

Nostalgija, zazor i estrada: glazba kao polje alternativne “kulture sjećanja” na socijalističku Jugoslaviju¹

VINKO KOROTAJ DRAČA
Arhiv Srba u Hrvatskoj

U radu je prikazana kulturna historija slušanja estradnih umjetnika iz Srbije i Bosne i Hercegovine u Hrvatskoj u periodu nakon ratova u Jugoslaviji. Polazeći od teza kulturologa Stuarta Halla o popularnoj kulturi kao mjestu dodira i (re)kodiranja dominantne kulture i subalternih kultura, pojma emocionalne zajednice američke povjesničarke Barbare Rosenwein, rada nekoliko znanstvenika i znanstvenica koji su se bavili pojmom nostalgije, te definicije “događaja” preuzete od filozofa Gillesa Deleuzea, autor istražuje recepciju medijski popraćenih glazbenih događaja u poslijeratnoj Hrvatskoj: koncerata Đorđa Balaševića u Puli, Osijeku i Zagrebu, 2001. i 2002. godine, te koncerta Bijelog dugmeta u Zagrebu 2005. godine

KLJUČNE RIJEČI: *nostalgija, povijest emocija, Đorđe Balašević, Bijelo dugme, popularna kultura*

/

Koncert sarajevske rock grupe Bijelo dugme u Splitu 31. augusta 2024. godine rezultirao je jednom od reakcija kakve bi do prije deset godina bile nezamislive u europskim državama, a kakve u današnje vrijeme društvene polarizacije i jačanja desnih pokreta postaju sve češće: pozivima na izgon pjevača grupe Alena Islamovića iz Hrvatske. Autor poziva bio je splitski ogranak

1 Rad je napisan u sklopu znanstvenog projekta “Devedesete: srpsko-hrvatski odnosi u ratu i miru” u provedbi Arhiva Srba.

Domovinskog pokreta, krajnje desne stranke koja je preko antisrpske i antimigrantske retorike ušla u vladu nakon parlamentarnih izbora održanih u aprilu 2024. godine. Domovinskom pokretu je zasmetalo izvođenje pjesme “Pljuni i zapjevaj moja Jugoslavijo”. U Facebook objavi sa službenog kanala županijske organizacije poručili su:

Izvođenje ove pjesme koja slavi jugoslavensku državu u gradu koji je bio žrtva brutalne pomorske blokade, granatiranje i torture vojske koja je služila ovoj državi smatramo nevidenom provokacijom usmjerenom prema hrvatskom narodu i državi. Izvođenje navedene pjesme pratila je i ikonografija jugoslavenskih zastava na video zidovima, opet s ciljem provokacije hrvatskog naroda i braniteljske populacije.²

Pjesma “Pljuni i zapjevaj moja Jugoslavijo” prvi je put objavljena na istoimeinom albumu u novembru 1986. godine, pet godina prije prvih međuetničkih incidenata na području Hrvatske. Njezin tekst poziva Jugoslaviju da se naslućenim opasnostima i nesrećama suprotstavi pjesmom. Ova tema, popraćena ikonografijom zastava SFRJ na ekranima, očito je za dio hrvatske političke scene u 2024. predstavljala provokaciju, iako se nipošto ne radi o pjesmi koja implicitno ili eksplicitno podržava ratni jugoslavenski režim ili srpski nacionalizam usmjeren protiv Hrvata. Medijske snimke nastupa u Splitu pokazuju mladu publiku koja oduševljeno pjeva stihove pjesme.³

Iste godine kad se kontroverzni splitski nastup dogodio, srpska folk pjevačica Aleksandra Prijović održala je turneju naziva “Od istoka do zapada”. Ciljana odredišta turneje bili su glavni gradovi republika bivše Jugoslavije, a osim njih turnejom je bio obuhvaćen i niz manjih gradova u tim državama. Interes za koncerte je bio ogroman, o čemu govori činjenica da je u gotovo svakom gradu rasprodano nekoliko koncertnih dvorana uzastopce. Iako su neke od reakcija bile obilježene nacionalizmom,⁴ a koncert u Zadru bio zabranjen,

2 <https://slobodnadalmacija.hr/vijesti/hrvatska/domovinski-pokret-trazi-hitni-izgon-ale-na-islamovica-iz-hrvatske-1415488>, pristupljeno 23.6.2025.

3 <https://www.youtube.com/watch?v=2ZtJqEwBFxE>, pristupljeno 24. juna 2025. Komentari ispod videa također iskazuju pozitivno mišljenje o pjesmi, a neki od njih čak prozivaju kritičare za licemjerje, ističući kako je pjesma često puštana na zabavama u Hrvatskoj.

4 Vrijedi istaknuti reakciju gradonačelnice Sarajeva Benjamine Karić pred koncert u Sarajevu koja je izrazila nezadovoljstvo činjenicom da se koncert održava (<https://scena.story.hr/Estrada/a8836/Gradonacelnica-Sarajeva-izrazila-nezadovoljstvo-zbog-Aleksandre-Prijovic.html>) i pisanje desničarskog tjednika “Hrvatski tjednik” o koncertima u Hrvatskoj (*Hrvatski*

tijekom turneje razvijen je poseban diskurs o kulturnom zajedništvu postjugoslavenskog prostora. Naziv turneje je tako asociirao na most između “istoka i zapada”, pojmova koji uz geografske konotacije proizvode niz političkih i kulturnih asocijacija, te tako zapravo afirmirao imagem Balkana kao mjesta simboličkog ispreplitanja dvaju kulturalno i politički opterećenih imaginarija. Uz to, u jednom od gradova je naslikan mural koji je prikazao lice Aleksandre Prijović. Prijović, koja je na koncertima često bila dirnuta pozitivnim reakcijama publike, prikazana je s radosno uplakanim izrazom lica, a u pozadini se nalaze zagrebačka katedrala, beogradski spomenik “Pobjednik” i sarajevska Sebilj česma.⁵ Kompozicija murala je jasna: prostor razdvojen političkim procesima, na kojem postoje različite tradicijske kulture, ujedinjen je u emotivnosti koncerata Aleksandre Prijović.

Takav tip podijeljenih reakcija na glazbene nastupe izvođača različitih žanrova, afirmiranih u državama s kojima je Hrvatska bila u ratnom sukobu na početku devedesetih godina prošlog stoljeća postavlja neka ključna pitanja o ulozi glazbe u formiranju i reprodukciji kulture pamćenja u hrvatskom društvu. Prvo od njih tiče se različitih refleksija na socijalističku Jugoslaviju i njen raspad u popularnoj kulturi Hrvatske: koji su bili procesi i prijepori oko percipiranog “ujedinjavanja” postjugoslavenskog kulturnog prostora preko popularne glazbe nakon raspada Jugoslavije? Kakav je točno sadržaj imagama o zajedništvu koji se pojavljuju u popularnoj kulturi: radi li se samo o emotivnom zajedništvu i dijelu zajedničkog iskustva ili iza toga postoji implikacija kulturnog zajedništva? Je li emotivnost posredovana iskustvom zajedničkog uživanja u popularnoj glazbi dovoljno specifičan tip nostalgичne emotivnosti da ju možemo odrediti pojmom neke zasebne emotivne zajednice? Ovaj rad nastoji odgovoriti na ova istraživačka pitanja prateći kretanja u recepciji popularne glazbe bendova i izvođača s prostora bivše SFRJ u Hrvatskoj u drugoj polovici devedesetih godina dvadesetog stoljeća i prvoj polovici dvijetisućitih. Kao glavni tip izvora za istraživanje ovih pitanja poslužit će videosnimke koncerata, televizijske reportaže, dokumentarni filmovi i novinski članci o popularnoj kulturi Jugoslavije i postjugoslavenskog prostora. U narednom poglavlju bit će objašnjen metodološki i teorijski aparat samog rada: koncepti nostalgije

tjednik, br. 1014, str. 4–5. “Cajkaška okupacija Zagreba i ostatka Hrvatske za hrvatsku rulju kojoj ništa nije jasno ni sveto”, 29. 2. 2024.)

⁵ <https://showbuzz.dnevnik.hr/zanimljivosti/aleksandra-prijovic-dobila-mural-na-kojem-je-i-zagrebacka-katedrala---812411.html>, pristupljeno 24. juna 2025.

i “afektivne vječnosti” (engl. *affective afterlife*), emotivne zajednice, kulturne povijesti te povijesti popularne kulture. Drugi dio rada bavi se refleksijama na osamdesete godine dvadesetog stoljeća u poslijeratnoj popularnoj kulturi. Nakon ratova devedesetih i raspada Jugoslavije dolazi do primjetnog porasta interesa za muzikom “Novog vala”, i periodom intenzivnog prodora punk i post-rock kulture u Jugoslaviju u kasnim 1970-im i ranim 1980-ima. Poglavlje će istražiti glavne trendove “novovalne nostalgije” te prikazati kakvo mjesto u njima ima sama Jugoslavija. Razvoj afekata vezanih uz “čežnju” za jugoslaven-skim zajedništvo pratit ćemo kroz koncertne izvedbe dvaju izvodača s prostora bivše Jugoslavije u Hrvatskoj, koje ćemo konceptualizirati kao “događaje”. Treće poglavlje bavi se koncertima novosadskog kantautora Đorđa Balaševića u Puli (2001), Osijeku (2002) i Zagrebu (2002) te reakcijama koje su u javnosti izazvali ti koncerti. Vidjet ćemo da su upravo koncerti Đorđa Balaševića, pjevača i pjesnika koji se za vrijeme ratova u Jugoslaviji istakao antiratnim angažmanom. Posljednje poglavlje bavi se povratničkim koncertima grupe Bijelo dugme 2005. godine u Beogradu, Zagrebu i Sarajevu. Koncerti su predstavljali kulminaciju interesa za kulturu osamdesetih u poslijeratnoj Hrvatskoj, turneju je sponzorirala Coca-Cola, a interes za koncert je dodatno poticala emisija “Retromanija” koja se prikazivala na komercijalnoj RTL televiziji. Rad se osvrće na recepciju navedenih koncerata u medijima, internetskim forumima i blogovima, te nastoji opisati konstrukciju narativa o Jugoslaviji koji su gotovo dva desetljeća kasnije rezultirali političkom kontroverzom.

/ Popularna muzika, nostalgija i kulturna historija

Teorijski fokus ovog rada sastoji se u proučavanju fenomena *nostalgije* u popularnoj kulturi kroz prizmu kulturne historije. Povijest proučavanja nostalgije i popularne kulture kao društvenih fenomena i historijskih koncepata je bogata i opsežna, a u ovom radu nastojimo obratiti posebnu pažnju na interakciju ovih fenomena u društvu poslijeratne Hrvatske. Da bismo analizirali ulogu nostalgije u određenom emotivnom režimu, te ocrnali obrise povijesti izražavanja nostalgije, prvo moramo zaroniti u niz teorijskih razrada pojma. Za potrebe ovog rada, poslužiti će nam teorijski doprinos kulturalne teoretičarke Svetlane Boym, refleksije o nostalgiji Dubravke Ugrešić te pojam “afektivna vječnost” etnologinje i lingvistkinje Tanje Petrović. Za Boym, nostalgija je

“historijska emocija”, odnosno čežnja za prostorom partikularnog iskustva, koji se prolaskom vremena sve više smanjuje te koji je nekompatibilan s novim horizontom očekivanja (Boym, 2018: 169). Ona je posljedica teleologije progressa u modernim društvima. Budući da progres ne podrazumijeva samo komponentu neumitnog linearnog napredovanja, već i prostornu ekspanziju “iz centra u svijet”, on nužno rezultira univerzalizacijom partikularnih kulturnih i emotivnih iskustava. Nostalgija internalizira ovu dihotomiju no umjesto prigrljivanja univerzalnog iskustva, čežne za individualiziranom, intimnom i često emotivnom slikom prošlosti (Ibid). U svojoj knjizi *The Future of Nostalgia* Boym kaže kako “nostalglična osoba želi uništiti povijest, pretvorivši je u privatnu ili kolektivnu mitologiju, ponovno posjećivati točke u vremenu kao što bi se posjećivale točke u prostoru, te se odbija predati nepovratnom prolasku vremena koji unosi patnju u ljudsko stanje” (Boym, 2001: XIV). Nostalgija tim izmještanjem uništava modernistički pogled na povijest kao na linearni napredak prema progresivnijem i savršenijem svijetu. No, bilo bi pogrešno pretpostaviti da nostalgija stoji u suprotnosti s modernitetom: ona je zapravo njegovo naličje te neizbježna posljedica novog shvaćanja prostora i vremena koje je podjelu na “univerzalno” i “lokalno” učinilo mogućom (Ibid). Za razliku od melankolije koja predstavlja individualnu čežnju, nostalgija u središte dovodi odnos između osobnog iskustva i povijesti grupa ili nacija, odnosno između individualne i kolektivne povijesti (Ibid, xv). U trenutku kad pojedinac počne čežnuti za povijesnim periodom koji stoji u diskontinuitetu sa sadašnjim stanjem (bilo da se radi o promjeni režima, nestaloj državnoj zajednici ili jednostavnom načinu života izmijenjenom uslijed tehnoloških inovacija) on zapravo nužno ulazi u (re)interpretaciju kolektivnih prikaza prošlosti, stvarajući tako jaz između “historijske emocije” i institucionalnih interpretacija historije. Dok institucionalne interpretacije historije teže sveobuhvatnosti i “velikom narativu” historije, nostalgija funkcionira preko “fragmenata, mirisa, dodira, zvuka, melodije, boje, njen teritorij je odsustvo” (Ugrešić, 1996: 36.). Velike, teleološke i sveobuhvatne slike bivaju zamijenjene sentimentom koji ne teži nužno uspostavi historijske cjeline iz sjećanja, već upravo fragmentu kao događaju, prodoru afektivnog u kolektivno nametnutu istinu.

