

ТМ	Г. XXXV	Бр. 4	Стр. 1323-1352	Ниш	октобар - децембар	2011.
----	---------	-------	----------------	-----	--------------------	-------

UDK 316.7:[78.067.26+78.011.26+78.036.9(497.11)
316.7:[398:784.4(497.11)]

Оригинални научни рад
Примљено: 24. 8. 2011.

Никола Божиловић
Универзитет у Нишу
Филозофски факултет
Ниш

ВУЛГАРИЗАЦИЈА ТРАДИЦИЈЕ ПОПУЛАРНЕ МУЗИКЕ У СРБИЈИ*

Резиме

Под вулгаризацијом традиције у овом чланку подразумева се прекрајање, лажно приказивање и подешавање традиције према интересима неких појединаца или група на власти. Аутор ставља под социолошку лупу популарну музику у Србији (џез, поп, рок) покушавајући да објасни и образложи тезу по којој популарна култура и музика имају валидно историјско утемељење у друштвеном животу Србије. По његовом мишљењу, ова врста традиције гура се „под тепих“, док се целокупна музичка традиција Србије неоправдано смешта искључиво у подручје народне музике – изворне и новокомпоноване. У чланку се говори о „искушењима“ пред којима се налази наша музичка традиција и указује се на разлику између појмова националне и културне традиције. Аутор при том врши компаративну анализу џеза, рока и попа у Србији, с једне стране, и новокомпоноване народне музике и турбофолка, с друге. Поред народне музике, у Србији је традиционална музика и она која се назива популарном, с обзиром на то да се она на овом подручју активно практикује више деценија уназад. Популарна музика, пре свега џез и рокенрол, је истинска спона са модерним светским музичким трендовима и савршено се уклапа у концепт европеизације српског друштва.

Кључне речи: културна традиција, популарна култура, новокомпонована народна музика, флуидна модерност, идентитети

bonicult@filfak.ni.ac.rs

* Рад је урађен у оквиру пројекта *Традиција, модернизација и национални идентитет у Србији и на Балкану у процесу европских интеграција (179074)*, који реализује Центар за социолошка истраживања Филозофског факултета у Нишу, а финансира Министарство просвете и науке Републике Србије.

УВОД: ПРИКАЗИВАЊЕ ТРАДИЦИЈЕ

Традиција представља скуп културних вредности и норми једне епохе, једнога друштва, једнога народа или социјалне групе. Њу чине елементи културе створени и „конзервисани“ у једном одређеном времену и на одређеном простору. Мада се традиција може инструментализовати, злоупотребљавати и лажно приказивати/вулгаризовати због парцијалних интереса појединаца или група на власти (краљева, диктатора, верских поглавара, политичких елита) она ипак, у највећој мери, сама одређује путеве свог одржања, памћења, продужења и практиковања. Традиција је, иако наизглед окамењена, истински флуид. Она као река има своје извориште – попут воде, сама изналази путеве, пречице и канале својих токова, чиме се улива у савременост.

Важну улогу у преношењу традиције могу имати различити фактори, међу којима су породица, ауторитети, друштвене и државне установе високог ранга (школе, цркве, универзитети, политичке организације). Неколико социолошких чинилаца могу пресудно утицати на рецепцију, то јест прихватање традиционалних норми понашања, културних потреба, естетског укуса. Први разлог који указује на прихватање традиционалних културних образаца јесте тај да они буду „прикладни ситуацији“. Други се односи на задовољавање људских потреба, а затим и на веровање у легитимност и ефикасност ауторитета који поставља одређену норму. Следећи разлог у прихватању неке традиционалне норме лежи у томе што не постоје лако замисливе алтернативе за оно што традиционална норма препоручује, а као последњи разлог социолози наводе веровање у вредност која лежи у самој чињеници „прошлости“. Ако је неки начин делања, попуњен од старијих носилаца ауторитета, већ дуго практикован у прошлости, онда он има својство неодољивости (Wörterbuch der Soziologie 1972, 867).

Савремено се колоквијално схвата као синоним модерног, нечега што је власништво актуелних генерација и примерено „духу времена“, како би рекли теоретичари старинског кова. Уз опаску да то не мора бити тачно, поставља се питање да ли традиционално мора увек да буде антипод модерном, да ли је старо по дифолту супротно новом, а временшно противречно авангардном. Такве дихотомије најчешће храмљу и не треба их прихватати здраво за готово. Чему традиција ако она нема смисла у садашњости? Њена вредност постаје очигледна тек у судару са актуелним временом. Нација може бити историјски оквир или теоријски дискурс неких вредности, а никако мера или еталон свих вредности. Уколико се инсистира на ексклузивности и неупитности вредности националне културе, онда може доћи до њеног срозавања на провинцијални ниво. „Национална култура није култура ако се кроз њу не реализују наднационални и оп-

штељудски садржаји“ (Коковић 2005, 85). Дакле, традиционално вредне тековине јесу вредне по томе што су културне, а нису културне самим тим што су националне. Национална култура мора бити најпре култура да би се ставила у фонд националних вредности и уједно задржала своју аутономност¹.

Култура је, дакле, мера онога што је створено у историјском животу неке нације. Не треба занемарити истину да нема „чистих“ националних вредности, с обзиром на то да многе културе опстају само у случају да су отворене за прожимања са другим и другачијим културама. У глобалном свету илузорно је мислити да једна национална култура не садржи примесе неке друге (националне) културе. У мултикултурним друштвима којих је данас све више, традиционално може постати и нешто што се није зачело у националном миљеу дотичне културе већ је преузето у процесу акултурације или енкултурације из других култура. Ту се пре свега мисли на облике популарне културе који се из једног изворишта шире на друге културе и дугим практиковањем, то јест понављањем, постају власништво тих култура. На тај начин популарна култура улази у корпус традиционалних вредности, спајајући времешне и модерне обрасце културе.

Дихотомија која постоји између традиционалног и модерног (то ће рећи, између народне и популарне културе) не значи да је реч о појмовима који се налазе на половима који се никада не сусрећу. Такозвана традиционална друштва не морају бити антимодерна без остатка. Будући да је социологија „дисциплина која се на најинтегралнији начин бави изучавањем модерног друштвеног живота“ (Gidens 1998, 15), она нам може пружити одличан увид у однос традиционалних и модерних форми живота. Из једног социолошког флексибилног угла могу се избећи стереотипи и разне предрасуде о наводној статичности традиционалних и перманентној динамичности модерних друштава. Традиција може бити отворена за промене, као што у неким случајевима модернизација, супротно очекивањима, може бити спора, болна и аномична (Božilović 2010, 124). Ова теза показује се истинитом ако у традицију укључимо и елементе који припадају сфери такозване популарне културе. Неки њени садржаји издржали су проверу времена, тако да се већ могу сматрати традиционалним.

Социолошки гледано, традиција (као и култура у целини) није ствар или проста чињеница. Она је производ сложених друштвених односа, па о њој говоримо на основу наших социјално посредованих

¹ Пишући о *националним литературама* на Балкану, књижевник Видосав Стевановић врши неопходну генерализацију и бележи. „Ако некако успеју да савладају своје слабости, онда неће бити 'националне' већ само 'литература', једна и огромна, она која повезује финског писца са његовим сабратам у Јапану, која припада свима и која због тога припада само себи“ (Stevanović 2010, 414).

утисака. Говорити о традицији значи говорити о нашем *доживљају традиције*, о нашој презентацији (приказивању) и интерпретацији исте. Разумевање и представљање традиције, с једне стране, условљено је сплетом друштвених односа у којима она настаје и преноси се, а с друге, субјективним доживљајем и индивидуалним склоностима да се у њој препознају различита *значења*. И данас о истим догађајима или личностима из даље или ближе прошлости говоримо у амбивалентним релацијама: као о часним или срамним, узвишеним или тривијалним, херојским или злочиначким. Појединац који размишља о вредностима традиционалних тековина налази се пред великим искушењима.

ТРИ ИСКУШЕЊА ТРАДИЦИЈЕ

Гледајући друштвени контекст традиције, може се говорити о њеној употреби и злоупотреби од стране разноразних моћника, политичких елита и политичких вођа, краљева и верских поглавара. Прекрајање традиције, њено дотеривање и вештачко одржавање (једном речју: *вулгаризовање*) осигураће безбедније одржавање на власти одређеним друштвеним групама. Традиције су, наиме, као нешто што се не да увек емпиријски проверити или доказати, подложне манипулацији и зато се оне употребљавају као инструменти са јаким идеолошким и политичким деловањем на масе. У том смислу, условно, можемо издвојити три искушења пред којима се налази свака традиција. То су: 1) Измишљање традиције; 2) Кварење традиције; 3) Занемаривање традиције.

Ад 1) Термин „*измишљање традиције*“ у теоријску употребу прегнантно је увео Ерик Хобсбом (Hobsbawm). По њему, традиција не мора да одговара стварном историјском току, већ њено значење може да се формулише сходно актуелним интересима одређених друштвених група. У том случају ради се о формално установљеној, али лажној традицији, оној која је конструисана, смишљена за релативно краткорочне и сасвим лукративне циљеве. „Измишљене традиције“ нису израсле спонтано и коришћене су као средство за освајање моћи. За њих се тврди да су старе јер тако изгледају, али су често скорашње по пореклу и датирају од пре неколико година. Уз то, континуитет с давном прошлошћу на коју се позивају углавном је лажан. Хобсбом се не устручава да све ово формулише дефиницијом у једној фрази:

„Измишљена традиција’ се користи у смислу једног броја радњи ритуалне или симболичке природе, које се обично управљају према отворено или прикривено прихваћеним правилима, и које теже да усаде одређене вредности и норме понашања путем понављања, што аутоматски подражава континуитет са прошлошћу (Hobsbom & Rejndžer 2002, 6).“

Постоје различити начини измишљања традиција, али је најчешћи онај где се нове традиције наносе на стару грађу или где се стари узор користе за нове сврхе. Одређеним формализацијама такозвана „традиционална“ друштва добијају своје место у „модерним“ друштвима. Намера је да се „измишљене традиције“ искористе за манипулацију, па се у том смислу оне обилато користе у политици и у бизнису. Употреба старе грађе у конструкцији измишљене традиције, иначе, врши се по добро разрађеном језику симболичке праксе и комуникације. Задатак се само наизглед чини тешким јер је овде било потребно извршити најобичнију адаптацију и старе узоре прилагодити новим условима. Тако су, рецимо, старе институције (попут цркава, професионалних армија, судова, универзитета) номинално одржавале континуитет, али су се у ствари веома промениле.

