Propaganda Bratstva a jednoty v juhoslovanskej populárnej hudbe 70. a 80. rokov 20. storočia[1]

MAROŠ MELICHÁREK – LUCIA HELDÁKOVÁ

Katedra histórie Filozofickej fakulty Univerzity Pavla Jozefa Šafárika v Košiciach – Spoločenskovedný ústav, Centrum spoločenských a psychologických vied SAV, v. v. i., Košice

Propaganda of Brotherhood and Unity in Yugoslav Popular Music of the 1970s and 1980s

Abstract: Music has been an important part of Yugoslav society, identity and national consciousness throughout the whole existence of Socialist Federal Republic of Yugoslavia. This article focuses on implementation of Brotherhood and Unity ideology into Yugoslav popular music in 1970s and 1980s of 20th century in wider historical, cultural and political context. Building on wide range of primary and secondary sources (mainly of western, central and south-eastern European provenience), that has not been yet used and analysed in depth, it seeks to analyse how state ideology affected Yugoslav music and thus society. The aim of the article is by using comparative analysis and methodology developed by Serge R. Denisoff, bring completely new and yet unpublished view on phenomenon of Brotherhood and Unity ideology and its connection to popular music-put much-needed light on the complicated social and cultural relations between Yugoslav nations through music phenomenon. This topic is very important since state doctrine, national narratives, historical memory affect current and future development of Ex-Yugoslav regions what is clearly visible on elaborated material.
Keywords: Music, Yugoslavia, Brotherhood and Unity, Propaganda, Society.

DOI: https://doi.org/10.24040/ahn.2026.29.01.65-92

„Hej Juhoslovania, Nech zaznie hlas, My sme ako skaly – Pretože bratstvo spája nás.“[2]
Doris Dragović i More – Hej Jugosloveni (1985)

[1] Štúdia bola publikovaná v roku 2020 ako *THE ROLE OF BROTHERHOOD AND UNITY PROPAGANDA IN YUGOSLAV POPULAR MUSIC IN 1970s AND 1980s*, a následne bola preložená pre potreby habilitačnej práce *Bratstvo, jednota a konflikty: historické, ideologické a kultúrne premeny Juhoslávie v 20. storočí* (2025) a doplnená o najnovšie výskumy publikované po roku 2020.

[2] Jugodisk Beograd. *Doris Dragovic i More – Hej Jugosloveni – (Audio 1985)* [online video]. 18. 7. 2014 [cit. 17. 2. 2020]. Dostupné na: https://www.youtube.com/watch?v=GrRDBzBies4

Socialistická federatívna republika Juhoslávia (SFRJ, neskôr len Juhoslávia) prešla počas svojej existencie významnými zmenami – môžeme spomenúť niekoľko kľúčových momentov, ako napr. rozkol Tito – Stalin, Juhoslovanskú ústavu z roku 1974, smrť Tita, nástup etnonacionalizmu, ekonomickú krízu medzi rokmi 1979 – 1985; všetky medzinárodné, sociálne, politické, ekonomické problémy sa do veľkej miery odzrkadlili v juhoslovanskej populárnej hudbe. Ako uviedol D. Vuletić, *„populárna hudba je jedným z kultúrnych fenoménov, ktoré boli najviac zdieľané medzi ľuďmi obývajúcimi územie bývalej Juhoslávie"*[3] – nemožno konštatovať iné, iba to, že to stále naozaj platí. Dôkazom toho bolo vystúpenie skupiny Bijelo Dugme v Pule (Chorvátsko, 2015), kde dav spieval spolu s Alenom Islamovićom pieseň: *„Juhoslávia, vstaň na nohy. Spievaj, nech ťa počujú. Tí, ktorí nepočúvajú pieseň, budú počúvať búrku*!"[4] Na účely tejto práce sme zvolili obdobie 70. a 80. rokov 20. storočia, pretože to bola éra, keď sa juhoslovanská vláda usilovala o obnovenie pocitu juhoslovanskej identity, najmä po potlačení chorvátskej jari a odstránení liberálnych straníckych vedení v Slovinsku a Srbsku na začiatku 70. rokov. Pre náš komplexný výskum je kľúčové aj obdobie po Titovej smrti v roku 1980. Odpoveďou na nárast etnonacionalizmu mal byť vzostup spoločnej identity v hudbe. Práve tým sa skúmané obdobie odlišuje od juhoslovanskej hudby 50.[5] a 60. rokov, ktoré boli tiež významnými v kontexte chápania juhoslovanskej hudby, hlavne po oficiálnom legitimizovaní západnej populárnej hudby v Juhoslávii od roku 1950.[6] Sedemdesiate a osemdesiate

[3] VULETIĆ, Dean: Generation Number One: Politics and Popular Music in Yugoslavia in the 1950s. In: *Nationalities Papers*, no. 5, 2008, vol. 36, s. 861 – 879.

[4] Tento fakt je ďalej potvrdený tým, že hudobný trh sa úplne nerozpadol, aj keď sa rozpadla Juhoslávia. Konzumácia juhoslovanskej a postjuhoslávskej hudby, ako aj koncerty hviezd z predchádzajúcej éry viedli k rozostieraniu jasne vytvorených hraníc medzi „národnými" hudobnými priemyslami a trhmi. PETROV, Ana: Yugonostalgia in the Market: Popular Music and Consumerism in post-Yugoslav Space. In: *Muzikološki Zbornik*, no. 1, 2017, vol. 53, s. 206; Balkan Boy. *Bijelo Dugme - Pljuni i zapjevaj moja Jugoslavijo (Arena Pula)* [online video]. 20. 7. 2018 [cit. 20. 2. 2020]. Dostupné na: https://www.youtube.com/watch?v=2olphOJGotM&list=RD2olphOJGotM&start_radio=1

[5] VULETIĆ, Dean: Swinging between East and West: Yugoslav Communism and the Dilemmas of Popular Music. In: *Youth and Rock in the Soviet Bloc: Youth Cultures, Music, and the State in Russia and Eastern Europe*. Ed. W. J. Risch. Lanham : Lexington Books, 2014, s. 26.

[6] VULETIĆ, Swinging between East and West..., s. 26.

roky priniesli významné zmeny vo vnímaní konceptu „Bratstva a jednoty".[7] V povojnovom období bola nová „juhoslovanská myšlienka" založená na troch pilieroch – ideologické priľnutie k bratstvu a jednote,[8] kozmopolitizmus/internacionalizmus a odmietnutie regionalizmu („provincionalizmu" v komunistickom jazyku). Obsiahnuté v princípe „bratstva a jednoty" bolo očakávanie vytvorenia pravého juhoslovanského patriotizmu, ktorý by nahradil to, čo komunisti označili ako šovinistický nacionalizmus. Socialistická ideológia, ktorú sa Komunistická strana Juhoslávie snažila začleniť do juhoslovanskej spoločnosti, bola medzinárodná a univerzálna, ale ich projekt niesol silnú juhoslovanskú dimenziu. V článku *O národných dejinách ako vyučovacom predmete* komunistický politik a teoretik Milovan Djilas, jeden z najbližších spolupracovníkov J. B. Tita, napísal: *„...bratstvo a jednota medzi obyvateľmi Juhoslávie nie je iba príkladom implementácie internacionalizmu v rámci štruktúry jedného štátu, ale i splnenia všetkých kľúčových podmienok postupného plného zblíženia medzi obyvateľmi Juhoslávie a všetkých ľudí bojujúcich proti imperializmu."*[9]

Dôležitým elementom bolo začlenenie konceptu „socialistického juhoslavizmu", resp. „socialistického patriotizmu", ktoré Tito predstavil

[7] *„Pokračujeme v revolúcii v inej forme a dejiny to posúdia ako skutočnú revolúciu,"* vyhlásil Milovan Đilas v máji 1952 na stretnutí Ústredného výboru Zväzu národnej mládeže Juhoslávie. Presvedčenie, že ozbrojený boj je „predpokladom" úplnej spoločenskej transformácie, zaväzovalo juhoslovanské vedenie vytvoriť novú generáciu socialistickej mládeže. Rovnako ako v medzivojnovom období sa verilo, že práve mladí ľudia môžu a majú byť garantmi stability nového režimu a hlavnými hybnými silami socialistickej modernizácie. Doktrína Komunistickej strany, ale aj skúsenosť medzivojnovej Juhoslávie, kolaps ideológie integrálneho juhoslovanstva a skutočnosť, že druhá svetová vojna bola na území Juhoslávie zároveň aj občianskou vojnou, viedli juhoslovanské vedenie k tomu, aby sa menej sústredilo na budovanie nejakej jednotnej juhoslovanskej národnej identity a viac na formovanie „socialistického človeka" a juhoslovanskej jednoty. DOBRIVOJEVIĆ Tomić, Ivana: From Integral Yugoslavism to Brotherhood and Unity : Attempts to Build the Yugoslav Identity of the Youth. In: *The multi-ethnic state and national identities: the Serbian experience in the 20th century.* Ed. Stanislav Sretenović. Belgrade : Institute for Contemporary History, 2024, s. 184.

[8] Koncepcia bratstva a jednoty bola založená na formálnej rovnosti medzi republikami a národmi. V snahe udržať pokope etnicky nejednotný štát bolo potrebné vytvoriť spoločnú identitu medzi občanmi Juhoslávie. Juhoslavizmus bol podľa V. Pericu *„juhoslovanské občianske náboženstvo bratstva a jednoty"*. V publikácii *Titoism, Self-Determination, Nationalism, Cultural Memory* autorky poukázali na rolu bratstva a jednoty nasledovne: *„napriek faktu, že nikdy nebolo úplne pravdivé alebo existujúce vo všetkých sférach juhoslovanského národa, jediné prežilo svoj zámer v rámci hraníc bývalej Juhoslávie: koncept bratstva a jednoty futuristická sociálna vízia, projektovaná predtým a uvedená do života v súčasnosti"*. OGNJENOVIĆ, Gorana – JOZELIĆ, Jasna: *Titoism, Self-Determination, Nationalism, Cultural Memory : Tito's Yugoslavia : Stories Untold*. Volume Two. New York : Palgrave MacMillan, 2016, s. 6.

[9] HAUG, Hilde Katrine: *Creating a Socialist Yugoslavia : Tito, Communist Leadership and the National Question*. New York : I. B. Tauris, 2012, s. 122.

v sérii príhovorov v roku 1948. Juhoslovanskí komunisti nechápali juhoslavizmus ako národný projekt a nemali záujem vytvoriť nový „juhoslovanský" národ. V súlade s marxizmom chápali sociálne štruktúry v triednom kontexte. Juhoslovanská komunistická elita venovala národnej identite značný priestor, no do veľkej miery ju stotožňovala s hospodárskym pokrokom a následnou inštitucionalizáciou socialistického systému, v ktorom národné rozdiely mali postupne zaniknúť. Zásadným kritériom juhoslovanskej myšlienky v socialistickej ére bola previazanosť s juhoslovanským národom alebo štátom. Juhoslovanský nacionalizmus bol štátny, nie etnický nacionalizmus. V roku 1965 povedal Edvard Kardelj (juhoslovanský politik a minister zahraničných vecí v r. 1948 – 1953): *„Nezjednotili sme sa v Juhoslávii pre Juhosláviu, ale socializmus. Ak stratíme toto jednotiace spojenie, potom žiaden iný faktor Juhosláviu nespojí."*[10] S konceptom národa pracoval Kardelj v súlade s Leninovou tézou o národe ako produkte buržoáznej epochy. Socialistická revolúcia mala umožniť dovŕšenie národotvorných procesov a emancipáciu národov, v podmienkach socializmu medzi jednotlivými národmi zmiznúť a tie sa mali následne rozplynúť vo všeobecnom ľudskom spoločenstve. Pre juhoslovanských komunistov predstavoval hlavné ohrozenie bratstva a jednoty partikulárny nacionalizmus. V Kardeljovej koncepcii hrozilo prinajmenšom rovnaké zlo od centralizmu, ktorý bol stotožňovaný s predvojnovým režimom (a jeho integrálnym juhoslavizmom) rovnako i sovietskym typom socializmu. Kardelj to dokonca vnímal ako hrozbu primárnu a centralizmus spoločne s unitarizmom mali vyvolávať separatistické tendencie. Kardeljove koncepcie však do značnej miery, hoci boli zdieľané aj časťou mladšej generácie komunistickej elity, zostávali v ideologickej rovine a režim v každodennej praxi podporoval socialistické juhoslovanstvo.[11]

Na účely analýzy tvoria korpus tejto štúdie texty 8 piesní (Plavi Orkestar – Fa Fa Fašista /1986/, Lepa Brena – Jugoslovenka /1989/, Dino Merlin – Cijela Juga jedna avlija /1986/, Ambasadori – Zemljo moja /1975/, Bijelo Dugme – Pljuni i zapjevaj moja Jugoslavijo /1986/, Dubrovački trubaduri – Moj je otac bio partisan /1974/, Đorđe Balašević i Rani Mraz – Računajte na nas /1978/, Danilo Živković Uz Orkestar Slavomira Kovandžića – Jugoslavijo /1978/) z juhoslovanskej produkcie

[10] SUBOTIĆ, Jelena: There once was a country : Political reconciliation in the historical idea of Yugoslavia. In: *Reconciliation after War: Historical Perspectives on Transitional Justice.* Ed. R. Kerr – H. Redwood – J. Gow. London : Routledge, 2020, s. 134-136.

