карактер засебног музичког жанра, јер на тај начин она бива „препуштена“ укусу публике, међу којом има појединаца који нису љубитељи тамбурашке музике у традиционалном смислу. Један број испитаника сагласан је да су за овакву ситуацију у неформалној тамбурашкој пракси одговорни сами музичари који пристају да за новац интерпретирају нумере различитих, нетамбурашких жанрова. У случају већег броја интервјуа однос тамбурашког састава према репертоару, постављање граница у његовој ширини, самоиницијативни одабир репертоара, као и инструментални састав ансамбла, представљени су као дистиктивни фактор који утиче на то да ли се ради о „правим“ тамбурашима или о онима који се тамбуром „само служе“. У случају кафанског тамбураштва, новосадски локали који су окарактерисани као „тамбурашка места“ су они у којима наступају тамбураши са развијеном идејом о неговању тамбурашке музике као инструменталне форме и засебног жанра и које одлазе гости који такав музички догађај желе да доживе.

Одабир нарученог репертоара од стране гостију кафане или приватне прославе може да буде схваћен као изражавање припадности одређеном идентитету. На тај начин кафане и други амбијенти у којима наступају тамбураши постају подијуми за презентацију идентитетске самодентификације поручиоца песме (Milanović 2018). Тематика песама често указује на то да се ради о одређеном колективном идентитету са којим се појединац повезује – песме са завичајном и родољубивом тематиком посматране су као маркер властите идентификације. Случај поручивања песама из домена традиционалног тамбурашког опуса често се тумачи као истицање локалног и регионалног идентитета. Овакво виђење исказује се са позитивном конотацијом, јер се тамбурашка свирка посматра

као саставни део звука којем је додељено значење елемента одређеног колективног идентитета. Када су у питању песме којима се изражава припадност националном или неком завичајном идентитету изван Војводине, ставови се највише базирају на томе да тамбураштво у том случају губи своју идентитетску димензију и постаје „само средство“ којим се постиже одређени ефекат самопредстављања путем музике. Сличан случај је и са разлозима ангажовања тамбурашког састава на приватном слављу. Материјал указује на то да одабир музике на приватној прослави може да представља прилику у којој је могуће представљање властитог идентитетског профила. Ангажовање тамбураша доводи се у конекцију са идентитетским концептом перципираним као локална или регионална традиција, где само тамбураштво има симболичко значење, и као начин музицирања и репертоарски одређена целина. Одабир тамбурашког састава на прослави не одређује нужно поменути самоидентификацију наручиоца, већ овај чин може добити друга значења – унајмљивање тамбурашког састава може да значи конекцију са концептом традиционалности у ширем и мање одређеном смислу, у ком тамбурашка музика заузима простор резервисан за врсту традиционалног дела ритуала, који се посматра као наслеђен од претходних генерација и који није одређен у потпуности. Разлог за одабир тамбурашког састава не мора да нужно да има идентитетску позадину, већ може бити инспирисан личним дојмом или потребом за практичним решењем музичке позадине на слављу.

Однос музике и места на примеру тамбураштва у Новом Саду јасније је уочљив уколико се сагледа материјал у овом раду сврстан под категорију велике сцене. Фестивали и концерти заузимају већи јавни простор него то је то случај са кафанама или приватним прославама – релација тамбурашке музике и идентитета места видљива је у јавном простору са јасније израженим обележјима него што је то случај са кафанама и приватним прославама. Тиме се значење које тамбурашка музика добија у процесу идентитетског позиционирања лакше препознаје (Connell & Gibson 2004). У јавном дискурсу појам тамбурашке музике повезује се са оним што се сматра културним идентитетом Војводине, али и идентитетом града Новог Сада. Међу „тамбурашким“ догађајима у јавној сфери највећа пажња у раду је скренута на Тамбурица фест, као централну тамбурашку манифестацију у Новом Саду. Фестивал представља пример употребе музике као дела идентитета града, кроз корелацију са другим симболима локалног идентитета као што су одређене личности, физичка места, уметничка дела, елементи непокретног културног