Za Boymino poimanje nostalgije nužno je razlikovanje između dvije vrste nostalgije koje određuju odnos pojedinca ili skupine prema prošlosti. Prvu od njih Boym naziva “restorativnom nostalgijom”. Restorativna nostalgija žudi za obnovom izgubljene prošlosti i popunjavanjem rupa u kolektivnom i indi-

vidualnom sjećanju. Restorativni nostalgičar ne smatra sebe nostalgичnim, već jednostavno osobom koja je “na strani istine”. Takva vrsta nostalgije karakterizira pokrete nacionalne obnove koji se predaju predmodernoj mitologizaciji povijesti uz pomoć povratka nacionalnim simbolima i mitovima (Boym, 2001: 41). Druga vrsta nostalgije – “refleksivna nostalgija” – ne počiva na vraćanju u prošlost koju se uzima za apsolutnu istinu, već je njen smisao upravo u podsjećanju na nepovratnost prohujalog vremena i na ljudsku smrtnost. Dakle, njen fokus je sentimentalna meditacija i promišljanje nad poviješću i prolaznosti vremena (Boym, 2001: 49). Taj tip nostalgije karakteriziran je fragmentarnošću i ironijom, a umjesto nacionalne prošlosti i budućnosti naglašava diskontinuitete i jazove između privatnog i kulturnog sjećanja (Ibid). Dok restorativna nostalgija pretvara sjećanja na prošlost u svjedočanstvo o izgubljenoj istini, okamenjujući ga u institucionalizirane nacionalne mitove, refleksivna nostalgija ga otvara daljnjim proživljavanjima i reinterpretacijama, svjesna njegove polivalentnosti. Taj tip nostalgije služi kao posrednik između individualnog i kolektivnog sjećanja (Ibid, 53). Refleksivna nostalgija olakšava shvaćanje kako je svako kolektivno sjećanje zapravo prostor individualnih sjećanja koja su uvijek nesavršena i koje je nemoguće uvijek pouzdano rekonstruirati jer nisu samo obilježena intimnim doživljajem proteklog trenutka, već svako njihovo ponovno proživljavanje donosi novu emotivnu interpretaciju tog trenutka. Ako restorativna nostalgija teži dovršavanju teleološkog nacionalnog narativa, refleksivna je svjesna kako ništa trajno ne može nastati i biti dovršeno – moguće je samo opetovano pridavati značenja svakom minulom trenutku, nastavljajući isprepletenu međuigru (engl. *interplay*) između prošlosti i budućnosti te između individualnog i kolektivnog sjećanja. Ovaj rad postavit će pitanje je li nostalgичni sentiment u Hrvatskoj krajem 20. i početkom 21. stoljeća bio refleksivan ili restorativan.

Dodatnu problematizaciju nostalgije kao povijesnog osjećaja dala je Tanja Petrović u studiji *Utopia of the uniform: affective afterlives of the Yugoslav People's Army* u kojoj se bavila uspomena muškaraca iz SFRJ na služenje vojnog roka u JNA. Petrović smatra da termin “nostalgija” asocira na “pasivnost, okrenutost prošlosti, paralizirajući i neproduktivan sentiment” (Petrović, 2024: 5) koji zapravo petrificira odnos pojedinca prema prošlosti, pa ga odlučuje zamijeniti pojmom “afektivna vječnost” (Ibid). Za razliku od nostalgije “afektivna vječnost” priziva temporalnosti koje nisu okončane i pretpostavlja mogućnost unošenja nemira u mirnoću sadašnjosti. Ta mogućnost se otkri-

va kao “mogućnost prenošenja afekta kroz prostor i vrijeme i poziva nas da prepoznamo naznake alternativa i budućih razvoja izvan mjesta gdje ih inače očekujemo (Ibid). Mirnoća sadašnjosti o kojoj Petrović govori stanje je nastalo nakon raspada Jugoslavije u kojem su se određena iskustva premjestila u nepovratnu prošlost, stvorivši uniformnu predodžbu o jugoslavenskim i postjugoslavenskim iskustvima i gledajući ih isključivo kroz prizmu nasilja, traume i interetničke mržnje. Afektivna vječnost predstavlja otpor takvom jednoobraznom tumačenju zajedničke povijesti i suprotstavlja mu pojam “afektivne zajednice”. Prednost pojma afektivne vječnosti u odnosu na nostalgiju jest ta što isti ne mora biti vezan uz individualno iskustvo, već je njegovo porijeklo u osjećaju nedovršenosti historijskog koji proizlazi iz nemogućnosti da se više-dimenzionalno povijesno (o)sjećanje svede na jednoznačnost institucionalnih historijskih narativa.

Počeci nostalgije kao historijske emocije neodvojivi su od početaka masovne kulture. Prijelaz nostalgije od individualnog oblika čežnje za udaljenom domovinom do kolektivnog stila građanske kulture i neizbježnog elementa romantičarskih nacionalnih pokreta formirao se u devetnaestom stoljeću i razvijao paralelno s nastankom kulture salona obrazovanih urbanih elita i zemljoposjednika. Nostalgija se od ritualne i artistske komemoracije “izgubljene mladosti” transformirala u “melankolični osjećaj gubitka pretvoren u stil” (Boym, 2001: xvii). Postojala je vidljiva razlika između interpretacija nostalgije u popularnoj kulturi u Zapadnoj Europi i SAD-u i u zemljama bivšeg Istočnog bloka. Dok su u postkomunističkim državama objekti prošlosti bili temeljito odstranjeni iz javnosti, na Zapadu je postojalo obilje “nostalgčnih suvenira na prodaju” (Ibid: 37), komodifikacija mitologizirane prošlosti koja čak nije bila dio osobnog iskustva za većinu ljudi.

Ako nostalgija potkopava ideju povijesti shvaćene kao linearni napredak davanjem glasa stvarnim ili imaginarnim partikularnim iskustvima prošlosti, ona na postjugoslavenskom prostoru dobiva i dodatne slojeve kompleksnosti. Kako je istaknuo Dejan Jović, razdoblje socijalističke Jugoslavije bilo je razdoblje mira između dva rata – Drugoga svjetskog rata i jugoslavenskih ratova 1990-ih. U tom sjećanju na SFRJ kao na državu tijekom koje je trajao intermezzo između dviju ratova obilježenih interetničkim nasiljem valja tražiti i dio čežnje za Jugoslavijom (Jović, 2017: 104). U javnom političkom diskursu postjugoslavenskih država, ta je čežnja smatrana opasnom: socijalističku Jugoslaviju se u pravilu percipiralo negativno, negdje joj se čak i izbjegavalo

spominjati ime, pa je ista nazivana “bivšom državom”, a opisivala se kao “totalitarna država”, “diktatura” ili “tamnica naroda”. Postojao je strah od privatnih uspomena na period SFRJ-a kao razdoblja više ili manje skladnog suživota različitih etničkih skupina, tim više jer su takve uspomene dovodile u pitanje dominantni identitetški narativ institucionalne povijesti ukorijenjen u paradigmi nacionalističke ideologije (Ibid, 91—92).

Legitimiranje “sretne prošlosti” i davanje prednosti individualnim sjećanjima nad institucionaliziranom historijom prisutnoj u javnoj sferi, ovdje je dovodilo u pitanje glavne legitimacijske mitove dominantnih političkih opcija, te je time “jugonostalgija” uvijek nužno dobivala notu subverzivnosti, čak i kad se kroz nju nije pokušavalo opravdati socijalistički režim ili ideju “jugosla-venstva”. S druge strane, u okviru institucionaliziranog nacionalnog diskursa, jugonostalgična osoba postajala je “sumnjivom”, neprijateljem nacije i demokracije (Ugrešić, 1996: 36.). Možemo reći da iako Svetlana Boym upozorava kako nostalgija u sebi nosi opasnost stvaranja slike “fantomske domovine” za koju ljudi postaju spremni ubiti ili biti ubijeni (Boym, 2001: XVI), u zemljama bivše Jugoslavije situacija se može činiti obrnutom. “Fantomske domovine” percipirane i projicirane u povijest kao zajednice koje odgovaraju nacionalističkom idealtipu nacije-države (etnički, konfesionalno i politički homogene, čije su društvene i političke institucije historijski konzistentne, a ne historijski kontingentne) tu postoje u političkim i ideološkim programima nacionalističkih i “državotvornih” političkih stranaka i pokreta, dok nostalgija potiče sumnju u taj narativ i potiče ga upornim prizivanjem drugačijih sjećanja na prošlost. Dubravka Ugrešić u svom eseju “Confiscated memory” ističe sličnu ambivalentnost odnosa prema prošlosti kad naziva građane postsocijalističkih društava “homo duplex“-ima, mentalno istreniranim za odvajanje privatnog života od zajednice, umornim od ideološkog pritiska da žive s pogledom u budućnost, opterećenim suviškom “povijesti” u svom životu i u konstantom strahu od sjećanja koja odnekud nadiru (Ugrešić, 1996: 29.). Nostalgija je, za društva koja su prošla tranziciju iz socijalizma u neki oblik neoliberalnog kapitalizma, gotovo proskribirana a ipak sveprisutna, zaboravljena povijest koja odbija ostati zaboravljena. Takvo mjesto nostalgije posljedica je konfiskacije sjećanja. Konfiskacija sjećanja je proces nasilnog potiskivanja čitavog niza individualnih sjećanja u korist kolektivnog nacionalnog sjećanja (Ibid: 34). No konfiscirano sjećanje je i dalje stvarno kao nostalgični afekt nedostajanja, usporediv s prisutnošću fantomske boli u amputiranom udu (Ibid, 36).

Historiografska metoda koju ću koristiti u ovom radu je kulturna historija popularne kulture. Kulturni teoretičar Raymond Williams dao je trostruku definiciju pojma kultura: prvo značenje pokriva opći proces intelektualnog, estetskog i duhovnog razvoja nekog društva, drugo pokriva općeniti način života neke grupe ljudi, a treći se odnosi na prakse i proizvode intelektualne i/ili umjetničke djelatnosti (Williams, 1983: 90). No ono što čini distinktivni karakter popularne kulture već je teže definirati. Jedan od najutjecajnijih kulturnih povjesničara, Peter Burke, smješta razdoblje “otkrivanja” popularne kulture u 18. stoljeće, kada su ideolozi nacionalnog pokreta pokušali predstaviti kulturu ruralne populacije kao “autentičnu” nasuprot kulturi aristokratskih slojeva i urbanog stanovništva (Burke, 2016: 217).

