

ANNALES

Anali za istrske in mediteranske študije
Annali di Studi istriani e mediterraneei
Annals for Istrian and Mediterranean Studies
Series Historia et Sociologia, 34, 2024, 2





ANNALES

Anali za istrske in mediteranske študije
Annali di Studi istriani e mediterranee
Annals for Istrian and Mediterranean Studies

Series Historia et Sociologia, 34, 2024, 2

ISSN 1408-5348
e-ISSN 2591-1775

UDK 009

Letnik 34, leto 2024, številka 2

**UREDNIŠKI ODBOR/
COMITATO DI REDAZIONE/
BOARD OF EDITORS:**

Roderick Bailey (UK), Gorazd Bajc, Simona Bergoč, Furio Bianco (IT), Aleksandr Cherkasov (RUS), Lucija Čok, Lovorka Čoralić (HR), Darko Darovec, Devan Jagodic (IT), Aleksej Kalc, Urška Lampe, Avgust Lešnik, John Jeffries Martin (USA), Robert Matijašič (HR), Darja Mihelič, Vesna Mikolič, Luciano Monzali (IT), Edward Muir (USA), Vojislav Pavlović (SRB), Peter Pirker (AUT), Claudio Povoło (IT), Marijan Premović (MNE), Andrej Rahten, Žiga Oman, Vida Rožac Darovec, Mateja Sedmak, Lenart Škof, Polona Tratnik, Boštjan Udovič, Marta Verginella, Špela Verovšek, Tomislav Vignjevič, Paolo Wulzer (IT), Salvator Žitko

**Glavni urednik/Redattore capo/
Editor in chief:**

Darko Darovec

**Odgovorni urednik/Redattore
responsabile/Responsible Editor:**

Salvator Žitko

Uredniki/Redattori/Editors:

Urška Lampe, Boštjan Udovič, Žiga Oman, Veronika Kos

**Oblikovalec/Progetto grafico/
Graphic design:**

Dušan Podgornik, Darko Darovec

Tisk/Stampa/Print:

Založništvo PADRE d.o.o.

Založnika/Editori/Published by:

Zgodovinsko društvo za južno Primorsko - Koper / *Società storica del Litorale - Capodistria*® / Inštitut IRRIS za raziskave, razvoj in strategije družbe, kulture in okolja / *Institute IRRIS for Research, Development and Strategies of Society, Culture and Environment* / *Istituto IRRIS di ricerca, sviluppo e strategie della società, cultura e ambiente*®

**Sedež uredništva/Sede della redazione/
Address of Editorial Board:**

SI-6000 Koper/Capodistria, Garibaldijeva/Via Garibaldi 18
e-mail: annaleszdjp@gmail.com, **internet:** https://zdjp.si

Redakcija te številke je bila zaključena 30. 06. 2024.

**Sofinancirajo/Supporto finanziario/
Financially supported by:**

Javna agencija za znanstvenoraziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije (ARIS)

Annales - Series Historia et Sociologia izhaja štirikrat letno.

Maloprodajna cena tega zvezka je 11 EUR.

Naklada/Tiratura/Circulation: 300 izvodov/copie/copies

Revija Annales, Series Historia et Sociologia je vključena v naslednje podatkovne baze / *La rivista Annales, Series Historia et Sociologia è inserita nei seguenti data base* / *Articles appearing in this journal are abstracted and indexed in:* Clarivate Analytics (USA): Arts and Humanities Citation Index (A&HCI) in/and Current Contents / Arts & Humanities; IBZ, Internationale Bibliographie der Zeitschriftenliteratur (GER); Sociological Abstracts (USA); Referativnyi Zhurnal Viniti (RUS); European Reference Index for the Humanities and Social Sciences (ERIH PLUS); Elsevier B. V.: SCOPUS (NL); Directory of Open Access Journals (DOAJ).

To delo je objavljeno pod licenco / *Quest'opera è distribuita con Licenza* / *This work is licensed under a Creative Commons BY-NC 4.0.*



Navodila avtorjem in vsi članki v barvni verziji so prosto dostopni na spletni strani: <https://zdjp.si>.
Le norme redazionali e tutti gli articoli nella versione a colori sono disponibili gratuitamente sul sito: https://zdjp.si/it.
The submission guidelines and all articles are freely available in color via website https://zdjp.si/en/.



VSEBINA / INDICE GENERALE / CONTENTS

Ivana Vesić: Cultural Diplomacy as a Tool in Post-Conflict Reconciliation? The "Pika-Točka-Tačka" Project (2011–2014) and the Tendencies in Republic of Serbia's post-2000s Cultural Exchange With Croatia 133 <i>La diplomazia culturale come strumento di riconciliazione postbellica?</i> <i>Il progetto "Pika-Točka-Tačka" (2011–2014) e le caratteristiche dello scambio culturale tra Serbia e Croazia dopo il 2000</i> <i>Kulturna diplomacija kot sredstvo pokonfliktnih odnosov: primer projekta »Pika-Točka-Tačka« (2011–2014) in kulturnih izmenjav med Srbijo in Hrvaško po letu 2000</i>	Petra Grabrovec, Marjeta Pisk & Darko Friš: Slovenske pesmi kot nosilke narodne identitete v obdobju druge svetovne vojne 173 <i>I canti sloveni – un pilastro dell'identità nazionale durante la Seconda guerra mondiale</i> <i>Slovenian Songs as Carriers of National Identity during the Second World War</i>
Irena Šentevska: How do You Solve a Problem Like Bosnia?: Laibach as Cultural Ambassadors in the Post-Yugoslav Context 145 <i>Come risolvere un problema complesso come la Bosnia?: Laibach come ambasciatori culturali nel contesto post-jugoslavo</i> <i>Kako rešiti primer Bosne in Hercegovine?: Laibach kot kulturni atašaji v pojugoslovanskem kontekstu</i>	Lada Duraković: Kulturna politika i popularna glazba: žanrovski kolaži Pule u šezdesetima 189 <i>La politica culturale e la musica leggera: collage di generi a Pola negli anni Sessanta</i> <i>Kulturna politika in popularna glasba: Žanrski kolaži Pule v šestdesetih</i>
Marko Aleksić: „Biti zdrava“: srpska kulturna diplomatija na pesmi Evrovizije u XXI veku 159 <i>„In corpore sano“: diplomazia culturale serba all'Eurovision song contest nel ventunesimo secolo</i> <i>»In corpore sano«: Serbian Cultural Diplomacy at the Eurovision Song Contest in the 21st Century</i>	Boštjan Udovič: "Toeing the Line": The Journal <i>Grlica</i> – Caught between Lofty Socialist Goals and Quality Music for Young People 203 <i>„Essere in linea“: La rivista Grlica tra finalità socialiste e musica di qualità per bambini e per giovani</i> <i>»Biti na liniji«: Revija Grlica med socialističnimi smotri in kakovostno otroško-mladinsko glasbo</i>

Andrea Leskovec: Funkcije umetnosti
in vloga umetnika pri Ivanu Cankarju
in Thomasu Mannu 221
*Funzioni dell'arte e il ruolo dell'artista
in Ivan Cankar e Thomas Mann
The Functions of Art and the Role
of the Artist in Ivan Cankar
and Thomas Mann Works*

Lara Sorgo: La lingua italiana nello
spazio pubblico: una prospettiva
di paesaggio linguistico dei comuni
di Pirano e Capodistria 233
*Italian Language in the Public Space:
A Linguistic Landscape Perspective
of the Municipalities of Piran and Koper
Italijanščina v javnem prostoru:
Perspektiva jezikovne krajine
občin Piran in Koper*

**Nives Lenassi, Mojca Kompara Lukančič &
Sandro Paolucci:** *Tassa di soggiorno* or
Tassa turistica? Terminological
Challenges in Italian Translations
in the Bilingual Municipalities
of Slovenian Istria 247
*Tassa di soggiorno o Tassa turistica?
Sfide terminologiche nella traduzione
in italiano nei comuni bilingui
dell'Istria slovena
Tassa di soggiorno ali Tassa turistica?
Terminološki izzivi pri
prevajanju v italijanščino
v dvojezičnih občinah
Slovenske Istre*

Kazalo k slikam na ovitku 263
Indice delle foto di copertina 263
Index to images on the cover 263

received: 2024-01-31

DOI 10.19233/ASHS.2024.11

„BITI ZDRAVA”: SRPSKA KULTURNA DIPLOMATIJA NA PESMI EVROVIZIJE U XXI VEKU

Marko ALEKSIĆ

University of Arts in Belgrade, Faculty of Music, Music Theory Department, Kralja Milana 50, 11000 Belgrade, Serbia
e-mail: marko.aleksic@fmu.bg.ac.rs

ABSTRACT

Serbian cultural diplomacy at the Eurovision Song Contest includes both the presentation of elements of the Serbian musical idiom and the effective use of dominant trends in European popular music. The aim of this article is to attempt to define the characteristic elements of the musical content of three Serbian songs in the Eurovision editions of the twenty-first century, such as minor mode and Aeolian mode, to indicate different aspects of the analysis of their lyrics, to clarify the peculiarities of visual identity in the performance on the Eurovision stage and to determine the role of these elements in the construction of the identity of the Serbian Eurovision song at the beginning of the twenty-first century.

Keywords: Eurovision Song Contest, identity, Serbian pop song, Konstrakta, Željko Joksimović, Marija Šerifović

“IN CORPORE SANO”: DIPLOMAZIA CULTURALE SERBA ALL’EUROVISION SONG CONTEST NEL VENTUNESIMO SECOLO

SINTESI

La diplomazia culturale serba all’Eurovision Song Contest (Concorso Eurovisione della Canzone) comprende sia la presentazione degli elementi della lingua musicale serba, sia l’utilizzo efficace delle tendenze dominanti nella musica popolare europea. Lo scopo di questo articolo consiste nel tentativo di definire gli elementi caratteristici del contenuto musicale di tre brani serbi nelle edizioni dell’Eurovision del XXI secolo, come modo minore e modo eolio, di indicare diversi aspetti dell’analisi dei loro testi, di chiarire le peculiarità dell’identità visiva nell’esibizione sul palco dell’Eurovision e infine di determinare il ruolo di questi elementi nella costruzione dell’identità della canzone serba dell’Eurovision all’inizio del nuovo XXI secolo.

