

# Cro-dance: kontekst nastanka i utjecaji

---

**Blažić, Sara**

**Master's thesis / Diplomski rad**

**2016**

*Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj:* **University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Rijeci, Filozofski fakultet u Rijeci**

*Permanent link / Trajna poveznica:* <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:186:899707>

*Rights / Prava:* [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

*Download date / Datum preuzimanja:* **2024-12-01**



*Repository / Repozitorij:*

[Repository of the University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences - FHSSRI Repository](#)



Sveučilište u Rijeci

Filozofski fakultet u Rijeci

Odsjek: Kulturalni studiji

Studentica: Sara Blažić

*CRO-DANCE*: KONTEKST NASTANKA I UTJECAJI

(diplomski rad)

Rijeka, 2016.

Sveučilište u Rijeci

Filozofski fakultet u Rijeci

Odsjek: Kulturalni studiji

Studentica: Sara Blažić

*CRO-DANCE*: KONTEKST NASTANKA I UTJECAJI

(diplomski rad)

Mentor: Dr. sc. Vjeran Pavlaković doc.

Rijeka, 2016.

## Sadržaj

Sažetak .....	1
Ključne riječi.....	2
1. UVOD.....	3
2. STVARANJE NACIONALNOG IDENTITETA.....	6
2.1. Povijesni događaji.....	6
2.2. Izgradnja nacije .....	11
2.2.1. Stvaranje nacije .....	11
2.2.2. Nacionalizam .....	13
2.2.3. Uloga jezika .....	16
2.3. Mediji.....	18
2.3.1. Utjecaj globalnog na lokalno.....	18
2.3.2. Mediji .....	20
2.3. Nacionalizam, kultura, identitet i popularna glazba .....	27
3. CRO-DANCE (GLAZBENI ODGOVOR) .....	29
3.1. Novi val i nakon.....	29
3.2. Cro-dance .....	35
3.2.1. Dance kao otpor.....	36
3.2.2. Dance kao žanr .....	37
3.2.3. Jezik i tekstovi .....	38
3.2.4. Analogije s turbofolkom.....	40
3.2.5. Nakon cro-dance-a.....	42
4. ODGOVOR PUBLIKE.....	44
4.1. Uvod u istraživanje .....	44
4.2 Metodologija.....	45
4.3. Generacijski dojmovi .....	45
4.3.1. Generacija šezdesetih .....	45
4.3.2. Generacija sedamdesetih .....	46
4.3.3. Generacija osamdesetih.....	47
4.3.4. Generacija devedesetih.....	47
4.3.5. Generacija sredine i kraja devedesetih.....	48
4.4. Zaključak istraživanja .....	48
5. ZAKLJUČAK.....	52
6. LITERATURA .....	54

## **Sažetak**

Rad se bavi kontekstom nastanka *cro-dance* glazbe u Hrvatskoj početkom devedesetih godina dvadesetog stoljeća. Rad obuhvaća povijesni, politički i nacionalni kontekst nastanka *cro-dance*-a, te analizira njegove žanrovske odrednice i povezanost s kontekstom. U sklopu rada je provedeno i istraživanje kojemu je cilj bilo doznati mišljenje publike o ovoj glazbi.

**Ključne riječi**

*cro-dance*, nacionalizam, mediji, jezik, identitet, popularna kultura

## 1. UVOD

Kada se analizira određen rad u umjetnosti, ne može ga se adekvatno proučiti bez uzimanja u obzir određenog društva u kojem je nastao (Williams, 2004: 50). "Umjetnost je tamo [u društvu], kao aktivnost, zajedno s proizvodnjom, tržištem, politikom i podizanjem obitelji"<sup>1</sup>(Williams, 2004: 50). U jednoj je aktivnosti reflektirano mnoštvo drugih, te one na drugačiji način svjedoče o prirodi čitave organizacije (Williams, 2004: 50). Zato, nije pitanje povezivanja umjetnosti s društvom, nego proučavanja svih aktivnosti i njihovih međusobnih relacija, bez da se pritom naglašava samo jedan element (Williams, 2004: 51). U slučaju da je u nekom periodu jedna aktivnost posebno zasjenila druge, i ako ih je pritom radikalno promijenila, potrebno je proučiti načine na koje je to učinila i kako su se zasjenjeni elementi prilagodili njezinom utjecaju (Williams, 2004: 51). Ponekad se ove promijene ne vide na prvu jer se promijene na neočekivane načine, pa ih zbog toga treba tražiti u elementima prilagodbe, nesvjesne asimilacije, aktivnog otpora i alternativnih pokušaja; oni će biti prisutni kako u određenim aktivnostima, tako i u organizaciji u cijelosti (Williams, 2004: 51).

Umjetnost je važna upravo zato što u sebe "zapisuje" sve karakteristike nekog vremena zbog čega nam omogućuje uvid u "strukturu osjećaja" toga doba i prostora i služi kao jedna od poveznica s njime (Williams, 2004: 53). Također, svaka će generacija imati svoju strukturu osjećaja, što će mijenjati organizam društva, ona će na svoj način reagirati na svijet koji nasljeđuje, te će svoj život osjećati na drugačiji način, oblikujući tako svoj kreativni odgovor u novu strukturu osjećaja (Williams, 2004: 53). Strukturu oblikuju življena i dokumentirana kultura nekog vremena, a selektivna tradicija povezuje ove dvije kulture, te određuje koji će se njihovi elementi prenijeti u sljedeću generaciju (Williams, 2004: 54). U bilo kojem društvu selekcija će biti određena raznim posebnim interesima, a aktualna će društvena situacija, kao i razvoj društva i povijesna promjena odlučivati o trenutnoj, aktualnoj selekciji (Williams, 2004: 55). Tradicionalna kultura u ovom slučaju nastoji korespondirati sa suvremenim sistemom interesa i vrijednosti zato što nije nepromjenjiva, već je i ona podložna selekciji i interpretaciji (Williams, 2004: 55).

Devedesetih godina prošlog stoljeća došlo je do raspada Jugoslavije, što je za posljedicu imalo velike društvene, ekonomske, kulturalne i političke promjene u svim zemljama članicama. Hrvatska je uvela demokraciju i krenula je čistiti povijest i državu od ostataka socijalizma, istovremeno se pripremajući za rat koji je bio na pomolu. Kako bi novo izabrana vlada desne orijentacije dobila potporu građanstva, bilo je potrebno osigurati vlast i

---

<sup>1</sup> "The art is there, as an activity, with the production, the trading, the politics, the raising of families" (vlastiti prijevod, Williams, 2004: 50).

uvjeriti građane kako je upravo onda jedina prava opcija za državu u nastajanju. Glavni je cilj bilo osamostaljenje i stvaranje suverene države čija je politika težila približiti se Zapadu. Također, bilo je potrebno izgraditi nacionalni identitet koji je kroz povijest u socijalističkom režimu bio zatopljen. Kako bi ovo postigla, vlada je svoju inspiraciju ponekad nalazila u NDH, koja se u nekim trenucima počela predstavljati kao posljednji sjajni dio hrvatske povijesti. Za potpun uspjeh bilo je potrebno usmjeriti građane ka zajedničkom cilju, što se postizalo kroz nacionalizam koji se je uskoro provukao kroz sve pore društva, od jezika, medija, preko glazbe do osobnih života ljudi.

Jezik je doživio velike promijene pri promijeni vlasti, pošto je bilo potrebno razgraničiti srpski od hrvatskog na svim mogućim razinama, od gramatike do uvriježenih izraza. Sve je bilo podložno promijeni koja je trebala biti u skladu s novim nacionalističkim diskursom. "Zbilja postoji izvan jezika, ali je neprekidno posredovana jezikom i kroz jezik" (Hall, 2006: 131). Mediji su bili među prvima koji su počeli prakticirati ovu jezičnu politiku, iako je to bila samo jedna od njihovih funkcija. Vlast je zauzela medije te je glavni državni medijski servis HRT postao njihova platforma na kojoj su se svakodnevno u svom nacionalističkom diskursu obraćali naciji u stvaranju. Korigirala se i povijest, kao i kultura, iako su mnogi njezini oblici u ratno vrijeme bili podzastupljeni. Ipak, glazba je bila izuzetno važan prenositelj poruka, te je, uz izvještaje s ratišta, bila jedna od najzastupljenijih sadržaja na nacionalnoj televiziji.

U počecima sukoba s glazbenog su polja nestali šlageri, a uskoro nije bilo mjesta ni za Novi val. Scenu su mahom preuzele tada vrlo popularne i prigodne hrvatske budnice, a onda i domoljubni *pop* (Biti, Grgurić, 2010: 7). Vlasti su ulagale i u tradicijsku glazbu koja se do tad nalazila na margini, kao što su slavonske tamburice, ili klape, pošto je mnogo lakše izgraditi nacionalni identitet uz pravu glazbenu podlogu. Međutim, kako je situacija u državi postajala sve teža, i kako je sva kulturalna proizvodnja bila usmjerena na izgradnju nacionalnog identiteta, kao urbani odgovor javio se novi žanr čiji je jedini cilj bila zabava.

"U prvom dijelu devedesetih rodio se i odmah postao dominantan novi žanr *cro dance*, koji je bio miks *dance*-glazbe s melodijom naslijeđenom iz hrvatske zabavne glazbe" (Kostelnik, 2011: 133). U početku je *cro-dance* bio plesni odgovor na domoljubni *pop* koji nije bio dovoljna zabava za mlade ljude. Može se čak reći da je bio svojevrsna glazba otpora sve dok nije zbog velike mogućnosti zarade završio u *mainstreamu* i postao glavno glazbeno obilježje devedesetih. Vladao je estradom sve do kraja devedesetih kada su ga zamijenili drugi glazbeni oblici na koje je, otvaranjem granica i komunikacije između Hrvatske i Srbije, većinom utjecao *turbofolk*.



Cilj mog rada je istražiti upravo *cro-dance* koji je kao glazbeni fenomen obilježio devedesete u Hrvatskoj, te vidjeti kako ga kontekst oblikuje i što publika, s odmakom od 20 godina ima za reći o njemu.

Kako bih dobila potpunu sliku istražiti ću hrvatski povijesni i politički kontekst, stvaranje nacionalizma te njegov utjecaj na kulturu i glazbu. Nadalje, analizirati ću ulogu medija, koji su bili glavni prenosioci nacionalističke ideologije. U trećem ću poglavlju analizirati *cro-dance*; njegov nastanak, njegove utjecaje, kao i same odrednice žanra u čemu će mi ponajviše koristiti knjiga Chaterine Baker "Sounds of the Borderland" koja se bavi upravo *cro-dance* glazbom. U razumijevanju veze između popularne glazbe i ideologije nacionalizma koristiti će mi knjiga Marine Biti i Diane Grgurić "Tvornica privida", dok će mi u analizi tekstova *cro-dance*-a pomoći "Narodnjaci i turbofolk u Hrvatskoj" autora Alekseja Gotthardi Pavlovskog. Njegov rad, iako mu je glavna tema *turbofolk*, se pokazao izuzetno korisnim u boljem razumijevanju i samog *cro-dance*-a, poglavito zato što se bavi istim geografskim područjem, ali i zato što oba žanra imaju dodirne točke zbog sličnog konteksta nastanka.

Zadnje je poglavlje istraživanje kojim ću upotpuniti analizu *cro-dance*-a, kako ne bi sve ostalo samo na teoriji i politici. Istraživanjem sam željela dobiti perspektivu publike koja je u pitanjima *cro-dance* glazbe u domaćoj teoriji podzastupljena. Na *cro-dance* se često gleda kao na glazbeni fenomen devedesetih koji je bio popularan kako u javnosti tako i u vladi pošto nije propitivao stvarnost, niti se je dirao u politiku; kritičari mu oduzimaju bilo kakvu sentimentalnu vrijednost te ga optužuju da je glazba čiji je jedini cilj bio profit. U svom sam istraživanju doznala da je to samo jedan pogled koji se može primijeniti u analizi ove glazbe. *Cro-dance* je spoj stranih glazbenih utjecaja, kao i lokalnih glazbenih tradicija koji je podržavao tadašnju ideologiju nacionalizma, ali je isto tako *soundtrack* cijele jedne generacije koja je s njim odrasla i kojoj on predstavlja moment identifikacije, zbog čega ga se ne može svesti samo na kič i profit.

## 2. STVARANJE NACIONALNOG IDENTITETA

### 2.1. Povijesni događaji

Kako bih u daljnjem tekstu mogla pojasniti neka nejasna mjesta u glazbenim obilježjima *cro-dance*-a potrebno je ukratko objasniti povijesni kontekst u kojem on nastaje. Razdoblje kojim ću se baviti u ovom poglavlju je razdoblje neposredno prije i za vrijeme Domovinskog rata.

Slom komunizma započeo je padom Berlinskog zida 9. studenog 1989., a završio raspadom SSSR-a u ljeto 1991 (Bilandžić, 1999: 749). Tadašnja je politika Zapada imala u vidu surađivanje s komunističkim režimima i nisu predviđali njihov tako brz pad. Međutim, iznutra u ovim vojno-političkim režimima vladajuće su strukture već započele s raspadom. „Svi europski komunistički režimi urušavali su se zbog svoje povijesne istrošenosti" (Bilandžić, 1999:749). Razlika između Jugoslavije i drugih komunističkih režima bila je u tome što je ona bila otvorenija na međunarodnom planu, a unutrašnji sukobi koji su se često zbivali između njenih republika bili su bilježeni u medijima. Nakon prestanka napetosti uzrokovanih Hladnim ratom koje je u početku Jugoslavija imala sa zemljama supersilama postala je otvorenija i spremnija za Europu. Stvorili su se uvjeti za reforme koje bi posljedično dovele Jugoslaviju na prag Europske unije (Bilandžić, 1999: 749). Međutim, unutarnje trzavice dovode do mnogo veće promijene nego što se to očekivalo. Jugoslavija, pošto je i kao kraljevina i kao socijalistička država bila sagrađena na krhkim temeljima, nije se na prikladan način mogla suočiti s nacionalnim stremljenjima svoga naroda, nego ih je nastojala ugušiti, što ih je samo još više raspirivalo (Goldstein, 2008: 688). Države članice počinju razvijati nacionalnu politiku, a Srbija otvoreno pokazuje želju za obnovom Srpske države što ugrožava stabilnost Jugoslavije. Uskoro su i ostale države obnovile svoje nacionalne težnje; Slovenija koja je bila najbliža zapadnim zemljama s razvijenim kulturalnim identitetom počinje težiti izlasku iz Jugoslavije zbog tvrdnje da ona sprječava njihov daljnji razvitak; njihova je politika bila jasna i usmjerena te su na njoj ustrajali, ali uz dužno poštovanje opozicije (Bilandžić, 1999: 760).

S druge je strane u Hrvatskoj situacija bila nešto kompliciranija. Bilandžić piše da državno-partijsko rukovodstvo Hrvatske nije bilo na razini povijesne situacije u kojoj se našlo (Bilandžić, 1999: 761). Politički akteri su bili u međusobnom sukobu zbog borbe za vlast, ali i zbog različitih pogleda glede budućnosti Jugoslavije i društvenog uređenja (Bilandžić, 1999: 761). Sredinom osamdesetih je došlo do liberalizacije u Hrvatskoj koja se očitovala u "sve

otvorenijoj kritici društvene zbilje, u raspravama o civilnom društvu, reformi i pluralizmu" (Goldstein, 2008: 632). Vodstvo je mislilo da će liberalizacija u Hrvatskoj ublažiti kritike, te da će je ono moći zadržati unutar granica (Goldstein, 2008: 632).

Ipak, na razini društva svijest se mijenjala iz dana u dan. Zbog srpske težnje za ujedinjenjem građanstvom se širio strah od nasilnih poteza do kojih je to moglo dovesti, te su građani u toj situaciji bili spremni stati na stranu onih političara koji su se tome odlučili usprotiviti. "U takvim okolnostima, a i kao posljedica sličnih procesa u drugim komunističkim zemljama, javljaju se potkraj 1988. i početkom 1989. godine u Sloveniji i Hrvatskoj inicijative za osnivanje opozicijskih društava i stranaka" (Goldstein, 2008: 632). Centar inicijative je bio Zagreb, a prvi su sastanci održavani pod prijetnjom policije, međutim, uskoro je bilo nemoguće zaustaviti nadolazeću reformaciju čija su dva glavna problema bila uspostava višestranačke liberalne demokracije i rješavanje nacionalnog pitanja (Goldstein, 2008: 632). Kako su ove rasprave pridobijale sve veći broj građana, partijski i državni organi su, osjećajući da gube legitimitet, počeli odustajati od političkih i ideoloških kampanja, prepuštajući ljudima da ostvaruju svoja samoupravna prava bez partijskih odluka i direktiva (Bilandžić, 1999: 762). Njihovo je povlačenje omogućilo nastupanje reformskih snaga. Kritika prošlosti i stanja u državi jačala je svakim danom sve više, ali je hrvatska politika i dalje bila sprema na kompromis. Konačan rascjep unutar jugoslavenske se federacije dogodio početkom 1990. godine na kongresu SKJ koji je bio sazvan kako bi se riješila kriza i izgladile razlike između republike (Goldstein, 2008: 646). Ali bilo je prekasno, jer su se u Sloveniji i Hrvatskoj već spremali višestranački izbori, a nacionalni je pokret jačao.

Uskoro su uslijedile akcije građana vođene hrvatskim političkim strankama koje su potvrđivale ovu težnju, poput peticije za vraćanje spomenika bana Jelačića na zagrebački središnji trg (Bilandžić, 1999: 767). Nedugo nakon toga dvanaest je političkih stranaka i opozicijskih skupina potpisalo peticiju kojom su tražile raspisivanje slobodnih izbora; a nakon kongresa hrvatskih komunista i odluke o izborima ubrzano je rastao broj stranaka u Hrvatskoj, pa ih je do izbora 1990. godine bilo preko trideset (Bilandžić, 1999: 768). Stranke su nastale na temelju društvene težnje za nacionalnim oslobođenjem, te su politički artikulirale pokret čije se gibanje „osjećalo među ljudima na ulici, po selima, po institucijama staroga režima – svagdje gdje su ljudi radili i živjeli“ (Bilandžić, 1999: 769). Stranke su funkcionirale kao jedinstvena politička snaga s istim ciljem jer ih je rodio pokret koji je bio jedinstven i po ideologiji i po političkim ciljevima. Tada među sobom nisu vodile međustranačke političke borbe jer je bilo jasno da je potrebno ujedinjenje kako bi se ostvario

zajednički cilj. Ovo dakako ne isključuje međusobnu sumnju i nepovjerenje koje je vladalo između lidera stranaka, posebice SDP-a i HDZ-a. Stranke su se među sobom razlikovale u svojim svjetonazorima, ali u ovakvim je okolnostima prevladao nacionalizam kao premoćna ideologija, te je potisnuo druge ideologije, „mada se i sam iskazao u širokome rasponu od humanog rodoljublja do šovinizma“ (Bilandžić, 1999: 770). Stranke su se ipak borile za vlast, te su u tom procesu nastojale dokazati da su prave, najhrvatskije, najzaslužnije sjesti na čelo nove države. Predizborna kampanja se odvijala u ozračju rastuće prijetnje Srbije i JNA, tako da se sve više građana priklanjalo onoj stranci koja je nudila najjače jamstvo za obranu Hrvatske, izlazak iz Jugoslavije i stvaranje samostalne Hrvatske. Iz ovoga stvorene su tri najveće političke grupacije: HDZ, SDP i Koalicija narodnog sporazuma, dok su ostale stranke bile na margini (Bilandžić, 1999: 770).

"U manihejskoj slici koji je dobar dio birača stvorio o stranačkim političkim programima, HDZ je bio 'ono dobro', sposobno da se uspješno bori protiv prijeteće Miloševićeve Srbije i komunizma" (Goldstein, 2008: 649). HDZ se je svakodnevno obraćao cijeloj naciji, nastojeći pridobiti svakog građana za nacionalni pokret. Inzistirali su u svom programu na nacionalnom pitanju i spominjali su demokraciju, te su obećavali spojiti ono najbolje od oba svijeta – iskustvo koje posjeduju komunisti i "preporodno slobodarski" duh tradicionalne hrvatske nacionalne politike (Goldstein, 2008: 634). Za vođu stranke je bio izabran Franjo Tuđman koji je bio "ambiciozan i marljiv", ali je "u histriografskim tekstovima prije svega ostajao političar koji priču o povijesti želi prilagoditi vlastitim političkim ciljevima" (Goldstein, 2008: 635).

Iako u programu donekle inkluzivan, uz potporu dijaspore i naroda, HZD je na trenutke odlazio u ekstremno desničarstvo koje je počelo graničiti s autoritarnim, a ne demokratskim putevima, na što je upozoravao SDP kao postojana opozicija. Počela se spominjati NDH kao sjajan trenutak hrvatske prošlosti, te se govor mržnje počeo upućivati komunistima i partizanima; zbog ovog se ispravnost ideologije HDZ-a ozbiljno dovodila u pitanje. Zbog straha od predstojećeg rata sa Srbijom i s težnjom da se Hrvatska što prije ostvari kao nacionalna država, preko ovih se ispada prelazilo; također, vjerovalo se da se ove vizije ekstremnog desničarstva neće ostvariti „jer će Hrvatska ulaskom u Europu prihvatiti norme civilizirane pravne države“ (Bilandžić, 1999: 771). Crkva je svoju punu podršku dala HZD-u smatrajući da oni utjelovljuju duhovne vrijednosti katoličanstva.

