

Irena M. Šentevska

## „NEUKUS“ KAO OBLIK KULTURNOG OTPORA: FESRAM I DEBATA O LOŠOJ MUZICI U SRBIJI

### SAŽETAK

U ovom članku razmatram *no-budget* muzički događaj Fesram (Festival sranje muzike) kao rezultat specifične forme kulturnog otpora društvenoj realnosti Srbije u protekloj deceniji. U uvodnom delu situiram Fesram u kontekst postojećih formi političkog otpora trenutno dominantnom političkom režimu u Srbiji. U drugom delu bavim se konceptom „loše muzike“ u istorijskom i kulturnom kontekstu Srbije, a posebno njenim akademskim razmatranjima i širim kulturnim i političkim implikacijama. U trećem delu raspravljam o Fesramu, njegovoj pozadini, načinu funkcionisanja i komunikaciji s publikom. Četvrti deo odnosi se na Fesramov obračun sa kulturnim stereotipima duboko ukorenjenim u srpskom društvu i odsustvom društvene kritike u zvaničnoj kulturnoj sferi. U zaključnom delu analiziram Fesram kao oblik „diskretnog aktivizma“ kojem se pribegava u okolnostima kada drugi oblici političkog otpora ne deluju.

### KLJUČNE REČI

Fesram, kulturni otpor, loša muzika, aktivizam, Srbija

### Uvod: Šta je *sranje muzika* i zašto je ona važna?

Politička zbivanja u protekloj deceniji uspostavila su novi oblik političkog monopola i autoritarne vladavine kakva nije zapamćena u novijoj istoriji Srbije još od raspada jugoslovenske socijalističke federacije početkom devedesetih godina. I pre pandemije virusa kovid-19 veliki procenat stanovništva Srbije morao je da se nosi s posledicama nepovoljne ekonomske situacije, pogoršanja životnih uslova i krize javnih delatnosti kao što su zdravstvo, školstvo ili pravosuđe. Takvu surovu realnost maskira agresivna državna propaganda; medijski kokteli čiji su uobičajeni sastojci neoliberalne mantre o ekonomskim uspesima, navodna otvorenost ka Evropi, izlivi patriotizma i rusofilije i uzdržani šovinizam (Cvejić 2016; Orlović 2008; Dawson 2014; Bieber 2018; Dolenc 2013; Boduszyński 2010). Ova situacija, koja u suštini predstavlja povratak jednopartijskog režima i koju odlikuje kriza delotvorne političke alternative (Prodanović, Pudar Draško i Velinov 2019), do sada je izazivala tri osnovna oblika otpora:

1. potpuno razočaranje u politički sistem i njegove glavne eksponente, koje ima za rezultat političku apstinenciju i povlačenje u privatne sfere života (Pilipović i Stoiljković 2016);
2. masovne proteste kao odgovor na konkretne primere zloupotrebe političke moći ili neefikasnosti državnog sistema (građanska inicijativa *Ne da(vi)mo Beograd* i njeni protesti fokusirani na projekat Beograd na vodi; studentski *Protest protiv diktature*; protesti pod nazivom *Jedan od pet miliona*; ekološki protesti protiv aktivnosti korporacije Rio Tinto; protesti *Srbija protiv nasilja...*);
3. nezavisne inicijative profesionalaca (kulturalne inicijative koje reaguju na političke zloupotrebe kulturne sfere; inicijative u okviru nevladinih organizacija; akademske inicijative; inicijative pravnika, arhitekata i urbanista itd.).

U ovom članku fokusiram se na treći među navedenim modelima političkog otpora kroz primer neformalnog kulturnog projekta koji služi kao platforma za društvenu kritiku i pojmu „nezavisne kulture“ u društvenom kontekstu Srbije daje novo značenje. Reč je o *no-budget* muzičkom festivalu Fesram (Festival sranje muzike) u Beogradu, koji je na veoma specifičan način preispitivao politički i kulturni sistem u Srbiji i njegove bazične vrednosti. U skladu sa interdisciplinarnom metodologijom studija medija Fesram ovde posmatram kao oblik „diskretnog aktivizma“, alternativne forme aktivizma u kontekstu u kojem „drugi oblici aktivizma [uglavnom] deluju nezadovoljavajuće ili nedelotvorno“ (Goldstein 2017:1455). Tvrdim da je u okolnostima u kojima drugi oblici političkog otpora nisu davali očekivane rezultate, Fesram uspevao ne samo da artikuliše „drugačiji“ oblik aktivizma, već i novi tip „aktivnog građanina“ (Pateman 1970) koji razume koncept „sranja“ (u muzici, kulturi, politici ili društvu uopšte) i shvata značaj razumevanja tog koncepta.

## Loša muzika i njeno akademsko izučavanje u Srbiji

Godine 1955. oko 40% zaposlenih Jugoslovena bili su seljaci/ radnici u industriji (Milić 1978:111), koje je hrvatski publicista Veselko Tenžera metaforički opisao rečima „[p]ola seljak, pola radnik – kentaur naše privrede!“ (Tenžera 1988:129). Kako ukazuje antropolog Marko Živković, urbana elita u Srbiji uvek je imala snažne korene na selu, dok pojam kulture poistovećuje s urbanim načinom života, obrazovanjem i lepim manirima. Pripadnicima pomenute elite izuzetno je teško da seljacima spočitavaju nekulturu, zato što to ugrožava njihovu tradicionalnu poziciju „tumača, ako ne i

potpunog izumitelja“ narodnog duha (*Volksggeist*) oličenog u idealizovanom seljaštvu (Živković 2012:173). Pošto se *autentični* seljaci i njihova *autentična* muzička tradicija idealizuju i nisu podložni kritici, optužbe za nekulturu u socijalističkom društvu preusmerile su se na *neautentične* seljake: kentaur-re domaće privrede, polutane koji slušaju lošu narodnu muziku koja se na različitim instancama prepoznaje kao „problem koji je trebalo otkloniti“ (Raković 2011:121).

Početak šezdesetih godina (posebno u Srbiji) započela je nova era komercijalne ekspanzije novokomponovane narodne muzike. Tvorcima kulturne politike u socijalističkoj Jugoslaviji (uključujući i sledbenike Adorna u kritici masovne kulture) uglavnom su bili ubeđeni da novokomponovana muzika najupadljivije degradira vrednosti tradicionalne kulture. Ovim lažnim folklornim tvorevinama spočitavali su odsustvo bilo kakve vrednosti i dobrog ukusa, jer je prema prevladavajućem muzikološkom stavu muzički folklor stvar prošlosti, u kojoj bi trebalo i da ostane. Naime, u novokomponovanoj narodnoj muzici nema ni „traga od darovitosti autentičnog narodnog stvaraoca, od njegove suštinske, gotovo dirljive potrebe za estetskim činom, nigde mudrosti narodnog iskustva, nigde one divne sirove lepote i topline, duhovitosti i čistote stihovnog i muzičkog kazivanja“ (Veselinović 1987:222).<sup>1</sup> Na novokomponovanu narodnu muziku stoga se apliciraju omalovažavajući pojmovi kao što su antifolklor, nadrifolklor ili „fejklor“ (Anastasijević 1988:151). Povrh toga, konstatuje se da različite manifestacije novokomponovane narodne muzike „ne mogu da se usklade s opštim tendencijama našeg društvenog razvitka“ (Fulanović-Šošić 1977:128). Novokomponovana narodna muzika smatrana je i nečim što služi kao vrhunski pokazatelj „suštinskih kulturnih razlika između balkanske i (zapadno) evropske kulture“ (Vuletić 2010:320) – to jest, između istočnih republika (Srbija, Crna Gora, Bosna i Hercegovina i Makedonija), u kojima su proizvodnja i potrošnja ove muzike bile rasprostranjenije, i zapadnih republika (Hrvatska i Slovenija) u kojima je imala slabije uporište u diskografiji, medijima i publici.

U skladu sa zapazanjem teoretičarke medija Ivane Kronje, novokomponovana ili neofolk kultura bila je „veoma uticajan i verovatno najmasovniji kulturni model u posleratnoj Jugoslaviji“, a „ključni imenitelj“ tog modela bila je upravo novokomponovana narodna muzika (Kronja 1999:103). Popularnost ove muzike smatrala se i „najkarakterističnijom odlikom muzičkog ukusa masovne publike u Jugoslaviji“ (Kos 1972:62). Međutim, u socijalističkom periodu, od 1969. godine, kada se na Trećem programu

1 O mitologizaciji pojma *narod* u kritici novokomponovane narodne muzike, videti Prica 1988.

Radio Beograda poveo razgovor na temu „Nova narodna muzika“ (Lukić *et al.* 1970), izvedeno je malo specifičnih istraživanja (Ivanović 1973; Lukić 1975:73–83; Čolović 1985:140–206), dok je širi socio-kulturološki pristup ovom fenomenu gotovo sasvim izostao. Godine 1983, kada je Branimir Stojković analizirao sliku masovne kulture u uticajnom omladinskom listu *Student*, uočio je potpuno odsustvo novokomponovane narodne muzike. „Sudeći po *Studentu* ova oblast muzičkog života koja je, bez sumnje, prioritetna preferencija uverljive većine stanovništva ove zemlje – ne poseduje čak ni negativnu relevanciju, ona *kao muzika za ovaj list* jednostavno ne postoji“ (Stojković 1985:144). Prema sociološkoj kategorizaciji neformalnih grupa koje okuplja interesovanje za muziku, i ljubitelji novokomponovane narodne muzike našli su se u kategoriji potkulture (Kronja 1999). Međutim, podrobnija istraživanja pokazala su da se oblačenjem i izgledom ljubitelji novokomponovane narodne muzike „uklapaju u sliku tzv. prosečnih građana, koji nemaju potrebu da oblačenjem i opštim izgledom ustanovljuju specifičan ni lični, ni grupni stil koji bi se izdvajao od onoga što se može zvati 'skromnim' ili 'umerenim'“ (Dragičević Šešić 1994:45). Ispitanici koji su rođeni u Beogradu većinom su govorili standardnim književnim jezikom i teško su se razlikovali od vršnjaka koji slušaju zabavnu, pa i rok muziku.

