

УДК 784.011.26:316.75(497.1-89)“1991/1995”
784.011.26:323.1(497.1-89)“1991/1995”

МА Немања Стокрп, историчар
Универзитет у Београду, Филозофски факултет
n.stokrp@yahoo.com

Оригинални научни рад
Примљен: 20. 4. 2022.
Прихваћен: 9. 5. 2022.

„Е, мој друже...“: национализам и (пост) југословенски рокенрол (1991–1995)

Апстракт: *Национализам је био приметан у бројним рокенрол остварењима која су настала на југословенском простору уочи и током распада Југославије. У овом чланку циљ је да се на основу анализе рокенрол песама као одраза ставова рокенрол аутора, штампе, аудио-визуелног материјала и разговора са савременицима прикаже како се кроз рокенрол национализам манифестовао током ратова у првој половини деведесетих, као и да се размотри у каквој вези су биле такве манифестације са више или мање јасно дефинисаном културном политиком тадашњих режима. Тиме би се указало на међусобни утицај политичких збивања и производа популарне културе, који посебно долази до изражаја у кризним околностима.*

Кључне речи: Југославија, распад, ратови, национализам, рокенрол, музика, популарна култура

Југословенски рокенрол као показатељ кризе југословенског социјализма

Урушавање вредности југословенског социјализма лако може да се очита из бројних остварења домаћег рокенрола 1980-их. Добивши након Титове смрти већу слободу, југословенски рокенрол је већ првим новоталасним нумерама почетком деценије указивао на проблеме у друштву и рефлектовао сумњу која је полако, али сигурно, расла међу југословенским становништвом. Песме су постепено све дубље задирале у некада забрањену тематику, повремено критикујући личност Јосипа Броза и Савез комуниста. У другој половини 1980-их текстови су све чешће указивали на погоршање односа међу југословенским народима. Настојећи да опомену, колико и да испровоцирају, поједини рок

аутори тиме су, између осталог, показивали да се испод површине кризе социјализма крила оптерећеност националним. Са даљим заоштравањем односа и све сложенијом политичком ситуацијом, поједини рок извођачи су – било из рачунице или убеђења – у песмама повремено употребљавали историјске или религиозне мотиве блиске свом народу, односно кроз стихове су провлачили кључне одреднице које су публици биле довољне за национално самодефинирање и диференцирање у односу на *Другог*.

Албум *Ћирибирибела* Бијелог дугмета из 1988. године, на пример, заговорила је песма „Лијепа наша“, која је у рефрену комбиновала стихове из хрватске песме „Лијепа наша домовино“, будуће хрватске химне, и „Тамо далеко“, старе српске песме из Првог светског рата, док је на омоту приказана Нојева барка, очигледно како би се упозорило на могућност *потона*.¹ Горан Бреговић је 1989. године указивао да је неразумевање између Срба и Хрвата реалност која води у рат. Песма „Лијепа наша“ требало је да укаже на пораст националног заноса који је, како је тврдио Бреговић, био видљив и у патриотским песмама које је народ поново певао после Титове смрти. По његовим речима, извођење „Лијепе наше“ повремено је изазивало чарке на концертима Бијелог дугмета.²

Нишка група Галија је крајем осамдесетих и почетком деведесетих издала чувену трилогију албума инспирисаних актуелном политичком ситуацијом: *Далеко је сунце*, *Корак до слободе* и *Историја ти и ја*, при чему су мотиви српске традиције и историје били прилично политички компатибилни са националистичком реториком Слободана Милошевића.³ Радоман Кањевац, новинар, песник и аутор бројних Галијиних текстова, овако је описао мотивацију која је стајала иза настанка трилогије:

Ми смо, као бенд, успели да направимо, у тим песмама, бар се надам, један спој рокенрола и националног. Спој Србије и рокенрола који нико до сад није направио. [...] То су биле песме о душевном стању једног народа у неким тешким годинама. То су песме посвећене народу... или сваком појединцу.⁴

¹ Иван Ивачковић, *Како смо пропевали: Југославија и њена музика*, (Београд: Лагуна, 2013), 386–387; *Bijelo dugme, Ćiribiribela* (1988).

² Sabrina Petra Ramet, „Whoever Doesn’t Listen to This Song Will Hear a Storm: Goran Bregović in an interview with Sabrina Petra Ramet“, *Rocking the State: Rock Music and Politics in Eastern Europe and Russia*, edited by Sabrina Petra Ramet, (Boulder: Westview Press, 1994), 135–136.

³ Galija, *Daleko je sunce* (1988); Galija, *Korak do slobode* (1989); Galija, *Istorija ti i ja* (1991).

⁴ Vladimir Stakić, „Politička prostitucija“, *Vreme*, broj 245, 3 jul 1995, 56–57.

Избор песама са трилогије потом се нашао на компилацији *Ни рат ни мир*⁵ из 1991. године, која је била проширена песамама „Право славље“⁶ и „На Дрини ћуприја“.⁷

Нестабилност на Косову, где је, чинило се, сукоб висио у ваздуху, мотивисао је Ђорђа Балашевића да напише потресну „Не ломите ми багрење“.⁸ У Словенији, где се неблагодонаклоно гледало на поступке новог српског руководства у вези са Косовом, део штампе је најављени, а касније отказан, Балашевићев концерт у Љубљани изједначавао са „великосрпским наступом“. Ништа мање потресна од „Багрења“ није била песма „Реквијем“ из 1988. године у којој је Балашевић верно дочарао жал за неоствареним југословенским идеалима и указао на могућност распада државе због тежње „сваког племена“ да „уцрта своју границу“: „Остаће у књигама и прича о нама/ Балкан крајем једног века/ Свако племе црта границу/ сви би хтели своју страну.“⁹

Од српских рокера медијски се, ипак, највише експонирао Бора Ђорђевић. У почетку је отворено подржавао Милошевићеву политику, која је до избијања рата највише била усмерена према Косову, услед чега је Рибља чорба наилазила на слабију подршку публике у западним деловима Југославије.¹⁰ Вођа Рибље чорбе је 1989. године добио чланство у Удружењу књижевника Србије¹¹ и често је у јавности рецитовао своје националистичке песме о Косову.¹²

Почетак национализације хрватског рокенрола обично се повезује са бендом Прљаво казалиште, који је крајем осамдесетих био један од најпопуларнијих југословенских састава. Један стих, „заспала је задња ружа хрватска“, у песми „Мојој мајци“ са албума *Зуставите земљу*¹³, био је довољан да пробуди интересовање медија и великог дела хрватске јавности. Додатни публицитет донео је покушај тамошњег социјалистичког руководства да забрани наступ бенда

⁵ Galija, *Ni rat ni mir – Odlomci iz Triologije 1987-1991* (1991).

⁶ Чињеница да је српска јавност назив ове песме перципирала као „Православље“, уместо „Право славље“, довољно говори о религијском и националном заносу тих година. Кањевац је открио да је песма написана још 1986. године, али да тада није добила *зелено светло* од стране ПГП РТБ-а: Vladimir Stakić, „Politička prostitucija“, *Vreme*, број 245, 3. јул 1995, 57.