Izbori 1990. godine, kao i izborna kampanja prošli su bez ljudskih žrtava i bez incidenata; očekivano je pobijedio HDZ, a SDP je postao najjača oporbena stranka. Nakon demokratske smjene vlasti, nastavljen je proces dezintegracije Jugoslavije, a prijašnja praksa da republike

funkcioniraju mimo zajedničkih federalnih organa postala je norma (Bilandžić, 1999: 776). U ostalim su republikama na izborima komunisti također pretrpjeli poraze, što je ubrzalo proces raspada Jugoslavije; komunistička partija je na vlasti ostala jedino u Srbiji. Nova je vlast u Hrvatskoj i Sloveniji željela što brže odcjepljenje i proglas samostalnosti, a Srbija koja je rezultat izbora u Hrvatskoj doživjela kao pobjedu ustaša spremala se na međunacionalističke borbe koje bi mogle dovesti i do rata (Bilandžić, 1999: 777). Uspostavom HDZ-ove vlasti, mnogi su državni službenici srpske nacionalnosti izgubili poslove, što je bilo obavljeno pod izlikom da se u državnoj službi postotak pripadnika neke etničke skupine mora izjednačiti s njenim udjelom u stanovništvu. Najviše se čistilo u miliciji, koja je kasnije preimenovana u policiju; ispražnjena mjesta koja su pripadala Srbima, sada su zauzimali Hrvati, te su se na taj način čistili policijski redovi (Goldstein, 2008: 661). Medijima je postalo dozvoljeno pisati o inače zabranjenim temama, pa se otvoreno pisalo i govorilo o NHD i nastojalo se ublažiti njenu povijesnu sliku; s druge su strane srpski mediji pisali o novoj vlasti u Hrvatskoj kao o ustaškoj vlasti koja sprema genocid nad Srbima (Goldstein, 2008: 661).

Pod utjecajem ovih čistki i medija, hrvatska područja naseljena Srbima odgovorila su pobunom protiv nove vlasti, u općinama u kojima su imali većinu proglasili su autonomiju, državni aparat i policiju stavili su pod svoju nadležnost, te je prva pobuna izbila 17. kolovoza 1990. u Kninu, kasnije se proširivši na druga područja. Formirale su se autonomne oblasti koje su se odlučile izdvojiti iz Hrvatske i pripojiti Srbiji (Bilandžić, 1999: 777). U cijeloj se Jugoslaviji dovršavao proces osamostaljivanja republika koje su se polako počele spremati i za rat. U republikama je također nastavljen proces homogenizacije nacija, učvršćivala se vlast, te su republike prekidale međusobne odnose.

Bez obzira na slobodne izbore kojima se došlo do demokratskog ustava i višestranačja, nije se došlo do stvarne demokracije. Politički život koji je bio slobodan i koji se trebao razvijati nije to bio u mogućnosti jer je većina građana bila u pokretu koji je funkcionirao na autoritaran način, umjesto na građansko-demokratski način. U pokretu je primaran bio „narod, nacija, država, a prava i slobode građanina na sporednom su mjestu“ (Bilandžić, 1999: 778).

Tranzicija iz socijalističkog u demokratsko društvo teška je sama po sebi, ali razviti liberalno-demokratsko društvo u uvjetima rata gotovo je nemoguće (Goldstein, 2008: 754). To je opravdan razlog za stagnaciju do 1995. godine, međutim, niti nakon toga HDZ nije napravio značajne pomake u razvoju liberalne demokracije, koju su u svim svojim službenim aktima prihvaćali (Goldstein, 2008: 754). U Ustavu Republike Hrvatske su bili utvrđeni "temeljni principi parlamentarne demokracije, proklamirana su bila sva ljudska i građanska

prava te načela slobodnoga tržišta, ali je pitanje koliko su ona poštivana u praksi" (Goldstein, 2008: 754). Mijenjanjem nekih ustavnih prava predsjednik je zadobio velike ovlasti što je bilo suprotno praksi u uređenim demokracijama te je u mnogim situacijama imao neograničenu vlast, a uz to je ostao na čelu HDZ-a, iako je u liberalnodemokratskim uređenjima predsjedniku zabranjeno da bude na čelu ijedne stranke (Goldstein, 2008: 754).

Nakon uspostavljanja ovakve krnje demokracije, svi uvjeti za danji razvoj države u smjeru prave demokracije su nedostajali. Na neki je način režim nastavio postojati, samo drugim imenom i drugim svjetonazorima. Uz to, vladajući nisu bili spremni na višestranačje i parlamentarizam prema zapadnoeuropskom modelu, već su činili sve kako bi zadržali vlast i bili uvjerljivo nadmoćni nad opozicijskim strankama. Kasnije se pokazalo kako HDZ zapravo uopće nije imao program za razvitak zemlje, niti na gospodarskom planu niti u smislu jačanja demokracije, već su više djelovali kao "pokret" koji je preko nacionalističke retorike želio ujediniti građane. Zbog njihovog su ih nedostatka programa više definirali "kao (etno)nacionalni pokret nego kao običnu političku stranku" (Goldstein, 2008: 756).

Ipak, u Sloveniji i Hrvatskoj novi su režimi, prateći svoj nacionalni program težili što prije izaći iz Jugoslavije i proglasiti samostalnost. Za to se vrijeme u Srbiji spremao rat koji je započeo u ljeto 1991. godine završivši tek 1999. na Kosovu (Bilandžić, 1999: 778). Srbija je bila sigurna u svoju pobjedu jer je na svojoj strani na papiru imala mnoge prednosti, međutim njena želja za uspostavom hegemonije nad nesrpskim narodima nije se mogla ispuniti jer nije imala podršku naroda onoliko koliko je mislila. Jednostavno, želja za samostalnošću nadvladala je prividnu odanost Jugoslaviji što se pokazalo u tome da nitko od nesrpskih naroda nije bio spreman stati na stranu Jugoslavije, točnije na stranu srpske težnje (Bilandžić, 1999: 783). Iako je vladajuća elita prije početka rata bila uvjerena u svoju prednost, stvari su se vrlo brzo okrenule u potpuno suprotnom smjeru, međutim, umjesto da odustane od rata i pokuša diplomatski riješiti nastale probleme, krenula je u napad na susjedne zemlje.

Bilandžić kao razlog za raspad Jugoslavije i krizu nalazi u ideologijama stvaranja nacionalnih država. „Svi europski narodi – veliki i mali, razvijeni i zaostali – oblikovali su nacionalne ideologije koje su većinom željele stvoriti velike nacionalne države, a koje su obuhvaćale i najudaljenije ogranke svoje nacije i najudaljenija područja koja su bilo kada bila u okviru 'stare, ranije' države“ (Bilandžić, 1999: 781). Dakle, slijedeći ovu logiku svaka je država u Jugoslaviji već imala težnju ka nacionalnoj osvarenosti kako u smislu osamostaljenja tako i u smislu čvrstih državnih granica – problem je nastao kad širina tih granica nije odgovarala susjednim zemljama. „Budući, dakle, da su sve nacije bile formirane već prije, u novoj su državi nastavile borbu za svoju državnost i time došle u sukob sa

Srbijom, koja je Jugoslaviju doživjela kao svoju jedinu, užu i širu domovinu, tim više što je oko 40% Srba živjelo u svim jugoslavenskim zemljama, osim u Sloveniji“ (Bilandžić, 1999: 781)<sup>2</sup>. Vojna sila, JNA, stala je na stranu Srbije koja je obećavala spas Jugoslavije jer je u raspadu Jugoslavije vidjela slom svojim komunističkih ideala.

Hrvatska i Slovenija su proglasile samostalnost nakon izbora i pobjede nad komunizmom, 25. lipnja 1991., a danas se ovaj dan slavi kao Dan državnosti. Predhodio mu je referendum u kojem se 94,17% građana koji su glasovali izjasnilo za samostalnu Hrvatsku (Bilandžić, 1999: 792). Skupština SFRJ je poništila ove odluke dviju država te su poslali vojne snage na granice. Prvo je započeo rat sa Slovenijom, a nakon toga sa Hrvatskom koja je već bila podijeljena samoproglašenim autonomnim srpskim oblastima. Rat je završio krajem 1991. godine nakon što su JNA i Srbija izgubile. Rat se mogao nastaviti i dalje da se nisu umiješale europske države kojima je cilj bio Balkan održati mirnim i pod njihovom kontrolom, kako bi Europa mogla nastaviti predviđeni razvoj. Srpski ciljevi su se kosili s onim što je Europa htjela i zato su stali na stranu napadnutih država (Bilandžić, 1999: 796).

"Hrvatska je, uz Sloveniju, u vrijeme proglašenja neovisnosti bila najbolje pripremljena postkomunistička zemlja za ekonomsku i društvenu tranziciju. Međutim, nema sumnje da ključni protagonisti političkog života nisu imali jasnu viziju o tome kako obaviti tranzicijski proces, odnosno kako reformirati institucije. Neke od njih su reformirane sukladno svojim arbitrarnim prosudbama, druge su uglavnom očuvale kontinuitet sa starim sustavom i samo se donekle prilagodile novim ideološko-političkim obrascima, dočim su u ustrojavanju trećih jednostavno 'kopirani' obrasci zapadnih zemalja" (Goldstein, 2008: 753).

Projekt globalnog rješenja pitanja jugoistočne Europe pokrenut je 1999. godine, a od zemalja koje obuhvaća traži poznate stvari na kojima je Hrvatska radila od tada: „mora se pacificirati, uspostaviti normalne međusobne odnose, razviti demokratske institucije, iskorijeniti naslijeđene nacionalističko-šovinističke ideologije itd.“ (Bilandžić, 1999: 812).

## **2.2. Izgradnja nacije**

### *2.2.1. Stvaranje nacije*

Padom totalitarnih ideologija otvorio se prostor za manje narode da izraze svoju nacionalnu pripadnost, što su im, u nekim slučajevima, ideologije kojima su pripadali ograničavale (Milardović, Njavro, 1999: 18).

---

2 Niti Tuđman nije skrivao svoje ekspanzionističke težnje. Vođen svojom idejom etnocentričkog stvaranja države, zahtijevao je da se Hrvatskoj pripoje dijelovi Bosne, što je kasnije uzrokovalo i hrvatsko-bošnjački rat (Goldstein, 2008: 727).

Bila zamišljena u smislu ratnog nasljeđa koje se mora održavati politikom, ili u smislu čistog etničkog pripadanja, nacija je u startu *zamišljena* kao ograničena i suverena (Anderson, 2006: 6). Prema Andersonu, zamišljena je jer se svi pripadnici jedne nacije neće nikada međusobno upoznati, ali će bez obzira na to, u svojoj imaginaciji imati osjećaj zajednice (Anderson, 2006: 6). Sva društva koja su se razvila izvan okvira u kojem svatko zna svakoga, su zapravo zamišljena, i način na koji ih se razlikuje je upravo u tome kako oni zamišljaju sebe (Anderson, 2006: 6). Nadalje, svaka je nacija ograničena; ograničena je u smislu da, čak iako brojnost njezinih članova doseže milijardu, ona ipak ima svoje (donekle elastične) granice ponad kojih leže druge nacije, a uz to, niti jedna nacija sebe ne zamišlja u smislu čovječanstva, niti želi da joj se jednog dana pridruže svi ljudi (Anderson, 2006: 7). Svaka je nacija također i suverena. Pošto se njihov nastanak može povezati s Prosvjetiteljstvom i Francuskom revolucijom, koja je u pitanje dovela kralja kao vladara izabranog od Boga, svaka nacija želi biti slobodna, a suočena s mnoštvom religija, ona želi biti slobodna pod jednim zajedničkim Bogom koji joj daje blagoslov (Anderson, 2006: 7). Ukoliko postigne slobodu na ovaj način, može se reći da ima suverenitet (Anderson, 2006: 7). Četvrto obilježje nacije jest da ona doista je zamišljena kao društvo/zajednica; zato što bez obzira na unutarnje svađe koje u njoj mogu postojati, ona se bazira na zajedničkom osjećaju drugarstva (Anderson, 2006: 7). Upravo je zbog toga, napominje Anderson, moguće shvatiti zašto su u ime ovog bratstva mnogi bili spremni dati svoj život za opstanak nacije (Anderson, 2006: 7).

1990- ih se stvorilo više nacionalnih država nego tijekom čitavog 20. stoljeća; raspadom SSSR-a i Jugoslavije broj se međunarodno priznatih država povećao za šesnaest (Hobsbawm, 1993: 179). "Sve su države danas službeno 'nacije', svako političko agitiranje bit će upravljeno protiv stranaca koje praktički sve države kinje i nastoje zadržati izvan granica" (Hobsbawm, 1993: 179). Kako bi se uspostavile kao slobodne i emancipirane države one teže unifikaciji, jezičnoj i etničkoj, uz isključivanje svih koji ne ulaze u kategoriju etnički čistih. One ne posjeduju nikakav stvaran povijesni projekt već nastoje oživjeti etničko i jezično homogenu teritorijalnu nacionalnu državu (Hobsbawm, 1993: 185). Ovo je posve nerearno zbog toga što je stanovništvo izmiješano, a ne teritorijalno podijeljeno na etnicitete. Bez obzira na to, političkim se propagandama stanovništvo odjednom dijeli na "nas" i "njih", što u stanovništvu koje je "domaće", "autohtono" stvara bijes i mržnju prema "strancima"; ova je mržnja opravdana osjećajem straha, tjeskobe i nepovjerenja prema drugome, što dovodi do ružnih posljedica (Hobsbawm, 1993: 186). Dolazi i do socijalne dezorijentacije koja je "pojačana raspadom života koji je bio blizak većini stanovnika i koji su na njega bili navikli. Nacionalizam ili etnicitet [...] jest 'zamjena za faktore integracije u društvu koje se



dezintegrira. Kada društvo zakaže, nacija se čini kao krajnja garancija" (Hroch, 1991: 14 u Hobsbawm, 1993: 189).

"Pluralizam je iluzija koja prikriva neku dominantnu ideologiju" (Lechner, 1999: 160).

U bivšim komunističkim državama i gospodarstvima, etnička je pripadnost radila razliku između onih koji dobivaju više i onih koji dobivaju manje, pošto su u socijalističkim sistemima sredstva često bila ograničena, te je vladala ekonomska nestašica (Hobsbawm, 1993: 189). U ovom smislu, etnička pripadnost nije bila samo stvar identiteta, već je imala stvarnu funkciju odjeljivanja jedne grupe od druge na ekonomskoj bazi; posljedično, jedna je grupa bila u mogućnosti kriviti drugu za svoje jade (Hobsbawm, 1993: 189). Tako, ističe Hobsbawm, "u postkomunističkim društvima etnički ili nacionalni identitet je iznad svega sredstvo za definiranje zajednice nedužnih i identifikaciju onih koji su krivi za 'našu' nevolju; osobito kad više nema komunističkih režima da posluže kao žrtvena janjad" (Hobsbawm, 1993: 189). Stranci su uvijek bili krivi za "našu" nevolju. Sami po sebi, oni dolaze ugroziti ono na čemu se marljivo radilo, ili ono što se želi nanovo uspostaviti. Stranac je neprijatelj. Sarajevski filozof Ugo Vlaisavljević napominje kako je nalegitimnija politika upravo ona koja je izašla iz rata, koja je u tom ratu dobila najveći broj pristalica. Smatra kako je prostor bivše Jugoslavije obilježen i danas režimom ratnih politika kojima je bitno, kako bi ostale na vlasti, stalno proizvoditi neprijatelje i odgoditi pomirenje. Jer oni koji bi se trebali pomiriti su zapravo "konstruirani kao ratni subjekti. To znači da oni danas svoju politiku, svoj identitet, svoje shvaćanje stvarnosti, grade na iskustvu rata. Za njih pomiriti se, značilo bi doslovno samouništenje" (Vlaisavljević u Milenković, 2005).

Iako djelotvorno u ratu, "zov etničke pripadnosti ili jezika uopće ne može biti vodič ka budućnosti, čak ni u onim slučajevima kada se nove države stvaraju na osnovi tih kriterija. On je tek protest protiv statusa quo ili, još točnije, protiv 'drugih' koji ugrožavaju etnički definiranu grupu" (Hobsbawm, 1993: 191).

### *2.2.2. Nacionalizam*

Nacionalizam je uvelike obilježio ne samo rat, već i poratno vrijeme, te ako se ikada zaboravljao, opet se periodično pojavljivao u kriznim trenucima, kada bi iz nekog razloga, po nekim kriterijima, nacionalni identitet bio ugrožen. Tada bi oni, koji su na trenutak zaboravili na svoj "fenomenološki višak identiteta" ponovno posegli za njime kada su za to osjetili potrebu (Bilgrami, 1992: 833). Mnogi koji su prošli kroz rat kao žrtve ili branitelji su trebali čvrsto mjesto za identifikaciju, nešto za što se mogu uhvatiti kako bi njihova žrtva imala

smisla – u tome im može pomoći identifikacija s nacijom, koja na taj način postaje onaj intrinzični dio njih (Bilgrami, 1992: 831); ova identifikacija može ostati na razini domoljublja, ili, u nekim slučajevima, može postati šovinistički princip isključivanja drugog<sup>3</sup>. Nacionalizam i izgradnja nacionalne države može se iskoristiti i za vlastito unaprjeđenje života, a tu prije svega mislim na političke elite koje su situaciju devedesetih odlučile iskoristiti kako bi profitirale na račun ljudi koji su posljedice predhodnog režima ali i tekućeg rata nosili na svojim leđima. "U Hrvatskoj je, stavši na čelo nacionalnog pokreta, Hrvatska demokratska zajednica (HDZ), civilnom eshatologijom karakterističnom za nacionalizme, najumješnije preusmjerila nezadovoljstvo i bijes puka usmjeren 'prema gore', na bijes 'prema van'" (Blagonić, 2013: 197).

"Ono čemu se nacionalizam stvarno suprotstavlja jest oličenje općeg sustava moći u stranoj osobi, tvrtki ili političkom tijelu. Trebalo bi vjerovati da je svaki sustav moći dobar ako nije u stranim nego u domaćim rukama" (Katunarić, 2003: 51). I moguće je da je to dobro riješenje ako država (ruke) u pitanju ima kapacitet za uvesti društvo u industrijski razvoj, osigurati svojim građanima zaposlenje i ugodan život. Međutim, nove nacije-države nastale krajem 20. stoljeća, proizašle iz socijalističkih režima to ipak ne mogu (Katunarić, 2003: 51). One ulaganjima u industriju i razvoj građanima ne uvjetuju nikakva socijalna jamstva, već prepuštaju tržišnoj samoregulaciji da vodi stvari, što im na duži rok ne pomaže (Katunarić, 2003: 51). Ovo elitama koje su došle na vlast omogućava da izađu čistih ruku – nisu krivi oni već ekonomski sustav, ali trenutno je ovaj najbolji koji postoji (Katunarić, 2003: 52). Katunarić smatra kako je neodgovornost nagnala ove elite, donedavne komuniste, da prihvate *laissez faire* i nacionalizam, a u toj neodgovornosti stoji i zazor prema donjim slojevima, onima kojima je mnogo obećavano, ali nije ispunjeno (Katunarić, 2003: 52). Neispunjena su obećanja pala na teret ekonomskog sustava koji je "osobito u postsocijalizmu podignut na razinu kozmičkog zakona", a formulom nacionalizma se "krivnja za neuspjeh prebacuje na druge narode ili države" (Katunarić, 2003: 52). Neuspjeh se uspješno prebacio na drugog i druge, a etnički je sukob u ovoj instanci preči posao koji budi mnogo strasti i može dugo potrajati; preko ovog se su se zaboravili "stari upravljački grijesi. I zato ne smije izgledati čudno da su narodi koji su do jučer živjeli u miru odjednom jurnuli jedni na druge" (Katunarić, 2003: 52). Objašnjenje se ne nalazi u teškoj i nepravednoj ekonomskoj situaciji, već u povijesti, iz koje su na površinu isplivale stare razmirice i nepravde počinjene od strane drugog, nacionalizmom dehumaniziranog naroda ili države (Katunarić, 2003: 52). Elite su na

---

3 Teme isključivanja drugog se dotičem na više mjesta u radu, iz različitih perspektiva.

ovaj način nezadovoljstvo naroda usmjerile ne prema sebi, već prema van, a "Sukob s drugima učinio je svoje i preradio pamćenje socijalne nepravde u nacionalnu nepravdu" (Katunarić, 2003: 53). Odvraćajući pažnju sa sebe, političke su elite osigurale svoj ostanak na vlasti (Katunarić, 2003: 53), a Tuđman je ostao na vlasti sve do 1999. godine vodeći državu na način društvenog konzervativizma, privatizacije i autokratskog vođenja (Baker, 2010: 5).

