

Ирена Шентевска

независна истраживачица
irenasentevska@gmail.com

Сав тај турбан-фолк: оријентализам и фолк музика у Србији

Овај рад се бави „оријенталном контроверзом“ у неофолк музици Србије, с фокусом на промене у рецепцији дуговечног српско-босанског састава Јужни ветар у академским круговима, у медијима и међу актерима различитих сегмената музичке индустрије. Ова анализа указује да у *великом* делу српске јавности преовладава тенденција да се одијум према „турбан-фолку“ (новокомпонованој народној музици с наглашеним утицајима Блиског истока) користи као средство аутолегитимације у различитим сегментима националне културе. С друге стране, афирмативни однос према извођачима и музичкој заоставштини Јужног ветра, који у последњим годинама из алтернативних (некомерцијалних) музичких и уметничких кругова постепено прелази у медије, може да се тумачи као покушај аутолегитимације на савременој музичкој сцени, на којој се у глобалном контексту оријенталистичке поделе на „Запад“ и „Исток“ непрестано оспоравају и доводе у питање. Кључни обрт до којег је дошло у овом процесу је становиште према коме Јужни ветар и „турбан-фолк“ треба посматрати као део културног наслеђа Србије. Уз анализу одабраних академских и медијских коментара, пре свега, указујем на преокрете у рецепцији Јужног ветра, што може бити индикатор ширих промена у рецепцији османског наслеђа и савремених утицаја „Оријента“ у српској култури, али и на ширем подручју Балкана.

Кључне речи: оријентализам, фолк музика, Јужни ветар, Србија, Југославија

All that Turban-folk: Orientalism and Neo-folk music in Serbia

In this paper I look at the ‘oriental controversy’ of the neo-folk music in Serbia, focusing on the changes in the perception of the longstanding Serbian-Bosnian ensemble Južni vetar (Southern Wind) in the academic circles, media and various segments of the music industry. The affirmative attitude towards the performers and music legacy of Južni vetar, which has in recent years gradually entered the media from the alternative (non-commercial) music and art circles, may be observed in the context of the contemporary globalized music industry which constantly challenges orientalist assumptions and divisions between East and West. The key turning point in this process is the newly-embraced understanding of Južni vetar (and „turban-folk“ in general) as part of Serbia’s cultural heritage. Using a representative sample of academic and media comments, in this paper I shed some light on the shifts in the reception of Južni vetar primarily as an indication of the wider changes in the reception of the Ottoman legacy and contemporary influences of the „Orient“ in the contemporary Serbian culture, not excluding the wider context of Southeastern Europe.

Key words: orientalism, neo-folk music, Južni vetar, Serbia, Yugoslavia

*Знаш шта је највећи апсурд онога рата?
Што имаш ровове и с једне стране су Срби,
а с друге Муслимани и исту песму певају
– јужноветровску песму.
То је трагедија живота. То је тужно.*

Миодраг Илић „Миле Бас“ (Пић 2018)

Уводне напомене

Рад се бави „оријенталном контроверзом“ у фолк музици Србије и Југославије, академским и медијским наративима идентитетских подела по оси Исток–Запад, као основној имагинарној вододелници која дели „заостали“, „сиромашни“, „аутократски“ Балкан од „прогресивне“, „имућне“ и „демократске“ Европе. Оријенталистички и егзотизацијски механизми конструкције идентитетских подела на „нас“ и „њих“ на ширем простору Блиског истока и Југоисточне Европе теоријски су добро истражена тема у оквиру антропологије и сродних хуманистичких дисциплина (Said 2008; Todorova 2006; Bakić-Hayden & Hayden 1992; Bakić-Hayden 1998; Žižek 1992; Jansen 2001; Bjelić i Savić 2002; Fleming 2001; Georgiev 2012; Archer 2012; Čvoro 2012; Dumnić 2012; Pišev 2011), али у оквиру студија медија и популарне културе ови концепти не губе на актуелности када се транспонују у конкретне ситуације и контексте савремене медијске културе. Ова студија то демонстрира на случају академске и медијске рецепције дуговечног фолк састава и музичке издавачке куће Јужни ветар, настале у Београду 1980. године, а која је активна и данас. Под вођством Миодрага Илића, оснивача састава, „радикална комерцијална редефиниција“ домаћег фолк идиома уз наглашену инкорпорацију блискоисточних утицаја првобитно је наишла на широк фронт неодобравања и оптужбе за „денационализацију југословенске музике“ (Vidić-Rasmussen 1995, 249). За музички опус Јужног ветра карактеристична је и фузија елемената рок и фолк музике, за коју су били заслужни некадашњи рок музичари Сава Бојић (Поп машина, Тако), Јосип Бочек (Динамити, Корни група) и сам Миодраг Илић „Миле Бас“. Иако су се музичке позајмице са „Запада“ у југословенском контексту ретко доводиле у питање, управо је отвореност Јужног ветра ка „Оријенту“ у доминантном делу медијске јавности посматрана као својеврстан друштвени проблем, па и нека врста културне субверзије. Оваква рецепција може се приписати негативним стереотипима повезаним с османским културним наслеђем у југоисточној Европи (уп. Todorova 2006). Тако, у случају Јужног ветра, третман у медијима и промене у рецепцији његовог музичког деловања и кључних експонената могу да укажу и на промене у рецепцији османског наслеђа и савремених утицаја „Оријента“ на просторима некадашње Југославије.

У овом раду акценат је на преокретима у медијској рецепцији Јужног ветра и њеним оријенталистичким аспектима, а не на музичком опусу и дометима ове изузетно плодне музичке продукције, која броји више стотина издања. Термин *фолк музика* овде обухвата кровни термин за сродне синтагме (*нова народна музика, новокомпонована народна музика, неофолк, турбо-фолк*), које у српском и југословенском контексту означавају спој народног музичког израза и савремених популарних „условно речено – западних“ музичких стилова „који су у свакој варијанти комерцијално продуцирани и дистрибуирани“. У питању је, дакле, „прилично широко поље музичких форми насталих у различитим периодима и у различитим културним и политичким оквирима“, али превасходно као „комерцијални музички галиматијас базиран на народним музичким основама“ (Radović 2010, 124). *Турбан-фолк* је колоквијални термин који користим као одредницу за фолк музику Србије и Југославије с наглашеним блискоисточним утицајима (који се манифестују богато орнаментисаним мелодијама, декоративним трилерима и мелизмама, назалним певањем, прекомерном секундом, карактеристичном ритмичком структуром, попут 7/8 или 11/8 итд.). Изведен је из, не мање колоквијалног, термина *турбо-фолк*, који је из опуса авангардног поп музичара Антонија Пушића – Рамба Амадеуса прешао у медијски и академски дискурс, а који се може дефинисати као фолк музика Србије и Југославије с наглашеним утицајима електронске денс музике (EDM) и других музичких жанрова преузетих од глобалне музичке индустрије.

Постојање и деловање Јужног ветра, као и његова огромна популарност, подударају се с периодом великих друштвених промена, као што су економска транзиција и формирање нових националних држава на југословенском простору. Мултиетнички (српски, бошњачки и ромски) састав ансамбла, професионална и животна искуства његових чланова и највећих певачких звезда током акутне друштвене кризе и оружаних сукоба у „региону“, чине овај медијски и културни феномен додатно занимљивијим за анализу која описује начин на који се фолк музика – у својим различитим појавним облицима у савременој медијској култури – користи као оружје у симболичким ратовима око османског наслеђа у Србији и на ширем подручју Балкана (уп. Šentevska 2013).

