

WORLD MUSIC НА КУЛТУРНОЈ СЦЕНИ СРБИЈЕ – ОЗНАКА ИДЕНТИТЕТА И/ИЛИ ВЛАДАВИНА ИНДУСТРИЈЕ ЗАБАВЕ?

Сажетак: Музичко фолклорно богатство Балкана, који још увек слови као релативно очуван резерват традиционалне музике, обезбеђује јаке и трајне међусобне утицаје територијално блиских култура, сродних по многим музичким карактеристикама.¹ Етномузиколози су најавили да ће етно/фолклорна музика полако нестајати у друштву које се ослања на високе технологије и глобалне масовне медије. Како савремени човек још увек има потребу да се идентификује са својим коренима, *world music* се јавља као „нова народна музика“, која истовремено подржава етнолошки предлог одређеног народа, али се уклапа и у Маклуаново „глобално село“ – припада сфери популарне музике и подлеже законитостима културне индустрије. Етно цез Лале Ковачева утро је пут групама и солистима који су се појавили и успешно делују на музичкој сцени Србије и света. Они свакако заслужују своје равноправно место у стратегији културне политике и музичке уметности Србије, као носиоци савременог културног идентитета нације.

Кључне речи: културна политика, етно музика, world music, културни идентитет

1. Увод

Термин *етно музика*, *фолклорна* или *народна* се може применити на музику коју је заједница развијала од рудиментарних почетака, на које нису утицали ни популарна ни уметничка музика, а такође се примењује на музику коју је појединац компоновао, али је временом апсорбована у усмену живу традицију. Термин не обухвата компоновану популарну музику коју је заједница прихватила као готову и непроменљиву, јер је управо ремоделирање и ре-креирање музике која се догађа у заједници оно што јој даје народни, фолклорни карактер (Васиљевић, 1955).

Појам *world music* још увек није сасвим дефинисан. Основно је да се ту комбинују више од две традиције које се разликују од традиционалне музике

¹ Рад је урађен у оквиру пројекта 47004: *Унапређење јавних политика у Србији у функцији побољшања социјалне сигурности грађана и одрживог привредног раста*, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

под чијим утицајем су стваране. Оно што наводи данашње музичаре да комбинују карактеристике изразито удаљених и несродних традиција је, можда, резултат идеолошког императива глобалног, мултикултурног света, који тежи изједначавању свих аутохтоних традиција, али и личне мотивације која може бити крајње стваралачка, али и сасвим утилитарна, вођена интересима културне индустрије. *World music* почива на фолклорним основама, али по свему осталом припада сфери популарне музике, подлеже законитостима културне индустрије, која истовремено и формира и задовољава потребе савремене публике – нема функционалну улогу у обреду и обичају, како је традиционална музика то вековима била, већ је условљена другим друштвеним законитостима (Арнаутовић, 2012).

У културној политици Србије мало се обраћа пажња на феномен претварања етно (фолклорне) музике, која је својевремено служила као израз етнолошког идентитета, али и као сегмент светске протестне сцене, у *World music* (музика света), која поништава етнолошке разлике, није део социјалног бунта и зависи од индустрије забаве, новца. Дефиниција етно музике етаблиране у званичне музичке сцене јавља се 1954, а *world* музике више од тридесет година касније. Толико је трајао процес трансформације омладине шездесетих, која је желела да промени свет, до омладине деведесетих и надаље (глобализација, технологија), где то више није случај. *Xunu* свет протеста се променио у *janu* свет новца.

2. Етно vs *world music*

2.1. Етно / фолклорна музика

„Званична“ дефиниција фолклорне музике појавила се 1954. на седници Међународног савета за народну музику (International Folk Music Council, IFMC).² Фолк или народна музика је производ музичке традиције која се развијала усменим преношењем. Фактори који формирају традицију су континуитет који повезује садашњост и прошлост, варирање које креативно ствара појединац или група и друштвена селекција која одлучује о формама у којима ће се музика развијати“ (Големовић, 2006).

Много пре појаве *world music*, кроз целу историју, народи и етничке заједнице су размењивали искуства и културне посебности. Један од примера представља шпански фламенко (*flamenco*), музички стил настао на тлу Шпаније, аутохтона музика андалузијских цигана са циганским, сефардским, маварским и византијским утицајима. Канте хондо (*cante jondo*, у преводу „дубоко певање“), најозбиљнија, емоционално најдубља вокална форма фламенка, редак је примерак најстаријег очуваног европског примитивног напева. *Дуенде* је му-

² Годину дана раније IFMC је одржао свој годишњи конгрес у Југославији, у Опатији, поводом чега је приређен фестивал наших народних песама и игара, који је одушевио и заинтересовао стручњаке из иностранства. Задивљени белгијски музиколог Ернст Клосон изјавио је да наш музички фолклор чак надмашује многе друге које он познаје (Васиљевић, 1955).

