

ZBORnik PRAKSA

aktivističkoga
pjevanja

Uredile:

Ana Hofman i
Lada Duraković

U povodu
10. obljetnice
rada Zbora
Praksa

ZBORnik PRAKSA aktivističkoga pjevanja

Uredile:
Ana Hofman i Lada Duraković

U povodu
10. obljetnice
rada
Zbora Praksa

Izdavači

Inštitut za kulturne in spominske študije Znanstvenoraziskovalnega centra
Slovenske akademije znanosti in umetnosti (ZRC SAZU)

Sveučilište Jurja Dobrile u Puli

Centar za kulturološka i povijesna istraživanja socijalizma

Za izdavače

prof. dr. Oto Luthar

prof. dr. Marinko Škare

Biblioteka Centra za kulturološka i povijesna istraživanja socijalizma

CeKaPISarnica br. 24

Urednice

izv. prof. dr. Ana Hofman

prof. dr. Lada Duraković

Recenzenti

doc. dr. sc. Mojca Piškor

dr. sc. Martin Pogačar

Lektorice

Ana Đorđević

Jelena Ivanišević

Grafičko oblikovanje i prijelom

Škart

fontovi

Thema CY, TyponineSans LC

Autor ilustracije na naslovnici

Škart

Tisak

Sveučilište Jurja Dobrile u Puli, Pula

Naklada

300 primjeraka

za tiskano izdanje
ISBN 978-953-377-066-6

za online izdanje
ISBN 978-953-377-067-3

Digitalna verzija (pdf) je besplatno dostupna pod uvjetima licence

CC BY-NC-ND 4.0: <https://doi.org/10.3986/978-953-377-067-3>

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Sveučilišne knjižnice u Puli pod brojem
160209023

Znanstvena monografija objavljena je na temelju Odluke Odbora za izdavačku
djelatnost Sveučilišta Jurja Dobrile u Puli, KLASA: 611-04/24-01/37, URBROJ:
143-01-15-24-1 od 16. prosinca 2024. godine.

Zbornik je rezultat istraživanja u okviru projekta „Protesti, umetniške prakse in
kultura spomina v post-jugoslovanskem kontekstu” (ARIS, J6-3144) i programa
„Historične interpretacije 20. stoletja“ (ARIS, P6-0347)

Prvo izdanje, prvi tisak. / Prvo e-izdanje.
Pula, 2024.

ZBORnik PRAKSA
aktivističkoga pjevanja

Uredile:
Ana Hofman i Lada Duraković

U povodu 10. obljetnice rada Zbora Praksa

Inštitut za kulturne in spominske študije Znanstvenoraziskovalnega
centra Slovenske akademije znanosti in umetnosti (ZRC SAZU)
i
Centar za kulturološka i povijesna istraživanja socijalizma



Pula - Ljubljana, 2024

Uvod:

Ana Hofman

**Postjugoslovensko aktivističko horsko pevanje
kao praksa (ne)mogućeg**

1.....18

Srđan Atanasovski

**Masovna pesma i radnička klasa: između
organizovanja i reprezentacija**

20.....36

Jelka Vukobratović

**Pjesme otpora i partizanske pjesme na prostoru Hrvatske – pregled
pjesmarica i pisanih izvora**

38.....52

Gal Kirn

**Anonimnost i masovnost pjesničke produkcije
u Narodnooslobodilačkoj borbi**

54.....69

Julijana Lešić

Glas seoskih partizanki: osluškivanje margina

70.....87

Jana Dolečki

**Hor 29. Novembar: Mogućnosti (re)interpretacije
postjugoslavenškoga identiteta kroz muzički aktivizam**

88.....108

Jelena Gligorijević

Različite nijanse solidarnosti u angažmanu

**bečkog aktivističkog Hora 29. Novembar: Etnografski uvidi iz
queer-feminističke perspektive**

110.....141

Škart

Horuk

142...145

Edna Strenja i Lada Duraković

Pjesmarica Zbora Praksa

146.....267

Biografije autora

268..270

Postjugoslovensko aktivističko horsko pevanje kao praksa (ne) mogućeg

Ana Hofman

Dok sedimo u Zadruzi Praksa na centralnom Danteovom trgu u Puli kasnog popodneva 2015. godine, Edna mi s приметnom setom u glasu govori o upravo završenom nastupu u znak podrške radnicima fabrike Uljanik TESU, koji već danima štrajkuju zbog neisplaćenih plata. Ona i njene saborkinje iz Zbora Praksa izvele su nekoliko pesama pred okupljenim radnicima ispred ulaza u fabriku. Počele su s dve dobro poznate partizanske („Padaj, silo i nepravdo“ i „Mitraljeza“), a zatim nastavile s nekoliko internacionalnih revolucionarnih pesama („No pasaran“, „A la huelga“ i „Internacionala“). Radnici, držeći transparente na kojima je pisalo „Uništi i prodaj“, pažljivo su slušali italijansku pesmu „Sebben che siamo donne“ (Iako smo žene), poznatu i kao „La lega“ (Savez). Stihovi „Iako smo žene, ne bojimo se“, posvećeni beskompromisnoj borbi za pristojnu nadnicu i radničku solidarnost, u izvođenju snažnih ženskih glasova izazvali su burnu reakciju i suze većine prisutnih. Za Ednu je, kaže, to jedno od najdirljivijih, najintenzivnijih i najsnažnijih iskustava koje je doživela.

Ova akcija zbora Praksa nije nimalo iznenađujuća. Skoro da se ne može zamisliti javno okupljanje ili protest bez glasova članica Prakse¹ koje upozoravaju na dramatične transformacije u ekonomsko-političkim i socijalno-kulturnim uslovima života u Puli, ali i šire na prostoru Hrvatske i bivše Jugoslavije. Većina njihovih aktivnosti je tesno povezana sa posledicama privati-

¹ U ovom tekstu, kao i u ostalim u knjizi, načela rodno osetljivog jezika korišćena su u skladu s odlukama samih autorki i autora. Zbog toga načini korišćenja ženskog i muškog gramatičkog oblika, kao i nebinarnih oblika („sagovornik/-ca“ ili „sagovornik/-ce“) variraju. U svom tekstu se takođe nisam vodila unificiranim pristupom, već ga koristim u onoj meri u kojoj odgovara realnoj upotrebi u svakodnevним kontekstima, što stavlja naglasak na raslojenosti roda u njegovim iskustvenim aspektima (na primer, kod horova koje sačinjavaju isključivo žene, koristila sam ženski gramatički oblik „sagovornice“). O debatama o rodno osetljivom jeziku unutar Hora 29. Novembar je pisala Jelena Gligorijević u ovoj knjizi.

zacije, pre svega dve velike fabrike – Arena trikotaže i brodogradilišta Uljanik u Puli. Sam povod osnivanja Zbora Praksa bilo je uvođenje novog urbanističkog plana na području bivše vojne zone na poluostrvu Muzil, koji bi omogućio turističkim lobijima i tajkunima da grade hotele i komercijalne objekte.² Članica zbora Tanja, u našem razgovoru 2018. godine, objasnila je kako je trauma privatizacije uticala ne samo na živote ljudi koji su ostali bez posla i bili prinuđeni da traže sezonski posao u turističkom sektoru ili da napuste grad, već i na ukupnu društvenu klimu koju ona opisuje kao „raspad grada“. Pevanje s Praksom za nju je nepristajanje na novu realnost, u kojoj su dojučerašnji nosioci ekonomske, socijalne i kulturne strukture grada postali deo viška radne snage i, po njenim rečima, „građani drugog reda u svom gradu“ (Tanja, intervju).³

Njena izjava vrlo dobro oslikava i stavove članica i članova drugih postjugoslovenskih samoorganizovanih horova koji svojim delovanjem upozoravaju na radikalne društvene promene nastale posle raspada socijalističke Jugoslavije. Izvođeci repertoar partizanskih, revolucionarnih i radničkih ali i savremenih društveno angažovanih pesama, Horkestar, Le Zbor, Naša pjesma, Z'borke, Kombinat, Hor 29. Novembar (a treba pomenuti i druge horove koji više nisu aktivni ili one koji dele sličan repertoar)⁴ pevaju protiv nacionalizma, fašizma i revizionizma, kao i strukturnih problema koji prate agresivno uvođenje neoliberalnih ekonomskih „reformi“ nakon 2000. godine, i koji su se u različitim razmerama i aspektima još više intenzivirali od globalne ekonomske krize 2008. godine. Pevanje vide kao čin negovanja solidarnosti i zajedništva izvan granica nacionalnih država kroz oživljavanje zajedničkog nasleđa jugoslovenskog antifašizma koje političke elite sistematski neutrališu. Horovi nastupaju na koncertima, komemoracijama, protestima, javnim probama i *flashmobovima*, ali se njihove aktivnosti ne ograničavaju na nastupe, već podrazumevaju eksperimentisanje s različitim načinima udruživanja kroz pevanje, što otvara šira pitanja uloge, potencijala i limita kolektivnih umetničkih intervencija u društvenu realnost.

2 O pesmama koje je Praksa tada izvodila, vidi pesmaricu u prilogu.

3 Tanja je čak odlučila da svoj diplomski rad posveti posledicama privatizacije pulske industrije kao društvenog i kulturnog fenomena (Tomić 2019).

4 Kao što su Raspeani Skopjani iz Skoplja, Horkeškart koji se transformisao u Horkestar, Prroba, LeWhore i Svetonazori iz Beograda koji nisu aktivni i horove koji u nekim aspektima dele sličan repertoar, kao što su Domaćigosti i ZborXop iz Zagreba i KIC pop hor iz Podgorice.

Zato i ovaj uvod i tekstovi koji slede u ovoj knjizi preispituju mnoga pitanja koja Zbor Praksa i njegovi horski saborci i saborkinje postavljaju svojim udruženim glasovima. Knjiga pred vama zadire u tekuće rasprave o umetničkom angažmanu kao svakodnevnoj političkoj praksi ili političkoj borbi na terenu, posebno u debate o efektima aktivističkih angažmana putem muzike i zvuka. U skladu s tim, impuls za nastanak ovog uvodnog teksta je da kroz nekoliko crtica ukaže na složenost angažovanih muzičkih aktivnosti u 21. veku, uvažavajući kontekst u kome se ovakve aktivnosti odvijaju i njihove svakodnevne, iskustvene aspekte.⁵

Aktivističko pevanje kao oblik društvenog života

U svom istraživanju aktivističkog horskog pevanja u poslednjih 15 godina iz vizura pevačice i istraživačice, sagledavala sam delovanje horova iz različitih uglova. Zanimale su me prakse ponovnog „ozvučavanja“ prošlosti kroz kolektivni glas i na koji način istorijski senzorijum vezan za muzički repertoar iz Narodnooslobodilačke borbe (dalje: NOB-a),⁶ ali i druge internacionalne revolucionarne, radničke pesme stvaraju osećaj zajedništva prilikom nastupa i unutar horova kao kolektiva. Pri tome sam razmatrala kompleksne, često suprotstavljene poglede na projekat jugoslovenskog socijalizma i otklon od nostalgije u pristupu oživljavanja pesama. Istraživala sam strategije koje su horistkinje i horisti koristili za najefektivniju transpoziciju konkretnog istorijskog iskustva u savremeni kontekst. To je podrazumevalo analizu individualnih stavova i internih debata o ideološkim predlošcima koje pesme nose, (re)interpretaciju njihovih značenja, s posebnim udubljivanjem u dileme, tenzije i nelagode.

Inspirisana praksama postjugoslovenskog aktivističkog pevanja, i tekstovima autorki i autora u ovoj knjizi, ovde ću se osvrnuti na pitanje zašto je važno da delovanje samoorganizovanih horova ne ograničimo samo na estetsko iskustvo, već da ga posmatramo i kao deo i oblik društvenog života.

5 Podrobniju analizu ovih pitanja iznosim u knjizi *Socialism Now: Singing Activism after Yugoslavia* (Oxford University Press, 2025).

6 O konceptu *historical sensorium* v. više u Highmore 2018. O repertoaru pesama iz NOB-a v. tekstove Gala Kirna, Jelke Vukobratović i Julijane Lešić u ovoj knjizi.

Zato ću se u nastavku posvetiti pitanjima društvenih veza formiranih kroz pevanje u kontekstu kapitalističkih društvenih i proizvodnih odnosa. Pri tom se oslanjam na tvrdnju da se političke borbe ne svode samo na oblast plaćene sfere, već se prenose na društveni i intimni život,⁷ zbog čega neplaćeni oblici društvene organizacije putem kulturnih aktivnosti mogu služiti kao alternativa privatizovanim, profitno orijentisanim i potrošačkim načinima života. Pri tome ću se dotaći i tenzija, (samo)kritika i bolnih pitanja koje oblikuju praske aktivističkog pevanja kao svakodnevnog iskustva koje može otvoriti prostor za preispitivanje društvene atmosfere iscrpljenosti, ranjivosti i neizvesnosti.

Ova pitanja smatram važnim u društveno-političkom trenutku koji se obično definiše kao postpolitički ili kao vreme krize političkog delovanja (v. Žižek 2004: 72; Badiou 2012). Strukturise ga osećaj nemoći ili „političke impotencije“ usled nemogućnosti kolektivne organizacije i delovanja u smeru sistemske promene (Berardi 2017). U postjugoslovenskom kontekstu, intenzivne društvene atmosfere apatije i iscrpljenosti rezultat su potpunog odsustva politika u zajedničkom interesu, isključenosti iz donošenja odluka i prepuštenosti na milost i nemilost političkim elitama. Nedavna antropološka istraživanja pokazuju kako osećaji napuštenosti i (prostorno-vremenske) zatočenosti (*entrapment*) definišu život ljudi u Bosni i Hercegovini (Jansen 2015), dok je razočarenje najdominantniji okvir za razumevanje političkog aktivizma posle 2000. godine u Srbiji, društvu duboko obeleženom ratnim sukobima, siromaštvom i korupcijom (Greenberg 2014).

Zato ovaj tekst i cela ova knjiga ne teže samo tome da pokažu kako muzika i pevanje doprinose novim oblicima političkog delovanja danas. Analitički okvir koji nude je pozicioniran u međuprostoru shvatanja muzike kao simptoma društveno-političkog konteksta sa jedne i romantizaciji nje-
ne društveno-političke moći sa druge strane.⁸ U globalnom neoliberalizmu,

7 Kako Edmund Berger navodi: „U našim radnim telima smo daleko više izolovani jedni od drugih i od same proizvodnje; u našem vremenu i našem umu mi smo [u stvari] iscrpljeniji; u našoj dokolici daleko zavedeniji; u našim odnosima daleko atomizovaniji“ (2017: 130). O tome više v. u Hofman, u štampi.

8 Teza da su ekspresivne prakse odvojene od stvarne političke borbe jer ostaju u imaginarnim, aspirativnim diskursima, dugoročni je trop u naučnim debatama o političkom potencijalu muzike i zvuka (v. npr. Garcia 2018). Ona je bazirana na konceptualnoj odvojenosti sfere društveno-političke realnosti od sfere umetnosti, što je jedno od ključnih pitanja kojim ću se pozabaviti u zaključku teksta.

u kojem je potencijalnu „subverziju“ teško razlikovati od delovanja samog sistema i gde angažovana umetnost rizikuje da postane parodija subverzije koju zastupa (Rancière 2010: 148), ova knjiga se zalaže za revalorizaciju načina na koji upisujemo ili negiramo politički angažman kroz muziku i zvuk. Ta revalorizacija dolazi iz pera ljudi koji su aktivno uključeni u delovanje postjugoslovenskih aktivističkih horova u poslednjih 20 godina.

Sve u jedan glas

Samoorganizovani horovi, osim individualnih i zajedničkih nastupa, od 2011. godine organizuju i festival kao svojevrsni praznik aktivističkog horskog pevanja. Do sada je održan tri puta – u Beogradu (*Svi u glas* 2011), Ljubljani (*Vsi v en glas* 2013) i Zagrebu (*Sve u jedan glas* 2018), sa ciljem okupljanja horista i horistkinja kroz druženje i zajedničke koncerte i ulične nastupe. Pod sloganom „Ostanite glasni“,⁹ koji aludira na pevanje kao izraz neposlušnosti, festival koji su organizovale članice Le Zbora u Zagrebu 2018. godine imao je za cilj da inspiriše ljude da se suprotstave aktuelnom društveno-političkom poretku i političkim elitama. „Sve dok možemo da pjevamo i budemo aktivne, postoji nada za promjenu“, rekle su članice u intervjuu pre događaja (Pražanin 2018). Festival je snažno promovisao postjugoslovensku solidarnost kroz poruku da ljudi u regionu dele iste probleme i zbog toga treba da se bore zajedničkim snagama. Zatvaranje festivala upriličeno je kao ulično pevanje „Internacionale“ ispred sale u kojoj su se održavali nastupi i, po mišljenju dirigentkinje Julijane, predstavljalo je emotivni vrhunac celog događaja. Masovno pevanje na različitim jezicima (slovenačkom, srpskom, hrvatskom, nemačkom), koje je toga dana odjeknulo na trgu, kaže ona, u potpunosti je opravdalo naziv festivala: „Uspeli smo da ujedinito sve horove tako da smo zaista zvučali svi u jedan glas, delili emocije i bili na istoj frekvenciji“ (Julijana, intervju). Za nju su ovakvi nastupi ključni za povezivanje na postjugo-

9 Za razliku od prethodna dva festivala, ovog puta je u naslovu korišćen ženski oblik „sve“ (umesto generičkog muškog „svi“ u srpskom; „vse“/„vsi“, na slovenačkom) kao reakcija na rodnu neosetljivost i seksizam u jeziku koji reprodukuju društvene nejednakosti. Takva promena je razumljiva budući da Le Zbor od svog osnivanja služi kao utočište za mnoge žene koje se identifikuju kao lezbejke, cisrodne ili transrodne osobe. Poziv članica Le Zbora da „ostanemo glasni“ tako se, između ostalog, ironično poigrava sa stereotipima o glasnim feministkinjama „kao intervenciji u patrijarhalnom, katoličkom, konzervativnom, hegemonističkom i nacionalističkom političkom okruženju“ (Jakovljević 2018).

slovenskom prostoru, ali i za koheziju unutar samih horova kao kolektiva. Dodala je da je Le Zbor pred festival prolazio kroz osetljivu fazu nakon što su skoro sve dugogodišnje članice otišle, pa je učestvovanje novopridošlih članica u ovom događaju bilo izuzetno važno za opstanak hora.

U tom smislu, fraza *sve_i* u jedan glas ne signalizira samo čin kolektivnog pevanja kroz interakciju različitih ali jednakih glasova, već i proces udruživanja kroz pevanje izvan izvodačkog konteksta. Većina horova, iako ima neku formu audicije, otvorena je za sve ljude bez obzira na njihovo pevačko iskustvo ili talent. Ideja kolektiva koji peva u jedan glas bez obzira o kakvom se glasu radi (školovanom, muškom, ženskom, visokom, dubokom, odmornom itd.) podrazumeva članove koji aktivno učestvuju u delovanju hora kroz dolaske na probe, nastupe, ali i organizacijske aktivnosti, komunikaciju i vođenje društvenih mreža.¹⁰

U susretima s horistkinjama i horistima, uvidela sam kako većina smatra članstvo u ovakvom kolektivu ključnim za svoj mentalni i emocionalni opstanak, brigu o sebi i svojoj deci. Aktivističko pevanje je aktivnost koja im pomaže u održavanju mentalnog i fizičkog zdravlja, hrabri ih za nastavak svakodnevnih životnih borbi i odmara posle napornog radnog dana ili porodičnih obaveza. Nakon njihovog nastupa u Ljubljani 2019. godine, Tanja je podelila sa mnom kako joj provođenje vremena s ljudima koji su „još uvek spremni da se bore protiv očaja“ pomaže da „nastaviš dalje, da pronadeš svetlo, da pronadeš neke ideale za normalan život kojem težiš“ (Tanja, intervju). Kod članica i članova Hora 29. Novembar je, na primer, inicijativa da se proba sa srede prebaci na četvrtak izazvala negodovanje, jer su se složili da je upravo sredina nedelje idealno vreme da se revitalizuju od već započete radne nedelje i prikupe energiju za njen ostatak.¹¹

Ovakav stav ne čudi. Savremena istraživanja horskog pevanja posvećuju dosta pažnje njegovoj dobrobiti za psihofizičko stanje ljudi. Istraživač i dirigent Andreas de Quadros ukazuje na važnost kolektivnog pevanja za

10 O društvenom aspektu pevanja „svi u jedan glas,“ više v. u Hofman, u štampi.

11 Kada raspravljaju o ulozi muzike u uspostavljanju kolektivnosti, istraživači se često okreću konceptu uživanja. Kako tvrdi David Hesmondhalgh, muzika je efikasna u izgradnji kolektiviteta jer je njeno izvođenje i slušanje izuzetno prijatno iskustvo (2013: 8). Kako sama ističem u svojim istraživanjima, specifična moć muzike da deluje kroz telesno i senzorično nikako ne podrazumeva „autonomiju“ u odnosu na društveno-političko okruženje i kulturni kontekst (v. Hofman 2020; Hofman i Petrović 2023).

zdravlje i dobrobit ljudi i istražuje ulogu horova kao terapijskog oruđa za obespravljene i marginalizovane pojedince ili grupe (De Quadros 2019). Više studija takođe pokazuje da u svetu u kome se ljudi sve više otuđuju, pevanje podstiče društvene veze i poboljšava osećaj pripadnosti (Pearce, Launay i Dunbar 2015). Ovakvi pristupi sagledavaju efekte horskog pevanja u odnosu na šire društveno-političke strukture, pre svega nedostatak institucionalne podrške i brige.¹² Na primer, Muriel Swijghuisen Reigersberg razmatra porast interesovanja za istraživanje pevanja, zdravlja i fizičke i mentalne dobrobiti kao rezultat ekonomske krize, nedostatka ulaganja u sistem javnog zdravlja i „potrebe za isplativim pristupima poboljšanja dobrobiti ljudi“ (2010: 134).

Koncepti „radikalne brige“ i „radikalne brige o sebi“ (*radical care, radical self-care*), poslednjih godina su profilisani kao alternativa industrijama dobrobiti (*well-being industries*) kroz isticanje važnosti psihofizičkog blagostanja kao političkog akta (Hobart i Kneese 2020), posebno kada se radi o aktivistkinjama i aktivistima.¹³ Postsocijalističko iskustvo, ipak, pokazuje kako sami diskursi brige o sebi (bila ona radikalna ili ne), idu ruku pod ruku s restauracijom kapitalizma i ukidanjem institucionalne brige o pojedincu kao delu kolektiva. Raspad socijalističkog projekta u čijoj je srži sistemska briga o čoveku, delegitimizisan je kao ideološki projekat „odozgo“ i zamenjen retorikom brige o sebi i lične dobrobiti kao isključivo individualnog poduhvata i odgovornosti. To otvara put komodifikaciji mentalne i fizičke dobrobiti kroz profesionalnu i plaćenu brigu o sebi kao (često jedino) rešenje za borbu protiv društvene fragmentacije i opšte iscrpljenosti.¹⁴

Aktivističko pevanje, koje podrazumeva posvećenost horskim ak-

12 Od empirijskih studija koje pokazuju kako horsko pevanje povećava endorfin, dopamin i serotonin dok istovremeno smanjuje nivo kortizola, hormona stresa, izaziva osećaj sreće i poboljšava celokupni imuni sistem, do kvalitativnih istraživanja koja pokazuju da ono ima višestruku korist za dobrobit ljudi (Livesey i dr. 2012: 22). De Quadros istražuje kako horsko pevanje pomaže ljudima koji pate od zdravstvenih stanja kao što su Parkinsonova bolest, rak ili moždani udar, ali i „ugroženim“ grupama, kao što su beskućnici, zatvorenici, migranti ili izbeglice (2019: 41–42). U kontekstu LGBTQ+ zajednice, Tomas Hilder tvrdi da horovi nude potencijalno utočište izvan šireg trans-, bi- i homofobičnog društva i da su „model brige i lečenja za lokalne LGBTQ+ osobe, posebno onima koji se nose sa (vidljivim ili nevidljivim) fizičkim i/ili mentalnim zdravstvenim problemima“ (Hilder 2020).

13 Npr. v. izlaganje Angele Davis (2018) na: <https://www.youtube.com/watch?v=Q1cHoL4vaBs>.

14 Plaćene kolektivne aktivnosti (uključujući i horsko pevanje) igraju sve važniju ulogu u „iluziji“ lične dobrobiti, dok *streaming* platforme (kao što su Spotify, YouTube ili Pandora) profitiraju na potrebi za (samo)regulacijom mentalnog i fizičkog stanja O tome v. Birenmaum Quintero 2021; Vigilante 2023.

tivnostima u slobodno vreme, otvara šira pitanja kolektivnog umetničkog delovanja kao neplaćene aktivnosti. Usmerava nas da ovakve oblike kolektivnih aktivnosti razumemo iz perspektive datih materijalnih uslova života i rada, pre svega post-privatizacijske ekonomije i radikalnih transformacija obrazaca rada na prostoru bivše Jugoslavije (Rajković 2018). Ove transformacije, koje uključuju pod- i nezaposlenost, ekspanziju prekarnog ili sezonskog rada, posledično menjaju odnos između plaćenih i neplaćenih aktivnosti.¹⁵ U tom smislu, aktivno članstvo u samoorganizovanim horovima ne može se razumeti izvan neoliberalnih režima rada i tržišnih mehanizama koji regulišu život u regionu.

Na moje pitanje oko važnosti redovnih dolazaka na probe i aktivnog učešća u svim aspektima delovanja hora, Ljubomir iz Hora 29. Novembar odgovorio je da je u sadašnjim uslovima, „bavljenje kulturom uvek neka vrsta žrtve.“ Kaže da su članovi i članice često isfrustrirani nedostatkom vremena da budu aktivni u horu koliko bi želeli. Za one koji imaju porodicu, aktivističko pevanje je moguće samo uz podršku partnera, rođaka ili prijatelja. Posebno kada su u pitanju samohrane majke nužno je oslanjanje na mrežu prijatelja, roditelja i rođaka koji čine, prema rečima članica Kombinata, „prošireni hor“ sastavljen od „pasivnih članova“ ili ljudima „iza kulisa“. Na sličan način, upitani da objasne najvažnije aspekte svog delovanja, članovi i članice Horkestra ističu da su najponosniji na činjenicu da hor uključuje ljude koji nemaju pevačkog iskustva bez audicije, jer pokazuje da je mnogo toga u društvu u kom živimo moguće (Zablocki 2020).

Ova izjava jasno ističe da sama činjenica da horovi teže da uključe ljude bez obzira na njihovo pevačko iskustvo jeste vid negovanja nekomodifikovanog slobodnog vremena ili, po rečima jednog člana, „jedna od ovih stvari bez cene“. Zato prakse aktivističkog pevanja ne treba isključivo shvatiti kao hobi ili samo kao vreme za opuštanje i zabavu, anesteziranje od pritiska

15 Kao što ističem u knjizi *Socialism Now: Singing Activism after Yugoslavia*, neoliberalne ekonomske „reformе“ zasnovane na privatizaciji društvenog vlasništva, podrazumevaju ne samo radikalne promene u ekonomskoj i političkoj sferi, već i u domenu odnosa rada i slobodnog vremena, pre svega nedostatak vremena mimo najamnog rada i komodifikaciju aktivnosti koje su se ranije odvijale u sferi slobodnog vremena. Dolazi do sveukupne promene društvenih struktura zasnovanih na „modelu 8-8-8“: osam sati rada, osam sati kulture i osam sati odmora. Kao oličje istorijske borbe za radnička prava i materijalne uslove rada, ovaj model je takođe bio ključan za izgradnju jugoslovenskog socijalističkog društva, koje je obećavalo osmočasovno radno vreme, odmor i smisleno (kulturno) slobodno vreme.

svakodnevice. Umesto toga, ono što okuplja i motiviše ljude da se pridruže horu jesu zajednička nastojanja da se kroz pevanje šire i zagovaraju zajedničke ideje i vrednosti. Kako navode članice Le Zbora u jednom od svojih intervjua: „Le Zbor nije tipičan zbor. O ne, to nikako. Nije ih okupila (samo) ljubav prema zborskom pjevanju; nije ih okupila ni škola, mjesna zajednica, dom penzionera ili crkva, nemaju ni višak vremena pa da ga ubijaju hobbijem. Le Zbor je poseban, drukčiji i svoj“ (Borković 2018). Ovakav pristup bavljenju kulturnim aktivnostima u slobodno vreme podrazumeva nužnu interakciju s društveno-političkom stvarnošću, gde je podizanje kvaliteta ličnog života nuspojava, a ne primarni cilj horskog pevanja. S druge strane, iako je prijatan i doprinosi psihofizičkoj dobrobiti horista, ovakav kulturni angažman je često i sam zahtevan i iscrpljujući, pogotovo kada se radi o protestnim aktivnostima ili organizaciji većih događaja ili festivala. U uslovima sveukupne komodifikacije života, gde su umetničke aktivnosti sve manje dostupne običnim ljudima ili izolovane od svakodnevice, aktivističko pevanje otvara prostor za raskrinkavanje posledica kapitalističkih društvenih odnosa kada je reč o obezbeđivanju osnovnih ljudskih potreba koje uključuju i dostojan rad ali i smisleno slobodno vreme i odmor, što je osnova za brigu o sebi i (sa) drugima.

Aktivisti, radnici, hipsteri ili nešto treće?

Ipak, ne smemo zanemariti da su, iako se njihovi društveni statusi razlikuju i mnogi od njih se bore da nađu stabilno (ili stalno) zaposlenje, članice i članovi horova uglavnom studenti, zaposleni u javnom sektoru (školstvo, socijalni rad, naučne institucije), samozaposleni (u IT sektoru, kopirajteri, dizajneri, umetnici, arhitekta, filmski stvaraoci) ili penzioneri. Drugim rečima, radi se o ljudima kojima oblici zapošljavanja nude mogućnost fleksibilnog radnog vremena. Takođe, otvara se važno pitanje (ne)mogućnosti ovakvih oblika angažmana za ljude koji se bave drugim zanimanjima i imaju drugačiji socijalni status (pre svega, zaposleni u industriji, poljoprivredi, uslužnim delatnostima itd.), što pokazuje da neplaćeni umetnički angažman u slobodno vreme u velikoj meri ostaje rezervisan za one koji nisu najteže pogođeni posledicama eksploatorskih režima rada i života. U tom smislu, za razliku od socijalističkog kulturnog modela koji je kroz omogućavanje pristupa kulturnim

aktivnostima svim radnim ljudima služio kao polje emancipacije, kultura je pretežno postala sfera ljudi koji mogu ili da joj posvete vreme, ili da plate za (sada) skupe privatne(izovane) aktivnosti. U sistemskom urušavanju materijalnih uslova za dostojan život i rad, pre svega putem ukidanja radničkih i socijalnih prava, aktivističko pevanje, tako, ostaje oaza za one koji to sebi mogu da priušte.

Na sličan način Srđan Atanasovski, muzikolog i dirigent hora Naša pjesma, u svom tekstu u ovoj knjizi piše da horovi, iako „pružaju otpor sveprisutnim procesima komodifikacije neoliberalnog kapitalizma, često ostaju politički impotentni, ne integrišući se u organizovanje same radničke klase“. Svoj argument bazira na tvrdnji da horovi uključuju mali broj „(samo)izabranih“ članica i članova, što ne doprinosi širenju ovakvih aktivnosti izvan određenog kruga ljudi i jačanju radničke klase kao aktivnog subjekta u transformaciji društva. Njegova kritika odnosi se na strukturu članstva horova koje uglavnom čine urbani, obrazovani, mlađi ljudi srednje i više srednje klase koji zastupaju ideje antifašizma i dele simpatije prema levoj ideji. Prema ovim kritikama, opasnost leži u manjku ljudi iz radničke klase i neprepoznavanju njihovih potreba, što ne samo da značajno ograničava domete aktivističkog angažmana horova, već može predstavljati aproprijaciju političkog subjektiviteta radnika.¹⁶

U kojoj meri su članice i članovi horova svesni ovakvih kritika i kako na njih odgovaraju pokazuju drugi tekstovi u ovoj knjizi. Jelena Gligorijević navodi stav dirigentkinje Hora 29. Novembar Jane Dolečki da je sam pojam radnika i radništva doživeo transformaciju, i zbog toga izmiče jasnoj identifikaciji s određenom društvenom grupom ili klasom. Budući da svaki čovek danas može sebe percipirati kao radnicu ili radnika (i političar i bankar), dodatno komplikuje pitanje ko je zapravo u poziciji da peva o klasnoj borbi. Iz Janinog stava se jasno vidi da članice i članovi horova znaju da se njihove

16 Levo orijentisani intelektualci i istraživači izražavaju sumnju u efikasnost angažmana ne samo kada se radi o aktivističkom pevanju, već i o drugim umetničko-aktivističkim pokušajima u regionu da se reaktuelizuje istorija klasne borbe pozivanjem na politički subjektivitet radnika. Na primer, iz perspektive istorije umetnosti, Rade Pantić tvrdi da za stremljenje ka (budućoj) socijalističkoj umetnosti nije dovoljno pevati partizanske pesme, već se stalno prilagođavati dinamici rekonstituisanja sfere političkog, analizirati ideološke mehanizme dominacije kapitala i osmišljavati umetničke strategije koje će demistifikovati te mehanizme. Potencijal vidi u delovanju i saradnji sa širim slojevima društva, i stvaranju novih načina organizovanja umetnika koji će usklađivati svoj rad sa političkim pokretima (u: Pulig 2021).

aktivnosti potencijalno mogu prepoznati kao apropijacija glasa radništva ili pevanje „u ime eksploatisanih i marginalizovanih,“ ali i upozoravaju na to da sami kritičari „esencijalizuju“ kategoriju radničke klase, zanemarujući dinamike društvenih odnosa u neoliberalnom kontekstu. U jednom od naših razgovora, na moje pitanje o kritikama da je njihov aktivizam apolitična estetizacija radničke klase, Marko ističe da je za njega jedini pravi angažman u trenutnom političkom kontekstu stalno insistiranje na zajedničkim borbama, a da se teret ili (auto)cenzura koju nameću identitetski režimi, pa i oni koji se tiču radničke klase, moraju tretirati s pažljivim otklonom: „Moramo da pređemo taj most, inače je ovo kraj solidarnosti. Ostali smo bez ikakve politike u zajedničkom interesu“ (Marko, intervju).

S druge strane, kada „prekorače“ granice svojih pozicija upravo da bi izbegli „zatvaranje“ i odgovorili na kritike „samoizolacije“, horovima se često očitava nemogućnost delovanja izvan neoliberalnih politika. Članice Kombinata su odluku da nastupaju izvan alternativnih prostora, u selima i gradovima po Sloveniji, opravdavale činjenicom da ne žele da ubeđuju već ubeđene, već da im je cilj da ideje i vrednosti o kojima pevaju podele sa što širom publikom (Hofman 2016: 169). O svom učestvovanju u TV šou „Do posljednjeg zbora“ na HRT-u, članice Le Zbora su kao odgovor na kritike da su postale deo popularne kulture iznele isti argument.

Sama sam bila svedok mnogih situacija u kojima se u diskusijama unutar horova razmatralo odsustvo šireg uključivanja ljudi iz različitih društvenih grupa. Iako ističu da njihovo pevanje izražava solidarnost, podiže svest o važnosti društvene kritike i motiviše ljude da razmišljaju o problemima društvene stvarnosti (Reitsamer 2016: 72), horistkinje i horisti osećaju potrebu da se pozicioniraju u odnosu na stav da pevanje „nije dovoljno“. Nekada svesno, a nekada nesvesno reagujući na nelagodu zbog ograničene efikasnosti muzike u donošenju društveno-političkih promena,¹⁷ u intervjuima i javnim nastupima govore o tome kako prakse aktivističkog pevanja doprinose društvu ne obećavajući promene.

Na primer, nakon festivala „Sve u jedan glas“ 2018. godine, članice Le Zbora su istakle da, iako festival ne donosi konkretnu društveno-političku promenu, vraća energiju ljudima i podstiče ih da nastave da prepoznaju zajedničko iskustvo poslednjih 30 godina kao osnov za kolektivno delovanje:

17 Benjamin Tausig u svojoj knjizi *Bangkok is ringing* detaljno problematizuje opsesiju „društvenom promenom“ koja je inherentna zapadno-anglofonim pristupima u istraživanju političnosti muzike i zvuka (2018).

Svjesne smo da festival zborova neće nužno postići istu razinu društvene promjene kao veliki prosvjedi, ali naš cilj je da budemo glasne u vrijeme kada se ona mišljenja i one perspektive koje određenom dijelu društva nisu po volji namjerno ignoriraju i guše te da okupljanjem zborova iz regije pokažemo da su podjele po nacionalnoj osnovi bauk kojim se plaši ljude kako ne bi vidjeli ono što ne valja „u vlastitom dvorištu“, jer se zapravo svi borimo s istim problemima (Borković 2018).

Prateći delovanje horova često sam se osjećala slično, oscilirajući između optimizma i duboke sumnje u to kako moje istraživanje i pisanje o samorganizovanim horovima može doprineti našim svakodnevnim borbama. Pri tome sam se konstantno hvatala u koštac s traženjem adekvatnih okvira za razumevanje svakodnevnog iskustva aktivističkog pevanja da bih izbegla opasnost da teoretisanjem zamenim stvarno proživljeno iskustvo (Hankins 2019, u: Hilder 2023: 7), izazov sa kojim se susreću mnogi istraživači koji aktivističkim praksama prilaze iz etnografske perspektive. U tome su mi pomogla iskustva kolega koji se bave sličnim temama, kao što je Thomas Hilder koji u svom istraživanju LGBTQ+ horova, pozivajući se na feminističke autorke, ističe da je vrlo lako iz perspektive „odozgo“ procenjivati njihove domete. Teže je propitivati zamršenosti i nijanse proživljenog (Hilder 2023) i umesto na procenu efekta, dovesti u pitanje sama očekivanja od ovakvih praksi.

Teza da je aktivističko pevanje pre svega „estetska“, a ne svakodnevna praksa, i sama počiva na razdvajanju umetničkih aktivnosti od materijalnih uslova u kojima one nastaju i negiranju njihove društvene funkcije. Kao što tvrdim u svom dosadašnjem radu, politički potencijal, kada je u vezi s muzikom i zvukom, upisan je upravo u složeni odnos između zamišljenog i stvarnog, ekscesa i svakodnevice, nastajućeg i rutinskog, nemogućeg i mogućeg (Hofman 2020). Bez zanimanja za aktivističko pevanje kao za živu društvenu aktivnost konkretnih ljudi u konkretnom kontekstu, rizikujemo da procenjujemo isključivo njegov „estetski“ potencijal. Mišljenja sam, da nam razumevanje delovanja horova u okviru konteksta materijalnih uslova rada i života omogućava da se odmaknemo od pitanja reprezentacije i aproprijacije i sagledamo aktivističko pevanje u kompleksnosti njegove društvene uloge, koja se ne može svoditi na dihotomiju uspeh/neuspeh.

Da li pevanje dovoljno?

Pevanje o radničkim i socijalnim pravima, borbi za jednakost i otporu fašizmu i nacionalizmu sa sobom nosi ironiju suočavanja sa realnostima postjugoslovenskih nacionalnih država i proizvodnim i društvenim odnosima u kojima se ta prava i ideje guše ili bespovratno gube. U mnogim situacijama kojima sam prisustvovala, nastupi horova služili su za kolektivno kanalisanje nagomilanih osećanja nezadovoljstva, frustracije, iscrpljenosti i apatije. Članice i članovi su se nakon ovakvih događaja često osećali još apatičnije, suočeni sa činjenicom da njihovo pevanje, uprkos tome što podiže raspoloženje i daje nadu, ne može da vrati posao ili isplati plate, niti bitno promeni položaj ljudi koji protestuju. „Pevamo iz očajja“, rekla mi je Tanja posle još jednog pokušanja radnika Uljanika da spreče „restrukturaciju“ fabrike. Po dolasku u krug fabrike gde su planirale nastup pred grupom radnika, shvatile su da ne žele da se, umesto u čin podrške, njihov nastup pretvori u lament nad konačnim gubitkom svih tekovina socijalizma i oda konačnoj pobedi kapitalizma (Tanja, intervju 2021).



Fotografija 1: Edna i članice Prakse, 2023.
Autorica: Edna Strenja

Pišući o atmosferi beznada u Bosni i Hercegovini, Damir Arsenijević tvrdi da antifašizam danas mora omogućiti borbu protiv bespomoćnosti koja prožima

sve aspekte života. Čak i ako mobilise „paralizovana tela“ (ja bih dodala i paralizovano društveno telo) samo na sat ili dva, osećaj mogućnosti, tvrdi on, stoji protiv „krvlju natopljenog kapitala“ koji crpi „život iz svega“ (2016). Za njega je prvi korak u delovanju protiv bespomoćnosti neprihvatanje nužnosti etno-kapitalističkih modeliteta života kao jedino mogućih.

Ova analiza podseća nas na važnost demaskiranja afektivnih režima apatije, iscrpljenosti i straha kao rezultata neoliberalne realnosti ili „privatizacijskog afekta“ (Arsenijević 2016). U kontekstu u kojima su angažovane umetničke aktivnosti uglavnom rezervisane za one koji imaju dovoljno vremena, resursa ili kapitala, aktivističko pevanje otvara prostor za kolektivnu artikulaciju afekata nemoći i razočaranja koji su direktnom kontrastu sa neoliberalnim mantrama o prosperitetu, napretku i uspehu. U jednom od naših razgovora, Edna je istakla kako je neuspešna, duga i iscrpljujuća borba za Uljanik naterala članice Prakse da prihvate da je neophodno da ipak zadrže veru u kolektivno političko organizovanje protiv potpunog iscrpljivanja proizvodnih, ljudskih i prirodnih resursa. Ne samo kroz repertoar koji izvode, već i kroz načine na koje kontekstualizuju svoje pevanje, članovi i članice horova održavaju u životu samu veru u mogućnost uspostavljanja drugačijih društveno-političkih odnosa. Time pomažu u očuvanju politike nade (*politics of hope*) kroz nepristajanje na ono što Nick Srnicek i Alex Williams nazivaju totalizirajućim mentalitetom neoliberalizma, koji sebe predstavlja kao sistem „bez alternative“ (2015: 108).

Ova knjiga, sastavljena od tekstova osnivača, dirigentkinja, dirigenta i članica horova i njihovih bliskih saborkinja i saboraca jeste doprinos tome. Kao i u aktivističko pevanje, postjugoslovensko iskustvo utkano je i u ove redove. Od jezika na kojima su tekstovi pisani, a koji izmiču nacionalnim standardizacijama, do pristupa temama koje raskrivaju višeslojna (samo)pozicioniranja. U prilog tome, u nju nisu uključeni samo naučni tekstovi, već i pjesmarica koja ozvučava naše pisane refleksije i daje mogućnost čitateljicama i čitaocima da se sami oprobaju kao pevačice i pevači, ali i udruže svoje glasove. Zato je velika privilegija uređivati ovaj zbornik.

Drage Praksice, srećna vam 10. godišnjica!

Literatura

Arsenijević, Damir. 2016. „Antifašizam, protest za proizvodnju“. *Kontrapress*, 11. marta, <https://www.kontrapress.com/clanak.php?rub=Dru%25C5%25A1tvo&url=Antifasizam-protest-za-proizvodnju> (13. 6. 2024).

Badiou, Alain. 2012. *The Rebirth of History*. London; New York: Verso.

Berardi, Franco “Bifo.” 2017. *Futurability: The Age of Impotence and the Horizon of Possibility*. London; Brooklyn: Verso.

Berger, Edmund. 2017. *Uncertain Futures: An Assessment of the Conditions of the Present*. Winchester: Zero Books.

Birenmabaum Quintero, Michael. 2021. „Late Capitalism, Affect, and the Algorithmic Self in Music Streaming Platforms“. U: *Sound and Affect: Voice, Music, World*, Ludith Lochhead, Eduardo Mendieta i Stephen Decatur Smith, ur. Chicago: Chicago University Press, 159–193.

Borković, Goran. 2018. „Pravo na Le Zbor“. *Portal Novosti*, 20. aprila, <https://www.portalnovosti.com/pravo-na-le-zbor> (13. 6. 2024).

Davis, Angela. 2018. „Radical Self Care“. *Afro Punk Youtube kanal*, <https://www.youtube.com/watch?v=Q1cHoL4vaBs> (13. 6. 2024).

De Quadros, André. 2019. *Focus: Choral Music in Global Perspective*. New York; London: Routledge.

Garcia, Luis-Manuel. 2018. „Gavin Steingo, Kwaito’s Promise: Music and the Aesthetics of Freedom in South Africa“. *Twentieth-Century Music* 15/2: 309–316.

Greenberg, Jessica. 2014. *After the Revolution: Youth, Democracy, and the Politics of Disappointment in Serbia*. Stanford: Stanford University Press.

Hesmondhalgh, David. 2013. *Why Music Matters*. Chichester: Wiley-Blackwell.

Highmore, Ben. 2018. „Mundane Tastes: Ubiquitous Objects and the Historical Sensorium“. U: *The Persistence of Taste: Art, Museums and Everyday Life After Bourdieu*, Malcolm Quinn i dr., ur. Abingdon; Oxon; NY: Routledge, ESRC, CRESC, 275–287.

Hilder, Thomas R. 2020. „Hand in Hand Cardiff 2019“. *Proud Voices | The UK & Ireland LGBT Choir Network*, 31. januar, <http://uk-ireland.proudvoices.org/festival2019.html> (13. 6. 2024).

Hilder, Thomas R. 2023. „Stories of Songs, Choral Activism and LGBTQ+ Rights in Europe“. *Music & Minorities* 2 (januar). <https://doi.org/10.52413/mm.2023.15>

Hobart, Hi'ilei Julia Kawehipuaakahaopulani i Tamara Kneese. 2020. „Radical Care“. *Social Text* 38/1: 1–16.

Hofman, Ana. 2016. *Novi život partizanskih pesama*. Beograd: Biblioteka XX vek.

Hofman, Ana. 2020. „Disobedient: Activist Choirs, Radical Amateurism, and the Politics of the Past after Yugoslavia“. *Ethnomusicology* 64/1: 89–109.

Hofman, Ana. 2025. *Socialism Now: Singing Activism after Yugoslavia*. Oxford University Press.

Hofman, Ana i Tanja Petrović, ur. 2023. *Affect's Social Lives*. Ljubljana: Založba ZRC.

Jakovljević, Silvija. 2018. „Prkosno potvrđujemo stereotipe o glasnim feministkinjama“ — U susret festivalu ‘Sve u jedan glas.’. *Libela*, 16. aprila, <http://libela.org/razgovor/9486-prkosno-potvrđujemo-stereotipe-o-glasnim-feministkinjama/> (13. 6. 2024).

Jansen, Stef. 2015. *Yearnings in the Meantime: „Normal Lives“ and the State in a Sarajevo Apartment Complex*. New York: Berghahn.

Livesey, Laetitia, Ian Morrison, Stephen Clift i Paul Camic. 2012. „Benefits of Choral Singing for Social and Mental Wellbeing: Qualitative Findings from a Cross national Survey of Choir Members“. *Journal of Public Mental Health* 11/1: 10–26.

Parežanin, Lujo. 2018. „Svea Kučinić: Pjesme za političko osnaživanje obespravljenih“. *Udruga Antifašista Dubrovnik* (blog), 24. aprila, <https://www.uafdu.hr/svea-kucinic-pjesme-za-politicko-osnazivanje-obespravljenih-razgovarao-lujo-parezanin/> (20. 4. 2019).

Pearce, Eiluned, Jacques Launay i Robin I. M. Dunbar. 2015. „The Ice-Breaker Effect: Singing Mediates Fast Social Bonding.“ *Royal Society Open Science* 2/10: 1–9.

Pulig, Srećko. 2021. „Za socijalističku umetnost treba naporan kolektivni rad“. *Portal Novosti*, 7. jula, <https://www.portalnovosti.com/rade-pantic-za-socijalisticku-umetnost-treba-naporan-kolektivni-rad> (13. 6. 2024).

Rajković, Ivan. 2018. “For an Anthropology of the Demoralized: State Pay, Mock labour, and Unfreedom in a Serbian Firm.” *Journal of the Royal Anthropological Institute* 24/1: 47–70.

Rancière, Jacques. 2010. *Dissensus on Politics and Aesthetics*. London; New York: Continuum.

Reitsamer, Rosa. 2016. "Not Singing in Tune: The Hor 29 Novembar Choir and the Invention of a Translocal Do-It-Yourself Popular Music Heritage in Austria." *Popular Music and Society* 39/1: 59–75

Srnicek, Nick i Alex Williams. 2015. *Inventing the Future: Postcapitalism and a World Without Work*. London; New York: Verso.

Swijghuisen Reigersberg, Muriel E. 2010. „Applied Ethnomusicology, Music Therapy and Ethnographically Informed Choral Education: The Merging of Disciplines during a Case Study in Hopevale, Northern Queensland“. U: *Applied Ethnomusicology: Historical and Contemporary Approaches*. Harrison Klisala, Elizabeth Mackinlay i Svanibor Pettan, ur. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars, 51–75.

Tausig, Benjamin. 2018. *Bangkok is Ringing: Sound, Protest, and Constraint*. New York; London: Oxford University Press.

Tomić, Tatjana. 2019. *Addio Pola kao simbol vječitog žaljenja i tihog otpora*. Diplomski rad. Pula: Sveučilište Jurja Dobrile u Puli.

Urban Magazin, 1, <https://www.urbanmagazin.ba/horkestar-zajednicko-dizanje-glasa-je-prvi-korak-ka-promeni/> (13. 6. 2024).

Vigilante, Nic. 2023. „Muzak, Lo-Fi, and Acoustic Violence: Genealogies of Functional Music“. *Journal of Extreme Anthropology* 7/1: 55–79.

Zablocki, Tamara. 2020. „Horkestar: Zajedničko dizanje glasa je prvi korak ka promeni“. *Urban Magazin*, januar. <https://www.urbanmagazin.ba/horkestar-zajednicko-dizanje-glasa-je-prvi-korak-ka-promeni/>.

Žižek, Slavoj. 2004. „Afterword – Lesson of Rancière“. U: *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible, Jacques Rancière*. London; New York: Continuum, 69–79.

Intervjui:

Tanja, 10. 10. 2018. Online; 8. 12. 2019. Ljubljana; 1. 11. 2021. Online.

