

3. Regionalnost muzike kao strategija 'mekog otpora' i adaptivnosti pop-folka: zajedničke prošlosti, jedan pop-folk „da svima vlada”?

Uspon pop-folka, popularnog muzičkog žanra koji čine modernizovane narodne pesme lokalnog karaktera i značaja, u ogromnoj meri je izgradio pejzaž popularne muzike Balkana i jugoistočne Evrope tokom 20. i početkom 21. veka. Ova promena ne samo što je osporila hijerarhiju „više” i „niže” kulture tokom socijalizma i posle njega, već je dovela u pitanje i mnoga druga kulturna simbolična obeležja identiteta i pripadanja, zamućujući granice između „istoka” i „zapada”, lokalno-evropskog i „orijentalnog”, ruralnog i urbanog, kao i mnoge druge. Savremeni balkanski pop-folk ponikao je u istovremenom usponu nekoliko potkultura modernizovane narodne muzike u odvojenim nacionalnim kontekstima socijalističke Jugoslavije, Rumunije, Bugarske i Albanije tokom druge polovine 20. veka.¹⁹ Od šezdesetih je masovna popularnost „neukusnih” muzičkih žanrova kao što su jugoslovenska novokomponovana, bugarski etnopop i *čalga*, rumunska *manea* i albanska *muzika shqip populore* i *tallava* kosovskih Roma svaka na svoj način prkosila ideji

19 Strukturno i ideološki paralelni muzički žanrovi i potkulture iz skrivenog kraljevstva popularnog moderniteta u to vreme rasuli su se širom Evroazije, između ostalih: albanska *tallava*, turska *arabesk*, grčka *rebetiko*, jermenska *rabiz*.

da socijalističke države u potpunosti mogu kontrolisati svakodnevnu kulturu istovremeno održavajući kontinuitete i uvodeći novine. Modernizovana narodna muzika koristila se ljubavnim i idiličnim pesmama iz ruralnih pevačkih tradicija, transregionalnog urbanog nasleđa narodne muzike s otomanskim korenima (*alla turca*), popularnim gradskim narodnim pesmama o ljubavi i čežnji nalik onima iz žanra sevdalinke²⁰, zajedničkom kulturom kafanske muzike i brojnih starogradskih pesama s istim melodijama, ali sa stihovima na različitim balkanskim jezicima, između ostalih. Druga zajednička odlika koja je dozvolila da dođe do ovakve vrste „naizmeničnog” moderniteta u narodnoj muzici bio je poriv da se prevaziđe dugovečna dihotomija Istoka i Zapada u balkanskim i istočnoevropskim kulturama, ili preciznije, da se taj konflikt razreši istovremenom ugradnjom njihovih tragova u zvučni medij lokalne muzike – uobičajenim modelom kovanja identiteta u balkanskim društvima. Procesi selekcije iz različitih lokalnih muzičkih tradicija išli su u korak sa intenzivnom industrijalizacijom i urbanizacijom koja je dozvolila brz rast modernizovanog zvuka narodne muzike povezanog s medijima i uspon polunezavisne muzičke industrije i tržišta u poznom socijalizmu. Prerađeni zvučni materijal zajedničkog, pan-balkanskog značaja već dugo prelazi stvarne i zamišljene nacionalne granice: tokom 1950-ih i 1960-ih su bugarski narodni pevači kao što su Boris Karlof, Pejo Budakov, Tinka Peševa i drugi išli na turneje po bivšoj Jugoslaviji (Dimov 2012, 316); godine 1990. jugoslovenska pop-folk diva Lepa Brena sletela je helikopterom direktno na pozornicu stadiona „Vasil Levski” u Sofiji da nastupi pred oduševljenom bugarskom publikom od preko sto hiljada ljudi; hit pesmu *Aspirin* (2007) srpske pop-folk superzvezde Seke Aleksić obradila je grčka pevačica Anci Samiu (Αντζυ Σαμίου, 2008) pod istim imenom, a bilo je i kasnijih „ukradenih” verzija bugarskih i slovenačkih izvođača, koje je Aleksićeva tužila za krađu intelektualne svojine. Citiram ove naoko nasumične i istorijski razdvojene slučajeve da prikazem kako razni „činovi” stvaranja muzike i uživanja, na prvi pogled

20 *Sevdalinka* je bosanska i balkanska melanholična ljubavna pesma sa strukturno prisutnim tragovima *makam* skala poreklom sa Istoka; za više videti Imamović 2016.

nepovezani, služe kao tačke utemeljenja kontinuiteta razmene, i materijalno i diskurzivno, pletući lokalno, transnacionalno i regionalno u jedan fluidan, *opipljiv*, živahan i življen svet balkanskog zvuka. U tom procesu sežu do deljene transnacionalne prošlosti (jedne od mogućih prošlosti) koja je neretko zabranjivana ili zanemarivana u zvaničnim, često nacionalističkim diskursima prisutnih jugoistočnih nacionalnih država. Zbog toga su se rute romskih, turskih, grčkih, jermenskih i raznih slovenskih putujućih muzičara, koji su prenosili pesme preko granica u daljoj prošlosti, ogledale u muzičkim „razmenama” unutardržavnih i međunarodnih turneja i putujućih „muzičkih karavana” koje je sponzorovala država u jugoslovenskom socijalizmu, dok kulturno pamćenje interetničke kafanske muzike i restoranskih ansambala iz prve polovine 20. veka – čiji su članovi bili srpske, bosanske, bugarske, romske, jevrejske i drugih balkanskih narodnosti – još uvek odzvanja u današnjoj saradnji pop-folk zvezda iz različitih bivših jugoslovenskih i drugih balkanskih zemalja, od kojih mnoge uživaju transnacionalnu slavu. Na sličan način se pesme koje su prvobitno prenošene od usta do usta (usmena tradicija), od jednog do drugog lokaliteta²¹, danas takođe dele i iznova obrađuju putem modernih digitalnih medija, studija i globalnih mreža, čineći razmenu intenzivnijom, „prljavijom” i svakako prijatnijom za široku i heterogenu publiku, uprkos mogućim i ponekad tekućim nesuglasticama u vezi s kulturnim vlasništvom, autorskim pravima i zakonima o intelektualnoj svojini. Ovaj zajednički zvučni svet, regionalna pop-folk praksa jugoistočne Evrope koja bi se mogla opisati kao liberalna i kosmopolitska (Archer 2012, 197–199), „poluostrvski tokovi muzike, slika i koreografije na Balkanu” s jednom nogom u zajedničkom nasleđu otomanske ekumene (Buchanan 2007, xx) ili,