Parole chiave: Concorso Eurovisione della Canzone, identità, canzone serba pop, Konstrakta, Željko Joksimović, Marija Šerifović

UVOD

Sve države bivše Jugoslavije imaju bogato iskustvo svog učešća na Pesmi Evrovizije. Ako imamo u vidu period njihovog učestvovanja u okviru Jugoslavije i onaj u kome učestvuju kao samostalne republike, u pitanju su vremenski rasponi gotovo izjednačenih trajanja: postoji tek nešto više od 30 godina nastupa na ovom festivalu u okviru zajedničke države i tek nešto manje od 30 godina nastupa kao nezavisnih država. U dvadesetprvom veku, Srbija se, isprva kao deo državne zajednice Srbija i Crna Gora, na Pesmi Evrovizije prvi put pojavljuje 2004. godine, nakon duže, dvanaestogodišnje pauze, uzrokovane najpre sankcijama Ujedinjenih Nacija prema tadašnjoj Saveznoj Republici Jugoslaviji, a nakon što su one ukinute, i jednom vrstom nemarnog odnosa nacionalnog emitera prema pitanju učešća države na ovom prestižnom festivalu. Od početka novog veka pa zaključno sa 2022. godinom Pesma Evrovizije je održana ukupno 21, umesto 22 puta, jer treba imati u vidu otkazivanje takmičenja 2020. godine zbog pandemije virusa kovid-19. U tom periodu koji je muzikološkinja Vesna Mikić označila kao „treću tranziciju”,¹ a koja je odražavala burnu identitetsku transformaciju građana ove države, „od Jugoslovena, preko Srba na Zapadni Balkan” (Mikić, 2020, 118) i koja je bila kontrapunkt državno-pravne transformacije od Savezne Republike Jugoslavije, preko Državne zajednice Srbija i Crna Gora do samostalne Srbije – tranzicije kakva na širem evropskom području nije imala pandana – Srbija, odnosno Srbija i Crna Gora su zabeležile ukupno 16 učešća. U okviru tog broja, plasman u finale je zabeležen 13 puta, sa konačnim rezultatima koji pokazuju vrlo šarenoliku sliku: gotovo svake godine je ostvaren drugačiji plasman (ponovljen je samo plasman na 18. mestu), što znači da je bilo pozicioniranja i u top ten grupu, ali i na sredini, pa i pri dnu tabele. Ipak, od tada do danas, u srpskim evrovizijskim nastupima su se izdvojile, po svom plasmanu i ukupnom odjeku, tri pesme koje će nam poslužiti kao analitički korpus u specifičnoj studiji slučaja – pokušaju da profiliramo karakteristične i/ili distinktivne elemente srpskog predstavljanja na ovom festivalu. Prva od njih je pesma *Lane moje* koja je nastupila za državnu zajednicu Srbija i Crna Gora 2004. godine u Istanbulu. Izveli su je Željko Joksimović, kantautor pesme, i Ad Hoc Orchestra i osvojili su drugo mesto u finalnoj večeri. Druga je pesma *Molitva*, koju je za Srbiju 2007. godine u Helsinkiju otpevala Marija Šerifović i koja je sa tom pesmom i pobedila na Pesmi Evrovizije. I

treća pesma je kompozicija *In corpore sano* kojom je Ana Đurić, pod umetničkim imenom Konstrakta, predstavljala Srbiju na evrovizijskom takmičenju održanom u Torinu, u maju 2022. godine. Pesma je u finalnoj večeri osvojila peto mesto, dok je u polufinalu završila kao trećeplasirana.

Polazna osnova za ovaj rad jeste hipoteza, koja se u poslednjih nekoliko decenija zapravo sve više ispostavlja kao aksiom – dakle, kao nešto što više i ne treba dokazivati – da je Pesma Evrovizije festival koji, pored prezentovanja pesme koja predstavlja jednu evropsku državu, istovremeno omogućava i jedno onipotentno, pa time i kulturno reprezentovanje te zemlje. Ma koliko to predstavljanje u tako kratkom formatu – koji osim muzike u maksimalnom trajanju od tri minuta uključuje i propratnu ‘razglednicu’ koja u najviše tridesetak sekundi donosi, premda ne uvek, uvid u vizuelni identitet same države – bilo sublimirano ili se činilo nedovoljnim, u društvenim, kulturnim i političkim okolnostima današnje Evrope ono je nezamenljivo. Vesna Mikić, koja je ostavila neizbrisiv trag u naučnom proučavanju mnogobrojnih aspekata u fenomenu Pesme Evrovizije, s pravom je ukazala na dva vida kulturnih identiteta koji se vezuju za ovaj festival. Naime, autorka ističe da „ne možemo da isključimo ni, makar nenamerno, podsticanje promocije politike nacionalnih/kulturnih identiteta u okviru ovog festivala, što je postalo posebno vidljivo devedesetih godina prošlog veka” (Mikić, 2020, 144), ali ukazuje i da „ovo takmičenje odražava i stvara savremeni evropski (kulturalni) prostor” (Mikić, 2020, 161). Dakle, Eurosong jeste mesto za afirmaciju kako ‘užeg’, nacionalnog, tako ‘šireg’, evropskog kulturnog identiteta, bez obzira na to da li ovaj prvi počinje od devedestih godina XX veka ili se ovaj drugi možda može locirati i mnogo ranije, a oba identiteta u dobroj meri jesu rezultat toga što se ovaj festival tokom vremena uistinu etablirao „kao prestižni ‘event’ globalnih razmera” (Aleksić, 2013). U njegovim okvirima reprezentacija i evropske i nacionalne kulture, samom činjenicom da svaka pesma jeste reprezent jedne evropske države, sama po sebi mora igrati značajnu ulogu. Razumljivo je onda da je pitanje nacionalnog kulturnog identiteta pesme-predstavnice u velikoj meri vezano sa stil same pesme.

Pre nego što razmotrimo ulogu odabranih srpskih nastupa na Pesmi Evrovizije u okviru srpske kulturne diplomatije na ovom festivalu, potrebno je ispitati šta pojam kulturne diplomatije znači u savremenom društvu i kulturi. Naime, kulturna diplomatija se

1 U svom predavanju o srpskoj i jugoslovenskoj popularnoj muzici održanom na Humboldt univerzitetu u Berlinu, objavljenom u knjizi *Lica srpske muzike (posthumno izdanje)*, Vesna Mikić je mapirala tri tranzicije, odnosno tri perioda koji se poklapaju sa tri sukcesivne društveno-političke konfiguracije u kojima su se Srbija i Jugoslavija nalazile nakon Prvog svetskog rata: prva tranzicija obuhvata period između dva svetska rata (1918–1945), druga – period od kraja Drugog svetskog rata do raspada SFR Jugoslavije (1945–1991), dok je treća označavala period od početka ratova na prostoru bivše Jugoslavije do danas (Mikić, 2020, 105–121).

često shvata kao jedan vid 'meke moći' jedne države i, uprkos tome što postoji srazmerno dugo u političkim i kulturološkim diskursima, neretko se navodi da značajniju ulogu ima tek od početka dvadesetprvog veka (Piros & Koops, 2020, 118). Mnogi istraživači na polju savremene evropske politikologije i proučavanja politike Evropske unije, poput Silvija Piroso (Silviu Piros) i Joakima Kopsa (Joachim Koops), ističu da kulturna diplomatija izmiče egzaktnoj, jednoznačnoj i jedinstvenoj definiciji (Piros & Koops, 2020, 119). Ipak, u ediciji *The Oxford Handbook of Modern Diplomacy* Patriša Gof (Patricia M. Goff) daje preciznije određenje ovog pojma i ističe da „kulturna diplomatija počiva na pretpostavci da su umetnost, jezik i obrazovanje među najznačajnijim ulaznim tačkama u kulturu“ (Goff, 2013, 420–421), dodajući da ona „može objasniti aspekte kulture koji bi inače bili teško shvatljivi stranom stanovništvu“ (Goff, 2013, 422). U tom smislu, i muzika figurira kao jedan od „ključnih aspekata kulturne diplomatije“ (Piros & Koops, 2020, 116). U značajnoj meri, kulturna diplomatija predstavlja deo zvanične politike jedne države, odnosno često funkcioniše u sklopu intencionalne promocije interesa vlade te države (Piros & Koops, 2020, 118). Preciznije, ona predstavlja podršku spoljnopoličkim ciljevima neke države ili, u najmanju ruku, oblik 'meke moći' određene zemlje kako bi se njena nacionalna kultura učinila privlačnom (Trobiani & Pavón-Guinea, 2020). Kroz isticanje razlike između pojmova kulturnih odnosa i kulturne diplomatije, Ričard Arndt (Richard T. Arndt) ističe da se „[k]ulturni odnosi dešavaju prirodno u svim bilateralnim odnosima, u dobru i zlu; kulturna diplomatija se dešava kada diplomate, odnosno vlade, pokušavaju da oblikuju tok tih odnosa između dve ili više zemalja u interesu svih“ (Arndt, 2005, 551). Dean Vuletić navodi i primer službeno impostirane kulturne diplomatije iz početnih godina zabavne muzike u posleratnoj Jugoslaviji:

Tih godina [misli se na pedesete godine dvadesetog veka – prim. M. A.], jugoslovenski politički lideri pozivali su estradne pevače da više učestvuju na međunarodnim koncertima i festivalima, jer su shvatili da se popularna muzika može koristiti i u jugoslovenskoj kulturnoj diplomatiji kako bi se Zapadnoj Evropi pokazalo da je njen komunistički sistem moderniji i otvoreniji od komunističkog sistema ostalih istočnoevropskih država. (Vuletić, 2019, 113)

Međutim, kulturna diplomatija može biti shvaćena i kao podrazumevani vid prezentacije države u sklopu međunarodnih manifestacija različitog tipa, ali u koji nije nužno involvirana kulturno-diplomatska komponenta koja dolazi iz političkog establišmenta. Na tom tragu, Andres Rozental (Andrés Rozental) i Alisija Buenrostro (Alicia Buenrostro) ističu: „Poseta jednog, dobro poznatog umetnika, ako je valjano organizovana i vođena, može učiniti više na podizanju imidža i ugleda nacije u inostranstvu od poseta bezbrojnih ministara ili kapitena industrije“ (Rozental & Buenrostro, 2013, 236). Postavljajući je u diskurzivni odnos prema javnoj diplomatiji, donekle slične karakteristike kulturne diplomatije ističe i Patriša Gof: „dok je javna diplomatija jednostrana, sa naglaskom na objašnjavanju svojih politika drugima, kulturna diplomatija ima bilateralni ili multilateralni pristup sa naglaskom na međusobnom priznavanju“ (Goff, 2013, 423). Od posebnog značaja je to što Gofova ističe da kulturna diplomatija nije eksplicitno zamišljena kao puka promocija nacionalne kulture, te naglašava da između dveju kultura koje povezuje takav vid diplomatije mora postojati „zajednički jezik“, a da bi se on uspostavio neophodno je znanje o tome „šta [onog – prim. M. A.] drugog pokreće“ (Goff, 2013, 423). Na taj način saznajemo da 'meko moć' ovog tipa diplomatije ne počiva samo u nenametljivoj promociji kulturnih sadržaja jedne države (u) nekoj drugoj državi, već i u suptilnom, pronicljivom sentimentu i afinitetu prema toj drugoj kulturi, kojoj bi prezentovani sadržaj bio namenjen. Na sličan način ovaj pojam problematizuje i Ričard Higot (Richard Higgott). On ukazuje da kulturna diplomatija nije okamenjeni produkt, već da predstavlja svojevrsnu živu stvar kojoj je potrebno stalno preispitivanje, „ponovno mapiranje“, i to posebno njenih dometa ka publici kojoj je prvenstveno i namenjena (Higgott, 2020, 26); pritom je od značaja i njeno bitno ograničenje: „Kulturna diplomatija može neformalno uticati na druge, ali nikada ne može formalno da usmerava njihove tokove delovanja“ (Higgott, 2020, 36).²