„Турбан-фолк“ као авет прошлости и као друштвени проблем

У складу са запажањем Марине Симић да при анализи савремених музичких феномена у Србији појам *оријентализма* ређе фигурира у експлицитној употреби, „а чешће као несвесна потка на којој се анализа заснива“ (Simić 2006, 99), на овом месту изложићу један илустративан историјски преглед проблематичних оријенталистичких аргумената који се репродукују у расправама о музици, како у академским и професионалним круговима, тако и у широј јавности коју обликују медијски наративи. При овоме вреди имати на уму упозорење Саре Грин (Green 2005) да појам оријентализма није идеална аналитичка категорија када је у питању Балкан,

јер његова некритичка употреба може да доведе до нове репродукције стереотипа, уместо до њихове продуктивне анализе.

У прве две деценије XX века оријентални елементи у музичком наслеђу постали су предмет музиколошких расправа које су се посебно интензивирале након формирања заједничке државе Срба, Хрвата и Словенаца. Премда су поједини музиколози, попут Владимира Ђорђевића, сматрали да је народна музика која се развијала под утицајем турске музике сложенија и „напреднија“ од оне која се очувала од турског утицаја, превладало је мишљење стручњака попут композитора Петра Коњовића, Милоја Милојевића и Косте Манојловића да оријентална декоративност у музици представља нешто „ненационално“ (Ђурковић 2004, 275). Сузбијање оријенталних музичких утицаја – посебно севдалинке, механске и кафанске музике – има дугу историју, која сеже до самих почетака Радио Београда (Vidić-Rasmussen 2002, 20–24; Prica 1988, 85–87; Dumnić 2013, 15). Премда су у Радио Београду социјалистичке Југославије (као и у прератном периоду) чињени упорни покушаји да се ублажи талас ширења босанске севдалинке, за коју се сматрало да повлађује масовном музичком (не)укусу, босанска песма је брзо освајала програм ове радио-станице. Сви певачи научили су ову технику певања, а њен карактер „унет је у српску народну песму у толикој мери да су народне емисије радио-станице Републике Србије изгубиле српски карактер“,¹ што се препознаје као својеврсни проблем националне културе. Како је то формулисао Живојин Здравковић² у свом есеју, прочитаном на београдском радију 17. децембра 1957, лепота чисте, изворне народне песме је „у једноставности и монументалности, а не у баласту компликованог и конфузног муслиманског света, језика и израза, и менталитета који није наш“ (Prica 1988, 86).

У музиколошкој литератури присутан је наратив према којем је у епохи Немањића Србија „била моћна и богата држава која је с правом сматрана једним од европских центара духовности и културе“ (Vasiljević 2000, 12). То су била срећна времена „пре доласка Турака и пре почетака утицаја са Запада“ (Vasiljević 2000, 14). Након што је Србија пала под власт Османлија, народ је одлазио калуђерима на својеврсно музичко описмењавање: људи су слухом памтили њихово појање „да би одагнали из свести звуке са минарета и муслиманских украшаваних (мелизмираних) мелодија, чувајући на тај начин национални идентитет и континуитет српског постојања“ (Vasiljević 2000, 12).

Од самих зачетака медијског система у Југославији, новокомпонована народна музика налазила се на удару критике због тога што је њен хибридни карактер сматран одговорним за кварење „аутентичне“ националне културе. Инкорпорирање оријенталних утицаја, у овом смислу, сматрало се посебно проблематичним, а медијске полемике о овом питању вођене су деценијама.

¹ Миодраг А. Васиљевић, „Народна музика на програму Радио Београда“, *НИИ*, 8. фебруар. 1953, стр. 8. (према: Prica 1988, 86).

² Диригент Београдске филхармоније и професор Музичке академије у Београду.

Оне могу да послуже као добра илустрација проблематичности самог концепта „аутентичне“ музичке културе и инструментализације традиције у политичке сврхе (Naumović 1996). Будући да критеријуми „аутентичности“ нису јасно одредиви, они „лако могу да постану идеолошко оруђе“ (Ristivojević 2009, 122), па у овим полемикама кључно питање постаје ко и како поставља критеријуме „аутентичности“ (Moore 2002). Према запажању израелског социолога културе Мотија Регева „аутентичност“ није „природно својство музике“, већ значење које одређеној музици приписују тумачи који и сами верују у реалност тог значења (Regev 1992, 1). Другим речима, „говорити о музици заправо значи говорити о томе шта музика за некога представља“ (Ristivojević 2014, 73; Cook 2000).

Тако је, према једној изјави Драгоша Калајића из осамдесетих година, новокомпонована народна музика с утицајима Блиског истока „(под)културни израз генетског наслеђа петстогодишње присутности османлијске солдатеке и администрације у овим деловима Европе“, чији садржаји одају „исконске слојеве меморије потлачене раје“.³ С распадом социјалистичке Југославије и избијањем оружаних сукоба диљем њене некадашње територије, дискурс „новокомпонованог загађења“ задобио је у Србији нови политички контекст, углавном задржавши пређашњу реторику. „То значи да звуке Тигра и Еуфрата треба хитно заменити звуцима фрула и хармоника са шумадијских пропланака и моравско-ибарских долина“.⁴ „Ја сам и даље онај исти певач народних песама који никад није залазио у туђе поље, исламско понајмање. Ништа није лепше од Мораве и Шумадије“, изјављује тада Мирослав Илић.⁵ „Поражавајуће је за мене, убитачно, кад видим да клинци с асфалта, урбани клинци који су се родили у велеграду, п(ј)евају народњаке и припадају примитивној, оријенталној музици које сам се годинама ужасавао“,⁶ жали се Ђорђе Балашевић. У истом интервјуу у хрватској штампи, угледни поп музичар каже: „Ја долазим из Новог Сада, који је с друге стране границе која је д(и)јелила Османлијско царство од Аустроугарске. Петсто година на мојој је страни“ (Jansen 2005, 137). У истом периоду фронтмен Рибље чорбе Бора Ђорђевић гостовао је на Бајонеовом⁷ албуму *Упркос времену*, где су заједнички отпевали нумеру „Боли ме мрак“, у којој се с мраком – уз остале „будалаштине у време немаштине“ – поистовећује новокомпоновано „пусто турско“.

³ Драгош Калајић, „Народност? Квазиарапска, бре!“, *Вјесник*, Загреб, 21. јануар 1987. (Prca 1988, 87).

⁴ А. М., „Јордан Николић, певач: Ми нисмо новокомпоновани“, *Вечерње новости*, 8. мај 1995, стр 21. (Gordi 2001, 163).

⁵ „Мирослав Илић: Русија па – Америка“, *Вечерње новости*, 22. јануар 1994, стр 21. (Gordi 2001, 163).

⁶ Интервју у загребачком *Глобусу*, 15. јануар 1993, стр 21. (Jansen 2005, 127).

⁷ Ненад Бајић Бајоне, поп-певач и забављач деце, који се у свом опусу често бавио патриотским темама и друштвеним проблемима, као што је пад наталитета.