21 Jedan od najboljih primera ovoga jeste balkanska starogradska pesma poznata kao *Ruse kose curo imaš* u Srbiji, *Oj, djevojko Anadolko* u Bosni, Ясен месец веч изгрява u Bugarskoj, Üsküdar'a Gider İken u Turskoj i pod drugim imenima u Grčkoj, Albaniji i Rumuniji. Dokumentarac bugarske rediteljke Adele Peeve Čija je ovo pesma (*Whose is this song*) (2003) precizno dokumentuje nejasnoće zajedničkog balkanskog nasleđa iz pozicije nacionalističkih diskursa dok prikazuje kako, iako je to u suštini verzija iste pesme, mnogi današnji stanovnici Balkana osporavaju ideju da je ona deo zajedničke balkanske kulture.

jednostavnije, balkanski *Musikbund*²² (Petan 2010, 43), prikazuje alternativni i nepristrasni pristup kulturnoj prošlosti i sadašnjosti šireg regiona, često postavljan nasuprot nacionalističkim i desničarskim populističkim narativima, pa makar katkad diskurzivno/deklarativno i priljubljen uz navedene narative. Njegova kompleksnost, s tačke gledišta kritičkog regionalizma, mogla bi nam pomoći da razlučimo „kako su prostori i mesta” – moglo bi se dodati, i zvuci – „povezani sa prostorno i konceptualno širim šablonima značenja” (Reichert Powell 2012, 4). Prateći puteve zvuka i muzičara, moglo bi se videti kako se lokalni događaji, artefakti i priče kreću prostorima i osporavaju i preoblikuju identitete, istorije, kao alternative dominantnim kulturnim i političkim narativima koji često insistiraju na odvojenosti i jedinstvenosti nacionalnoj kulturi.

Koncept „autentične narodne pesme” bio je predmet različitih tumačenja od kasnog 19. veka i uspona nacionalnih država na postotomanskom Balkanu, od strane više generacija kompozitora, etnografa, kulturnih radnika i, kasnije, etnomuzikologa koji su nastojali da izrode odgovarajuće definicije i predlože najprikladnije pristupe obradi tradicionalne muzike. Lokalna narodna muzika obično se menjala tako da bude bliža zapadnim klasičnim idiomima, ili sakupljana i čuvana u onome za šta se verovalo da je „čista” forma, sa problematičnim statusom takozvanih „orijentalnih tragova”. S druge strane, već od sredine 19. veka drevne seoske pesme generacijama prenošene usmenim putem

22 Petan je skovao termin *Musikbund* kao paralelu lingvističkog koncepta *Sprachbund* iz 1930-ih. Potonji koncept je takođe razvijao lingvista i stručnjak za Balkan Viktor Fridman (Victor Friedman), koji je istakao da uprkos razlikama između bugarskog, makedonskog, srpskohrvatskog, albanskog, rumunskog, romskog i balkanskog turskog, koji pripadaju vrlo različitim indoevropskim granama, a u slučaju turskog, turskoj grupi, ima izvesnih zajedničkih strukturnih odlika poznatih kao balkanske osobine, „gramatičkih preklapanja” među balkanskim jezicima. Sličan princip može se primeniti na balkansku muziku, s muzičkim odlikama koje bi se mogle pripisati orijentalnim uticajima (*makam* lestvice), ali i, hipotetički, vizantijskom nasleđu (grčkim modusima), ili, po mišljenju nekih naučnika, čak i preslovenskim stanovnicima Balkana. O pitanju porekla se u mnogim slučajevima može samo spekulirati: ono što je bitnije su zone kontakta, odlike ‘nad odlikama’ u kojima izvesne muzičke fraze, kratki motivi, način pevanja ulaze u muzičku tradiciju koja se veoma razlikuje od prvobitne.

i verovatno s minimalnim stepenom novina polako su bivale potiskivane novim pesmama komponovanim u „narodnom duhu”, najčešće stvorenim u varošima i gradovima u razvoju gde su lokalne kulturne elite pokušale da uvrste „evropejstvo” u nove i poželjne oblike nacionalnog identiteta.²³ Vuk Karadžić je 1823. godine zabeležio da lirske („ženske”) narodne pesme, mnoge od njih povezane s drevnim obredima i svakodnevnim poslovima poljoprivredne kulture, već nestaju u varošima Srema, Banata i Bačke, i da ih menjaju „kojekakve nove pesme, što prave učeni ljudi i đaci i kalfe trgovačke” (Karadžić [1824] 1985, 530). Ovo rađanje dela novog, a ipak sasvim narodnog zvuka – pod imenom „varoške pesme”, „kafanske muzike” ili „sevdalinke” – često naširoko popularnog, nastavilo se i početkom dvadesetog veka kao autentični proces dodavanja novine vernakularnom²⁴ konceptu narodne muzike koju su izvodili muzičari amateri. Dimov tvrdi da su nastanak i održanje balkanske deljene muzičke kulture podržavali manji ansambli poput lautara, čalgija ili kafanskih muzičkih skupina, koje su često činili romski muzičari, glavni nosioci orijentalnih odlika balkanske postotomanske muzike (Dimov 2012, 317–18). Publike koje su je podržavale često su svraćale u popularne javne ustanove kao što su kafane, gde se balkanska vernakularna kultura aktivno stvarala i uživala.