[11] VOJTĚCHOVSKÝ, Ondřej – MOSKOVIĆ, Boris – PELIKÁN, Jan: Hlavní vývojové tendence jugoslávství ve 20. století. In: HUDEK, Adam – KOPEČEK, Michal – MERVART, Jan (eds.): *Čechoslovakismus*. Praha : NLN, 2019, s. 410.

populárnej hudby v období rokov 1970 – 1990. Výber skladieb bol zámerný (purposive sampling)[12] a nepredstavuje reprezentatívnu vzorku celej juhoslovanskej hudobnej produkcie rokov 1970 – 1990, ale súbor paradigmatických príkladov najvýraznejších piesní reflektujúcich ideológiu bratstva a jednoty. Do korpusu boli zaradené skladby, ktorých texty obsahovali explicitné alebo implicitné odkazy na juhoslovanstvo, ideológiu bratstva a jednoty, spoločnú historickú pamäť alebo juhoslovanskú identitu a ktoré zároveň patrili medzi najznámejšie a dodnes najzapamätateľnejšie skladby tohto tematického okruhu. Pri výbere boli zohľadnené viaceré kritériá: tematická relevancia textov, ich spoločenský dosah a popularita, zastúpenie interpretov z rôznych častí Juhoslávie, ako aj chronologické pokrytie obdobia od polovice 70. do konca 80. rokov 20. storočia. Samotnému výberu predchádzalo kódovanie textov piesní. Vychádzajúc z konceptu formulaických príbehov R. L. Loseke boli identifikované dva základné systémy kódov – symbolický a emocionálny –, ktoré slúžili ako metodologické usmernenie pri identifikácii skladieb vhodných na analýzu.[13] Výberový postup zároveň nadväzoval na predchádzajúci výskum juhoslovanskej populárnej hudby a kultúrnej pamäti, pričom cieľom nebolo zachytiť celú produkciu sledovaného obdobia, ale analyzovať skladby, ktoré najvýraznejšie sprostredkúvali alebo reflektovali ideológiu bratstva a jednoty.[14] Hudba ako jedno z najvýznamnejších médií prenosu historických naratívov, kolektívnej pamäti, hodnôt a identít predstavuje mimoriadne účinný nástroj ideologickej komunikácie a propagandy.[15] Práve preto boli do analýzy zaradené skladby, ktoré mali potenciál formovať kolektívne predstavy o juhoslovanskej identite a súčasne

[12] Je metóda v kvalitatívnom výskume využívaná na identifikáciu informačne najbohatších prípadov relevantných pre skúmaný jav – PATTON, Michael Quinn: *Qualitative Research & Evaluation Methods*. Fourth edition. Thousand Oaks : Sage, 2015. CRESWELL, John W. – POTH, Cheryl N.: *Qualitative Inquiry and Research Design: Choosing Among Five Approaches*. Fourth edition. Thousand Oaks : Sage, 2018.

[13] YANIK, Sophie: *A Narrative Inquiry of Protest Songs: Comparing the Anti-War Music of Vietnam and Iraq*. [online]. Arkansas : The University of Arkansas, J. William Fulbright College of Arts and Sciences, 2016. [cit. 17. 2. 2020]. Dostupné na: http://scholarworks.uark.edu/sociuht/

[14] MELICHÁREK, Maroš: Národná symbolika a mýtus v srbských vojenských piesňach z obdobia r. 1991 – 1995. In: *Porta Balkanica*, č. 2, 2015, vol. 7, s. 25-34.; MELICHÁREK, Maroš: War Song in a Service of Ideology. Comparative Essay on the Example of Yugoslav and Ukrainian-Russian Conflicts. In: *Balkanistic Forum*, 2021, vol. 2, s. 148-168.

[15] Tento termín ponúka veľmi široké a rozmanité definície – od zámerného úsilia manipulovať postoje, názory alebo činy ľudí až po zhrnutie všetkého od modernej reklamy po vojenskú stratégiu. Jedna z najvhodnejších a najkomplexnejších definícií bola formulovaná Kevinom B. Vichcalesom: *„Propaganda je akýkoľvek systematický pokus ovplyvniť verejnú mienku vo veľkom meradle. Je to forma komunikácie, ktorá sa snaží podporovať alebo potlačať určité postoje ako prostriedok na podporu alebo poškodenie organizácie, jednotlivca*

odrážali spoločenské a politické procesy sledovaného obdobia.

Hudbu možno vnímať ako implicitne sociálny fenomén, ktorý môže byť rovnako dôležitý pre ľudský spoločenský život ako jazyk. To, ako každý jednotlivec reaguje a interpretuje hudbu, je osobný proces vzhľadom na širší sociálny a kultúrny kontext. Tento proces môže byť ovplyvnený akýmkoľvek prvkom, ktorý je relevantný pre osobu, ktorá hudbu zažíva.[16] Dôležitý poznatok o diskurzívnom charaktere hudby bol vypracovaný O'Flynnom: *„Národné identifikácie hudby sú diskurzívnymi konštrukciami, vyjadrenými prostredníctvom špecifických materiálnych a symbolických podmienok. Tieto podmienky zahŕňajú zvukové a štrukturálne vlastnosti hudby a sociálne kontexty, v ktorých sa hudba ozýva alebo počúva, sprostredkujúci vplyv národných a nenárodných agentúr a sady hodnôt, s ktorými jednotlivci alebo skupiny zažívajú hudbu."*[17] Vychádzajúc z návrhu v úvode, že *„hudobná propaganda je najúspešnejšia, keď potvrdzuje a využíva pozitívne asociácie, ako sú miestne tradície alebo veľmi populárne hudobné štýly..."*[18], môžeme predpokladať, že juhoslovanské populárne piesne hlásali, že *„sme spolu, pretože spievame niektoré piesne spolu, nie ako my, Srbi, Chorváti, Moslimovia a Slovinci, ale len ako my, ľudia, ktorí spievajú tie piesne spolu po všetkom* [...]*"*,[19] avšak to je len jedno stanovisko a musíme ho analyzovať v širšom metodologickom a historickom kontexte, aby sme nakoniec dokázali to isté a aby sme o vybraných vzorkách mohli vyhlásiť, že nesú propagandistický charakter. Hlavným cieľom tejto štúdie je zistiť, či vybrané piesne možno považovať za propagandistické z hľadiska podpory ideológie Bratstva a Jednoty. Pri tom sa budeme riadiť modelom, ktorý vymedzil sociológ a hudobný kritik Serge R. Denisoff, keď stanovil šesť primárnych cieľov propagandistickej/presvedčovacej piesne: 1) získať podporu zvonku, 2) posilniť hodnotovú štruktúru priaznivcov, 3) podporovať súdržnosť a solidaritu medzi stúpencami, 4) získať jednotlivcov, 5) navodiť riešenia a 6) zvýrazniť

alebo veci. Propaganda postupuje podľa premysleného plánu s cieľom dosiahnuť predpokladané účinky. Zvyčajne oslovuje masové publikum prostredníctvom masmédií alebo je zacielená na špecifické publikum a médiá, ktoré poskytujú prístup k verejnej mienke." GRANT, M. J. – MÖLLEMANN, Rebecca – MORLANDSTÖ, Ingvill – MÜNZ, Simone Christine – NUXOLL, Cornelia: Music and Conflict : Interdisciplinary Perspectives. In: *Interdisciplinary Science Reviews*, 2010, no. 2, vol. 35, s. 189; BYSTRICKÝ, Valerián – ROGUĽOVÁ, Jaroslava: *Storočie propagandy : Slovensko v osídlach ideológií*. Bratislava : AEPress, 2005, s. 5.

[16] GRANT – MÖLLEMANN – MORLANDSTÖ – MÜNZ – NUXOLL, Music and Conflict, s. 187.

[17] GLIGORIJEVIĆ, Jelena: *Contemporary Music Festivals as Micronational Spaces : Articulations of National Identity in Serbia's Exit and Guča Trumpet Festivals in the post-Milošević Era*. Turku : University of Turku, 2019, s. 44.

[18] GRANT – MÖLLEMANN – MORLANDSTÖ – MÜNZ – NUXOLL, Music and Conflict, s. 190.

[19] Vyhlásenie hudobníka Gorana Bregovića v decembri 2014 v RT Vojvodina; PETROV, Yugonostalgia in the market, s. 204.

sociálny problém alebo nespokojnosť.[20] Aby sme náš výskum zaradili do širšieho kontextu propagandy, použijeme aj vybrané body z analýzy propagandy od Gartha S. Jowetta a Victorie O'Donnell: 1. ideológia a účel propagandistickej kampane; 2. kontext, v ktorom propaganda prebieha; 3. identifikácia propagandistu; 4. štruktúra organizačného zázemia propagandy; 5. cieľová skupina; 6. techniky využitia médií; 7. špeciálne techniky na maximalizáciu efektu; 8. reakcia publika na rôzne techniky; 9. antipropaganda, ak je prítomná; 10. dôsledky a hodnotenie.[21] Okrem uvedeného širokého sociologického, kultúrneho a jazykového kontextu sme sa pri analýzach textov spomínaných piesní zameriavali aj na kontext historický. Podobne ako väčšina[22] odborníkov zaoberajúcich sa teóriou hudby vo východnej a juhovýchodnej Európe, sme nasledovali prístup kultúrneho imperializmu namiesto estetického kozmopolitizmu, ktorý sa zdá byť vhodnejší pre obdobie po páde Berlínskeho múru, keď veľká časť Európy stratila svoje vnútorné hranice. Hudba sa vďaka internetu stala prakticky bezhraničnou. Stúpenci paradigmy „kultúrneho imperializmu" prijímajú, že hudobný priemysel sa nevyvíja rovnomerne, silnejšie krajiny a regióny vnucujú svoje produkty, pravidlá a hodnoty slabším. Takýto vplyv sa nemusí nutne diať silou, ale subtílnejšími prostriedkami, ako je ovládanie médií a schopnosť investovať viac do inovácií ako v prípade slabších krajín a regiónov.[23]

Východ alebo Západ: čo je lepšie...?

„Kakane zore bude me iz sna / Kakana jutra, kakan sam i ja"
Pôvodná verzia piesne *Maljčiki* od skupiny Idoli z r. 1981[24]

[20] DENISOFF, R. Serge: *Sing a Song of Social Significance*. Ohio : Bowling Green University Popular Press, 1972, s. 2-3.
[21] JOWETT, Garth S. – O'DONNELL, Victoria: *Propaganda and Persuasion*. Los Angeles : SAGE, 2012, s. 270.
[22] Napríklad sociológ Motti Regev popisuje pop-rockovú hudbu ako *„hlavné zhmotnenie transformácie národno-kultúrnej jedinečnosti z puristického esencializmu do estetického kozmopolitizmu"*. KOZOROG, Miha – MURŠIČ, Rajko (eds.): *Sounds of Attraction : Yugoslav and Post-Yugoslav Popular Music*. Ljubljana : University of Ljubljana, 2017, s. 170.
[23] MAZIERSKA, Ewa – GYŐRI, Zsolt (eds.): *Eastern European Popular Music in a Transnational Context beyond the Borders.* Cham : Palgrave Macmillan, 2019, s. 11-14.
[24] *„Posratý úsvit budí ma zo sna, posraté ráno, posratý som i ja."* Keď však kapela vstúpila do štúdia s producentom Goranom Bregovićom, vydavateľstvo Jugoton nechcelo vydať pieseň s týmito textami, takže bol zmenený na: *„Plamene úsvitu budia ma zo sna, továrenské ráno, dym z komína."* Postoj skupiny k „ideálnemu" životu v ZSSR, poťažmo v sovietskom bloku bol jednoznačný. Autor piesne Vlada Divljan, frontman skupiny Idoli, ju koncipoval ako paródiu na estetiku sovietskeho socialistického realizmu. Charakteristickým prvkom skladby je využitie motívov ruskej ľudovej hudby a zámerne nezmyselných veršov v ruskom jazyku, ktorým podľa členov skupiny nikto z interpretov nerozumel. Tieto prvky zdôrazňujú ironický a satirický charakter celej skladby. Croatia Records. *Idoli – Maljčiki (Official video*) [online video]. 23. 5. 2023 [cit. 17. 2. 2020]. Dostupné na: https://www.youtube.com/watch?v=fsfKhW_Ys88