Uprkos tome što je bila preovlađujuća forma masovne kulture u Jugoslaviji, neofolk muzika ostajala je čvrsto na marginama akademskog interesovanja. Prema Ljerki Vidić Rasmussen, u Jugoslaviji je „novokomponovana narodna muzika imala prošlost, ali ne i istoriju“ (muzika, naime, „mora da 'zasluži' istoriju“). Prema ovoj autorki, odnos prema novokomponovanoj narodnoj muzici odraz je shvatanja jedne kulturno-specifične etnomuzikološke sredine u kojoj je istorija isključivi domen muzičkih vrednosti (Vidić-Rasmussen 2002:3–4). U svakom slučaju, proučavaoci ovog fenomena (akademski ili ne) obično su se distancirali od slušalaca neofolk muzike i uobičajenih asocijacija na ustajalu provinciju (globalizovane) evropske civilizacije (Šentevska 2017a:177).

Od raspada socijalističke Jugoslavije početkom devedesetih godina, za neofolk muziku u Srbiji uglavnom se koristi kolokvijalni naziv turbo-folk, a u novom društvenom kontekstu ona je dobila i nova, još kontroverznija tumačenja. Medijski prominentna pozicija turbo-folka poslužila je brojnim kritičarima za tezu o dirigovanom maskiranju stvarnosti (međunarodne sankcije i izolacija Srbije, ratne traume, društvena beda, šovinizam i ksenofobija, sveopšta kriminalizacija društva...) „ružičastim“ mehanizmima kompulzivnog uživanja. Promovisanjem najnižih kulturnih poriva generišu se nasilje i šovinizam, učvršćuje patrijarhalni društveni poredak i drugi aspekti kulturnog i moralnog sunovrata Srbije – sve ono što Žarana Papić

naziva ukratko „turbo-fašizam“ (Papić 2002:134). Kao *soundtrack* Miloševićevog režima i analgetik za duboko bolesno društvo, turbo-folk se shvata i kao muzika za gangstere i ratne profiterere, „muzika izolacije“ i „etničkog čišćenja“ (Hudson 2003), poslovna pratnja „porno nacionalizma“ i „Balkanski hardkor“ (Monroe 2000). Čak su i internacionalni ljubitelji turbo-folka, poput sajberpank pisca Brusa Sterlinga, u njemu prepoznavali intimnu, „ljubavnu vezu između muzike i terorizma“ (Sterling 2003). Naime, ljubav Svetlane Veličković Cece i Željka Ražnatovića Arkana krunisana brakom 1995, simbolizuje vezu „između turbo-folka, medija pod kontrolom države i nove kriminalizovane elite“ (Gordi 2001:149).

Na prvim koncertima posvećenim pobuni zbog ratova na području bivše Jugoslavije, rokeri su protest protiv aktuelne ratnohuškačke politike izražavali porukom „nećemo da pobeđi narodna muzika“ (Rimtutituki, *Slušaj vamo*, 1992). Kada je folk pevač Dragan Kojić Keba iskazao želju da pesmom podrži studentski protest 1996, organizatori su to izbegli, a CD koji im je poklonio tokom protesta nisu puštali (Grujičić 1999:28). U njihovim redovima „[t]urbo-folk, drugim rečima, smatran je antitezom urbanom dostojanstvu i individualnosti“ (Jansen 2001:50). S vremenom se ova uprošćena formula „rok dobar = turbo-folk loš“ pokazala kao problematična, jer protagonisti istih muzičkih žanrova često usvajaju sasvim različite, pa i suprotstavljene ideološke pozicije (Gordy 2005).

Prema zapažanju Erika Gordija, svet turbo-folka je „naseljen mladim ženama u mini-suknjama koje voze luksuzne automobile, žive u fantastično prostranim kućama, a vreme provode u pomodnim hotelskim barovima“ (Gordi 2001:147). Ovde „muškarci sumnjivog bogatstva i žene sumnjivog morala, da se poslužimo rečnikom socijalističke ekonomije, ’udružuju rad i sredstva’“ (Ivačković 2013:210–211). Njihove prostrane vile s arhitektonskim elementima koji vode poreklo iz starog Rima, Las Vegasa i sa Svete gore tumače se kao materijalizacija samovolje, ali i samopercepcije političke, ratnoprofiterske i estradne elite. Glamur svojstven turbo-folku obavlja i specifičnu ideološku funkciju: „prikazivanjem života nove kriminalizovane elite u glamuroznom i romantičnom svetlu“, uspon ove društvene grupe postao je u Srbiji „normalan i prihvatljiv“ (Gordi 2001:147). Prve godine formalne tranzicije u Srbiji obeležilo je teško političko, socijalno i ratno nasleđe Miloševićeve epohe, koje je dodatno otežavalo procese ekonomske, institucionalne i vrednosne transformacije društva. Bulevarski tabloidi zamenili su likove političara „starog“ režima likovima novih političkih figura, ali su u njihovim sadržajima turbo-folk zvezde ostale u prvim redovima društvenog života. Međutim, i osuda turbo-folka ostala je deo „govora vlasti“ (Čolović 2006:260). Ovakvi primeri odnosa prema turbo-folku naveli su istoričara umetnosti Branislava Dimitrijevića na opservaciju da

je turbo-folk „fenomen koji se u kulturološkim analizama u potpunosti identifikuje sa prethodnim političkim sistemom u Srbiji... rame uz rame sa kriminalom i korupcijom, a za razliku, recimo, od etničkog čišćenja, masovnih ubistava i deportacija“ (Dimitrijević 2002a:38). Kao takav, prema mišljenju ovog autora, turbo-folk predstavlja jedinu žrtvu petooktobarske revolucije „i to upravo kako bi se prikrio suštinski ideološko-pragmatički kontinuitet između prethodne i sadašnje vlasti“ (Dimitrijević 2002b:97).

Pozitivna (ili uzdržano negativna) tumačenja turbo-folka obuhvataju i gledište prema kojem turbo-folk danas predstavlja *jedinu* autentičnu srpsku pop muziku, pogrešno interpretiranu kao proizvod Miloševićevog kriminalizovanog režima. Štaviše, prema Zoranu Ćirjakoviću, na „pitanju turbo-folka, njegovog razumevanja i vrednovanja“ prelama se „ključni politički problem Srbije. Srpska liberalna elita ... i dalje je zarobljena u lažnim stereotipima i nesposobna da komunicira sa velikim delom naroda koji pretenduje da vodi ili usmerava. Oni kao da su zaboravili da su i Žitорада i Mrčajevci u Evropi, da se 'Hua Hua' i slični savski splavovi, na kojima svake večeri hiljade ljudi uživa u turbo-folk hitovima, nalaze u samom srcu Beograda“ (Ćirjaković 2004:38). Isti autor povezuje turbo-folk s konceptima „alternativnih modernosti“ (Arjun Appadurai) i „provincijalizacije Evrope“ (Dipesh Chakrabarti). Prema njegovom tumačenju, turbo-folk je popularna kultura koja „subalternima“ Srbije olakšava „bolno i često traumatično usvajanje neoliberalne agende“. Prema ovom interpretativnom ključu, turbo-folk nam pomaže „i da razumemo zašto su sve postkolonijalna iskustva relevantna za razumevanje našeg postkomunističkog stanja“ (Ćirjaković 2013).

Stanje na terenu tokom ratnih zbivanja u bivšoj Jugoslaviji otkrivalo je neke paradoksalne muzičke izbore učesnika. „Kada su, primera radi, jednog prodavca na sarajevskoj pijaci, usred srpskog bombardovanja ovog grada, pitali zašto ispod tezge prodaje Cecine diskove, odgovor je glasio: 'Um[j] etnost nema granica!'“ (Dimitrijević 2002b:97–98). Naime, turbo-folk je u to vreme bio „jedini srpski proizvod koga je napačeno, posle godina rata skoro etnički čisto Sarajevo, bilo gladno“ (Ćirjaković 2004:34). U skladu s ovom linijom argumentacije, turbo-folk bi mogao biti redak fenomen koji (svesno ili ne) reinterpretira kosmopolitizam „osmanske ekumene“ (Buchanan 2007) u savremenom balkanskom kontekstu.