Uspeh tehnologije audio-prenosa i snimanja koji je dobio zamah u međuratnom periodu još je više ubrzao proces selekcije, izmene i

23 Srpski romantičarski kompozitori su, na primer, koristili estetizaciju „kao način pristupanja folkloru” (Marinković 1997, 89), što znači da su pesme obogaćene zapadnjačkim „latentnim” harmonijama.

24 Pod *vernakularnom* muzikom misli se na muziku nastalu u lokalnom kontekstu, podložnu procesu transformacije i direktnom (neposredovanom, nedirigovanom) delovanju ljudi koji je stvaraju, uživaju i prenose. Ovim se izrazom najčešće nastoji da izbegne konfuzija svrstavanja muzike pod široke (i neretko ideološki opterećene) odrednice poput narodnog ili popularnog, i ujedno prepozna hibridnost i transformativnost muzičkih praksi, izvan diskursa autentičnosti (Porter 1995, 5–6). O istorijatu upotrebe ovog izraza u angloameričkom kontekstu, u kojem se ističu intervencije američkog kompozitora leve orijentacije Marka Blicstajna (Marc Blitzstein) i etnomuzikologa Čarlsa Sigerera (Charles Seeger), ali i dalja čitanja koncepta tokom 20. veka, piše Arči Grin (Green 1993). U okviru kritičkog regionalizma i prostora muzičkog Balkana, moglo bi se govoriti o „odomaćenoj” ili „narodskoj” muzici kao paraleli konceptu vernakularnog.

stvaranja narodnih pesama za popularni ukus. Radio stanice u prestonicama mnogih balkanskih država – kao što su Radio Beograd, Zagreb i Ljubljana u Kraljevini Jugoslaviji ili Radio Sofija u Kraljevini Bugarskoj – imale su važnu ulogu u stvaranju repertoara narodne muzike mešajući razne lokalne i regionalne narodne pesme s popularnim novim delima, i uvodeći prve „standardne” nastupe kao što je „kultivirano radio-pevanje” i pratnja orkestra. Popularnost srpskog pop-folka, međutim, imala je čvrst osnov u sličnom statusu svog direktnog prethodnika iz jugoslovenskog socijalizma, novokomponovanoj narodnoj muzici, komercijalnom žanru koji je trajao od šezdesetih do ranih devedesetih godina 20. veka. Komunističke balkanske države zauzele su različite stavove prema gradskoj muzičkoj kulturi. Na primer, iako su i SFRJ i Bugarska favorizovale aranžiranu seosku narodnu muziku koju izvode državni folklorni ansambli, u Jugoslaviji je urbana muzika međuratnog perioda još bila prisutna u javnim prostorima i preobražena najpre u modernizovanu narodnu muziku posredovanu putem radija, a docnije i u novokomponovanu muziku, dok je u Bugarskoj zvanična komunistička kulturna politika 1950-ih varošku muziku smatrala „reakcionarnom i buržoaskom” (Agoston-Nikolova 2008, 8).

Jugoslovenska novokomponovana narodna pesma komponovana je ili aranžirana vokalno-instrumentalna popularna muzika koja je mešala elemente raznih južnoslovenskih narodnih muzičkih stilova povezanih sa svakodnevnom životom (pastoralne ljubavne pesme i 2/4 „dvojka”, narodni ritmovi Šumadije; makedonski asimetrični ritmovi i tradicionalne narodne melodije; bosanske sevdalinke i gradske pesme jugoistočne Srbije s temom ljubavi i čežnje i posebnim „orijentalnim” prizvukom, između ostalih), sa drugim balkanskim muzičkim uticajima (romska muzika, ostaci orijentalnih melodija na bazi *makama*, starogradske pesme i romanse 19. i ranog 20. veka) i s izvesnim elementima i estetikom evropske „lake” popularne muzike (nemački šlager, italijanska kancona, grčke popularne balade). Ova mešavina raznih lokalnih zvukova s globalnim trendovima u popularnoj muzici, ali ponekad sa istovremenim evociranjem balkanskog turskog nasleđa, mogla je poprimiti nekoliko oblika. Tokom šezdesetih godina narodne pesme prethodno pevane *a capella* dobile su instrumentalnu pratnju u vidu klasične harmonske progresije zapadnjačke muzike, a melodije