Budući da je Pesma Evrovizije, kako s pravom ističe Dean Vuletić, „jedan od vodećih kulturnih događaja u Evropi“ (Vuletić, 2023, 4) i da u okviru samog takmičenja okuplja veliki broj država, sasvim je razumljivo da ona može biti shvaćena i kao jedan vid kulturne diplomatije. Iako se pod tim prvenstveno misli na kulturnu diplomatiju samih država učesnica, ne sme se u perspektivi isključiti ni obrnut proces – diplomatija evropske kulture od strane same Evrovizije prema državama učesnicama, jer „za nekoliko decenija će

2 U diskursu o kulturnoj diplomatiji katkad se koriste i drugi pojmovi sa sličnim značenjem. Tako Jejl Ričmond (Yale Richmond) koristi i pojam „građanske diplomatije“ da označi povezivanje istočne i zapadne kulture u vreme hladnog rata, koje je počivalo na inicijativi samih građana ili neprofitnih građanskih mreža u SAD, a koje su podstrekivale saradnju sa SSSR-om (Richmond, 2003, 119, 121).

evropski identitet postati jak kao i nacionalni identiteti“ (Pajala, 2013, 80).³ Tako u svojoj knjizi *Postwar Europe and the Eurovision Song Contest*, prvoj naučnoj monografiji o istoriji Pesme Evrovizije, Dean Vuletić kaže: „Pesma Evrovizije je stoga bila veoma fleksibilno oruđe kulturne diplomatije koje je u različitim vremenima imalo različita značenja za različite države, što se moglo iščitati i iz pripadnosti i rangiranja političara koji su prisustvovali takmičenju kada je ono održano u njihovoj državi“ (Vuletić, 2019, 7).⁴

I drugi teoretičari Pesme Evrovizije imaju slično viđenje ovog takmičenja kao oblika kulturne diplomatije (Yair & Ozeri, 2023, 86). Dakle, pesma i kompletan vizuelno-scenski nastup kojima se određena zemlja predstavlja na takmičenju za Pesmu Evrovizije mogu biti shvaćeni i kao vid kulturne diplomatije te zemlje, bez obzira na to da li takva pesma ima institucionalizovanu političku podršku vlade te zemlje ili je takva podrška izostala; svojim neformalnim kapacitetom da utiče na druge, srodnim i prihvatljivim muzičkim jezikom kojim je iskazana i, konačno, prezentujući aktuelne trendove u pop muzici zemlje iz koje dolazi, takva pesma uistinu može biti vredno oruđe kulturne diplomatije.

Ako bismo, sada, u tom predstavljanju Srbije na Pesmi Evrovizije posredstvom triju navedenih pesama mogli videti i jednu vrstu srpske kulturne diplomatije, trenutno stanje u toj diplomatiji stavlja nas u specifičnu evrovizijsku aporiju s tačke gledišta muzičkog stila odabranih pesama. Naime, s jedne strane, pesme tipa etno-balade su do sada već i previše eksploatisane da bi se ponovo mogle naći u ulozi predstavnika neke zemlje i takav postupak mogao bi se toj zemlji 'vratiti kao bumerang' vrlo verovatno lošim plasmanom ili bi, u najboljem slučaju, mogao predstavljati 'riskantan' potez – za razliku od prve decenije novog milenijuma, krajnje je neizvesno da li bi u sadašnjim okolnostima evropski žiriji i publika, koji u konačnim glasovima učestvuju u ravnomernom omeru 50%–50%, uopšte bili skloni da dobrim ocenama vrednuju takav tip kompozicije. U tom pogledu trebali bi imati na umu činjenicu da je čak i u periodu sveopšte pomame za etno

sadržajima u muzici (pa i svemu drugom iz sfere 'etno' asortimana) na Evroviziji, izrazito naglašeno postojanje folklornih elemenata često značilo loš ili osrednji plasman.⁵ To je bio znak – prvenstveno autorima, a potom i izvođačima pesme – da po svoj prilici ne treba ići tim putem. S druge strane, pesma formirana na temelju jedne vrste konceptualne umetnosti i svih elemenata koje takva umetnost sobom nosi, jednostavno ne može sebi da dopusti da se, u takvom ili približno istom formatu, ponovi. Razume se da prvi slučaj egzemplifikuje pesma *Lane moje*, a potonji – pesma *In corpore sano*. Pesma *Molitva*, pak, stoji po strani ove dihotomije, jer formalno pripada žanru klasične pop balade čija vrednost u diskursu popularne muzike nije za jednokratnu ili jednodecenijsku upotrebu i njena vitalnost, ako već nije vanvremenska, onda svakako nije tako ograničena kao što je to slučaj sa spomenuta dva žanra. Time se, barem delimično, može objasniti tajna uspeha ove pesme, odnosno činjenica da je jedina od ovih pesama (i svih dosadašnjih srpskih pesama na Evroviziji) koja je uspela da postane i evrovizijska porednička pesma.

Ovaj rad ima za cilj da pokuša da definiše karakteristične elemente muzičkog i tekstualnog sadržaja ovih pesama, kao što su molski tonski rod i eolski modus kao njegova podvarijanta u ovom kontekstu, zatim, da ukaže na upotrebu srpskog jezika u kontekstu otklona od popularne prakse pevanja na engleskom jeziku i rasvetli specifičnosti vizuelnog identiteta u samom nastupu na evrovizijskoj sceni, te da utvrdi ulogu ovih elemenata u konstruisanju identiteta srpske evrovizijske pesme na početku novog veka, a u kontekstu srpske kulturne diplomatije na Pesmi Evrovizije. Takođe, odnos muzike i teksta ovih pesama otkriva i još jedan fokus ovog rada: ukazivanje na jasnu dihotomiju u pogledu 'nosećeg' sadržaja pesme. Najsimplicijevanije posmatrano, specifično težište ovih pesama je ili njihova muzika, pri čemu tekst ostaje sekundaran, ili, obrnuto, njihov tekst, pri čemu muzika ostaje u drugom planu. Dakle, nekoliko je ključnih pitanja ovde: šta/ko je srpska evrovizijska pesma na početku ovog veka? Šta su njeni identiteti? Kako se prepoznaje i da li se uopšte prepoznaje?

3 Iako srazmerno još uvek retko, promovisanje evropskog identiteta u evrovizijskim pesmama zauzima značajno mesto. Paradigmatički primer te vrste desio se na takmičenju u Zagrebu 1990. godine, kada su dve najbolje plasirane pesme eksplicitno promovisale evropsku 'priču'. Tako je porednička pesma *Insieme: 1992* (*Zajedno: 1992*) koju je za Italiju izveo Toto Cutugno (Toto Cutugno) proslavljala evropsku ideju referišući na transformaciju tadašnje Evropske zajednice u Evropsku uniju, koja je trebalo da se desi 1992. godine, završavajući refren stihom na engleskom jeziku „Unite, unite, Europe“. Drugoplasirana, takođe kantautorska pesma *Somewhere in Europe*, koju je izveo irski pevač Liam Reilly (Liam Reilly), u svojim stihovima pevala je o pariskim i rimskim trgovima, staroj Sevilji, londonskom Trafalgar skveru, šetnjama starim briselskim ulicama i nemačkim šumama i, naravno, o Jadranskom moru (imajući u vidu zemlju domaćina tadašnje Pesme Evrovizije), završavajući i u ovom slučaju značajnim stihom „If you could only meet me somewhere in Europe tonight“; poruka ovog stiha je bila da je zaljubljenom čoveku svejedno gde će se ponovo susresti sa svojom voljenom, samo dokle je to 'negde u Evropi', što je i u ovom slučaju bila simbolička reprezentacija evropskog jedinstva.

4 Vuletić na više mesta u spomenutoj knjizi ističe i da je često dolazilo do svojevrstnog prisvajanja Pesme Evrovizije u svrhu kulturne diplomatije, navodeći različite kontekste u kojima je dolazilo do ovakvog prisvajanja od strane različitih država – počev od Španije, Bosne i Hercegovine i Izraela, preko Crne Gore, Švedske i Hrvatske, do Slovačke, Bugarske, Rumunije i Rusije (Vuletić, 2019, 82, 125, 127, 132, 138, 142, 143, 146, 194) – pritom posebno naglašavajući pitanje kulturne diplomatije država sa autoritarnim režimima (Vuletić, 2019, 8). U svom najnovijem eseju, Vuletić jasno ističe da je u prve dve decenije dvadesetprvog veka Rusija na Pesmi Evrovizije činila „istaknute i skupe napore kulturne diplomatije“ (Vuletić, 2023, 3).

5 Najbolju ilustraciju ovoga pružaju dve srpske evrovizijske kompozicije: pesma *Ovo je Balkan* iz 2010. godine, sa osvojenim 13. mestom u konačnom plasmanu i pesma *Cipela* iz prethodne, 2009. godine, koja se čak nije ni plasirala u finale Pesme Evrovizije.

Tabela 1: Srpskocrnogorski i srpski predstavnici na Pesmi Evrovizije od 2004. do 2009. godine, sa podacima o jeziku na kojem je otpavana pesma, tonskom rodu, tonalnom planu i plasmanu pesme.

Godina	Država	Naziv pesme	Izvođač/izvođači	Jezik	Tonski rod	Tonalni plan	Plasman
2004 (Istanbul)	SCG	<i>Lane moje</i>	Željko Joksimović & Ad Hoc Orchestra	srpski	molski	eolski cis-mol, eolski dis-mol	2. (u polufinalu 1.)
2005 (Kijev)	SCG	<i>Zauvijek moja</i>	No Name	crnogorski	molski	a-mol, b-mol,	7.
2006 (Atina)	SCG	Nisu učestvovali (odustali od učešća)					
2007 (Helsinki)	Srbija	<i>Molitva</i>	Marija Šerifović	srpski	molski	eolski d-mol, eolski e-mol, eolski fis-mol	1. (u PF 1.)
2008 (Beograd)	Srbija	<i>Oro</i>	Jelena Tomašević feat. Bora Dugić	srpski	molski	a-mol (harmonski i eolski)	6.
2009 (Moskva)	Srbija	<i>Ćipela</i>	Marko Kon i Milaan	srpski	molski	f-mol (harmonski i eolski)	nisu se plasirali u finale (u PF 10.)

