

MITSKO POIMANJE NARODA U KRITICI NOVOKOMPO- VANE NARODNE MUZIKE

Kritika objašnjava svoj predmet, „proizvodi njegove smislove”.¹⁾ Za naučnu analizu koja istražuje *način* na koji se proizvodi smisao, kritika dakle govori i o sebi i o svom predmetu.

Javna kritika novokomponovane narodne muzike uglavnom je negativna, i svodi se, u formalnom smislu, na njena tri osnovna elementa: tekst, muzički obrazac i vizuelnu prezentaciju (*image* njenih interpretatora). Smisao (negativne) kritike, tj. ukazivanje na nepoželjnost u obrascu predmeta, daje i mogućnost konstruisanja *poželjnog obrasca*, odnosno, na kraju i celovitog značenjskog sistema iz kojeg proizilaze oba. Poželjni obrazac, na koji implicitno apelira kritika ovog kulturnog fenomena, otkrivaće, međutim, izrazito nesuglasje između osnovnih težnji kritikovanog fenomena i njegovih ocenivača. Iz ove kontradikcije nazreće se elementi mitskog poimanja ključnog pojma koji je za nju zaslužan — pojma *naroda*.

¹⁾ „Između kritike i dela isti je odnos kao između smisla i forme... Ona (kritika) daje govor... mitskom jeziku koji sačinjava delo...”, R. Bart, *Književnost, mitologija, semiologija*, Nolit, Beograd, 1979, str. 204.

Kao što joj i ime kaže, novokomponovana narodna muzika (u daljem tekstu n.n. muzika), nadovezuje se na neke obrasce „stare” narodne muzike, na čemu i gradi svoju prepoznatljivost, odnosno početnu diferencijaciju od ostalih postojećih muzičkih vrsta. Na osnovu ove *differentiae specificae* danas je moguć spoj sa tzv. pop muzikom, gde su „narodni” elementi stilizovani do krajnosti. Na ovome se zasniva i raznolikost n.n. muzike, jer većina tradicionalnih i lokalno obojenih melosa u njoj „vaskrsava”.

Bez sumnje je da ova muzička vrsta zahvaljuje svoje postojanje upravo *spoju* elemenata iz muzički, kulturno ili, još opštije, semantički potpuno nezavisnih, segmenata. Na osnovu njihove prethodne egzistencije, gradi se i novo, hibridno biće ove kulturne vrste, osporavane već od samog imena. Koje su to nepomirljive i nespojive kategorije koje se ovde „nasilno” vezuju jedna za drugu po cenu dubokih povreda kritičarske estetike?

Već letimičan pogled na razvoj n.n. muzike ukazuje na postojanje dve tendencije: jedna nastavlja tradicionalne muzičke obrasce u gotovo neizmenjenom obliku, osim što je muzika prilagođena orkestraciji i savremenom načinu izvođenja; druga napuša stare forme i radikalno se približava zvuku zabavne (ili pop) muzike. Ono što ovu poslednju ipak identifikuje kao „narodnu” u muzičkom smislu je obično svedeno na neke asocijativne simbole (upotreba tradicionalnog instrumenta, grleni vokali, i sl.), ali se eksplicitno izražava prvenstveno kroz *sam tekst* (smeštanjem radnje „na selo”, folklornom leksikom, epskim figurama, itd.). I dok drugu tendenciju muzičkog osavremenjavanja karakteriše šlagerska melodija tekstualno vezana za „rodni kraj”, u prvoj, anahronističkoj muzičkoj tendenciji, slučaj je obrnut — tradicionalni melos prati tendenciozno inovatorski tekst, koji govori o traktorima, devizama, ljubavnim „vikend romanima”, bioenergiji, i sl.

Čini se, dakle, da novokomponovana narodna pesma teži da svojim simboličkim sredstvima ukaže i na svoju *savremenost* i na svoju *narodnost*.

Tekstualni kôd i njegove kritike

Ako izdvojeno posmatramo tekstualnu strukturu n.n. muzike, videćemo da se paradigma *savremeno/narodno* može uspostaviti i u motivskom i u leksičkom smislu. Ovakav spoj je, prema većini kritika, i najzaslužniji za nesklad

ovih tekstova.²⁾ Prema Čolovićevoj podeli tekstova n.n. muzike³⁾, u svim najmarkantnijim njihovim motivima možemo pročitati ovu objedinjujuću težnju. U motivu odlaska iz zavičaja, koji se ispoljava kao idealizovani opis rodnog kraja prožet nostalgijom, sam protagonist se pojavljuje kao nosilac sudbine „narodnog” u savremenim uslovima. Odlazak u inostranstvo ili napuštanje sela i odlazak u grad — stvara lik „čoveka iz naroda” koji iz daljine „gastarbajterskog” ili otuđenosti urbanog života, lamentira nad nekadašnjim, nad selom, nad zavičajem.

