

**Marijana Mitrović**

*Etnografski institut SANU, Beograd*  
pansjao@yahoo.com

**(T)ko to *tamo* p(j)eva?  
Transnacionalizam u post-jugoslovenskoj popularnoj  
muzici i njegove granice\***

**Apstrakt:** Predmet ovog rada su transnacionalni odnosi između država – naslednica Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije uspostavljeni kroz medij popularne muzike u periodu od 2000. pa do danas. Oslanjajući se na primere Srbije i Hrvatske, u radu pokazujem kako se transnacionalne muzičke figure (kao što su Đorđe Balašević, Momčilo Bajagić Bajaga ili Ceca Ražnatović) tumače kao simboličke referentne tačke nacionalnih etnopolitičkih diskursa konstitutivnih za procese konstrukcije identiteta. Turbo-folk izvođači iz Srbije takođe imaju simboličku funkciju u obe zemlje, s obzirom na to da su u Hrvatskoj oni predstavljali kulturni resurs distanciranja od muzičkog žanra koji su mnogi urbani Hrvati asociirali sa ruralizacijom (i tzv. hercegovinizacijom) hrvatskog gradskog prostora. Takođe, ispitivanje vrednosnih sudova o srpskoj i hrvatskoj novokomponovanoj folk muzici obezbeđuje uvid u transnacionalno pregovaranje konfliktnih identiteta u ex-jugoslovenskom kontekstu. Na kraju, u radu pokazujem kako su granice uspostavljene nacionalizujućim ideologijama kreirale odvojene kulturne prostore koji nakon dezintegracije Jugoslavije prolaze kroz proces transnacionalizacije.

**Ključne reči:** transnacionalizam, granice, popularna muzika, bivša Jugoslavija, Srbija, Hrvatska

### Bivša Jugoslavija i transnacionalni kulturni prostori

Nakon raspada Jugoslavije, muzičke aktivnosti koje su se ranije odigravale na jedinstvenom domaćem tržištu su neumitno rekontekstualizovane kao transnacionalni tokovi informacija, kulture i kapitala. Paralelno s političkim promenama u Hrvatskoj i Srbiji, koje su pratile smrt hrvatskog predsednika Franja Tuđmana 1999. i pad predsednika Srbije Slobodana Miloševića 2000. go-

---

\* Ovaj rad je rezultat rada na projektu Ministarstva nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije *Srbija između tradicionalizma i modernizacije: etnološka i antropološka proučavanja kulturnih procesa*, broj 147020.

dine, širenje i intenziviranje kulturnih kontakata omogućilo je da se muzičke veze između dve države naslednice iznova uspostave kroz legalizovane aktivnosti snimanja, distribucije i izvođenja, što je značajna razlika u odnosu na "underground" prakse devedesetih. U ovom radu se fokusiram na period ponovnog uspostavljanja veza, tj. na period od 2000. godine do danas, što se poklapa sa tzv. drugom fazom tranzicije, odnosno postsocijalističke transformacije i u Hrvatskoj i u Srbiji (Bellamy 2000, Ковачевић 2007). U ovom periodu su i muzičari i mediji investirali političko značenje u odluke da li da se "peva preko granice", odnosno nastupa u susednoj državi. Pitanje je bilo da li nacionalni kulturni prostor treba i dalje da bude definisan zatvorenim, nacionalnim kriterijumima devedesetih i u kom stupnju treba da usvoji novopečeno-transnacionalne kulturne proizvode koji su konotirali jugoslovensku eru i/ili aktuelnog etničkog Drugog.

Koncept transnacionalizma koji ovde koristim baziran je na konceptu Ulfa Hanerca (Ulf Hannerz), što znači da obuhvata "kontinuirane pregovore oko značenja, vrednosti i simboličkih formi [...] koji uključuju kulture starog i novog mesta" (Hannerz 1996, 99-100). Čak i analize koje se odnose isključivo na migracije, na čemu je zasnovana i Hanercova, uvažavaju ostale načine na koje transnacionalni protok ljudi, kapitala ili kulturnih proizvoda može da utiče na identitete (Jackson, Crang, Dwyer 2004, 2). Ovaj pristup se može primeniti na bivšu Jugoslaviju, kao relevantan ne samo za studije identiteta onih koji su prešli međudržavne granice tokom ratova devedesetih, već i za one koji su ostavljeni sa višestrukim, često nepomirljvim identitetima, pošto su raspad Jugoslavije i reinterpretacija "bivših domaćih" fenomena izazvali mnoge ambigvitete i tenzije koje imaju svoj pandan u iskustvu transnacionalnih migranata.

Štaviše, post-jugoslovenski kulturni prostori su takođe iskusili "transnacionalni sinkretizam" koji Tomas Faist (Thomas Faist) opisuje kao "difuziju kultura i pojavu novih, hibridnih identiteta" (Faist 2000, 201). Ovde se mora napraviti mesta za one čije je izmeđuostanje bilo pitanje "simboličke ili imaginarne" geografije pre nego "materijalnog" karaktera (Jackson, Crang, Dwyer 2004, 3). Zapravo, uporedo sa poznatim konceptom "prostornog" transnacionalizma možda postoji i njegova *temporalna* forma, oblikovana diskontinuitetima između narativa novih država i ličnih iskustava. Subjekti koji su prošli kroz takvo iskustvo, kao i oni koji su deo konvencionalnog repertoara studija transnacionalizma, moraju da pregovaraju svoje konfliktne identitete i to dok, vremenski pre nego prostorno, istovremeno naseljavaju više društvenih polja.

Jedna tipologija pristupa transnacionalizmu napravljena je na osnovu njegove funkcije sredstva kulturne reprodukcije (Vertovec 1999, 451), što bi mogla biti odgovarajuća polazišna tačka u analizi pozicije popularne muzike u (prostornom i vremenskom) transnacionalizmu bivše Jugoslavije. I za druge teoretičare "kolektivno uživanje u kulturnim događajima i robi" predstavlja odliku transnacionalizma (Portes, Guarnizo, Landolt 1999, 221). U tom smi-

slu, popularna muzika je značajna forma; ne samo da konzumenti biraju "značenja, zadovoljstva i društvene identitete" opredeljujući se za jedan muzički proizvod a ne za drugi (Fiske 1987, 311), nego i javno demonstriraju svoje identitete izražavajući vrednosne sudove o muzici (Russell 1997, 151). Oni koriste određene aluzije kao "označitelje granica" da bi projektovali definicije svoje grupe naspram drugih grupa (Cohen 1985, 12). Muzičke figure koje se danas smatraju transnacionalnim igraju posebno važnu ulogu u ovom simbolizmu. Uz to, reprezentacije u tekstovima masmedijske kulture slika, kako je naziva Kelner, mogu otkriti dosta o društveno-političkoj ideologiji (Kellner 1995, 60). Takođe, kontroverze oko transnacionalnih muzičkih aktivnosti u Srbiji i Hrvatskoj nude uvid u formiranje nacionalnih etnopolitičkih diskursa, kao i sličnih diskursa o identitetu.

Kompletna matrica eks-jugoslovenskog muzičkog transnacionalizma ima najmanje šest strana, ali u ovom radu ću se fokusirati samo na vezu između muzičkih proizvoda Srbije i Hrvatske. Prvo ću izložiti hrvatsku muzičku aktivnost u Srbiji i Crnoj Gori i srpsku muzičku aktivnost u Hrvatskoj, a onda ću ispitati na koji način su određeni muzičari, čija je publika transnacionalna, postali simbolički resursi za konstrukciju opusa mogućih identiteta. Na kraju diskutujem poziciju novokomponovane folk muzike kao transnacionalne kulturne forme.

### *Hrvatska muzička aktivnost u Srbiji, Crnoj Gori i Sloveniji*

Odluke hrvatskih izvođača da nastupaju u Srbiji i Crnoj Gori izazvale su znatne polemike. Čak i nakon smrti Franja Tuđmana u decembru 1999. mnogi nastupi "preko granice" i dalje su izlagali riziku karijeru izvođača main stream odnosno tzv. zabavne (pop-šlager) muzike. Pred kraj 1999. godine koncertni organizatori iz Srbije i Crne Gore su kontaktirali nekoliko izvođača (solista i grupa) zabavne muzike, ali oštre reakcije hrvatskih medija su se uglavnom fokusirale na Doris Dragović, nakon što je objavljeno da se navodno složila da nastupi u Crnoj Gori na proslavi Nove godine zajedno sa Harijem Varešanovićem, Harisom Džinovićem i Majom Nikolić (*Večernji list*, 16. decembar 1999).<sup>1</sup> Iako je pojavljivanje u Crnoj Gori predstavljalo lukrativnu komercijalnu priliku, ono je prouzrokovalo i probleme za pevačicu pošto se očekivalo da, kako je naglasio uticajni predsednik Hrvatske glazbene unije (HGU) Paolo Sfeci, "Dragović treba da promisli da li će i u kojoj mjeri ta odluka utjecati na njenu karijeru i imidž u Hrvatskoj" (*AIM*, 22. decembar 1999), i nanelo dugotrajnu štetu popularnosti ove pevačice među navijačima splitskog Hajduka (*Slobodna Dalmacija*, 29. novembar 2001). Nekoliko godina ranije, tačnije 1992, pevajući patriotsku pesmu *Dajem ti srce* Dragović je u svoju izvođačku personu asimilovala materinsku rodnu ulogu inherentnu Tuđmanovoj koncep-

<sup>1</sup> Varešanović i Džinović su izvođači iz Bosne, a Maja Nikolić iz Srbije

ciji nacije (Senjković 2002, 149), gde je primarna dužnost žene da podiže decu za nacionalni kolektiv i osigura istorijski kontinuitet hrvatskog naroda. Ove asocijacije mogu delimično da objasne njenu poziciju u centru skandala.

U jeku ovog slučaja, još jedna pozvana izvođačica, Alka Vuica, napisala je članak za hrvatski nedeljnik *Nacional* opisujući napade na pevače kao "ultimativnu hipokriziju", pošto su hrvatski privrednici već uspostavili komercijalne (i sportske) veze sa Srbijom u svakom drugom pogledu (*AIM*, 22. decembar 1999). Vuica je takođe pogođena svojim ranim ispoljavanjem voljnosti da nastupa u Srbiji i Crnoj Gori, gde je neko vreme bila popularnija nego u Hrvatskoj. Ovo se može objasniti njenom sklonošću za korišćenjem otvoreno "balkanskih" muzičkih elemenata i čestom upotrebom motiva i obrada pesama iz Srbije, Makedonije, Grčke i Turske, što je povezuje sa "popularnom balkanskom (kontra)kulturom", kako to naziva Aleksandar K josev (Alexander Kiossev), koja slavi takve elemente kao pozitivne znake identifikacije (Kiossev 2002, 184-5).<sup>2</sup> Ovo, kao i nivo njenog kulturno-političkog angažmana, izdavaju je kao jedinstvenu u kulturnom okruženju koje je snažno obeleženo ambivalentnošću prema konceptu Balkana.<sup>3</sup>

Pa ipak, beogradski koncerti Darka Rundeka i pank benda KUD *Idijoti* održani godinu dana kasnije izazvali su slabe, skoro nikakve reakcije (*Večernji list*, 3. novembar 2000). Međutim, ovi izvođači pripadaju rok diskursu, gde izvođači i konzumenti mogu da definišu svoje proizvode naspram masovnog tržišta, šoubiznisa i nacionalističkog šovinizma, dok su izvođači zabavne muzike mnogo ovisniji od medija, i samim tim pokazuju viši stepen vulnerabilnosti u odnosu na njihovo neodobranje.<sup>4</sup> Vuičin tretman popularne muzike, kao još jednog aspekta komercijalnih relacija, previda fantazmatsku simboličku vrednost muzike kao kulturnog prostora nacionalne zajednice, koja posebno dolazi do izražaja u pokušajima da se određeni žanrovi uspostave kao simboli hrvatskog, srpskog ili muslimanskog identiteta (Laušević 2000, 293-4). Tek 2001-2. Srbija i Crna Gora počinju da se shvataju kao prihvatljiva teritorija za nastupe hrvatskih izvođača. To je godina kada je grupa *Magazin* održala turneju po Srbiji i kada se pevačica Severina pojavila na koncertu Đorđa Balaševića u Novom Sadu.