Hudba v Juhoslávii (v rôznych podobách a formách) zohrávala extrémne dôležitú úlohu pri budovaní nového spoločného socialistického štátu, ako aj pri podpore zmyslu Bratstva a Jednoty. Dominantným ideologickým princípom Juhoslávie bolo, že rozdiely medzi jednotlivými konštitutívnymi národmi neboli signifikantné. Bol to federálny štát zložený z republík definovaných na základe dominujúcej etnickej skupiny. Bratstvo a Jednota boli založené na formálnej politike rovnosti medzi konštitučnými republikami a národnosťami. Aby sa udržal etnicky nerozpoltený štát, bolo potrebné vytvoriť spoločnú identitu občanov juhoslovanského štátu. Vjekoslav Perica[25] charakterizuje juhoslavizmus ako „juhoslovanské civilné náboženstvo bratstva a jednoty", ktorého legitimita bola budovaná prostredníctvom symbolov, politických rituálov a kolektívnych reprezentácií. Symbolika a monumentalita preto zohrávali ústrednú úlohu nielen pri konštituovaní juhoslovanského štátu, ale aj pri vytváraní emocionálnej lojality jeho obyvateľov.[26] Juhoslavizmus bol propagovaný najmä prostredníctvom popkultúry v 80. rokoch, na druhej strane termín „Juhoslovan" bol prítomný aj vo verejnom živote, medzi mestskou a vzdelanou populáciou, ako to dokazuje sčítanie obyvateľstva z roku 1981. Podľa neho sa počet Juhoslovanov v porovnaní s rokom 1971 zvýšil viac ako štvornásobne (z 1,3 percenta narástol na 5,8 percenta z celkového počtu obyvateľstva).[27] Jedno z najvhodnejších hodnotení všetkého toho, čo stálo za ideológiou „bratstva a jednoty", bolo vyjadrené v knihe Gorany Ognjenović a Jasny Jozelić s názvom *Titoismus, sebaurčenie, nacionalizmus, kultúrna pamäť*: *„...napriek tomu, že nikdy nebola* (myšlienka, pozn. autora) *ani úplne pravdivá, ani neexistovala na všetkých úrovniach juhoslovanského národa, je jediná, ktorá prežila svoj účel v rámci hraníc bývalej Juhoslávie, aby sa znovu uplatnila na európskej úrovni: ‚pojem bratstvo a jednota', futuristická spoločenská vízia, ktorá už vtedy premietala to, čo sa bude diať teraz."*[28]

[25] Vjekoslav Perica (nar. 1955) je chorvátsky historik, publicista a odborník na moderné dejiny náboženstva, nacionalizmu a kolektívnych identít v priestore bývalej Juhoslávie. Doktorát z histórie získal na University of Minnesota a pôsobil na viacerých amerických univerzitách, ako aj na University of Rijeka. Medzinárodné uznanie získal predovšetkým monografiou *Balkan Idols: Religion and Nationalism in Yugoslav States* (Oxford University Press, 2002), v ktorej rozpracoval koncept „civilného náboženstva" a analyzoval úlohu náboženských symbolov, politických rituálov a kolektívnej pamäti pri formovaní národných identít v Juhoslávii a jej nástupníckych štátoch. Publikácia dostupná na: https://academic.oup.com/book/4725?utm_source=chatgpt.com&login=false

[26] LINDSTROM, Nicole: Yugonostalgia : Restorative and Reflective Nostalgia in Former Yugoslavia. In: *East Central Europe-L'Europe du centre-est*, no. 1-2, 2005, vol. 32, s. 234.

[27] BISERKO, Sonja (ed.): *Yugoslavia from a Historical Perspective*. Belgrade : Helsinki Committee for Human Rights in Serbia, 2017, s. 17.

[28] OGNJENOVIĆ – JOZELIĆ, *Titoism, Self-Determination, Nationalism...*, s. 6.

Idea juhoslovanskej umeleckej tvorby bola priamo spojená so vzostupom, trvaním a pádom juhoslovanskej myšlienky samotnej. Od oslavovania antifašistického partizánskeho hnutia, vojnových ťažkostí, socialistického rozvoja, juhoslavizmu a Sovietskeho zväzu sa juhoslovanský hudobný priemysel postupne viac prikláňal k západnej kultúre, hoci Komunistická strana Juhoslávie najprv nasledovala v kultúrnej politike model Sovietskeho zväzu. Juhoslávia (a napríklad aj Fínsko) bola aj počas studenej vojny krajinou, ktorá si istým spôsobom užívala svoju pozíciu na pomedzí socialistického „Východu" a kapitalistického „Západu".[29] Juhoslovanská populárna hudba sa nachádzala medzi rôznymi (a často protichodnými) vplyvmi: historicky sme mohli vystopovať východnú tradíciu (osmanskú a byzantskú) a západné tendencie, politicky bola socialistická a predsa konzumná ako jej kapitalistické protipóly; esteticky sa vyvíjala medzi socialistickým realizmom a západným postmodernizmom.[30] Liberalizácia juhoslovanskej kultúrnej politiky sa začala začiatkom 50. rokov a v roku 1952 bol zrušený Odbor pre agitáciu a propagandu, alebo Agitprop, ktorý do tej doby presadzoval v kultúrnych záležitostiach stranícku líniu. Za kľúčový bod vývoja v oblasti juhoslovanskej populárnej hudby možno považovať založenie Združenia jazzových hudobníkov v Belehrade, Záhrebského festivalu v roku 1953 a celojuhoslovanskej federácie hudobníkov populárnej a ľudovej hudby v roku 1955.[31] Okrem toho bol v Opatiji (známej chorvátskej prímorskej destinácii v Kvarnerskom zálive) založený prvý celojuhoslovanský festival populárnej hudby, ktorý sa postupne stal najväčšou možnosťou popularizácie umelcov a skladieb z celej federácie. Navyše, do istej miery kopíroval populárny taliansky hudobný festival v Sanreme. Festival v Opatiji ako najpopulárnejší a celojuhoslovanský hudobný festival slúžil od roku 1961 – keď Juhoslávia debutovala na Eurovízii – ako platforma na predstavenie juhoslovanského reprezentanta vybraného pre túto súťaž. Už o dva roky neskôr sa Juhoslovanská rozhlasová a televízna spoločnosť rozhodla urobiť výber reprezentanta demokratickejším tým, že poskytla rovnaké príležitosti všetkým republikám a národnostiam. Televízne centrum v každej republike tak mohlo vybrať dve skladby do finále, ktoré sa každoročne konalo v inom republikovom hlavnom meste. Výsledkom bola

[29] MAZIERSKA – ZSOLT, *Eastern European Popular Music in a Transnational Context Beyond the Borders*, s. 3.

[30] Táto populárna kultúra prežila smrť Juhoslávie a jej najobľúbenejším a najviditeľnejším pokračovaním je turbofolk. ČVORO, Uroš: *Turbo-Folk Music and Cultural Representations of National Identity in Former Yugoslavia*. Farnham : Ashgate, 2014, s. 4.

[31] Záhrebský festival bol jedným z prvých festivalov populárnej hudby v Európe, ktorý nasledoval po talianskom v Sanreme. Vplyv záhrebského festivalu bol však obmedzený, pretože prilákal účastníkov predovšetkým z Chorvátska, a preto mu chýbal „panjuhoslovanský" charakter. VULETIĆ, Swinging between East and West, s. 26.

väčšia rozmanitosť v národnostnom pôvode skladateľov a interpretov, ako aj v jazykoch piesní, takže počas 60. rokov boli v istom momente zastúpené prakticky všetky časti Juhoslávie. Napriek tomu sa však štýl vybraných skladieb riadil trendom, ktorý určovali festival v Opatiji a jemu podobné hudobné podujatia. Hoci festival v Opatiji niesol označenie celojuhoslovanského festivalu, už na začiatku 60. rokov bolo zrejmé, že najpopulárnejší hudobný štýl pochádzal z jadranského prostredia alebo sa vyznačoval prímorskými motívmi. [32]

Najväčšou juhoslovanskou hudobnou hviezdou tohto obdobia bol Ivo Robić, ktorý vyhral prvý festival v Opatiji, spievajúc duet so Zdenkou Vučkovićovou. Názov piesne bol „Moja mala devojčica /Tata, kupi mi auto/“[33] a odrážal rastúci konzumný spôsob života medzi obyvateľstvom Juhoslávie, čo bolo dôsledkom hospodárskeho blahobytu krajiny.[34] Roky 1953 až 1963 priniesli Juhoslávii ročný nárast produkcie o 9,5 %, v spotrebe a z hľadiska percentuálneho rastu jej patrili popredné priečky vo svete, čo malo za následok možné rozšírenie investícií do juhoslovanskej populárnej hudby.[35] Ako dôsledok takého rapídneho ekonomického rastu zasiahol juhoslovanskú populárnu kultúru a spoločnosť ďalší fenomén, a to tzv. amerikanizácia. Prvý komplexný prieskum fenoménu amerikanizácie v Juhoslávii v 60. rokoch sa objavil v roku 1969 v novinách *Borba*: *„Na Champs Elysees vidíme ‚Le Drugstore‘, na Červenom námestí mládež v ‚džínsach‘, na Terazije ľudia jedia ‚popcorn‘, pozdĺž Copacabany si pochutnávajú na ‚hot dogoch‘, a všade sú počítače, Coca-Cola, žuvačka a jazz. Toto sú niektoré z vizuálnych znakov fenoménu, ktorý sa stal známym ako ‚amerikanizácia‘.“*[36] Ako môžeme vidieť z reportáže novín Zväzu komunistov Juhoslávie, tento proces bol vnímaný ako realita a dôvody jeho šírenia možno hľadať v túžbe zlepšiť každodenný život, ale nie v politike ani ideológii. Ide o obdobie, keď sme mohli v Juhoslávii zaznamenať prvé znaky rokenrolu, keď bolo možné počuť umelcov ako Elvis Presley, Fats Domino, Paul Anka. *Borba* publikovala článok o kráľovi rokenrolu Elvisovi Presleym v roku 1956. Rocková hudba ako súčasť púťových atrakcií, „kolotočov“, nech už to bolo náhodou alebo nie, sa dostala

[32] BUHIN, Anita: A Romantic, Southern Myth : ‘One Day’ by the Troubadours of Dubrovnik. In: *TheMA: Open Access Research Journal for Theatre, Music, Arts 4*, no. 1-2, 2015, s. 4.
[33] Allegro3bg. – TATA KUPI MI AUTO – [online video]. 31. 1. 2011 [cit. 17. 2. 2020]. Dostupné na: https://www.youtube.com/watch?v=vvFOlmmMaPo
[34] MOZARA, Zrinka: *The Role of Music in the Conflict-Tool of Reconciliation or a Deadly Weapon (Case Study of War in Former Yugoslavia)* [online]. Berlin : The Annual Conference on Cultural Diplomacy, 2015, s. 1-15, [cit. 17. 2. 2020]. Dostupné na: http://www.culturaldiplomacy.org/academy/content/pdf/participant-papers/2015- 12_annual/The-Role-Of-Music-In-The-Conflict--Zrinka-Mozara.pdf
[35] VULETIĆ, Swinging between East and West, s. 36.
[36] VUČETIĆ, Radina: *Coca-Cola Socialism: Americanization of Yugoslav Culture in the Sixties.* Budapest : Central European University Press, 2018, s. 5.

do všetkých vrstiev spoločnosti, pretože „kolotoče" boli rovnako viditeľné na vidieku, ako aj vo veľkomestách.[37] Po decentralizácii federácie v roku 1963 získali republiky väčšie právomoci v oblasti kultúrnej politiky a hospodárstva. V polovici 70. rokov 20. storočia (predtým môžeme hovoriť o prehistórii, ako uviedol sociológ D. Mišina) bola rokenrolová hudba juhoslovanskou spoločnosťou objavená ako duch mestskej mládeže a kultúrna oficialita krajiny začala venovať tejto predtým marginálnej kultúre vážnu pozornosť.[38] V 70. rokoch sa Juhoslávia stretla s fenoménom presunu novoosídlencov do mestského prostredia, migráciou ľudí (hlavne z Bosny), ktorí mali veľmi silné väzby na svoje domáce dediny (vidiecke prostredie) a ich hudobnú kultúru. V hudobnom prostredí to znamenalo, že rokenrol sa presúval z centier miest do polovidieckych okrajov miest a nakoniec aj do dedín.[39] Juhoslovanský hudobný trh sa v 70. rokoch delil medzi pop, rokenrol a ľudovú hudbu, 80. roky 20. storočia však priniesli novú tendenciu: ľudovou hudbou ovplyvnený hardrockový zvuk a popom ovplyvnený ľudový zvuk.[40]

V období od konca 70. do konca 80. rokov 20. storočia sa rocková hudba v Juhoslávii vyznačovala silnou politickou angažovanosťou, najmä tým, že sa zameriavala na sociálno-kultúrnu kritiku reality a najpálčivejších problémov juhoslovanskej spoločnosti. Rock a punková hudba v Juhoslávii boli určite odrazom spoločensko-politickej reality a v mnohých prípadoch boli texty dôležitejšie ako hudba, niekedy dokonca išlo o prorocké úvahy.[41] Osemdesiate roky (a najmä Titova smrť) priniesli nový pohľad na populárnu hudbu, ktorý bol zakotvený aj v citáte: *„Rock and Roll udrží nás spolu"*, ktorý vyslovili hlásatelia počas televízneho vysielania z roku 1984, pri príležitosti osláv Dňa Mladosti (alebo Štafety mladosti).[42]

Hudba bola vyhlásená za jeden z možných spôsobov, ako zachrániť a zachovať „bratstvo a jednotu" a samotnú krajinu.[43] Hrdinská minulosť už viac nebola pre Juhosláviu a mnohých jej občanov v 80. rokoch 20. storočia relevantná, takže sa objavilo riešenie – sústrediť sa na to, čo bolo súčasťou každodenného života každého Juhoslovana, a hudba ňou určite

[37] VUČETIĆ, *Coca-Cola Socialism*, s. 116.
[38] MIŠINA, Dalibor: *Shake, Rattle and Roll : Yugoslav Rock Music and the Poetics of Social Critique*. Farnham : Ashgate, 2013, s. 4.
[39] KOZOROG – MURŠIČ, *Sounds of Attraction*, s. 172-173.
[40] PETROV, Ana: Yugonostalgia as a Kind of Love : Politics of Emotional Reconciliations through Yugoslav Popular Music. In: *Humanities*, no. 4, 2018, vol. 7, s. 3.
[41] MOZARA, Zrinka. *The Role of Music in the Conflict-Tool...*, s. 1-15.
[42] Dvadsiaty piaty máj predstavoval v bývalej Juhoslávii v rokoch 1945 – 1988 významný štátny sviatok, oficiálne ustanovený ako oslava narodenín Josipa Broza Tita, napriek tomu, že juhoslovanský prezident sa v skutočnosti narodil 7. mája. OGNJENOVIĆ – JOZELIĆ, *Titoism, Self-Determination, Nationalism...*, s. 168.
[43] PETROV, Ana: "Rock and roll will keep us together" : Music and the representations of Yugoslav collectivity in the Day of Youth. In: *Studia Musicologica*, no. 4, 2015, vol. 56, s. 418.

bola. Juhoslovanská populárna hudba mala silu potrebnú na to, aby pomohla zachrániť symbolické hodnoty krajiny (napraviť narušené „bratstvo a jednotu"), navyše bola proklamovaná ako symbol „našej" súčasnej jednoty a ako „naša" budúcnosť.[44]

Od Dubrovačkih trubadurov po Lepu Brenu: Propaganda, identita a bratstvo a jednota v juhoslovanskej populárnej hudbe

„Poslušam Plavi orkestar – nisem nacionalist"[45]
Rádio Študent vyrobilo odznaky v tvare lipového listu s týmto nápisom počas festivalu Novi Rock v roku 1985.