Celu jednu grupu motiva Čolović naziva „opevanjem savremenog svakodnevnog života”. Ono što u tim motivima ukazuje na *narodne* pesme, jeste radnja smeštena u ruralni, odnosno stilizovani folklorni ambijent. Ovo „ruralizovanje” postiže se ili alegorijski, upotrebom prigodnih formula za denotaciju *seoskog* ili *folklornog* (npr. formula „danas majko ženiš sina” — dovoljna je za označavanje *seoske* svadbe), ili metonimijski, upotrebom toponima ili regionalizama koji bez greške upućuju na željeni cilj. Iz svega rečenog, poimanje *narodnog* u tekstovima n.n. muzike, možemo specifikovati kao užu kôd: *savremeno/ruralno*.

I u leksičkom smislu tekstovi pokazuju analognu tendenciju: savremena govorna leksika tretira se „tradicionalnim folklornim prozedom”⁴⁾ (variranje i sklapanje jednih te istih motiva, neoriginalnost, itd.), a taj spoj kritika je smatrala ispraznim šablonizmom. Nefiksiranost tekstualnih formula, njihov fluktuirajući karakter, nepostojanje isticanja individualnog i pojedinačnog doprinosa (Čolović smatra da ove pesme postoje na isti način na koji i usmene narodne tvorevine⁵⁾), govore o poimanju „novog narodnog jezika” u n.n. muzici kao: *savremenog/folklornog*.

Nakon što smo ustanovili osnovne kodove tekstova n.n. muzike, možemo izvesti i temeljne

²⁾ „Kad čovek gleda odnos između masovne i vrhunske kulture, pa pokuša nekako da strukturira i da hijerarhizuje te slojeve značenja svih najrazličitijih manifestacija i rezultata kulturnog stvaralaštva, nova narodna muzika — globalno govoreći, u prvom pristupu — zauzima negde mesto pri dnu hijerarhijske lestvice. (...) njena je vrednost gotovo 0 (nula). Treba praviti razlike između takvih pesama koje stvarno predstavljaju šund svoje vrste, bilo da se radi o tekstu, bilo da se radi o čisto neveštini muzičkim komplacijama, spajanjima, mešanjima raznih stilova, itd. Međutim, ima vrlo interesantnih i uspešnih pesama koje, po meni, na određeni način nastavljaju i narodnu tradiciju, usavršavaju je i obojaćuju”. S. Lukić, P. Plavšić, *Nova narodna muzika*, *Kultura* 8, 1970. Beograd.

³⁾ I. Čolović, *Nove narodne pesme*, *Kultura* 57--58 1982.

⁴⁾ *Ibid.*, s. 45.

⁵⁾ *Ibid.*

kodove njihove kritike, koja se u većini slučajeva izražava kroz deklarativne pojmove (kič, šund, itd.), dakle ne objašnjava svoja polazišta.

S obzirom na osnovni kôd tekstova n.n. muzike njihova kritika odnosi se na dimenziju *savremenosti* ovakvog izraza, a pogotovo dovodi u pitanje njegov *narodni karakter*. Odricanje estetskih vrednosti na ovakav način osavremenjenom „narodnom” jeziku, očitovale se, međutim (u retkim argumentovanim kritičkim stavovima) u zahtevu za literarnom, umetničkom vrednošću čiji uzor je predstavljala *narodna lirika* (metaforičan, poetski jezik narodne nasuprot narativnom, nefigurativnom narodne” pesme).⁶⁾ Drugim rečima, tekstovi ove muzike, koja se nije smatrala narodnom, kritikuju se *upravo kao narodni*, tj. u odnosu na one estetske zahteve koji se smatraju imanentnim „proverenoj” narodnoj lirici. Ova nedoumica stalni je pratilac kritike n.n. muzike u svim njenim vidovima, a u konkretnom slučaju se transformiše u sledeće meta-sudove:

a) S obzirom da kritika kao uzor pravog narodnog jezika uvek nudi njegov tradicionalni obrazac, a ne dakle, neki njegov savremeni oblik, meta-sud ove kritike glasilo bi: *pravo narodno je isključivo tradicionalno*, pripada prošlosti, kulturnoj baštini, itd.⁷⁾ Krajnji vid ove

⁶⁾ „U ovim stihovima nema nikakve misaone kondenzacije ni dramatskih elemenata, njegov psihološki naboj dat je u jednoj ravni, pravolinijski, bez figurativnih sintagmi. Zapravo, njihova struktura nema obeležja poetskog jezika u unutrašnjoj smisaonoj punoći. I pored rime, ritma i osobene funkcije početnog stiha (za koju zna narodni žargon), lirski doživljaj ovih i sličnih stihova je slab. Otud se već na početku nameće zaključak da ova vrsta pesama u svojim tekstovima ima redukovane literarne vrednosti. (...) Emocije su takvog intenziteta da se izražavaju stihovima koji više liče na slobodne asocijacije nego na lirske figure. Tekstualna forma je podređena muzičkom sadržaju koji nije homogen i koji ne počiva na istoj melodijskoj osnovi. Stihovi su izlomljeni i zagušeni varijativnim ponavljanjem istih reči. Ako se zanemare veštački umetnuta poređenja koja grubo daju formalnu celinu strofe, sem što potvrđuju bol, ništa više ne govore. Dosta grubih reči, a tako malo je rečeno.” S. Ivanović, Narodna muzika između folkloru i kulture masovnog društva, *Kultura* 23/1973.