s poznatim kompozitorima i tekstopiscima komponovane da liče na neke aspekte „autentične” narodne muzike evocirale su izvesnu „ruralnu nostalgiju” za generacije ljudi koji su nedavno migrirali u gradove; ređe je novokomponovani repertoar uključivao obrade ili strane popularne ljubavne pesme. Tokom osamdesetih došlo je do veće zastupljenosti pop estetike u novokomponovanom žanru. Pevanje se još više udaljilo od dobro poznatih narodnih tradicija, sa širokim tonskim rasponom i slobodnom mešavinom konvencija „melosa” i melodijskih odlika karakterističnih za evropsku laku muziku i savremene ljubavne balade. Melodijske konvencije seoske vokalne muzike – kao što je karakterističan kraj na drugom stepenu tonskog niza, ali takođe i one nastale u okviru novokomponovanog žanra kao što je melizmatičan, produženi završetak zaključnog stiha ili karakterističan, bogati vibrato – sad su kombinovani s iznenadnim melodijskim skokovima, bogatim harmonskim modulacijama i ekspresivnim, gipkim melodijama. Osim harmonike kao glavnog pratećeg instrumenta za modernizovanu narodnu muziku u Srbiji i drugim jugoslovenskim republikama, instrumenti koji pripadaju konvencionalnim pop i rok muzičkim sastavima kao što su električna gitara, klavijature, bubnjevi i ritam mašine takođe su postepeno uvođeni, pa je amplifikovani zvuk uskoro postao standard (novo)modernizovane narodne pesme.

Posle nasilne propasti Jugoslavije devedesetih, jugoslovenske republike postale su nezavisne nacionalne države, a nekad povezane muzičke scene bivše Jugoslavije otišle su svaka svojim putem, bar na određeni period. Novokomponovana muzika se utopila u srpski *turbo folk* sa svojim elektrifikovanim „narodnim” melodijama pop zvuka, citirajući i prerađujući verzije istočnih i evro-dens muzičkih hitova, i povezujući lokalne izvođače sa MTV konceptom muzičke zvezde. Nagli rast moćne nove postsocijalističke muzičke industrije, medija i tržišta povezanog s narodnom muzikom u okviru konteksta neoliberalne transformacije posle dve hiljaditih omogućio je srpskom pop-folku ogroman napredak kao zajedničkom jeziku regionalne popularne kulture. Ovaj zvuk je iznova dopirao do transnacionalnih publika u drugim republikama bivše Jugoslavije (Sloveniji, Hrvatskoj, Bosni, Crnoj Gori, Makedoniji) i šire na Balkanu (Bugarska, Rumunija, Grčka), privlačeći i generacije onih koji su slušali novokomponovanu muziku u njihove potomke, koji

su nasledili zajednički kulturni habitus narodnjaka kao zajednički momenat iz socijalizma, te čak i od ranije. Preovlađujuće širenje pop-folka putem klasičnih medija, internet-platformi i onlajn zajednica, i kroz duboko ukorenjenu važnost kafanske kulture i činova svakodnevnog slušanja nastavlja se svakodnevno uprkos javnim diskursima koji ga smatraju površnom muzikom sa sumnjivom umetničkom vrednošću i ponekad predstavljaju kao kulturni proizvod neprijateljskih i nazadnijih komšija, čija je kultura „niža”, „orijentalnija”, „balkanskija” od „naše”. U Hrvatskoj je, na primer, zvanična politika isključivanja turbo/pop-folka s programa nacionalnih TV stanica podigla gledanost bosanskih i srpskih emitera koji su uključili folk muziku u svoje programe (Rožman, prema Bejker 2011, 176), dok su srpski novokomponovani/pop-folk izvođači posle prve decenije 21. veka isprva nastupali u manjim klubovima i salama, ali su od 2008. koncerte počeli da drže u velikim koncertnim dvoranama (Bejker 2011, 210).

Regionalizam pop-folka

Muzičku interkulturu²⁵ pop-folka danas dele balkanske publike različitih nacionalnosti, etniciteta, generacija i klasa. Jaki odjeci zajedničke kulturne prošlosti, uz transnacionalno širenje savremenog pop-folka i

25 Pod „interkulturom”, etnomuzikolog Mark Slobin podrazumeva mejnstrim poveznicu kultura različitih nacionalnih država na regionalnom i transregionalnom nivou koja zauzima mesto između superkulture (dominantog obrasca) i potkulture (malih kulturalnih 'ostrva'). Njegova definicija „industrijske međukulture” kao „komercijalizovanog muzičkog sistema” kog često sa strahom smatraju „korporativnom hobotnicom čiji se pipci preteći šire svetom” (Slobin 1993, 61), tačno opisuje stanje balkanskog pop-folka. Komentarišući Slobinovo tumačenje da novokomponovanu muziku nije lako smestiti na skalu superkulture – međukulture – potkulture zbog njenog nejasnog odnosa sa državom, Ljerka Vidić Rasmusen zaključuje da je novokomponovana muzika između superkulture i potkulture (Vidić Rasmussen 1995, 243). Međutim, potkulturni aspekti novokomponovane muzike osamdesetih daleko su od današnje sveprisutnosti pop-folka koji podržava današnja najmoćnija medijska industrija na Balkanu.

bazu fanova usmerenu na slavu izvođača i jednostavne ljubavne pesme, dozvolili su pop-folku da postane praksa u kojoj ljudi različitih etničkih i drugih pozadina slušaju i plešu na istu ili sličnu muziku, uživaju u često izuzetno erotizovanim pojavama popularnih pevača i imitiraju ih i, uopšte, uvrštavaju muziku u svoj svakodnevni život, od modernih obreda (krštenja, venčanja, diplomiranja i sl.) do slobodnog vremena. Odjeci zajedničkih kulturnih sklonosti kao što su uvršteni elementi otomanske muzičke kulture, kafanska muzika 19. veka ili prosto popularnost nekih starih narodnih melodija koje prisvaja nekoliko balkanskih nacija, podržavali su „osećaj” da je pop-folk muzički izraz koji produžava atmosferu balkanskog habitusa. Rori Arčer (Rory Archer) vidi post-socijalistički pop-folk kao uspešno razrešenje antagonizama između zapadno i istočno orijentisanih balkanskih društava, kulturni element koji „objedinjuje lokalne tradicije, domaću intimnost i svet-ske trendove” (Arčer 2012, 199). U sličnom pravcu Rozmari Statelova (Розмари Стателова) zaključuje da zvanični otpor prema pop-folku, čalgi ili etnopopu (koji je takođe uobičajen u bugarskoj praksi) izaziva njegov regionalizam koji je u sukobu sa „nacional-centrizmom”, između ostalih faktora (Statelova 2005, 20), dok Dona Bjukenen (Donna A. Buchanan) vidi različite „narodnjake” (folk muziku) današnjice – i bugofolk i jugofolk, kao „balkanski muzički *geštalt*” u kom je kosmopolit-ska kultura otomanske ekumene sada reinterpretirana u „savremenom balkanskom okviru” (Buchanan 2007, 259).