⁷ Петар Јањатовић, *Илустрована ЈУ рок енциклопедија 1960–1997*, (Београд: Геопостика, 1998), 74–75.

⁸ На албуму: Đorđe Balašević, *Bezdan* (1986).

⁹ Ивачковић, *Како смо пропевали*, 364–368.; Песма се нашао на албуму: Đorđe Balašević, *Panta Rei...* (1988).

¹⁰ Ивачковић, *Како смо пропевали*, 393.

¹¹ О улози Удружења књижевника Србије у пропагирању националистичке идеологије у Србији крајем 1980-их видети у: Дринка Гојковић, „Траума без катарзе“, *Српска страна рата: траума и катарза у историјском памћењу*, приредио Небојша Попов, (Београд: Република; Нови Београд: Виком график; Зрењанин: Грађанска читаоница, 1996), 365–393.

¹² Сабрина Петра Рамет, *Балкански Бабилон: распад Југославије од Титове смрти до Милошевићева пада*, (Загреб: Алинеа, 2005), 59.

¹³ Prljavo kazalište, *Zustavite zemlju* (1988).

на загребачком Тргу републике, данас Тргу бана Јелачића. Бенд је тријумфовао одржавши „Забрањени концерт“ 17. октобра 1989. пред више од 200.000 обожаваатеља.¹⁴ Индикативно је да је на овом концерту „Марина“¹⁵ имала очи „боје Јадрана“, уместо „боје Дунава“, као и да је на захтев еуфоричне публике, концерт окончан другим извођењем „Руже“, уз бакљаду и истицање југословенских, али и хрватских застава са шаховником.¹⁶ Иако је Јасенко Хоура тврдио да је ову песму посветио покојној мајци, чињеница је да је у наредним годинама Казалиште вешто искористило домољубно значење које хрватска јавност придавала „Ружи“ и да је захваљујући томе за време рата активно наступало широм Хрватске и пред дијаспором.¹⁷

О све израженијим националним тензијама говори и искуство пулског састава КУД Идијоти током промоције њиховог првог албума *Ми смо овдје само због пара* из 1990. године. Бенд је у то време свирао широм Југославије. По речима Саше Миловановића, тада гитаристе КУД Идијота, почетком деведесетих је у читавој држави било осетно да се „атмосфера квари“, што се чуло и у повицима из публике, нарочито приликом заједничких наступа са бендовима из других република.¹⁸ Ненад Марјановић Др Фриц, некада басиста КУД Идијота, сећа се да је управо на једном таквом концерту – када су у Дарувару КУД-овци непосредно пред почетак рата наступили заједно са Партибрејкерсима – била јасно видљива подела у публици. Током наступа бенда из Пуле, један део публике активно је пратио концерт, док је други део пасивно посматрао, а када су се на бину попели Партибрејкери публика која је до тада била у првим редовима заменила је место са онима из задњих редова и скрштених руку проматрала концерт.¹⁹

Истицање национализма путем рокенрола, жанра за који се обично везује порука мира и толеранције, био је типичан пример нове улоге коју је популарна култура добила у ратним условима. Другим речима, рокенрол је због своје ангажованости био не само средство комуникације или вид распознавања, већ и оружје у „музичком рату“ који се упоредо са распадом Југославије водио у њеном етру.²⁰ Ескалацију сукоба 1991. године пратила је, дакле, и офанзива у сфери популарне музике, при чему се морало преступити преко имагинарне

¹⁴ Ивачковић, *Како смо пропевали*, 263.

¹⁵ Хит Прљавог казалишта, такође са албума: Prljavo kazalište, *Zaustavite zemlju* (1988).

¹⁶ Снимак концерта накнадно је објављен у издању Далас рекордса: Prljavo kazalište, *Na trgu* (2003).

¹⁷ Ивачковић, *Како смо пропевали*, 415–416.

¹⁸ Интервју са Сашом Миловановићем, Пула, 04. 01. 2022.

¹⁹ Ненад Марјановић, *Живот с иди(ј)отима*, (Београд: Далас рекордс: Друштво за развој и истраживање музике, 2019), 160.

²⁰ „Музички рат“, *Vreme*, број 48, 23. septembar 1991, 14.

линије која је раздвајала исказивање „националног осећања“ од „национализма као дегенерисаног облика националног идентитета“.²¹

Рат и културна политика

Потпуно редефинисање југословенског културног простора и затварање популарне културе у нове, националне оквире, било је резултат вођења изражене националистичке политике у циљу стварања нових националних држава, а праћено дефинисањем нове културне политике, чије различите стратегије се запажају у патриотском рокенролу хрватске и српске музичке продукције деведесетих.

Званична политика режима у Београду, обележена популизмом уочи рата, утицала је на расположење народа и нашла одјека у популарној култури, при чему су у популарној музици најдоминантнији постали управо они облици блиски *популистичком културном моделу*, односно бројни деривати народне музике.²² Режим Слободана Милошевића, међутим, културну политику није усмерио директно на популарну културу, већ је настојао да уз помоћ медија²³ народу пласира лекције из *историје* и *веронауке* упаковане у дела елитне културе. Остаје нејасно да ли је држава, у наредној етапи закупљена вођењем рата, директно контролисала популарну музику, односно сферу популарне културе уопште. Званично истицање културне политике уследило је тек средином 1994. године, када је нова министарка културе Нада Поповић-Перишић објавила борбу у циљу афирмисања „правих културних вредности“, а било је у вези са променом спољнополитичког курса, односно са прихватањем плана међународне заједнице за решавање сукоба у Босни. Ради стицања међународне подршке и представљања у што бољем светлу, паралелно са чувеним слоганом „Мир нема алтернативу“ промовисана је борба против неукуса, а читава наредна 1995. година проглашена је „Годином културе“.²⁴

²¹ Загорка Голубовић, *Ја и други: антрополошка истраживања индивидуалног и колективног идентитета*, (Београд: Република, 1999), 87–88.

²² По Милени Драгићевић-Шешић, број припадника рок-културе био је мањи од припадника најмасовнијег *популистичког (новокомпонованог) културног модела* већине радничке класе и дела сеоског становништва, који су уживали у новокомпонованој народној музици. Управо су производи популистичког културног модела највише допринели стварању поткултуре рата. Види: Милена Драгићевић-Шешић, *Неофолк култура: публика и њене звезде*, (Сремски Карловци; Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1994), 29–34, 187–188.

²³ Раде Вељановски, „Заокрет електронских медија“, *Српска страна рата: траума и катарза у историјском памћењу*, приредио Небојша Попов, (Београд: Република; Нови Београд: Виком график; Зрењанин: Грађанска читаоница, 1996), 617–619.

²⁴ Ерик Горди, *Култура власти у Србији: национализам и разарање алтернатива*, (Београд: Самиздат Б92, 2001), 164–168.