Slávny americký hudobník Stevie Wonder povedal: *„Hudba je vo svojej podstate to, čo nám dáva spomienky. A čím dlhšie pieseň v našom živote existuje, tým viac spomienok na ňu máme."*[46] Presne to by mohol byť aj prípad juhoslovanskej hudby, keďže piesne o ich krajine a o nich samotných žili a stále žijú, sú ich spomienkami – spravidla „veľkými" spomienkami. V analýze budeme postupovať podľa chronologického poradia, a to najmä z dôvodu, že prvá pieseň je z roku 1974 a posledná z roku 1989, a situácia, v ktorej sa Juhoslávia v spomínaných rokoch nachádzala, bola úplne odlišná z každého uhla pohľadu. Pieseň Branka Karakaša ako autora hudby a textu, v podaní Plesni Orkestar RTV Zagreb a Dubrovački Trubaduri Moj je otac bio partizan (Môj otec bol partizán), je prvou, ktorú sme podrobili analýze. Dubrovački trubaduri bola chorvátska beatová, folková a popová skupina z Dubrovníka. V roku 1961 ju založil Đelo Jusić (1939 – 2019), ktorý pôsobil ako líder, hlavný skladateľ, gitarista a mandolinista. Skupina bola veľmi populárna v 60. a 70. rokoch 20. storočia pre svoj nezameniteľný štýl predstavujúci istú zmes popovej hudby a stredovekých ľudových tradícií Dubrovníka. Zachovávaním tradičných dalmatínskych melódií a polyfónneho spevu, ako aj tradičných stredomorských nástrojov, napríklad mandolíny, no zároveň v moderných aranžmánoch, ukázali, že je možné spojiť to najlepšie zo starých aj nových hudobných trendov. Hoci ich popularita bola spočiatku do veľkej miery obmedzená na miestne prostredie, ich kvalita a originalita čoskoro pritiahli pozornosť médií.[47] Texty piesní mali zvyčajne

[44] PETROV, "Rock and roll will keep us together", s. 424-425.
[45] JOVANOVIC, Zlatko: *"All Yugoslavia is Dancing Rock and Roll": Yugoslavness and the Sense of Community in the 1980s Yu-Rock* [unpublished Ph.D. thesis]. København s : Det Humanistiske Fakultet, Københavns Universitet, 2014, s. 125.
[46] WINFREY, Oprah. *Oprah Talks to Stevie Wonder* [online]. Oprah, 2004 [cit. 9. 2. 2020] Dostupné na: https://www.oprah.com/omagazine/oprah-interviews-stevie-wonder/2
[47] Novinár Igor Mandić opísal skupinu a jej cestu k úspechu takto: *„Ako skupina hudobníkov prichádzajúcich z juhu vniesli ‚Dubrovački trubaduri' do nášho prostredia, do našej každodennej (‚ľahkej') hudby a kultúry niečo z toho, čo tvorí mýtus každej stredomorskej krajiny, a osobitne tej našej domácej, chorvátskej, jadranskej pobrežnej oblasti. Stručne povedané, ide*

romantický charakter so silným stredomorským nádychom, no boli vnímané ako osviežujúce a neokázalé – v podstate ako pravý opak typických festivalových vystúpení.[48]

Pieseň má jasné posolstvo – propagáciu Juhoslovanskej ľudovej armády, a tým aj všetkých predkov tých, ktorí bojovali proti nacistom a akýmkoľvek iným vnútorným alebo vonkajším utláčateľom, boli hrdí (hoci sa v názve piesne spomína otec, text obsahuje aj ženskú /matkinu/ rolu – *„Partizánka oka tmavého, liečila si rany svojho druha starého.“* – v partizánskom hnutí slúžil veľký počet žien).[49] Nie je však možné povedať, že pieseň sa pokúšala získať a vzbudiť podporu zvonka, ale skôr to, že jej cieľom bolo posilniť sympatie k spoločenskému alebo politickému hnutiu. Bod číslo 2 Denisoffovej štruktúry je dosť nejednoznačný, pretože nemôžeme definovať každého juhoslovanského občana ako aktívneho podporovateľa ideológie (v našom prípade bratstva a jednoty), ale posilňuje hodnotovú štruktúru jednotlivcov: Sloboda – Môj otec bol partizán, sloboda bola vždy jeho sen. Súzvuk – Partizánov každý dobre pozná, sú to strážcovia nášho pokojného sna. Odvaha – Partizáni, vďaka vám za všetko, vždy ste cudzej moci odvážne povedali „Nie!“[50]

Pieseň jednoznačne podporuje súdržnosť a solidaritu medzi juhoslovanským ľudom i vo vnútri JNA. Je však pieseň zameraná na nábor jednotlivcov? Ak by bola vojenská služba v Juhoslávii dobrovoľná (v roku 1991 bolo približne 140 000 vojakov v aktívnej službe – vrátane 90 000 brancov), mohlo by to zvýšiť pocit povinnosti prihlásiť sa do armády („Nech to všetci počujú, nech to všetci vedia, teraz sme jedna armáda!“). Môžeme to prirovnať k piesni známej americkej skupiny Village People „In the Navy“ z roku 1978, ktorá bola použitá pri nábore v reklamnej kampani pre námorníctvo Spojených štátov amerických v televízii a rozhlase.[51] V tejto súvislosti je zaujímavé poznamenať, že Dubrovački trubaduri začali takisto koncertovať po Európe a Spojených štátoch, pričom sa

o určité charakteristické znaky ich hudobného štýlu (farebnosť ‚romantických' kostýmov, atmosféra dalmatínskej klapy, južanská spontánnosť a otvorenosť, výrazná lokálna koloritnosť […]*), ako aj o faktory ich skladateľskej a interpretačnej techniky (väzba na dalmatínsko-prímorský melos, na intonáciu starej chorvátskej lyriky, romantická sentimentalita a optimizmus textov* […]*).“* BUHIN, *A romantic, southern myth*, s. 9.

[48] BUHIN, *A romantic, southern myth*, s. 8.

[49] V partizánskych jednotkách slúžilo približne 100 000 žien, 25 000 z nich padlo v bojoch a viac ako 40 000 z nich bolo zranených. TEJCHMAN, Miroslav: *Balkán ve válce a v revoluci 1939-1945*. Praha : Karolinum, 2008, s. 387.

[50] *Мој је отац био партизан,* Accessed Febuary 17, 2020. https://www.youtube.com/watch?v=dg7V3EBdtUE

[51] Producent Henri Belolo sa rozhodol poskytnúť práva zdarma, jedinou podmienkou bolo, že námorníctvo im pomôže natočiť hudobné video na jednej z ich lodí. Village People dorazili na námornú základňu v San Diegu, kde im poskytli vojenskú loď USS Reasoner, niekoľko lietadiel Phantom a pár stoviek námorníkov, polovica oblečená v uniformách

spolu s ďalšími juhoslovanskými spevákmi podieľali na propagácii krajiny tak vo východnom, ako aj v západnom bloku. Vystupujúc vždy v tradičných kostýmoch však nielen popularizovali juhoslovanskú populárnu hudbu, ale zároveň vzbudzovali zvedavosť a záujem o juhoslovanskú kultúru a cestovný ruch. Špecifické postavenie Juhoslávie medzi dvoma blokmi tak sprevádzala aj predstava juhoslovanského „romantického južanského mýtu".[52] Pieseň nepoukazuje na riešenie skutočných alebo vymyslených spoločenských javov v zmysle konania s dosiahnutím želaného cieľa. Pieseň taktiež nemožno chápať ako niečo, čo poukazuje na problém alebo nespokojnosť v spoločnosti. To je jeden z rozdielov medzi 70. a 80. rokmi 20. storočia v juhoslovanskej populárnej hudbe – texty poukazujú na jednotu ľudu a armády a vo veľkej miere vyzdvihujú hrdinskú partizánsku minulosť: *„Partizánov je veľký počet, spolu s nami je to ešte väčší stroj*."[53]

Ďalšia pieseň pochádza z roku 1975, keď bola uvedená na festivale populárnej hudby Vaš šlager sezone, ktorý sa konal v Sarajeve od 60. rokov 20. storočia. Pesničku Moja krajina (Zemljo moja) napísal veľmi populárny sarajevský hudobník Kemal Monteno (1948 – 2015) a uviedla ju skupina Ambasadori[54] so sólovým vokálom Ismety Krvavac. Zemljo moja bola jednou z obľúbených piesní Josipa Broza Tita a často sa hrávala na oficiálnych recepciách, ktoré organizoval. Na začiatku treba poznamenať, že Zemljo moja bola napísaná ako ľúbostná pieseň, pieseň o rozlúčke a očakávaní. V tom čase bola určená pre migrujúcich robotníkov, ale čoskoro nadobudla iné konotácie.[55] Pieseň rozhodne podporovala súdržnosť a solidaritu, keďže sa v nej objavuje silný pocit patriotizmu, spolupatričnosti ku krajine a k jej ľudu: „Vidím polia, čo sa pšenicou zlatia, a na kopci vidím rodný dom. Každú chvíľu myslím na teba, zem moja,

vo farbe modrej a polovica v uniformách vo farbe bielej. BEGO, Mark – JONES, Randy: *Macho Man : The Disco Era and Gay America's Coming out*, Westport : Praeger, 2008, s. 89.

[52] BUHIN, *A romantic, southern myth*, s. 16.

[53] Moj je otac bio partizan, Accessed Febuary 17, 2020. Dostupné na internete: https://www.youtube.com/watch?v=dg7V3EBdtUE

[54] Skupinu Ambasadori založil v roku 1968 gitarista Slobodan Vujović. Počas jej existencie sa v zostave vystriedalo viacero významných hudobníkov vrátane Zdravka Čolića, Hariho Varešanovića, Ismety Krvavac-Dervoz a Jasny Gospić. Vďaka rozšírenému inštrumentálnemu obsadeniu s dychovou sekciou sa skupina spočiatku orientovala na interpretáciu zahraničných hitov, neskôr sa etablovala najmä prostredníctvom domácich festivalov populárnej hudby. Výrazný úspech zaznamenala so skladbou Kemala Montena *Zemljo moja*, ktorú uviedla na festivale *Vaš šlager sezone*. V roku 1976 reprezentovala Juhosláviu na súťaži Eurovision Song Contest so skladbou *Ne mogu skriti svoju bol*. Skupina ukončila svoju činnosť začiatkom 80. rokov po odchode Hariho Varešanovića na povinnú vojenskú službu. JANJATOVIĆ, Petar: *Ex-Yu rock enciklopedija*. Belehrad : Petar Janjatović, 2007, s. 12.

[55] DERVOZ, Ismeta. *Pjesmu 'Zemljo moja' najviše je volio Tito*, Accessed February 18, 2020. Dostupné na internete: https://radiosarajevo.ba/metromahala/teme/ismeta-dervoz-pjesmu-zemljo-moja-najvise-jevolio-tito/181754

zem moja."[56] Táto pieseň nepriamo poukazuje na problém v spoločnosti z emocionálneho hľadiska. V rokoch 1960 až 1966 odišlo z Juhoslávie približne 380 000 ľudí, väčšina z nich z ekonomických dôvodov. Emigrácia bola na svojom vrchole v polovici sedemdesiatych rokov, keď bola potreba pracovnej sily v západoeurópskych krajinách najväčšia, približne 1 400 000 ľudí bývalo za účelom tzv. „dočasnej práce" v zahraničí. Ich počet začal postupne klesať (približne 400 000 sa vrátilo domov). V polovici osemdesiatych rokov to bol milión.[57] Autor vyjadruje pocit smútku z toho, že je na druhej strane sveta, pričom najkrajšia, najúrodnejšia a najpriateľskejšia krajina jeho srdca je Juhoslávia: „A kým nie som tu pri nej, aby sme sa spolu odovzdali snu, každú noc počujem hlas, ktorý volá, poď, šťastie na nás čaká."[58] V zmysle Denisoffovej typológie pieseň napĺňa predovšetkým funkciu posilňovania skupinovej solidarity, emocionálnej identifikácie s vlasťou a podpory kolektívnej identity, zatiaľ čo ostatné funkcie propagandistickej piesne sa v nej výraznejšie neuplatňujú.