Iako je Katunarić postavio mržnju prema drugom kao glavni uzrok uspjeha nacionalizma i tadašnje vlade, ona sama ipak nije bila dovoljna da ujedini naciju. Kulturalna autentičnost i tradicija su također diskurzivne strategije kojima se legitimiraju odnosi moći (Baker, 2010: 31). Nacionalnost se promovira svakodnevno kroz trivijalne stvari, kao i kroz velike obljetnice, organizirane događaje i proslave, komemoracije, te je nacionalizam stalno stanje moderne države (Baker, 2010: 31). Ona počiva i na mitovima, a mit je "čvrsto strukturirana, usustavljena predaja kojom se objašnjava ustrojstvo svijeta i čovjekov položaj u njemu" (Belaj, 1998: 16). Međutim, mit sam po sebi nije dovoljan, već ga se upotpunjava ritualima. Rituali sami po sebi mogu imati razne socijalne funkcije, kao što su "obnova društvene solidarnosti/ socijalna integracija, potvrda legitimnosti i instituiranje osoba ili poretka, potvrda i obnavljanje identiteta, 'iskakanje' iz vremena/ prekid svakodnevnog ritma, mobilizacija članova zajednice, kontrola članova zajednice itd." (Mišetić, 2004: 67). Uz pomoć ritualnog čina, može se, dakle, izvesti mobilizacija različitih intenziteta; može se htjeti postići čisto opredjeljenje građana ili pojedinca "za nešto", a može se i motivirati skupinu na ostvarenje konkretne "akcije" (Mišetić, 2004: 81). Ovisno o tipu rituala, ovisi i njegov mobilizacijski efekt, koji također ovisi i o motivu koji stoji iza rituala (Mišetić, 2004: 81). "Ova socijalna funkcija najizglednija je u političkom ritualu koji osim načelnog opredjeljenja najčešće traži i konkretnu akciju" (Mišetić, 2004: 81). Bilo to u smislu propagiranja vlastitih ciljeva, pozivanja građana na izbore kako bi glasali za političku stranku koja se ritualom propagira ili nešto treće, rituali i mitovi su ključni za uspješnost nacionalne ideologije koja je pod političkim vodstvom.

Konkretno u situaciji Hrvatske devedesetih: "Svojevrсна mitologizacija politike i političke stvarnosti kroz hrvatsku povijest odvijala se već od uspostave nove vlasti, 30. svibnja 1990. godine. Tada su od Gornjeg grada do Jelačićeva trga kolonu nove vlasti pratili konjanici odjeveni u kostime koji su podsjećali na one iz četrdesetih godina 19. stoljeća. Tada je 's puno jeftine patetike' dr. Tuđman u starinsku drvenu zipku 'stavio dukat i pogaču obraćajući se simboličkom čedu: Hrvatskoj kao novorođenoj državi'. No, takav 'trivijalan ukus (...) konotirao je nešto mnogo pogubnije od čisto estetičkih načela – on je upozoravao na vremensku i prostornu dezorijentaciju'" (Maković u Goldstein, 2008: 772).

"Nacionalna prošlost obrađivana je u okviru monumentalne istorije. Utemeljenje nacije u prošlosti zugsnjavalo se oko "velikih pojedinaca", "velikih događaja" (ustanci, revolucije), "zlatnog doba" (imperijalne veličine) i "novih početaka" (osnivanje nacionalne države, slom starog poretka). Istorijski kontekst nacionalnog razvoja nije bio statičan, već je uvek iznova prilagođavan epohalnoj svesti i identitetu pojedinaca. Nacionalna obrada prošlosti je dinamična ideologizacija koja se prožimala sa kulturom u književnosti, umetnosti, spomeničkoj arhitekturi i historiografiji" (Kuljić, 2006: 27).

Mitologizacija povijesti i politike nastavila se i u primjeru Medvedgrada koji je Tuđman naredio obnoviti zbog njegove navodne povijesne važnosti kao kraljevskog grada. Međutim, umjesto da ga se obnovi na povijesno dosljedan način (njegova je obnova započela još 1973. godine), on je rekonstruiran s ciljem stvaranja reprezentativne lokacije (Goldstein, 2008: 773). Također, na njemu je podignut spomenik koji je nazvan Oltar domovine koji je služio kao glavno mjesto državnog protokola (Goldstein, 2008: 772). O njegovoj navodnoj važnosti svjedoči i činjenica da se nakon smrti predsjednika Tuđmana Oltar domovine prestao koristiti u protokolarne svrhe, jer više nije bilo čovjeka koji je mit o povijesnoj značajnosti Medvedgrada održavao živim (Goldstein, 2008: 773).

U Jugoslaviji, vlast je morala uložiti velike napore u simboličku konstrukciju koja je bila potrebna kako bi se naturalizirao novi, apstraktni entitet nacije, pošto je tadašnja nova država bila sastavljena od mnoštva drugih (Baker, 2010: 34). Kasnije, Tuđman je koristio simbole isključivanja kako bi se konstruirao nacionalni identitet – balkanizam i slika Balkana; ova je "simbolična geografija" poslužila kako bi se mogla raspoznati pripadnost – Balkan (ono što Hrvatska nije) naspram Europe (ono što Hrvatska osamostaljenjem može biti) (Baker, 2010: 18). Ova spacijalna odijeljenost sa sobom u svakodnevni život donosi centralne društvene mitove o savršenoj podjeli između klasa, grupa i regija (Baker, 2010: 34).

### *2.2.3. Uloga jezika*

"Službeni jezik je usko povezan s državom, granice jednog jezika određuju se političkim i institucionalnim uvjetima" (Pternai, 2005: 82).

Nacionalni identitet nije se gradio samo kroz mitove i njima pripadajuće rituale, niti se nacija gradila samo na prekidu svih veza i sjećanja na Jugoslaviju. Uloga jezika jedna je od najznačajnijih u vrijeme rata. Svakodnevni jezik koji je sa svojim različitostima postojao kao zajednički u Jugoslaviji, odjednom se našao na meti nacionalista te ga je, prema njima, bilo potrebno pročistiti, odbaciti tuđice, prepraviti gramatiku kako bi on bio izvorno hrvatski.

Pojačala se svijest o politiziranim identitetima, etnolingvističkom nacionalizmu i nacionalnom šovinizmu (Blommaert, 2010: 3). Kako je jezik na mnoge načine živ organizam koji nije isključen iz društvenih promjena, globalizacije i ostalog, ovaj se zadatak pokazao izuzetno teškim, ali donekle ipak izvršiv.

"Zadnjih dvadesetak godina u Hrvatskoj je čistoća jezika ili *jezični purizam* postao velika tema, prisutna na svakom koraku. Izišlo je mnoštvo jezičnih savjetnika koji hvale purizam, na njega se pozivaju autori brojnih razlikovnih rječnika, autori pravopisa, lektori i učitelji, njega zahtijevaju pisci jezičnih kolumni po novinama, njime se rukovode urednici raznim emisija o jeziku na radiju i na televiziji. Kako bi pridobili čitatelje i slušatelje za purizam, ujednačeno ga predočavaju kao nešto pozitivno, o čemu ovisi opstanak naroda i svakog pojedinca" (Kordić, 2010: 9). U purističkom se diskursu jezik smatra dušom naroda, predstavlja ga se kao ono ključno što prenosi autentičnost naroda, on postaje ono što dijeli hrvatsku civilizaciju i kulturu od srpske koja je godinama zatirala hrvatski jezik i željela posrbiti jezik i narod (Kordić, 2010: 9). Kordić smatra kako se purizam javlja u skladu s nacionalizmom te je on "jezični ekvivalent ksenofobiji i pretjeranoj društvenoj potrebi za razgraničavanjem" (Coulmas, 1996: 83 u Kordić, 2010: 10). Puristički stavovi u sebi često sadržavaju ksenofobiju, potrebu za razgraničavanjem, te su u službi nacionalističke ideologije koja u pročišćavanju ne staje samo na jeziku, već ga primjenjuje i na ljude vršeći etničko čišćenje (Kordić, 2010: 10). Altermatt smatra kako se etničko čišćenje prije svega odvija u glavama, na području jezika i simbola, da bi se odbilo sve ono strano i miješano i da bi se naglasio jezični princip porijekla i etimologije (Altermatt, 1996: 125 u Kordić, 2010: 10). Devedesetih je osnovana državna služba za jezik kojoj je cilj bio osigurati čistoću hrvatskog jezika, ona je također donosila nove zakone o jeziku za koje je prijedlog našla u zakonima iz NDH 1940-ih godina; u zakonu iz 1941. godine stoji da je hrvatski jezik "'po svom izgovoru, svojim gramatičkim pravilima i značenju riječi izvorni jezik hrvatskoga naroda' i 'niti je jednak nekom drugom jeziku niti je dijalekt nekog drugog jezika'" (Busch, 2004: 205 u Kordić, 2010: 16).

Dominacija purizma je znak dominacije nacionalizma. Purizam je zaslužan za povećanje nacionalizma jer "uči da se sve klasificira kao hrvatsko ili nehrvatsko, i da se sve što navodno dolazi iz vlastite nacije proglašava dobrim, dok se ono što dolazi iz drugih nacija proglašava štetnim i zlim" (Kordić, 2010: 17). Hrvatski je nacionalizam usmjeren protiv Srba, pa je, u skladu s međusobnim nadopunjavanjem, hrvatski purizam usmjeren protiv srpskih riječi (Kordić, 2010: 17).

Purizam je forsirala tadašnja vlada koja je za svoju nacionalističku ideologiju regrutirala i struku. Kako je HDZ devedesetih godina imao neograničenu vlast, zajedno s predsjednikom Tuđmanom na čelu, mogao je svoje purističke zahtjeve provlačiti kroz medije, istovremeno tvoriti nove, hrvatskije riječi i onda ih plasirati kroz sustav kako bi se jezik mijenjao u željenom smjeru (Kordić, 2010: 19). Kako bi se široke mase pridobile i podržale ove promijene, bilo je potrebno reproducirati nacionalne osjećaje, ali i mijenjati udžbenike, normativne rječnike, pisati članke u raznim časopisima i ostalo (Kordić, 2010: 21). Vlast je pozivala i na izmišljenu purističku tradiciju kako bi mogla opravdati tadašnje purističke postupke, jer je njihovo djelovanje moglo biti bez prigovora ukoliko su ga predstavili samo kao nastavak tradicije (Kordić, 2010: 23-24). "Takvom dosjetkom postižu da svatko mora prihvatiti njihove purističke intervencije jer odbaciti purizam značilo bi, po njihovome, odbaciti hrvatski narod i njegov jezik (Kordić, 2010: 24). Jedna od dosjetki je također bila i vezana uz pripadanje srednjoj Europi – pošto su se puristi zalagali za vlastitu tvorbu riječi, a ne za posuđenu, a jezici srednje Europe su mahom imali vlastitu tvorbu riječi, hrvatski je stoga pripadao u srednjoeuropsku grupaciju ne samo u jezičnom, već i u civilizacijskom smislu (Kordić, 2010: 24).

## **2.3. Mediji**

### *2.3.1. Utjecaj globalnog na lokalno*

Devedesetih, hrvatski su političari željeli pokazati kako Hrvatska pripada zapadnoj kulturi, ali su istovremeno nje govali (a ponekad i izmišljali, te iz naftalina vadili) tradicijske oblike kulture, te su osim jezičnog težili i kulturalnom te etničkom purizmu koji je trebao stvoriti stabilnu naciju-državu (Kordić, 2010: 9). "Vlasti su tijekom devedesetih hrvatskoj javnosti nastojale nametnuti i specifičan odnos prema umjetnosti. Bilo je to povezano s promicanjem neokonzervativnih kulturnih i općedruštvenih koncepata" (Goldstein, 2008: 781). U pokušaju stvaranja državne umjetnosti, vlasti su svojim uplitanjem i potragom za čistoćom uspjele degradirati kulturu (Goldstein, 2008: 782).

Kakva je trebala biti ta čista kultura i tko ju je uopće mogao definirati? Kao i u većini ostalih društveno - političkih uređenja, nacionalne se kulture često grade od strane vladajućih elita, koje same po sebi nemaju mnogo toga zajedničkog s ostatkom naroda (Morley, 2008: 36). Ovakve elite teže uspostavljanju kulturalnog protekcionizma, koji je oblikovan tako da brani nekakvu, često puta, zamišljenu originalnu kulturu od vanjskih štetnih utjecaja koji bi ju mogli pokvariti i zagaditi (Morley, 2008: 36). Problem, jasno, nije u samoj težnji koliko je u

nemogućnosti pronalaska te originalne kulture, pošto bi po nju trebao otići daleko u prošlost i putem upasti u esencijalizam (Morley, 2008: 36). U primjeru stvaranja nove, demokratske Hrvatske, povijest se pokazala izrazito fleksibilnom. "Mimo postojeće kulturne i društveneno-političke stvarnosti propagiran je jedan koncept za sprovođenje vlastitih političkih ciljeva" (Zorić, 2005: 12 u Kordić, 2007: 231). Iako su nacije koncept koji nastaje početkom 19. stoljeća, u južnoslavenskim se državama njeguje mit o iskonskom postojanju nacije, a u doba kada je preko masovnih medija mnogo lakše širiti poruke propagande, ova ideja o iskonskom postojanju nacije je još zasupljenija (Kordić, 2010: 223). Uz etničku čistoću, kulturalni protekcionizam ide savršeno. On počiva na uvjerenju da postoje čista, autentična područja kulture koja se moraju zaštititi od kulturalnog imperijalizma (Morley, 2008: 37). Morley smatra kako ovakva pretpostavka počiva na uvjerenju da je miješanje kultura relativno novijeg datuma, dok je istina zapravo da su se kulture rutinski miješale kroz cijelu povijest, upijajući jedna od druge razne elemente, čineći od njih ono što im odgovara (Morley, 2008: 37).

Ipak, neke kulture u sebi sadržavaju više tradicionalnih elemenata, pa zbog toga drugačije i reagiraju na utjecaje izvana; stoga je važno uočiti ambivalentnost značenja određenih kulturalnih elemenata u različitim kontekstima (Morley, 2008: 37). Uostalom, kultura u kojoj živimo sama po sebi od rođenja na nas utječe kroz ljude i institucije kojima smo okruženi; te stvari koje su nam nametnute vrlo malo, ili nimalo ne možemo mijenjati, jer su one po svojoj prirodi duboko usađene u nas (Lull, 2008: 45). S druge strane, mi kao izgrađeni *self*, kao netko tko je ravnopravan sudjelovati u kulturalnoj proizvodnji, možemo iz široke ponude dinamične prirode suvremene komunikacije izabrati nešto što nam odgovara, i na taj način formirati okolinu u kojoj se nalazimo (Lull, 2008: 45). Pojednostavljeno, prema Morleyu, svaki pojedinac (konzument) ima u bilo kojem društvu različite količine kulturalnog kapitala iz kojeg može izgraditi *self*, ili svoj vlastiti identitet; ovo isto funkcionira prevedeno na makro razinu – u smislu inter-kulturalne razmjene na transnacionalnom planu (Morley, 2008: 37). Razlika je u tome što su neke kulture veće i jače, te zbog toga proizvode više kulturalnog kapitala; pa umjesto da njihov identitet oblikuju veće kulture, one ga mogu oblikovati same (Morley, 2008: 37). Upravo se zbog toga "opstanak i razvitak male zemlje poput Hrvatske mora temeljiti na stalnome promišljanju vlastitog kulturnog identiteta u uvjetima stalne promjene okružujuće situacije" (Milardović, Njavro, 1999: 19). Dokle god strani utjecaji ne mijenjaju situaciju u manjoj državi na loš način, onda su elementi promijene koja iz toga izlazi prihvatljivi. Međutim, Morley napominje kako problem nastaje kod sve proširenije amerikanizacije koja je postala gotovo jedini oblik izvanjskosti koja pristiže u manje kulture

(Morley, 2008: 38). Ovo je vidljivo i u Hrvatskoj, na primjeru *cro dance* glazbe, koja je, ne direktno iz Amerike, već okolnim putevima na kraju i stigla ovdje.

### 2.3.2. Mediji

"Mediji znače biznis"<sup>4</sup>, medijske korporacije postoje kako bi zgrnule profit, bez da previše prate moralne, etičke, političke i ostale kompase (Siapera, 2010: 79). Ovo, jasno, vrijedi za medije koji su u privatnom vlasništvu i koji ovise direktno o profitu prikupljenom gledanošću. Zbog toga im je u cilju da njihov sadržaj velikim dijelom bude zanimljiv širokoj publici, a pritom ne misle na kvalitetu prikazanog. S druge strane postoje državni mediji koji su regularno financirani od strane poreznih obveznika; ne oviseći direktno o novcima prikupljenima gledanošću, mogu si dozvoliti neovisnost, objektivnost i veću kvalitetu programa, neopterećenog reklamnim prostorom. Ili...ne?

Kordić piše kako su već u Jugoslaviji mediji bili velikim dijelom otkupljeni od strane vlasti, što je pogodovalo novoj vlasti koja je samo trebala doći i preuzeti već postojeći pripremljeni sistem (Kordić, 2010: 357). "U Socijalističkoj Federativnoj Republici Jugoslaviji mediji su bili necentralistički organizirani, svaka od šest republika i obje autonomne pokrajine imale su vlastiti radio i televiziju, koji su bili nazvani po imenima glavnih gradova. Slično decentralistički organizirane su bile i novine, ne samo u novinarskom pogledu, nego i po strukturi produkcije i distribucije. [...] Takva decentralistička organiziranost medija u Jugoslaviji olakšala je novim vlastodršcima u republikama i njihovim strankama pristup medijima, koji su brzo stavljeni u službu propagiranja nacionalnih ciljeva" (Busch, 2004: 198 u Kordić, 2010: 358).

Sve više i više medija pripada jednoj korporaciji (Siapera, 2010: 79). U ovom slučaju, pod korporaciju mislim na vlast koja je zauzela medije kako bi širila već gore spomenutu propagandu, ali objašnjenje od Siapere nam može svejedno dobro poslužiti.

Prvo što će nova vlada napraviti kada dođe na vlast jest da će nastojati preuzeti medije. Ovo je nepisano pravilo, mnogo puta utvrđeno kod državnih udara, pučeva i ostalog. Nejrecentniji primjer smo mogli nedavno vidjeti u Turskoj, kada je vojska, preuzevši neuspješno vlast, ugasila i 130 medijskih servisa diljem zemlje<sup>5</sup>. U smislu korporacije, ovo bi značilo da je jedan čovjek preuzeo vlast nad svim djelovima proizvodnje (vertikalni model) ili pak da posjeduje više različitih medijskih servisa i koristi ih u cilju generiranja vlastitog

---

4 "Media means business" (vlastiti prijevod; Siapera, 2010: 79).

5 "Turkey Coup Attempt: More than 130 media outlets shut", <http://www.bbc.com/news/world-europe-36910556>; stranica posjećena: 22.08.2016.



sadržaja (horizontalni model) (Siapera, 2010: 79). U Tuđmanovo vrijeme taj je sadržaj bio slika rata kakvu je želio poslati svojoj naciji u izgradnji: Srbija je agresor koji želi onemogućiti slobodno odvajanje Hrvatske; Hrvatska je neovisna demokratska nacija-država koja je prisiljena boriti se za slobodu (Baker, 2010: 43). Mediji su bili u službi ove slike, a uz to, dijaspora je slala novac i bilo je potrebno održati sliku Hrvatske kao žrtve živu u medijima, jer bi prikazivati sebe kao agresora moglo biti financijski neisplativo (Baker, 2010: 43). Razlog za ovakvu vrstu medijske propagande nije bio samo financijski. Zbog flerta s nacionalizmom i povremenim uzdizanjima NDH su mnogi (u državi i u inozemstvu) počeli sumnjati u ispravnost vlade, te su je optuživali za ustašonostalgiju, a posljedično tome su počeli razvijati simpatije prema srpskoj strani (Goldstein, 2008: 778). "Velikim dijelom zbog ustašonostalgije hrvatska je strana morala potrošiti mnogo više dragocjenog vremena i mnogo više energije da bi dokazala očiglednosti: naime, tko je u tom ratu agresor, a tko žrtva" (Goldstein, 2008: 778).

Jasno, kroz medije se uređuje i slika povijesti kako bi se legitimirala slika Hrvatske kao kulturalno autonomne, povijesno unificirane i politički neovisne države; HRT dobiva službeni narativ koji širi kroz svoj glavni produkt – vijesti (Baker, 2010: 43).

U ratu su upravo mediji (radio, televizija i novine koji su bili na strani režima) bili najzaslužniji za propagiranje nacionalnog razgraničavanja, pozivanja pučanstva na mobilizaciju, širenja predrasuda i stereotipa, s ponekad i govora mržnje (Kordić, 2010: 358). "Tijekom devedesetih razvijao se specifičan oblik javne komunikacije, svojevrsna kultura mržnje – bilo je dopustivo generalno iskazivati mržnju prema Srbima, isticati njihovu povezanost sa zločinom. Smatralo se da će se time motivirati vojnici u ratu" (Goldstein, 2008: 785).

Bilo je potrebno napraviti distinkciju između nekadašnjih unutargraničnih susjeda – podijeliti se na "mi" i "oni", na sve moguće načine istaknuti duboko ukorijenjene civilizacijske razlike, kako kroz priče iz velebne povijesti Hrvatske, tako i kroz popularnu kulturu koja u ratu nije imala izbora već da služi, jer su je samo tada plaćali. "Sa svrhom pridobivanja naklonosti za rat 'u ujednačenim medijima predvladavala je hladna dezinformacija prema kojoj je druga strana uvijek napadala, a vlastita se samo branila" (Mappes, Niediek, 2005: 43, u Koridć, 2010: 358).