Julijana, 2. 6. 2018. Online.

Jana, 15. 2. 2018. Online.

Marko, 9. 1. 2020. Beč.

Post-Yugoslav Singing Activism as a Practice of the (Im)Possible

The chapter introduces the readers to the main aspects of the activist choral singing as a form of sociopolitical engagement in the post-Yugoslav context. Inspired by the contributions in this volume and the experience of activist singing itself, it engages with the ongoing discussions about artistic activities as a form of everyday political practice in the 21st century. The chapter focuses on the expectations behind the political efficacy of singing activism arguing for the need to understand it within the broader context of the neoliberal capitalist modes of production and social relations. Rather than looking for the political potential in the „effects” of singing as an aesthetic experience, the chapter addresses post-Yugoslav activist choirs as a form of social organization. Thus, it situates singing activism within the post-socialist labor regimes and reflects on the accessibility of such form of engagement to different socio-economic groups. While the choirs provide a space for channeling and resisting the prevailing atmosphere of exhaustion, vulnerability, and uncertainty, they are also potentially disconnected from those the most targeted by capitalist exploitative labor regimes. Overall, the chapter touches upon the possibilities and challenges that shape the experience of singing activism as a daily practice of cooperation in the privatized, profit-driven, and consumer-oriented patterns that shape contemporary life in the post-Yugoslav region.

Masovna pesma i radnička klasa: između organizovanja i reprezentacija¹⁸

Srđan Atanasovski

Protekle decenije obeležene su uzletom samoorganizovanih horova koji izvode levičarski antifašistički program, bilo da su njemu u potpunosti posvećeni, bilo da je reč o jednom segmentu repertoara. Ovi kolektivi variraju od horova poput Prakse u Puli, gde je sluh i kvalitet pevanja jedan od preduslova za pristupanje horu i gde postoje pretenzije ka umetničkom izrazu, do horova kao što je Hor 29. Novembar iz Beča, gde vokalno tehničko umeće nije neophodno za učešće u izvođenjima (Hofman 2016; Štiks 2022). Tu je i hor Naša pjesma iz Beograda, čiji član, inače autor ovih redova, promovise radikalni amaterizam: ideju da svi mogu da pevaju, te da je pevanje pre svega politički čin, namenjen ulici kao javnom, političkom prostoru, a ne „sceni“. U tom smislu, naglašeno je prilagođavanje izvođenja i organizacija muzičkih događaja kako bi se privukli pojedinci koji možda nemaju iskustva u horskom pevanju ili se ne vide kao potencijalni članovi horova. Način na koji razmišljamo o vrednosti ovakvih horskih kolektiva direktno je povezan s idejom političkog i muzičkog organizovanja, koju želimo preneti. Svi ovi horovi imaju političku misiju u svom središtu, a njihovi repertoari naizgled su slični ili barem srodni, te se može pretpostaviti i da su političke poruke koje oni prenose međusobno slične i srodne.

Vrlo često, reč je o porukama koje naglašavaju antifašizam kao jednu od ključnih vrednosti. Osim toga, ističe se organizovanje po principima solidarnosti, podrške potlačenima, marginalizovanim i onima koji su poniženi u društvu. Međutim, ovi horovi često nemaju konkretni politički program. Poruke koje žele da prenesu često ostaju na nivou apstrakcije, bez jasne eksplikacije, a pesme i muzika služe da bliže uobliče političku poruku. Ovo se

18 Ova studija je rezultat rada na istraživanju u okviru NIO Muzikološkog instituta SANU, koji finansira Ministarstvo nauke, inovacija i tehnološkog razvoja Republike Srbije (br. 200176).

često radi s ciljem da se privuče što širi krug zajednice, koji se možda ne bi složio s određenim konkretnim političkim idejama ili njihovom artikulacijom.

Važno je napomenuti da su svi ovi horovi, na neki način, sredstvo mobilizacije političkih istomišljenika. „Mobilizacija“, kako je definiše Jane McAlevey (2016), sindikalna organizatorica i teoretičarka, u ključnoj je opoziciji u odnosu na „organizovanje“. Horovi koji su ovde pomenuti su paradigmatičan primer onoga što McAlevey opisuje kao „samoizabranu grupu“. Ovi horovi formiraju zajednice, pri čemu je izbor svakog člana da postane deo hora u određenom trenutku, obično vođen njegovim političkim uverenjima. Oni nisu vezani za unapred određenu strukturu, poput radnog mesta ili stambene zajednice (koji zahtevaju metode „organizovanja“). Koristeći se izjavom kanadskog teoretičara medija Marshalla McLuhana (1964) da „medij jeste poruka“, postavlja se pitanje šta horovi i ovakav oblik organizovanja poručuju, nevezano za političke poruke tekstova pesama koje izvode. Da li je ideja antifašizma i borbe za potlačene i eksploatisane radnike moguća uz taktike mobilizacije, koje ne uspostavljaju ključne strateške veze s društvenim strukturama? Horske zajednice opisane u ovom kontekstu, od Beča preko Pule, Zagreba, Beograda, pa do Skoplja, često su jedine institucije ili neformalne grupe koje podržavaju praksu levičarskih masovnih pesama u ovom veku. Postavlja se pitanje ne samo o prirodi ovih zajednica, već i o tome šta negovanje levičarske masovne pesme zaista znači za radničke politike, posebno kada se oslanja na malobrojne samoizabrane grupe koje se okupljaju, pre svega, kao istomišljenici, a neretko i kao prijatelji.

Od poslednje trećine 20. veka, ideja o krizi levice i radničkih politika, koje se odnose na dobrobit radnika, postale su često ponavljane, kao i teze da je potrebno ideje levice revitalizovati kroz nove, populističke/popularne projekte (Mouffe i Laclau 1985). Čitajući teoretičare koji se bave organizovanjem radničke klase, poput Viveka Chibbera (2022), možemo primetiti tezu da je odsustvo radničke kulture (i to ne u smislu samoidentifikacije, već konkretnih društvenih praksi koje povezuju klasu, odnosno grade materijalno iskustvo klase, čak i u odsustvu klasne svesti u konkretnom smislu) jedan od ključnih razloga za krizu levice i nedostatak radničkih politika. Prema ovoj tezi, institucije masovne kulture koje kontroliše vladajuća klasa, poput industrije zabave i potrošačkog društva, suštinski su razarale mesta gde se rad-

nička klasa okupljala i gradila svoju kulturu (Marcuse 1968): nema više radničkih horova, umetničkih društava ili odvojenih sfera radničke kulture u domovima i slobodnom vremenu, a sve ove prakse, posebno nakon Drugog svetskog rata, postaju dirigovane od strane proizvođača masovne kulture. U tom kontekstu, samoorganizovani horovi, kao što su opisani ranije, mogu se tumačiti kao potencijalni zameci ili novi izvori radničke kulture. Oni imaju potencijal da budu direktno povezani s temama klasne borbe, predstavljajući alternativu dirigovanim praksama i vraćajući fokus na autentičnost i samostalnost radničke kulture.

U proteklim decenijama postojanja ovih horova, sada s pouzdanošću možemo konstatovati da se ovi procesi nisu dešavali u smislu šireg uticaja na kulturu radničke klase po sebi. Ovi horovi često nisu prepoznati kao nešto što može biti kulturna aktivnost radničke klase. Često se, barem za države Istočne Evrope, trenutak razdvajanja kulture radničke klase od ideologizovanog medijskog sadržaja locira u godinama pada Berlinskog zida, te razaranja projekta državnog socijalizma, odnosno država kojima su vladale partije koje su sebe nazivale komunističkim, a što je ujedno koincidiralo i s opadanjem države blagostanja na kapitalističkom zapadu Evrope. Međutim, iako su ovi državni projekti, uz sve svoje mane, pružali veću podršku različitim lokalnim, kulturnim i umetničkim inicijativama, teško je tvrditi da je horско pevanje u njima bilo prepoznato kao faktor koji je dopriniosio kulturnom identitetu radničke klase.

U ovom radu cilj je braniti tezu da je problem razdvojenosti radničkih politika (odnosno politika koje bi trebalo da vode ka hegemoniji radničke klase i vlasti proletarijata) i kulturnih praksi masovne pesme mnogo dublji. Pokušaću da izložim dve istorije uodnošavanja radničkih politika, odnosno organizovanja i masovne pesme – jednu vezanu za muzičke prakse povezane sa samim strukturama radničke klase, a drugu, koja je suštinski povezana s idejama reprezentacije onoga što bi radnička klasa, prema datom mišljenju, trebalo da bude i s političkim idejama koje bi trebalo da zastupa. Rezultati ove analize ukazuju na to da je problem razdvajanja kulture koja bi trebalo da predstavlja radničku klasu s jedne strane i interesa, kao i konkretnih struktura radničke klase (odnosno radnih kolektiva) s druge strane, dublji nego što može izgledati kada se posmatra samo nedavna istorija poslednje tri decenije.

Ključno je prepoznati da polazna tačka za razumevanje ovakvih istorija leži i u samom definisanju termina „masovna pesma“. Osnovno određenje ovog termina ističe masovnost, isključujući nacionalni kontekst. Drugim rečima, masovna pesma može biti svaka pesma koja pretenduje da predstavlja masu bez definicije prema nacionalnom ključu. Ipak, suštinsko pitanje ostaje neodređeno u samom terminu masovne pesme – koji je to „drugi“ ključ za koji se ona opredeljuje kada odbacuje nacionalni ključ. Ovaj aspekt postaje posebno značajan jer, iako se masovna pesma često povezuje s radničkim pokretom i socijalističkim kontekstom, termin „radnička pesma“ je najčešće odsutan. Analiza pesmarica i zbirki masovnih pesama otkriva da klasni ključ nije jedini, a često nije ni dominantan ključ po kojem se određene pesme etabliraju kao masovne pesme. To sugerise da je termin „masovne pesme“ često operativno nedorečen i nerazjašnjen, što može doprineti njegovoj impotentnosti. Samim tim, ukazuje se potreba za dubljim razumevanjem i definisanjem ključeva i ideja koje stoje iza konkretnih upotreba termina masovne pesme, kao i njihovog odnosa prema radničkoj kulturi i interesima radničke klase.

Masovnu pesmu možemo okvirno definisati kao pesmu koja ima levičarsku orijentaciju, usmerenu ka proleterskom kontekstu, i koja se suprotstavlja nacionalističkoj buržoaskoj kulturi. Takođe, masovna pesma je muzički prikladna za amatersko i *ad hoc* izvođenje, te se proizvodi, piše i izvodi izvan tradicionalnih institucija muzičke umetnosti utemeljenih u buržoaskom društvu. Ključno za masovnu pesmu jeste postojanje određenog procesa legitimizacije putem istorijskih događaja i revolucionarnih pokreta masa. Drugim rečima, da bismo pesmu prepoznali kao „masovnu“ i uvrstili je u svojevrсни kanon, ona mora igrati ulogu u pokretima istorijskih promena i steći određeni istorijski legitimitet da govori u ime „masa“. Konačno, za razliku od klasične umetničke muzike koja formira svoj kanon putem repertoara buržoaskih institucija kulture, masovna pesma kroz svoju ranu istoriju zaključno s Drugim svetskim ratom po pravilu koristi štampanu „pesmaricu“ kao priručni i jednostavni objekat materijalne kulture, čime se omogućava širenje date pesme unutar klase proletera u okviru buržoaskog društva, kao i u internacionalnom kontekstu.

Važno je naglasiti da, iako ovakvo određenje masovne pesme može biti korisno u operativnom smislu, sam taj termin može doprineti razara-

nju samih radničkih politika unutar žanra. Vratimo se na trenutak na klasno pitanje i razmotrimo zašto insistiramo na njegovom ključnom mestu. Naše insistiranje na radničkim politikama nije puko fetišiziranje radničke klase ili ideja da se alternativna kultura može graditi isključivo na osnovu iskustva radničke klase u užem smislu reči. Ovo nije fetišizacija radnika, već naglašavanje moći organizovanog radništva da obustavi rad i preuzme vlast kao deo procesa promene društva. Insistiranje na radničkoj klasi nije samo apel za kulturom koja govori o svakodnevnim životima onih koji sebe i vide kao radnike u određenom identitetskom smislu, već za prepoznavanjem strukturne pozicije svih koji su eksploatisani i koji u sistemu kapitalizma prodaju svoju radnu snagu kao potencijalne snage za transformaciju društva (Chibber 2022).

Počeci masovne pesme radničke tematike u kulturi jugoslovenskih naroda bili su nerazdvojni od institucija i kulturnih društava radničke klase, čija istorija seže od prvih potpornih društava koja su osnivana od sedamdesetih godina 19. veka (up. Cazi 1958; Vukomanović 1979). Masovna pesma nije predstavljala specifičan artefakt rezervisan samo za radničke proteste, štrajkove ili pobune. Naprotiv, masovna pesma prvenstveno je nastala iz horova koji su bili povezani s radničkim organizacijama i sindikatima od kraja 19. veka. Istorija muzičkih institucija beleži osnivanje radničkih pevačkih društava, koja su se na prvi pogled minimalno razlikovala od buržoaskih pevačkih društava (Marković 2005). Naime, građanska pevačka društva osnivana tokom 19. stoleća često su bila definisana prema religijskoj ili nacionalnoj pripadnosti, posebno u mešovitim sredinama tadašnje Austrougarske, dok su se radnička pevačka društva ovakvim institucijama suprotstavljala klasičnim ključem organizovanja, ali su delila značajan deo repertoara. Drugim rečima, ove institucije nisu bazirale svoje repertoare isključivo na masovnoj pesmi: masovne pesme prisutne su u njihovim repertoarima, obavljajući ulogu sličnu onoj koju su pesme nacionalističkog sadržaja imale na repertoarima crkvenih ili buržoaskih pevačkih društava.

Nakon Prvog svetskog rata, u daljem razvoju radničkih horova, posebno se ističu značajni jugoslovenski muzički delatnici levičarske provenijencije koji su oblikovali žanr masovne pesme na srpskohrvatskom jeziku. Među njima su Nikola Hercigonja, Vojislav Vučković, Oskar Danon, Pavao Markovac i drugi. Interesantno je pratiti suprotni razvoj stila masovne pe-

sme kompozitora poput Nikole Hercigonje i Vojislava Vučkovića. Nikola Hercigonja je radio sa seljačkim horom u selu Mala Mlaka tokom tridesetih godina 20. veka i isticao se kao autor horova prilagođenih tehničkih zahteva, odnosno prijemčivih amaterskom seoskom horu. Bio je aktivan pripadnik NOB-a u Drugom svetskom ratu i autor masovnih pesama posvećenih Jugoslovenskoj armiji, poput pesme „Naša pjesma“, koja je takođe dala ime horu u kojem je autor ovih redova bio aktivan (Atanasovski 2011). S druge strane, Vojislav Vučković, koji je poginuo tokom Drugog svetskog rata, radio je s horom Braća Baruh u Beogradu, jasne levičarske orijentacije, koji je okupljao prvenstveno beogradsku levičarsku omladinu. Vučković je takođe bio i prvi muzikolog u Srbiji, doktorirao je s marksistički postavljenom tezom o muzičkim praksama u društvu. Njegov pristup muzičkom komponovanju uključivao je avangardne forme, poput recitacionih horova, koje su bile inspirisane sličnim tendencijama u nemačkoj muzici. Ipak, u kontekstu Sukoba na levisi između Miroslava Krleže i pristalica ždanovljevskog socijalističkog realizma (Lasić 1970), Vučković je usvojio ždanovljevski socijalistički realizam, prihvatajući nacionalnu muzičku istoriju, posebno Stevana Stojanovića Mokranjca, kao temelj „muzičkog realizma“ (Vučković 1968).

Ovaj zaokret u Vučkovićevoj estetici odražavao se, ne samo u kompozicionim rešenjima, već i u sagledavanju muzičke istorije, pri čemu je nacionalna muzička istorija postala nešto što treba slediti u naporima da se izgradi muzički izraz koji bi govorio „iz mase“. Vučković je pokušao da se izrazi kroz žanr koji je Stevan Stojanović Mokranjac usavršio – žanr horske *a cappella* rukoveti. Iako je Vučkovićev rad na tehničko-kompozicionom nivou bio visok, njegova dela nisu bila bliska amaterskom izvođenju, posebno zbog višeglasnog stila i kompleksnih harmonskih struktura. Uprkos svojim naporima da sledi Stevana Stojanovića Mokranjca, Vučkovićevo dela iz obe stvaralačke faze nisu bila bliska amaterskom horu.

Posmatrajući opoziciju Hercigonje i Vučkovića, možemo pratiti dve različite interpretacije onoga što masovna pesma predstavlja – da li je to pesma koja govori „o masama“ ili pesma koju „pevaju mase“. Iako se na prvi pogled ove perspektive mogu činiti pomirljivim, istorija masovne pesme pokazuje da se često radi o dva odvojena toka koji se retko dodiruju. Vučković, birajući ždanovljevsku stranu Sukoba na levisi, nije doživeo stvaranje socijalističke Jugoslavije kao državnog projekta gde bi vlast barem na papiru pri-

padala radničkoj klasi. S druge strane, Hercigonja, koji je takođe bio istaknut autor masovne pesme tokom NOB-a, preuzeo je ključne uloge u institucionalizaciji masovne pesme u Jugoslaviji.

Na širem političkom planu postavljeno je pitanje da li je moguć socijalizam u jednoj državi (Cliff 1974). Istorijski gledano, staljinistički odgovor artikulisan u doktrini marksizma – lenjinizma Sovjetskog Saveza pokušao je da brani potvrdnu poziciju. Istovremeno, nužno je postavljeno pitanje da li je moguća proleterska kultura – odnosno proleterska umetnost – u/za jednu državu, te šta bi u tom smislu predstavljala socijalistička umetnost „u jednoj državi“. Ove dublje političke podele i različiti pristupi socijalističkim idealima i kulturnoj izgradnji socijalističkog društva neminovno su se reflektovali i na tumačenja i usmerenja masovne pesme kao žanra.

U napisima Nikole Hercigonje posle Drugog svetskog rata možemo pronaći neke odgovore na navedena pitanja (Hercigonja 1972). Hercigonja se u prvom redu zalagao za profesionalizaciju muzičkih institucija i podizanje umetničkog nivoa u izvođenju masovnih pesama. Njegova vizija podrazumevala je i uzdizanje muzičkog nivoa amaterskih institucija kroz postavljanje obrazovanih kadrova na ključnim pozicijama. Međutim, Hercigonja se suočio i s problemima implementacije ove vizije, jer su kadrovi obrazovani u buržoaskim umetničkim institucijama bili rezistentni ili nisu želeli da se prilagode radničkim ili ruralnim sredinama u kojima je Hercigonja zamišljao negovanje proleterske umetnosti.

Dok se nivo koji se zahtevao za izvođenje masovne pesme podizao do profesionalnog ansambla, amaterski ansambli nisu mogli pratiti ovu profesionalizaciju. Ovaj jaz između profesionalnih i amaterskih izvođača stvorio je izazove u ostvarivanju Hercigonjine vizije da se masovna pesma približi običnom čoveku. Ova dilema može se parafrazirati frazom Rose Luxemburg „socijalizam ili varvarstvo“: pred kulturom socijalističkog društva se, drugim rečima, postavila dilema „socijalizam ili umetnost“ – ili ćemo težiti izvođačkim idealima nametnutim ili nasleđenim iz buržoaskih institucija kulture, ili ćemo (masovnu) pesmu i participaciju u njenom izvođenju učiniti dostupnim masama radnih ljudi i time preoblikovati samu proizvodnju umetnosti.¹⁹ Hercigonja je pred ovom dilemom u velikoj meri ostao nem, pokušavajući da pomiri socijalizam i umetnost neizvodljivim planovima razvoja kadrova horovođa – komunista, na način koji je neretko ignorisao i realnosti

19 Slično tome, Aleksandra Kollontaj (2019) u svom pamfletu *Radnička opozicija* iz 1921. godine govori o tome da socijalizam kao društvo radničke klase (i u kome je na vlasti radnička klasa) nije moguć dok se ne promeni sam način proizvodnje i odnosi u proizvodnji, do samog fabričkog pogona.

savremenog jugoslovenskog društva, te ne čudi što je njegova vizija ostala daleko od implementacije.

Međutim, ovo nije bio jedini problem s kojim se suočavala masovna pesma u svojoj istorijskoj ulozi. Kao što se može videti u brojnim posleratnim zbirkama „pesama revolucije“, terminom koji je trebalo da premosti nedaće inkorporiranja radničkih tema i politika u širi žanr masovne pesme, jedan od potencijalnih mehanizama ujedinjenja radničke klase oko svojih revolucionarnih interesa bio je potpuno utopljen u tradiciju antifašističkog pokreta, ali i drugih pokreta nacionalnih oslobođenja. Ideja da se istorija radničkih pokreta povezuje ne samo s istorijom antifašističkih borbi u najširem smislu te reči, već i s istorijom komunističkih partija organizovanih u okviru Internacionala, a zatim Kominterne, nije bila karakteristična samo za načine na koje su se u socijalističkoj Jugoslaviji pisale istorije masovne pesme. Naprotiv, ako analiziramo načine na koje su pisane istorije samog radničkog pokreta, one su više govorile o istorijama komunističkih partija nego o istorijama organizovane radničke klase, ne uviđajući protivurečnosti koje se mogu pojaviti u njihovom saodnošavanju.

Razlozi koji utemeljuju ovako viđenje istorije radničkog pokreta, naravno, mogu se pronaći još u korenima sukoba Prve internacionale (Basso 1981). Pozicija poistovećivanja radničke klase i partijske organizacije sasvim je jasno institucionalizovana dolaskom Komunističke partije Jugoslavije na vlast i uspostavljanjem jednopartijskog sistema nakon Drugog svetskog rata, gde je upravo staljinistički model komunističke partije trebalo da ponudi radničkoj klasi vođstvo, ali da zapravo postane supstitut za klasu. Organizacija antologija masovne pesme u socijalističkoj Jugoslaviji pratila je sličan princip. S jedne strane, masovna pesma radničke tematike bila je neraskidivo povezana s pesmama organizovanih komunističkih pokreta, dok je s druge strane nakon Drugog svetskog rata potpuno utopljena u antifašistički, odnosno antinacistički vojni projekat saveznika.

Kao tipičan primer ovakvog pristupa možemo izdvojiti zbornik *Padaj silo*, naslovljen kao „zbornik revolucionarnih pesama“, koji je uredio Ante Vesanović, a u dva toma objavila izdavačka kuća Književni krug, u Splitu, 1986. i 1988. godine (Vesanović 1986, 1988). Sadržaj zbornika počinje takozvanim starim revolucionarnim i pobunjeničkim pesmama nastalim pre Oktobar-

ske revolucije, a zatim se nastavlja sekcijom posvećenom „radničkim i drugim revolucionarnim pesmama“ iz međuratnog perioda.

U ovom kontekstu, institucionalizacija i kanonizacija masovne pesme u socijalističkoj Jugoslaviji suočila se s dva ključna problema, oba povezana s idejom socijalizma u jednoj državi i oba staljinističke provenijencije. Prvi problem, kao što smo već istakli, odnosi se na samu umetničku institucionalizaciju. Razvojem masovne pesme u socijalističkoj Jugoslaviji, primetno je podizanje umetničkog nivoa i tehničkih zahteva za izvođenje pesama. To je uključivalo uvođenje višeglasja, reinterpetaciju melodijskih linija i uvođenje muzičke artikulacije u skladu s belkantom, kako bi se zadovoljili interpretativni zahtevi. Paradigmatičan primer ovakvog zahvata je čuvena „Pjesma o pesti“ („Uz Tita i Staljina“/„Uz maršala Tita“), koju je Oskar Danon komponovao za vreme samih ratnih dejstava (Tomašek 1982), ali koja je doživela promene u svojoj melodijskoj liniji nakon Drugog svetskog rata kako bi se prilagodila artističkim aspiracijama profesionalnih državnih ansambala. Ovo je, prema tome, neraskidivo vezano s institucionalizacijom izvođenja masovnih pesama. Muzičke institucije u socijalističkoj Jugoslaviji nasleđene su od buržoaskih institucija s malo ili nimalo kritičkog osvrta na njihovo postavljanje u kapitalističkom društvu. U mnogim slučajevima, socijalizam je bio postavljen u prosvetiteljski okvir, gde su umetničke institucije bile pozvane da prilagode svoj izraz i prošire publiku, ali ne i da suštinski preispitaju načela umetničke produkcije i demokratizuju ih. Imajući to u vidu, ne čudi da je fenomen velikog poleta u osnivanju horova odmah nakon rata (1945 – 1947) brzo izgubio zamah, posebno u periodu nakon 1948. godine (Atanasovski 2011). Mnogi od ovih horova, koji su bili vezani za radna mesta i sindikalne organizacije, prestali su s aktivnim radom. Ova istorija ukazuje na to da je ideologija, koja je uspostavila sistem socijalizma u jednoj državi, na neki način onemogućila radikaln amaterizam koji bi doveo proizvodnju masovne pesme do nivoa samih radnih kolektiva.

Drugo i verovatno još korenitije pitanje tiče se odnosa antifašizma i radničke borbe u kontekstu Drugog svetskog rata. Posebno je važno postaviti ovo pitanje, jer ono suštinski i danas oblikuje aktivnosti amaterskih pevačkih društava koja nastoje da očuvaju tradiciju masovne pesme. Ključni aspekt kojim se moramo pozabaviti jeste projekat inkorporiranja antifašističkog repertoara u repertoar masovne pesme i šta on znači za radničke po-

litike. Na ideološkom nivou, antifašizam je često poistovećivan s radničkom borbom, posebno u okviru ideje da je antifašistička borba, odnosno Drugi svetski rat, sukob između sila dobra (saveznika) i sila zla (ose). U ovom kontekstu, antifašizam je bio prikazan kao najprogresivnija pesnica prave borbe za emancipaciju radnika, a ovakvo viđenje antifašizma i danas je široko rašireno na levisi. Međutim, činjenica je da se antifašizam često postavlja kao retorička floskula, naročito u kontekstu ratne propagande saveznika tokom Drugog svetskog rata, iz koje je kao koncept i izrastao. Drugim rečima, sam koncept antifašizma nije moguće odvojiti od neophodnosti ratne propagande Sila saveznika u vojnom sukobu sa Silama osovine (Overy 2022). I same pojedine marksističke kritičke perspektive ukazuju na to da, ukoliko Drugi svetski rat posmatramo kao imperijalistički sukob dva bloka (Mandel 1986), onda antifašizam nije vanvremensko dobro već je istorijski vezan za ratnu propagandu jednog od tih imperijalističkih blokova. Drugim rečima, antifašizam kao pozicija i ideja nije odvojen od stvarnih odnosa sila u konkretnom istorijskom trenutku. Pored toga, primećuje se da antifašizam i radnička borba nisu nužno istovetni, jer ne postoji jedinstveno radničko iskustvo antifašističke borbe u Drugom svetskom ratu. Dok su se u prostorima okupiranim od strane Sila osovine odigravali ustanici seljaka, radnici su bili podvrgnuti strožoj kontroli i pojačanoj eksploataciji u fabrikama koje su proizvodile oružje za saveznike (Overy 2022). Ovakva analiza nužno ukazuje na izazove u postizanju jedinstvenog narativa o antifašizmu i radničkoj borbi, te podseća na složenost samog istorijskog iskustva Drugog svetskog rata, ali pre svega ukazuje na porazne posledice po radnički pokret ako se on prosto poistoveti s antifašističkim narativom bilo koje provenijencije.

Konačno, u historiografiji masovne pesme u socijalističkoj Jugoslaviji, ali i u praksi njenog izvođenja, jasno se uočava podvojenost masovne pesme i stvarnih problema organizovanja radničke klase. Dok je masovna pesma kao umetnička praksa bila deo projekta legitimizacije jednopartijske vlasti Komunističke partije Jugoslavije, odnosno Saveza komunista Jugoslavije, te se nužno poistovećivala s antifašističkom borbom kao njenim osnovnim legitimizacijskim narativom (Malešević 2004), radnička klasa je na terenu nastavila da se suočava s realnim izazovima u sferi proizvodnje. Uprkos deklarativnoj vlasti radničke klase, radnici nisu imali kontrolu nad mnogim ključnim mehanizmima organizacije privrede, proizvodnje i društva uopšte (Suvin

2014; Unkovski-Korica 2016; Musić 2021). Ova situacija je stvarala jaz između retorike masovne pesme i stvarnih životnih izazova s kojima su se suočavali radnici.

Masovne pesme koje su nastajale u okviru socijalističkog projekta često su bile posvećene temama obnove i izgradnje društva. Neretko iz pera profesionalnih kompozitora, one su postajale deo zvanične kulture i služile kao *soundtrack* za legitimiranje vlasti, od školskih priredbi do umetničkih ansambala na televiziji i radiju. Međutim, umesto da odrazi stvarne radničke teme i izazove, masovna pesma često je postajala sredstvo za potvrđivanje postojećeg režima i društvene elite koja je suštinski stvarala novu vladajuću klasu. U tom kontekstu, može se zaključiti da masovna pesma u socijalističkoj Jugoslaviji nije bila adekvatan odgovor na stvarne potrebe radničke klase. Ova disonanca između retorike i stvarnosti doprinela je dubljem razdvajanju masovne pesme od stvarne radničke borbe.

Interesantno je uočiti da među stvaraocima u muzičkoj sferi unutar socijalističke Jugoslavije postoje oni koji su se kritički odnosili prema razvoju muzičkih praksi povezanih s masovnom pesmom.²⁰ Posebno je u ovom smislu zanimljiva pozicija kritički nastrojenog autora Silvija Bombardellija, koji je sticajem okolnosti i sam bio angažovan da izradi uvodnu studiju za već pomenutu antologiju „revolucionarnih pesama“ koju je uredio Vesanović, a koja se pretvorila u *tour de force* oštre kritike buržoaskih muzičkih institucija „socijalističke“ Jugoslavije. Bombardelli u svom uvodu, naime, izvodi oštru kritiku muzičkih praksi u socijalističkoj Jugoslaviji tvrdeći da su puke kopije buržoaskih institucije predratnog perioda i otvoreno ih etiketira kao kontra-revolucionarne. Njegova kritika bila je usmerena ka tezi da masovna pesma mora ponovo postati mehanizam revolucionarnih pokreta i vratiti se masama ukoliko želi doprineti socijalizmu odozdo, to jest izgrađivati socijalizam iz perspektive radničke klase. „Ako problem postavimo u okvir ‘strategije proleterske klasne borbe u Jugoslaviji’“, navodi Bombardelli, „a alternative (za nas) nema, onda na posebnom polju kulturno-društvenog djelovanja valja ispisivati programe razvoja u funkciji ciljeva koji su ‘zbijska dijalektička negacija’ građanskih tokova našeg muzičkog života, a ne palijativi njegovog perpetu-

20 Pavao Markovac, kompozitor i esejista, koji nije doživeo stvaranje socijalističke Jugoslavije, mogao je predstavljati uzor ovim kritičarima. Njegov esejistički opus aktuelizovao je pitanja vezana za muzičku kulturu u izgradnji organske radničke alternative u Jugoslaviji, koja bi morala biti takva da omogućujući masovnu participaciju radničke klase, ali i da institucijama buržoaskog izvođenja i slušanja muzike ponudi strukturno drugačije alternative (Kućinić 2021).

iranja“ (Bombardelli 1986: 16–17). Bombardelijeve eseje u tom smislu ukazuje na potrebu za autentičnim revolucionarnim angažmanom unutar muzičke kulture, s fokusom na aktivno učešće masa. Ova kritika odražava širi sukob tendencija reprezentacije revolucije kroz umetnost i zahteva za direktnim, revolucionarnim delovanjem na terenu.

Razumevanje razlike između istorije masovne pesme, kao jednostavnog narativa, i istorije pevanja i muziciranja organizovane radničke klase, kao revolucionarnog subjekta, jeste ključno, kako nas podseća Bombardelli. Ove dve dimenzije ne moraju se nužno razlikovati žanrovski ili muzički od opšteg konteksta popularne ili masovne kulture. Ono što čini organizovane radničke institucije specifičnim jeste to što radnička klasa stvara prostore za muzička izvođenja kao mesta socijalizacije i stvaranja alternativnih zajednica.

Današnji samoorganizovani horski kolektivi, uvidom kojim smo započeli ovaj esej, iako nose sličnosti s istorijom masovne pesme, često preslikavaju probleme iz prošlosti. To uključuje neproblematično poistovećivanje antifašizma s radničkim politikama i odvajanje mesta izvođenja masovnih pesama od prostora organizovane radničke klase. Organizovani horovi, iako sebe nazivaju levičarskim, antifašističkim, pa čak i otvoreno usvajaju jugo-nostalgичne narative (Štiks 2022), često učestvuju u stvaranju novog repertoarskog kanona masovne pesme koji se zasniva na internacionalnoj prepoznatljivosti i versatilnosti upotrebe, stvarajući alternativne zajednice koje nisu nužno povezane s organizacijom same radničke klase. Ovi horovi, koji svojim praksama pružaju otpor sveprisutnim procesima komodifikacije neoliberalnog kapitalizma, često ostaju politički impotentni, ne integrišući se u organizovanje same radničke klase. Time se postavlja pitanje o efikasnosti njihovog političkog delovanja i stvaranja stvarnih promena u društvu.

Važno je prepoznati da su, iako manifestno „politički“, samoorganizovani horovi često najefektivniji u pružanju „estetskog“ iskustva, naglašavajući uživanje u masovnim, radničkim i/ili antifašističkim pesmama. Drugim rečima, dok se postavljaju kao mesto refleksije često amorfnog definisanih emancipatorskih politika, efekti njihovog rada su zadovoljavanje materijalnih estetskih potreba određene samoizabrane grupe.

U potrazi za muzikom organizovane radničke klase, na drugoj strani spektra možemo postaviti sindikalne zabave i proslave, koje iako muzički

i estetski slične na druge događaje u komodifikovanoj neoliberalnoj kulturi koja nas okružuje, postaju „političke“ prakse zbog svoje organizacione povezanosti s radničkom klasom. Uporedimo dva događaja: jedan javni protest u organizaciji sindikata Pošte Srbije i jedna proslava zatvorenog tipa koju organizuje sindikat nakon štrajka. Hor Naša pjesma učestvovao je na javnom protestu grupe sindikata u Pošti Srbije 2018. godine, prilikom čega je repertoar koji smo izvodili potekao iz korpusa pesama komunističkog pokreta, ali koji je kroz institucije socijalističke Jugoslavije poistovećen s pesmama NOB-a (poput „Bilećanke“). Određeni sindikati – organizatori, ali i okupljeni radnici, usprotivili su se našoj intervenciji, percipirajući je kao nešto što će nužno podeliti okupljene radnike, ali i postavljajući pitanje „Da li su ovo [horisti] radnici Pošte?“ Osvrćući se na razliku između mobilizacije i organizovanja, bitno je primetiti da javni sindikalni protesti pre svega treba da budu mesto gde se demonstrira kapacitet sindikata da organizuje radnike i pripremi ih za potencijalnu obustavu – u tom smislu pitanje „da li su ovo radnici Pošte“ nije nikakav odbrambeni mehanizam konzervativnih sindikata od jasnije artikulacije levih pozicija, već pitanje koje je ključno za jačanje organizovanja samih radnika. Drugim rečima, ma koliko naše pesme bile „revolucionarne“, intervencija jedne samoizabrane grupe sa svojom „estetskom“ praksom (koju ona percipira kao „političku“) ne predstavlja nikakav doprinos u jačanju konkretnog organizovanja radničke klase kao revolucionarnog subjekta. Na kraju krajeva, ne treba zaboraviti da se iste pesme redovito priređuju u vidu umetničkih izvedbi u okviru proslava Dana pobeđene nad fašizmom vladajućeg režima, što znači da sasvim lako mogu funkcionisati kao sredstvo legitimizacije neoliberalnog kapitalizma.



Fotografija 2:
Otvorena proba hora Naša
pjesma, Omladinski kulturni
centar Abrašević,
Mostar, jun 2022.
Autor Zlatan Karić

Proslava sindikata Sloga u fabrici Falk ist (Falc East), u Knjaževcu, nakon uspešno završenog štrajka u junu 2023. godine, u kome su radnici izborili povećanje plate od 10%, predstavlja suprotan primer – kako se muzički događaji u okviru radničke klase menjaju i prilagođavaju savremenim kontekstima. Ova proslava nije imala nikakvih dodirnih tačaka s tradicijom masovne pesme radničke tematike ili s repertoarom koji danas baštine samoorganizovani horovi. U muzičkom smislu, ova proslava preslikavala je formu svadbe, gde je čelnik sindikata zauzimao ulogu mladoženje. Korišćenje čuvene narodne novokomponovane pesme „Ne može nam niko ništa“, koja je tokom devedesetih godina 20. veka često preznacavana u nacionalističkim narativima, u okviru ovog događaja imala je funkciju izgradnje morala i osnaživanja radnika i sindikata. Ovo ilustruje dinamičnost i fleksibilnost muzičkih praksi u radničkoj klasi, koje se prilagođavaju konkretnim okolnostima i ciljevima radnika i sindikata. Muzika, kao sastavni deo ovakvih događaja, postaje sredstvo za izražavanje i jačanje kolektivnog identiteta i borbe za radnička prava.

Muzičkoj etnografiji ne manjkaju primeri toga kako kontekst izvođenja pesme može značajno promeniti njena značenja i političku agencnost. Ipak, deluje da su napori u smeru toga da se povрати kultura radničke klase kao životna praksa, koja će biti sinergijska potpora radničkom organizovanju, neretko potpuno slepi na ove uvide.

U konačnici, pitanje „kome ćemo poveriti ulogu nosioca emancipatorskih političkih promena“ ključno je za razumevanje uloge muzike u radničkim pokretima. To ukazuje na potrebu za angažovanjem radničke klase kao aktivnog subjekta u transformaciji društva, a ne samo kao pasivnog recipijenta predstava ili reprezentacija koje će kreirati samoizabrane grupe aktivista, umetnika ili kulturnih radnika. Ukoliko postoji put da masovna pesma u svom istorijskom obliku postane bilo kakav deo buduće autonomne muzičke kulture radničke klase, u prvom koraku je moramo suočiti s njenim sopstvenim suprotstavljenim istorijama.

Literatura

Atanasovski, Srđan. 2011. „Nikola Hercigonja i proizvođenje jugoslovenske nacionalne teritorije“. U: *Nikola Hercigonja (1911–2000), Čovek, Delo, Vreme*. Mirjana Veselinović-Hofman i Melita Milin, ur. Beograd: Muzikološko društvo Srbije, 133–151.

Basso, Lelio. 1981. *Socijalizam i revolucija*. Zagreb: Globus.

Bombardelli, Silvije. 1986. „Padaj silo: teze za prolegomenu revolucionarnoj pjesmi“. U: *Padaj silo: zbornik revolucionarnih pjesama*, dio 1, Ante Vesanović, ur. Split: Književni krug, 11–20.

Cazi, Josip. 1958. *Počeci modernog radničkog pokreta u Hrvatskoj: od prvih radničkih društava do osnivanja Socijaldemokratske stranke (1880–1895)*. Zagreb: Savez sindikata Jugoslavije, Republičko vijeće za Hrvatsku.

Chibber, Vivek. 2022. *The Class Matrix: Social Theory after the Cultural Turn*. Harvard: Harvard University Press.

Cliff, Tony. 1974 [1955]. *State Capitalism in Russia*. London: Pluto Press.

Hercigonja, Nikola. 1972. *Napisi o muzici*. Beograd: Umetnička akademija.

Hofman, Ana. 2016. *Novi život partizanskih pesama*. Beograd: XX vek.

Kollontaj, Aleksandra M. 2019. „Radnička opozicija“. U: *Kulturna povijest Oktobarske revolucije – sto godina kasnije*. Danijela Lugarić Vukas, ur. Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu; Zavod za znanost o književnosti, 17–45.

Kučinić, Domagoj. 2021. „O revolucionarnom muziciranju Pavla Markovca“. *Slobodni filozofski online*, <https://slobodnifilozofski.com/2021/12/o-revolucionarnom-muziciranju-pavla-markovca.html> (3. 5. 2024).

Lasić, Stanko. 1970. *Sukob na književnoj ljevici: 1928–1952*. Zagreb: Liber.

Malešević, Siniša. 2004. *Ideologija, legitimnost i nova država: Jugoslavija, Srbija i Hrvatska*. Beograd; Zagreb: Fabrika knjiga; Jesenski i Turk.

Mandel, Ernest. 1986. *The Meaning of the Second World War*. London: Verso.

Marcuse, Herbert. 1968. *Čovek jedne dimenzije: rasprave o ideologiji razvijenog industrijskog društva*. Sarajevo: Veselin Masleša.

Marković, Tatjana. 2005. *Transfiguracije srpskog romantizma – muzika u kontekstu studija kulture*. Beograd: Univerzitet umetnosti.

McAlevey, Jane. 2016. *No Shortcuts: Organizing for Power in the New Gilded Age*. Oxford: Oxford University Press.

McLuhan, Marshall. 1964. *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York: McGraw-Hill.

Mouffe, Chantal i Ernesto Laclau. 1985. *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*. London; New York: Verso.

Musić, Goran. 2021. *Making and Breaking the Yugoslav Working Class: The Story of Two Self-Managed Factories*. Budapest; New York: Central European University Press.

Overy, Richard. 2022. *Blood and Ruins: The Last Imperial War, 1931–1945*. New York: Viking.

Suvin, Darko. 2014. *Samo jednom se ljubi. Radiografija SFR Jugoslavije 1945.–72., uz hipoteze o početku, kraju i suštini*. Drugo, dopunjeno izdanje. Beograd: Rosa Luxemburg Stiftung.

Štiks, Igor. 2022. *Aktivistička estetika*. Beograd: Rosa Luxemburg Stiftung.

Tomašek, Andrija, ur. 1982. *Muzika i muzičari u NOB*. Beograd: Savez organizacija kompozitora Jugoslavije.

Unkovski-Korica, Vladimir. 2016. *The Economic Struggle for Power in Tito's Yugoslavia: From World War II to Non-Alignment*. London; New York: I. B. Tauris.

Vesanović, Ante, ur. 1986. *Padaј silo: zbornik revolucionarnih pjesama*. Dio 1. Split: Književni krug.

Vesanović, Ante, ur. 1988. *Padaј silo: zbornik revolucionarnih pjesama*. Dio 2. Split: Književni krug.

Vučković, Vojislav. 1968. *Studije, eseji, kritike*. Beograd: Nolit.

Vukomanović, Mladen. 1979. *Sindikalni pokret u Srbiji: 1903–1914. Knj. 1, Glavni radnički savez*. Beograd: Institut za istoriju radničkog pokreta Srbije.

Mass Song and Working Class: Between Organizing and Representations

In this essay, I trace different interactions of the genre of mass song and working class: on one hand, music practices of workers' communities, or organized parts of the working class, and on the other a history of representation of the working class in songs, usually engulfed within more diffused categories such as antifascism or equated with communist-party-building. The statement that the labour movement is on its historic low has become a common statement across the political spectrum. Though not the loudest, a cultural argument has been one of the most widespread to address this phenomenon – that the communal experience of the working class, from trade unions activities, benefit societies, to cultural institutions and shared urban quarters, have all but disappeared. However, by tracing histories of mass songs I show that disregarding workers' communities as living practices is not only a contemporary phenomenon. I particularly argue how the ideas of „socialism from above“ and conflating workers' movement with antifascist movement have contributed to a readiness to substitute practice for representation. Finally, I discuss how we can reflect these lessons to current music practices in the organizing on the Left.

Pjesme otpora i partizanske pjesme na prostoru Hrvatske – pregled pjesmarica i pisanih izvora

Jelka Vukobratović

Izvori u kojima možemo potražiti repertoar pjesama otpora i partizanskih pjesama²¹ iz Hrvatske raznoliki su. Takve su pjesme bile objavljivane prije svega u pjesmaricama, vrsti publikacija koja je za taj tip repertoara imala važnu edukacijsku, popularizacijsku, ali i političku ulogu, s ciljem prenošenja poruka političkih pokreta kojemu su pjesme pripadale (Atanasovski 2017: 33). Mnoge od takvih pjesmarica bile su, međutim, tiskane bez notnoga zapisa, bilo zbog nepovoljnih uvjeta u kojima su nastajale (npr. za vrijeme Drugoga svjetskog rata i ilegalnoga djelovanja radničkih i komunističkih pokreta u međuraću) ili imajući na umu činjenicu da ciljna grupa korisnika takvih pjesmarica nije uvijek bila glazbeno obrazovana. Nakon Drugoga svjetskog rata zbirke partizanskih pjesama objavljivale su se također u svrhu učenja o jugoslavenskoj antifašističkoj borbi i izvedbe, ali i s novim ciljevima sumiranja, sistematiziranja, a ponekad i analize pjesama. Osim kompilacijskih pjesmarica, nakon rata objavljivane su i pojedinačne publikacije, obrade postojećih pjesama za neki konkretni glazbeni sastav (npr. orkestar ili četveroglasni zbor) ili pak novostvorene skladbe (masovnih pjesama) s tematikom otpora. Osim pjesama iz objavljenih zbirki, pjesmarica i pojedinačnih izdanja, postojao je i bogat i šarolik repertoar pjesama koje su pjevale partizanske jedinice za vrijeme Drugoga svjetskog rata, koji je velikim dijelom ostao neobjavljen. Tragove toga repertoara moguće je naći u većinom neobjavljenim

21 U okviru ovoga članka pjesme otpora odnose se na širu kategoriju pjesama koje, osim partizanskih iz Drugoga svjetskog rata, obuhvaćaju i radničke, seljačke i druge pjesme iz perioda prije Drugoga svjetskog rata, kao i prosvjedne pjesme kakve izvide i suvremeni aktivistički zborovi. Premda je u domaćemu kontekstu velik dio toga repertoara izvođen i populariziran zajedno s partizanskim pjesmama, u ovome članku partizanske pjesme smatram užom kategorijom unutar pjesama otpora. Unutar raznolike kategorije partizanskih pjesama nastojim pak naročito ukazati na folklorne pjesme koje su nastajale za vrijeme rata, a uglavnom nisu uvrštavane u reprezentativne pjesmarice.

rukopisnim zbirkama folklorista i etnomuzikologa, poput onih koje se nalaze u dokumentaciji Instituta za etnologiju i folkloristiku u Zagrebu.

Osim notnih tiskovina i pisanih izvora, izvor o repertoaru su, dakako, i snimke. One bi se također mogle načelno podijeliti u barem dvije kategorije: objavljene nosače zvuka (ploče i magnetofonske vrpce) koji su nastajali nakon 1945. godine ili pak neobjavljene terenske snimke etnomuzikologa i folklorista. U ovome ću članku, međutim, snimke ostaviti po strani i predstaviti što se o pjesmama otpora i partizanskim pjesmama može saznati iz pjesmarica i drugih notnih izvora.

Objavljene notne zbirke i pjesmarice iz Hrvatske

Pjevani repertoar partizanskih pjesama i pjesama otpora iz Hrvatske u prethodnim je razdobljima bio svrstavan u barem tri kategorije pa se i objavljeni materijali nalaze u pjesmaricama (ili na nosačima zvuka) posvećenima „revolucionarnim“, „masovnim“ ili „partizanskim“ pjesmama (potonje su ponekad nazivane i „pjesmama borbe“). Riječ je o dijelom preklapajućim terminima, odnosno o repertoaru koji se mogao naći u pjesmaricama iz svih triju kategorija. No, načelno se razlika ipak mogla naznačiti, primjerice, time da su se revolucionarne pjesme češće odnosile na inozemni repertoar, masovne pjesme na skladani repertoar poznatih (domaćih) autora, dok su partizanske pjesme mogle označavati također skladani repertoar koji je nastajao za vrijeme antifašističke borbe, ali i folklorni repertoar koji je nastajao i bio prenošen spontanim usmenim putem među borcima.

Pjesme otpora u Hrvatskoj i bivšoj Jugoslaviji nastajale su i izvodile se i prije početka Drugoga svjetskog rata. Između dvaju svjetskih ratova bile su uspostavljane radničke organizacije pri kojima su djelovale i glazbene sekcije, najčešće pjevački zborovi. Glazbene aktivnosti bile su važan dio radničkoga aktivizma jer je „muzika kao najpopularniji muzički izraz uvijek imala mnogo pristaša, odlike masovnog izražavanja, a po formi i sadržaju uvijek je, posebno u radničkoj borbenoj pjesmi, imala jak utjecaj na mase“ (Curl 1971: 6). U pjesmaricama objavljenima tijekom Drugoga svjetskog rata i nakon nje-ga dio pjesama zadržan je kao važan dio repertoara. Da bih ilustrirala kako se kristalizirala jezgra repertoara, odnosno kako je nastajao svojevrsni poslije-

ratni kanon pjesama otpora, prikazat ću i komentirati sadržaje pet pjesmarica, uglavnom (re)izdanih neposredno nakon rata.

Prva je ratna pjesmarica s notnim zapisima *Naše pjesme* (dalje: NP), izvorno objavljena 1943. i reizdana nakon rata 1945. godine. Ta pjesmarica sadrži 45 pjesama. Druga poslijeratna pjesmarica, također objavljena 1945. godine, *Pjesme borbe: mješoviti zborovi* (dalje: PB), sadrži mnogo manji broj, tek dvanaest pjesama, obrađenih za četveroglasni zbor (N. N. 1946). U Zagrebu je 1945. godine izašla i pjesmarica *Partizanske pjesme* (dalje: PP), koju je za harmoniku obradio Hrabroslav Sokač. Sljedeće, 1946. godine izašle su *Partizanske pjesme za djecu: za pjevanje i klavir* (dalje: PPZD), u kojima je također dvanaest pjesama, jednoglasnih uz klavirsku pratnju, koje se dijelom podudaraju, ali dijelom i razlikuju od selekcije prethodno spomenutih obrada (N. N. 1946). Sve pjesmarice, osim one Hrabroslava Sokača koja je izašla u vlastitoj nakladi, objavljene su u izdanju Nakladnoga zavoda Hrvatske. Godine 1971. izašle su *Radničke revolucionarne pjesme* (dalje: RRP) u izdanju Prosvjetnoga sabora Hrvatske, koje je sabrao i uredio Ivan Curl. Premda je potonja publikacija nastala mnogo kasnije od prvih četiriju i namjenom je drugačija jer sadrži i kratke informativne tekstove, ovdje je koristim kao uvid u dio repertoara predratnih radničkih pokreta koji je i za vrijeme rata i nakon njega ostao u upotrebi.