⁷⁾ „Ako bismo ovo sadašnje stvaralaštvo hteli da uporedimo sa našim tradicionalnim narodnim muzičkim stvaralaštvom, ono ne liči ni na romansu a nekmoli na narodnu pesmu. Pesma koju smo čuli... svedoči nam kako sa muzičke strane izgledaju neke od novih komponovanih narodnih pesama. Narod ovo niti može da peva, niti može aktivno da prihvati. Mogli ste da zapazite kako pisac teksta, a takode i kompozitor, malo vode računa o našem klasičnom stihu, desetercu ili osmercu... U tekstu vlada čista improvizacija... Što se muzike tiče, ona nije od veće vrednosti. Naime, bezuspešno se ovde meša sevdaljski ton onih poznatih, popularnih narodnih pesama, koje su se nekad u Srbiji zvale kafanskim pesmama, sa jednim tonom i štimungom koji bismo mogli zvati šumadijskim. Sa te muzičke strane ovo nikako ne bi mogla da bude narodna pesma, jer nije prihvatljiva, ponovljiva, pevljiva; ne bi mogla da se nauči napamet.” D. Dević, Nova narodna muzika, *Kultura*, 8/1970.

kritike dovodi u pitanje i „sam narod”, odnosno u današnjem *narodu* i njegovom savremenom izrazu ne vidi potencijal za onakvo kvalitetno stvaralaštvo kakvo je bilo tradicionalno; ovakav neumetnički, kič oblik sačinjen je „upravo po meri i zaslugi ovakvog naroda”.⁹⁾

b) Ponuđen je, doduše i jedan model osavremenjivanja narodnog izraza, koji je bio „po ukusu” kritike: to je intervencija „umetničke obrade tradicionalne narodne muzike”, koja je karakteristična za same početke medijskog predstavljanja narodne (ili „narodne”) muzike. Iako se ovakav tip „ulepšavanja” više odnosio na muzički obrazac on se primenjivao i u tekstualnom smislu, kao odabir „pogodnih narodnih motiva”.⁹⁾ U okviru odlučnog negiranja onog načina osavremenjivanja koji nudi novokomponovana narodna pesma, pomenimo i stav da je on pre odraz retardacije svesti i stvaralaštva, nego njegovog savremenog razvoja.¹⁰⁾

Vidimo, dakle, na koji se način „pojačava” prvi meta-sud: ne samo da „savremenosti” nema mesta u „narodnom” već ni „narodnom” nema mesta u „savremenosti”.

Kritika muzičkog obrasca

Izabraćemo najkarakterističniji i najzastupljeniji vid kritike: optužbu za nekreativnost, neoriginalnost, plagijat i upotrebu „španskog”, „grčkog”, „alpskog” i ostalih „tuđih” melosa. Najviše kritike odnosilo se ipak na prisustvo *orijen-*

⁹⁾ „Veliki deo našeg stanovništva nalazi se negde na putu iz sela u grad, on više nije seoski element, a još nije postao gradski. Mislim da se neću prevariti ako kažem da je ova muzika namenjena ovom elementu; ona više nije narodna a nije postala ono što treba da bude: muzika koja je — kao umetnička torma — sama sebe svesna, svesna svoga cilja, svoga postojanja... Kakav narod, takva i pesma. Sam taj fenomen velikog komercijalnog uspeha ovakvih stvari dokazuje da ta pesma nekome odgovara. Mi ne bismo ni trošili vreme na ovu pojavu ako bismo ostali na nekoj goloj estetičkoj oceni vrednosti tvorevina te nove narodne muzike — da u celom tom kompleksu nema činjenica koje upućuju na neke manifestacije potrošačkog društva i masovne kulture...”. Gostuški, Nova narodna muzika, *Kultura* 3/1970.

⁹⁾ „Do 1948. kada sam napustio Radio Beograd i preuzeo dužnost rektora Muzičke Akademije, Radio Beograd je... otkupio oko pet stotina umetničkih obrada narodnih melodija. Posle mog odlaska, brzo se krenulo putem povlađivanja ukusa i željama pretplatnika. Broj emisija umetničkih obrada bivao je sve manji i manji da bi poslednjih godina potpuno iščezao sa programa. Improvizovana narodna muzika, i ubrzo, njen katastrofalni pandan — i tekstem i muzikom — novokomponovana narodna pesma, ustaljuju se u Radio Beogradu kao jedini vid narodne muzike”. M. Vukdragović, Beograd u sećanjima 1930—1941., Beograd, 1983., s. 63—64.