наслеђа. Фестивал на тај начин има јасан циљ презентације музике коју промовише као дела аутохтоне градске културе. Материјал указује на постојање скептицизма међу испитаницима према искреним намерама од стране фестивала када је у питању очување традицијског облика тамбурашке музике, нарочито због великог простора који у фестивалском програму заузима музика других жанрова. Представници Тамбурица феста одабир програма у ревијалном делу манифестације образлажу циљем привлачења што већег броја људи, самим тим и промоцијом тамбурашке музике међу публиком која није примарно заинтересована за њу. Фестивал је посматран као централни догађај тамбурашке музике, а тиме и Нови Сад као њен центар и од стране појединих испитаника изван Новог Сада и Србије. Без обзира на бројне критике у коментарима упућеним фестивалу због појединих активности, међу појединим испитаницима постоји сагласност око тога да манифестација доприноси конструкцији статуса Новог Сада као престонице тамбурашке музике, као највећи тамбурашки догађај препознат и ван Новог Сада, али и због недостатка других фестивалских дешавања која су у прошлости профилисала тамбурашку музику у њен однос са идентитетом Новог Сада, а која су угашена у блиској прошлости и чије место данас заузима Тамбурица фест.

Трећи начин манифестовања тамбурашке музике у Новом Саду је едукација свирања тамбуре – перцепција значаја школског и ваншколског образовања на тамбури у граду. Међу испитаницима доминира став према коме је ниво школског, али и заступљеност ваншколског образовања на тамбури у граду важан показатељ присуства тамбурашке музике у граду. Ово мерило најчешће указује на недовољну посвећеност тамбури од стране институција, образовне и културне политике у граду, који има потребе за већим и квалитетнијим образовним капацитетима као један од центара тамбурашке музике. Представљени пример ваншколске едукације указује на улогу тамбурашке музике у производњи локалности мањих димензија од идентитета града, али унутар оквира градске културе.

Узимајући читав материјал у обзир, може се закључити да продукција идентитета места на основу музике није јасно дефинисана као процес у перцепцијама испитаника, већ она углавном представља саставни део шире слике у коју се тамбураштво интегрише. Локални идентитет је пре посматран као део целине која се уклапа у концепт регионалног

идентитета – однос музике и места чешће је посматран као сегмент процеса конструкције регионалне културе у коме тамбурашка музика добија значење њеног симбола, него што је случај са перцепцијом релације музике и идентитета места као изолованим процесом. Као културни и административни центар Војводине, али и као град са присутном тамбурашком традицијом, Нови Сад добија значај у процесу додељивања улоге тамбурашкој музици у конструкцији регионалног идентитета. Он се често представља као место у коме се релација музике и регионалног идентитета рефлектује. У сакупљеном материјалу је мања пажња посвећена улози тамбурашке музике у изградњи локалног идентитета као независној појави. Тамбурашка музика добија значење симбола локалног идентитета у контексту конкретних места која се у Новом Саду сматрају „тамбурашким“ као што су поједине кафане или друге локације везане за развој и трајање тамбурашке музике. Поред места, важан показатељ поимања музике као симбола локалног идентитета представљају догађаји у јавној сфери, међу којима доминира фестивал Тамбурица фест. Може се закључити да је на основу квалитативног истраживања тамбурашка музика делимично перципирана као елемент који утиче на изградњу локалног идентитета као засебног културног конструкта, док је конекција тамбураштва са регионалним колективним идентитетом заступљенија у поимању испитаника. Схватање тамбурашке музике као дела идентитета града Новог Сада може се посматрати као сегмент интегрисан у свеобухватнији процес идентитетске перцепције феномена. Поред тога што се локални идентитет често изражава као нераздвајни део ширег идентитетског конструкта, поимање односа музике и места видљиво је у све три врсте културних значења препознатих у материјалу – емоционалне, жанровске и идентитетске категорије. Улога тамбураштва у конструкцији локалног идентитета може бити изражена кроз сва наведена значења која су јој додељена у когнитивним процесима.

Тамбурашка музика је постала симбол локалног идентитета у прошлости – у јавном дискурсу она се везује за Нови Сад због значајних личности и институција, које су добиле ширу популарност у ранијем периоду и на чијем раду се базира и данашња тамбурашка сцена. Трајање појединих тамбурашких институција, кафана, састава, фестивала и значај рада појединих личности у Новом Саду учинио је музику делом локалног идентитета. Овакво поимање односа музике и места представља резултат когнитивног процеса који се базира на наслеђеном знању унутар исте културе. У овом случају тамбурашка музика има

улогу *производа* локалне културе, једног дела онога што се може тумачити као локални идентитет. У случајевима одласка у одређене кафане, поручивањем конкретних песама или разлозима за ангажовање тамбураша на приватној прослави музика добија улогу *произвођача* локалног идентитета, што представља другу страну двосмерног односа између појединца и музике.