зички термин, којим се означава дубоко индивидуални емоционални доживљај везан за извођење фламенка. *Tener duende* у слободном преводу значи „поседовати душу“ (Исаковић, 2010). Код нас је то *дерт*, сличан ономе у „Коштани“ или у севдалинкама. Таквих примера је много, као што је староенглеска арија *Зелени рукави* (Greensleeves) или шпанска тема Фолија (*Las Folias*), које се користе у разним музичким формама од времена ренесансе до данас. Народна, етно музика израз је идентитета једног народа или народности, и у свом оригиналном облику настанка нема никакву другу социјалну функцију. То је музика која и данас има своју вредност, слуша се као путописна, јер звучно оживљава далеке народе. Тако и доживљавамо невероватан глас из прашума Перуа, Инка принцезе Име Сумак (Yma Sumac), ансамбле парагвајских харфи, португалски фадо или грчку бузуки музику.

Руски композитор Глинка веровао је да народи стварају музику, а композитори је само преносе даље: „Не стварамо ми, већ народ; ми само записујемо и уређујемо“ (Васиљевић, 1953: 2). Интеркултурални утицај уметничке музике на традиционалну је постојан, као и обратни, утицај фолклора на такозвану *класичну* музику. Појава није нова, јер се од ренесансе до данас може пратити јак утицај фолклора на композиторе и музичка дела, чак и тамо где се чини да је то немогуће. Током читаве историје музике сусрећемо се са преплитањем етничких и идиома *високе* културе. Повезивањем и прожимањем различитих културних идиома, а под утицајем развијенијих културних средина, створено је оно што се назива уметничком музиком западне цивилизације (Големовић, 2006). Буђењем националне свести и националних школа у музици романтизма, повезивање и прожимање музичких фолклора народа са жанровима уметничке западне цивилизације дешава се широм Европе, посебно код словенских народа, али се укључују и утицаји нових континената, далеког Истока, Америке, Индије. Етномузикологија коначно почиње да се бави овим феноменом.

2.2. Протестна и ангажована фолклорна музика

Средином прошлог века фолклорна музика полако мења своју намену и почиње да се користи као средство друштвеног протеста, постаје политички ангажована, било да се ради о протесту против рата у Вијетнаму, јужноамеричких диктатура, грчке војне хунте или борби за ослобађање Јамајке. Најранији пример коришћења фолклорне музике у револуционарне сврхе представљају шпанске народне песме којима је промењен текст, да би их певала војска Републике док се борила против Франка у Шпанском грађанском рату 1935–1939. године. Најпознатија је *Aj, Кармела!* (*Ay Carmela*), која се певала на текст *El Paso del Ebro* (*El Ejercito del Ebro*) и *Viva la XV Brigada*. Петнаеста бригада је била део Интернационалних бригада, борбених формација састављених од добровољаца који су дошли из целог света да се боре против фашизма – из Југославије их је дошло преко хиљаду (Беклер, 1961). Шпански режисер Карлос Саура (Carlos Saura) снимео је филм *Aj, Кармела!* посвећен Шпанском грађанском рату, као и „Фламенко трилогију“, која обухвата филмове *Кржаве*

свадбе (*Bodas de sangre*, по Лоркином тексту), *Кармен* (*Carmen*, према Бизе-овој опери), и *Љубав чаробница* (*El amor brujo*, према Де Фалјином балету). Кристина Ојос (Christina Hoyos), *La bailaora*, култна фламенко плесачица, је са легендарним фламенко играчем Антонијем Гадесом учествовала у стварању филмске фламенко трилогије Карлоса Сауре. Касније је Саура снимео и филмове *Sevillanas* (1992), *Flamenco* (1995), *Tango* (1998) и *Fados* (2007). Сви филмови су посвећени традиционалној музици Иберијског полуострва.

Током шездесетих година појављује се протестна музика која користи фолклор као основу. Тако су 1963. почели своју каријеру Џоан Баез (Joan Baez) и Боб Дилан (Bob Dylan), наступивши на легендарном концерту у Вашингтону после „марша милиона“ против рата у Вијентаму, на коме су певали *country folk* музику са протестним текстовима (Torg, 2002: 12). У Јужној Америци аргентинска певачица Мерцедес Соса (Mercedes Sosa), коју су звали „гласом оних који немају глас“, певала је *Si se calla el cantor se calla la vida* (Ако заћути песник, нестаје живот), па је за време аргентинске војне диктатуре 1976–1983. била принуђена да оде у изгнанство и врати се тек после пада хунте. Затим ту су чилеански певачи Виктор Хара (Victor Jara) и Виолета Пара (Violeta Parra) и групе Килапајун (Quilapayun) и Инти Илимани (Inti Illimani) који протестују против диктатуре кроз народну, андску музику. Овај ангажовани протестни музички покрет назван Нова чилеанска музика (*La nueva canción Chilena*) постао је толико опасан за диктаторски режим, да су ове две групе морале да побегну из Чилеа, док је Виктор Хара, иначе професор и позоришни режисер, брутално убијен 1973, пет дана после државног удара којим је на власт у Чилеу дошао генерал Пиноче. Његово тело са 44 метка бачено је на улице Сантјага. Толико се диктатура бојала народне ангажоване музике. Слично се десило и у Грчкој, после војног државног удара 1967. године који је довео на власт пуковнике, на челу са Пападопулосом. Војна хунта је забранила декретом „покрет за мир, штрајкове, радничке синдикате, дугу косу код мушкараца, мини сукње, знак мира, Битлсе, Софокла, Толстоја, Ехила, Сократа, Јонеска, Сартра, Чехова, Марка Твена, Семјуела Бекета, слободну штампу, нову математику, слово З, које значи *’он живи’* (односи се на посланика доктора Григориса Ламбракиса, кога је грчка полиција убила у Солуну) и музику Микиса Теодоракиса“, а он је затворен (<http://www.ahistoryofgreece.com/junta.htm>). Режисер Коста Гаврас снимео је филм *З* о животу и смрти борца за људска права доктора Григориса Ламбракиса (1912–1963), убијеног 1963. године у Солуну, а Теодоракис је оркестрирао музику, у којој је коришћен грчки фолклор. Филм је освојио Оскара, Златни глобус и многе међународне награде.