Поједини медијски посленици непосредно преводе оваква убеђења у програмску политику. То има за последицу да, речима Зорана Ђокића, директора патриотске станице Радио Понос:⁸ „На таласима Радио Поноса нема места за музичаре који нису Срби и мелодије које нису српске ... Ето, ова Бранка [Соврић] није Муслиманка, али јој песме звуче исламски, и њу не пуштамо. Драгану Мирковић пуштамо јер је јако популарна, мада јој песме личе на забавне и не звуче много српски“ (Gordi 2001, 32).

„Како би рекао Дедијер, ми Срби се некада понашамо као да су нас правили пијани Турци“, изјавио је у јулу 1994. Павле Аксентијевић, певач духовне музике и посланик ДЕПОС-а у Народној скупштини Србије, поткрепивши тај закључак (скоро истоветним) снимцима с касетофона савремене иранске популарне песме и нумере коју изводи Драгана Мирковић (Živković 2012, 151). За Аксентијевића турбо-фолк „није наша музика“, већ „звук агресивне, туђе, азијатске музике“, компонован „за народ ометен у развоју, тачније за народ обамрле свести“.⁹

Да овакав музички укус има далекосежне политичке импликације указали су и добитници награде *Free Your Mind* (MTV Europe Music Awards) за 2000. годину – чланови организације Отпор! У фебруару исте године, они су испред тврђаве у Нишу извели акцију под називом „Истрага потурица“. Требало је да се грађани изјасне „јесу ли за азијатску Србију, по угледу на Турску, Ирак и Либан, коју нам власт нуди, или за европску демократску Србију, по угледу на западне напредне државе, за коју ћемо морати да се изборимо“. На крају акције наведен је резултат: „Око 500 људи се изјаснило за Србију у Европи, а само једна особа за азијатску Србију“ (Marković 2006).

На неуспехе покушаја деоријентализације домаћег фолка и након што је Милошевић отишао с власти, пожалио се у једној ТВ-изјави композитор Зоран Христић: „Начин певања је ... као са џамије ... ко лепше уме да завија ... тај је ... главни певач. Усред Шумадије народ не игра коло, него врти куковима и рукама [показује гестом] као да су у харему ... Ниједанпут се није огласио ни Музиколошки институт, ни Академија наука, ни, на пример, Музичка академија. Њих то као да се није уопште тицало – они су се само зграњавали“ („Sav taj folk“, Епизода 4). У истом програму се фолк певач Џеј Рамадановски, коментаришући политику корпоративне (глобалне) музичке индустрије, пожалио на ускогрудост домаће средине: „Узеше све турско, све арапско, све снимише индијско, гдегод који муслиман има, они све то покупише. И сад то ваља, а ми кад покупимо нешто од Турака ... то не ваља, то је ислам“.

⁸ Радио Понос огласио се 19. децембра 1992. „о Светом Николи“. Апсолутна музичка звезда овог радија био је Баја Мали Книнца.

⁹ Дијана Максимовић, „Павле Аксентијевић: једноставност и лепота појања“, *Балканмедиа*, 24. октобар 2009. Сада доступно на: <http://www.riznicasrpska.net/muzika/index.php?topic=830.0> (приступљено 19. маја 2020).

У том смислу, и Саша Поповић, некадашњи вођа Слатког греха, директор Гранд продукције и једна од најутицајнијих особа у српском шоу-бизнису, за себе тврди да је пуно учинио „да се избаци турцизам и остала музика која нема везе са нашом народном“. Он појашњава:

„Када је наша продукција ‘98. почела да ради, затекли смо музичку сцену с пуно турцизама, пуно арапских мелодија, индијских, обрада, крађа, свега ... И тако је било све док нисмо 2003. створили Звезде Гранда. Када смо направили уговор са том децом и када смо могли да контролишемо шта ће они певати, како ће певати и које ће песме снимати, све је кренуло другим током. Очистити музику од свега што смо затекли био је један далекосежан, одговоран и пре свега тежак посао. То је процес који још траје“ (Popović 2013).

Јужни ветар између критике и тржишта

Историју новокомпоноване народне музике у Југославији осамдесетих година свакако је обележио метеорски успех Лепе Брене, али и талас оријентализације тј. апропријације савремене блискоисточне – турске, арапске и иранске – популарне музике. Главни експонент овог тренда била је, уз босанске певаче Халида Муслимовића и Халида Бешлића – сврставане у ‘нови вал новокомпоноване народне музике’¹⁰ – ‘ударна петорка’ ансамбла Јужни ветар: Драгана Мирковић, Шемса Суљаковић, Синан Сакић, Миле Китић и Кемал Маловчић.

О популарности Јужног ветра, односно перцепцији сопствених успеха и препрека на путу до успеха, сведочи једна изјава Миодрага Илића, оснивача и ‘руководиоца’ групе:

„Направио сам највећу каријеру икада на балканским просторима, кад се узме све што је везано за дискографију и естраду. Највећи тираж, најпопуларнији певачи, највеће посете на концертима ... Све то припада мени! Нико никада, ни пре мене, ни после мене није то направио. Ево један класичан пример: Бреговић је са Бијелим дугметом сваких две-три године снимао по једну плочу, која би се продавала у тиражу од око 200-300 хиљада примерака. А ја сам сваке године избацивао 4-5 плоча од којих се свака продавала у 400 хиљада. Притом, Бреговић је тада био најпопуларнији, свуда га је било, медији су га волели, док су мене свуда забрањивали“ (Nikolić 2008).

¹⁰ Кључну улогу у њему је имао сарајевски певач и композитор Назиф Гљива, коме су Рамбо Амадеус и Елвис Ј. Куртовић 1998. посветили песму „Назиф (Предизборна пјесма о Назифу Гљиви)“, у којој се обраћају мултиетничком становништву Босне и Херцеговине: *Немој слушат што ти кажу лидери и вође, / немој слушат што ти кажу попови и хоџе, / само ‘Бердан’ на радију ти одврн јаче / и послушај Гљивине тиражне пјеваче.*

У скорошњем интервјуу за *Недељник*, Илић истиче да негативна рецепција у медијима није у коначном исходу утицала на популарност Јужног ветра: „Што су ме више пљували, продавао сам све више плоча и касета. Зато сам понекад и чашћавао новинаре да пишу лоше о мени. То је био прави маркетинг“. Илић је оптуживан да је „покварио укус народа“, а испоставило се да се његов пословни успех заснива на способности да препозна „шта исти тај народ жели“. Илић не крије да је комерцијални успех био важна мотивација у оснивању Јужног ветра: „Током 1978. и 1979. добијам плакету као најслушанији млади композитор на Радио Београду, а буквално нисам имао шта да једем.“ Астрономски тиражи Јужног ветра преведени су у податак да је током осамдесетих Илић седам година плаћао „највећи порез у бившој Југославији. Пренесено у реалан живот, било је то годишње у противвредности три трособна стана на Врачару“. На овоме се не заустављају вртоглави преокрети у каријери Јужног ветра. Илић сведочи:

„Прва плоча коју сам радио са Драганом Мирковић била је плоча са највише хитова у домаћој дискографији. Али, кад је изашла, била је забрањена на РТС-у и Радио Београду јер је проглашена ‘турцизмом’. Турцизам, иако ће, касније, песма са овог албума *Кад би знао како чезнем* бити проглашена најбољом песмом у историји новокомпоноване музике“ (Ilić 2018).