Svaka od navedenih zbirki sadrži dio zajedničkoga repertoara koji možemo prepoznati kao jezgru kanona pjesama otpora. U gotovo svim pjesmaricama pojavljuju se „Pjesma radu“ (NP, PB, RRP), „Padaj, silo“ (NP, PB, RRP), „Rabotnička“ (NP, PB, RRP), „Seljačka“ (NP, PB, RRP), „Nabrusimo kose“ (NP, RRP), „Crven je Istok i Zapad“ / „Budi se Istok i Zapad“ (NP, RRP). Te su pjesme uglavnom predratne i povezane s radničkim pokretima ili seljačkim i građanskim bunama. Uz iznimku prvih dviju, navedene su pjesme inozemnoga porijekla, a imena autora nisu se navodila u domaćim pjesmaricama. Uz njih, od srodnoga repertoara domaće provenijencije prednjače pjesme „Crveni makovi“ (NP, PPZD, RRP), koju je na stihove Mihovila Pavleka Miškine uglazbio Nikola Hercigonja, i „Matija Gubec“ (NP, PB, RRP), koje se pojavljuju u trima odabranim pjesmaricama, ili pak „Zdignete brati zastave“ (NP, RRP, PPZD), koja je specifična po tome što je pisana za kazališnu predstavu *Matija Gubec* Branka Gavella, ali je naknadno postala popularna u radničkim zborovima i antifašističkome pokretu (Curl 1971: 86). Kao napomena uz te pjesme u zbirci *Radničke i revolucionarne pjesme* stoji da je riječ o zborskim

kompozicijama pisanim za radničke zborove „u razdoblju njihovog najaktivnijeg djelovanja (1934–1939) na riječi poznatih seljaka-pisaca i revolucionara“ (Curl 1971: 88).

Među pjesmama nastalima za vrijeme rata prva se (i po rednome broju u pjesmaricama) pojavljuje „Partizanska“ (poznata i po početnome stihu „Po šumama i gorama“ – NP, PB, PP, PPZD), zatim još i „Mitrovčanka“ (NP, PB, PPZD), „Pjesma Krntijaša“ (NP, PB, PPZD), „Život, mladost“ (NP, PB, PPZD), „Zlomimo bič“ (NP, PB, PP) te „Druže Tito, ljubičice bijela“ (NP, PZD), „Bilećanka“ (NP, RRP) i „Oj, narode Like i Korduna“ (NP, PPZD). Uz one kojima je poznat autor (npr. autor „Pjesme Krntijaša“ je Miroslav Špiler, „Zlomimo bič“ napisao je Nikola Hercigonja, a „Bilećanku“ Milan Apih), ta skupina pjesama, za razliku od prethodne, uključuje i folklorne (npr. „Druže Tito, ljubičice bijela“ i „Oj, narode Like i Korduna“). Spomenimo da se među partizanske pjesme u poslijeratnim pjesmaricama uključuje i dalmatinska pjesma „Marjane, Marjane“ (NP, PP, PZD), premda je njezino porijeklo predratno.

Tipično je za gotovo sve pjesme koje se pojavljuju u poslijeratnim pjesmaricama da imaju karakter himni ili koračnica. Sve su silabičke, većinom su u četverodobnoj mjeri, s jasnim tonalitetnim obilježjima te često koriste početak u rastavljenim akordima osnovnoga dura ili mola. „Himničnosti“²² tih pjesama pridonosi i struktura prve pjesmarice, *Naše pjesme*, za koju možemo pretpostaviti da je služila kao model i za ostale, koja započinje dvjema himnama: „Hej, Slaveni“ i „Lijepa naša“ (iza koje slijedi „Partizanska“). Forma otvaranja pjesmarice himnama ponovljena je u zbirci Hrabroslava Sokača *Partizanske pjesme* koja također započinje s „Oj [sic!], Slaveni“ te *Radničke revolucionarne pjesme* u kojoj je prva pjesma „Internacionala“. Jedine koje odudaraju od karaktera koračnica upravo su folklorne pjesme poput spomenutih „Marjane, Marjane“, „Druže Tito, ljubičice bijela“ i „Oj, narode Like i Korduna“, koje se kreću u postupnim pomacima bez previše skokova i koriste završetke na drugome ili trećem stupnju, što su značajke koje se često susreću u folklornim pjesmama tih krajeva općenito.

22 O ulozi himni u oblikovanju repertoara izvođenoga u NOB-u v. tekst Gala Kirna u ovome zborniku.



Fotografija 3: Ilustracija iz pjesmarice *Partizanske pjesme za djecu*.

Neobjavljene zbirke partizanskih pjesama

Drugi su tip izvora o partizanskim pjesmama objavljeni ili neobjavljeni etnografski materijali. Njih su sakupljali uglavnom školovani glazbenici za vrijeme Drugoga svjetskog rata te etnomuzikolozi nakon rata. Domaći su se etnomuzikolozi pritom vodili kriterijem istraživanja pojedinih lokaliteta, konkretnih mjesta ili područja, gdje su uz drugi glazbeno-folklorni repertoar bilježili i pjesme otpora. Zapise takvih pjesama moguće je naći u radovima hrvatskih etnomuzikologa i drugih etnografa, ali je potraga za njima relativno zahtjevna upravo zato što ih treba pronaći i izlučiti iz regionalnih i lokalnih zbirki. Ovaj članak stoga ne pretendira dati sistematičan uvid u tu građu, koji bi podrazumijevao pregled svih poslijeratnih zbirki u kojima bi se mogle naći i pjesme otpora. Umjesto toga, cilj mi je ukazati na činjenicu da zapisi tih pjesama postoje i u toj vrsti građe te vrlo fragmentarnim uvidom pokazati kako se repertoar i njegove glazbenostilske značajke u etnografskim zbirkama razlikuju u odnosu na objavljene pjesmarice. U prethodno objavljenome radu (Vukobratović 2022) nastojala sam pregledati izabrane neobjavljene zbirke koje su pohranjene u dokumentaciji Instituta za etnologiju i folkloristiku u Zagrebu, a na ovome ću mjestu koristiti neke od zbirki koje su u međuvremenu digitalizirane i dostupne u digitalnome repozitoriju Instituta.²³ Osim zapisivanja građe

23 *Partizanske narodne pjesme iz Like* Miroslava Špilera, *Narodne pjesme iz okolice Bjelovara* Zvonimira Lovrenčevića, *Hrvatske pučke popijevke iz Međimurja*, 1. svezak Vinka Žganca, *Borbene i partizanske pjesme* Slavka Jankovića i *Popijevke iz borbe i izgradnje* Josipa Židovca; <https://repozitorij.dief.eu>.

u lokalnim zbirkama, poslijeratni su istraživači nastojali analizirati i sistematizirati prethodno prikupljeni repertoar i u svojim radovima donijeti zaključke pa ću na kraju ovoga rada pokušati sumirati najvažnije među njima.

Već iz najstarijih etnografskih izvora vidljive su razlike u repertoaru partizanskih pjesama i pjesama otpora u odnosu na prethodno spomenute objavljene zbirke. Najstarija je neobjavljena etnografska zbirka partizanskih pjesama iz Hrvatske koja sadrži notne zapise rukopisna zbirka *Partizanske narodne pjesme iz Like* Miroslava Špilera, nastala između 1941. i 1943. godine.²⁴ Ona sadržava 400-tinjak pjesama koje je Špiler sam prikupljao, a samo je 31 napjev zapisan i notno. Među napjevima koje je Špiler zapisao u Lici za vrijeme rata dvije se pjesme pojavljuju i u kasnijim zbirkama: „Oj, narode Like i Korduna“ (broj 9 u Špilerovoj zbirci) i „Druže Tito, ljubičice bijela“ (broj 14). Prva je pjesma u Špilerovoj zbirci, doduše, zapisana s drugačijim tekstom, kao „Omladino, diko našeg roda“, ali uz melodiju i ritam koji se pojavljuju u pjesmaricama *Naše pjesme* i *Partizanske pjesme za djecu* u pjesmi „Oj, narode Like i Korduna“. Špiler je također uz svoju varijantu zapisa stavio napomenu da se uz tu melodiju pjevaju mnoge „partizanske riječi“. Druga spomenuta pjesma, „Druže Tito, ljubičice bijela“, također je zapisana kod Špilera u malo drugačijoj varijanti melodije, što je česta pojava kod etnografskih zapisa glazbe koji donose sluhom „uhvaćene“ izvedbe pojedinačnih pjevača.

Osim Špilerove zbirke, koja je jedina koncipirana tematski i usmjerena na konkretni repertoar, drugi su tip neobjavljene građe partizanskih pjesama pjesme koje su hrvatski etnomuzikolozi bilježili na svojim terenskim istraživanjima usmjerenima prema lokalnim glazbenim fenomenima. Primjerice, Zvonimir Lovrenčević u svojim je zbirkama iz okolice Bjelovara u ranome poraću bilježio i repertoar povezan s jugoslavenskom antifašističkom borbom (1948; 1951; 1952). Među 32 pjesme zapisane u prvome svesku *Narodnih pjesama iz okolice Bjelovara*, prikupljene između 1948. i 1952. godine, Lovrenčević je zapisao i 8 partizanskih.²⁵ Među tim pjesmama nema nijedne pjesme iz „kanoniziranoga“ repertoara, a pojavljuju se i dvije s lokalnim

24 Zbirka je dostupna u digitalnome repozitoriju Instituta za etnologiju i folkloristiku: <https://repozitorij.dief.eu/a/?pr=i&id=69597>.

25 To su broj 687 „Titovi smo mladi partizani“, broj 688 „Bolna leži omladinka Mara“, broj 689 „Složnim glasom svud se ori“, broj 690 „Svakoj majci treba da je dika“, broj 691 „Kad partizan u boj kreće“, broj 693 „Kad brigada Bilogorom krene“, broj 694 „Bilogoro širokoga lista“ i broj 695 „Druže Tito, ljubičice plava“. Dostupno u digitalnome repozitoriju IEF-a: <https://repozitorij.dief.eu/a/?pr=i&id=69501>.

toponimima: „Kad brigada Bilogorom krene“ (broj 693, na melodiju srodnu pjesmi „Oj, narode Like i Korduna“) i „Bilogoro širokoga lista“ (broj 694). Posljednja iz partizanskoga repertoara u Lovrenčevićevu je prvome svesku „Druže Tito, ljubičice plava“ (broj 695), ali njezina je melodija bitno drugačija od varijanti pjesme „Druže Tito, ljubičice bijela“ u spomenutim objavljenim zbirkama.

Takoder u ranome poraću, intenzivan terenski rad na međimurskoj folklornoj glazbi provodio je Vinko Žganec, a dio je njegovih zbirki do danas ostao neobjavljen (1945-1946; 1952). Uvid u prvi svezak pjesama zapisanih između 1945. i 1952. godine otkriva i pet lokalnih pjesama otpora, i radničkih i antifašističkih.²⁶ Pjesme početnim stihom uglavnom ne odaju tematiku otpora, a u pjesmi broj 1327 „Međimurje, mala zemlja milena“ pjevačica je samostalno dodala stih „vratijo se mili dragi partizan“ u prethodno postojeću pjesmu, što svjedoči o načinima nadogradnje folklornoga repertoara novim temama. Prema tonskim (široki rasponi pjesama, korištenje starocrkvenih modusa i kvintnih transpozicija) i ritamskim obilježjima (melodija prati ritam riječi, u punktiranome je ritmu kraća nota često prije dulje) te polaganome tempu u kojemu su se izvodile, međimurske partizanske pjesme više odgovaraju lokalnoj folklornoj glazbi nego pjesmama u objavljenim pjesmaricama. Iznimku predstavlja pjesma pod brojem 1329 „Međimurci smo mladi partizani“, koja je u duru s početnim trozvukom i u jasnome dvodobnome, odnosno četverodobnom ritmu koji podsjeća na koračnicu. Pjesma značajkama odudara od lokalnih zato što i nije riječ o lokalnoj, već o šire rasprostranjenoj partizanskoj pjesmi u kojoj se, kao i u mnogim drugim primjerima, mijenjao toponim, a poznatija je u varijantama teksta „Rasinski“ i „Toplički smo mladi partizani“ (v. Hercigonja i Karaklajić 1962: 98–100, gdje se navode i drugi primjeri toponima).

I u kasnijim periodima hrvatski su etnomuzikolozi u svojim terenskim istraživanjima nastojali bilježiti partizanske pjesme, a Društvo skladatelja je, štoviše, glazbene istraživače *Rezolucijom* iz 1950. godine nastojalo obvezati da svoja istraživanja usmjere k sakupljanju pjesama o „palim borcima, majkama i partizankama, Titu i Armiji, bratstvu i jedinstvu“ (Bezić 1998: 36). Jerko Bezić je u četirima svojim regionalnim studijama (Bezić 1967–1968;

26 Pjesme broj 1275 „Došlo nam je, došlo, to žalosno leto“, broj 1278 „Fabrika zasvira, radnik nema mira“, broj 1321 „Međimurje, kak si v lepom cvetu“, broj 1327 „Međimurje, mala zemlja milena“, broj 1329 „Međimurci smo, mladi partizani“. Digitalno dostupno na: <https://repozitorij.dief.eu/a/?pr=i&id=69511>.

1975; 1981; 1990) bilježio i taj tip pjesama prilikom vlastitih istraživanja muzičkoga folklora određenoga lokaliteta. U studiji folklorne glazbe Sinjske krajine zabilježio je četiri pjesme: jednu guslarsku pjesmu (Bezić 1967–1968: 231) te pjesme „Na hiljadu i devet stotina“ (isto: 248; v. i Hercigonja i Karaklajić 1962: 4, 33), „Oj, Jabuko, moje selo malo“ (Bezić 1967–1968: 257) i „Poletjelo jato vrana“ (isto: 261). Riječ je uglavnom o pjesmama lokalne provenijencije, no posljednja, „Poletjelo jato vrana“, premda koristi lokalni tekst, ima melodiju istovjetnu melodiji poznatije partizanske pjesme „Na Kordunu grob do groba“, na što upozorava i Bezić. Također, jednu pjesmu čija tematika nije antifašistička, „Neslidane popasli te voli“, Bezić je zapisao sučelice napjevu „Oj, narode Like i Korduna“ (Bezić 1967–1968: 261) da bi „upozorio na srodnost njihovih melodijskih krivulja“ (isto: 214), čime je neizravno pokazao i utjecaj poslijeratne popularizacije partizanskih pjesama na lokalnu folklornu glazbu. Srodno tomu, u studiji o folklornoj glazbi Brača Bezić pronalazi „posebno prepletanje melodija različita porijekla [...] u napjevima za partizanske pjesme“ (Bezić 1975: 310). Terensko istraživanje na otoku Braču otkrilo je Beziću lokalne varijante tekstova na poznate melodije partizanskih pjesama (primjer je pjesma „Partizani mi smo brački“ pjevana na melodiju „Po šumama i gorama“) ili pak prilagodbe unesenih melodija pjesama u lokalnoj glazbeno-folklornoj sredini, što oprimjeruje pjesma „Drug nam Tito iz Bosne šalje telegrame“, u kojoj se pojavljuje silazeći 7. stupanj, tipičan za srednjodalmatinske otoke, a koji se ne nalazi u varijantama te pjesme zabilježenima drugdje (isto: 311). U svojoj studiji o folklornoj glazbi otoka Zlarina Bezić također pronalazi repertoar partizanskih pjesama sa sličnim lokalnim prilagodbama pa otkriva, primjerice, napjev „Sastala se Dalmacija s Likom“ kao lokalnu varijantu kozaračkoga kola. Objašnjava i da su se kao noviji sloj folklora lokalno zadržale i prihvatile one partizanske pjesme čiji stil odgovara otprije prihvaćenim stilovima lokalnoga folklornog pjevanja, npr. stilu dalmatinskih urbanih folklornih pjesama i stilu pjevanja na bas (Bezić 1981: 57). Premda na svim navedenim lokacijama svojih terenskih istraživanja Bezić razgovara i s kazivačima koji su i sami sudjelovali u antifašističkoj borbi i svjedoče o nekima od lokalnih prilagodbi repertoaru koje su se događale i za vrijeme rata, čini se da studije koje su nastale tridesetak ili više godina nakon Drugoga svjetskog rata ponajviše ilustriraju poslijeratnu diseminaciju i utjecaj partizanskih pjesama na lokalni folklorni repertoar.



Fotografija 4: Ilustracija iz pjesmarice *Partizanske pjesme za djecu*.

Za razliku od spomenutih zbirki u kojima su lokalne pjesme bilježene sporadično, drugi poslijeratni istraživači partizanskih pjesama pokušavali su analizirati i sistematizirati sakupljenu građu. Među prvim je takvim radovima rukopisna knjiga *Borbene i partizanske pjesme* Slavka Jankovića iz 1953. godine koja donosi pregled pjesama iz prethodno objavljenih pjesmarica i daje njihovu osnovnu analizu.²⁷ Već u svojem popisu od 97 pjesama Janković daje uvid u osnovne tonalitete i ritamska obilježja pjesama te za dio pjesama rekonstruira njihovo porijeklo. Sličan, ali malo drugačiji zadatak preuzeo je i Franjo Židovec, koji je notno prepisao pjesme iz prethodno objavljenih i rukopisnih zbirki partizanskih pjesama, sučeljavajući različite varijante istih pjesama zabilježenih u njima, a repertoar je proširio i uključivanjem poslijeratnih „pjesama izgradnje“.²⁸ Židovec koristi etnografske zapise Špilera, Lovrenčevića, Žganeca, Slavka Zlatića, Josipa Stojanovića, Stjepana Stepanova, Hinka Singera i drugih te Instituta u Sarajevu, uz prijepise pjesama iz objavljene zbirke *Naše pjesme*. Židovec pritom ne nudi analizu kao Janković, nego su njegovi zapisi vjerojatno bili namijenjeni kasnijim analizama i pokušajima sumiranja glazbenih značajki. Zadatak sistematizacije i izlučivanja najvažnijih glazbenih značajki toga repertoara za Jankovića i Židovca, ali i za sve kasnije istraživače, bio je težak jer je bila riječ o raznolikim pjesmama. U Jankovićev su početni popis, osim pjesama s različitih lokaliteta Hrvatske i Jugoslavije, bile

27 Dostupno na: <https://repozitorij.dief.eu/a/?pr=i&id=69519>.

28 Dostupno na: <https://repozitorij.dief.eu/a/?pr=i&id=69669>.

uključene i pjesme koje je Janković označio kao „umjetničke“, odnosno koje su skladali školovani glazbenici, a onda i pjesme koje su porijeklom bile iz drugih zemalja. Metodološki postupci tadašnje etnomuzikologije, koji su se temeljili na prepoznavanju i sumiranju glavnih tonskih i ritamskih značajki pjesama, bili su na takav tip repertoara neprimjenjivi, pa i besmisleni (Hofman 2004).

Mnogi su istraživači u svojim publikacijama stoga pribjegli nekoj vrsti podjele i kategorizacije. Primjerice, najutjecajnija poslijeratna zbirka, *Zbornik partizanskih narodnih napeva* Nikole Hercigonje i Đorđa Karaklajića, dijeli repertoar u čak pet kategorija: 1) nove, originalne pjesme nastale tijekom rata (anonimne ili autorske), 2) originalni tekstovi primijenjeni na starije postojeće narodne melodije, 3) originalni tekstovi primijenjeni na ranije borbeno pjesme, 4) originalni tekstovi na ranije umjetničke neborbene melodije te 5) prilagođeni tekstovi (Hercigonja i Karaklajić 1962: VIII). Stručnjaci su nakon rata, dakle, imali poteškoće u pokušajima svođenja tako raznolikoga repertoara pod istu vrstu „partizanske narodne pjesme“ (Atanasovski 2017: 40), a te će se poteškoće razriješiti tek promjenom fokusa sa stilskih obilježja prema „kontekstu“ kao ključu razumijevanja nastanka, širenja i izvedbe tih pjesama (Bošković-Stulli 1983; Rihtman-Auguštin 1975).

Iz ranijih je etnografskih zapisa, međutim, moguće saznati da je dio repertoara koji je nastajao na terenu bio građen na lokalnim tradicijskim značajkama pojedinoga kraja. Činjenicu da velik dio takvih pjesama, koje su nastajale na temelju lokalnih folklornih značajki, nije zaživio nakon rata i da nisu ušle u objavljene pjesmarice stručnjaci su različito tumačili. Primjerice, skladatelj Slavko Zlatić u jednome je svojem radu pretpostavio da su partizanske pjesme u ranoj fazi pojavljivanja koristile značajke netemperiranih nizova pojedinih krajeva koji su s vremenom potisnuti (Zlatić 1975: 215), a slično je uvidom u građu zaključila i Ceribašić, prepoznajući da su u početku „partizanski tekstovi jednostavno bili primijenjeni na već postojeće glazbene modele“ poput varijanti bećarca, gange i rere ili pjesama u kolu (Ceribašić 1998: 121). Zbog toga što su partizanske jedinice sačinjavali ljudi iz različitih mjesta i društvenih slojeva (Rihtman-Auguštin 1975: 153; Ivančan 1961: 281), moguće je da su pjesme koje su nosile specifične lokalne folklorne značajke prilagođavane i mijenjane tako da budu prijemčivije širemu krugu pjevača (Hofman 2004: 91), a neki su istraživači tvrdili da su se u pjesmama, naroči-

to onima koje su bile popularne i nakon rata, miješale značajke tradicijskih glazbi različitih krajeva i stvarala sintetička folklorna obilježja (Bezić 1990: 10; Zlatić 1975: 214–215). Kao jedna od najpopularnijih književno-folklornih formi koje su korištene među partizanima u Drugome svjetskom ratu prepoznat je dvostih (Rihtman-Auguštin 1975: 155), a u glazbenome je smislu prednost imao stil pjevanja na bas koji je u to vrijeme već bio raširen diljem zemalja bivše Jugoslavije (Bezić 1981: 58; Ceribašić 1998: 126). Slično tomu, Ivan Ivančan u članku o partizanskome plesu u Hrvatskoj prepoznao je da su se najviše izvodila i dalje prenosila ona kola u kojima je moguće prepoznati plesne značajke različitih regija i republika (poput kozaračkoga ili kukunješća; Ivančan 1961: 284).

Ujednačavanje stila folklornih partizanskih pjesama moguće je prepoznati i u *Zborniku partizanskih narodnih napeva* Hercigonje i Karaklajića u kojemu je, unatoč trudu urednika da prilože različite varijante pjesama iz raznih krajeva Jugoslavije, vrlo malen broj netemperiranih pjesama (Hercigonja i Karaklajić 1962: 212, gdje je priložen i Ronjgovljev zapis partizanske pjesme iz Istre kao rijedak takav primjer). To ujednačavanje stilova moglo je proisteći iz funkcije tih pjesama, odnosno njihove namjene u prenošenju političkih poruka (Hofman 2004: 89), te konteksta izvedbe, bilo spontano unutar (sastavom mješovitih) partizanskih jedinica, bilo na mitinzima i organiziranim priredbama. Upravo su na organiziranim događajima održavani nastupi i uvježbavanih društava koja su, osim folklornoga, izvodila i skladani repertoar. Spomenuli smo predratne radničke zborove, a organizirana glazbena društva koja su vodili školovani glazbenici postojala su i u partizanskim odredima za vrijeme Drugoga svjetskog rata (Hofman 2016: 48). Ta su organizirana glazbena društva za vrijeme rata u prvome redu bili pjevački zborovi kojih je bilo najviše (N. N. 1980: 569), a onda i orkestri, poput limene glazbe iz Žrnovnice, ili rjeđe drugi tipovi instrumentalnih ansambala, poput tamburaških (Ceribašić 1998: 120).

Zaključak

Ovaj kratak pregled objavljenih i neobjavljenih notnih zapisa pjesama otpora, ponajviše partizanskih iz Drugoga svjetskog rata, ali i predratnih radničkih pokreta i poslijeratne obnove, dao je uvid u razlike između objavljenih pjesmarica i mahom neobjavljenih etnografskih zapisa tih pjesama. Već početni pregled objavljenih pjesmarica odaje da je repertoar koji je ušao u poslijeratnu upotrebu bio vrlo selektivan. To potvrđuju i rani poslijeratni istraživači partizanskoga folklora poput Franje Židovca koji je u svojem radu 1954. godine napisao da je „do sada štampan priličan broj zbirki s istim ili sličnim sadržajem“ (Židovec 1954: [1]). Također, pjesme su glazbenostilski ujednačavane i, u skladu s revolucionarnim idejama, približavane načinu izvođenja masovnih borbenih pjesama (Hofman 2004: 89, 95). Objavljeni repertoar široko je diseminiran i putem učestalih izvedbi postao je prepoznatljiv zvučni simbol borbe i otpora u bivšoj Jugoslaviji, a povratno je utjecao i na lokalne folklorne izvedbe. No, osim toga, iz etnomuzikoloških i folklorističkih radova mogu se uočiti i načini pregovaranja oko prihvaćanja i izvedbe partizanskih pjesama kao folklorne glazbene prakse. Kao što je Hofman utvrdila za suvremene aktivističke zborove koji repertoaru tih pjesama ne pristupaju kao „artefaktima“, već inzistiraju na partizanskoj kulturi kao na praksi koja živi i na njezinoj aktualnosti za sadašnji trenutak (Hofman 2016: 52), tako su i poslijeratna etnografska istraživanja pokazala da je mimo službenih načina korištenja antifašističkoga pjevanog repertoara postojala i kultura spontanoga kreiranja, modificiranja, prihvaćanja i odbacivanja, putem koje su okoštale verzije pjesama ponovno postajale živa i promjenjiva folklorna praksa.

Literatura

Atanasovski, Srđan. 2017. „Socialism or Art: Yugoslav Mass Song and Its Institutionalizations.“ *AM Journal* 13: 31–42.

Bezić, Jerko. 1975. „Glazbeni svijet Bračana u predaji prve polovice 20. stoljeća“. *Narodna umjetnost* 11-12: 301-314.

Bezić, Jerko. 1967.–1968. „Muzički folklor Sinjske krajine.“ *Narodna umjetnost* 5–6: 175–275.

Bezić, Jerko. 1981. „Folklorna glazba otoka Zlarina.“ *Narodna umjetnost* 18/1: 27–146.

Bezić, Jerko. 1990. „O folklornoj glazbi Like“. *Rad XXXVII. Kongresa SUFJ: Plitvička jezera*. Zagreb: Društvo folklorista Hrvatske, 8–14.

Bezić, Jerko. 1998. „Ethnomusicology and ethnochoreology at the Institute from the late forties to the eighties“. *Narodna umjetnost* 35/1: 23–51.

Bošković-Stulli, Maja. 1983. „Narodne pjesme u okviru pjesništva NOB-a.“ *Usmena književnost nekad i danas*. Beograd: Prosveta, Biblioteka XX vek, 179–186.

Ceribašić, Naila. 1998. „Heritage of the Second World War in Croatia: Identity Imposed Upon and By Music.“ U: *Music, Politics War: Views from Croatia*. Svanibor Pettan, ur. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku; Centar za ženske studije, 109–128.

Curl, Ivan, ur. 1971. *Radničke revolucionarne pjesme*. Zagreb: Prosvjetni sabor Hrvatske.

Hercigonja, Nikola i Đorđe Karaklajić. 1962. *Zbornik partizanskih narodnih napeva*. Beograd: No-lit.

Hofman, Ana. 2004. *Partizanske pesme: uloga u kreiranju društvenog sistema*. Magistarski rad, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd.

Hofman, Ana. 2016. *Novi život partizanskih pesama*. Beograd: XX vek.

Ivančan, Ivan. 1961. „Partizanski ples u Hrvatskoj.“ *Zbornik radova SAN LXVIII*. Beograd: Etnografski institut, 281–286.

Lovrenčević, Zvonimir. 1948., 1951., 1952. *Narodne pjesme iz okolice Bjelovara*, sv. I., Rukopis na Institutu za etnologiju i folkloristiku, Zagreb. IEF rkp. N 13.

N.N. 1945. *Naše pjesme: drugo prošireno izdanje*. Zagreb: Hrvatska nakladna tiskara.

N. N. 1946. *Partizanske pjesme za djecu*. Za klavir obradio Evgenij Vaulin. Zagreb: Nakladni zavod Hrvatske.

N. N. 1946. *Pjesme borbe. Mješoviti zborovi*. Zagreb: Tiskara Nakladnog zavoda Hrvatske.

N. N. 1980. „Kultura u Hrvatskoj u Narodnooslobodilačkom ratu i revoluciji.“ U: *Leksikon Narodnooslobodilačkog rata i revolucije u Jugoslaviji 1941–1945*. Danilo Bulajić, ur. Beograd; Ljubljana: Udruženi izdavači IRO Narodna knjiga Beograd, IRO Partizanska knjiga Ljubljana, OOUR izdavačko-publicistička delatnost Beograd, 568–571.

Rihtman-Auguštin, Dunja. 1975. „Folklor kao komunikacija u NOB-u.“ U: *Kultura i umjetnosti u NOB-u i socijalističkoj revoluciji u Hrvatskoj*. Ivan Jelić, Dunja Rihtman-Auguštin i Vice Zaninović, ur. Zagreb: Institut za historiju radničkog pokreta Hrvatske; Spektar; Skupština općine Trešnjevka, 151–166.

Špiler, Miroslav. 1941.–1943. *Partizanske narodne pjesme iz Like 1941–1943*. Rukopis na Institutu za etnologiju i folkloristiku, Zagreb. IEF rkp. N 112.

Vukobratović, Jelka. 2022. „O partizanskim pjesmama kao folklornoj glazbi u okviru hrvatske etnomuzikologije i oko nje“. *Književna istorija* 54/176: 89–104.

Zlatić, Slavko. 1975. „Narodno stvaralaštvo i izvorna partizanska pjesma u NOB-u.“ *Kultura i umjetnost u NOB-u i socijalističkoj revoluciji u Hrvatskoj*. Ivan Jelić, Dunja Rihtman-Auguštin i Vice Zaninović, ur. Zagreb: Institut za historiju radničkog pokreta Hrvatske; Spektar; Skupština općine Trešnjevka, 213–216.

Žganec, Vinko. 1945.–1946., 1952. *Hrvatske pučke popijevke iz Međimurja, sv. I, 1945/46; 1952*. Rukopis na Institutu za etnologiju i folkloristiku, Zagreb. IEF rkp. N 25.

Židovec, Franjo. 1954. *Popijevke iz borbe i izgradnje (izbor iz različitih zbirki)*. Rukopis na Institutu za etnologiju i folkloristiku, Zagreb. IEF rkp. N 181.

Songs of Resistance and Partisan Songs from Croatia: Overview of Songbooks and Written Sources

The songs of the anti-fascist struggle in the previous century were published as individual sheet music editions, as compilations in songbooks or on sound media (records, cassettes). However, a large part of the orally transmitted repertoire that was created during the Second World War remained unpublished, and traces of it can be found in manuscript collections resulting from field research by folklorists and ethnomusicologists. Musically, these songs were very diverse because on the one hand they were based on specific local musical styles, and on the other hand, they relied on the original compositions or songs transferred from other countries (for example, Russian revolutionary songs or songs from the Spanish Civil War). This article will provide an overview of sources on the anti-fascist musical repertoire from Croatia and former Yugoslavia. Through an insight into the published and partially available unpublished sources, the musical characteristics of that repertoire will be commented, revealing the ways of their transmission and the practice of their performance.

Anonimnost i masovnost pjesničke produkcije u Narodnooslobodilačkoj borbi²⁹

Gal Kirn

Iznimno snažnu kulturno-umjetničku produkciju jugoslavenske Narodnooslobodilačke borbe (dalje: NOB) oblikovale su različite umjetničke forme – od partizanskoga tiska, pjesništva, glazbe, kazališta i plesa do grafičke umjetnosti, fotografije, crteža, slika i filmova. Neizmjerno bogatstvo stvaralaštva, mjereno u tisućama grafika/linoreza te oko 40 000 pjesama, ne bi bilo ostvareno bez kolektivnoga doprinosa etabliranih i angažiranih umjetnika, ali i mnogobrojnih anonimnih partizana koji su se počeli baviti umjetničkim aktivnostima u ratnim vremenima. Mnogi su borci upravo tijekom NOB-a počeli pisati i čitati, što je potaknulo duboke kulturne i revolucionarne procese (Komelj 2008; Kirn 2020).

U prvome dijelu teksta bit će istaknut kontekst masovne produkcije i anonimnosti s naglaskom na partizansku pjesničku ostavštinu. Izraz „anoniman“ ovdje treba sagledavati kao višeznačan pojam: neki partizani nisu potpisivali svoje pjesme, neki su se potpisivali samo imenom ili su pak koristili kodno ime. Korištenje kodnih imena bio je uobičajen obrazac predratnoga komunističkoga ilegalnoga kulturnog djelovanja i način zaštite ne samo pojedinaca, već i *modus operandi* organizacijskoga rada pokreta u cjelini. U kulturnome kontekstu NOB-a anonimnost je proizvela još jednu važnu transformativnu gestu: suprotstavila se buržoaskomu „geniju individualnosti“ i autorstvu povezanomu s imenom kreatora pojedinoga kulturno-umjetničkog čina koji djeluje unutar ustaljenih kanona – objavljuje u renomiranim izdavačkim kućama i svoje stvaralaštvo namjenjuje određenomu krugu publike. Anonimnost partizanskih umjetnika, utjelovljena u kulturnome radu

29 Ovaj tekst sadrži proširene i razrađene odlomke iz 3. poglavlja moje monografije *Partisan Counter-Archive* (2020). Zahvaljujem Ani Hofman na korisnim komentarima prve inačice teksta, realizirane u okviru projekta *Protesti, umetniške prakse in kultura spomina v postjugoslovanskem kontekstu* (ARIS, J6-3144).

masa, postala je njihovo bitno obilježje. Ogroman broj umjetničkih djela bio bi nezamisliv bez mnogobrojnih anonimnih partizana koji su zajedno s etabliranim umjetnicima te kulturno osvještenijim pripadnicima Komunističke partije organizirali kulturnu produkciju i njezino širenje.

U drugome dijelu članka bavim se nastankom mnogobrojnih partizanskih himni koje najjasnije ukazuju na višeznačne aspekte anonimnosti i masovnosti u umjetničkome stvaralaštvu NOB-a. Himna se obično smatra formom koja predstavlja neku specifičnu političku zajednicu / nacionalnu državu pa bismo mogli pretpostaviti da će jedna pjesma postati službenom himnom jugoslavenske partizanske vojske tijekom četiriju godina otpora. Očekivalo bi se postojanje himne svih partizana u Jugoslaviji ili himne određenih republika. Suprotno tomu, u ovome se tekstu naglasak stavlja na produkciju desetaka, pa i stotina himni posvećenih borbama potlačenih, partizanskim osobnostima i aktivnostima.

Pjesnička hiperprodukcija i anonimnost

Branko Petranović napisao je detaljnu povijesnu studiju o NOB-u s naglaskom na partizanski tisak. Zaključio je da je tijekom rata objavljeno više od „3.500 partizanskih novina“, kao i „151 zbirka poezije, 111 knjiga i brošura/ knjižica umjetničke proze-književnosti i 102 zbirke izvještaja“ (Petranović 1988: 371). Ako pak govorimo o teritoriju Slovenije, Propagandna sekcija Izvršnog odbora Oslobođilačke fronte objavila je 1944. godine knjižicu pod naslovom *Partizanske tiskare u Sloveniji* (1944).³⁰ U potonjoj se navodi da je u vremenskome rasponu od samo osam mjeseci, od prosinca 1943. do srpnja 1944., zabilježena redovita objava

[...] 169 različitih časopisa, među njima dva dnevnika i šest tjednika. Svakog mjeseca objavljeno je 340 partizanskih novina, a svaki mjesec jednim člankom ili pjesmom pridonijelo je više od 4000 partizanskih oficira i boraca koji su surađivali u tiskarskim djelatnostima (Kranjc 1944: 31).

30 Za bolji uvid u povijesni kontekst i partizanski tisak v. Repe (2004).

U usporedbi s tiskom drugih pokreta otpora iz Drugoga svjetskog rata diljem Europe, NOB je karakterizirala iznimna razina kulturne produkcije. Član Titove najbliže pratnje Vladimir Dedijer na osnovi prikupljenih dokumenata utvrdio je da je tijekom Drugoga svjetskog rata napisano više od 40 000 partizanskih pjesama i poema (Dedijer 1980: 929). Zbog izuzetne mobilnosti partizanskih jedinica mogućnost arhiviranja svih tih uradaka zasigurno je bila iznimno izazovna. Također, u socijalističkoj Jugoslaviji nije bilo središnjega spremišta partizanskih umjetničkih djela u kojemu bi se pohranjivale partizanske pjesme, već je velik dio te pjesničke građe bio razasut u različitim republičkim arhivima, muzejima NOB-a i privatnim ostavštinama. Sistematizaciju tih pjesama dugujemo marljivomu radu mnogobrojnih kulturnih djelatnika i intelektualaca koji su započeli sakupljati pjesme i poeme koje su se objavljivale u partizanskim novinama, brošurama, dječjim knjigama, kao i u publikacijama partizanske proze i pjesama. U Sloveniji najopsežniji takav projekt, koji je obuhvatio većinu partizanskih pjesama, proveli su te tijekom njega prikupili i u suuredništvu objavili Boris Paternu, Irena Novak-Popov i Marija Stanonik te mnogobrojni predavači i polaznici seminara Slovenskih studija u suradnji sa Znanstvenim institutom Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Ljubljani.³¹ Ostale važne publikacije u kojima se nalaze partizanske pjesme iz Srbije, Hrvatske i drugih dijelova Jugoslavije znatno su manjega opsega.³² Velika većina tih pjesama i stihova nije prevedena ni na koji nejužnoslavenski jezik. Još je jedan detalj od ključne važnosti: da su se pjesme koje su nastajale u NOB-u u velikoj mjeri oslanjale na već postojeći repertoar – na napjeve iz lokalnoga folklor a i iz međunarodnoga fundusa pjesama, u koje su se interpolirali novi tekstovi kroz parodiranje starih popularnih pjesama, mješavine međunarodne revolucionarne i narodne poezije te nacionalnih budnica.³³

Partizanske pjesme kao djela nisu bile iznimne samo u smislu izrazito velike produkcije, već i raznolikih modusa diseminacije: od „tradicional-

31 Četverotomna antologija naslovljena je *Slovensko pesništvo upora 1941–1945* (Slovensko pjesništvo otpora 1941–1945) (Paternu i dr. 1987; 1995; 1998). Snimljen je i jedan dokumentarni film koji se bavio temom partizanske poezije, *Vojna poezija*, autora Milana Ljubića (1965.).

32 Čubelić (1983); Rodić (1983); Nedeljković (2017).

33 Za detalje v. Hofman (2016) koja upućuje na *Zbornik partizanskih narodnih napjeva* (Hercigonja i Karaklajić 1962), u kojoj se mogu pronaći mnogobrojne inačice iste pjesme.

nih“, uredno dizajniranih zbirki poezije i pjesama do kolektivnih recitacija i adaptacija u pjesmama koje su bile popraćene uglavnom improviziranim notnim zapisima i instrumentalnom pratnjom.³⁴ „Partizanska pjesma bila je posvuda“, sjeća se Šime Kronja, jedan od građana Ruda, koji je svjedočio inauguraciji Prve proleterske brigade: „Partizanski vojnici došli su u naš grad pjevajući“, njihova je pjesma animirala nove borce i „odjekivala dugo nakon što su napustili naš grad“ (Bojić i dr. 1966: 19). Poezija, a posebno partizanske pjesme, bila je potpora borcima i u najtežim vremenima bitaka, i tijekom dugih iscrpljujućih marševa u snijegu, i u trenucima predaha, i na oslobođenim teritorijima. Čitanje pjesama naglas odvijalo se i na kulturnim događajima, formalnima i neformalnima, kao i čitanje u tišini ili naglas oko vatre – partizanska poezija i pjesma postale su crvena nit koja se provlačila kroz borbu; to je bila vitalna usmena ostavština borbe nakon rata, evokacija vremena, krajolika i zvučnih pejzaža otpora, u kojoj su anonimne mase poprimale važnost središnjih političkih subjekata (Kirn 2020). Ta sveprisutnost i kolektivna priroda produkcije i širenja poezije i pjesama govori o specifičnome modalitetu partizanskoga stvaralaštva koji se može nazvati „partizanskom avangardom“. To se stvaralaštvo uvelike razlikuje od produkcije prijeratnoga kulturnoga urbanog miljea, namijenjenoga uglavnom građanskoj i elitnoj publici ljevičarskoga usmjerenja. Neki su partizanski pjesnici, međutim, nastavili eksperimentirati s vrlo suptilnim pjesničkim postupcima, dok su ih s druge strane uvjeti oružanoga otpora primorali na korištenje metričkih shema i na suradnju sa skladateljima koji su bili vješti u preobrazbi stihova u pjesme. Močnik (2018) ispravno zaključuje da su najrasprostranjeniji oblici vizualne partizanske kulture bili „distribuirani kao letci i plakati“, dok se „poezija trebala pjevati“. U tome smislu za istraživače partizanske pjesme dominantni su bili usmeni oblici njihova izvođenja i prenošenja. Nadalje, partizanska poezija, posebice partizanske pjesme, nije bila namijenjena nekoj određenoj publici poznavatelja. Mjesto njihova punog življenja bile su partizanske priredbe, partizanski nastupi i spontano pjevanje kao dio života NOB-a. To su bila susrećišta masa anonimnih i renomiranih pjesnika, stjecišta onih koji su

34 Prva zbirka pjesama objavljena je u Sloveniji. Glavno zapovjedništvo oslobodilačke fronte naložilo je tiskanje izdanja Mateja Bora *Previharimo viharje* (Vihorom protiv vihora, 1961) u ilegalnoj tiskarskoj radionici u Brdu, u siječnju 1942. godine. Tiskano je 10 000 primjeraka te pjesmarice u kojoj se prepliću realistički i avangardni stil, koja ukazuje na to da je partizansko vodstvo ulagalo veliku brigu i trud u promicanje partizanske kreativnosti i produkcije.

stvorili svoje pjesničke prvijence i onih koji su se upuštali u daljnja istraživanja pjesničkih formi u borbenome duhu i dublje uranjali u bit novootkrivene vokacije. To je podrazumijevalo susret predratne avangardne (konstruktivističke, nadrealističke) poezije i folklorne tradicije. Pisana i usmena kultura te poezija i pjesma uvelike su pridonijele partizanskomu ustanku, moglo bi se čak tvrditi da su predstavljali poetske i zvučne performative borbe.³⁵

Stoga ne čudi da su prve tiskane verzije partizanske poezije i pjesama tijekom Drugoga svjetskog rata uključivale mješavinu folklornoga, međunarodnoga revolucionarnoga i domaćega novoga partizanskog pjesništva i pjesama koje su postajale popularne. Zbirka pod nazivom *Antifašističke pesme* tiskana je 7. studenoga 1941. u Užicama na prvome oslobođenom području u fašizmom okupiranoj Europi. Ta prva zbirka antifašističkih pjesama uređena je kolektivno, a jedan od glavnih urednika bio je Dušan Nedeljković, predratni komunistički filozof. Nedeljković je trideset godina kasnije napisao predgovor drugomu izdanju u kojemu je detaljno opisao središnji kriterij uredništva za odabir pjesama. U njemu navodi da je uredništvo provelo kratke ankete među partizanima i aktivistima pitajući ih koje su, po njihovu mišljenju, najpopularnije pjesme i zašto (Nedeljković 2017: 60–64).³⁶ Uredništvo je donijelo odluku o objavljivanju starih i novih pjesama otpora, pri čemu su u to vrijeme novu pjesmu „Srpska partizanka“ smjestili na istu stranicu s „Internacionalom“. Usto, publikacija se sastojala od narodnih pjesama koje su se izravno odnosile na nekadašnje seljačke i nacionalne borbe na Balkanu; ženskih *himni*; bugarskih antifašističkih pjesama i drugih pjesama iz pera radnika i partizana (npr. Miodraga Tatovića).

Pisanje, čitanje i pjevanje poezije i pjesama nije bilo isključivo u domeni predratnih intelektualaca i umjetnika, već su organski rasli iz partizanskoga pokreta. Popularna, masovna i „laička“ dimenzija partizanskih stihova i pjesama ne može se svesti ni na određene etničke folklorne imaginarije ni

35 Iako je većina partizanske poezije ostala razasuta u različitim izvorima, odnosno nepoznata javnosti, pojedini su uglazbljeni stihovi stekli jaku i trajnu prepoznatljivost i još uvijek ih pjevaju razni postjugoslavenski aktivistički zborovi, ali i rock- ili punk-sastavi, a njihova se popularnost proširila putem društvenih medija, poput YouTubea i Facebooka. Neke od njih imaju nostalgični predznak, druge pak izravnijim političkim diskursom mobiliziraju publiku. U posljednjih su nekoliko godina objavljene studije koje afirmiraju partizansku poeziju i glazbenu ostavštinu. U tim se istraživanjima zaključuje da su partizanske pjesme predstavljale važan simbolički imaginarij. V. Hofman 2016; Kirn 2022; Komelj 2008; Momčilović 2010.

36 U prvome poglavlju knjige *Glasba, politika, afekt: Novo življenje partizanskih pesmi v Sloveniji* (2016) Ana Hofman bilježi prisutnost nekih partizanskih poema i stihova koje je Nedeljković prikupio i uredio.

smjestiti u međunarodni okvir. Možemo govoriti o određenome miješanju avangardnih i narodnih elemenata. Razlozi tomu bili su vrlo praktični: budući da je većina seljačkoga stanovništva već znala stare pjesme i melodije, u njih su jednostavno umetali nove stihove koji su zvukovno „naoružavali“ borce (usp. Hercigonja 1972). Također je važno napomenuti da je u prvim partizanskim brigadama bila sasvim normalna praksa formirati zborove, koji su brojali do 40 članova. Petranović dobro sažima početni žar takvih kulturnih inovacija:

Zbivala se jedna neobična pojava: dok su narodni stvaraoci, pesnici-seljaci, bez umetničkog imena, pisali pesme u desetercu, slaveći Narodnooslobodilačku borbu, književnici, pisci, novinari i publicisti na oslobođenoj teritoriji su bili dokraja posvećeni razgorevanju te borbe, povremeno se javljajući u listovima koji su izlazili na teritoriji „Užičke republike“ (Čedomir Minderović, Jovan Popović, Vladimir Dedijer) (Petranović 1988, II: 375).

Još je jedna fascinantna značajka partizanskih pjesmarica i pjesničkih zbirki postojanje tiskanih pjesama na stranim jezicima, u originalima, odnosno neprevedenih. To ukazuje na međunarodno obilježje partizanske produkcije pjesama koja je – unatoč regionalnim specifičnostima – bila jedinstvena u pitanju internacionalne antifašističke solidarnosti i vjere u bolju budućnost. Obilježja mnogostrukosti i internacionalizma posebno se dobro ogledaju u partizanskim himnama, koje su najupečatljiviji „pjesnički nositelji“, „poetična tijela“ koja ukazuju na usmjerenja i ciljeve partizanske borbe.

Neka cvate tisuću partizanskih himni

Riječ „himna“ nedvojbeno nas asocira na osebujuću melodiju i tekst, odnosno na simbolički prikaz vlastite nacije/države. Sve se himne, od onih prvotnih, liturgijskoga podrijetla, do himni iz razdoblja buđenja nacionalne svijesti, smatraju važnim performativnim dijelom političko-poetičkoga procesa zamišljanja zajednice (Anderson 2010), njezine produkcije i reprodukcije kroz rituale i medijalizaciju. Kelen (2014) je proveo opsežno istraživanje o ulozi i načinima na koje određena pjesma (himna) proizvodi ideološki učinak koji

povezuje i gradi zajednicu. Njegov je zaključak da pjevanje himni u istome prostoru ili u međusobno udaljenim krajevima poprima simboličku moć kreiranja povezanosti unutar zajednice i njezinih različitih članova. Ono predstavlja i konkretizira samu zajednicu.³⁷ U specifičnome ratnom kontekstu himne su osmišljene da bi potaknule i ojačale domoljubne osjećaje, od marševa vojski koje su koristile taktiku bubnjeva dok su jurišale na neprijateljske trupe, do pojave himni koje su se odnosile na određene dijelove vojske. Sjetimo se, primjerice, američke vojske, koja ima himnu američkoga ratnog zrakoplovstva, himnu američke mornarice, himnu američkih marinaca, kao i opću himnu američke vojske.³⁸ Vojni kontekst rata osigurava dobro organizirane korpus vojske s izravnim pozivima na korištenje tijela – od pješništva i mornarice do avijacije, koja imaju odgovarajuću glazbenu pratnju. Himne i marševi predstavljaju vojno „političko tijelo glazbe“ koje izražava specifičnu podjelu rada i važnost svakoga dijela opće vojske, čiji su svi dijelovi u konačnici povezani. Metafora dirigenta i orkestra zrcali se na političko tijelo koje vodi (tj. kojim dirigira) vrhovni suveren, čija bi naređenja svi dijelovi, vojnici i građani, trebali slušati.

Očito je da su sve borbe za oslobođenje tijekom dvadesetoga stoljeća iznjedrile vlastite pjesme i himne. Ono što želim naglasiti, međutim, jest da partizanske himne uvode dvije bitne i velike razlike koje su povezane najprije s (drugačijim) političkim sustavom, sa zajednicom u otporu, a ne samo s nacionalnom državom, a kao drugo, s činjenicom da je stvorena ne jedna, nego mnoštvo himni. U jugoslavenskome partizanskom kontekstu partizanske su se himne višestruko umnažale: od himne za određenu postrojbu (npr. „Himna Mletačke brigade“, „Topnička himna“) do različitih himni koje su se svirale tijekom zasjedanja AVNOJ-a (npr. „Hej, Slaveni“ i razne pjesme koje slave Tita). Bilo je i onih namijenjenih partizanskoj borbi općenito (npr. Pintarićeva „Kome pesma“, Kajuhova „Naša pjesma“, „Partizanska“) i mnogih drugih himni palim partizanskim herojima (npr. „Komandant Stane“, „Komandant Sava“, „Pjesma Radi Končaru“, „Padaj, silo i nepravdo“),³⁹ potom „Ženska hi-

37 Za detalje o partizanskoj pjevačkoj zajednici i njezinoj reaktivaciji danas v. Hofman (2016).

38 Stihovi se mogu pronaći na: <http://militarysalute.proboards.com/thread/728/service-songs-hymns>.

39 Matija Gubec (veliki junak Seljačke bune iz 1575. godine; i za Hrvate i za Slovence) ili Matija Ivanić (heroj otoka Hvara koji je od 1511. nekoliko godina vodio veliku pobunu protiv cijele Mletačke Republike) bila su imena partizanskih brigada, ali su korištena i kao imena himni za te iste brigade. Vjerojatno su najpopularnije bile pjesme koje se odnose na Matiju Ivanića, poput „Padaj, silo i nepravdo“, koja je prisvojena u 20. stoljeću u pjesmi „Slobodarka“.

mna“, vrlo popularna radnička i sovjetska „Internacionala“, i još osebnija „Himna Agitprop gledališta“. U specifičnijemu republičkom kontekstu Slovenije bio je i primjer himne „Zdravljica“ (Franca Prešerna, najvećega nacionalnog pjesnika) i već zaboravljena „Slovenska himna“ Antona Lavrina iz 1944. godine, kao i druge.