Још један жанр народне музике, реге, постао је симбол отпора једног народа против робовласничког поретка и енглеске окупације. Чиста музичка форма Јамајке, реге постоји преко пола века, и даље се развија. Настао је са настанком Јамајке као државе, коју су тада чинили три четвртине робови из централне и западне Африке доведени у седамнаестом веку (Јамајка постаје британска колонија 1655. године). Реге се ослања на афричке (ударалке, ритам и идеологија) и европске (вокали, мелодијска и хармонска структура) узоре, на

цез, амерички ритам и блуз и растафаријанизам. Реге је симбол народне борбе, све до укидања ropства 1838. и добијања самоуправе 1959. године. Тако је Боб Марли (Bob Marley, 1945–1981) постао симбол политичког отпора и протеста Јамајке (Бортвик, Мој, 2010: 123, 125). Основе регеа чини много музичких утицаја: *кумина* бубњевци (западноафричка религија покоманија), *буру* бубњевци (једини дозвољени на плантажама, јер су пратили рад робова), песме које су се певале уз рад (Спенсер), дувачки инструменти и бубњевци из Јонакна, бубњевци и певање *маруна* ослобођених робова и бегунаца, некомформистичка хришћанска црквена музика култа Препорода, бубњевци растафаријанског обожавања, певање путујућих трубадура, итд. Владајућа религија Јамајке која је обележила и музику је *растафаријанизам*, обожавање Рас Тафари Маконена, Хаила Селасија – цара Етиопије 1930–1974, за кога се верује да је потомак краља Соломона (званог и Негус Негустус, Јудејски лав, живи бог, *Jah*). Религија је синкретичка, сачињена од западноафричког обожавања духова, јудаизма, етиопијанизма, коптског и западног хришћанства. Хаиле Селасије (Haile Sellasie, 1892–1975) се обожава као Христ који треба да омогући да се поробљени народ Јамајке врати у обећане земље, Етиопију и Израел (Бортвик, Мој, 2010).

Крајем двадесетог века, сасвим неприметно, ангажована и протестна народна музика губи свој политички и друштвени ангажман. Критичка свест света мења се и нестаје под утицајем прилива великог новца, музичке индустрије и лажног сјаја високих технологија и виртуелног живота. Појављује се светска музика.

2.3. World Music

Етномузиколози су најавили са сигурношћу да ће народна/етно/фолклорна музика полако нестајати у друштву које се ослања на високе технологије и глобалне масовне медије. Међутим, како савремени човек још увек има потребу да се идентификује са својим коренима, *world music* се јавља као *нова народна музика*, која истовремено подржава етнолошки предлог одређеног народа, али се и уклапа у Маклуаново *глобално село*. Иако делује као глобално наметнута форма музичког израза, она представља логичан резултат потребе савременог човека за потврђивањем свог националног идентитета, али и потребе да се толерише различитост других. Данас у свету постоји близу три хиљаде великих или малих нација, народности, етничких и других националних група, и свака од тих етно-националних целина има своју историју, етничка обележја, културу, традицију, језик и свест о свом постојању (Бортвик, Мој, 2010). Преплитањем музичких култура и музичког наслеђа нешто се аутохтоно задржава, а нешто тек у суживоту са другим културама и другим карактеристикама наставаља свој уметнички живот. У сфери музичке културе је трансфер још лакши, будући да музика не захтева познавање језика (Големовић, 2006).

Средином осамдесетих година прошлог века појам *world music* (светска музика) ушао је у свакодневни речник музичке индустрије. Своје корене има у енглеској верзији француског *Празника музике* (World Music Day), односно

у називу фестивала WOMAD (World of Music, Art and Dance). Обе манифестације први пут су одржане 1982. године. Група представника поп индустрије окупила се 29. јуна 1987. године у бару „Царица Русије“ у лондонском Ислингтону, где је нови жанр крштен јавним гласањем присутних. Занимању за нове музичке територије посебно је допринео велики успех Пола Сајмона у раду са јужноафричким музичарима (албум *Graceland*, 1986), а музичкој индустрији је био потребан термин који би обухватио продукцију оваквих садржаја. Термин *World Music* дуго је користио амерички етномузиколог Роберт Браун из Центра за World Music у Сан Франциску, који је овим појмом означио традиционалне музике народа широм света. Године 1978. Метју Монтфорт (Matthew Montfort), вођа групе *Anciente Future* сковао је термин *World Fusion Music* којим први пут именује нови правац у популарној музици. У својој књизи „Традиција старог света – будућност, могућности: Увежбавање ритма помоћу традиција Африке, Балија и Индије“ Монтфорт дефинише нови покрет као „традицију која комбинује много идеја различитих традиција на земљиној кугли“ (Монтфорт, 1985: 12). Дакле, Монтфорт је издвојио појам *fusion* као онај који означава нови звук његове групе *Ancient Future*, који комбинује више од две традиције, и који се разликује од традиционалне музике под чијим утицајем је настајао.