Tabela 2: Srpski predstavnici na Pesmi Evrovizije od 2010. do 2015. godine, sa podacima o jeziku na kojem je otpavana pesma, tonskom rodu, tonalnom planu i plasmanu pesme.

Godina	Država	Naziv pesme	Izvođač/izvođači	Jezik	Tonski rod	Tonalni plan	Plasman
2010 (Oslo)	Srbija	<i>Ovo je Balkan</i>	Milan Stanković	srpski	molski	g-mol	13. (u PF 5.)
2011 (Dizeldorf)	Srbija	<i>Čaroban</i>	Nina	srpski	durski	As-dur, A-dur	14. (u PF 8.)
2012 (Baku)	Srbija	<i>Nije ljubav stvar</i>	Željko Joksimović	srpski	molski	cis-mol, dis-mol	3. (u PF 2.)
2013 (Malme)	Srbija	<i>Lubav je svuda</i>	Moje 3	srpski	durski	F-dur	nisu se plasirali u finale (u PF 11.)
2014 (Kopenhagen)	Srbija	Nisu učestvovali (odustali od učešća)					
2015 (Beč)	Srbija	<i>Beauty Never Lies</i>	Bojana Stamenov	engleski	molski	be-mol (eolski)	10. (u PF 9.)

Tabela 3: Srpski predstavnici na Pesmi Evrovizije od 2016. do 2022. godine, sa podacima o jeziku na kojem je otpavana pesma, tonskom rodu, tonalnom planu i plasmanu pesme.

Godina	Država	Naziv pesme	Izvođač/izvođači	Jezik	Tonski rod	Tonalni plan	Plasman
2016 (Stokholm)	Srbija	<i>Goodbye (Shelter)</i>	Sanja Vučić Zaa	engleski	molski	es-mol, e-mol	18. (u PF 10.)
2017 (Kijev)	Srbija	<i>In Too Deep</i>	Tijana Bogićević	engleski	durski	G-dur	nisu se plasirali u finale (u PF 11.)
2018 (Lisabon)	Srbija	<i>Nova deca</i>	Sanja Ilić i Balkanika	srpski	molski	h-mol (eolski)	19. (u PF 9.)
2019 (Tel Aviv)	Srbija	<i>Kruna</i>	Nevena Božović	srpski	molski	gis-mol (harmonski i eolski)	18. (u PF 7.)
2021 (Rotterdam)	Srbija	<i>Loco Loco</i>	Hurricane	srpski	molski	d-mol (eolski), dis-mol (eolski)	15. (u PF 8.)
2022 (Torino)	Srbija	<i>In corpore sano</i>	Konstrakta	srpski, latinski	molski	g-mol	5. (u PF 3.)

Pre nego što pokušamo da damo odgovore na ova pitanja, potrebno je ukazati na jednu značajnu okolnost koja se tiče učešća Srbije, odnosno Srbije i Crne Gore na takmičenju za Pesmu Evrovizije i koja ih izdvaja u odnosu na druge bivše jugoslovenske republike. Ako imamo u vidu da bi kulturna diplomatija svakako morala da ima oslonca u nečemu što je prethodno evrovizijsko iskustvo, a ono u slučaju ove dve države nije malo i odgovara tridesetogodišnjem periodu zajedničkog participiranja u okviru jugoslovenske evrovizijske reprezentacije, očekivano je da bi nastavak prisustva na ovom takmičenju u nekoj meri morao uključivati i elemente tog prethodnog iskustva. Međutim, u slučaju Srbije/Srbije i Crne Gore postoji, za razliku od drugih ex-yu republika, period odsustva sa evrovizijskog takmičenja tokom većeg dela poslednje decenije XX veka i prvih nekoliko godina XXI veka. Tokom ovog perioda ostale republike su imale značajan nastup i u njihovom predstavljanju na Pesmi Evrovizije su se u stilskom smislu iskristalisala tri tipa evrovizijskih pesama, u kojima je, u manjoj ili većoj meri, moguće uočiti elemente kontinuiteta sa jugoslovenskom evrovizijskom 'školom': pop balada, zatim, vesela pop pesma brzog tempa i autentični tip pesme vezan za određenog pevača ili grupu (Aleksić, 2012). Prvi tip pesme ilustruju kompozicije kao što su *Lejla* (Seid Memić Vajta, 1981), *Željo moja* (Doris Dragović, 1986), *Ljubim te pismama* (Ekstra Nena, 1992), a nakon raspada SFRJ – *Nek' ti bude ljubav sva* (Toni Cetinski, 1994; Hrvatska), *Prisluhni mi* (Darja Švajger, 1995; Slovenija) ili *Neka mi ne svane* (Danijela Martinović, 1998; Hrvatska); drugi tip bi mogao uključiti veliki broj jugoslovenskih evrovizijskih pesama iz osamdesetih godina XX veka, kao što su *Halo, halo* (Aska, 1982), *Džuli* (Danijel Popović, 1983), *Ja sam za ples* (Novi fosili, 1987), *Mangup* (Srebrna krila, 1988) i pobednička pesma Evrovizije *Rock me* (Riva, 1989), dok bi iz prve decenije nakon raspada Jugoslavije u ovaj tip mogli ubrojiti pesme poput *Dan najlepših sanj* (Regina, 1996; Slovenija) ili *Goodbye* (Alma Čardžić, 1997; Bosna i Hercegovina); konačno, trećem tipu pesme pripadale bi kompozicije kao što su *Gori vatra* (Zdravko Čolić, 1973), *Moja Generacija* (Korni grupa, 1974), a u prvoj postjugoslovenskoj dekadi – *Dvadesetprvi vijek* (Davorin Popović, 1995; Bosna i Hercegovina). U kontekstu analize evrovizijskih dešavanja na prelomu veka, ova sistematizacija bi bila privlačna makar utoliko što je posredi bio svojevrsni paradoks: koliko god da se težilo stvaranju novog, autentičnog identiteta koji bi bio komplementaran ambijentu novih država na

mapi Evrope i Evrovizije, toliko je u tim nastupima bilo onog starog, u najširem smislu, jugoslovenskog identiteta. Srbija je zato imala značajno drugačiju poziciju i mogla je da napravi takvu vrstu stilskog 'povratka', takoreći sa faktorom iznenađenja, kakav bi u slučaju drugih zemalja – i to ne samo sa eks-jugoslovenskog prostora – imao puno slabije dejstvo na sveukupan evrovizijski 'zvuk' a, naposljetku, i mnogo manje smisla. Ovaj diskontinuitet jeste značajan momenat kada je u pitanju nastup Srbije i Crne Gore na Evroviziji nakon 2004. godine i može se percipirati na ipak donekle drugačiji način nego u slučaju drugih zemalja bivše Jugoslavije, samom činjenicom da se Srbija nije vratila niti jednom od pomenuta tri tipa pesme.

MOLSKI TONSKI ROD I EOLSKI MODUS

Sve tri pesme koje su predmet analize u ovom radu, napisane su u molu, preciznije u njegovoj varijanti – eolskom modusu. Ova specifičnost njihovog muzičkog jezika privlači analitičku pažnju sa najmanje dva aspekta. S jedne strane, spomenuta modalna karakteristika sama po sebi teško da može biti distinktivna crta ovih pesama, s obzirom na činjenicu da je eolska harmonizacija u molskom tonalitetu veoma česta u popularnoj muzici; ipak, na Evroviziji, ma koliko ona danas bila jedan od najvećih 'rezultata' popularne, pa time i pop muzike, ta vrsta modalnosti nije tako učestala. S druge strane, a na tragu gore spomenutog drugog tipa 'jugoslovenske' pop pesme, pošto se „brza, vesela pesma, nepretenciozne, lagane tematike teksta i obavezno u duru iskristalisala kao identitet jugoslovenske pesme na 'Evroviziji' mnogo više nego što su se u tom smislu profilisale molske i/ili sporije pesme“ (Aleksić, 2020, 241), utoliko više privlači pažnju pojava ovih pesama koje, osim što su u (eolskom) molu, odlikuje i spor tempo. Tako se u pesmi *Lane moje* uočava dosledna upotreba eolskog modusa in Cis. Na kraju pesme dolazi do modulacije za ceo stepen naviše, što je za stil pop muzike veoma tipičan postupak.⁶ Ipak, relativno neobičnom se može smatrati činjenica da u harmonijama pesme uopšte ne učestvuju septakordi, odnosno da harmonski fond čine odreda sve sami trozvuci eolskog modusa, grupisani u harmonskim obrtima tipičnim za primenu ovog modusa u stilu pop i rok muzike: VII–t–VII–s i VI–VII–t u strofi, odnosno t–d⁶–s–d–t u refrenu. Ovakva simplifikacija harmonskog jezika omogućava da još više bude istaknut kontrast paralelnih tonaliteta, koji se javlja na relaciji početka prvog i početka drugog dela refrena i koji, uprkos tome što je primenjen gotovo

6 Zanimljivo je da je doslovno isti tonalni i modalni plan (cis-dis, sa eolskom molskom organizacijom) postojao kod pesme *Nije ljubav stvar*, sa kojom je isti kantautor osam godina kasnije predstavljao Srbiju na Pesmi Evrovizije. To se, po svoj prilici, može objasniti činjenicom da ovom pevaču taj osnovni tonalitet u interpretativnom smislu najviše odgovara. Iako su se obe pesme jako dobro plasirale – drugo mesto za pesmu *Lane moje* i treće mesto za pesmu *Nije ljubav stvar* – vreme je već neumitno učinilo svoje, etno balada polako izlazi iz zenita svoje popularnosti na ovom festivalu i prilika za pobedu ovakvog tipa pesme se najverovatnije više neće ukazati.