Слично је пред рат било и у Хрватској. Враћање шаховнице и споменика бану Јелачићу²⁵, на пример, били су популистички потези зарад јачања хрватске националне свести, који су потом постали инспирација за делатнике популарне културе. Међутим, политичке елите у Загребу су, за разлику од оних у Београду, много транспарентније форсирале своју културну политику, што је подразумевало и случајеве директног државног диктата на пољу популарног, то јест национализацију целокупне јавне сфере, па и популарне културе, у циљу раскида са свим видовима југословенства. Упоредо са издвајањем из југословенског музичког тржишта у Хрватској је најпре дошло до јавне антинародњачке кампање у циљу отклањања било каквих музичких форми које су могле да угрозе хрватски идентитет. Југотон је замрзао своју архиву новокомпоноване народне музике, док је крајем 1990. године „Загребфест“, највећи фестивал популарне музике у савезној држави, одбио све нумере у којима је био присутан „новокомпонирани мелос“. Када су избили отворени сукоби новокомпонована народна музика је у Хрватској перципирана као српски производ, односно као „производ земље која је на Хрватску извршила агресију“, те је изостала и из приватних прослава, а насталу празнину је требало да попуни тамбурашка музика која је проглашена делом хрватске традиције.²⁶

Хрватска радио-телевизија (ХРТ) преузела је од Југотона примат у тамошњој музичкој продукцији и учинила да, како тврди Анте Перковић, хрватски етар од августа 1991. године постане „презасићен домољубљем“²⁷, док је истовремено о рату извештавала у складу са „председничким наративом“ о демократској, европској Хрватској. Популарна музика, дакле, није емитована само у забавне сврхе, већ је кориштена и као подлога ратним извештајима како би подигла војни морал или ујединила нацију. „Могло би се рећи да је популарна музика као део свакодневице успела да допре до публике у контекстима где извештавање није могло.“²⁸ Поред ХРТ-а и Хрватска гласбена унија (ХГУ), која је окупљала истакнуте хрватске музичке делатнике, је настојала да сачува популарну музику од нежељених утицаја са стране, односно рефлектовала је захтеве хрватског естаблишмента и ставове једног дела хрватске јавности који су се односили на пурификацију хрватског етра. ХГУ је захтевала санкције за саставе који су у иностранству свирали са српским бендовима или, пак, изводили нумере српских бендова на домаћем терену и апеловала је на своје чланове и пословне партнере да „до даљњег прекину све садашње и не ступају у нове

²⁵ Мари-Жанин Чалић, *Историја Југославије у 20. веку*, (Београд: Клио 2013), 376–377.

²⁶ Кетрин Бејкер, *Звуци границе: популарна музика, рат и национализам у Хрватској после 1991*, (Београд: Библиотека ХХ век: Књижара Круг, 2011), 17–22.

²⁷ Анте Перковић, *Седма република: поп култура у Уи распаду*, (Београд: Службени гласник; Загреб: Нови Либер, 2011), 66.

²⁸ Бејкер, *Звуци границе*, 24–33.

пословне односе с оним извођачима, диск-џокејима и радио уредницима који на било који начин изводе гласбу аутора и извођача из Србије и Црне Горе“.²⁹

Варијације у спровођењу културне политике између режима у Београду у Загребу резултирале су индивидуалним националистичким испадима појединих српских рокера који су се више манифестовали кроз изјаве у штампи или посете ратишту него кроз остварења на носачима звука, насупротив национализоване и институционализоване хрватске домољубне музичке продукције која је захватила све жанрове од традиционалне славонске или далматинске песме, преко забавне музике, до рокенрола. Културни протекционизам је, пак, користио сличне механизме. На обе стране почетком деведесетих спроведена је национализација јавних медијских сервиса, као и најзначајнијих државних дискографских издавача. Српски као и хрватски радио-таласи били су чишћени од музике супарничке стране, а о гостовању српских бендова у Хрватској, или обрнуто, током рата није било ни говора.

Културно-политички протекционизам осетио се повремено и у Словенији, иако је већ од 1992. она отворила своја врата за музичаре из јужних република некадашње СФРЈ. Бајаги је, и поред тога што је у међувремену наступао у Словенији од проглашења њене независности, крајем 1993. отказан већ распродат концерт у дворани „Тиволи“ у Љубљани, а словеначка амбасада одбила је да изда визу. Словеначко министарство спољних послова овакву одлуку правдало је поштовањем санкција против СР Југославије, иако Бајага није био њен службени представник. Забрану је поздравило и Друштво словеначких композитора, уз опаску председника Друштва, Јанеза Грегорца, како словеначки музичари немају где да наступе, пошто је „цела Штајерска већ распродата певачима са југа, које сви плаћају на црно“.³⁰ Бајага је у фебруару 1994. године ипак добио потребне дозволе и наступио у Љубљани, и поред тога што је пре само неколико месеци то било противно „интересу словеначке културе“.³¹

Сложена политичка ситуација у Босни преносила се и на рад медија, како државних тако и оних независних. Радио је као својеврстан „медиј рата“ био главни вид информисања Сарајлија о ратним збивањима, а посебно су се истицале алтернативне радио-станице Студио 99 и Радио Зид. Радио Зид сам је обучавао своје новинаре и емитовао ангажовану алтернативну музику. Притисак власти посебно се осетио средином 1994. године када је нови министар културе у босанској влади, Енес Кариф, радио-станицама забранио да емитују музику из „агресорских земаља“, на шта се Радио Зид оглушио. Због тога је почетком 1995. године неколицини уредника на овој станици одузета радна обавеза. Радна

²⁹ Predrag Lucić, „Ein Zwei Polizei“, *Feral Tribune*, broj 500, 17. travnja 1995, 26.

³⁰ Svetlana Vasović-Mekina, „Naj sosedu krava crkne“, *Vreme*, broj 170, 24. januar 1994, 38–39.

³¹ Svetlana Vasović-Mekina, „S one strane grane“, *Vreme*, broj 175, 28. februar 1994, 58–59.

обавеза била је право појединца да обавља посао у цивилној сфери, те је њено одузимање практично подразумевало мобилизацију.³²

Веза рокенрола и актуелне политике манифестовала се и отвореним ангажманом рокера у политичком животу, иако се, бар у Србији, више говорило о везама новокомпоноване народњачке естраде и политике.³³ Разматрајући учешће *мејнстрим* музичара у политичким кампањама у Хрватској током деведесетих, Кетрин Бејкер њихове наступе пореди са „политизованом забавном праксом у Југославији“ у којој су многи извођачи наступали на државним и партијским прославама или одржавали концерте за Тита. Иако су музичари своје учешће на страначким митинзима представљали као чисти пословни ангажман, „страначки избор музике и музичара, међутим, такође је повезивао конотације извођача с конотацијама саме странке.“³⁴ Поменута песма „Мојој мајци“ Прљавог казалишта је активно коришћена на предизборним митинзима Коалиције народног споразума³⁵ 1990. године,³⁶ да би се Казалиште потом повезало са Хрватском народном странком Савке Дабчевић-Кучар која је била главни покровитељ њихове летње турнеје 1992. године.³⁷ И у Србији, „иако нису певали о политичарима и ратној свакодневици, многи естрадни посленици укључили су се у политичке токове. Пришли су странкама и партијама, подржавају их, кандидују се за њих, певају на свим промотивним скуповима, помажу им новцем и својом популарношћу“, укључујући и рок музичаре. Бора Ђорђевић био је један од кандидата Народне странке на београдским изборима 1993. године. Оливер Мандић и Душан Прелевић Преле били су повезани са Странком српског јединства Жељка Ражнатовића Аркана.³⁸ Галија је захваљујући сарадњи са СПС-ом³⁹ добила прилику да често наступа приликом обележавања значајних празника или страначких манифестација и средином деведесетих практично стекла статус „дворског бенда“.⁴⁰

³² Miloš Vasić, „Glavom u Radio Zid“, *Vreme*, број 222, 23. јануар 1995, 23.