Nije bilo jednostavno doći do informacije koja nije bila ukaljana nacionalističkim propagandama. Kako publika nije imala nekog većeg izbora, teško da je mogla izbjeći silne pozive koji su najavljivali konflikt kao neizbježnu posljedicu diplomatskih trzavica; uz to, širenje netrpeljivosti prema drugima i drugačijima koji su do nedavno bili skoro pa isti narod

uzimalo je sve više i više maha (Kordić, 2010: 358). "Apstraktno je koncipirana jedna fikcija, koju su zatim propaganda i državni audiovizualni mediji ugradili u stvarnost vrtoglavom učinkovitošću" (Llosa, 2000: 79, u Kordić, 2010: 358).

Mnogo se govorilo i o "duhovnoj obnovi" društva, što je bio izraz kojim se društvu nametao koncept konzervativizma (Goldstein, 2008: 786). Ova je obnova zamišljena kao povratak društva tradicionalnim kršćanskim vrijednostima (stvaranje kulta o obitelji s više djece i majci kao centralnoj figuri obitelji, zabrana pobačaja, kontrola mladih, kontrola točenja pića...), a konačni je cilj bio retradicionalizacija društva (Goldstein, 2008: 786). Iako u skladu s nacionalističkom propagandom, ova se obnova poštovala samo na deklarativnoj razini; većina građana, navikla na sekularniji pristup životu, nije se htjela prilagoditi novim zahtjevima. "Trendovi su u društvu bili upravo suprotni" (Goldstein, 2008: 786). Vlada je prema obnovi imala ambivalentan pristup. Inicijativu su pokrenule nevladine organizacije, te je ona u medijima dobivala mnogo prostora, kao i značajne financijske potpore od strane državnih institucija, što govori u prilog tome da se i vlada slagala s onim što se u obnovi zastupa (Goldstein, 2008: 786). "Uostalom, neke od takvih inicijativa bile su pretočene u akcije državnih vlasti, neke od njih podržao je i sam predsjednik Tuđman" (Goldstein, 2008: 786).

Ujednačenost televizijskih kanala, radio stanica, novina, časopisa i ostalog, nije ostavljala mnogo prostora za manevar ili za razvijanje alternative; oni koji su bili spremni progovoriti protiv medijskog terora kojem su svjedočili, često su bili nazivani pogrđnim imenima, gurani na marginu s koje nisu mogli mnogo učiniti, također, optuživalo ih se da su izdajice (Kordić, 2010: 359). "Trodioba vlasti (na sudsku, izvršnu i zakonodavnu) bila je određena Ustavom, ali se nije poštovala. Najviši državni službenici bili su zaštićeni posebnim zakonima, pa je javni tužitelj često sudski progonio i tražio velike svote za naknadu 'duševne boli' od nezavisnih medija i novinara ako se najvišim državnim dužnosnicima ne bi svidjela javna kritika i satira. Medijski je prostor u znatnoj mjeri bio pod kontrolom vladajuće stranke. Primjerice, Informativni program HRT-a, daleko najutjecajnijeg i najmoćnijeg medija, pogotovo u predizborno vrijeme, bio je prilično nevješto kamuflirano stranačko glasilo HDZ-a" (Goldstein, 2008: 760-761).

Već spomenuto nepovjerenje i mržnja prema drugima širili su se, uz pomoć medija, i u one dijelove zemlje u kojima prije nisu bili prisutni, a u onim dijelovima u kojima su mirnim suživotom bili već polako i zaboravljeni, počeli su se ponovno pojavljivati, i to ovog puta u mnogo gorem izdanju (Kordić, 2010: 359). Odaslane su brojne poruke preko državnih medijskih servisa i to na taj način i u tom diskursu u kojem ih ni "najobičniji čovjek" ne bi

mogao shvatiti dvosmisleno. Ako je vjerovati teorijama masovnog društva, sve poruke posredovane medijima na njega djeluju kao da su mu "injektirane pod kožu" (Senjković, 2008: 63). Naviknuti na poštivanje vlasti, s vjerom u medije, rijetki su se suprotstavljali prikazanom. "U glasačkom tijelu bez razvijenih demokratskih tradicija samo su malobrojni kritizirali Tuđmana, dok je većina smatrala da je upravo takav bučni i radikalni nacionalizam pravi odgovor na izazove s druge (srpske) strane" (Goldstein, 2008: 761).

Preko televizije i radija mnogi su se ljudi u publici po prvi puta počeli zamišljati kao pripadnici jedne nacije. Državna je radiotelevizija imala najveću ulogu kod izgradnje novog hrvatskog nacionalnog identiteta; ona je promovirala jezični purizam koji je počeo uzimati maha, nudila je samo određene slike i postala je diskurzivno polje koje je prikazivalo samo najgore od ratnih stradanja – Srbi kao beskrupulozni agresori sa svojom destruktivnom snagom. S druge je strane nastojala pobuditi nadu u skoro oslobođenje optimističnim porukama o borbi za slobodu koja se će uskoro dogoditi ako budemo ustrajni (Baker, 2010: 43). Nacionalizam javne sfere jednostavno postaje toliko prisutan da ga se zamjenjuje za "zdravi razum"; pop glazba u ovo spremno upada i surađuje kako s televizijom, tako i s drugim medijima (Baker, 2010: 43).

U kolovozu 1991. godine objavljena je pjesma "Stop the war in Croatia" Tomislava Ivčića, i tada je imitirana u središnjem dnevniku HTV-a; od tada pa za vrijeme trajanja rata "u Hrvatskoj počinje razdoblje domoljubnog popa koji je istisnuo sve druge glazbene sadržaje iz etera. Ako se išta snimalo te jeseni bilo je domoljubno. Sve što se objavljivalo, bilo je domoljubno. Ako se slučajno dogodio neki koncert usprkos zamračenjima, policijskim satovima i uzburanama – bio je humanitaran i, jasno, domoljuban. Program Hrvatske televizije, tada nadahnuto krštene katedralom duha, sastojao se samo od izvještaja s ratišta i domoljubnih pjesama" (Perković, 2011: 66). Perković smatra kako je ovo inzistiranje na domoljubnom popu, jednostavnosti i prijemljivosti glazbe koja se u ratno vrijeme puštala, znatno oslabilo scenu i spustio ljestvicu kvalitete (Perković, 2011: 66).

"Namjere su mogle biti dobre i plemenite, ali je ogromna većina domoljubne produkcije bila uvreda za dobar ukus, kič koji je na sasvim krivi način započeo kreaciju novog nacionalnog identiteta" (Perković, 2011: 66).

Pred kraj 1991. godine nekadašnji Jugoton se preimenuo u Croatia Records, te se najviše fokusirao na izdavanje patriotskih kompilacija, iako je prije toga izdavao i za Srbiju, pokrivajući 35% tržišta (Baker, 2010: 44). HRT je izdavao nove patriotske pjesme, a postojeće je puštao u eteru, dok je uz to organizirao i financirao velike glazbene projekte, od kojih su najveće bile dvije pjesme – "Stop the war in Croatia" i "Moja domovina" (Baker,

2010: 44). HTV-ov televizijski program je bio koncipiran tako da je ostajalo mnogo praznog prostora između jedinica sadržaja što je dalo mnogo prostora glazbenim brojevima; u najgore vrijeme zračnih napada (1991. – 1992. godine) kad su nestanci struje bili redoviti, HTV je financirao domaću glazbenu industriju i tako ju je pomogao i održati (Baker, 2010: 45). "HTV je u jednoj fazi devedesetih imao vjerojatno najviše glazbe na svojim programima od svih europskih javnih televizija, što su i čelnici kuće rado isticali u javnim polemikama" (Perković, 2011: 124). Kao javna televizija, njen je zadatak promicati kulturne i umjetničke vrijednosti, a pod njih spada i glazba (Perković, 2011: 124). A glazba je zauzela veliki dio programa; skoro svaki koji nije bio ispunjen redakcijskim sadržajem pripadao je video spotovima, a ne propagandnom materijalu (Perković, 2011: 124). Perković smatra kako je u situaciji u kojoj je javna televizija pod utjecajem politike potpuno svejedno prikazuje li se u predahu reklama ili video spot industrijski podržanih glazbenika, pošto je i jedno i drugo u službi propagande; i jedno i drugo je plaćeno i naručeno "daleko od očiju javnosti kojoj medij navodno služi" (Perković, 2011: 124).

Politika koja je došla na vlast za vrijeme rata uplela se u svaku nit mreže koja je činila ondašnje društvo i željela je plesti na način koji joj ideološki odgovara<sup>6</sup>. Nova je vlast bila aktivna u stvaranju novih vrijednosti, novog svijeta, čak i kad je to podrazumijevalo uništenje nekadašnjih dobrih navika društva (Perković, 2011: 123). Mediji su bili shvaćeni kao propagandni servis, kao "mali kućni oltar na struju s kojeg se proglašava apsolutna istina i označavaju granice poželjne stvarnosti" (Perković, 2011: 123). Poželjna je stvarnost ograničena sa svih strana, ne prikazuje alternative jer su one poništene i potisnute na margine, te im se oduzima svaki glas. U prikazivanju srpske agresije, medijskih sadržaja koji su bili isključivo zabavnog ili domoljubnog karaktera, u općoj atmosferi straha, izolacije i neizvjesnosti nacionalizam je procvjetao bez mnogo muke (Gordy, 1999: 208). U početku je eter hrvatske televizije želio pokrivati mnoge različite kulturne sadržaje, ali kako je bio u službi ne samo vlasti, već i religijskog svjetonazora, uskoro se sveo samo na hiperproducirane sadržaje hrvatske estrade (Perković, 2011: 124). "U naizgled nasumičnom nizanju loših odluka i krivih programskih poteza počeo se pomaljati vrlo konkretan sustav koji je opasno zaudarao na korupciju" (Perković, 2011: 124). Osim što vlast drži informativni dio, njezin se utjecaj može jako dobro primijetiti i na zabavnom dijelu programa (Perković, 2011: 124).

---

6 "Budući da je, između ostalog, temeljem zakonskih rješenja predsjednik Republike potvrđivao župane i gradonačelnike, kontrola nad svim poslovima kako na državnoj, tako i na regionalnoj i lokalnoj razini bila je zajamčena" (Goldstein, 2008: 786).

Tonči Huljić je prepoznao trenutak i počeo je proizvoditi kako hitove, tako i mnogobrojne pjevače izgrađivši svoju i njihovu karijeru na glazbenom žanru koji spaja pop i *folk* elemente; trenutak je bio pravi zato što je publiku podsjećala na scenu koju su nekad dijelili sa Srbijom, a koja je, odkako je Hrvatska ušla u rat, odjednom postala zabranjena (Perković, 2011: 125). Njegovo je diskografsko carstvo "Tonika" uživalo svesrdnu medijsku podršku; od prikazivanja video spotova na televiziji, nemilosrdnog puštanja na radio stanicama do pobjeđivanja na gotovo svim estradnim festivalima toga doba (Perković, 2011: 125). Redosljed događaja nije posve utvrđen. Perković nije siguran je li Huljić doista bio toliko jak da ga je javna televizija jednostavno morala podržati, ili ga je javna televizija podržala pa je onda on, posljedično, postao najprofitniji producent devedesetih (Perković, 2011: 126). Osim popularnosti koja je dolazila u paketu s redovitim prikazivanjem na televiziji jer "se kvalitet postojanja mjerio pojavljivanjem na televiziji", motivaciju su Huljić i njegova svita nalazili i u autorskim naknadama s kojima je HTV bila i više nego velikodušna (Perković, 2011: 127). Huljić je estetsku proizvodnju zapravo sveo na robnu proizvodnju koja se uklopila u matricu nove demokracije koja teži kapitalističkom uređenju. "Zbilo se to da je estetska proizvodnja danas postala integrirana u robnu proizvodnju općenito: žestoka ekonomska hitnja proizvodnja svježih valova sve neobičnijih dobara (od odijevanja do aviona), po sve većim stopama obrtaja, sada pridaje estetskoj inovaciji i eksperimentiranju sve bitniju strukturalnu funkciju i poziciju. Takve ekonomijske dužnosti onda nalaze priznanje u svim raspoloživim vrstama institucionalne podrške" (Jameson, 1991: 191).

Jedno je sigurno, a to je da se Huljić uklopio u atmosferu koju su vlast i mediji zajedno izgradili; nije se suprotstavljao režimu i nije izazivao nikoga osim crkvenih organizacija koje su povremeno imale primjedbe na pokoji eksplicitni stih, ali to bi se brzo izgledilo.

Zajedno, informativni i zabavni program stvarao je iskustvo savršeno tečnog gledanja televizije. Jedno je nadopunjavalo drugo, a sve je bilo u skladu s važećim ideološkim stavovima. Bez prekida, publika je mogla uživati u ponudi stvarnog svijeta koji je bio pun straha i napetosti (doduše uz to i ograničen, kao što je ranije napomenuto), a onda uz lagani glazbeni *intermezzo* mogla je prijeći u sljedeći blok. Moguće je da je ovaj nesmetani tijek ono što je televiziji omogućilo tako veliku ulogu u ratno vrijeme. "Ali tok je uvijek pristupačan [...] na pritisak gumba" (Williams, 1974: 237)<sup>7</sup>.

Ljudi su se oslanjali na informacije iz prve ruke, pošto su reporteri redovito bili na terenu i izvještavali o recentnim događajima; dok su novine s druge strane uvijek kasnile, a radio je,

---

7 "But the flow is always accessible [...] at the flick of a switch", (vlastiti prijevod; Williams, 1974: 237)

iako isto u toku događaja, bio bez slike, a "rat koji je započet 1991, i koji je svoje prve vrhunce imao u Dubrovniku i u Vukovaru, da bi se kasnije, do u beskraj, nastavio u Sarajevu, prvi je televizijski rat u ljudskoj povijesti. S izuzetkom Srebrenice, sav taj rat bio je vidljiv na televiziji" (Jergović, 2016).

Oni koji su u to vrijeme radili u medijima nisu unisono podržavali ono što se događalo, niti su planirali popustiti. Obje su strane, srpska i hrvatska, provodile svoje čistke<sup>8</sup>. Prvi koji su se otpuštali bili su oni iz informativnih programa koji po nekim standardima nisu odgovarali novoj vlasti – u slučaju Srbije otpušteni su bili zbog "zaštite srpskih nacionalnih vrijednosti" (Perković, 2011: 64). Kasnije, nakon što su informativne redakcije bile ispunjene ljudima koji su odgovarali režimu, prešli su na čišćenje glazbenih, i drugih redakcija zaduženih za zabavni dio programa radija i televizije<sup>9</sup>. Uloga onih koji rade u medijima često je čvrsto određena; oni više ili manje svijesno, a češće nesvijesno, reproduciraju logiku medija, održavaju problematiku i heteronomni medijski sistem (Siapera, 2010: 85). Ako uzmemo u obzir sav pritisak na medije i to da se oni rijetko mijenjaju, osim u ovako ekstremnim situacijama, onda je ovaj stav sasvim logičan – mediji uspostavljaju sistem prenošenja informacija koji djeluje i njega se drže (Siapera, 2010: 85). Međutim, ako na one koje rade u medijima gledamo kao individualce, onda se slika ima potencijal promijeniti. Individualci, poput nekih urednika, voditelja i ostalih koji su se na svoj način (ponekad nesvijesno) borili protiv režima, mogli su poremetiti balans medijske produkcije svojim utjecajem na nju (Siapera, 2010: 85). Ponekad svojim uvjerenjima, ponekad svojim etničkim ili rodnim identitetom donose u medije priče koje se tiču njih. Kada se takve ljude makne iz medija, kada se medij unificira, te kada u njemu predvladava samo jedan kadar izabran od strane vladajućih, dolazi do toga da druge glasove više nema tko reprezentirati, i nestaje kulturalna različitost potrebna za identifikaciju (Siapera, 2010: 86). To je, jasno, jedan od ciljeva čistke u medijima u trenucima velikih državno-političkih promjena. Međutim, s druge

---

8 Primjer koji navodi Perković o muzičkoj suradnici Radio Beograda koja je po hitnom postupku dobila otkaz zato što je u eter pustila rock pjesmu s druge strane granice (Perković, 2011: 63). Ovaj je postupak postao simbol represije nad glazbom koja je do nedavno bila neproblematična. Odjednom, rock više nije bio poželjan, a pogotovo ako je izvođač bio iz Hrvatske. Nakon otkaza uslijedila je "hajka po medijima, u najboljoj huškačkoj tradiciji govora mržnje svekolika patriotska javnost ušla je u analizu prezimena i u njemu pronašla dovoljan dokaz za izdaju nacije" (Perković, 2011: 64). Anica Nonvieller samo je jedna od otpuštenih, ili bolje reći, protjeranih pošto je zbog prijetnji smrću morala napustiti zemlju.

9 "U općoj histeriji muzika nije mogla dugo ostati po strani. Slobodan Atanacković, tadašnji muzički urednik Radio Beograda, zavrteo je kršenje temeljnih ljudskih prava Anice Nonveiller u pravcu – gle čuda! - zaštite srpskih nacionalnih vrijednosti. Izneseni su konkretni podaci o zapostavljanju svih žanrova srpske muzike u programima Radio Beograda. 'Nakon toga, u fonoteci uzimaju jednu po jednu ploču i prolaze kroz popise članova grupa', priča Janjatović. 'Ako su po njihovoj proceni muzičari bili Hrvati ili Muslimani, te ploče su se stavljale u stranu. Pravili su etnički čistu fonoteku.'" (Atanacković u Perković, 2011: 64).

strane, podzastupljenost uzrokuje i stvaranje opozicije, koja, iako na margini, služi kao utočište za odbačene.

### **2.3. Nacionalizam, kultura, identitet i popularna glazba**

"Kulturalne ideje mijenjaju se zajedno sa svijetom kojeg odražavaju", te ih treba promatrati u njihovom povijesnom kontekstu (Eagleton, 2005: 28). Uz to, proizvodnja značenja koja proizlazi iz kulture mora se promatrati kao neodvojiva od društvene strukture, a društvena je struktura sastavljena od mnoštva različitih interesnih skupina koje se međusobno bore za pozicije moći (Duda, 2002: 24). Ona društvena skupina koja je na poziciji moći, ima mogućnost svoje interese nametati i prikazivati kao opće interese društva, a u kulturi se sukob skupina očituje kao sukob oko značenja (Duda, 2002: 24). "Posrijedi je pokušaj dominantne klase ili grupe da značenja koja odgovaraju njezinim interesima učini prirodnim i zdravorazumskim, dakle prihvatljivim za društvo u cjelini" (Duda, 2002: 24). Pomaže joj i to što "ima na raspolaganju svaku diskurzivnu strategiju, svaku značenjsku praksu kojom se u interakciji najopćenitije ispisuje okvir partikularnog načina života (proces proizvodnje, medije, odgojne i školske ustanove, zdravstvo, zakonodavstvo, sport, slobodno vrijeme itd.)" (Duda, 2002: 24-25). U slučaju Hrvatske, kao postsocijalističke zemlje, kulturni krajolik je obilježen dominacijom "oficijelne kulture" koju kreiraju i nose institucije vlasti "te glomazni sustav kulturnih ustanova u vlasništvu i pod izravnom kontrolom državne (središnje, regionalne ili lokalne) uprave" (Višnić, 2008: 9). Ova je službena kultura pod opaskom rata ponovno napisana, baš kao što je povijest korigirana kako bi se mogla stvoriti podloga za razvoj nacionalizma, a kako je ovo posljednja velika kulturna promjena svi kulturalni segmenti nakon nje su pod njenim utjecajem (Vlaisavljević u Milenković, 2005). "Kultura pretpostavlja stanovite društvene uvjete; a s obzirom na to da ti uvjeti mogu uključivati državu, ona može imati i političku dimenziju" (Eagleton, 2002: 19).

Hrvatska popularna glazba devedesetih je isprva spontano prihvaćala nacionalnu tematiku, pošto je ugroza od strane Srbije bila realna (Biti, Grgurić, 2010: 7). "Ideološka okosnica prvog prodora domoljubnih pjesama nije, dakle, imala hegemonijski karakter, već karakter izravnog otpora velikosrpskoj agresiji" (Biti, Grgurić, 2010: 7). U tom prvom valu, ponovno su se pjevale hrvatske budnice i domoljubne popijevke iz vremena Ilirskog preporoda koje je socijalizam bio zabranio (Biti, Grgurić, 2010: 7). Zbog ovog spontanog uključivanja glazbenika u promociju domoljublja, diskurs moći i hegemonija kasnije su mogli lakše i sami ući u ovu sferu, te je po potrebi ideologizirati (Biti, Grgurić, 2010: 7). Svojim je

utjecajem politika diktirala glazbenom strukom, a i sami glazbenici nisu prezali od političkih opredjeljenja kako bi osvojili medijski prostor, pošto je sama vlast držala njegovu veliku većinu (Biti, Grgurić, 2010: 25). "Moglo bi se reći da je prodor političkog utjecaja gotovo umrtvio svijest publike o neprimjerenosti zamjene politike za struku i političkih utjecaja na karijere pojedinih protagonista estrade, što uvelike olakšava daljnju političku kontaminaciju estradnog prostora" (Biti, Grgurić, 2010: 25). Povlaštenost jednog dijela izvođača vodi do toga da su oni i više viđeni na sceni, što onda rezultira time da se publika prikloni onome što je viđenije, a ono što je viđenije mora biti i "bolje" (Biti, Grgurić, 2010: 26). Jasno, kao odgovor na ove prakse, stvara se otpor u nekim dijelovima publike koji se onda priklanjaju drugačijim glazbenim žanrovima, koji ne nose nužno nametnute konotacije (Biti, Grgurić, 2010: 26). Primjerice, ako je službena kultura prepuna domoljubnih pjesama, onda će otpor biti u *cro-dance* glazbi. Međutim, ovaj odgovor na dominantnu hegemoniju potvrđuje kako ona doista jest uspjela ući u glazbenu produkciju i kako je preko nje ušla i u "mnogobrojne domene ljudske svakodnevice. Tako posredstvom popularne glazbe hegemonijske strukture nalaze svoj put i u prostore individualnih stvarnosti" (Biti, Grgurić, 2010: 26).