2.4. Музичка фузија и последице

World music карактеришу неке заједничке особине, израженије на нашим просторима који још увек слове као релативно очувани резервати традиционалне музике. Најпре, ради се о *cross over* музици, а *прелазак границе* подразумева сарадњу двојице или више музичара са различитих страна света (дисциплина у најужем смислу – етничка фузија), затим покушај интернационалне промоције и дистрибуције локалних музика, презимање туђих идеја или звучних средстава као предлошка или готовог материјала и њихово коришћење у неком новом контексту, као и хибридизацију која настаје кроз музички дијалог етничке групе у дијаспори са новим окружењем. Народи и етничке заједнице су одувек размењивали музичка искуства и културне посебности, далеко пре појаве *world music*, али сада та пракса добија жанровско место у свету музике. Најчешћа су четири појавна облика овог жанра: фузија музичког фолклора са неким од музичких облика тзв. озбиљне (класичне музике); фузија музичког фолклора и цеза, који је и сам проистекао из народне музике црначких досељеника у Америци; фузија музичког фолклора и неког од жанрова популарне музике англосаксонског културног круга (поп, рок, денс, техно, реп) и фузија различитих блиских или удаљених фолклорних поетика. На крају, најшира употреба овог термина, променљиво је коришћена у различитим временским периодима. У новије време особито, термин се тумачи и као синоним за народну музику различитих етничких групација. У продавницама носача звука широм света, као и на Интернету, може се видети да су снимци фолклорне музике готово без изузетка смештени у одељак за *world music*.

Већ је наглашено да *World Music* подразумева синтетизовање више од два музичка обрасца различитих култура. Мелодија и ритам су параметри који по

правилу подлежу некада мање, некада више успешној обради. Стваралац обично ствара мелодију стране културе са ритмом сопствене, или мелодију своје културе са ритмом неке стране. Законитост да што је културни, па и музички образац архаичнији, већа је аутентичност, обично не користе ствараоци жанра. При том, будући да је реч о високо диференцираним слојевима културе, потребно је велико умеће да би се остварила задовољавајућа фузија. Може се рећи да постоје два основна приступа компоновању новог музичког дела на овај начин. Један долази из визуре академски образованог музичара који се у третману народне мелодије највише ослања на класичне композиционе поступке. Други полази од искуства сопственог фолклорног наслеђа и на његовим принципима уводи музички образац друге културе (Ристивојевић, 2009). Којим год начелима да се стваралац руководи, заједничка је нужност успоставе вишегласја. Иако широм света, па и код нас, постоје традиције једногласног, или двогласног бордунског певања и свирања у секундама, па чак и нетемперованим интервалима, већина *World Music* остварења у основи има сазвучје терце, што значи да је она постала *универзална естетска потреба*. Музичка естетика Запада победила је музичку естетику остатка света. Третман ритма је по правилу мање успешан од мелодије. Непрегледно богатство ритмова чини се да представља сметњу да се добро упознају специфичности различитих култура, иако је у основи постанка музике лежао ритам. Поред тога, од раније постоји феномен планетарне популарности неких националних игара попут румбе, самбе и танга, које су већ доживеле трансформацију у новом окружењу (Раковић, 2011). Тако се у нашој средини, румба често повезује са тзв. *ћонавим*, мешовитим ритмовима 7/8, 9/8, при чему долази до померања основне пулсације и акцената ритма. Та згуснутост музичког тока у којој готово свака деоница има своју ритмичку меру (такт), понекад доводи до некохерентности и извештачености, а често и ритмичке збрке и хаоса.

Ако се занемаре тешкоће приликом фузије различитих културних музичких образаца, настанком *World Music* традиционална музика превазилази своју документарну функцију и постаје жива. Средства масовне комуникације, која омогућавају тренутно сусретање са најудаљенијим културама, помогла су мешање и проналажење заједничких карактеристика на веома удаљеним просторима, мада то често може звучати неприродно, осим ако се ради о врхунским уметницима (Лукић Крстановић, 2010). Природнија, интересантнија и уверљивија су прожимања релативно блиских музичких традиција. То особито важи за оне ауторске радове који фолклор користе само као инспирацију стварајући „нову народну музику“, која је најбоља манифестација снаге и отпорности народне традиционалне музике, која се и даље развија кроз сусрете и мешање са другим културама.