Muzički elementi kao što su melizmatično pevanje ili sviranje, povremeno odstupanje od strogog ritma, melodijske strukture slične *makam* lestvicama i neujednačeni *aksak* ritmovi (turska reč koja znači „ćopanje”) obično se poreklom smatraju istočnjačkim. Štaviše, izvesnim ansamblima ili muzičkim instrumentima kao što su balkanski orkestri orijentalne muzike *čalgije*, te pravom ili semplovanom zvuku zurli, najčešće se pripisuje balkansko otomansko poreklo, a ponekad njihovo stvarno ili emulirano prisustvo, motiv i zvuk ili zvučni „trag” predstavljaju jasan zvučni znak kosmopolit-skog i multietničkog porekla pop-folka. Istorijski, makami kao što su *hidžaz* (hijaz) i *nikriz* služili su kao osnova mnogih melodija bosanske sevdalinke (Imamović 2016, 56), južnosrpskih pesama iz okoline Vranja i drugih balkanskih urbanih tradicija, a pošto je uticaj tih žanrova bio ključan za

formiranje novokomponovane narodne pesme, zvučni elementi *makama* delimično su prošli u modernizovanu kulturu folka, iako pesme nisu nastajale primenom pravila makamskog sistema, već posredno ponele neke njegove melodijske odlike. U regulativnim kulturalnim diskursima, sa druge strane, čak i najdiskretnije muzičke jedinice kao što je interval prekomerne sekunde često su razmatrane kao tuđinski elementi potekli iz otomanske vekovne vladavine Balkanom. Iako su srpski kompozitori, koji su sakupljali narodnu muziku i pisali o njoj u prvoj polovini 20. veka, ovaj interval videli kao nešto što se može sasvim ukloniti iz jugoslovenske muzike zajedno sa drugim „orijentalno-dekorativnim elementima”, neki naučnici su na drugi način prišli ovom pitanju i izneli mišljenje da su prekomerne sekunde i druge „orijentalne”, „turske” ili „arapske” muzičke elemente slovenske kulture usvojile zato što su njihove drevne muzičke i izražajne odlike strukturno bile slične onima koje su doneli Turci. Jugoslovenski filolog i istoričar kulture Vladimir Dvorniković je tako napisao da „*slovenski arhaizmi* izbijaju i ispod orijentalne dekorativnosti” (Dvorniković [1939] 2000, 398), a posle više od sedamdeset godina rumunska etnomuzikološkinja Speranta Radulesku (Speranța Rădulescu) pripisuje ukorenjenost orijentalnih odlika kao što su makam *hidžaz* i prekomerna sekunda pre-otomanskim muzičkim odlikama rumunske muzike koje su omogućile prihvatanje orijentalnih osobina, u suštini ponovivši isti argument (2014). Možda se plodonosniji pristup ne bi okretao dalekoj prošlosti u potrazi za poreklom: prošlost je tu model uvrštavanja i razmene koji je dozvolio oblikovanje zajedničke transregionalne kulture uprkos pokušajima da se definišu jedinice isključivo nacionalne, najautentičnije muzičke kulture.

Tok savremenog pop-folk zvuka preko balkanskih granica stvara sličnosti kao što su upotreba određenih vrsta vokalne boje i karakterističnih pevačkih stilova i ukrasa, popularnost konkretnih zvučnih efekata i modulacija, kao i zajednički trendovi u aranžmanima, pojavu izvođača i vizuelnoj estetici muzičkih spotova. Današnja sklonost pop-folka da koristi savremenu popularnu muziku s orijentalnim odlikama kao izvor pozajmica takođe se može shvatiti kao proizvod dugoročne bliskosti sa makamima, istočnjačkim modalnim lestvicama i načinima izvođenja koji su posredno prihvaćeni u balkanskim

gradskim muzičkim tradicijama. Ali novi izvori van lokalne kulture brže se modifikuju i konzumiraju, pošto sežu dalje od balkanskih nacija u komšiluku, od bliskoistočnih zemalja čak do južne Azije. Na primer, pesmu slavnog alžirskog *pop-raï* pevača Šeba Haleda „Didi” (Cheb Klahed, 1992), obradili su turski umetnik Tarkan (1992), grčki pevač Jorgos Alkajos (1992), bugarska pevačica Gloria (1994) i srpska pop-folk diva Dragana Mirković – u poslednjem slučaju, kao „Baš tebe volim ja” (1993). Dok je Haledova pesma smatrana vesternizovanom u prvobitnom kontekstu arapskog govornog područja – pošto je spojila zvuke Magreba i elemente popa, džeza i flamenka (Llamas 2002, 68) – srpska verzija smatrala se nečuveno istočnjačkom, pa ju je čak u srpskoj Skupštini svojevremeno pustio čuveni pravoslavni pojac i interpretator tradicionalnih narodnih pesama Dragoslav Pavle Aksentijević, u sklopu optužbe da je pop-folk devedesetih „islamizovan”. Ovaj paradoks otkriva da je politika lokacije sadržana u recepciji i razumevanju muzike; u tome kako se kulturni atributi zvuka drugačije tumače s pozicije dominantnih kulturnih diskursa i publike, koja muzici prilazi fleksibilnije i bez osuđivanja.