³³ Petar Luković, „Estradija“, *Vreme*, број 145, 2. avgust 1993, 22–23.

³⁴ Бејкер, *Звуци границе*, 137.

³⁵ Коалиција народног споразума окупила је неколико умерених националних политичких странака уочи првих вишестраначких избора у Хрватској 1990. године. Коалицију су као ванстраначке личности предводили вође Хрватског пролећа, Савка Дабчевић-Кучар и Мико Трипало.

³⁶ Бејкер, *Звуци границе*, 136.

³⁷ Перковић, *Седма република*, 113–114.

³⁸ Драшко Аћимовић, „Ко за кога пева“, *ТВ Новости*, број 1509, 24. новембар 1993, 21.

³⁹ Социјалистичка партија Србије, основана 1990. године, била је владајућа политичка партија у Србији од 1990. до 2000. године. Оснивач и први председник СПС-а био је Слободан Милошевић.

⁴⁰ Мирјана Гај, „Ми поклањамо музику“, *ТВ Новости*, број 1595, 19. јул 1995, 8–9.

Патриотски рокенрол

Током рата Бора Ђорђевић је национализам исказивао како изјавама у ревијалној штампи,⁴¹ тако и у сарадњи са ауторима који су „патриотски кич“ изнели на јавну сцену“, попут Баје Малог Книнце (Мирко Пајчин).⁴² Ђорђевић је бранио постојање и хвалио се држављанствима Републике Српске Крајине и Републике Српске,⁴³ а Рибља чорба је током рата гостовала у Книну и свирала за српски народ у Босни. Са книнском групом Минђушари Бора је упутио „демарш“ Јури Стублићу песмом „Е, мој друже загребачки“: „Немојте да ставим тачку/ на сву браћу загребачку“.⁴⁴ Био је то одговор на много познатију, самим тим и контроверзнију, Стублићеву песму „Е, мој друже београдски“,⁴⁵ коју су слободарски кругови пре свега схватили као мировну поруку, али која је у тадашњим околностима често тумачена на потпуно другачији начин.⁴⁶ Ђорђевић је у више наврата истицао своје пријатељство са Жељком Ражнатовићем Арканом и крајем 1991. године поносио се чланством у Српској добровољачкој гарди (СДГ), али није учествовао у борбама.⁴⁷ Оливер Мандић такође је величао Аркана. Као члан СДГ, у којој је имао улогу потпарола, Мандић је једно време боравио на ратишту у Крајини.⁴⁸ Мандић и Рибља Чорба су почетком деведесетих сарађивали на Чорбином албуму *Лабудова песма*, а из тог времена остала је упамћена њихова заједничка фотографија са кубурама, беретком и шајкачом на насловници *ТВ Новости*.⁴⁹

Крајем лета и током јесени 1991. године, у време заштравања сукоба између хрватских јединица, са једне, и локалног српског становништва и ЈНА са друге стране, део хрватске државне музичке продукције на челу са ХРТ-ом је, полазећи од премисе да је земља изложена српској агресији, настојао да уједини нацију и да истакне њене лепоте. „Моја домовина“,⁵⁰ музички пројекат продуцентата Зринка Тутића и Рајка Дујмића под покровитељством ХРТ-а, окупио је најзначајније хрватске извођаче „различитих генерација и култура у њиховој

⁴¹ Словенцима је, на пример, доделио епитет „бечки коњушари“.

⁴² Ивачковић, *Како смо пропевали*, 414–415.

⁴³ *Vreme*, број 226, 20. фебруар 1995, 50.

⁴⁴ Мирослав Алексић, *Уживо!: аутобиографија*, (Београд: Лагуна, 2011), 501–503.; „Е, мој друже загребачки“ са албума: Минђушари, *Армија српска* (1993).

⁴⁵ Песма се нашла на албуму: Jura Stublić i Film, *Hrana za golubove* (1992).

⁴⁶ О томе да је песма била непожељна у очима београдских службеника сведочи и случај уреднице Анице Нонвеје, која је због емитовања нумере „Е, мој друже београдски“ отпуштена са Радио-Београда: Перковић, *Седма република*, 63–66.

⁴⁷ *Vreme*, број 62, 30. децембар 1991, 55.

⁴⁸ Рајко Двизац, „Певач међу тигровима“, *ТВ Новости*, број 1482, 19. мај 1993, 5.

⁴⁹ *ТВ Новости*, број 1413, 22. јануар 1992, 5.

⁵⁰ Hrvatski Band Aid, *Moja domovina* (1991).

љубави према Хрватској: од Иве Робића преко Тајчи до Давора Гопца“.⁵¹ Ова песма, на чијем снимању је учествовало чак 138 певача и која је окупила бројне поп-рок,⁵² односно мејнстрим извођаче, први пут је емитована у склопу „ТВ Дневника“ 15. септембра 1991. године, у јеку борби за Вуковар. Анте Перковић је сасвим оправдано „Мојој домовини“ дао епитет „хрватског естрадног плебисцита“, у смислу да се хрватска музичка индустрија том песмом определила за независност и раскинула са Југославијом, као и да су својим учешћем извођачи истовремено обезбедили наклоност хрватске јавности. Чињеница је да је ова *будница* окупила хрватску нацију и то „без говора мржње и већих подилажења лошем укусу“.⁵³

Београдски рок критичари у поруци „Моје домовине“, нису видели много тога спорног, али су постављали питање да ли су се хрватски музичари окупали добровољно или под притиском режима, односно како би избегли осуду од стране хрватске јавности.⁵⁴ Исто тако, сматрано је да су многи хрватски музичари у певању патриотских песама пре свега видели прилику да остваре профит, па је у Београду „новокомпоновано хрватство“ у популарној музици посматрано као лицемерно:

Музичког живота сем у родољубивом миљеу, *de facto*, и није било, те не чуди што су многи овејани комерцијалисти – већ добрано заборављени у својој прошлости – осетивши профит у девизи да је „звук јачи од метка“ учили савршену прилику да ускоче у родољубиви воз с шаховницом уместо локомотиве.⁵⁵

Након реконструкције Југотона у деоничарску компанију и промене назива у Кроација рекордс, овај, некада највећи југословенски издавач, се крајем 1991. године такође укључује у продукцију патриотских песама.⁵⁶ Управо је Кроација рекордс објавила два компилацијска албума хрватског патриотског рока под називом *Рок за Хрватску*, на којима су се нашли, између осталих, Парни ваљак („Кекец је слободан“), Психомодо поп („Хрватска мора побједити“) Јура Стублић („Е, мој друже београдски“), Фантоми („За Хрватску“), Монтажстрој („Croatia in Flames“), дуо Новак и Копола, Боа, Драго Млинарец. Компилација је обухватала песме различитог сензибилитета – од поетичних „Е, мој друже београдски“ Стублића или песме „Земља“ групе Боа до енергичних песама у

⁵¹ Бејкер, *Звуци границе*, 29–30.