Dakle individualne se stvarnosti grade raznim utjecajima, a jedan je utjecaj i gore navedeni, hegemonijski, s kojim preko popularne glazbe, svaki pojedinac dolazi u dodir, te se ovisno o vlastitim preferencijama prema njemu postavlja u jednu od tri Hallove hipotetske pozicije (Hall, 2006: 136-138). Ukoliko glazbu doživljava kao sebi potpuno blisku, te je prihvaća i aktivno sluša, možemo reći da se postavlja u dominantno-hegemonijsku poziciju. Ukoliko ju prihvaća, ali ipak ima neki kritički odmak, onda je u pregovaračkoj poziciji, a ako ju potpuno odbija i umjesto državno odobrene popularne glazbe odluči slušati nešto posve drugo možemo reći da se nalazi u opoziciji. Uostalom, uputno je napomenuti kako se identiteti konstruiraju kroz razlike, a ne izvan njih (Hall, 1996: 5). "'Pozitivno' značenje bilo kojeg termina – pa time i njegov 'identitet' – konstruira [se] samo preko odnosa s Drugim, u odnosu prema onome što ono nije" (Hall, 1996: 5). U smislu popularne glazbe, ako pojednostavimo ovu tvrdnju o definiranju kroz različitosti, ako ja slušam domoljubne pjesme, neću slušati *turbofolk*, jer je to nešto što ja nisam, i vidim to kao nešto izvan sebe što je moja suprotnost. Ipak, ja se s nečim poistovjećujem, što znači da internaliziram određeni glazbeni oblik; a kada je taj glazbeni oblik pod utjecajem hegemonije, posredstvom glazbe, internaliziram i hegemoniju.



### 3. CRO-DANCE (GLAZBENI ODGOVOR)

#### 3.1. Novi val i nakon

Često se na razdoblje *rock 'n' rolla* (60-te do početka 90-ih) gleda s nostalgijom, jer se smatra kako su upravo tada jugoslavenski glazbenici najuvjerljivije pratili inozemne trendove u glazbi, pritom ne zaboravljajući lokalni kontekst u svom vlastitom stvaranju. Posebno velika godina u svjetskoj glazbi bila je 1948. kada je izumljena električna gitara, i iako tada još nedostupna masama, mladi su glazbenici uvijek pronalazili načine kako je reproducirati koristeći raspoložive materijale (Perković, 2011: 27). Ivo Robić je pratio rad Elvisa Presleya u stopu i prvi je objavio album pop glazbe u Jugoslaviji, 1956. godine, s jasnim *jazz* odmakom (Perković, 2011: 29).

Šezdesete su svuda u svijetu označile revolucionarni pomak u poimanju kulture; napretkom medija omogućeno je širenje kulturalnog sadržaja na direktniji i brži način, a Jugoslavija nije ostala izvan, već su tadašnje generacije spremno sudjelovale u svemu što se događalo na naprednom Zapadu i krenule su "...čista srca i širokih zjenica, u potragu za nekim novim svijetom" (Perković, 2011: 31). Bez obzira na to što su se nalazili u kulturi koja je povijesno bila opterećena kompleksom manje vrijednosti, nisu gledali unatrag u tešku i mračnu povijest, već su aktivno sudjelovali u promjeni koja se dogodila početkom desetljeća (Perković, 2011: 31). "Ne trebamo to pripisivati u zasluge komunizmu, šezdesete su se dogodile mimo njega, kao društveni eksces s čijim su zauzdavanjem i pripitomljavanjem kasnije puno posla imali i Istok i Zapad" (Perković, 2011: 31). *Rock 'n' roll* je svoju subverzivnost više koristio tamo gdje je stvoren, dok su mu u Jugoslaviji ruke bile odvezane da radi što hoće, sve dok se nije uplitao u sistem, koji je tada imao mnogo više problema s nacionalnim pjesmama, nego s internacionalnim. "'Ustani Bane' je mirisala na ozbiljne probleme, 'I Can't Get No Satisfaction' na popularnost i televiziju" (Perković, 2011: 32).

Pratili su domaći glazbenici strane trendove i u smislu reprodukcija već postojećeg materijala. Kao što je u *rock 'n' roll* kulturi bilo najnormalnije uzeti stare hitove iz *bluesa* i obraditi ih na novi način, tako su i jugoslavenski glazbenici uzimali strane hitove, prevodili ih i izdavali kao svoje, često bez napominjanja originalnog autora. Najviše su uspijevale skupine koje su mogle najbolje oponašati strane *bandove* poput Beatlesa, Rolling Stonesa, Beach Boysa i sličnih; tad je još vrijedilo pravilo da je jezik *rocka* engleski, pa se drugi jezici nisu niti pjevali, a publika je na plesnjake većinom odlazila kako bi čula nove uspješnice s Radija Luxemburg – tadašnji su se *bandovi* ovome većinom pokoravali (Đekić, 2009: 79). "Najvažniji zadatak bio je ovladati zvukom, njega se prvog napadalo jer se baš tu pokazivala

razlika između muzike od jučer i muzike za sutra. Onda je dolazio izgled, i on je nosio presudnu poruku, pogotovo u relativnom sivilu malog socijalističkog čardaka ni na istoku ni na zapadu" (Perković, 2011: 34).

Uz prijevode i obrade stranih hitova, te uz težnju za postizanjem zvuka što sličnijeg onom zapadnom, malo je mjesta ostajalo za razvijanje *rock 'n' rolla* u skladu s dotadašnjom glazbom balkanskog područja. Ova je nova glazba nosila teme i izričaje koji nisu imali mnogo sličnosti s tradicijom iz koje su dolazili domaći glazbenici, pa ju je zbog toga bilo teško prisvojiti i nazvati svojom; bez obzira na to, postojali su glazbenici koji su bili vrlo kvalitetni u tome što su radili, ali se ipak nisu uspijevali probiti do šire publike koja je i dalje u njihovim pjesmama čula previše stranog zvuka.

To je odlučio promijeniti Goran Bregović, usmjerivši rad Bijelog dugmeta prema *folku* ovih prostora, time postavši "...svojevrsni v.d. državnog umjetnika, veliki sintetizator koji je stavljajući nacionalne elemente u zapadnjačku formu skoro uspio stvoriti mitsku, nikad dokučenu jugoslavensku kulturu" (Perković, 2011: 36). On je pronašao "šifru kolektivne osjećajnosti", te je od tada cijela jedna generacija počela komunicirati u njegovom kodu (Gall, 2009: 146). Gall piše kako je Bregović uspio *rock* emancipirati od šlagera i estrade, te je kroz svoj rad pokazao urednicima radijskih emisija, menadžerima, diskografima i ostalim zaposlenicima glazbene industrije kako *rock* može itekako biti profitabilna roba (Gall, 2009: 147). Od 1975. godine popularnost Bijelog dugmeta mjerila se u stotinama tisuća prodanih primjeraka ploča, kao i mnogobrojnim koncertima; jednostavno, Bijelo je dugme postalo jugoslavenska verzija Rolling Stonesa. Vladali su čitavom glazbenom scenom, pa su kao takvi inspirirali neke glazbenike da im stvore opoziciju, iz čega je, piše Perković, stvorena skoro cijela popularna glazba ovih prostora; prateći ovu misao, Bregović je zaslužan i za stvaranje *turbofolka*, kao i Novog vala (Perković, 2011: 37). "Kako je priča s Dugmetom rasla, a društvo se spremalo na veliki obrat, sve vidljiviji je postajao jedan drugačiji jezik. Gradovi su poželjeli osvježiti komunikacijski kod, stati iza nečeg što do kraja osjećaju svojim. Iz struje *rock 'n' rolla* počele su se pomaljati konture sedme republike" (Perković, 2011: 38). Bez uspjeha Bijelog Dugmeta teško da bi se u tolikoj mjeri razvila novovalna scena; kada su diskografi (Jugoton) uočili da profit dolazi i u *rock* obliku, odlučili su uložiti i u druge slične *bandove*, i utoliko pomogli ovom pokretu (Gall, 2009: 147). "Brojni su inozemni kritičari ne bez razloga upravo tadašnju punk – i novovalnu scenu svrstavali u najjaču u Europi istočno od Engleske. [...] Naime, zbog cijelog niza okolnosti, društvenih kretanja i konteksta (Titova smrt, liberalizacija društva, sve veći protok roba, ljudi i informacija sa Zapada, slobodniji mediji itd.) otvorio se ventil za ogromnu količinu energije,

koja je pokrenula brojne mlade ljude na jednu vrst *akcije*. Budući da je ulaz u establišment i mjesta gdje se odlučuje još uvijek bio zatvoren i ideologiziran, stvorila se kritična masa, dovoljno jaka i snažna, da izgura neke 'svoje stvari' te obilježi čitavu generaciju i naše živote" (Kostelnik, 2011: 167-168).

Među najuspješnijim se gradovima u to vrijeme istaknula Rijeka koja je zbog svog položaja bila u doticaju s mnogim utjecajima izvana, više nego neki drugi dijelovi Hrvatske (Kostelnik, 2011: 94). U njoj se već krajem sedamdesetih stvorila kontrakultura koja je bila u sukobu s kulturom roditelja te je tvorila novi model življenja. "Riječ je o svojevrsnom novom pogledu na svijet, o načinu življenja u kojem se isprepleću buntovništvo, beskompromisnost i strast s entuzijazmom, pomicanjem granica sloboda te kreativnošću. Nešto slično što su generacije mladih na Zapadu odradile u šezdesetima. [...] Scenu su, onako 'vorholovski', činili uz rokere i brojni umjetnici, dizajneri, fotografi i novinari, pjesnici" (Kostelnik, 2011: 94). Scenu je pratio časopis "Val" te je uskoro postao glavno glasilo svih *rock* događanja u Rijeci te je "od kraja sedamdesetih i u osamdesetim imao ulogu gradskog New Musical Expressa" (Đekić, 2009: 51-52). "Val" je nadopunjavala i Radio Rijeka koja je u svom eteru puštala ono o čemu je "Val" pisao, te je na taj način u potpunosti bila pokrivena *rock* scena Rijeke (Đekić, 2009: 60). Mladi su imali dovoljno prostora u medijima što im je omogućavalo da pišu o onome što zanima njih i njihove vršnjake te su na taj način izgradili čitavu kulturu Novog vala u Rijeci. Ovo ne bi bilo moguće bez potpore države koja je ulagala u omladinske organizacije.

Drukčijim pogledom na svijet stvarala se oaza u kojoj se glazba slobodno razvijala, neopterećena realnom situacijom u zemlji, težila je urbanom prikazu, a režimom se koristila samo kad su u pitanju bile financije, tržište i omladinska infrastruktura (Perković, 2011: 39). Kako je ključni kriterij bila estetika, sve drugo što joj je stajalo na putu bila je spremna odbaciti ili ismijati: "...komunizam, politiku, birokraciju, militarizam [...] jugoslavenski patriotizam. [...] '*rock 'n' roll*' je bio naša oaza, naše mjesto, daleko od nacionalno svjesnih, politički svjesnih, daleko od lijeve i desne opcije" (*Robna kuća*, RTS, 2009. u: Perković, 2011: 40). Daleko i od poštovanja religijskih simbola, ako je suditi po korištenju istih na omotu ploče "Obrana i poslednji dani" Idola, objavljenoj 1982. godine: "Obeznačili su nacionalne i vjerske simbole i pretvorili ih u običan umjetnički izraz. Onaj šizofren odnos [...] na ovim je prostorima obično podrazumijevao ili ceremonijalno ukidanje tradicije ili velebni povratak u nju, otprilike kao što se, kad potreba naloži odlazi do puške skrivene na tavanu" (Perković, 2011: 43).

Kao važna sociološka konstrukcija tu se nameće *turbofolk* koji je svima onima koji su se definirali kroz *rock* poslužio kao oznaka onog što oni sami nisu (Baker, 2010: 11). Ipak, prava je glazbena podloga rata bio upravo *folk* kojeg je u *mainstream* pogurala Lepa Brena, moderniziravši takozvanu "kafansku, narodnu" muziku (Perković, 2011: 44). To je bila glazba koja u sebi direktno nije sadržavala ideologiju, već je jednostavno pokrenula tržište; bila je tražena i prodavala se po cijeloj Jugoslaviji, dok je kasniji nacionalni pokreti u nekim dijelovima nisu suzbili. *Rock* i *turbofolk* postali su prirodni neprijatelji, a individualci koji su se definirali kao *rockeri* prisvojili su svoj identitet kao kontraidentitet, pošto su vlasti, posebice u Srbiji koristile *turbofolk* za poništavanje alternativa (Baker, 2010: 11). *Folk* je u vrijeme kad se zemlja raspadala bio prijemčljiviji narodu, "folk je jednostavno bio jasniji, direktniji i razumljiviji publici kojoj se obraćao, nije ga trebalo prevoditi, a i vrijeme koje je dolazilo preferiralo je muziku za piće, pucnjavu, krik i plač" (Perković, 2011: 45). *Folk* je bio prvenstveno glazba koja se slušala u provincijskim dijelovima zemlje, dok je u urbanim dijelovima, gradovima, predvladavao *rock* (Gordy, 1999:110). Na ovoj su se dihotomiji gradili i identiteti; glazba je bila znak koji je označavao određenu pripadnost, a porastom nacionalizma postalo je sve teže biti *rocker* i alternativac (Gordy, 1999:110).

U osamdesetima se scena u Jugoslaviji razvila, diskografska su se izdanja štampala u ogromnim brojevima, te su krajem osamdesetih zaživjele mnoge pop skupine koje su produkcijski i autorski bile na nivou stranih grupa, a uz to su pratile aktualne trendove u zapadnjačkoj glazbi i za njom su tek malo zaostajale (Perković, 2011: 46). Istovremeno, antitezu je držala alternativa koja je, stjerana u *undergorund*, nesmetano nastavljala dalje s radom i tu i tamo iskakala u ponekom festivalu ili ploči koja je bila izdana od strane manje, nezavisne i često gerilske diskografske kuće (Perković, 2011: 46).

"Vani za taj i takav novi val uglavnom nisu ni znali da bi u 90-ima Balkan ponovo postao kotao krvi i suza ispod kojeg su vatru neumorno ložili krvožedni, zlata gladni warlordovi i licemjerni religijski poglavari koji su sve to blagoslivljali" (Dragaš, 2012: 191).

"Promoviranje novih, identitetski obilježenih izričajnih praksi, potaknuto diskursom vodećih elita i njima podložnih institucionalnih tijela (državnih medija, obrazovanja, sudstva, socijalnih službi itd.), proteglo se i na sferu popularne kulture. U toj sferi, popularna se glazba, kao medij, pokazala izrazito efikasnim pronositeljem novih diskursnih tendencija čime se, međutim, i sama – kao jedna društvena sfera – našla pod utjecajem njihova djelovanja" (Biti, Grgurić, 2010: 7).

U počecima rata koji je u Hrvatskoj bio prikazivan kao časni rat za dugo željeno oslobođenje, u medijima se nastojala načiniti razlika između vojnika jedne i druge strane.

Hrvatski su vojnici tako bili prikazivani kao urbani dečki koji svoju snagu crpe iz *rocka* i više nego druga strana pripadaju zapadnoj kulturi koja iz njih izlazi u svom najboljem, iskonskom obliku. "Rat je naime – stanjem stvari – postao *melting pot* za sve heterogene sastojke što činiše šarenilo tadašnje hrvatske vojske, ali zajednički nazivnik i glavni čimbenik hrvatske ratne ambalaže nije bila institucionalna promidžba, već spontanost urbane supkulutre. Koja je hrvatskog branitelja ugurala u vlastiti (generacijski) junački kanon zamišljajući Super Hrvoja kao križanca Axla iz Guns N' Roses, Charliea Sheena u *Navy Sealsima*, neizbježnog Slyja Ramboa Stalonea i neznanog junaka navijačkog bratstva" (Gall, 2009: 216-217). Pošto je prije službenog formiranja Hrvatske vojske većina "vojnika" pripadala urbanoj mladeži, "u nepostojeću je vojsku lišenu vlastite ambalaže i regula donijela poputbinu svih vlastitih (urbanih i pop-kulturnih) uzora, globalnih kulturoloških kanona i osobna supkulturna iskustva" (Gall, 2009: 217). Upravo zato nije bilo mjesta za ništa drugo osim *rocka*, a uz to, srpska je strana pronalazila inspiraciju u narodnjacima. "Neprijatelj – tada još s dominantnom retorikom o 'ugroženom srpskom puku' i JNA koja je u ulozi 'tampona' među zaraćenim stranama – bijaše i vizualno sve ono što hrvatski Gardist nije želio biti. Riječju, *seljačkog* (u najpogrdnijem smislu riječi) i *komunističkog* [...], za urbanu generaciju okrenutu zapadnjačkoj popkulturnoj matrici odbojnog i frustrirajućeg. Potom, zna li se da je ruralni srbijanski mit i njegova agresivna folklorizacija obrazac pod koji su se trpale različite četničke i terorističke formacije, a sama JNA otvoreno sve do jučer bila čuvarom ideološke socijalističke čistoće, jasno je da je baš ćušpajz zapadnjačkih pop-kulturnih znakova bio transparentno istican." (Gall, 2009: 217).

Uzlet budnica, domoljubnog *popa* i tradicijskih formi glazbenog izričaja službeno je bio prikazivan kao zvučna kulisa rata. Međutim, gore navedeni opis hrvatskog vojnika kao *rockera* nesumnjivo vuče na glazbenika koji je spojio oboje. Thompson svoju estradnu karijeru može zahvaliti točno plasiranom proizvodu, pjesmi "Bojna Čavoglave", koja "među svim tada nastalim glazbenim uradcima domoljubne tematike postala je najjačim, tj. najviše prepoznatljivim i, kao takvim, najpopularnijim glazbenim simbolom otpora agresiji na Hrvatsku" (Pavlovsky, 2014: 291). Njegova je pjesma bila sirova, amaterska, ali i agresivna, a agresija se u rubnoj situaciji kao što je ona rata smatra nagonom za samoodržanje, borbom za opstanak vlastite vrste (Biti, Grgurić, 2009: 11).

Thompson je svojim uratkom dolazio "direktno s fronte" i time je publici ponudio autentičnost rata, nešto s čime se bilo lakše povezati "na prvu", nego što se to moglo s klišeiziranim domoljubnim pjesmama koje su produkcijom bile udaljene od realne situacije (Biti, Grgurić, 2009: 10). Thompson je, kao i "Bojna Čavoglave", velika prilika za razna

polemiziranja, jer ga je nemoguće interpretirati na jedan način. Možemo ga promatrati kao gore opisane bojišne *rockere*, možemo naglasiti njegovu sirovost i agresivnost, te ga time lišiti promišljenog *rockerskog* imidža, a možemo, kao Pavlovsky, uspješnost njegova uratka naći u ritmu koji korijenje vuče iz narodnjaka (Pavlovsky, 2014: 291). Vjerujem da je uspjeh kako Thompsona, tako i "Bojne Čavoglave" upravo u dekonstrukciji ovih obilježja i njihovom ponovnom spajanju u novu vrijednost koja je došla u pravom trenutku. Jednostavno rečeno, "Bojna Čavoglave" ima Istoka, Zapada, Balkana, ratne realnosti, pušaka, lošeg pjevanja i ustaških pokliča, slaže se s desnom strujom i nacionalističkom ideologijom i time se uspijeva suprotstaviti srpskoj strani.

Druga je strana, dakle, strana neuglednih komunista koji teže za nečim čemu u novom dobu neće biti mjesta. "U tako postavljenom frontu električna gitara i progresivne tekovine pop kulture stajali su nasuprot vampira folkloru i etničke muzike" (Perković, 2011: 59). Kao i u svakom ratu bilo je potrebno drugu stranu dehumanizirati i pretvoriti ju u barbare.