7. ЛИТЕРАТУРА И ИЗВОРИ

Литература

- Adams, C. Paul, Hoelscher, Steven, Till, E. Karen. (eds.). 2001. *Textures of place: exploring humanist geographies*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Agnew, John. 2011. "Space and place". In: *The SAGE Handbook of geographical knowledge*. (eds.) John Agnew and David Livingstone. 316-330. Sage Publications.
- Andreis, Josip. (ur.). 1958. *Muzička enciklopedija 1*. Zagreb: Leksikografski zavod FNRJ.
- Andreis, Josip. (ur.). 1963. *Muzička enciklopedija 2*. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod.
- Антуновић, Александар. 2022. „Тамбурашка пракса као нематеријално културно наслеђе“. *Гласник Етнографског института САНУ* LXX/3. 215-241.
- Backović, Vera, Spasić, Ivana. 2014. „Identitet grada: mišljenje lokalnih aktera u četiri urbane sredine“. *Sociologija*, 36, (2), 101–123.
- Backović, Vera, Spasić, Ivana. 2016. „Slika grada između sklada i tenzije: primeri šest gradova u Srbiji“. *Sociologija*. 58, 210-230.
- Baker, Catherine. 2007. „The concept of turbofolk in Croatia: inclusion/exclusion in the construction of national musical identity“. In: *Nation in formation: inclusion and exclusion in central and eastern Europe*. ed. Catherine Baker, Christopher J Gerry, Barbara Madaj, Liz Mellish and Jana Nahodilová. London: SSEES Publications.
- Baštić, Julijana, Lerić, Milica. 2023. „Aspekti školske i vanškolske edukacije u tamburaškoj praksi“. *Zbornik stručnih radova Svetske tamburaške asocijacije*. 23-37.
- Baštić, Julijana. 2022. „Maksa Popov i tamburaška praksa u Beogradu“. *Zbornik radova Akademije umetnosti* 10. 217-236.
- Bernard, H. Russell. 2006. „*Research Methods in Anthropology: qualitative and quantitative approaches*“. Lanham: Altamira Press.
- Bezić, Nada. 2001. *Tamburica – hrvatski izvozni proizvod na prijelazu 19. u 20. stoljeće*. Zagreb: Hrvatski glazbeni zavod.
- Бјелица, Слободан. 2015. *Спорови око аутономије Војводине 1961-1974*. Београд: Службени гласник.
- Бјелица, Слободан. 2021. *Спорови око аутономије Војводине 1974-1988*. Београд: Службени гласник.
- Bleking, Džon. 1992. *Pojam muzikalnosti*. Beograd: Nolit.

- Bohlman, V. Philip. 2002. *World Music: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Бошков, Живојин. (ур.). 1966. *Јаков Игњатовић, Мемоари, рапсодије из прошлог српског живота*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Брзић, Бошко. 2012. *Васа Јовановић, тамбураш, композитор, мелограф и музички педагог*. Нови Сад: Тиски цвет.
- Bryman, Alan. 1984. „The Debate about Quantitative and Qualitative Research: A Question of Method or Epistemology?“. *The British Journal of Sociology* 35 (1). 75-92.
- Virt, Luis. 1988. „Urbanost kao način života“ u: ur. Vujović, Sreten. *Sociologija grada: sociološka hrestomatija*. Београд: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Вујанић, Милица и др. (ур.). 2007. *Речник српскога језика*. Нови Сад: Матица српска.
- Vukosavljev, Sava. 1990. *Vojvođanska tambura*. Novi Sad: Matica Srpska.
- Вучинић Нешковић, Весна. 2013. *Методологија теренског истраживања у антропологији: од нормативног до искуственог*. Београд: Српски генеалогски центар, Одељење за етнологију и антропологију Филозофског факултета, Универзитет у Београду.
- Gerc, Kliford. 1998. *Tumačenje kultura I*. Београд: Biblioteka XX vek.
- Golemović, O. Dimitrije. 2006. *Čovek kao muzičko biće*. Београд: Biblioteka XX vek.
- Gupta, A, Ferguson, J. 1997. *Culture, Power, Place: Explorations in critical anthropology*. Durham, London: Duke University Press.
- Davis, A. Robert. 2005. „Music Education and Cultural Identity“. *Educational Philosophy and Theory*, 37 (1). Oxford: Blackwell Publishing: 47–63.
- De Oliveira Pinto, Tiego. 2018. *Music as living heritage – An Essay on Intangible Culture*. Berlin: EMVAS.
- DeWalt, M.K, DeWalt, R.B. 2011. *Participant Observation, A Guide for Fieldworkers, Second edition*. Lanham: Altamira Press.
- Dogandžić, Aco. 2014. *Zvonko Bogdan pesme i konji*. Београд: Narodno delo.
- Думнић, Марија. 2014. „Допринос студија перформанса изучавању регионалне популарне музике: „Тамбурица фест“ као извођење“. *Етнолошко-антрополошке свеске* 23, (12). 93-104.
- Dumnić, Marija. 2013. „The creation of folk music program on radio Belgrade before World War two: editorial policies and performing ensembles“. *Muzikologija* 14. 9-29.