Без обзира на традиционалне корене, успон светске музике обележили су новац и доминирајућа глобална музичка индустрија. Класичан пример је Рави Шанкар, музичар на традиционалном индијском инструменту ситару, који је почео музичку каријеру у Индији, са аутохтоном музиком, да би шездесетих година кроз појачано интересовање за дроге и психоделију, што је довело до

контакта са Битлсима, постао носилац *world music* у свету. Овај комерцијални преокрет му се вишеструко економски исплатио. Карлос Сантана (Carlos Augusto Selva Santana, 1947), рок гитариста мексичког порекла, постао је познат у касним шездесетим и раним седамдесетим када је са својом групом *Сантана* први применио фузију цеза, рока и салсе. Група је комбиновала стандардни звук гитара (блуз) са латино-америчким и афричким ритмовима – перкусионим инструментима као што су тимбалес и конге. Ово је био пионирски поступак, који су касније користили и цез музичари, али и етно групе и *world music* покрет. Данас постоје многе групе, солисти и инструменталисти који са мањим или већим успехом наступају са програмима светске музике, у којима је утицај аутохтоне музике и оригиналних народних образаца све мањи и све неприметнији. *Глобално село* не подноси претерано јаке локалне утицаје.

3. Балкан и ми

Музичко фолклорно богатство Балкана обезбеђује јаке и трајне међусобне утицаје територијално блиских култура, сродних по многим музичким карактеристикама, укључујући и чувени мешовити ритам, који је посебан ритмички идиом помало недокучив остатку Европе. На Балкану живе веома стари народи формиране културе, чија музика се међусобно прожима већ вековима. Заједничко искуство данас манифестује се у новој музици Балкана, која се у окриљу „светске музике“ формира као микрокултура. У некој новој фази биће могуће интегрисање музичких карактеристика у ширим размерама (Montfort, 1985: 1). Подржана богатом музичком етно основом, *world music* на нашим просторима успешно обрађује и усваја обрасце удаљених, несродних култура, на пример индијску духовну музику, латино америчке плесове, цез америчких црнаца, итд. У пракси се кроз колективну културну свест и искуство Балкана прелама културна свест неке друге културе, наша етно традиција оживљава преко искустава са другим културама. Традиционални инструменти се комбинују са савременим, чак и са електронским. Обновља се вештина свирања и начин изградње наших традиционалних инструмената, који би иначе нестали из савремене музичке праксе.

3.1. Народна музика код нас

Код нас је народни музички мелос остао очуван дуже него у другим деловима Европе захваљујући геополитичким околностима, вековној турској окупацији. Очување аутохтоне народне музике био је начин очувања етнолошког ентитета – „песма нас је одржала, њојзи хвала“. Српске народне песме, уз гусле или без њих, познати циклуси који су одушевили романтичну Европу, биле су од почетка протестне и друштвено ангазоване. Може се рећи да је Србија открила и патентирала протестно ангазовану народну музику! После ослобађања од Турака, у Београду се 1869. отвара Народно позориште, у коме

су *комади са певањем* – Ђидо (музика Даворина Јенка) и Коштана (музика Стевана Мокрањца), били дугогодишњи хитови, управо због музике.

Српски композитори деветнаестог века класичне, уметничке музике, као што је Стеван Мокрањац (1856–1914), Корнелије Станковић (1831–1865), Даворин Јенко (1835–1914, иначе аутор прве српске оперете *Врачара* и аутор српске химне), Јосиф Маринковић (1851–1931) и други, користили су много српске народне мотиве. У то време имамо и прву појаву *world music*, инспирисану српском борбом против Турака. Руски композитори Чајковски (Pyotr Ilyich Tchaikovsky, 1840–1893) и Римски Корсаков (Nikolai Andreyevich Rimsky-Korsakov, 1844–1908) компоновали су *Српско-руски марш* (1876) и *Фантазију на српске теме* оп.6 (1867), у којима се цитира неколико српских народних песама (*Сунце јарко, не сијајш једнако; Радо иде Србин у војнике; Праг је ово милог Србина*). У то време српска народна поезија је, преко Вука Караџића, постала позната и цењена у Европи. Немачки композитор Јоханес Брамс (Johannes Brahms, 1833–1897) компоњује песму *Mädchenlie* (Девојачка песма, опус 85, бр. 3) на превод српске народне песме *Девојка ружици* (Српске народне пјесме, скупио Вук Стеф. Караџић), а музика се одвија у 5/4 мешовитом ритму Балкана (Девић, 2001). У двадесетом веку етномузиколози Миодраг Васиљевић и Драгослав Девић скупљају и записују народне мелодије, на терену који још једино код нас од целе Европе, поседује изворну чистоћу и архаичност непромењеног оригиналног етно обрасца (Васиљевић, 1953: XVIII–XX).

На жалост, под утицајем комерцијализације, турбо фолк деведесетих година прошлог века преузима улогу народног гласа, наговештавајући разорни утицај оваквог жанра на оригинални народни мелос. Врхунац преображаја представља фестивал у Гучи, који је пре неколико деценија основан као део покрета очувања народне баштине, да би се претворио у чисту негацију свега онога што карактерише наш национални фолклор. Гуча представља један од одговора на питање о музичком идентитету и/или владавини индустрије забаве у нас.