Značenje nastupa u Srbiji se i nakon toga u Hrvatskoj shvatalo kao kompleksnije od isključivo komercijalnog, i nekoliko izvođača, uključujući Giuliana (člana HSP) i Miša Kovača (čiji je sin poginuo na početku rata u Hrvatskoj) otvoreno su odbili da nastupaju *tamo* (*Večernji list*, 7. decembar 2001;

---

<sup>2</sup> Za Vuičin repertoar (koji uključuje i pesme *Bijelog dugmeta* i Bajage) amblematična je pesma *Bosna*, duet sa folk pevačem Halidom Bešlićem, otvoreno nostalgijna za multietničkim Sarajevom osamdesetih.

<sup>3</sup> Vidi Razsa and Lindstrom, 2004.

<sup>4</sup> Za rok diskurs vidi Frith 1996, 67.

*Jutarnji list*, 17. maj 2004). Bez obzira na to, hrvatski izvođači nastavljaju da nastupaju u Srbiji, dok nekoliko pevača, kao što su Maja Šuput i Sandi Cenov, redovno učestvuju u festivalima u Budvi i Herceg-Novom koji okupljaju muzičare iz različitih krajeva bivše Jugoslavije. U martu 2003. hrvatski solisti i grupe *Magazin*, Severina, Boris Novković, *Crvena jabuka* i *Karma* nagrađeni su u Beogradu na ceremoniji koju je organizovala TV *Pink* iz Srbije, što je bio prvi događaj tog tipa koji je okupio muzičare iz svih zemalja bivše Jugoslavije (*Novi list*, 4. maj 2003). Ovaj proces je potpomognut regulisanjem diskografske aktivnosti: umesto da se preprodaju kao piratska izdanja tokom devedesetih, hrvatski CD-i i kasete se sada distribuiraju pod licencom izdavačkih kuća iz Srbije, koje često obavezuju izvođače na promocije. Kako god, pažnja koju je to izazivalo u hrvatskoj štampi nije bila proporcionalna popularnosti ovih izvođača u Srbiji. Izdavanje ploča i nastupi po Srbiji više ne povlače sa sobom stigmatizaciju kao na samom početku post-tuđmanovske ere, odnosno početka druge faze tranzicije u Hrvatskoj, ali i dalje predstavljaju neku vrstu paralelne karijere za hrvatske izvođače, retko uklopljenu kao važan i nekonfliktni element u narative koje njihova javna persona nudi domaćim medijima.

Transnacionalni domet Televizije Pink koja je bazirana u Srbiji gde se ovaj TV kanal od Miloševićevog vremena povezuje sa promocijom folk muzike, ali i s etabriranjem vrednosti muzičkog video-spota devedesetih na muzičkoj sceni Srbije (Kronja 2001, 42-5), i koji se može gledati putem satelita širom eks-jugoslovenskog regiona, jedan je od primera kapaciteta moderne medijske industrije zabave da osujeti uspostavljanje odvojenih nacionalnih kulturnih prostora.<sup>5</sup> Drugi primer je cvetanje internet sajtova koji obezbeđuju legalan ili ilegalan pristup što savremenoj muzici, što onoj od pre 1991. odnosno raspada Jugoslavije, pored web stranica koje prenose informacije publici van nacionalnih granica. Ova transnacionalna konzumacija je ograničena na korisnike potrebne tehnologije. Ipak, kako mogućnosti za pristup internetu rastu, one obezbeđuju sve važniji kanal za uspostavljanje transnacionalnih referentnih okvira popularne kulture, i kompenzuju kontinuiranu marginalizaciju muzike drugih država naslednica u mas-medijima. Otvaranje MTV franšize za bivšu Jugoslaviju – brendirane kao MTV Adria i u početku dostupne samo u Sloveniji, Hrvatskoj i Bosni i Hercegovini – predstavljalo je fazu pomaka u komercijalizaciji muzičkog transnacionalizma.

Poput Srbije, i Slovenija obezbeđuje hrvatskim muzičarima potencijalno unosno polje aktivnosti i medijske promocije, a tokom devedesetih je predstavljala glavno strano tržište za plasiranje proizvoda hrvatske muzičke industrije. Međutim, u Sloveniji hrvatski izvođači pripadaju analitički fascinantom okviru *bivše domaće* muzike: hrvatski, srpski, makedonski, bosanski i crno-

---

<sup>5</sup> Vlasnik TV Pinka Željko Mitrović ujedno poseduje i izdavačku kuću City Records, koja izdaje najviše hrvatske muzike pod licencom (*Globus*, 2005).

gorski izvođači su okupljeni u konceptualnu celinu koja osnažuje slovenačku auto-percepciju (ili auto-askripciju) razlikovanja od ostalih jugoslovenskih naroda (Velikonja 2002, 189), ali i svest da su *u prošlosti* pripadali jugoslovenskoj zajednici. Ovde se postavlja pitanje da li se slovenačka nacija permanentno definiše ne svojom *podeljenošću* (poput srpske, hrvatske ili bosanske), već time što se *odelila*?

Bez obzira na stepen u kom se hrvatski identiteti takođe definišu naspram nebuloznog "balkanskog" Drugog (Razsa and Lindstrom 2004, 639), i dominantni i alternativni slovenački kulturni modeli uključuju hrvatsku muziku u sopstveni balkanski referent, što vodi jukstapozicioniranjima u emitovanju na radiju i objavljivanjima kompilacionih albuma koji bi bili nezamislivi na domaćem tržištu izvođača. Simbolička uloga hrvatske muzike u Sloveniji se može ilustrovati scenom iz filma Maje Vajs (Maja Weiss) "Varuh meje" ("Čuvar granice", 2001), u kom tri devojke veslajući ka hrvatskoj obali reke Kupe pevaju, nimalo slučajno, hit hrvatske zvezde Severine "Devojka sa sela".

Politički i kulturni faktori su tako ograničili komercijalne mogućnosti hrvatskih muzičara. Nastupi "s one strane grane" su isprva dočekani stavljanjem na test implicitne političke prihvatljivosti, a od 2005. popriličnom medijskom indiferentnošću. Transnacionalni horizonti su se svakako proširili za hrvatske izvođače, ali se ne podudaraju sa integrisanim tržištem federalne Jugoslavije. Ipak, u svetlu skorijeg tehnološkog napretka satelitske televizije i internet komunikacije, može se tvrditi da je estradno tržište prošlo kvalitativnu transformaciju, ali i da je direktno izjednačavanje savremenih muzičkih tržišta država naslednica sa jugoslovenskim iz osamdesetih u najmanju ruku problematično, pošto su se granice promenile.

#### *Muzička aktivnost izvođača iz Srbije i ostalih eks-jugoslovenskih republika u Hrvatskoj*

Čak i kad se većina hrvatskih muzičara pomirila sa viđenjem Srbije kao još jednog polja komercijalnih operacija, kulturni tokovi u suprotnom smeru (dakle prisustvo izvođača iz Srbije u Hrvatskoj) se održalo kao predmet sporenja u Hrvatskoj, i u manjoj meri, i u Srbiji. Pre nego se upustim u detaljnu diskusiju ovog pitanja, bilo bi prigodno osvrnuti se na aktivnosti i prisustvo izvođača iz drugih republika na hrvatskom i srpskom tržištu. Šaćica slovenačkih šlagera i tzv. densera se pojavila na hrvatskom tržištu ali bez većeg efekta (uz gotovo potpuno odsustvo na srpskom), dok je pank bend *Laibach* zadržao svoju fanovsku bazu među delom rok publike u obe republike, gde su njihove reference na totalitarizam shvaćene uglavnom kao alternativna umetnost i suprotan pol nacionalističkom folk-roku koji se pojavio kao sub-žanr hrvatskog šoubiznisa (*Večernji list*, 12. oktobar 2002) i turbo-folku u Srbiji

(*Večernje novosti*, 14. septembar 2005).<sup>6</sup> Makedonski izvođači su uglavnom odsutni sa hrvatske scene, s izuzetkom pokojnog Tošeta Proeskog čija biografija i posebno nekrografija takođe obuhvataju period izuzetne popularnosti u Srbiji. Najaktivniji eks-jugoslovenski muzičari na hrvatskoj sceni su bez sumnje iz Bosne i Hercegovine, posebno bošnjački pevači Kemal Monteno, Dino Merlin i Hari Mata Hari,<sup>7</sup> kao i sarajevski bend *Zabranjeno pušenje*.<sup>8</sup> Nasuprot tome, Boris Režak, prvi bosanski Srbin koji je izdao album u Hrvatskoj, imao je teškoće da sklopi ugovor za svoj album iz 2004. i borio se da dostigne stupanj zastupljenosti svojih bošnjačkih pandana, odnosno "nisu ga htjeli Croatia Records ni Radijski festival" (*Slobodna Dalmacija*, 5. jul 2004). Ni bošnjački muzičari nisu prihvaćeni kao potpuno ravnopravni učesnici od strane hrvatske muzičke industrije: 2001. je nekoliko Porina (hrvatska muzička nagrada koja se dodeljuje na godišnjem nivou) dodeljeno duetu Merlin-Ivana Banfić za hit "Godinama" što je navelo organizatore ceremonije, na čelu sa Paolom Sfecijem, da preciziraju pravila tako da ovu nagradu mogu osvojiti samo hrvatski državljani (*Večernji list*, 11. januar 2002).

Otpor hrvatske industrije i medija podjednako zastupljenosti eks-jugoslovenskih izvođača se može s jedne strane razumeti kao komercijalno-protektivni čin. Takva taktika ima za cilj održavanje privilegovanog tretmana koji su tokom ranih devedestih uživali hrvatski muzičari kada su izvođači iz drugih republika povučeni iz državnih medija, čime su domaći izolovani od potencijalne konkurencije iz drugih republika. Zapravo, medijske kritike hrvatske popularne muzike često navode da je veštačka prednost stimulisala lenjost muzičkih producenata i uzdigla mediokritete na nivo nacionalnih zvezda (*Feral Tribune* 755, 2000). Ovde je operacionalan pojam konfiskacije pamćenja koji je uvela Dubravka Ugrešić vezujući ga za svakodnevicu ranih devedesetih (Ugrešić 1998, 228). Ovaj pojam se odnosi na promišljenu strategiju vladajuće Hrvatske demokratske zajednice (HDZ) da ujedini hrvatski "simbolički

<sup>6</sup> Zanimljivo je da su sami muzičari koji sačinjavaju *Laibach* izjavili da bi voleli da nastupe sa kontroverznom srpskom zvezdom turbo-folka Cecom Ražnatović.