Rastuća proizvodnja himni govori o oslobodilačkome obilježju mnoštva partizanskih glasova i stilova koji su doprinijeli stvaranju nove partizanske Jugoslavije. Te su himne zamišljale utopijski horizont nove Jugoslavije, koji se temeljio na mnogobrojnim himnama i gestama otpora koje nisu slijedile jedinstvenu „interpelaciju“ pojedinaca kao „građana/subjekata“ u jednu nacionalnu državu pod vlašću jedne osobe (Tita). Upravo ovdje – na ustavnoj razini – pronalazimo temeljnu razliku novoga političkog oblika od staroga suverenističkog modela: partizanska himna implicira jedinstvo putem mnoštva subjekata, skupina i pozicija, svih onih koji su bili okupirani, ali i onih koji su bili eksploatirani i potlačeni prije rata (radnici, seljaci, različiti narodi i nacionalnosti). Nije moguće razumjeti bratstvo i jedinstvo, formalizirano kao glavni slogan nove Jugoslavije, bez uzimanja u obzir činjenice da nije postojala ni jedna opća himna koja bi vrijedila za sve. Nisu postojali ni jugoslavenska nacija ni jugoslavenski jezik, već vrijeme revolucionarnoga djelovanja koje je nadilazilo (jedno)nacionalni identitet.

Svaka anketa među partizanima ili partizanskim vodstvom iz 1941., 1943. ili 1945. godine o pitanju partizanske, nacionalne i/ili jugoslavenske himne brzo bi pokazala da o toj temi nije bilo konsenzusa. Suprotno tomu, snagu treba tražiti u mnoštvu himni koje su pridonijele NOB-u. Takve himne umjesto jedinstva „nacije“ izriču mišljenja potlačenih i okupiranih koja mobiliziraju prošle borbe i ličnosti, a istovremeno govore o budućnosti „novoga svijeta“. Konačno, važno je napomenuti da nisu sve te himne bile nove: neke od njih prisvojene su iz prethodne tradicijske ostavštine lokalnih pjesama otpora, dok su druge izmijenjene, proširene ili karikature/parodije iz fundusa međunarodne revolucionarne poezije i pjesama.

„Himna Agitprop gledališča“ i „Ženska himna“

U zaključnome dijelu ovoga članka posvetit ću se analizi „Himne Agitprop gledališča“ (1942.) i „Ženske himne“. Prva pjesma autora Janeza Kardelja⁴⁰ nosi snažnu političko-estetsku jasnoću, upisanu u dugu sovjetsku tradiciju avangarde i propagande, kojoj je u tome partizanskom kontekstu cilj bio odgovoriti na ključna pitanja partizanske umjetnosti: što treba činiti za partizansku umjetnost (ne samo za agitacijsko kazalište), kako se mase mogu probuditi i kako ih pokrenuti? Himna se iskristalizirala kao rezultat jednogodišnjega procesa kulturnih aktivnosti u oslobođenoj zoni oko Kočevja (u južnoj Sloveniji). Kardelj je predvodio skupinu od šest partizana i kulturnih djelatnika koji su organizirali kulturne susrete, recitali pjesme uz gitaru i pripovijedali agitprop priče u selima Stari Log, Grintovec i drugima (Kraševac 1985: 32). Usto se ta skupina pripremala za izvođenje nekih od prvih partizanskih kazališnih predstava, među kojima i prve partizanske predstave *Teški sat* (izvorno *Težka ura*) poznatoga pjesnika Mateja Bora. Skupina, međutim, nikada nije izvela te predstave jer je izvedbe u svibnju 1942. prekinula fašistička ofenziva.⁴¹

Svi članovi kulturne skupine – osim pjesnika Ivana Roba – poginuli su u Roškoj ofenzivi, a tek godinu dana kasnije osnovano je Agitprop kazalište koje je izvodilo njihove kazališne predstave. Osim toga, od 1943. godine bilo je vrlo aktivno Kazalište narodnoga oslobođenja koje je eksperimentiralo s različitim umjetničko-političkim formama na oslobođenim teritorijima u Bosni i Hercegovini.⁴² Eksperimentiranje ne znači samo kapacitet snalaženja u nekoj situaciji s vrlo malo materijalnih sredstava, nego i promišljanje i prakticiranje drugačije diseminacije. Kako izvoditi neku pjesmu da to uzbudi i probudi mase? U tome smislu tvrdim da je Agitprop kazalište zapravo „političko nesvjesno“ različitih umjetničkih formi, manifest koji kulturne grupe možda nisu pažljivo promišljale, ali su prakticirale njegove političko-umjetničke zahtjeve. Himna je nastala iz same prakse i snagu je crpila iz prvih iskustava kul-

40 Bio je brat poznatijega velikog ideologa Komunističke partije Jugoslavije Edvarda Kardelja, Titove desne ruke, koji je kasnije opširno pisao o teoriji i praksi samoupravljanja.

41 Vidi v. u intervjuima i dokumentima dostupnima na: <http://www.Partisantheatre.si/index.php/the-agit-prop-theatre/>.

42 V. Milohnić 2016. Ovdje treba posebno istaknuti Vjekoslava Afrića i Žorža Škrigina koji su bili glavni pokretači eksperimentalne prirode kazališta i izvedbi u ranome razdoblju NOB-a.

turne produkcije i rada potlačenih te je izražavala ambiciozna očekivanja od partizanske umjetnosti.

Himna Agitprop gledališča

Mi vsi smo tu igralci – partizani,
naš dom nikjer, a oder naš povsod.
Borilcem smo tovariši ob strani,
sedaj smo tu, a jutri spet drugod.
Besede naše siti, domišljavi
Gospodi v lozah glave ne vedre.
V teatru svetlem ne, temveč v goščavi
junaku – borcu dvigajo srce.
Zelena hosta nam je zdaj dvorana,
reflektor – mesec ji sije z neba
in nič več nam je priznanje partizana
kot ves aplavz buržujškega sveta.
Kadar zvečer v temo se gozd odeva
in vanj zaveje tajnostni šepet,
takrat skoz noč med skalami odmeva
besede naše svobodni polet!
In dasi v dalji se izgublja glas
kot zvezd utrinek z nočnega neba,
a vendar tisoči pojo iz nas
smo kot utrip ogromnega srca!
(Paternu i dr. 1998: 257)

Ta se pjesma dotiče praktički svih tema koje se i danas mogu smatrati ključnima za društvenu i estetsku preobrazbu u svakoj revolucionarnoj borbi. Njezina programska priroda – agitacijsko kazalište ima otvoreno propagandni karakter – ne isključuje autora iz profiliranja „nepredvidljivih“ trenutaka u kulturnome procesu: svatko može biti partizanski glumac, u stvaralačkom su procesu svi dobrodošli, ne samo kao publika, već i kao stvaratelji amateri. Kontekst je izvođenja mobilan, kao i sama lokacija izvedbi; partizanska se umjetnost odvija „danas ovdje, sutra negdje drugdje“. I, na koncu, umjesto

publike sastavljene od znalaca i kulturne elite, izvedbu ispraća pljesak partizanskih masa. Taj klasni moment i nepredvidljivost koja propituje i utvrđuje uzdizanje nad ratnom situacijom nisu nastali ni iz čega i nemoguće ih je zamisliti bez oslobodilačke borbe.

Himna se bavi elementarnim oblicima partizanskoga kulturnog rada koji se neprestano transformiraju, danju i noću, u gradu i selu. Partizanski umjetnici i kulturni radnici moraju biti inventivni, osmišljavati alternativne načine „osvjetljenja“ koristeći „mjesečevo nebo“ ili slabu vatru u dubokoj šumi koja omogućava igru sjena. Nadalje, himna se odlučno oprašta od etabliranih institucija napuštajući buržoaski kanon i publiku. To je bilo pravo okupljanje novih stvaratelja i publike – mase seljaka i partizana, gdje su razni etablirani umjetnici, anonimni pjesnici, amaterski dizajneri, glumci i pjevači stvarali kulturna sredstva borbe. I na kraju i najvažnije: formirali glas partizanskoga otpora „u nestajanju“. Unatoč udaljenosti i postupnomu nestanku kulturnih događaja odjeci pjesmama i kazališnih predstava sežu i protežu se do još jednoga mnoštva glasova, u kojemu „tisuće pjevaju“ i njihova srca usklađeno kucaju u ritmu otpora.

„Ženska himna“ još je jedan primjer koji ima prilično zanimljiv povijesni put, iako je datum njezina nastanka teško odrediti. Pjesmu je već u Kraljevini Jugoslaviji napisala komunistička omladinska aktivistica i Židovka Magda Bošković, a pripadnice Komunističke partije njezin su tekst 1937. godine uglazbile na melodiju preuzetu iz sovjetskoga konteksta, iz filma *Counterplan* (1932.) Sergeja Jutkjeviča i Fridriha Ermlera, za koji je glazbu napisao Šostakovič u svrhu obilježavanja petnaeste obljetnice Oktobarske revolucije. Prije Drugoga svjetskog rata pjesmu je poznavala samo manja skupina unutar feminističkih komunističkih kružoka, no to se u studenome 1941. godine i tijekom borbe promijenilo. Himna je prvi put masovno prihvaćena na oslobođenome teritoriju Užičke republike jer je tiskana u već spomenutoj prvoj partizanskoj pjesmarici *Antifašističke pesme* na srpskohrvatskom jeziku.

Ženska himna

Za nami je temna preteklost,
za nami stoletni je san,
me žene iz sužnosti črne,

v svobodni zdaj stopamo dan.
In žena, ki molčala
je doslej vse dni,
zdaj v borbi dvignila je
pest za lepše dni.
V borbo vas kličemo žene,
naj čuje nas mesto in vas,
gradimo si lepšo budočnost,
zapoјmo si pesem na glas.
In žena, ki molčala
je doslej vse dni,
zdaj v borbi dvignila.⁴³

Ta je pjesma ubrzo postala popularna i udahnula je život političkomu odjelu Antifašističke fronte žena (dalje: AFŽ). Mnoge žene smatrale su oslobodilačku borbu povijesnom prilikom i velikim korakom u transformaciji tradicionalne uloge koju su žene imale u Kraljevini Jugoslaviji i diljem svijeta. Partizanke su dobile političko pravo glasa i pravo da budu birane, a prvi put u povijesti mogle su se boriti oružjem. Ta je himna jasno odjekivala na kolektivnome putu u novi slobodni svijet koji je oslobodio sve zaposlene žene, a posebno one koje su „najviše patile za nas“ u smislu interseksijskih načina eksploatacije i dominacije. Patrijarhalna ideologija bila je posebno jaka u ruralnim područjima, koja su prošla kroz temeljitu društvenu transformaciju tijekom Drugoga svjetskog rata. Partizanke i AFŽ imali su odlučujuću ulogu u samoj oslobodilačkoj borbi jer su mnoge žene postale borkinje, odgoјiteljice, kulturne i političke vođe koje su utirale put prema novome svijetu.

Zaključak: Anonimne himne kao spomenici revolucije

Deleuze i Guattari razvili su upečatljivu predodžbu o „spomeniku revoluciji“ (1994) koji nije samo spomenik prošlosti, već bi njegova nutrina trebala biti sastavljena od niza političkih subjekata i umjetničkih djela koja omoguću-

43 V. također na: http://kombinatke.si/Pesmipdf/zenska_himna.pdf.

vaju odjeke i vizije, koji mogu okupiti zajednicu u otporu još dugo vremena nakon sloma revolucije. Spomenik revolucije može produljiti njezin učinak predstavljajući i evocirajući partizansku zajednicu, sjećanje i zvučni pejzaž čak i nakon poraza. Bavi se prošlim borbama, znanim herojima, ali i anonimnim članovima prošloga i budućeg otpora. Ništa ne smijemo smatrati samorazumljivim, ni poštivanje osnovnih moralnih i etičkih normi, ni konsenzus o nužnosti antifašističkoga angažmana, kao ni jamstvo da se pogreške iz prošlosti neće ponavljati.

Pjesme, odnosno himne koje sam odabrao ukazuju na tu višeznačnost i snažan odnos između umjetnosti otpora i politike u NOB-u. „Himna Agit-prop gledališća“ Janeza Kardelja pokazuje da svaka angažirana umjetnost iz prošlosti i sadašnjosti mora iznova propitivati vlastite uvjete i oblike širenja. Kada je pak riječ o „Ženskoj himni“, postaje sve jasnije da su danas, kada je fašizam ponovno u porastu, sve marginalizirane skupine i žene prve na meti te da će njihov politički i kulturni rad opet biti presudan za budućnost. Zadatak kako se danas vratiti partizanskoj kulturnoj produkciji i posebice pjesmama ne podrazumijeva samo ponovno pisanje i pjevanje, već ponovno promišljanje i mobiliziranje fragmenata iz prošlosti u sadašnje borbe. Otvoriti se drugačijoj budućnosti, ponovno združiti elemente i defragmentirati partizanska iskustva dvadesetoga stoljeća.

Literatura

Anderson, Benedict. 2010. *Imagined Communities*. London: Verso.

Bojić, Milosav i dr., ur. 1966. *Prva proleterska brigada*. Ljubljana: Borec.

Bor, Matej. 1961. *Previharimo viharje*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Čubelić, Tvrtko. 1983. *Ustanak i revolucija u riječi narodnog pjesnika*. Beograd: Znanje.

Dedijer, Vladimir. 1980. *Novi prilozi za biografiju Josipa Broza Tita*. Zagreb: Mladost.

Deleuze, Gilles i Félix Guattari. 1994. *What is Philosophy?* New York: Columbia University Press.

Hercigonja, Nikola i Đorđe Karaklajić, ur. 1962. *Zbornik partizanskih narodnih napjeva*. Beograd: Nolit.

Hercigonja, Nikola. 1972. „Muzička nastojanja u narodnooslobodilačkoj borbi“. *Napisi o Muzici*. Beograd: Umetnička akademija, 187–194.

Hofman, Ana. 2016. *Glasba, politika, afekt: Novo življenje partizanskih pesmi v Sloveniji*. Ljubljana: ZRC SAZU.

Kelen, Christopher. 2014. *Anthem Quality. National Songs: A Theoretical Survey*. Bristol: Intellect.

Kirn, Gal. 2020. *Partisan Counter-Archive*. Berlin: De Gruyter.

Komelj, Miklavž. 2008. *Kako misliti partizansko umetnost?* Ljubljana: založba cf./*.

Kranjc, Cene. 1944. *Slovenske partizanske tiskarne v borbi za svobodo*. Propagandna komisija pri IOOF.

Kraševac, Velimir. 1985. *Zapadnodolenjski odred*. Ljubljana: Borec.

Milohnič, Aldo. 2016. „Partizanski Moliere kot simbolna gesta upora“. *Dialogi* 52/1–2: 34–56.

Močnik, Rastko. 2018. „A Further Note on the Partisan Cultural Politics.“ U: *Yugoslav Partisan Art*. Jernej Habjan i Gal Kirn, ur. *Slavica Tergestina*, posebno izdanje, 17: 18–39.

Momčilović, Ivana. 2010. „Za ‘ovu’ Jugoslaviju.“ <https://pescanik.net/za-ovujugoslaviju/> (4. 5. 2024).

Nedeljković, Dušan. 2017. „Predgovor“. U: *Anti fašističke pesme* (treće izdanje). Beograd: Baraba.

Paternu, Boris i dr., ur. 1987. *Slovensko pesništvo upora 1941–1945. Prva knjiga*. Ljubljana: Mladinska knjiga; Partizanska knjiga.

Paternu, Boris i dr., ur. 1995. *Partizanske*. Ljubljana: Mladinska knjiga; Partizanska knjiga.

Paternu, Boris i dr., ur. 1998. *Slovensko pesništvo upora 1941–1945. Druga knjiga. Partizanske*. Novo Mesto: Dolenjska založba; Znanstveni inštitut Filozofske fakultete.

Petranović, Branko. 1988. *Istorija Jugoslavije II: Narodnooslobodilački Rat i Revolucija*. Beograd: Nolit.

Repe, Božo. 2004. „Partizanski tisk / Partisan Print.“ U: *Partizanski tisk / The Partisans in Print*. Breda Škrjanec i Donovan Pavlinec, ur. Ljubljana: MGLC; Muzej novejše zgodovine Slovenije, 42–60.

Rodić, Milivoj. 1983. *NOB u narodnoj poeziji Kozarčana*. Beograd.

Anonymity and Multiplicity of Poetic Production in Yugoslav People's Liberation Struggle

The text thematises a partisan mass poetic production in times of World War II in fascist occupied Slovenia and beyond. I argue that the mass character demonstrates the revolutionary character of Yugoslav People's Liberation Struggle, where masses of anonymous poets produced a wide range of works. In the main part of the article I work on another peculiar phenomenon within poetic production, that is, production of multiple anthems. Instead of expected condensation of the partisan struggle / partisan Yugoslavia into one anthem (eg to Tito, Yugoslavia), the text described the heterogeneity of anthems and closely analyzes two examples Women Anthem and Anthem to Agit-theater. Multiple anthems demonstrate a mass character and political multiplicity of the People's Liberation Struggle.

Glas seoskih partizanki: osluškivanje margina

Julijana Lešić

Sve što znamo o ratu ispričano je „muškim glasom“. Svi smo taoci „muških“ predodžbi o ratu i „muških“ osjećaja. Muških riječi. A žene šute. Šute čak i one koje su bile na fronti. Ako se i počnu prisjećati, ne pričaju o ženskom, već o muškom ratu i samo kad su kod kuće, u društvu svojih drugarica s fronte, počinju pričati o svojem, meni nepoznatom ratu. Iz tih priča izranjao je čudovišni cerek tajanstvenog [...]. Ženske priče su drugačije i govore o nečem drugom. Ženski rat ima vlastite nijanse, vlastite mirise, vlastito osvjetljenje i vlastiti volumen osjećaja. Vlastite riječi.

Svetlana Aleksijević⁴⁴

U razdoblju od 1988. godine, kada sam rođena, pa sve do danas, svjedokom sam dekadencije i zatiranja jugoslavenskoga iskustva. Sukladno tomu, znanje o Antifašističkoj fronti žena (dalje: AFŽ) nije mi bilo dostupno pa postupno učim o njoj i partizankama koje su, osim što su odigrale bitnu ulogu tijekom Drugoga svjetskog rata, direktno povezane s emancipacijom žena. Pri suvremenome razumijevanju i analizi djelovanja AFŽ-a i borbe za ženska prava seoske i neobrazovane žene (uz kakve sam odrastala) mahom ostaju nevidljive. No, to ne znači da je njihova uloga u pokretu izostala. Pored poznatih pjesama koje su dominirale u vrijeme jugoslavenske antifašističke borbe i koje svatko danas može prepoznati kao dio povijesti i ostavštine socijalističke Jugoslavije, postoji i čitava riznica partizanskih pjesama koje su pjevale upravo seoske žene. To nam govori da su i one itekako bile sudionice pokreta otpora fašizmu, a u ovome ću radu nastojati dati odgovor na pitanja kakvu je on ulogu odigrao i kako se s njime povezuje pjesma kroz analizu pjesme „Oj, Grabovcu“ koja pripada usmenomu književnom⁴⁵ stvaralaštvu. Pjesmu izvode žene, a iz

44 Citat je preuzet iz knjige *Rat nema žensko lice* (2018).

45 Usmena književnost vrsta je kazivanih ili pjevanih tradicijski uobličenih tekstova u živoj izvedbi ili u zapisu. Prenosi se i razvija u sredinama koje ne poznaju pismo ili se pismom bilo zbog kakvih razloga ne služe radi prenošenja književnih djela. Usmena i pisana književnost dva su posve različita vida jezičnog stvaralaštva. To ne znači da se njihovi dodiri, veze i utjecaji mogu zanemariti. U mnogim slučajevima nema razloga da i usmenu i pisanu književnost ne razmatramo s aspekta koji im je zajednički, a taj se prije svega odnosi na moć jezičnoga stvaralaštva (Solar 1979:127).

teksta se može razaznati da je ona poziv na ustanak kakav povezujemo upravo s ustankom naroda na Baniji i Kordunu za vrijeme Drugoga svjetskog rata. Budući da se u samome tekstu spominju stvarne povijesne ličnosti, rad će se osvrnuti i na taj povijesni aspekt. Analizi pjesme pristupit ću interdisciplinarno zbog njezina karaktera te ću obuhvatiti književni, povijesni, etnomuzikološki i etnokoreološki aspekt kroz feminističku optiku.

AFŽ – autorefleksivan pogled

Za AFŽ sam se počela zanimati kada sam u prvome regionalnome, lezbijskome, antifašističkome i feminističkom zboru Le Zbor uvježbavala i pjevala te u konačnici i dirigirala pjesmama koje su nosile poruku uvažavanja različitosti i odvažan poziv na borbu za jednakost, kao što su „Internacionala“, „Po šumama i gorama“, „Konjuh planinom“, „Crveni makovi“ i „Ay Carmela“. Kroz *a cappella* sastav Pjev susrela sam se s drugačijim – regionalnim zvučnim idiomom i pjesmama iz identičnoga ideološkog lonca, a njihovo uvježbavanje bilo je posredstvom terenskih snimki jer nije bilo notnoga zapisa. Pjesme su pučke,⁴⁶ nemaju autora melodije ni teksta, izvode ih žene onako kako se izvode tradicijske pjesme (ubrajaju se u usmenu književnost) te se bitno razlikuju od ranije spomenutih pjesama koje je, primjerice, uvježbavao i izvodio Le Zbor. Osim materijala i uvjeta uvježbavanja, intrigirali su me uvjeti u kojima su pjesme nastajale i kakvo je obilježje poruke njihovih tekstova. Bavljenje pjesmama antifašističke tematike posljedično je u meni stvorilo interes i za povijest AFŽ-a. Kako kaže Jelena Tešija (2014b), s čime se mogu u cijelosti složiti, sjećanje na AFŽ i sva njegova postignuća do moje je generacije izbrisano. Ne pamtim da se AFŽ-u u školskim udžbenicima 1990-ih i 2000-ih godina posvećivala ikakva pažnja osim pukoga spomena postojanja organizacije. No, unatoč brisanju iz javnoga diskursa i sjećanja, u tome je trenutku povijest AFŽ-a već neko vrijeme bila preokupacija feminističkih

46 Pučku književnost autorica promatra u odnosu prema tzv. visokoj umjetničkoj književnosti i prema usmenoj književnosti, detektirajući zone doticaja i preplitanja, te zaključuje da je „pučka književnost u većoj mjeri područje koje povezuje usmenu i pisanu umjetničku književnost, negoli prostor koji bi ih razdvajao“ (Bošković-Stulli 1983: 63). Naslanjajući se na Rudolfa Schendu, određuje pučku književnost kao sociološki uvjetovan fenomen koji razvija vlastite specifičnosti unutar širega područja popularne književnosti (Tomašić 2015: 181).

povjesničarki, a interes za njega i dalje je jak pa se danas o organizaciji može pronaći zanimljiva i prilično opsežna znanstvena literatura. Usto se u posljednjih nekoliko godina, u nastojanju vraćanja ženske borbe iz zaborava, na portalima, blogovima i u novinama počinje govoriti o AFŽ-u, tako da se jednostavnim mrežnim pretraživanjem može naići na dosta članaka koji se bave povijesnim prikazom i važnošću organizacije. Tijekom 70-ih i 80-ih godina prošloga stoljeća jugoslavenska feministička povjesničarka Lydia Sklevicky počela je tragati za izgubljenom i zaboravljenom poviješću jugoslavenskih žena i njihovim tretmanom u historiografiji. Utvrdila je da 1986. godine u jugoslavenskome obrazovnome materijalu žena gotovo da i nije bilo – u udžbenicima povijesti od petoga do osmoga razreda osnovne škole „bilo je više konja nego žena“ (1996: 19). Osim toga, Sklevicky tvrdi da u to vrijeme postoji diskusija o „nevidljivosti“ žena u jugoslavenskoj povijesti, ali tek u početnome obliku i izvan profesionalnih povjesničarskih krugova: „Čak i osobi s nadprosječnim obrazovanjem, kao što je npr. završeni studij povijesti, poznat je mali broj činjenica o povijesnoj djelatnosti žena općenito, a gotovo posve nepoznata djelatnost ženskih pokreta na našim prostorima u novijoj povijesti“ (1996: 17).

S obzirom na rečeno te zbog vlastita senzibiliteta i interesa za marginalne pojave u društvenim zbivanjima (koje se svakako temelje i na spolnoj razlici), u ovome radu posegnula sam za feminističkom optikom jer upravo ona ustrajava na spolnoj razlici kao nužnome i nepromjenjivome polazišnome motrištu. Pritom se koristim i teorijskim postavkama feminističke etnografije jer je moje osobno iskustvo imalo važnu ulogu u ovome radu.

Kratko o AFŽ-u i okolnostima njegova nastanka

AFŽ je organizacija koja je nastala za vrijeme Drugoga svjetskog rata, a njezinu službenom formiranju prethodi nekoliko različitih ženskih organizacija koje od sredine 1930-ih djeluju na lokalnoj i međunarodnoj antifašističkoj platformi s istim zadacima i načinom rada (Stojaković 2012). Antifašistička fronta žena počinje djelovati 6. prosinca 1942. godine s Prvom zemaljskom konferencijom žena održanom u Bosanskome Petrovcu, na kojoj je službeno i osnovana, s ciljem „okupljanja svih žena, bez obzira na vjersku, nacionalnu i političku pripadnost“ u zajedničkoj borbi protiv fašizma (više o tome v. u

Tešija 2014a; Lengel-Krizman 1980; Blasin 2022: 198).

Prva autorica koja je temeljito pisala o Antifašističkoj fronti žena bila je prethodno spomenuta Lydia Sklevicky koja je istražila arhive i klasificirala postojanje AFŽ-a u nekoliko modela i faza. U svakoj novoj fazi detektira sve veći gubitak autonomije AFŽ-a, sve dok naposljetku nije postala organizacija koja je poslušno ispunjavala naredbe Komunističke partije Jugoslavije do svojega konačnoga gašenja (Sklevicky 1996). Djelovanje organizacije Sklevicky je podijelila u dvije osnovne skupine zadataka koji ukazuju na njihovu međusobnu povezanost i uvjetovanost. Prva su skupina zadaci AFŽ-a u kontekstu cijeloga NOB-a, kao što su pomoć vojsci (osiguravanjem njezine materijalne baze akcijama prikupljanja hrane, materijalnih sredstava, dobrovoljnim radovima i sl.) i organizacija pozadine (osiguravanjem normalnoga odvijanja života na oslobođenim područjima, provođenjem svih mjera socijalne politike – zbrinjavanjem djece, ranjenika, nemoćnih i dr.). Druga su skupina zadaci s obzirom na specifičan položaj, odnosno interes vlastitoga članstva, a koji se mogu grupirati na sljedeći način: a) politička emancipacija žena; b) kulturna emancipacija; c) integracija na ravnopravnim osnovama u NOB-u i borbi za novo društvo i njegovu konsolidaciju (Sklevicky 1996: 25).

Kulturna emancipacija značila je pothvat osposobljavanja žena za puno korištenje tekovine političke emancipacije. Naglašavala se nužnost obrazovanja žena, kulturno uzdizanje putem predavanja iz raznih područja znanosti: zdravstvenih, higijenskih, povijesnih te formiranje tečajeva za osposobljavanje aktivistkinja čak i na neoslobođenim teritorijima, čitanje i surađivanje u ženskim listovima (Sklevicky 1996: 26). Za žene okupljene u toj organizaciji borba protiv fašizma podrazumijevala je i „borbu za pravednije društvo u kome će žene imati aktivnu ulogu“, odnosno borbu za zakonsku i društvenu jednakost (Stojaković 2012). Međutim, uvjeti rada i djelovanja AFŽ-a do kraja rata bit će iznimno teški, a većina će članica zbog tadašnje konspiracije i kasnijega slabog bilježenja ostati do danas anonimna (Blasin 2022: 201).

AFŽ prestaje s djelovanjem 1953. godine odlukom Narodnoga fronta. Međutim, ako je suditi po novijim istraživanjima, njegovo djelovanje nije u cijelosti prestalo, već je samo prestao djelovati pod dotadašnjim imenom, što potvrđuje ulomak iz stenografskoga zapisnika s Plenuma Saveza ženskih društava Hrvatske (SŽDH), organizacije nasljednice AFŽ-a u Hrvatskoj,

održanoga 1958. godine:

Drugarice, nastavljamo s radom. Vjerojatno ste čitali u štampi, da se ove godine slavi petnaestogodišnjica osnivanja Antifašističkog fronta žena. Točno je petnaest godina od dana kad je održana prva konferencija u Bosanskom Petrovcu i to 6. i 7. decembra 1942. godine. To nije bio datum osnivanja AFŽ-a, nego je održan sastanak nakon što su se odbori AFŽ-a već formirali, kad je već hiljadu žena bilo uključeno u Antifašistički front žena i kad su se delegati žene iz organizacije po čitavoj Jugoslaviji sastale u Bosanskom Petrovcu da sve svoje snage usmjeru na nastavak narodnooslobodilačke borbe. Ove godine slavimo 15. godišnjicu tog velikog i značajnog datuma (Tešija 2014b).

Žene i KPJ

Organiziranje ženskoga kadra u Komunističkoj partiji danas je potrebno promatrati paralelno s preklapajućim ulogama i doprinosom simpatizerki, „afežeovki“, raznih tvorničkih radnica, „skojevki“,⁴⁷ žena koje su radile u Narodnoj pomoći i svih uključenih u tzv. pozadinski rad, nezaobilazan element mreže otpora (Lovreković 2022: 49). Važno je istaknuti da „AFŽ nije pomoćna organizacija, ona je borbena politička organizacija i prema tome mora razviti jaku političku djelatnost u svim mnogobrojnim oblicima borbe protiv fašizma“, kao što navodi Olga Žerdik-Kreačić (u: Blasin 2022: 206).

Kao što je i AFŽ bio istražen tijekom sedamdesetih godina prošloga stoljeća, podjednako je obrađena tema otpora fašizmu kroz velik broj članaka te više knjiga i skupova, što ne znači da ti radovi ne reflektiraju povijesne fenomene i činjenicu da pokret otpora fašističkoj okupaciji nije sačinjavala neka monolitna skupina koja je uvijek djelovala s jasnim organizacijskim načelima i ciljevima (Držaić 2022: 16). Pokret otpora nije bio isključivo komunistički, već je težio da u svoje redove pridobije što šire slojeve građanstva u kojima je trebalo afirmirati antifašističko raspoloženje, dakle, temeljio se na ideji narodne fronte (isto: 17). „Danas je postao neodrživ argument povjesničara-tradicionalista da u svojim istraživanjima ne dokumentiraju i aktivnosti

47 Članice Saveza komunističke omladine Jugoslavije (SKOJ).

žena zbog nedostatka povijesnih izvora“, piše Lydia Sklevicky (1996: 15).

Izvori za demografsku povijest, dnevnici, pisma, autobiografski zapisi, izvori za lokalnu povijest i povijest radničkoga pokreta, primjerice, usmena svjedočanstva, usmena književnost, politička kultura, rituali itd., pružaju dovoljno obavijesti o životima i aktivnostima žena različitih klasa. Ako se i tradicionalnim izvorima pristupi s novim pitanjima, smatra Sklevicky (1996: 16), rezultati spoznaje o prošlosti mogu jednostavno opovrgnuti tezu o ženama kao marginalnim sudionicima povijesnih zbivanja i procesa. Popisi bilježe da je priključivanje ženskoga kadra Partiji trajalo od njezina samog osnutka, kao i porast broja članica tijekom tridesetih godina, relativno visok broj partijki u odnosu na opći broj članova uoči okupacije te redovito primanje novih članica u vrijeme Drugoga svjetskog rata. Pitanje broja žena u Partiji, a potom i rada sa ženama, problemi su s kojima se Partija muči tijekom čitavoga međuratnog perioda (Lovreković 2022: 220). Valja istaknuti da je, primjerice, u Zagrebu postojala i snažna organizacija Saveza komunističke omladine Jugoslavije (SKOJ), čije je članstvo brojnošću znatno nadmašivalo članstvo KPJ-a, a bile su tu i tisuće radnika koji su bili članovi pred rat zabranjenih sindikata odakle je partija regrutirala buduće članove (Držaić 2022: 19). Govoreći o članstvu u komunističkim organizacijama, onodobni politički radnik Lutvo Ahmetović zaključuje da ono „ne daje ni približnu sliku o broju aktivista koji su sami sebe smatrali komunistima i kao takvi djelovali i ginuli“ (Držaić 2022: 38).

Iako se termini borbe i otpora nerijetko koriste kao sinonimi, valja napomenuti da ipak možemo utvrditi razliku u značenju. Prisjećajući se početaka NOB-a,⁴⁸ Josip Broz Tito primijetio je da bez političke platforme Komunističke partije Jugoslavije, donesene 15. travnja 1941. godine,

[...] Narodnooslobodilačka borba ne bi dobila zamah, širinu i snagu kakvu je imala, već bi se ubrzo pretvorila u puki pokret otpora kakvih je bilo u nekim zemljama Europe. Njegova distinkcija je opravdana te

48 Cilj NOB-a bilo je protjerivanje okupatora i oslobođenje te kasnije i socijalistička revolucija. Budući da na samome početku NOB-a ratna fronta u pravome smislu te riječi nije uspostavljena jer je partizanskih boraca bilo mnogo manje i bili su loše opremljeni, prednost se mogla ostvariti samo promjenom načina ratovanja, odnosno korištenjem gerilskih taktika ratovanja te uvođenjem žena u borbu. Mnoge su važne službe za gerilsku vojsku, kao što su opskrba hranom i odjećom, briga o djeci ili poljoprivredni radovi, osigurane radom AFŽ-a. Dakle, žene će u sljedećim godinama unutar NOB-a odigrati važnu ulogu u oslobađanju zemlje od okupatora i uspostavi novoga režima.

se odnosi na činjenicu da je Narodnooslobodilački pokret na prostoru Jugoslavije vodio otvoreni rat protiv fašističkih režima i postrojbi. S druge strane, pokreti otpora, iako ponekad masovni, nisu se zasnivali na otvorenom ratovanju, već na različitim akcijama i sabotажama čiji je značaj mogao biti iznimno velik, ali koje su se u pravilu provodile u tajnosti. Slijedeći ovu distinkciju, djelovanje raznih antifašista u okupiranom Zagrebu preciznije je definirati kao otpor ili pokret otpora (Držaić 2022: 16).

O sudjelovanju žena u NOB-u, čak i u izravnome smislu, svjedoči i Lydia Sklevicky, ističući da je ikonografija s prikazom ratnica utjecala na motivaciju žena za uključivanje u borbu. Navodi tako situaciju prilikom mučnoga raspoređivanja za bolničarke, kada je „svaka htjela da bude borac s puškom u ruci. Biti borac označilo je emancipatorsko iskustvo po sebi“ (Sklevicky 1996: 287). Sklevicky dalje opisuje da je borkinjama NOB-a u prosjeku bilo 18 godina (najstarijima 32, a najmlađima 15 godina). Većina njih bile su seljanke, a tek su „četiri učenice gimnazije među mnogim nepismenim drugaricama uživale status ‘intelektualki’“ (Sklevicky 1996: 286). Slika naoružane žene – djevojke junakinje – ukorijenjena je u tradicijama našega podneblja. Borkinja koja zamjenjuje oca (brata, muža) u ratu čest je motiv hrvatske i srpske, pa čak i svjetske narodne književnosti i umjetnosti (sjetimo se samo poznate slike *Sloboda predvodi narod* francuskoga slikara Eugènea Delacroixa kao izrazito prepoznatljivoga simbola Francuske revolucije).⁴⁹

Budući da je većina bila sa sela, ženska su djeca bila dužna u znatno ranijoj dobi započinjati s radom, za razliku od muške djece. Njihove dužnosti i odgovornosti više odgovaraju odraslima – čuvanje mlađe braće i sestara, kućanski poslovi i briga o stoci. Zbog toga, ističe Ankica Petrović, ženska djeca ranije sazrijevaju, fizički i psihički (1990: 72). Tradicijski ženski poslovi oduvijek su, uz pripravljanje hrane i odjeće, sadržavali i mnoge teške fizičke poslove na gospodarstvu. U ratnim uvjetima, kada su mnoge obitelji ostale bez muške radne snage, žene se uspješno prihvaćaju svih poslova: pored gospodarskih – oranja, sjetve, sječe drveća, prihvaćaju se i poslova obnavljanja porušenih

49 Nošenje oružja, simbola muškosti, bilo je dopušteno i tzv. virdžinama ili tobelijama (u sjevernih Albanaca i Crnogoraca) – ženama koje su se svojom željom ili željama roditelja zavjetovale na celibat i preuzimale društvenu ulogu muškaraca (Sklevicky 1996: 285; Šarčević 2004).

kuća, gradnje cesta. Kao bolničarke one ne samo da njeguju ranjenike, već ih i prenose u dugim i pogibeljnim marševima u sigurne zaklone. Kao borci podnose sve poteškoće iscrpljujućega partizanskog ratovanja. No, za razliku od obavljanja teških poslova u normalnim uvjetima, u novim se uvjetima ženama priznaje potrebna snaga i izdržljivost za njihovo obavljanje. Nije riječ, dakle, o nekome novom dokazivanju, koliko o prekoračenju tradicijom definiranih radnih zadataka. Unatoč mnogobrojnim priznanjima ipak još nije odumrlo slabije vrednovanje ženskoga rada kao perifernoga, manje vrijednoga (tzv. „ženski“ ili „niži“ poslovi) (Božinović 1996; Sklevický 1996: 42).

Partizanski folklor

U NOB-u se folklor nametnuo i kao umjetničko stvaralaštvo i kao aktualni medij komunikacije, i to upravo u svojem usmenom načinu prenošenja.⁵⁰ Ali ne samo u njemu, tvrdi Dunja Rihtman-Auguštin: „Nastajući u kontekstu sela i šume, boraca i običnih, malih ljudi, partije i naroda, omladine i staraca, različitih društvenih slojeva koji su sudjelovali u NOB-u, partizanski folklor ni izraz sjedinjavao je njihove ponekad različite vrednote i mogućnosti izraza“ (Rihtman-Auguštin 1977: 12). Dakle, puk je „pronašao način svojevrsnoga otpora vlasti i vladajućoj ideologiji, razvio je vlastite taktike otpora u neprihvaćanju vlašću ovjerovljenih svjetonazorskih koncepcija“ (Tomašić 2015: 189). Međutim, selo je generalno organizirano kao patrijarhalna zajednica s drastičnim razlikama među spolovima u kontekstu društvenih odnosa, raspodjele rada, odgoja, ritualnih funkcija i modaliteta kreativnoga izražavanja, ističe Ankica Petrović, te dodaje da nema sumnje da tipične strukture narodnih pjesama i instrumentalnih skladbi ovise o njihovim specifičnim funkcijama, a posebice o širim obilježjima društva i kulture: „To treba imati na umu čak i kada je fokus usmjeren na strukturalne analize glazbe“ (Petrović 1990: 71). Međutim, pojedine svakodnevne prakse pučke kulture možemo također promatrati kao potkopavanje strategije dominantne, vladajuće paradigme, uz napomenu da je u tome susretu kultura utjecaj obostran, a prožimanja „male“ i „velike“ tradicije (ili podređene i dominantne kulture) neizbježna i produktivna (Tomašić 2015: 190). Kako ističe Hofman, na tome su tragu pje-

50 Više o tome v. u: Bošković Stulli (1960); Hercigonja i Danon (1962); Hofman (2011).

vačice izvodile pjesme koje su naučile „od svojih očeva ili muških rođaka“, bez ikakve svijesti o tome da se one ubrajaju u kategoriju muških pjesama, a pojedine su žene predstavljane kao stručnjakinje za muške pjesme, posebno epske, ali i balade: „Tetka Ljubinka pjeva ove muške pjesme, epske pjesme. Obično muškarci pjevaju te pjesme ali, vidite, i žene imaju dara“ (Hofman 2010: 19).

U različitim fazama svojega života žene zauzimaju različite stupnjeve društvenoga statusa unutar obitelji i zajednice općenito. To se neizravno očituje kroz razinu slobode koju žene imaju za javno izražavanje kroz svoju glazbu (Petrović 1990: 72). Tako je u odnosu između seksualnosti i ženskih društvenih uloga Ana Hofman detektirala „vezu između pojedinih glazbenih aktivnosti, dobi i društvenog statusa žena, npr. neke pjesme izvodile su isključivo djevojke za udaju, druge udane ili starije žene“ (Hofman 2010: 21). U tim skupnim pjevanjima, odnosno očitovanjima individualnih kvaliteta u grupnome umjetničkom činu, pokazuje se osebujna komunikacijska i kreativna sposobnost pojedinki, što predstavlja jednu od najvažnijih ljudskih prednosti u zajednici o kojoj se govori. Ponajprije se time pokazuje, odnosno procjenjuje fizička izdržljivost za teški fizički posao te prokreaciju, a u takvim konstelacijama darovite se pojedinke lakše ističu. Drugim riječima, kroz pjesmu i ples djevojke mogu pokazati svoju dostupnost i spremnost za društvenu interakciju, i to kroz oblike umjetničkoga izražavanja koji zahtijevaju izraženu fizičku predanost kojom djevojke pokazuju svoje sposobnosti za produktivne i reproduktivne uloge. Konačno, kako ističe Ankica Petrović, kroz te kreativne glazbene radnje djevojke stječu druge vrijedne kvalitete i koriste ih za pridobivanje pažnje unutar zajednice (1990: 76). Vrsne plesačice, a posebno pjevačice, uspješnije privlače pažnju mladića i lakše pronalaze bračne partnere od onih manje talentiranih. Također, ta glazbena izdržljivost i društvenost djevojaka ne proizlazi samo iz zajedničkoga pjevanja, već i iz plesanja kola. Između ostaloga, takva društvena interakcija, ističe Tomašić, uspješno spaja pouku i zabavu u domeni praktičnosti s naglašenom izvan-književnom funkcijom, uz važnu napomenu da pučka poučnost uključuje i zabavu kojom se otvara mogućnost uživanja u tekstu – pouka je rezultat prosvjetiteljske orijentacije pisaca, a zabava odgovor na zahtjeve recipijenata (Tomašić 2015: 191).

Iz današnje je perspektive u tome smislu pjesmu „Oj, Grabovcu“

posebno zanimljivo promatrati jer se takvo pjevanje preselilo u kulturno-umjetnička društva, a partizanski folklor u začudne kutke interneta. Još dok nije otpočelo moje dublje istraživanje takvoga izričaja, o toj sam temi razgovarala sa svojom majkom koja je rođena 1962. godine i stasala je u jugoslaven-skome obrazovnom sustavu kao dijete iz seoske i radničke obitelji. Zanimalo me ponajprije koliko ona zna o AFŽ-u i kojih se pjesama sjeća iz svojih ranih školskih dana kada je morala učiti partizanske pjesme. Odgovorila je da, prema njezinu znanju, žena u partiji nije bilo mnogo – svega tri do četiri, a prva pjesma koje se prisjetila bila je kozaračka partizanska pjesma „Oj, Kozaro“.⁵¹ Međutim, znatiželju i interes da pobliže istražim pjesmu „Oj, Grabovcu“ potaknula je, između ostaloga, i Jovana Lukić, etnomuzikologinja i dirigentica *a cappella* sastava Pjev koja je na probama isticala posebnost i važnost upravo te pjesme. Prema njezinim riječima, ta pjesma nosi snažnu povijesnu poruku ključnih događaja tijekom NOB-a i pjevala se u kozaračkome kolu,⁵² plesnoj formi s pjevanjem. Ta forma, kako ističe Olivera Mladenović, osim pouke i zabave, sadržavala je i snagu prenošenja stvarnih informacija o stvarnim događajima koji su se tada odvijali (1973: 179). Naime, u tekstu pjesme možemo prepoznati izravan poziv na ustanak koji je 1941. godine bio potaknut negativnim politikama NDH-a te „progonima Srba, Židova i drugih skupina koje su se smatrale nepoželjnim“ (Držaić 2022: 25). O prethodno spomenutoj terenskoj snimci (dostupnoj na platformi za internetski prijenos SoundCloud)⁵³ znamo malo: ne znamo tko ju je zabilježio ni imena izvođačica, kao ni kada je točno snimljena, ali može se naslutiti da su je u doba NOB-a i AFŽ-a također izvodile žene, naročito ako uzmemo u obzir ranije spomenutu činjenicu da su sudionice AFŽ-a većinski bile žene sa sela.

51 Ovo je jedna od verzija napjeva: „Širite se, oj, širite se polje se okreće / Oj Kozaro, joj, oj, Kozaro moja gusta šumo / U tebi je, joj, u tebi je partizana puno / Koliko je, joj, koliko je na Kozari grana / Još je više, joj, još je više mladih partizana / Koliko je, joj, koliko je na Kozari lista / Još je više, joj, još je više mladih komunista / Drug je Tito, oj, drug je Tito izda naređenje / Svi u borbu, oj, svi u borbu za oslobođenje“ (*Antifašistički vjesnik*, https://www.antifasisticki-vjesnik.org/hr/pjesme/8/Oj_Kozaro_/360/).

52 „Kozaračko kolo igra se na način koji je domaći Bosanskoj krajini u zatvorenom (kasnije i u otvorenom) kolu, mješovitom, držanje je ukršteno sprijeda, a kretanje ulijevo (obično ili malo ukršteno koraćanje) uz jednostavnu melodiju i deseteračke dvostihe koje improviziraju sami igrači“ (Mladenović 1973: 178).

53 SoundCloud, Richard de Boer, https://soundcloud.com/richard-de-boer-771403147/oj-grabovcu-bregovito-selo?utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing.

Oj, Grabovcu, bregovito selo

Oj, Grabovcu, bregovito selo,
u tebi je ustanak počeo.
Dolaze nam obavijesti nove,
Gaćeša nas na ustanak zove.
Iz ruke mu prva puška puče,
sve nas Vaso u borbu povuče.
Kordun mali željan si slobode,
u tebi se teške borbe vode.
Kordun gori al' se predat neće
dok se sunce oko zemlje kreće.

Pjesma je pisana u tipu deseterca za koji kažemo da je „junački“. Kao što vidimo iz teksta, u pjesmi je junak narodni heroj Vasilj Gaćeša⁵⁴ iz Banijskoga Grabovca.⁵⁵ Kada se govori o desetercu, ponajprije se misli na taj tip; on je najbrojniji od svih tipova. Dominira tako i u našoj epskoj narodnoj poeziji, a i dobar dio lirske poezije ima za podlogu taj stih (Žganec 1963). „Oj, Grabovcu“ također pripada skupini deseteraca koji iza četvrtoga sloga imaju cezuru (4 + 6) i trohejsko pulsiranje te se pjeva uz kolo. „Njegov trohejski hod dolazi nam iz velikih daljina i dubokih starina. S njima se kreće čitava naša historija i još ono, što je bilo prije nje“ (Žganec 1963). Važno je istaknuti da se pri proučavanju metrike pjesama često uzimala u obzir samo književna perspektiva, a manje ona izvođačka u kojoj postoje mogućnosti odstupanja od zapisanoga tekstualnog oblika. Tako se, primjerice, u takvome obliku pjevanja pjesma „produljuje“ ponavljanjem dijelova stihova ili „počinjanjem od pola“, tj. s drugim dijelom stiha, da bi se poslije toga ispjevalo cijeli stih, u

54 Vasilj Gaćeša rođen je 1. 11. 1906. godine u selu Vlahoviću pokraj Gline. Potječe iz seljačke obitelji. Već kao mladić bio je poznat kao otresit i odlučan, ljudi su ga poštovali. Poginuo je u selu Brubnu 29. 4. 1942. godine. Narodnim herojem proglašen je 6. prosinca 1944. godine (Kačavenda i Živković 1982).