¹⁰⁾ D. Kalajić, Narodnost? Kvazilarapska, bre!, *Vjesnik*, Zagreb, 31. I 1987.

talnih muzičkih elemenata u n.n. muzici, pa ćemo ovo uzeti kao karakterističan primer za analizu. Pre toga, naglasimo ono što vredi i za kritiku tekstova: ni u ovom slučaju kritika ne samo da ne smatra n.n. muziku *narodnom*, već taj njen atribut, u kombinaciji s atributom „novokomponovano”, smatra jednim od dokaza njene „nedotupavnosti”. S druge strane ona joj postavlja zahtev nacionalne originalnosti, koji je imperativ tradicionalnog narodnog stvaralaštva. Novokomponovana narodna muzika zadobija na taj način nekakav „demonški” karakter.

Vidimo kako se ovde estetski zahtev iskazuje kroz zahtev za nacionalnom „čistotom”: nedosledan nacionalni karakter pribavlja n.n. muzici sumnjive estetske vrednosti.

Pod orijentalizmima u n.n. muzici, podrazumeva se jedan broj muzičko-interpretatorskih elemenata, koji se danas često svode na samo jedan prepoznatljiv i „inkriminisan” modus, popularno rečeno „zavijanje” pevača. U jednom intervjuu, Miroslav Ilić, najveća zvezda tzv. *šumadijske novokomponovane pesme*, samokritički izjavljuje (pravdajući svoje povlađivanje publici): „Uleteo sam malo u manir... Nekad mi se provuče i po neki *meketavi triler* (podv. aut.). Moram da vodim računa o tome da moju ploču kupuju intelektualci, srednjeobrazovani i nepismeni”.¹¹⁾

Kakvi su to, dakle, meketavi trileri (zavijanje) koji prijaju uhu najšire publike (nepismenih?), i zašto smetaju znalcima obrazovanim konzumentima nove šumadijske pesme?

Pokušaj izгона ovih elemenata koji „povlađuju masovnom ukusu”, iz narodne muzike, može se pratiti od početka medijskog života ovog kulturnog fenomena. Da bismo prikazali kontinuitet ove pojave prenosimo nekoliko javno iznetih mišljenja koja se bave ovim problemom (od kojih je prvo iz tridesetih godina, kada je i osnovan Radio Beograd a poslednje iz današnjih dana).

„*Narodna improvizovana muzika* (tzv. *sevda-linka*) bila je od osnivanja naše stanice... jedna od najradije slušanih tačaka naše emisije. U to vreme ona je predstavljala, a naročito danas, jedan od najosetljivijih problema našeg muzičkog programa. Stavljanjem sevda-linke u program emisija beogradske radio stanice još u samom početku, učinio se, bez sumnje, jedan veliki ustupak najširim slojevima radio slušalaca, ali se nije u ono vreme... mislilo do kojih razmera će se proširiti ova vrsta muzičkog progra-

¹¹⁾ Duga, mart 1985, s. 36.

ma i na kakve će poteškoće, iz godine u godinu nailaziti odgovorni faktori da bi ovakvoj narodnoj improvizovanoj muzici dali onaj vid koji ona, bez sumnje treba da ima, da bi u toj formi *primitivnoj i umetničkoj*, opravdala svoje postojanje na našem programu... Odmah sam energično... prišao prvim koracima u realizaciji svoje davne želje; *da umetnička obrada narodne melodije... nađe svoje mesto u emisijama Radio Beograda, s krajnjim ciljem da improvizacija u jednoj postupnosti, iščezne s radio programa...* Međutim, počeci su bili vrlo teški. Otpor pretplatnika iz dana u dan sve veći...

(M. Vukdragović, *Beograd u sećanjima 1930—41*, Beograd, SKZ, 1983, s. 63, 64, 65, (podv. aut.)

„Nije moguće ćutke preći preko tzv. radio eseja Živojina Zdravkovića, koji je pročitao na beogradskom radiju 17. decembra 1957. godine u 23 časa... U svom izlaganju Zdravković podvlači da je dojučerašnja narodna muzika u „*punoj dekadenciji i deformaciji*“ i da su je *takvom napravili... (oni koji su)...* „*ubacivali u nju našem duhu potpuno tuđe elemente... orijentalni balast pun lažne ornamentike i deplasiranih arabeski, što je sve potpuno strano našoj narodnoj muzici...* pod ovim razornim uticajem svi naši ljudi, od seljaka i radnika do intelektualaca... nisu više u stanju da osete draži prave izvorne i zdrave narodne muzike, čija lepota je u *jednostavnosti i monumentalnosti, a ne u balastu komplikovanog i konfuznog muslimanskog sveta, jezika i izraza i mentaliteta koji nije naš*“ (prema Zdravkoviću, op. aut., podv. aut.)