<sup>7</sup> Najuspešnija izdanja bošnjačkih mejnstrim izvođača u Hrvatskoj su često dueti sa hrvatskim pevačicama, kao npr. Monteno/Danijela Martinović (2001), Leo/Severina (2000), Merlin/Ivana Banfić (2000), Merlin/Nina Badrić (2004), i Hari Mata Hari/Banfić (2003): sugestija da su komercijalno najprihvatljiviji kad su simbolički "vaučerizovani" hrvatskim partnerom odnosno partnerkom?

<sup>8</sup> *Zabranjeno pušenje* se podelilo tokom rata u Bosni, što je dovelo do stvaranja dve verzije benda: jedne bazirane u Bosni i druge bazirane u Srbiji (ova druga, osnovana od strane Nela Karajlića, takođe je poznata pod nazivom *No Smoking Orchestra* – preimenovanje i promena orijentacije benda izvršeni su kada mu se zvanično priključio reditelj Emir – sada Nemanja – Kusturica, koji je tokom osamdesetih uživao status počasnog člana jedinstvene verzije benda). U Hrvatskoj je aktivna bosanska frakcija.

univerzum" udaljavajući iz istorijske i kuturne sfere sve podsetnike da su Hrvati pripadali nacionalnoj zajednici bivše jugoslovenske države: kako prenosi Zakošek, politička svrha je bila eliminacija i stigmatizacija bilo koje povezanosti sem one sa režimom koji je osigurao hrvatsku nezavisnost (Zakošek 2000, 110).

Otuda isključivo komercijalna objašnjenja, za ponašanje profesionalaca muzičke industrije koji su profitirali tokom devedesetih, izgledaju nedovoljna. Sudeći po medijskom materijalu, i pre i posle Tuđmanove smrti u medijskim narativima protivljenja nastupima izvođača iz Srbije u Hrvatskoj najzastupljeniji je bio Sfeci, čija se kontinuirana lojalnost ideologiji HDZ-a može iščitati iz njegove izjave povodom skupštinske rasprave o liberalizaciji režima radnih dozvola – da će to biti "sjajna vijest za sve Jugoslavene i regionaliste" (*Večernji list*, 10. jun 2002). Muzičari iz Srbije koji su se "vratili" u Hrvatsku dok je Tuđman još bio predsednik bili su isključivo alternativni rokeri, kao Rambo Amadeus (*Večernji list*, 12. decembar 1998), i oni su prvo svirali u Istri i Rijeci, regionima koji se definišu preko svoje multietničnosti i tolerancije utoliko što se, paradoksalno ili ne, njihovi stanovnici u izvesnoj meri određuju nasuprot ostalim, manje tolerantnim Hrvatima (Kalapoš 2002, 84). Zagreb je u medijima i dalje prikazivan u isto vreme i kao jedino preostalo mesto za potencijalne nastupe izvođača iz Srbije, i kao poprište mogućih negativnih reakcija, pa čak i nasilja, kao u slučaju koncerta *Zabranjenog pušenja* iz 1996, kad se "pušilo zbog Pušenja".<sup>9</sup>

Hrvatski fanovi muzičara iz Srbije često putuju na njihove slovenačke koncerte, što Sloveniji daje status izvesnog liminalnog prostora za hrvatske konzumente alternativnih kulturnih modela. Koncerti Đorđa Balaševića u Ljubljani, Mariboru i Portorožu su, na primer, privukli oko 10000 stanovnika Hrvatske (*Novi list*, 1. decembar 2001). Mogućnost da Balašević održi koncert u Hrvatskoj pojavila se nakon Tuđmanove smrti i bila je predmet spekulacija sve dok otvaranje lanca slovenačkih supermarketa Merkator nije okupilo Balaševića, Montena, Olivera Dragojevića i Vlada Krušlina (iz Slovenije) u decembru 2000, kada su održana dva koncerta u Sarajevu i Puli kako bi se obeležilo otvaranje novih ispostava Merkatora (*Novi list*, 1. decembar 2001). Balašević je svoj prvi samostalni koncert u nezavisnoj Hrvatskoj održao u junu 2001. u pulskoj Areni, kada se, kako prenosi *Novi list*, "kao stari gladijator vratio u Arenu" (*Novi list*, 18. jun 2001), a svoj prvi posleratni zagrebački koncert u decembru 2002 (*Novi list*, 15. decembar 2002).

Međutim, tokom 2001. i 2002. nagoveštaji da bi Balašević mogao nastupiti u Hrvatskoj su naišli na javno neodobranje predstavnika muzičke industrije,

---

<sup>9</sup> Dostupno na: <http://www.aimpress.ch/dyn/pubs/archive/data/199604/60427-001-pubs-zag>).

nekim novinara, te udruženja veterana Domovinskog rata.<sup>10</sup> Ove kritike su se fokusirale ne samo na Balaševićovo solidarisanje sa Srbima protiv kosovskih Albanaca iz osamdesetih (*Večernji list*, 22. decembar 2002), već i na njegovo asociiranje sa jugoslovenskim režimom, posebno kroz pesmu iz 1977. "Računajte na nas" koja je proklamovala lojalnost mlade generacije Titu i nasleđu partizanskog pokreta, i čiji je naziv poslužio kao semantička referentna formula distanciranja od Balaševićeve figure u hrvatskoj štampi – "Đoka, ne računaj na nas!" (*Slobodna Dalmacija*, 30. jul 2000).<sup>11</sup> Međutim, i Balaševićevi simpatizeri su takođe položili znatnu simboličku vrednost u njegovu figuru, i anticipirali njegove koncerte u Hrvatskoj kao "terapeutsku seansu i simbolički početak jedne zasigurno civiliziranije faze u odnosima Hrvatske i Srbije" (*Slobodna Dalmacija*, 5. februar 2003), dakle u terminima rituala prelaza – očišćenja i otvaranja agregativne faze, neopozivo pozitivno valorizovane, sa Balaševićevom figurom kao potentnim označiteljem simboličkog ujedinjenja prošlosti (ne prošlosti devedesetih od koje se odvaja, nego "starije" i "civilizovanije" predratne prošlosti) i budućnosti koja uporište i simboličku legitimaciju crpe iz asocijacije sa "boljom" prošlošću.

U tom smislu, tipične su reči Dražena Turine-Šajete nakon "merkatorskog" koncerta u Puli: Turina, rok muzičar koji se dovodi u vezu s Istrom,<sup>12</sup> uzeo je ovaj koncert kao znak da se "stvari polako vraćaju u normalu", primetio da je publika bila dirnuta do suza i pozeleo da su Sfeci i drugi Balaševićevi oponenti "bili tu da i oni plaču nad ruševinama svog ideala" (*Novi list*, 6. decembar 2000).

Jedan teoretičar transnacionalizma smatra da "niko ne može biti Jugosloven kada Jugoslavije više nema" (Berezin 2003, 11). Balaševićevi fanovi ne bi mogli biti epigomi jugoslovenstva, ali bi mogli biti primer post-jugoslovenskog muzičkog transnacionalizma: oni ne samo da grade "zajednički identitet" podupirući mnoge transnacionalne mreže, nego i učestvuju u "društveno-kulturnim [...] aktivnostima" koje formiraju i održavaju te mreže (Vertovec 2001, 573). Zapravo, eks-jugoslovenski informanti Zale Volčič su doživljavali bivšu Jugoslaviju upravo kao "svakodnevni kulturni prostor", koji su sačinjavali kolektivni rituali i kulturni markeri (Volčič 2003, 15).

Tako je glavna "optužba" protiv Balaševića i njegovih fanova bila baš "jugonostalgija": naime, u Hrvatskoj i Srbiji je tokom devedesetih ovaj koncept služio kao omnipotentni stigmatizujući označitelj za svaku ideju koja je ispo-

<sup>10</sup> Tačnije, neki veterani su protestovali protiv toga da se njegov koncert održi u Hrvatskom narodnom kazalištu u Osijeku.

<sup>11</sup> Balašević je 2002. tvrdio da je prestao da izvodi "Računajte na nas" još 1983. ili 1984. nakon što je tadašnji savezni ministar unutrašnjih poslova Stane Dolanc lično zahtevao da je izvede (Stanić 2002).

<sup>12</sup> Za Turininu vezu s istranskim i hrvatskim identitetom videti Kalapoš 2002, 68-74.

ljavala performativni neuspeh u uklapanju u dominantnu ideologiju i za koju se otuda podrazumevalo da favorizuje nepoželjni prethodni režim.<sup>13</sup> Dok se u Srbiji nacionalistički projekat socijalističkih partija na vlasti donekle legitimisao uspostavljanjem kontinuiteta sa prethodnim komunističkim režimom i sa Jugoslavijom (zajednica Srbije sa Crnom Gorom je do 2003. nastavila da nosi ime Jugoslavije), nacionalistički projekat u Hrvatskoj je politički težio naglašenom udaljavanju od ideološke strukture koju je smenio, negirajući bilo kakvu razliku između političke i individualne-generacijske nostalgije, intervenišući u društveno pamćenje da bi zahtevao otvoreno odbacivanje bilo kakvih pozitivnih sećanja na jugoslovenski period (Senjković 2002).

Pre koncerta u Puli 2001. Balašević je napravio eksplicitnu razliku između "normalne emocionalne ljudske nostalgije" koju je osetio u Istri i "neke tamo nacionalističke, teritorijalne, srpsko-jugoslovenske" kojom bi politička nostalgija žalila (*Novi list*, 8. jun 2001). *Slobodna Dalmacija* piše da takva nostalgija ni u kom slučaju nije subverzivna, "pošto je emocionalna jugonostalgija potpuno legitimna [...] i pošto svako ima fundamentalno pravo na sopstvenu i generacijsku prošlost" (*Slobodna Dalmacija*, 5. februar 2003). U tom smislu, Balašević svakako figurira kao otelovljenje nostalgije, i vezivanje uz njegovu muziku često nudi potencijalni simbolički resurs za izražavanje nesklonosti za monopolicizaciju definicije srpskih i hrvatskih identiteta od strane nacionalističke desnice.

Međutim, mislim da koncept jugonostalgije nije dovoljan za razumevanje post-jugoslovenskog muzičkog transnacionalizma i fenomena Balašević u njemu. Temporalni transnacionalizam kao uspostavljanje veze između kulturnih horizonata "prošlosti" i "sadašnjosti" je operacionalan kao simbolički referent jugonostalgije u slučaju starije generacije, odnosno one koja je mogla da prati Balaševićevu muziku – i iskusi "jugoslovenstvo" – i pre ratova. Mlađa generacija, međutim, predstavlja složeniji analitički problem. Potencijalnu jugonostalgiju onih koji Jugoslaviju nisu doživeli ili je se ne sećaju može delimično objasniti koncept nostalgije koji razvija Arjun Appadurai (Arjun Appadurai). Naime, on piše o fenomenu postmoderne nostalgije za objektima i događajima "koji nikad nisu bili", odnosno sa kojima subjekt nikad nije imao direktnu vezu, naglašavajući imaginativni kapacitet koji se u konstituisanje tih objekata investira (Appadurai 2006: 14). U tom smislu, njegovom konceptu je blisko Jansenovo određenje post-jugoslovenske nostalgije mlađe generacije kao nostalgije "ne za Jugoslavijom kakva je bila, nego kakva je mogla biti" (Jansen 2005), odnosno – Jugoslavija bez ratova.<sup>14</sup> Tu, po mom mišljenju, i leži *quid pro quo* popularnosti fenomena Balašević. Da bih to objasnila, vratiću se na-

<sup>13</sup> Snažan primer za "optužbe" protiv jugonostalgije u Hrvatskoj daje Ugrešić (1998, 231).