55 Banski Grabovac bio je vrlo važan jer je bio bitno željezničko čvorište i općinsko središte. Za borbeni je zadatak u tome mjestu određena ustanička grupa iz sela Vlahović, Luščani, Drenovac i Šušnjar. Za komandanta grupe, koja će postati jezgra Banijskoga partizanskog odreda, izabran je Vasilj Gaćeša, banijski seljak iz Vlahovića, poznat u selima oko Gline po buntovnoj prirodi, odlučan i pravdoljubiv čovjek, a za komesara Adam Mraković, student, član KPJ-a. Odluku o oružanoj akciji prenio je Gaćeši Petar Vladić, član KK-a Glina, uvjeravajući ga da će istovremeno započeti masovni ustanak i da će već sutra biti oslobođena mnogobrojna sela i gradovi (Dupalo 2014: 61).

nekoj vrsti inverzije članaka stihova. Smatralo se, ističe Ankica Petrović, da se produljenjem iznošenja teksta može izvesti bogatiju pjesmu (2018: 87). Takve odlike stiha tipične su za usmenu epsku poeziju u kojoj se tematski gotovo uvijek obrađuju motivi kao što su bitke i podvizi narodnih junaka. Unatoč tomu što je u ovome radu navedeno svega pet strofa, ukupan je broj strofa te pjesme do danas ostao nepoznat. Razlog tomu je i sama duljina tekstova, zbog čega kola „nisu bila primjerena izvedbama na smotrama na kojima su se KUD-ovi trebali predstaviti u kratkom vremenskom okviru“ (Hadžihusejnović Valašek 2021: 173). Kako tvrdi Miroslava Hadžihusejnović Valašek u svojem etnomuzikološkome terenskom radu o „šetanim kolima“⁵⁶ i kulturno-umjetničkim društvima koja ih i danas izvode, tu pjesmu, kao i mnoge druge takve, nije bilo moguće zabilježiti u cijelosti jer su se okolnosti pjevanja i izvođenja tih pjesama i tekstova do danas znatno izmijenile. Na spomenutoj terenskoj snimci nalaze se samo tri strofe, a koje su ujedno prve tri strofe u ovoj pisanoj verziji. Međutim, u zbirci *Narodne pjesme Korduna* skupljača i urednika Stanka Opačića-Ćanice bilo je još nekoliko strofa, od kojih sam za pjevačke potrebe zbora Pjev prvim trima pridodala i posljednje dvije koje se nalaze u gorespomenutoj pisanoj verziji (primarno zbog zaokruženosti koncepta pjesme). Dakle, na temelju snimke možemo pretpostaviti da su pjesmu „Oj, Grabovcu“ svakako pjevale i žene, a ne samo muškarci, dodatno podcrtavajući sve što je Sklevicky istaknula o sudjelovanju žena u NOB-u. Budući da je pjesma izvođena u kozaračkome kolu te da joj nedostaje još strofa, prema vrstama i nazivima kola može biti

56 Šetana kola najčešće pjevaju dugi pripovjedni tekstovi astrofične strukture uz jednostavne napjeve od jednoga pjevanog stiha koji se ponavlja. Najčešće se pojavljuju nazivi: „šetano kolo“, „pjevano kolo“ i „okretanje“ (Hadžihusejnović Valašek 2021: 174). Prema zapisima Mihaela Ferića u broskoj Posavini upotrebljavaju se sljedeći nazivi: pjevano žensko kolo, svatovsko pjevano kolo, kolo na jalo-vo, pjevano kolo na brzo, pjevano kolo na polako, kolo uz pjevanje, okretano kolo, pjevano smatano kolo, pjevano okretano kolo, pjevano leteće kolo i dr. (Ferić 1995). To su opisni nazivi, a odnose na način izvedbe i na vrstu kola. Kola se imenuju i prema prvome stihu pjevane pjesme, a zbog velikoga broja takvih kola nemoguće ih je popisati ili grupirati (Hadžihusejnović Valašek 2021: 174). Autorica detaljnije opisuje i sam pojam šetanih kola, ističući da je riječ o zajedničkome nazivu za kola koja se izvode uz napjeve na pripovjedne tekstove ili dvostihove bez instrumentalne pratnje, uz maštovite glazbene motive u mnogobrojnim varijantama. „To su zatvorena ili otvorena kola koja u dva reda izvode pjevači krećući se jednostavnim korakom polaganog ili brzog tempa u smjeru kazaljke na satu. Ovo su najstarija kola u Hrvatskoj i u Europi o kojima postoje podaci još iz 18. stoljeća“ (Hadžihusejnović Valašek 2021: 173). U 20. stoljeću ona postupno nestaju u spontanoj izvedbi jer pripovjedne tekstove potiskuju dvostihovi iz istočne Slavonije i Srijema.

uvrštena i u „pjevano žensko kolo“. Isto tako, kolo kao koncept i mjesto u kojemu se susreće veća grupa ljudi „može i ne mora biti dio nekog ritualnog zbivanja“, ističe Iva Niemčić, dodajući da je ono također doživljajno iskustvo, i za same izvođače, i za publiku (Niemčić 2011: 15). Tomu valja dodati i neizostavnu činjenicu da je pjevanje narodnih pjesama i plesova „pružalo osjećaj jedinstva“ (Hofman 2010: 111).

Imajući sve to na umu, a s obzirom na sadržaj teksta pjesme „Oj, Grabovcu“ kako ga je u svojoj zbirci sačuvao i zabilježio i Opačić-Ćanica, iako nije moguće pronaći izvor, autora snimke ni imena žena koje su ispjevale pjesmu na terenskoj snimci, s izvjesnom je sigurnošću moguće zaključiti da je pjesma „Oj, Grabovcu“, uz mnoge druge partizanske pjesme, bitan i neizostavan dio partizanskoga folklora, čiju su snagu i važnost tijekom NOB-a pomagale širiti upravo i žene. Kako ističe Nikola Hercigonja, te su pjesme među postrojbama partizanske vojske služile za širenje ideja NOB-a, podizanje morala, ali i za zabavu u ratnim uvjetima (Hofman 2011: 101). O tome sentimentu svjedoči i Olivera Mladenović, ističući da je kozaračko kolo (i pjesme poput „Oj, Grabovcu“, koje su se u njemu plesale) „brzo osvajalo borce, širilo se munjevitom brzinom od jedinice do jedinice, koje su ga igrale u svakoj prilici: pred borbu i poslije borbe, na predahu i u svakom veselju“ (1973: 178). Ako uzmemo u obzir ranije spomenutu ulogu žena u otporu i pretpostavimo da su tijekom njega u kozaračkome kolu izvodile i pjesmu „Oj, Grabovcu“, posebnu važnost dobiva i sljedeći citat s portala *Antifašistički vjesnik*: „Gdje god su dolazili partizani sa Kozare, narod je odmah prihvaćao njihovo kolo i zvao ga kozaračko kolo. Ono je ubrzo postalo omiljeno kod svih naroda i narodnosti u bivšoj Jugoslaviji. Tako se pjesma o NOB-u veoma brzo prenosila i širila. Pri pokretima jedinica u nove krajeve dolaze i nove pjesme. Pa je i kozaračko kolo došlo u sve krajeve Jugoslavije“.⁵⁷

57 V. na: https://www.antifasisticki-vjesnik.org/hr/pjesme/8/Oj_Kozaro_/360/. *Antifašistički vjesnik* danas djeluje kao mrežni portal, no izvorno je pokrenut u obliku novina. Pokrenut je u Zagrebu 1940. godine u ilegali, potom tiskan na oslobođenome teritoriju Petrove gore, Partizanske Drežnice i Splita. Sljedećih pedeset godina bio je, kako njegovi autori ističu na službenoj mrežnoj stranici, simbol NOB-a i socijalističke revolucije narodâ Hrvatske.

Zaključak: pjesma kao simbol otpora

Kao aktivistkinji i članici zborova koji su izvodili antifašističke pjesme kao dio repertoara važno mi je spoznati da žene tijekom NOB-a nisu bile samo pasivne članice društva. Ženske su udruge postojale i oduvijek pronalazile načine da se izbore i za svoja prava, i za potrebe. Uvid u nastanak AFŽ-a daje nam do znanja da je ta organizacija bila itekako važan i politički čimbenik koji je dijelom pomogao uspostaviti čvrste temelje ženske emancipacije, pa čak i aktivizma današnjega doba. Ako pjesmu „Oj, Grabovcu“ sagledamo iz tradicijske perspektive seoskoga patrijarhalnog okuženja, ona je također interesantan fenomen. Jer ako pretpostavimo da su upravo žene i tijekom samoga NOB-a, uz sva zaduženja suborkinja iz Antifašističke fronte žena, hrabro izvodile pjesmu koja tematizira ustanak (što su pojmovi koje bismo mogli kroz povijest primarno okarakterizirati kao „muški posao“), mogli bismo zaključiti da je važnost žena u pokretu otpora bila izrazito bitan katalizator i dodatno sredstvo za podizanje morala u teškim vremenima. Tim pothvatom, mogli bismo reći, žene potkopavaju patrijarhalni poredak sela, a kao sudionice NOB-a kroz AFŽ istovremeno šire i borbenu i emancipacijsku poruku.

Unatoč tomu što u obrazovnome sustavu te u javnoj i političkoj sferi svjedočimo sve izraženijemu zatiranju važnosti uloge žena tijekom socijalističke Jugoslavije i njezine povijesti, u današnje vrijeme nositeljice tih progresivnih ideja i žene koje vrlo često stoje na čelu takvih borbi upravo su zborovi i razne ženske udruge koji na prostorima bivše Jugoslavije daju glas i vidljivost prethodnima, ali i aktualnima te budućim generacijama.

Literatura

Aleksijević, Svetlana. 2018. *Rat nema žensko lice*. Zagreb: Edicije Božičević.

Antifašistički vjesnik, <https://www.antifasisticki-vjesnik.org/hr/>; https://www.antifasisticki-vjesnik.org/hr/pjesme/8/Oj_Kozaro_/360/ (11. 5. 2024).

Blasin, Barbara. 2022. „Majke, žene, sestre! Dvanaesti čas već kuca – Djelovanje AFŽ-a u Zagrebu 1941–1945“. U: *Kartografija otpora: Zagreb 1941. – 1945.* Josip Jagić i Marko Kostanić, ur. Beograd: Rosa Luxemburg Stiftung Southeast Europe, 196–217.

Bošković Stulli, Maja. 1960. „Narodna poezija naše oslobodilačke borbe kao problem savremenog folklornog stvaralaštva.“ U: *Zbornik radova SAN LXVIII*. Beograd: Etnografski institut, 393–424.

Bošković-Stulli, Maja. 1983. „O pojmovima usmena i pučka književnost i njihovim nazivima“. *Usmena književnost nekad i danas*. Beograd: Prosveta, 5–114.

Božinović, Neda. 1996. *Žensko pitanje u Srbiji u XIX i XX veku*. Beograd: Devedesetčetvrti; Žene u crnom.

Držaić, Karlo. 2022. „Dijalektika otpora: nepokoreni grad i grobnica komunista“. U: *Kartografija otpora: Zagreb 1941. – 1945.* Josip Jagić i Marko Kostanić, ur. Beograd: Rosa Luxemburg Stiftung Southeast Europe, 14–54.

Dupalo, Adam. 2014. *Banija i Sisak u NOP-u 1941. Događaji, svjedočanstva, dokumenti*. Zagreb: Savez antifašističkih boraca i antifašista Republike Hrvatske.

Ferić, Mihael. 1995. „Kolo uz pjevanje u županiji Brodsko-posavskoj“. *Dakovački vezovi*, Prigodna revija, 21–24.

Hadžihusejnović Valašek, Miroslava. 2021. „Igraj kolo, nemoj stati. Šetana/pjevana kola iz Slavonije u pisanim izvorima“. *Radovi Zavoda za znanstveni i umjetnički rad u Požegi* 10: 173–206.

Hercigonja, Nikola i Oskar Danon, ur. 1962. *Zbornik partizanskih narodnih napeva*. Beograd: Nolit.

Hofman, Ana. 2010. *Staging Socialist Femininity, Gender Politics and Folklore Performance in Serbia*. Boston, Leiden: Brill Publilshing.

- Hofman, Ana. 2011. „Folklor med preteklostjo in prihodnostjo: partizanske pesmi in oblikovanje kanona jugoslovanske folklore“. *Traditiones: acta Instituti ethnographiae Slovenorum* 40/3: 99–112.
- Kačavenda, Petar i Dušan Živković, ur. 1982. *Narodni heroji Jugoslavije I*. Beograd: Narodna knjiga.
- Lengel-Krizman, Narcisa. 1980. *Zagreb u NOB-u*. Zagreb: Globus.
- Lovreković, Ana. 2022. „‘Ti ne smiješ pasti’ — Žene i zagrebačka partijska organizacija od 1941. do 1945.“ U: *Kartografija otpora: Zagreb 1941. – 1945*. Josip Jagić i Marko Kostanić, ur. Beograd: Rosa Luxemburg Stiftung Southeast Europe, 218–254.
- Mladenović, Olivera. 1973. *Kolo u Južnih Slovena*. Beograd: SANU.
- Niemčić, Iva. 2011. *Lastovski poklad, Plesno-etnološka studija*. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku.
- Petrović, Ankica. 2018. *Umjetnost pjevanja gange*. Livno; Sarajevo; Zagreb: Synopsis d. o. o.
- Petrović, Ankica. 1990. „Women in the Music Creation Process in the Dinaric Cultural Zone of Yugoslavia.“ U: *Music, Gender, and Culture (Intercultural Music Studies I)*. Marcia Herndon i Susanne Ziegler, ur. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 71–85.
- Rihtman-Auguštin, Dunja. 1977. „Partizanski folklor o Titu“. *Narodna umjetnost* 14/1: 11–19.
- Sklevicky, Lydia. 1996. *Konji, Žene, Ratovi*. Zagreb: Ženska Infoteka.
- Solar, Milivoj. 1979. *Teorija književnosti*. Školska knjiga: Zagreb.
- SoundCloud, Richard de Boer. *Oj Grabovcu bregovito selo*. https://soundcloud.com/richard-de-boer-771403147/oj-grabovcu-bregovito-selo?utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing (27. 3. 2024).
- Stojaković, Gordana. 2012. *Rodna perspektiva u novinama Antifašističkog fronta žena (1945–1953)*. Novi Sad: Zavod za ravnopravnost polova.
- Šarčević, Predrag. 2004. „Sex and Gender Identity of ‘Sworn Virgins’ in the Balkans.“ U: *Gender Relations in South Eastern Europe: Historical Perspectives on Womanhood and Manhood in 19th and 20th Century*. Miroslav Jovanović i Slobodan Naumović, ur. Münster: Lit Verlag, 125–141.

Tešija, Jelena. 2014a. *The End of the AFŽ – The End of Meaningful Women's Activism? Rethinking the History of Women's Organizations in Croatia, 1953 – 1961*. AFŽ Arhiv, <https://www.afzarhiv.org/items/show/696> (11. 1. 2024)

Tešija, Jelena. 2014b. „Više konja nego žena* ili kako je AFŽ vraćen iz zaborava i što s ostalima“. *Libela*, 6. prosinca, <https://www.libela.org/sa-stavom/5736-vise-konja-nego-zena-ili-kako-je-afz-vracen-iz-zaborava-i-sto-s-ostalima/> (11. 5. 2024).

Tomašić, Josipa. 2015. „Recipijenti pučke književnosti kao polazište za razumijevanje pučke poetike“. *Narodna umjetnost* 52/2: 179–194.

Žganec, Vinko. 1963. „Metrika i ritmika u versifikaciji narodnog deseterca“. *Narodna umjetnost* 2/1: 3–35.

The Voice of Rural Partisan Women: Tuning into the Margins

In the period from 1988, when I was born, until today, I have been witness to the decadence and obliteration of the Yugoslav experience. Accordingly, knowledge about the Women's Anti-Fascist Front (Antifašistički Front Žena, or AFŽ) was not available to me, so I have gradually been learning about it and about the female partisans who, in addition to playing an important role during the Second World War, are also directly related to the emancipation of women. In the modern understanding and analysis of AFŽ's activities and the struggle for women's rights, rural women, and uneducated women (such as the ones I grew up with) mostly remain invisible. However, this does not mean that their role in the movement was absent. In addition to the well-known songs that dominated during the Yugoslav anti-fascist struggle, which everyone can recognize today as part of the history and legacy of socialist Yugoslavia, there is also a whole treasure trove of partisan songs that were sung by rural women. They tell us that these women were indeed participants in the movement of resistance to fascism. Through the analysis of the song „Oj, Grabovcu“, which belongs to oral literary heritage, in this paper I will try to give an answer about the significance of the movement and how music is connected to it. The song is performed by women, and from its lyrics it is discernible that it was a call to an uprising of the kind we associate with the Uprising of the peoples of Bania and Kordun, which occurred during the Second World War. Given that the lyrics mention real historical figures, the paper will refer to the historical aspect as well. Due to the nature of the song, I will take an interdisciplinary approach to its analysis, while including literary, historical, ethnomusicological and ethnoecological aspects, presented through a feminist lens.

Hor 29. Novembar: Mogućnosti (re)interpretacije postjugoslavenskoga identiteta kroz muzički aktivizam⁵⁸

Jana Dolečki

Iskustvo migracije kod velike većine podrazumijeva intenzivan proces kako svjesnih, tako i nesvjesnih identifikacijskih transformacija, obilježen trajnom preradom, usporedbom, prilagodbom, prisvajanjem ili odbijanjem kako starih, tako i novih obrazaca života. Moje osobno iskustvo „serijske“ migracije, koje se proteže kroz nekoliko desetljeća i različitih lokacija, također je bilo obilježeno takvim i sličnim procesima. Našavši se u novome društveno-političkome, ali i jezičnom kontekstu Beča, primijetila sam da se kod mene postupno počela pojavljivati nekakva želja (ili čak i potreba) za prakticiranje određenih formi zajedništva utemeljenih na dijeljenim iskustvima. Dobivajući vrlo direktan uvid u načine funkcioniranja „službenih“ nacionalnih zajednica dijaspore, pretpostavljala sam da uključivi, nadnacionalni i samoorganizirani kolektivni projekti s temeljima u postjugoslavenskome iskustvu na području Beča jednostavno – ne postoje. Sve do jednoga slučajnog susreta koji me doveo do podruma bečke organizacije Integrationshaus u kojemu je svoje redovite probe održavao Hor 29. Novembar. Negdje između pjevanja jedne od partizanskih pjesama s repertoara, poduge i detaljne rasprave o njezinim mogućim aktualnim interpretacijama te dijeljenja iskustava migrantske svakodnevice postajalo mi je sve jasnije da određeni migrantski kolektivi itekako mogu djelovati kao prostor iznimno kreativnoga i samostalnog osmišljavanja i izvedbe nekih novih formi grupnih identifikacija.

Aktivističko zbarsko pjevanje predstavlja idealnu platformu za potencijalnu reaktivaciju svakoga kolektivnog identiteta, pa tako i onoga (post)jugoslavenskoga, a upravo je taj potencijal promišljanja i formiranja jedne ko-

58 Izvorna verzija ovoga članka objavljena je na njemačkome jeziku, v. Dolečki 2022.

lektivne identifikacije u glavnome analitičkom fokusu ovoga teksta. Još preciznije, tekst propituje kritički potencijal prakticiranja te identifikacije i pokušava odgovoriti na pitanje u kojoj se mjeri (post)jugoslavenski identitet danas u Beču može prepoznati kao suprotstavljanje dominantnim kolektivnim identitetskim matricama, ne samo na prostoru bivše Jugoslavije, već i u Austriji.⁵⁹ Postavljen u aktualni kontekst grada Beča, ovaj će tekst navedeni fenomen ispitati kroz analizu djelovanja bečkoga Hora 29. Novembar (dalje: Hor), a ponajprije kroz detaljan prikaz njegova muzičkog aktivizma.⁶⁰ Kako ću pokazati, taj nominalno muzički kolektiv kroz svoje repertoarne i izvedbene politike nudi (re)definiranje i (re)aktivaciju jugoslavenskih identitetskih obrazaca na nekoliko nivoa – na razini samoga članstva, na razini odnosa sa širom bečkom (post)jugoslavenskom zajednicom, ali i na razini odnosa s „domaćinskim“, austrijskim društvom. Uvodna analiza tih procesa obuhvatit će modele organizacije i samoidentificiranja Hora, uvid u repertoar i repertoarne politike, kao i strategije korištenja muzičkoga aktivizma u cilju promocije jugoslavenskoga identiteta, ali i svojevrsne transformacije kolektivnih identiteta.

Kada je riječ o metodološkome pristupu osnovnomu istraživanju, on se u ovome tekstu temelji na pomalo jedinstvenoj, tj. „internoj“ poziciji koju posjedujem kao autorica, tj. na činjenici da od 2014. godine sudjelujem u radu Hora, isprva kao članica, a zatim i kao dirigentica i predsjednica istoimene udruge. U tome smislu, uz korištenje niza postojećih tekstualnih materijala o Horu, kao i internih arhiva samoga kolektiva, tekst koji slijedi u najvećemu će se dijelu sastojati od osobnih iskustava i uvida nastalih tijekom nekoliko godina direk-

59 Pod utjecajem vrlo dinamičnih povijesnih, političkih i društvenih procesa struktura stanovništva grada Beča figurira kao jedna od najraznovrsnijih u ovome dijelu Europe. Aktualna statistika pokazuje da na prostoru toga grada trenutno živi više od 800 000 ljudi (41,3 % ukupnoga stanovništva) stranoga podrijetla – bilo da su strani državljani ili osobe s austrijskim državljanstvom koje su rođene u inozemstvu. Unutar te skupine brojčano najveću migrantsku zajednicu grada sačinjavaju upravo pripadnici naroda s prostora bivše Jugoslavije. Početkom 1990-ih godina spomenuta je zajednica doživjela radikalnu transformaciju. Do toga trenutka definirana kao jugoslavenska, ta se donekle homogena migrantska zajednica tada raspada na nekoliko nacionalnih varijanti, a nadnacionalni jugoslavenski identitet odjednom postaje prazan ili tek simboličan označitelj – kako u državama nasljednicama, tako i u prostorima obitavanja (post)jugoslavenske dijaspor. Ipak, u posljednjih desetak godina može se primijetiti sporadična pozitivna valorizacija jugoslavenskoga nasljeđa i iskustava, koju uglavnom iniciraju civilni akteri, izvaninstitucionalne inicijative ili akademska zajednica. Iako se ne može reći da su navedene vrijednosti integrirane u službene politike sjećanja, kao ni u identitetske politike, svojevrsni prodor „pozitivnoga sjećanja“ na jugoslavenski društveno-politički projekt ipak je uočljiv.

60 Muzički aktivizam shvaćam kao fenomen koji muziku koristi kao alat političkoga angažmana i okrenut je propitivanju, a ne propagiranju pozicija moći.

tnoga sudjelovanja u njegovim konkretnim aktivnostima. Svjesna određenoga ograničenja takvoga pristupa temi, smatram da takav uvid svejedno može doprinijeti širemu pregledu spomenutih koncepata, kao i pobuditi budući interes znanstvene zajednice za takve i slične fenomene.

Hor 29. Novembar: povijest i kontekst

Hladno je jutro 29. novembra 2009. godine u ulici Menzelgasse, u bečkome okrugu Ottakring, tradicionalno radničkome kvartu s velikim brojem (post) jugoslavenskih migranata/migrantica. Grupica od desetak ljudi ispred kućnoga broja 3, ogrnuta zastavama već odavno nepostojeće države, postavlja se u prilično slobodnu zborsku formaciju i nakon nekoliko akorda gitarskoga uvoda jednoglasno započinje pjevati na srpskome jeziku: „Otiš'o si u svet beli zbog prokletih para / Ostadoše mala deca, tvoja majka stara / Tamo osta mladost i lepota / Austrija, Austrija, košta me života.“ *Punk-verzija* pjesme „Austrija, Austrija“, svojevremenoga hita srpske turbofolk pjevačice Zorice Marković iz 2001. godine, odjekuje ulicom. Na prozorima se postupno pojavljuju znatizeljni stanari od kojih mnogi sigurno razumiju jezik, ali i sadržaj pjesme koja izrazito direktno progovara o specifičnostima iskustava radne migracije. Nakon završetka pjesme netko iz grupe inicira uzvik „Happy birthday“, ustvari referirajući na dvostruko slavlje toga dana: ono koje obilježava „rođendan“ Jugoslavije⁶¹, ali i samoga Hora 29. Novembar.

Kao što će to biti slučaj sa svim budućim samoorganiziranim akcijama, ni vrijeme, ali ni mjesto prvoga javnog nastupa Hora nije izabrano slučajno. Naime, Menzelgasse 3 adresa je na kojoj je djelovao radnički klub „Mladi radnik“, jedna od mnogobrojnih društveno-kulturno-sportskih udruga koje su osnivane diljem Austrije s ciljem okupljanja radnika/radnica na privremenu radu tijekom desetljeća najgušćih migracijskih aktivnosti. Osnovan 29. novembra 1969. godine,⁶² u svojoj je osnovnoj funkciji klub predstavljao

61 Dan Republike Jugoslavije obilježavao je sjećanje na 29. 11. 1943. kada je Antifašističko vijeće narodnoga oslobođenja Jugoslavije (AVNOJ) u bosanskome gradu Jajcu definiralo službene temelje državnoga sistema koji će dvije godine kasnije zaživjeti kao Federativna Narodna Republika Jugoslavija.

62 Pretpostavka je da se datumom osnivanja htjelo dodatno podcrtati važnost službenoga Dana Republike u SFRJ-u koji se slavio 29. novembra.

mjesto na kojemu su jugoslavenski gostujući radnici/radnice (njem. *gastarbeiter* ili „gastarbajteri“) provodili svoje slobodno vrijeme i aktivno upražnjavali različite oblike zajedništva (kroz folklorne, edukacijske, sportske i druge participativne programe). Iako nije poznato kada je točno spomenuti klub prestao s radom, valja pretpostaviti da je njegova osnovna funkcija dovedena u pitanje negdje ranih 1990-tih i početkom građanskih ratova na prostoru Jugoslavije: u kontekstu stvaranja nacionalnih država, takve i slične institucije koje su bile osnovane na ideji održavanja i promicanja ideje nadnacionalnoga jugoslavenskog identiteta izgubile su svoje osnovno referentno polje. Za vrijeme jugoslavenskih ratova i nakon toga perioda takvi i slični klubovi (kojih je u jednome trenutku samo u Beču bilo 200-tinjak) ili su potpuno nestali ili su se pak transformirali prema „nacionalnome ključu“. Formirajući se kao zavičajni klubovi okrenuti promociji pojedinačnih nacionalnih kultura, te su organizacije započele zastupati interese određenih nacionalnih zajednica država nasljednica Jugoslavije. Taj je proces, dakako, bio uvelike uvjetovan višeslojno ovisnim odnosom (post)jugoslavenske dijaspore i matičnih političkih sistema koji su, pogotovo u osvit i za vrijeme ratova 1990-ih, u zajednicama dijaspore prepoznali važan faktor valorizacije vlastitih etno-nacionalnih politika, ali i mjesto njihove internacionalne promocije. Upravo taj radikalni prijelaz i fiksiranje na etno-kulturne identitete, koje je u stopu pratila negacija jugoslavenskoga ideološkog nasljeđa, kako u državama bivše Jugoslavije, tako i u Austriji, bili su temelj za promišljanje i pokretanje prvih aktivnosti

Hora 29. Novembar.

U proučavanju konteksta muzičkoga sadržaja kao alata određene kolektivne identifikacije u migrantskim zajednicama bitno je napomenuti da muzika s prostora bivše Jugoslavije u samome Beču već dugo funkcionira kao svojevrsni faktor okupljanja jedne nadnacionalne migrantske zajednice – mnogobrojni gradski klubovi i kafići u kojima se svira/pušta muzika s prostora bivše Jugoslavije dan-danas funkcioniraju kao neformalni prostori okupljanja šire (post)jugoslavenske migracije.⁶³

63 Od klubova urbane muzičke orijentacije poput nekadašnjega „Ostkluba“, koji su imali tematske večeri posvećene jugoslavenskoj muzici, preko festivala Balkan Fever, pa do folk-klubova sa živom muzikom, poput „Lepe Brene“. Više o temi v. u: Gebesmair, Brunner i Sperlich, 2014. Iako vrlo često ne reflektiraju svoju aktivnu ulogu u propitivanju vladajućih i kreiranju novih oblika zajedništva (a u odabiru svojega „nadmacionalnog“ programa vrlo se često vode isključivo profitabilnim ciljevima), ta su mjesta relevantna točka u široj analizi potencijala muzike u stvaranju određenoga kolektivnog osjećaja pripadnosti.

Muzika i aktivizam

Iako „javno“ predstavljen 29. novembra 2009. Hor se počeo stvarati negdje u oktobru iste godine kroz druženje koje su inicirali umjetnik/aktivist Alexander Nikolić i filmolog Saša Miletić u podrumskim prostorijama Integrationshausa u bečkome drugom okrugu. Temelj te „osnivačke“ grupice od desetak ljudi sačinjavali su pojedinci/pojedinke jugoslavenskoga podrijetla s bečkom adresom,⁶⁴ različitih socijalnih i profesionalnih iskustava, ali sličnih stavova o pitanju važnosti jugoslavenskoga društveno-političkog nasljeđa. Iako neformalna i inicijalno posvećena diskurzivnim formama, ta su se druženja vrlo brzo fokusirala na pronalaženje najefektivnijega načina za kolektivnu i javnu promociju jednoga političko-društvenoga i kulturnog identiteta koji je ta grupa vidjela kao potisnut iz javnoga diskursa. Povezani željom za prakticiranje novih ili drugačijih mogućnosti okupljanja oko prakticiranja (post) jugoslavenskoga nasljeđa ili kroz njega, članovi/članice kolektiva u svojoj su kritici vladajućih identifikacijskih diskursa odlučili posegnuti za – muzikom.

Međutim, važno je napomenuti da je od samih početaka rada Hora muzika mišljena i prakticirana uglavnom kao alat, pomoćno sredstvo promocije određenih političkih stavova i pozicija grupe, izazivajući tako tradicionalne definicijske prakse u muzičkome polju. Drugim riječima, kolektiv ni tada (a ni trenutno) nije mišljen kao profesionalni projekt s ciljem usavršavanja muzičke izvedbe, već svoje aktivnosti osmišljava prema konceptu „radikalnoga amaterizma“⁶⁵ (Hofman 2020: 89). Imajući na umu da Hor ne definira nikakve profesionalne kriterije koje njegovi potencijalni članovi/članice moraju zadovoljiti, sama muzička forma u tome je slučaju dosta heterogena, „razbarušena“, *punk* (Reitsamer 2016: 63) i opire se svakoj sistematičnoj normativizaciji. Ne manje bitno, u tome odustajanju od profesionalne muzičke forme Hor je uočio potencijal za širu participaciju same publike, a time i za stvaranje dodatnih nivoa identifikacije – upravo zbog nekonvencionalne muzičke prakse otvorene svakomu, bez obzira na muzički talent ili znanje, publika se na nastupima Hora od samih početaka njegova postojanja vrlo če-

64 Osnivačka grupa sastojala se od ljudi koji su u različitim razdobljima pristizali u Beč, tvoreći tako presjek (post)jugoslavenskoga migracijskog iskustva – nekolicina je u grad stigla na valovima ratnih događaja, neki su u Beč došli na studij ranih 1980-tih, neki su se rodili u Austriji u obiteljima radnih migranata itd.

65 Prema Ani Hofman „*radical amateurism*“ u polju muzike odnosi se na politički potencijal takve prakse.

sto i spontano uključuje u pjevanje. Zadržavajući i potičući takvu vrstu participacije, Hor zamagľuje granicu između izvedbenoga i recepcijskoga kolektiva, ali i pruža publici priliku za određeno (iako privremeno) partnerstvo u aktivističkome angažmanu.

Isto tako, jasan odmak od tradicionalnih muzičkih formi potvrđuje se i u činjenici da Hor rijetko sudjeluje u klasičnim koncertnim formama te one ne predstavljaju prioritetni kontekst izvedbe. Uz organiziranje godišnjega rođendanskoga koncerta i nekolicine koncertnih nastupa koji se događaju na poziv različitih lokalnih, ali i inozemnih organizatora, Hor pretežno nastupa na protestima, demonstracijama, solidarnim akcijama itd. Iako ga na većinu tih nastupa pozivaju različite organizacije, inicijative ili individue, Hor ponekad i samostalno inicira protestne akcije i intervencije (pjevanje ispred bosanske ambasade u Beču u znak podrške bosanskim protuvladinim protestima 2014. godine; pjevanje ispred hrvatske ambasade kao protest protiv oslobađajuće presude Dariju Kordiću u slučaju pokolja u Ahmićima 2014. godine itd.). Tako se kolektiv potvrđuje kao aktivni politički subjekt bečke scene, često ukazujući na prešućivane političke procese koji se itekako tiču šire gradske zajednice, a pogotovo one (post)jugoslavenske.⁶⁶



Fotografija 5: Zahvale volonter_kama koji su organizirali spontano "bdijenje" u Beču, uz umjetničku izložbu oskrvnutih portreta preživjelih žrtava koncentracijskih logora, 2019.

Autor_ica: nepoznat_a

66 Smatrajući da određeno administrativno uređenje ipak pridonosi organizaciji takvih i sličnih akcija, Hor 2012. godine osniva i Verein (udrugu) pod istim imenom. Jedna je od osnovnih aktivnosti udruge organizacija Festivala alternativnih horova (FAC), manifestacije kojoj je glavni cilj okupljanje i predstavljanje zbornih kolektiva iz Austrije, ali i cijele Europe sa sličnim repertoarom ili organizacijskom politikom. Više o Festivalu v. na: <https://festivalalternativerchoere.wordpress.com/>.

Iako sam Hor ne stremlje usavršavanju muzičke izvedbe ni ne inzistira na klasičnim muzičkim prostorima izvedbe, ne može se reći da je muzika ovdje potpuno sporedna aktivnost, svedena na poruku koju nose tekstovi i njihovi konteksti – kako pokazuju relevantna istraživanja, a posebice rad etnomuzikologinje Ane Hofman, takav se angažirani žanr muzike može (ili mora) promatrati i u svojem afektivnom doseg i potencijalu za svojevrsnu emotivnu identifikaciju, pogotovo u slučaju kolektivnih struktura kakvu *a priori* predstavljaju zborovi. Pritom, Hofman naglašava da, u slučaju suvremenoga prakticiranja pjesama iz nasljeđa jugoslavenskoga antifašističkog pokreta u kontekstu kojega „su sve emocije koje se odnose na prošlost ideološki opterećene“ (Hofman 2015: 257), upravo je afekt u muzici taj koji dozvoljava različite, individualne načine „prerade“ tih stavova.

Repertoarne politike

Hor 29. Novembar od samih je početaka postojanja pomno birao svoj muzički repertoar, orijentirajući se prema unaprijed preciziranim angažiranim funkcijama odabranih pjesama.⁶⁷ Primjerice, osnovni je repertoar toga muzičkoga kolektiva obuhvaćao dvije osnovne tematske linije prepoznate kao najbitnije u prezentaciji njihove vizije jugoslavenskoga identiteta: antifašističko nasljeđe i fenomen radne migracije. U prvoj su se grupi pjesama tako našli „klasiči“ jugoslavenskoga antifašističkog repertoara poput „Po šumama i gorama“ ili „Konjuh planinom“, dok se gorespomenuta „Austrija, Austrija“ odnosila upravo na drugu repertoarsku grupu. Iako je većina inicijalnih pjesama bila na jezicima jugoslavenskoga prostora, paralelno s rastom, ali i diversifikacijom članstva, Hor je postupno napustio ideju ekskluzivne prezentacije jugoslavenskih pjesama. Unatoč tomu što zadržava ime koje kolektiv simbolički izravno povezuje s određenim jezikom i prostorom, repertoar se kroz sljedeće aktivnosti počinje ubrzano širiti pjesmama na njemačkome, jidišu, engleskome, turskome itd. Takvim „otvaranjem“ repertoara Hor ne samo da odlučuje reflektirati različite interese i iskustva vlastitih članova, već, u velikoj mjeri, odlučuje (post)jugoslavensko nasljeđe postaviti u izravnu komunikaciju s drugim sličnim političkim i društvenim pokretima, o čemu će biti riječi u nastavku teksta.

67 O izboru repertoara v. i tekst Jelene Gligorijević u ovome zborniku.

Kao što sam već napomenula, ono što je Horu od samih začetaka do danas ostalo važnije od toga kako odabrani muzički sadržaj „zvuci“ njegov je politički i emancipacijski potencijal – kako za članove samoga Hora, tako i za različite recepcijske grupe. Iz toga se razloga prilikom izbora pjesama koje ulaze u repertoar održavaju zborni plenumi na kojima se raspravlja o pojedinačnim društveno-političkim kontekstima i mogućnostima interpretacije pojedinih pjesama. Tako ne samo da se do detalja razmatra politički/emancipacijski potencijal neke pjesme, već se taj pristup koristi i kao način informiranja samih članova o specifičnim okolnostima njihova nastanka ili izvedbe.

Stvaranje zbornog repertoara provodi se metodama koje dodatno naglašavaju otvoren i participativni model funkcioniranja toga kolektiva. Iako se sam model tijekom godina mijenjao i prilagođavao rastućemu članstvu,⁶⁸ princip je ostao isti pa tako svi članovi/članice Hora imaju jednako pravo predlaganja novih pjesama o kojima se potom raspravlja na plenumu i zatim eventualno ulaze na repertoar. Kao što sam već naglasila, u procesu izbora poseban se naglasak stavlja na politički i društveni angažman određenih prijedloga, kao i na njihovu potencijalnu važnost za aktualni kontekst Beča, tj. Austrije. U specifičnim slučajevima taj se proces „preokreće“, tj. ako članovi/članice zbora primijete neki akutni društveni problem na koji žele uputiti, onda se traži pjesma koja najbolje komentira tu detektiranu situaciju. Primjerice, u jeku tzv. „migrantske krize“ 2014. godine, konzultirajući se s novim članovima/članicama s konkretnim izbjegličkim iskustvom, Hor odlučuje u svoj repertoar uvrstiti pjesmu na arapskome jeziku, „Mawtini“,⁶⁹ ne bi li u javni diskurs uveo i tada aktualnu perspektivu. Zaključno, određena relevantnost pjesama koje ulaze u službeni repertoar Hora ne pronalazi se samo u njihovu povijesnom kontekstu, već i u vrlo direktnome kritičkom potencijalu aktual-

68 Trenutno Hor „isprobava“ model online izbora pjesama. Preciznije, članovi/članice prijavljuju svoje pjesme na online internu platformu gdje se zatim ostavlja vremena svim članovima/članicama za glasovanje. O prvih pet pjesama koje dobiju najviše bodova nakon toga se raspravlja na plenumu te ih se, u većini slučajeva, prihvaća i uključuje u osnovni repertoar.

69 Tekst arapske pjesme „Mawtini“ (*Heimat*) napisao je palestinski pjesnik Ibrahim Touqan 1934. godine, a glazbu libanonski skladatelj Mohammed Flayfel u 19. stoljeću. Touqan je pjesmu napisao za vrijeme arapske oslobodilačke borbe i prije svega palestinskoga ustanka protiv britanskih mandatarata. Do 1996. godine „Mawtini“ se pjevala kao neslužbena himna Palestine. Godine 2004. prijelazna vlada pod vodstvom Sjedinjenih Američkih Država pjesmu je proglasila novom državnom himnom Iraka. Iako službene iračke vlasti tu himnu shvaćaju kao simbol svoje legitimnosti, u isto vrijeme prosvjednici u Iraku (kao i u Libanonu) također je pjevaju, želeći je time „vratiti“ sebi i svojoj borbi. O debati o toj pjesmi v. tekst Jelene Gligorijević u ovome zborniku.

noga trenutka. Upravo u toj praksi i politici Hora okrenutoj ka komentiranju aktualnosti ogleda se konkretan društveno-politički angažman kolektiva.

Jugoslavija: repertoar i izvedba

U javnome se prostoru Hor 29. Novembar predstavlja kao „antifašistički, samooorganizirani, poliglotski zbor iz Beča“ te kao „otvoreni kolektiv u kome svatko može sudjelovati“.⁷⁰ Osim takvim javnim i službenim najavama, Hor se možda najvjerodostojnije prezentira upravo kroz svoj repertoar koji zahtijeva detaljniji prikaz. Aktualan repertoar Hora (iz 2021. godine) sadržava više od 45 pjesama na 13 jezika koje se mogu podijeliti u nekoliko tematskih cjelina, tj. programskih pravaca: pjesme iz antifašističke borbe (iz Jugoslavije, ali i internacionalne), radničke pjesme te pjesme o drugim emancipacijskim pokretima (feministička pozicija, migrantska pozicija, razne internacionalne revolucionarne pozicije itd.).⁷¹ Iako repertoar predlažu i biraju svi članovi/članice Hora pa se očekuje da on direktno reflektira njegovo članstvo, anomalija u tome odnosu ipak postoji – premda je od 45 pjesama na aktualnome repertoaru više od polovice na jezicima jugoslavenskoga prostora, članovi/članice (post)jugoslavenskoga podrijetla ne sačinjavaju i većinu kolektiva. Iako je članstvo Hora vrlo fluktuirajuće te je nemoguće odrediti točan broj ljudi koji u njemu redovno i aktivno sudjeluju,⁷² može se tvrditi da je od nekih 40-ak članova, koliko ih sudjeluje na većim nastupima Hora, njih 15-ak podrijetlom iz Jugoslavije ili zemalja nasljednica.

Unatoč tomu što Hor danas funkcionira kao vrlo heterogen sistem,

70 V. službenu internetsku stranicu Hora 29. Novembar: <https://hor29n.wordpress.com/>.

71 Interni dokument statistike Hora iz 2020. godine donosi nekoliko zanimljivih podataka o repertoaru. Od 45 uključenih pjesama 16 ih je na bosanskome/hrvatskome/srpskome/crnogorskom jeziku, 11 na njemačkome, pet na romanskim jezicima (talijanski, portugalski, katalonski), po dvije na grčkome, turskome, slovenskome i romskome i po jedna na arapskome, kurdscome i makedonskome. Od istoga broja pjesama 18 ih je nastalo u razdoblju od 1920. do 1945. godine, 15 u razdoblju od 1946. do 1989., a samo četiri nakon 1989. godine. Tematski se 26 pjesama ubraja u područje antifašističke borbe, a 19 donosi kritiku raznih društvenih procesa poput radničke, feminističke ili migrantske problematike (v. Kuffner 2020).

72 Prema neslužbenim uvidima u arhive Hora i interni popis primatelja e-pošte tijekom 11 godina postojanja kroz Hor je prošlo barem dvjestotinjak ljudi.

angažiran spram različitih kako internacionalnih, tako i društveno-politički važnih lokalnih pitanja, kolektiv i dalje posvećeno propituje i prezentira svojevrsni (post)jugoslavenski identitet kroz segment repertoara na jezicima bivših jugoslavenskih republika. Dakako, uz samo ime, najdirektnija referenca na Jugoslaviju nalazi se u programu pjesama nastalih u jeku jugoslavenskoga antifašističkog pokreta, a koje sačinjavaju znatan dio ukupnoga repertoara. Kao što primjećuje Tanja Petrović, „izvođenje partizanskih pjesama od strane samo-organiziranih zborova treba razumjeti kao reakciju na historijski revizionizam društava bivše Jugoslavije“, ali i kao „dio šireg napora da se utvrdi novi stav prema partizanskom pokretu i antifašističkoj borbi“ (Petrović 2011: 319). Fokusiranjem na upravo taj segment muzičkoga nasljeđa Hor ustvari demonstrira vlastitu (re)definiciju Jugoslavije kao paralelnoga historijskoga i aktualnoga društveno-političkoga koncepta nastalog iz zajedničke borbe različitih jugoslavenskih naroda na jasnim ideološkim osnovama.

Zanimljivo je napomenuti da u programu pjesama iz navedenoga nasljeđa nema pjesama posvećenih Josipu Brozu Titu, što je rezultat odluke Hora od samih početaka njegova djelovanja. Naime, pjesme u slavu Tita Hor shvaća kao promociju kulta ličnosti te figure i odmak od definicije antifašističkoga otpora kao pokreta koji je iznio jugoslavenski narod. Isto tako, kroz neformalne diskusije Hora tijekom godina došlo se do zajedničkoga zaključka da to muzičko nasljeđe, ako se povezuje s određenom osobom, gubi na svojoj univerzalnosti, tj. potencijalu općenitije identifikacije i referentnosti za druge, slične pokrete.

U svakome slučaju, bitno je naglasiti da se pjevanje antifašističkoga repertoara u slučaju Hora ne prakticira kao muzejsko čuvanje akustične kulture jedne povijesne epizode, već se na najrazličitije načine taj historijski potencijal prerađuje, osuvremenjuje ili direktno upisuje u aktualni kontekst. Primjerice, ponekad se to „aktualiziranje“ događa na nivou promišljenih tekstualnih intervencija – tako u sjevernomakedonskoj pjesmi iz vremena NOB-a „Site si pojdoa mamu“ (Oni su svi otišli) ženski glasovi umjesto riječi „mladi partizani“ pjevaju „mladi partizanki“ i tako direktno interveniraju u sjećanje na ženske sudionike borbe. Slična intervencija je i u slovenskoj pjesmi „Na oknu glej obrazek bled“ (Vidi bljedni obraz na prozoru) gdje strofu o vojniku – ljubavniku koji je otišao u partizane pjevaju muški glasovi, referirajući se tako na nevidljivu *queer* povijest antifašističke borbe.

Dodatna aktualizacija (ali i širenje referentnoga polja) toga dijela repertoara događa se na razini njegove izvedbe, preciznije, u direktnome odnosu s mjestima izvođenja. Tako pjesma „Padaj, silo i nepravdo“ dobiva aktualno referentno značenje s obzirom na odabir konkretnoga mjesta ispred kojega je Hor vrlo često izvodi (mjesta reprezentacije vlasti, poput hrvatske ambasade, policijskih stanica ili austrijskoga parlamenta); pjesma „Bilećanka“ koja je nastala u političkome kampu Bileća u sam osvit Drugoga svjetskog rata vrlo se često pjeva na protestima protiv onoga što Hor prepoznaje kao represivni politički sistem itd.

Uz spomenuti program pjesama iz nasljeđa antifašističkoga pokreta, Hor svoje razumijevanje ili viziju Jugoslavije ili, preciznije, postjugoslavenškoga prostora promovira i kroz druge pjesme na jezicima bivših jugoslavenških republika nastalih poslije 1990-tih. Važan segment toga dijela repertoara sačinjavaju pjesme posvećene suvremenoj radnoj migraciji, fenomenu „gastarbajta“ i pratećim društveno-političkim procesima.⁷³ Uz već spomenutu pjesmu „Austrija, Austrija“, od bitnijih primjera možemo spomenuti pjesmu „Geljan dade / Prokleta je Amerika“ u kojoj se na kombinaciji romskoga i srpskog jezika pjeva o negativnim posljedicama odlaska roditelja na rad u inozemstvo. Zamjenjujući riječ „Amerika“ s „Austrija“, Hor odlučno smješta tematiku pjesme u suvremeni austrijski kontekst i tako uvodi interpretaciju jugoslavenske radne migracije koja dovodi u pitanje definicije toga fenomena kao uspješnoga primjera integracije.⁷⁴ Sličan je postupak primjetan i kod pjesme „Hej, nemački policajci“, pjesmi iz 2008. godine, koju u originalu izvodi srpski turbofolk bend Ritam srca, a koja tematizira kriminalizaciju migranata i činjenicu da mnogi među njima završavaju u zatvoru zbog diskriminatornih praksi pri pronalasku legalnoga zaposlenja. S ciljem prilagodbe lokalnomu kontekstu i osnaživanja osnovne poruke tekst refrena pjesme često se mijenja pa se na nastupima u Austriji obraća austrijskim,

73 Dodatne aktualizacije na temu radne migracije događaju se i u slučaju repertoara na drugim jezicima pa tako, primjerice, pjesma „Arbeiter von Wien“ završava uzvikom „wir sind die Arbeiterinnen von Beč!“ koji osnažuje ulogu jugoslavenske radne migracije koja je u velikoj mjeri „gradila“ taj grad.

74 Tadašnji austrijski ministar integracija Sebastian Kurz takav je uvid dao 2016. godine povodom obilježavanja 50. godišnjice potpisivanja ugovora o dolasku radne migracije iz Jugoslavije u Austriju – rekao je da na tu povijesnu epizodu treba gledati kao na primjer uspješne integracije, spominjući da su danas nekadašnji gastarbajteri sustavni dio austrijskoga društva. V. izjavu u medijskoj objavi na internetskoj strani Federalnoga ministarstva za europske i vanjske poslove Austrije: 50 Years of Agreement on Labour Recruitment with former Yugoslavia (2016).

u Hrvatskoj hrvatskim, a u Srbiji srpskim policajcima. Baš kao što je slučaj i kod antifašističkoga repertoara, i kroz taj programski segment Hor pokušava istovremeno predstavljati određeni (post)jugoslavenski sadržaj, ali i njegov širi identifikacijski potencijal. Možda je najbolji primjer inzistiranja na takvoj praksi slučaj sudjelovanja Hora na izložbi *Ajnhajtclub* u bečkoj galeriji Q21 2016. godine, događaju posvećenomu 50. godišnjici potpisivanja ugovora o radnoj migraciji između Austrije i Jugoslavije. Iako je nastup Hora inicijalno bio zamišljen u formi muzejskoga primjerka bečke radne migracije koji bi svakodnevno bio ponuđen za razgledavanje ili preslušavanje muzejskim posjetiteljima, sam Hor odbio je pristati na takvo predstavljanje. Dodatni otpor svojevrsnoj muzealizaciji, a time i pasivizaciji direktnoga društveno-političkog angažmana toga kolektiva i njegova repertoara, ostvario se kroz poruke na transparentima koje su članovi/članice Hora podizali u raznim trenucima nastupa. Naime, na transparentima su bile ispisane direktne kritike tadašnjoj austrijskoj vlasti, a na temu kontroverznih državnih politika spram migranata i azilanata. Tako je kolektiv pokušao osigurati direktnu kritičku važnost predstavljenomu repertoaru, ali i pokazati u kojoj mjeri (post)jugoslavenska radna migracija, kao i svaka druga, mora biti shvaćena kao aktivni politički subjekt austrijskoga društva.

Isto tako, baš kao i u slučaju antifašističkoga muzičkog nasljeđa, i taj se repertoar dodatno aktualizira kroz asocijaciju s određenim toposima i javnim prostorima povezanim s fenomenom radne migracije. Primjerice, Hor na godišnjoj razini, a u cilju obilježavanja svojega rođendana, organizira gradsku turu prilikom koje svoj repertoar izvodi na unaprijed odabranim javnim mjestima koja simboliziraju aktualnost (post)jugoslavenske radne migracije, poput autobusnoga kolodvora Erdberg, stanice metroa Keplerplatz u 10. bečkom okrugu ili trgovačkoga centra Lugner-City Shopping. Pozivajući se na Bucieka i Juul, Reitsamer adekvatno u tim mjestima prepoznaje „spomenike udaljenosti“ (Reitsamer 2016: 68), mnemoničke ekspresije pokreta i putovanja koji doslovno funkcioniraju kao elementi nasljeđa društvene margine. Izvodeći navedene pjesme na tim i sličnim lokacijama, Hor ne samo da prepoznaje, obilježava i aktualizira njihovu simboličku važnost, već i stupa u direktnu komunikaciju s (post)jugoslavenskom zajednicom koja ta mjesta koristi. Komunikacija s tom publikom iznimno je bitna jer sadržaj koji kritizira nacionalističke obrasce pripadnosti te istovremeno

nudi neke drugačije, transformacijske oblike kolektivne identifikacije toj zajednici često nije dostupan u javnoj sferi. Primjera radi, tijekom tih javnih obilazaka grada Horu vrlo često prilaze ljudi s prostora bivše Jugoslavije sa znatiželjom, a često i oduševljenjem što čuju pjesme koje promiču određenu političku poruku, a odnose se na njihovo vlastito iskustvo.