Devedesete godine 20. veka i prva decenija 21. donele su skoro istovremene „obrade” popularnih hitova koje se brzo prelivaju preko nacionalnih granica u domen regionalne moderne narodne muzike. Ovo je omogućeno prenosom skladištenja muzike sa klasične televizije i radija na Jutjub i druge virtuelne muzičke platforme, uvođenjem ove muzike u Internet striming, ali i putem velikih privatnih, sada digitalnih, emitera kao što su srpski Pink ili DM SAT televizija, s regionalnom pokrivenošću i masovnom popularnošću u nekoliko zemalja. Međuregionalna muzička razmena nastavila se tokom celog 20. veka do danas. Izvođači modernizovane narodne muzike, koji su karijere započeli u odnosu sa jugoslovenskim državnim radiom šezdesetih, inicirali su trend kupovine prava za muzički hit iz inostranstva kao dodatak repertoaru narodnih pesama koje su komponovali ili aranžirali domaći autori. Na primer, jugoslovenska pevačica novokomponovane muzike Silvana Armenulić obradila je četiri grčke pesme za svoju vinil ploču iz 1968. i potpisala grčke autore, što je bio rani primer zvaničnog priznanja inače prisutne i uobičajene kulturne aproprijacije. Kako je rastuće turbo folk tržište devedesetih često izbegavalo da prizna pravne obaveze zbog političke

i ekonomske zbrke postkomunističke Srbije, mnoge inostrane pesme su kopirane, švercovane ili prosto kradene bez obaveštavanja zakonitih nosilaca autorskih prava. Osim činjenice da je to bio čin koji podleže krivičnom gonjenju (mada se to i dalje srazmerno retko čini), upotreba inostranih zvukova, posebno kad su imali jasne istočnjačke odlike, uvek je izazivala postsocijalističke kontekste koji su težili da očuvaju „čistu” etničku muziku. Mnogi komentatori isticali su da se razmena zvuka pretvara u krađu, preradu i plagijarizam, te pop-folk nazivali neukusnim, lažnim i pozajmljenim izviđom strane kulture. Međutim, kako je tržište raslo a velike zvezde, firme i producenti širom regiona se ponovo povezali, procesi razmene nisu uključivali samo udaljene izvore nego i one bliske, ovog puta sa legalno stečenim verzijama istih pesama u nekoliko balkanskih zemalja.

Razmene koje prevazilaze granice

Postoje dva moguća modaliteta za ili zakonski uređene obrade ili „ukradene” pesme: *međuregionalni* (pesme koje su uradili lokalni kompozitori i tekstopisci) i *vanregionalni* (pesme iz zemalja izvan bivše Jugoslavije i izvan šireg regiona Balkana). Može se reći da su balkanske obrade ne-balkanske popularne pesme često sličnije među sobom nego sa originalom, posebno po načinu pevanja i muzičkom stvaranju zajedničkog balkanskog zvuka. Slučaj bolivudskog hita „Dance per Chance”, koji je prvo u Bugarskoj obradila *čalga* pevačica Ivana (Nedej/ Недей, 2009), a potom srpska pop-folk megazvezda Jelena Karleuša (Insomnija, 2010), posebno je indikativan. I originalna verzija i obrade ističu glavni ženski vokal i kratki, centralno pozicioniran pevani part za muškog izvođača. Dok je u bolivudskom originalu tečna i bogato ukrašena melodija relativno tipična za lokalnu muzičku kulturu, bugarska i srpska verzija su ograničile „orijentalni”, melizmatični zvuk na kratku sekciju za pevača, dok pevačice melodiju izvode ravnije, više u pop stilu bliskom savremenom pop-folku kao produktu višestrukih hibridizacija bliskom domenu savremene globalne pop kulture. Takođe,

postoji i ujednačenost u pretvaranju zahtevnije vokalne deonice indijskog pevača u delove za romskog pevača kao zastupnika 'orijentalnog zvuka' u bugarskoj verziji i gostujućeg bosanskog pevača u srpskoj: obojica izvode melizme, koriste tremolo i kratke falsetne ukrase na način koji ukazuje na „orijentalnu prošlost” balkanske muzike (za dalje videti Nenić 2009a).