<sup>14</sup> Naravno, ovako određena jugonostalgija kao čežnja za političkim promenama (Jansen 2005, 254-259) se ne odnosi samo na mlađu generaciju.

kratko određenjima nostalgije, ali ne u specifično post-jugoslovenskom, već evropskom i globalnom kontekstu.

Etimološki, nostalgija potiče od reči *nostos* – povratak kući i *algos* – bol, čežnja, želja za povratkom kući (PalMBERGER 2008). Tragovi nostalgije se mogu naći posvuda u evropskim kulturama. Ona je na neki način i sama evropsko kulturno dobro (nije li još Homerov Odisej, povratnik domu, bio junak nostalgije, a kulturni horizont sa kojim se vezuje, sama antika kao "kolevka evropske civilizacije", projekcija jednog vida nostalgije kao mobilisanog društvenog pamćenja bez stabilnog referenta u prošlosti, odnosno referenta koji se tek u simbiozi s njom konstituisao?).<sup>15</sup> Naime, od sedamnaestog se veka nostalgija osamostaljuje kao neka vrsta psihičke bolesti, kao takozvana "švajcarska bolest" (Heimweh),<sup>16</sup> a od kraja šezdesetih godina dvadesetog veka ona postaje fenomen kulturne industrije. Masovna, postmoderna kultura neguje kulturni štimung nostalgije kroz reciklažu prošlosti, a afektivni efekat koji ona izaziva je i smeh (što se uklapa u narative o nostalgiji kao referenci na "bolje dane"), ali i plač. Procvat melodrame – ultimativnog žanra nostalgije – se vezuje upravo za ovaj period.<sup>17</sup> Evo jednog primera: 1969. je po romanu Ericha Segala snimljen film *Love Story*. Ova melodrama je prodala pet miliona primeraka knjige, dvadeset puta više ljudi dovukla u bioskopske dvorane, zaradila nezamisliv novac na saundtreku i kompletno oblikovala modu s početka sedamdesetih. Anketirani ljudi su na pitanja o razlozima zbog kojih idu da gledaju taj film davali sličan odgovor kao i posetioci Balaševićevih koncerata: "Samo je pitanje vremena kada ću se rasplakati - na početku, sredini ili na kraju". Reke suza otekale su iz bioskopskih dvorana tih godina kada se, kako je pisao jedan evropski magazin, "čutljiva većina pretvorila u rasplakanu". Time je u fenomenu *Love Story* video "izraz opšteg povratka romantici", čistu nostalgiju dakle.

Međutim, pod kakvim je društvenim okolnostima došlo do ove nostalgije euforije? Okvir njenog vitalnog bujanja su bili frustracija nakon protesta šezdesetih i trauma vijetnamskog rata za SAD, krize koje su duboko uzdrmale svakodnevnicu, rastući kriminal, pauperizacija širokih masa, besperspektivnost mlade generacije i tako dalje. Sentimentalna priča o nesrećnoj ljubavi mladog studentskog para izašla je u susret latentnoj potrebi za uporištem u nekoj čvrstoj emocionalnoj vezi izrazivši na taj način društvenu čežnju ne za prošlošću, već za katarzom i posredno onom čemu obično vodi katarza rituala prelaza – promenom. Ali zadržaću se ovde na katarzi odnosno pročišćenju, jer mislim da je čitava "kultura plakanja" deo takve, tranzicijske posttraumatske društvene kli-

<sup>15</sup> O invenciji same antike kao evropske kulturne "kolevke", kao proizvodu svojevrstne "nostalgije bez pamćenja", vidi: Malešević 2009, Stevanović 2008.

<sup>16</sup> Naime, od nje su tad često "bolovali" švajcarski vojnici na službi u inostranstvu. [http://en.wikipedia.org/wiki/Nostalgia\\_As\\_a\\_medical\\_condition](http://en.wikipedia.org/wiki/Nostalgia_As_a_medical_condition)

<sup>17</sup> <http://en.wikipedia.org/wiki/Melodrama#Film>

me, kakva je i post-jugoslovenska. Jugoslovenski ratovi su predstavljali snažno traumatično iskustvo za države naslednice. Otuda i Balaševićeva popularnost kod mlađe generacije; on je, naime, uz jugonostalgiju, ujedno i simbol snažnog anti-ratnog sentimenta, uz čiju se figuru može vezati otpor nacionalizmu, kao i simbolička prorada traume. Asociranje sa simboličkom ventilacijom traume uklapa se i u narative o nostalgiji, ali ne nužno. Naime, treba imati u vidu da jugonostalgija ne "radi" za čitavu kategoriju mlađe generacije. Uostalom, kako navodi hrvatski Arkzin – doduše i dalje ponavljajući rečnik "optužbi" za jugonostalgiju – "apsurdno je mlade (koji idu na Balaševićeve koncerte, prim. M. M.) optuživati za jugonostalgiju" (Arkzin 2001). Ratna trauma – duboki strukturni potres društva – je razdvojila simbolički univerzum država naslednica od recentne jugoslovenske predratne prošlosti na čijem je mestu za mlade, koji to doba ne pamte, ostala diskurzivna crna rupa. Otuda oni teže uspostavljanju kontinuiteta pamćenja u odnosu na sporni period, što ne implicira nužno nostalgiju, a ako je implicira, cilj te nostalgije nije da se dočepa objekta za kojim žudi, nego da se ostvari odnos prema njemu. Ukoliko, dakle, kod Balaševićevih fanova ima jugonostalgije, onda to nije ona koja hoće da "vaskrsne" propalu Jugoslaviju, a ni samo ona koja služi za izgradnju alternativnih uhronijskih<sup>18</sup> da (ni)je bilo ovako... utopijsko-futurističkih projekcija. Ona tim mladim ljudima omogućuje da kroz odnos prema bivšoj Jugoslaviji ostvare lični i generacijski emocionalni i kognitivni kontinuitet sa svojom prošlošću.

Da rezimiramo, nastupi izvođača iz Srbije u Hrvatskoj su postajali predmet diskurzivnih konflikata kada su granice hrvatskog kulturnog prostora dovedene u pitanje i u prostornom i u vremenskom smislu. Povratak muzičara iz Srbije je osvetlio problem privatnog pamćenja naspram javnog deklarisanja, i naveo stanovnike Srbije i Hrvatske da preispitaju politizovani koncept nostalgije. U isto vreme, navodna tranzicijska "normalizacija" srpskog i hrvatskog kulturnog prostora navodi na preispitivanje ideje transnacionalizma kako bi obuhvatila one subjekte čije je izmeštanje konceptualno i temporalno, odnosno ostvareno u vremenskoj pre nego prostornoj perspektivi. Dinamika slučaja Balašević, čiji je nacionalno-istorijski simbolizam posebno jak, kako je pokazala i debata iz 2009. oko njegovog koncerta na Brionima, poziva na dalju analizu muzičkih preferenci i njihove uloge u konstituisanju nacionalnih i transnacionalnih identiteta.

### Transnacionalni kulturni tokovi kao simbolički resursi

Kako je Balaševićev koncert održan u leto obeleženo nacionalističkim protestima protiv suđenja generalu Mirku Norcu za ratne zločine 2001, gde je ti-

---

<sup>18</sup> Uhronija je alternativna istorija.

pični slogan protestnih plakata bio "Svi smo mi Mirko Norac", fanovi iz Splita su u Pulu putovali s transparentima i u majicama s natpisom "Svi smo mi Đorđe Balašević" (*Slobodna Dalmacija*, 18. jun 2001).<sup>19</sup> Balašević je kao figura zadobio simboličku vrednost na nekoliko osnova: svoje društveno-muzičke pozicije kao pop pevača koji se protivi dominaciji novokomponovane folk muzike (Gordy 1999, 107), istorije otpora Miloševiću što je postalo implicitno u njegovoj izvođačkoj personi, i uloge u desničarskoj imagologiji obe države kao simbola ideološke nostalgije. U kombinaciji, ovi kriterijumi su doveli do toga da se on shvata kao eksplicitno mesto otpora desničarskom revanšizmu, turbo-folku u Srbiji kao i žanru u povelju u Hrvatskoj – tzv. patriotškom šoubiznisu, izniklom na tlu koji su obezbedili tržišni mehanizmi.

Upravo fascinantan aspekt muzičkog transnacionalizma u Hrvatskoj jeste kako muzičke figure iz drugih republika funkcionišu kao simbolički markeri za definiciju različitih interpretacija hrvatskih i srpskih identiteta, što se moglo primetiti u slučaju koncerta Momčila Bajagića Bajage u avgustu 2003. Bajagin prvi koncert u posleratnoj Hrvatskoj, u istranskom gradu Labinu, je prošao mirno (*Slobodna Dalmacija*, 27. avgust 2002), ali splitski koncert – već jednom pomenen da se ne bi podudarilo sa predizbornim koncertom omladine HDZ-a – prekinut je kad su se cisterne sa gasom pojavile na mestu održavanja koncerta (*Slobodna Dalmacija*, 13. avgust 2003).

Reakcije štampe u Srbiji na prekidanje koncerta nisu bile glasne kao kada je 2001. Gile iz *Električnog orgazma* uhapšen tokom profesionalnog gostovanja u Hrvatskoj zbog posedovanja droge, a u celu priču bio umešan njegov hrvatski kolega Massimo Savić, i svodile su se uglavnom na zadovoljstvo zbog samoispunjućeg proročanstva koje se ostvarilo (*Večernje novosti* 14. avgust 2003; *Politika* 13. avgust 2003). Reakcije u hrvatskoj štampi su bile nešto složenije. U člancima iz hrvatske štampe koncert u Splitu je revitalizovao simboličku opoziciju između vrednosti "starog Splita" i nacionalističkog uticaja kao navodne posledice "ruralizacije" i "hercegovinizacije" ovog grada.<sup>20</sup> To najbolje sumira sledeći izvod iz članka objavljenog u *Danima*: "Nova splitska publika je najvećim delom regrutovana iz Hercegovine, odakle je u poslednjih deset godina došlo desetine hiljada novih Splićana kojima su narodnjaci malo bliži nego Oliver Dragojević" (*Dani*, 5. jul 2002).

Samo dve nedelje pre koncerta novinar splitskog nedeljnika *Slobodna Dalmacija* je izrazio žaljenje što izvođači iz Srbije izbegavaju Split "jer bi to (njihov dolazak, prim. M. M.) bilo kao gurnuti ruku u gnjezdo stršljena kad ih ne želi tu" (*Slobodna Dalmacija*, 2. jun 2003). Napad na Bajagin koncert je shvaćen kao napad na "sve one koji se – nezavisno od mjesta rođenja – u Splitu

<sup>19</sup> Split je ujedno bio i mesto najjačih demonstracija protiv suđenja Norcu.

<sup>20</sup> O simboličkoj konceptualizaciji Splita u migracijskoj i postkonfliktnoj paradigmi videti: Bougarel 1999.

danas osjećaju kao zarobljenici ksenofobije i primitivizma" (*Slobodna Dalmacija*, 13. avgust 2003). Riječki *Novi list* je upotrebio posebno eksplicitan diskurs simboličke opozicije navodeći da je Split "još jednom ostao (ili postao) selo, od one najgore, balkanske [vrste]" (13. avgust 2003).