šablonski (budući da je nebrojeno puta potvrđen u istoriji popularne muzike), i ovde obezbeđuje dobar i očekivani efekat na slušaoca. Zahvaljujući ovakvom harmonskom profilu i, naravno, uz etno ambijent pesme, osiguran, pre svega, pomoću kavala kao nosećeg instrumenta u prvom i violine (u kontekstu ove pesme možda je bolje ovaj instrument ‘narodski’ pročitati kao čemane) u drugom delu pesme, s razlogom se stiče utisak da instrumentalni zvuk ipak preovlađuje nad vokalnom komponentom pesme.⁷

Pesmu *Molitva* u tonalnom pogledu odlikuje ne jedna, već čak dve modulacije za ceo stepen naviše: kompozicija počinje u eolskom modusu in D, instrumentalni prelaz zatim donosi modulaciju u eolski modus in E, da bi finalna pojava refrena bila u eolskom modusu in Fis. Ovakvo tonalno rešenje, naravno, i u ovoj pesmi obezbeđuje dobar efekat, ali se mora reći da je on u direktnoj vezi sa glasovnim sposobnostima samog pevača. Drugim rečima, ovakvo podizanje tonalne osnove za ukupno veliku tercu od početka do kraja kompozicije ne bi mogao da iznese prosečan pop ili rokerski glas, imajući u vidu da to znači da kraj pesme odlazi u visoki ili vrlo visoki glasovni registar. Za interpretatorku kao što je Marija Šerifović to svakako nije bio problem. I ovu pesmu, dakle, karakteriše dosledno upotrebljen eolski modus, a u refrenu takođe dolazi do prožimanja sa paralelnim durom. Ipak, sada su tu i kumulativna harmonija, kao i akordi sa višestrukim zadržicama, ali upadljivo je da dominiraju trozvuci. Pored navedenih, još jedna sličnost sa pesmom *Lane moje* ne može da se ne primeti: melodija refrena takođe počinje od tonične kvinte, na podlozi akorda tonike. Ipak, za razliku od druge pesme, ovakav početak važi i za instrumentalni interludijum koji donosi varirano temu refrena.

Razume se da kao podrška višeslojnom značenju teksta, koje odlikuje pesmu *In corpore sano*, a o čemu će više reći biti u drugom delu rada, sasvim odgovara molska tonalna boja, potvrđena ne samo kroz g-mol, odnosno eolski modus in G, već i kroz odsustvo modulacije i potpuno zadržavanje u ovoj tonalnoj/modalnoj sferi. Akordski fond je krajnje sveden, gotovo sve se odvija na jednom akordu, tonici. Jedino se u strofi uočava aranžmanski krajnje prigušen i ne na uobičajen način profilisan pokret akorada VI–VII–I u eolskom g-molu. Doslednu upotrebu modusa u ovom slučaju bismo mogli posmatrati u simboličkoj vez sa „horom starih Latina“, kako su zvanično nazvani prateći vokali pesme, odnosno sa referencom na stil gregorijanskog pevanja kojeg oni intencionalno oponašaju, a kod kojeg je modalnost osnovni vid tonske organizacije.

Vratimo se još jednom pesmi *Molitva*, budući da ona, kada je reč o specifičnoj vezi etno zvuka i modalnosti, privlači pažnju na još jedan način. Naime, iako ova pesma formalno ne pripada tipu etno balade, u instrumentalnom interludijumu/prelazu pesme uočava se veza, odnosno tipičan ‘hook’ sa etno-pop stilom, što je razumljivo ako se ima u vidu činjenica da se uticaj etno zvuka u to vreme, u prvoj deceniji XXI veka, nikako nije mogao izbeći. Jasno je da to u izvesnoj meri pesmi daje pečat eklektičnosti, ali veliko iskustvo Vladimira Graića, kompozitora pesme *Molitva*, sa brojnih jugoslovenskih i srpskih festivala pop muzike, učinilo je da je i takvo spajanje „klasične“ pop balade i etno zvuka bilo dobro i skoro nenametljivo realizovano i gotovo kao da je predstavljalo sasvim odgovarajući deo te i tako osmišljene kompozicije. Dakle, stiče se utisak da su modusi i etno stil u jednoj vrsti prirodnog saveza, čak i kada se pojave u pesmi kao što je *Molitva*, gde, samo na prvi pogled, ne mogu biti ni u kakvoj opravdanoj vezi. Vesna Mikić s pravom konstatuje da je tvorac *Laneta*, Željko Joksimović, osim što mu se mogu pripisati zasluge za „oporavak nacije“ nakon dvanaestogodišnje evrovizijske apstinencije i, dodajmo, isto toliko duge političke stigmatizacije Savezne Republike Jugoslavije, koja je svoje reperkusije dakako imala i na Evroviziji, još zaslužniji za to što je „svojom pesmom uspostavio neku vrstu standarda, koji će više puta i on sam i kao autor i kao izvođač evrovizijskih pesama, ali i drugi autori i izvođači (širok nekadašnje SFRJ) koristiti“ (Mikić, 2020, 152). Drugim rečima, posle *Laneta* i, posebno, posle *Molitve*, samo je ograničena, odnosno vrlo pažljivo dozirana upotreba etno elemenata značila ‘pravu stvar’ i potencijalno je mogla prokrčiti put do pobede ili bar visokog plasmana i to je ono što autori koji su ubrzo posle Grajićevog kompozitorskog trijumfa na Evroviziji predstavljali Srbiju – Marko Kon 2009. godine i Goran Bregović 2010. godine – po svojoj prilici nisu shvatili.

UPOTREBA SRPSKOG JEZIKA I VIŠEZNAČNOST TEKSTUALNOG SADRŽAJA

Srpski i srpskokrnogorski predstavnici tokom 16 nastupa na Pesmi Evrovizije u novom veku su uglavnom pevali na svom maternjem jeziku, a samo tri puta (zaredom od 2015. do 2017. godine) na engleskom, pa je stoga kao značajnu zajedničku karakteristiku pesama *Lane moje*, *Molitva* i *In corpore sano* potrebno izdvojiti i činjenicu da su sve tri na ovom takmičenju otpevane na srpskom jeziku. Ako ni zbog čega drugog, ovo postaje bitan element srpske kulturne diplomatije usled toga što je značajan broj drugih zemalja učesnica

⁷ Ljubavna bol kao osnovna fabula pesme je uzdignuta kao umetnički ideal i njoj je podređen i ovakav muzički jezik pesme, i stoga ne čudi što je isti autor svega dve godine kasnije napisao pesmu *Lejla* za bosansko-hercegovačkog predstavnika na Pesmi Evrovizije, grupu Hari Mata Hari, u kojoj je ovaj vid ljubavnog bola – samo sada nazvan kao ‘sevdah’, odnosno pop sevdalinka – muzički predstavio na veoma sličan način: mol, eolski modus, isti harmonski obrti. Pesma je, što je u uskoj vezi sa prethodno rečenim, doživela i veoma sličan plasman (3. mesto, do sada najbolji rezultat Bosne i Hercegovine na Evroviziji).



Slika 1: Marija Šerifović na pesmi Evrovizije, 2007 (Foto: Indrek Galetin, Wikimedia Commons).

koje dolaze sa neengleskog govornog područja, počev od 1999. godine, kada je dozvoljeno pevanje na jeziku po slobodnom izboru učesnika, za jezik svoje pesme uglavnom birao engleski. Štaviše, kuriozitet u slučaju pesme *Molitva* je još izraženiji ako se uzme u obzir podatak da je u periodu od skoro 20 godina ovo bila jedina pobednička evrovizijska pesma koja nije izvedena na engleskom jeziku – pre nje je 1998. godine na hebrejskom jeziku Dana International otpevala pesmu *Diva*, a posle nje je tek 2017. godine Salvador Sobral na portugalskom jeziku izveo pesmu *Amar pelos dois*. U tom smislu je uspehu ove pesme značajno doprinela činjenica da je *Molitva* prevedena i otpevana, između ostalih jezika, i na finskom jeziku. Pošto je to bio i jezik zemlje domaćina te Evrovizije, javnost ove zemlje je veoma pozitivno reagovala na finsku verziju pesme, a članovi srpskog ogranka organizacije OGAE (panevropski klub obožavalaca Pesme Evrovizije), koji su pre i tokom 'evrovizijske sedmice' boravili u Helsinkiju, delili su građanima finske prestonice besplatne primerke kompakt diska sa snimkom *Molitve* na finskom jeziku. To je sveukupno rezultiralo time da je Finska u finalnoj večeri Pesme Evrovizije 2007. dala Srbiji maksimalnih 12 poena, što je svojevrsni kuriozitet kada je reč o istoriji odnosa finskih žirija/gledalaca prema pesmi koja dolazi iz Srbije ili Jugoslavije.

Kada je reč o višeznačnosti tekstualnog sadržaja pesme, na ovom mestu se bez presedana izdvaja samo pesma *In corpore sano*. Analiza tekstualnog sadržaja ove pesme otkriva prednji plan njene poente, koji je sadržan u ukazivanju na loš položaj umetnika u društvu, s jedne, i preteranu brigu o fizičkom zdravlju, na koju smo takoreći prinuđeni u sveopštoj medijskoj histeriji na tu temu poslednjih decenija, s druge strane. No, kako i sama Konstrakta ukazuje, a kako primećuju i brojne analize pre i posle Pesme Evrovizije 2022. godine, tekst pesme *In corpore sano* je višeslojan, što se, uz njen krajnje ekscentričan i, takođe, višeznačni vizuelni identitet, može slobodno označiti kao srž pesme i fundamentalna komponenta njene privlačnosti. Ipak, pitanje zdravlja, kako god ga ovde shvatili – kao zdravlje u svom izvornom pojmovnom smislu, kao individualnu zdravstvenu negu ili, pak, kao zdravstveno osiguranje – tematizovano je u dijalektičkom diskursu kojeg Konstrakta postavlja u najmanje tri ravni. Naime, u uobičajenim repeticijskim glavnom stiha pesme se uočava svojevrsni tekstualni 'dekrešendo' od toga da „umetnica mora biti zdrava“ do toga da „umetnica može biti zdrava“ (kurzivi – aut.), koji jasno skreće pažnju na to da imamo, s jedne strane, imperativ zdravog (a time i lepog) tela, koji u mejnstrim medijima preokupira prostor do apsolutnih razmera i, s druge strane, jedan

narativ o realnim pitanjima zdravlja ljudskog bića, koji medijski nije tako agresivno artikulisan. U intervjuu za portal „Nova.rs”, pre održavanja srpskog izbornog festivala za Evroviziju, 18. februara 2022, Ana Đurić je, referišući na višestruka tekstualna značenja sopstvene pesme, izdvojila:

odnos prema zdravlju koji ide od 'mora' do 'može'. S jedne strane živimo u atmosferi (straha) u kojoj je zdravlje postavljeno kao vrhunska vrednost iza koje stoji jedna enormna potrošnja. O zdravlju se priča kao o nečemu što je u potpunosti u našoj kontroli, samo ako uradimo ovo, kupimo ono, zapratimo najnoviji trend, poslušamo ono... Mora se biti zdrav. To je presija koja nas ostavlja u strahu. S druge strane, moguće je ostvariti jedan zdravorazumski odnos u kome je zdravlje donekle u našim rukama u kome se, shodno tome, bolest i konačno smrt, prihvataju sa manje straha. A sistemska podrška je tanka, nažalost, kako u zdravstvu tako i u edukaciji na tu temu. Zdravstvo je sve više nedostupno i skupo. (Milovanović, 2022)

Drugu ravan dijalektičkog diskursa u tekstu tematizuje odnos između telesnog i mentalnog zdravlja, koji je trasiran tokom cele pesme, ali koji se u potpunosti razotkriva tek u njenim završnim stihovima i njihovom retoričkom pitanju: „corpus je sanum i šta ćemo sad?” („telo je zdravo i šta ćemo sad?”) Takođe, šta nam je činiti ako u tom zdravom telu, za koje smo se pobrinuli (preciznije, za koje smo se morali pobrinuti), imamo, redom koji navodi Konstrakta, slab um, tužnu dušu, očajni um i uplašeni um? U tom kontekstu, umetnica koja mora ili može biti zdrava je tek personifikacija potencijalno svakog od nas. Konačno, pitanje zdravlja je tematizovano i kroz dijalektiku bavljenja zdravljem od strane nekog 'selebritija' i bavljenja istim problemom od strane 'običnog smrtnika', pri čemu kod ovog potonjeg često nije zadovoljen odgovarajući nivo zdravstvene kulture iz prostog razloga što se individua u modernom svetu – a ovde je, u tom smislu, posebno apostrofirana slobodni umetnik (kakav je u stvarnosti i sama Konstrakta) – neretko susreće sa neregulisanim zdravstvenim osiguranjem.