- Ђуровић, Игор. 2016. *Порекло музичких инструмената код Срба на основу археолошких, историјских, етнографских и других података*. Народни музеј Крагујевац.
- Ердунђели, Мехлиор. 1894. *Историја Новог Сада*, Нови Сад: Општинство слоб. кр. Новог Сада.
- Erikson, H. Erik. 2008. *Identitet i životni ciklus*. Beograd: Zavod za udžbenike.
- Жикић, Бојан. 1997. *Антропологија Едмунда Лича*. Београд: Етнографски институт САНУ.
- Џикић, Бојан. 2009. „За шта су добри жанрови? Делjenje razgraničavanje i razvrstavanje u strukturalnoj i kognitivnoj antropologiji na primeru muzičke kulture“ u: ur. Antonijević, Dragana, *Strukturalna antropologija danas, Tematski zbornik u čast Klod Levi-Strosa*. 326-361. Beograd: Etnološka Biblioteka.
- Жикић, Бојан. 2008. „Како сложити бабе, жабе и електричне гитаре: Увод у когнитивну антропологију“. *Антропологија* 6, 117-140.
- Жикић, Бојан. 2011. „Културни идентитети као нематеријално културно наслеђе“ у: ур. Жикић, Бојан, *Зборник радова са научног скупа Културни идентитети у веку*. Београд. 7-25.
- Џикић, Бојан. 2007. „Qualitative Field Research in Anthropology. An Overview of Basic Research Methodology.“ *Etnoantropološki problemi* 2(2), 123-135.
- Златановић, Сања. 2018. *Етничка идентификација на послератном подручју: српска заједница југоисточног Косова*. Београд: Етнографски институт САНУ.
- Златановић, Сања. 2003. *Свадба – прича о идентитету: Врање и околина*. Београд: Етнографски институт САНУ.
- Zlatanović, Sanja. 2008. „Starosedelci i doseljenici: međugrupne percepcije u posleratnom diskursu“ u: ur. Nedeljković, Saša. *Savremena kultura Srba na Kosovu i Metohiji*. Kruševac: Baštinik.
- Ilić, Vladimira. 2014. *Emocije kao kulturni konstrukti i njihova upotreba u političkim kontekstima savremene Srbije*. Doktorska disertacija, Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu.
- Јовановић, Јулијана. 2017. „Одлике тамбурашког репертоара у савременој тамбурашкој пракси у Војводини“ у: ур. Грујић, Гордана. *Традиција као инспирација. Тематски зборник санаучног скупа 2016. Године*. Бања Лука, 354–363.
- Jovanović, Julijana. 2016. „Tamburica fest i nove tamburaške pesme“. *Zbornik stručnih radova Svetske tamburaške asocijacije*. Novi Sad. 53-58.

- Кнежев, Зоран. 2018. Кафанологија и проституција. Нови Сад: Панонијапрес.
- Knežev, Zoran. 2020. *Tamburaške priče iz davnina*. Novi Sad: Zoran Knežev.
- Kovačević, Ivan, Ristivojević, Marija (ur). 2013. *Antropologija muzike, Nova srpska antropologija, knjiga 3*. Odeljenje za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta u Beogradu.
- Kovačević, Ivan. 1984. "Tri elementa kafanskog folklora: dizanje, kucanje i razbijanje čaša". *Glasnik Etnografskog instituta XXXIII*, 79–84.
- Kuk, Derik. 1982. *Jezik muzike*. Beograd: Nolit.
- Kuhač, Franjo. 1877. „Prilog za poviest glazbe južnoslavenske“. *Rad jugoslavenske Akademije znanosti i umijetnosti*. Knjiga XXXIX, 65-114.
- Лазаревић, Михајло. 2019. *Српско пјевачко друштво „Јединство“ у Котору – 1839, 180 година рада и обстојања, пјесмом срцу – срцем роду, Биографија 1839-2019*. Котор: Српско пјевачко друштво „Јединство“.
- Lič, Edmund. 2002. *Kultura i komunikacija*. Beograd. Biblioteka XX vek.
- Long, Philip. 2014. „Populr music, psychogeography, place identity and tourism: The case of Sheffield“. *Tourist studies* 14 (1). 48-65.
- Lynch, Kevin. 1960. *The Image of the City*. Cambridge: MA: MIT Press.
- Лукић-Крстановић, Мирослава. 2010. *Спектакли xx века, музика и моћ*. Београд: Етнографски институт САНУ.
- Марјановић, Наташа. 2019. *Музика у животу Срба у 19. веку – из мемоарске ризнице*. Нови Сад: Матица српска.
- Марковић, Душанка. 2008. *Јован Јаника Балаж и „Осам тамбураша с Петроварадина“*. Нови Сад: Музеј града Новог Сада.
- Матић, Сима, Хложан, Борислав, (ур.). 2021. *Композитор и диригент Сава Вукосављевић, живот посвећен тамбури*. Нови Сад: Тиски цвет.
- Mejer, B. Leonard. 1986. *Emocija i značenje u muzici*. Beograd: Nolit.
- Merriam, Alan. (1964). *The anthropology of music*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
- Mihalek, Dušan. 2018. *Muzika i reč*. Novi Sad: Prometej.
- Mikić, Vesna, 2020. *Lica srpske muzike*. Beograd: Centar za istraživanje popularne muzike.