О ненаклоњености званичних медија члановима Јужног ветра на почетку, па и на врхунцу каријере, у једном од својих ретких интервјуа, говорила је 2009. Шемса Суљаковић у емисији „Сервис Карамела“ на бијељинској телевизији БН. Она је подсетила гледаоце да су чланови Јужног ветра били „медијски шиканирани тотално“ и оптуживани за ширење исламизације. „Ми смо били нови ... и нико нас није прихватао апсолутно. Ми смо били, као, најгори“. Звезда Јужног ветра описује како је Миодраг Илић члановима састава у неким периодима и забрањивао комуникацију с новинарима, „да нас не би вријеђали и понижавали (већ свакако су нас називали), али с друге стране – забрањено воће је најслађе. Зато смо ми пунили стадионе.“

Током осамдесетих година, у деценији највеће популарности Јужног ветра, велика (видљива) моћ потрошње у Југославији појавила се у рукама повратничког, „гастарбајтерског“ социо-културног слоја (Daniel 2007; Antonijević 2011; Antonijević 2012; Rašić 2016). Званичан став према гастарбајтерима темељно се мења у односу на период непосредно након Другог светског рата, када су илегални емигранти напуштали земљу без докумената и били осуђивани као отпадници од новог друштвеног система. „Повећана економска снага и престиж су коначно дали шансу гастарбајтерима да узврате за деценије елитистичког презира и ниподаштавања њиховог начина живота, погледа, естетских начела“ (Marković 2007, 125). Међу онима који су препознавали гастарбајтере као главне преноснике оријенталних музичких утицаја у новокомпоновану народну музику налазио се и популарни певач народне музике Предраг Цуне Гојковић: будући да су Југословени у Немачкој после Турака били најбројнија гастарбајтерска група, прихватили су турски

мелос, који је раније имао утицаја на фолклор у источним деловима Југославије, као заједнички музички именитељ. Гастарбајтери су лети долазили у завичај, а током године су певачи из Југославије ишли на ‘тезге’ у иностранство: захваљујући томе је и Јужни ветар остварио огроман финансијски успех не само код куће, већ и у Немачкој и Турској. Гојковић тврди:

„Могу вам рећи да те јаничарске, хомеинијевске плоче које код нас прави Миодраг Илић, у СР Немачкој далеко боље иду код Турака него код наших радника! И сви ти наши певачи који ту музику певају, Синан Сакић, Шемса Суљаковић, Китић, они су у Истамбулу много популарнији него код нас!“ (Luković 1989, 75).

Када је у питању популарност овог музичког тренда у Југославији „свој допринос су вероватно дали и добри односи СФРЈ са земљама арапског света, а требало би испитати и евентуалну улогу југословенских (најчешће грађевинских) радника који су за своја предузећа изводили радове у земљама Блиског истока“ (Janjetović 2011, 98–99).

Музиколог Љерка Видић-Расмусен расправљала је о начину на који Јужни ветар успоставља специфичан стилски модел оријентализације домаћег фолка (Vidić-Rasmussen 1996, 105–108). У последњим годинама федеративне Југославије, упоредо с урушавањем њених институција, оријентални аспект ове музике идентификован је с другошћу, као претња за различите етничке и друштвене групације унутар сложене југословенске заједнице народа и народности. Иако су звезде Јужног ветра уживале масовну популарност, медији и ‘стручна јавност’ су их маргинализовали и често ниподаштавали. Ова ауторка повлачи паралеле са ситуацијом у Турској и Израелу. У Турској је популарни *арабеск*, историјски повезан с египатском филмском музиком и арапским културним утицајима, дуго био потискиван у медијима, док је израелски радио маргинализовао оријенталну *мизрахи* музику у корист уметничког, поп и националног (*ерец*) репертоара.

„Из перспективе општег економског опадања и нејасног политичког усмерења (у осамдесетим годинама), ‘оријентална контроверза’ била је само површинска манифестација онога што се сматрало и еуфемистички називало ‘политичком кризом’“ (Vidić-Rasmussen 1996, 99; превод с енглеског И. Ш.)

Видић-Расмусен у њој препознаје метафору за саму Југославију која је, по свему судећи, постала „жртва сопствене стратегије“, јер је себе политички и културно позиционирала између Запада и Истока, а да није успела да унутар себе разреши противречности које проистичу из такве позиције (Vidić-Rasmussen 1996, 116).

Човек са синтисајзером у грлу

„Поучен искуством са прошлогодишњег концерта [Синана Сакића – прим. ауторке], очекивао сам тучу, и нисам се преварио; видео сам заправо не једну већ три, а ко зна колико их је још било око стадиона, пре и после концерта. То много квари утисак. Петнаест, можда и двадесет клинаца, доброно пијаних, прво се поливају пивом, затим крећу да се шутирају, ударају, оборе једног на под па га ударају до бесвести, док инертни локални пандур половину туче посматра са безбедне удаљености. По обичају, они тек накнадно реагују и та закаснела реакција је најчешће неоправдано брутална. Стварно ружно. Нико не каже да свугде мора бити присутан фазон ‘Peace, brother’, али концерти алтернативних извођача новокомпоноване музике не би требало да служе за избацивање агресије у седамнаестогодишњака“ (Vojinović 2008).

„Једва пунолетни отпадници из мрака Калуђерице, Борче, и ко зна одакле, до Сава центра су се ускобељали распадутим ‘југом’ или ‘кецом’, по њих шест-седам у ауту, молећи бога да их полиција не заустави тако натрпане. За њих чујете тек кад у некој кафани на магистралном путу севну варнице, потегну се флаше и ножеви, па у новинама пише да је тај и тај ‘подлегао повредама’. Они нису из провинције, него са обода, из још већег мрака, надамак јаким светала великих градова, а никад стварно у њима, рођени и остали у лимбу између два света. Они су пали у транс кад се на сцени појавио Синан“ (Gligorijević 2012).

Цитирани извештаји са концерата Синана Сакића у недељнику *Време* добар су пример из рок музике транспонованог дискурса о „алтернативном извођачу“ – маргиналцу/антихероју који опева *blues* себи сличних, „свет тешких текстова, виртуозних солажа, маргиналних друштвено-економских група и њихове супкултуре; свет одбачених и презрених“ (Vojinović 2008). Оваква интерпретација у медијима, уз животни стил самог певача, учврстила је током последњих деценија имиџ Синана Сакића као „највећег рокера међу народњацима“ (Milovanović 2017). Ово може да послужи и као добра илустрација запажања Бојана Жикића да „музичко жанровско разграничавање није сврха, само по себи, већ средство за изражавање нечег другог“. То је, у овом случају, замишљени вредносни систем који Жикић назива „социокултурном идеологијом“ (Žikić 2009, 349), а коју одликује партикуларизација социокултурног светоназора у чијој позадини стоји борба за хегемонију (али и аутономију) супротстављених вредности, норми, ставова, понашања.