Tokom prve decenije 21. veka regionalni pop-folk se razgranao na takav način da sad lako potpada i pod „folk” i pod „pop” etiketu. Žanrovi su počeli da gravitiraju jedan drugom tokom ranih devedesetih, decenije kada se uzdigao komercijalni stil između novokomponovane narodne muzike i agresivnije zapadnjačkog, mada s lokalnim primesama, turbo folka. Od tada se postepena popularnost pop estetike u okviru narodne muzike popela do značajnog nivoa. Činjenica da je savremeni pop-folk – nekad potkulturna, ismevana muzika prve i druge generacije urbanih migranata – postao urbana muzička superkultura i regionalni trijumf tržišta pop muzike dve hiljaditih, danas je priznata i od strane izvođača i publike, ali u okviru balkanskog akademskog konteksta samo delimično. Tokom tri protekle decenije „narodna muzika” preuzela je mesto popa *bukvalno postavši pop*. Izvođači koji su započeli karijere devedesetih, na primer, pevačica Violeta „Viki” Miljković, koja je nedavno prokomentarisala da granica između popa i folka „nikad nije bila tanja”,²⁶ polako su utrli put tom preobražaju. S druge strane, vekovna ideja da uticaji orijentalne ili turske muzike uznemirujuće proviruju iz srpskog pop-folka odzvanja i u današnjim diskursima, u kojima je stil pesme koju karakterišu vibrato i tremolo, akcenat na ornamentaciji i skalama drugačijim od zapadnjačkog dura i mola, još uvek popularno etiketiran kao „turcizam”. Termin u lingvistici opisuje reč pozajmljenu iz turskog koja se koristi u južnoslovenskim jezicima, a metaforički se odnosi ili na izmišljene ili stvarne orijentalne karakteristike istorijske i savremene balkanske muzike. Iako raznovrsna muzička pozadina savremenog pop-folka ne favorizuje isključivo orijentalne muzičke odlike, njene osobine ponekad se sukobljavaju s idejama o

26 <https://www.blic.rs/zabava/aleksandra-radovic-moze-da-mi-peva-pratece-vokale-viki-miljkovic-bez-dlake-na-jeziku/g09y6ee>

Datum poslednjeg pristupa: 4. oktobar 2023.

autentičnom, čistom i ekskluzivnom nacionalnom muzičkom identitetu. U nedavnom sporu oko odluka pobjedničke pesme ugledne srpske narodne pevačice starije generacije Ane Bekute na velikom festivalu narodne muzike „Dragiša Nedović” u Vrnjačkoj Banji (2006), pevačicu i kompozitora optužili su da njihova pesma nije dovoljno tradicionalna ili „srpska”. Direktor festivala branio je umetnički par naglasivši da promocija srpske narodne muzike ne sme biti svedena samo na neke odlike kao što je karakteristični „dvojka” harmonski ritam u dvočetvrtinskom taktu tipičan za Šumadiju. Radije je molio za fleksibilnije shvatanje toga što srpska narodna muzika jeste, iako je požurio da doda kako u pesmi „nema turcizama i drugih sumnjivih stilova”.²⁷ Može se zaključiti da dugoročni problem „nas” i „njih” još uvek utiče na muzičare, slušaoce i kulturne čuvare u nastanku, recepciji i interpretaciji vernakularne narodne muzike. Ali kako popularnost folk-popa raste, mogao bi uneti i novi element u trojstvo Zapada (popa), Istoka („turskog”) i lokalnog (srpskog, balkanskog): osećaj regionalizma kao nečeg suprotnog međusobnoj isključivosti nacionalističkih ili isključivo prozapadnih diskursa.

Pesma „Hajde opa” bugarske *čalga* zvezde Andree „Sahare” (2010) i njena verzija „Tango” (Opa, opa) srpske pevačice Milice Pavlović dobar su primer načina na koji funkcioniše međunarodna razmena između savremenih balkanskih pop-folk muzičkih scena i, štaviše, na koji način obrade često dele naklonost prema „folk” i „pop” muzičkim elementima. Pesmu je komponovao izuzetno uspešni rumunski autor i producent Kostu Jonita (Costi Ioniță) za Andreu „Saharu”, koja ju je prva izvela. Kasnije verzije snimili su hrvatski pop-folk pevač Nikola Bulat („Hajde opa”, 2011) i Milica Pavlović („Tango”, 2012). Bulatovo izvođenje gotovo je isto kao bugarski original, dok se srpska verzija razlikuje u naslovu, stihovima i, iznad svega, muzičkim detaljima izvođenja. Ova poslednja ukazuje na suptilnu, ali nesumnjivu vezu pesme s novokomponovanom muzikom kao istorijskom srži pop-folka, pažljivo balansirajući između estetike transregionalnog pop-folka, a opet, zadržavajući izrazit „srpski zvuk”. Pavlović pripada generaciji mladih pop-folk

27 <http://www.novosti.rs/vesti/scena.147.html:185834-Bekuta-Bila-sam-najbolja>

Datum poslednjeg pristupa: 1. novembar 2023.

izvođača koje je nalazila i kasnije promovisala velika medijska produkcijska kuća „Grand produkcija” kao učesnike pevačkog takmičenja koje se nazivalo „Zvezde Granda”. Ovaj medijski izuzetno pokriveni spektakl sličan je međunarodnim televizijskim muzičkim takmičenjima kao što su „Idol” ili „Ja imam talenat”. Takmičenje je zahtevalo da se učesnici predstave aktuelnim i poznatim pop-folk pesmama, uz prećutno očekivanje da pokažu da mogu biti dobri izvođači „zlatnih hitova”, tj. starijih narodnih (novokomponovanih) pesama. U međunarodnom kontekstu, međutim, Pavlovićeva je etiketirana kao „dens-pop umetnica”²⁸, što ukazuje na neodređen status pop-folka i sa lokalne i sa spoljne pozicije, a još više na činjenicu da je srpski/balkanski pop-folk danas bliži nego ikad međunarodnom konceptu pop muzike.

Srpska varijanta pesme mogla bi proći kao pop melodija, ali neke njene odlike nesumnjivo vuku iz nasleđa srpske novokomponovane muzike koja još uvek odjekuje u današnjem pop-folku. Te prepoznatljive odlike su specifičan stil pevanja i „off beat” šabloni u ritmu refrena koji spadaju u okvir instrumentalne pratnje, ali ipak nose izrazitu nijansu starijih srpskih i balkanskih urbanih i semi-urbanih tradicionalnih pesama koje su izvođene između *parlando rubata* i strogog ritma. Ovakvo izvođenje očuvano je kroz novokomponovane pesme kao specifičan „afektivni” muzički i ritmički modalitet karakterističan za Balkan. Refren „Tango” ima četiri stiha, a drugi deo svakog stiha izveden je s različitim i promenljivim ritmičkim figurama u poređenju sa početkom stiha koji je artikulisan u strožem, *giusto* maniru.