„У свим овим случајевима, због тога што је способна да се преодене у старину, новина није ништа мање нова (Hobsbom & Rejndžer 2002, 12).“

Гиденс се не зауставља на Хобсбомовој формули, већ се још директније надовезује на њу. „Сматрам да су све традиције измишљене“ – тврди он и експлицира ову тезу:

„Ниједно традиционално друштво није у целини традиционално, а традиције и обичаји измишљају се из различитих разлога. Не треба да мислимо да се конструисане традиције могу наћи само у модерном периоду. Штавише, традиције увек укључују моћ, свеједно да ли су намерно конструисане или не. Краљеви, цареви, свештеници и остали одувек су измишљали традиције које им одговарају и којима су оправдавали своју власт (Gidens 2005, 66).“

Овакво размишљање иде у прилог тврдњи о променљивости традиција, које су подложне сталном „преосмишљавању“. С обзиром на то да се традицијом може манипулисати и да се она може деконструисати на разне начине, Гиденс сматра да се традиција све мање живи на традиционалан начин (Gidens 2005, 69).

АД 2) Традиција се, гледајући савремено српско друштво, кроји и прекраја у правом кич маниру. Чини се да синтагма *кварење традиције* садржински и суштински најбоље пристаје таквим видовима прекрајања и злоупотребе традиције. Власт у Србији одвајкада је рачунала са „кратким памћењем“ народа, са слабом писменушћу и обавештеношћу грађана, али и са њиховом наивношћу, нарочито ако се „игра“ на карту њиховог родољубља и на провокацију њихових патриотских осећања. У играма са традицијом активно и перфидно учествује црква, кријући се иза ауторитета светаца и црквених поглавара.

Кварење традиције састоји се понајвише у хипертрофирању њених врлина, вредности или позитивних тековина и прикривању или минимизирању слабости и заблуда. Ту је реч о класичном поступку црно-белог приказивања стварности, попут оног које се сервира

у „лаким“ романима или у филмовима са политичком пропагандом. Српска историја пуна је хероја упитних вредности, попут Милоша Обилића и Марка Краљевића, и „издајника“ типа Вука Бранковића. Таквог гледања на сопствену прошлост (најблаже речено некритичког) нису лишене ни друге земље (попут Енглеске, Шкотске, Француске), али је кројење традиције по мери политичких елита у Србији постало прави мејнстрим, готово правило. Реч је о вулгаризацији традиције, која по многочему подсећа на Мореново (Morin) виђење вулгаризовања садржаја масовне културе. Тако „креатори“ традиције личе на филмске сценаристе који користе различита средства да би удовољили очекивањима гледалаца, а тиме их индиректно и обмањивали. Покушаћемо да Мореново виђење процеса вулгаризације на филму паралелно сагледамо на примеру нашег конструисања традиције и историјске стварности.

Код *упрошћавања* као процеса вулгаризације код Едгара Морена ради се о свођењу карактера на јасну психологију и уклањању онога што би било тешко разумљиво или неприхватљиво „просечном“ уму. Тако се у нашем виђењу приказују углавном сви српски „јунаци без мане и страха“ из „славне“ историје, као и њихови антиподи, персонификовани у ликовима српских „вековних непријатеља“ (Турака, Немаца), који се из године у годину умножавају. *Манихеизација* је процес вулгаризације који је такође заснован на симплификавању и превеликом истицању антагонизама добра и зла – наглашавању позитивних и симпатичних црта српских јунака и антипатичних ликова, који су резервисани за другу страну. Тако су наши непријатељи, у српском виђењу историје и стварности, увек технички надмоћнији и бројчано супериорнији, али ми смо ипак моћнији јер нас красе врлине које они немају, а то су интелигенција, довитљивост или духовитост. *Актуелизација* и *модернизација* као процеси су такође на делу у нашој интерпретацији сопствене традиције јер се у минуле догађаје уносе модерна психологија и драматизација, чиме и догађаји и личности постају ближи духу и сензибилитету савременика, то ће рећи реципијената тако пројектоване традиције (Упор. Morin 1979, 63–4). Овакво подешавање, конструисање и лажирање у најкраћем се може назвати кварењем традиције.

АД 3) Однос према традицији, осим онога којим се традиција „измишља“ или „квари“, може имати и трећу димензију. Она се састоји у *свесном занемаривању* (потискивању, прикривању или „заборављању“) неких културних наслага нашег наслеђа. Нестајање неких делова прошлости из историјске меморије једног народа најчешће је пројектовано у главама његових вођа. Разлози заборав су сасвим прагматични и тичу се личних аспирација појединаца или друштвених група и њиховог опстајања на власти. Нема ту никакве метафизике нити „виших“ циљева – све је подређено једном тренутку, јед-

ној личности (и његовим послушницима), једној идеологији. У таквој атмосфери партикуларни циљеви представљају се као свети и општенародни, тражи се један одговор на сва питања. У српској традицији та атмосфера гласне немости и индукованог једноумља назива се саборношћу. „У царству тоталитарног кича сви одговори дани су унапријед и искључују било какво питање“ – рекао би Милан Кундера (Kundera 1990, 298).

Занимљиво је да у Србији ни после свргавања аутократе Милошевића није дошло до великих помака у погледу рационалнијег сагледавања сопствене прошлости и традиције. Има индиција да је у неким сегментима дошло чак до назадовања у смислу занемаривања или прећуткивања ствари за које је мало рећи да су трун већ да су балван у оку читавог света (порицање или минимизирање сопствене кривње у изазивању рата, крвопролића и распада СФРЈ, непризнавање геноцидних радњи, оклевање у сарадњи са судом за ратне злочинце). Такође је веома видљиво „прескакање“ неких делова наше прошлости, а хипертрофирање других. На пример, позитиван публицитет углавном се даје догађајима и личностима Србије од пре Другог светског рата иако се зна да су читави периоди те историје обележени ауторитарношћу вођа (краљева), диктатуром и недемократском атмосфером у друштву. Упркос говору чињеница, данас се указује на „демократску традицију Србије“, коју је, наводно, заочио и спречио долазак комуниста на власт. Због свега тога позитивне тековине наше борбе током последњег светског рата се прећуткују, а антифашизам српског народа и његових западних савезника се занемарује и ставља „у заграде“.

Мање је погубно када се неке чињенице „искосе“, искриве или ставе под лупу нечијег егоизма или партикуларизма него када се не помињу као да нису ни постојале. Овде су наведени само неки примери из српске политичке историје, но такво занемаривање и прикривање (можда још и веће) постоји када је у питању један део наше недавне *културне прошлости*. То важи за време првих деценија двадесетог века, а још више за нама веома блиску прошлост која има велики број савременика (шеста и седма деценија прошлог века). Ради се о раздобљу у којем је Србија активно учествовала у креирању културне слике Европе, а оно се (раздобље), као што је речено, мањим делом односи на предратни период, а већим на период после Другог светског рата. Култура у Србији тада је излазила из „опанка“ и храбро закорачила на асфалт, на коме се плесало у ритму свинга, буги вугија, церка, твиста и рокенрола. Не може се порећи да су данас то делови културне традиције, која се, попут Пепељуге из бајке, најперфидније и најпрљавије жели ставити „под корито“, као да је није ни било. Глобализација, европеизација и модернизација српског друштва, о којима се данас много говори, једноставно нису могуће

без сагледавања позитивног удела тога урбаног дела наше скорије прошлости у креирању садашњости и будућности српског друштва и културе. Стога је потребно да се, уз помоћ социолошког приказа србијанске цез и поп/рок традиције, укаже на моменте измишљања, кривотворења и прикривања чињеница које се тичу музичке културе у Србији – из даље прошлости, али и из оне новије, за коју постоје аутентични докази у облику новинских написа, књига, чланака, фотографија и филмова.

СРБИЈАНСКА ЦЕЗ И ПОП/РОК ТРАДИЦИЈА

Напред написано било је теоријски увод, пролегомена, припрема или предговор нечему што има реалну, емпиријски истраживу базу и тиче се културне праксе и свакидашњице у Србији, на Балкану. У питању је конкретна област културе – цез и популарна музика која долази из креативне рокенрол традиције XX века и протеже се на овај постмодерни, XXI век. *Популарна музика* као део истоимене културе веома је широк појам. За потребе овог истраживања под тим појмом подразумеваћемо оне музичке врсте које потичу из двадесетог столећа, а које не припадају класичној фолклорној традицији и музици произашлој из народног стваралаштва. Уз уважавање специфике свакога жанра у смислу мелодијских, хармонских, ритмичких и вокалних елемената, у оквиру овога појма условно ће бити здружени жанрови такозване забавне музике (пандан „озбиљној“ и „народној“ музици): блуз, цез, класични рокенрол педесетих година, поп и рок (фолк рок, есид рок и друге подврсте). У ширем смислу, а с обзиром на популарност такозване новокомпоноване народне музике у Србији, условно и она може припадати жанру популарне музике (наравно, са свим својим музичко-сценским и културно-комуникацијским специфичностима). Ова музика се осамосталила у односу на изворну народну музику јер је увелико напустила њене стандарде и удаљила се од ње, упијајући елементе страног, пре свега оријенталног и грчког мелоса, али и оригиналне компоненте рока (гитарске рифове и соло деонице, бубњарске ритмове и сл.). Стога ћемо ову врсту музике пратити паралелно/компаративно са цез, поп и рок музиком, трагајући за елементима њиховог вулгаризованог представљања и приказивања.