Oko Bajagine figure su se, dakle, oblikovali različiti stavovi prema stupnju poželjnosti veza Hrvatske sa Srbijom, ali je ona takođe poslužila i kao simbolički marker granice kojom se konstruišu i kontinuirano prizivaju varijeteti identiteta unutar hrvatskog društva. Za određen broj urbanih stanovnika Hrvatske, pop-rok i alternativni izvođači iz Srbije su kulturni resurs kojim se oni distanciraju od muzičkih žanrova koje povezuju sa ruralizacijom (i hercegovinizacijom) hrvatskog kulturnog prostora. Slučaj Bajaga pokazuje da se diskurzivni set etabliranih urbanih vrednosti koje koriste ovi stanovnici Hrvatske, odnosno ovi hrvatski mediji, može konceptualizovati kroz transnacionalnu identifikaciju kao oznaku tolerancije. Pa ipak, transnacionalna potrošnja drugog muzičkog žanra, novokomponovane folk muzike je u ovom diskursu asocirana sa "rurbanom" populacijom, pružajući primer kako se identiteti mogu oblikovati kroz plasiranje vrednosnih sudova u društvenoj interakciji (videti Jenkins 1996, 4). Percepcije sličnosti i razlike na kom je zasnovana ova identitetska strategija zavisi od simboličkog repertoara zajednice koji predstavlja referentnu tačku na osnovu koje "članovi zajednice pretpostavljaju da su sličniji jedni drugima nego članovima drugih zajednica" (Cohen 1985, 21), i kome muzički proizvodi mogu dati značajan doprinos (Edensor 2002, 25). Kulturna anksioznost u pogledu migracije iz sela u grad zahteva da se prihvatanje folk izvođača razmatra zasebno od prihvatanja pop-rok zvezda.

#### *Transnacionalizam folka: Srbija – Hrvatska*

Za razliku od dosad razmotrenih slučajeva, zagrebački koncert Željka Joksimovića u novembru 2004, prvi veliki nastup izvođača iz Srbije koji se u Hrvatskoj vezuje za folk (*Večernji list*, 4. novembar 2004), nije uključivao ni nasilne incidente ni antagonistička taksativna rezimiranja pevačeve političke prošlosti u medijima.<sup>21</sup> Štampa je opisala publiku kao "euforičnu, uglavnom mladu" (*Novi list*, 5. novembar 2004), a jedini disharmoničan ton dao je reporter *Slobodne Dalmacije* upotrebom indikativne metafore da se srpska zvezda nadala da će "nakon ostalih susjeda, pokoriti i hrvatsko tržište" (*Slobodna Dalmacija*, 5. novembar 2004). Moguće je da je Joksimovićev dolazak od posebnog značaja, pošto je folk muzika iz Srbije dugo zanemarivana na muzičkom tržištu Hrvatske – iako ni u kom slučaju odsutna sa njega.

---

<sup>21</sup> 5000-6500 posetilaca se okupilo u Domu sportova. Joksimović u Srbiji ima imidž pop više nego folk pevača; u Hrvatskoj, međutim, on je još jedan od folk pevača (Baker 2008).

Folk izvođači iz Srbije nisu promovisani u hrvatskim medijima (iako je TV *Pink*, kao i *Braća Karić* do pre nekoliko godina, dostupna hrvatskim pretplatnicima satelitskih programa). Ipak, o njima se s vremena na vreme pisalo u štampi (*Novi list*, 13. mart 2003). Njihova izdanja su uglavnom bila dostupna kao piratska. Vesna Zmijanac je procenila da su neki od njenih albuma prodani u po 40\_000 kopija u Hrvatskoj putem piratskih izdanja (*Večernji list*, 3. decembar 2003), dok je istraživanje iz 1995. pokazalo slične rezultate za njene, kao i albume Dragane Mirković i Lepe Brene uz napomenu da je čak i "omražena Ceca" (udovica ubijenog paramilitarnog komandanta Željka Ražnatovića Arkana) prodala 18 000 piratskih kaseti (*NIN*, 20. septembar 1996). To je potpuni raritet za tržište gde se, kako ocenjuje *Slobodna Dalmacija*, retko proda 10 000 kopija, i predstavljalo je predmet anksioznosti hrvatske muzičke industrije uz njen generalni problem sa piraterijom. Folk koncerti su se uglavnom održavali u malim klubovima i barovima, poglavito u *Ludnici* i *Od sumraka do zore* odnosno *Pasha discotheques* u Zagrebu, *Oks* u Osijeku, i nekoliko u Splitu. Čak i 1990, mesta u Zagrebu gde se puštala novokomponovana folk muzika uživala su veliku underground popularnost (Rasmussen 2002, 184-5), što je izgleda slučaj i sa post-tuđmanovskom Hrvatskom.

Pa ipak, koncerti folk pevača iz Srbije su se održavali bez veće medijske pažnje.<sup>22</sup> Povezivanje Cece Ražnatović sa Miloševićem, i događajima koji su pratili smrt premijera Srbije Zorana Đinđića 2003 (Greenberg 2006, 142), doprineli su da se Ceca i dalje smatra nepoželjnom u Hrvatskoj. Otuda je u oktobru 2009. ona ponovo pozvala svoje fanove iz Hrvatske da posete koncert u Ljubljani 23. novembra, a leta iste godine je planula žučna diskusija između tabloida iz Hrvatske i Srbije o verodostojnosti glasina o Cecinom navodnom letovanju u Hrvatskoj. Ona i dalje uživa underground popularnost, navodno toliku da je slika hrvatskih nacionalista iz čijih kola trešti Cecina muzika postala kliše hrvatske svakodnevice (*Slobodna Dalmacija*, 3. decembar 2002; 2. jun 2003; 13. avgust 2003). Pa ipak, moguće je da diskurzivna učestalost ove slike sugerise da je ona poduprta simboličkim vrednosnim sudovima koji devalviraju takvo otvoreno ispoljavanje nacionalizma povezujući ga sa "najsrpskijim", ultimativnim Drugim izvođačem.

Joksimović je, međutim, prevazišao taj okvir nakon što je zadobio pažnju hrvatske javnosti na Pesmi Evrovizije 2004. kada je osvojio drugo mesto, zahvaljujući, između ostalog, i maksimalnom broju poena putem "televotinga" od strane publike iz Hrvatske. Neočekivanom rezultatu posvećeno je mnogo pro-

<sup>22</sup> Izuzetak je talk-show *Latinica* iz 2002. koji je u jednoj emisiji prikazao Miroslava Ilića na njegovoj prvoj posleratnoj turneji po Hrvatskoj (*NIN*, 25. april 2002). Istraživanje hrvatskih dnevnih novina *Večernji list* iz novembra 2004. otkrilo je brojna manja gostovanja Ilića, Nede Ukraden i Dragana Kojića-Kebe, dok je Vesna Zmijanac imala najviše nastupa (*Večernji list*, 4. oktobar 2004).

stora i u hrvatskoj i u srpskoj štampi (*Jutarnji list*, 17. maj 2004), i otvorilo put za Joksimovićev nastup u Hrvatskoj.<sup>23</sup> Jedan naslov iz tog perioda je glasio da je Joksimović "otvorio granice ex-Yu glazbi" (*Večernji list*, 5. novembar 2004). Koncerti Bajage, Balaševića, Zdravka Čolića, Dragane Mirković i Indire Radić koji su usledili nisu mnogo komentarisani u medijima, što sugeriše da oni više nisu bili novost. To se posebno odnosi na pop-rok zvezde, pogotovu one koje su gostovale više puta (kao Bajaga i Balašević), pre nego pevače folk muzike.<sup>24</sup> Isto se ne bi moglo tvrditi za intervju Petra Lukovića sa Cecom Ražnatović iz januara 2005, koji je provocirao toliko žalbi da nikad nije ni prikazan (*Novi list*, 28. januar 2005): Cecina nepoželjnost se proteže na njeno (ne)predstavljnje u diskursu šoubiznisa još više nego u ključu ratnog pamćenja, političke krivice i odgovornosti. Njen koncert u Hrvatskoj je i dalje nezamisliv. Granice hrvatskog kulturnog prostora i granice poželjnog transnacionalizma se konzistentno markiraju isključivanjem Cece i etnopolitičkih konotacija vezanih za nju.

Komentarišući svojevremeno incidente sa koncerta *Zabranjenog pušenja* 1996, Paolo Sfeci je tvrdio da su oni samo pokazali da "istočnjačkom melosu nema mesta u Hrvatskoj!" (*AIM*, 7. april 1996). Međutim, u nekim imaginarijumima, takav antagonizam se može modifikovati tako da uključi hiper-patriotske izvođače kao što su Marko Perković Thompson ili "meki Thomspom" Ivan Mikulić. Jedan od najpoznatijih i najkontroverznijih komentara na ovu vrstu "patriotskog šoubiznisa" je onaj koji je Zlatko Gall dao u *Slobodnoj Dalmaciji*: "šta ako se njegov [Thompsonov] muzički izraz graniči sa balkanskim turbo-folkom, šta ako je on turbo-Hrvat, hrvatska Ceca?" (*Slobodna Dalmacija*, 21. septembar 2002).

Pa ipak, to što se kontradiskurs patriotskom šoubiznisu koji se formira u Hrvatskoj konotira širom ambivalentnošću prema novokomponovanoj folk muzici i tzv. "istočnjačkim muzičkim elementima" ukazuje da se mora posvetiti veća pažnja još nekim transnacionalnim tokovima post-jugoslovenskih habitusa: navodnom uticaju turbo-folka iz Srbije na hrvatsku muzičku produkciju.

### *Šoubiznis-folk kao transnacionalna forma*

Izvođači iz Srbije su, kako je navedeno ranije u ovom radu, bili stigmatizovani kao kulturno nepoželjni u Hrvatskoj devedesetih: pa čak i tad, popularnost novokomponovane folk muzike (dalje u tekstu: NKFM) se održala, ake

<sup>23</sup> U međuvremenu, Joksimović je postao prvi autor iz Srbije koji je plasirao pesmu na festivalu u Splitu (koju je izvela Alka Vuica).

<sup>24</sup> Čak ni gostovanje Lepe Brene, najemblematičnije pevačice folk muzike socijalističke Jugoslavije, u talk show-u Alke Vuice *Jedan na jedan* 2005. nije izazvalo pažnju ravnu Balaševićevom povratku u Hrvatsku. Njen koncert iz 2009. je već bio medijski praćeniji.

ne i porasla. Tokom jugoslovenske ere, ovaj žanr se uglavnom vezivao za Srbiju i Bosnu (Rasmussen 2002, 95). Tokom devedesetih, međutim, u hrvatskoj pop produkciji su se pojavile izvesne NKFM tehnike što su neki profesionalni kritičari i muzičari videli kao probijanje granica poželjnog hrvatskog muzičkog identiteta. Odnos prema zabavnoj muzici infiltriranoj folkom i prema "istočnjačkom melosu" pokazuju kako se transnacionalni fenomeni turbo-folka, odnosno, šoubiznis-folka inkorporiraju ili odbacuju kao element hrvatskog kulturnog prostora.