Ipak, gitara nije zadugo ostala simbol hrvatske pobune pošto je već ranije pripadala čitavoj Jugoslaviji i uspostavila se kao zajednički simbol glazbe koju su svi dijelili. Bilo je potrebno nešto drugačije. "Kao što su novi graditelji i pregraditelji nacija na Balkanu složni u tome da svaka od njih treba da bude etnički centrirana i teritorijalno grupisana po principu 'svoj na svome', oni se slažu i u tome da svaka od tih nacija treba da bude i u muzičkom smislu od drugih odvojena, da izvodi svoju muziku uz pratnju svog reprezentativnog instrumenta" (Čolović, 2008 u: Perković, 2011: 60). Srbija se u tom smislu posvetila *turbofolku* dok je Hrvatska ušla u spajanje pop glazbe i *dance* glazbe koja je svojom popularnošću na svjetskoj sceni savršeno odgovarala onome čemu se odjednom počelo težiti (iako se tome zapravo težilo oduvijek), Zapadu. Teško je točno procijeniti što je utjecalo na što i što je bilo prije čega. Činjenica je da su i *turbofolk* i *cro-dance* različite strane iste kovanice. Oboje su nastali u ratno vrijeme kao izričaj koji je bio jednostavan, pitak i potreban. Perković piše da je hrvatski *dance* stvorio *turbofolk*, ali vjerojatnija je situacija da su oba žanra jednostavno posljedica spajanja aktualnih svjetskih trendova s lokalnom glazbenom podlogom; kako je ipak riječ o ponešto drugačijim podlogama, i konačni se produkt razlikuje, ali ostaje jednako šarenilo, eksplozivnost i zarazna jednostavnost koja je obilježila ratne godine. *Turbofolk* je od rata nastavio svoju dominaciju, da bi naposljetku, u današnje vrijeme, zavladao mnogim klubovima u cijeloj Hrvatskoj, a *dance* je suvereno vladao diskotekama nekoliko godina da bi manje-više pao u zaborav iz kojeg izlazi samo u posebnim prilikama.

Oba žanra svoju popularnost mogu zahvaliti tome što se u rat nisu petljali, već su publici nudili bijeg u drugi svijet, evokaciju lagodnog života, seks i zabavu, bez prizivanja stvarne situacije u kojima su se zemlje tada nalazile (Perković, 2011: 72). Uloga javne televizije bila je promovirati ovakve sadržaje, kako ih Perković naziva "lokalni anestetici i antidepresivi", a uloga zvijezda bila je medijska eksponiranost i nova vrsta atraktivnosti koja nije uključivala stvarni umjetnički angažman da bi održala slavu (Perković, 2011: 73). Došlo je do hiperprodukcije sadržaja koji je podilazio publici, dok ju je istovremeno stavljao u poziciju pasivnih konzumenata i na taj je način podcijenjivao. Vlast, čini se, niti s jedne niti s druge strane granice nije imala problema s novim *pop* sadržajem. Nove pjesme nisu pobuđivale subverzivno ponašanje, nisu se petljale u politiku, niti su pozivale na mobilizaciju, jednostavno su bile zabavna glazba koja je u to vrijeme odvrćala misli od problema koji kucaju na vrata.

### **3.2. Cro-dance**

Rat, raspad Jugoslavije i jačanje nacionalizma bili su povod za kulturalnu promjenu. Dotadašnja je kultura bila pod utjecajem režima u kojem se nalazila, te je mogla ili biti u skladu s onim što je propisivao režim ili u opreznoj opoziciji koja je prolazila cenzuru. Odvajanje Hrvatske od Jugoslavije donijelo je posve novi društveno-kulturno-politički kontekst koji je trebao biti popraćen glazbom i drugim kulturnim produktima koji su progovarali o vremenu u kojem su se nalazili. Nacionalizam u Hrvatskoj je težio uspostavljanju etnički čiste države, s katoličanstvom kao glavom religijom, i jednim jezikom koji bi bio očišćen od vanjskih utjecaja i raznih posuđenica. "Svi procesi koji su se dogodili u novom, postsocijalističkom društvu odrazili su se, dakako, i na sve segmente popularne kulture, pa tako i na rock-glazbu. Početkom devedesetih javlja se novi glazbeni trend koji, sa svim svojim odlikama i specifičnostima te uz veliku podršku medija i vodećih menadžera, potiskuje druge relevantne glazbene obrasce: hrvatski *dance*. Propadanje srednje klase – što se direktno odrazilo na kupovnu moć glazbenih recipijenata, izvođenje nove glazbe u diskotekama na plejbek, zatvaranje klubova i nemogućnost organiziranja živih svirki, odlazak velikog broja muške populacije na frontu, smjena generacije na glazbenoj sceni, migracije stanovništva, procesi ruralizacije i provincijalizacije popularne kulture te ostali pripadajući momenti i procesi uvjetovali su gotovo potpunu marginalizaciju grupa i autora rokarske

provenijencije" (Kostelnik, 2011: 44-45). *Rock* nije imao kvalitetu eskapizma<sup>10</sup> koja se nalazila u *cro-danceu*, koji se nije bavio ozbiljnim temama i zbog toga je, od glavnog proizvođa jugoslavenske diskografije, gurnut na marginu. Uz to, u duhu "novog tradicionalizma" vlasti su ulagale u razvoj folklorne hrvatske glazbe kao što su tamburice i klapa kako bi se glazbena industrija vratila svojim "korigenima" (Gall, 2009: 153). Mnogi su se glazbenici, kako bi osigurali svoj opstanak, odlučili politički izjasniti, u čemu se vidi utjecaj politike na estradu, ne samo u reinenciji starih glazbenih oblika, već i u ograničavanju postojećih (Biti, Grgurić, 2010: 24).

### 3.2.1. *Dance kao otpor*

Što se uopće smatra popularnom glazbom u Hrvatskoj? U zapadnjačkim zemljama to je sve ono što nije klasična glazba, ali na području Balkana zbog miješanja tradicijskih žanrova s vanjskim utjecajima nastaje spoj koji može biti i *folk*, ali i *pop*. Pojednostavljeno, *pop* se može definirati i kao zaseban žanr koji supostoji u odnosu na dva druga žanra: "Na domaćim je prostorima *pop* često korišten kao stilski tampon između zabavnjačke glazbe (šlagera) i rocka" (Gall, 2011: 225). Uz to, moguće je da se iz ovog spoja vanjskih utjecaja i lokalnih utjecaja stvara jedan posve novi žanr koji izmiče definiciji. Zbog ovog je najlakše staviti ove kombinacije pod zajednički nazivnik „zabavne glazbe“; ovaj termin oduzima populariziranoj *folk* glazbi njen potencijal za kulturalnu borbu (Baker, 2010: 7).

Razlika između masovne kulture i popularne kulture, jest ta što se na masovnu kulturu gleda kao na manipulaciju vladajućih, dok je popularna kultura njezina opozicija, strategija otpora niže klase u svakodnevnom životu (Duda, 2002: 115). Ako se ovo primijeni na nove oblike *folk* glazbe koji su nastajali u periodu raspada Jugoslavije, a posljedično i na *cro-dance*, može se uočiti njihov potencijal za otpor prema dominantnoj kulturi domoljublja, i domoljubnih pjesama. Oni su u to vrijeme bili produkti mlađe generacije koja je izražavala svoju želju za zabavom i odbijala je pritiske odozgo koji su nastojali implementirati nacionalizam u sve sfere društva. Međutim, iako je u početku *cro-dance* doista krenuo kao *underground* pokret, vrlo je brzo postao prihvaćen od strane vladajuće ideologije, koja u njemu nije vidjela ništa opasno, i prometnuo se iz popularne u masovnu kulturu. Fiske piše kako je nemoguće da popularna kultura istovremeno bude i dominantna, jer je u njoj srži da

---

10 Eskapistički moment je bio prisutan i u Srbiji pojavom turbofolka. Razlozi uspjeha kako *turbofolka*, tako i *cro-dancea* vrlo su slični. Oboje nastaju u trenucima društvenih previranja, u nepogodnoj ekonomskoj situaciji, a podupire ih vlast pomoću medijskih servisa. Uz to, svojim konzumentima sugeriraju hedonizam i "život na visokoj nozi" kroz tekstove i video spotove (Pavlovsky, 2014: 333).



bude njena antiteza, a ne njen dio (Fiske, 1989a: 43 u Duda, 2002: 116). Sredinom devedesetih su već svi uključeni u stvaranje *dance* glazbe našli način kako od nje zarađivati u svim segmentima proizvodnje – od tekstopisaca do klubova, te se glazba radila kako bi zadovoljila potrebe biznisa koji se oko nje stvorio (Collin, 2009: 334). Iz ovog je razloga, postavši *mainstream cro-dance* izgubio svoj potencijal kulturalne borbe.

### 3.2.2. *Dance kao žanr*

"Radijske postaje i klubovi najprije su zadrhtali, zatim se čitav krajolik preobrazio, nečuvenom brzinom. Uvukao se u prodavaonice ploča, pubove i tajna sastajališta, produžujući se sve do sata u kojem je ostatak grada odlazio spavati. Tu seksi i izdašnu vibraciju svi su prepoznali" (Garnier i Brun-Lambert, 2005: 9).

"*Dance* – [...] popularna plesna glazba koju karakterizira korištenje elektronskih glazbala, ritam mašina i semplova. U Hrvatskoj je *dance* bio izrazito popularan početkom devedesetih kao žanr koji je obuhvatio brojne derivate elektroničke plesne glazbe te negdašnje disco produkcije križajući je sa šlagerskim formama" (Gall, 2011: 70).

*Dance* kao glazbeni žanr nastaje još 1970-ih novim glazbenim istraživanjima mogućnosti kompjutorski generirane glazbe. Njegova popularnost doseže svoj vrhunac u Europi, posebice u zemljama sjeverne Europe devedesetih godina kada su cijene tehnologije korištene u stvaranju glazbe znatno pale, što je mnogima omogućilo kupnju električnih klavijatura neophodnih za *dance*. "Činjenica jest da je 1990-ih došlo do rapidnog razvoja informatičke, digitalne tehnologije i da se pojavio internet, koji je privukao upravo mlađe, informatički 'opismenjene' naraštaje" (Pavlovsky, 2014: 357). Hrvatsko stanovništvo koje je iselilo u ove zemlje, došlo je u doticaj s ovim glazbenim pravcem, te su, vraćajući se u Hrvatsku, donijeli sa sobom i *dance* glazbu koja se je posljedično prilagodila kontekstu u kojem se našla (Baker, 2013: 280).

*Cro-dance* je najviše prosperirao u razdoblju od 1993. - 1998. godine, sadržavajući u sebi elemente *hip-hopa*, koji su bili u službi ukrasa, ali bez svojih supkulturalnih značajki (Baker, 2013: 209). *Hip-hop* je tada, a još je i danas, bio dio *underground* scene koja se nikada nije probila u *mainstream*, *cro-dance* je *hip-hopu* sličio samo po upotrebi lingvističkih i stilskih praksi: rapa i odjeće, posebice kod muških izvođača; uz to se spajao s *dance* i *house* glazbom sjeverne Europe ranih 90-ih godina, te je imao elemente *techno* glazbe. Repetitivnost i *beat* su bili "sloboda ostvarena zaboravom subjektivnosti i svojevoljnosti, ekstaza u *očaranosti* ritmom" (Reynolds, 2009: 56).

Rap nije bio središnji pjesnički sadržaj, već je naglašavao pjevne vokale kroz kontrast; bio je smješten u uvodni dio skladbe ili/i u središnji dio te je bio na engleskom jeziku omotavajući pjevne dijelove skladbe koji su bili na hrvatskom. Neki od glazbenika *cro-dance*-a bili su prethodno aktivni na *hip-hop* sceni, te su se rastom popularnosti *cro-dance*-a „preselili“ u ovaj žanr (primjer je ET, ili Electro Team). Iako je imala sve elemente *underground* žanrovskih pravaca, *cro-dance* glazba je postala komercijalizirana popularna glazba koja se smjestila unutar *mainstream* hrvatske estrade (Baker, 2013: 269). Snimali su se i albumi, ali je naglasak bio na *singl* pločama koje su izdavačke kuće snimale kako bi dospjele u radijski eter, do živih izvedbi i kako bi se izvodile kako na televiziji tako i na festivalima (Baker, 2013: 269). Glavni izvor prihoda izvođača i menadžera u hrvatskoj industriji zabave u to je vrijeme dolazio kroz tantijeme od izvedbi na državnoj televiziji (Baker, 2013: 269).

*Cro-dance* nije mogao funkcionirati samo auditivno, već je njegovo vizualno ono što upotpunjuje sliku. "Uz samu produkciju popularne glazbe i/ili njezinih izvođača veže se cio niz pratećih kulturnih pojava u industriji zabave, mode, časopisa, publikacija, produkciji *selebova* – slavni osoba itd. [...] (popularnu) glazbu [se] više ne može doživljavati kao pojavnost samu po sebi i samu za sebe, već se uz nju fenomenološki uvijek veže i cio taj 'paket' značenja, prezentiran vizualno" (Pavlovsky, 2014: 376-377). Vizualno je bilo jednako važno kao i glazba i ritam – dok su glazbenici nastojali što vjernije kopirati u svojim video uradcima videospotove s MTV-a (Pavlovsky, 2014: 359), publika je oponašala njihov izgled i stil, tako stvarajući kompletnu sliku *cro-dance* scene devedesetih. Ova reflektivnost nije samo nadodana, već je ugrađena u samu strukturu intersubjektivnosti publike i izvođača te je esencijalna estetici izvedbe (Berger, Negro, 2004: 123). Publika i izvođači zajedno stvaraju *cro-dance* scenu; publika prateći ono što izvođači rade i kako izgledaju, a izvođači tako što nude publici ono što vide da im se sviđa i da je aktualno. U ovom konkretnom slučaju, MTV.

### 3.2.3. Jezik i tekstovi

"Individualna glazbena kultura preuzima elemente transkulturalne glazbe, ali sve veći broj nacionalnih i lokalnih glazbenih kultura također pridonosi obilježjima transkulturalne glazbe" (Wallis i Malm 1984: 297-302 u Bosanac, 2004: 107).

*Cro-dance* je preuzeo elemente *hip-hopa* u drugačiji jezik, zasnovan na estradi, te su ove prakse podlegle fazi lokaliziranja; posljedično, prebacivanje koda između hrvatskog i engleskog je postala rutina. Višejezičnost teksta može imati i komunikacijsku i indeksnu

funkciju; odabir jezika je poput „zvučne evokacije“ mjesta i nacije na koju taj jezik upućuje (Baker, 2013: 270). Korištenje više jezika može omogućiti izvođačima da istovremeno komuniciraju s različitom publikom, kao i da prenose više značenja, a ovo komunikativno značenje se može prenositi samo ako su dijelovi na stranom jeziku dostatni po dužini i razumljivi slušatelju (Baker, 2013: 270). Kroz korištenje engleskog jezika *cro-dance* se divergira od normi postavljenih na estradi (Baker, 2013: 271). Postavši popularan, *cro-dance* je postao dio *mainstream* glazbe 90-ih, ali je krenuo kao *underground* projekt, koji je u sebi sadržavao otpor manjine prema trenutnoj situaciji u državi. Unatoč tome što je bio perolakog karaktera, *cro-dance* je u sebi sadržavao "političku rezonancu", mogućnost oslobođanja kroz glazbu (Reynolds, 2009: 162). Izražavao je težnju za otvaranjem prema drugim kulturalnim utjecajima, a pjesme o ljubavi su implicirale i druge želje – poput one za postojanjem u određenom odnosu prema modernitetu ili Zapadu (Baker, 2013: 275). Vrhunac je doživio 1994. godine kada je *ET* objavio svoj album „Second to none“, nakon čega počinje njegov lagan pad u banalizaciju te ako smo u njemu u početku mogli pronaći elemente otpora, oni sad nestaju.

Engleski jezik je u *cro-dance*-u simbolička rezonantnost, nosi konotacije na anglofone zemlje, na SAD, te njihov ideološki kozmopolitizam, mobilnost, otvorenost prema drugim kulturama uz inkluziju (Baker, 2013: 275), uz to engleski koji se koristi pripada žargonu američke masovne kulture, što naglašava fasciniranost SAD-om (Berger, 2003: 12). Nova je vlada na čelu s Franjom Tuđmanom težila lingvističkom purizmu, ali su prije Domovinskog rata bolje obrazovani i zaposleni stanovnici gradova diljem Jugoslavije smatrali da je engleski „jezik svijeta“, te se nacija ne bi bila u mogućnosti okrenuti svijetu ako bi bila lingvistički zatvorena. Na ovaj su način, ali bez spominjanja mišljenja jugoslavenske inteligencije, producenti *cro-dance*-a objasnili korištenje engleskog jezika u svojim pjesmama, te je upotreba engleskog postala tvrdnja identiteta – da Hrvatska pripada Zapadu i Europi (Baker, 2013: 275). Ovo je objašnjenje išlo uz dlaku tadašnjem stvaranju hrvatskog identiteta koji se definirao kroz binarizme Zapad–Istok i Hrvatska–Srbija. Evociranje zapadnjaštva kroz glazbu je omogućilo udaljavanje Hrvatske od neželjenih suprotnosti, te je engleski u *cro-dance* glazbi označavao uključenost nacionalne kulture u transnacionalni prostor zabave (Baker, 2013: 275).

Tekstovima *cro-dance* žanra se redovito zamjera njihova očitost i pretjeranost, te im se oduzima viša vrijednost. Međutim, iako je to djelomično točno, činjenica je da je patetika prisutna u kulturi od njenih samih početaka (Pavlovsky, 2014: 341). Upravo su pretjeranost i očitost njena karakteristična obilježja koja se mogu naći i u "visokoj" kulturi Europe – njenom

književnosti; autor navodi za primjer antičke drame koje obiluju patetikom baš kao i opere (Pavlovsky, 2014: 341). Jedina razlika koja se može uočiti je u tome što je popularna kultura tekstove iskoristila na novi način, onaj proizvođački, koji sada služi za zaradu, te da se prema njima većinom ne odnosi kritički (Pavlovsky, 2014: 342).

Činjenica je da je popularna glazba komercijalna i da se ona mora svidjeti velikom broju ljudi, pa zbog toga ne smije biti oblikovana tako da od slušatelja zahtijeva velike napore pri njenom "odgonetavanju". "No, zbog te glazbene jednostavnosti [pjesme] ne mogu trajati duže od nekoliko minuta, a u nekoliko minuta ne može stati poema, što znači da, što god željeli reći, tekstovi tih pjesama moraju to učiniti u malo riječi i na jednostavan način" (Pavlovsky, 2014: 354). U hiperprodukciji nije moguće uvijek biti originalan i imati nove ideje za tekstove koji moraju ispričati priču u kratkom vremenu i smisleno. Uz to, treba paziti na balans između melodije i teksta; jedno ne smije pojesti drugo (Pavlovsky, 2014: 361). Snažan *beat* u *cro-dance* glazbi ne ostavlja mnogo prostora za razvijanje teksta kao što bi se možda mogao razviti uz akustičnu gitaru, ali pošto je *dance*, kao što mu samo ime kaže, prvenstveno glazba za ples, od njegovih se tekstova niti ne bi trebalo očekivati puno. U klubovima u kojima se ova glazba puštala, teško da je bilo moguće razaznati baš svaku riječ, repetitivni refren<sup>11</sup> od dva-tri stiha bio je ključni dio pjesme, ostalo, poput *rap*-a, samo je punilo praznine. "Pri tom je moguće da 'sretan spoj' pridoda 'težinu' tekstu koju on sam, pri čitanju, bez uglazbljivanja, ne bi imao, odnosno, da i melodija, zahvaljujući tekstu, dobije 'težinu' koju s nekim drugim tekstom ne bi imala" (Pavlovsky, 2014: 362).

Ako je ovaj spoj doista pogođen u pravoj mjeri, nema razloga da, bez obzira na moguće nedostatke teksta i glazbe, ne nađe publiku koja se iskreno s njime poistovjećuje. "'Dobro pogođena' glazbena interpretacija i klišeiziran, patetičan tekst može učiniti iskrenim, emotivnim svjedočenjem o stvarnom ljudskom iskustvu, s kojim se onda, zbog te 'iskrenosti', 'emotivnosti', 'stvarnosti' i drugi ljudi mogu poistovjetiti" (Pavlovsky, 2014: 363).

### 3.2.4. Analogije s turbofolkom

Kako sam već napomenula, produkcija *cro-dance*-a je naglašavala zapadnjaštvo i suvremenost, te se na taj način željela distancirati od okruženja u kojem se nalazila Hrvatska.

---

11 Primjer je refren pjesme "Iza ponoći" od Elle:  
"Al' iza ponoći ja bit ću tu,  
na tvome krevetu tražit ću osvetu  
iza ponoći bit ću tu  
da zaboraviš nju"

Izvor: <https://www.youtube.com/watch?v=x8eDod4CMOU>, (stranica posjećena: 12. 09. 2016)  
Sam refren započinje pjesmu, a osim toga u njoj je zastupljeniji od kitica, te se ponavlja mnogo puta.

Inzistirali su na tome da je takva glazba mogla nastati samo u nezavisnoj Hrvatskoj, a nikako u socijalističkom režimu. Oštro su odbacivali svaku poveznicu s *turbofolk* glazbom koja je dolazila iz Srbije, iako su oba žanra imala očite sličnosti. "Turbofolk nije tek izolirani 'glazbeni fenomen' kako ga se najčešće – posve krivo – interpretira. On je doista način 'sagorijevanja naroda' i razbuktavanja njegovih 'najnižih strasti' ali i logičan ishod opsežne selidbe pseudofolklornih rituala iz svojeg izvornog tradicijskog i ruralnog prošlostoljetnog okruženja u urbani prostor današnjice" (Gall, 2009: 207) Dakle, *turbofolk* je baš kao i *cro-dance* spoj utjecaja izvana i glazbene tradicije kulture; jedina razlika na kojoj se inzistira je ta da je *cro-dance folk* ostavio izvan svojih glazbenih granica, dok se *turbofolk* na *folku* izgradio, dodavši samo "turbo" u svoj naziv koji označava elemente *dance*-a.