Овде и сада неће бити речи о било каквој традицији неких давно прошлих времена, негде и некада. Постулираћемо тезу да *културну* традицију (о њој ће бити реч) могу чинити културни обрасци и норме успостављени непосредно после Другог светског рата и нешто касније, јер је време од неких 60-70 и нешто више година уназад већ довољно одмакло да би било актуелно, а још мање модерно у колоквијалном смислу речи. Још конкретније: ставићемо под лупу музичку традицију у Србији, поглавито урбаног грађанског проседеа. По-

дела културе на руралну и урбану има смисла без обзира колико се такве поделе грозиле поједини теоретичари и друштвени аналитичари. Овом приликом ваља се послужити искуствима и знањем савремених етномузиколога и уважити неку операционалну дефиницију, која ће служити као оквир за естетичко-социолошка разматрања, уопређивања, уопштавања и закључивања. Дакле, музичка традиција неког друштва обухвата „скуп његових музичких знања, пракси и репертоара у виду јасно издвојеног, целовитог, а некад и затвореног културног поља“, а затим и „њихово значење и улогу у окружењу где су настали, њихов историјски развој са појединим фазама и преображајима, као и догађаје или утицаје који су тај развој условили“ (Ober 2007, 38). Разуме се да цез-поп-рок традиција у Србији не испуњава баш све условности овако строге дефиниције, пре свега јер није изворно настала на том подручју. Али у свету као „глобалном селу“, културе нису више тако издвојене, аутохтоне и самосталне као што је било некада. Све оне су подложне прожимању и сталним променама, све оне узимају и дају, тако да земља њиховог порекла више нема толики значај као раније. Свака култура траје онолико колико је спремна усвајати садржаје других култура. Ваља промислити да ли се музички жанрови, попут цеза, попа и рока, могу назвати традиционалним у смислу да су они обликовали не само музички (естетски) укус тадашње грађанске омладине, него и креирали њихово укупно понашање, морална схватања, идеолошка и ина убеђења. Не ради се о томе да схватимо шта ови музички облици јесу објективно, појединачно сваки по себи, већ пре свега какав је њихов укупан смисао у култури као „симболичком универзуму“, каква значења производе и каква решења нуде на плану симболичке комуникације.

Поставља се питање да ли се може говорити о музичкој традицији у Србији, а да то не буде народна музика, фолклор, хармоника, фрула и труба. Данашња Гуча је претесна да би се у њу могла сместити читава музичка традиција Србије². Има ли *модерна Србија* (ето опет друге Србије!) гитарску традицију и, ако је има, зашто се она прећуткује и ставља „под тепих“. Србија, као што је речено, није постојбина поменутих музичких праваца, али ни традиција у целисти не подразумева наслеђе које је без изузетка национално обојено. Реч је, пре свега, о културној традицији, о практиковању неког пона-

² Чувени српски композитор и музичар Војислав Воки Костић не мисли да је Гуча музички на високом нивоу. У једном интервјуу из 2009. он је изјавио следеће: “Гуча није фестивал музике, већ фестивал крканлука. А посебно ми је, пре неколико година, засметала реченица политичког великана Србије Војислава Коштунице. Казао је: ‘Онај ко не воли Гучу, не воли Србију. Ко не разуме Гучу, не разуме Србију’. Ја врло добро разумем и Гучу и Србију. Не волим Гучу, али волим Србију”.

шања и поштовању универзалних вредности које не зависе искључиво од националних интереса, а још мање робују националним критеријумима. Уосталом, и џез, и рок, и поп музика су убрзо по свом настајању испољили интернационални, космополитски и планетарни дух. Ушли су без пардона у културне просторе многих земаља, у чему Србија није била изузетак. Напротив!

Србија се не може похвалити великом бригом за сопствено културно наслеђе. Тачније, у разним периодима друштвеног развоја земље однос према наслеђу био је селективан. У позитивном смислу, он се тицао фолклора, то јест народног стваралаштва (музике, домаћих рукотворина, обичаја, заната). Иако је пре Другог светског рата такозвана забавна и џез музика била заступљена у културном животу Србије, многе композиције су једноставно нестале, а већина није била ни записана. Разлози су углавном прозаични и, у целини, могу се свести на један: Музика те врсте није била цењена као уметност. Њу нико није снимао, чак ни онда када је за то било техничких могућности (Simić 2011, 276). Та небрига је очита већ из чињенице да у Србији није пронађен ни један звучни запис домаће џез музике из периода до Другог светског рата, док у тада „веома затвореној“ совјетској Русији постоје записи већ из друге половине двадесетих година прошлог века (Blam 2011, 61).

Данас, када је префикс „етно“ постао гарант комерцијалног успеха сваког производа, па чак и оног најгорег у музици, у запећак су стављене остале вредности нашег културног наслеђа – оне које су акултурисане из других култура, чак и оне из изворне националне традиције. Србија пре и после рата, а нарочито Београд, била је прилично отворена за стране, европске и америчке културне утицаје. Грађанска омладина пре рата имала је могућност да путује и да се школује у иностранству и процесом енкултурације усваја културне елементе из земаља у којима је боравила.

Двадесети век, као што је познато, био је век великих промена на плану естетског, па дакле и музичког укуса. Пошто музика не зна за границе, постојала је интеракција различитих музичких праваца на плану популарне музике – блуза, џеза и забавне музике. Име џеза везује се за Сједињене Државе, пре свега за Њу Орлеанс као колевку и престоницу џеза. Међутим, џез као музичка форма није искључиво амерички продукт. Мало је познато да је француска култура остварила снажан утицај на развој џеза у Њу Орлеансу – плесовима кадриллом и менуетом, али и „европским инструментима“ (тубе, кларинети, тромбони и трубе). Црнци из Њу Орлеанса били су импресионирани тиме и уводили су нове звукове и инструменте у своје џез оркестрације, ритмове и импровизације (Džouns 2008, 74–5). Будући да европски дух, поготову француски, није био стран српској омладини и интелектуалцима, у Србији грађанске провенијенције постојало је

расположење за прихватање вредности које су долазиле од стране нових и „младих“ уметности, као што су филм, популарна музика и друге, за то време авангардне форме.

Захваљујући пре свега ентузијазму појединаца са нашег простора, Србија није заостајала за европским и америчким културним трендовима. Пре рата било је доста музичких клубова, школа плеса и балских дворана, кафана, кабареа, барова и лагодног ноћног живота. Игранке су у оно време биле друштвени догађаји од великог значаја и престижа, а оркестри су свирали „светски репертоар“. Остаће забележено да је, по узору на америчке оркестре, 1927. године основан први џез оркестар у Србији, под именом „Studentski Micky Jazz“. Његов репертоар чиниле су махом популарне композиције тога времена: фокстроти са примесам свинга и „срамежљивом импровизацијом“. Од 1931. године џез оркестри, по угледу на најпопуларнији „Jolly Boys“, ничу и у другим градовима Србије: у Ваљеву, Кањижи, Петровцу на Млави, Шапцу, Краљеву, Кикинди (Blam 2011, 21–9). Има нешто што је важније од саме музике, а то је тежња да се иде у корак са светом, да се прати мода као део високе грађанске културе. Следе се, не ретко подражавају, а потом и стваралачки осмишљавају светски уметнички трендови. Понајвише музички, у које се убраја и џез. Било је то време џез оркестара, када су се у нас приређивале „забаве са призвуком Париза и Лондона“ и када „Србија није морала да докажује да је део Европе и света“ (Blam 2011, 100). Европејски дух постао је уз велике напоре ентузијаста део србијанског културног идентитета и никако се не може искључити из наше музичке и културне традиције.

Међутим не треба се заваравати мислима да је већинска Србија била модерна, авангардна и прозападно расположена. То се да најбоље приметити у „култури окупационе естраде“, у којој је читав уметнички живот био сведен на кафанску свакодневицу. Из новинских написа се може докучити колико је био јак антисемитизам и антиамериканизам, јер је, на пример, забава и разонода у Њујорку наилазила на осуду зато што је била препуштена искључиво Црнцима који „свирају џез“ и Јеврејима који „узимају доларе“. Појава модернизма у уметности доводила се у везу са материјалистичким, то јест марксистичким погледом на свет, а традиционалистички и антимодернистички дух у Србији постао је, изгледа, део србијанске традиције. То се јасно види из чланка у „Нашој борби“ из 1942. године, у којем је записано и ово:

„Дух оне божанске уметности извајане кроз религиозни стваралачки занос заменила је атмосфера страсти и порока, вина, блуда и дуванског дима. Основна тенденција те 'модерноманије' уствари окренута ка примитивизму, уродила је безбројним 'измима' у стилу 'дадаизма', 'надреализма', 'импресионизма' итд. свдећи се у крајњем изразу на дречање џеза, псовачке стихотворине“. Дигресија џез музичара и публицисте Мише

Блама је сасвим умесна када тим поводом он подсећа на идентичну ситуацију у култури деведесетих, на „силиконске“ певачице и опасне момке окићене златним кајлама и пиштољима и предвођене значајним политичарима. Њих су свеукупно повезивали културни афинитети који се крећу у оквирима те „менталне баруштине и каљуге (Упор. Blam 2011, 130).“

Ни наступајући социјалистички период није био ништа другачији, макар када је у питању културна атмосфера.

Иако је послератни режим у Србији као делу Југославије био комунистички, он није успео да уништи тај дух „капиталистичке“ културе Запада, који је у свести младих људи (претежно образованих и урбаних) важио за прогресиван и – модеран. Он је већ био дубоко запретен у памћење и емоције наших предака, постао је део њиховог сензибилитета. То се већ може назвати културним наслеђем које се преноси на наредне генерације. Вреди укратко описати културну атмосферу тога времена и тиме открити клицу и корене културне заоставштине наших земљака који су били њени ствараоци и реципијенти. Непосредно по доласку комуниста на власт практиковано је одржавање разних приредби. У Београду и другим већим градовима одржаване су игранке на којима је свирана углавном америчка цез музика. Свирало се по разним школама, домовима културе и многобројним школама играња. Све је било више цез музичара, мада је цез музика сматрана „декадентном“ јер „квари“ социјалистичку омладину. По речима Војислава Симића³, свирала се углавном музика спорих ритмова јер су слободнији и брзи плесови забрањивани од дојучерашњих скојеваца који су, између осталог, мотрили и на културу. Такође је забрањивано носити кравате и узане панталоне-фрулице, а уведен је обичај да се заигра и Козарачко коло.