⁵² Нено Белан, Хусеин Хасанефендић Хус, Давор Тоља, Младен Бодалец, Оливер Драгојевић, Дино Дворник, Давор Гобац, Драго Млинарец, Борис Новковић, Аки Рахимовски, Јура Стублић, Ведран Божић, Дамир Липовшек и други.

⁵³ Перковић, *Седма република*, 66–67.

⁵⁴ Рајко Двизац, „Једносмерна улица“, *ТВ Новости*, број 1498, 11. октобар 1991, 14.

⁵⁵ Р. Л., „Кекец лету у небо“, *Време*, број 67, 3. фебруар 1992, 68.

⁵⁶ Бејкер, *Звуци границе*, 27.

којима су понављани већ стандардизовани слогани како „Вуковар неће никада пасти“ или како „Хрватска мора побиједити“.⁵⁷ Компилација је указивала на настанак читавог низа сличних албума током 1991. и 1992. године: Психомодо поп објавио је *Макси сингл за гардисте* на ком су се уз „Хрватска мора побиједити“ нашле и „Побједа“, „Victory“ и „Croatia & Freedom“.⁵⁸ Иван Пико Станчић, који је као покретач пројекта *Рок за Хрватску* био најзаслужнији за настанак бројних домољубних нумера, је под именом Новак и Копола заједно са Сашом Радуловићем, гитаристом Психомодо попа, обрадио у панк маниру „Хрватине“ Ђуке Чаића, снимио рок верзију хрватске химне и препевао „Bang Bang” Иги Попа, која је тиме посвећена Вуковару.⁵⁹

Упоредо са очигледним истицањем домољубља, рокенрол се, дакле, одликовао и израженим милитаризмом, који се, уосталом, могао видети и у имицу појединих рокера из Србије, попут Боре Ђорђевића. Поједини хрватски извођачи хвалили су се да су на фронту свирали за војнике, сликали се у ратној униформи са оружјем и провоцирали запаљивим изјавама у медијима.⁶⁰ Пико Станчић и други музичари су као део посебне „формације за забаву и разбибригу“ свирали на самом ратишту.⁶¹ Кетрин Бејкер такође помиње „умјетничку чету“ у коју су музичари слати од јесени 1991. године.⁶² Аутори који су били наклоњени љубавној тематици такође су се ускладили са ратном стварношћу. „Многи албуми без икакве очевидне везе с ратом прилагођавали су се новој клими у свету забаве тако што су као последњу нумеру имали неку патриотску песму.“⁶³ Албум *Лупи петама* Прљавог казалишта из 1993. године је поред сјајних балада попут „Ту ноћ кад си се удавала“, „Узалуд вам труд свирачи“ (тренд популаризације тамбурице) и хита „Кише јесење“, садржао и насловну нумеру „Лупи петама“ („Реци ево све за Хрватску“) и „Пет дана ратујем“.⁶⁴

„Бојна Чавоглаве“, први хит Марка Перковића Томсона⁶⁵ и данас вероватно прва асоцијација на хрватску ратну музику насталу деведесетих, је, пре свега захваљујући публицитету који је добила у медијима, „припадала претежно главном току у поређењу с још насилнијом и отворено усташком музиком на пиратским касетама које су се продавале на пијачним тезгама и концертима“.⁶⁶

⁵⁷ P. L., „Kekec leti u nebo“, *Vreme*, број 67, 3. фебруар 1992, 68.; *Razni izvođači, The Best Of Rock Za Hrvatsku* (1992).

⁵⁸ Ивачковић, *Како смо пропевали*, 416.; *Psihomodo pop, Maxi Single za gardiste* (1991).

⁵⁹ Јањатовић, *Илустрована ЈУ рок енциклопедија 1960–1997*, 169.; Novak & Kopola, *Rock akademija* (1991).

⁶⁰ „Hrvatska budnica (2)“, *Vreme*, број 55, 11. новембар 1992, 39.

⁶¹ Drago Borić, „Bubnjevi na suncu“, *Vreme zabave*, No. 8, јул 1994, 52.

⁶² Бејкер, *Звуци границе*, 57.

⁶³ *Исто*, 31.

⁶⁴ Prljavo kazalište, *Lupi petama* (1993).

⁶⁵ Marko Perković Thompson, *Bojna Čavoglave* (1992).

⁶⁶ Бејкер, *Звуци границе*, 49–50.

Уводни поклич „За дом!/ Спремни!“, те агресивни стихови попут: „Чујте српски добровољци, бандо четници/ Стићи ће вас наша рука и у Србији“, одударали су од званичног дискурса по коме Хрватска води одбрамбени рат и на кратко одложили емитовање Томсона у државним медијима, али су, са друге стране, његова биографија промовисана у штампи, односно чињеница да је учествовао у борбама, његов имиџ – маскирна униформа, пушка, дуга коса – као и експлицитни прикази рата у споту, доприносили аутентичности и од феномена Марка Перковића Томсона створили кохерентну целину. Нумера је крајем 1991. године прво емитована на Радио-Сплиту, убрзо је настао и спот у продукцији локалне ТВ Марјан, да би Томсон потом преко ревијалне штампе доспео до државних медија и, напослетку, ХРТ-а. Музички гледано, комбинација оштрих електричних гитара, певања у маниру Бијелог дугмета, те традиционалног, чак може се рећи и источњачког, 7/8 ритма, истакла је „Чавоглаве“ у обиљу патриотских песама западњачке поп-рок форме.⁶⁷ Анте Перковић такође сматра да је изградња Томсоновог „националистичког патоса на изворно југославенском гласбеном идиому“ додатно допринела његовом продору. Током 1992. године песму су емитовали готово сви електронски медији, чак и Радио 101, који је био пандан антирежимском београдском Радију Б92 у то време.⁶⁸

Даља анализа феномена Марка Перковића Томсона свакако би га удаљила од вредности која могу да се припишу рокенролу. „’Бојна Чавоглаве’ вјеројатно је прва пјесма која је сигнализирала постојање другачијих укуса – и широког тржишта. [...] У њој има динаридске патетике, митског јунаштва, славенске душе и фолк-поп духа.“ Другим речима, Томсон је, поред тога што је био текстуално проблематичан, исто тако и својим музичким стилем и начином интерпретације уносио у популарну музику вредности које су хрватске власти настојале да одстране из јавно-културне сфере: „Балкан, Оријент, село, Исток.“ У том смислу, Томсон је био несвесни покретач таласа реинкорпорације традиционалних музичких елемената у хрватску популарну музику за време рата, што је било обележено пробојем низа извођача чије су се песме граничиле са новокомпонованом народном или забавном музиком.⁶⁹

Током разматрања националног ангажмана хрватске музичке сцене током рата на уму треба имати званични јавни наратив, то јест чињеницу да су многе популарне песме настале у државној продукцији која је била усаглашена са ратном пропагандом хрватске владе. Мејнстрим рок био је само један од национализованих музичких жанрова. Славонска тамбурица је презентована као нови национални инструмент, насупрот гулама или хармоници са истока. Забавна популарна музика такође је обиловала домољубним песмама. Мејн-

⁶⁷ Исто, 59–62.