U svakom slučaju, pesma je stvorila sasvim pogodan teren za hermeneutičku analizu – teksta, ali i muzike u odnosu na tekst. Takva analiza bi razotkrila kako ona skrivena, tacitna značenja teksta, tako ona značenja koja su potpuno suprotna osnovnom značenju pevanog teksta. Ovaj potonji slučaj možda najbolje egzemplifikuje slogan koji digitalno izmenjeni glasovi pevaju na samom početku pesme: „Onas eroproc ni somrefne snem”. Čak i kada bismo pokušali da nađemo prevod ove sentence to ne bismo uspeali, iz

jednostavnog razloga što ova rečenica na latinskom ne znači baš ništa. Zapravo, ona je unazad, od svog poslednjeg ka prvom slovu, napisana latinska sentenca „Mens enfermos in corpore sano”, koja u prevodu na srpski glasi „U zdravom telu bolestan duh”. Dakle, to je suprotno od onoga što bismo na početku pesme ili površnim uvidom u njeno značenje mogli da zaključimo – da pesma govori o tome da u zdravom telu postoji, logično, i zdrav duh. Ili, možemo reći da je prava poenta pesme predstavljena na samom početku, ali kako je data u potpunoj retrogradaciji njenog leksičkog sadržaja, ona zvuči besmisleno. A smisao, zapravo, i jeste dat na početku, ali samo ako se pravilno interpretira i sama Konstrakta je pažljivije slušaoce na to već upozorila. Ovakvoj interpretaciji doprinosi i činjenica da se sentenca za koju pogrešno mislimo da jeste ili da bi trebala da bude glavni moto pesme – „Mens sana in corpore sano” („U zdravom telu zdrav duh”) – u stvari nikad u pesmi ne pojavljuje cela, već samo njen drugi deo: in corpore sano. Stoga Dijana Ćurković, pišući za internet izdanje hrvatskog magazina pop kulture „Ravno do dna”, sasvim ispravno konstatuje: „Bez obzira na ukupni plasman, Konstrakta argumentirano pobija mudrost staru tisućama godina, toliko staru da se govorila na danas mrtvom jeziku: zdravo tijelo ne znači zdrav duh” (Ćurković, 2022). To je kriptovana poruka, indirektni govor, i upravo tome u dobroj meri i služi latinski jezik, uvodeći nas u meta sferu pesme – da nam saopšti ono što se ne vidi, što je negde 'iza': da možemo, ali da ne moramo biti zdravi, kao i to da je u današnje vreme ugroženo, sputano mentalno zdravlje veliki problem koji moramo osvestiti. Istina, nije da to nismo znali, ali smo dozvolili da poverujemo – iz različitih razloga i zbog različitih uticaja – kako nije potrebno da o tome mislimo.

Iz prethodno rečenog se može zaključiti da, kao retko kad u istoriji ovog festivala, muzika učestvuje u interpretaciji teksta tako što se, uslovno govoreći, 'povlači' pred njim, redukujući se na najjednostavnije elemente muzičkog i harmonskog izraza (ovo pojednostavljenje izraza ne važi za produkciju pesme, inače vrhunski realizovanu), čime doprinosi da tekst i – podjednako sa njim – performans u potpunosti dođu do izražaja. I sa sigurnošću se može reći da je to intencionalno učinjeno od strane kantautorke, odnosno autorskog dvojca pesme.⁸ Retorsko pitanje „I šta ćemo sad?”, primenjeno kao svojevrsna tekstualna kadenca pesme, Konstrakta ne postavlja samo sebi i neposrednim slušaocima/publici svoje pesme, već i budućim kreatorima – kako muzike, tako strategije – srpske pesme na Evroviziji, otvarajući istovremeno i niz drugih pitanja: kuda sada, posle ovog, sasvim novog koncepta? Gde idemo dalje? Vraćamo li se na etno pop, world music ili otvaramo vrata novom eurosong konceptualizmu? Kako stvari stoje, nećemo dugo čekati na odgovore na ova pitanja i rasplet drame,

⁸ Muziku pesme *In corpore sano* koautorski su potpisali Ana Đurić (Konstrakta) i Milovan Bošković, dok njen tekst potpisuje samo Đurićeva.

koja se, ni kriva ni dužna, ovime formirala. Vreme se na Pesmi Evrovizije na poseban način ubrzava i Konstrakta je jedna od retkih koja je to shvatila – a ići brže od vremena jedna je od osnovnih taktika političke i svake druge diplomatije, pa tako i kulturne.

VIZUELNI IDENTITETI, POLITIKA, „NOVA” SUBKULTURA

Pesmu *Lane moje* žanrovski je lako odrediti kao baladu, odnosno kao etno baladu, ako se ima u vidu prokomponovano prisustvo folklornih elemenata u muzici, instrumentarijumu i, konačno, u scenskom nastupu. Međutim, malo detaljniji uvid u njen vizuelni i auditivni sadržaj razotkriva, i neke druge identitete. Naime, Branislav Dimitrijević, u svom članku *Song – pjesma – pesma* za nedeljnik „Vreme” od 20. maja 2004, u kome je napravio kritički osvrt na Pesmu Evrovizije održanu te godine u Istanbulu, navodi da je u pesmi *Lane moje* zapravo došlo do jedne vrste ‘pomirenja’ dva nekad moćna carstva: „Pesma je bila jedan od dosad najuspešnijih primera spajanja vizantijskog i osmanlijskog kulturnog komonvelta: ona je za neke udarala duhovnu žicu srpskog srednjovekovlja, a za druge erotičniju dinamiku turskog hedonizma” (Dimitrijević, 2004). Ili bismo mogli i ovde videti jednu vrstu „novosrednjovekovlja”, kao što je Dafni Tragaki, samo iz jedne druge vizure, reinterpretrirajući Umberta Eka (Umberto Eco), videla u pobeđničkoj evrovizijskoj pesmi *Hard Rock Hallelujah* iz 2006. godine (Tragaki, 2013, 244). U svakom slučaju, često nedefinisani i previše naglašeni sveopšti multikulturni ambijent i identitet Pesme Evrovizije dvadesetprvog veka ne samo što su mogli doneti i ovakvo ‘pomirenje’ Vizantije i otomanske Turske, ma koliko ono bilo istorijski anahrono, nego je u takvom ambijentalno-identitetskom okviru pojava ovakve pesme bila dopustiva, pa i veoma atraktivna. I nadalje, u ovom povratku Srbije i Crne Gore, posle niza godina u kojima je u Evropi i svetu često, nažalost, prepoznavana po lošem i u kontekstu ratnih zbivanja iz devedesetih, sadržano je Joksimovićevo „nastojanje da svetu ponudi predstavu jedne mirne, nežne, pacifikovane i zaljubljene Srbije, Srbije kakva je nekada bila i kakva u stvari jeste” (Mikić, 2020, 145), a što je zapravo ništa drugo do kulturno-diplomatska ponuda „konstrukcije identiteta za koji mi mislimo da je onaj koji bi drugi voleli da vide” (Mikić, 2020, 146).

Politički potencijal popularne muzike je opšte mesto, ali je, kako s pravom ističe Dimitrijević, „[p]itanje (...) samo koja politička opcija ovo ume da iskoristi, a koja ne” (Dimitrijević, 2004). U slučaju pesme *Lane moje* politička opcija koja je ovo na pozitivan način uspela da ‘iskoristi’ je kulturna diplomatija

države, shvaćena u najširem smislu: kockice su se posložile, srpski, vizantijski i otomanski stil su ujedinjeni i pomireni, predstavljeno je ne samo to ko smo i kakvi smo mi, nego i to kako želimo/mislimo da drugi treba/žele da nas vide, te je Srbija i Crna Gora imala odličnu startnu poziciju. Uprkos tome, njen kulturno-diplomatski poduhvat na Evroviziji se već na samom početku našao između dve političke ‘vatre’. S jedne strane, dobar plasman ove pesme odvijao se u senci do sad rekordnog proširenja Evropske Unije, jer je svega dve sedmice pre održavanja Pesme Evrovizije 2004. u ovaj savez primljeno čak 10 novih država-članica, od čega se njih sedam našlo na takmičenju. Iako se većina tih zemalja u evrovizijsko nadmetanje uključila mnogo godina ranije, ova vrsta političkog impulsa svakako nije nešto što bi trebalo zanemariti. Te godine nijedna od ovih zemalja nije ostvarila značajniji rezultat,⁹ ali je izazov za srpskokrnogorsku kulturnu diplomatiju bio srazmerno veći nego što bi bio samo godinu dana ranije. S druge strane, ukrajinska pesma *Wild Dances*, koja je te godine i pobedila, imala je značajnu političku pozadinu i to prevashodno zbog narastajuće političke krize koja je kasnije iste godine kulminirala u ‘narandžastoj revoluciji’ u toj zemlji, pri čemu treba imati u vidu i da je sama Ruslana, interpretatorka te pesme, bila upravo jedna od muzičkih ‘vedeta’ te ‘revolucije’. Zato *Lane moje* deluje kao pesma sa objektivno zanemarljivim geopolitičkim i lokal-političkim nabojem na toj Evroviziji i otuda je njena kulturna diplomatija, shvaćena kao čisto muzička diplomatija (ili makar u meri u kojoj je uopšte moguće da to bude), mogla izbiti u prvi plan. Treba imati u vidu da je pesma na kraju polufinalne večeri završila kao prvoplasirana, čak ispred Ruslanine pesme koja će tri dana kasnije i pobediti u finalu, te da se često navodi kao jedna od najboljih nepobedničkih pesama na Evroviziji svih vremena. U svakom slučaju, kako je to istakla Ketrin Bejker (Catherine Baker), ova pesma je predstavljala „odgovarajuće majstorstvo i erudiciju za Srbiju koja je spremna da se pridruži ‘Evropi’ ili da se vrati u nju” (Baker, 2023, 100).