„То је био типичан протест руралне средине која није могла да се уклопи у живот града (Simić 2011, 116).“

Временом су комунистичке стеге попуштале. Узгред, ваља признати да су „стеге“ биле резервисане углавном за јавно испољавање различитих политичких ставова, и да нису превише задирале у естетске прекупације људи, њихово одевање и гастрономско-гурманске склоности. Свако је могао да „свира и за појас задене“, и трубу и дудук и ћемане, да се „допингује“ свакојаком „брљом“ по жељи и да једе свадбарски купус до миле воље. То је што се тиче народне традиције и српских обичаја. Али, и градови су трагали за својим

³ Композитор, диригент и цез музичар Војислав Бубиша Симић не баштини културу српског гуња и опанка, нити припада културном миљеу „светле“ партизанско-комунистичке традиције. Он је припадник грађанског слоја, уметник, ерудита и интелектуалац, један од пионира цеза у српској култури, чија власт у почетку није благонаклоно гледала на стране културне утицаје.

идентитетом. Елем, по сведочењу Симића, од 1947. године сваке суботе и недеље у Београду су одржаване игранке популарне музике на кошаркашком терену на Калемегдану. То је било време „Холивуда у Београду“, када се усред комунистичке престонице свирала америчка цез музика! Реч је о главном проводу и „хај“ месту које је посећивала углавном грађанска омладина која је обожавала цез. Иако је публика била врло пристojна јер је долазила да се само забавља и ужива у музици, било је ту и супкултурних делинквената, „змајева“ са периферије (Карабурма, Булбулдер, Душановац, Чукарица) који су повремено изазивали инциденте. Укратко, биле су то незаборавне „Звездане ноћи“ (Симић 2011, 118-9).

Промене у Југославији биле су нарочито видљиве од 1950. године. Тада се радикално мења и став власти према цезу. Почели су слободно да се приказују амерички филмови са цез музиком, основано је Цез удружење и низ аматерских биг бендова. Онда кад друштво да „зелено светло“ цезу, и цез почиње да утиче на промену друштвених обичаја и навика, на еманципацију од пуританизма и лажног моралног чистунства, на осавремењивање и рафинирање музичког укуса. Прихватање цеза у Србији одразило се и на трендове у другим уметностима, првенствено у филму. Филмски ствараоци онда се све више посвећују обради савремене тематике, уз примену нових естетских стандарда. У том смислу била су типична два филма: *Суботом увече* (1957) у режији Владимира Погачића и *Љубав и мода* (1960) режисера Љубомира Радичевића. У првом случају ради се о омнибусу, у којем је посебно интересантна прича под насловом „Свира одличан цез“. Она говори о Београду захваћеном модернизацијом у свакодневном животу. Филм лансира нову моду у плесовима, одевању и фризурама. Прати живот омладине на игранкама са цез музиком и обавезним *bad guys*, то јест градским силецијама који се понашају насилно и комуницирају неконвенционално, користећи урбани сленг. Аутор, што је најважније, на модерне појаве гледа афирмативно и са очигледним симпатијама. Филм *Љубав и мода* обрађује такође тематику из савременог велеградског живота. Радња филма ситуирана је у Београду почетком шездесетих година, обузетом праћењем и практиковањем европских трендова. Филм је забавно-ревијалног карактера, са много забавне (шлагерске) музике која инклинира цезу. „Пратећи“ елементи су обавезне модне ревије, на којима се лансирају „шик“ хаљине и модерне фризуре, као и неизбежни моторини – „веспе“. „Цез је кренуо напред, ушао у наш живот и ништа га више није могло зауставити“ – сматрао је Бубиша Симић, не слутећи да ће у XXI веку у Србији бити створена атмосфера у којој ће цез и потоњи облици популарне музике (поп, рок) у српској култури добити маргинално место, упркос свим оптимистичким надањима.

Данашњи народњачки дух, под геслом очувања српског „националног бића“, бацио је у сенку све тековине културе из српске културне традиције које су одударале од класичног националног обрасца, будући да се нису уклапале у мејнстрим фолклора и руралне културе. Парадоксално, али ни данашња демократска власт у Србији не чини ништа да сачува и оне вредности које су нераскидиво повезане са свеукупним (а не само са народњачким) бићем српског народа. Приметан је маћехински однос власти према оним урбаним слојевима становништва, интелигенцији и прилично девастираном „средњем слоју“, и то не само када је у питању њихов музички укус већ и културне потребе уопште. Препушта се забраву стваралаштво и талентовани индивидуалци – музичари, композитори и извођачи, који су допринели развоју музичке културе у Србији, нарочито на плану забавне и цез музике. Сви они били су важни као креатори музичког укуса, али и више од тога. Социолошки гледано, они су обликовали друштвено понашање омладине, моделовали њихова морална схватања, идејна уверења, доприносили су новом и модернијем схватању живота и света. Музика је у највећој мери формирала урбани и неконформистички поглед на свет адолесцената, који је био супротстављен традиционалистичком поимању живота. Поткултуре цеза и рока базирани су на субверзивним и резистентним стратегијама, то јест одбијању да се подреде важећим процедурама у култури подређивања; као саставнице популарне урбане културе одликовале су се слободом, код њих су се увек јасно распознавали гестови друштвеног отпора и непристајања. Ове поткултуре креирале су културну климу друштва у коме су биле практиковане – стваране, извођене и усвајане. У том смислу чини се прихватљивим Фисков (Fisk 2001, 31) став да

„популарна култура није потрошња, већ култура – активан процес стварања и преношења значења и задовољстава унутар одређеног друштвеног система.“

Вратимо се културном миљеу Србије из њеног „златног доба“. Из колективног памћења не смеју се избрисати године у којима је Србија, чини се, била најевропскија и најсветскија. Друга половина двадесетог века у Србији, а нарочито шеста и седма деценија, обилвала је оригиналним и популарним културним садржајима који се из садашње перспективе већ могу сматрати делом културне традиције земље. И то оним делом на који се ваља наслонити. Поменути деценије су на неки начин представљале културну прекретницу. Тада је Србија (додуше, као део једне шире државне заједнице) чинила „корак од седам миља“ не би ли се придружила модерном или, како се тада говорило, напредном свету. Континуитет тога развоја осујећен је, па и сасвим прекинут, крвавим распадом СФРЈ, тако да су те године делимично избрисане из сећања људи. Задатак социолога, кул-

турних историчара и друштвених аналитичара је да ускладиште, среде и систематизују информације тог периода српске историје – да онемогуће вулгаризовано приказивање традиције популарних музичких форми које су трајно обележиле модернизацијски пут српскога друштва. Култура тога времена неизмерно много је обогатила фонд наших традиционалних вредности, проширивши га (фонд) на садржаје који су се дотада односили само на руралну сферу и на област народног стваралаштва.

Социо-културна ситуација Србије реченог периода мора се посматрати у контексту глобалног света, политичких и културних изазова који су доносили бројне промене. Доба касних педесетих, као доба хладног рата и конзумеризма, доба нестајања „традиционалног субјекта револуције“ створило је у свету нову културну климу. Она је била обележена сивилом и беживотношћу индустријске цивилизације. Такву апатију уздрмала је најпре побуна америчке „beat“ генерације, а потом и појава британских „младих гневних људи“, да би се бунт против традиције све више ширио у настајућој култури младих. Америчка ситуација обележена је покретом за грађанска права, а у Великој Британији рађа се покрет окупљен око идеје атомског разоружања. На Западу, генерално, дошло је до бројних интелектуалних, грађанских, анархистичких и уметничких покрета усмерених на супротстављање доминантној политици. То је време рађања различитих поткултурних скупова (*teddy boysi, modsi, rockeri*) који су изражавали грађанску непокорност владајућој култури. Док је у поткултурама био доминантан културни момент у односу на политички, у контракултурним покретима шездесетих „политичко“ стаје испред „културног“ (Perasović 2001, 73-4).

Србија није остала слепа за сва ова дешавања, будући да је и она, као и Југославија у целини, била активни судеоник у оквиру светске заједнице. Стање у њој није било „пресликано“ са Запада, али су се западна гибања одразила и на њену унутрашњу ситуацију. Било је ту и студентског бунта (чувени „шездесетосмаши“) и различитих активности на побољшању и консолидацији политичког стања, али су се најважније ствари и сукоби догодили на плану културе, нарочито у погледу схватања традиционалног и модерног живота. Идејна разилажења у друштву имала су све мање класни, а све више генерацијски карактер.

Антагонизам традиционалне и модерне културе најчешће се подводи под антиномије урбаног и руралног начина живота (мишљења, система вредности, укуса, погледа на свет). Кључно питање гласи: да ли „урбано“ безрезервно подразумева све што је пожељно, добро, квалитетно, савремено и модерно, и да ли је „рурално“ резервисано за све што је супротно овим атрибутима? Наравно да то није тачно, мада непринципијелни критичари модернитета желе да

дискрепанцију ових појмова представе на тако симплификован начин како би је могли лакше критиковати, нападати и оспоравати. Није спорно да се *традиционални идентитет* „храни“ већ створеним и „провереним“ вредностима, да негује конзервативан поглед на свет и колективистички дух и да је мање склон променама. За разлику од њега, *модерни идентитет* је отворен, индивидуалистички настројен, флексибилан и спреман на промене. Када се то зна, онда постаје јасно да и традиционално и модерно мишљење имају своје вредности (и предности), али и то да ниједно од њих није добро ако се доведе до својих екстрема. Ни теза о прожимању традиционалних и модерних вредности („симбиоза модерности и традиције“) у науци није спорна (Gidens 2005, 68).