Burkeova ranonovovjekovna i predmoderna pučka kultura se u svojim manifestacijama razlikuje od današnje “masovne” popularne kulture. Suvremena popularna kultura je posredovana masovnim medijima komunikacije poput televizije i interneta i usprkos postojanju lokaliziranih varijanti, u dvadesetom stoljeću sve je više zadobivala globalni karakter. Osim toga, poprilično je teško danas definirati “autentičnu” popularnu kulturu: kako Burke pokazuje, čak su i ranije definicije bile prožete percepcijom ruralnih slojeva kao “Drugog” (Burke, 2016: 218) te se može reći da je i tadašnja definicija pučke kulture bila u velikoj mjeri produkt granica koje su obrazovani slojevi društva povlačili između vlastite kulture i kulture slabije obrazovanih i manje imućnih slojeva. Uz to postaje sve teže definirati popularnu kulturu kroz njezinu opoziciju s visokom kulturom. Marksistički kulturni teoretičar Stuart Hall se u definiranju popularne kulture pozvao na rad talijanskog filozofa Antonia Gramscija o hegemoniji. Pojam hegemonije kod Gramscija označava način na koji dominantna društvena skupina nastoji kroz proces “moralnog i intelektualnog predvodništva” pridobiti subalterne društvene grupe na svoju stranu (Gramsci, 2019: 69). Vođen Gramscijem, Hall je odbacio tradicionalne definicije popularne kulture (koje ju gledaju kao “autentičnu kulturu nižih slojeva” (i deskriptivne definicije, koje obuhvaćaju “sve što narod radi”) te se odlučio da popularnu kulturu definira kroz prizmu odnosa trajne napetosti s dominantnom kulturom, pri čemu je sama definicija “popularnog” određena materijalnim uvjetima određene klase (Hall, 2016: 171). Budući da se dominantna i popularna kultura neprestano isprepliću, svi kulturni oblici bit će kontradiktorni i načinjeni od međusobno suprotstavljenih elemenata: pjevač koji u određenom trenutku predstavlja bunt, može sutradan biti apropriran od dominantne kulture, dok elementi

dominantne kulture mogu biti aproprirani i reartikulirani kao subverzivni. Kompleksan odnos “dominantnog” i “popularnog” prikladan je za suvremena društva konzumerističkog kapitalizma u kojem je ključan odnos između dominantne i popularne kulture definiran ciljanom publikom. Dominantna kultura je posredovana službenim kulturnim institucijama i prenosi institucionalizirane vrijednosti i estetiku društva. Njezina očekivana recepcija je upravo ona koja potencira uzvišen karakter kulture apstrahiran od realnosti potrošačkog društva i proizvodnih odnosa. Ona univerzalizira kulturu, postulirajući opća estetska načela koja bi trebala nadilaziti historijski kontekst, ali je u isto vrijeme i partikularizira, semiotički je vezujući uz životni habitus obrazovanih slojeva i često joj pridajući nacionalni karakter. S druge strane, popularna je kultura eksplicitno konzumeristička, posredovana medijima masovne komunikacije i egzistira u obilju partikularnih žanrova i estetskih trendova koji se brzo smjenjuju.

Kompleksan i sveprožimajući odnos dominantne i popularne kulture u fokus upravo dovodi samu recepciju i reinterpretaciju određenog kulturnog sadržaja. Prema Hallu, popularna kultura uistinu jest proizvod odnosa moći, no publika nije samo pasivni konzument proizvoda te kulture već aktivno sudjeluje u procesu artikulacije značenja određenog kulturnog proizvoda. Ovdje se proces artikulacije shvaća kao parcijalno fiksiranje značenja. Značenje nije inherentna i nepromjenjiva karakteristika kulturalnog proizvoda, već društvena praksa proizvodnje značenja (Hall, 2019: 104). Uz to, za analizu će biti važan pojam emocionalna zajednice (engl. *emotional community*) kojeg je postulirala američka povjesničarka Barbara Rosenwein. Emocionalna zajednica označava grupu čiji se članovi pridržavaju istih normi izražavanja emocija i vrednuju iste emocije na sličan način (Rosenwein, 2006: 2.). U ovom članku pokušat ću odgovoriti na pitanje je li iskustvo ponovnog uspostavljanja zajedničkog kulturnog prostora u postjugoslavenskim zemljama rezultiralo nastankom emotivne zajednice koja je artikulirala otpor nacionalizmu na temelju zajedničkog vrednovanja sentimentalnosti.

U današnjim studijama popularne kulture, dominantni estetski trend prijelaza stoljeća naziva se Y2K estetika. Nazvana po odrednici “milenijskog buga”, panike koja je najavljivala kolaps informatičkih sustava s početkom novog milenija, Y2K estetika se često povezuje sa svijetlim bojama, futurističkim motivima inspiriranim znanstvenom fantastikom, ali i s učestalošću nostalgičnih motiva u vizualnoj kulturi i glazbi. Britanska autorica Leah

Caroll je Y2K estetiku povezala i s pojmom “nowstalgije”. Po Caroll, “nowstalgia” predstavlja sve veću sklonost čežnji za nekim prošlim trenucima, makar se isti dogodili relativno nedavno. Za nostalgiju više nije potrebno podsjećanje na “minulu mladost” već se može javiti i za trendom koji je vladao prije tek nekoliko godina ili mjeseci. Time ta “historijska emocija” zapravo postaje slična fenomenu koji je Tanja Petrović nazvala afektivnom vječnošću. Neke od izvora nowstalgije Caroll je našla u ubrzanom ritmu života, lakšoj dostupnosti informacija uslijed sve lakšeg pristupa internetu i brze smjene trendova (Caroll, 2023). Međutim, samim objašnjavanjem prisutnosti nostalgije emocije u nekom periodu popularne kulture ne objašnjava se sam karakter te nostalgije, niti se opisuje način njezinog posredovanja između individualnih i kolektivnih sjećanja. To je naročito točno u kontekstu “konfisciranog sjećanja” postjugoslavenske Hrvatske, te u kontekstima “estrade” kao kulturnog prostora koji je kroz 1990-te bio neodvojiv od politike. No, ako je estradu bilo teško odvojiti od politike, jednako ju je teško bilo odvojiti od tržišnih principa i širih popularno kulturnih tokova. Karakterizirali mi taj sklop emocija kao nostalgiju ili afektivnu vječnost on je već bio tu, samo ga je trebalo iskoristiti i brojni izvođači su to činili u vrijeme kad od krvavog raspada Jugoslavije još nije prošlo ni desetljeće.

/ “Jer osamdesete su bile godine” – glazba i nostalgija u 90-ima

Kao što pojam nostalgije na prostoru poslijeratne Hrvatske dobiva specifična značenja tako je i pojam popularne muzike u Hrvatskoj podložan specifičnostima karakterističnima za povijest jugoslavenskog i postjugoslavenskog prostora. Povjesničarka i antropologinja popularne glazbe Catherine Baker predlaže upotrebu pojma “estrada” umjesto pojma “popularne glazbe” koja u angloameričkom svijetu ima šire žanrovsko određenje (Baker, 2016: 16). Njezin argument da se svi izvođači ne identificiraju kao dio estrade (Ibid) podrazumijeva da postoji uvriježenost razumijevanja estrade kao “mainstreama” popularne kulture, odnosno njenog vidljivog, komercijalno orijentiranog i, u kontekstu devedesetih godina prošlog stoljeća, politički “prihvatljivog” dijela glazbene scene. Baker je identificirala estradu upravo kao ekvivalent engleskom “showbusinessu” (Ibid). “Showbusiness” predstavlja profesionalan dio

scene posvećene industrijama zabave (film, popularna muzika, komercijalno kazalište) i obuhvaća umjetnike, producente, vlasnike diskografskih kuća i ostatak socijalnog miljea profesionalno vezanog uz te industrije. U kontekstu hrvatske glazbene scene, Baker će pobliže opisati estradu kao tržišno orijentirani dio popularno glazbene scene, prvenstveno posvećen zabavnim sadržajima. Iako se nigdje ne nudi konceptualna definicija estrade, medijski tekstovi koji govore o estradi najčešće pod tim pojmom obuhvaćaju razumijevanje izvođača popularne glazbe kao suvremenih medijskih *celebrityja*, osoba čiji je privatni život podjednako (ili čak više) u očistu javnosti kao i njihov profesionalni život, te kao svojevrsan “klub najuspješnijih”. Moglo bi se reći da pripadnost estradi određuje koje se izvođače smatra dovoljno “vrijednima vijesti” čak i ako te vijesti nemaju konkretne veze s glazbom. Odnosno, estrada u najširem smislu znači skup glazbenika ili drugih umjetnika u zabavnoj industriji koje se smatra popularnima. U užem smislu, estradu možemo definirati kao osobe iz svijeta industrije zabave čiji su profesionalni i privatni život pojačano praćeni u mainstream medijima i čiji je rad i prezentacija istog usmjeren prema plasmanu na tržište. U suprotnoću s estradom stoji “underground” kao glazbeni milje za čiji je rad i prezentaciju važniji specifičan stil umjetničkog izričaja (kojeg se često, nasuprot estradi smatra “autentičnim”) i pripadnost određenom supkulturalnom habitusu.

Catherine Baker je u svojoj studiji *Sound of the Borderlands* (prevedeno na srpski kao “Zvuci granice”) povijest poslijeratne hrvatske estrade podijelila na dva perioda razdvojena smrću predsjednika Franje Tuđmana i promjenom vlasti u Hrvatskoj. Prvi period karakteriziran je korištenjem popularne glazbe kao sredstva konstrukcije nacionalnog identiteta, a drugi transformacijom tendencija iz prvog perioda pod utjecajem nove, tržišne orijentacije glazbene scene (Baker, 2016: 15). U ovom poglavlju, pokušat ću vidjeti kako se nostalgija kao emocija obrađivala u glazbi 1990-ih i u diskursu o glazbi.

S dolaskom na vlast HDZ-a, proglašavanjem nezavisnosti Hrvatske i početkom ratnih zbivanja iz etera radijskih i televizijskih emisija 1991. nestala je sva glazba koju se smatralo “nepodobnom”. To je obuhvaćalo kako glazbu izvođača s prostora Srbije, Crne Gore i Bosne i Hercegovine, tako i dobar dio izvođača koji su popularnost ostvarili na jugoslavenskom tržištu, kao i svu glazbu koja se povezivala s “istočnim melosom”, to jest, imala teme i glazbene obrasce koji su podsjećali na srbijansku i bosansku narodnu glazbu. Proskribiranje jugoslavenske glazbe nije bila samo stvar domoljubnih osjećaja, već

je često za sobom povlačila i institucionalne sankcije. Tijekom predstavljanja glazbenog časopisa *Heroina Nova* 1994. godine zagrebački sastav Veliki bijeli slon odsvirao je nekoliko pjesama beogradske grupe EKV, zbog čega je došao na metu Hrvatske glazbene unije te ga je dio koncertnih klubova bojkotirao. Hrvatska glazbena unija kritizirala je i punk-rock sastav KUD Idijoti koji je zbog zajedničkih nastupa sa srpskim bendovima bio proskribiran zbog čega je svoje albume morao izdavati u Sloveniji. Predsjednik Hrvatske glazbene unije dao je niz intervjua u kojima je iznosio kako glazbenici koji su “možda pucali po Vukovaru” ne mogu gostovati u Hrvatskoj (Đilas, 1995. u Baker, 2016: 183). Sfecijeve reakcije potakle su novinara *Arkzina* Borisa Popovića da 1996. poistovjeti djelovanje HGU s “inkvizicijom” (Popović, 1996: 35). Glazbeni kritičar i urednik Dražen Vrdoljak, izgubio je 1992. posao na Hrvatskom radiju zbog puštanja pjesama Đorda Balaševića i Momčila Bajagića Bajage. Nakon gubitka posla objavio je 13. februara 1992. u *Nedjeljnoj Dalmaciji* svoju ispriku u kojoj je istakao da “ekavica u načelu izaziva provalu gnjeva bez obzira na kontekst” jer je “srpski jezik agresora” (Vrdoljak, 1992: 22—23.) te da se “pitanje što je s desecima, pa možda i stotinama tisuća Balaševićevih i Bajaginih poklonika koji su samo u zagrebačkim dvoranama, tijekom posljednjeg desetljeća, oduševljeno, čak i histerično na rasprodanim koncertima pozdravljali svoje junake, danas se također može predstavljati nepriličnim” (Vrdoljak, 1992: 23). Ipak, Vrdoljak, usprkos izraženom kajanju, nastavlja pismo kao recenziju najnovijih albuma Balaševića, Bajage i EKV-a, očito misleći na postojeće fanove tih izvođača u Hrvatskoj (Ibid). Čak i unutar isprike i opravdavanja zabrane, postoji podvojenost oko slušanja i emitiranja glazbe srpskih izvođača, te se čini da Vrdoljak, jedva nekoliko godina nakon raspada Jugoslavije, evocira osjećaj nostalgije za minulim vremenom kad je kulturni prostor bio jedinstven, a glazba iz ostatka Jugoslavije široko dostupna.