⁶⁸ Перковић, *Седма република*, 141–142.

⁶⁹ Boris Rašeta, „Braćo mila, evo novog trenda“, *Feral Tribune*, broj 420, 27. srpnja 1993, 14–15.

стрим рок, иначе окренут западним узорима, одговарао је настојању режима да се што боље представи Западу, стога су поједине нумере певане на енглеском или комбиновале хрватски и енглески језик. На другој страни спектра налазио се музички репертоар алтернативан у односу на званичну политику режима који је обухватао нискоквалитетна остварења мање познатих аутора, често са агресивним и неукусним ултранационалистичким порукама, доступна на црном тржишту или емитована на локалним радио станицама. Режим у Загребу је настојао да се из политичких разлога ограда од оваквог јавног промовисања усташтва и демонизације противника.⁷⁰ Штавише, и поједине нумере настале у продукцији државних кућа су због вулгарних порука упућених непријатељу или величања тековина Независне Државе Хрватске једно време биле забрањене за емитовање, као што је био случај са песмама „Хрватине“ или „Крени гардо“.⁷¹

У српској популарној музици на преласку осамдесетих у деведесете настао је жанр националистичког фолка, потом и ратног фолка, који је оживео четничке песме из Другог светског рата, прилагодио их тренутним околностима и убрзо постао главни вид исказивања проратног расположења. Велики значај национал-фолку као државном пројекту придао је Иван Чоловић, дефинишући употребу традиционалних мотива у новокомпонованим народним песмама као посебну стратегију ратне пропаганде, *ратно-пропагандни фолклоризам*.⁷² Репертоар београдске радио-станице Понос, која је нон-стоп емитовала реинтерпретације четничких народних песама или новокомпоноване политичке и ратничке песме, Чоловић је изједначио са политичким правцем Милошевићевог режима.⁷³ Миша Ђурковић сматра, међутим, да је „четничка поткултура“ – коју је Милошевић, услед њене све веће снаге морао да толерише, упркос својој комунистичкој прошлости и настојању званичног Београда да до краја брани комунизам – у Србији никада није постала мејнстрим, за разлику од Хрватске, где су песме домољубних извођача, укључујући и Томсона чија музика је садржала усташке елементе, постале део стандардног репертоара не само локалних већ и државних електронских медија.⁷⁴

У сваком случају, гледиште екстремне деснице могло је да се чита са касета читаве плејаде новокомпонованих звезда српског националистичког ратоборног фолка, који је у појединим случајевима преузимао чак и рок елементе. Резултат таквог укрштања генеричног рока и српског шаливоог фолка који је непријатеља

⁷⁰ Svanibor Pettan, *Music, politics, and war: views from Croatia*, (Zagreb: Institute of Ethnology and Folklore Research, 1998), 19–22.

⁷¹ Бејкер, *Звуци границе*, 38.; Ђука Ћајић, *Hrvatine* (1991); Ivo Fabijan, *Kreni gardo* (1991).

⁷² Ivan Čolović, „The Propaganda of War: Its Strategies“, *Yugoslavia: collapse, war, crimes*, edited by S. Biserko, (Belgrade: Centre for Anti-War Action: Belgrade Circle, 1993), 116–117.

⁷³ Ivan Čolović, „Stan’te, paše i ustaše“, *Feral Tribune*, број 420, 27. септјача 1993, 14.

⁷⁴ Миша Ђурковић, *Слика, звук и моћ: огледи из non-политике*, (Београд: МСТ Гајић, 2009), 144–147.

излагао подсмеху и пародији биле су касете равне шунду продаване на пијацама и вашарима или емитоване на локалним радио и телевизијским програмима. Илустрације ради, фолк-рок састав Џек Денијелс је у рокерском аранжману у стилу Нервозног поштара прерадио народну песму „Чобан тера овчице“ у вулгарну „Чобан тера усташе“.⁷⁵

Овде треба подсетити да Милошевићев режим бар до 1994. године и борбе за *праве културне вредности*, није директно утицао на поље популарне музике у Србији, већ да је својом националистичко-популистичком реториком више индиректно доприносио стварању и одржавању услова у којима су заступљенији били жанрови попут новокомпоноване народне музике или турбо-фолка. Управо с тим у вези је и одсуство званичних патриотских рок издања или компилација у Србији који би се могли упоредити са продукцијом ХРТ-а или домољубним рокенрол издањима Кроација рекордса.

Изван ове горе поменуте поделе на званични и алтернативни патриотски музички репертоар у односу на структуре власти била је, међутим, уметничка алтернатива, у коју може да се уврсти и независна рокенрол сцена, која је током рата опстала пре свега захваљујући малим приватним дискографским кућама. Андерграунд сцена није била директно захваћена деловањем званичне политике и у начелу је била критички настројена према величању национализма, вођењу рата и остала је опозиционо оријентисана. То илуструје и став КУД Идијота, који су се настојали да се дистанцирају од рокера који су изводили патриотске песме. По речима Саше Миловановића:

Сад баш говорим у своје особно име, али више-мање да питаш и остале чланове бенда тадашње поставе [КУД Идијота] да би добио сличан одговор. То је било прије свега моје доста велико разочарање, знаш. [...] Јер о колегама који се баве овако нечим мислиш да су прогресивни, да су интелектуални, да су они који малтене имају неку просвијетитељску улогу, да су непоткупљиви, да су морални, да су, оно, придајеш им десетине, стотине врлина. И онда кад се тако нешто деси, кад видиш да као зреле крушке само падају, падају, падају, и то на једну страну, да не звучи прегрубо, зла... Тако да, прије свега ја се нисам могао начудити, знаш. Зар и овај, зар и онај, зар и овај, знаш. И та реторика и углавном неке изјаве које сам чуо баш су ме изненадиле.⁷⁶

Треба скренути пажњу на то да је алтернативна сцена дошла до изражаја 1992-1993, управо када је патриотско-ратнички рокенрол постепено губио свој замах и када су извођачи све више пробијали ратом успостављене границе. Другим речима, показало се да и ратна и антиратна рокенрол продукција

⁷⁵ Зорица Конић, „Аој Швабо, Геншеру“, *ТВ Новост*, број 1399, 18. октобар 1991, 14.; Jack Daniel's, *Čoban tera ustaše* (1992).

⁷⁶ Интервју са Сашом Миловановићем, Пула, 04. 01. 2022.

прате интензитет оружаних дејстава. Током лета и јесени 1991. године талас патриотске музичке продукције достигао је врхунац, а осетио се и током 1992. године са ширењем сукоба у Босну. Са друге стране, многи рок музичари су се тада прикључили антиратном ангажману у циљу заустављања постојећих и спречавања нових оружаних сукоба.