(Š. Kurtović, *Glasnik vrhovnog islamskog starješinstva u FNRJ*, Sarajevo, 1958, nav. po V. Milošević, *Sevdalinka*, Banja Luka 1964, s. 9)

„Činjeni su uporni pokušaji u Radio Beogradu nove Jugoslavije da se talas širenja *bosanske sevdalinke svede na najmanju meru*. Učinjeno je s početka nešto u melizmatičkom pogledu, ali za kratko vreme *bosanska pesma je osvojila program Radio Beograda*. Svi pevači odreda naučili su tehniku pevanja putem sevdalinke; karakter tehnike unet je u srpsku narodnu pesmu u tolikoj meri da su narodne emisije radio stanice republike Srbije izgubile srpski karakter“.

(M. Vasiljević, *Narodna muzika na programu Radio Beograda*, *NIN*, feb. 1953, nav. po Milošević, op. cit., s. 9)

„Ipak mislim da rezignacija dr Dragutina Gostuškog, kao i odgovarajuća strategija prosvetavanja, počivaju na jednoj temeljnoj zabludi: narod o kome je reč nije onaj kome Gostuški pripada, već neki drugi, potpuno različit. Na osnovu muzikološkog uvida ja se usuđujem taj narod nazvati „kvaziarapskim”. Naime, preovlađujuće karakteristike „novokomponovane muzike” nemaju nikakve veze sa slovenskim muzičkim tradicijama. U pitanju su karakteristike veoma slične ili identične bliskoistočnim i severnoafričkim muzičkim matricama, od upravo arapske lestvice, preko upadljivog preovlađivanja prekomernih sekunda, malih terci, te melizama do nazalnosti glasova tipičnih za pustinjske i bazarske prostore Levanta... U pitanju je (pod)kulturni izraz *genetskog nasleđa petstogodišnje prisutnosti osmanlijske soldateske i administracije u ovim delovima Evrope... Uostalom, to petstogodišnje iskustvo ropstva i tlačenja jasno ispovedaju bitni, ljubavni sadržaji „novokomponovane muzike”, kroz koje izbijaju orijentalni, arhaični ili degradirani modeli opštenja u znaku mazohističkih i sadističkih poriva, odajući iskonske slojeve memorije potlačene raje.”*

(D. Kalajić, Narodnost? Kviziarapska, bre! *Vjesnik*, Zagreb, 21. I 1987)

Vidimo, dakle, da ova nacionalno estetska purifikacija medijske narodne muzike, traje kontinuirano od samog njenog začetka. Pomalja se i paradoksalna činjenica da su počeci „nove narodne” muzike potekli upravo od zvanične kulture i njenog pokušaja „umetničke intervencije” (dakle *komponovanja*), one iste koja danas i samo ime n.n. muzike proglašava krajnjim nonsensom. Odustalo se, kao što smo videli, „zbog otpora pretplatnika”, kojima nije smetala ova „improvizovana narodna muzika”.

Iz navedenih dokumenata možemo izvući dva osnovna zaključka: a) postoji određeni skup izražajnih sredstava koja se vezuju za orijentalni muzički (i kulturni) sistem, i koja su relevantna za razvoj n.n. muzike, odnosno „medijske narodne muzike” od samog njenog začetka; orijentalna „sevdalinka” predstavlja ujedno i klicu *neumetničkog* tretmana n.n. muzike, b) ovaj muzički (kulturni) sklop već decenijama prati ista sudbina: od strane „kulture” uglavnom je, na različite načine, negativno označen (neizvoran, tuđ, neumetnički, emotivno neprihvatljiv-mazohistički, socijalno neprihvatljiv-begovski, itd.), dok je od strane publike (naroda?) uporno prihvaćen i tražen; na taj način, zahtev za nacionalnom originalnošću potekao iz vrednovanja tradicionalnog narodnog izraza mutirao je u nacionalno dušebrižništvo, odbranu „tradicionalnog naroda” od „savremenog naroda”.

Proglasiti ne... masovno prihvaćeni kulturni ob-razac nepodobnim zbog svoje neautohtonosti, tuđosti, može se dovesti *ad absurdum* analognom konstatacijom da je narod radije birao „tuđi“ model izražavanja, nego „svoj“ (ne ulazimo ovde u pitanje „tuđosti“ orijentalizovanih kulturnih elemenata). Bliže je logici pretpostavka da je „neautohtoni“ model došao na mesto *nepostojećeg*, autohtonog, odnosno kao rezultat neke novonastale kulturne potrebe.

Ako izdvojimo distinktivne karakteristike ove „problematične“, orijentalizovane muzičke forme,¹² vidimo da se one uglavnom svode na veliki broj raznovrsnih *dekorativnih elemenata* i specifičan interval (prekomerna sekunda) koji daje „onu opojnu boju sevdaha“. Dekorativnost je, prema muzikologiji¹³, deo *varoške* (građske) kulture, i ona se, prema seljačkom načinu, monumentalnom i jednostavnom, odnosi kao specifičan i *estetski ravnopravan stil*. Varoško pevanje je, u našem slučaju, zadobilo sekundarne orijentalne karakteristike jednostavno zbog toga što je *tradicionalna kultura gradova* koja je relevantna za razvoj ove muzičke vrste) — bila orijentalna.