3.2. World music и џез у Србији

Наша народна музика сама се наметнула као очекивани предложак другим жанровима. У пролеће 1961. године Џез оркестар Радио Београда свира обраду народне македонске песме *Чаје шукарије* – „Игра под Шар-планином“ (Arnautović, 2012). Исте године наш трубач Душко Гојковић, у то време солиста групе Бадија Колета, на снимању у Милану свира свој етно првенац, композицију „Slavic Mood“, која постаје основа Гојковићевог остварења „Balkan Project“. Поред осталих, он од тада делује као највећи промотор *балканског џеза*, музике којој су коначно почели да се приклањају и угледни амерички извођачи. *Игру на Шар планини* извела је 1971. Корни група на Џез фестивалу у Монреалу (са Мићом Марковићем – саксофон и Петром Угрином – труба) – изазвали су овације управо због коришћеног фолклора у џезу. Тим поступком користиће се и група *Леб и сол* са Влатком Стефановским, и легендарно

Бијело дугме (Lukić Krstanović, 2010: 135). Етно рок и етно цез постали су саставни део музичког имиџа и музички потпис рок и цез музичара Југославије (Иваčković, 2013). Високо развијен утицај народне музике у нас изнедрио је балканску верзију *world music* на ЛП албуму „Balkan impressions“ (1982) Лале Ковачева. У овом пројекту учествовали су осим Ковачева и Јован Маљковић, Влатко Стефановски, Владета Кандић-Бата Канда, и други. Иза тога музичка сцена Балкана није била иста. Следи ЛП „Изворни фолклор и цез“ (ПП РТС, 1987) Бранислава Лале Ковачева и његових гостију (Влатко Стефановски, Војин Драшковић, трубач Георги Димитровски, перкусиониста Урош Шећеров, певачка група „Паганке“, фрулаш Добривоје Тодоровић и оркестар Феата Сејдића). Паралелно, мешање утицаја мексичког (Никола Каровић) и грчког фолклора (Мики Јевремовић) у забавној музици шездесетих и седамдесетих година прошлог века довело је врло елегантно и неприметно до појаве првих облика *world music* код нас.

Како се десило да је *музика света* у једном моменту заузела место цеза, а затим се са цезом и фузионисала? Када се *World music* појавио осамдесетих година прошлог века, било је то време стагнације америчког цеза, коју су европски уметници искористили да понуде другачије рецепте, често користећи фолклорне утицаје из својих средина. Као што је једном давно афроамерички фолклор постао један од основних састојака (америчког) цеза, тако је фолклор европских народа постао добродошао у европској цез продукцији (Раковић, 2011). Тако долазимо до наше територије. После више деценија доминације бибапа, и код нас су почели да се појављују цез састави који су разумели нови тренд. Највише успеха остварили су Јован Маљковић (салса и балкански фолклор), Васил Хаџиманов (фјужн и македонска традиција) и Влада Маричић (мешавина цеза, ромске, кубанске и српске народне музике).

3.3. World music без друштвеног и политичког ангажмана

Пред крај двадесетог века и у новом миленијуму код нас се изворна народна музика проучава у музичким школама и на факултету, али у пракси она је све даље од своје раније славе и употребе. Србија се укључила у светски покрет *world music* ансамблима као што су Балканика, Бистрик или Оркестар за свадбе и сахране Горана Бреговића, који користе фолклор као не много обавезујући музички предлогачак. Музика данас нема протестну ноту нити политички ангажман, јер музичку индустрију интересује профит, а не мир у свету и друштвена правда. Безопасна глобална музика са примесама националних култура, тек да се мали народи не осете угроженима, одговара новом антисептичком виртуелном свету данашњице.

И док Лала Ковачев својевремено није могао рачунати на широку публику, јер његова музика није била део светског покрета који се тек рађао, први који је целој причи комерцијално приступио и схватио да настаје нешто ново – *world music*, био је талентовани Горан Бреговић, који је и у рокенролу успео да уновчи туђе рецепте – „Јен, два, три, Цигани – јуриииш!“ . Бреговићев светски

успех био је шокантан за његове овдашње критичаре. Уз трубаче, он је свету продао и песме са три последња, албума Бијелог дугмета – са југа Србије довео је блех оркестре и од њих направио светски бренд. Захваљујући томе, фестивал у Гучи је од локалне манифестације, нарастао на глобални феномен (Чоловић, 2006). Бреговић је урадио са трубачима исто оно што је касније Рај Кудер (Ru Cooder) урадио са Кубанцима: спојио је „Магичне гласове Бугарске“, Хор РТВ Београд, Бранкицу Васић, Здравка Чолића и Прелевића (у музици за филм *Краљица Марго*), Румунку из Војводине Илеану Околишан Бабу у нумери са албума *Silence of The Balkans*, итд. У његовим композицијама чују се и гласови мега звезда жанра – Офре Хазе и Сезарије Еворе. Бреговићево поигравање са различитим елементима традиције и модерне заправо је и суштина жанра, у његовом случају веома профитном и траженом у свету. И једино је он успео да најпрофитабилније могуће прода светску музику из наших крајева.