Јањатовић сматра да су за настанак ратног рокенрола биле неопходне управо ратне околности, односно да сличне песме нису настајале у Србији пошто се на њеној територији није ратовало:

Знаш шта, кад ти гори пола земље и кад те зову и кажу направи антиратну песму, ту нема много простора. Сем Томсона, нико од њих [хрватских аутора] није наставио у том ритму. Не могу ни да замислим да је, рецимо, Хрватска бомбардовала Ниш, Нови Сад, Пирот, шта би овде наша музичка сцена [певала]. Вероватно би водећи били народњаци са патриотским песмама. [...] Тамо где је био рат, тамо су те песме настајале. [...] Босна је имала читаву серију тих патриотских песама. Сви су снимали, и Тифа, и Хари Мата Хари, и Мерлин. Његова песма је малтене била у конкуренцији за химну Босне. Па је онда имао ту једну песму на енглеском језику, каже: „Немам топове који грме“⁷⁷, која се доста у медијима страним вртела, а притом је то урадио заједно са чувеним енглеским музичаром Кетом Стивенсом (Cat Stevens) који је седамдесетих година био популаран, који је прешао на ислам па се зове Јусуф Ислам (Yusuf Islam).⁷⁸

У прилог Јањатовићевој тези стоји чињеница да је само у 1992. години у подрумима РТВ БиХ у опкољеном Сарајеву снимљено око две стотине песама рокерског или новокомпонованог духа које су имале ратну тематику.⁷⁹ Једна од њих била је балада „Сарајево ће бити“ у извођењу сарајевских музичара на челу са Младеном Војичићем Тифом, Даворином Поповићем и Исметом Крвавац на текст Златана Фазлића и Ђорђа Балашевића. Ова нумера потом се нашла и на компилацијској касети *Help Bosnia Now!* уз песме у извођењу Дина Мерлина, Кемала Монтена, Бомбај штампе, Индекса, Дражена Жерића, Милића Вукашиновића, Тифа бенда, Мухамеда Фазлаглића Фазле.⁸⁰

Пораст међунационалних тензија је већ крајем осамдесетих захтевао од појединца, не само дефинисање ставова ка споља, према другим народима, већ исто тако и ка унутра, према доминантним друштвено-политичким токовима у оквирима матичне републике. Након избијања рата многи јавни радници, уметници, па тако и рок музичари, који су одбили да се национално декларишу

⁷⁷ Dino Merlin, *I Have No Cannons That Roar* (2000).

⁷⁸ Интервју са Петром Јањатовићем, Београд, 09. 02. 2021.

⁷⁹ *Vreme*, број 95, 17. август 1992, 5.

⁸⁰ *Razni izvođači, Help Bosnia Now!* (1993).

и отворено заузму за националну ствар, су од стране шире јавности у свом окружењу посматрани као издајници. Иван Пико Станчић, рецимо, критиковао је у хрватској штампи Бранимира Штулића зато што се овај није више национално ангажовао, иако је Штулићев антиратни став био опште познат:

Док је био у Загребу [Штулић] никоме није дао живјети од своје политизираниости, борбености, агресивности и бунтовништва упереног против комунизма и све те ергеле, а сада у Београду, на некаквом митингу за слободу дрнда по гитари. Зна се да не зна свирати, али је био пјесник. Гдје је сада? Зашто се није ангажирао? [...] Ужасно сам разочаран, та живио је 39 година у Загребу!⁸¹

Имплицитна осуда Штулића у Хрватској била је и игнорисање читавог опуса Азре од стране радијских музичких уредника током рата. Није се благонаклоно гледало ни на одлазак Дарка Рундека у Париз јесени 1991. године, а поготово не на његов ангажман на Радио Броду⁸², услед чега је и Хаустор био „ако не на црној, онда барем на сивој листи“.⁸³

Питање „издаје“ поделило је такође и сарајевске музичаре. Појединцима није замерано то што су напустили опседнути град, колико то што су уточиште нашли у Београду или Загребу. Једна изјава Жељка Бебека да „они који су се сврстали у српске или хрватске бендове аутоматски су се сврстали уз политике које су конфронтиране, а тим су престали бит’ бендови и престали су бит’ музика“, односно да су „постали политика“, јасно је описивала тадашњу ситуацију.⁸⁴ Др Нелету Карајлићу (Ненаду Јанковићу), фронтмену Забрањеног пушења, замерано је од стране Сарајлија, како оних у граду, тако и оних који су се склонили од разарања, што је на самом почетку рата напустио Сарајево и потом се задржао у Београду, чиме се, бар у њиховим очима, определио за српску страну.⁸⁵ Забрањено пушење потом се поделило на источну и западну варијанту, *београдско* Пушење предводили су Др Неле Карајлић и Емир Кустурица,⁸⁶ а

⁸¹ *Vreme*, број 66, 27. јануар 1992, 57.

⁸² Радио Брод био је медијски пројекат бројних југословенских емиграната који је за циљ имао да омогући објективно информисање о сукобима у бившој Југославији и допринесе покушајима успостављања мира. У сарадњи са француским хуманитарним организацијама и уз финансијску помоћ Европске комисије радио-програма емитован је 1993-1994 са брода у Јадранском мору који је понео име по француској организацији Droit de Parole (Право на говор): Radio Brod – History, URL: <http://www.offshoreradiomuseum.co.uk/page582.html> (07. 03. 2022).

⁸³ Перковић, *Седма република*, 61–62.

⁸⁴ Иван Станимировић, *Југословен К.: хроника одустајања 1990-1992*, (Београд : Take it or leave it, 2020), 37.

⁸⁵ *Vreme*, број 106, 2. новембар 1992, 61.

⁸⁶ Бенд је касније био познат и под називом Емир Кустурица & Но смокинг оркестра (The No Smoking Orchestra).

загребачко Елвис Куртовић и Сејо Сексон (Давор Сучић).⁸⁷ Критиковани су и Кустурица, Бреговић, Здравко Чолић.⁸⁸

Закључак

Рокенрол музичари су, црпећи крајем осамдесетих и током прве половине деведесетих инспирацију из јавне сфере, уједно својим песмама утицали на њено обликовање и у запаљивој ратној атмосфери постали су гласноговорници широке лепезе идеја и ставова, од којих су неки одударали од стандардних вредности рокенрол културе. Упоредо са политичким неразумевањем и сама југословенска музика је приближавањем деведесетих постепено прерастала у какофонију, да би након избијања рата постјугословенски музички етар такође постао поприште сукоба. Утицај културне политике на рокенрол зависио је од тога у коликој мери је та политика директно била усмерена на популарну културу, као и од улоге коју су имали медији. Подједнако је била важна и тржишна позиција рокенрола деведесетих, који је у начелу био подељен на мејнстрим и алтернативу, при чему је мејнстрим обухватао актуелне поп-рок саставе, тада махом заступљеније у јавном простору некадашњих западних југословенских република, док се алтернатива пре свега односила на бројне младе саставе из деведесетих који су деловали на принципима независне сцене. Представници мејнстрим рокенрола, пошто су били доступнији већем броју слушалаца – мада се овде треба клонити генерализација јер је због продора новокомпонованих жанрова и појаве илегалног тржишта комерцијални успех рокенрола био потпуно релативизован – су се и у свом патриотском, некад и оштром националистичком иступању, али, са друге стране, и антиратном ангажману и заговарању толеранције, више истицали од у суштини опозиционо и транснационално оријентисаних припадника независне алтернативне сцене. На крају крајева, друштвени ангажман рокера ишао је даље од носача звука, а деведесете године најбоље су показале у коликој мери су рок као мејнстрим и као алтернатива динамичне категорије које у сложеним друштвеним околностима зависе не само од стила музицирања или тржишног успеха, већ и од политичких ставова аутора и уопште од њихове спремности да се диференцирају у односу на поделе које су пратиле распад СФРЈ.