„U nekim srpskim gradovima u kojima se turski živalj duže zadržao ili koji su bili muzikalnija sredina u prošlosti, stvoreni su posebni tipovi pesama razgranatih melodijskih oblika i izraza s mnogo dinamičkih preliva i ritmičkih prefinjenosti. Takvi gradovi su bili Niš, Vranje i Leskovac u kojima se pevalo posle oslobođenja od Turaka sa mnogo meraka i sevdaha u južnosrpskom dijalektu, uz pratnju turskih čalgija i talambasa. Samo su ova tri grada imala svoje pevačke stilove. Beograd nije nikada imao svojih originalnih pesama.“

(*Muzička enciklopedija*, od.
Muzički folklor Jugoslavije,
Zagreb, 1963)

Vidimo da je orijentalizovana muzika imala svoju tradiciju i u „južnosrpskom dijalektu“

^{*)} V. Milošević, *Sevdalinka*, Banja Luka, 1964.

¹²⁾ „Na kraju ipak proizilazi da je kamen spoticanja: arabeske, ornamentil, melizmi, ukrasi, rulade, itd. Odnos između silabičkog i ukrasnog pevanja, recitativno-deklamatorskog i arloznog, je u muzici pitanje stila, i pitanje koje je uvek aktualno. U našim prilikama i u ovom slučaju je to u krajnjoj liniji pitanje seoske i varoške kulture. Mi možemo govoriti o ukusu i mjeri, inteligentnoj i prostačkoj upotrebi ukrasa, ali je, u stvari, ukrasno pjevanje nerazdvojno i sastavni dio varoškog pjevanja. (...) Melodijskih ukrasa ima u islamskom pjevanju, u crkvenom vizantijsko-sirijskom i grčkom i našem pravoslavnom pjevanju, a bilo ga je i ranije. Od koga smo primili turcizme i dekorativne izraze, jasno je, ali pitanje je da li je široka muzička fraza svojstvena samo islamskom varoškom pjevanju, jer je široko raspređen muzički izraz bio u muzičkoj praksi ustaljen davno prije turske dominacije. (...) Varoška ključna pjesma je jedan vid varške kulture...“, *ibid*, s. 12—16.

gde predstavlja model gradske pesme isto kao što to, severnije, predstavlja nemačka i francuska muzika.¹⁴⁾ „Opsadu” medija, koju je ova vrsta muzike izvršila već od samog početka, možemo objasniti sledećim činjenicama: a) gradska tradicijska, dekorativna muzika i jeste na neki način predigra medijske, masovne, popularne muzike — po svojoj funkciji ona je prvenstveno *izvođačka*, zabavljačka, rasonodna, b) seljačka muzika, kao što smo videli, i nije imala šanse da se predstavi u svom izvornom obliku: već od samog početka kao „prerađena na umetnički način”, c) uostalom, ona i nije bila medijski izvodljiva bez intervencije, a „praintervenciju” predstavlja već samo odvajanje iz celovitosti tradicionalne narodne kulture.

Medijska kultura rezultat je razvijene gradske civilizacije. U našem slučaju začeci medijske kulture gotovo da su se poklopili sa začecima gradske: na neki od „pozajmljenih” modela moralo se računati, a orijentalizovani obrazac, uostalom, već je bio deo tradicije. „Kulturna ksenofobija” nije nimalo nova u našim javnim kritičarskim istupima, ali smo do pojave n.n. muzike bili nekako „navikli” da se ona uglavnom odnosi na odbranu „domaćih originala” od „zapadnjačkih uticaja”. U ovom slučaju, negativan odnos prema „primitivnom, istočnjačkom” masovnom muzičkom stilu, pretpostavlja poimanje nekog mitskog „domaćeg”, nacionalno originalnog i estetski prihvatljivog stila (ili preferira neki „evropski”). Ali masovna kultura, kao što znamo, ne ravna se prema granicama nacionalnih kultura, masa odbija da se ponaša kao nacija.

Kritika medijske prezentacije — imidža

Televizijska i novinska slika, omoti ploča i ostali oblici vizuelne prezentacije n.n. muzike, nešto je noviji, ali nimalo manje kritikovan njen element. Stil odevanja i scenskog ponašanja interpretatora n.n. muzike jeste jedini medijski stil koji se razvijao bez ikakvog uzora (za razliku od „zabavnjačkog”, rokera i ostalih modela), ni iz čega, a opet „iz svega”, jer je kombinovao elemente iz svih dostupnih obrazaca. Rađanje ovog stila dešavalo se pred očima zainteresovane javnosti, a sud o njegovom

¹⁴⁾ 1853. Prvo beogradsko pevačko društvo... „Sirenje muzičke umetnosti u šire slojeve naroda nije bilo predviđeno. Na narodnu muziku, napeve, niko nije ni mislio jer su se narodne pesme smatrale za prostačke... Kao što je uvek slučaj kod naroda koji iz svog primitivnog stupnja stupaju na kulturno poprište, a naime: da povlađuju bilo jednoj bilo drugoj stranačkoj kulturi (tako se i ovde) negovala nemačka, a u manjoj meri i francuska muzika, i to na jezicima dotičnih naroda. Tek docnije, počeo je naš jezik da se čuje u pesmama koje je Prvo beogradsko pevačko društvo pevalo.” *Beograd u prošlosti i sadašnjosti*, Beograd, 1927, s. 83.

lošem ukusu stečen na osnovu ranijih imidža, ispravljaju još i danas njegovi nosioci.