U debatama o kulturalnom identitetu popularne glazbe u Hrvatskoj *turbofolk* su zvali „predratnom novokomponiranom narodnom glazbom“, dok je *cro-dance* fundamentalno drukčija pojava, a na ovoj se tvrdnji inzistira i danas. *Cro-dance* se suprotstavio *turbofolku* i zauzeo dio tržišta te je zbog toga bio integriran u nacionalistički projekt polovice 90-ih godina koji nije želio ništa ne-hrvatsko na tržištu (Baker, 2013: 276). Međutim, čini se kako su neki glazbenici našli načina da ukomponiraju narodnjačke elemente i u hrvatski oblik *dancea*. Pošto su narodnjaci, kao i sva ostala srpska glazba pod zabranom nestali iz etera, glazbenici su, čini se, obradili neke njihove karakteristike i ukomponirali ih u neke pop hitove devedesetih (Pavlovsky, 2014: 290).

Bez obzira na zabranu, *turbofolk* je prelazio granice postavljenje nacionalističkim težnjama, što je vidljivo i danas, u popularnosti ove glazbe na prostorima bivše Jugoslavije, i broju klubova koji puštaju samo *turbofolk*.

Srbija, s druge strane, nije bila toliko zatvorena prema hrvatskim kulturalnim proizvodima, te je ondje *cro-dance* bio samo još jedan produkt koji je prenesen preko granice te je kao takav on postao dio svakodnevnog života u Srbiji. Izmičući Miloševićевой politici, ovi su kulturni produkti budili sjećanje na nekadašnji kolektivni identitet te su bili sredstvo otpora prema tadašnjoj situaciji koja je od susjeda stvorila neprijatelje. Međutim, vrlo brzo su ove pjesme preuzeli mediji u vlasništvu Miloševićeve obitelji, te je hrvatski *pop* postao sastavni dio srpskih glazbenih lista, i time izgubio svoju snagu kao sredstvo otpora (Baker, 2013: 278). *Cro-dance* svoju popularnost može zahvaliti i time što se u njemu ne pojavljuje društvena stvarnost, značenja ova glazbe isključuju ratne posljedice, za razliku od tadašnjih drugih izvođača, poput Thompsona. "Glazbeni kritičari koji se bave fenomenologijom glazbe bili su sličnog mišljenja, a time da dotičnu glazbu jesu svrstavali u područje 'loše' estetike i

kiča, ali su joj istodobno priznavali neposrednost i osjećaj za životnu stvarnost, objašnjavajući time njezinu popularnost" (Pavlovsky, 2014: 188).

Gledajući s vremenskim odmakom „razmjena *dance* glazbe između Hrvatske i Srbije za vrijeme rata predstavljala je prostorni transfer značenja preko političkih i kulturnih granica. Drugi su slojevi značenja pak stvarani samo kroz vrijeme, kroz vježbu primisli i osobnih sjećanja“ (Baker, 2013: 279).

### 3.2.5. Nakon *cro-dance-a*

*Cro-dance* je postao popularni oblik otpora prema situaciji koja se naglo promijenila i koja nije bila u skladu sa željama stanovništva bivše Jugoslavije. Tekstovima, glazbenim obilježjima i drugime *cro-dance* se odupirao tadašnjem nacionalizmu odbijajući sudjelovati u ratu, o njemu pjevati i zauzimati stranu – služio je kao kontrast domoljubnom *popu*. Kasnije, komercijalizacijom gubi svoju svježinu i oštrinu te nestaje s tržišta oko 1998. godine gdje ga zamjenjuju drugi žanrovi potpomognuti državnim medijima koji su se priklonili populariziranoj vrsti tamburice i otvorenijoj vrsti *pop/folk* glazbe (Baker, 2013: 279). "U hrvatskoj popularnoj glazbi u drugoj polovini 90-ih dominantni je glazbeni trend svojevrsna mješavina lakog *pop dancea* te elemenata folka i novokomponirane pjesme. Stvoren je novi žanr, specifični hrvatski proizvod, tzv. *folk dance*, ponajviše sličan turbofolku u Srbiji" (Kostelnik, 2011: 138). Nakon rata, polako se otvara tržište između dviju država, te kulturalni proizvodi mogu lakše kolati (Pavlovsky, 2014: 294). Kako pada popularnost *dance-a*, tako raste popularnost *turbofolka*, te on postaje regionalno prisutan, posljedično oblikujući kako srpsku tako i hrvatsku estradnu glazbu (Pavlovsky, 2014: 294). Utjecaji i inspiracije u ovom *folk dance-u* se više ne moraju skrivati pošto je zabrana podignuta s razmjene kulturalnih produkata. Osim stvaranja *folk dance* glazbe, *turbofolk* u svojoj izvornoj fomi postaje sveprisutan u Hrvatskoj, možda ne toliko u državnim medijima, koliko u popularnoj kulturi, na klupskoj sceni i slično.

*Cro-dance* je populariziran jer je podsjećao na zapadnjačku glazbu, pa je služio slušateljima za bijeg od ratne stvarnosti. Uključivanje engleskog u tekstove pokazuje da je nacionalizam bio polje na kojem su se natjecali različiti diskursi, a "*cro-dance* se predstavio i legitimirao u skladu s hegemonijskim nacionalističkim diskursom Hrvatske u devedesetima, pa ipak indeksni engleski kojim se koristio razlikovao se od antikomunističke struje unutar hrvatskog nacionalizma koja bi odbacila engleski u cjelini" (Baker, 2013: 282). *Cro-dance* je istovremeno funkcionirao i kao opozicija i kao potvrda vlasti, ta ga je upravo ova

kontradiktornost održala. Vlast ga nije mogla zabraniti jer su producenti tvrdili da pokazuju težnju Hrvatske prema Europi, te im je zbog toga bilo moguće na neki se način odvojiti od ratnog konteksta i sanjariti o udaljenim krajevima. Uz to, ne treba zaboraviti da je *cro-dance* prije svega ipak bio rezultat globalnih procesa u popularnoj kulturi, a da su kontekst raspada Jugoslavije, kao i lokalni glazbeni utjecaji naposljetku zaslužni za njegovu konačnu formu (Pavlovsky, 2014: 403).

## 4. ODGOVOR PUBLIKE

### 4.1. Uvod u istraživanje

U prva sam dva poglavlja obradila kontekst nastanka *cro-dance* žanra kroz povijesni, politički i društveni diskurs. U trećem sam se poglavlju osvrnula na sam žanr i na to kako ga je taj kontekst oblikovao. Za sad, moj se rad bazirao na teoriji ne obraćajući mnogo pažnje na one koji su u tom kontekstu živjeli i koji su ga oblikovali. Bez istraživanja njihova mnijenja imala bih samo teoriju koja o ovoj perspektivi ne progovara dovoljno, a bez teorije i razumijevanja bitnih odrednica kulture devedesetih imala bih samo mnoštvo mnijenja. Intervjui s ispitanicima su mi pomogli da radu dodam dimenziju emocije, osobnog doživljaja i sjećanja, te su mi u nekim slučajevima izvrsna antiteza teoriji, što samo još više naglašava potrebu za perspektivom publike kada se radi o proučavanju nekog glazbenog fenomena.

U početku svog istraživanja nisam znala gdje će me pitanja koja sam postavljala odvesti, sve što sam željela bilo je saznati što ljudi imaju za reći o glazbi devedesetih u Hrvatskoj. To je bilo i moje prvo pitanje, "čega se sjećate iz glazbe devedesetih?". Nakon prvotnog odgovora, nastavljala bih razgovor s ispitanicima ovisno o tome što mi se u njihovom odgovoru činilo najrelevantnije, te bih ih poticala da sami nastave dalje ukoliko su se oko nečeg posebno zadržali. Ovo mi je dalo vrlo široku i raznoliku sliku. Ipak, kroz njihove sam odgovore uspjela izvući nekoliko važnih osnova na kojima se ovaj rad i bazira. Većina se ispitanika u svojim odgovorima zadržavala na nekoliko istih točaka, te sam te točke uzela kao odrednice istraživanja. Ovo su najčešće kada se radi o *cro-dance* glazbi: komercijalni aspekt, identitetski aspekt, analogija dobro/loše, nacionalna osviještenost, utjecaj medija i kontekst rata; dakako, važno je i jesu li *cro-dance* slušali, te jesu li ga slušali s namjerom ili su mu slučajno bili izloženi. Ovisno o tome kojoj generaciji pripadaju, tako su se odgovori i mijenjali, pa sve generacije ne govore o svim navedenim temama. Nakon analize odgovora zaključila sam da mi upravo ovaj generacijski odmak govori najviše i najglasnije, tako da sam odlučila da ću se njemu i posvetiti u ovom poglavlju. Sveukupno imam 5 generacija; rođeni šezdesetih, sedamdesetih, osamdesetih, početkom devedesetih, te generacija sredine i kraja devedesetih. U početku sam planirala svrstati sve generacije devedesetih u jednu kategoriju, međutim, uočila sam koliko se njihovi odgovori međusobno razlikuju u nekim segmentima te sam ih ipak odlučila staviti u zasebne kategorije.

Kao što sam već navela, postoje teme koje se ponavljaju; pomoću njih oblikujem odgovore svake generacije, a ako je neka tema zastupljenija, njoj se više posvećujem. Teme koje obrađujem su:



1. Poznavanje termina *cro-dance*; poznavanje žanra; jesu li ispitanici slušali *cro-dance* i kako
2. Smatraju li *cro-dance* glazbom djetinjstva/mladosti; identificiraju li se s njom
3. Jesu li u razgovoru svrstali *cro-dance* u "dobru" ili "lošu" glazbu, ili su se na neki način dotakli kvalitete *cro-dance* glazbe
4. Spominju li kontekst rata, politički kontekst ili nacionalizam
5. Spominju li ulogu medija
6. Spominju li komercijalni aspekt
7. Jesu li nostalgični prema *cro-dance* glazbi

## 4.2 Metodologija

Za potrebe istraživanja razgovarala sam s 23 osobe iz različitih dijelova Hrvatske, različitih socio-ekonomskih prilika, različitih poslova (vezanih i ne vezanih uz glazbu), te različitih generacija. Istraživanje sam provela u periodu od lipnja do kolovoza 2016. godine u formi razgovora koje sam snimala. Razgovori su počinjali pitanjem "čega se sjećate iz glazbe devedesetih?". Nakon što sam obradila podatke i uočila generacijske razlike, ispitanike sam podijelila u 5 grupa ovisno o desetljeću rođenja. Primijetila sam da se neke teme ponavljaju, te uzela sam ih kao glavne odrednice istraživanja po kojima sam izvodila zaključke za svaku generaciju. Neke grupe ispitanika nisu spominjale sve teme, prema čemu sam zaključila da im taj određeni aspekt nije važan u relaciji s *cro-dance*-om.

Cilj je ovog istraživanja upotpuniti analizu *cro-dance*-a, te služi kao dodatak glavnom tekstu. Njegovi se zaključci ne mogu uzeti kao ogledni primjer mišljenja publike u Hrvatskoj, kako zbog malog broja ispitanih, tako i zbog malog vremenskog perioda u kojemu je proveden.

## 4.3. Generacijski dojmovi

### 4.3.1. Generacija šezdesetih

"Nacionalizam i domoljubna muzika."

Ono što je kod generacije šezdesetih najzanimljivije jest to što je prvi odgovor kod svih ispitanika na moje pitanje o glazbi devedesetih bio iz političke perspektive i nacionalnog diskursa. Iako je moje pitanje bilo vezano uz glazbu, ispitanici su najčešće govorili o kontekstu rata u političkom smislu, govoreći o kulturi iz ove perspektive.

Na *cro-dance* gledaju kao na potporu novoj demokraciji koja je odlučila "zaglupiti" narod zbog čega ga smatraju negativnim proizvodom kulture. Uz to, neki od ispitanika spominju da uz ovu vrstu glazbe ide droga, alkohol i zabava što smanjuje želju za otporom, što odgovara vlasti.

Većina njih nije niti čula za termin *cro-dance*, nisu ga aktivno slušali, niti na njega obraćali posebnu pozornost. I u devedesetima su se bavili drugačijom glazbom, slušali su većinom ono što im je bilo drago i u mladosti; kako glazba koja je njih obilježila tada nije bila prisutna u medijima, neki su odbijali uopće slušati radio, te su smatrali da su tadašnji mediji bili na strani političara i pod velikim utjecajem ideologije.

*Cro-dance*-u zamjeraju njegov komercijalni aspekt, te smatraju da se ova glazba stvarala isključivo zbog zarade, kao i zbog popularnosti koja je išla uz uspjeh na tržištu. Iako nisu aktivno slušali *cro-dance* i iako nisu zapravo znali njegove žanrovske odrednice, smatraju kako je loš, te za njih predstavlja srozavanje kvalitete, te na njega imaju loše asocijacije.

#### 4.3.2. Generacija sedamdesetih

"Glazba za sklekove."

Ispitanici ove generacije su upoznati s terminom *cro-dance* kao i s odrednicama žanra; nisu ga aktivno slušali, ali je ipak za njih bio neizbježan pošto je bio prisutan u klubovima devedesetih. Za neke nije dio identiteta, pošto su se već ranije identificirali s nekim drugim glazbenim pravcima, međutim, nekima je klupska kultura pa i sam *cro-dance* bio važan dio identifikacije za vrijeme njegove popularnosti. Ne uspoređuju ga s drugim glazbenim žanrovima, ali smatraju kako nije kvalitetan u usporedbi s drugim glazbenim stilovima istog žanra (elektronička glazba). Ne primjećuju relaciju *cro-dance*-a i nacionalizma, ali je kontekst rata vrlo važan. Smatraju kako je *cro-dance* bio zabava za mase, i kako je bio potreban mladim ljudima koji su se, bez obzira na teško stanje, morali nekako zabavljati. Mediji su širili određenu sliku; *cro-dance* je bio izrazito popularan i prisutan u medijima. Ne spominju poseban komercijalni aspekt ove glazbe, a jedan je ispitanik napomenuo kako je to bio potpuno nebitan element pošto se glazbom uvijek zarađivalo, te je ovo bio samo još jedan primjer da tržište funkcionira. Isti je ispitanik *cro-dance* nazvao "glazbom za sklekove", te je napomenuo da su svi to "negdje slušali i s tim se zafrkavali".

#### 4.3.3. Generacija osamdesetih

"To je kao ono ET?"

Ispitanici ove generacije prepoznaju termin, odrednice žanra, te iako ga aktivno nisu slušali (osim neizbježno u djetinjstvu), uvijek ga "vole čuti". Ovo je također generacija kod koje sam primijetila najsnažniju identifikaciju s ovim žanrom. Ispitanici s kojima sam razgovarala, bili su vrlo emocionalno vezani uz ovu glazbu pošto ih je pratila kroz odrastanje, te je bila prisutna taman kad su ulazili u svoje tinejdžersko doba. Oni su se također suzdržavali od ocijenjivanja *cro-dance* glazbe kao "dobre" ili "loše", te su općenito izbjegavali govoriti o kvaliteti *cro-dance* glazbe, iako su spomenuli ove kategorije u relaciji s njom, ali samo kako bi naglasili da je to nebitan dio opisa ovog žanra. Nisu željeli komentirati njezinu kvalitetu jer su smatrali da ne mogu biti objektivni, pošto je ona dio njihovog identiteta i previše su emocionalno povezani. Vezano uz *cro-dance* nisu spominjali rat niti nacionalizam, već su odmah nakon mog pitanja počeli opisivati djetinjstvo.

Osjećaju nostalgiju za glazbom svoga djetinjstva, ali smatraju kako je to nešto što ostaje u prošlosti, nešto što sada može postojati samo u novom obliku *remiksa* kojeg može izvesti neki *DJ*; pošto je *cro-dance* u devedesetima bio pokret, danas više za njih ne bi imao takvo značenje.

#### 4.3.4. Generacija devedesetih

"Zajedničko dobro sjećanje."

Kod generacije rođene na početku devedesetih na pitanje "čega se sjećate iz glazbe devedesetih?" prvi je odgovor najčešće bio "treš" što je kolokvijalizam za *cro-dance* glazbu. Ova generacija dobro prepoznaje odrednice žanra, upućena je u izvođače i pjesme, te kao i generacija osamdesetih *cro-dance* "voli čuti". *Cro-dance* je za njih dio zajedničkog sjećanja, i smatraju kako je dio njihovog identiteta. Opisuju ga kao "zabavnu, sretnu, naivnu" glazbu koja nema posebne umjetničke vrijednosti. Ne nazivaju je "dobrom" ili "lošom", već smatraju da je bila najviše glazba kojom se bježalo od stvarnosti, koja je bila neka vrsta eskapizma iz situacije rata. Jedan je ispitanik naziva "audio sjećanje koje svi dijelimo", te voli kada je s prijateljima vani i kada ju imaju priliku čuti u klubu, jer je to neka vrsta užitka u trenutku prepoznavanja. Smatra kako je zbog toga što je to nešto što svi zajedno dijele ova glazba doživjela ponovni uzlet u posljednjih nekoliko godina. Oni koji se sada bave glazbom, a odrasli su slušajući je, u njoj pronalaze inspiraciju za vlastite glazbene kreacije. Pošto je u

njih usadena, uvijek se potkrade i uvijek joj se na neki način vraćaju, bilo to u užitku slušanja pri izlasku ili u *remiks* verzijama starih hitova.

#### 4.3.5. Generacija sredine i kraja devedesetih

"Tema je najčešće seks."

Iako su im teme pjesama u malom prstu, generacija rođena sredinom devedesetih nije upoznata s terminom *cro-dance*, već se koriste terminom "treš"; prepoznaju odrednice žanra, ali ga slušaju samo "u posebnim prilikama" kao što su izlasci. Ova generacija nije odrasla slušajući *cro-dance*, ali je s njime bila upoznata preko roditelja, koji su, po njihovim odgovorima, najviše zaslužni za oblikovanje njihovog ukusa u ranim godinama. Tako su neki od mojih ispitanika bili izloženi *cro-dance*-u, neki su bili izloženi starijoj *rock* glazbi, dok je jedna ispitanica odrasla slušajući isključivo Thompsona što joj je uvelike oblikovalo identitet. Ova generacija ima također najviše odmak (osim generacije šezdesetih) od *cro-dance*-a te ga često definira kao "lošu" glazbu. Prema njemu ne osjećaju nikakvu emocionalnu povezanost, pošto su neki drugi glazbeni oblici bili prisutniji u medijima prilikom njihova odrastanja, osim u nekim individualnim situacijama kada je utjecaj roditelja naglašen. Mnogi ispitanici napominju kako "znaju sve pjesme", i kako uživaju u njima kada "odu van", što pokazuje kako je *cro-dance* ostao prisutan iako se je sa scene službeno povukao upravo sredinom devedesetih.

#### 4.4. Zaključak istraživanja

Moje istraživanje se ne može smatrati odgovorom na sva pitanja o tome kako publika percipira *cro-dance*. Međutim, njegov cilj je pomoći mi u analizi *cro-dance*-a, točnije, cilj mu je upotpuniti ovu analizu kao ne bi sve ostalo samo na teoriji. Provela sam ga kako bih saznala perspektivu publike s kojom bih onda mogla upotpuniti svoj rad. Nakon što sam obradila prikupljene intervjue zaključila sam kako generacijski odmak najviše utječe na percepciju *cro-dance*-a, pošto o njemu ovisi prisutstvo ili odsudstvo identifikacije s ovim žanrom.

Generacije sedamdesetih, osamdesetih i devedesetih koje su u svojoj mladosti ili djetinjstvu bile uronjene u ovaj žanr pokazuju mnogo bolje poznavanje odrednica žanra, te su upoznate s terminom *cro-dance*.

Generacija šezdesetih ga najmanje poznaje, te ima problema s razlučivanjem odrednica žanra, te iako se s njime susretala, često ga je ili ignorirala (kao i medije na kojima

je bio prisutan) ili ga je bila svjesna pa mu nije pridavala veliku pažnju. Ispitanici koji pripadaju ovoj generaciji najviše naglašavaju važnost političkih promjena, nacionalizma i kontekst rata. Baš kao i ispitanici generacije sedamdesetih, prema *cro-dance* glazbi su vrlo kritični te primjećuju njene komercijalne aspekte, što mu neki ispitanici zamjeraju.

S *cro-dance* glazbom najveću emocionalnu povezanost osjećaju ispitanici generacije osamdesetih pošto ga smatraju glazbom djetinjstva, dok generacija devedesetih naglašava identifikacijski moment; zbog ove emocionalne veze ove su dvije generacije također prema *cro-dance*-u najmanje kritične, te ga oklijevaju svrstati u kategorije "dobro"/"loše".

Svaka od ovih generacija ima neki aspekt/temu koju sam navela u uvodu koja prevladava u njihovim odgovorima. Ispitanici generacije šezdesetih su se najviše zadržavali na nacionalizmu, ratu i propagandi ideologije kroz medije. Čini se kako mnogi od ispitanih imaju loša sjećanja na devedesete, te su većinom, iako je moje pitanje bilo o glazbi, mislili da želim s njima razgovarati o ratu. Iako sam im pojasnila da me zanima glazba, ipak je nisu mogli odvojiti od konteksta, te su naši razgovori većinom vodili ka stanju u državi iz političke perspektive, gdje je glazba bila samo usputno spomenuta; svi su ispitanici potvrdili da je došlo do jedne vrste srozavanja kvalitete i usmjeravanja na samo nekolicinu žanrova za koje su smatrali da su podržavali ideologiju.