Turbo-folk zauzima specifičnu poziciju u savremenoj srpskoj kulturi, jer se uprkos kritikama koje mu se upućuju s različitih strana prepoznaje (istovremeno) kao njen dominantni mejnstrim i „skrivena subverzija“ (Veličković 2011). Pa ipak, prema Mariji Grujić i drugim rodno orijentisanim teoretičarkama (Kronja 2001; Papić 2002; Gržinić 2001) krajnje je upitno raspravljati o bilo kakvom obliku političke ili društvene subverzije u



turbo-folk ekstravagancama (akcenat na seksualnosti i prelaženje granica dobrog ukusa, žanrova, klasnih i kulturnih podela...). Naime, nije jasno ko su predstavnici „zvanične“ ili „institucionalne“ elite protiv kojih bi turbo-folk usmerio svoju političku ili društvenu subverziju (Grujić 2012:152–153), što svakako umanjuje njegov radikalni potencijal.<sup>2</sup>

U Srbiji, kao i u drugim postosmanskim državama Balkana, evociranje zlatnog doba tradicionalne narodne pesme (na kojoj intervenišu muzički eksperti s klasičnim obrazovanjem i medijska industrija) reflektuje istorijski proces upisivanja aspekata kulture „običnog“ naroda na mesto nepostojeće visoke kulture formirane u skladu s prosvetiteljskim standardima evropskog Zapada. Akademski kompozitori kao što su Petar Konjović (1883–1970), Miloje Milojević (1884–1946) i Kosta Manojlović (1890–1949) isticali su vrednost srpske narodne muzike oslobođene istočnjačkih uticaja. Suzbijanje ovih uticaja – posebno sevdalinke, mehanske i kafanske muzike – imalo je relativno dugu istoriju na talasima Radio Beograda, još od njegovog osnivanja (Vidić-Rasmussen 2002:20–24; Prica 1988:85–87; Dumnić 2013:15; Vesić 2018). Period osmanske dominacije igra specifičnu istorijsku ulogu u svim zemljama Balkana. On je „granična linija, istorijski usek koji služi kao imaginarna granica između dobra i zla, kao orijentir, mitski graničnik između onoga što smo mi i što je onaj 'drugi', mrski i večiti neprijatelj. 'Turci' su ona istorijska poštapalica koja omogućava orijentaciju u vremenu, oni su naša mentalna granica između stare i nove ere“ (Stojanović 2010:27). U protekla dva stoleća pripadnici političke i kulturne elite u Srbiji zamišljali su modernu Srbiju i njen razvoj kroz oslobađanje od osmanskih/istočnjačkih uticaja i povratak svojim evropskim i hrišćanskim korenima, bez obzira na njihove političke afilijacije (slavenofili, konzervativci, liberali, komunisti...) Ovaj zajednički element političkog identiteta i dalje je prisutan u debatama o kulturnom, političkom i nacionalnom identitetu u Srbiji. Savremene forme „kontaminirane“ narodne muzike (koja je preterano izložena stranim uticajima) podložne su kritikama iz svih političkih tabora. Zbog toga se turbo-folk pre posmatra kao „ideološka odrednica“, nego kao muzički žanr (Đurković 2002:280). Uroš Čvoro ovo zapažanje proširio je na celokupan Balkan, po kojem „kruži bauk turbo-folka“: da bi se s njim obračunalo, na području bivše Jugoslavije sklopljen je „regionalni savez“ u kojem su se ravnopravno udružili pripadnici kulturne elite, intelektualci, nacionalisti, konzervativci i progresivni liberali (Čvoro 2014:81). Svi su saglasni u tome da je u pitanju loša muzika.

2 Za opširniji pregled akademskih debata o turbo-folku videti Tomić 2014; Šentevska 2014; Čvoro 2014:29–104.

## Fesram: celebrating Crap in Music since 1389

Fesram je neformalni projekat grupe beogradskih muzičkih entuzijasta okupljenih oko Milana Đurića, člana muzičkog sastava *ShazaLaKazoo*, koji svoju muziku opisuje na sledeći način: „Ljudi Balkan često zamišljaju kao raskršće... Možete li da zamislite da neko postavi šator nasred tog prometnog kružnog toka, na mestu na kojem se svi ti putevi spajaju i vezuju u čvor? Možete li da zamislite da nasred te raskrsnice iz čista mira nikne šator sa veselim ilegalnim svadbenim veseljem, raspevano improvizovano sklonište koje blokira saobraćaj dok ne svane zora? Pa, ta glasna muzika koja bi se svirala ispod šatre – to je zvuk grupe *ShazaLaKazoo*“ (*ShazaLaKazoo*). Prema zvaničnom veb-sajtu grupe, ova jedinstvena muzička mešavina zove se *folkstep*. Kako su ranije imali običaj da istaknu, „*selling balls for kidneys since 1996*“, *ShazaLaKazoo* nastupa širom Evrope, od Portugalijske do Belorusije, a stigli su i do Izraela i Južne Afrike. Fesram deluje kao beogradska laboratorija u kojoj Đurić i njegovi saradnici mogu da istražuju „glasnu muziku“ koja se može tumačiti i kao *sranje*.

Loša muzika se može definisati na mnogo načina.<sup>3</sup> Iz prethodno navedenog može se zaključiti da je u kulturnom kontekstu Srbije debata o „sranju“ u muzici žestoka i ima dalekosežne kulturne i političke implikacije. Fesram nudi sopstvenu definiciju vrednosti u muzici – prema Milanu Đuriću Đuri, muzika se može podeliti u četiri distinktivne kategorije:

1. Super, a super
2. Super, a sranje
3. Sranje, a super
4. Sranje, a sranje.<sup>4</sup>

Druga kategorija odnosi se na muziku proizvedenu uz pomoć superiorne tehnologije i profesionalnih veština koje ipak daju slabe rezultate. Treća kategorija obuhvata muziku proizvedenu u skromnim uslovima, a koja se ipak doživljava kao nešto „super“ zahvaljujući duhovitosti, šarmu, iskrenosti ili dobrim namerama. Ova muzika nije „loša“, ona je takva kakva je, zato što ne može da bude bolja usled manjka resursa – novca, vremena, tehnologije, znanja... Fesram, Festival sranje muzike, posvećen je ovakvoj vrsti *sranja* u muzici. Definisana kao „sranje, a super“, *sranje muzika* nije predmet parodije (parodični nastupi nisu dozvoljeni na Fesramu), zbog toga što Fesram (premda to deluje kao paradoks) ima afirmativan odnos prema muzici koju predstavlja.

<sup>3</sup> Videti Washburne i Derno 2004; posebno članak „What is Bad Music?“ (Frith 2004:11–26).

<sup>4</sup> Milan Đurić Đura, Intervju je vođen u parku. Nije nigde objavljen, 11. april 2022.



Đurić je objasnio kojoj kategoriji muzike Fesram odaje poštovanje u tekstu koji prati album *Karton City Boom* grupe *ShazaLaKazoo* iz 2011:

„XXI vek je tek počeo, pa ipak je ostavio za sobom ogromnu, gotovo revolucionarnu zaostavštinu: relativno iznenađan pad cena haj-tek proizvoda i njihovu masovnu proizvodnju zahvaljujući poslovnim strategijama zemalja Istočne i Jugoistočne Azije. Dok se na kineskim obalama grade nove luke da bi se izvezlo još robe, siromašni slojevi stanovništva širom sveta sve više koriste prvoklasnu tehnologiju, što po svemu sudeći nikada nije bio slučaj u istoriji, barem ne u ovim razmerama. Kompjuteri sa pristupom internetu postali su uobičajena stvar u slamovima zemalja u razvoju. Njihovi stanovnici sada koriste telefone s kamerama i mnogim drugim funkcijama, jednako kao njihovi susedi u imućnijim predgrađima. Tehnologija je na ovaj ili onaj način postala pristupačna svakome. Ova pristupačnost i rasprostranjena upotreba novih tehnologija neizbežno je dovela do promena u svim porama društva.

Elektronska muzika je dugo bila privilegija stanovništva u razvijenim zemljama ili viših društvenih slojeva u zemljama u razvoju. Sa sveopštim pojeftinjenjem i sve većom pristupačnošću kompjuterske opreme i pratećih muzičkih uređaja, sada imamo, prvi put, elektronsku muziku koju stvaraju siromašni. Gotovo u sinhronizovanom maniru, novi elektronski muzički trendovi niču u udžericama širom planete“ (Eastblok Music).

Ono što *ShazaLaKazoo* promovise globalno, Fesram je mapirao lokalno,<sup>5</sup> slaveći emancipatorski potencijal muzike koja je „sranje, a super“. Praktično *no-budget* događaj (nezavisan i od zvaničnih institucija i od korporativnih sponzora), bez stalnog mesta održavanja ili fiksiranog vremenskog okvira, Fesram je menjao datume i lokacije, imao fleksibilni *lineup* i elastične satnice, spontano reagovao na aktuelna dešavanja u Beogradu i Srbiji i komunicirao s publikom uglavnom putem društvenih mreža. „Festival“ se obično odvijao dvaput godišnje (sredinom leta i oko Božića) na različitim lokacijama u Beogradu, ali tu nikada nije bilo pravila. Fesram je bio zamišljen kao događaj skromnijih razmera i nekoliko puta održan je na rečnom brodu *20/44* na Ušću. Skromni izgled ovog rečnog plovila u oštrom je kontrastu s obližnjim modernim splavovima i restoranima. Brod *20/44* ipak je uspostavio internacionalnu reputaciju zahvaljujući svojim underground žurkama i plasirao se čak na *Gardijanovu* listu najboljih 25 klubova u Evropi (Coldwell 2014). Fesram se tako u organizacionim pitanjima oslanjao na neformalnu mrežu prijatelja i sledbenika. Nije imao potrebu niti nameru da se obraća javnosti postojećim medijskim kanalima, što je

5 Fesramova jedina međunarodna ekskurzija bio je doprinos proslavi Purima u jerusalimskom Bessarabia Baru 2019.

takođe bila svojevrsna poruka publici. Celokupna Fesramova komunikacija s javnošću odvijala se putem Fejsbuka i drugih društvenih mreža, koje u Srbiji sve češće postaju jedini dostupan način oglašavanja niskobudžetnih muzičkih događaja. Posebnost Fesrama među njima bilo je pogrešno obaveštavanje posetilaca o mestu odvijanja sledećeg izdanja, u vidu taktike za izbegavanje preterane gužve (Fesram nije naplaćivao ulaznice). U sklopu ovog „anti-advertajzinga“, lažnim događajima (kao i lažnim otkazivanjem događaja), Fesram je podsticao svoju publiku da ne veruje previše društvenim mrežama. Povrh toga, Fesram je ostao „aistorijski“ nastrojen. Nezainteresovan za samoistorizaciju, obrisao je tragove prošlih događaja i duhovite postove na Fejsbuku, podrivajući svaki pokušaj sopstvene istorizacije (uključujući i ovaj članak).