Osnovni kod, jedinstveno primenjiv za ovaj stil, jeste — nedostatak stila, nekog utemeljenog i funkcionalnog obrasca. Još na samom početku ovaj nedostatak je nagovešten kroz spontanost, gotovo *dokumentarnost* svojih prezentacija, *nedostatak svesti* o izgledu kao o „napravljenom”, simboličkom činu. Zlatni zubi, dlakave noge, svakodnevna odeća nadopunjena „naivnim” simbolima svečanosti... bili su karakteristika najranije faze i izazivali su pravi šok svojom povredom „svetosti” medijskog i javnog. Od tada ovaj stil prati vitalnost, želja za promenom i usavršavanjem, odbacivanje starih i prihvatanje novih simbola. Njegovo značenje je *kinetičko*, ono nije sadržano u pojedinačnim simbolima, jer su oni uvek nekreativni, preuzeti. Težnja nije u stvaranju ili preuobličavanju označilaca koji bi oblikovali jedinstvenu stilsku ideju, težnja je upravo u prikrićivanju nedostatka. Na taj način, on se uvek prikazuje kao „maskiranje”, *isprobavanje* odevnih i ostalih vizuelnih simbola, kao privremeni kostim.

Pravi predstavnik stila je pevačica n.n. muzike, a na promenama izgleda onih koje su popularne više od deset ili čak petnaest godina, očituje se u malome razvitak stila. Uzor za prvi „kostimografsko-koreografski” model predstavljao je kafanski nastup. Većina današnjih „zvezda” prošla je ovu fazu stilizovanog kafanskog erotizma, koja je ubrzo prešla u svoju sofisticiziranu „pin-up” varijantu. Naglašeno otmena, svečana i „ozbiljna” toaleta, znak je da je zvezda prešla prvu, neizvesnu fazu svoje popularnosti prema kojoj uspostavlja izvesnu distancu. Nakon ovoga, svako maskiranje je moguće, štaviše, poželjno je iznenaditi publiku svojim stalno novim izgledom: stilizovani „rokerski” ili „pankerski” kostimi, modeli „večne” elegancije holivudskog tipa... Današnju tendenciju „mladenačkog” izgleda uspešno prezentuju i pevači svojim *casual* izgledom „mladog poslovnog Italijana”, a stil se, opšte govoreći, pridružio nekom opštem toku *mode*, bliskom omladinskom poimanju.

Jedno je sigurno: za razliku od muzičkog i tekstualnog, ovaj element n.n. muzike kao kulturnog fenomena, nije nikada težio da simbolizuje ujedno i *narodno, seljačko*, u stereotipnom poimanju. Naprotiv, njegova formula je — izgledati *savremeno, urbano*. Ali, od kritike i kritičkog dela javnog mišljenja, ono nikad nije čitano kao „savremeno”, „urbano”, već kao *težnja* za savremenim i urbanim izgledom, kao „lažni” i „naivni”, a ne kao „prirodni” moderan izgled. Konotacija podražavanja artificijelnosti, snobovštine, lažnog efekta, udružena sa prozirnošću,

gotovo spontanošću kojom se nudila, mogla je biti pojačana i još nekim elementima:

— neuspelost urbanog, savremenog izgleda mogla je biti posledica značenja muzičko-tekstualnog obrasca, koji se, kako smo videli, bazirao na prepoznatljivim i stereotipnim denotacijama pojmova „narodni”, „seljački”, „folklorni”,

— i ostali elementi medijskog imidža (reportaže iz domova zvezda, intervjui, TV spotovi, itd.), prikazivali su simbole koji su odavali želju za višim socijalnim statusom (skupoceni automobili, kuće-zamkovi, stilski nameštaj, itd.), uz istovremeno ekspliciranje seoskog porekla njihovih posednika,

— laku čitljivost, neveštost i naivnost, ovaj imidž je dugovao i činjenici što je smatran predstavnikom stila čitavog jednog *društvenog sloja* kojeg su sačinjavali skorašnji doseljenici u grad, kao i povratnici iz visoko urbanizovanih sredina (gastarbajteri); osobe nejasnog društvenog statusa i sukobljenog sistema vrednosti, oni su bili nosioci jednog odevnog „stila” sa izmenjenim, *pomaknutim* modnim obrascem, koji je izobličavao njen uobičajeni smisao; u urbanim uslovima, ovaj stil se definisao terminom koji se već uobičajio za označavanje „oponašanja gradskog života od strane seljaka”, terminom „seljačko” sa pežorativnim prizvukom.