Попут традиције и модернизације, сличне невоље дешавају се „урбаном“ и „руралном“ зато што се урбано схвата као терминолошка алтернатива модерном, а рурално се везује превасходно за традиционално мишљење и поглед на свет. Или, у контексту популарне културе: *урбано* је синоним рокенрола (рок културе, музике), а *рурално* се односи на народну, то јест фолк културу (музику). Та разлика је условно прихватљива, уз опаску да традиционалисти могу да прихватају одређене форме модерне рок културе и да модернисти не гледају са презиром баш на све облике народњаштва и руралне културе. У нашој рок музици је временом чак дошло до компромиса тако што су неки бендови („Бијело дугме“, делимично „YU група“ и „Смак“, а онда и многи други) правили музику која је за основу узимала етно мотиве, али је структурно, у формално-изражајном инструменталном смислу (у мелодији, ритму, хармонији и темпу) била рок⁴. Онда је у тој музици било све више етна, а све мање рока. На крају је етно преовладао у музичкој матрици и све се срушило на главу рока. Ствар се сада обрнула: добили смо етно музику са елементима рока. Коначно, створен је хибрид, заправо „музика“ која није била ништа.

Традиционална култура не мора бити увек и безрезервно рурална и конзервативна, а модерна култура урбана и авангардна. Зато што се вредности из света популарне музичке културе у нас (цез, поп, рок) могу уврстити у ред традиционалних вредности, можемо постулирати следећу тезу: *Рок култура у Србији, својим трајањем и димензијама у одређеном историјском периоду, представља саставни део културне традиције српског друштва*. Тиме се не омаловажава, а још мање доводи у питање, значај српске народне и националне традиције, оличене у народним причама, песмама и легендама, умо-

⁴ Кокетирање рокера с фолклором постало је временом трендовско понашање: „Готово да није било југославног роцк-бенда који свој ’западни гријех’ барем повремено није правдао кокетирањем с фолклорним мотивима (Perković 2011, 36).“

творицима и обичајима, занатима, музици и разним рукотворицима. Исто се односи на личности из старе и најстарије српске баштине. Наш циљ састоји се у томе да се фонду „подразумевајућих“ традиционалних српских вредности прикључе и културни садржаји и достигнућа из наше новије прошлости. Мисли се првенствено на период шездесетих и седамдесетих година, у оквиру кога је афирмисана популарна култура – џез, рокенрол и модерни поглед на свет.

Стиче се утсак да је тај прогресивни део српске културне историје данас прикривен несхватљивим тајним велом. Као да се то жели заборавити не би ли се Србија „заштитила“ од промена које би поспешиле њену бржу европеизацију. Ваља подсетити да је то доба сјајних авангардних уметничких покрета и догађања, почевши од нешто старије *Mediale*, па до БИТЕФ-а, БЕМУС-а, ФЕЕСТ-а, рок гитаријада и другог. Србија тога времена корачала је уз раме са свим земљама које данас махом чине Европску Унију. Није то била онострана и небеска Србија, већ озбиљна држава која је чврсто стајала на земљи. Она није презирала сељаке и народну традицију, али је, уистину, свој развој базирала на модерним тековинама савременог света. И то, опет, не само као конзумент и рецепијент страних културних садржаја. Свој однос са светом Србија је базирала на принципу реципроцитета – узимања и давања.

Културни просперитет једне земље не мора се увек доводити у директну везу са њеним политичким системом. Јер, свака политика је пролазна, а култура је кожа друштва која се не може скинути. Она остаје. У конкретном случају, међутим, не може се пренебрегнути чињеница да је „меки социјализам“ Титове Југославије допуштао култури да се колико-толико размахне⁵. Преовладала су два пола популарне културе. На једној страни била је такозвана новокомпонована народна музика, а на другој је стајао рокенрол (музика, став, однос, поглед на свет). Режим Јосипа Броза био је прагматичан, али флексибилан и релативно либералан (као „прозападни“). Карактеристика га је убрзана индустријализација, урбанизација и повећање уку-

⁵ Не заборављамо на разноврзне цензуре, „црне таласе“, „стварносну прозу“ и сличне неподопштине државе, које су стајале на путу слободе стваралаштва, али је у културу, с друге стране, улагано више него икада раније (и касније). Занимљив је кроки социјалистичке Југославије који скицира Анте Перковић. Он је види као „врло специфичну (*light*) диктатуру“, са селективно одређеним тоталитаризмом – према неким подручјима врло окрутним, а према другима попустљивим. Рок култура (као „креативни сектор“) била је то политички мање осетљиво место, једно од оних „малих џепова слободе“. Бунтовном профилу рокенрола приписивана је субверзија која, по аутору, реално није постојала. Зато, ваљда, „велики вођа“ није био претерано заинтересован за ту младалачку занимацију, за разлику од Комисије за шунд која је према властитим естетским критеријумима плочама одређивала висину пореза (Perković 2011, 107–8).

пног друштвеног стандарда. У тим околностима су комунисти идеолошки и теоретски потпуно преузели дискурс о сталној модернизацији и еманципацији од традиције и заосталости. То је довело до потпуног развоја музичке индустрије, готово идентичне западним системима продукције и презентације популарне музике (Ђурковић 2005, 276).

Упоредо са растом „велеградске културе“ (у Београду) развијала се и једна друга култура. Њу су представљали досељеници са села, који су долазили у град ради запошљавања у индустријским и услужним делатностима. Социолошким жаргоном речено, били су то „урбани сељаци“, који се по општем мишљењу сматрају за „баштинике историјског континуитета и традиције“ (Hobsbom & Rejndžer 2002, 15). Ти новопридошли становници наше престонице од грађана су се разликовали, између осталог, по музичком укусу.

„Иако су урбани становници Београда, а међу њима посебно млади, гледали према Европи и према америчком западу, развијајући снажну домаћу цез и рокенрол културу, градски сељаци развили су укус према новокомпонованим народним песмама, хибридној форми која је повезивала конвенције традиционалних народних песама са савременим темама, а нарочито са модерном оркестрацијом (Gordi 2001, 119).“

У датом тренутку, то је било факат. Али у експликацији оваких теза треба се чувати искључивости. Дискрепанција између села и града, руралног и урбаног, неизбежна је када је реч о практиковању и популаризацији различитих форми културе. Међутим, већ на почетку треба раскртити са манихејских заблудама о „добрим“ и „лошим“ момцима. Анти Перковићу се чини да смо још увек заглављени у црно-белом, дословном читању:

„Rock `n` roll добар, турбо фолк лош. Град прогресиван, село примитивно. Интелектуалци мирољубиви, необразовани агресивни (Perković 2011, 22).“

Стварност је често знала разбити овакву слику у парампарчад. И зато, тек пошто се раскрсти са предрасудама овога типа може се критички и објективно прићи истраживању феномена о којима је реч⁶.

Чини се прихватљивом теза по којој је нарасло градско становништво могло да путује и да прати западну продукцију (од цеза и италијанских канциона до Битлса), уз то да је оно формирало себе као део укупног западно-европског простора. Међутим, када један аутор

⁶ Гуча и Exit, као савремени карактеристични културни симболи „Две Србије“, из године у годину су све сличнији. Гуча је у музичком смислу закорачила у свет „world music“ и све више нагиње ка цезу, а и Exit је изгубио много од почетне субверзивности. Као културни модели и „жртве“ глобализације, обе манифестације су се примакле једна другој тиме што су се комерцијализовале и претвориле у велики бизнис.

заступа тезу о тржишној либерализацији, онда са резервом треба гледати на његову следећу констатацију: „Водећа комунистичка елита је на све могуће начине, укључујући и лингвистичке одреднице, афирмација забавне музике као нечег урбаног, позитивног, елитног, вредног и критика народне или нео-фолк музике (као нечег заосталог и примитивног) покушавала да промовише и намеће забавну поп-музику“ (Ђурковић 2005, 276). Као да је музика нешто што се сервира на парчету хлеба, а не уметност подложна стилу и укусу времена. Дух времена у свету, Европи и (европској) Србији тада је био такав да је он развијао сензибилитет према попу, року и уопште *underground* звуку. Ту, једноставно, не помажу ни препоруке нити забране са стране власти.

На крају крајева, свака музика тада је имала своју публику. Мелодијски и текстуално јасно разграничене народна (изворна и новокомпонована) и забавна музика нису конкурисале једна другој. Старији и мање образовани приклањали су се народној (фолку), док су млађи и образованији били махом окренути ка забавној и рок музици. Критерији преферирања једне или друге произишавали су и из урбано-класне позиције реципијента.

„Док је забавна музика била намењена високој и вишој средњој класи, нео-фолк слушаатељство је чинила читава армија сеоског становништва, тек оформљене радничке класе и приградског становништва: дакле нижа средња класа и радничка класа и сељаштво који су себе препознавали у текстовима који говоре о селу, о тузи за родним крајем, о изгубљеној љубави, кафани и рођацима у туђини, а можда још више у све наглашенијим оријенталним и непарним ритмовима који су од краја седамдесетих почели да доминирају (Ђурковић 2005, 277).“

Ево још неких разлога успеха фолка код публике:

„Фолк је једноставно био јаснији, директнији и разумљивији публици којој се обраћао, није га требало преводити, а и вријеме које је долазило преферирало је музику за пиће, пуцњаву, крик и плач (Perković 2011, 45).“

Љубитеље једне и друге врсте музике карактеришу не само особен музички укус и одређен ниво развијености културних потреба већ и припадност посебном друштвеном слоју за који је, по правилу, увек везан и карактеристичан културни модел. Што се тиче друштвеног статуса „урбаних сељака“, то јест градске публике новокомпоноване народне музике, он је у друштвеној подели рада заступљен понајвише у производним и услужним занимањима (радници, занатлије, угоститељи, трговци). Њихова друштвена моћ у нашем друштву одувек је била веома мала, а углед ових занимања реално релативно низак. Ниво образовања припадника овог модела креће се од основне школе до високог образовања, углавном оног за техничка занимања. У погледу имиџа, то јест карактеристика њиховог изгледа (начин облачења, избор фризура, детаља), он је, рекло би се, „стан-

дардан“ – у свему просечан, што ће рећи „скроман“ и „умерен“ (Dragičević-Šešić 1994, 45, 54). Пошто изглед данас кроз огромну скалу симбола преузима различита значења и носи одређене поруке, припадност овом слоју може се приписати традиционалном културном моделу (поткултури). Сасвим супротно, рокери су утемељивачи *underground* културе, њихов изглед је неформалан, неуједначен, индивидуализован и неконвенционалан (све док га не узме „под своје“ модна индустрија и комерцијална логика профита). Међутим, за разлику од њихових западних колега, углед и утицај рокера у Србији прошлог времена је, као и данас, скроман и генерално се може приписати угледу средње класе и њеном утицају који никада није био импозантан. А средња класа у нас никада није патила од вишка субверзивности⁷. Рокери су углавном мењали друштво у складу са својим индивидуалним донетима у култури и политичком животу. Они су најчешће били опозиција друштву (владајућем начину мишљења), а себе су видели као „последњу линију отпора урбане културе“ (Gordi 2001, 155).