- Mitrović, Marijana. 2017. *Uloga popularne muzike u konstruisanju rodних identiteta u postsocijalističkoj Srbiji*. Doktorska disertacija. Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu.
- Moore F. Allan. 2001. "Categorical conventions in music-discourse: style and genre". *Music and letters* 82 (3). 423-442.
- McLeod, Norma. 1974. "Ethnomusicological Research and Anthropology". *Annual Review of Anthropology* vol. 3, 99-115.
- Nedeljković, Saša. 2007. *Čast, krv i suze*. Beograd: Zlatni zmaj, Odeljenje za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta.
- Nettl, Bruno. 2005. *The Study of Ethnomusicology, Thirty-one Issues and Concepts*. Champaign, Illinois: University of Illinois press.
- Ninković, Danilo. 2023. „Tamburaška muzika u mediju festivala“. *Zbornik stručnih radova Svetske tamburaške asocijacije*. 111-135.
- Ober, Loran. 2007. *Muzika drugih*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Oldenburg, Ray. 1999. *The Great Good Place*. Cambridge: Da Capo Press.
- Ože, Mark. 2005. *Nemesta*. Beograd: XX vek.
- Petković, Dejan. 2023. „Aranžiranje i orkestracija tamburaške muzike u Vojvodini, Tamburaška muzika u mediju festivala“. *Zbornik stručnih radova Svetske tamburaške asocijacije*. 63-79.
- Петровић, Љ. Небојша. 2018. *Културна политика у Војводини 1945-1955*. Нови Сад: Култура полиса.
- Попов, Душан. (ур.). 2001. *Енциклопедија Новог Сада 16*, Нови Сад: Градска библиотека Нови Сад, Новосадски клуб.
- Попов, Душан. (ур.). 2006. *Енциклопедија Новог Сада 27*, Нови Сад: Градска библиотека Нови Сад, Новосадски клуб.
- Попов, Игор. 2022. *Обичаји и игре Срба у Поморишју*. Темишвар: Савез Срба у Румунији.
- Поповић, Душан. 1959. *Срби у Војводини, од Карловачког мира 1699. до Темишварског сабора 1790*. Књига друга. Нови Сад: Матица српска.
- Поповић, Душан. 1963. *Срби у Војводини, од Темишварског сабора 1790. до Благоевтанског сабора 1860*. Књига трећа. Нови Сад: Матица српска.
- Prekić, Emir. 2023. *Tamburaška tradicija u Pljevljima*, Pljevlja: Gradski tamburaški orkestar.