Stihovi na srpskom

*Kako te ludo, ludo volim, moje najdraže
najbolja sam tebi kad je najteže.
Čelik, lanci, svila, ništa vetar ne veže,
u mom srcu tuga više tango ne pleše.*

Slika 1. Refren pesme „Tango”

28 <https://www.revolvy.com/page/Govor-tela>

Datum poslednjeg pristupa: 10. oktobar 2023.

| Stihovi na bugarskom | Srpski prevod |
|---|---|
| <p><i>Хайде, оѿа, оѿа, оѿа, оѿа</i> <i>нека да ѿо чѿя ѿак!</i></p> <p><i>Хайде, оѿа, оѿа, оѿа, оѿа</i> <i>няма да ѿи ѿо сѿесѿя!</i></p> | <p><i>Hajde, ora, ora, ora, ora,</i> <i>neka se to čuje opet!</i></p> <p><i>Hajde, ora, ora, ora, ora,</i> <i>neću te poštedeti toga!</i></p> |

Slika 2. Refren pesme „Haide, ora”

Ovi sinkopirani i ritmički razrađeni završeci s melodijskim akcentima koji padaju „iza” glavnog metričkog udara pratnje, uz ornamente kao što su paltrileri, predudari i drugi, mogli bi se shvatiti

Tango

O, ka - ko te lu - do, lu - do vo - lim, mo - je naj - dra - že,
 naj - bo - lja sam te - bi kad je naj - te - že...

Slika 3. Transkripcija refrena pesme „Tango”

kao indeksni znaci koji sežu u istorijsko srce srpskog ranog pop-folka i njegovih prethodnika – gradske narodne pesme/starogradske pesme sa kraja 19. i početka 20. veka.

No, muzički element koji presudno označava zvučno nasleđe Balkana su upravo instrumentalni delovi. Izbor harmonike kao glavnog instrumenta u interludijima, molska lestvica koja prelazi u makam bajati (*bayati*, to jest, korišćenje nižeg tetrakorda zapadnjačke molske lestvice sa sniženim drugim stepenom) i kako se glavna muzička fraza ponavlja i ulepšava, evocira zajedničke trope balkanske starogradske/urbane narodne muzike u instrumentalnim delovima obe pesme. Srpska pevačica u izvođenju koristi pomalo nazalnu i grubu vokalnu

emisiju punu naboja, što je tipično za pop-folk i obično shvaćeno kao način autentičnog „folk” izvođenja, različitog od pevačkih konvencija u pop muzici. U poređenju s ekspresivnošću srpske pevačice, izvođenje bugarske interpretatorke ravnije je i mekše, glas je u falsetnom registru i digitalno filtriran, dok akcenti vokalne melodije prate glavni ritam koji diktira pratnja. Ono što je pesmama zajedničko jesu instrumentalni delovi s „orijentalnim” prizvukom, sličan uvod koji prilično jasno smešta pesmu u balkansku muzičku kulturu (muški glas izvikuje „Balkania!”), sličan tempo i predudari u refrenu, mada je srpska verzija kompleksnije ukrašena. Zanimljivo je što bugarska *Haide, opa* uglavnom zvuči kao konvencionalna laka pop pesma, ali ravno intonirani drugi stepen lestvice na kraju refrena kraći je zvučni podsetnik na istoricitet „balkanskog zvuka”.

Хайде, опа

♩ = сса 127

Хай-де, о-па, о-па, о-па, о-па, не-ка да го чу-я пак, хай-де,
о-па, о-па, о-па, о-па, ня-ма да ти го спес-тя, хай-де...

Slika 4. Transkripcija refrena pesme „Haide, opa”

Što se vizuelnih aspekata pesama tiče, Milica Pavlović izvodi brze pokrete trbušnog plesa²⁹ koji su jasno povezani s predstavama orijentalne ženskosti, dok je Andrea „Sahara” u spotu predstavljena kao oskudno odevena, ali moćna i seksi žena koja jede muškarce (bukvalno se pretvori u veliku mačku koja na kraju spota skoči na muškarca)³⁰. Oba tropa – unutrašnji orijentalizam i visoko seksualizovana ženska *diva* – tipični su za regionalni pop-folk, ali bi se paralela između zvučnih

²⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=4li7wkflMs0>

Datum poslednjeg pristupa: 1. decembar 2022.

³⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=OLt8lf39AjM>

Datum poslednjeg pristupa: 1. decembar 2022.

i vizuelnih strategija – ponovo, različitog naglašavanja „orijentalnih” i „zapadnjačkih” odlika – ovde lako mogla povući. Poredeći obradu i original, može se zaključiti da jedna zvuči više „folk” a druga više teži „pop-tehnu”, ali da pesme koriste različite strategije da povežu folk i pop elemente i, štaviše, da ponude specifično stapanje lokalnosti i moderniteta. Stoga široka kulturna kategorizacija *pop-folka* zaista može naći mesta za različite „pop” i „folk” momente zbog toga što on jeste transkulturni kotao za pretapanje balkanskog zvuka i slika, u kom se sve usvaja, deli i konzumira kao deo vitalne i zajedničke regionalne kulture koja teži budućnosti, a opet održava vezu sa više potpuno legitimnih prošlosti.