Osim članova grupe *ShazaLaKazoo* (pod različitim imenima i u različitim izdanjima), na Fesramu su nastupali „prijatelji“, često di-džejevi i muzičari-amateri koji dele strast za „sranje muzikom“ i poseduju odgovarajuće veštine da je prenesu publici na Fesramu na primeren način. U komunikaciji s publikom, Fesram je koristio specifičan stil humora i ironije koji u suštini ismevaju odsustvo društvene kritike u zvaničnoj kulturnoj sferi. Ustaljeni oblik ove komunikacije bili su postovi briljantnih primera sranje muzike na Fejsbuku. Njihovi „sranje“ aspekti obuhvatali su i tekstove i (substandardne) vizuelne aspekte predstavljenog materijala, uključujući i političke i ideološke konotacije. Na primer, Fesramov događaj pod naslovom „Genotzid Parti“, održan 6. januara 2019. i najavljen kao saradnja *Fesrama 1389* i *Ministarstva obrane*, snažno se oslanjao na groteskne muzičke primere tzv. patriotskog kiča iz ratnog razdoblja devedesetih. Žurka je obuhvatala i uvid u jednako grotesknu savremenu produkciju srpskog, hrvatskog i bošnjačkog patriotskog ili, pre bi moglo da se tvrdi, šovinističkog (turbo-) folka. Sa svojim vulgarnim tekstovima i ksenofobijom, u posleratnom kontekstu ovaj segment muzičkog „andergrounda“ naseljava periferne prostore medijske industrije u regionu, ali ima publiku i uticaj koji se takođe nalazi u slepoj mrlji trenutnog interesovanja javnosti. Upravo na ovo stanje stvari Fesram ukazuje svojim „pozorištem apsurdna“. Događaj je najavljen postovima na Fejsbuku u kojima niz prominentnih javnih ličnosti (od popularnih glumaca do velikodostojnika SPC) najavljuje „Genotzid Parti“ sloganima koji parodiraju kliše advertajzinga i muzičke industrije.<sup>6</sup> Vizuelni jezik (izbrisanih) postova bio je sasvim u skladu s Fesramovim fokusom na „sranje“ i substandardno u muzici, zahvaljujući grafičkom (anti) dizajnu i „konceptualnim“ pravopisnim greškama, kao specifičnim jezičkim pomagalom za prenošenje ideja i društvenih komentara. Značajan deo ove

6 Npr. glumac Nikola Kojo u Fesram fotomontaži kaže: „... izato ajdelepo dase denatifikujemo odma ida priznamo genotzid... jer no genotzid no parti“.

komunikacije sastojao se od komentarisanja aktuelnih događaja u srpskoj politici, kulturi i medijima, koja nose karakteristični „fesramovski“ pečat. Na primer, isečak vesti prema kojem Agencija Blumberg proglašava srpski dinar za drugu najjaču valutu u svetu, u kombinaciji s naslovom *old-school* rok pesme Generacije 5 *Najjači samo ostaju*, mogao je biti dovoljan kao komentar o aktuelnom stanju stvari u srpskoj privredi i medijima (pa čak i na muzičkoj sceni). Uostalom, kako sugeriše Fesram, definicija „sranja“ u muzici može biti elastična i prepuštena „uhu slušaoca“, a taj princip se može aplicirati i na druge društvene i životne aspekte.

Poigravajući se s ideološkim opozitima, suprotstavljajući ih u često apсурdnim kombinacijama (muzičkim, verbalnim i vizuelnim), Fesram je pozivao svoju publiku da se kritički (pa i nekritički) distancira od ekstrema političkog spektra; u stvari, od celokupnog političkog i kulturnog establišmenta kao takvog – jer ga vidi kao haotičnu ideološku smešu primitivnog nacionalizma i lažnog internacionalizma (tobožnje okrenutosti Evropi). Premda je postovima parodirao likove iz oficijelne političke i kulturne sfere i ismevao politički žargon i jezik tabloidnih medija, Fesram se nije svrstavao ni uz jednu političku opciju, pozivajući svoju publiku da razmišlja „mimo“ ograničenja postojećeg političkog sistema i preispituje osnovne društvene vrednosti.

Kako ukazuje Piotr Goldstein (2017:1456), „Robert Putnam je koristio dva termina na jidišu da bi napravio razliku između *šmuzera* (*schmoozers*) – ljudi koji pričaju o stvarima – i *mahera* (*machers*) – 'onih koji rade', to jest, angažuju se u projektima lokalnih zajednica, glasaju i idu na proteste, na primer (Putnam 2000:93–94)“. Da se pozovem na Isinov pojam (Isin 2009:372), „građanin aktivista“ je *maher*, osoba koja čini da se stvari dešavaju, bilo da je u pitanju nešto grandiozno (kao što je pokretanje revolucije) ili naizgled malo (kao što je pisanje bloga). Fesram je kreirao sopstvenu definiciju građanina aktiviste jednako se upuštajući u *schmoozing* i *machining*. Stvorio je onlajn platformu za *schmoozing* o različitim temama. Njeno polazište bilo je *sranje muzika*, ali njena delatnost uspostavila je vezu između muzičkih aktivnosti festivala i gorućih političkih pitanja. Istovremeno je Fesramova „uradi sam“ etika i autentična maherska inicijativa imala za rezultat festival kao okupljalište onih koji potencijalno slično misle, u fizičkom prostoru (broda *20/44* ili drugih lokacija na kojima je Fesram održavan). „Autonomni“ i od države i od korporativnih sponzora (s njihovim agendama, politikom, interesima i ograničenjima), ti prostori su se mogli posmatrati kao privremene autonomne zone (TAZ), kako ih naziva Hakim Bey (2011). „Nasuprot aktivnim građanima koji se ponašaju u skladu sa unapred zadatim scenarijima kao što su glasanje, plaćanje poreza ili regrutacija, građani aktivisti sami pišu scenarija i stvaraju scene“ (Isin 2009:381).

Prema Fesramovom scenariju, idealni „građanin aktivista“ je kulturni omnivor koji ume da uživa u sranje muzici, ali koji poseduje visoko razvijen kritički aparat i (čak i kada je naduvan) ne gubi sposobnost za *schmoozing* o bolestima društva. U društvu istomišljenika u istom fizičkom prostoru.

## Fesram, društvena kritika i kulturni otpor

Narodi koji su dominirali prvom jugoslovenskom državom ili socijalističkim republikama SFRJ razlikovali su se u mnogim pogledima, i sasvim je izvesno da su imali raznovrsnu muzičku tradiciju. Koncept reprodukcije orijentalizma (*nesting orientalism*) (Bakić Hejden 1998) (tendencija u evropskoj kulturi da se svako područje koje leži iza istočnih i južnih granica neke zemlje posmatra kao zaostalo ili primitivno) opisao je i Slavoj Žižek (1992): za nacionalističku desnicu u Austriji ta imaginarna granica su Karavanke: iza njih caruju slovenske horde. Za slovenačke nacionaliste granica je na reki Kupi: oni su u Miteleuropi dok su Hrvati već na Balkanu, gde se vode iracionalni etnički sukobi koji se njih i ne tiču. Za Hrvate ključna granica je ona koja ih razdvaja od Srba itd. Međutim, ova imaginarna kartografija proteže se mnogo dalje od problematičnih granica Balkana i obuhvata čitavu Evropu (Žižek 1999). U postjugoslovenskom kontekstu, „kontaminirana“ turbo-folk kultura prepoznaje se i kao još jedna manifestacija reprodukcije orijentalizma. Ovde se svaka kulturna barikada vidi kao brana od najezde sa Istoka (Archer 2009:24). Srbija mora da se sačuva od najezde „turskih“ ili „islamskih“ muzičkih uticaja da bi se sačuvala od „teheranizacije“, dok se u Hrvatskoj turbo-folk povezuje sa Srbijom i sopstvenim „unutrašnjim Orijentom“ (srpska etnička manjina), kao kulturni, društveni i politički fenomen nepreporučljiv za široku publiku.<sup>7</sup> Mimo srpsko-hrvatskog disputa oko turbo-folka, srodni muzički žanrovi igraju slične uloge dežurnih krivaca širom Balkana i Bliskog Istoka (bugarska čalga, grčki skiladiko, turski arabesk, izraelski mizrahi, *muzică orientală* u Rumuniji, *muzika popullore* u Albaniji<sup>8</sup> itd.). U pripadajućim lokalnim kontekstima ovu muziku uglavnom kritikuju „oni koji uživaju u zapadnoevropskoj i američkoj popularnoj muzici, a da ne uviđaju ironiju u sopstvenoj percepciji toga šta 'strano' uopšte znači“ (Beissinger 2007:131). Na drugom mestu raspravljala sam o tome da je moguće detektovati mehanizam reprodukcije orijentalizma unutar iste nacionalne kulture: ovde „orijentalno“ označava „strano/neautentično“. U ovom slučaju, nosioci „drugosti“ nisu „uljezi sa Istoka“, već oni „među

<sup>7</sup> Za raspravu o balkanističkom diskursu uključenom u ovu debatu videti takode Archer 2012.