Fotografija 6: Rođendansko ulično pjevanje. Praterstern. 2022. Autorica: Eva Moschitz

Bitno je naglasiti da se sve navedene aktualizacije i reference repertoara na (post)jugoslavenskim jezicima dodatno učvršćuju kroz uvodne tekstove kojima članovi/članice Hora uglavnom najavljuju svoje pjesme. Izgovarane na nekoliko jezika (njemački, jezici bivših jugoslavenskih republika i engleski), te najave za cilj imaju jasnu kontekstualizaciju izvedbe te ih stoga treba promatrati kao sastavni dio velike većine javnih nastupa Hora.

Isto tako, uz muzički repertoar i samo ime Hora, spomenuta identifikacija s nasljedem jugoslavenskoga antifašističkog pokreta, ali i iskustva radne migracije, potvrđuje se i na vizualnome nivou. Iako Hor ne propisuje službene uniforme za javne nastupe, članovi/članice uglavnom nose majice s logotipom zbora koji se sastoji od simbola megafona i zvijezde petokrake, a pojedini članovi/članice nastupaju i u plavim radničkim košuljama i odijelima ukrašenima artefaktima iz jugoslavenske socijalističke prošlosti, poput pionirskih kapa i marama. Isto tako, na službenome transparentu kolektiva koji se često postavlja na mjesto izvedbe nalazi se naslov pjesme „Padaj, silo i nepravdo“ ispisan na bosanskome/hrvatskome/srpskome/crnogorskome i njemačkom jeziku. Te pojavne elemente nastupa treba promatrati ne samo u njihovoj pratećoj, „dekorativnoj“ funkciji, već i kao alate jasnoga društveno-političkoga kontekstualiziranja same izvedbe.

(Re)interpretacije identiteta

Na temelju stajališta da muzika može funkcionirati kao sredstvo pomoću kojega pojedinci i kolektivi stvaraju značenja u sadašnjosti te (re)interpretiraju i dekonstruiraju načine izražavanja određenoga identiteta, muzičku aktivnost Hora 29. Novembar u nastavku teksta promatram kao mjesto, ali i praksu propitivanja raznih identitetskih obrazaca (kako individualnih, tako i kolektivnih). S obzirom na to da su repertoar i aktivnosti Hora velikim dijelom posvećeni prezentaciji (post)jugoslavenskoga identiteta, fokus analize stavljen je upravo na pitanje transformacijskih procesa koje njihova djelatnost pokreće. Iako teorije migracije sam koncept identiteta pokušavaju zamijeniti konceptom pripadanja (v. Anthias 2022; Simonsen 2018), a druge ga relevantne znanstvene pozicije potpuno odbacuju kao nejasan i teorijski neoperabilan (v. Brubaker i Cooper 2000: 11), moj se pristup terminu temelji na poziciji konstruktivističke društvene teorije koja odbacuje esencijalističke definicije termina te naglašava procesni karakter identiteta (v. Berger i Luckmann 1966). Drugim riječima, identitet ovdje shvaćam u njegovu potencijalu osmišljavanja i stvaranja određenih društvenih modela i obrazaca spram kojih se pojedinci samodefiniraju.

Kako je već naglašeno, proučavanje transformacijskih potencijala određenih identitetskih modela u nastavku teksta temelji se na osobnim iskustvima višegodišnjega direktnog sudjelovanja u radu Hora. Polazeći s te pozicije, bitno je naglasiti da ta analiza promatra određene transformacijske potencijale u njihovoj namjeri, ali ne i u njihovoj konkretnoj uspješnosti.

U istraživanju načina na koje navedeni segmenti repertoara Hora prezentiraju ili nude prostor za propitivanje određenoga (post)jugoslavenskog identiteta u Austriji/Beču mišljenja sam da je taj fenomen nužno promatrati na (barem) tri razine i u skladu sa specifičnošću repertoara. Prvi nivo obuhvaća odnos aktivnosti Hora posvećenih (post)jugoslavenskomu sadržaju i onih članova kolektiva podrijetlom iz zemalja bivše Jugoslavije kojima taj dio repertoara predstavlja nešto intimnije referentno identifikacijsko polje. Jedan segment toga odnosa konkretno je povezan s muzičkim nasljeđem jugoslavenskoga antifašističkog pokreta. Primjerice, budući da većina tih članova/članica nosi vlastita iskustva života u Jugoslaviji ili izvan nje, pjevanje tih pjesama za njih ima specifična i vrlo osobna značenja, ali i društveno-političke

posljedice koje izmiču svakoj vrsti generalizacije. Oni članovi/članice s konkretnim iskustvom odrastanja u Jugoslaviji koji su većinu tih pjesama pjevali kao djeca ili mladi u radikalno drugačijemu (često i nametnutom) kontekstu i bez stvarnoga razumijevanja, kako teksta, tako i konteksta, kroz sudjelovanje u Horu većinom razvijaju pozitivan odnos spram toga sadržaja. Takvu transformaciju najčešće objašnjavaju činjenicom da pjevanjem tih pjesama u drugome i drugačijemu društveno-političkom kontekstu jasnije prepoznaju njihov širi emancipacijski potencijal. Drugim riječima, transpozicijom toga muzičkog nasljeđa izvan specifične političke uvjetovanosti Jugoslavije Hor toj grupaciji na neki način omogućava novu kontekstualizaciju, a posredno i interpretaciju osnovnih poruka toga dijela repertoara.

S druge strane, zanimljivo je primijetiti da članovi/članice Hora koji su pripadnici/pripadnice (post)jugoslovenske zajednice u Austriji bez iskustva života u samoj Jugoslaviji ili nekoj od država nasljednica prolaze kroz nešto drugačije transformativne procese zbog toga što se većina njih ustvari prvi put susreće s jugoslavenskim antifašističkim repertoarom. Za te članove/članice Hor više funkcionira kao mjesto učenja o određenome nasljeđu koje je često izostavljeno, kako iz službenih, tako i iz neformalnih, obiteljskih edukacijskih sistema. Iako bi u takvim zaključcima trebalo izbjegavati svaku vrstu poopćavanja, možemo reći da kod obiju podgrupa članstva izvođenje toga repertoara potencijalno predstavlja rad na vlastitim iskustvima Jugoslavije te istovremeno omogućava potencijalnu transformaciju internaliziranih identitetskih obrazaca. Budući da Hor njeguje vrlo jasnu, nadnacionalnu viziju (post)jugoslavenskih modela pripadanja, ta transformacija istovremeno predstavlja svojevrsni kritički odmak od vladajućih kategorija kolektivnih identiteta. Prakticirajući jasan nadnacionalni model pripadanja, ti/te članovi/članice Hora tako mogu razvijati odnose pripadanja koji anuliraju nacionalne diferencijacije nacionalnih zajednica, kako na području bivše Jugoslavije, tako i u Austriji danas.

Međutim, bitno je napomenuti da se taj transformacijski potencijal Hora u pitanju kolektivnih identitetskih obrazaca tijekom godina djelovanja ipak mijenjao te ga se i tako treba kontekstualizirati. Naime, s obzirom na to Hor dosta precizno predstavlja svoje političke stavove u javnome diskursu, primjećuje se da novi/nove članovi/članice koji se priključuju njegovu radu već *a priori* posjeduju pozitivan stav spram jugoslavenskoga nasljeđa ili, još

češće, negativan odnos spram nacionalističkih podjela na prostorima bivše Jugoslavije. Drugim riječima, možda je točnije reći da Hor u slučaju te zajednice danas ustvari funkcionira više kao prostor prepoznavanja ili dodatnoga potvrđivanja osobnih identifikacijskih obrazaca negoli kao prostor njihove transformacije.

Kada je pak riječ o odnosu tih članskih podgrupa i repertoara na jezicima bivših jugoslavenskih republika posvećenoga aktualnijim temama (poput pozicije radne migracije), Hor tim sadržajem omogućava svojevrsan prodor, tj. repozicioniranje tih specifičnih iskustava u javni prostor austrijskoga društva,⁷⁵ a samoj grupi nudi izraz društveno-političke emancipacije. Drugim riječima, budući da velik dio članstva (post)jugoslavenskoga podrijetla ne funkcionira kao aktivan politički subjekt austrijskoga društva (u skladu s važećim austrijskim politikama većina ih i dalje nema pravo glasa), javnim prakticiranjem toga repertoara Hor im nudi prostor javnoga artikuliranja, ali i direktne kritike te politike.

Analiza potencijalne reinterpretacije (post)jugoslavenskoga identiteta u kontekstu samoga članstva Hora ne treba izostaviti one članove/članice rođene u Austriji ili drugdje, bez konkretnoga iskustva Jugoslavije ili poznavanja jezika bivših jugoslavenskih republika. Kao većinska grupacija, može se reći da oni funkcioniraju kao pomoćni, ali vrlo bitni nositelji/nositeljice promocije tih identitetskih pozicija, ali i njihove (re)definicije kao osnove za kolektivnu društveno-političku emancipaciju. Utoliko se prakticiranje toga repertoara izmiče iz određene „manjinske“ uvjetovanosti te se prikazuje kao stvarno zajedničko nasljeđe.

Razina dometa transformacijskoga identitetskog potencijala Hora obuhvaća odnos i s pripadnicima/pripadnicama šire (post)jugoslavenske zajednice u Beču. Polazeći od činjenice da je ta zajednica iznimno heterogena, često fragmentirana prema nacionalnome ključu ili pak potpuno indiferentna spram bilo kakvih procesa kolektivne identifikacije (v. Mijić 2020), Hor se na niz načina pokušava obratiti upravo toj zajednici, ne bi li joj predstavio alternativne kolektivne identifikacijske obrasce. Osim u odabiru repertoara, i u javnoj promociji svojih aktivnosti Hor inzistira na korištenju (i) jezika biv-

75 Na tragu stava o političkoj nevidljivosti te grupe u kontekstu austrijskoga društva, Hor se tako može shvaćati kao svojevrsni motivator i agent postavljanja „margine u centar, vanjšine u unutrašnjost“ (Reitsamer 2016: 67).

ših jugoslavenskih republika s ciljem dopiranja i do jezično marginaliziranih pripadnika/pripadnica zajednice, a kroz osmišljavanje raznih participativnih modela (poput tematskih radionica, aktiviranja specifičnih gradskih lokacija koje zajednica koristi, ali i suradnjom s različitim pripadnicima/pripadnicama bečke muzičke scene)⁷⁶ pronalazi konkretne načine komunikacije.

Dakako, stvarni transformacijski dosezi napora Hora u promoviranju reinterpretacije (post)jugoslavenskoga kolektivnog pripadanja kod tako disperzivne zajednice teško su mjerljivi i opiru se svakomu sistematiziranju. Međutim, kroz iskustvo direktne komunikacije s tom ciljnom publikom stječe se dojam da većini njih nastupi i druge aktivnosti Hora predstavljaju vrlo rijetko prakticiranu mogućnost identificiranja. Iz mnogih razgovora s pripadnicima (post)jugoslavenske manjine prilikom nastupa može se zaključiti da ta vrsta promocije grupnoga identiteta koji se poziva na nasljeđe Jugoslavije i istovremeno zamagljuje nacionalne podjele nije često zastupljena u javnome diskursu, kako (post)jugoslavenskoga, tako i austrijskoga državnog sistema. U tome smislu treći nivo redefinicije (post)jugoslavenskoga identiteta koji Hor zastupa i prakticira nužno je promatrati i u odnosu sa širom bečkom, pa i austrijskom javnošću. Ako promatramo austrijski kontekst, vladajući sistemi moći tu manjinsku skupinu shvaćaju, ali i sistemskim politikama održavaju kao diversificiranu prema nacionalno-etničkome ključu. Od državnih institucija do državnih medija,⁷⁷ dominantni javni diskurs uglavnom inzistira na političkoj, ali i svakoj drugoj partikularizaciji te zajednice, uz sporadična nominalna ujedinjenja⁷⁸ ili ona vođena ciljem stvaranja „Balkanskoga Drugoga“. U takvim se diskursima, baš kao i u državama nasljednicama Jugoslavije, zajedničko nasljeđe prešućuje ili stavlja u strogo historijski kontekst (primjerice, pojam „gastarbajta“/„gastarbajtera“ koji se i dalje povezuje s jugoslavenskom migracijom). Upravo zato nadnacionalni identitetski obrazac koji Hor promiče u javnome prostoru Beča, ali i šire, funkcionira ne samo kao mogućnost promišljanja nekih novih kolektivnih obrazaca pripadanja, već i kao direktna i aktualna kritika službenih identitetskih politika.

76 Od suradnji posebno treba istaknuti muzički nastup s Turbo Tanjom, bubnjaricom benda kluba „Lepa Brena“ koji okuplja pripadnike (post)jugoslavenske migracije oko narodne muzike, kao i suradnju s Kidom Pexom, bečkim reperom/aktivistom hrvatskoga podrijetla.

77 U tome procesu treba isključiti „manjinske“ medije koji za osnovni cilj imaju promociju tih identiteta, poput magazina *Kosmo* i *Biber*, ili određenih programa lokalne televizije *Okto*.

78 Npr. često korištenje pojmova poput „ex-Yu zajednica“ i sl.

Zaključak

Kao što sam pokazala kroz ovaj tekst, Hor 29. Novembar treba promatrati kao kolektiv koji u javni diskurs Beča i Austrije uvodi određeni (post)jugoslaven-ski identitet kroz dvije glavne linije svojega repertoara na jeziku bivših repu-blika. Izvođenjem pjesama nastalih u okviru jugoslavenskoga antifašističkog pokreta Hor prezentira jedno povijesno muzičko nasljeđe koje u svojoj os-novi nadilazi etno-nacionalnu podjelu te tako predstavlja jasnu kritiku kako službenih politika sjećanja u postjugoslavenskim društvima, tako i vladaju-ćih austrijskih politika koje nekritički prate i dodatno učvršćuju tu diversi-fikaciju. Istovremeno, Hor kroz taj segment svojega repertoara (kao i uz po-moć drugih pripadajućih aktivnosti) to historijsko nasljeđe koristi u njegovoj direktnoj i aktualnoj društveno-političkoj funkciji, tj. kao alat komentiranja društvene realnosti. Isto tako, postavljajući taj repertoar u kontekst svojega širega muzičkog programa posvećenoga internacionalnim emancipacijskim pokretima, Hor dodatno osnažuje te pozicije te ih reinterpreтира kao neod-vojiv dio globalnih fenomena otpora političkim i društvenim represijama. U usporedbi sa sličnim pojavama (re)interpretacije jugoslavenskoga antifa-šističkog pokreta na području zemalja nasljednica (a posebice zborova koji njeguju taj repertoar), specifičnost Hora 29. Novembar otkriva se u činjenici da okuplja nadnacionalno članstvo koje tako najdirektnije ne samo da sim-bolizira, već i proizvodi nove oblike zajedništva.

Istovremeno, prakticiranjem repertoara koji je usmjeren na često zanemarivan ili instrumentaliziran položaj radne migracije, Hor tu margi-naliziranu društvenu poziciju upisuje u javni prostor i širu kolektivnu iden-titetsku matricu. Tako preispituje dominantni kolektivni identitet Austrije iz kojega se politički potencijal i važnost te specifične migracijske zajednice često isključuju. Isto tako, uz činjenicu da djeluje kao otvoreni kolektiv u ko-jemu bilo tko može sudjelovati, kroz svoje prakse Hor ustvari zamagľjuje fik-sirane granice pripadanja te paralelno omogućava promišľanje novih oblika zajedništva.

Literatura

Anthias, Floya. 2002. „Where do I belong? Narrating collective identity and translocational positionality“. *Ethnicities* 2/4: 491–514.

Berger, Peter L. i Thomas Luckmann. 1966. *The Social Construction of Reality. A Treatise in the Sociology of Knowledge*. New York: Anchor Books.

Bratić, Ljubomir. 2001. „Selbstorganisation im migrantischen Widerstand: ein Diskussionssanstöß“. *SWS-Rundschau* 41/4: 516–536.

Brubaker, Rogers i Frederick Cooper. 2000. „Beyond ‘Identity’“. *Theory and Society* 29/1: 1–47.

Dolečki, Jana. 2022. „Hor 29. Novembar: (Re-)Interpretationen postjugoslawischer Identitäten durch Gesangsaktivismus“. U: *Südslawisches Wien : Zur Sichtbarkeit und Präsenz südslawischer Sprachen und Kulturen im Wien der Gegenwart*. Katharina Tyran i Miranda Jakiša, ur. Göttingen : Böhlau Wien, 49–72.

Eder, Florian. 2016. *Austrian proposal for an Australian migration solution*. <https://www.politico.eu/article/austrian-proposal-for-an-australian-migration-solution/> (4. 5. 2024).

Federalno ministarstvo za europske i vanjske poslove Austrije. 2016. 50 *Years of Agreement on Labour Recruitment with former Yugoslavia* (medijska objava). <https://www.bmeia.gv.at/en/the-ministry/press/news/2016/07/50-years-of-agreement-on-labour-recruitment-with-former-yugoslavia> (4. 5. 2024).

Gebesmair, Andreas, Anja Brunner i Regina Sperlich. 2014. *Balkanboom!: eine Geschichte der Balkanmusik in Österreich*. Frankfurt am Main: Peter Lang International Academic Publishers.

Hofman, Ana. 2015. „Predgovor. Music, Affect and Memory Politics in Post-Yugoslav space“. *Southeastern Europe* 39/2: 145–164.

Hofman, Ana. 2020. „Disobedient: Activist Choirs, Radical Amateurism, and the Politics of the Past after Yugoslavia“. *Ethnomusicology* 64/1: 89–109.

Kuffner, Katharina. 2020. *Unwissenschaftlich sachlich diabolische Hor-Repertoar-Statistik*, neobjavljeni dokument.

Mijić, Ana. 2020. „Together divided – divided together: Intersections of symbolic boundaries in the context of ex-Yugoslavian immigrant communities in Vienna“. *Ethnicities* 20/6: 1071–1092.

Petrović, Tanja. 2011. „The Political Dimension of Post-Socialist Memory Practices: Self-Organized Choirs in the Former Yugoslavia“. *Südost-Europa* 59/3: 315–329.

Reitsamer, Rosa. 2016. „Not Singing in Tune: The Hor 29 Novembar Choir and the Invention of a Translocal Do-It-Yourself Popular Music Heritage in Austria“. *Popular Music and Society* 39/1: 59–75.

Simonsen, Kristina Bakkær. 2018. „What It Means to (Not) Belong: A Case Study of How Boundary Perceptions Affect Second Generation Immigrants' Attachments to the Nation“. *Sociological Forum* 33/1: 118–138.

Choir Hor 29. Novembar: Possibilities of (Re)Interpretation of Post-Yugoslav Identity Through Musical Activism

Named after the Day of the Yugoslav Republic, the Viennese choir Hor 29. Novembar was created as an *ad-hoc* artistic intervention marking the 50th anniversary of the Yugoslav Workers' Club „Young Worker“ in 2009 in Vienna. From its very beginnings, this collective used anti-fascist musical heritage of Yugoslavia as a clear political statement against radical nationalization of the post-Yugoslav diaspora. Promoting the musical history of the supranational concept which collapsed during the wars of the 1990s, Hor 29. Novembar is not seen only as an agent representing historical forms of political struggle, but also as a facilitator of imagining new forms of collective identifications subverting the system of proclaimed national exclusions.

Considering the possible influence of this content on different processes and strategies of (re)definition of post-Yugoslav identities, this process takes place on at least three levels. In case of the choir members originating from the area of former Yugoslavia, the aforementioned repertoire offers possibilities of collective identifications that challenge the maintained nationalist rhetoric. At the same time, in addressing the diaspora audience in Vienna, it engages those groups in (de)constructing their own forms of collective belonging. At the highest level of its audience outreach, it actively proposes new narratives about post-Yugoslav identifications to the wider social community of Vienna and Austria. This article investigates precisely those levels of representation of different (re)interpretations of post-Yugoslav identities, focusing on the activities of the choir, its repertoire politics and the general political strategy of using musical activism as a way of collective transformations.

Različite nijanse solidarnosti u angažmanu bečkog aktivističkog Hora 29. Novembar: Etnografski uvidi iz queer – feminističke perspektive⁷⁹

Jelena Gligorijević

Ovaj tekst se zasniva na širem etnografskom projektu koji sam vodila tokom jednogodišnjeg istraživačkog boravka u Beču 2021/22. godine. Projekat je imao za cilj mapiranje balkanskih (ili Balkanom inspirisanih) popularnih muzičkih praksi i mesta koja se na jedan ili drugi način vezuju za bečku eksjugoslovensku dijasporu. Aktivnost Hora 29. Novembar (dalje: Hor) smatrala sam delom ove šire slike, te sam mu se uprkos pandemiji, a zahvaljujući demokratski izglasanoj podršci Hora, uspela naposljetku i pridružiti u dvostrukoj ulozi – kao članica, i kao istraživačica.

Fokus na feminističke i *queer* aspekte u radu Hora došao je delimično iz nužde. Istraživačice poput Ane Hofman (2015; 2020a; 2020b; 2021; s Pogačar 2017), Rose Reitsamer (2016) i Jane Dolečki (ovaj ZBORnik) pokrile su širok spektar teorijskih perspektiva iz kojih se može promišljati aktivnost ovog i sličnih horova: npr. kroz prizmu kulture sećanja, nad/nacional-

79 Želim da izrazim najdublju zahvalnost svim članovima Hora 29. Novembar bez kojih ovo istraživanje ne bi bilo moguće. Naročitu zahvalnost upućujem onim horistima koji su sa mnom velikodušno delili svoje dragoceno vreme, znanje i iskustvo, kao i dirigentici Jani Dolečki, koja je omogućila moj inicijalni pristup Horu i koja mi je davala nesebičnu podršku tokom čitavog procesa istraživanja. Umesto rodno neutralnog pluralnog oblika imenice „članice/-ovi“, koji ujedno naglašava i važnost jezičkog promišljanja van heteronormativnog okvira, u tekstu se ipak opredeljujem za upotrebu njenog konvencionalnog i patrijarhalno ustrojenog oblika: „članovi“. Isto pravilo važi i za sve ostale imenice u množini koje se pojavljuju u tekstu (npr. „sagovornici“ umesto „sagovornice/-i“). Dva su razloga za ovakvu odluku. Prvi je praktične prirode i proizilazi iz želje da tekst bude što pregledniji za čitanje. Drugi je ideološke prirode i odražava moj lični stav da primarni fokus u političkoj borbi treba da bude na unapređivanju materijalnog i legalnog položaja pripadnika manjinskih i/ili ugroženih grupa pre nego na simboličkim gestovima kao što su intervencije u jeziku ili javni skupovi i manifestacije na kojima se prepoznaju prava obespravljenih i/ili manjina.

nog identiteta, istorijskog nasleđa popularne kulture/muzike, migracionih politika, afektivne teorije, teorije žanra, muzičkog samoorganizovanja i aktivizma tipa „uradi sam“ (DIY), itd. Iako feministička i *queer* pitanja nisu u glavnom fokusu aktivizma Hora, i dalje su dovoljno prominentna da im se vredi posvetiti. Štaviše, tvrdim da feministička *queer* perspektiva može pružiti uvid ne samo u različita polja tenzije unutar ovog i sličnih aktivističkih horova *vis-à-vis* njihove organizacione strukture i grupne dinamike, kao i ideološkog profila njihovog muzičko-političkog angažmana, već i u šire političke dileme koje muče savremenu levicu (npr. da li i kako pomiriti različite političke borbe; da li, kada, gde i kako koristiti politički korektan govor; da li je nasilje legitiman, a možda čak i neophodan vid političke borbe?). Feministička *queer* perspektiva nas, najzad, može opremiti pojmovnim vokabularom pomoću koga je moguće promišljati sam pojam solidarnosti i njegove artikulacije kroz aktivistički rad ovog i sličnih kolektiva, ali i o političkim dometima, efektima i limitima njihovog delovanja u kontekstu savremenog neoliberalnog kapitalizma.

Obim prikupljenog materijala i analitičkih uvida u *fem-queer* aspekte rada Hora značajno premašuje format ovog poglavlja. U analitički fokus stavljam stoga uski odabir tema i polemika koje se vode oko pesama u repertoaru Hora sa feminističkim i/ili *queer* sadržajem. U pogledu korišćenog teorijskog i metodološkog okvira, ovo istraživanje se prvenstveno temelji na obradi etnografskog materijala nastalog u vremenskom rasponu između oktobra 2021. i aprila 2022. godine, iz kombinacije terenskog rada (*participant observation*)⁸⁰ i dubinskih intervjua s ukupno desetero učesnika.⁸¹ Ostali ma-

80 Zbog pandemije, probe Hora se nisu održavale redovno, niti je bilo moguće učestvovati u uličnim demonstracijama, uz dva sledeća izuzetka: 1) probe u eko-protestnom kampu Lobau (15. decembra 2021); i 2) učešća na lokalnom levičarskom protestu protiv rata u Ukrajini (13. marta 2022).

81 To su intervjui s Janom Dolečki (dirigenticom i predsednicom Hora), Markom Markovićem (gitaristom i potpredsednikom Hora), i osam članova Hora oba pola, različite seksualne orijentacije (neki od njih samoidentifikovani kao *queer*, drugi kao cis-heteroseksualci), u starosnom rasponu između 37 i 59 godina, visokoobrazovanih i s profesijama iz sfera socijalnog, pedagoškog, akademskog i kulturno-umetničkog rada. Svi intervjui su vođeni u Beču, licem u lice, na engleskom ili srpskom/hrvatskom jeziku, u nekoliko formata: jedan-na-jedan (4), dijade (2) i trijade (1), i u trajanju između 1, 5 i 4 sata. U radu su, prema ličnom izboru intervjuisanih članova Hora, korišćena njihova prava imena, ali bez prezimena. Puna imena su navedena jedino u slučaju dirigentice i gitariste Hora kao zvaničnih predstavnika ovog kolektiva. Datumi svih intervjua su izlistani na samom završetku rada, dok se u toku teksta uz citate iz intervjua navode jedino imena njihovih autora i naznaka „intervju“ kao njihov izvor. Treba, najzad, reći i to da sam sve citate koji su u originalu na engleskom jeziku (bilo iz intervjua, ili iz literature) prevela u tekstu na srpski/hrvatski jezik.

terijali korišćeni u ovom radu takođe su kvalitativnog tipa i prikupljeni su ili iz različitih medija (npr. sa zvanične web-stranice Hora, FB grupe i YouTube video-prezentacije; iz onlajn-članaka, blogova i *podcasta* o ovom i sličnim horovima), ili iz relevantne akademske literature o aktivističkim horovima/protestnoj muzici i korespondentnim teorijsko-metodološkim konceptima iz sub/disciplina kao što su etnomuzikologija,⁸² istorija popularne kulture,⁸³ studije popularne muzike/kulture,⁸⁴ rodne/feminističke/*queer* studije – bilo na temu aktivističkih horova⁸⁵ i drugih popularnih muzičkih fenomena,⁸⁶ ili kao istraživačka oblast za sebe⁸⁷ – i kritička teorija kulture uopšte.⁸⁸

O Horu 29. Novembar

Budući da je Jana Dolečki u svom tekstu dala detaljan prikaz o kontekstu nastanka, istorijatu i razvoju Hora, ja ću se fokusirati isključivo na njegove repertoarske politike.

Repertoar Hora je višejezičan i obuhvata partizanske, revolucionarne i radničke pesme, kao i pesme inspirisane migracijama, kako iz bivše Jugoslavije, tako i iz onoga što Ana Hofman (2021) naziva „repertoarom globalne levice“ (npr. „Ay Carmela!“ iz Španskog građanskog rata, italijanska partizanska pesma pevana na kurdskom „Bella ciao“, čileanska pesma protiv vladavine Pinočea „El Pueblo Unido“, ili „Grândola, Vila Morena“ kao simbol portugalske Revolucije karanfila iz 1974. godine). Osim ovog globalnog skupa, Hor peva i obrade jugoslovenskih, anglofonskih, austrijskih i nemačkih pesama iz sveta popularne muzike, koje su društveno angažovane *par excellence* (npr. „Maljči-

82 Hofman (2015); (2020a); (2020b); (2021); Rickwood (2017).

83 Hofman i Pogačar (2017); Moschitz (2021).

84 Petrović (2011); Rosenthal i Flacks (2011); Street (2012); Reitsamer (2016); Campaign Choirs Writing Collective (2018); (2019).

85 Balén (2017); Hilder (2020); (2023); MacLachlan (2020).

86 Hawkins (2006); Richardson (2006); Wiedlack (2015); Gligorijević (2017).

87 Mouffe (1993); Butler (1999); Cleto (1999); Fraser (1999); Cornwall (2000); Sullivan (2003); Weir (2008); Giffney (2009); Banet-Weiser, Gill i Rottenberg (2020).

88 Brah (1996); Žižek (2015); Gitlin i Bechler (2016); Mounk (2023); Varoufakis (2023).

ki“ jugoslovenskog novotalasnog benda Idoli, „Macht kaput“ nemačkog *rock* benda Ton Steine Scherben, ili „Rebel Girl“ američkog Riot Grrrl benda Biki-ni Kill), ili koje prerađuje na način da im upisuje značenja s levog političkog spektra. Tako je npr. nezvanična austrijska *rock* himna „Ich bin aus Österreich / Ja sam iz Austrije“ Rainharda Fendricha prevedena na romski „Me sem andar e Austria“ i premijerno izvedena kao deo festivala Wienwoche ispred austrijskog Ministarstva unutrašnjih poslova u Beču oktobra 2012. godine (Moschitz 2021: 28). Višejezičnost⁸⁹ i širok politički spektar repertoarskih pesama ima za cilj da širi duh internacionalizma i solidarnosti ne samo teorijski, već i u praksi. Svi moji sagovornici su afirmativno govorili o sadržaju repertoara,⁹⁰ a mnogi su takođe prepričavali anegdote s uličnih nastupa ili proba Hora kada su im pojedini pripadnici rasno-etničkih manjina u Beču prilazili da izraze oduševljenje (ali i začudnost nad time) što „beli“ hor izvodi „njihove“ pesme, a poneko bi im se čak pridružio u pevanju (npr. palestinska poema i iračka nacionalna himna „Mawṭinī“ (Moja domovina) rezonira s arapskim lokalnim stanovništvom, pesma „Bêla çaw – Ez keça Kurdim“ (Ćao, lepojko – Ja sam Kurtkinja) s kurdsim, a „Pesma jednakosti“ – na farskom – s iranskim i delimično arapskim).

Pojavu i aktivističku delatnost Hora treba smestiti u kontekst širih društveno-kulturnih trendova koji se odvijaju kako na transnacionalnom, tako i na regionalnom nivou. Transnacionalno, zapaža se proliferacija horskog aktivističkog i samoorganizovanog delovanja posle svetske finansijske krize 2008. godine, a posebno tokom 2010-ih, obeleženih građanskim pokretima protiv mera štednje, kapitalizma, ekološke katastrofe i kršenja ljudskih prava (Rickwood 2017; Campaign Choirs Writing Collective 2018; 2019; Hofman 2021; Hilder 2023). Regionalno, Hor se može shvatiti kao deo proširenog postjugoslovenskog prostora zbog specifičnosti njegovog nastanka, repertoara, političkog fokusa na migracijsko iskustvo ljudi iz bivše Jugoslavije (ali i

89 Kao što jedna dugogodišnja članica Hora primećuje, višejezičnost i internacionalizam ni u kom slučaju ne treba mešati s pojmom interkulturalnosti. „Mi definitivno nismo interkulturalni hor [...]. Radi se o političkoj borbi, o radnicima [...]. Ne radi se o tome da sam ja Kurtkinja, a ti Austrijanka, pa se onda naše dve kulture razmene (imitira zvuk povraćanja). Ma, hajde!“ (Monika, intervju).

90 Npr. jedna članica Hora na sledeći način govori o višejezičnosti repertoara: „Živim u zemlji u kojoj sam rođena, pa moram da idem u inostranstvo da bih bila strankinja, ali uz pomoć Hora mogu da iskusim kako je to lomiti jezik u svakodnevnom životu“ (Gerlinde, intervju).

šire), kao i stalne saradnje sa sličnim horovima s ovog područja.⁹¹ Kako Ana Hofman (2021) sugerije, svima njima je zajednički „pevački aktivizam kulture sećanja“ (*singing memory activism*), to jest, oživljavanje sećanja na antifašističku borbu Narodnooslobodilačkog pokreta Jugoslavije kroz pevanje partizanskih pesama i njegove upotrebe u savremenom političkom kontekstu. Na nivou istorijsko-političkih rasprava, ovaj fenomen se tumači kao nepristajanje na hegemonistički istorijski revizionizam (tj. na relativizovanje pojma antifašizma i socijalističke borbe koja je bila skopčana s njim), na dominantne narative i reprezentativne politike nacionalnog identiteta (takođe u Austriji), kao i na rastući diskurs ratobornog nacionalizma usmerenog protiv stranaca (Hofman 2015; Prtorić 2016; Reitsamer 2016; Balunovic 2020). Na nivou političkog delovanja, aktivistička horska praksa se razume „kao potencijalni izvor emancipacije, refleksije i otpora“ (Petrović 2011: 315), ili kao poziv na kolektivno izražavanje solidarnosti izvan geopolitičkih, socioekonomskih i kulturoloških zadataki i pretpostavki pojedinačnih i grupnih identiteta, kao i izvan antropocentrične vizure, mada i dalje u okviru (neo)liberalnog diskursa. Ovo je tema koju ću razraditi u nastavku teksta.

Značaj i mesto feminističkih i *queer* tema u pevačkom aktivizmu Hora

Muzičko-politički angažman Hora s eksplicitno feminističkim i *queer* temama pristigao je kasnije. Svi moji sagovornici se slažu da je preokret u tom pogledu bilo imenovanje nove dirigentice Jane Dolečki, koja je 2014. godine došla na mesto Saše Miletića. Jedna članica Hora je otišla toliko daleko da je izjavila: „Devedeset posto (feminističke orijentacije Hora) potiče od činjenice da je Jana žena. Jana je snažan ženski lik i to privlači posebnu vrstu ljudi“ (Kike, intervju). Po Janinom vlastitom priznanju, mnogi muškarci su napustili Hor posle Sašinog odlaska. Bili su tu očigledno zbog njega – „kompići, cuga, tra-la“ – podupirući, možda i nesvesno, predrasudu da „kad hor vodi muško,

91 Neki od ovih horova su: Kombinat i Z'borke (iz Slovenije), Le Zbor i Praksa (iz Hrvatske), Horkestar, Naša pjesma i Prrrrroba (iz Srbije) i Raspeani Skopjani (iz Severne Makedonije). Horovi koji su primarno usredsređeni na feministički i/ili *queer* aktivizam su: zagrebački Le Zbor (kao prvi lezbejsko-feministički hor u regionu formiran 2005. godine), njihov beogradski pandan Le wHORE (od 2010. godine, ali rasformiran do sada), i ljubljanski feministički hor Z'borke (od 2014. godine naovamo).

onda je kao *cool*, a žena se gleda kao paćenica“ (intervju).⁹² Druge sagovornice su pak ukazivale na Janine karakterne osobine koje bi se mogle čitati kroz feminističko sočivo ako ih razumemo kao suštinski „ženske“. Rekle su da je Jana inkluzivna i pristupačna (Monika), da dobro izlazi na kraj s različitošću političkih mišljenja u Horu i da ih uspešno pomiruje; da „ume da oslobodi ljude koji nisu profesionalni pevači od bauka pevanja; ona pevanje čini zabavnim [...]. Hor je otvoren za decu jer ona ume s njima i dobro ih hendla kada su na probama i koncertima“ (Kike, intervju).

Drugi razlog zbog kojeg je Hor postao prijemčiviji za *fem-queer* aktivizam jeste taj što se omasovio, diverzifikovao i primio članove koji su se glasno izjašnjavali o ovim pitanjima. Važno je napomenuti da je Hor uključivao feminist(kin)je i *queer* ljude od svog osnivanja, ali da su druge teme imale veći značaj u radu Hora. Da citiram svoju sagovornicu Moniku: „Ženski (ili *queer*) ugao gledanja nikada nije bio isključen, da tako kažem, ali nije bio u fokusu [...]. Obično bismo počinjali od šireg političkog fronta za pružanje otpora – partizana, radnika ili revolucionara, a tek onda se usredsređivali i na žene. Zajednički imenitelj je marginalizacija“ (intervju). I drugi sagovornici su mi potvrdili u intervjuima da Hor do sada ima već razvijeno feminističko i *queer* jezgro s levog političkog spektra, te tako ne čudi što neki članovi dolaze na ulične proteste s transparentima na kojima se feminističke i *queer* odrednice kombinuju s aktuelnim političkim sloganima (npr. v. niže natpise „LGBT protiv torture države i poslodavaca“ ili „Ženski otpor ratu“ – na nemačkom).

Fotografija 7: Pevačka akcija na prvomajskim demonstracijama u Beogradu 2017. godine.
Izvor: Eva Moschitz, diplomski rad



92 Ovaj stav je u suprotnosti s iskustvom koje sam doživela na završetku jedne probe Hora, kada se oko Jane spontano formirala grupica ljudi, uglavnom iz država bivše Jugoslavije i neočekivano zapevala partizansku pesmu „Sivi sokole“. Zbog pravila da Hor izbegava pesme i stihove koji slave kult ličnosti (v. tekst Jane Dolečki u ovom ZBORniku), na mestu stiha: „Svi smo jedna, Titova brigada“, grupica je zapevala: „Svi smo jedna, Janina brigada“. Jedan član Hora zbog ovoga zezao Janu da je „revizionistica historije“ (Mate, intervju); no, iz ove duhovite opaske može se naslutiti poseban status i značaj koji Jana ima u Horu.



Fotografija 8:
Pevačka akcija na
antiratnim
demonstracijama
u Beču 13. marta 2022.
godine.
Izvor: Michael Bonvalot
(bonvalot.net)

Razgovarajući s pojedinim članovima o opštoj političkoj agendi Hora, rečeno mi je da je agenda „prejaka reč“ (Monika, intervju), te da Hor nema politički manifest i da nije politička organizacija (Wanda, intervju). Verovatno je prikladnije govoriti o političkim „aksiomima“ Hora, kako pojašnjava Marko, a to su „antifašizam i gastarbajtersko pitanje [...]“. Svako ko se učlani u Hor prihvata ova dva aksioma, pa tek posle toga predlaže i dogovara sve ostalo. U tom smislu, *queer*-feministička agenda nikada nije bila aksiom [...]. Komunistam (antikapitalizam) bi mogao biti treći aksiom – antikomunisti nisu dobrodošli, ali feminizam i LGBTQ+ prava ne mogu, jer ne moraš, na primer, biti feministica da bi bio u horu“ (intervju). Ovo gledište su mahom podržali i svi ostali sagovornici. Međutim, rasprava o značenju samog pojma „antifašizam“ (dalje: AF) jeste suptilnija i zahteva veću dozu kritičnosti i preispitivanja.

Jana koristi AF „kao kišobran termin i za revolucionare, i radnike, i otporaše. To nije samo ideološki termin; to je i način života, gledanje na svet“ (intervju).⁹³ Pri tome se jugoslovenski AF pokret svesno disasocira od njegovog revolucionarnog radničkog jezgra, ne samo zbog problematičnog nasleđa komunizma (up. Petrović 2011: 324–325), već i zato što su pojmovi radnika i radništva postali problematični u savremenom kontekstu. Jana s pravom pita: „A šta je danas radnik? I bankar je. Pesmu ‘Da nam živi, živi rad’ može pevat i eksploatator. Šta je danas radništvo? Zar to nije prekarijat, ljudi na vetrometini?“ (intervju). Zaključujem stoga da Hor, naizgled paradoksalno, podržava

93 Edna Jurcan, dirigentica i voditeljica hora Praksa iz Pule, izjavila je nešto slično u podcastu *Remembering Yugoslavia / Sećanje na Jugoslaviju* (Korchnak 2021): „Uvijek to kažem, komunizam je bio ideologija, a antifašizam je način života. Ovdje, u Jugoslaviji, najčešća je pogreška spajati komunizam i antifašizam kao da su ista stvar. A nisu“ (moj kurziv).

antikapitalističku borbu i komunističku ideologiju (v. „treći aksiom“ u Markovom citatu iznad), ali više principijelno nego u njegovoj dosadašnjoj istorijskoj praksi.

Istovremeno, određivanje AF-a kao „načina života“ potvrđuje *par excellence* da muzički aktivizam ovog i sličnih horova operiše unutar – a ne izvan! – (neo)liberalnog diskursa, ako se koncept „načina života“ (*lifestyles*) čita iz optike marksističke kritike umetnosti i kulturne industrije. Interpretirana u ključu ove teorije, ideološka pozicija margine koju Hor zagovara „nije ni šokantna ni emancipatorska jer ne ukazuje na transformaciju fundamentalnih struktura svakodnevnog života. Naprotiv, kroz industriju kulture kapital je kooptirao dinamiku negacije (tj. opoziciju, otpor) i dijahrono – u svojoj neumornoj proizvodnji novih i ‘različitih’ roba, i sinhrono – u promociji alternativnih ‘stilova života’“ (Bernstein 1991: 23). Prema tome, muzičko-politička aktivnost ovog i sličnih horova predstavlja takođe deo kulturne industrije – onaj koji se uspostavlja kroz mrežu „alternativnih“ koncertnih prostora u kojima horovi nastupaju, „alternativnih“ medijskih i izdavačkih kuća s kojima sarađuju, kroz njihovo oglašavanje putem onlajn-platформи i učešća u medijskom prostoru, kroz apropijaciju radničkih kombinezona i pionirskih marama za njihove performanse i medijsku prezentaciju, itd. – unutar koje se AF nudi kao jedan od „načina života“.⁹⁴

AF u muzičkom aktivizmu Hora ima još nekoliko dodatnih nijansi značenja koja je uputno razložiti radi njegovog boljeg konceptualnog razumevanja. Prvo, bitno je skrenuti pažnju na podudarnost ideološkog određenja AF-a između Hora i antifašističkih organizacija poznatih pod nazivom Antifa ili AFA (Antifašistička akcija). Povremena saradnja ova dva distinktivna entiteta (Hofman 2021: 159–160) ne treba stoga da čudi, jer i jedan i drugi zastupaju sledeće: 1) aktivističko delovanje protiv fašizma na lokalnom nivou uz neophodnost internacionalne saradnje i ispomoći; 2) političku borbu na dva glavna fronta: protiv neoliberalnog kapitalizma i protiv rastućeg talasa fašizma koji očitó popunjava ideološki i strukturalni vakuum iskreiran nesposobnošću diskreditovane i razjedinjene levice da odgovori na izazove neo-

94 Služeći se Maffesolijevim konceptom „načina života“ kao simbioze „etičkog“ i „estetskog“, Mariam Fraser (1999: 115–116) slično upozorava da estetizacija svakodnevnog života u potrošačkom društvu, čak i kad se manifestuje u politički najprogresivnijim i najavangardnijim formama (kao što je to slučaj s aktivističkim horovima), i dalje zamagľuje klasne interese i reprodukciju društvenih odnosa na kojima počiva i koji je omogućavaju.

liberalnog poretka; i 3) shvatanje fašizma u skladu s definicijom „ur-fašizma“ Umberta Eca (Szreder 2019). Ukratko, koncept ur-fašizma izbegava zamku polemike o razlikama između post i neo fašizma tako što se bavi identifikacijom skupa vrednosti, tendencija i stavova koji se ponavljaju tokom istorije do danas, a koji su međusobno povezani po principu Wittgensteinove „porodične sličnosti“ (*family resemblance*) više nego na osnovu logički koherentnih programa. Kako Kuba Szreder dalje pojašnjava u svom čitanju Eca (Szreder 2019), „(u) takav amalgam fašističkih osobina spadaju: kult tradicije; odbacivanje modernizma; kult akcije radi akcije; etiketiranje neslaganja kao izdaje; strah od razlike; apel na društvenu frustraciju; opsesija zapletom; slikanje neprijatelja i kao jakog i slabog; poštovanje nasilja, mačizma, jeftinog herojstva; selektivni populizam zasnovan na ‘novogovoru’ (George Orwell’s ‘newspeak’); prezir istine, razuma i umetničkih sloboda.“

Drugo, kao ideološki mainstreamovan, pacifikovan i rastegljiv pojam sklon instrumentalizaciji i od desnice i od levice, kako na Zapadu (Gottfried 2021; Copsey 2023), tako i u novim nacionalnim državama na Balkanu (Kuljić 2006; Pirjevec, Pelikan i Ramet 2023), AF u aktivizmu Hora se može definisati i negativno, tj. u odnosu na ono što nije – liberalni, konzervativni, ili nacionalizovani antifašizam (isto). Po vlastitom priznanju Jane Dolečki (intervju), „(perspektiva AF-a) jeste izlizana, ali nastavljamo da stojimo iza nje. Ako neki desničar dođe na naše koncerte, još bolje. Ako se desi nesporazum, još bolje.“

Treće, i poslednje, postavlja se pitanje uodnošavanja AF-a u aktivizmu Hora prema feminističkim i *queer* politikama, kada se, na primer, postavi istorijsko pitanje koliko je AF bio emancipatoran za žene (a o *queer* ljudima da i ne govorimo). Iz intervjua s Janom, beležim sledeće: „Da li se žena izvadila iz patrijarhalnih okova (pod okriljem AF-a)? Pa, nije! O tome se nije pričalo. Ne treba idealizirati. Ta borba nije bila vidljiva, stavljena u prvi plan; nije bila opjevana. Onda radiš te neke intervencije u AF-u da kažeš: ‘Ej, i ova pozicija je bila bitna, samo nije izašla na površinu’“(up. Verginella 2023). Na osnovu ovakvog odgovora zaključujem da AF u muzičko-političkom angažmanu Hora jednim delom podseća na projekat „skrivenih istorija“ (*hidden histories*) koji revidira dominantne istorijske narative u pravcu njihove dekanonizacije, dekolonizacije i inkluzije perspektiva obespravljenih i marginalizovanih grupa, dok drugim delom signalizira značajnu promenu na savremenom političkom spektru gde se levica, nekada prepoznatljive marksističke proveni-

jencije, diskurzivno sudara ili saobražava s intersekcionalnom (v. Gottfried 2021; Mounk 2023).

Najzad, važno je još naglasiti da se pesme s feminističkom i *queer* tematikom uvode u repertoar Hora „organski, iznutra; dolaze od samih članova Hora. [...] To je kolektivni rad“ (Jana, intervju); „...uz dijalektiku *top-down* i *bottom-up* pristupa, kao i uz sve slepe tačke, koje demokratski proces neminovno nosi sa sobom“ (Marko, intervju). „U tom smislu, nije namera Hora da se meša u (fem-*queer*) horove specijalizovane za te borbe. Oni to rade na svoj način, mi to radimo na svoj [...]. Pokušavamo tu borbu uključiti u ostale borbe [...] uz ono večito pitanje: da li je politička borba uspešnija ako je specifična ili ako se vodi pod kišobranom AF-a“ (Jana, intervju). Prema tome, feminističke i *queer* borbe su uključene u aktivizam Hora kroz koncept levičarskog AF-a.⁹⁵ AF ovde očigledno nije konceptualizovan na uski način čuvanja nasleđa AF borbe u Drugom svetskom ratu, već više na način koji preznaučuje i reaktuelizuje vrednosti te borbe u savremenom kontekstu, pre svega, solidarnost s potlačenima svih vrsta, uključujući i žene i seksualne manjine (v. Petrović 2011; Hofman 2021).

Pesme iz repertoara Hora s feminističkim i/ili queer sadržajem⁹⁶

Većina pesama koje direktno ili indirektno obrađuju feminističke i/ili *queer* teme ima intersekcionalni pristup, tj. ukršta žensku i *queer* borbu za emancipaciju od stega patrijarhata, s borbom za radnička i druga ljudska prava (neke od njih se mogu naći u pesmarici u prilogu ovog ZBORnika). Izuzetak od ovog pravila odnosi se, pored istorijske „Women’s Battle Song“ (i „Das lila

95 Bez namere da relativizujem istorijsku činjenicu da su najzaslužniji nosioci AF ideje i borbe bili levičarski revolucionari, upotrebljavam ovde naizgled pleonastičnu sintagmu „levičarski AF“. Time želim da ukažem, s jedne strane, na raznovrsnost ideoloških opredeljenja među istorijskim figurama i organizacijama koje su se borile protiv fašizma. Npr. Pirjevec, Pelikan i Ramet (2023) navode Revolucionarnu organizaciju Julijske krajine T.I.G.R. (Trst-Istra-Gorica-Reka) i „Belu ružu“ kao primere nelevičarskog AF pokreta otpora u ondašnjoj Italiji odnosno Nemačkoj. Michael Seidman (2017) pak pravi razliku između „revolucionarnog“ i „kontrarevolucionarnog AF-a“, pri čemu oličenje ovog po-tonjeg vidi u atlantskom liberalizmu i u figurama kao što su de Gaulle, Churchill i Roosevelt. S druge strane, valja ukazati i na brojna prisvajanja i preznaučenja antifašizma s obe strane političkog spektra u periodu posle Drugog svetskog rata (Gittlitz 2018; Gottfried 2021).

96 V. kompletni spisak pesama u prilogu na kraju teksta.

Lied“), uglavnom na pesme novijeg datuma – (persijsku) „Pesmu o jednakosti“, „Rebel Girl“, „Želim biti strejt“, „Canción sin miedo“ (i „Fuck You“), koje se usredsređuju isključivo na feminističku borbu i/ili borbu za priznanje (prava) seksualnih manjina. Takođe, većina pesama je uvrštena u repertoar Hora na osnovu inicijative pojedinih članova i njihovo potonje usvajanje od većine članstva. Izbor triju pesama bio je podstaknut spoljnim okolnostima; tačnije, pozivom za koncertni nastup povodom Međunarodnog dana žena i prve izložbe hrvatskog ženskog kustoskog kolektiva u Kunsthalle Wien MuseumsQuartier 2020. godine („Women’s Battle Song“ i „Brot und Rosen“), kao i pozivom za zajedničku proslavu rodendana Hora i bečkog *punk* kluba „Punkehytten“ 2017. godine („Rebel Girl“), dok je jedna pesma („La Lega“) bila deo repertoara od samih početaka Hora.