Након заједничког солистичког концерта Синана Сакића и Бранке Соврлић, другог по величини концертног догађаја у постдејтонском Сарајеву (први је био концерт групе U2 на стадиону Кошево), босански писац Емир Имамовић Пирке указао је на културни значај „феномена Синан Сакић“, препознајући у овом певачу и неку врсту „рецидива ‘црног таласа’, филмског

правца насталог крајем шездесетих, утемељеног на искреном отпору Нечему не толико сјајном какво је било његово име: ‘самоуправни социјализам’“ (Imamović & Burić 1999). Френетичан пријем певача из Србије на концерту на којем је међу 12.000 посетилаца било и много ратних инвалида наишао је тада на својеврсни зид ћутње босанско-херцеговачких медија.

„Није тајна да код највећег броја наших ‘еминентних интелектуалаца’ помен Синана Сакића ... изазива гримасе, згражавање и гнусне презриве уздахе. Осим очигледног одсуства смисла за забаву, није наодмет рећи да већина њих, све и да је хтела, није ни могла да се упозна са разноврсним видовима алтернативне културе у нас ... Социолозима културе као да је ‘промакао’ читав један паралелни андерграунд супкултурни миље који постоји на овим просторима још од бивше СФРЈ. Лоше за њих“, писао је извештач *Времена* (Vojinović 2008) с концерта на коме је присуствовало 8.000 посетилаца и који се одвијао у истом простору стадиона Ташмајдан, где је три године раније наступала, рецимо, немачка група Kraftwerk на спектакуларној турнеји *Minimum-Maximum*. Према социологу културе Сари Торнтон, један од начина дефинисања андерграунда уопште, а андерграунд идентитета и идеологије посебно, јесте супротстављање масовним медијима (Thornton 1995).

„Ако масовни медији објаве поткултурно знање другима, на првом месту музику – звук који више неће остати непознат, затим клубове у којима заједништво почива на ‘заједништву одабраних’, одевне стилове на основу којих се припадници распознају и истичу, структуру догађаја (интеракцију извођач – публика) и све друге моменте обавијене велом тајни на којима почива њихов андерграунд кредибилитет, поткопаће се основе поткултуре“ (Ognjanović 2006, 180).

Једино што, према овим критеријумима, сврстава Синана Сакића у „андерграунд супкултурни миље“ био би медијски „ембарго“ на музичке производе Јужног ветра, који је, додуше, укинут већ са распадом СФРЈ и њеног медијског система, и са дерегулацијом медија у Србији.

Десетак година касније веб портал Before After, који „лоцира квалитетне и релевантне садржаје у савременом друштву“, сврстава и Јужни ветар међу овакве садржаје. У тексту „Јужни ветар – највећи југословенски бенд“, аутори се осврћу на први албум који је Синан Сакић снимио за Јужни ветар (*Мико друже мој*, 1982):

„Пре свега ту је анђеоски глас Синана Сакића, који у много чему дефинише цео жанр. Синуану је ово била друга или трећа плоча и фасцинантно је колико је продукција Јужног ветра од њега направила биће полубожанског карактера ... Ту је севдах достојан Химза Половине, затим сјајна обрада ‘Јаничара’ која нам је одувек више пријала од помало уштогљене Џунетове верзије. Док Синан пева чини нам се да јаничар лично пева о поновном сусрету са мајком“ (Korać & Lorušina 2015).

„Саткан од патње и емоције“, у тексту је Сакић представљен као „божији посланик на земљи“: „Видите, не постоји за ђабе она крилатица – Бог на небу, Синан на земљи“, који „са беневољентним изразом једног Дев Патела¹¹ ... сам пролази кроз Рамајане и Махабхарате свог живота“, више „налик Кебри¹² него Шабану Бајрамовићу.“ Аргументујући своју тезу да је Јужни ветар највећи југословенски бенд, аутори овог текста позивају се на „аутентични ауторски израз и исконски таленат за стварање музике“, који је изнедрио „тај препознатљиви Јуве звук“, настао у споју „симфо-рока и народњака, ритам машина и Османског царства“ (Korać & Lorušina 2015). Јужном ветру и овде се приписује карактеристична и „помало чудна DIY [уради сам – прим. ауторке] продукција“, плоче, иако продаване у стотинама хиљада примерака, које „увек звуче као тотални андерграунд у поређењу са албумима других колега са естраде“ и видео-касете које су настајале у „невероватном споју аматеризма и професионализма“. Попут бескомпромисних рокера, „ни на једном пољу свог деловања ЈВ се није бавио шминком и улепшавањем стварности – чини се да им је било најбитније да своје идеје што брже и што искреније пренесу публици“ (Korać & Lorušina 2015). Аутори овог текста подсећају да „има доста стручњака који теми [Јужног ветра – прим. ауторке] воле да приступе хладно, безмудо научнички“, и у очигледном настојању да се дистанцирају од оваквог приступа, културну вредност Јужног ветра додатно аргументују референцама на светску музичку сцену и њене актере који модернизују музичко наслеђе Медитерана и Блиског Истока, као нпр. Holger Czukay, Dalida, Ofra Haza, Sezen Aksu, алжирски *pau*, грчки *лаико*, румунски *манеле*, па чак и Buena Vista Social Club (Korać & Lorušina 2015).¹³ У закључку, аутори приписују ново, афирмативно читање Јужног ветра „авангардним круговима нашег друштва“.

„Пуно љубави стиже и од дежурних прегалаца из off off сектора (Матријаршија, Мангулица ФМ, Бенседин итд.), анонимних YouTube хероја, губитника транзиције али и даље слабо или никако са позиција елитне културе.¹⁴ Тако је то са аутентичним панком“ (Korać & Lorušina 2015).

И *lifestyle* портал Noizz, увидео је и карактеристичним језиком указао на растућу популарност Синана Сакића међу људима који су „лепи, урбани, кул грађани света“ и „који већ на први поглед изгледају потпуно другачије од типичног Сакићевог ‘die hard’ фана“ (Pandurević 2017), посветивши овом

¹¹ Дев Пател (Dev Patel) је енглески глумац индијског порекла, звезда филма *Милионер из блата* (*Slumdog Millionaire*).

¹² Бранислав Бабић Кебра је фронтмен рок групе Обојени програм из Новог Сада.

¹³ Читање турбо-фолка с позиција постколонијалне теорије и његово ситуирање у контекст глобалне музичке индустрије иницирао је у нашој средини Зоран Ћириковић (2004, 2013). Опширније о вези турбо-фолка с појмовима крипто-колонијализма, аутоколонијације и „трећесветизације“ Источне Европе видети у: Šentevska 2014, 426–434.

¹⁴ О историјској и друштвеној динамици односа новокомпоноване народне / турбо-фолк музике и елитне културе у Србији, Југославији и на ширем подручју Балкана опширно сам расправљала у: Šentevska 2020, 2015 и 2013.

певачу серију написа који (без много успеха) настоје да проникну у мистерију овог културног парадокса. Прерана смрт Синана Сакића, 1. јуна 2018, навела је једног од ових коментатора на закључак да

„(...) његову музику и генерално читав тај жанр можете да волите или да је не подносите, али не можете да порекнете да смо данас остали без фаце која је знала како да споји рокере, хипстере, урбане ликове и хард-кор народњачке фанове на истом месту, и натера их да сви заједно лудују до зоре“ (Milenković 2018).