<sup>8</sup> „Možda je najupečatljiviji aspekt ove muzike to koliko Albanci vole da govore da je mrže.“ (Sugarman 2007:289)

nama“ koji nisu u stanju da cene „istinske nacionalne vrednosti“ (Šentevska 2013:64). To su nediskriminativni omnivori savremenih hibridnih formi popularne muzike (u koje spada i turbo-folk). Upravo najniže slojeve ove imaginarne „hijerarhije ukusa“, zonu arbitrarnih krossovera, malo verovatnih muzičkih spojeva i lošeg ukusa (prema nacionalističkom svetonazoru) Fesram je koristio kao svoju laboratoriju i igralište, pretvarajući ga u prostor kreativnosti, humora i raspojasane, ali neagresivne društvene kritike.

Ovaj aspekt Fesramove delatnosti vuče korene iz učešća članova grupe *ShazaLaKazoo* (Milan Đurić i Uroš Petković) u aktivnostima SKC Radija (2000–2006). Ovaj svojevrsni medijski presedan, rečima novinara Galeba Nikačevića, imao je „jak kontrakulturni uticaj... jer je sezao u najdublje pore društvene margine. Prvi fanovi radija bili su oni koji su i sami od sebe digli ruke. Bio je prijatelj svima onima koji su se osećali kao da im je društvo okrenulo leđa. Bio je ogledalo besmislenog vremena u kojem smo živeli, ali koje u tom trenutku niko nije umeo jasno da artikulise“. Prema istom izvoru, spektar emisija na Radiju SKC bio je „paklen: od izmišljenih prenosa mečeva sumo rvanja koji su trajali satima, do kvizova u kojima je bilo potrebno da se za deset minuta napravi što gora pesma, a slušaoci su glasali“. U svojoj „riznici ludila“ SKC Radio krio je i jedan od svojih „najpoznatijih projekata“, „legendarnu emisiju“ *Zeleni talas*. „U postmiloševićevskoj, ksenofobičnoj i islamofobičnoj Srbiji, svega godinu ili dve nakon pada režima, Đura i Uce... osnovali su emisiju *Zeleni talas* u kojoj su se predstavljali kao Mirsad Habibović i Redžepi Dedi. Puštali su samo najsuroviji melos istoka. Od Pakistana do Maroka, ali i *Južni vetar*<sup>9</sup> kada, kako Đura kaže ’baš zagrebu po arabiji“ (Nikačević 2017). U istom tekstu Milan Đurić je opisao kako je nastala emisija *Zeleni talas*. „Uroš i ja smo tamo blejali i nisam siguran kako se to pretvorilo u *Zeleni talas*. Puštali smo sve više i više narodnjaka iako je to izazivalo gađenje i revolt samog Radija SKC. Bilo je čak i otpora na radiju. Ljudi su zvali i pretili. To je bilo prilično ksenofobično vreme, posebno islamofobično, a vidiš, to bi danas bilo ponovo aktuelno. Mi smo iskreno voleli tu muziku, jer su nas radile te skale i ta ludila, a toga nigde nije bilo, a nama se to svidelo. Takođe nam je bilo super da guramo ljudima prst u oko. I tako je postepeno iz trip hop muzike sa kojom smo počeli to prešlo u narodnjak. Ali nisu bili to ti narodnjaci, ljudi to nikako nisu kapirali. Nisu imali baš svi sluha za to što radimo. Bio sam pozivan na razgovore više puta, ali se nijednom nisam odazvao, jer kada ne dobijaš pare, ti si svemoćan. Ali su zvali ljudi da prete: ’Seci te Turke!’“

9 O promenama u kulturnoj recepciji folk ansambla *Južni vetar*, prvobitno optuživanog za „teheranizaciju“ srpske folk muzike videti Šentevska 2020. O sa Fesramom povezanom Turbotronik muzičkom scenom videti: Rašić 2018; Banić Grubišić i Kulenović 2019. O novim (afirmativnim) čitanjima turbo-folka videti: Kulenović i Banić Grubišić 2019.

Fesramove prakse intervencija na postojećoj muzici, jednako kao i sklonost prema društvenom komentaru, snažno se oslanjaju na hip-hop kulturu i njen etos. U kulturnom kontekstu Srbije u poslednje tri decenije i *gangsta* i *conscious* rep muzika reflektuje šire društvene procese, a posebno je zaokupljena onom tankom linijom koja deli (ili pre spaja) kriminalno podzemlje (snažno povezano s ratnom ekonomijom devedesetih godina) i korumpiranu političku elitu koja je zaokupljena isključivo distribucijom novca i društvenih privilegija. Hip-hop se u Srbiji priklanjao različitim strategijama za borbu protiv korupcije u političkoj sferi, od onih koje su samosvesno kosmopolitske i *globally aware*, do radikalnih manifestacija šovinizma i govora mržnje koji proziva krivce elokventnim rimama ili u čistom „*talk shit*“ maniru. Ova kultura se prepoznaje kao medijum za namensko plasiranje političkih ideja populaciji i generaciji koju politika u klasičnom smislu ne zanima i koja lične frustracije artikuliše kroz agresivne parole. Glavna publika hip-hopa su mladi koji žive iznuđenu produženu adolescenciju u materijalnom i duhovnom siromaštvu, i kojima ne preostaje ništa osim da pronađu svoje mesto unutar sistema koji ne poštuju. Time je hip-hop postao jedan od najglasnijih (i manje-više neartikulisanih) glasova ovog nepoštovanja.<sup>10</sup> U srpskom hip-hop diskursu, *hud* i *geto* su jedno te isto – metaforički izraz života u nepriviligovanom društvenom okruženju (Šentevska 2017b), pri čemu pojedini akteri nisu nužno iz takvog okruženja, ali se tako predstavljaju (Musić i Vukčević 2017; Nenić 2006; Šentevska 2023:485–495). Uprkos istorijskim korenima hip-hopa, takvo okruženje nije nužno urbano: to znači da i seoska zajednica pod određenim uslovima može da se posmatra kao „seljački geto“ (Šentevska 2017c). U skladu s konvencijama žanra, u svojoj potrazi za slavom i bogatstvom, srpski reperi su se često mogli zateći u različitim „etničkim krossoverima“ – saradujući s predstavnicima svih muzičkih žanrova, od etno muzike do turbo-folka. Turbo-folk prima uticaje hip-hopa sa posebnim entuzijazmom, a ikonografija hip-hopa prodirala je u imaginarijum turbo-folka u najrazličitijim kombinacijama. Fesram se poigravao ovom dinamikom društvenih podela (urbani – ruralni, bogati – siromašni) i koristio protokole hip-hopa da bi kroz svoju definiciju i afirmaciju „sranje muzike“, kroz muzičke sadržaje i izbor izvođača, stao na stranu nepriviligovanih u jednom inače zatvorenom i nepriviligovanom društvu, kombinujući hip-hop tehnike i estetiku s istorijskim nasleđem „sranja“ u muzici i industriji zabave u Srbiji.

Analizirajući sliku društvene strukture koju imaju obični građani Srbije, Ivana Spasić došla je do zaključka da u toj slici „nema *legitimne* više klase. Ono što se opisuje kao ‘elita’ – tačnije, ‘kvazielita’ ili ‘pseudoelita’ – suštinski

<sup>10</sup> Za detaljni istorijski pregled hip-hop scene u Srbiji videti Musić i Vukčević 2017. Videti takođe: Papović i Pejović 2016.



je nelegitimno“ (Spasić 2006:162), i kao takvo ne dostiže više od privremenog, nestabilnog ili krnjeg legitimiteta. U Burdijeovoj slici francuskog društva težnja ka distinkciji kod društvenih grupa koje nisu dominantne „ne osporava, nego upravo potvrđuje“ osnovne principe hijerarhizacije kao legitimne. „Statusno niže pozicionirane grupe teže da se uspnu na lestvici, ili da se prikažu kao da na njoj stoje više no što stvarno stoje, ali ne pokušavaju da promene kriterijume rangiranja. U Srbiji je upravo *sama lestvica* najproblematičnija“ (Spasić 2006:165). Stoga, „visokokultivisan’ ukus kao dosledno opredeljenje bilo kog [društvenog] sloja naprosto ne postoji“ (Spasić 2010:179). To u ovakvom društvenom kontekstu podrazumeva i odsustvo konsenzusa o tome šta je „legitimna“ i, konačno, šta je „elitna“ kultura. Tako u skladu s dnevno-političkim promenama, eksponenti „ovog“ ili „onog“ kulturnog modela mogu u nekom periodu biti visoko pozicionirani u državnom ili nevladinom sektoru, a da (prećutni, zdravorazumski) konsenzus o njihovim zaslugama i kulturnim kompetencijama u javnosti zapravo ne postoji. Drugim rečima, visoka kultura ne zadobija automatski status legitimne kulture (Cvetičanin, Nedeljković i Krstić 2012:55).