Jedna z najznámejších piesní artikulujúcich ideály bratstva a jednoty je Računajte na nas (Môžete sa na nás spoľahnúť) od autora Đorđe Balaševića a skupiny Rani Mraz z roku 1978. Pieseň stále v istých kruhoch rezonuje, vystúpila s ňou Katarina Radulovićová v Kumrovci (Dan mladosti 25. mája 2019).[59] Đorđe Balašević, autor piesne Računajte na nas, bol významným srbským a juhoslovanským kantautorom.[60] Nie je to jediná

---

[56] KRVAVAC, Ismeta. *Zemljo moja*. Accessed February 17, 2020. Dostupné na internete: https://www.youtube.com/watch?v=qfOffUK7i3o

[57] REPE, Božo: *Les migrations sur le territoire de l'ancienne Yougoslavie de 1945 à nos jours* [prednáška na seminári]. Neuchâtel : Université de Neuchâtel, Faculté des lettres et sciences humaines, *Séminaire européen d'enseignants ‚Être migrant(e) en Europe'*, 6. – 9. marec 2002 [cit. 17. 2. 2020]. Dostupné na: http://oddelki.ff.unilj.si/zgodovin/wwwrepe/20th/Migrations%20in%20the%20territory.pdf

[58] KRVAVAC, Ismeta. *Zemljo moja*, Accessed Febuary 17, 2020. Dostupné na: https://www.youtube.com/watch?v=qfOffUK7i3o

[59] M K. *Katarina Radulović, Računajte na nas, Kumrovec, Dan mladosti 25 maj 2019*. [online video]. 25. 5. 2019 [cit. 17. 2. 2020]. Dostupné na: https://www.youtube.com/watch?v=iZcdUIv5fNsm

[60] Jednou z prvých Balašovićových piesní bola „U razdeljak te ljubim". V roku 1977 sa pripojil k akustickej skupine Žetva a v septembri toho istého roku nahrali singel „U razdeljak te ljubim". Pieseň mala obrovskú popularitu a singel sa predal v náklade približne 180 000 kusov. Žetva sa čoskoro premenila na festivalovú skupinu a začiatkom roku 1978 Balašević spolu s Vericou Todorović založil skupinu Rani mraz. Názov bol inšpirovaný srbským príslovím: „Ak sa nespoliehaš na úrodu, chráň sa ranného mrazu." V roku 1979 sa Balašević presadil na Splitskom festivale, kde získal prvú cenu s piesňou „Panonski mornar". V tom období začal vystupovať aj na koncertoch po celej Juhoslávii. Na koncertoch sa medzi piesňami objavovali jeho humorné monológy, ktoré publikum prijímalo veľmi dobre. Skupina Rani mraz vydala viacero úspešných singlov a albumov. Balašević sa postupne stal jedným z najpopulárnejších autorov a interpretov jugoslovanskej populárnej hudby. Jeho piesne sa

pieseň s podobným spoločensko-politickým kontextom – napísal aj piesne ako Tri Put Sam Video Tita z roku 1981 (Videl som Tita trikrát), Samo da rata ne bude z roku 1987 (Len nech nie je vojna). Balašević považuje svoju generáciu za dedičov hodnôt a odkazu partizánov protifašistického boja. Boj proti silám okupantov sa menil na metaforický a ideologický boj. V tomto prípade hymnickú melódiu štyridsiatych rokov vystriedala populárna šansónová melódia.[61] Na pieseň môžeme aplikovať bod 3 (čiastočne aj 4) Denisoffovej štruktúry, keďže Računajte na nás propaguje vysokú morálku v organizácii alebo hnutí podporujúcom svoj svetonázor: *„V nás je osud budúcich dní a niektorí sa možno boja tých dní prichádzajúcich. Cez naše žily prúdi krv partizánov, a my vieme, prečo sme tu.“*[62] Balašević zdôraznil zodpovednosť svojej generácie za budúci vývoj Juhoslávie. Ako píše Petar Janjatović: *„Vďaka odlišnému spracovaniu témy revolúcie v porovnaní s dovtedy bežnými piesňami socialistického realizmu sa skladba* Računajte na nas *veľmi rýchlo stala generačnou hymnou a znela pri takmer každej vhodnej príležitosti. Takých príležitostí bolo v tom období viac než dosť.“*[63] Pieseň reaguje na pochybnosti časti spoločnosti o hodnotovej orientácii mladej generácie, vyjadrené vo verši „Niektorí pochybujú, že nás nesie falošný prúd...“. Následne však tieto obavy odmieta a zdôrazňuje kontinuitu mladej generácie s partizánskym odkazom a ideálmi protifašistického boja: „V našich žilách prúdi krv partizánov.“ Balašević tak prostredníctvom piesne ubezpečuje staršiu generáciu, že mladí zostávajú verní ideálom bratstva, jednoty a mieru. V Denisoffovom ponímaní skladba napĺňa predovšetkým integračnú funkciu, keď posilňuje kolektívnu identitu a legitimizuje existujúci spoločenský poriadok. Pieseň reflektuje generačné napätie a pochybnosti o hodnotovej orientácii mladej generácie, ktoré boli prítomné v juhoslovanskej spoločnosti koncom 70. rokov. Balašević však tieto pochybnosti nepreberá ako vlastné stanovisko, ale naopak ich odmieta a prostredníctvom odkazu na partizánsku tradíciu uisťuje poslucháča o kontinuite ideálov bratstva a jednoty. Konfliktné situácie, charakteristické pre juhoslovanskú spoločnosť konca 70. rokov 20. storočia, zachvátili všetky časti Juhoslávie (v najväčšej miere Slovinsko, Chorvátsko, Bosnu a Hercegovinu a Srbsko). „Konfederalizáciu“ Juhoslávie od začiatku 70. rokov 20. storočia – stelesnenú v ústave z roku 1974 – možno považovať za jeden z hlavných

vyznačovali poetickými textami, humorom a výrazným rozprávačským štýlom. Jeho popularita sa potvrdila aj sériou vypredaných koncertov. V septembri 1979 napríklad odohral osem vypredaných koncertov v Domu sindikata v Belehrade. JANJATOVIĆ, Petar: *Ilustrovana YU rock enciklopedija 1960–1997*. Belehrad : Geopoetika, 1997, s. 23.

[61] JAKIŠA, Miranda – GILIĆ, Nikica: *Partisans in Yugoslavia: Literature, Film and Visual Culture.* Bielefeld : Transcript Verlag, 2015, s. 64.

[62] JAKIŠA – GILIĆ, *Partisans in Yugoslavia*, p. 63.

[63] JANJATOVIĆ, *Ex-Yu rock enciklopedija*, s. 23.

faktorov, ktorý nakoniec viedol k jej rozpadu. Právny vedec Vojin Dimitrijević preto tvrdí, že ústava okrem iného *„oslabila [juhoslovanskú] federáciu tým, že ochromila rozhodovací proces a odstránila skutočné federálne kompetencie a povýšila federálne jednotky na suverénne štáty a jedinými skutočnými centrami moci, čím sa rozhodovanie vo federácii stalo podriadené konsenzu.“*[64] Tempo rastu juhoslovanského hospodárstva bolo umelo udržiavané obrovskou infláciou a zahraničnými pôžičkami. Politika a ideológia sa obracali k úspechom z minulosti a už nemohli ponúknuť atraktívnu perspektívu pre nastupujúcu generáciu. Fungovanie politického systému bolo čoraz viac ovplyvnené Titovým postupujúcim vekom. Edvard Kardelj zomrel v roku 1979. Po jeho smrti komunistická elita v Juhoslávii stratila posledného člena, ktorého neformálna autorita by sa dala aspoň čiastočne prirovnať k Titovej.[65]

Dva roky pred Titovou smrťou spolupracovali známy juhoslovanský huslista a skladateľ Milutin Popović Zahar a spevák Danilo Živković na vzniku piesne, ktorá sa neskôr stala jednou z najznámejších hudobných osláv Juhoslávie. Melódia bola pôvodne pripravovaná pre macedónskeho interpreta Aleksandara Sarievského pod pracovným názvom *Makedonijo*. Milutin Popović Zahar však následne napísal nový vlastenecky ladený text, čím vznikla nová skladba *Jugoslavijo (Od Vardara pa do Triglava)*, ktorú Danilo Živković vydal v roku 1978 spolu s piesňou *Radimo složno* („Pracujeme jednomyseľne“). Text piesne vyzdvihoval symboly juhoslovanskej spoločnosti: „bratstvo a jednotu“, robotnícku samosprávu, partizánsky odboj počas 2. svetovej vojny a kultúrnu rozmanitosť.[66] Pokiaľ ide o Denisoffovu štruktúru, môžeme uplatniť len bod 3, čo znamená, že táto pieseň podporuje súdržnosť, solidaritu a vysokú morálku prostredníctvom výzvy na vlastenectvo, lojalitu a vernosť: *„Krv sa mnohá za teba vyliala, naša bojová cesta ťa viedla, robotnícka ruka ťa stvorila, žij šťastná v slobode. Naša láska nech ťa vedie, Juhoslávia, Juhoslávia.“*[67] V súvislosti s touto piesňou je dôležité poukázať na 10-bodové

[64] DRAGOVIC-SOSO, Jasna: Why did Yugoslavia Disintegrate? An Overview of Contending Explanations. In: *State Collapse in South-Eastern Europe : New Perspectives on Yugoslavia's Disintegration*. Eds. COHEN Lenard J. and – DRAGOVIC-SOSO, Jasna. West Lafayette : Purdue University Press, 2007, s. 10.

[65] PIRJEVEC, Jože: *Jugoslávie 1918 – 1992 : Vznik, vývoj a rozpad Karadjordjevičovy a Titovy Jugoslávie*. Praha : Argo, 2000, s. 386-413.; IVEŠIĆ, Tomaž: *Jugoslovanska socialistična nacija : Ideja in realizacija (1952–1958)*. Nova Gorica : Založba Univerze v Novi Gorici, 2016, s. 132-145.

[66] HOFMAN, Ana: Folk Music as a Folk Enemy : Music Censorship in Socialist Yugoslavia. In: *Popular Music in Eastern Europe Breaking the Cold War Paradigm*. Ed. E. Mazierska. London : Macmillan, 2016, s. 129.

[67] ŽIVKOVIĆ, Danilo: *Jugoslavija* [online]. Tekstovi.net, 6. 5. 2005 [cit. 19. 2. 2020]. Dostupné na: https://tekstovi.net/2,792,9734.html

rozdelenie analýzy propagandy podľa G. Jowetta a V. O'Donnell, a to konkrétne na bod 3 zmienenej koncepcie – identifikácia tvorcu propagandy. Pieseň Jugoslavijo nebola veľmi privítaná editormi, novinármi, intelektuálmi a širokou verejnosťou, pričom jej aranžmán (piesne o Juhoslávii) v rámci tzv. *novokomponovanej muziky* bol do značnej miery odsúdený. Situácia sa zmenila po tom, čo Tito počul pieseň hrať na svojej jachte Čajka (Galeb) a poznamenal, že je to skvelá hudba a presne to, čo juhoslovanský ľud v tejto chvíli potrebuje – skutočná ľudová hymna. Tí istí redaktori, ktorí pieseň zakázali a spustili verejnú kampaň proti jej tvorcom, veľmi rýchlo zmenili svoj postoj. Pieseň sa stala mimoriadne populárnou. Novinári, kritici a muzikológovia videli úspech piesne v jej tradičnej melódii a úprimnom a inšpiratívnom texte. *Radio-televizija Beograd* (RTB), pozostávajúca z Rozhlasu Belehrad a Televízie Belehrad (TVB), udelila Danilov Živkovićovi prestížnu čestnú medailu.[68] Z tohto pohľadu – ak pripustíme, že pieseň má propagandistický charakter (hoci nie úplne napĺňa Denisovu štruktúru) – bol hlavným propagandistom samotný J. B. Tito.

Osemdesiate roky 20. storočia priniesli niekoľko nových hudobných vĺn, ktoré ovplyvnili tamojšiu scénu pomerne zásadným spôsobom, hlavne tým, že samých seba vnímali ako nositeľov ducha nového rokenrolu – tzv. nová vlna srb. Нови талас, noví primitívi (Novi primitivizam) a Novi partizani.[69] Naznačené alternatívy ponúkli základ pre smerovanie mládeže, pochopenie problémov a napätia v rámci „novej socialistickej kultúry" Juhoslávie z hľadiska ich vlastného jedinečného sociokultúrneho postavenia a ich odlišného poetického prejavu.[70] Okrem skupín Bijelo Dugme Plavi Orkestar bola skupina Merlin jedným z kľúčových predstaviteľov. Lídrom skupiny bol Edin Dervišhalidović – v súčasnosti sólový umelec známy ako Dino Merlin (od roku 1991). Skupina vznikla v roku 1985 a tvorilo ju 5 členov: Džaf Saračević, Mili Milišić, Dino Merlin, Mensur Lutkica a Tula Bjelanović. V kontexte analyzovanej skladby „Cijela juga jedna avlija" nemožno pojem noví partizáni viac spájať s presvedčením skupiny ako na obale albumu Teško meni sa tobom /a još teže bez tebe/ – S tebou je to ťažké (bez teba ešte ťažšie), na ktorom bola pieseň v r. 1986 vydaná. Obal albumu bol inšpirovaný kultovou fotografiou Kozarčanky. Slávny portrét Milje Marin, ktorý nafotil Georgije Skrigin v severnej Bosne počas zimy 1943 – 1944, zobrazuje usmievavú partizánku v čiapke Titovka a s puškou prevesenou cez rameno.