Tokom osamdesetih, upotreba elektronskih instrumenata i promocija u stilu pop-zvezda u novokomponovanoj folk muzici su kulminirali u izvođačkom opusu izvođača kao što je Lepa Brena. Nakon raspada Jugoslavije, Brena se stacionirala u Srbiji, i zajedno sa kolegama, konsekvntno je isključena sa hrvatskog tržišta. Ipak, iako su NKFM uglavnom izdavale muzičke industrije drugih republika, hrvatska publika je bila postojan recepcioni referent, i pojedini hrvatski producenti su počeli da eksperimentišu sa tzv. "istočnjačkim melosom" još osamdesetih.<sup>25</sup>

Dakle, fuzija zabavne muzike sa elementima NKFM se nije, kako neke kritike impliciraju, "pojaviła ni iz čega" nakon uspostavljanja nezavisne Hrvatske. Međutim, ona je intenzivirana tokom devedesetih, posebno u radu Huljića, njegove grupe *Magazin* i izdavačke kuće Tonika. Proporcija zastupljenosti ove muzike u radu drugih izvođača, kao što su Severina ili Ivana Banfić, je takođe bila u porastu, i novoformirani žanr se fuzinisao s ostalima, posebno s dens muzikom u opusu grupa *Colonia* i *Karma*.<sup>26</sup>

Najčešća kritika ovog trenda direktno ga povezuje s ranim devedesetim, tvrdeći da je "dekontaminacija" medija od kulturnih proizvoda iz Srbije otvorila komercijalnu mogućnost da se izade u susret tržišnoj potražnji ponudom novog seta izvođača čije se " hrvatstvo" nije moglo dovoditi u pitanje, nego bi čak bilo simbolički garant ideološke poželjnosti, i čiji bi "pseudo-folklorni šlageri", kako navodi *Feral Tribune*, zamenili "svog novokomponovanog istočnjačkog rođaka" (*Feral Tribune*, 7. decembar 2000).

Međutim, poreklo hrvatskih narodnjaka koje datira od pre 1991. zahteva kompleksnije ispitivanje hrvatskih diskursa, gde turbo-folk iz Srbije figurira kao odgovarajući parametar u odnosu na koji se prosuđuju "najjeftiniji" hrvatski primeri. Folk muzika iz Srbije je obično predstavljena sinegdohalnim figurama Cece Ražnatović (najpodesnije da zastupa ultimativnog Drugog kao udovica Željka Ra-

<sup>25</sup> To su bili Tonči Huljić i njegova grupa *Magazin*; Doris Dragović je 1989. upotrebila NKFM tremolo tehniku u nekoliko pesama na albumu 'Budi se dan'; a Rajko Dujmić, producent grupe *Novi fosili*, je svojevremeno video svoju saradnju sa Nedom Ukraden (pevačicom srpskog porekla iz Bosne tj. Sarajeva) kao "pionirski pokušaj da se folk zvuk uvede u pop glazbu" (Luković 1989, 277).

<sup>26</sup> I u Srbiji se dens prepleo sa turbo folkom (Kronja 2001, 66-7).

žnatovića Arkana)<sup>27</sup> ili "pionirke" NKFM Lepe Brene. Druge "cajke" odnosno zvezde turbo-folka, kao Jelena Karleuša ili Dragana Mirković, nemaju značajno mesto u ovoj simboličkoj konstelaciji. Investiranje asocijacija na Miloševićev režim i "ratni šik" u Cecinu figuru, kao i konotiranje Brene kao simbola bivše Jugoslavije, ukazuju da odlučujući faktori u formiranju ovih vrednosno pregnantnih koncepcija nisu muzički, kao i da se identiteti sa skale "hrvatskih i manje hrvatskih" definišu u odnosu međusobne simboličke napetosti gde je stepen bliskosti referentnim tačkama "spoljne", ultimativne Drugosti, presudni parametar.

Pa ipak, hrvatski narodnjaci (odnosno pesme u folk maniru) se manje kritikuju kao "srpski" ili "jugoslovenski"<sup>28</sup> nego kao "istočnjački". Ova gradacija pežorativnosti je konceptualizovana u terminima "simboličke geografije", gde se "bliski a daleki" Drugi određene nacije konstruiše kao neevropski i "balkanski" (Bakić-Hayden & Hayden 1992, 10; Razsa & Lindstrom, 2004). Hrvatske dnevne novine *Jutarnji list* su pružile upečatljiv primer komentarišući glasine o mogućoj saradnji Željka Joksimovića i Ivane Banfić: hrvatska muzika se navodno "odavno posrbila tj. poturčila" i bez tog dueta, i ne može se misliti da su "*Colonia*, Thompson, [Miroslav] Škoro, Mate Bulić ili *Magazin* autohtoni hrvatski produkti"; klijenti Tončija Huljića su opisani kao izdajnici ili "poturice", terminom koji konotira hrišćanske konvertite u islam u vreme Otomanskog carstva (*Jutarnji list*, 16. jul 2004). I kada se ove aluzije upotrebljavaju kao poznata, (trans)kulturno deljena metafora, inherentni simbolizam ostaje izuzetno potentan.

Ako internacionalni stilovi popularne muzike u Hrvatskoj obezbeđuju osećaj pripadnosti globalnoj zajednici (Kalapoš 2002, 90), moguće je da kulturna nelagodnost koja okružuje "folk zaokret" u hrvatskoj muzici uključuje asocijacije nacionalne kulture s užom "balkanskom" zajednicom, odnosno na inkorporiranost u nju, kao i na "rurbanu" kulturu iz koje NKFM potiče. Ali, kako "istočnjački zaokret" markira i globalnu pop-scenu u poslednjih nekoliko godina (Baker 2008, Hutnyk 2007) i takođe ima internacionalni impuls, da li je moguće i da anksioznost koju on izaziva konotira ambivalentan odnos prema globalizaciji i transnacionalizmu, ili opet, da to što "istočnjački" tokovi rezonuju sa globalnom pop publikom učini i *main stream* diskurse u Hrvatskoj "propusnijim" i inkluzivnijim za bliskistočne tj. bliskobalkanske, novokomponovano-transnacionalne uticaje?<sup>29</sup>

<sup>27</sup>Za primere konstitucije Cece kao figure ultimativne Drugosti u štampi videti, na primer, *Novi list*, 17. septembar 2002; *Slobodna Dalmacija*, 21. septembar 2002; *Dani*, 5. jul 2002; *Vjesnik*, 18. maj 2004; *Jutarnji list*, 12. maj 2005.

<sup>28</sup> U hrvatskoj redakciji, "jugoslavenski".

<sup>29</sup> Ketrin Bejker (Catherine Baker) je zapravo ponudila odgovor na pitanje da li "glamurozni Istok", odnosno istočnjački trend na globalnoj sceni zahvata i hrvatsku muziku, i to potvrđan, ali je pokazala i da postoji tipologija, selekcija i stepenovanje poželjnosti tog uticaja (Baker 2008).

Tako je argument da je hrvatska folk muzika postala i opstala samo kao supstitut za autentični srbijanski kulturni proizvod sve teže branjiv, pogotovu ako se u razmatranje uključe slučajevi mlađih zvezda čija ciljna publika nije ni rođena u vreme kad se rat u Hrvatskoj završio. Naprotiv, izgleda da *narodnjaci* imaju etablirano mesto u hrvatskoj popularnoj muzici, kako pokazuje karijera Severine Vučković, koja je zadobila status najpoznatije hrvatske pevačice baš u ovom periodu. Severina je kritikovana zbog unošenja "sekvence ortodoksnih istočnjačkih turbofolk tema" što je pozicionira kao "Lijepu (našu) Brijenu",<sup>30</sup> tj. kulturno prihvatljivu verziju Lepe Brene, singedohalne figure jugoslovenskog folka, koja je bliža reintegraciji (bar u komparativne svrhe) u hrvatski kulturni prostor što zbog lakoće "ijekavizacije" njenog umetničkog imena, što zbog manje problematične političke biografije od druge sinedohalne folk figure, Cece. Geneze Brenine i Severinine karijere su drugačije i one markiraju različite periode razvoja šou biznisa u jugoslovenskom i post-jugoslovenskim kulturnim prostorima, ali obe pevačice su se okrenule sličnim performerskim strategijama razvijajući višestruke scenske persone.<sup>31</sup> Ta tehnika je Severinu i scensku konstrukciju "evolucije" njenog identiteta od regionalnog do nacionalnog vodila od albuma iz 1993. "Dalmatinka" do albuma iz 1999. "Djevojka sa sela", i do singla iz 2004. "Hrvatica". Brena je takođe svojevremeno proširila scenski identifikacijski domen sa slavljenja bosanskog regionalnog identiteta ("Mani zemlju koja Bosne nema") do afirmacije nacionalnog panjugoslavizma ("Jugoslovenka"), ali nakon raspada Jugoslavije identiteti Bosanke i Jugoslovenke su se našli u svojevrсноj "zoni nenastanjivosti", odnosno u spektru konfliktnih identiteta.<sup>32</sup> Brena je ovaj konflikt "rešila" uzimanjem državljanstva tadašnje SRJ, trajnim naseljavanjem u Srbiji i (legitimacijskim?) suplementarnim pravoslavnim krštavanjem. Kako god, kao simbol nekadašnje SFRJ, Brena egzistira kao kulturni obrazac u odnosu na koji se Severina može razumeti unutar i izvan Hrvatske.

Iako su se nacionalni narativi eks-jugoslovenskih zajednica promenili od poznih osamdesetih do danas, muzičke preference su se u određenom stupnju održale, i tržište je našlo svoje odgovore na to. Iako su ideološki mehanizmi pročišćavanja nezavisne Hrvatske oficijelno favorizovali udaljavanje hrvatskog naroda od balkanskih suseda, muzička industrija patronizovana od strane države je svejedno dozvoljavala izvođačima transnacionalnog žanra *narodnjaka* da cvetaju do te mere da je počev od Severinine koncertne turneje po Hr-

<sup>30</sup> Lijepom Brijenom Severinu naziva Zlatko Gall (*Slobodna Dalmacija*, 3. decembar 2001). Fuziju ovog imena sa emblematskom pesmom nezavisne Hrvatske "Lijepa naša" sam obavila ja.

<sup>31</sup> O Breni videti Dragičević-Šešić 1994, 146-7.

<sup>32</sup> Indeksacija ovih identiteta kao konfliktnih je zanimljiva i u neku ruku paradoksalna, pošto ih je "konfliktnim" učinio ratni konflikt –kao njemu suprotstavljene.

vatskoj i Bosni 2001/2, Hrvatska "izvezla" ovu pop-folk zvezdu u sve ostale države naslednice kao jednu od šoubiznis ikona teritorije bivše Jugoslavije, čiji je prvi beogradski koncert održan u oktobru 2009.<sup>33</sup> To što se šoubiznis folk, kao ono što je u Hrvatsku simbolički "importovano" preko jugoslovenske ženske ikone (Brene), sada izvozi preko njenog nacionalnog pandana, možda simbolički zatvara jedan ciklus (post)jugoslovenskog muzičkog transnacionalizma.

### Zaključak

Danas kada zvezde kao Joksimović i Severina svoju publiku konceptualizuju u transnacionalnim terminima, bilo bi primamljivo zaključiti da se na muzičkom tržištu bivše Jugoslavije zatvara ciklus i regenerišu veze među republikama čiji je prekid bio posledica raspada jedinstvene države. Antinacionalistički impulsi su ojačali opstanak ličnog i alternativnog kulturnog pamćenja tokom ovog procesa, podrazumevajući određeni stepen otpora u privatnoj sferi, kako neki autori tvrde, često čak i tamo gde je bilo prisutno javno slaganje sa nacionalističkim projektima.<sup>34</sup> Iz ove perspektive, bilo bi utešno interpretirati nedavni porast transnacionalne potrošnje i proizvodnje ex-jugoslovenske popularne muzike kao ponovno stvaranje nekad deljenih iskustava. To bi, međutim, previdelo efekat hrvatskog odvajanja od jugoslovenskog kulturnog prostora i nasleđa i ambivalentni odnos u Srbiji prema njemu, kao i procese koji su se odvijali nakon separacije. Ovo je, između ostalog, bio period kada su hrvatski muzičari i publika potvrdili svoj afinitet ka transnacionalnoj formi novokomponovane folk muzike. Tokom kasnih osamdesetih, najuspešniji hrvatski "izvozni artikli" u ostatak Jugoslavije su bili izvođači tzv. *zabavne* muzike kao što su Dragojević, Dragović, *Novi fosili*, *Magazin* i Tereza Kesovija (Dragičević-Šešić 1994, 106). Oni su održali popularnost, ali su im se pridružili (čak ih prevazišli?) izvođači čija je muzika bliska šoubiznis-folku.