Uverenost članova najviših ešalona političkog vođstva Srbije (bez obzira na političke afilijacije) da je ne samo „umesno“ već i „korisno“ javno izvoditi turbo-folk hitove (primer: Ivica Dačić) ili posećivati koncerte (primer: Boris Tadić), ukazuje da se legitimizacija nekada prezrenih formi popularne kulture (koje je prezirala i politička i intelektualna elita) teško može razdvojiti od političke legitimizacije i značajnije podrške na izborima. Ovaj drastični preokret znači da se na Balkanu koncept legitimne, „čiste“ nacionalne kulture (zvanične visoke kulture oblikovane u skladu sa standardima modernizujućeg evropskog Zapada) povlači pred nekada „nelegitimnim“ (nezvaničnim), hibridnim formama transnacionalne balkanske popularne kulture, koju nova politička i ekonomska elita prihvata i promovise kao novu dominantnu (i samim tim legitimnu) kulturu (Šentevska 2015). Upravo taj preokret Fesram je reflektovao svojom nediskriminativnom kritikom vrednosti koje promovisu kulturne i političke elite (oni koji se osećaju kao njeni pripadnici), a „sranje muziku“ glorifikovao kao označitelj nestabilnih kulturnih vrednosti u srpskom društvu. Fesramovo uvažavanje „sranja“ u muzici nudi i bekstvo od prevaziđenih stega „dobrog ukusa“ i implicitnu kritiku posustajućeg sveta evropske visoke kulture, njenih institucionalnih okvira i vrednosti.

\*\*\*

Na predsedničkim izborima u Srbiji 2017. koji su (ponovo) demonstrirali institucionalnu slabost političke opozicije vladajućoj partiji i njenom glavnom eksponentu (Aleksandar Vučić), jedan mladi čovek iz beogradske opštine

Mladenovac (Luka Maksimović alijas Ljubiša Preletačević Beli), predvodnik političkog pokreta u čijem se nazivu pominje *sarma*, dobio je gotovo 350 000 glasova (9, 43%) kao potpuni autsajder u svetu institucionalne politike. Na izborima je osvojio treće mesto, ostavivši za sobom mnoge propisno finansirane aspirante s dugim političkim karijerama (između ostalih, Vojislava Šešelja). Celokupna pojava ovog kandidata, njegovo ponašanje i komunikacija s potencijalnim glasačima navela je neke neformalne komentatore<sup>11</sup> da ga nazovu „Fesram predsednikom“.

### **Zaključak: da li je Srbiji potreban Fesram predsednik?**

U ovom članku posmatrala sam Fesram kao primer nečega što bih nazvala „diskretnim aktivizmom“. Bez institucionalnog finansiranja i korporativnih sponzora, stalnih mesta održavanja ili fiksiranih termina, Fesram je do pandemije kovida-19 spontano reagovao na aktuelne događaje u Beogradu i Srbiji, komunicirao s publikom, sticao nove saveznike i nove neprijatelje, uglavnom putem Fejsbuka. Ova komunikacija ukazivala je na ciljeve koji su slični onima za koje se zalažu članovi „zvanične“ aktivističke scene (NVO, građanski pokreti, nezavisna kulturna scena). Među njima su: protivljenje političkim monopolima i kriminalizaciji političke sfere, šovinističkom i militarističkom svetonazoru, ksenofobiji i islamofobiji; ukazivanje na prevaziđenost kulturnih hijerarhija, krizu koncepta visoke kulture, uzurpaciju javnog prostora, drastične društvene nejednakosti i posledice agresivnog neoliberalnog kapitalizma itd.; međutim, Fesramov aktivizam preuzeo je drugačiju organizacionu formu i ostao u potpunosti neformalan.

Koristeći vrlo specifičan humor i bespoštednu ironiju, Fesram je kritikovao odsustvo društvene kritike u zvaničnoj kulturnoj sferi u Srbiji. Na svojoj Fejsbuk stranici (koja je u međuvremenu nestala s interneta zajedno s tragovima Fesramovih muzičkih aktivnosti i društvenih komentara) Fesram je parodirao likove iz zvanične političke i kulturne sfere i ismevao jezik tabloidnih medija i dominantnog političkog žargona. Poigravajući se s ideološkim opozitima i preispitujući temeljne vrednosti društva, sučeljavajući ih u neočekivanim muzičkim, verbalnim i vizuelnim kombinacijama, Fesram je pozivao svoju publiku da se distancira od celokupnog političkog i kulturnog establišmenta kao takvog. I pored toga što nije imao u planu da predlaže konkretna rešenja za prevazilaženje krize u koju je društvo zapalo, Fesram je davao konkretan doprinos stvaranju atmosfere bez koje promene u društvu nisu moguće, barem one pozitivne.

<sup>11</sup> Komentari su cirkulisali s jedne na drugu društvenu mrežu u vreme prvih pokušaja mog pisanja o Fesramu. Sada ih je nemoguće rekonstruisati.

Fesram nikada nije imao pretenzije da bude didaktičan, makar ne otvoreno: on je komunicirao isključivo „gurajući prst u oko“ onima koji ne mogu da prihvate njegov sadržaj i poruke. A jedna od Fesramovih poruka, možda ona najvažnija, jeste da srpsko društvo predugo neguje pogrešne kulturne vrednosti i s njima povezane političke doktrine i da može kriviti isključivo sebe zbog stanja u kojem se nalazi. Fesram je nudio naizgled hedonističku alternativu sumornoj društvenoj stvarnosti koja je, na kraju krajeva, i oblikovala njegov muzički sadržaj. Koristeći neatraktan vizuelni jezik i vokabular redovnih potrošača psihoaktivnih supstanci (koji su skloni tipfelerima, a ispoljavaju i blago oštećenje moždanih funkcija), kombinujući zvuke i reči koje niko ne bi očekivao da čuje u istoj prostoriji, pogrešno informišući potencijalne posetioce i svesno podrivajući svaku mogućnost komercijalnog uspeha ili institucionalne podrške („jer kada ne dobijaš pare, ti si svemoćan“), Fesram je redefinisao pojam nezavisnog kulturnog projekta u domaćem kontekstu. Ironično svrstavajući samog sebe u red najznačajnijih kulturnih manifestacija u Beogradu kao što su Bemus, Belef i Bitef, Fesram je, u stvari, redefinisao i sam pojam „kulture“ u datom kontekstu, zato što festival posvećen afirmaciji „sranja“ u muzici i nije nešto što bi se automatski povezalo s „kulturom“. Fesram je takođe ukazivao na to da politički otpor ne bi trebalo razdvajati od otpora kulturnim vrednostima koje pokreću političku akciju. Kroz istovremeni *schmoozing* i *maching*, u kontekstu u kojem drugi oblici političkog otpora ne obećavaju značajne rezultate, Fesram nije iznedrio samo jedan „drugačiji“ oblik aktivizma, već i novi tip „građanina aktiviste“ koji razume šta znači „sranje“ (u muzici, kulturi, politici ili društvu uopšte) i značaj tog razumevanja (čak i kada je naduvan).

Konačno, na pitanje *da li je Srbiji potreban Fesram predsednik* odgovorila bih „verovatno ne“, ali bi Ministarstvo kulture i informisanja Republike Srbije (prema krajnje neverovatnom scenariju) moglo mnogo da nauči iz Fesramove kulturne ekspertize. Kako trenutno stvari stoje, Fesram je (samoukinućem) nestao s kulturne mape Srbije i interneta, preselivši se u kolektivno sećanje svojih posetilaca i ljubitelja. Možda Srbiji nije potreban Fesram predsednik, ali usudila bih se da zaključim da joj je Fesram potrebniji nego ikad. U duhu svoje nepredvidljivosti, možda se ponovo vrati u Beograd da zauzme svoje zasluženo mesto, pored Bemusa, Belefa, Bitefa... U tom slučaju, *weedimo se (opet) na Fesramu*.