Osim ekavice koju se moglo shvaćati kao provokaciju, prepreka konzumaciji glazbe iz Srbije bila je i njena percipirana niža vrijednost, često karakterizirana orijentalističkim stereotipima. Irena Šentevska je prepoznala kako takve percepcije, koje odgovaraju pojmu “ugniježdenih orijentalizama” Milice Bakić-Hayden, nisu bile karakteristične samo za Hrvatsku – javnost u Srbiji je također pokazivala zazor prema folk glazbi kao identifikatoru “unutrašnjeg Orijenta” (Šentevska, 2023: 88). Milan Jajčinović u *Vjesniku* 1998. tako reagira na susrete izdavača zemalja bivše Jugoslavije evokacijom orijentalističke predodžbe koja se odnosi na glazbu: “Trebalo li nam ‘umetnost’ tipa ‘Sitnije,

Cile, sitnije' i estetika zurli i derta, kulta Balkana?" (Jajčinović, 1998: 44), a otvaranje publicističkog tržišta naziva "zagađenjem" kulturnog prostora. Reakcije na "istočnjačku glazbu" ponegdje su rezultirale i fizičkim napadima na glazbenike. Članovi sarajevskog benda Zabranjeno pušenje su 1996. pretučeni u zagrebačkoj diskoteci Best nakon što su na brucešijadi Prirodoslovno-matematičkog fakulteta izveli makedonsku narodnu pjesmu "Fato mori dušmanke". O poistovjećivanju "istočnjačkog melosa" sa Srbijom svjedoči činjenica da su napadači, inače redari zaposleni u klubu (Prizmić, 1996: 37), premlaćivanje članova benda popratili psovanjem "majke četničke" te izlika za napad koju je ponudio vlasnik kluba rekavši da su članovi benda "srbovali i provocirali" (Ćumez, 1996: 31). Reakcija predsjednika HGU-a Paola Sfecija na fizički napad bila je ponavljanje mantre o tome kako slučaj dokazuje da "istočnjačkom melosu" nema mjesta u Hrvatskoj (Jagatić, 1994: 26).

Navedeni primjeri pokazuju kako se od dijela institucija, medija i pojedinaца stvarala neprijateljska atmosfera prema glazbi s područja SR Jugoslavije i Bosne i Hercegovine. No, paralelno sa zaziranjem pojedinaca i institucija od te glazbe, javljao se i osjećaj žaljenja za raspadom zajedničkog kulturnog prostora. Taj osjećaj dokumentiran je u tekstovima novinara koji su pratili glazbenu scenu, naročito njezin alternativni dio. Dubravko Jagatić tako 1994. piše da se beogradska scena "redovno preslušava po tulumima, u vikendicama, a ponekad u vrijeme sitnih noćnih sati u disco klubovima." (Ibid) Autor u članku prikazuje opcije "za" i "protiv" za vraćanje srpskih glazbenika u radio program: kao ključni argument *protiv* iznosi sigurnosni rizik i obzir prema ljudima koji su u ratu izgubili nekog; kao ključne argumente *za* navodi antiratni angažman mnogih beogradskih glazbenika i tržišni princip, te činjenicu da "su mnogi odrasli uz tekstove tih grupa" (Ibid).

Nakon tog članka provedena je ad hoc anketa među zagrebačkim i beogradskim glazbenicima o "glazbenoj razmjeni" između Zagreba i Beograda. Dok su se beogradski glazbenici izjasnili pozitivno o inicijativi, zagrebački su bili daleko oprezniji (Đilas, Jagatić i Janković, 1994: 24—25). Poneki kulturni kritičari također pozitivno komentiraju i nešto što je vjerojatno većini "alternativne publike" bilo nezamislivo – slušanje srpskog turbofolka u hrvatskim klubovima. Boris Buden je na stranicama *Arkzina* apelirao da turbofolk valja shvatiti kao specifično kulturu zajedništva, demokračičnu, vitalnu kulturu oslobođene seksualnosti i "kulturu života" nasuprot nacionalnim elitnim "sterilnim" "kulturama smrti" te rekao kako bi "hrvatski kulturni posao sto-

ljeća bio mijenjati deset lasićevskih mumija za jednu živu Mícu Trofitaljku.” (Budén, 1997: 50) Budénova teza je zanimljiva jer na neki način istovremeno afirmira i komplicira recepciju turbofolka koju u svojoj studiji opisuje Uroš Čvoro. Čvoro ističe kako je turbo-folk izraz novog, osnažujućeg balkanskog identiteta koji suprotstavlja neposrednost, emotivnost i “vječni karneval” Balkana hegemoniji europskog identiteta percipiranog kao “hladnog i racionalnog” (Čvoro, 200: 22). Pored tih odrednica Budén, koristeći teorijski aparat psihoanalize, u estetici turbofolka vidi i otpor kulturi koja povlači granice, otpor “kulturi smrti” otjelovljenoj u razdvajanju, separaciji, povlačenju granica i cjepkanju balkanskog kulturnog prostora.

Datiranje ovih intervjua i članaka u kojima se tematiziraju prijepori oko slušanja bendova i izvođača iz Srbije odaje kako se “nostalgija” u Hrvatskoj javila relativno brzo, bez velikog vremenskog odmaka – čežnja za zajedničkim kulturnim prostorom se, kao socijalna emocija, razvila jedva nekoliko godina od prestanka postojanja tog kulturnog prostora i čak ni neposredno iskustvo rata i neprijateljski stav kulturnih institucija nisu umanjili intenzitet razvitka te emocije. U većini navedenih primjera jugonostalgija se veže upravo uz popularnu kulturu osamdesetih godina, perioda koji 90-ih zapravo predstavljaju neposrednu prošlost. Odsutnost proizvoda “visoke kulture” iz nostalgičnih narativa upućuje na to da je upravo popularna kultura mogla biti reinterpretirana u kodovima zajedništva koje nadilazi nacionalni jezik ili čak glazbenu tradiciju, dok se u visokoj kulturi njegovala različitost (Šakić, 2017: 275). Upravo je spomenuta pretpostavka da se popularna kultura može interpretirati i reinterpretirati u skladu s osobnim doživljajem, dok je visoka kultura često institucionalno posredovana i njena je interpretacija zatvorena njenim mjestom u nacionalnom kanonu, odgovorna za njeno mjesto u gradnji narativa o zajedništvu koje karakterizira nostalgiju.

Krajem devedesetih ista emocija nostalgije za vremenom osamdesetih sve se više kreće probijati i u mainstream popularnoj glazbi. Prijelomna je bila 1998. godina, kad su objavljene dvije pjesme koje su brzo došle na hrvatske top ljestvice popularne muzike.⁶ Prva je pjesma Daleke obale “Osamdesete”, a druga obrada pjesme Prljavog kazališta iz 1979. “Sretno dijete” koju je Davorin Bogović objavio na istoimenom albumu. “Osamdesete” su pjesma veselog

6 <https://web.archive.org/web/20030101100914/http://www.posluch.hr/ezine/nagrade/izdanjao226.htm>, pristupljeno 18. 7. 2025.

tona, ali nostalgičnog teksta koja govori o periodu osamdesetih godina dvadesetog stoljeća kao periodu “kad smo stalno skupa bili mi, cijele noći smo pili, cijele noći pjevali”.⁷ “Mi” se u tekstu pjesme odnosi na skupinu prijatelja koji su nakon “osamdesetih” karijerno i životno otišli na različite strane. Iako se u tekstu eksplicitno ne spominje Jugoslavija, vrijeme osamdesetih se promatra kao vrijeme zajedništva, kreativnosti (“snimke smo pravili, nosili Škarici, praznih se ruku vraćali”) i hedonizma (“pivo se točilo, grlo se moćilo, da se ne bi osušilo”).

Imaginarij pjesme “Sretno dijete” je daleko kompleksniji – u originalnoj verziji iz 1979. Prljavo kazalište ironizira stereotipne aspekte socijalističkog odrastanja: ratni filmovi, narodne pjesme “pune boli”, vojne parade i “studentske demonstracije”.⁸ No, obrada te pjesme objavljena 1998. na albumu punom ironičnih obrada i originala dodaje pjesmi još jedan sloj značenja: originalna ironizacija “Sretnog djetinjstva” sad je zaogrnutu u dodatni sloj emotivnosti unutar kojeg vrijeme kad je pjesma izvorno objavljena postaje vrijeme neironično sretnog djetinjstva. Uz to, moguće je i uspostavljanje značenjske i emotivne analogije između “vojnih parada i ratnih filmova” iz djetinjstva subjekta pjesme i “vojnih parada i ratnih filmova” (ili televizijskih reportaža) kojima su bila izložena djeca 1990-ih, proširivši interpretacijski okvir pjesme na dva ironijska i jedno subjektivno, neironijsko nostalgično čitanje.

U istoj godini u kojoj su se navedeni hitovi probili na hrvatske top ljestvice, dogodilo se prvo gostovanje estradnih umjetnika iz SR Jugoslavije na tlu Hrvatske. Radilo se o nastupu Ramba Amadeusa i bivše članice EKV-a Margite Stefanović u Puli tijekom proslave obljetnice Deklaracije UN-a o ljudskim pravima. Upravo je ovaj nastup bio artikuliran u kodu poigravanja jugonostalgичnom simbolikom: Ramba Amadeusa su u prostoru gdje se koncert trebao održati čekale izvješene slike sedam sekretara SKOJ-a, što ga je začudilo.⁹ No, tek će nastupi novosadskog kantautora Đorđa Balaševića tri godine poslije pokrenuti istinske debate o navodno jugonostalgичnom karakteru glazbenih događaja.

7 <https://tekstovi.net/2,727,13310.html>, pristupljeno 18. 7. 2025.

8 <https://genius.com/Prljavo-kazaliste-sretno-dijete-lyrics>, pristupljeno 18. 7. 2025.

9 <https://www.regionalexpress.hr/site/more/pula-nije-zheljela-ni-ramba-amadeusa-ali-je-nastupio>, pristupljeno, 18. 7. 2025.

/ “Srce se svugdje kaže srce” – koncerti Đorđa Balaševića u Hrvatskoj 2001. i 2002. godine

I dok je artikuliranje otpora nacionalizmu oko punk-rock bendova poput KUD Idijota bilo očekivano, povezanost novosadskog kantautora Đorđa Balaševića s buntom protiv nacionalističkog establišmenta se mogla svima učiniti pomalo neobičnom. Đorđe Balašević nikad nije pripadao ni supkulturnim ni kontrakulturalnim krugovima – na početku karijere ispjevao je “Računajte na nas”, zakletvu odanosti Titu koja je postala hit radnih akcija i režimskih komemoracija. Nakon te pjesme, proslavio se pjevanjem sentimentalnih balada ili neuvredljivo duhovitih pjesama, kombinirajući u izričaju vojvođanski folk, pop-rock i *country* utjecaje. No kraj osamdesetih donio je njegov pojačani politički angažman: najprije je u pjesmi “Ne lomite mi bagrenje” progovorio o međuetničkim sukobima na Kosovu, da bi zatim kritizirao brojne negativne pojave na jugoslavenskoj političkoj sceni; na albumima “Panta Rei” i “Tri posleratna druga” te u pjesmi “Samo da rata ne bude” najavio je skori raspad Jugoslavije. Simbolički prekid kulturnog zajedništva dogodio se upravo naprasnim okončanjem Balaševićeve turneje po hrvatskoj obali na proljeće 1990. kad je u Splitu doživio napad nacionalistički orijentiranih pojedinaca. Prvo mu je otkazan kasniji koncert u Šibeniku jer su “oni grupa odande”, a nakon koncerta ih je verbalno napala grupa mladića na splitskoj rivi, psujući im “mater srpsku” iako je Balašević bio u društvu dvojice članova benda iz Hrvatske (Jović, 1996: 39).