Не може се пренебрећи чињеница да је у рецепцији рок музике (тих деценија званом као *beat* музика) било извесне спонтаности, а у стварању и извођењу и нескривеног ентузијазма. Јер, огромни талас те музике донео је и нови поглед на свет: нову моду (у облачењу и фризурама), другачије, неформалне начине понашања и комуницирања младих. Млади су свој визуелни идентитет подешавали у складу са захтевима времена. Уз умерено субверзивну рок музику у Србији сазрела је млада уметничка авангарда спремна да развија културу и у другим областима стваралаштва: у књижевности и поезији, сликарству и филму. Тада се јављају и први алтернативни и мултимедијални пројекти (Božilović 2004, 217). *Рокенрол традиција* садржи елементе који су по сензибилитету блиски духу садашњег времена. Модерна култура (и постмодерна) почива на постаментима које је успоставила традиција попа и рока (индивидуалност, неконвенционалност, субверзивност, директност, а онда игра, метафора, иронија, перформанс). Осим што у данашњој музици и култури уопште нема великих прича и великих тема. У центру је пулсирање свакодневног живота и свако добија прилику на својих, то јест Ворхолових (Warhol) „15 минута светске славе“.

Са данашње дистанце гледано, тих неколико деценија прошлог века сада представљају део културне баштине и чине базу за нове уметничке подухвате. Битно је истаћи да у културним преобража-

⁷ „У довршеним друштвима рок је могао иницирати и подстицати различите чинове еманципације, али у бившој Југославији он је био играчка средње грађанске класе, производ мирног и сигурног живота који је нудио вријеме и ресурсе за образовање и креативу (Perković 2011, 73-4).“

јима XX века ми нисмо били обични посматрачи, већ смо западну културу критички усвајали и реинтерпретирали, то јест естетски транспоновали у складу са својим социјалним погледима и културним навикама. Занимљиво је да је у време југословенског социјализма било више вокално-инструменталних састава или ВИС-ова (како су се тада називали музички бендови) него фолклорних, културно-уметничких друштава (КУД). Фолклорна друштва била су институционализована у циљу очувања народне традиције, док су ВИС-ови самоницали по свим југословенским градовима као печурке после кише. Данас је рокенрол, медијски и у сваком другом погледу скрајнут да би се отворио пут разноразним етно-кич манифестацијама које, наводно, доприносе афирмацији српске националне традиције. Реч је о свакојаким турбо-трубачко-гастрономским и спортским надметањима у стилу „бацања камена с рамена“, о разним роштиљијадама, сланинијадама, кобасицијадама, купусијадама, бостанијадама, мудијадама и сличним „јадама“ – све у циљу показивања наше културне посебности, измишљања „српскости“ као најузвишеније вредносне категорије. Јер, српски идентитет у традиционалном смислу речи подразумева рурални амбијент, колективни дух и националну (колективну) мобилизацију у виду „саборности“, а познато је да је рокенрол индивидуалистички покрет, резистентан према било којем национализму и да представља „мишљење сопственом главом“. Из тога произилази да је народна музика „домаћа“ и да је као такву ваља неговати, а да је популарна музика у било ком облику увезени пришивак, стран српском менталитету.

Ред је да видимо „на делу“ вулгаризовано приказивање српске музичко-популарне традиције. Највеће заблуде и лажи код Срба везују се за њихово убеђење да су они „народ најстарији“. Придев „најстарији“ за Србе има конотацију највећег, најјачег, најбољег, најпаметнијег, најлепшег... нај! Ти суперлативи не ретко се уносе и у оне области у којима не морају имати битну улогу. Такав случај је са музиком и музичким инструментима. Већини Срба нису потребни никакви докази јер они поуздано „знају“ да су, рецимо, хармоника, виолина и труба, традиционални српски инструменти. Традиционални јесу, али српски сигурно не. Уз мало чепркања по Интернету (о коме многи великосрби, узгред, немају добро мишљење) лако би се сазнало да то нису ни гусле ни гајде, а камоли напред поменути инструменти. Као и већина овдашњих митова, и мит о труби као као српском народном инструменту је лажан⁸. Ови примери речито говоре о

⁸ Труба је стари инструмент који је код древних народа (Асираца, Египћана, Јевреја, Грка и Римљана) играо важну улогу у ратовима. Она се користила и у српској феудалној држави, а први дувачки састави у нас воде порекло од Србско-књажевске банде из прве половине XIX века. Труба је карактеристична као ин-

измишљању традиције у сфери музичке културе, јер за људе који носе неке комплексе, „старост“ наводно повећава углед и статус. Старост музичких инструмената у овом случају није важна сама по себи, она само „доказује“ да су Срби као народ најстарији на Планети. А пошто је старост „врлина“ по себи, онда је и Србија боља од свих, а нарочито од Америке која је Србима традиционално била трн у оку!? Не би било неочекивано да се и електрична гитара прогласи старим српским националним инструментом, будући да „ради на струју“, а њу је, као што се зна, „пронашао“ Србин Никола Тесла. Али, то је већ мање вероватно јер би се тада посредно дошло до рокенрола, који је „америчка измишљотина“, намењена шизацима, педерима и наркоманима.

Можда најупечатљивији пример измишљања традиције представља ауторство једне песме коју својатају сви народи са Балканског полуострва. Та песма у Србији је препознатљива по уводним стиховима „Русе косе цуро имаш, жалиш ли ги ти?“. Код нас ауторство те песме није упитно, али проблем настаје када и сви други са Балкана изричито тврде да је она „њихова“. Трагом порекла ове песме кренула је бугарска редитељка Адела Пеева и 2003. године снимила изванредан документарца под насловом „Чија је ово песма“ (*Whose Is This Song?*). Овај филм говори о сличности нарави и менталитета Балканаца и особинама као што су посесивност, нетолеранција, искључивост, завист, ксенофобичност и ничим објашњива самоувереност. Песма је била присвојена једнако од Турака, као и од Бугара, Грка, Албанаца, Босанаца, Срба и Македонаца. Сви су при том негирали могућност да је то било чија песма осим њихова, па је поводом тога у неколико наврата редитељка била жртва претњи и напада. Умишљена аутентичност која код свих постоји у поводу ове песме показује да измишљање и лажирање традиције није изум само једног народа – на просторима Балкана сви мисле да је њихова култура ексклузивна, а из те етноцентричности произилазе и многе друге невоље које су много озбиљније и опасније од ових музичких.

Свако „измишљање“ традиције доприноси њеном *кварењу*. Такав је случај и са народном музичком традицијом у Србији. Разноразни популисти и националистички успаљени тероретичари покушавају са „улепшавањем“ те традиције, у тој мери да је чине неаутентичном и наказном. Од ње су начинили сурогат пренатрпан разним адитивима који гуше њену чистоту и изворну лепоту. Музичку теорију у стопу прати реална музичка пракса. Није тешко утврдити

струмент цез музике. *Виолина* је настала у северној италији у XVI веку, док *хармоника* има западноевропско, тачније германско порекло. *Гусле* представљају инструмент јужног Балкана, то ће рећи да су оне национални инструмент и Срба, и Црногораца, и Албанаца, и Хрвата.

присуство паганског наслеђа, као и деловање западно-европских и, понајвише, оријентално-турских елемената у српској музици. Пошто је Србија одвајкада била мултинационална заједница, то се подразумева мешање, преплитање и пролиферација музичких стилова и жанрова. Проблем, дакле, није у самом увођењу „страних“ елемената у „нашу“ музику, јер музика као естетска творевина има права да трансцендира ситуацију коју јој диктирају и намећу венестетски фактори, па и овај национални. Проблем је у томе што се најчешће ти елементи не уклапају у музички идентитет српског мелоса, јер и мелодијски, хармонски, и ритмички, и текстуално, и интерпретацијски одударају од духа српске народне песме. Неадекватне синтезе и вештачке симбиозе жанрова доводе до музичког несклада који упада у бездан кича. Према томе, „није задатак прогнати их и забранити већ наћи начина да се избегне њихово пренаглашавање и вулгаризација“ (Ђурковић 2005, 282). Слично је и са увођењем гитарско-рокерских деоница у народну песму. Гитарске дисторзије и рифови, уз соло деонице и импровизације одударају од саме природе народне музике, чиме карикирају рок, а народну музику чине смешном.