Ispitanici generacije sedamdesetih su najviše raspravljali o kvaliteti *cro-dance*-a, te tu primijećujem da je najzastupljenija bila kategorizacija na "dobro" ili "loše". Ipak, kategorizacija se odvijala unutar žanra elektroničke glazbe, gdje je *cro-dance* po kvaliteti zauzimao zadnje mjesto. Ispitanici su *cro-dance* opisivali kao zabavu za mase koja je u to vrijeme bila potrebna. Dakle, nisu mu oduzimali njegovu *funkcionalnu* vrijednost (Pavlovsky, 2014: 389), već su je naglašavali kao njegovu najznačajniju odliku. Iako možda po njihovim kriterijima nije mogla konkurirati "kvalitetnijoj" glazbi istog žanra, mogla je u kontekstu rata ponuditi potrebnu dozu eskapizma i zabave. Riječima Pavlovskog, ako se konzumenti neke glazbe "'dobro' zabavljaju, ako ona tekstom i glazbom ispunjava njihove potrebe i ako je, upravo zbog njezinih osobina, trebaju i žele, ona je funkcionalna, u punom smislu te riječi" (Pavlovsky, 2014: 390)<sup>12</sup>.

Teorija koju sam koristila u ovom radu često oduzima *cro-dance*-u bilo kakav potencijal za emocionalnu povezanost i moment identifikacije. Međutim, kako su odgovori ispitanika generacije osamdesetih i devedesetih pokazali, to je kriva procjena. Upravo su ispitanici ove dvije generacije prema *cro-dance*-u pokazali najveću sentimentalnost, dok su

---

12 Pavlovsky u svojoj knjizi govori o *turbofolku*, međutim, mnogo je sličnosti u načinu obrade žanra zbog čega mi je njegov rad pomogao u obradi *cro-dance*-a.

neki osjećali nostalgiju za vremenom kada je ova glazba bila prisutna. Pošto se moje istraživanje baziralo samo na *cro-dance*-u, od drugih generacija nisam dobila isti osjećaj sentimentalnosti, iako sam sigurna da bi ispitanici šezdesetih i sedamdesetih gajili iste osjećaje prema glazbi uz koju su oni odrasli. Činjenica je da nitko ne može birati u kakvom će okruženju odrasti. Djeca i mladi se nalaze u kontekstu kojeg grade njihovi roditelji, mediji, a u slučaju Hrvatske devedesetih i rat. "Što se estetskog aspekta ove problematike tiče, popularni glazbeni sadržaji čiji su autori pribjegavali klišeiziranim i estetski 'nezahtjevnim' rješenjima postojali su (i postoje još uvijek) i unutar okvira hrvatske 'klasične' zabavne glazbe [...] i on je u njihovom okruženju, kao i mnogi drugi u to doba, upravo kao i današnji naraštaji i ne hoteći odrastao, jer takvi su principi i načini funkcioniranja popularne kulture – okruženi smo i onom glazbom koju želimo i onom koju ne želimo i kada to želimo i kada ne želimo – jednostavno, svašta čujemo i svašta nam 'ulazi u uho' i postaje dio nas" (Pavlovsky, 2014: 320).

Upravo se zbog toga pripadnici ove generacije uvijek vraćaju *cro-dance* glazbi i, iako je ne slušaju aktivno, vole kada ju imaju prilike čuti u klubu; ona ih vraća u djetinjstvo i s njom osjećaju duboku emocionalnu povezanost, zbog toga ona nikada ne može biti gledana samo iz komercijalne perspektive, niti samo kao *funkcionalna* glazba, iako su i to njene karakteristike. U obzir treba uzeti i ovu dimenziju, odgovor dvaju generacija koje su njome doista povezane i kojima ona služi kao moment prepoznavanja, jer je ona, riječima jednog od ispitanika, "*soundtrack* našeg djetinjstva, to se puštalo u pozadini kad smo odrastali i zato nas čini sretnima kad ju čujemo".

"Jedno od temeljnih obilježja *pop*-kulture je trajno recikliranje vlastitog mita te sustavno promoviranje nostalgije" (Gall, 2009: 315). Mnogi koji su odrasli u osamdesetima i devedesetima danas su dio klupske kulture. Ukoliko slijedimo trag emocionalne povezanosti s glazbom djetinjstva i mladosti, možemo prepoznati uzorak koji se ponavlja. Kako koja generacija sazrije, tako se događaju razna uskrsnuća nekog zaboravljenog žanra. Isto se pred nekoliko godina dogodilo s *cro-dance* glazbom, te su klubovi počeli organizirati večeri posvećene ovom žanru. Publike nikad nije manjkalo, a kroz istraživanje se može vidjeti i zašto – generacijama nakon šezdesetih i početka sedamdesetih, *cro-dance* je blizak, i iako ga ne slušaju aktivno, uživaju u njemu kad im se pruži prilika. Međutim, što je s generacijom sredine i kraja devedesetih koja također rado posjećuje ove *partije* i koja, iako jako dobro upoznata s ovim žanrom, ne osjeća dublju povezanost? Što to njih privlači ovom žanru? Prema njihovim odgovorima, oni doista vole slušati ovu glazbu, iako je nazivaju "trešom", te je bez mnogo susprezanja svrstavaju u kategoriju "loše" glazbe.

Iako na ova pitanja nisam dobila konkretne odgovore, jedna se pretpostavka nameće sama od sebe. Oni uživaju u *cro-danceu ironično*. U nekom čudnom obratu, *cro-dance* se iz najvećeg *mainstreama* devedesetih prometnuo u alternativu. Kao da je novija generacija iskoristila stari oblik *mainstreama* kako bi se suprotstavila tekućem *mainstreamu*. Ovome u prilog ide i činjenica da se, bar što se Rijeke tiče, *cro-dance partiji* održavaju najviše u klubovima koji se smatraju dijelom alternativne scene, poput Palacha, Crkve i Života, a klubovi koji prate *turbofolk*, *mainstream* domaću i stranu scenu ne održavaju ovakve *partije*. Čini se kako je *cro-dance* napravio krug – od glazbe koja je simbolizirala otpor budnicama i domoljubnom *popu* u devedesetima, preko *mainstreama* sredinom devedesetih, kroz zaborav krajem devedesetih do ponovnog uskrsnuća sredinom nultih godina kada je mlađa generacija ponovno prepoznala njegov potencijal za zabavu, ali i otpor. Ipak, čini se da krug nije posve završen, i iako *cro-dance* neće u medijski i estradni *mainstream*, u posljednjih se godinu dana počeo vrtjeti i u drugim klubovima koji se ne smatraju alternativom. Nisam sigurna kako će to djelovati na njegov potencijal za otpor *mainstreamu*, ili kako će to prihvatiti publika koja ga je usvojila kao vid suprotstavljanja popularnim glazbenim oblicima.

*Cro-dance* je omogućio vlastiti *revival* upravo zato što je "naivna, sretna" glazba koja ne progovara o problemima, niti je opterećena kontekstom u kojem je nastala. On *zvuči* kao devedesete, ali umjesto evociranja teškog političkog stanja, nacionalizma i ostalog, on neke podsjeća na djetinjstvo, neke na mladost, a neke na mladost njihovih roditelja. Sve u svemu, ima dobre vibracije, i iako se službeno ugasio nakon 1998. godine, nikada nije posve umro. Kada je glazbeni oblik tako dekontekstualiziran, kada nije otežan značenjima, onda je njegov potencijal za razna tumačenja golem. Thompson će, s druge strane, uvijek biti prepun značenja, i teško je zamisliti da bi ga alternativa mogla prihvatiti kao što su prihvatili i redefinirali *cro-dance*.

## 5. ZAKLJUČAK

Cilj mog rada bio je kontekstualizirati *cro-dance*, analizirati ga u odnosu na društvene promijene koje su se događale tokom njegova nastanka i vidjeti što o njemu ima za reći publika koja je s njime bila u doticaju. Kako bih bolje razumjela njegovu pojavu bilo je potrebno osvrnuti se na povijesne događaje, na stvaranje nacije i porast nacionalizma predvođenog ideologijom desne orijentacije. Nakon toga, bilo je potrebno izdvojiti društvene segmente koji su ovom ideologijom bili najpogođeniji, i vidjeti na koji su se način oni promijenili. Povijesni su događaji, raspad Jugoslavije, uspostava Hrvatske države, i posljedično rat, očekivano utjecali na sve sfere društva, a uz kulturu mijenjao se i jezik u pokušaju da ga se posve kroatizira, dok su mediji služili kao podupiratelji ideologije pošto su bili pod čvrstom rukom tadašnje vlasti.

Nacionalizam, i politika koja ga je uspostavila, kako bi mogla održati svoju ideju o etničkoj čistoći hrvatskog naroda, tražila je da se osim jezika pročisti i kultura od svih srpskih utjecaja, a da bi to postigla prekinula je sve veze sa Srbijom, te uklonila iz javnog medijskog prostora sve srpske kulturne produkte. Glazba, koja je u socijalizmu bila zajedničko dobro, odjednom je morala postati još jednim simbolom otpora onome što se nazivalo velikosrpskom agresijom. Pjesme Novog vala više nisu dolazile u obzir, pošto su pjevale o zajedničkoj prošlosti jugoslavenskog naroda, te je bilo potrebno u eter puštati one pjesme koje su uzdizale nacionalni duh. U početku rata došlo je do spontanog porasta domoljubnih pjesama, ali vlada je tražila i uskrnuće tradicije u obliku hrvatskih tradicijskih glazbi kako bi se zamijenio univerzalizam socijalizma (Baker, 2010: 28). Istovremeno, vlada je podupirala težnju prema Zapadu, te se je svom silom htjela odvojiti od konteksta Balkana i pokazati kako mu ni po čemu ne pripada. Ovo je otvorilo prostor za stvaranje novog žanra koji je svojim zvukom podsjećao na glazbu koja je u to vrijeme bila popularna diljem Europe. Koristeći lokalne utjecaje i utjecaje izvana, domaći su glazbenici stvorili *cro-dance* koji je umnogome obilježio scenu devedesetih.

Ovaj se žanr po svojim odrednicama može činiti posve neprilagođen kontekstu u kojem se našao, međutim, upravo je to tajna njegova uspjeha. Za razliku od domoljubnog *popa* i tamburica (u koje je vlada uložila mnogo novaca), *cro-dance* se nije bavio teškom realnošću, nije pozivao na borbu i nije govorio protiv vlade. Evocirao je zapadni svijet kako uporabom engleskog u svojim tekstovima, tako i odlučnim ritmom koji je pozivao na ples. Uz njega su se mladi mogli opustiti, zabaviti i imati kakvu-takvu mladost koju im je ugrožavala ratna situacija. Vlast ga je podržavala jer je nije dovodio u pitanje, a i pošto je bio vrlo



popularan bio je dobar za tržište koje je bilo na slabim nogama nakon prekida veza sa Srbijom (Baker, 2010: 45).

Nakon završetka rata, granice se polako otvaraju te Hrvatska i Srbija ponovno počinju komunicirati, kako politički tako i kulturalnim produktima. *Cro-dance* zamjenjuje *turbofolk* koji se u Srbiji razvijao za vrijeme rata. Međutim, nisam sklona vjerovati da je neki glazbeni oblik samo nestao, a o tome piše i Kostelnik. Čini se kako je točnije zaključiti kako se *cro-dance* samo adaptirao i promijenio i postao ono što se danas naziva *folk dance* glazbom u koju spada većina aktualne estrade (Kostelnik, 2011: 137). S druge strane, "čisti oblik" *cro-dance* glazbe je izdržao test vremena; njemu se mlađe generacije koje su odrasle uz njega negdje u pozadini, uvijek rado vraćaju. Mnogi su klubovi vidjeli potencijal koji ovo nosi za dodatnu zaradu, pa su počeli organizirati *treš partije* na kojima se pušta ova glazba. Čini se kako su našli pravi način kako bi unovčili nostalgiju mlađih generacija. I mlađe generacije od ovog mogu profitirati; iako se s *cro-dance*-om ne identificiraju poput nekih starijih generacija, oni ga koriste na svoj način, koriste ga kao glazbu otpora prema aktualnom *mainstreamu*. Ovo dokazuje kako je *cro-dance* itekako živ i vitalan i kako još uvijek ima onaj isti potencijal za borbu i za zabavu kakvog je imao i sredinom devedesetih kada je bio na vrhuncu.

Kada sam odlučila provesti istraživanje kako bih dobila kompletniju sliku *cro-dance*-a, nisam mislila da ću toliko raspravljati o identifikaciji i emocionalnoj povezanosti uz ovu glazbu. Za mene je *cro-dance* bio samo *treš*. On u meni nije budio osjećaje niti sam smatrala da je dio mog identiteta. Odrasla sam uz njega, to svakako, i bio je uvijek prisutan, ali tek kad sam počela razgovarati s drugim vršnjacima i nekima starijima i mlađima od sebe shvatila sam koliko zapravo imam povezanosti s tom glazbom. Mislim da nitko zapravo nije svjestan koliko je nešto dio njegovog ili njezinog identiteta dok o tome ne počne razgovarati, ili dok taj dio nije napadnut, kao što piše Bilgrami. Kritika je oštra prema *cro-dance*-u, i često o njemu piše "s visoka". Bilo mi je važno kroz istraživanje pokazati da i on ima svoj potencijal, iako možda ne u klasičnom smislu *kvalitete*, već, doista, u mnogo važnijem smislu identifikacije.

"Kad netko od tih izvođača [*cro-dance*-a] izjavi da se danas srami te glazbe, oni unište moje djetinjstvo" (ispitanik iz generacije osamdesetih).

## 6. LITERATURA

- Anderson, Benedict. *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*. London: Verso, 2006
- Baker, Catherine. *Sounds of the borderland: popular music, war and nationalism*. London: Verso, 2010
- Baker, Catherine. "Jezik, kulturni prostor i značenje u fenomenu *cro-dancea*", u Čapo, Jasna i Gulin Zrnić, Valentina (ur.), *Hrvatska svakodnevica. Etnografije vremena i prostora*. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, 2013
- Belaj, Vitomir. *Hod kroz godinu: mitska pozadina hrvatskih običaja i vjerovanja*. Zagreb: Golden marketing, 1998
- Berger M., Harris. "Introduction: the politics and aesthetics of language choice and dialect in popular music", u Berger M., Harris i Carroll, Michael Thomas (ur.), *Global pop, local language*. Jackson: University Press of Mississippi, 2003
- Berger M., Harris i Del Negro, Giovanna P. *Identity and Everyday Life. Essays in the study of folklore, music and popular culture*. Middletown: Wesleyan University Press, 2004
- Bilandžić, Dušan. *Hrvatska moderna povijest*. Zagreb: Golden marketing, 1999
- Bilgrami, Akeel. "What Is a Muslim? Fundamental Commitment and Cultural Identity", *Critical Inquiry*, 18 (4): 821-842
- Biti, Marina i Grgurić, Diana. *Tvornica privida. Očudjujući efekti diskursnih prožimanja*. Rijeka: Adamić, 2010
- Blagonić, Sandi. "Kako se to mora biti Hrvat? Centripetalni i centrifugalni učinci resemantizacije kolektivnih identiteta", u Čapo, Jasna i Gulin Zrnić, Valentina (ur.), *Hrvatska svakodnevica. Etnografije vremena i prostora*. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, 2013
- Blommaert, Jan. *The sociolinguistics of globalization*. Cambridge: Cambridge University Press: 2010
- Bosanac, Jana. "Transkulturaciona u glazbi: primjer hrvatskog hip hopa", *Narodna umjetnost*, 41 (2): 105-122
- Collin, Matthew. *Altered State: the Story of Ecstasy Culture and Acid House*. London: Serpent's Tail, 2009
- Dragaš, Aleksandar. *Rock 21. stoljeća. (Pan)generacijska glazba: od Arctic Monkeysa do Boba Dylana*. Zagreb: VBZ, 2012

- Duda, Dean. *Kulturalni studiji: ishodišta i problemi*. Zagreb: AGM, 2002
- Đekić, Velid. *91. decibel. Vodič rock 'n' roll Rijekom*. Zagreb: Meandar Media, 2009
- Eagleton, Terry. *Ideja kulture*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk, 2002
- Eagleton, Terry. *Teorija i nakon nje*. Zagreb: Algoritam, 2005
- Gall, Zlatko. *Kako Iggyju reći Pop, a Dylanu Bob*. Zagreb: Profil, 2009
- Gall, Zlatko. *Pojmovnik popularne glazbe*. Zagreb: Naklada Ljevak, 2011
- Garnier, Laurent i Brun-Lambert, David. *Electrochoc*. Zagreb: Celeber, 2005
- Goldstein, Ivo. *Hrvatska 1918-2008*. Zagreb: EPH Liber, 2008
- Gordy, Eric D. *The Culture of Power in Serbia: Nationalism and the Destruction of Alternatives*. Philadelphia: Pennsylvania Press, 1999
- Hall, Stuart. "Kodiranje/dekodiranje", u Duda, Dean (ur.), *Politika teorije: zbornik rasprava iz kulturalnih studija*. Zagreb: Disput, 2006
- Hall, Stuart. "Introduction: Who Needs 'Identity'", u Hall, Stuart i Gay, Paul du, *Questions of Cultural Identity*. London: Sage, 1996
- Hobsbawm, Eric J. *Nacije i nacionalizam*. Zagreb: Novi Liber, 1993
- Jameson, Frederic. "Postmodernism or, the Cultural Logic of Late Capitalism", Durham: Duke University Press, 1991
- Jergović, Miljenko. "Ne vjerujem, ali sam uvjeren: na slici dječaka iz Alepa pojavio se Bog", *Jutarnji list*, 23.08.2016. (<http://www.jutarnji.hr/vijesti/svijet/miljenko-jergovic-ne-vjerujem-ali-sam-uvjeren-na-slici-djecaka-iz-alepa-pojavio-se-bog/4635080/>, stranica posjećena: 23.08.2016)
- Katunarić, Vjeran. *Sporna zajednica: novije teorije o naciji i nacionalizmu*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk, 2003
- Kordić, Snježana. *Jezik i nacionalizam*. Zagreb: Durieux, 2010
- Kostelnik, Branko. *Popkalčr*. Zagreb: Fraktura, 2011
- Kuljić, Todor. *Kultura sećanja*. Beograd: Čigoja, 2006
- Lechner, Frank J. "Suportiva modernizmu: antimodernizam u globalnoj perspektivi", u Milardović, Anđelko (ur.), *Globalizacija*. Osijek, Zagreb, Split: Panliber, 1999
- Lowen, Mark. "Turkey Coup Attempt: More than 130 media outlets shut", *BBC News*, 28.07.2016. (<http://www.bbc.com/news/world-europe-36910556>, stranica posjećena: 22.08.2016)
- Lull, James. "The push and pull of global culture", u Curran, James i Morley, David, *Media and Cultural Theory*. London: Routledge, 2008

- Milardović, Anđelko i Njavro, Đuro. "Globalizacija", u Milardović, Anđelko (ur.), *Globalizacija*. Osijek, Zagreb, Split: Panliber, 1999
- Milenković, Ivan. "Rat kao kulturni događaj: intervju – Ugo Vlaisavljević – filozof", *Vreme*, 26.05.2005 (<http://www.vreme.com/cms/view.php?id=416848>, stranica posjećena: 22.08.2016)
- Mišetić, Anka. *Gradski ritual: retradicionalizacija društvenog života u hrvatskim gradovima nakon 1990*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada: 2004
- Morley, David. "Globalisation and cultural imperialism reconsidered. Old questions in new guises", u Curran, James i Morley, David, *Media and Cultural Theory*. London: Routledge, 2008
- Pavlovsky, Aleksej Gotthardi. *Narodnjaci i turbofolk u Hrvatskoj*. Zagreb: Naklada Ljevak, 2014
- Perković, Ante. *Sedma republika: pop kultura u Yu raspadu*. Zagreb: Novi Liber, 2011
- Peternai, Kristina. *Učinci književnosti: performativna koncepcija pripovjednog teksta*. Zagreb: Disput, 2005
- Reynolds, Simon. *Energetski bljesak. Putovanje kroz rave i dance kulturu*. Zagreb: Ljevak, 2009
- Senjković, Reana. *Izgubljeno u prijenosu: pop iskustvo soc kulture*. Zagreb: Biblioteka nova etnografija: 2008
- Siopera, Eugenia. *Cultural Diversity and Global Media. The Mediation of Difference*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2010
- Smelser, Neil. "Kultura i integracija nacionalnih društava", u Milardović, Anđelko (ur.), *Globalizacija*. Osijek, Zagreb, Split: Panliber, 1999
- Višnić, Emina. *Kulturne politike odozdo. Nezavisna kultura i nove suradničke prakse u Hrvatskoj*. Zagreb: Policies of Culture: 2008
- Williams, Raymond. "The Analysis of Culture", u Storey, John (ur.), *Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction*. Athens: University of Georgia Press, 2004
- Williams, Raymond. *Television. Technology and cultural form*. London: Routledge, 1974