[68] HOFMAN, Folk Music as a Folk Enemy, s. 130-131.
[69] *New Primitives & New Partisans: A Discussion* [online]. Yugoslav Punk : Sounds of the Last Yugoslav Generation. [cit. 19. 2. 2020]. Dostupné na: https://yugoslavpunk.omeka.net/exhibits/show/nationalidentity/newprimnewpart
[70] MIŠINA, Dalibor: "Spit and Sing, My Yugoslavia" : New Partisans, Social Critique and Bosnian Poetics of the Patriotic. In: *Nationalities Papers*, no. 2, 2010, vol. 38, s. 266.

Fotografia sa stala ikonou povojnovej straníckej propagandy. Je tu jasne viditeľná podobnosť medzi obalom albumu a kompozíciou plagátu „hasta la victoria siempre", ktorý je prekreslením slávnej fotografie Ernesta Che Guevaru. To dodáva obrázku výrazný revolučný apel. Puška z pôvodnej fotografie už nie je viditeľná, najmä preto, že vojne ako prostriedku by sa pri záchrane Juhoslávie malo vyhnúť.[71] Merlinova umelecká angažovanosť má za svoj konečný cieľ obnovenie skutočných morálnych a etických hodnôt, na ktorých bola juhoslovanská spoločnosť pôvodne založená, a to prostredníctvom apelu na osobitnú formu „morálno-etického partizánstva".[72] Podľa Dervišhalidovića je „rakovinou" juhoslovanskej spoločnosti povrchnosť a neúprimnosť jej súčasnej podoby kultúry, ktorá sa prejavuje vo všadeprítomnom nihilistickom postoji a v nadvláde materialistickej plytkosti.[73] Dôležité je, že vníma svet z pozície „obyčajného človeka" bez rétorických ozdôb. Ana Vujanović vo svojom *The "Black Wave" in the Yugoslav Slet: The 1987 and 1988 Day of Youth* považuje pieseň „Cijela Juga jedna avlija" za populistickú pieseň, ktorá by mala pripomenúť poslucháčom bratstvo a jednotu,[74] čo však nemôžeme akceptovať v plnom slova zmysle. Merlinovu víziu považujeme za úprimnú, nie populistickú. Merlinova pieseň kombinuje body 3 a 4 z Denisoffovej štruktúry, pretože posilňuje hodnotovú štruktúru a propaguje súdržnosť, solidaritu – rovnosť v rasových a sociálnych termínoch: *„Tvoj som krajan, robotník, sedliak, Poď so mnou, netráp sa. Srbi, Bosniaci, černosi a Albánci nikdy v mojom meste neboli cudzí. Tancuje Belehrad, Novi Sad, Tuzla, Sombor, Záhreb, Titograd. Celá Juhoslávia je jeden dvor."*[75] – tým, že autori spomenuli viacero juhoslovanských miest, a zdôrazňovaním medzietnického spolužitia vo vlastnom meste, Sarajeve, Merlin spája mesto a Juhosláviu tak, že každý Juhoslovan by jednoducho mohol Sarajevo vnímať ako „Juhosláviu sústredenú do jedného mesta".[76] Ten spomínaný „obyčajný človek" je skutočný, autentický, pracujúci juhoslovanský človek a je inkarnáciou pravej dobroty a základom správnej morálky a etického kompasu. Dervišhalilovičovo nové partizánstvo malo byť morálno-etickým, a teda duchovným „prezbrojením" Juhoslávie.[77] Toto je úzko prepojené

[71] JAKIŠA – GILIĆ, *Partisans in Yugoslavia*, s. 227.
[72] P. Janjatović naznačil v kontexte tohto Merlinovho albumu: *„Pestovaním idey juhoslavizmu v piesni* Cijela Juga jedna avlija *skupina vedome nadviazala na dovtedajšie ideologicky ladené hudobné koncepty Gorana Bregovića, pričom album obsahoval aj skladby* Uspavanka za Gorana B. *a* Nek' padaju ćuskije*, ktoré odrážali podobnú estetickú a generačnú orientáciu."* Podľa: JANJATOVIĆ, *Ex-Yu rock enciklopedija*, s. 145.
[73] MIŠINA, Spit and Sing..., s. 280-281.
[74] VUJANOVIĆ, Ana: The "Black Wave" in the Yugoslav Slet: The 1987 and 1988 Day of Youth. In: *Social Choreography*, no. 21, 2013, s. 24.
[75] Dino Merlin. *Merlin – Cijela Juga jedna avlija (Official Audio) [1986]* [online video]. 2. 3. 2017 [cit. 19. 2. 2020]. Dostupné na: https://www.youtube.com/watch?v=KHYbFhUisvA
[76] JOVANOVIC, "All Yugoslavia is Dancing Rock and Roll", s. 163.
[77] MIŠINA, Spit and Sing..., s. 282.

s bodmi 5 a 6. Merlin poukazuje na sociálny problém alebo nespokojnosť, navyše volá po riešení skutočných alebo vymyslených spoločenských fenoménov: „Veselá estráda, hviezdna prehliadka. Kávička, džúsiky (kenijade)[78] a mladé dievčatá. Ale mi je, čo mi je, akosi som dnes v noci nervózny."[79] Text môže vyvolávať zdanie, že je všetko v poriadku, ale niečo sa dostáva do juhoslovanskej spoločnosti – niečo zvláštne zlé. Kultúrna divergencia krajiny je zjavná v snobizme a glorifikácii povrchnosti na každodennej báze spoločenských stretnutí a interakcií. Kľúčom je aktívne propagovať „revolucionizáciu našich morálno-etických ja" vzkriesením partizánskej minulosti. Nedostatok takéhoto kroku povedie k šíreniu „primitívnych kultúrnych skúseností" a ich deštruktívnym tendenciám „rozdelenia a odlíšenia."[80]

V tom istom roku bol vydaný druhý album skupiny Plavi orkestar s názvom Smrt fašizmu,[81] kde sa objavila ikonická pieseň „Fa, fa fašista nemoj biti ti (jerbo ću te ja draga ubiti)" – Fa, fa fašista, nebuď taký / nebuď Ty, lebo ťa ja, milá zabijem. Dalibor Mišina opísal juhoslavizmus skupiny Plavi orkestar z 80. rokov 20. storočia ako *„soundtrack krajiny, ktorá nikdy neexistovala"*.[82] Niektoré texty na albume, najmä *Fa fa fašista nemoj biti ti (jerbo ću te ja, draga, ubiti)* a *Puteru puteru*, vyvolali ostrú kritiku zo strany rockových publicistov i samotných hudobníkov. Kritický článok o albume publikoval aj Emir Kusturica.[83] Členovia Plavi Orkestar patrili do tzv. „poslednej juhoslovanskej generácie". Veľmi dôležité je poznamenať, že v ich očiach bol juhoslavizmus vyjadrením špecifickej generácie sociokultúrneho zážitku prejavujúceho sa v emocionálnom pripojení k Juhoslávii skôr ako k špecifickému typu kultúrneho, než politického spoločenstva. Ich pocity sa zakladali na hodnotách revolučného antifašizmu, multikulturalizmu a kozmopolitizmu – viac ako na záväzkoch voči oficiálnej politike daného obdobia.[84] Pieseň Fa, fa fašista nemoj biti ti bola pôvodne milostnou piesňou – láska mladého páru je zničená vojnou a nakoniec sa dievča zamiluje do nemeckého

[78] Ovocný džús populárny v 70. a 80. rokoch 20. storočia. *Kenijada – piće jedne mladosti* [online]. Furaj.ba. [cit. 19. 2. 2020]. Dostupné na: https://furaj.ba/kenijada-pice-jedne-mladosti/

[79] MERLIN, *Merlin-Cijela Juga jedna avlija.*

[80] MIŠINA, Spit and Sing..., s. 282.

[81] Srbsky Smrt fašizmu, sloboda narodu! Motto Juhoslávských partizánov, neskôr prijaté ako oficiálne heslo celého odbojového hnutia. Krátko po vydaní získal album zlatú platňu a pri predaji viac než 100 000 kusov dokonca aj diamantovú. Nádeje „Nových partizánov", že prostredníctvom svojej hudby posilnia putá partizánskeho bratstva medzi mladými generáciami Juhoslovanov, sa však čoskoro nato rozplynuli. Podľa: GREIFF, Tobias. Losing One's Enemies? : Partisans, Germans, and the (In-)Stability of Yugoslavia. In: *The Psychology of Friendship and Enmity : Relationships in Love, Work, Politics, and War*. Ed. R. Harré – F. M. Moghaddam. Westport, CT : Praeger, 2003, s. 146.

[82] MIŠINA, Dalibor: The Blue (White and Red) Orchestra: A Soundtrack for the Country that Never was. In: *Nationalities Papers*, no. 3, 2017, vol. 45, s. 2.

[83] JANJATOVIĆ, *Ex-Yu rock enciklopedija*, s. 176.

[84] MIŠINA, The Blue (White and Red) Orchestra, s. 6.

vojaka.[85] Zvyšok piesne je založený na dichotómii medzi „dobrým" a „zlým" (t. j. fašistami a protifašistami) a celá situácia je vykreslená výrazne moralistickým tónom.[86] Táto pieseň posilňuje hodnotovú štruktúru jej podporovateľov, pretože poukazuje na hrozbu, hoci v roku, keď pieseň vznikla, to nebol fašizmus sám osebe, ale nacionalizmus. Bol považovaný za retrográdnu silu zodpovednú za rozdelenie Juhoslávie počas druhej svetovej vojny a za preliatie množstva krvi, ktoré nasledovalo potom. Pieseň môže reflektovať kombináciu bodov 3 a 4 štruktúry podľa Denisoffa – propaguje spolupatričnosť a solidaritu medzi nasledovníkmi a jej cieľom je vytvárať nábor jednotlivcov. Jednota Juhoslovanov – alebo lepšie povedané potreba zjednotenia proti „zlu" – jednoznačne propaguje spolupatričnosť medzi národmi Juhoslávie. Nábor jednotlivcov pochádza z revolučného juhoslavizmu, ktorý propagujú Saša Lošić a Plavi Orkestar. Texty obsahujú priamu „hrozbu": „Fa, fa, fašista nemoj biti ti Jerbo ću te ja, draga, ubiti"[87] – *„nezostávajte na strane ‚zlých' síl, ak tak urobíte, musíte zahynúť"*. Revolučný juhoslavizmus skupiny Plavi Orkestar mal dva hlavné ciele: *„vložiť chýbajúcu ‚kultúrnu krvnú líniu' do sociokultúrnej tkaniny juhoslovanskej spoločnosti v kríze a vzbúriť sa proti elitárskemu konceptu kultúry typickému pre juhoslovanskú spoločnosť."*[88] Pieseň poukazuje na problém – nacionalizmus a osud samotnej Juhoslávie. V dobe piesne bola Juhoslávia na rozmedzí. Cenou za sociálny a politický pokoj bol obrovský dlh štátu a zasiatie semienok rodiacich sa národných konfliktov. Od roku 1986 sa latentné rozpory začali meniť na otvorené ohniská napätia. Medzinárodná situácia a najmä zmeny súvisiace s nástupom Michaila Gorbačova v ZSSR urýchlili krízu v Juhoslávii. Juhoslávia stratila svoje výlučné postavenie, rozvinuté priemyselné krajiny obmedzili hospodársku pomoc a začali požadovať svoje miliardy v splátkach späť.[89] Všetky tieto faktory ovplyvnili vzostup nacionalizmu – hlavne v Srbsku (ale nielen tam). Intelektuáli v Srbsku boli tvrdo kritizovaní a sankcionovaní komunistickou politickou elitou. Jedným z hlavných argumentov bola nevýhodná politická a ekonomická pozícia Srbska a Srbov v Juhoslávii. Memorandum Srbskej akadémie vied a umení bolo zverejnené v denníku Večernje

[85] Vnímame tu vymedzovanie hranice medzi nepriateľmi a priateľmi – medzi „blonďatým Nemcom", ktorý si dopriava bohatý koláč, zatiaľ čo väčšina tmavovlasých Juhoslovanov by bez vaječného prášku zhadzovaného americkými jednotkami („Trumanove vajcia") hladovala: *„Postala si dama crnog kupleraja, A ja ću da hladim Trumanova jaja"* – dotvára obraz socialistickej revolúcie „zdola", a zároveň vytvára predstavu o dobrom a zlom, o morálke a o správnych činoch, ktoré je potrebné v jej mene vykonať. Podľa: GREIFF, Losing One's Enemies?, s. 145.