Početakom devedesetih Balaševića se počinje gledati kao najautentičniji i najglasniji antiratni glas: iako je velik dio beogradske rock scene otvoreno zagovarao kraj rata i protivio se režimu Slobodana Miloševića, Balaševićev je otpor – možda upravo zato jer je pripadao “estradnom” dijelu scene, a ne rockerskom undergroundu EKV-a i Partibrejkersa – bio komentiran u hrvatskim medijima od samog početka devedesetih. Već 1992. u *Slobodnoj Dalmaciji* izlazi tekst Zvonimira Krstulovića koji prepričava Balaševićev nedavni intervju u *Borbi*. Krstulović govori o Balaševićevom izbjegavanju mobilizacije i izjavi kako je “ovaj rat jedna velika svinjarija” te predstavlja njegove izjave kao dokaz protiv, u hrvatskim medijima, uvriježene tvrdnje kako su Srbi “pokvarenjaci, divljaci i ljudožderi” (Krstulović, 1992: 13). Dok tekst još ne evocira nostalgiju kao faktor slušanja Balaševića, niti se referira na njegovu glazbu

ili na njegovu popularnost, upravo je Balašević ovdje evociran kao “matematički dokaz” (Ibid) koji opovrgava nacionalističke predrasude. Tijekom ratnih godina, Balašević se postavlja kao svojevrsni “underground”, proskribirani umjetnik u čijoj se muzici uživa i koja zapravo postaje simbol negacije rata i raspada kulturnog zajedništva: njegove se kazete i CD-i piratizirani preprodaju po Zagrebu, zaobilazeći tako “čistku” srpskih i bošnjačkih umjetnika koju je proveo Croatia Records. Balašević održava koncerte u Ljubljani i Mariboru na koje dolazi velik broj fanova iz Hrvatske, a krajem 1995. i početkom 1996. nakon mira u Daytonu počinje se govoriti o njegovom mogućem nastupu u Hrvatskoj (Cvitić, 1996: 38). Izvještaji s mariborskih i ljubljanskih koncerata govore o iznimno emotivnoj energiji koja se na njima javlja: priča se o suzama, te padanju u nesvjest (Grgić, 1998: 2001), a Boris Buden govori o publici Balaševićevih koncerata kao “ponesenoj histerijom” (Buden, 1998: 37). I kulturne institucije u Hrvatskoj su na Balaševića gledale daleko blagonaklonije nego na neke druge pojedince iz Srbije. Predsjednik Croatia Recordsa Miroslav Lilić je već 1995. godine ostao otvoren za mogućnost Balaševićeva koncerta u Hrvatskoj, te je pravdao činjenicu da Croatia Records u svojim trgovinama prodaje ulaznice za Balaševićeve koncerte u Sloveniji izjavom da mu je “majka Hrvatica” i činjenicom da se “protivio Miloševiću” te zbog toga bio pretučen i “izbijeni su mu zubi” (Ščepanović, 1995: 31).

Nameće se pitanje u kojoj su mjeri koncerti Đorđa Balaševića tijekom ratnih godina bili izraz “jugonostalgije” a koliko se zapravo radilo o prkosnom pokazivanju svijesti da kulturalno zajedništvo i dalje živi kao “underground” službene politike i “domoljubno” orijentiranih kulturnih politika. Sven Jansen u svojoj etnografskoj studiji antiratnog pokreta u Jugoslaviji navodi upravo slušanje Balaševićevih pjesama kao izraz jugonostalgije koja zapravo predstavlja nostalgiju za osjećajem “normalnosti” i vremenom kad su “teme razgovora bile glazba i umjetnost” i kad su ljudi bili slobodni putovati i nacionalno se ne izjašnjavati. Balašević je, za Jansena, postao simbol takve nostalgije upravo zbog svog “nepolitičkog imidža” i izraza popularne kulture koja služi kao “metafora za normalnost tog doba” (Jansen, 2005: 254). No, Jansen ignorira implicitnu (a često i eksplicitnu) političnost emocija na Balaševićevim nastupima. Iako se na činjenicu da je na Balaševićevim koncertima česta bila mlada publika može gledati kao na moment integriranja “imaginarnog jugoslaven-skog porijekla u emocionalni kontinuitet s prošlošću koja nije bila njihova” (Jansen, 2005: 253), moguća je i drugačija perspektiva: mlađa populacija je

stvarno živjela zajednički kulturni prostor i nije pristajala na nacionalističko proskribiranje konzumacije popularne kulture. U tom čitanju, “emocionalni kontinuitet s prošlošću” zapravo predstavlja konzistentnost emocionalnog režima koji je zajednički na čitavom kulturnom prostoru bivše Jugoslavije, a koji se formira u suprotnosti s percepcijom “nove” nacionalne kulture kao nametnute. Prema tome, ne može se samoj sentimentalnosti “jugonostalgicnih” interpretacija Balaševića odreći upravo (re)interpretacija te sentimentalnosti kao eksplicitno političke. Miljenko Jergović je prvi poslijeratni koncert Balaševića u Sarajevu odlučio predstaviti ne kao kombinaciju emotivnog i političkog, već kao emotivno koje postaje političko i obrnuto. Jergović ističe kako nije pripadao (i dalje ne pripada) onom dijelu mladih koji su uživali u Balaševiću, već onom koji je ismijavao ljude koji su pjevali “Računajte na nas” kao poslušnike sistema (Jergović, 2021). No, Jergović primjećuje hrabrost u Balaševićevom činu da dvije godine nakon završetka opsade Sarajeva staje pred sarajevsku publiku, iako će taj čin značiti da će se Balašević “kući vratiti kao izdajnik” (Ibid). Balaševićev nastup transformirao je i Balaševića i njegovu publiku pridavši njegovim, redom ljubavnim pjesmama dodatno značenje: one su poslužile kao simbol katarzičnog okončanja ratne traume:

Ljudi su dočekali nekog kome su mogli da oprostite nešto za što on nije kriv. I pred kime su se moglo pokazati kao dobri, ispravni i neosvetoljubivi. Mogli su se pokazati kao normalni i dobri ljudi. To je bio prvi refleks izlaska iz rata. Osveta na riječima, pizma i zaljubljenost u vlastitu žrtvu stizat će godinama kasnije... (Ibid).

No, nije za sve komentatore Balaševićev antiratni angažman imao pozitivnu notu oprosta i “vraćanja normalnosti”. Odgovarajući na Budenovu kolumnu u *Arkzinu* Nebojša Jovanović će kao ključni sentiment Balaševićeve estetike izabrati “konzerviranost”, odnosno percepciju nemogućnosti promjene ili individualnog impulsa koji rezultira “sentimentalizmom, viktimizacijom i fatalizmom” te nebrigom za individualne sudbine (Jovanović, 1998: 32). Za Jovanovića Balašević pripada istom “palanačkom” krugu kao i ljudi koji slijede ideologiju nacionalizma: on je konformist nesposoban da ide protiv struje, a dokaz za to su upravo njegove pjesme koje sentimentalno zarobljavaju trenutke vlastite viktimizacije u vremenu, nikad se ne pitajući što je zapravo izvor tragedije koja se dogodila (Ibid). Pored opozicijskih intelektualaca, Balašević je na meti kritika brojnih novinarskih komentatora, kako onih u Srbiji, tako

i onih u Hrvatskoj. Danica Juričić, komentirajući Balaševiću knjigu *Klimav alibi za međuvreme razuma* naziva Balaševića "... zajedljivim sanjarom, tragikomničnim junakom koji ne prepoznaje vlastiti jugoslavenski nacionalizam" zamjerajući mu što je uz rat, mržnju i nacionalističko ludilo, koje bi osudio svaki zdrav razum, osudio i pravo na naciju, pravo na državni suverenitet i pravo na povijesni grb. (Juričić, 1996: 12)

Godinu dana prije dobrotvornog koncerta u Puli, u atmosferi sve učestalijih najava i pregovora između koncertnih promotora i gradova u Hrvatskoj i Balaševića, Ante Gugo je na stranicama *Slobodne Dalmacije* komentirao prijašnje Balaševićeva intervju optužujući ga da se obračunava s "Hrvatima i našom željom za čišćenjem vlastitog kulturnog prostora" i da svoju pjesmu "Samo da rata ne bude" nije dovoljno uvjerljivo i glasno pjevao tamo (misli se na Novi Sad op.a.) od kuda je dolazio na koncerte u Zagreb." (Gugo, 2000: 57) Prije koncerta u Zagrebu 2002. godina, skupina građana u kojoj su bili novinarka Dijana Rexhepi, glumac Željko Vukmirica, glazbeni kritičar Ilko Čulić, glazbenik Drago Mlinarec i političar i biznismen Ante Prkačin organizirala je pred Domom sportova prosvjed protiv gostovanja Balaševića kao личности koja je "osamdesetih bila najjače propagandno oružje očuvanja Jugoslavije pod svaku cijenu" (Pepić, 2002: 61).

Koncerti u Puli, Osijeku, kao i dva koncerta u Zagrebu dočekani su s osobitim iščekivanjem i strepnjom, a njihov "framing" u medijskim natpisima odražavao je njihovu percepciju kao svojevrsni prelazak Rubikona – održe li se koncerti i budu li uspješni, otpor nacionalizmu i ratnoj i poslijeratnoj kulturnoj politici, baziranoj na "čišćenju kulturnog prostora" država nastalih raspadom Jugoslavije, bio je uspješan. Koncerti su održani nakon izbora u Hrvatskoj 2000. na kojima je pobjeda lijevo-liberalne koalicije prekinula desetljeće vlasti HDZ-a i nakon prevrata u Srbiji 5. oktobra 2000. nakon kojeg je s vlasti srušen Slobodan Milošević. Balaševićeve prve koncerte u Hrvatskoj može se opisati kao "događaj" u smislu u kojem *event* definira Gilles Deleuze. Za Deleuzea, "eventi" nastaju iz afektivnog i temporalnog, ali se događaju u prostoru kojeg nužno mijenjaju: kroz vlastitu prostornost eventi imaju moć rekonfigurirati materijalno tkivo povezanosti, odnosa, smjerova djelovanja i institucija (Beck i Gleyzon, 2017: 329). Koristeći jezik prirodnih nauka, Deleuze postulira da značaj eventa opstoji u njihovoj singularnosti koncipiranoj kroz afekte i prostornost; event je "točka fuzije, kondenzacije ili vrenja, točka suza i užitka, bolesti i zdravlja, nade i strepnje, eventi su osjetljive točke..." (Deleuze, 1990:

52). Iako su koncerti bili prvenstveno događaj popularne kulture i iako su pjesme izvođene na njima bile uglavnom ljubavne i sentimentalne balade, bez eksplicitnih političkih poruka postojali su jaki elementi uokviravanja koncerta kao događaja koji bi na neki način trebao redefinirati kulturni prostor, a u tom uokviravanju sudjelovali su publika, mediji (bili oni kritični ili afirmativni prema koncertima) i sam Balašević.

Rečenicu iz naslova ovog poglavlja Balašević je ponovio na svakom koncertu, prilikom izvođenja pjesme “Slabo divanim mađarski”, zapravo duhovite čardaš poskočice o ljubavi lirskog subjekta koji govori srpski prema Mađarici. Balašević je na koncertima tekst izvodio kao “Slabo govorim hrvatski” i prije posljednjeg refrena nabrajao razne gradove bivše Jugoslavije kojima je izvodio pjesmu: “Pevali mi ovu pesmu u Ljubljani, ili u Portorožu u Sarajevu, Tuzli, u Skopju, Subotici ili u Puli srce se svuda kaže srce... i tu Boga nema”.¹⁰

Snimke dokumentiraju kako je publika oduševljeno reagirala na ovaj govor. Izjava kako se “srce svugdje kaže srce” zapravo implicira postojanje jugoslavenske zajednice kao jedinstvene afektivne zajednice, a ljubavno melankolični sentiment pjesama priziva melankoličnost i romantičnu ljubav kao visoko valoriziranu emociju unutar emotivnog režima te zajednice. Na sličan će način Balašević, govoreći o svom nedavnom albumu “Devedesete” kojeg su karakterizirali tekstovi u kojima se pozivalo na otpor nacionalizmu i režimu Slobodana Miloševića u SR Jugoslaviji, govoriti kako neće izvoditi angažirane pjesme s tog albuma jer su “na sreću sve zaboravljene i da će album biti zapamćen po pesmi koja se zove “Nedostaje mi naša ljubav”.¹¹

Ova najava implicira da Balašević želi reći kako mu nedostaje ljubav između njega i njegove publike u Hrvatskoj, nedostaje mu trenutak zajedništva s tih koncerata, a to dodano značenje Balašević svjesno podcrtava na kraju pjesme dobacivši publici kako mu “večeras ne nedostaje baš toliko”.¹² Isticanju ljubavi kao sentimenta Balaševićevih koncerata pridružili su se i pojedini novinari: članak objavljen na portalu *Večernjeg lista* kojeg potpisuje Antonija Tomasović naslovljen je “Osijek i Balašević opet se vole javno” (Tomasović,

10 https://www.youtube.com/watch?v=-auEiayzB7o&list=RD-auEiayzB7o&start_radio=1&t=3812s, pristupljeno 23. 8. 2025.