## Literatura

- Anastasijević, Bratislav (1988), „O zloupotrebi narodne muzike“, *Kultura* 80/81:147–156.
- Archer, Rory (2012) „Assessing Turbofolk Controversies: Popular Music between the Nation and the Balkans“, *Southeastern Europe* 36:178–207.
- Archer, Rory (2009), *'Paint Me Black and Gold and Put Me in a Frame': Turbofolk and Balkanist Discourse in (post) Yugoslav Cultural Space*, CEU. MA thesis, CEU Budapest.
- Bakić Hejden, Milica (1998), „Reprodukcija orijentalizma: primer bivše Jugoslavije“, *Filozofija i društvo* 14:101–118.
- Banić Grubišić Ana, Nina Kulenović (2019), „Turbotronik – na granici između lokalne muzičke scene i žanra u nastajanju“, *Etnoantropološki problemi* 14 (1):23–46.
- Beissinger, Margaret H. (2007), „Musică Orientală: Identity and popular culture in Postcommunist Romania“, u: Donna A. Buchanan (prir.), *Balkan Popular Culture and the Ottoman Ecumene: Music, Image and Regional Political Discourse*, Lanham MD: Scarecrow Press, str. 95–142.
- Bey, Hakim (2011), *TAZ: The Temporary Autonomous Zone*, Seattle WA: Pacific Publishing Studio.
- Bieber, Florian (2018), „Patterns of competitive authoritarianism in the Western Balkans“, *East European Politics* 34 (3):337–354.
- Boduszyński, Mietek (2010), *Regime Change in the Yugoslav Successor States*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Buchanan, Donna A. (prir.) (2007), *Balkan Popular Culture and the Ottoman Ecumene: Music, Image and Regional Political Discourse*, Lanham MD: Scarecrow Press.
- Coldwell, Will (2014), „25 of the best clubs in Europe – chosen by the experts“, *Guardian*, 29. decembar, <https://www.theguardian.com/travel/2014/dec/29/best-clubs-europe-club-nights-picked-by-djs>, pristupljeno 14. juna 2023.
- Cvejić, Slobodan (2016), *Informal Power Networks, Political Patronage and Clientelism in Serbia and Kosovo*, Belgrade: SeConS.
- Cvetičanin Predrag, Jasmina Nedeljković, Nemanja Krstić (2012), „Social space in Serbia“, u: Predrag Cvetičanin (prir.), *Social and Cultural Capital in Serbia*, Niš: Centar za empirijske studije kulture jugoistočne Evrope, str. 53–69.
- Dawson, James (2014), *Cultures of Democracy in Serbia and Bulgaria: How Ideas Shape Publics*, Farnham and Burlington: Ashgate.
- Dolenc, Danijela (2013), *Democratic Institutions and Authoritarian Rule in Southeast Europe*, Colchester: ECPR Press.
- Čolović, Ivan (2006), *Etno: Priče o muzici sveta na Internetu*, Beograd: Biblioteka XX vek.
- Čolović, Ivan (1985), *Divlja književnost: etnolingvističko proučavanje paraliterature*, Beograd: Nolit.
- Čvoro, Uroš (2014), *Turbo-Folk Music and Cultural Representations of National Identity in Former Yugoslavia*, Farnham and Burlington: Ashgate.
- Ćirjaković, Zoran (2013), „Muški snovi, neoliberalne fantazije i zvuk oklevetane modernosti“, *Sarajevske sveske* 39–40, 30. januar, <http://sveske.ba/en/content/muski-snovi-neoliberalne-fantazije-i-zvuk-oklevetane-modernosti>, pristupljeno 14. juna 2023.
- Ćirjaković, Zoran (2004), „Turbofolk kao brend“, *Nin*, 21. oktobar: 34–38.

- Dimitrijević, Branislav (2002a), „Globalni turbo-folk“, *Nin*, 20. Jun: 38–40.
- Dimitrijević Branislav (2002b), „’Ovo je savremena umetnost’: Turbo-folk kao radikalni performans“, *Prelom* 2–3: 94–101.
- Dragičević-Šešić, Milena (1994), *Neofolk kultura: publika i njene zvezde*, Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Dumnić, Marija (2013), „The Creation of Folk Music Program on Radio Belgrade before World War Two: Editorial Policies and Performing Ensembles“, *Muzikologija* 14: 9–29.
- Đurković, Miša (2002), „Ideološki i politički sukobi oko popularne muzike u Srbiji“, *Filozofija i društvo* 25: 271–284.
- Eastblok Music, „Shazalაკazoo – Karton City Boom“, <http://www.eastblok.de/site/en/artists/shazalაკazoo-karton-city-boom/>, pristupljeno 14. juna 2023.
- Frith, Simon (2004), „What is Bad Music?“, u: Christopher J. Washburne, Maiken Derno (prir.), *Bad Music: The Music We Love to Hate*, New York: Routledge, str. 11–26.
- Fulanović-Šošić Miroslava (1977), „Narodno stvaralaštvo i narodska popularna muzika“, u: *Kongres Saveza organizacija kompozitora Jugoslavije, Zagreb, 16–17. XII 1977*, Zagreb: Savez organizacija kompozitora Jugoslavije, str. 125–132.
- Goldstein, Piotr (2017), „Post-Yugoslav Everyday Activism(s): A Different Form of Activist Citizenship?“, *Europe-Asia Studies* 69 (9): 1455–1472.
- Gordi, Erik (2001), *Kultura vlasti u Srbiji – nacionalizam i razaranje alternative*, Beograd: Samizdat B92.
- Gordy Eric D. (2005), „Reflecting on *The Culture of Power*, ten years on“, *Facta Universitatis, Philosophy, Sociology and Psychology* 4 (1): 11–19.
- Grujičić, Nebojša (1999), „R’n’r i protesti: Kamenje na sistem“, *Vreme*, 27. novembar: 28.
- Grujić, Marija (2012), *Reading the Entertainment and Community Spirit*, Beograd: Institut za književnost i umetnost.
- Gržinić, Marina (prir.) (2001), *The Real, The Desperate, The Absolute*, Celje: Gallery of Contemporary Art.
- Hudson, Robert (2003), „Songs of Seduction: Popular Music and Serbian Nationalism“, *Patterns of Prejudice* 37 (2): 157–176.
- Isin, Engin F. (2009), „Citizenship in Flux: The Figure of the Activist Citizen“, *Subjectivity* 29: 367–388.
- Ivačković, Ivan (2013), *Kako smo propevali: Jugoslavija i njena muzika*, Beograd: Laguna.
- Ivanović, Stanoje (1973), „Narodna muzika između folkloru i kulture masovnog društva“, *Kultura* 23: 166–195.
- Jansen, Stef (2001), „The streets of Beograd. Urban space and protest identities in Serbia“, *Political Geography* 20: 35–55.
- Kos, Koraljka (1972), „New Dimensions in Folk Music: A Contribution to the Study of Musical Tastes in Contemporary Yugoslav Society“, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 3 (1): 61–73.
- Kronja, Ivana (2001), *Smrtonosni sjaj: masovna psihologija i estetika turbo-folka*, Beograd: Tehnokratia.
- Kronja, Ivana (1999), „Potkultura novokomponovanih“, *Kultura* 99: 103–114.
- Kulenović Nina, Ana Banić Grubišić (2019), „’Cepaće se neki narodnjaci!’: nova čitanja turbo-folka“, *Etnoantropološki problemi* 14 (1): 47–78.
- Lukić, Sveta (1975), *Umetnost na mostu*, Beograd: SSOJ/Mala edicija ideja, Mladost.

- Lukić, Sveta, *et. al.* (1970), „Nova narodna muzika“, razgovor (Sveta Lukić, Zagorka Pešić Golubović, Dragoslav Dević, Prvoslav Plavšić, Dragutin Gostuški i Vojislav Donović), *Kultura* 8: 90–130.
- Milić, Vladimir (1978), *Revolucija i socijalna struktura*, Beograd: NIP Mladost.
- Monroe, Alexei (2000), „Balkan Hardcore: Pop Culture and Paramilitarism“, *Central Europe Review* 24 (2), <https://www.pecina.cz/files/www.ce-review.org/00/24/monroe24.html>, pristupljeno 14. juna 2023.
- Musić Goran, Predrag Vukčević (2017), „Diesel Power: Serbian Hip Hop from the Pleasure of the Privileged to Mass Youth Culture“, u: Milosz Miszczynski, Adriana Helbig (prir.), *Hip-Hop at Europe's Edge: Music, Agency and Social Change*, Bloomington: Indiana University Press, str. 85–108.
- Nenić, Iva (2006), „Politika identiteta u srpskom hip-hopu na primeru grupe Beogradski sindikat“, *TkH – časopis za teoriju izvođačkih umetnosti* (Samoorganizacija): 159–166.
- Nikačević, Galeb (2017), „Život i smrt legendarnog Radija SKC“, *Vice*, 7. april, <https://www.vice.com/sr/article/783y8y/zivot-i-smrt-legendarnog-radija-skc>, pristupljeno 14. juna 2023.
- Orlović, Slaviša (2008), *Politički život Srbije. Između partokratije i demokratije*, Beograd: Službeni glasnik.
- Papić, Žarana (2002), „Europe after 1989: Ethnic Wars, the Fascistization of Civil Society and Body Politics in Serbia“, u: Gabriele Griffin, Rosi Braidotti (prir.), *Thinking Differently: A Reader in European Women's Studies*, London: Zed Books, str. 127–144.
- Papović Jovana, Astrea Pejović (2015), „The Potential of Popular Culture for the Creation of Left Populism in Serbia: The Case of the Hip-Hop Collective 'The Bombs of the Nineties'“, *Contemporary Southeastern Europe* 3 (2): 107–126, [http://www.contemporarysee.org/sites/default/files/papers/pejovic\\_papovic\\_the\\_bombs\\_of\\_the\\_nineties.pdf](http://www.contemporarysee.org/sites/default/files/papers/pejovic_papovic_the_bombs_of_the_nineties.pdf), pristupljeno 14. juna 2023.
- Pateman, Carole (1970), *Participation and Democratic Theory*, Cambridge UK: Cambridge University Press.
- Pilipović, Gordana, Zoran Stojilković (prir.) (2016), *Stranke i javne politike. Izbori u Srbiji 2016. godine*, Beograd: Konrad-Adenauer-Stiftung.
- Prica, Ines (1988), „Mitsko poimanje naroda u kritici novokomponovane narodne muzike“, *Kultura* 80/81: 80–93.
- Prodanović Srđan, Gazela Pudar Draško i Marija Velinov (prir.) (2019), *Otete institucije u Srbiji: teorija i praksa*, Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju.
- Putnam, Robert D. (2000), *Bowling Alone: The Collapse and Revival of American Community*, New York: Simon and Schuster.
- Raković, Aleksandar (2011), *Rokenrol u Jugoslaviji 1956–1968: Izazov socijalističkom društvu*, Beograd: Arhipelag.
- Rašić, Miloš (2018) „Turbotronik: studija slučaja Lenharta Tapesa i Mirjane Raić“, *Etnoantropološki problemi* 13 (4): 951–969.
- Shazalakazoo, „About“, <https://shazalakazoo.com/about/>, pristupljeno 14. juna 2023.
- Spasić, Ivana (2010), „Kulturni obrasci i svakodnevni život u Srbiji posle 2000. godine“, u: Slobodan Cvejić (prir.), *Suživot sa reformama: Gradani Srbije pred izazovima „tranzicijskog“ nasleđa*, Beograd: Čigoja štampa i Istitut za sociološka istraživanja Filozofskog fakulteta u Beogradu, str. 171–208.