Док су код популарне народне музике (неофолк и турбо провенијенције) присутни „измишљање“ и „кварење“, дотле је у случају цеза, попа и рока (у њиховом приказивању) присутан трећи елемент вулгаризације, кога смо назвали *занемаривањем* или свесним прикривањем. Ове музичке врсте се једноставно избацују из српске традиције, што није случајно. Наиме, у Србији је још увек на делу ретрадиционализација и ремитологизација која за циљ има националну мобилизацију. Из ње рокенрол аутоматски испада. Политичке елите своје гласове на изборима купују простом популистичком и националистичком реториком, а у ту идеолошку мрежу упада најшире гласачко тело које чини рурално становништво и огроман број неписмених и полуписмених људи. Рокенрол је изразито урбана култура, индивидуалистички настројена, анационална и несклона признавању ауторитета било које врсте. Та врста музике се једнако опире политичкој репресији и културном империјализму и зато никада није била миљеник владајућих структура. Захваљујући отпору и субверзији који су делови њеног имиџа, она може бити опасна по власт. Стога власт бежи од ње на тај начин што је занемарује, ниподаштава, маргинализује, избацује из (музичке) традиције. Седамдесете су угушене деведесетих, а заборављене двехиљадитих. А ево због чега: Србија се у време комунистичког „једноумља“, за разлику од данас, званично служила са два писма, а у сфери музике рокенрол је био њен заштитни знак. Рокенрол бендови су обележили културу тога доба и уцртали Србију у културну мапу света. Тадашња младеж, ношена својом музиком, поставила је прилично високе стандарде (културне, а не само музичке) испод којих се није желело ићи. Данашњим жар-

гоном речено, била је то „Србија до Токија“ – ведро, насмејана, пуна оптимизма, европска и светска, све док се неко није досетио да је „ослободи“. Србија сада, у односу на некадашњу рокенрол Србију, видно је трема, немаштовита, дрхтава и јалова. Пати од амнезије и Алцхајмерове болести. Има канцер и иде унатраг. Познаје само један инструмент, гусле, и свира само на једној жици. Увек исти акорд. За разлику од данашње „обожене“ и „продуховљене“ Србије, време гитарске Србије биће запамћено као време истинске и слободне *љубави, наде* у остварење друштва без предрасуда и *вере* (макар у рокенрол). Постојала је тада алтернативна сцена. Било је трубача и Драгачевског сабора (alias Гуче), с том разликом што је тадашња Гуча (за разлику од данашње естрадизоване) била прави културни догађај који негује чист национални фолклор. Ововременим помодним жаргоном речено, Гуча је била културни бренд Србије, а не као данас – панађур. На другој страни, гитаријаде су биле светилишта добре гласне музике и плеса. Србија тада ишла је активно, свесно, својевољно и партнерски отворено у сусрет променама (не сервилно и по диктату). Свака политика, па тако и она из времена шездесетих/седамдесетих, јесте једноумна. Али у аутентичној рокенрол култури нема једноумља већ има само духовне радозналости и креативности. Поп и рок музика за наше прилике, овде и сада, није национално, политички и идејно подобна – она руши лажну слику традиционалне, наводно чисте и честите, руралне Србије и баца праву светлост на ту измишљену идилу. Традиција популарне музике у нас практично је осуђена на заборав зато што се не зна да популарна музика у својим различитим видовима представља природну везу са друштвом касне или флуидне модерности. Она може бити „зборно место“ различитих идентитета који представљају стварност и будућност модерног плуралног друштва.

УМЕСТО ЗАКЉУЧКА: МУЗИКА И ИДЕНТИТЕТИ У ДРУШТВУ ФЛУИДНЕ МОДЕРНОСТИ

Музика није есенција друштвеног живота, али однос једнога друштва према музици и сопственој музичкој традицији може указати и на опште смернице његовога развоја. Што се Србије тиче, на делу су механизми који говоре о снажној ретрадиционализацији и ремитологизацији, који је спречавају у њеном, за сада углавном декларативном, залагању за придруживање евроатлантским културним токовима. Данас у јавности преовладава ретроградно и апсолутно нетачно мишљење да ће Србија изгубити идентитет и културну посебност ако прихвати европске вредности, норме и стандарде живота. Ту тезу лансирају странке традиционалистичко-народњачке провенијенције и разне десничарске групације са циљем јачања неповерења у европске институције. Нивоља је у томе што и носиоци демо-

кратске власти упадају у мрежу ових подвала, а онда и сами доносе популистичке мере, које су погубне за модернизацију и европеизацију културног живота. На тај начин долази до симплификованог и до крајњих граница вулгаризованог приказивања музичке традиције. Оно долази из шире слике културе руралне Србије, ружичасто лакиране, патетичне, идиличне и лажне. Преко нескромног глорификовања народне традиције прикрива се права истина српског села у нестајању. Нестварни романтичарски и утопијски приступ селу у њему види пасторални крајолик, изгубљени рај у који ваља побећи из несношљиве вреве градског живота. Слика српског села лажно се медијски репродукује и путем огромног броја телевизијских серија које се производе, емитују и бесомучно репризирају на најгледанијем државном каналу РТС, такозваном јавном сервису⁹. Путем тих емисија ствара се нетачан утисак да Србија заправо никада није изашла из сеоског сокака, да су њени житељи увек поносно одрастали уз „јелек, антерију и опанке“ и да се на њеном подручју ништа друго није слушало осим народне (старе и новокомпоноване) музике. Емисије са цез, поп и рок музиком, али и са „озбиљном“, то јест класичном музиком су веома ретке и никада се не приказују у ударно време. На тај начин прећуткује се истина да култура Србије осим народне музике баштини и музику која је далеко ближа укусима и сензибилитету младих људи широм Европе.

У Србији XIX и прве половине XX века постоји изразита раширеност традиционализма као вредносне оријентације, што узрокује евидентно заостајање за модернизацијским токовима. Патријархализам Србије израста на вредностима и нормама руралне (сељачке) културе, коју карактерише самодовољност, изолованост и културна униформност. Потрага за модерним идентитетом дала је резултате, али је Србију, као уосталом и друга балканска друштва, стављала у процеп између, с једне стране, некритичког подржавања и имитирања вредности Запада и, с друге, њиховог потпуног одбацивања и немогућности емпатије. Због тога су сви модернизацијски пројекти носили у себи снажан дуализам традиционалног и модерног (Stojanović, 2000: 148). У двадесетом веку, а нарочито у деценијама које се данас прећуткују, уз индустријализацију и урбанизацију земље дошло је до снажних модернизацијских померања која су, у културном погледу, СФРЈ и Србију еманциповала и сврстала уз раме са најмо-

⁹ Доминирају музичко-забавне емисије народњачког типа “Жикина шареница”, “Једна песма, једна жеља” и “РТС караван – путујући, певајући”, као и серије које подгревају илузије о традиционално лепом и идиличном животу српског сељака – “Село гори, а баба се чешља”, “Мој рођак са села”, “Сељаци” и сл. Дотле се у стварности српских села дешава супротно – она су и у погледу natalитета, и материјално, и духовно, и инфраструктурно – практично опустошена.

дернијим државама света. Истина је да се урбана култура преферирала, а са њом и музички правци које је она подразумевала (блуз, соул, цез, поп и рокенрол). Међутим, то није имало тенденцију деградације, а још мање ниподаштавања традиционалних вредности из опуса народне културе и стваралаштва. Напротив, и село тога периода напредовало је у смислу да је оно било подвргнуто механизацији (у агрикултурном) и култивацији (у духовном погледу). Тада су, гледано очима културолога, створена два „табора“ – један је чинила народна музика и њене присталице, а други забавна музика са својом публиком. Међутим, то нису били табори таштине, мржње, нетрпељивости и увреда. Свако је уважавао оног другог и ниједан није био конкуренција оном другом. Напросто зато што се радило о две врсте публике, две врсте укуса и две врсте потреба. Једна публика долазила је из руралног, а друга из урбаног миљеа, а при том ниједан од ових придева (рурално, урбано) није у јавности третиран на пежоративан начин.

Графит „Слутим сељаштво“ угребан на зиду једне зграде у Загребу (негде на почетку сулудих ратовања које је претходило распаду СФРЈ) појавио се као својеврсно предсказање културног посрнућа људи овога дела Балкана. Наравно и Србије, јер је сељаштво у свом сировом и примитивном облику на неки начин, парадоксално, постало ментални конструкт и идејни концепт нове грађанске Србије (почевши од мрачних деведесетих до дана данашњег). Тај појам који је данас увијен у благоглагољиви целофан „духовности“, „патриотизма“ и „националног идентитета“ суштински, у реалном животу, прикрива ретроградно народњаштво, антипросветитељство, некритички и антицивизацијски повратак у прошлост. Насупрот урбанизацији и духовном просвећивању села у време „комунистичког једноумља“, сада је на делу *духовно посељачење градова*. Том процесу безглавог суноврата у прошлост стални пратилац је културни регрес праћен убијањем разума. Популаришу се музичке манифестације народњачког типа, при чему су мејнстрим постали најбаналнији кич стандарди. Врховни музички догађај са јасном подршком политичког естаблишмента постала је Гуча. Пандан Гучи су Exit, Belgrade Beer Fest, Nišville, који негују другу врсту музике – рокенрол, цез, блуз, соул и слично – али утисак је да су они ту више ради вештачког одржавања некакве равнотеже и да политичарима служе као видљиви „доказ“ демократизације културе.

Рурална култура и музика која је њен „заштитни знак“ представљају вредности које треба одржавати и продужавати. Ова култура заслужује интерпретацију (етномузиколога, социолога, естетичара) која ће адекватно и са потребном мером озбиљности, одговорности и пристојне скромности указати на њене вредности у укупној егзистенцији народа од кога је потекла. Међутим, сва тумачења тради-

ције српске изворне музике, а посебно оне новокомпоноване и турбофолка, која (тумачења) ту музику без правог разлога стављају на врх лествице српских музичких вредности, чине противуслугу и Србији и њеној културној традицији. Народна музика у било којој варијанти не може бити једини репрезент културних потреба и естетског (музичког) укуса људи са ових простора. Тим пре јер у је у њеном целокупном опусу превише тривијалних и кич садржаја. Не указивати на погубност тих садржаја или, још горе, величати их и популаризовати, представља вулгаризацију кроз, с једне стране, измишљање (лажно приказивање) њених домета или, с друге стране, манихејско интерпретирање, којим се истичу њене измишљене вредности, а прикривају евидентне слабости.