Iako moi sagovornici uživaju u pevanju većine gore izlistanih pesama, razgovor o nekim od njih bio je obeležen polemičkim tonovima. Prime rice, „Drei rote Pfiffe“ je odbačena ne samo zato što ne pogoduje formatu horskog pevanja, već navodno i zbog njenog konzervativnog i heteronormativnog sadržaja (spominje davno sećanje na božićnu misu i govori o ženi koja, iako uključena u AF borbu kao kurirka i dostavljačica hrane, primarno se bavi brigom o domaćinstvu, deci i mužu koga čeka da se vrati s ratišta). Kako primećuje moja sagovornica: „(Jelka) je glasnica; (kao takva) nije smatrana delom borbe. Ona dostavlja poruku i hranu. Ona je zapravo u poziciji negovateljice (*caring position*). Da bi se okvalifikovala kao feministička, pesma bi morala biti o borkinji ili bi morala predstaviti negovateljstvo delom borbe“ (Dagmar, intervju). S druge strane, istaknuto je s pravom da u repertoaru Hora „ima mnogo heteronormativnijih pesama od ove, kao što je slovenačka (partizanska pesma) ‘Na oknu glej obrazek bled’ gde žena čeka ‘dragog’ da joj se vrati iz borbe“ (Gregor, intervju).

Prigovor je, zatim, upućen i na račun mešavine pesama „Bela caw“ i „Ez keça Kurdim“, čiji je cilj bio da spoji muški i ženski pogled na kurdsu političku borbu (Jana, intervju). Naime, jedna horistkinja se zapitala: „Zašto mora da uključi obe strane? U ostalim pesmama imamo samo jednu stranu – najčešće mušku“ (Dagmar, intervju). Ista sagovornica je takođe predložila da se „Bella ciao“ peva u svojoj originalnoj verziji – to jest, kao italijanska narodna pesma žena *mondina*, sezonskih radnica na poljima pirinča severne Italije u kasnom 19. veku, koje su je pevale u znak protesta protiv teških radnih uslova – pogotovo u svetlu činjenice da je partizanska verzija ove pesme

komercijalno rabljena do krajnjih granica.

Spomenuću još i tačke sporenja oko „Želim biti strejt“. Iako je pesma, generalno, naišla na dobar prijem među članovima Hora – posebno kod jedne *gay* horistkinje poreklom iz bivše Jugoslavije, koja je podelila sa mnom oduševljenje otkrićem da u regionu postoji bend U pol' 9 kod Sabe koji eksplicitno tematizuje lezbejsku ljubav – bilo je i komentara da ne može svako da se poistoveti s njom.⁹⁷ Za drugog horistu, pesma pak nije u skladu s vrednostima koje Hor zastupa, a to je proaktivan pristup političkoj borbi. „Da je pjesma bila formulirana u ključu borbe – ‘borim se kao *gay*’, a ne samo ‘želim biti *gay*’, bilo bi mi okej. Ovakva kakva je, nije mi bila osobno najnužnija“ (Mate, intervju).

Najzad, važno je adresirati i međusobno uvezana pitanja kulurno-političke reprezentacije i apropijacije, koje su mnoge pesme iz repertoara Hora pokrenule među članstvom. „Želim biti strejt“ je jedna od njih. Iako je autoironični *camp* prizvuk očigledan svim (a naročito *queer*) horistima, pesma nosi rizik da se čita bukvalno i time stavi u službu promocije konzervativnih i/ili heteronormativnih poruka.⁹⁸ Dok neki upravo zbog ovakve mogućnosti semantičke zloupotrebe imaju problem s pesmom (Kike, intervju), za Janu ova dvostrukost pozicije ironičnog iskaza može da bude produktivna jer otvara prostor za razmenu mišljenja (intervju). Uostalom, i sam Hor pribegava sličnim taktikama time što svesno prisvaja i preznačuje pesme s izraženim nacionalnim sentimentom, koje su pogodne i koje se koriste za izlive desničarskog patriotizma – naprimer, prepevavši „Ich bin aus Österreich“ Rainharda Fendricha na romski jezik kako bi naglasili da i migranti koji žive i rade u Austriji takođe mogu da budu „iz Austrije“; i tumačeći arapsku „Mawṭinī“ kao prepoznatljiv simbol antikolonijalističke borbe u mnogim arapskim zemljama.⁹⁹

Relevantniji primer za polemiku na temu reprezentacije i apropijacije je feministička pesma „Canción sin miedo“. Po mišljenju jedne horistkinje, „bilo bi neprikladno izvoditi ovu pesmu jer mi nismo obojene žene

97 „Čuo sam muškog člana kako se žali da ne može da se poistoveti s pesmom. ‘Pa, šta ako ne možeš!?’ pomislio sam“ (Gregor, intervju).

98 Ovo potonje je za jednu horistkinju očekivana reakcija, jer „za strejt muškarce, lezbejke ne postoje“ (Gerlinda, intervju).

99 Za više detalja o ovim pesmama i raspravama koje su izazvale među članstvom, v. Motschiz 2021: 28–30.

(*women of color*) – većina nas nije – osim ako je izvodimo s latino ženama u Beču“ (Dagmar, intervju). Druge dve horistkinje smatraju da pesmu ne treba da izvode muškarci, „jer se tiče pitanja ženskog života i smrti“ (Wanda, intervju); ili ako muškarci učestvuju, da se onda barem iznađe neko srednje rešenje prikladnim aranžmanom vokalnih deonica – npr. „aranžiranjem pesme na način da muški glasovi ne dolaze do izražaja“ (Kike, intervju), ili „na način da muškarci pauziraju u delu pesme gde se izvikuju imena žena koje su bile žrtve femicida“ (Wanda, intervju). Slično pitanje se postavlja i za učešće muškaraca u javnim nastupima Hora na kojima se obeležava Međunarodni dan žena. Većina mojih sagovornika se slaže da cis-muškarci u načelu treba da podržavaju žensku borbu pevanjem feminističkih pesama, ali ponekad uz uslov da su „u pozadini u ovim prilikama“ (Dagmar, intervju), a ponekad čak uz zahtev da žene pevaju bez njih (Wanda, intervju).

Problematika reprezentacije i apropijacije je izazov s kojim se Hor neprestano susreće i, kao što je ovde nagovešteno, prevazilazi uski okvir feminističkih i *queer* tema.¹⁰⁰ Međutim, čak i gore priložena ilustracija polemike iz potonje vizure bila je dovoljna za zaključak da navedene dileme Hora odražavaju jedno veće i suštinsko političko pitanje: da li Hor u svom muzičkom aktivizmu treba da ostane dosledan ideji široke solidarnosti i empatije s različitim marginalizovanim grupama bez obzira na to da li su predstavnici ovih grupa deo članstva i da li se njihovi glasovi mogu direktno čuti i zastupati? Ili: da li Hor treba da prihvati diktirajuće imperativne tzv. teorije saznanja s pojedinačnih stanovišta (*standpoint theory*)? Kao što nas Yascha Mounk (2023) podučava, ova teorija propoveda usku viziju političke solidarnosti koja se zasniva na pretpostavci da je jaz razlika među društvenim grupama suštinski

100 Najekstremniji primer ovih rasprava vezuje se za „Shosholozu“, tradicionalnu južnoafričku pesmu rudarskih radnika migranata krajem 19. veka, koju je Hor izbacio iz repertoara jer nisu uspeali da je na kaleme na neku tekuću političku borbu, a pošto je članstvo „belo“, bilo im je neugodno „pjevati je u javnosti, baš na toj pojavnoj razini“ (Jana i Marko, intervju). Kritički komentar dugogodišnje i politički iskusne horistkinje Monike na ovakav stav zaslužuje da bude citiran u potpunosti: „Pitam se zašto se ovo smatralo kulturnim prisvajanjem (*cultural appropriation*)!? [...] Zaista ne razumem. Nismo ni partizani, ni rudari, pa čak ni radnička klasa Beča, pa zašto ovo pitanje najednom postaje problem kad se radi o crncima!? I zar to nije neka vrsta dvostrukog poteza!? [...] Kada je nigerijska pevačica s nama, možemo da je pevamo, a kada je nema, ne možemo. Ma, hajde! Za mene ovo pokazuje da se povodimo za trendovima, onome što je dozvoljeno reći u javnom diskursu i onome što nije. Mislim da bi se s istom vrstom argumentacije moglo reći: 'Vi, Austrijanci, čija je prošlost bila nacionalsocijalistička, vi ne smete pevati partizanske pesme. Marš odavde! Idite kući i čutite jer su vaši roditelji i dedovi bili nacionalsocijalisti.' Mi u Horu to ne radimo, pa, sledeći istu logiku, ne razumem zašto smo odustali od 'Shosholozu'“ (intervju).

nepremostiv, te stoga najbolje što možemo da učinimo jeste da budemo saveznici onima s direktnim iskustvom bilo kog oblika represije, svodeći time naš politički angažman na saslušavanje i zastupanje njihovih zahteva. Gore navedene razlike u mišljenjima pojedinih članova Hora očito predstavljaju deo širih filozofskih i političkih rasprava o dva pola solidarnosti s potlačenima: jednog koji zastupa univerzalističku koncepciju sveta utemeljenu u ideji zajedničke ljudske patnje i zajedničke pripadnosti čovečanstvu, i drugog – partikularističkog – koji se usredsređuje na isticanje posebnosti, izuzetnosti, drugosti i neuporedivosti iskustava i interesa različitih društvenih grupa.

Rodno osetljive intervencije u tekstu pevanog repertoara

Primeri rodno osetljivih intervencija u tekstualno štivo ukupnog repertoara Hora zaista su brojni. Iako među članstvom postoji načelna saglasnost da su ovakve jezičke izmene dobrodošle, postoje sasvim očekivano i značajna razmimoilaženja u mišljenjima u pogledu konkretnih tekstualnih izmena. U nastavku analize izlistani su glavni razlozi zbog kojih su moji sagovornici izrazili skepticizam i nezadovoljstvo *vis-à-vis* rodno osetljive jezičke politike Hora.

Prvo, do kritičkih prigovora dolazi zbog toga što se tekstualna izmena ponekad usvaja površinski, bez dovoljno obzira na sadržaj pesme. Na primer, u pesmi „Working Class Hero“ (Heroj radničke klase) Johna Lennona (koja je u međuvremenu izbačena iz repertoara) reč „hero“ izmenjena je u „shero“ bez zadovoljavajuće rasprave o tome „šta se zapravo podrazumeva pod herojem radničke klase (naročito u današnjem kontekstu), i da li želimo da pevamo o njemu ili ne“ (Gregor, intervju). Uz to, da parafraziram komentar još jedne horistkinje, izmena je napravljena uz potpuno ignorisanje distinktivnog iskustva muškarca iz radničke klase – a time i niza specifičnih obeležja tog iskustva, kao što su mačizam ili karakteristični zdravstveni problemi poput alkoholizma i fizičkih povreda vezanih za posao – rečju, iskustva koje se ne može izjednačiti s iskustvom žene iz radničke klase (Gerlinde, intervju).

Drugo, kritika dolazi i usled percepcije da jezičke izmene ne poboljšavaju originalni tekst, a mogu da zvuče i apsurdno. Primer za ovo je rasprava oko uvođenja reči „Nebenan“ („osoba ili objekat pored“) na mestu originalne

i muški kodirane „Nebenmann“ („čovjek pored“) u prvoj strofi pesme „Streit und Kampf“ (Rasprava i borba) iz 1920. godine, u kojoj se drugovi pozivaju na saborništvo i brigu „o bližnjem“ (čovjeku/osobi/objektu pored) kad krene oružana revolucija.¹⁰¹ Dok je za jedne ova reč izraz „nasilja nad jezikom“ (Gregor, intervju), za druge je hvale vredan pokušaj da se na jezički kreativan način u borbu uključe ne samo osobe rodno neutralnog pola i roda, već i objekti kojima smo okruženi (Sena, intervju). Višejezičnost pevanog repertoara takođe izaziva dodatne teškoće u pokušajima Hora da adaptira tekstove pesama prema zahtevima rodno osetljivog jezika, a neki od njih su i bezuspešni zbog manjka lingvističke kompetencije. Po svedočenju horiste koji je po vokaciji lingvista (Gregor, intervju), bilo je pokušaja da se u čuvenoj „Grândola, Vila Morena“ reč „fraternidade“ zameni u „solidaridade“, što nije portugalska reč („solidaridad“ jeste); ili, kada su horisti, od kojih niko ne govori makedonski, prvobitno zamenili stih „mladi partizani“ u „mlade partizanke“ u „Site si pojdoa, mamó“, pogrešno pretpostavljajući da se ovo potonje kaže isto kao i na srpskom/ hrvatskom jeziku, sve dok se nije ustanovilo da je „mladi partizanki“ tačan prevod.

Treće, upućena je i kritika na račun Hora da pri implementaciji rodno osetljive jezičke politike ima tendenciju da ženskim odrednicama gotovo uvek pripiše pozitivne konotacije, kao npr. pri preinačenju „partizan“ u „partizanka“, ali retko kad obrnuto, kao npr. „fašista“ u „fašistkinja“ (Mate, intervju).¹⁰² Kako mi sagovornik Mate dalje pojašnjava, „to ti je taj liberalni feminizam: ako postavimo žene u već postojeće strukture, bit će sve lijepo. Da bi se feministički ideali dostigli, morale bi se promeniti i same strukture. Ali, ako ostajemo u liberalnom okviru, onda sam za to da idemo do kraja, a ne, ovo može, ovo ne.“

Četvrto, i poslednje, na moju primedbu da se intervencije u tekstovima pesama na rodno osetljiv način ne sprovedu dosledno, a da ponekad izazivaju i zabunu,¹⁰³ dobila sam nekoliko obrazloženja zašto je to tako. Najpre je istaknuta važnost jezičkog i muzičkog integriteta originalnih pesa-

101 Tekst prve strofe u originalu: „Nicht nötig ist's, nach Schritt und Takt / gehorsam vorwärts zu marschieren. / Doch wenn der Hahn der Flinte knackt, / dann miteinander zugepackt / und nicht den Nebenmann verlieren!“ (tekst: Erich Mühsam, muzika: Ernst Busch).

102 U repertoaru Hora izuzetak od ovog pravila je pesma „Hej, nemački policajci“ srpskog neo-folk benda Ritam srca iz 90-ih godina 20. veka. Pesma govori o kriminalcu migrantu koji iz nemačkog zatvora smišlja kako da obmane svoju majku, koja ga čeka u Srbiji, da mu je sve potaman u tuđini. Ova pesma je prepevana na taj način što je muška kriminalistička perspektiva zamenjena ženskom.

103 Među mojim sagovornicima nije postojao jasan konsenzus oko toga da li se u pesmi „Die Arbeiter von Wien“ (sa nemačkim tekstom Fritza Brügela na muziku ruske revolucionarne pesme iz 1920. godine), reč „radnici“ peva u muškom („Arbeiter“) ili ženskom („Arbeiterinnen“) obliku.

ma. Tačnije: „nekad jednostavno ne možeš intervenirati – po ritmu, tekstu, rimi. Al’ ne možeš sad ni svuda intervenirati. To bi bilo forsiranje. Dovoljno je da smo stavili u par pesama ‘partizanke’. Ne moramo ulaziti u svaku pesmu da bismo preneli naše stavove. To ume baš nakaradno da zvuči, ali ako se sve posloži, što da ne“ (Jana, intervju). „A to je uvek i pitanje muzičkog integriteta“, dodaje Marko (intervju).

Uzdržavanje od stalnih jezičkih intervencija rodnog tipa se objašnjava i željom da se, kako navodi Jana, „istorijski precizno oslikavaju iskustva protagonista pjesama, koji uglavnom jesu bili muškarci, kao u slučaju Turčina s lošijim nemačkim [u gastarbajterskoj pesmi „Es kamen Menschen an“ Cem Karaca iz 1984. godine]. Intervencija u takvom tekstu bi se mogla shvatiti kao aproprijacija“ (intervju). Varijacija ovog stanovišta je i ona prema kojoj Hor treba da poštuje starije pesme i razume ih u istorijskom kontekstu u kojem su nastale (Gregor, Wanda, intervju), kao i da pre bira originalne feminističke pesme nego da se bavi korekcijom postojećih (Kike, intervju).

Kao sledeći razlog za nemogućnost doslednog jezičkog intervenisanja u repertoaru Hora navodi se patrijarhalno ustrojstvo samog jezika. Na primer, „partizani’ se odnosi na oba pola, dok ‘partizanke’ – samo na žene“ (Monika, intervju). No, ovo, po mišljenju horiste Matea, ne mora nužno da predstavlja problem: „Super mi je da bude ‘mlade partizanke’ i ne mislim da isključuje muški dio, a i da isključuje, i to mi je okej – nek’ i oni malo budu isključeni“ (intervju). U konačnici, nedoslednost u izmeni ličnih zamenica i drugih rodno osetljivih i/ili politički nekorektnih reči u stihovima pesama ultimativni je dokaz, po mišljenju nekih članova, da feministička i *queer* vizura nisu od ključne važnosti za ideološko određenje i aktivistički rad Hora (Marko, Mate, intervju).

Recepcija i kritika ukupnog repertoara pesama

Na nivou sadržaja, repertoar pesama Hora ima tendenciju da prikazuje žene kao pasivne i da zapostavlja *queer* borbu. Ali kao što jedna horistkinja ispravno primećuje, „s obzirom na to koliko je feminist(kin)ja u Horu, iznenađuje što broj feminističkih pesama u repertoaru nije veći. Međutim, s obzirom na to da mu je primarni fokus na partizanskim i radničkim pesmama, Hor se

bavi feminističkim i *queer* temama u mnogo većoj meri u poređenju sa sličnim kolektivima“ (Dagmar, intervju). Činjenica je, ipak, da pesme generalno reprodukuju šire patrijarhalne strukture i rodne uloge uprkos brojnim tekstualnim – kao i muzičkim¹⁰⁴ – intervencijama koje je Hor uveo na liniji roda i seksualnosti. Moji sagovornici su bili ili defanzivni ili kritični prema ovoj opservaciji, ili oboje.

Ocenu da Hor „možda perpetuira [...] patrijarhalne modele repertoarom, ali ne namerno“ (Jana i Marko, intervju), većina intervjuisanih horista je odbranila stavom da su u pitanju istorijske pesme i da im kao takvima treba i pristupiti, ili da „treba učiti iz njih“ (Mate, intervju). U ovakvom rezonovanju jedna horistkinja je delimično prepoznala izgovor za to što Hor pažljivije ne pretražuje arhive u potrazi za istorijskim pesmama, na primer, o transvestitima (Dagmar, intervju). Ista sagovornica je takođe prigovorila da su pesme previše investirane u dvorodno društvo. Po njenim rečima, „ako pevamo samo pesme o muškarcima i ženama, ono što reprodukujemo je stav da postoje samo muškarci i žene [...]. Pretpostavljam da nisu svi u Horu zadovoljni ovom binarnom podelom polova budući da neki među njima možda vide sebe kao nebinarne [...]. Mogli bismo biti kreativniji s upotrebom ličnih zamenica u originalnim tekstovima nekih pesama; na primer, u ‘Bread and Roses’ mogli bismo da pevamo ‘marširamo za sve rodove’ umesto ‘marširamo i za muškarce’“ (isto). Za drugog horistu, ukрупnjavanje političkih ciljeva levice je važnije od insistiranja na pojedinačnim borbama, te bi mu u tom smislu „više legla neka pesma koja opeva britanski štrajk rudara iz 1984. godine kad je Gay Liberation Front došao da ih podrži [...]. Volim kad se borbe spajaju. Mislim da smo danas [...] previše otišli u politiku razlike. Da bi se neko ostvario kao osoba, mora imati najpre krov nad glavom“ (Mate, intervju).

Upućen je takođe i prigovor na postojeći odabir „ženskih“ pesama, jer i pored toga što govore o ženama i ženskim pravima nisu dovoljno radikalne u svojim feminističkim zahtevima. Drugim rečima, „ne želim(o) da

¹⁰⁴ Pored relevantnih primera „Site si pojdo a mamó“ i „Na oknu glej obrazek bled“, koje Jana Dolečki navodi u ovom ZBORniku, spomenuću još i nekolicinu drugih. U pesmi „Maljčiki“ grupe Idoli, recitativni deo na ruskom jeziku u sredini pesme – u kojem muški protagonista izražava romantičnu čežnju prema svojoj plavokosoj devojci – izvodi ženska članica Hora, omogućavajući time njeno queer čitanje. Sličnu intervenciju pronalazimo i u partizanskoj pesmi „Mitraljeza“, kada početne stihove „Ostavi me Kata / Pa Anđa, pa Reza“ pevaju ženski glasovi. Najzad, u pesmi „Meine Freiheit, deine Freiheit“ (Moja sloboda, tvoja sloboda) austrijsko-američkog anarhiste Georga Kreislera (iz 1983. godine), ironični ton stihova, u kojima se sloboda izjednačava s „napornim radom, muškošću i znojem“, naglašava se time što ga izvode viši ženski glasovi.

imam(o) ravnopravan udeo u muškom društvu. Želim(o) drugačije društvo!“ (Dagmar, intervju). Ova horistkinja, inače književna i kulturna kritičarka specijalizovana baš za rodne i *queer* studije, ne samo da u našem razgovoru ističe važnost feminističke intersekcionalne borbe, kao i borbe za neplaćeni negovateljski rad (*care work*), već pokreće i pitanje herojstva koje se nekritički veliča u partizanskim i revolucionarnim pesmama, a koje postaje posebno problematično u kontekstu ratne krize u Ukrajini (i šire):

Moramo da poštujemo partizansko nasleđe, ali moramo da razmišljamo i o tome kako da poštujemo druge oblike borbi uopšte, a posebno tokom Drugog svetskog rata [...]. Šta je sa svim ljudima koji su pomagali Jevrejima ili sabotirali fašistički režim? U sadašnjem kontekstu, pevati o borbama i pravednom ratu nije prikladno [...]. Da li je možda herojskiji stav dezertirati i nadati se da bitka neće biti teška ako ne ostane mnogo boraca? [...]. Mi takođe nikada ne spominjemo i ne govorimo o lošim stvarima koje su veliki borci počinili tokom rata. Šta je sa silovanjem kao sredstvom ratovanja i drugim zločinima? (isto).

Za drugu horistkinju, ova vrsta diskursa je označena kao kritika radi kritike, budući da dotične pesme predstavljaju odraz društva kakvo je bilo nekada i kakvo je danas – „ne možemo iskoračiti iz njega!“ (Gerlinde, intervju). Ista sagovornica ne želi ovim da umanjí značaj kritičkog promišljanja o svetu i radikalnim načinima njegove transformacije, već radije da naglasi ograničenja i kontradiktornosti političkog trenutka u kome živimo, kao, na primer, kad Hor izvodi partizansku pesmu „Mitrалjeza“: „Mi smo protiv rata, ali pevamo ‘ra-ta-ta-ta’“ (isto). Treća horistkinja se, pak, svesno uzdržava od feminističke kritike „ženskog“ repertoara pesama, jer je zbog prirode svog posla i aktivizma uglavnom usmerena na rad s muškim tražiocima azila, te je svedok praksama sistema koji ih čini ranjivim i obespravljenim (sistem radije pomaže ženama i deci, dok novinarski diskurs ne može da ih „proda“ kao žrtve) (Monika, intervju).

Najzad, iako je među mojim sagovornicima pokazano razumevanje za logiku odabira gastarbajterskih pesama koje opevaju rad u tuđini iz isključivo muškog ugla – jer su popularne kod ove populacije i jer istorijski verno opisuju primarnu ulogu muškaraca migranata kao hranitelja porodice – postignut je i konsenzus oko potrebe da se u repertoar Hora uvrste i pesme koje opisuju gastarbajtersko iskustvo žena migranata i/ili *queer* migranata,

pogotovo u savremenom kontekstu intenziviranih migracija. U tom pogledu, bilo bi, na primer, vrlo uputno uvrstiti u repertoar pesme o negovateljicama koje su danas posebno pogođene neokolonijalnim kapitalističkim odnosima (Monika, intervju), ili pesme o rumunskim seksualnim radnicima i korejskim medicinskim sestrama (Dagmar, intervju).

Zaključna razmišljanja

Na osnovu prethodne analize moguće je zaključiti da su polemike o mestu i ulozi feminističke i *queer* borbe unutar ukupnog muzičkog aktivizma Hora odraz širih političkih debata na levom spektru o načinima kolektivne organizacije i borbe protiv represije, eksploatacije, diskriminacije i društvene nepravde, uključujući tu i patrijarhat. U vezi s tim, analiza ukazuje na nekoliko polja tenzije koju *fem-queer* problematika generiše među horistima *vis-à-vis* muzičkog aktivizma Hora.

Prvo polje tenzije se javlja između onih kojima su rodno osetljive jezičke politike neizostavni deo političke borbe i onih po čijem mišljenju one nisu toliko važne. Po rečima jedne horistkinje, „nije me briga kako sam kao *queer* osoba predstavljena u jeziku. Želim da se borim protiv patrijarhata!“ (Kike, intervju). Štaviše, neki horisti smatraju da ove politike mogu biti čak i kontraproduktivne u političkoj borbi jer diskriminišu i otuđuju niže klase i ljude koji nisu upoznati – ili odbijaju da budu upoznati – sa žargonom politički korektnog jezika. Ubedljivu formulaciju ovog stava iznosi horista Mate (intervju): „Kod ljevice i *queera*, imam osjećaj da im je dosta dignut nos. Ti kažeš neku krivu reč, odmah si ‘cis-ovo’. A u AF borbi naš revolucionarni subjekt je bio vrlo glup i trebao se neko time pozabaviti. Zato mislim da se danas ljevica distancirala od ordinarnih ljudi, jer je upala u akademiju. Pišu se seminari, dvije tisuću i peti o Marxu. I taj *New Age* pristup da će se dizanjem pojedinačne svijesti sve promijeniti, e pa, neće! Borba će promijeniti nešto“.¹⁰⁵ Najzad, postoji i percepcija da rodno osetljive jezičke politike stva-

¹⁰⁵ Sličan stav dolazi od još jedne horistkinje: „Kad su u pitanju ljudi iz nižih klasa, oni nemaju vremena kao mi da razmišljaju o jeziku i često se izražavaju na način koji mi smatramo neprikladnim. Postoje reči koje ne bi trebalo da se koriste, kao što je nemačka reč ‘asylant’ (pogrdni oblik od ‘tražilac azila’), ali poznajem ljude koji toga nisu svesni, čak i kad su dobronamerni. A za feminist(kinj)e, antirasist(kinj)e, i queer ljude, jezik je veoma važan. Međutim, upornim insistiranjem na tome isključuju se ljudi iz nižih klasa“ (Monika, intervju).

raju hijerarhiju mišljenja unutar samog Hora – „oni koji poznaju PC (*political correctness*) žargon čuju se više od drugih“ (Kike, intervju).

Sledeća tačka sporenja se odnosi na pitanje prioriteta ciljeva u političkoj borbi, iliti na pitanje „primarne kontradikcije“ koje počiva na uverenju da postoji neki izvorni ili primarni oblik represije koji prethodi ili je u korenu i svih ostalih (Serano 2018). Iako moji sagovornici načelno odobravaju intersekcionalni pristup Hora pesmama, uključujući i one s feminističkim i *queer* sadržajem,¹⁰⁶ za one koji se deklarišu kao marksistički feministi, klasne borbe i konkretne političke akcije (protesti i ulične borbe) za strukturalne i materijalne promene treba da budu na prvom mestu ili da se barem vode zajedno s pojedinačnim identitetskim borbama.

Još jedan sentiment koji svi moji sagovornici dele jeste radikalni feministički zahtev za korenitom promenom društva, „za drugačijim poimanjem sveta – načinom na koji ga vidimo, na koji želimo da bude organizovan, na koji vrednujemo stvari“ (Dagmar, intervju). Međutim, iako postoji konsenzus oko tema kao što su društveno priznanje negovateljskog rada i temeljna reorganizacija ekonomske politike i društvenog sistema vrednosti, sasvim je izvesno da bi među mojim sagovornicima došlo do ozbiljnog sporenja u pogledu vizije i načina sprovođenja ovih društvenih promena – što je pitanje koje prevazilazi okvire ovog rada.

Ako je prethodna analiza pokazala da *fem-queer* problematika ističe važnost stalnih diskusija među članstvom o samom ideološkom značenju savremene AF borbe i društvenih vrednosti (kao što su solidarnost i egalitarizam) za koje se Hor zalaže sa stanovišta političkih borbi koje podržava,¹⁰⁷ sama završnica poglavlja ima za cilj da ponudi alternativna tumačenja savremenog fenomena horskog aktivizma služeći se konceptima feminističke i *queer* teorije.

Prva tvrdnja koju želim da iznesem u vezi s Horom je ta da je sama konceptualizacija njegovog muzičko-političkog rada utemeljena na dva osnovna principa feminističke epistemologije: pedagogiji i aktivizmu, ili u proširenom tumačenju – na četiri postulata feminističkog angažmana: re-

106 Drugim rečima, pesme govore o ženskim i *queer* pravima, ali se istovremeno bave i drugim borbama, kao što su antikapitalizam, antikolonijalizam, antirasizam, itd.

107 Kao i sa stanovišta unutrašnje organizacije samog kolektiva – što je još jedna važna tema za koju nije bilo mesta u ovoj analizi.

fleksivnosti, afektivnosti, spremnosti na akciju, i korišćenju trenutne situacije (Fonow i Cook; u Crawley, Lewis i Mayberry 2008: 2). Hor upravo funkcionise na način koji ispunjava svaki navedeni kriterijum. Moji sagovornici su ga definisali kao prostor za artikulisanje različitih političkih perspektiva unutar levice, dakle, kao prostor koji nije ideološki uniformisan, te kao takav zahteva konstantan i aktivan rad – „diskusije, objašnjavanje, propitivanje, ispitivanje AF nasleđa, šta ono radi ovdje, kako se prevodi na suvremeni politički trenutak“ (Jana, intervju); takođe, kao prostor za istraživanje novih i nepoznatih tema koje nisu deo vlastite svakodnevice i deo vlastitog političkog i iskustvenog horizonta (kao npr. protesti u istanbulskom parku Gezi 2013. godine), dakle, prostor u kome horisti mogu da uče jedni od drugih, afirmišući time visoku pedagošku vrednost pevanih pesama (up. Campaign Choirs Writing Collective 2019: 142). Afektivna mobilizacija se pak postiže kroz sam čin kolektivnog pevanja i slušanja (up. Hofman 2021: 160), a sve to skupa predstavlja zabavniji, lepši i smisleniji način da se bude društveno angažovan u kontekstu aktuelnih političkih borbi.¹⁰⁸

Drugo, želim da kandidujem alternativnu teoretizaciju pojma solidarnosti koju Hor praktikuje kroz svoj pevački aktivizam koristeći se feminističkim vokabularom. U postojećem akademskom diskursu, za rad aktivističkih horova se vezuju koncepti koji u sebi sadrže pridev „radikalan“, kao što su „radikalna sreća“ (Lynne Segal u Campaign Choirs Writing Collective 2019: 133) ili „radikalni amaterizam“ (Hofman 2020).¹⁰⁹ Slično tome se i tip solidarnosti sa žrtvama političkog sistema i društvene nepravde označava kao „radikalna solidarnost“ (Arnsperger i Varoufakis 2003: 177). Smatram da ovaj

108 Marko ovim rečima opisuje rad Hora „uz“ i „kroz“ mnogobrojne razlike njegovih članova: „Hor je upravo jedan prostor gde članovi ne moraju da se pozicioniraju nego mogu samo da pevaju. Svi smo antifašisti, antikapitalisti, antirasisti, antiseksisti, ali osim toga je zajedničko pevanje – ono što nas drži zajedno. Ne moramo da diskutujemo koji je feministički talas bio u pravu (za feminističku agendu jako bitno pitanje). Tako izbegavamo frakcije tipične za levicu [...]. Katkad dođe do čačkanja, ali to se dešava van proba, u privatnoj sferi. Gledamo da to ne ulazi u Hor. To je jedan od razloga što je Hor sigurno mesto gde aktivisti koji pripadaju raznim organizacijama (od sindikata do feminističkih udruga) mogu da se malo odmore od pozicioniranja do zadnje tačke“ (intervju).

109 Mislim da koncepti „zajednica neslaganja“ (*community of dissent*) – jer se članovi Hora udružuju oko specifičnih ideoloških uverenja i aspiracija – i „zajednica afiniteta“ (*community of affinity*) – jer se članovi Hora povezuju po onome što vole da pevaju – iz taksonomije muzičkih zajednica koju je razvila Kay Kaufman Shelemay (2011), više odgovaraju opisu horskog aktivizma od koncepta „radikalnog amaterizma“ Ane Hofman (2020).

deskriptor zamagljuje stvarni karakter i politički domet aktivističkih horova, jer ne prepoznajem ništa radikalno u njihovoj vrsti aktivizma¹¹⁰ – njihov rad je najčešće infrastrukturno podržan i subvencionisan od strane vladajućih liberalnih struktura; njihove javne aktivnosti ne remete sistem (uglavnom nastupaju ili u institucionalizovanim kulturnim prostorima, ili na uličnim protestima autorizovanim od strane vlasti, ili na javnim mestima na kojima ne uznemiravaju tekuće aktivnosti);¹¹¹ njihov oblik aktivizma niti ima odlike ekstremnih, nasilničkih ili ilegalnih aktivnosti (kao što je to npr. slučaj s aktivistima radikalnog ekološkog pokreta Last Generation ili radikalne feminističke grupe Femen), niti elemente samopožrtvovanja koje bi prevazišlo okvire učešća na protestima i volonterskog delovanja unutar raznih civilnih udruga i državnih institucija.¹¹² Štaviše, po svedočenju mojih sagovornika, Hor niti ima misionarske aspiracije da prosvećuje pučanstvo,¹¹³ niti da regrutuje predstavnike iz prekarnih i marginalizovanih društvenih grupa o kojima peva. Naposletku, kao što konstatuje horistkinja Monika, „mi smo samo hor. Nemamo mnogo toga da im ponudimo, osim da pevaju s nama. Možda bismo mogli da širimo propagandu u prekarnim zajednicama. Ali, ovim zajednicama, baš kao i radnicima, treba nešto drugo osim horskog pevanja“ (intervju). Drugim rečima, ljudi stupaju u Hor ne s ciljem da im neko formira ili promeni političko mišljenje, već zato što su se tu inicijalno prepoznali.

Zbog svega navedenog, sklonija sam da o idejama zajedničke političke borbe i solidarnosti s manje privilegovanim kroz horski aktivizam više promišljam izbegavajući koncepte s atributom „radikalan“. Na njihovo mesto pre bih stavila feministički koncept „politike identifikacije“ (*a politics of identification*) – politike koja se izgrađuje na principu ravnopravnosti razli-

110 Dodatna zabuna s terminom „radikalan“ verovatno dolazi i zbog činjenice da se tzv. radikalna levica danas percipira kao radikalna u odnosu na liberalnu levicu (koja je odavno izdala interese radničke klase), ali ne i na levicu iz prošlosti.

111 Od ovog pravila izuzima se antikonzumeristički performans Hora na privatnom posedu jednog bečkog tržnog centra u vreme božićnih praznika kada je lokalna policija došla da razbuca ovo okupljanje (v. Dolečki; u Korchnak 2021).

112 Izuzetak od ovoga predstavljao je period sirijske izbegličke krize tokom koje je Hor imao za članove par kurdskih izbeglica kojima je davao administrativnu, logističku, jezičku i emocionalnu podršku.

113 A uz to, kao što primećuje voditeljica Hora, „pitanje je koliko emancipiramo i naše potencijalne slušatelje. Pitanje je i koga mi to predstavljamo (našu manjinu?) i kojoj socijalnoj niši pripadamo“ (Jana, intervju).

čitih političkih borbi; politike koja je u stanju da animira različite društvene slojeve i grupe u pitanjima od zajedničkog interesa; politike koja se temelji na „disonantnosti i neslaganju s određenim odnosima, pozicijama ili aktima moći [...]”; politike koja se bavi pitanjem nemoći u svoj njenoj složenosti“ (Cornwall 2000: 25; Mouffe 1993; Brah 1996; Weir 2008).¹¹⁴

Treće, i poslednje, želim da argumentujem zbog čega mislim da je koncept nostalgije, provučen kroz filter *queer camp* teorije i prilagođen savremenom fenomenu horskog aktivizma, najpodesniji za razumevanje ograničenog uticaja koji aktivistički horovi imaju na političku stvarnost. Dok se performativnom aktivizmu horova s postjugoslovenskog prostora redovno spočitava negativno konotirana jugonostalgija (Petrović 2011; Hofman 2020), smatram da je ovaj koncept preuzak da obuhvati ne samo sadržaj pevanog repertoara, koji očito premašuje tematski i politički okvir jugoslovenskog AF-a, već i vrstu političkog sentimenta i čežnje koju odlikuje njihov muzičko-politički angažman. Pozivajući se na teoretizaciju Susan Sontag i Jacka Steven-sona o vezi *camp* i nostalgije, Mathijs i Sexton (2011) nas kroz svoju analizu kulturnih filmova podučavaju kako se, zahvaljujući vremenskoj distanci, „loše“ ili banalne forme umetnosti iz prošlosti – baš kao što su stare partizanske i revolucionarne pesme iz repertoara Hora – mogu, u *camp* optici, preinačiti u nešto privlačno i izvanredno. Po njihovim rečima, *camp* ovde omogućava iskustvo destilovane verzije nostalgije, njene slatkoće i užitka, bez pozivanja na sećanja iz ličnog iskustva. Mogli bismo ovo razumeti i kao *second-hand* oblik postkomunističke nostalgije, čiji dublji nivo značenja Mitja Velikonja (2009: 547–548) definiše kao „retrospektivnu utopiju, želju i nadu za bezbednim svetom, pravednim društvom, istinskim prijateljstvima, međusobnom solidarnošću i blagostanjem uopšte. Ukratko, za savršenim svetom.“ No, ipak insistiram ovde na *camp* aspektu romantiziranog pogleda u prošlost kao važnom obeležju rada aktivističkih horova. To činim iz dva razloga – prvo, zbog toga što se tretiranje prošlosti u radu ovih horova na način koji je istovremeno i kritičan i saosećajan, ponekad podrugljiv ali uvek pun ljubavi, nalazi u samoj srži *camp* nostalgije i kontradiktornosti postmodernog senzibiliteta

114 Koncepti poput „solidarnost kao prevod“ (Mokre 2015) i „intersekcionalna solidarnost“ (Campaign Choirs Writing Collective 2019) takođe bi mogli da posluže za teoretizaciju solidarnosti kroz horsko pevanje.

(Mahoney 2015);¹¹⁵ i drugo, zbog toga što nam „*queer* nostalgija“, kao jedan od modaliteta *camp*, pomaže da bolje razumemo psihološku strukturu nostalgije koju vezujem za pojavu savremenih (postjugoslovenskih) aktivističkih horova. Pa tako, kao što postoji

[...] *queer* nostalgija za različitost i drugošću, ovaploćena u „old school“ camp senzibilitetu pre Stonewalla: to jest, nostalgija za erom pre mainstreamizacije gay kulture. Ova nostalgija je ključna komponenta u *queer* upotrebi *camp*. Postoji, čini se, *queer* želja za vremenom kada je biti gay/lezbijka i dalje bilo opasno, prikriveno, kriminalizujuće. Clare Whatling ovu čežnju za „starim dobrim, starim lošim danima“ (*good old bad old days*) opisuje kao „nostalgiju za zazorom“ (abjection), „nostalgiju koja funkcioniše kao antiteza onome što često izgleda kao Laura-Ashleyizacija savremene lezbejske kulture“ (Davis 2004: 58);

tako postoji, tvrdim, i koncept „levičarske nostalgije“, to jest, nostalgije za danima kada je levica imala kredibilitet kod širih društvenih slojeva, kada je bila rasadnik ambicioznih političkih ideja i izvor optimističke vizije budućnosti, a oblici njenog političkog organizovanja i borbe smisleniji i radikalniji. Da citiram svoju sagovornicu iz Hora, „protesti su danas postali deo slobodnog vremena i samopromocije na društvenim medijima. Nedostaje politički fokus! [...] Današnja opozicija nije dovoljno radikalna, ona je oportunistička. Nema više radikalne kritike [...]. Pevanje revolucionarnih i partizanskih pesama je čista nostalgija“ (Kike, intervju).¹¹⁶

U konačnici, uprkos svim nedostacima i unutrašnjim kontradikcijama, na fenomen aktivističkih horova treba gledati afirmativno. Slažem se u oceni da odražavaju opštiju potrebu u društvu za radikalnom promenom (Hofman 2021), te da mogu poslužiti kao platforma za promišljanje i eksperimentisanje s alternativnim oblicima političkog samoorganizovanja i borbe. Uzimajući u obzir njihov ograničen domet, kako u kulturnom tako i u politič-

115 Ovo potonje podrazumeva otklon od poriva da se gleda u prošlost u potrazi za „autentičnim“ dok se svesno evocira i uživa u afektivnoj moći nostalgije (up. Hutcheon u Mahoney: 29).

116 Slično o ovome govori i horista Mate: „Mene više zanima kad policija krene na štrajkače, šta tu konkretno uraditi, kako ćemo te borbe dalje producirati, kako naći odgovor na represiju – to je danas ljevica zaboravila. Danas se ljevičari boje dobiti prekršajnu prijavu, a kamoli nešto više. Ako diraš u kapital, u autoritet, nasilje je odgovor. Tako je oduvijek bilo. Danas se premalo o tome misli. Svi smo dio sistema“ (intervju).

kom smislu, smatram da je najvažniji politički posao koji obavljaju onaj koji se tiče „propovedanja horu“ (*preaching to the choir*), to jest, iznošenja argumenata i stavova onim segmentima populacije koji već u startu zauzimaju sličnu ili identičnu poziciju. Prema Uriju Agnonu (2021), pozitivni efekti ovakve aktivnosti su trojaki i sva tri mogu se prepoznati u radu Hora – u vidu stalnog širenja članstva i publike (dakle, ka spolja); u vidu stimulativnog podsticaja već postojećeg članstva (kao i eksternih pristalica) da u aktivizmu istraju (dakle, ka iznutra); i u vidu upotrebe umetnosti/grupnog pevanja za sopstvene političke aktivnosti (kao što je npr. komemoracija važnih mesta u Beču za migrante iz bivše Jugoslavije). Da citiram za sam kraj horistkinju Kike (intervju): „Kad pevamo, barem iznosimo stav. Pevanje umnožava naš (politički) glas!“.

Literatura

Agnon, Uri. 2021. „On Political Audiences: An Argument in Favour of Preaching to the Choir“. *Tempo* 75/296: 57–70.

Arnsperger, Christian i Yanis Varoufakis. 2003. „Toward a Theory of Solidarity“. *Erkenntnis* 59: 157–188.

Balén, Julia. 2017. *A Queerly Joyful Noise: Choral Musicking for Social Justice*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.

Balunovic, Filip. 2020. „‘Living Yugoslavia’: Past Identity Becomes Present Political Statement“. *BIRN*, Beograd, 10. septembra, <https://balkaninsight.com/2020/09/10/living-yugoslavia-past-identity-becomes-present-political-statement/?fbclid=IwAR3ys4ZwepctqfHNoAE-9ip-v6dOujvHPcB-iO5MBual6CLMQT1P5Qnd7dNg> (12. 5. 2024).

Banet-Weiser, Sarah, Rosalind Gill i Catherine Rottenberg. 2020. „Postfeminism, Popular Feminism and Neoliberal Feminism? Sarah Banet-Weiser, Rosalind Gill, and Catherine Rottenberg in Conversation“. *Feminist Theory* 21/1: 3–24.

Bernstein, J.M., ur. 1991. Adorno, Theodor W. *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*. London: Routledge.

Brah, Avtar. 1996. *Cartographies of Diaspora: Contesting Identities*. London: Routledge.

Butler, Judith. 1999. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.

Campaign Choirs Writing Collective. 2018. *Singing for Our Lives: Stories from the Street Choirs*. Bristol: HammerOn Press.

Campaign Choirs Writing Collective. 2019. „We got the Power!': The Political Potential of Street Choirs“. *Soundings: A Journal of Politics and Culture* 73: 129–143.

Cleto, Fabio, ur. 1999. *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Copsey, Nigel. 2023. „Afterword: ‘Are you a communist? No, I am an anti-fascist’“. U: *Anti-Fascism in European History: From the 1920s to Today*. Jože Pirjevec, Egon Pelikan i Sabrina P. Ramet, ur. Budapest: Central European University Press, 269–279.

Cornwall, Andrea. 2000. „Missing Men? Reflections on Men, Masculinities and Gender in GAD“. *IDS Bulletin* 31/2: 18–27.

Crawley, Sara L., Jennifer E. Lewis i Maralee Mayberry. 2008. „Introduction – Feminist Pedagogies in Action: Teaching beyond Disciplines“. *Feminist Teacher* 19/1: 1–12.

Davis, Glyn. 2004. „Camp and Queer and the New Queer Director: Case Study – Gregg Araki“. U: *New Queer Cinema: A Critical Reader*. Michele Aaron, ur. Edinburgh University Press, 53–67.

Fraser, Mariam. 1999. „Classing Queer: Politics in Competition“. *Theory, Culture and Society* 16/2: 107–131.

Giffney, Noreen. 2009. „Introduction: The ‘q’ Word“. U: *The Ashgate Research Companion to Queer Theory*. Noreen Giffney i Michael O’Rourke, ur. London: Routledge, 1–13.

Gitlin, Todd i Rosemary Bechler. 2016. „Safe spaces, the void between, and the absence of trust“. *Open Democracy*, 4. januara, <https://www.opendemocracy.net/en/safe-spaces-void-between-and-absence-of-trust/> (12. 5. 2024).

Gittlitz, A. M. 2018. „Anti-Anti-Antifa“, *Commune* 1, 6. decembra, <https://communemag.com/anti-anti-antifa/> (12. 5. 2024).

Gligorijević, Jelena. 2017. „Queering Karaoke at Liverpool’s The Lisbon Pub and Beyond“. *Popular Musicology Online* 2. <http://popular-musicology-online.com/issues/02/Gligorijevic.pdf> (12. 5. 2024).

Gottfried, Paul. 2021. *Antifascism: The Course of a Crusade*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

Hawkins, Stan. 2006. „On Male Queering in Mainstream Pop“. U: *Queering the Popular Pitch*. Sheila Whiteley i Jennifer Rycenga, ur. New York: Routledge, 279–294.

Hensley, Randi. 2013. „Bread and Roses: The Lawrence Strike“. *International Socialist Review* 86. <https://isreview.org/issue/86/bread-and-roses/> (12. 5. 2024).

Hilder, Thomas. 2020. „Queer Choirs in Corona Crisis“. *LGBTQ+ Music Study Group*, 28. oktobra, <https://www.lgbtqmusicstudygroup.com/post/queer-choirs-in-corona-crisis-by-thomas-hilder> (12. 5. 2024).

Hilder, Thomas R. 2023. „Stories of Songs, Choral Activism and LGBTQ+ Rights in Europe“. *Music & Minorities* 2. <https://journals.qucosa.de/mm/article/view/15/36> (12. 5. 2024).

Hofman, Ana. 2015. „Introduction to the Co-Edited Issue ‘Music, Affect and Memory Politics in Post-Yugoslav Space’“. *Southeastern Europe* 39/2: 145–164.

Hofman, Ana i Martin Pogačar. 2017. „Partisan Resistance Today? The Music of the National Liberation Struggle and Social Engagement“. U: *Sounds of Attraction: Yugoslav and Post-Yugoslav Popular Music*. Miha Kozorog i Rajko Muršič, ur. Ljubljana: Zupaničeva knjižnica; Znanstvena založba FF, 21–39.

Hofman, Ana. 2020a. „Disobedient: Activist Choirs, Radical Amateurism, and the Politics of the Past after Yugoslavia“. *Ethnomusicology* 64/1: 89–109.

Hofman, Ana. 2020b. „New Sincerity and Radical Idealism in Post-Yugoslav Memory Practices“. U: *The Media of Memory*. Maruša Pušnik i Oto Luthar, ur. Paderborn: F. Schöningh, an imprint of the Brill-Group, 181–193.

Hofman, Ana. 2021. „‘We are the Partisans of Our Time’: Antifascism and Post-Yugoslav Singing Memory Activism“. *Popular Music and Society* 44/2: 157–174.

Korchnak, Peter. 2021. „Spit and Sing, My Ex-Yugoslavia!“. *Remembering Yugoslavia*, podcast epizoda 28, 8. marta, <https://rememberingyugoslavia.com/podcast-spit-and-sing-my-ex-yugoslavia/?fbclid=IwAR1asggqfCG7kJHB7ImtXi8YtIIFSSaw2ZSEVdlToq6rfjhw8cOjdlLFCTs> (12. 5. 2024).

Kuljić, Todor. 2006. *Kultura sećanja: Teorijska objašnjenja upotrebe prošlosti*. Beograd: Čigoja štampa.

MacLachlan, Heather. 2020. *Singing Out: Gala Choruses and Social Change*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Mahoney, Kristin. 2015. *Literature and the Politics of Post-Victorian Decadence*. New York: Cambridge University Press.

Mathijs, Ernest i Jamie Sexton. 2011. *Cult Cinema: An Introduction*. Chichester: Wiley-Blackwell.

Mokre, Monika. 2015. *Solidarität als Übersetzung: Überlegungen zum Refugee Protest Camp Vienna*. Wien: Transversal Texts.

Moschitz, Eva. 2021. *Der Chor HOR 29. NOVEMBER. Geschichte eines künstlerisch-politischen Kollektives*. Diplomski rad, Akademie der bildenden Künste, Wien.