Ako, dakle, vizuelni kod n.n. muzike označimo kao težnju-ka-savremenom-urbanom-izgledu, a pri tom uzmemo u obzir da je on u prividnoj koliziji sa kodom muzike i teksta (koji upućuju na „savremenost ruralnosti” ili „ruralnost savremenosti”), onda je kod kritike određen upravo tezom o *nespojivosti* ove dve dimenzije, odnosno *potrebom jasnog odvajanja ruralnog od urbanog obrasca*. Distanciranost ovih kategorija u medijima vidi se i kroz poželjni model prezentacije „prave” narodne muzike: u posrednom modusu, kada je narodna muzika objekt interpretacije, interpretator je uvek označen *urbano* (npr. klasičnim građanskim odelom s kravatom); u neposrednom predstavljanju, kada se želi dočarati subjektivna interpretacija „od strane naroda”, interpretator je označen kao *ruralno* (obično u muzejskoj, ili „kudovskoj” narodnoj nošnji).

Mitski jezik kritike

Značajni deo kritike novokomponovane narodne muzike, kako smo videli, polazio je od apsurdnog njenog „narodnog” karaktera, ali joj je istovremeno postavljao estetske, nacionalne, socijalne i ostale zahteve koji su imanentni poimanju „pravog” narodnog izraza (na osnovu čega je „novi narodni izraz” i kritkovan). Ovo

je bilo posledica činjenice da je n.n. muzika (sa svojim pratećim manifestacijama), bila ređak oblik maskulturalne produkcije koji je bio sačinjen i od „domaćeg materijala”. Ona je funkcionisala kao masovni kulturni produkt, istovremeno se služeći simboličkim materijalom kojim je uspešno ukazivala na *narodnjaštvo* tog oblika. Označavajuće ovog pojma bilo je u dovoljnoj meri analogno onom kojim je baratala i sama kritika, da izazove i eksplikaciju samog označenog, odnosno poimanja narodnog, naroda — u zvaničnom mišljenju kritike.

Činjenicu mitskog i kontroverznog poimanja naroda, u našem slučaju otkriva medijski katalizator. Medij od *naroda* stvara *publiku*, određena narodne kulture razaraju se zahtevima masovne. Činjenica da je zvanično kritičarsko mišljenje po pravilu u oficijelnom sukobu sa ukusom „masa”, odnosno da je medij u rascepu između popularnog modela kulture sa komercijalnim zahtevima i elitnog modela sa edukativnim zahtevima — opšte je mesto omasovljenja kulture. Ono što je, međutim, specifično u ovom slučaju, jeste da je opozicija elitno: masovno u velikoj meri trebalo da razreši opoziciju *urbano* (koje uključuje „savremeno”, „napredno”, „kreativno”, „civilizacijsko”...) *ruralno* (sa suprotnim sadržajem). U ovoj opoziciji, poimanje *narodnog* je sad na jednoj, sad na drugoj strani, što govori o složenosti, raslojenosti, istovremenoj koegzistenciji njegovih kontroverznih sadržaja, raznim funkcionalnim upotrebama ovog pojma, i, u krajnjoj liniji, potrebi da se on preformuliše. Novokomponovana narodna muzika kao kulturni fenomen, ukazala je na ruralnost savremene domaće „mase”, koju je medijski model kulture od samog početka hteo da zaboravi (videli smo potrebu da se „umetnički interveniše” nad narodnom muzikom). S obzirom da je n.n. muzika ovu dimenziju sažela i podvela pod pojam *narodnog*, njena kritika se svela upravo na problematizovanje ovog pojma. Iz svega možemo izvesti nekoliko elemenata višeznačnosti pojma narod, koji, kao kontroverzni, daju naznake razvijenih mitoloških predstava ove kategorije.

a) Negiranje savremenosti narodnog izraza upućuje na epsko, romantičarsko, njegovo poimanje i kult prošlosti; ono uključuje muzejski odnos prema narodnom i skeptičan stav prema savremenim njegovim izrazima; današnji narod se „odnarodio”.

b) Nacionalni model naroda očekuje i od savremenog njegovog izraza „epske” kvalitete — savremena populistička kultura trebala bi da bude sačinjena, takođe, u skladu s kvalitetama i vrednostima nacionalne. Međutim, ovaj model dopušta mogućnost i da sam narod ne poznaje i ne ceni svoje nacionalne kulturne vrednosti —

one se dakle, određuju, neguju i razvijaju
preko posrednika.

c) Uporedo s epskim pojmom seljaštva kao predstavnika narodne kulturne baštine egzistira i pežorativan pojam, koji je određen kao težnja seljaka da postane građaninom. Jedan vid kritike n.n. muzike zahteva oštro razlikovanje seljačkog od gradskog: gradsko bi, kao nese-ljačko-narodno ulazilo u okvir savremenijeg poimanja narodnog kao naprednog, revolucionarnog, politizovanog potencijala — u kom seljačko zauzima autsajdersku poziciju.