11 “Đorđe Balašević – Koncert dobre volje, Osijek, SD “Zrinjevac”, 17.6. 2002., snimak u arhivi autora.

12 Ibid.

2002)¹³ i simbolično je označio prestanak “tajne” ljubavi hrvatske publike prema Balaševićevim pjesmama. Željku za rekonfiguracijom imaginarnog geografskog prostora Balašević je podcrtao i izjavom kako su u “vasionskim razmerima još uvek zemljaci i kako se njihove zvezde vide iz njegovog dvorišta”¹⁴ time zapravo opet zamjenjujući diskurzivni registar svakodnevne politike registrom naivno romantičnog univerzalnog iskustva, aktualiziranog u napuštanju dnevnopolitičke situacije i nekoj vrsti humanističkog univerzalizma.

Govoreći o nedavnom ratu, Balašević se nije prepuštao suvišnom sentimentalizmu. Na koncertu u Osijeku je najizravnije komentirao rat, iako je zaobišao direktno ga imenovati već se poslužio eliptičnom konstrukcijom “ono što se desilo” te je rekao da se “ne može izvinjavati za nešto što je uradio netko drugi”, a i “da mogu da se izvinim ove stvari koje sam video uz put ne izgledaju kao da se mogu rešiti samo izvinjavanjem, tako da će to morati da odradi netko drugi”.¹⁵ Balašević odbija bilo kakvu ideju kolektivne krivnje te također odbija sagledati ratove kroz prizmu pripadnosti određenom narodu, za njega je krivica za ratna razaranja individualna, a i čini se da se užasi rata ne mogu ispraviti deklarativnim verbalnim činovima poput isprika. Na kraju, Balašević će koncerte u Osijeku, Zagrebu i Puli okončati prepričavanjem zamišljene drame u kojoj ga granični policajci pitaju gdje je bio i “tko se skuplja tamo kad vi gostujete” na što on prkosno uzvraća da je bio “kod svojih”¹⁶ time zapravo redefiniirajući prostorno-političke granice: umjesto etničkih podjela, priziva se afektivno jedinstvo.

Hrvatski dio publike je također povremeno nastojao iskoristiti koncerte za davanje platforme porukama koje su išle nasuprot uvriježenim narativima o “jugonostalgiji”. Na drugom od njegova dva zagrebačka koncerta fanovi su slali Balaševiću poruke naručujući pjesme od njega. U jednom trenutku jedan od fanova zatražio je od kantautora da otpjeva “Računajte na nas”, pjesmu generacijske izjave lojalnosti Josipu Brozu Titu potaknuvši Balaševića da kaže

13 <https://www.vecernji.hr/vijesti/osijek-i-balasevic-opet-se-vole-javno-718264> pristupljeno 20. augusta 2025.

14 “Đorđe Balašević – Koncert dobre volje, Osijek, sD ‘Zrinjevac’, 17.6. 2002.” snimak u arhivi autora.

15 Ibid.

16 https://www.youtube.com/watch?v=ldqcze1szdo&list=RDldqcze1szdo&start_radio=1&t=465s, pristupljeno 23. 8. 2025.

kako bi takav čin bio opasan: “Pile, ne znaš šta bi nam radili...”¹⁷ Ponegdje je koncert iskorišten kao “statement” suprotstavljanja određenim nacionalističkim tokovima u društvu. Na koncertu u Puli publika je odlučila parodirati slogan “Svi smo mi Mirko Norac” geslo tada aktualnih prosvjeda protiv optužnice protiv Mirka Norca za zločine nad civilima u Medačkom džepu u organizaciji desnih političkih stranaka i braniteljskih udruga došavši na koncert u majicama na kojima je pisalo “Svi smo mi Đorđe Balašević” (Jelača, Klarić i Šarac, 2001: 36)

Ono što je često sam Balašević isticao jest upravo činjenica da njegove pjesme vole mlade generacije, koje nemaju direktno iskustvo života u Jugoslaviji. Na drugom koncertu u Zagrebu, nakon što je otvorio nastup pjesmom “Noć kad sam preplivao Dunav”, simboličkom pjesmom o odmetniku koji radi ljubavi pliva preko rijeke koja predstavlja državnu granicu, Balašević se osvrnuo na optužbe za “jugonostalgiju” u svom stilu, komentirajući činjenicu da je na koncerte došla mlada publika: “Padaju u vodu one priče ‘jugonostalgija’, čuj, jugonostalgija, gde ste vi bili kad je bilo jugo... Ovo su neki novi klinici, bolji od nas.”¹⁸

Balaševićevi koncerti bit će oslobođeni referenci na “ljepšu izgublenu prošlost”. Usprkos onima koji su njegovu popularnost tumačili kroz prizmu nostalgije, čini se da su ti koncerti rezultirali artikulacijom afektivne vječnosti da bi svjesno narušili sliku “čistih” i “nezagađenih” kulturnih prostora koje se pokušalo formirati devedesetih. Pritom se argument svodio na poimanje romantike kao univerzalnog sentimenta suprotstavljenog politiziranju estetskog ili emotivnog doživljaja. Nasuprot Boyminom poimanju nostalgije kao pretpostavljanja individualnog iskustva univerzalizirajućem, Balašević je svoje koncerte predstavljao kao pronalazak zajedničkih emocija i vrijednosti: i kad je govorio o zvijezdama koje se vide iz njegovog dvorišta, i kad je pjesmu “Ne lomite mi bagrenje” oslobodio političkog trenutka u kojem je nastala tvrdeći da “nije bio na Kosovu i ne zna ima li tamo bagrenja” i da se radi o “pesmi o dobrim i lošim momcima”.¹⁹ Traumatično razdvojen kulturni prostor trebao se rekonstruirati na temelju romantičnog sentimenta i pojednostavljene slike dobra i zla, kojima se pridaje univerzalna dimenzija, nasuprot partikularnos-

17 Ibid.

18 https://www.youtube.com/watch?v=ldqce1szdo&list=RDLdqce1szdo&start_radio=1&t=465s, pristupljeno 23. 8. 2025.

19 Ibid.

tima političkog. Pritom se ta estetika ne smješta u prošlost, tako da se “nostalgičan” karakter tih događaja čak i eksplicitno negirao. Drugi event, ponovno okupljanje Bijelog dugmeta 2005. i koncert održan 22. juna 2005. u Zagrebu dogodit će se u drugom kontekstu – kontekstu revivala “Retromanije” odnosno komercijalne pomame za nostalgičnim proizvodima.

/ “Nakon svih ovih godina” – Bijelo dugme i tržišna “Retromanija”

U trenutku kad je Bijelo dugme, početkom 2005. najavilo svoju povratničku turneju, zajednički estradni prostor je već bio djelomice rekonstruiran. No, kako je pokazala Catherine Baker, poklapanje postjugoslavenskih kulturnih transfera sa zajedničkim kulturnim prostorom socijalističke Jugoslavije nije bilo odraz čistog kontinuiteta. Iako možemo reći da je fascinacija popularnom kulturom Jugoslavije proizvod “nasljeđa, mreža, socijalnih identiteta i ukusa formiranih tijekom postojanja te države”, ti kontinuiteti su zapravo rekonstruirani i podložni stalnom osporavanju i ponovnoj artikulaciji (Baker, 2020: 59). To znači kako je tržišno posredovano “djelomično zašivanje” (engl. *restitching*) (Ibid. 64) transnacionalnog kulturnog prostora otvaralo dvije vrste rasprava. Prva od njih je do koje je mjere nova rekonstrukcija postjugoslavenskog prostora kao zajedničkog tržišta implicirala određeni identitetski suvišak na temelju kojeg je zajedništvo građeno, dok je druga bila vezana upravo za mjesto kontinuiteta u tom zajedništvu: pretpostavlja li ono “novo jugoslavenstvo” ili se jednostavno radi o komercijalnom iskorištavanju kulturnih proizvoda koji su, kao regionalni *brand* utrživi na većem prostoru. Kao što je teoretičarka medija Zala Volčić prikazala, komercijalna kultura 1990-ih i početka 2000-ih karakterizirana je nizom medijskih proizvoda vezanih uz bivšu Jugoslaviju. Nacionalističke ratove je tako slijedila komercijalna apropijacija simbola bivše Jugoslavije i jugoslavenskog socijalizma (Volčić, 2007: 25). Sama turneja Bijelog dugmeta koju je sponzoriralo regionalno predstavništvo Coca-Cole razlikovala se od dobrotvornog karaktera Balaševićevih koncerata koje su sponzorirale nevladine udruge posvećene promicanju ljudskih prava.

Jedan od navedenih fenomena bila je i emisija “Retromanija” koju je od aprila do juna 2005. prikazivala komercijalna televizija RTL. Sam koncept emisije, koju je vodio istarski pjevač Dražen Turina Šajeta, preuzet je od njemačke

emisije “80's show” koju je vodio Oliver Geissen²⁰. Kao i u njemačkom predlošku, emisiju je pratila serija od 6 CD-a najvećih hitova s područja bivše Jugoslavije iz 70-ih i 80-ih godina. Centralna epizoda prikazana je 15. maja 2005., a u njoj su gostovali članovi Bijelog dugmeta kako bi najavili koncert u Zagrebu. U emisiji su pjesme “Bijelog dugmeta” izvodili Natali Dizdar, Dino Dvornik i bend Dejana Nikolića, a karijeru Bijelog dugmeta komentirali su, između ostalih, Alka Vuica, Mario Kovač, Saša Zalepugin i Milan Bandić. Emisija je bila pretežno zabavno-mozaičkog karaktera, bez komentara o povijesnom kontekstu zbivanja (spomenuto je tek da je godina prvog eksponiranijeg nastupa Bijelog dugmeta također i godina kad je donesen novi ustav SFRJ)²¹ ili dubljeg ulaska u umjetničku komponentu stvaralaštva Bijelog dugmeta. Umjesto toga, u njenom centru je bila recepcija imidža trojice pjevača (Željka Bebek, Mladena Vojičića Tife i Alena Islamovića) i predvodnika benda, gitarista i tekstopisca, Gorana Bregovića. Svjedoci vremena su prepričavali osobne anegdote vezane uz Bijelo dugme, a politički prijevori vezani uz grupu, poput ambigviteta oko pjesme “Đurđevdan” ili albuma “Pljuni i zapjevaj moja Jugoslavijo” nisu spominjani. Šajeta je znakovito u programu propustio spomenuti Jugoslaviju, nazvavši ju često korištenim eufemizmom “bivša država”,²² a isto je učinio i bend Dejana Nikolića prilikom obrade pjesme “Lipe cvatu” promijenivši stih “ravna ti je Jugoslavija” u “ravna ti je Australija”.²³ Čini se da je koncepcija nostalgije koju su prodavali RTL i Bijelo dugme zapravo oslobođeni eksplicitnih označitelja 1970-ih i 1980-ih kao jugoslavenskog perioda. Nije ni spomenut ni politički angažman Gorana Bregovića ranih 1990-ih, kad je javno podržavao Antu Markovića i nastupao s projugoslavenskih i antinacionalističkih pozicija²⁴ niti kontroverze oko pjesme “Đurđevdan” koju su pojedinci tijekom rata povezivali sa srpskim nacionalizmom. Umjesto toga, emisija je ostala fokusirana na lagane i zabavne teme: glazbu, modu, razmjere popularnosti izvođača i slično. Radilo se o komercijalizaciji nostalgije kakva odgovara već spomenutom, “američkom” poimanju nostalgije kod Svetlane Boym, nostalgiji kao “u

20 https://www.imdb.com/name/nm0312129/bio/?ref_=nm_ov_bio_sm, pristupljeno 21. 8. 2025.

21 https://www.youtube.com/watch?v=47rfDm5iUIs&list=RD47rfDm5iUIs&start_radio=1&t=3276s pristupljeno 21. 8. 2025.

22 Ibid.

23 Ibid.

24 <http://www.yugopapir.com/2019/06/bregovic-podrzava-antu-markovica-manje.html>, pristupljeno 23. 9. 2025.