- Радисављевић, Катарина. 2017. *Настајање народне уметности, случај Покрета за истраживање народних текстилних рукотворина код Јужних Словена (1870–1914)*. Нови Сад: Музеј Војводине. Београд: Етнографски Музеј у Београду.
- Радовић, Срђан. 2012. *Градски текст и топонимија и конструкција локалног идентитета*. Докторска дисертација. Филозофски факултет, Универзитет у Београду.
- Ранисављевић, Здравко. 2011. „Тамбурашка пракса у Војводини – хронологија, аспекти и перспективе развоја“. *Етнолошко-антрополошке свеске* 17 (6), 109-126.
- Ristivojević, Marija. 2009. „Uloga muzike u konstrukciji etničkog identiteta“. *Etnološko-antropološke sveske* 13 (2). 117-130.
- Ristivojević, Marija. 2011. „Korelacija muzike i mesta na primeru beogradskog „novog talasa” u rokenrol muzici“. *Etnoantropološki problemi* 6(4). 931-947.
- Ristivojević, Marija. 2012. „Proučavanje muzike u antropologiji“. *Etnoantropološki problemi* 7(2). 471-486.
- Ristivojević, Marija. 2013. „Muzika kao kulturuni fenomen“. *Etnoantropološki problemi*. 8 (2). 441 -451.
- Ristivojević, Marija. 2014b. „Muzika i lokalni identitet. Festival kulture mladih Srbije kao identitetsko obeležje Knjaževca“. *Antropologija* 14(3). 45-53.
- Ristivojević, Marija. 2014a. *Beograd na „novom talasu“*. *Muzika kao element konstrukcije lokalnog ideniteta*. Beograd: Srpski genealoški centar, Odeljenje za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta u Beogradu.
- Smit, D. Antoni. 2008. *Nacionalni identitet*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Spradley, P. James. 1980. *Participant observation*. Orlando: Harcourt Brace Jovanovich College Publishers.
- Станишић, Сњежана. 2023. *Бећарац Срба у Западној Славонији*. Нови Сад: Завичајно удружење „Банија“.
- Станојевић, Слободан. (ур.). 1979. *Чињенице о Социјалистичкој аутономној покрајини Војводини*. Нови Сад: Покрајински секретаријат за информисање.
- Stevenson, Deborah. 2003. *Cities and Urban Cultures*. Maidenhead – Philadelphia: Open University Press.
- Stokes, Martin. (ed.). 1997. *Ethnicity, identity, and music: the musical construction of place*. Oxford: Berg Publishers.

- Topić, Martina. 2009. „Rod i nacija. Očuvanje (i kreacija) nacionalnog identiteta kroz rodno diskriminacijsku nacionalističku politiku: slučaj Hrvatske iz devedesetih“. *Sociološki pregled* 43 (2). 185-207.
- Trebješanin, Žarko. 2008. *Rečnik Jungovih pojmova i simbola*. Beograd: Hisperia edu.
- Trevarthen, Colwyn. 2002. „Origins of musical identity: evidence from infancy for musical social awareness“. ed. MacDonald, R.A.R, Hargreaves, D.J, Miell D.E. *Musical identities* 21-38.
- Томић, Дејан 2014. *Мута Орешковић, први српски кантаутор*. Шид: Народна библиотека „Симеон Пишчевић“. Нови Сад: Прометеј.
- Томић, Дејан. (ур.). (2009). *Марко Нешић са песмом у народу*. Нови Сад: Тиски цвет.
- Ćuković, Jelena. 2019. *Nematerijalno kulturno nasleđe iz antropološke perspektive: reprezentativnost, selektivnost i instrumentalizacija*. Univerzitet u Beogradu, Filozofski fakultet.
- Fearon, D. James. 1999. *What is identity (as we now use the word)?* Stanford: Department of Political Science, Stanford University.
- Ferić, Mihael. 2011. *Hrvatski tamburaški brevijar*. Zagreb: Šokadija.
- Finnegan, Ruth. 1989. *The Hidden Musicians: Music-Making in an English Town*. Cambridge University Press.
- Forry, Mark. 2011. *Saglasje kulture i tradicije u tamburaškoj muzici Vojvodine*. Novi Sad: Prometej.
- Fracile, Nice. 2014. *Tragom antičkih metričkih stopa - komparativna etnomuzikološka proučavanja*. Akademija umetnosti Novi Sad.
- Hobsbom, Erik, Rejndžer, Terens. 2002. *Izmišljanje tradicije*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Хаџић, Милош. (ур.). (1954). *Војводина 1944-1954, Алманах поводом 10-годишњице ослобођења*. Нови Сад: Матица српска.
- Ceribašić, Naila. 2003. *Hrvatsko i seljačko, starinsko i domaće: povjest i etnografija javne prakse narodne glazbe u Hrvatskoj*. Zagreb: Biblioteka Nova etnografija.
- Cohen, Sara. 1993. „Ethnography and popular music studies“. *Popular music* 12(2). Cambridge University Press.
- Cohen, Sara. 1995. „Sounding of the City: Music and Sensuous Production of Place“. *Transactions of the Institute of British Geographers. New Series* 20 (4). 434-446.
- Connell, John, Gibson, Chris. 2004. *Sound Tracks. Popular music, identity and place*. London: Routledge.