Бреговићев планетарни успех отворио је деведесетих година простор у овдашњим медијима и за неке друге музичаре који на свој начин третирају традицију. Њихов списак је сада већ импозантан, од традиционалне Светлане Стевић до балканског репа, па ова тема заслужује више места у неком другом раду. Хибриди и обраде народне музике схваћени су као вид преображеног фолклора прихватљивог за културну елиту, а уједно и средство за демонстрирање позитивне слике о Србији изван њених граница. Такође, у *етно-музици* одмах је уочен и потенцијал за материјалну добит, јер је лако могла бити пласирана на инострана тржишта, под окриљем *world music* (Чоловић, 2006). За сада су се као најозбиљнији представници, а то је скромно мишљење аутора овог текста, истакли ансамбл *Бистрик* Биљане Крстић и *Балканика* Сање Илића. *Балканика* је београдски покушај да се достигне слава и музички бренд Бреговића, али је Сања Илић мало закаснио, па је *Балканика* ипак остала у оквирима наше музичке сцене. Што се тиче *Бистрика*, то је наш једини ансамбл који светска *world music* сцена препознаје, позива на светске фестивале и третира као део светског покрета. Издали су неколико албума, *Бистрик* (2001), *Записи* (2003), *Тарнош* (2007) и *Извориште* (2013), обрађујући ретко извођене и необјављене традиционалне музичке напеве са Косова, из јужне Србије, са влашког подручја источне Србије, из Македоније, Румуније, Бугарске, Мађарске. Најновији албум вратио је музички предлогач на почетак, акапела вокалну музику, у збирци од дванаест стилизованих српских традиционалних песама у вишегласном извођењу и традиционалној вокалној техници. Биља Крстић и женски део ансамбла сарађивали су са етномузикологом Димитријем Миканом Обрадовићем, који је прерадио песме за овакво извођење, и то моравске, козовске и из источне Србије (Девећ, 2001). Изгледа да је светска народна музика у случају *Бистрика* остала у сенци праве народне музике, оне за коју је Стеван Мокрањац својевремено рекао да је једина на чијим се основама може подићи српска уметничка музика.

Што се тиче трубача који су заменили друге инструменте, труба је представљена као традиционални српски инструмент, а трубачка музика и фестивал у Гучи као суштински део „аутентичне“ српске народне традиције и као ефи-

касно средство за промоцију и јачање осећања националног идентитета. Глорификовање српске трубе и њене националне мисије нарочито постају присутни на јавној сцени деведесетих година чему су, између осталог, знатно допринели филмови Емира Кустурице и музика Горана Бреговића (Арнаутовић, 2012). На жалост, иако је време садашње веома склоно хибридикацији културе коју подржава глобална медијска и популарна култура, фестивал у Гучи није искористио своје повлашћено место у српској култури и постао центар *светске народне музике*. Уместо тога, остао је сеоски сабор на коме се добро једе, пије и лумпује. Ово је свакако разлог да туристи из света долазе на луди провод, али није довољно да се Гуча постави као важна тачка светске *world music*. Та могућност је дефинитивно изгубљена у корист лаке зараде под шаторским крилима.

Ни *Евровизија* није могла да се одупре утицају *светске музике*. Један од предуслова за успех одређене музичке нумере, без обзира на то о којем је моделу реч, јесте да песма истовремено звучи и довољно блиско (пријемчиво) и довољно удаљено (у смислу да доноси нешто ново и егзотично). Скоро свака песма на *Евровизији* представља специфичан однос глобалног и локалног, јер у оквиру универзалног поп звука имплементира локалне специфичности одређене земље, па бисмо ову манифестацију могли окарактерисати као својеврсни *world music* фестивал. Тако је 2004. године представник СЦГ био Жељко Јоксимовић са песмом *Лане моје*, заснованој на етно-звуку, чиме се уклопила у актуелне *world music* трендове. Песма је заузела друго место, чиме је постављен својеврстан модел који ће други извођачи из Србије настојати да следе наредних година (Арнаутовић, 2012). Прво место припало је Руслани, која је такође имала песму у стилу *светске музике*. Наредне, 2005. године, за представника СЦГ на Евровизији, изабрана је песма *Завијек моја* црногорске групе *No name*, која се може тумачити као рециклажа Јоксимовићевог модела, али са потпуно другачијим циљевима – овога пута као креирање црногорског идентитета. Услед скандала на Беовизији 2006. године, СЦГ је ускраћено учешће на Евровизији, али етно-модел *Ланета* ни овог пута није изостао. Наиме, представник Босне и Херцеговине Хари Варешановић је песмом *Лејла*, која је заузела друго место, показао да поменути модел и даље представља формулу успеха на Евровизији (2012. године друго место освојиле су руске Бабушке).

Етно-модел представља један од проверено успешних евровизијских модела, јер за део гласача којем је одређени фолклорни образац близак (на пример балкански етно-модел за земље Балкана и за српску дијаспору) он симболизује врсту идентификације са својим завичајем, док за друге он може да буде примамљив као непознат и егзотичан (на пример Јоксимовићеве песме за скандинавске земље). Ипак, да се не заваравимо, оно што влада овим мегафестивалом, као и скоро свим сегментима *world music* покрета, више нису музички критеријуми него интересне групације, геополитички договори и зарада музичке индустрије, која тренутно условљава музичке покрете и правце у свету.