Посебан облик вулгаризације музичког стваралаштва у Србији резервисан је за популарну музику – цез, забавну или поп музику и рокенрол. Тај чин вулгаризовања манифестује се у прикривању, маскирању и прећуткивању њених домета, а тиме и значаја у укупној културе земље. При том, није реч о појединим музичким композицијама нити о неким правцима или жанровима, већ о популарној музици као таквој. Прећуткује се значај који је она имала за културу урбаног становништва и то у време када су урбани културни таласи озбиљно наплавили и српско село. У прошлом веку се показало да рокенрол не мора бити привилегија омладине у градовима јер је он у приличној мери постајао опсесија и сеоске омладине Србије. Културна политика у то време следила је општи политички курс, а он се базирао на потирању разлике између града и села. Данашњи ветрови политике вратили су ствар на почетак, тако да је рокенрол култура остала урбана култура, а неофолк је (са успоном национализма) продужио да доминира укусом провинције (Gordi 2001, 122).

Рок музика данас скрајнута је из медија (па тиме и из живота). Симпатије естаблишмента нису на њеној страни јер она представља најјачи израз урбане, антимилитантне и интернационалне културе. За разлику од ње, неофолк у различитим варијантама, са својим ксенофобним осећањима и кич патриотизмом, представља мелем на рану политици која још увек није изашла из националистичког шиње-ла. Рокенрол култура младих из урбаних средина представља „стратегију за живљење“. Идентитет који млади стичу у урбаним просторима културе утемељен је у интернационалном контексту и првенствено је дефинисан

„опозицијом према новој доминацији руралних и полуруралних културних форми, укључујући и њихово испољавање у политици и у другим видовима свакодневног живота“ (Gordi 2001, 161).

Посматрано из данашњег угла, модерна музичка култура (и постмодерна) почива на постаментима успостављеним у традицији цез музицирања, попа и рока (индивидуалност, неконвенционалност,

директност, импровизација, перформанс, метафора, ругање ауторитетима). У традицији популарне музике, уопште, увек остаје довољно места и простора за модерне подухвате, било да је реч о аранжманима, новим инструментима или начину интерпретације. Дакле, има елемената старог (мотиви, сентименти, рифови, експресија), али отвореног за све што би могло бити блиско сензибилитету *нове* публике. Зато данас у овој музици има доста еклектицизма заснованог на мешању стилова које дозвољава право сурфовање на музичким таласима.

Осврћући се на рокенрол традицију, не можемо се отети утиску да је она (парадоксално) увек прекорачивала традиционалне оквире јер је, за разлику од народњачке традиције, увек била отворена за иновације и модеран израз. А традиција вреди само дотле док држи везу са савременошћу. Рокенрол класика шездесетих је данас традиција, док је у то време рок био естетски свеж и екстремодеран пројекат: увек отворен за националне музичке примесе, али резистентан за све што је националистичко. Музика рока, заједно са целокупном културом која се на њој заснива, веома је отворена, флексибилна и прилагодљива на нове услове модерног живота. Она би се веома лако могла уклопити у постмодерну културу, коју Зигмунт Бауман идентификује у појмовима „касна модерност“, „флуидни живот“ и „флуидна модерност“. Карактеристика рока је да се он брзо привикава на „промене околности“, које намеће живот у „флуидном друштву“. Рокенролу импонује чињеница непостојаности флуидног живота, као и то да тај живот представља „низ нових почетака“. Зато што је флуидни живот блиско повезан са флуидном модерношћу, зато што је његов начин тока базиран на „креативној деструкцији“, рокенрол који тежи модерном у њему види своју нову шансу. Рокенрол је склон променама, он не робује чак ни властитој традицији. Баш као ни флуидни живот, о коме пише Бауман:

„Живот у флуидном модерном друштву не може стајати у месту. Он се мора модернизовати (читај: сваког дана се ослобађати атрибута којима је истекао рок трајања и настављати са демонтажањем/одбацивањем идентитета који су тренутно склопљени/постављени) или нестати (Bauman 2009, 11).“

Естетика рока је повезана са главним принципом или геслом флуидног живота, које се може сажети у речима: слобода кретања, слобода избора, слобода изражавања. Бауман не користи израз постмодерност, сматрајући да новој модерности више пристаје израз „касна“ или „флуидна“ (текућа) модерност, за коју сматра да је крајње индивидуализована и дистанцирана од свих облика традиционалности. У тим условима долази до промена у сфери идентитета – незауостављиво и опсесивно преуређење, реновирање, рециклирање, ремонт и реконструкција идентитета. По њему је идентитет повезан са могућношћу поновног рађања – са престанком да будете оно што

јесте и претварањем у оно што још нисте (Bauman 2009, 17). А та „мантра“ је тако карактеристична за рок идентитет.

Рокенрол је атрадиционалан у мери да не робује ни властитој традицији, а камоли силама споља. За Џона Фиска популарна култура није култура покорних; она је одређена силама доминације по томе што се увек ствара као реакција на те силе (Fisk 2001, 56). Рокенрол је део те културе. Зато је он на нашим балканским просторима (на којима су људи просто очарани традиционалним фетишима) неразумљив и неподобан. Рок је музички облик и има структуру коју је тешко дефинисати. Он почива на парадоксима, а најзначајнији од свих је садржан у томе што се културни значај рока заснива на његовом музичком облику, док се идеологија рока не изражава у музичким терминима (Frit 1987, 227). Можда је због свега тога он политичарима неразумљив и неупотребљив: сувише је свој и сувише у садашњости да би се лако прекрјао. Народну музику, која је ближа духу „широких народних маса“, много је лакше укротити и политички инструментализовати, али време које следи не ради за њу: оно тражи појединце који ће се понашати у складу са захтевима флуидног живота: бити слободан, модеран и спреман за промене. Рок музика (и она традиционална, класична, и ова модерна) одувек је почивала на тим атрибутима. Србијански политичари „заборављају“ да је уврсте у фонд традиционалних културних вредности јер је она увек била индивидуалистички настројена и неукротива, неконформистична и субверзивна – у сваком погледу ишла је изван главнога тока.

ЛИТЕРАТУРА

- Bauman, Zigmunt. 2009. *Fluidni život*. Novi Sad: Mediterran Publishing.
- Bernsdorf, Wilhelm (Hsg.). 1972. *Wörterbuch der Soziologie* 3. Frankfurt: Taschenbuchausgabe, Fischer.
- Blam, Mihailo. 2011. *Jazz u Srbiji 1927-1944*. Beograd: Stubovi kulture.
- Božilović, Nikola. 2004. *Rok kultura*. Niš: Studentski kulturni centar.
- _____. 2010. Tradicija i modernizacija (evropske perspektive kulture na Balkanu). *Sociologija* 52 (2): 113–27.
- Dragičević-Šešić, Milena. 1994. *Neofolk kultura. Publika i njene zvezde*. Sremski Karlovci i Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Đurković, Miša. 2005. Ideološki i politički sukobi oko popularne muzike u Srbiji. *Filozofija i društvo* 25: 271–84.
- Džouns, Leroa. 2008. *Narod bluza. Crnačka muzika u beloj Americi*. Beograd: Utopija.
- Fisk, Džon. 2001. *Popularna kultura*. Beograd: Clio.
- Frit, Sajmon. 1987. *Sociologija roka*. Beograd: IIC i CIDID.
- Gidens, Entoni. 1998. *Posledice modernosti*. Beograd: Filip Višnjić.
- _____. 2005. *Odbegli svet*. Beograd: Stubovi kulture.
- Gordi, Erik. 2001. *Kultura vlasti u Srbiji. Nacionalizam i razaranje alternativa*. Beograd: Samizdat B92.
- Hobsbom, Erik i Terens Rejнджер, ur. 2002. *Izmišljanje tradicije*. Beograd: Biblioteka XX vek.

- Коковић, Драган. 2005. *Пукотине културе*. Нови Сад: Прометеј.
- Kundera, Milan. 1990. *Nepodnošljiva lakoća postojanja*. Sarajevo: „Veselin Masleša“, Svjetlost.
- Moren, Edgar. 1979. *Duh vremena*, 1. Beograd: BIGZ.
- Ober, Loran. 2007. *Muzika drugih. Novi izazovi etnomuzikologije*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Perasović, Benjamin. 2001. *Urbana plemena. Sociologija subkultura u Hrvatskoj*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
- Perković, Ante. 2011. *Sedma republika. Pop kultura u Yu raspadu*. Zagreb i Beograd: Novi Liber i Službeni glasnik.
- Simić, Vojislav Bubiša. 2011. *Sentimentalno putovanje*. Beograd: Clio.
- Stevanović, Vidosav. 2010. *Dnevnik samoće (Izbor fragmenata 1988-1993)*. Beograd: Službeni glasnik.
- Stojanović, Dubravka. 2000. Nekoliko osobina procesa modernizacije u Srbiji početkom 20. veka. U *Dijalog povjesničara/istoričara 2*, priredili Hans-Georg Fleck i Igor Graovac, 135–49 Zagreb: CPI.

Nikola Božilović, Niš

VULGARIZATION OF POPULAR MUSIC TRADITION IN SERBIA

Summary

The vulgarization of tradition in this paper implies the alteration, false representation, and adaptation of tradition in line with the interests of certain individuals or groups in power. The author observes popular music in Serbia (jazz, pop, rock) under a sociological magnifying glass, attempting to explain and motivate the thesis which proposes a valid historical foundation of popular culture and music in the social life of Serbia. In his opinion, this kind of tradition is being “swept under the rug”, while the entire musical tradition of Serbia is unjustifiably placed exclusively within the area of folk music – original and newly-composed. The paper deals with the “temptations” that our musical tradition faces and points to the differences between the notions of national and cultural tradition. The author conducts a comparative analysis of jazz, rock, and pop in Serbia, on the one hand, and newly-composed folk music and turbo-folk, on the other. Apart from folk music, that which is called popular music is also considered traditional in Serbia, since it has been practiced actively in this region for a number of decades now. Popular music, above all jazz and rock ‘n’ roll, is a genuine link with the modern world musical trends and fits perfectly into the concept of Europeanization of Serbian society.

Key Words: cultural tradition, popular culture, newly-composed folk music, liquid modernity, identities.