šareni papir upakiranom sjećanju.” No, to ne znači da takva nostalgija nije izazvala prijem u dijelu javnosti. Novinar Darko Hudelist je u *Globusu* objavio opširnu reportažu o Bijelom dugmetu pod naslovom “Bregović obnavlja Jugoslaviju” (Hudelist, 2005: 8). Svaka od tih riječi bila je obojena u posebnu boju jugoslavenske zastave čime je vidljivo evocirana simbolika “povratka Jugoslavije”. Tekst gleda na Bregovića kao na “integralnog Jugoslavena” (što Hudelist zapravo tumači kao masku za “integralno srpstvo”) (Ibid) čija su zadnja tri albuma služila unitarističkoj mobilizaciji u osvit raspada Jugoslavije. Hudelist puno pažnje pridaje činjenici da se zadnji koncert turneje, onaj na beogradskom hipodromu, trebao održati 28. juna na Vidovdan, a zagrebački koncert na dan antifašističke borbe 22. juna. Hudelist sve objašnjava zavjerom između Coca-Cole koja okuplja Bijelo dugme kao “brend” za širenje na tržište cijele bivše Jugoslavije i Bregovićeve želje da koncert pretvori u neku vrst ponovnog ujedinjenja Jugoslavije:

Te tri zemlje, glavne sastavnice nekadašnje Jugoslavije, nisu našle moduse svog povezivanja u proteklih 15 godina, ni u čemu, a sada će se to dogoditi – upravo zahvaljujući Bregi i Bijelom dugmetu! Glazbenom staru kao što je Goran Bregović, koji nikada nije skrivao svoje jugoslavenske osjećaje, to neizmjereno godi. Turneja još nije ni počela, glazbenici nisu zasvirali ni prvi takt, a sve su karte, u sva tri grada, rasprodane – samo za nekoliko sati. BiH, Hrvatska i Srbija poručile su Bregi i Bijelom dugmetu – “Da!”

Sličan zavjerenički sentiment izrazili u neki komentatori na temi “Retromanija” na tada popularnom “Forum.hr”. Jedan od njih je rekao kako je odabir Šajete, koji se oduševljava nostalgičnim izvođačima, umjesto da ih kao Geissen, ismijavaju, jasan pokazatelj namjere da se “bez imalo otklona promiču zajedničke kulturne tekovine”.²⁵ No većina komentatora na forumima i u tiskovnim medijima je zapravo kritizirala očito komercijaliziran pristup glazbi i odabir voditelja, koji po njima, nije bio na razini zadatka.²⁶ Filmski kritičar Josip Grozdanić vidio je u “Retromaniji” i kasnijim koncertima Bijelog dugmeta potvrdu toga da je “nostalgija izgubila prefiks ‘jugo’ i stekla pravo građanstva” (Grozđanić, 2005). Usprkos tome, kritiziran je površan i komerci-

25 <https://www.forum.hr/showthread.php?t=93605&page=8> pristupljeno 21. 8. 2025.

26 Ibid.

jaliziran pristup nostalgičnoj glazbi, predviđajući kako se zapravo radi o kratkotrajnom trendu i kako će se “čitav projekt skončati kao još jedan sezonski proizvod RTL-a” (Ibid).

Akteri i organizatori turneje ustručavali su se spomenuti očito: da je nužni faktor popularnosti ponovno okupljenog Bijelog dugmeta upravo potenciranje zajedničkog kulturnog prostora, dobrim dijelom utemeljenog u nizu balkanističkih autopredodžbi jugoslavenskih naroda kao “buntovnih”, “divljih”, “strastvenih” i “hedonističkih” kao i da se svaki impuls “nostalgije” na prostoru bivše Jugoslavije sastoji upravo u artikuliranju novih identitetskih odrednica kroz reaproprijaciju dijeljenog kulturnog nasljeđa (Volčić, 2007: 33—34). Kritičari su često odlazili u drugi ekstrem: svaki povratak jugoslavenskog označitelja u popularnu kulturu za njih je značio zavjeru s ciljem ponovnog objedinjavanja razdvojenog i “očišćenog” političkog prostora, nesvjesni da je takav vid čistoće nemoguć, te da je prostor tijekom devedesetih bio razdvojen prvenstveno političkim barijerama. Koncert je otvorio Alen Islamović izvedbom pjesme “Nakon svih ovih godina” čiji je naslov imao evocirati “povratnički” karakter koncerta. Uvod u izvedbu pjesme “Selma” na Maksimirskom stadionu u Zagrebu pratile su video projekcije s prizorima iz svakodnevnog života bivše Jugoslavije, uključujući i nošenje štafete, omladinske sletove, slike Josipa Broza Tita i prizore s Zimske olimpijade u Sarajevu.²⁷ Završni dio koncerata pak sastojao se od akustičnih izvedbi poznatih balada Bijelog dugmeta i trebao je ugođajem evocirati intimnu atmosferu kućnih zabava u osamdesetima.²⁸ I dok su brojni hvalili koncert na kojem je, prema procjenama, bilo 70.000 ljudi, što ga je činilo najvećim stadionskim koncertom u Hrvatskoj dotad, zamjerke su se uglavnom odnosile na tehničku izvedbu i neuvježbanost samih glazbenika na nekim pjesmama,²⁹ drugi su pak izražavali anksioznost zbog percipiranog “nostalgičarskog” karaktera koncerta. Velimir Cindrić će tako napisati da je “programatska” pjesma “Ako se sutra zarati” “prezentirana s perverznom cross-overom dalmatinske klape i dragačevskih trubača” a koncert je podrugljivo nazvao “nostalgičnim narodnim veseljem (Cindrić, 2005). Čini se da je kod fanova koncerta izostajao čak i pokušaj subverzije nacionalizma kakav je karakterizirao ljude na koncertima Đorđa Balaševića. Sentimenti koje su

27 https://www.youtube.com/watch?v=fNeeUA_I8G8&list=RdfNeeUA_I8G8&start_radio=1&t=4724s pristupljeno na 20.8. 2025.

28 Ibid.

29 <https://www.forum.hr/showthread.php?t=102220&page=51>, pristupljeno 22.8. 2025.

Ljudi koji su posjetili koncert dijelili na internetskim forumima uglavnom su bili izuzetno individualnog karaktera. Tako je forumašica jednom sudioniku rasprave koji se dvoumio oko odlaska na koncert u Beograd rekla da svakako ode jer je “slušati dugme u Beogradu i plaćati kartu dinarima” osjećaj “kao da si se vratio 20 godina u prošlost”.³⁰ Emocionalne asocijacije su, čini se, više imale veze s konkretnim “povratkom u prošlost”, kratkotrajnim vraćanjem minolog iskustva, nego artikulacijom određene pripadnosti zasebnoj emocionalnoj zajednici. Riječima jedne druge komentatorice:

Zanimljivo je da o Jugoslaviji i inoj nostalgiji pričaju samo oni koji nisu bili na koncertu. Čovječe, pa ljudi su uz te pjesme mislili s kim su se prvi put poljubili, vodili ljubav, o feštama na kojima su te pjesme pjevali napušeni i pijani, o zadnjem danu Gimnazije i o tisuću drugih stvari.³¹

Nije bilo posebnih osvrta na projekcije za vrijeme “Selme”, iste su spomenute u tekstu “Pljuni i zapjevaj, moja nostalgijo” Zlatka Galla, no i on je u svojoj interpretaciji inzistirao da su one “podsjetnici na zajedničku mladost i vrijeme ‘nevinosti’ generacije iz pedeset (ili šezdeset) i neke negoli politička platforma” (Gall, 2005: 93).

Jedini prijepor vezan uz koncert ticao se stiha pjesme “Lipe cvatu” koji spominje Jugoslaviju. RTL televizija je za prilog s koncerta odabrala upravo dio gdje deseci tisuća ljudi uglas pjevaju stih o Jugoslaviji. Neki na forumu su istakli kako je dio publike naročito glasno pjevao upravo taj stih, a jedna forumašica koja je bila na koncertu je navela kako uopće nije pjevala tu pjesmu, ali je otpjevala “Ravna ti je Jugoslavija” dio, upravo zato jer se taj stih često mijenjalo ili izostavljalo pri ranijim izvedbama pjesme. Na kraju, dio forumaša protumačio je pjevanje tog stiha kao “revolt nekim glasnijim i nasilnijim pripadnicima ovog društva.”³²

30 <https://www.forum.hr/showthread.php?p=3615455>, pristupljeno 22.8. 2025.

31 Ibid.

32 <https://www.forum.hr/showthread.php?t=102220&page=56>, pristupljeno 22.8. 2025.

/ Zaključak

Raspadom SFRJ i ratom prividno je nestao zajednički kulturni prostor jugoslavenske popularne kulture, a uspostavljane su nacionalno definirane popularne kulture. U Hrvatskoj, kulturni “gatekeeperi” su radili na formiranju specifično hrvatske popularne kulture u njezinim raznim manifestacijama, pročišćene od utjecaja popularne kulture drugih jugoslavenskih naroda, osobito onih koje se etiketiralo kao “balkanske” i “agresorske”. U Srbiji, estradna scena se okrenula “turbofolku” kao novom obliku popularne glazbe već prisutne u Jugoslaviji krajem osamdesetih, glazbe koju se često povezivalo s retradicionalizacijom i repatrijarhalizacijom društva, ali koja je također čitana kao lokalni vid aproprijacije i otpora hegemoniji angloameričkih glazbenih i emotivnih obrazaca. No, dok su se u Srbiji hrvatski izvođači mogli čuti u eteru, u Hrvatskoj su isti bili slušani potajno, izbačeni s radiokanala i s televizijskog programa, te iz repertoara većine klubova i kafića. U tom kontekstu, od početka rata u Hrvatskoj možemo pratiti pojavu i artikulaciju sentimenta kojim se izražavala želja za održavanjem i očuvanjem izgubljenog kulturnog prostora. Isti sentiment se manifestirao u aktivnom slušanju glazbe snimljene u Srbiji i šire, u bivšoj Jugoslaviji. Taj fenomen popularnosti srpskih izvođača je, često i pejorativno, bio opisan kao “jugonostalgija”, no praćenje izvora govori o pridavanju kompleksnijeg niza značenja slušanju takve glazbe. Od početka se mogu razlučiti dva trenda nostalgичnog interpretiranja popularne muzike. Slijedeći spoznaje Stuarta Halla o popularnoj glazbi kao prostoru artikulacije značenja odozdo, prvi trend možemo čitati i kao svojevrsnu borbu za ponovnu artikulaciju zajedničke (post)jugoslavenske kulture u ratnim i poratnim godinama. Nova zajednička popularna kultura, reinterpreterana je na dva načina. U prvom slučaju korištenjem transgresije nacionalnih granica kao svjesnog bunta protiv nacionalističkog *statusa quo* ili postuliranjem određenog sentimentalnog zajedništva kao iskrenog i životnog nasuprot krutoj, propisanoj sterilnosti nacionalno definiranih kultura. Takav tip reinterpretacije popularne kulture u ključu zajedništva se pokazuje u svjesnom poigravanju jugoslavenskim imaginarijem kod grupe KUD Idijoti, kao i svjesnim učitavanjem političkih poruka u Balaševićeve koncerte u Puli, Osijeku i Zagrebu. Politički suvišak značenja konstruiran je u komunikaciji Balaševića i publike, s tim da je sam Balašević često bio oprezniji oko otvorenog spominjanja zajedništva, postavljajući ga ponekad na isključivoj razini emotiv-

ne zajednice, izbjegavajući se eksplicitnije pozitivno odrediti prema jugoslavenstvu vlastitog opusa. Usprkos tom oprezu, sentimentalnost se na neki način artikulirala kao univerzalna kategorija suprotstavljena nacionalizmu. Za razliku od individualizirane sentimentalnosti restorativne nostalgije o kakvoj govori Svetlana Boym, taj tip zajedništva nije otvoreno priželjkivao povratak u prošla vremena, niti se refleksivno odnosio prema samom protoku vremena. Umjesto toga, recepcija Balaševićeve glazbe artikulirala se kao oblik sentimentalnog zajedništava koji je trebao iskazati otpor nacionalističkoj atmosferi u društvu, suprotstavljajući mu naivnu neiskvarenost sentimentalne romantike i pojednostavljene manihejske slike svijeta. Politizacija navedenih glazbenih događaja je iz te pozicije postala gotovo pejorativna kategorija, nešto što upravo čine oni koji žele podijeliti i očistiti prostor kulturnog zajedništva. Naravno, takav vatromet emotivnosti mogao je biti isključivo kratkotrajan, no samo održavanje koncerata shvaćeno je kao njegova pobjeda nad onim političkim trendovima koji su artikulirali protivljenje tom koncertu.