⁸⁷ Јањатовић, *Илустрована ЈУ рок енциклопедија 1960–1997*, 194.

⁸⁸ Petar Glodić, „Borba za goli život“, *Vreme*, broj 226, 20. februar 1995, 53.

Izvori i literatura

Feral Tribune
TV Novosti (ćirilica)
Vreme
Vreme zabave

Intervju sa Petrom Janjatovićem, Beograd, 09.02.2021.

Intervju sa Sašom Milovanovićem, Pula, 04.01.2022.

Priljavo kazalište, *Na trgu* (2003).

Bijelo dugme, *Ćiribiribela* (1988).
 Dino Merlin, *I Have No Cannons That Roar* (2000).
 Đorđe Balašević, *Bezdan* (1986).
 Đorđe Balašević, *Panta Rei...* (1988).
 Đuka Čaić, *Hrvatine* (1991).
 Galija, *Daleko je sunce* (1988).
 Galija, *Istorija ti i ja* (1991).
 Galija, *Korak do slobode* (1989).
 Galija, *Ni rat ni mir – Odlomci iz Triologije 1987-1991* (1991).
 Hrvatski Band Aid, *Moja domovina* (1991).
 Ivo Fabijan, *Kreni gardo* (1991).
 Jack Daniel's, *Čoban tera ustaše* (1992).
 Jura Stublić i Film, *Hrana za golubove* (1992).
 Marko Perković Thompson, *Bojna Čavoglave* (1992).
 Mindušari, *Armija srpska* (1993). (ćirilica)
 Novak & Kopola, *Rock akademija* (1991).
 Priljavo kazalište, *Lupi petama* (1993).
 Priljavo kazalište, *Zaustavite zemlju* (1988).
 Priljavo kazalište, *Zaustavite zemlju* (1988).
 Psihomodo pop, *Maxi Single za gardiste* (1991).
 Razni izvođači, *Help Bosnia Now!* (1993).
 Razni izvođači, *The Best Of Rock Za Hrvatsku* (1992).

Aleksić, Miroslav. *Uživo!: autobiografija*. Beograd: Laguna, 2011.

Bejker, Ketrin. *Zvuci granice: popularna muzika, rat i nacionalizam u Hrvatskoj posle 1991.*
 Beograd: Biblioteka XX vek: Knjižara Krug, 2011.

Čalić, Mari-Žanin. *Istorija Jugoslavije u 20. veku*. Beograd: Clio, 2013. (ćirilica)

- Čolović, Ivan. „The Propaganda of War: Its Strategies”. edited by S. Biserko, *Yugoslavia: collapse, war, crimes*. Belgrade: Centre for Anti-War Action: Belgrade Circle, 1993, 115–120.
- Dragičević-Šešić, Milena. *Neofolk kultura: publika i njene zvezde*. Sremski Karlovci; Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1994.
- Đurković, Miša. *Slika, zvuk i moć: ogledi iz pop-politike*. Beograd: MST Gajić, 2009. (ćirilica)
- Gojković, Drinka. „Trauma bez katarze”. priredio N. Popov, *Srpska strana rata: trauma i katarza u istorijskom pamćenju*. Beograd: Republika; Novi Beograd: Vikom grafik; Zrenjanin: Građanska čitaonica, 1996, 365–393.
- Golubović, Zagorka. *Ja i drugi: antropološka istraživanja individualnog i kolektivnog identiteta*. Beograd: Republika, 1999.
- Gordi, Erik. *Kultura vlasti u Srbiji: nacionalizam i razaranje alternativa*. Beograd: Samizdat B92, 2001.
- Ivačković, Ivan. *Kako smo propevali: Jugoslavija i njena muzika*. Beograd: Laguna, 2013.
- Janjatović, Petar. *Ilustrovana YU rock enciklopedija 1960-1997*. Beograd: Geopoetika, 1998.
- Marjanović, Nenad. *Život s idi(j)otima*. Beograd: Dallas Records: Društvo za razvoj i istraživanje muzike, 2019.
- Perković, Ante. *Sedma republika: pop kultura u Yu raspadu*. Beograd: Službeni glasnik; Zagreb: Novi Liber, 2011.
- Pettan, Svanibor. *Music, politics, and war: views from Croatia*. Zagreb: Institute of Ethnology and Folklore Research, 1998.
- Ramet, Sabrina Petra. *Balkanski Babilon: raspad Jugoslavije od Titove smrti do Miloševićeva pada*. Zagreb: Alinea, 2005.
- Ramet, Sabrina Petra. „Whoever Doesn’t Listen to This Song Will Hear a Storm: Goran Bregović in an interview with Sabrina Petra Ramet”. edited by Sabrina Petra Ramet, *Rocking the State: Rock Music and Politics in Eastern Europe and Russia*. Boulder: Westview Press, 1994, 133–139.
- Stanimirović, Ivan. *Jugosloven K.: hronika odustajanja 1990-1992*. Beograd: Take it or leave it, 2020.
- Veljanovski, Rade. „Zaokret elektronskih medija”. priredio N. Popov, *Srpska strana rata: trauma i katarza u istorijskom pamćenju*. Beograd: Republika; Novi Beograd: Vikom grafik; Zrenjanin: Građanska čitaonica, 1996, 610–637.

Summary

Nemanja Stokrp, MA

“Hey, My Comrade...”: Nationalism and (Post)Yugoslav Rock and Roll (1991-1995)

Nationalism was noticeable in numerous Yugoslav rock and roll songs before and especially during the breakup of Yugoslavia. Based on rock and roll lyrics, the press (newspapers and music magazines), audio-visual material and oral history, this article reviews the manifestations of nationalism in rock music in the context of the Yugoslav wars from 1991 to 1995. More or less clearly defined cultural policies, particularly of the war regimes in Belgrade and Zagreb, are also taken into consideration.

In the late 1980s some Yugoslav bands, such as Bijelo Dugme, were, on the one hand, using national motives in their songs to emphasize the unrest among Yugoslav people, mainly between Serbs and Croats. On the other hand, bands like Prljavo Kazalište and Galija embraced national sentiment. Đorđe Balašević was also singing about the disappointment in the Yugoslav unity and hinted at possible breakup of Yugoslavia.

In the 1990s “musical war” was waged in parallel with the armed conflict in former Yugoslavia. Mainstream scene in Croatia was almost completely nationalized – pop-rock bands sang patriotic songs, famous musicians visited soldiers in the battlefields, and the national television took over the music production. In Serbia, pro-war sentiment was most noticeable in newly composed folk music, but some rock musicians, such as Bora Đorđević, openly supported the efforts of the Serbs in Croatia and Bosnia. State protectionism in popular culture went without saying, especially in Serbia (FR Yugoslavia), Croatia and Bosnia, where music of the enemy was banned.

Keywords: Yugoslavia, disintegration, wars, nationalism, rock and roll, music, popular culture.