- Шпиљевић, Миша. (ур.). 1980. *Фотомонографија Војводина*. Нови Сад: Покрајински секретаријат за информисање, Београд: Југословенска ревија.

Извори

- Steven Kozobarich, доступно на: <https://www.youtube.com/@StevenKozobarich>, приступљено 12.5.2025.
- Zvonko Bogdan – 8 tamburaša s Petrovaradina, доступно на: <https://www.youtube.com/watch?v=p53nkfwGde4>, приступљено 12.5.2025.
- Nenad Čanak – novi spot 2, доступно на: <https://www.youtube.com/watch?v=fsMFINZMrLY>, приступљено 12.5.2025.
- Oj Srbijo mati, доступно на: <https://www.youtube.com/watch?v=ATQ2plDDLjM>, приступљено 12.5.2025.
- Oj Hrvatska mati, доступно на: <https://www.youtube.com/watch?v=E2f5aoFTmLM>, приступљено 12.5.2025.
- Gazde, veliki hitovi, доступно на: <https://www.youtube.com/watch?v=-M1adYqiDFg>, приступљено 12.5.2025.
- HRT Lijepom našom, доступно на: <https://www.youtube.com/@hrtlijepomnasom851>, приступљено 12.5.2025.
- Град Нови Сад, званична презентација града Новог Сада, доступно на: <https://novisad.rs/geografski-podatsi>, приступљено 12.5.2025.
- Републички завод за статистику Србије, доступно на: <https://data.stat.gov.rs/Home/Result/3104020701?languageCode=sr-Cyrl&displayMode=table>, приступљено 12.5.2025.
- Град Нови Сад, званична презентација града Новог Сада, Становништво, доступно на: <https://novisad.rs/stanovnishtvo>, приступљено 12.5.2025.
- Србија, попис 2022, доступно на: <https://popis2022.stat.gov.rs/>, приступљено 12.5.2025.
- Матица српска, доступно на: <https://www.maticasrpska.org.rs/matica-srpska/>, приступљено 12.5.2025.
- Српско народно позориште, Историјат, доступно на: <https://www.snp.org.rs/istorijat/>, приступљено 12.5.2025.

- Град Нови Сад, званична презентација града Новог Сада, Нови Сад данас, доступно на: <https://novisad.rs/novi-sad-danas>, приступљено 12.5.2025
- Tamburica fest TV reklama, доступно на: <https://www.youtube.com/watch?v=Whw-LwucBLs> - , приступљено 12.5.2025.
- Tamburica fest, O festivalu, доступно на: <https://tamburicafest.com/o-festivalu/>, приступљено 12.5.2025.
- Tamburica fest, spot 2016, доступно на: <https://www.youtube.com/watch?v=GcdW1D1m2Ms> , приступљено 12.5.2025.
- Tamburica Fest 2022 - Zaustavite Dunav i skazaljke stare - Official Trailer, доступно на: <https://www.youtube.com/watch?v=bNaeKgOveMU>, приступљено 12.5.2025.
- Образац за пријаву елемента *Тамбурашии/тамбурашке праксе* на Националну листу нематеријалног културног наслеђа.
- Статут Светске тамбурашке асоцијације, доступно на <https://worldtamburitza.com/> , приступљено 7.9.2024.
- O festivalu Tamburica fest, доступно на: <https://tamburicafest.com/o-festivalu/>, приступљено 2.6.2025.

Прилози:

- Фотографија бр. 1: Тамбурашки оркестар Васе Јовановића, разгледница из колекције разгледница Бошка Брзића из Будисаве, Нови Сад.
- Фотографија бр. 2: Са Звонком Богданом након обављеног интервјуа у Суботици, август 2022. године. Власништво Александра Антуновића.
- Фотографија бр. 3: Тамбурашки састав Ад Либитум приликом наступа у кафани Аква Дориа, 2021. године. Власништво Александра Антуновића.
- Фотографија бр. 4: Тамбурашки састав Романса приликом наступа у кафани Плава фрајла 2025. године. Власништво Александра Антуновића.
- Фотографија бр. 5: Са колегама пре наступа у кафани Аква Дориа, где се налазим у улози заменског музичара, 2024. године. Власништво Александра Антуновића.
- Фотографија бр. 6: Сегмент са свадбарске „шетње“. Тамбураши свирају домаћину који визуелно истиче припадност идентитету носећи традиционалну

далматинску капу. Каћ код Новог Сада, 2025. године. Власништво Александра Антуновића.