Турботроник и нова читања Јужног ветра

„Турботроник представља релативно нови музички правац на српској сцени. Окупља десетак извођача¹⁵ или група чија је заједничка карактеристика то што у својим композицијама често користе већ постојеће турбофолк песме“ (Rašić 2018, 952). У оквиру овог алтернативног (некомерцијалног) музичког правца, извођачи користе електронске битове и семпловање да би комбиновали турбо-фолк с експерименталним музичким формама. Турботроник је заједнички назив за веома хетерогену групу извођача, преузет из истоименог документарног филма продукције VICE, у режији Стевана Спасића. Извођачи са турботроник сцене углавном тврде да их не повезује одређена идеологија или политички став, већ превасходно љубав према „народњацима“. У турбо-фолку они препознају уметничку слободу спајања наизглед неспојивих елемената, али за разлику од постмодернистичке генерације уметника из осамдесетих година, они то чине „без блама“, односно есенцијалистичких предрасуда о легитимном музичком укусу који искључује сферу локалне музике „за народ“ и подразумева искључиву окренутост музичким утицајима са Запада. Тако филмски редитељ Стефан Малешевић (Ђани Друид), у филму *Турботроник* наводи да воли зен будизам и Синана Сакића, и да их доживљава као блиске. Немачки краут-рок, турска психоделија и Јужни ветар су „стубови носачи“ његове колекције плоча. Такође одаје да му је жеља да сними филм о групи Јужни ветар, због значаја који је она имала у његовом музичком формирању. „Ми сами се тога стидимо и убијамо то, сви бисмо да будемо Запад, а Запад све више хоће да буде Исток. Ако би постојала некаква политичка компонента пројекта Ђани Друид то би било то – да се скине табу са нашег културног наслеђа.“ Чини се да овај актер турботроник сцене под културним наслеђем подразумева „изабране и позитивно вредноване сегменте објективног укупног културног наслеђа и народне културе који се користе у симболизацији идентитета“ и чији садржај, у складу са запажањем Младене Прелић, „није једном заувек дефинисан. У различитим периодима и сплетовима друштвених и историјских околности тај избор може да се преиспитује, проблематизује и превреднује, зависно од историјског и друштвеног контекста“ (Prelić 2008, 281).

¹⁵ Lenhart Tapes, Мангулица ФМ, Стефан Малешевић (Ђани Друид), Бомбе деведесетих, Пржено, Скреч Мастер Љубан итд.

Актери турботроник сцене „настоје да расплету мрежу асоцијација која рок повезује са Западом, урбаним, напредним, цивилизованим, културним, а турбо-фолк са Истоком/Балканом, руралним, назадним, примитивним, некултурним, и да покажу да су пречице заправо пут клизавог камења који води у слепу улицу есенцијализација које немају упориште у емпиријској стварности“ (Kulenović & Banić Grubišić 2019, 63). Они у свим жанровима популарне музике, без обзира на њихово географско порекло, препознају суштински хибридан карактер и увиђају да се они непрекидно преплићу и утичу једни на друге. У савременој глобализованој култури, музички жанрови се могу раздвајати само у ригидној идеолошкој имажинацији претендената на статус бранилаца легитимне културе и њених вредности од оних који јој не припадају. Притом се „турботроничари“ залажу за еманципацију сфере производње и потрошње „народњака“, као културног наслеђа коме треба приступати без предрасуда и у коме је такође потребно успоставити интерну хијерархију „истинских вредности“. Тако Владимир Ленхарт (Lenhart Tapes), „који у својим нумерама користи народњаке, традиционалну музику, илахије, многе мелодије и звукове оријенталног призвука, али и ‘чудне’ звукове попут вриштања или исечака из филмова“, у опусу Јужног ветра препознаје више „компоновања, више зајезбаних ритмова, него оно што панкери праве“. Стога тврди: „Не можеш ти то да стрпаш у исти кош са Харисом Џиновихем ... Мени је Харис Џиновић комплетно срање, а Синан Сакић ми је комплетан геније“ (Rašić 2018, 964).

Закључак

Одијум према новокомпонованој народној музици с оријенталним призвуком био је традиционално – уз то, прилично ретко и јединствено – место консензуса који у домаћем контексту деценијама није довођен у питање. У осамдесетим годинама XX века енормна популарност ансамбла Јужни ветар допринела је готово апсолутној идентификацији овог састава са „контаминацијом“ народне музике у Србији непожељним музичким утицајима Блиског истока. Професионални музиколози, музички уредници на радију и телевизији, новинари и критичари, као и извођачи најширег спектра музичких жанрова препознавали су и нештедимице критиковали оријентализовани фолк и Јужни ветар као саучеснике у општем културном суноврату српског друштва.

На другом месту расправљала сам о концентричном моделу оријентализма, насупрот изворном Саидовом линеарном моделу који инфериорност пројектује увек на „друге“ и увек на „Исток“ (или „Југ“). Овај модел се на примеру рецепције „народне музике“ може успоставити у оквиру националне, у овом случају српске, културе. У овом случају инфериорни нису „други“, већ они „међу нама“ који не могу или не желе да препознају и цене „аутентичне“ вредности националне културе. Тако се у полемикама о аутентичности српске народне музике успоставља својеврсна хијерархија вредности у чијем су средишту и на врху они који најбоље познају и могу да

се најдаље загледају у националну прошлост и њену музичку културу, или то могу за себе да тврде са ауторитетом. Затим редом: познаваоци и љубитељи староградске музике, „стarih народњака“, Мирослава Илића и Мериме Његомир, Лепе Брене, Рокера с Мораву, Цеце и осталих „класика“ турбо-фолка, и тако даље (Šentevska 2013, 64–65). Периферне зоне овог оријенталистичког модела припадају „однарођеним“ хибридним облицима глобализованог турбо-фолка, који губи везу с локалном музичком културом и – Јужном ветру. Према оваквој вредносној хијерархији, нова народна музика с оријенталним утицајима налази се на самој периферији, односно на дну, јер је, речима Шемсе Суљаковић, изводе, производе и конзумирају они који се перципирају као „најгори“.

Иако је већ с распадом СФРЈ и њеног медијског система дерегулација медија у Србији омогућила Јужном ветру – тј. ономе што је од мултиетничког састава преостало током рата на подручју бивше Југославије – „равноправну“ медијску заступљеност, па и активан утицај на медијски систем, изјава Саше Поповића о „чишћењу музике од турцизма“ као далекосежном, одговорном и тешком послу који још увек траје, сведочи о континуитету потребе да се одијум према „турбан-фолку“ користи као средство аутолегитимације у најразличитијим сегментима националне културе. Опет, може да се тврди да афирмативан, чак идолопоклонички, однос према извођачима и музичкој заоставштини Јужног ветра у алтернативним, некомерцијалним, музичким и уметничким круговима у Србији представља покушај аутолегитимације на савременој музичкој сцени, на којој се у глобалном контексту оријенталистичке поделе на Запад и Исток непрестано оспоравају и доводе у питање. Кључни обрт до кога је дошло у овом процесу јесте становиште припадника турботроник сцене да Јужни ветар и „турбан-фолк“ уопште треба посматрати као део „нашег културног наслеђа“.

Однос према османском наслеђу у „народној музици“, чак и ако се сведе на домен савремене популарне медијске културе, велика је тема чији значај и сложеност превазилазе обим овог чланка. Уз коришћење ограниченог узорка академских и медијских коментара о оријентализованој народној музици, Јужном ветру и Синану Сакићу као парадигматичном извођачу „турбан-фолка“, овде превасходно указујем на промене и преокрете у рецепцији Јужног ветра као потенцијалну индицију ширих промена у схватању османског наслеђа и савремених утицаја „Оријента“ у српској култури, али и на ширем подручју Балкана.