[86] MIŠINA, Spit and Sing..., s. 279.

[87] Jugoton Music. *Plavi Orkestar – Fa fa fasista – (Audio)* [online video]. 29. 10. 2015 [cit. 20. 2. 2020]. Dostupné na: https://www.youtube.com/watch?v=PSuA_SWbqc8

[88] MIŠINA, The Blue (White and Red) Orchestra, s. 9.

[89] ŠESTÁK, Miroslav: *Dějiny jihoslovanských zemí.* Praha : Nakladatelství Lidové noviny, 1998, s. 279-280.

novosti v roku 1986.[90] Občania Juhoslávie nevedeli, čo sa stane, aký osud vlastne ich krajinu čaká. Ako píše Dušan Kecmanović: *„...systém hodnôt, ktorý existoval mnoho rokov, bol drasticky narušený. Kyvadlo dejín začalo divoko kmitať a nikto nevedel, kedy, ako alebo kde sa zastaví."*[91] Môžeme konštatovať, že pieseň jednoznačne volá po riešení skutočných spoločenských javov. Cieľom nahrávky nebolo len oslavovať minulosť, ale ponúknuť ju ako symbolický základ pre odpor voči etnonacionalistickej dejuhoslavizácii spoločnosti a ako základ pre novú juhoslovanskú kultúrnu platformu.[92]

„Pľuj a zaspievaj, moja Juhoslávia. Matka i macocha, moja bolesť i útecha. Matka i macocha, moja žiaľ a útecha. Moje srdce, môj starý domov, moja dula zo skrine, moja nevesta, moja krásavica, moja úbohá, kráľovná..."[93] Pieseň možno interpretovať ako jednu z najvýraznejších juhoslovanských rockových reflexií patriotizmu 80. rokov.[94] Odvádza poslucháča od definície patriotizmu, lásky a príslušnosti k svojej krajine (ako to Bregović vyjadril: *„Juga už dlho nemala takú patriotickú pieseň ako tú, ktorú som napísal."*),[95] cez transcendentálnu náboženskú mystiku[96] až k proroctvu. Bregovićov koncept „juhoslovanskej myšlienky trochu odlišného typu" nemožno opísať ako len glorifikáciu štátu a jeho ideológie v politickom zmysle. Bregović výrazne kritizoval existujúcu ideologickú rigiditu: *„tendencia oficiálnych predstaviteľov označovať akúkoľvek formu*

[90] TAMIĆ, Djordje: From "Yugoslavism" to (Post-) Yugoslav Nationalisms : Understanding Yugoslav Identities. In: *European National Identities : Elements, Transitions, Conflicts*. Eds. R. Vogt – W. Cristaudo – A. Leutzsch. New York : Routledge, 2017 [cit. 20. 2. 2020]. Dostupné na: http://dordetomic.de/wp-content/uploads/2015/11/From-Yugoslavism.pdf

[91] KECMANOVIĆ, Dusan: *Ethnic Times : Exploring Ethnonationalism in the Former Yugoslavia.* Westport : Praeger, 2001, s. 19.

[92] MIŠINA, The Blue (White and Red) Orchestra, s. 11.

[93] Balkan Boy. *Bijelo Dugme – Pljuni i zapjevaj moja Jugoslavijo (Arena Pula)* [online video]. 20. 7. 2018 [cit. 20. 2. 2020]. Dostupné na: https://www.youtube.com/watch?v=2olphOJGotM&list=RD2olphOJGotM&start_radio=1

[94] Pomerne kriticky sa k produkcii kapely Bijelo Dugme vyjadril v článku Jaromír Tuma v r. 1977: *„Chýbalo však to najpodstatnejšie, hudba. Aj nenáročný hard rock má svoje výšiny a lepšie stránky, a k nim sa Bijelo dugme len náznakom vydali v niektorých pomalších skladbách. Ak si odmyslíme nijako novátorskú zvukovú stenu, napríklad prešpikovaním skladieb notami, dostaneme tú najprimitívnejšiu faktúru. Je pravda, že skladby vychádzajú z tradícií jadranskej hudby, vo mne však vyvolávajú paradoxnú predstavu, ako je možné prearanžovať aj pre gýčovitý šraml* (hudobný súbor v zložení husle, akordeón, gitara a prípadne klarinet, pozn. autora) *z dubrovníckej terasy. Pri tom táto cesta tvorby hard rocku z domáceho hudobného odkazu nepochodila, naopak, môže priniesť zaujímavé výsledky, ale Bijelo dugme by aj v žiari diaľkových dosiek mali byť náročnejší k sebe i k svojmu mladému poslucháčstvu."* Podľa: TUMA, Jaromír. Jadranský Hard Rock. In: Melodie: časopis, který hraje, 1977, vol. 15, č. 7, s. 210.

[95] MIŠINA, Spit and Sing..., s. 272.

[96] *„... Ježiš vzal chlieb, požehnal ho, lámal a dával učeníkom..."*. Evanjelium podľa Matúša (Mt 26:26).

nesúhlasu, kritiky a/alebo rozčarovania – alebo, ako to bolo bývalo označované termínom, ‚antikomunizmus' – za nacionalizmus. Nebezpečenstvo tohto ‚propagačného omylu' (ako to nazýva Bregović) spočíva v iracionálnom ‚vytváraní' nacionalistov s potenciálom prilákať ľudí, ktorí inak nepremýšľajú v nacionalistických kategóriách, ale sú, ako ‚praví nacionalisti', nespokojní s istými aspektami spoločnosti, a preto sa môžu identifikovať s nacionalistickými myšlienkami propagovanými tými, ktorí sú režimom označení ako nacionalisti."[97]

Tvrdenie dokazuje skutočnosť, že štátne orgány ovplyvnili tvorbu albumu, keď zakázali členom Bijelo Dugme kontaktovať Vice Vukova, Miću Popovića a Koču Popovića, ktorí boli vynechaní z verejného diskurzu v Juhoslávii. Body od 1 do 3 Denisoffovej štruktúry možno na pieseň aplikovať, nie však v úplnej miere, ale v porovnaní s ostatnými skúmanými textami piesní napĺňa svoju propagandistickú úlohu. Celkom podobne ako Lošićova myšlienka, aj nábor jednotlivcov Bregovića je spojený (nepriamo) s textami, ktoré obsahujú priamu hrozbu: *„Kto nepočúva pieseň, bude počúvať búrku!"*[98] Bol to Bregović, kto uviedol, že je to pieseň, ktorá dokáže vystrašiť politikov. Jednota a juhoslavizmus sú prezentované ako riešenie reálnych spoločenských fenoménov. Pesnička „Pljuni i zapjevaj, moja Jugoslavijo!" jednoznačne poukazuje na problém/nespokojnosť v spoločnosti, „búrka" znamená vzostup etnonacionalizmu. Ak juhoslovanská spoločnosť nie je schopná odolať nacionalizmu, zničí ich: *„Tu svorka nikdy nenájde toho, kto sa nenaučí vyť."* Svojho času mocný a zjednotený štát je teraz „chudobnou kráľovnou" – Juhoslávia je v troskách. Bijelo Dugme zareagovalo na nacionalistické konflikty na začiatku 80. rokov, konkrétne etnické nepokoje v Kosove.[99] V roku 1983 Bijelo Dugme vydalo pesničku v albánskom jazyku

[97] MIŠINA, Spit and Sing..., s. 268.

[98] Odvádza poslucháča od definície patriotizmu, lásky a príslušnosti k vlasti cez transcendentálnu symboliku až k prorockému varovaniu. Tento zámer podčiarkuje aj úvodný verš piesne *„Ko ne sluša pjesmu, slušaće oluju"*, prevzatý z tvorby srbského básnika Branka Miljkovića. V kontexte druhej polovice 80. rokov, poznačenej rastúcim nacionalizmom a prehlbujúcou sa spoločenskou krízou, získal tento verš mimoriadne symbolický význam a býva interpretovaný ako varovanie pred dôsledkami odmietnutia spoločnej juhoslovanskej myšlienky. Patriotický charakter albumu zdôrazňovala aj jeho vizuálna koncepcia – texty piesní boli vytlačené v cyrilike aj latinke, čím Bregović symbolicky poukázal na kultúrnu a jazykovú pluralitu Juhoslávie. Napriek kontroverzným reakciám časti hudobnej kritiky, ktorá album obviňovala z ideologizácie (najznámejším príkladom bolo demonštratívne roztrhanie obalu albumu novinárom Draganom Kremerom v televíznej relácii *Mit mjeseca* vo februári 1987), sa album stretol s mimoriadne pozitívnym prijatím publika a stal sa jedným z komerčne najúspešnejších projektov skupiny Bijelo dugme. Podľa: JANJATOVIĆ, *Ex-Yu rock enciklopedija*, s. 23.

[99] Nepokoje v Kosove sa začali v marci 1981 ako izolovaný a na prvý pohľad nevýznamný študentský protest. Postupne však nepokoje narastali do dovtedy nevídaných rozmerov. Počas protestov sa objavovali heslá ako: „Sme Albánci, nie Juhoslovania", „Republika Kosovo", „Jednota s Albánskom". Podľa: ŠTĚPÁNEK, Václav*: Jugoslávie – Srbsko – Kosovo :*

s názvom „Kosovska" („Kosovská pieseň").[100] Cieľom, ktorý viedol k napísaniu albánskej piesne, piesne, ktorá by sa stala veľkým hitom v celej Juhoslávii, bolo naučiť (nealbánsky hovoriacich) Juhoslovanov niekoľko slov v albánčine a tým, aspoň symbolicky, prekonať jazykovú bariéru a namiesto toho podporovať medzietnickú komunikáciu a porozumenie.[101] Pri zamyslení sa nad konceptom, že Bijelo Dugme predstavuje „juhoslovanský" symbol, môžeme poukázať na veľmi zaujímavý výskum Any Petrov, ktorá argumentuje „symbolickým ikonizmom" skupiny: *„(1) jeho aktívne roky presne korešpondujú so symptomatickým obdobím plným zmien v juhoslovanskej spoločnosti, začínajúc ústavou z roku 1974 a končiac jej rozpadom; (2) bol uznávaný ako jeden z najdôležitejších úspechov v priemysle populárnej hudby krajiny; a (3) mal špecifický ‚posmrtný život', ktorý osvetľuje spôsoby, akými bola kultúra v juhoslovanskej ére vnímaná*."[102] Je to do istej miery diskutabilné, ale piesne Bijelo Dugme cez prizmu kultúry stále slúžia ako symbol krajiny, ktorá už neexistuje.

Lepa Brena (Fahreta Jahić, nar. 1960) patrí medzi najvýznamnejšie osobnosti juhoslovanskej populárnej kultúry. V publicistike býva označovaná ako „Juhoslovanka" alebo „posledná ikona bratstva a jednoty", keďže jej kariéra symbolicky presiahla republikové i národné hranice socialistickej Juhoslávie. Nahrala 18 albumov, natočila 5 filmov a 2 televízne programy a stala sa najpopulárnejšou verejnou postavou v Juhoslávii a prvou, ktorá mala svoju „vlastnú" Barbie bábiku. Brena ako symbol socialistickej Juhoslávie otvorila Zimné olympijské hry v Sarajeve v roku 1984.[103] Bola taktiež extrémne populárna v iných balkánskych krajinách (hlavne v Rumunsku[104] a v Bulharsku[105]) a jedným z najpredávanejších umelcov v Juhoslávii od začiatku 80. rokov. V roku 1981 sa stala treťou najpredávanejšou juhoslovanskou interpretkou (na prvom mieste bol Miroslav Ilić a na druhom Novi Fosili).[106] Ana Hofman poznamenala, že *„jej osobnosť v sebe zahŕňala multikultúrny charakter Juhoslávie vo všetkých aspektoch jej verejných*

Kosovská otázka ve 20. století. Brno : Masarykova univerzita, 2011, s. 267-302.

[100] Bijelo Dugme. *Bijelo Dugme – Kosovska* [online video]. 11 5. 2013 [cit. 20. 2. 2020]. Dostupné na: https://www.youtube.com/watch?v=tKQO0WJo8Xs

[101] JOVANOVIC, "All Yugoslavia Is Dancing Rock and Roll", s. 159-160.

[102] PETROV, Ana: In Search of "Authentic" Yugoslav Rock: The Life and Afterlife of Bijelo Dugme. In: *AM Journal of Art and Media Studies*, no. 13, 2017, s. 43-44.

[103] HOFMAN, Ana: Lepa Brena : Repolitization of musical memories on Yugoslavia. In: *Glasnik Etnografskog instituta*, no. 1, 2012, vol. 60, s. 23.