- Фотографија бр. 7: Женски тамбурашки састав Ла Банда наступа на прослави рођендана. Нови Сад, 2022. година. Власништво Александра Антуновића.
- Фотографија бр. 8: Рекламни материјал Тамбурица феста, 2018. године. Власништво Тамбурица фест.

Биографија аутора

Александар Антуновић рођен је 1989. године у Кикинди, где је завршио основну школу и гимназију. Основне студије на Одељењу за етнологију и антропологију Филозофског факултета у Београду (2008 - 2013) завршио је са просечном оценом 8,29. Дипломски рад са темом „Дугино посело као нови облик фолклора Срба Крајишника у Војводини” одбранио је 2013. године са оценом 10. Мастер студије етнологије и антропологије на Филозофском факултету у Београду завршио је 2015. године са просечном оценом 9,57 и одбранио мастер рад „Српски идентитет у ставовима и активностима Савеза Срба у Румунији” са оценом 10. Докторске студије етнологије и антропологије на Филозофском факултету у Београду уписао је у октобру 2018. године. Тема докторске дисертације је дефинисана 2020. године са насловом „Тамбурашка музика у Новом Саду: однос музике и места у антрополошкој перспективи“. У периоду 2017 – 2018. године Александар Антуновић је волонтирао у Музеју Војводине. Звање кустоса стекао је 2018. године после положеног стручног испита. Тренутно је запослен као кустос-етнолог у Музеју Војводине у Новом Саду, где се бави различитим приступима истраживању и презентацији материјалне и нематеријалне културе. Александар Антуновић је у периоду од 2014. до 2023. године учествовао на пројекту ЕТНО-камп у организацији АДЗНМ „Гусле“ из Кикинде као сарадник у истраживању традицијске културе. Током 2016. године био је ангажован као асистент на независном пројекту истраживања етничког идентитета Карашеваца, са циљем допуне другог издања књиге *Карашевци* Ивана Бирте. Од 2018. до данас је учесник на пројекту „Нематеријално културно наслеђе Војводине: истраживање, документовање и интерпретација“ финансираном од стране Министарства културе Републике Србије. У Музеју Војводине бави се документовањем и истраживањем елемената нематеријалног културног наслеђа са циљем њихове регистрације и спровођења мера очувања у сарадњи са заједницама, носиоцима и предлагачима. Руководио је стручним тимовима за упис више елемената у Национални регистар нематеријалног културног наслеђа. 2023. године, истраживао је тамбурашку праксу у Црној Гори у сарадњи са Градским оркестром у Пљевљима и Завичајним музејом Пљевља. Учествовао је на више научних и стручних скупова у земљи и иностранству. Похађао је семинар “Fostering living heritage safeguarding in the Western Balkans” у организацији Унеска, 2025.

године. Аутор је четири тематских музејских поставки са садржајем везаним за традицијску културу.

Изјава о ауторству

Име и презиме аутора Александар Анђуновић

Број индекса 408-18-0008

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

Шамбурашка музика у Новом Саду: однос музике и места у антрополошкој перспективи

- резултат сопственог истраживачког рада;
- да дисертација у целини ни у деловима није била предложена за стицање друге дипломе према студијским програмима других високошколских установа;
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио/ла интелектуалну својину других лица.

Потпис аутора

У Београду, 25. 8. 2025.

Анђуновић

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора Александар Анђуковић

Број индекса 408-18-0008

Студијски програм Етнологија и антропологија, докторске студије

Наслов рада Тамбурашка музика у Новом Саду: однос музике и месца у антрополошкој интерактивности

Ментор Проф. др Марија Ајдук

Изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла ради похрањивања у **Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског назива доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис аутора

У Београду, 25.8.2025.

А. Анђуковић

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Шамбурашка музика у Новом Саду: однос музике и места у антрополошкој перспективи

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду и доступну у отвореном приступу могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство (CC BY)
2. Ауторство – некомерцијално (CC BY-NC)
3. Ауторство – некомерцијално – без прерада (CC BY-NC-ND)
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима (CC BY-NC-SA)
5. Ауторство – без прерада (CC BY-ND)
6. Ауторство – делити под истим условима (CC BY-SA)

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци.

Кратак опис лиценци је саставни део ове изјаве).

Потпис аутора

У Београду, 25. 8. 2025.

А. М. Грковић

1. **Ауторство.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. Ово је најслободнија од свих лиценци.

2. **Ауторство – некомерцијално.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела.

3. **Ауторство – некомерцијално – без прерада.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дела.

4. **Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада.

5. **Ауторство – без прерада.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела.

6. **Ауторство – делити под истим условима.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.