Извори

Телевизија

„Sav taj folk“, Epizoda 4: Prođi sa mnom kroz crveno. Autor: Radovan Kupres. TV B92, 2004.

https://www.youtube.com/watch?v=f-wf_-tGAkQ (pristupljeno: 10. juna 2020.)

„Servis Karamela“ (gost: Šemsa Suljaković). BN TV 2009.
<https://www.youtube.com/watch?v=XdHu7sQdc4I> (pristupljeno: 10. juna 2020.)

Филм

Turbotronic, 2017. Reditelj: Stevan Spasić. Produkcija: VICE Media, LLC
<https://video.vice.com/rs/video/turbotronik/5878b400c929d68b4e6bd1e5>
(pristupljeno: 10. juna 2020.)

Литература

- Anastasijević, Bratislav. 1988. „O zloupotrebi narodne muzike“. *Kultura* 80/81: 147–156.
- Antoniјеvić, Dragana. 2012. „Faktori izgradnje kulturnog identiteta radnih migranata iz Srbije“. *Etnološko-antropološke sveske* 20 (9): 21–34.
- Antoniјеvić, Dragana. 2011. „Gastarbajter kao liminalno biće: konceptualizacija kulturnog identiteta“. *Etnoantropološki problemi* 6 (4): 1013–1033.
- Archer, Rory. 2012. “Assessing Turbofolk Controversies: Popular Music between the Nation and the Balkans”. *Southeastern Europe* 36: 178–207.
- Bakić-Hayden, Milica. 1998. „Reprodukcija orijentalizma: primer bivše Jugoslavije“. *Filozofija i društvo* 14: 101–118.
- Bakić-Hayden Milica & Robert Hayden. 1992. “Orientalist Variations on the Theme ‘Balkans’: Symbolic Geography in Recent Yugoslav Cultural Politics”. *Slavic Review* 51 (1): 1–15.
- Bjelić, Dušan & Obrad Savić, eds. 2002. *Balkan as Metaphor: Between Globalization and Fragmentation*. Cambridge, MA and London: The MIT Press.
- Cook, Nicholas. 2000. *Music. A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Čvoro, Uroš. 2012. “Remember the Nineties? Turbo-folk as the Vanishing Mediator of Nationalism”. *Cultural Politics* 8 (1): 121–137.
- Ćirjaković, Zoran. 2013. „Muški snovi, neoliberalne fantazije i zvuk oklevetane modernosti“. *Sarajevske sveske* 39–40. <http://sveske.ba/en/content/muski-snovi-neoliberalne-fantazije-i-zvuk-oklevetane-modernosti> (pristupljeno: 29. maja 2020).
- Ćirjaković, Zoran. 2004. „Turbofolk kao brend“. *NIN*. 21, oktobar 2004, 34–38.
- Daniel, Ondřej. 2007. “Gastarbajteri: Rethinking Yugoslav Economic Migrations towards the European North-West through Transnationalism and Popular Culture”. In *Imagining Frontiers, Contesting Identities*, eds. Steven G. El-

- lis & Lud'a Klusáková, 277–302. Pisa: Edizioni Plus, Pisa University Press.
- Dumnić, Marija. 2013. "The Creation of Folk Music Program on Radio Belgrade before World War Two: Editorial Policies and Performing Ensembles". *Muzikologija* 14: 9–29.
- Dumnić, Marija. 2012. "This Is the Balkans: Constructing Positive Stereotypes about the Balkans and Autobalkanism". In *Musical Practices in the Balkans: Ethnomusicological Perspectives – Proceedings of the International Conference Held from November 23 to 25, 2011*, eds. Dejan Despić, Jelena Jovanović, Danka Lajić-Mihajlović, 345–356. Belgrade: Serbian Academy of Sciences and Arts: Institute of Musicology – Department of Fine Arts and Music.
- Đurković, Miša. 2004. „Ideološki i politički sukobi oko popularne muzike u Srbiji“. *Filozofija i društvo* 25: 271–284.
- Fleming, Ketrin E. 2001. „Orientalizam, Balkan i balkanska historiografija“. *Filozofija i društvo* 18: 11–32.
- Georgiev, Plamen K. 2012. *Self-Orientalization in South East Europe*. Wiesbaden: Springer VS.
- Gligorijević, Jovana. 2012. „Otkrivanje mraka“. *Vreme* 1102, 14. februar. <http://vreme.rs/cms/view.php?id=1035235> (pristupljeno: 23. maja 2020).
- Gordi, Erik. 2001. *Kultura vlasti u Srbiji*. Beograd: Samizdat B92.
- Green, Sarah. 2005. *Notes from the Balkans: Locating Marginality and Ambiguity on the Greek-Albanian Border*. Princeton NJ: Princeton University Press.
- Ilić, Miodrag. 2018. (intervju) „Mile Bas, čovek koji je stvorio Južni vetar: Što su me više pljuvali, prodavao sam sve više ploča i kaseta“. *Nedeljnik*, 27. jul. <https://arhiva.nedeljnik.rs/velike-price/portalnews/mile-bas-covek-koji-je-stvorio-juzni-vetar-sto-su-me-vise-pljuvali-prodavao-sam-sve-vise-ploca-i-kaseta/> (pristupljeno 28. maja 2020).
- Imamović, Emir & Ahmed Burić. 1999. „Princ(ipi) ćirilice“. *Dani*, 1. mart. <https://www.bhdani.ba/portal/arhiva-67-281/96/tekst196.htm> (pristupljeno: 28. maja 2020).
- Jansen, Stef. 2005. *Antinacionalizam: etnografija otpora u Beogradu i Zagrebu*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Jansen, Stef. 2001. „Svakodnevni orijentalizam: Doživljaj 'Balkana'/'Evrope' u Beogradu i Zagrebu“. *Filozofija i društvo* XVIII: 33–71.
- Janjetović, Zoran. 2011. *Od 'Internacionale' do komercijale: popularna kultura u Jugoslaviji 1945–1991*. Beograd: Institut za noviju istoriju Srbije.