U isto vreme, muzika iz jugoslovenskog perioda koja je iznenada rekonstrualizovana kao transnacionalna takođe je poprimila nova značenja u narativima mladih generacija, u kojima je jugoslovenski imaginarijum, po Zali Volčič, nedeljiv od "jedinstvenog, kulturno specifičnog rock'n'roll brenda" socijalističke Jugoslavije, a bendovi rok scene osamdesetih se konceptualizuju

---

<sup>33</sup> On se u pogledu vremena održavanja skoro poklapa sa Cecinim ljubljanskim koncertom održanom u novembru 2009. na kome se našla i publika iz Hrvatske – poslušavši Cecin poziv.

<sup>34</sup> O antropološkim pristupima proučavanju reprodukcije nacionalnih (itd) simbola u svakodnevnom životu videti Kalapoš 2002, 11-12, Prošić-Dvornić 1994. i Senjković 2003.

kao "kulturni linkovi između različitih jugoslovenskih nacija" (Volčič 2007b, 29). Ova orijentacija, međutim, ne važi za celokupnu mladu populaciju izloženu eks-jugoslovenskim transnacionalnim tokovima, što pokazuje i "moralna panika" koja se podigla oko hrvatskih tinejdžera koji slušaju novokomponovanu folk muziku iz Srbije ili (hrvatsku) "patriotsku" muziku (Perasović 2006, 5). U slučaju jugoslovenskog roka osamdesetih, ne može se sa sigurnošću tvrditi da je on znak generacijske razlike kada sami roditelji adolescenata pripadaju generaciji koja je učestvovala (ili mogla učestvovati) u "novom talasu". Ipak, kako pokazuju slučajevi Balaševićevog i Bajaginog povratka u Hrvatsku, on figurira kao znak socijalne razlike kojom se jedna grupa razlikuje od druge u stepenu urbanosti, a oni "najmanje urbani" se koncipiraju kao publika transnacionalnog folka.

Komoditizacija transnacionalnih proizvoda tokom 2005. i 2006. godine iz jugoslovenskog perioda dostigla je stanje u kome je "jugoslovenska prošlost" postala "još jedan plutajući označitelj potrošačke želje", koja može biti aktivirana kao u medijski široko praćenom okupljanju ikoničkog ex-jugoslovenskog benda *Bijelo dugme* (Volčič 2007, 31), i novim muzičkim proizvodima koji se poigravaju transnacionalnim označiteljima u "recikliranju" prošlih identiteta (Mikić 2006, 6-7). U isto vreme, postjugoslovenska transnacionalna muzika je penetrirala "bivša domaća" tržišta u još višem stupnju vidljivosti (pored slušavnosti), uz pomoć prekograničnog dometa interneta i satelitske televizije: MTV Adria koja promovira "urbanu" muziku i TV Pink koja distribuira šoubiznis-folk. Pa ipak, ovi procesi zavise od pregovaranja političkih i kulturnih prepreka koje su se javljale između 1999. i 2009, vremena rekonstrukcije i rekontekstualizacije u i između eks-jugoslovenskih kulturnih prostora. Neke identitetske tenzije iz ranijeg perioda popuštaju, ali nastavljaju da pogađaju recepciju transnacionalne muzike uprkos otvaranju nacionalnih medijskih prostora.

### Literatura

- Appadurai, Arjun. 1996. *Modernity at large: Cultural dimensions of globalization*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Baker, Catherine. "Backwards and Balkan" or "Glamorous and Global": Locating the "East" in ex-Yugoslav Popular Music. Saopštenje sa konferencije Sciences Po and the Association for the Study of Nationalities *Empires and Nations*. Pariz, 3-5. jul 2008.
- Bakić-Hayden, Milica and Robert M. Hayden. 1992. Orientalist variations on the theme "Balkans": symbolic geography in recent Yugoslav cultural politics. *Slavic Review* 51(1): 1-15.
- Bellamy, Alex J. 2002. The Catholic Church and Croatia's two transitions. *Religion, state and society* 30(1): 45-61.
- Berezin, Mabel. 2003. *Europe Without Borders: Remapping Territory, Citizenship, and Identity in a Transnational Age*. Baltimore, MY: Johns Hopkins University Press.

- Bougarel, Xavier. 1999. Yugoslav wars: the "revenge of the countryside" between sociological reality and nationalist myth. *East European Quarterly* 33(2): 157-75.
- Ceribašić, Naila. 2000. "Defining women and men in the context of war: images in Croatian popular music in the 1990s". In *Music and Gender*, ur. P. Moisala & B. Diamond (Ed.). Urbana & Chicago, IL: University of Illinois Press.
- Cohen, Anthony P. 1985. *The Symbolic Construction of Community*. London & New York: Routledge.
- Čolović, Ivan. 1985. *Divlja književnost: etnolingvističko proučavanje paraliterature*. Beograd: Nolit.
- Dragičević-Šešić, Milena. 1994. *Neofolk kultura: publika i njene zvezde*. Sremski Karlovci & Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Edensor, Tim. 2002. *National Identity, Popular Culture and Everyday Life*. Oxford & New York: Berg.
- Faist, Thomas. 2000. Transnationalization in international migration: implications for the study of citizenship and culture. *Ethnic and Racial Studies* 23(2): 189-222.
- Fischer, Wladimir. 2005. A polyphony of belongings: (turbo) folk, power, and migrants. In *Music and Networking*, eds. Tatjana Marković & Vesna Mikić. Belgrade: Signature, 58-71.
- Fiske, John. 1987. *Television Culture*. London & New York: Routledge.
- Frith, Simon. 1996. *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gordy, Erick. D. 1999. *The Culture of Power in Serbia: Nationalism and the Destruction of Alternatives*. University Park, PA: Pennsylvania State University Press.
- Greenberg, Jessica. 2006. "Goodbye Serbian Kennedy": Zoran Đinđić and the new democratic masculinity in Serbia. *East European Politics and Societies* 20(1): 126-51.
- Hannerz, Ulf. 1996. *Transnational Connections: Culture, People, Places*. London & New York: Routledge.
- Hutnyk, John. 2000. *Critique of exotica: music, politics and the culture industry*. London: Pluto Press.
- Jackson, Peter, Phil Crang, & Claire Dwyer. 2004. The spaces of transnationality. In P. Jackson, P. Crang, & C. Dwyer (Eds), *Transnational Spaces*. London & New York: Routledge.
- Jansen, Stef. 2005. *Antinacionalizam: etnografija otpora u Beogradu i Zagrebu*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Jenkins, Richard. 1996. *Social Identity*. London: Routledge.
- Kalapoš, Sanja. 2002. *Rock po istrijanski: o popularnoj kulturi, regiji i identiteta*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.
- Kellner, Douglas. 1995. *Media Culture: Cultural Studies, Identity and Politics between the Modern and the Postmodern*. London & New York: Routledge.
- Kiossev, Alexander. 2002. The dark intimacy: maps, identities, acts of identification. In *Balkan as Metaphor: Between Globalisation and Fragmentation*, eds. Dušan Bjelić & Obrad Savić. London: The MIT Press.
- Ковачевић, Иван. 2007. *Антропологија транзиције*. Београд: Српски генеалогски центар и Одељење за етнологију и антропологију Филозофског факултета. Етнологска библиотека књ. 28.

- Kronja, Ivana. 2001. *Smrtonosni sjaj: masovna psihologija i estetika turbo-folka*. Beograd: Tehnokratia.
- Laušević, Mirjana. 2000. Some aspects of music and politics in Bosnia. In *Neighbours at War: Anthropological Perspectives on Yugoslav Ethnicity, Culture and History*, Eds. Joel. M. Halpern & D. A. Kideckel, University Park, PA: Pennsylvania State University Press.
- Malešević, Miroslava. 2009. Put Olimpijskoga plamena: Peking kao čuvar kulta antičke prošlosti evropskih nacija (rukopis)
- Mikić, Vesna. 2006. The way we (just me, myself and I) were: recycling (national) identities in recent popular music, saopštenje sa konferencije *Musical Culture and Memory*, Univerzitet Umetnosti u Beogradu, Beograd, 12-14. April.
- Palmberger, Monika. 2008. Nostalgia Matters: Nostalgia for Yugoslavia as Potential Vision for a Better Future. *Sociologija. Časopis za sociologiju, socijalnu psihologiju i socijalnu antropologiju* 50(4): 355-370.
- Pavlović, Tatjana. 1999. Women in Croatia: feminists, nationalists and homosexuals. In *Gender Politics in the Western Balkans: Women and Society in Yugoslavia and the Yugoslav Successor States*, Sabrina P. Ramet. University Park, PA: Pennsylvania State University Press.
- Perasović, Benjamin. 2006. Youth, the media, and subculture in post-socialist societies, presented at *RIME Workshop*, Subotica, 11-13. maj.
- Portes, Alejandro, Luis. E. Guarnizo, & Patricia Landolt. 1999. The study of transnationalism: pitfalls and promise of an emergent research field. *Ethnic and Racial Studies* 22(2): 217-37.
- Prica, Ines. 1991. *Omladinska potkultura u Beogradu: simbolička praksa*. Beograd: Etnografski institute SANU.
- Prica, Ines. 1993. Notes on everyday life in war. In *Fear, Death and Resistance: An Ethnography of War: Croatia 1991-1992*, Lada Čale Feldman, Ines Prica & Reana Senjković (Eds.). Zagreb: Institute of Ethnology and Folklore Research.
- Rašević, M. (2005) MTV-jeva audicija 24. travnja u Splitu, *Slobodna Dalmacija*, 31 March.
- Rasmussen, Ljerka V. 2002. *Newly-Composed Folk Music of Yugoslavia*. London & New York: Routledge.
- Razsa, Maple, & Nicole Lindstrom. 2004. Balkan is beautiful: Balkanism in the political discourse of Tuđman's Croatia. *East European Politics and Societies* 18 (4): 628-50.
- Rihtman-Auguštin, Dunja. 2000. *Ulice moga grada: antropologija domaćeg terena*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Russell, P. Alice. 1997. Musical tastes and society. In *The Social Psychology of Music*, eds. D. J. Hargreaves & A. C. North. Oxford: Oxford University Press.
- Senjković, Reana. 1993. In the beginning there was a coat of arms, a flag and a pleter. In *Fear, Death and Resistance: An Ethnography of War: Croatia 1991-1992*, eds. Lada Čale Feldman, Ines Prica & Reana Senjković. Zagreb: Institute of Ethnology and Folklore Research.
- Senjković, Reana. 2002. *Lica društva, likovi države*. Zagreb: Biblioteka Nova etnologija.
- Senjković, Reana & D. Dukić. 2005. Virtual homeland?: reading the music on offer on a particular web page. *International Journal of Cultural Studies* 8 (1): 44-62.