[104] Lepa Brena. *Lepa Brena – Živela Jugoslavija – (Temišvar 1984)* [online video]. 13. 4. 2017 [cit. 20. 2. 2020]. Dostupné na: https://www.youtube.com/watch?v=rohAI7Qt5DE

[105] Lepa Brena*. Lepa Brena – Sofia – Stadion Vasil Levski (Koncert 1990)* [online video]. 12. 1. 2017 [cit. 20. 2. 2020]. Dostupné na: https://www.youtube.com/watch?v=WhQxB-D_A8A

[106] RASMUSSEN, Ljerka V.: *Newly Composed Folk Music of Yugoslavia*. New York : Routledge, 2013, s. 172.

vystúpení". Tento fakt sa prejavil v transformácii slávneho juhoslovanského hesla „Mi smo Titovi, Tito je naš", keď sa v roku 1985 ozvalo po prvýkrát „Mi smo Brenini, Brena je naša" (počas koncertu na štadióne Velež v Mostare, za prítomnosti 25 až 30-tisíc divákov).[107] Brena sa narodila ako bosnianska moslimka, jej umelecké meno bolo srbské a spievala v ekavskom dialekte, vyznačujúcom sa lexikou a vetnou skladbou, ktoré sú všeobecne považované za „srbské".[108] Namiesto zdôrazňovania svojej etnickej identity sa venovala hre na identitu spätú so štandardizovaným obrazom krásnej ženy. Práve táto identita jej pomohla k sláve vrátane ironických gest, melódií a slov, ktoré boli prítomné v jej vystúpeniach. Lepa Brena sa stala „reinkarnáciou" mýtu o krásnej srbskej žene.[109] Keď sa jej opýtali, čo pre ňu znamená pieseň Jugoslovenka dnes, odpovedala: *„Je to ľúbostná pieseň a nie je dôležité, či ju spievate v krajine, kde žijete vy, vaša matka alebo váš domáci maznáčik. Najdôležitejšia je ‚čistá emócia'. To je to, čo ľuďom chýba. Preto sa staré piesne vracajú, preto si pamätáme na šlágre."*[110] Takýmto vyjadrením veľmi degradovala jej politickú a ideologickú úlohu. Text piesne *Jugoslovenka* napísal Miloš Mandić, hudbu skomponovali Mirko a Marica Ćajić. Vokálnymi partnermi Lepej Breny boli Alen Islamović, tretí a posledný spevák skupiny Bijelo dugme, Daniel Popović, ktorý reprezentoval Juhosláviu na súťaži Eurovision Song Contest v roku 1983 so skladbou *Džuli*, a Vlado Kalember, dlhoročný frontman skupiny Srebrna krila. Text piesne je napísaný podobne, ako bola Lepa Brena verejne prezentovaná – „rozprávková blondínka a dobrosrdečná víla."[111] Autor predstavuje „Jugoslovenku" ako kúzelnú bytosť, nadprirodzené stvorenie vystupujúce z mystického sveta: *„Odkiaľ si, krásna dievčina, kto ti dal tie modré oči, kto ti dal tie zlaté vlasy, kto ťa stvoril takú ohnivú?"*[112] Berúc do úvahy štruktúru Denisoffa, môžeme uplatniť iba jeden bod – pieseň vytvára a propaguje súdržnosť, solidaritu a vysokú morálku. Kombináciou oficiálneho hudobného klipu (Brena ako kúzelná víla, ako kľúčová postava – v modrom šate, personifikujúca sa nielen ako členka Juhoslávskej federácie, ale ako jej zosobnenie)[113] a textu piesne

[107] KORCHNAK, Peter (host). 25. 7. 2022. Lepa Brena: A Yugoslav Woman (ep. 58) [audio podcast]. In: *Rememebering Yugoslavia*. Yugoblok. [cit. 20. 2. 2020]. Dostupné na: https://rememberingyugoslavia.com/lepa-brena-yugoslav/

[108] FAST, Susan – PEGLEY, Kip (eds.): *Music, Politics, and Violence*. Middletown : Wesleyan University Press, 2012, s. 65.

[109] GRIFFIN, Gabriele – BRAIDOTTI, Rosi: *Thinking Differently : A Reader in European Women's Studies*. London : Zed Books, 2002, s. 140-141.

[110] HOFMAN, Lepa Brena, s. 25.

[111] GRIFFIN – BRAIDOTTI, *Thinking Differently*, s. 141.

[112] Lepa Brena. *Lepa Brena - Jugoslovenka (Official Video 1989)* [online video]. 6. 3. 2017 [cit. 20. 2. 2020]. Dostupné na: https://www.youtube.com/watch?v=gsKn5KX6XnU

[113] SHAPIRO, Bennett. *Kitsch Me, I'm Brena-slavian* [online]. 15. 5. 2019 [cit. 20. 2. 2020]. Dostupné na: https://scalar.usc.edu/works/turbofolk/kitsch-me-im-brena-slavian

si pieseň kladie za cieľ propagovať „bratstvo a jednotu“: *„Oči mám ako Jadranské more, vlasy mám ako panónske klasy, dušu mám slovanskú, ja som Juhoslovanka.“*[114] Brena tvrdí, že za všetko vďačí Juhoslávii a že je len odrazom juhoslovanskej jednoty. Text predstavuje vzťah, ktorý zdieľali obyvatelia bývalej Juhoslávie, a ich pocity, ktoré rezonovali s mnohými inými.[115] Bola prvou interpretkou (takzvanej novej komponovanej ľudovej hudby /chor. Novokomponovana narodna muzika/[116] – predchodcu turbofolku),[117] ktorá do svojich piesní zaviedla vlastenecký obsah, vystupovala v arénach – všetko to, čo nebolo pre „ľudové“ hviezdy pred ňou možné. Bola jedným z najdôležitejších exportných produktov zábavného priemyslu Juhoslávie na východ a znakom úspešnosti juhoslovanského liberálno-socialistického projektu.[118] Keď vezmeme do úvahy 10-dielnu analýzu propagandy Gartha S. Jowetta a Victorie O'Donnellovej a najmä bod 3. identifikácie propagandy, môžeme tvrdiť, že Brena získala legitimitu prostredníctvom oficiálnej kultúrnej politiky – hlavným propagandistom je oficiálna štátna politika. Avšak propagandistická povaha tejto piesne je veľmi sporná (podľa štruktúry Denisoffa). Odraz „západnosti“ (využitie rockovej hudby a štýlu obliekania) a „východnosti“ (využitie ľudovej hudby, inštrumentácie a provokatívnych textov, ktoré sa zaoberajú rozporom medzi mestským a vidieckym prostredím) v jej tvorbe demonštroval kultúrne rozdiely, ako aj rozdiely medzi Východom a Západom.[119]

Prípad Lepy Breny a jej návratu na pódiá v Záhrebe a Sarajeve ilustruje hlbokú ambivalenciu post-juhoslovanského priestoru, kde sa populárna kultúra stretáva s politizovanou traumou. Brena, ktorá v 80. rokoch ako celebrita zosobňovala Juhosláviu a juhoslovanstvo, čelila počas svojho prvého návratu do Záhrebu v roku 2009 protestom a dokonca vyhrážkam smrťou zo strany veteránskych skupín zo Záhrebu a Sarajeva. Keď sa však do oboch miest vracala neskôr, úroveň nepriateľských reakcií postupne klesala. Počas svojho turné sa Brena väčšinou vyhýbala kontroverzným prejavom nostalgie. V Sarajeve zaspievala svoj slávny hit „Jugoslovenka“ až po tom, čo si ho publikum desať minút vytrvalo žiadalo, a v Záhrebe ho vôbec nezaradila do programu – rovnako ako ani

[114] KORCHNAK, Lepa Brena: A Yugoslav Woman [audio podcast].
[115] SHAPIRO, Bennett. *Kitsch Me, I'm Brena-slavian* [online].
[116] Kol. autorov: Novokomponovana narodna muzika. In: *Leksikon YU mitologije* [online]. [cit. 20. 2. 2020]. Dostupné na: https://www.leksikon-yu-mitologije.net/novokomponovana-narodna-muzika/
[117] SLAVKOVÁ, Markéta: Echoing the beats of turbo-folk: popular music and nationalism in ex-Yugoslavia. In: *Lidé města*, č. 2, 2010, sv. 12, s. 419-439.
[118] HOFMAN, Lepa Brena, s. 29.
[119] ČVORO, *Turbo-Folk Music and Cultural Representations of National Identity...*, s. 30.

„Jugoslovenku“ či svoj hit *Čačak, Čačak*, ktorý obsahuje reflexiu na Šumadiju a Čačak (v južnom Srbsku).[120]

Záver

„Ne treba rat, da nam se desi...“[121]
Željko Bebek – Drugarska pesma (1984)[122]

Výzva na mier, zachovanie jednoty a budúcnosti pre deti – to sú hlavné posolstvá piesne, ktorú v roku 1984 na Deň mládeže zaspieval bývalý člen skupiny Bijelo Dugme Želimir „Željko“ Bebek. Táto pieseň pomerne jasne vysvetľuje zmenu, ktorou juhoslovanská populárna hudba prešla od 70. rokov (od prosperity, spolupatričnosti a jednoty, ktorá sa odrážala v textoch tohto obdobia, k priamym výzvam na mier a obavám o možnú vojenskú eskaláciu krízy prítomnej v juhoslávskej spoločnosti). Hudba sa stala jedným z posledných možných riešení krízy, ktorým Juhoslávia čelila, aspoň na symbolickej úrovni. Na základe vykonaného kódovania širšieho súboru juhoslovanských populárnych piesní možno konštatovať, že osem skladieb zaradených do podrobnej diskurzívnej analýzy predstavuje dostatočný analytický korpus. Do širšieho korpusu boli zaradené aj skladby ako *Živela Jugoslavija* (Lepa Brena, Miroslav Ilić a Orkestar Slatki Greh, 1985), *Moj je otac bio u ratu* (Prljavo kazalište, 1979), *Hej Jugosloveni* (Doris Dragović i More, 1985) či *Igra rock'n'roll cela Jugoslavija* (Električni orgazam, 1988). Ich predbežná obsahová analýza potvrdila prítomnosť rovnakých dominantných ideologických a symbolických motívov, preto ich podrobné rozoberanie by neviedlo k zásadne odlišným interpretačným záverom. Z tohto dôvodu boli do finálneho korpusu zaradené iba paradigmatické príklady najvýraznejšie reprezentujúce skúmaný jav. Juhoslovanská populárna hudba, predovšetkým rocková produkcia, bola totiž dlhodobo charakteristická prítomnosťou politických posolstiev a ideologických odkazov.[123] Ako v iných komunistických krajinách, aj v Juhoslávii bola rocková hudba veľmi výrazne popretkávaná odkazmi na politickú situáciu.

V tomto ohľade je niekedy veľmi ťažké nájsť hranicu medzi patriotizmom, spoločenskou/politickou kritikou a propagandou, ktorú sme vyzdvihli. Na to, aby sme to zistili a poukázali na propagandistické zámery

[120] BAKER, Catherine: Music, Media and Culture One Generation After Yugoslavia: Do We Still Need “Nostalgia”?’. In *The Legacy of Yugoslavia: Politics, Economics and Society in the Modern Balkans*. Ed. O. Anastakis – A. Bennett – D. Madden – A. Merdzanovic. London : Bloomsbury Academic, 2020, s. 68.
[121] Aktivista Neumereni. *Dan Mladosti 1984 Zeljko Bebek Drugarska* [online video]. 27. 5. 2013 [cit. 20. 2. 2020]. Dostupné na: https://www.youtube.com/watch?v=euquonlkPSI
[122] PETROV, “Rock and roll will keep us together”, s. 427.
[123] RAMET, Sabrina P.: *The Three Yugoslavias : State Building and Legitimation, 1918 – 2005*. Indiana : Indiana University Press 2006, s. 127.

odrážajúce ideológiu Bratstva a Jednoty (niekedy nerozlučne spojenú s juhoslovanským nacionalizmom), sme použili schému Sergea Denisoffa a jeho 6 bodov. Po celkovom vyhodnotení všetkých bodov sa v každej piesni opakuje iba jeden bod (3) – pieseň posilňuje hodnotovú štruktúru jednotlivcov, ktorí sú aktívnymi podporovateľmi sociálneho hnutia alebo ideológie. V každej piesni sa to odzrkadlilo odlišne a v nejakej individuálnej miere. Body 2 a 3 boli aplikovateľné iba na dve piesne z našej vzorky. Body od 4 do 6 sa odrážali v polovici analyzovaných piesní. Jediná pieseň, ktorá kompletne napĺňa Denisoffovu stupnicu, je od Gorana Bregovića Pljuni i zapjevaj moja Jugoslavijo.

Každá analyzovaná pieseň predstavuje názory a postoje umelcov, nenachádzame priamočiare spojenia medzi úmyslami napísať „patriotickú" pieseň a oficiálnymi predstaviteľmi komunistickej strany v Juhoslávii vo vzorkách, ktoré sme analyzovali. Toto platí aj pre ďalšie piesne, ktoré sme analyzovali mimo spomenutých ôsmich. Musíme upozorniť, že hoci výsledky ukázali špecifické parametre pre každú pieseň a iba jedna pieseň zo vzorky, ktorú sme vybrali, spĺňa všetky potrebné body Denisoffovej schémy, aj ostatné majú propagandistické prvky a mohli byť a boli použité na tento účel. Toto zistenie nám taktiež ukazuje nevyhnutnosť komplexnej analýzy a hodnotenia záverov v historickom, sociálnom a kultúrnom kontexte, nielen aplikácie individuálnych bodov zvolenej štruktúry. Prezentované zistenia potvrdzujú, že hudba môže niesť afektívne posolstvo – kombinovanie hudby a textu prináša obrovskú emocionálnu hodnotu a váhu.[124]

[124] Táto štúdia vznikla ako súčasť riešenia projektu VEGA č. 1/0304/25 *Balkánske komisie Parížskej konferencie 1946 v súvislostiach povojnového vývoja (so zameraním na československú politiku).*