- Korać, Nikola & Ognjen Lopusina. 2015. „Južni vetar – najveći jugoslovenski bend“. *Before After*, 27. maj. <https://www.beforeafter.rs/muzika/juzni-vetar-najveci-jugoslovenski-bend/> (pristupljeno: 28. maja 2020).
- Kulenović, Nina & Ana Banić Grubišić. 2019. „‘Cepaće se neki narodnjaci!’: nova čitanja turbo-folka“. *Etnoantropološki problemi* 14 (1): 47–78.
- Luković, Petar. 1989. *Bolja prošlost: prizori iz muzičkog života Jugoslavije 1940–1989*. Beograd: NIRO „Mladost“.
- Marković, Vladimir. 2006. „Od Ljotića dva puta: analiza ideologije pokreta *Otpor!*“. *Anarho-sindikalistička inicijativa*, 14. februar. http://inicijativa.org/tiki/tiki-read_article.php?articleId=600 (pristupljeno: 21. maja 2020).
- Milenković, Stefan. 2018. „Dan kada je jedan od najvećih svetskih festivala ludovao uz pesmu Sinana Sakića“. *Noizz*, 1. jun. <https://noizz.rs/noizz-news/dan-kada-je-jedan-od-najvecih-svetskih-festivala-ludovao-uz-pesmu-sinana-sakica/we6mm6b> (pristupljeno: 2. juna 2020).
- Milovanović, Margita. 2017. „Zašto je Sinan Sakić najveći roker među narodnjacima“. *Nedeljnik*, 28. maj. <http://admin.nedeljnik.rs/magazin/portalnews/zasto-je-sinan-sakic-najveci-roker-medu-narodnjacima/> (pristupljeno: 28. maja 2020).
- Moore, Allan. 2002. „Authenticity as Authentication“. *Popular Music* 21 (2): 209–223.
- Naumović, Slobodan. 1996. „Od ideje obnove do prakse upotrebe: ogled o odnosu politike i tradicije na primeru savremene Srbije“. U *Od mita do folka*, ur. Mirjana Detelić. *Liceum* 2: 109–145.
- Nikolić, Bratislav. 2008. „Južni vetar – muzika naroda – Intervju: Mile Bas“. B92 Blog (Radovan Nastić), 23. decembar. <http://blog.b92.net/text/6337/JUZNI-VETAR---muzika-narodaMile-Bas-intervju/> (pristupljeno: 17. maja 2020).
- Ognjanović, Mirjana. 2006. „Korak dalje od Burdijea: pojam potkulturnog kapitala i proučavanje potkultura“. U *Nasleđe Pjera Burdijea: pouke i nadahnuća*, ur. Miloš Nemanjić & Ivana Spasić, 173–198. Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju / Zavod za proučavanje kulturnog razvitka.
- Pandurević, Dragana. 2017. „Sinan Sakić uzvraća udarac elektronskoj muzici“. *Noizz*, 12. septembar. <https://noizz.rs/noizz-fun/sinan-sakic-uzvraca-udarac-elektronskoj-muzici/5f35gg6> (pristupljeno: 2. juna 2020).
- Pišev, Marko. 2011. „Balkanizam i osmansko kulturno nasleđe u savremenoj Srbiji: između negacije i autoegzotizacije“. U *Kulturno nasleđe: zbornik radova sa naučnog skupa Kulturni identiteti u XXI veku*, ur. Bojan Žikić, 73–92. Beograd: Srpski genealoški centar i Odeljenje za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta u Beogradu.

- Prelić, Mladena. 2008. *(N)i ovde, (n)i tamo: etnički identitet Srba u Mađarskoj na kraju XX veka*. Beograd: Etnografski institut SANU.
- Prica, Ines. 1988. „Mitsko poimanje naroda u kritici novokomponovane narodne muzike“. *Kultura* 80/81: 80–93.
- Popović, Saša. 2013. (intervju) „Nije Grand upropastio muziku u Srbiji“. *Blic*. 4. januar. <http://www.vesti-online.com/Scena/Estrada/282054/Nije-Grand-upropastio-muziku-u-Srbiji> (pristupljeno: 21. maja 2020).
- Regev, Motti. 1992. “Israeli Rock, or a Study in the Politics of ‘Local Authenticity’”. *Popular Music* 11 (1): 1–14.
- Rašić, Miloš. 2018. „Turbotronik: studija slučaja Lenharta Tapesa i Mirjane Raić“. *Etnoantropološki problemi* 13 (4): 951–969.
- Rašić, Miloš. 2016. „‘Praznovanje sopstva’: Evropska smotra srpskog folklora kao mesto konstrukcije i komoditizacije identiteta“. *Etnoantropološki problemi* 11 (4): 1005–1026.
- Ristivojević, Marija. 2009. „Uloga muzike u konstrukciji etničkog identiteta“. *Etnološko-antropološke sveske* 13 (2): 117–130.
- Ristivojević, Marija. 2014. „(Re)definisanje tradicije na primeru *world music* fenomena“. *Etnoantropološki problemi* 9 (1): 69–82.
- Said, Edward W. 2008. *Orijentalizam*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Simić, Marina. 2006. „EXIT u Evropu: popularna muzika i politike identiteta u savremenoj Srbiji“. *Kultura* 116/117: 98–122.
- Šentevska, Irena. 2013. “‘Anything but turban-folk’: the ‘oriental controversy’ and identity makeovers in the Balkans”. In *Us and Them – symbolic divisions in Western Balkan societies*, eds. Ivana Spasić & Predrag Cvetičanin, 51–70. Belgrade: Institute for Philosophy and Social Theory / Niš: Centre for Empirical Cultural Studies of South-East Europe.
- Šentevska, Irena. 2014. “*Turbo-Folk* as the Agent of Empire: On Discourses of Identity and Difference in Popular Culture”. *The Journal of Narrative Theory* 44 (3): 413–441.
- Šentevska, Irena. 2015. “‘Turbo folk rules!’: Turbo-Folk, Chalga and the New Elites of the Post-socialist Balkans”. *Mediální studia / Media Studies* 02: 152–171. (Special Issue on Popular Culture and Post-Socialist Societies in East-Central and South Eastern Europe)
- Šentevska, Irena. 2020. “The Long March to the Top of the Social Ladder: Neo-Folk Music in Socialist Yugoslavia and Post-Socialist Serbia”. In *The Bloomsbury Handbook of Popular Music and Social Class*, ed. Ian Peddie, 387–407. New York and London: Bloomsbury Academic.
- Thornton, Sarah. 1995. *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*. Cambridge: Polity Press.

- Todorova, Marija. 2006. *Imaginarni Balkan*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Vasiljević, Zorislava M. 2000. *Rat za srpsku muzičku pismenost: Od Milovuka do Mokranjca*. Beograd: Prosveta.
- Vidić-Rasmussen, Ljerka. 2002. *Newly Composed Folk Music of Yugoslavia*. New York and London: Routledge.
- Vidić-Rasmussen, Ljerka. 1996. "Southern Wind of Change: Style and the Politics of Identity in Prewar Yugoslavia". In *Retuning Culture: Musical Changes in Central and Eastern Europe*, ed. Mark Slobin, 99–116. Durham / London: Duke University Press.
- Vojinović, Marko. 2008. „Sve je postalo pepeo i dim: Sinan Sakić na Tašmajdanu“. *Vreme* 922, 4. septembar.
<http://www.vreme.com/cms/view.php?id=701809> (pristupljeno: 23. maja 2020).
- Žikić, Bojan. 2009. „Za šta su dobri žanrovi? Deljenje, razgraničavanje i razvrstavanje u strukturalnoj i kognitivnoj antropologiji na primeru muzičke kulture“. U *Strukturalna antropologija danas: tematski zbornik u čast Kloda Levi-Strosa*, ur. Dragana Antonijević, 326–361. Beograd: Srpski genealoški centar i Odeljenje za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta.
- Živković, Marko. 2012. *Srpski sanovnik: Nacionalni imaginarijum u vreme Miloševića*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Žižek, Slavoj. 1992. "Ethnic Dance Macabre". *The Guardian Manchester*, 28. avgust. <https://www.lacan.com/zizek-ethnic.htm> (pristupljeno: 29. maja 2020).

Примљено / Received: 29. 04. 2020.

Прихваћено / Accepted: 19. 11. 2020.