U ovom kontekstu, pesma *Molitva* je, bar na prvi pogled, imala najskromniji scenski nastup. Primetno je da u njemu nije bilo nikakvih ekstravagantnih koreografskih elemenata, za evrovizijske nastupe tipičnog skidanja odeće, niti, pak, pirotehnike. Sve je centrirano na samu muziku i glas. Upravo su ovi razlozi mnoge kritičare naveli na to da ukažu da je na Evroviziji XXI stoleća *Molitva* možda najzaslužnija za povratak Pesme Evrovizije pesmi, da polutautološki parafraziramo, iza čega naravno stoji aluzija na to da poslednjih decenija na ovom festivalu spektakl, performans, ples – rečju,

9 Od deset novih članica EU, te godine se na Pesmi Evrovizije našlo njih sedam: Letonija, Litvanija, Estonija i Slovenija su takmičenje završile u polufinalu, a Kipar, Malta i Poljska su se plasirali u finale, pri čemu je najbolji plasman ostvario Kipar, podelivši sa Švedskom 5. i 6. mesto.

show – sve više uzimaju premoć nad muzikom i pevanjem. Međutim, određeni elementi LGBT identiteta, pa čak i novovremenske gej subkulture, bili su vidljivi u mnogim manje ili više eksponiranim sadržajima vezanim za ovu pesmu. Na pres-konferenciji održanoj odmah posle pobeđe u finalu jedan švajcarski novinar upitao je Šerifovićevu šta misli o činjenici da je imala ogromnu podršku lezbijki koje su je zapravo videle kao 'svog' predstavnika. Kako samo pitanje, tako odgovor Šerifovićeve u kome je kratko izjavila da je njoj to sasvim u redu (Grujić, 2007), odmah su stavili do znanja da njena pesma ne predstavlja samo Srbiju, nego i gej populaciju. Osim toga, na dočeku u Beogradu, koji se inače za pobeđnike raznih svetskih takmičenja, koji dolaze iz Srbije, tradicionalno organizuje na jednom od gradskih trgova, tom prilikom su se uz srpske, vijorile i zastave duginih boja. Međutim, ovakvu interpretaciju u punom kapacitetu je bilo moguće uspostaviti tek postfestum, budući da srpska javnost najvećim delom nije znala za ove konotacije, niti je na taj način mogla da tumači više nego uspešne rezultate televotinga, tim više što je Šerifovićeva tek šest godina kasnije (2013.) javno obznanila svoju seksualnu orijentaciju. Takođe, kako ispravno primećuje Vuletić, ni srpski političari nisu priznavali kvir aspekte ove pesme, fokusirajući se samo na patriotske konotacije njene pobeđe. „Međutim, producenti 'Molitve' su znali šta rade: namerno su to napravili kvir činom kako bi privukli više pažnje i glasova međunarodne publike ESC-a“ (Vuletić, 2019, 173). U svom autorskom tekstu za nedeljnik „Vreme“, objavljenom pod nazivom *S one strane duge*, a povodom srpske evrovizijske pobeđe, Jelena Grujić s pravom skreće pažnju da je ovo takoreći tek skorašnji fenomen: „Iako se danas čini da je tako oduvek bilo, Evrovizija se tek poslednjih godina 'pomirila' sa svojom najvatrenijom publikom – homoseksualcima i homoseksualkama“ (Grujić, 2007). Finalni simbolički doprinos tom pomirenju dala je i koreografija same pesme: na samom kraju nastupa jedan od bek vokala iz Beauty Queens-a i Šerifovićeva su spojile dlanove i napravile srce. Naposljetku, činjenica da se Marija Šerifović „ne uklapa u rigidne (heteronormativne) standarde ženske lepote“, kao da je išla na ruku njenom kreativnom timu koji je, kako poentira Mikićeva, ponudio „'gej rešenje' (sa pet 'zgodnih' ženskih pratećih vokala obučenih u isto muško odelo kao i pevačica)“. Ovo 'rešenje' je nesumnjivo doprinelo „uspehu nastupa i pesme“ (Mikić, 2020, 178), a ako ovome dodamo i činjenicu da su i esencijalni muzički kvaliteti same pesme i izvanredna interpretacija Marije Šerifović rasplamsali, makar i samo te godine, nostalgiju za 'izgubljenim rajem' stare Evrovizije, više je nego jasno da je srpska kulturna diplomatija dobila svoj idealni format i, još značajnije, da je svoju misiju obavila na najbolji mogući način.

U oblasti studija Pesme Evrovizije, pobeđe Šerifovićeve je intenzivno proučavana, naročito iz ugla njene seksualne orijentacije i reperkusija koje

je prijem ove pesme izazivao širom Evrope. U tom pogledu vrednu analizu nastupa Marije Šerifović daje i Elejn Aston (Elaine Aston) u svom radu „Competing Femininities: A 'Girl' for Eurovision“, nudeći različite poglede na ovo takmičenje iz feminističke perspektive. Pesma Evrovizije je u dvadesetprvi vek ušla, kako ističe Estonova, sa „eksplozijom uspešnih girl-power nastupa“, pritom misleći na pobeđničke pesme ženskih solo izvođača iz Letonije 2002, Turske 2003. i Ukrajine 2004. godine (Aston, 2013, 167). Uočavajući u sva tri scenska nastupa dašak Madoninog (Madonna) stila, ona ih definiše kao paradigme milenijumskog trenda o „devojačkom osnaživanju žena“ (Aston, 2013, 164). Međutim, nastup Marije Šerifović je doneo sasvim drugačiji, alternativni, vid ženstvenosti i isticanja „moći devojaka“, ali u kome nije bilo ni traga od glamura, niti, pak, agresivnog scenskog nastupa:

[...] taj čin je defamiliarizovao i deegzotizovao prihvatanje glamurozne ženstvenosti od strane Pesme Evrovizije. Stilizovani kao neka vrsta brehtovskog gesta, prateći vokali koji su okružili Šerifovićevu svojom robotskom koreografijom [...], raskošnim frizurama koje su imale izgled nedavno doterane Barbi lutke, i kič crvenim broševima u obliku srca zakačenim na njihova crna odela, otuđili su spektakularnu ženstvenost kao 'dodatak' društvenim i seksualnim nejednakostima. (Aston, 2013, 174)

Ovakav scenski koncept srpske evrovizijske pesme iz 2007. godine Ketrin Bejker je nazvala „faktorom Molitva“ i dodala da je ova pesma, osim što je predstavljala korak u osnaživanju LGBTQ prava, opisala „još jednu epizodu u kosmopolitskom kreiranju srpskog identiteta“ (Baker, 2023, 101).

Pesma *In corpore sano* je najviše privukla pažnju time što je na scenu donela jednu vrstu konceptualne umetnosti, u stvari pravog umetničkog performansa, krajnje netipičnog za Pesmu Evrovizije i u tome dobrim delom leži tajna uspeha ove pesme. U analizama Eurosonga iz te 2022. godine, ova pesma se žanrovski najčešće pozicionira u sferu avangardnog popa ili, pak, eksperimentalnog popa. Premda u pesmi ima vidljivog uticaja art pop muzike, a čak ne bi bilo preterano reći i da ona sadrži ponešto od vorholovske ideje izvornog pop arta, Konstraktina pesma je zapravo aluzija na poznati performans Marine Abramović „Art must be beautiful / Artist must be beautiful“ (deo umetničke instalacije „Four performances“ iz 1975. godine).

Odnos između uloge glasa i scenskog izraza u pesmi kao element srpske evrovizijske diplomatije igra značajnu ulogu i najbolje se ogleda u relaciji između pesama *Molitva* i *In corpore sano*. U Konstraktinoj pesmi, glas kao umetnički glas koji razotkriva talenat i vokalne kapacitete izvođača (kao u slučaju Marije Šerifović), nije uopšte u centru pažnje. Pošto nema

zahtevnih melodijskih visina i pošto ne iziskuje demonstraciju glasovne snage samog pevača, pesmu *In corpore sano* bi mogla, teorijski, da izvede i osoba sa ograničenim, ili čak i ispodprosečnim pevačkim sposobnostima. Kao i u slučaju *Molitve*, i u pesmi *In corpore sano* su minimalizacija i svedenost scenskog izraza – u odnosu na većinu srpskih i pesama drugih država na Evroviziji u novom milenijumu – još naglašeniji, transparentniji i, nadasve, intencionalni. Sa još snažnijom porukom deluju krajnje neuobičajeni scenski rekviziti – lavor, voda i peškiri – kao simboli elementarnog zdravlja koji su upotrebljeni u dvostrukoj funkciji – putem njih se ukazuje na neospornu važnost zdravlja, ali se i pitanje medijske eksploatacije teme zdravstvene nege i njena na mnogo načina pogrešna apsolutizacija ovime istovremeno ironizuju. Takođe, kako su interpretatori dve od tri pesme u našoj analizi žene, obe su na svoj način odgovorile na pritisak imperativa lepote kod umetnika, posebno – kod umetnica. Marija Šerifović je svojom pojavom napravila fundamentalni otklon od takve nepisane obligatnosti, stavljajući fokus na svoj glas i snagu svoje pesme, i u tome u potpunosti uspela, a Konstrukta je ‘fizičke’ komponente svoje pojave na sceni svesno stavila u senku smisaone poente teksta pesme koju je otpevala: ako imamo prelepo telo, ne znači da ćemo biti mentalno zdravi i, na koncu, da ćemo biti srećni.

ZAKLJUČAK

Odnos umetnosti u klasičnom smislu reči i popularne kulture je konačno tematizovan i objektivizovan, i to je jedna od glavnih poruka srpske pesme na Takmičenju za Pesmu Evrovizije, održanom 2022. godine. Mnogo više od činjenice da od svih zemalja bivše zajedničke države Srbija jedina ima titulu pobednice Pesme Evrovizije te da ima srazmerno najbolji plasman na ovom takmičenju, ističe se utisak da je Srbija možda i najbolje ‘savladala’ evrovizijsku ‘lekciju’ novog veka, u okviru koje nezaobilaznu ulogu igraju originalnost, konceptualnost, kao i otklon od još uvek prilično živog jugoslovenskog modela pop muzike. U jednoj vrsti simboličke interpretacije refrena pesme

In corpore sano, može se reći da je Srbija uspela da definiše ‘zdrav’ odnos prema stilu popularne muzike, primerenom današnjoj Pesmi Evrovizije: u kulturnoj diplomatiji nije toliko reč o predstavljanju elemenata srpskog nacionalnog muzičkog idioma u onom obliku i onoj meri koji je prihvatljiv kako evropskom, tako, još preciznije, evrovizijskom formatu, koliko o uspešnoj ‘upotrebi’ trendova koji u datom trenutku vladaju evropskom popularnom kulturom – world music-a, specifičnog konceptualnog muzičkog gesta ili savremene gej subkulture – koji su gotovo redovno kontrapunktirani odgovarajućim elementima samog muzičkog i, posebno, harmonskog jezika.