Tržišnom reteritorijalizacijom zajedničkog prostora popularne kulture u ranim godinama 21. stoljeća, javlja se drugi trend, primjetniji na koncertu Bijelog dugmeta 2005. i raspravama oko tog koncerta. To je marketinško iskorištavanje nostalgije kao komercijalne estetike, na tragu “nowstalgije” Y2K stila, odraženo u šarenoj i zabavnoj emisiji “Retromanija” i načinu na koji je koncert Bijelog dugmeta oglašen, kao i asocijacijama uz isti. Cijelo iskustvo koncerta zamišljeno je i oglašavano kao bezbrižna reminiscencija na zabavnije i nevinije osamdesete godine dvadesetog stoljeća, a izravnih političkih konotacija su oslobođeni i neki od simbola socijalističkog režima, iskorišteni kao vizuali na video zidu između pjesama. Dok su kritičari koji su koncert promatrali iz antijugoslavenske i antikomunističke perspektive isticali raniju političku angažiranost benda (na sličan način na koji su kritičari Balaševićevih nastupa naglašavali kantautorovo jugoslavenstvo i njegovu navodnu pasivnost pred jačanjem nacionalizma), za mnoge su koncerti predstavljali upravo kratkotrajan prozor u neviniju prošlost, oslobođenu političkih konotacija. Naglašavanje stiha koji spominje Jugoslaviju dio je publike tumačio također u kontekstu svojevrzne pobune protiv “glasnih pojedinaca” čija je nacionalistička vizura htjela politizirati taj tip iskustva. Ono što razlikuju tu individualnu pobunu od one koja je činila opstojnost zajedničkog kulturnog prostora vidljivom upravo je činjenica da taj oblik pobune nacionalistički antijugoslavenski orijentiranim pojedincima nije suprotstavio nikakav jasno artikuliran osjećaj

zajedništva: samo želju da rekonstruirani trenutak povratka nevinosti bude što autentičniji zamišljenom izvornom trenutku.

Emotivnost stvorena zajedničkim uživanjem u popularnoj glazbi izvodača iz drugih republika/država u pojedinim kontekstima jest imala kategoriju uspostavljanja publike kao specifične emotivne zajednice. Možemo primjetiti da je tijekom devedesetih i na samom početku dvijetisućitih u vrijeme isticanja potrebe za čišćenjem hrvatskog kulturnog prostora od srpskih, jugoslaven-skih ili jednostavno “balkanskih” utjecaja slušanje takve glazbe bilo poimano kao oblik protesta, čak i kad se radilo o glazbenicima koji su pripadali “estradi” i nisu imali osobito buntovnički imidž. Radilo se o artikulaciji “afektivne vječnosti” kulturnog zajedništva koji je na institucionalnu paradigmu kulture i javno promicanu sliku popularne kulture djelovao subverzivno, te je povremeno i spontano mobiliziran u svrhu korištenja glazbenih događaja kao mikro-otpora nacionalističkoj paradigmi. S druge strane, artikulacija nostalgije popularne kulture kao komercijalnog proizvoda već se uklapala u hegemonu sliku popularne kulture kao kulture masovne potrošnje. Ona nije stvarala pogodno tlo za formiranje zasebnih emotivnih zajednica – radilo se isključivo o kapitaliziranju na osobnom osjećaju čežnje koji je ponegdje bio generacijski, a ponegdje jednostavno pomodan.

/ Bibliografija

Izvori:

Buden, Boris. 1997. Kad budem ustaša i Jugosloven, *Arkzin*, god. 7, br. 3, str. 50—51

Buden Boris. 1998. Politički efekt plačipičke, *Arkzin*, god. 7. br. 6, str. 37—38

Cindrić, Velimir. 2005. “Prohujalo s parama” na <https://www.matica.hr/vijenac/296/prohujalo-s-parama-8715/> pristupljeno 26. 8. 2025.

Cvitić, Plamenko. 1996. “Šuška se, šuška”, *Arkzin*, god. V, br. 55, str. 38

Černivec, Andrea. 2024. “Cajkaška okupacija Zagreba i ostatka Hrvatske za hrvatsku rulju kojoj ništa nije jasno ni sveto”, *Hrvatski tjednik*, br. 1014, str. 4—5

Ćumez, Stribor. 1996. “Mater Četničku...”, *Arkzin*, god. VI, br. 63, str. 31

Đilas, Milivoj, Jagatić Dubravko i Janković Aleksandar. 1996. “Kako diše rock'n'roll: rokeri Hrvatske i Srbije o glazbi.”, *Arkzin*, god. IV, br. 17, str. 24—25

Gall, Zlatko, 2005. “Pljuni i zapjevaj moja nostalgijo”, *Slobodna Dalmacija*, 24. i 25. 6 2005, str. 92—93

- Grgić, Velimir, 1998, "Dal je sve bilo samo fol", *Arkzin*, god. VII br. 4, str. 2000—2001.
- Grozđanić, Josip, 2005. "Egzaltirani Šajeta" objavljeno na
- <https://www.matica.hr/vijenac/294/egzaltirani-sajeta-8817/> pristupljeno 26. 8. 2025.
- Gugo, Ante. 2000. "Đoka ne računaj na nas", *Slobodna Dalmacija*, 30. 7. 2000., str. 57
- Hudelist, Darko. "Bregović obnavlja Jugoslaviju.", *Globus*, 17. 6. 2005, str. 8—9
- Ivančić, Ivana. 1996: "Razjarena publika koja je pretukla članove grupe "Zabranjeno pušenje" samo je pokazala da istočnjačkom melosu u Hrvatskoj nema mjesta" u *Globus*. 16. 4. 1996, str. 6—7
- Jagatić, Dubravko. 1994. "Puno se toga ima za reći", *Arkzin*, god. IV, br. 16, str. 26
- Jajčinović, Milan, 1998. "Hrvatska nanovo u carstvu Lepe Brene", *Vjesnik*, prenosi *Slobodna Dalmacija*, 13. 10. 1998, str. 44
- Jelača, Merien, Klarić. Feđa i Šarac Damir. 2001. "Povratak Gladijatora", *Slobodna Dalmacija*, 18. lipnja, 2001, str. 32
- Jergović, Miljenko, 2021. "Da nije bilo Balaševića, manje bi oko nas bilo dobrih prostodušnih ljudi." objavljeno na <https://www.jergovic.com/ajfelov-most/da-nije-bilo-balasevica-manje-bi-oko-nas-bilo-dobrih-prostodusnih-ljudi/> pristupljeno 20. 8. 2025.
- Jovanović, Nebojša, 1998. "Sin palanke i prvaci pasivnosti". *Arkzin*, god. 7, br. 7, str. 31—32
- Jović, Mihaela, 1996. "Čovek sa mesecom, a publika sa suzama u očima", *Arkzin*, god. VI, br. 80—81, str. 38—39
- Juričić, Danica, 1996. "Dokina elegija o Jugoslaviji", *Slobodna Dalmacija*. 17. 2. 1996, str. 12
- Krstulović, Zvonimir, 1992. "Stameni Đoka", *Slobodna Dalmacija*, 15.12. 1992, str. 13
- Pepić, Predrag. 2002. "Balašević u prepunoj Dvorani sportova, na Trgu sportova protestni happening.", *Slobodna Dalmacija*, 13. 12. 2002, str. 61
- Popović, Boris, 1996. "Zgaga rock festival-najava.", *Arkzin*, vol. IV, br. 67, str. 35
- Prizmić, Mario, 1996 "O tučnjavi u The Bestu u PU Zagrebačkoj- šute", *Slobodna Dalmacija*, 23. 4. 1996, str. 37
- Šćepanović, Ivo, 1995. "Tajni kontakt s Balaševićem nije urodio kompilacijom.", *Slobodna Dalmacija*, 21. 12. 1995., str. 31—32
- Tomasović, Antonija. 2002. "Osijek i Balašević opet se vole javno". objavljeno na <https://www.vecernji.hr/vijesti/osijek-i-balasevic-opet-se-vole-javno-718264> pristupljeno 20. 8. 2025.
- Vrdoljak, Dražen, 1992. "Bez rata i pljuvanja Hrvata" *Neđeljna dalmacija*, vol. 21., br. 1085, str. 22-23
- Literatura:
- Baker, Catherine. 2016. *Sound of the Borderland: popular music, war and nationalism in Croatia since 1991*. Routledge, London.

- Baker, Catherine. 2020. "Music, Media and Culture One Generation after Yugoslavia: Do we Still Need 'Nostalgia'?" u *The Legacy of Yugoslavia: Politics, Economics and Society in the Modern Balkans*, ur. Othon Anastasakis, Adam Bennett, David Madden i Adis Merdzanović. Bloomsbury publishing, London.
- Beck, Christian i Gleyzon, Francis-Xavier. 2017. "Deleuze and the event(s)" u *Journal for cultural research* vol. 20, br. 4, str. 329—333.
- Boym, Svetlana, 2001. *The Future of Nostalgia*. Basic books, New York.
- Boym, Svetlana, 2018. "The Future of Nostalgia" u *The Svetlana Boym reader* ur. Cristina Vatulescu, Tamar Abramov, Nicole G. Burgoyne, Julia Chadaga, Jacob Emery and Julia Vaingurt, Bloomsbury, New York.
- Burke, Peter, 2016. "The Discovery of popular culture" u *People's history and socialist theory*, ur. Raphael Samuel, Routledge revivals, New York.
- Caroll, Leah, 2023. "Nostalgia marketing is powerful. 'Nowstalgia' might be even more compelling." objavljeno na <https://www.bbc.com/worklife/article/20231215-nostalgia-marketing-is-powerful-nowstalgia-might-be-even-more-compelling>, pristupljeno 25. juna 2025.
- Čvoro, Uroš, 2014. *Turbo-folk Music and cultural representations of national identity in former Yugoslavia*. Ashgate publishing, Farnham.
- Deleuze, Gilles, 1990. *The logic of sense*. Athlone, London.
- Gramsci, Antonio. 2019. "Hegemony, intellectuals, and the state", in *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, ur. John Storey. Routledge. London.
- Hall, Stuart. 2016. *Cultural Studies 1983: A theoretical history*. Duke University Press, London.
- Hall, Stuart. 2019. "Notes on deconstructing "the popular", in *Cultural*
- Jansen, Stef. 2005. *Antinacionalizam: etnografija otpora u Beogradu i Zagrebu*. Biblioteka XX. vek, Beograd.
- Jović, Dejan. 2017. *Rat i mit: politika identiteta u suvremenoj Hrvatskoj*. Fraktura, Zaprešić.
- Petrović, Tanja. 2024. *Utopia of the uniform: affective afterlives of the Yugoslav People's Army*. Duke University Press, London.
- Rosenwein, Barbara H.. *Emotional Communities in the Early Middle Ages*. United Kingdom: Cornell University Press, 2006.
- Šakić, Sanja. 2017. "Ljubav i poneka psovka: Leksikon YU mitologija kao metafora sjećanja." u *Tranzicija i kulturno pamćenje: zbornik radova s istoimenog međunarodnog znanstvenog simpozija održanog 26. i 27. studenog 2015. godine na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu*, ur. Virna Karlić, Sanja Šakić, Dušan Marinković, Srednja Europa, Zagreb.
- Šentevska, Irena. 2024. "Ceca ante portas: turbo-folk u srpsko-hrvatskim odnosima" u *Tragovi*, vol. 7 no. 1, str. 74—106.
- Theory and Popular Culture: A Reader*. ur. John Storey, Routledge, London.

Ugrešić, Dubravka. 1996. "The confiscation of memory" u *New Left Review*. Vol.1 br. 218, str. 26—39.

Volčić, Zala. 2007. "Yugo-Nostalgia: Cultural Memory and Media in the Former Yugo-

slavia". *Critical Studies in Media Communication*, vol. 24 br. 1, str. 21—38.

Williams, Raymond, 1983. *Keywords*. Fontana, London.

VINKO KOROTAJ DRAČA

Nostalgia and aversion: music as a field of alternative culture of memory on socialist Yugoslavia

This paper presents a cultural history of reception of popular music artists from Serbia and Bosnia and Herzegovina in Croatia in the period after the Yugoslav wars. Drawing on cultural theorist Stuart Hall's theses on popular culture as a site of contact and (re)coding between dominant and subaltern cultures, the concept of emotional communities by American historian Barbara Rosenwein, the work of several scholars who have engaged with the notion of nostalgia, and the definition of the "event" by French theorist Gilles Deleuze, the author examines the reception of two media-covered musical events in postwar Croatia: Đorđe Balašević's concerts in Pula, Osijek, and Zagreb in 2001 and 2002, and the Bijelo dugme concert in Zagreb in 2005.

KEYWORDS: *nostalgia, history of emotions, Đorđe Balašević, Bijelo dugme, contemporary history, popular culture*