- Spasić, Ivana (2006), „Distinkcija na domaći način“, u: Miloš Nemanjić, Ivana Spasić (prir.), *Nasleđe Pjera Burdijea: pouke i nadahnuća*, Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju / Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, str. 137–171.
- Sterling, Bruce (2014), „Gray Markets and Information Warlords“, *Open Cultures: Free Flows of Information and the Politics of the Commons*, Vienna, 5 June 2003, Conference Presentation, <http://future-nonstop.org/c/475f52e4d6ale3ab31056e49cbff2abf>, pristupljeno 14. juna 2023.
- Stojanović, Dubravka (2010), „U ogledalu 'drugih'“, u: Dubravka Stojanović, Radina Vučetić, Sanja Petrović Todosijević, Olga Manojlović Pintar, Radmila Radić, *Novosti iz prošlosti: Znanje, neznanje, upotreba i zloupotreba istorije*, Beograd: Beogradski centar za ljudska prava, str. 13–31.
- Stojković, Branimir (1985), „Slika masovne kulture u listu *Student*“, u: *Podkulture 1*, Beograd: Istraživačko-izdavački centar SSO Srbije, str. 135–148.
- Sugarman, Jane C. (2007), „The Criminals of Albanian Music: Albanian Commercial Folk Music and Issues of Identity since 1990“, u: Donna A. Buchanan (prir.), *Balkan Popular Culture and the Ottoman Ecumene: Music, Image and Regional Political Discourse*, Lanham MD: Scarecrow Press, str. 269–308.
- Šentevska, Irena (2023), *Raspevani Beograd: urbani identitet i muzički video*, Beograd: Clio (u štampi).
- Šentevska, Irena (2020), „Sav taj turban-folk: orijentalizam i folk muzika u Srbiji“, *Glasnik Etnografskog instituta SANU* 68 (3): 641–660.
- Šentevska, Irena (2017a), „'Jaranization' of Yugoslav popular music before the Constitution of 1974: use of folklore in the early stages of development of the Yugoslav rock scene“, u: Miha Kozorog, Rajko Muršič (prir.), *Sounds of Attraction: Yugoslav and post-Yugoslav Popular Music*, Ljubljana: Univerza v Ljubljani, str. 167–193.
- Šentevska, Irena (2017b), „*La haine et les autres crimes*: ghettocentric imagery in Serbian hip-hop videos“, u: Milosz Miszczynski, Adriana Helbig (prir.), *Hip-Hop at Europe's Edge: Music, Agency and Social Change*, Bloomington: Indiana University Press, str. 245–266.
- Šentevska, Irena (2017c), „*The Peasant Ghetto*: Serbian hip-hop revisits the countryside“, *Lidé města / Urban People* 19 (2): 191–210.
- Šentevska, Irena (2015), „Turbo-Folk Rules!?: Turbo-Folk, Chalga and the new elite culture of the post-socialist Balkans“, *Mediální studia / Media Studies* 02: 152–171.
- Šentevska, Irena (2014), „Turbo-Folk as the Agent of Empire: On discourses of identity and difference in popular culture“, *Journal of Narrative Theory* 44 (3): 413–441.
- Šentevska, Irena (2013), „'Anything but Turban-folk': the 'Oriental Controversy and Identity Makeovers in the Balkans'“, u: Ivana Spasić, Predrag Cvetičanin (prir.), *Us and Them: Symbolic Divisions in Western Balkan Societies*, Niš: Centar za empirijske studije kulture jugoistočne Evrope; Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju, str. 51–70.
- Tenžera, Veselko (1988), *Zašto volim TV*, Zagreb: Znanje.
- Tomić, Đorđe (2014), „All that Folk. Wissenschaftliche Untersuchungen und Repräsentationen der Folk-Musik im (post-) jugoslawischen Raum“, *Südosteuropäische Hefte* 3 (1): 131–162.

- Veličković, Vukša (2011), „Serbian guilty pleasures: who’s afraid of turbo folk?“, *B-Turn: music, culture and style of the new Balkans*, 3. avgust, <http://bturn.com/175/serbian-guilty-pleasures-who-afraid-of-turbo>, pristupljeno 21. avgusta 2023.
- Veselinović, Mirjana (1987), „Duh antifolkloru u savremenoj srpskoj muzičkoj kulturi“, u: *Folklor i njegova umetnička transpozicija: referati sa naučnog skupa održanog 29–31. oktobra 1987*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, str. 219–231.
- Vesić, Ivana (2018), *Konstruisanje srpske muzičke tradicije u periodu između dva svetska rata*, Beograd: Muzikološki institut SANU.
- Vidić-Rasmussen, Ljerka (2002), *Newly composed folk music of Yugoslavia*, New York and London: Routledge.
- Vuletic, Dean (2010) *Yugoslav Communism and the Power of Popular Music*, PhD thesis, New York: Columbia University.
- Washburne Christopher J., Maiken Derno (pri.) (2004), *Bad Music: The Music We Love to Hate*, New York: Routledge.
- Živković, Marko (2012), *Srpski sanovnik: Nacionalni imaginarijum u vreme Miloševića*, Beograd: Biblioteka XX vek.
- Žižek, Slavoj (1999), „You May!“, *London Review of Books* 21 (6), 18. mart: 3–6, <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v21/n06/slavoj-zizek/you-may!>, pristupljeno 14. juna 2023.
- Žižek, Slavoj (1992), „Ethnic Dance Macabre“, *The Guardian Manchester*, 28. avgust, <https://www.lacan.com/zizek-ethnic.htm>, pristupljeno 14. juna 2023.

Irena M. Šentevska

## „BAD TASTE“ AS CULTURAL RESISTANCE: FESRAM AND THE CRAP MUSIC DEBATE IN SERBIA

### SUMMARY

The recent social developments in Serbia have established a new model of political monopolies and an effective return to the one-party regime. Such absence of alternatives in the official political sphere provokes three basic forms of resistance: complete disillusionment with the political system and its major exponents which results in political abstinence; mass protests in response to concrete instances of abuse of political power and informal cultural initiatives which communicate political messages through the critique of the politicisation of the cultural sphere. In this paper, the case study for this form of political resistance is the independently produced, low-budget music festival Fesram (*Festival sranje muzike* or Festival of Crap Music), active between 2012 and 2019, which at the same time challenged the political and cultural systems in the country, and their respective core values.

The introductory part of the article situates Fesram in the context of the existing forms of political resistance to the currently dominant political regime. The second part discusses the concept of „bad music“ in the Serbian cultural context, its history and academic treatment (or lack thereof), and its wider cultural and political implications. The third part discusses Fesram, its background, and practices. The fourth part discusses Fesram’s manner of dealing with the cultural stereotypes prevailing throughout Serbian history and the perceived absence of social criticism in Serbia’s official cultural sphere. In the concluding part Fesram is observed as a form of „discreet activism“ resorted to in circumstances in which other forms of political resistance seem to fail.

Without permanent funding, venues or a fixed time-frame, Fesram changed its dates and locations, spontaneously responding to current goings-on in Belgrade and Serbia, and communicated with its audiences mainly through its Facebook page. Playing with ideological opposites, confronting them in „outrageous“ combinations (musical, verbal and visual) Fesram invited its audiences to critically (or even un-critically) distance themselves from the extreme poles of the political spectrum. Although it parodied characters from the official political and cultural spheres and mocked the language of tabloid media and the prevailing political jargon, Fesram did not align with any established political option, inviting its audience to think beyond the existing political system and question the society's core values. Fesram was not didactic: it communicated exclusively by annoying anyone who failed to receive its messages. And Fesram's probably most important message is that Serbian society has nurtured false cultural values and associated political doctrines for far too long and that it has only itself to blame for the condition it has found itself in. This erratic music festival had not only shaped an alternative form of activism, but a new type of „activist citizen“ who understands the meaning of „crap“ (whether in music, culture, politics or society in general) and the importance of this understanding. Fesram also showed that political resistance goes hand in hand with resistance to the cultural values propelling political action.

**KEYWORDS:** Fesram, cultural resistance, bad music, activism, Serbia