Dimitrijević u spomenutom članku o Pesmi Evrovizije 2004. ukazuje i na važnost još jednog, filozofskog aspekta predstavljanja države pesmom, ističući da je ovaj festival revija „nacionalnih pop-kulturnih identiteta koji upravo imaju za cilj da se dopadnu drugima u zajednici evropskih nacija. Upravo stvaranje i trajanje jednog specifičnog kulturnog konstrukta koji zovemo ‘evrovizijskom pesmom’ nije samo rezultat želje da se Drugi pobedi pa i ponizi (kao u sportu), već želje da se Drugi zavede čak i po cenu sopstvenog poniženja” (Dimitrijević, 2004). Sasvim je jasno iz ovoga da se u savremenom iskustvu Evrovizije ogleda paradigma teorije drugosti, suština koja proizlazi iz istorijskog razvoja ove teorije od Hegela, preko Huserla, do Deride, pa i Hatena ili Jakobsona: šta je taj drugi u odnosu na mene, odnosno kako funkcioniše koncept drugosti kao konstitutivni element ljudske preokupacije sobom, jastvom? I to jeste jedna opšta crta paradigme kulturnih politika zemalja učesnica na Pesmi Evrovizije. U slučaju Srbije, njena kulturna diplomatija je evrovizijsku transpoziciju teorije drugosti ili – danas bismo rekli – teorije markiranosti, samo učinila još vidljivijom: iako to možda nije bio primarni cilj ovih pesama, ali dok je *Lane* zaista htelo da Drugi bude *zaveden*, dotle je *In corpore sano* htela da se drugi *zapita* – o tome kuda idemo u ovako postavljenoj mejnstrim kulturi i zašto smo, uporno se fokusirajući samo na fizičko zdravlje, zaboravili na mentalno zdravlje i individue i društva.

»IN CORPORE SANO«: SERBIAN CULTURAL DIPLOMACY AT THE EUROVISION SONG CONTEST IN THE 21ST CENTURY

Marko ALEKSIĆ

Univerza umetnosti v Beogradu, Fakulteta za glasbo, Oddelek za glasbeno teorijo, Kralja Milana 50, 11000 Beograd, Srbija
e-mail: marko.aleksic@fmu.bg.ac.rs

POVZETEK

Med vsemi državami nekdanje Jugoslavije je po njenem razpadu Srbija edina država, ki je na tem tekmovanju zmagala. Članek analizira tri srbske pesmi, ki so bile del študije primera o tematikah, s katerimi se Srbija predstavlja na Evroviziji. Gre za pesmi Lane moje v izvedbi Željka Joksimovića in Ad hoc orkestra (2004), Molitva v izvedbi Marije Šerifović (2007) in In corpore sano v izvedbi Konstrakte (2022). V prispevku smo skušali ugotoviti značilnosti in vlogo elementov glasbene in besedilne vsebine v navedenih skladbah ter sporočilnosti odrskih uprizoritev teh pesmi pri konstruiranju identitete srbskega tipa evrovizijske pesmi v 21. stoletju. Pri tem smo uporabili različne metode analize, mdr. metodo tradicionalne harmonske analize, hermenevitično analizo besedila ter primerjalno metodo skladb. Ugotovitve so sledeče: (1) Za vse tri pesmi je značilno, da so zapete v srbskem jeziku in da so komponirane v molu, to je v eolskem modusu. (2) Glasba sodeluje pri interpretaciji besedila, ki ga reducira na najpreprostejše elemente glasbenega in harmonskega izraza, kar pripomore k temu, da besedilo in izvedba stopita v ospredje. (3) Vizualna identiteta v nastopih Marije Šerifović in Konstrakte je imela subtilno sporočilo in je opozarjala na različne možnosti interpretacije našega odnosa do gejevske subkulture oziroma problematike zdravlja.

Ključne besede: Pesem Evrovizije, identiteta, srbska pop pesem, Konstrakta, Željko Joksimović, Marija Šerifović

IZVORI I LITERATURA

Aleksić, Marko (2012): Between Nostalgia and Reality: Combining Recognizable Elements of Pop Music of Former Yugoslavia and Contemporary Music Genres in Creation of New Identity of Successor States in Their Representation on European Music Scene. In: Mikić, Vesna, Perković, Ivana, Popović Mladjenović, Tijana & Mirjana Veselinović-Hofman (eds.): *Between Nostalgia, Utopia, and Realities*. Series – Musicological Studies: Collection of Papers, Volume 4. Belgrade, Department of Musicology – Faculty of Music – University of Arts, 385–393.

Aleksić, Marko (2013): 2014: Pesma Evrovizije bez Srbije ili Srbija bez Pesme Evrovizije?. <https://www.aleksinac.net/?view=cir&action=news&id=2014-pesma-evrovizije-bez-srbije-ili-srbija-bez-pesme-evrovizije&category=kolumne> (poslednji pristup: 2024-01-11).

Aleksić, Marko (2020): Jugoslovenski predstavnici na „Pesmi Evrovizije” u periodu 1981–1990: konačno formirano „jugoslovenstvo” u pop muzici?. U: Veselinović Hofman, Mirjana et al. (ur.): *Jugoslovenska ideja u/o muzici – tematski zbornik*. Beograd – Novi Sad, Muzikološko društvo Srbije – Matica srpska, 228–245. [Rad originalno objavljen na ćirilćnom pismu]

Arndt, Richard T. (2005): *The First Resort of Kings: American Cultural Diplomacy in the Twentieth Century*. Washington, Potomac Books.

Aston, Elaine (2013): Competing Femininities: A ‘Girl’ for Eurovision. In: Fricker, Karen & Milija Gluhovic (eds.): *Performing the ‘New’ Europe: Identities, Feelings, and Politics in the Eurovision Song Contest*. London – New York, Palgrave Macmillan, 163–177.

Baker, Catherine (2023): The Molitva Factor: The Eurovision Song Contest and ‘Performing’ National Identity in World Politics. In: Dubin, Adam, Vuletic, Dean & Antonio Obregón (eds.): *The Eurovision Song Contest as a Cultural Phenomenon: From Concert Halls to the Halls of Academia*. London – New York, Routledge, 96–110.

Ćurković, Dijana (2022): Što je umetnica htjela reći? Bolesti u tekstu ‘In Corpore Sano’. <https://ravnododna.com/sto-je-umetnica-htjela-reci-bolesti-u-tekstu-in-corpore-sano/> (poslednji pristup: 2022-12-03).

Dimitrijević, Branislav (2004): Song – pjesma – pesma. <https://www.vreme.com/kultura/song-pjesma-pesma/> (poslednji pristup: 2022-12-05).

Goff, Patricia M. (2013): Cultural Diplomacy. In: Cooper, Andrew F., Heine, Jorge & Ramesh Thakur (eds.): *The Oxford Handbook of Modern Diplomacy*. Oxford, Oxford University Press, 420–436.

Grujić, Jelena (2007): S one strane duge. <https://www.vreme.com/kultura/s-one-strane-duge/> (poslednji pristup: 2022-12-06).

Higgott, Richard (2020): EU Cultural Diplomacy: A Contextual Analysis of Constraints and Opportunities. In: Carta, Caterina & Richard Higgott (eds.): *Cultural Diplomacy in Europe: Between the Domestic and the International*. London – Cham, Palgrave Macmillan, 19–40.

Mikić, Vesna (2020): Lica srpske muzike: popularna muzika (posthumno izdanje). Beograd, Centar za istraživanje popularne muzike.

Milovanović, Uroš (2022): Intervju Konstrakta: Tema moje pesme za Beoviziju nije uobićajena. <https://nova.rs/zabava/showbiz/intervju-konstrakta-tema-moje-pesme-za-beoviziju-nije-uobicajena/> (poslednji pristup: 2022-12-03).

Pajala, Mari (2013): Europe, with Feeling: The Eurovision Song Contest as Entertainment. In: Fricker, Karen & Milija Gluhovic (eds.): *Performing the ‘New’ Europe: Identities, Feelings, and Politics in the Eurovision Song Contest*. London – New York, Palgrave Macmillan, 77–93.

Piros, Silviu & Joachim Koops (2020): Towards a Sustainable Approach to EU Education Diplomacy? The Case of Capacity-Building in the Eastern Neighbourhood. In: Carta, Caterina & Richard Higgott (eds.): *Cultural Diplomacy in Europe: Between the Domestic and the International*. London – Cham, Palgrave Macmillan, 113–138.

Richmond, Yale (2003): *Cultural Exchange and the Cold War: Raising the Iron Curtain*. Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press.

Rozental, Andrés & Alicia Buenrostro (2013): Bilateral Diplomacy. In: Cooper, Andrew F., Heine, Jorge & Ramesh Thakur (eds.): *The Oxford Handbook of Modern Diplomacy*. Oxford, Oxford University Press, 230–248.

Tragaki, Dafni (2013): The Monsters’ Dream: Fantasies of the Empire Within. In: Tragaki, Dafni (ed.): *Empire of Song: Europe and Nation in the Eurovision Song Contest*. Lanham – Toronto – Plymouth, The Scarecrow Press, 241–260.

Trobbiani, Riccardo & Andrea Pavón-Guinea (2020): Navigating Uncertainty: The Future of EU International Cultural Relations. In: Carta, Caterina & Richard Higgott (eds.): *Cultural Diplomacy in Europe: Between the Domestic and the International*. London – Cham, Palgrave Macmillan, 217–237.

Vuletic, Dean (2019): *Postwar Europe and the Eurovision Song Contest*. London, Bloomsbury Publishing.

Vuletic, Dean (2023): The Grand Tour: The Origins of Eurovision Song Contest as a Cultural Phenomenon. In: Dubin, Adam, Vuletic, Dean & Antonio Obregón (eds.): *The Eurovision Song Contest as a Cultural Phenomenon: From Concert Halls to the Halls of Academia*. London – New York, Routledge, 3–17.

Yair, Gad & Chen Ozeri (2023): A March for Power: The Variety of Political Programmes on the Eurovision Song Contest Stage. In: Dubin, Adam, Vuletic, Dean & Antonio Obregón (eds.): *The Eurovision Song Contest as a Cultural Phenomenon: From Concert Halls to the Halls of Academia*. London – New York, Routledge, 83–95.