Senza coda

Један од примера како се традиционална народна музика претвара у *world music* и почиње да представља национални музички идентитет, је *Драгачевски сабор трубача (Гуча)*, који се одржава од 1961. године као такмичење лимених дувачких (или трубачких) ансамбала са територије Србије (изабраних на претходно одржаним предтакмичењима). Поред такмичења, одржавају се и концерти на којима доминирају лимени дувачки оркестри и традиционална фолклорна музика и игра. Првобитно замишљен као локална манифестација сеоског народног стваралаштва, фестивал је последњих година комерцијализован и модификован у масовни спектакл. Број учесника у свим саборским програмима креће се преко 1200, док се посетиоци броје стотинама хиљада – међу њима странци десетинама хиљада. Поготову од када је фолклорни фестивал прерастао у *world music* смотру, са циљем привлачења ширег дијапазона публике и, наравно, веће зараде. *World music* као главни музички тренд света преузео је место традиционалне музике на смотри која треба да негује наше музичко наслеђе. Сабор трубача у Гучи се не разликује од сличних фестивала на отвореном у свету, као што је *Euro folk* фестивал у Бугарској или *Nashville country folk* фестивал у Америци, у којима је аматерско бављење фолклором и етно наслеђем прерасло у професионални, високо профитни бизнис, као што је општи тренд у глобалном свету данашњице. Питања о томе да ли је труба наш национални инструмент и да ли Гуча означава наш етнографски идентитет или се претворила у добро организовану индустрију забаве, заслужују да се њима позабавимо посебно.

У овом раду бавили смо се настанком *музике света* из етнолошког предлошка народне музике, која свакако постоји као музичко наслеђе једне земље или региона. Изгледа да је у тој трансформацији новог миленијума представљен и даљи развој овог жанра музике који припада и народној и забавној сцени. И поред свега, на нашој малој али фолклорно богатој територији, историјска појава етно-цеза Лале Ковачева утрла је пут групама и солистима у области *world music*, који су се појавили и успешно делују већ деценијама на музичкој сцени Србије и света, и који свакако заслужују своје равноправно место у стратегији културне политике и музичке уметности Србије, као носиоци савременог културног идентитета нације, јер тако налаже светски тренд.

Литература

- Arnautović, J. (2012). *Između politike i tržišta – Popularna muzika na Radio Beogradu u SFRJ*. Beograd: RTS.
- Беплер, А. (1961). *Наши Шпанци*. Београд: Шпански борци Југославије.
- Bortvik S. & R. Мој. (2010). *Popularni muzički žanrovi*. Beograd: Clio.
- Васиљевић, М. (1953). *Југословенски музички фолклор*. Београд: Просвета.

- Големовић, Д. (2006). *Човек као музичко биће*. Београд: XX век.
- Девећ, Д. (2001). *Антологија српских и црногорских народних песама са мелодијама*. Београд: Карић фондација.
- Исаковић, С. (2010). *Културно лето у Београду*. Београд: Култура 128.
- Иваčković, I. (2013). *Kako smo propevali – Jugoslavija i njena muzika*. Београд: Laguna.
- Лукић Крстановић, М. (2010). *Спектакли XX века*. Београд: САНУ.
- Montfort, M. (1985). *Ancient Traditions – Future Possibilities Rhythmic Training Through the Traditions of Africa, Bali and India*. Mill Valley: Panoramic Press.
- Раковић, А. (2011). *Рокенрол у Југославији 1956–1968*. Београд: Архипелаг.
- Ristivojević, M. (2009). *Uloga muzike u konstrukciji etničkog identiteta*. Београд: Етнолошко-антрополошке свеске 13, (н.с.) 2.
- Torg, A. (2002). *Pop i rok muzika*. Београд: Clio.
- Čolović, I. (2006). *Etno / Priče o muzici sveta na Internetu*. Београд: XX век.
<http://www.ahistoryofgreece.com/junta.htm>, 20.12.2013.
- World Music Asocijacija Srbije*, <http://www.worldmusic.autentik.net/>, 16. 6.2013.

Smiljka Isaković

WORLD MUSIC ON THE SERBIAN CULTURAL SCENE - IDENTITY HALLMARK OR ENTERTAINMENT INDUSTRY GOVERNANCE?

Summary: Wealth of the musical folklore in the Balkans, still a relatively preserved pool of the traditional music, provides strong and permanent base for the inter-influence of the territorially close cultures with many common music characteristics. Ethnomusicologists predicted with certainty that the traditional music will slowly disappear in the high technologies and global mass media society. However, as the contemporary man still has the need to identify with his roots, the World Music appears as the „new traditional music“, supporting ethnological concept of the nation, and at the same time fitting into the Mac Luhan’s „global village“ – it belongs to the popular music, goes by laws of the entertainment industry. Ethno jazz by Lala Kovacev made way for many successful Serbian groups and soloists, which became famous in the world. They deserve equal place and opportunity in the Serbian cultural and music politics and strategy, as holders of the national cultural identity of the modern age.