- Stevanović, Lada. 2008. Antika oko nas. *Slike kulture nekad i sad*, Zbornik EI SANU knj. 24 (ur. Z. Divac). Beograd: Etnografski institut SANU. 193-204.
- Velikonja, Mitja. 2002. Ex-home: "Balkan culture" in Slovenia after 1991. In *The Balkans in Focus: Cultural Boundaries in Europe*, eds. S. Resić and B. Tornquist Plewa. Lund: Nordic Academic Press.
- Vertovec, Steven. 1999. Conceiving and researching transnationalism. *Ethnic and Racial Studies* 22(2): 447-62.
- Vertovec, Steven. 2001. Transnationalism and identity. *Journal of Ethnic and Migration Studies* 27(4): 573-82.
- Volčič, Zala. 2005. Belgrade vs. Serbia: spatial re-configurations of belonging. *Journal of Ethnic and Migration Studies* 31(4): 639-58.
- Volčič, Zala. 2007a. Scenes from the last Yugoslav generation: the long march from Yugo utopia to nationalisms. *Cultural dynamics* 19(1): 67-89.
- Volčič, Zala. 2007b. Yugo-nostalgia: cultural memory and media in the former Yugoslavia. *Critical studies in media communication* 24(1): 21-38.
- Zakošek, Nenad. 2000. The legitimization of war: political construction of a new reality. In *Media and War*, eds. Nena Skopljanac Brunner et al.. Zagreb: Centre for Transition and Civil Society Research; Belgrade: Agency Argument.

#### Izvori:

- AIM. 1999. Pjevači na granici. *AIM* 22. decembar, dostupno online na adresi: <http://www.aimpress.ch/dyn/pubs/archive/data/199912/91222-008-pubs-zag.htm> [pristupljeno 30. jula 2009].
- AIM. 1996. Pušenje zbog Zabranjenog pušenja, *AIM*, 27. april, dostupno na: <http://www.aimpress.ch/dyn/pubs/archive/data/199604/60427-001-pubs-zag.htm> [pristupljeno 30. jula 2009].
- Blic. 2004. Aca Lukas najpopularniji. *Blic* 31. mart.
- Blic News. 2002. Balašević: Umalo da postanem muška Brena. *Blic News* 20. novembar.
- Dani. 2002. Kraljica Marakane u Slobodnoj Dalmaciji. *Dani* 5. jul.
- Drakulić, Slavenka. 1996. *Café Europa: Life after Communism*. London: Abacus.
- Feral tribune. 2000. Nadgrobnе ploče, *Feral tribune* 755.
- Globus. 2005. Prvi čovjek TV Pinka – Željko Mitrović. *Globus* 7. januar.
- Ilustrovana Politika. 2004. U senci Severine. *Ilustrovana Politika* 12. jun.
- Jutarnji list. 2005. Spoj kiča i katolicizma. *Jutarnji list* 12. mart.
- Jutarnji list. 2004. "Balkanizacija" hrvatske estrade. *Jutarnji list* 16. jul.
- Jutarnji list. 2004. Srbi ugodno iznenadjeni, mnogi i šokirani. *Jutarnji list* 17. maj.
- NIN. 1996. Daj nešto za plakanje. *NIN* 20. septembar.
- NIN. 2002. Naličje "istočnog greha". *NIN* 25. april.
- Novi list. 2000. Mikulić za razliku od većine bar zna pjevati. *Novi list* 16. mart.
- Novi list. 2002. Norac i Gotovina nisu došli, ali svi ostali jesu! *Novi list* 17. septembar.
- Novi list. 2003. Bajagin koncert prekinut bombama sa suzavcem. *Novi list* 13. avgust.
- Novi list. 2004. Željko Joksimović zahvalio Hrvatima na "12 poena". *Novi list* 5. novembar.
- Novi list. 2003. Severina, Ceca i Lepa Brena zajedno pjevale u Sava centru! *Novi list* 13. mart.

- Novi list. 2000. Polemike i dvojbe uz prvi nastup Djordje Balaševića u samostalnoj Hrvatskoj. *Novi list* 1. decembar.
- Novi list. 2003. Grčki Telecom s 250 tisuća dolara sponzorira moj spot za MTV. *Novi list* 4. maj.
- Novi list. 2001. Mene hrvatska publika razumije i bez "titlovanja". *Novi list* 8. jun.
- Novi list. 2001. Kao stari gladijator vraćam se u Arenu. *Novi list* 18. jun.
- Novi list. 2005. Vlahovu zbog Ceca prijetili smrću, Novoj TV bombom. *Novi list* 28. januar
- Novi list. 2004. Mikulić je dao sve od sebe. *Novi list* 13. maj.
- Novi list. 2003. Nikad mizernija kvaliteta pjesama. *Novi list* 4. mart.
- Novi list. 2000. Dobro veče, Hrvatska. *Novi list* 6. decembar.
- Novi list. 2002. I najbezazlenija riječ ima preveliku težinu. *Novi list* 15. decembar.
- Slobodna Dalmacija. 2004. Pjevat ću besplatno Jadranki Kosor u predsjedničkoj kampanji. *Slobodna Dalmacija* 20. Jun.
- Slobodna Dalmacija. 2001. Ljuta trava zaborava. *Slobodna Dalmacija* 29. novembar.
- Slobodna Dalmacija. 2001. Prianja baš uz svaku podlogu. *Slobodna Dalmacija* 3. decembar.
- Slobodna Dalmacija 2002. Thompson: Hrvatska Ceca. *Slobodna Dalmacija* 21. septembar.
- Slobodna Dalmacija 2003. Pljuni i zaplači, moja Croatia. *Slobodna Dalmacija* 13. avgust.
- Slobodna Dalmacija 2003. Povrat Djoletove imovine. *Slobodna Dalmacija* 5. februar.
- Slobodna Dalmacija. Nisu ga htjeli Croatia Records ni Radijski festival. *Slobodna Dalmacija* 5. jul.
- Slobodna Dalmacija. 2003. Srpski pjevači boje se Splita. *Slobodna Dalmacija* 2. jun.
- Slobodna Dalmacija. 2004. Joksimović se stekao, tinejdžerice ludovale. *Slobodna Dalmacija* 5. novembar.
- Slobodna Dalmacija. 2003. Neće biti incidenata jer ja odašiljem pozitivnu energiju. *Slobodna Dalmacija* 3. decembar.
- Slobodna Dalmacija. 2000. Ja sam kao vojnik. *Slobodna Dalmacija* 21. decembar.
- Slobodna Dalmacija. 2003. Cetinjani iščekuju Norčev povratak. *Slobodna Dalmacija* 2. februar.
- Slobodna Dalmacija. 2003. Dokazivanje hrvatstva. *Slobodna Dalmacija* 13. avgust.
- Slobodna Dalmacija. 2003. Sezona suzavca. *Slobodna Dalmacija* 14-15. avgust.
- Slobodna Dalmacija. 2003. Suzavac rasplakao Bajagu i Bačvice. *Slobodna Dalmacija* 13. avgust.
- Slobodna Dalmacija. 2000. Djoka, ne računaj na nas! *Slobodna Dalmacija*. 30. jul.
- Slobodna Dalmacija. 2002. Bajagin koncert u Labinu. *Slobodna Dalmacija* 27. avgust.
- Slobodna Dalmacija. 2001. Povratak gladiatora, *Slobodna Dalmacija* 18. jun.
- Slobodna Dalmacija. 2002. Thompson i Hrvati. *Slobodna Dalmacija* 17. septembar.
- Ugrešić, Dubravka. 1998. *The Culture of Lies: Anti-Political Essays*. London: Phoenix.
- Večernji list. 2002. Strani pjevači i strojari 30 dana bez radne dozvole. *Večernji list* 10. jun.
- Večernji list. 2002. Kratka povijest ekstremne rock-ikonografije. *Večernji list* 12. octobar.
- Večernji list. 2002. Tko to tamo gostuje. *Večernji list*, 22. decembar.
- Večernji list. 1999. Na poziv don Branka Sbutege pjevat ću u Herceg Novom. *Večernji list* 16. decembar.
- Večernji list. 2001. Još je prerano da pjevam u Srbiji, a oni se zabavljaju. *Večernji list* 7. decembar.

- Večernji list. 2004. Joksimović otvorio granice ex-Yu glazbi. *Večernji list* 5. novembar.
- Večernji list. 2002. Porin potihio strahuje od Huljićeva bojkotiranja s Croatijom Records. *Večernji list* 11. januar.
- Večernji list. 2004. Srpski folk u Lijepoj naši. *Večernji list* 4. oktobar.
- Večernji list. Željko Joksimović bacio Zagreb u trans. *Večernji list* 4. novembar.
- Vjesnik. 2004. Hrvatski sluh za srpski folk. *Vjesnik* 18. maj.
- Večernji list. 1998. Rambove turbo-folk karikature. *Večernji list* 12. decembar.
- Vreme. 2000. Povlašćeni odmetnici. *Vreme* 14. decembar.

Marijana Mitrović

Who's Singing *over There*?  
Transnationalism in Post-Yugoslav Popular Music and  
Its Boundaries

The paper examines transnational relations between the states-former Yugoslav republics established through the medium of popular music from 2000 to the present. Drawing on examples from Serbia and Croatia, the paper shows how transnational music stars (e.g. Đorđe Balašević, Momčilo Bajaga Bajagić or Ceca Ražnatović) are seen as symbolic reference points of national ethnopolitical discourse having a constitutive role in processes of identity construction. "Turbo-Folk" musicians from Serbia have also had a symbolic function in both countries, since in Croatia they have represented a cultural resource that enabled distancing from the music genre associated by many urban Croats with the ruralization (and so-called Herzegovinization) of Croatian urban centers. In addition, a study of value judgments about Serbian and Croatian pseudofolk-pop music provides insight into the transnational negotiation of conflicting identities within the ex-Yugoslav context. Finally, the paper shows how ethnonational boundaries drawn by nationalizing ideologies created separate cultural spheres, which have been transnationalized following the disintegration of Yugoslavia.

*Key words:* transnationalism, boundaries, popular music, former Yugoslavia, Serbia, Croatia

---

Marijana Mitrović

Qui chante *là-bas*?  
Transnationalisme dans la musique  
post-yougoslave populaire et ses limites

Ce travail traite les rapports transnationaux entre les états-héritiers de la République fédérale socialiste de Yougoslavie établis à travers le média de la musique populaire dans la période de 2000 à nos jours. En prenant appui sur les exemples de la Serbie et de la Croatie, je démontre dans mon travail que les personnalités musicales transnationales (comme le sont Đorđe Balašević, Momčilo Bajagić Bajaga ou Ceca Ražnatović) sont interprétées comme des points symboliques référentiels des discours nationaux ethnopolitiques constitutifs des processus de la construction d'identité. En outre, les chanteurs du turbo-folk de Serbie ont une fonction symbolique dans les deux pays, compte tenu du fait qu'en Croatie ils ont servi de ressource culturelle de distanciation par rapport au genre musical que de nombreux Croates urbains associaient à la ruralisation (et à ce que l'on a appelé la "hercegovinisation") de l'espace urbain croate. L'examen des jugements axiologiques sur la nouvelle musique folk serbe et croate va également rendre compte de la négociation transnationale des identités conflictuelles dans le contexte ex-yougoslave. A la fin, je démontre dans mon travail comment les frontières établies par les idéologies nationalistes ont créé des espaces culturels séparés qui subissent un processus de transnationalisation après la désintégration de la Yougoslavie.

*Mots clés* : transnationalisme, frontières, musique populaire, Yougoslavie, Serbie, Croatie