- Mouffe, Chantal. 1993. *The Return of the Political*. London: Verso.
- Mounk, Yascha. 2023. *The Identity Trap: A Story of Ideas and Power in Our Time*. USA: Penguin Press.
- Petrović, Tanja. 2011. „The Political Dimension of Post-Socialist Memory Practices: Self-Organized Choirs in the Former Yugoslavia“. *Südosteuropa* 59: 315–329.
- Pirjevec, Jože, Egon Pelikan i Sabrina P. Ramet, ur. 2023. *Anti-fascism in European History: From the 1920s to Today*. Budapest: Central European University Press.
- Prtorić, Jelena. 2016. „Revolutionary Road: How Activist Choirs in the Balkans are Reviving Partisan Songs“. *The Calvert Journal*, 9. decembra, <https://www.new-east-archive.org/articles/show/7318/balkan-activist-choirs-partisan-songs> (12. 5. 2024).
- Reitsamer, Rosa. 2016. „Not Singing in Tune: The Hor 29 Novembar Choir and the Invention of a Translocal Do-It-Yourself Popular Music Heritage in Austria“. *Popular Music and Society* 39/1: 59–75.
- Richardson, John. 2006. „Intertextuality and Pop Camp Identity Politics in Finland: The Crash’s Music Video ‘Still Alive’“. *Popular Musicology Online* 2. <http://www.popular-musicology-online.com/issues/02/richardson-01.html> (12. 5. 2024).
- Rickwood, Julie. 2017. „Lament, Poetic Prayer, Petition, and Protest: Community Choirs and Environmental Activism in Australia“. *MUSICultures* 44/2: 109–132.
- Rosenthal, Rob i Richard Flacks. 2011. *Playing for Change: Music and Musicians in the Service of Social Movements*. New York: Routledge.
- Seidman, Michael. 2017. *Transatlantic Antifascisms: From the Spanish Civil War to the End of World War II*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Serano, Julia. 2018. „Leftist Critiques of Identity Politics“. *Medium*, 21. februara, <https://juliase-rano.medium.com/leftist-critiques-of-identity-politics-897cb57af277> (12. 5. 2024).
- Shelemay, Kay Kaufman. 2011. „Musical Communities: Rethinking the Collective in Music“. *Journal of the American Musicological Society* 64/2: 34 –390.
- Street, John. 2012. *Music and Politics*. Malden: Polity Press.
- Sullivan, Nikki. 2003. *A Critical Introduction to Queer Theory*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Szreder, Kuba. 2019. „Towards an Anti-Fascist International: A View from Central and Eastern Europe“. *L'Internationale Online*, 1. oktobra, https://www.internationaleonline.org/research/decolonising_practices/123_towards_an_anti_fascist_international_a_view_from_central_and_eastern_europe/ (12. 5. 2024).

Varoufakis, Yanis. 2023. *Technofeudalism: What Killed Capitalism*. London: Bodley Head.

Velikonja, Mitja. 2009. „Lost in Transition: Nostalgia for Socialism in Post-Socialist Countries“. *East European Politics and Societies* 23/4: 535–551.

Verginella, Marta. 2023. „Persevering on the Ramparts of the Nation: The Anti-Fascism of Educated Women, Feminists, and Female Activists in the Littoral in the 1920s“. U: *Anti-fascism in European History: From the 1920s to Today*. Jože Pirjevec, Egon Pelikan i Sabrina P. Ramet, ur. Budapest: Central European University Press, 65–78.

Weir, Allison. 2008. Global Feminism and Transformative Identity Politics. *Hypatia* 23/4: 110–133.

Wiedlack, Maria Katharina. 2015. *Queer-Feminist Punk: An Anti-Social History*. Vienna: Zaglossus.

Žižek, Slavoj. 2015. *Beyond Mandela Without Becoming Mugabe: Some Postapocalyptic Considerations*, video javnog predavanja. Deutsches Schauspielhaus, Hamburg, 19. novembra. <https://www.youtube.com/watch?v=a5DiZBb8f6A> (12. 5. 2024).

Intervjui

Dagmar, 2. 3. 2022. Beč.

Gerlinde, Gregor i Sena, 11. 3. 2022. Beč.

Jana Dolečki (dirigenta i voditeljica Hora), 15. 3. 2022. Beč.

Jana Dolečki i Marko Marković (gitarista Hora), 10. 2. 2022. Beč.

Kike i Wanda, 14. 2. 2022. Beč.

Mate, 23. 2. 2022. Beč.

Monika, 21. 2. 2022. Beč.

Prilog: Pesme iz repertoara Hora s feminističkim i/ili *queer* sadržajem

„La Lega“ (Sindikata) – italijanska narodna pesma koju su pevale uzgajivačice pirinča iz Padske doline krajem 19. veka u vreme nastanka sindikalne borbe protiv vlasnika tvornica i bogatih zemljoposjednika.

„Women's Battle Song“ (Ženska bojna pesma) autorke Theodore Flower Mills – pesma britanskih sufražetkinja početkom 20. veka.

„Brot und Rosen“ (Hleb i ruže) autora Jamesa Oppenheima – pesma žena koje su imale istaknutu ulogu u tekstilnom štrajku u Lawrencu, Massachusetts, 1912. godine

„Bela caw“ / „Ez keça Kurdim“ – mešavina dve pesme, čuvene partizanske „Bella ciao“ (u kurdskom prevodu s italijanskog) i kurdске narodne „Ez keça Kurdim“ s prepevanim tekstom koji veliča borbu za slobodu kurdskih borkinja u Rojavi.

„Pesma o jednakosti“ (na farsiju: *ی‌ر‌ب‌ا‌ر‌ب‌ د‌و‌ر‌س*) – pesma koju je 2007. godine napisala grupa aktivistkinja u svrhu kampanje protiv rodno diskriminirajućih zakona u Iranu, i koja se pevala u okviru ženskih protesta protiv ugnjetavanja Islamske Republike u metrou u Teheranu 8. marta 2018. godine.

„Canción sin miedo“ (Neustrašiva pesma) meksičke pevačice i kompozitorke Vivir Quintane (iz 2020. godine) – savremena feministička himna protiv nasilja nad ženama i feticida.

„Ravijojla Rava“ / „Davaj me mila mamo“ (Pošalji me u partizane, mila mama) / „Mlada partizanka“ – kombinacija jugoslovenskih partizanskih pesama kojima se odaje počast ženama – borkinjama u Drugom svetskom ratu.

„Drei rote Pfiffe“ (Tri crvena zvižduka) austrijskog folk-rock benda iz 70-ih i ranih 80-ih godina 20. stoleća

„Schmetterlinge“ – pesma o spremnosti Nemice Jelke da rizikuje svoj život krijumčareći hranu i prenoseći poruke partizanima koji su se krili u šumi (više nije deo repertoara!).

„Rebel Girl“ (Buntovnica) američkog *punk rock* benda Bikini Kill – pesma koja je simbol feminističkog *punk* pokreta „Riot Grrrl“ iz 90-ih godina 20. veka i koja daje glas lezbejkama.

„Želim biti strejt“ hrvatskog *queer* benda U pol' 9 kod Sabe (iz 2014. godine) – pesma koja i tekstualno, i muzički u ironičnom tonu govori o lezbejki koja želi da postane „strejt“ okretanjem katoličkoj crkvi i muškarcima.

Od mog odlaska iz Beča aprila 2022. godine, Hor je dodao – ili je i dalje u fazi pregovaranja da doda – još dve pesme: „Das lila Lied“ (Ljubičasta pesma), jednu od prvih *gay* himni koja datira iz vremena Weimarske Republike, napisanu 1920. godine za potrebe berlinskog kabarea; i „Fuck You“ (Jebi se) engleske kantautorke Lily Allen, pop hit koji ismeva rasizam, homofobiju i zatucanost konzervativnog dela populacije.

Different Shades of Solidarity in the Musical and Political Work of Vienna's Activist Choir, "Hor 29. Novembar": Ethnographic Insights from a Feminist-Queer perspective

Drawing on ethnographic evidence, I explore the musical and political work of Vienna's self-organized activist choir, "Hor 29. Novembar", from a feminist-queer perspective. Even though the Hor's main political focus is on issues of migration, the promotion of women's and LGBTQI+ rights has likewise become part and parcel of the choir's progressive leftist agenda, and is prominent enough to be worth researching. In this chapter, I will discuss different aspects of the Hor's activism with the fem-queer leanings – from the (un)importance it holds within the Hor's wider antifascist political orientation to various debates among the Hor's members vis-à-vis the Hor's song repertoire with fem-queer themes, gender-sensitive interventions into the songs' lyrics, and the reproduction of wider patriarchal structures and gender norms at the level of the lyrical content. In the concluding part, first I argue that different opinions among my interlocutors vis-à-vis fem-queer issues reflect broader political debates on the Left about the most optimal ways of collective organization and struggle against different forms of repression, including patriarchy. Then, using the fem-queer conceptual framework, I propose the following: that the very conceptualization of Hor's musical-political work is grounded in two main principles of feminist epistemology (pedagogy and activism); that the type of solidarity that the Hor promulgates can be understood in terms of "a politics of identification"; and that the concept of "leftist nostalgia" may be best suited for understanding the limited cultural and political influence that this and similar activist choirs exert in the arena of contemporary political struggle.

HORruk

Škart

2000 smo osnovali Horkeškart i radili zajedno do početka 2007.

Hor smo osnovali objavivši audiciju, a kad je došlo 50-tak mladih ljudi, rekli smo im da audicije neće biti, da su svi primljeni. Hteli smo da svi imaju mogućnost da pevaju bez obzira na talenat.

Horovi su, tradicionalno, hijerarhijski struktuirani. Dirigent/ca je glavni/a, pa orkestar, na kraju pevači. Na to nismo obraćali pažnju do trenutka kad smo imali nastup ugovaran mesecima ranije. Neposredno pre toga, dirigentica se razbolela. Iz toga je proizašla ideja o razbijanju tradicionalne hijerarhije, odnosno, da nekoliko članica ili članova bude u stanju da preuzme ulogu dirigenta. Idealno bi bilo ako bi svaki član/članica to mogao. Najidealnije bi bilo ako vođa uopšte ne bi bio potreban. Isto važi i za instrumentaliste. Svaka uloga treba da ima alternativu. Koncentracija znanja je koncentracija moći. Onaj ko poseduje znanje poseduje moć, što lako dovodi do osećaja veće važnosti, a to za kolektiv može da bude razorno. Zato smo pokušali (naročito u drugom horu - Proba - koji smo osnovali 2010), da uvedemo takozvano „deljenje znanja”. Svaku pesmu je znalo da odsvira nekoliko nas, te nismo zavisili od znanja jednog člana ili članice. Takva raspodela dovela je do mnogo boljih, i ravnopravnijih, odnosa u kolektivu. Deljenje znanja dovodi do većeg sveukupnog znanja, jer usput svako dodaje i ponešto svoje, što sve zajedno dovodi do boljitka.

Tokom rada s oba hora - Horkeškartom i Probom - uveli smo razgovore o pesmama. To je bilo važno da bi se ljudi bolje upoznali s pesmama i njihovim značenjem. Takođe, ohrabrivali smo sve članice i članove da doprinesu kreiranju repertoara, da predlažu pesme koje ćemo pevati.

I na kraju, važno nam je bilo da što češće pevamo na ulicama, slučajnim prolaznicima.

Na koncertima, publika dolazi spremna, zna šta može da očekuje. Ambijent je pripremljen, horu je lakše da peva i uspostavi odnos s publikom, što je za svakog izvođača važno.

Na ulici toga nema. Ulica je rizik, iznenađenje. Peva se nepoznatima, onima kojima pesma možda ni ne treba, baš u tom trenutku. Pevanje na ulici

može da donese sasvim neočekivane reakcije, od dobrih do loših, i doprinosi sticanju većeg samopouzdanja. Na ulici nema ozvučenja, ima vetra, nema efekata, ima buke, nema „zavođenja” publike, sve je ogoljeno i čisto.

Izlazak na ulicu je primer nesebičnog deljenja znanja, svima i besplatno.

Zato, svi na ulicu!

Svima sve!

PESMA ZA PESMU

za pesmu treba više
nego što ima slova
nego što ovde piše -
treba nam pesma nova.

za pesmu treba manje
nego što prete glasni
kroz stalno krizno stanje -
fale nam stihovi jasni.

za pesmu treba tačno
ako nam išta treba
za ovo smešno i plačno
„parče slobodnog neba”*.

za pesmu treba ništa.
bolje je da je nema.
(al') bez pristanka pristaništa
naša se bura sprema!

* nebo, Električni orgazam

Tekst: škart

muzika: Boris Mladenović
aranžman: Marija Balubdžić
izvodi: Horkeškart
Album Live in Solitude
(Amorfon, Japan, 2006)

<https://amorfon.bandcamp.com/album/live-in-solitude>



Pjesmarica
Zbora
Praksa

Prošlo je 10 godina otkako je u centru Pule, u tada novoosnovanoj inženjerskoj zadruzi Praksa, s radom započeo mali ali glasni zbor, koji i danas po toj zadruzi nosi ime. U tužnom i gnjevnom gradu koji se štrajkovima borio za radnička prava zaposlenih u trikotaži Arena i Glasu Istre i pokušavao spriječiti privatizaciju Muzila, svaka je vrsta otpora i reakcije bila dobrodošla. U toj atmosferi nastala je naša mala zbarska zajednica.

Od prvoga dana naša je misija pjesmom iskazati neslaganje i poslati poruku. Iskoristiti ono što najviše volimo raditi, kako bi ukazale na nezadovoljstvo. Promišljati aktivizam na vlastiti način. Izabrale smo to činiti pjesmom, jer je pjesma oduvijek medij koji ujedinjuje. Pjesma dopire do ljudi, do njihovog uma i, što je puno bitnije, do njihovog srca. Pjesme koje pjevamo govore o društvenim razlikama, klasnoj solidarnosti te nadilaženju nacionalnih barijera. To su pjesme koje u ljudima pobuđuju empatiju, politički osnažuju obespravljene. Iz koje god države dolazile, zajednički nazivnik im je uvijek antifašizam. Uz sve zabrane njihovog izvođenja i progona ljudi koji su ih napisali ili ispjevali, činjenica da su opstale do današnjih dana najbolje svjedoči o tome koliko su neophodne.

U ovih 10 godina rada i 150 koncerata, nastupa, aktivističkih akcija, najznačajnije su sigurno one na kojima smo pjesmom dale snagu i utjehu ljudima koji su se borili protiv nepravde koja im je u tom trenutku nametnuta, one u kojima smo upoznale divne ljude iz sestrinskih zborova, ujedinile snage pjesmom. Doživjele smo velike radosti ali i tugu, ljutnju i bespomoćnost pred razoružavajućim nepravdama. Zato je imalo još više smisla pustiti glas.

Poznati skladatelj Branko Karakaš u svojoj je pjesmarici „S pjesmom do slobode, s pjesmom u slobodi“ 1974. godine napisao:

Ne vode se revolucije da bi se o njima pisale pesme. I pesme i revolucije rađaju se zajedno, da sačuvaju dostojanstvo čoveka, njegovo osnovno ljudsko pravo na mir, na slobodan život i stvaralaštvo.

Politička situacija u Europi je više nego alarmantna. Siromaštvo i strah s kojim se svakodnevno susrećemo stvaraju netoleranciju, mržnju i netrpeljivost. Društvena svijest se gubi, što je opasno za narod, a blagodat za vladajuće. Pjevajući želimo probuditi tu svijest i solidarnost, ujediniti ljude, pokazati da marimo za druge, da nam je stalo. Emocija je ključna u svakoj umjetnosti,

ove pjesme to pokazuju na najikonskiji i najčišći način. A to je ono što uvijek govorim svojim zborašicama - treba uvijek iskreno vjerovati u ono što se pjeva. U našem slučaju, to nije nimalo upitno ni teško.

Ova pjesmarica objavljuje se povodom 10 godina rada Zbora Praksa, u nadi da će pomoći u promoviranju divnih pjesama i ljudskih priča koje stoje iza njih.

Edna Strenja Jurcan, voditeljica zbora

O koncepciji Pjesmarice – uputa za pjevačice i pjevače

Pjesmarica sadrži šezdesetak tekstova pjesama s repertoara Zbora Praksa. Njezino uobličenje predstavljalo nam je priličan izazov. Izvori informacija o pojedinim pjesmama te kontekstu njihova nastanka i izvođenja šturi su i proturječni. Stoga smo se trudile konzultirati svu dostupnu literaturu te do sad objavljena izdanja sličnoga tipa, izostavljajući podatke koji nam se nisu činili vjerodostojnim. Posebnu je nedoumicu predstavljao redoslijed pjesama: abecedni kriterij nam se nije činio odveć smislenim, a već na prvo čitanje zaključile smo da je zbog preklapanja sadržaja nemoguće posložiti pjesme tematski. Na koncu smo se odlučile za kriterij jezika na kojem su pjesme pisane, te na njihovo iznošenje redoslijedom učestalosti izvođenja od strane Zbora Praksa. Popratni tekstovi sadrže i kratak osvrt voditeljice na ulogu svake pjesme u različitim angažmanima zbora.

U literaturi se mogu pronaći različite, dulje ili kraće inačice stihova pojedinih pjesama. U ovoj se pjesmarici donose većinom u integralnom obliku, a uz tekstove su priloženi i qr linkovi na izvedbe Zbora Praksa. S obzirom na to da ih Zbor pjeva u različitim kontekstima (koncertnim, protestnim, komemorativnim) te da nije riječ o profesionalnim snimkama, verzije su ponegdje skraćene ili modificirane, no melodije su prepoznatljive, naučimo ih i pjevajmo s Praksicama!

Lada Duraković, kourednica zbornika



Fotografija 9: Zbor Praksa na prosvjedu
protiv izvanrednih otkaza novinarima
Glasa Istre 19. lipnja 2021. godine
Autorica: Marijana Banko

Mitraljeza

Ostavi me Kata,
pa Anda, pa Reza,
al' me ne ostavi
moja mitraljeza.

Ja ću s njom da sklopim
najvjerniji brak,
samo nek' mi pjeva:
traka, traka, trak, trak.

Samo nek' mi pjeva:
traka, traka, trak!
traka, traka, trak,
traka, traka, traka, traka, trak!

O ramenu visi,
na srcu mi spava.
Kad fašiste gonim,
šest mi krila dava.

Njezin gvozd je topal,
njen teret je lak,
a grlo joj klikće:
traka, traka, trak!

A grlo joj klikće:
traka, traka, trak!
Traka, traka, trak,
traka, traka, traka, traka, trak!

Moja Mitraljeza
zna vrhunce gora.
I staze do rijeka,
i klance do mora.

Odasvuda tjera
crnih vrana grak.
Njezin uzvik gromki:
traka, traka, trak!

Njezin uzvik gromki:
traka, traka, trak!
Traka, traka, trak,
traka, traka, traka, traka, trak!

Masovna pjesma za koju je tekst napisao Vladimir Nazor, a glazbu za mješoviti zbor Natko Devčić, nastala je 1944. godine, u vrijeme kada je Devčić bio instruktor vojnih glazbi u Moslavačkoj diviziji. Izvođena je na Prvom kongresu kulturnih radnika Hrvatske u Topuskom. „Mitraljeza“ je pjesma zaslužna za osnivanje Zbora Praksa: voditeljica zbora je čuvši tu pjesmu osvijestila mobilizacijski potencijal zajedničkog pjevanja pjesama otpora, te u ožujku 2014. godine odlučila osnovati pjevačku skupinu.

<https://youtu.be/QppiOPYbflk>



**Padaj, silo i
nepravdo**

Padaj, silo i nepravdo,
narod ti je sudit zvan,
bjež'te od nas noćne tmine,
svanuo je i naš dan.

Gradove smo vam podigli,
turne, kule gradili,
od uvijek smo roblje bili,
i za vas smo radili.

Pravo naše ugrabljeno,
amo natrag dajte nam,
ne date li, ne molimo,
uzet će ga narod sam!

Koračnica je nastala na osnovama pjesme „Slobodarka“ koju je 1908. godine napisao Josip Smodlaka. Uglazbio ju je Josip Hatze. Inspirirana je seljačkim ustankom na Hvaru u 16. stoljeću. Posebnu je popularnost stekla u vrijeme Drugog svjetskog rata, kada je bila i himna Hvarske partizanske čete „Matij Ivanić“. Jedna je od naših najznačajnijih izvedbi ove pjesme bila na pulskom Forumu 8. svibnja 2014. godine, u znak protivljenja izglasavanja novog urbanističkog plana koji bi omogućio devastaciju priobalja i gradnju golf resorta na Muzilu.

<https://youtu.be/ITXB-yK1eUk>



Pjesma radu

Drugarska se pjesma ori,
pjesma koja slavi rad.
Srce gromko nek nam zbori:
da nam živi, živi rad!

Podignimo u vis čela,
gospodari rada svog.
Naša bit će zemlja cijela:
da nam živi, živi rad!

U divljaka luk i strijela,
željeznice, selo i grad.
To su naših ruku djela:
da nam živi, živi rad!

Autori stihova i melodije ove pjesme nisu poznati, no vjeruje se da potječe iz Oktobarske revolucije i da je u Kraljevinu Jugoslaviju došla prije Drugog svjetskog rata, kada su je izvodili radnički zborovi. U Jugoslaviji ova je pjesma postala popularna u poraću, u razdoblju obnove i izgradnje kao jedna od himni omladinskih radnih akcija. U našem repertoaru uz „Padaj, silo i nepravdo“, ovo je jedna od prvih pjesama. Zbog svog sadržaja, prigodno je prvi put izvedena prilikom proslave Prvog maja - praznika rada, u pulskoj zadrugi Praksa 2014. godine.

<https://www.youtube.com/watch?v=EXGHWHTZuls>



Konjuh planinom Konjuh planinom, vjetar šumi, bruji.
Lišće pjeva žalovite pjesme.
Borovi i jele, javori i breze,
svijaju se jedno do drugoga.

Noć je šumu svu u crno zavila.
Konjuh stenje, ruši se kamenje.
Mrtvoga drugara, husinjskog rudara
sahranjuje četa proletera.

Kiše jesenje po grobu su lile,
bure snježne kosti mu raznijele.
Iz krvi rumene husinjskog rudara
crvena je šuma izlistala.

Konjuh planinom, vjetar šumi, bruji.
Lišće pjeva žalovite pjesme.
A na vrh planine, zastava se vije
crvena od krvi proletera.
A na vrh planine, zastava se vije
crvena od krvi proletera.

U izvorima se mogu pronaći različiti podaci vezani uz nastanak ove pjesme. Tekst je napisao Miloš Popović 1941. godine koristeći rusku melodiju „Komsomolskoje serdce“, a 1945. godine obradio ju je (odnosno skladao novu melodiju na Popovićev tekst) Oskar Danon. Posvećena je mladom partizanskom borcu i husinskom rudaru Petru Markoviću – Peji kojeg su, nakon što je smrtno ranjen u bitci u listopadu 1941. godine, drugovi čitavu noć nosili kroz olujno nevrijeme. Stihovi prikazuju trenutak u kojem stižu na planinu Konjuh. Izuzetno nadahnut tekst i melodija ove pjesme, stvaraju u nama jake emocije pri svakom izvođenju. A pjevale smo ju često, najčešće u prigodama obilježavanja velikih jubileja i sjećanja na revolucionarnu prošlost: u Drežnici, Srbu, Splitu, Mostaru i na našoj samoorganiziranoj turneji koju smo nazvale „Pjesmom putevima NOB-a“, tijekom koje smo posjetile spomenike u Petrovoj Gori, Brezovici, Podgariću, Jasenovcu, Kozari i Garavicama.

<https://www.youtube.com/watch?v=pO3EQCQHXY>



**Po šumama
i gorama**

Po šumama i gorama,
naše zemlje ponosne,
idu čete partizana,
slavu borbe pronose.

Zgazit ćemo izdajice,
i prihvatit ljuti boj,
spasit kuće, oranice,
oslobodit narod svoj.

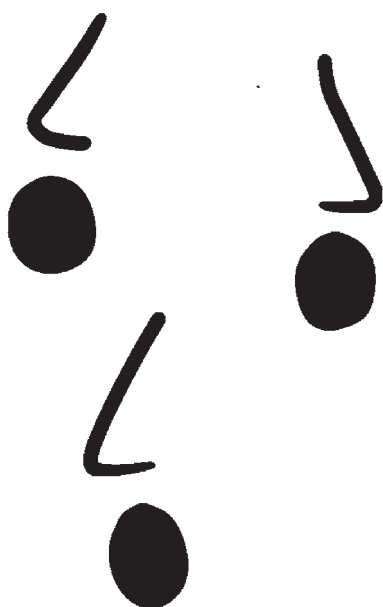
Crne horde nas ne plaše,
krv herojska u nam vri.
Mi ne damo zemlje naše,
da je gaze fašisti.

Neka znade dušman kleti,
da će kod nas slomit vrat,
prije ćemo mi umrijeti,
nego svoje zemlje dat.

Pjesma iz postrevolucionarnog ruskog građanskog rata, jedna je od najprevođenijih ljevičarskih pjesama. Posebnu popularnost stekla je u Španjolskom građanskom ratu i jugoslavenskoj partizanskoj borbi. Poznata je i pod nazivom „Pjesma amurskih partizana“. Pjevamo ju kao sjećanje na teške uvjete u kojima su se partizani borili i kao izraz našeg divljenja njihovoj nepokolebljivosti. Draga nam je izvedba ispred spomenika u Spomen parku Brezovica u kolovozu 2022. godine u sklopu turneje „Pjesmom putevima NOB-a“, zbog ambijenta koji, nasred šume, evocira atmosferu pjesme.

<https://youtu.be/ofmkVuOiQYo>





Ay Carmela

Mi smo protiv ugnjetača
rumba la rumba la rumba la,
i njihovih pomagača,
rumba la rumba la rumba la,
legionara i fašista,

Ay Carmela, Ay Carmela.
legionara i fašista,
Ay Carmela, Ay Carmela.

Želja nam je samo jedna,
rumba la rumba la rumba la,
da fašista više nema.
rumba la rumba la rumba la,
mi nemamo avione,
tenkove i kamione,
Ay Carmela.
Nestaje nam municije,
hladan vjetar poljem brije,
Ay Carmela.

Pero igual que combatimos,
rumba la rumba la rumba la.
Pero igual que combatimos,
rumba la rumba la rumba la.
prometemos resistir,

¡Ay Carmela! ¡Ay Carmela!
prometemos resistir,
¡Ay Carmela! ¡Ay Carmela!

Pero nada pueden bombas,
rumba la rumba la rumba la.
Pero nada pueden bombas,
rumba la rumba la rumba la.
donde sobra corazón,

¡Ay Carmela! ¡Ay Carmela!
Donde sobra corazón,
¡Ay Carmela! ¡Ay Carmela!

Ne mogu nam bombe ništa,
ni oluja niti kiša.
Gdje se ova pjesma čuje,
Ay Carmela, Ay Carmela!
Tamo srce pobjeđuje,
Ay Carmela, Ay Carmela!
Gdje se ova pjesma čuje,
Ay Carmela, Ay Carmela!
Tamo srce pobjeđuje,
Ay Carmela, Ay Carmela!

Izvorno je ovo narodna pjesma iz devetnaestog stoljeća, „El Paso del Ebro“, napisana u spomen na kretanje Napoleonovih trupa preko rijeke Ebro 1807. godine, tijekom španjolskog rata za neovisnost. Veliku je popularnost stekla 1938. godine, u vrijeme španjolskog građanskog rata, a pjevala se u različitim verzijama. Hrvatski tekst napisao je Darko Rundek. Ova se planetarno poznata pjesma generacijama pjeva i štuje među borkinjama i borcima protiv nepravde i ugnjetavanja. Nebrojeno je puta ujedinila raspjevane suborce iz raznih zemalja, pa tako i naš zbor s aktivističkim zborovima diljem svijeta. Hvala na žaru i jedinstvu: Le Zbor, Horkestar, Hor 29. Novembar, Kombinat, Z'borke i Le Cri du Choeur, Motståndets Musik i Coro delle Mondine di Novi di Modena.

<https://www.youtube.com/watch?v=h8MFIZNr38c>



Internacionala

Ustajte, prezreni na svijetu,
svi sužnji koje mori glad.

To razum grmi u svom gnjevu,
kraj u ognju bukti sad.

Prošlost svu zbrisimo za svagda,
ustaj, roblje, diži se!

Sav svijet iz temelja se mijenja,
mi nismo ništa, bit ćemo sve!

To će biti posljednji
i odlučni teški boj.

Sa Internacionalom
sloboda zemlji svoj!

To će biti posljednji
i odlučni teški boj.

Sa Internacionalom
sloboda zemlji svoj!

Međunarodnu himnu proletarijata u izvornoj verziji na francuskom napisao je Eugène Pottier, 1870. godine, a uglazbio ju je Pierre Degeyter, 1888. godine. Pjesma je prevedena na brojne jezike. Ovu himnu socijalističkog i radničkog pokreta, simbol otpora i jedinstva pjevamo od početka osnivanja Prakse. Najdirljivije sjećanje na izvođenje „Internacionale“ je sa sahrane književnice i antifašistkinje Daše Drndić na Mirogoju u lipnju 2018. godine.

<https://www.youtube.com/watch?v=OM7TRzA1b58>



Pjesma slobodi

Slobodo!

Nisi nam došla k'o s'neba poslati dar.

Nije darovao tebe ni Gospod, ni kralj, ni car.

Slobodo!

Sami smo gradili tebe

u borbi patnji i krvi!

Grobovi silni govore

o našoj krvavoj žrtvi!

Slobodo!

Same smo gradile tebe,

gladne, gole i bose!

Zgarišta naša govore

kako se žrtve podnose.

Slobodo!

Slobodo!

Krvlju stečena!

Patnjama našim slivena.

Slobodo!

Izvoru sreće.

Izvoru sreće.

Nitko nam otet te neće.

Nitko! Nitko! Nitko!

Slobodo!

„Pjesma slobodi“ treća je skladba iz ciklusa „Partizanova smrt“ Ivana Matetića Ronjgova, pisana za istoimeni igrokaz Drage Gervaisa 1945. godine u Beogradu. Skladba je bila 1974. proglašena svečanom pjesmom Općine Rijeka. Uvrstili smo je na naš repertoar tek 2019. godine i prvi put je izveli na komemoraciji u Drežnici, jednom od najvažnijih partizanskih ustaničkih mjesta u Hrvatskoj. Svojom ljepotom i snagom smještena je na sam vrh najdražih pjesama, kako za sam zbor tako i za publiku. Zbog njene veličanstvenosti pjevamo je na mnogim antifašističkim obljetnicama i skupovima. Uz to, podučavale smo ju na radionici pjesama otpora u Malmou, u Beču i Trstu.

<https://youtu.be/UdKGnu8pSkE>



Šume, šume

Šume, šume najljepša vam hvala,
u vama se sloboda rađala.

Mlad partizan vu šumama bio,
za svoj narod krvcu je prolio.

Šume, šume najljepša vam hvala,
u vama se sloboda rađala.

Melodija pjesme potječe iz glazbene tradicije Međimurja, a svojom strukturom dvostiha slična je brojnim pjesmama koje su se pjevale na prostoru Jugoslavije tijekom NOB-a. Nastala je 1944. godine unutar bataljona Kalničkog partizanskog odreda. Svojom porukom pjesma nas podsjeća na neraskidivu povezanost čovjeka i prirode, naročito u sudbonosnim, ratnim prilikama. Pjevale smo je u kontekstima o kojima pjesma govori, prigodom 82. godišnjice prvog oslobođenja Drežnice od fašizma 2023. godine i u Srbu na Dan ustanka naroda Hrvatske iste godine.

https://youtu.be/Dd_FbdNXIZA



**Marš Prve
istarske brigade**

U borbu sad mi krećemo,
u borbu protiv dušmana.
Mi sinovi smo Istre,
a roblje više nismo.

Za slobodu se borimo,
za prava naša sveta,
da Istra već ne robuje,
ko sirotica kleta.

U boj, u boj junaci,
brigade istarske,
heroja palog Gortana,
vjesnici novih dana.

U boj, u boj junaci,
brigade istarske,
heroja palog Gortana,
u boj, u boj sad svi!
U boj, u boj sad svi!

Svoju prvu zborsku četveroglasnu skladbu na tekst Vlade Kolara, Nello Milotti napisao je 1944. godine, u šumama Gorskog kotara i posvetio je partizanskoj brigadi kojoj je pripadao. Ovu pjesmu pjevamo u prigodi obilježavanja obljetnica strijeljanja Vladimira Gortana, 17. listopada, ispred spomenika u Puli koji je posvećen njemu, te na raznim obljetnicama vezanim za borbu protiv fašizma u Istri.



https://youtu.be/YqGpM_TUjPg

**Draga nan je
zemlja**

Draga nam je zemlja ma
Draga nam je zemlja ma
di smo se rodili.
Ojanina nena ma
ojanina nena ma
di smo se rodili.

Drage su nam pisme ma
Drage su nam pisme ma
i sople mile.
Ojanina nena ma
ojanina nena ma
i sople mile.

Draga nam je Istra ma
Draga nam je Istra ma
di smo se borili.
Ojanina nena ma
ojanina nena ma
di smo se borili.

Tekst i glazbu ove narodne pjesme koja slavi ljepote Istre zabilježio je Ivan Matetić Ronjgov 1946. godine u Medulinu. Ovo je prva istarska pjesma koju smo uvele u repertoar te smo ju podučavale na radionici pjesama otpora na dijalektu u Puli u ljeto 2020. godine, kao i na Festivalu pjesme otpora povodom 10 godina rada zbora održanog u Puli, u svibnju 2024. godine.

<https://youtu.be/HCRMx50wWpw>





Anka

Aj pošla Anka u šumu,
aj sekiron na ramenu.
Za njen gredu tri žandara,
sva tri naoružana.
Ma za njen gredu tri žandara,
sva tri naoružana.

Prvi nosi okove,
drugi nosi noževe,
a ta treći sablju tanku,
da zakolje Anku.
A ta treći sablju tanku,
da zakolje Anku.

Anka jin se prosila,
bije le ruke sklopila:
Nemojte me braćo klati,
majka će plakati,
aj ča će reći moja majka,
da je zaklana Anka.

Svi su momci plakali,
ki su Anku ljubili.
Samo onaj nije plaka,
ki je Anku zakla.
Ma samo onaj nije plaka,
ki je Anku zakla.

Tekst i glazbu ove narodne pjesme zabilježio je Ivan Matetić Ronjigov krajem četrdesetih godina prošloga stoljeća na Žminjštini. Pjesmu je popularizirala pazinska grupa „Veja“. Nakon što smo ju čule od naših drugara iz te grupe, poželjele smo ju i mi uvrstiti u naš repertoar. Najdirljivija izvedba bila je na Spomeniku ustan-ku naroda Hrvatske u Srbu, 2021. godine. Pjesma je zabilježena video uratkom francuskih umjetnica „Compagnie Lucioles“ iz La Rochellea, koje su nas posjetile i pratile na nastupu.

<https://www.youtube.com/watch?v=brvPR8yVUN0>



Marš minera

Napred svi mineri proleterii,
složno svi na rad.
Prema karbiduši, stenu buši,
tunel gradi miner mlad.

Hej nek buše ruke naše,
nek se lije znoj,
rad i napor nas ne plaše,
nek jekne sad naš poj.

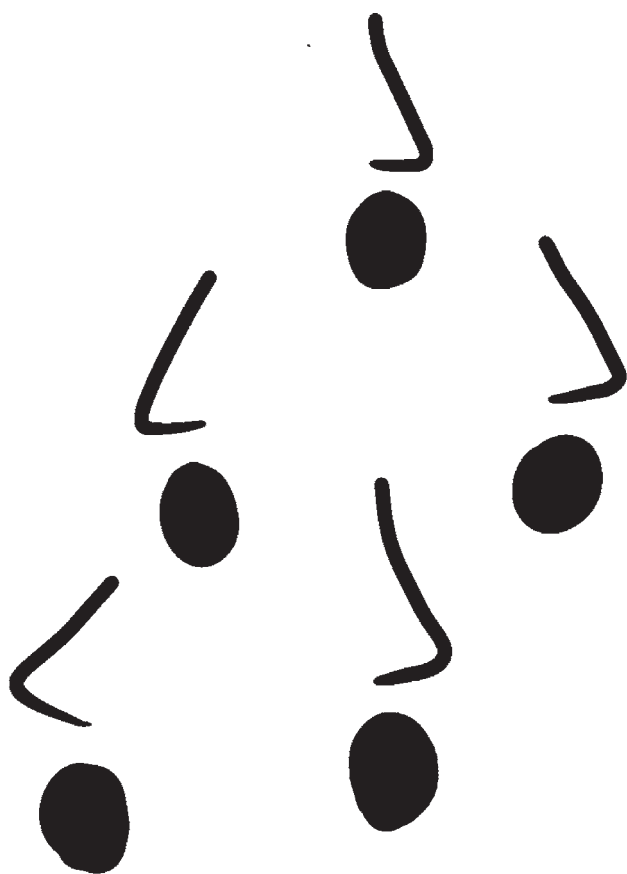
Minerom se danas zvati,
novi tunel zemlji dati,
čast je mineru da znaš.

Krampom, štopom i pištoljem,
smelo ka životu boljem,
stupaj i kliči: život je naš!

Tekst za pjesmu napisao je Slobodan Stojanović, uglazbio ju je Stanojlo Rajčić kao soundtrack za film *Život je naš* (1948). Film prati priču o omladincu koji se ozlijedio dok je upravljao teškim strojevima, radeći na gradnji željezničke pruge i unatoč bolovima napustio bolnicu kako bi svojim drugovima pomogao završiti gradnju tunela. Pjesma je uvedena u naš repertoar povodom 100-te obljetnice osnivanja Labinske republike 2021. godine.

<https://www.youtube.com/watch?v=r8lotoxqrQg>





**Oj Mosore,
Mosore**

Oj Mosore, Mosore,
sve se diže u gore.
Skupljaju se sa svih strana,
čete partizana.
Skupljaju se sa svih strana,
čete partizana.

O mladosti, mladosti,
stegni pušku na kosti.
Za slobodu svoga roda,
istjeraj izroda.
Za slobodu svoga roda,
istjeraj izroda.

Partizani, drugovi,
puni su vas lugovi.
Vaša puška mirna nije,
sve krvnike bije.
Vaša puška mirna nije,
sve krvnike bije.

Oj Mosore, Mosore,
skoro ćemo na more.
Skoro ćemo svom narodu,
donijeti slobodu.
Skoro ćemo svom narodu,
donijeti slobodu.

Jure Kaštelan zapisao je kako je stihove za ovu pjesmu pisao na Mosoru, 1942. godine za zidne novine posvećene proslavi Dana Oktobarske revolucije. Pročitao ju je, a zatim i spontano počeo pjevati prvoborac Ivo Šperac, a za njim i ostali borci Mosorskog odreda. Pjesma je snagom vjetra prešla granice mosorskog područja i pjevala se u svim partizanskim jedinicama širom naše zemlje. Prvi smo ju put otpjevale u Srbu, na proslavi Dana ustanka naroda Hrvatske 2016. godine.

<https://youtu.be/xCub4pnil8M>



**Listaj goro,
teci vodo**

Listaj goro, teci vodo,
gledaj mala, kud ja odo.

Ja zeleno polje gazim
i u borbu ja odlazim.

Osta mala pa uzdiše,
maramicom suze briše.

Nemoj mala, nemoj tako,
ni mom srcu nije lako.

Od ljubavi nema zbora,
u borbu se ići mora.

Mjesto tvoga lica fina,
grlim pušku karabina.

Mjesto tvoje ruke dvije,
stegle su me fišeklije.

Mjesto tvojih poljubaca,
brojim čete od boraca.

Temeljena na narodnim motivima, pjesma se u više tekstualnih verzija popularizirala tijekom Drugog svjetskog rata. Prvi smo ju put otpjevale u Srbu, na proslavi Dana ustanka naroda Hrvatske 2022. godine.

<https://www.youtube.com/watch?v=lvBrOXKm82I>



Kozaračko kolo

Oj Kozaro, joj oj Kozaro,
širi svoje grane.

Pa sačuvaj, pa sačuvaj,
naše partizane.

Koliko je, joj koliko je,
na Kozari grana.

Još je više, joj još je više,
naših partizana.

Širi kolo, joj širi kolo,
kozaračka lolo.

Širi veće, joj širi veće,
bolje se okreće.

Pjevanje uz ples u selima na obroncima planine Kozare bilo je vrlo popularno u NOB-u. Pjesme su nastajale dodavanjem stihova u kolu i imale su više inačica. Ova verzija je jedna od najpoznatijih. Najdirljivija naša izvedba ove pjesme dogodila se kod Spomen parka Mrakovica na Kozari u ljeto 2022. godine. Isto tako, ova pjesma bila je među tri pjesme koje smo podučile na radionici pjesama otpora u Toulouseu 2017. godine, te u Lundu 2019. godine, kada su sudionici na kraju i zaplesali kolo s nama. Pjevajući je, štujeemo sjećanje na žrtve i na vrijednosti zbog kojih su pale.

<https://youtu.be/OG7hyWiSwHY>



Bilećanka

He, ja, he ja hoj, he ja hoj!

Sred pušaka, bajoneta,
straže oko nas,
tiho kreće nasa četa,
kroz bilečki kras.

Čuje se odjek koraka,
po kamenju hercegovskom,
he, ja, hoj!
he, ja, hoj!

Daleko si zavičaju,
mi prognani smo,
progone nas zbog zločina,
što te ljubimo.

Čuje se odjek koraka,
po kamenju hercegovskom,
he, ja, hoj!
he, ja, hoj!

Kroz progonstvo i trpljenje,
kroz tamnice, mrak,
dolazi nam novo doba,
čujte mu korak.

Čuje se odjek koraka,
po kamenju hercegovskom,
he, ja, hoj!
he, ja, hoj!

He, ja, he ja hoj, he ja hoj!

Pjesmu je napisao slovenski komunist, partizanski prvoborac, pjesnik i književnik Milan Apih 1940. godine, tijekom zatvorskih dana u političkom logoru u Bileći. Jedna u nizu nama dragih i motivirajućih pjesama. Njenu pravu snagu doživjele smo pjevajući je u Mostaru i pred spomenikom NOB-a na Tjentištu kod Sutjeske, povodom Dana oslobođenja Mostara 2023. godine.

https://youtu.be/XeVrDbzx_zc



**A bre
Makedonče**

A bre Makedonče, lele kade se spremaš?
Borba te čeka, borba za sloboda.
Borba za sloboda, za Makedonija,
za Makedonija, zemja porobena.

Neka razberat kletite fašisti,
makedonsko ime nema da zagine!

Momci naredeni, momi nakiteni,
borba kje odat, borba za sloboda.
Borba za sloboda, za Makedonija,
za Makedonija, zemja porobena.

Neka razberat kletite fašisti,
makedonsko ime nema da zagine!

Pjesma je nastala u listopadu 1941. godine, kada je u blizini sela Stepanci formiran gerilski odred „Goce Delčev“. Tri su borca dobila zadatak da napišu himnu odreda, koja će podizati borbeni moral boraca i potaknuti stanovništvo da se uključi u partizanski pokret. Zadatak je povjeren Krsti Crvenkovskom i Koleu Čašuleu koji su napisali stihove te Ordanu Mihajloskom - Ocki, koji je pjesmu uglazbio. Ovo je prva makedonska borbena pjesma koju smo uvele u naš repertoar 2018. godine.

<https://youtu.be/Ra753tlq4Sw>



**Golem merak
imam mamó**

Golem merak imam mamó, partizan da odam,
partizan da odam mamó, na Vičo planina,
partizan da odam mamó, na Vičo planina.

Tamu kje si naidam mamó, moite verni brakja,
moite verni brakja mamó, moite verni sestri,
moite verni brakja mamó, moite verni sestri.

Jaska kje se boram mamó, za Makedonija,
za Makedonija mamó, zemja izmačena,
zemja izmačena mamó, od kleti fašisti.

Prva puška pukna mamó, mene me pogodi,
mene me pogodi mamó, na levata strana,
na levata strana mamó, blizu do srceto.

U pjesmi nastaloj oko 1947. godine mladić majci ispovijeda želju da se priključi partizanima i bori za Makedoniju, od fašizma izmučenu, no strada odmah pri dolasku na bojište. Ovo je jedna od brojnih pjesama koje smo pjevale u Toulouseu, u Francuskoj, gdje je Zbor Praksa gostovao 2023. godine po drugi put, kao gost zbora Le Cri du Choeur. Naši francuski drugovi i drugarice upravo su tu pjesmu naučili kroz radionicu antifašističkih pjesama naših krajeva.

<https://youtu.be/6rrRvY4vU4k>



Sejmeni

Kako opasno popodne,
miris nafte, miris znoja,
iz daljine zvuk motora,
iz daljine zvuk.

Iza prozora su puške,
iza pušaka su oči,
iza očiju su ruke,
iza ruku kuca srce.

Bejbe ne boj se,
ja ću biti tu kraj tebe,
bejbe ne boj se,
ja ću biti tu kraj tebe.

Kad bude vrijeme za to...
Kad bude vrijeme za to...

Ispred kuća naši ljudi stoje,
spremni da se bore,
hladne cijevi samo čekaju znak,
crni momci ispred grada,
su upalili motore,
oni ostavljaju plameni trag.

U nama vrijeme se mijenja,
i svi su opet spremni,
da se bore za san,
u nama vrijeme se mijenja,
sa barikada reći ćemo:
No pasaran!

Kad bude vrijeme za to...
Kad bude vrijeme za to...

Sejmeni dolaze,
lance nam donose,
ljudi ih gledaju, proći im ne daju.

Bejbe!

U nama vrijeme se mijenja,
i svi su opet spremni,
da se bore za san,
u nama vrijeme se mijenja,
sa barikada reći ćemo:
No pasaran!
Sad je vrijeme za to...

Tekst i glazbu 1985. godine napisao je Darko Rundek. Pozivajući na hrabrost i prkos, otpor prema svim „sejmenima“, žandarima, braniteljima konzervativnih nazora, nacionalistima, kolonizatorima, okupatorima - pjesma im poručuje: NO PASARAN! Svojom porukom, pozivom na borbu koja mora biti stalna, neprekidna - naglašava „sad je vrijeme za to“. Pjevale smo je u mnogim prilikama, no posebno pamtimo nastup na Trnjanskim krijesovima 2016. godine, kada je s nama zapjevalo 3000 ljudi iz publike.

<https://www.youtube.com/watch?v=5EJHCNKnd4>



Vjeran pas

Na na na na na na na

Svašta nam se događa,
mozgove nam tupe,
u život kreće samo dio nas.

U životu prolazi samo vjeran pas!
U životu prolazi samo vjeran pas!

Učim, da naučim,
da nauka je sranje.
Uče me u školi,
u životu prolazi,

u životu prolazi samo vjeran pas!
U životu prolazi samo vjeran pas!

Na na na na na na na

Doći će takav dan,
kad će ljudi umjesto,
umjesto da govore,
početi da laju.

U životu prolazi samo vjeran pas!
U životu prolazi samo vjeran pas!
U životu prolazi samo dio nas.
U životu prolazi samo dio nas.
U životu prolazi samo vjeran pas.

Stihove za pjesmu grupe „Termiti“ napisao je 1978. godine pjevač Predrag Kraljević Kralj, koji kaže kako je „ [...] pjesma nastala u jednom kaotičnom raspoloženju koje je prethodilo velikim društvenim promjenama, na univerzalan se način dotičući samih suštinskih tema, da bi slutnje, strahove i nedoumice pretvorila u pobunu, u revoluciju bez oružja, stvarajući novi humanizam, novo nasljedstvo mira, ljubavi i sreće.“ Pjesma svojom aktualnom porukom poziva na nepristajanje oduzimanja ljudskog dostojanstva. Pjevale smo je u raznim prilikama, a najdraži nam je nastup u Palachu u Rijeci povodom dana oslobođenja Rijeke 2019. godine, gdje je sam autor pjesme Predrag Kraljević pjevao iz publike i došao nam čestitati na žaru i energiji kojom ju izvodimo.

https://youtu.be/hC_y5OLtasM



Nebo

Moje su nebo vezali žicom,
po mome mozgu crtaju šeme,
žele još jednu kopiju svoju,
da njome vrate nestalo vreme.

Al ne dam svoje ja ideale,
i ješću snove umesto hleba,
ja svoju sreću nosim sa sobom,
ona je parče slobodnog neba.

Kao plod Novog vala, ova pjesma pjesma grupe „Električni orgazam” povezuje sve nas iz ovih krajeva koji se borimo i bunimo pjesmom. Tako je povezala i Zbor Praksu i Horkestar iz Beograda. Otpjevali smo ju na zajedničkom nastupu u zadruzi Praksa u Puli krajem ljeta 2016. godine.

<https://www.youtube.com/watch?v=xrbPNjUVQwM>



**Zabruje tako
pjesme znane**

Prolistat će šume i niknut će trave,
i zarast će bitke u stoljetni hlad,
al pitat će djeca od čega se plave,
i nebo nad poljem i rijeka i grad.

Kroz šume i klance koračat će s njima,
i umorni ratnik i slomljena vlat,
i pamtit će djeca i kazat će svima,
te pjesme slobode je pisao rat.

Zabruje tako pjesme znane,
daleko negdje iza nas,
zelene opet mrtve grane,
iz svakog groba nikne klas.

Tekst za pjesmu napisao je Drago Britvić, uglazbio ju je Nikica Kalogjera. Godine 1975. izvođena je na Festivalu revolucionarnih i rodoljubnih pjesama. Tijekom sedamdesetih i osamdesetih godina pjevali su je brojni profesionalni, osnovnoškolski i srednjoškolski zborovi i zborovi kulturno-umjetničkih društava. „Zabrujale” smo je ispred spomenika u memorijalnom parku Garavice u Bihaću, u BiH. Izvedena je i u sklopu turneje „Pjesmom putevima NOB-a” u kolovozu 2022. godine.

<https://youtu.be/46KX0DypnBA>



Mostarska mati

Kada bi naša pjesma znala,
o, kad bi pjesma mogla da vrati,
svog bi dječaka dočekala,
jedna tužna mostarska mati.
Svog bi dječaka dočekala
jedna tužna mostarska mati.

Mladen i Laca, Tanja i Pava,
svi mrtvi koji u nama žive,
došli bi jači od zaborava,
iz neke strašne ofanzive.
Došli bi jači od zaborava,
iz neke strašne ofanzive.

Došli bi u ljubav našega vida,
opet u proljeća svoga Mostara,
u bašte iza toploga zida,
gdje se ljube dva behara.

Kada bi naša pjesma znala,
o kad bi pjesma mogla da vrati,
svog bi dječaka dočekala
jedna tužna mostarska mati.
Svog bi dječaka dočekala
jedna tužna mostarska mati.

Mladen i Laca, Tanja i Pava,
ljubavi koje u nama jesu,
dolaze jači od zaborava,
da s nama sretne zvijezde poteku.

Ansambl „Mostarske kiše“, posvećen stvaranju i njegovanju revolucionarnih pjesama djelovao je od 1973. do 1992. godine. Njihova pjesma „Mostarska mati“ na stihove Miše Marića posvećena je Adili Fejić, majci koja je izgubila petero djece koja su poginula na raznim ratištima u vrijeme NOB-a. „Mostarsku mati“ pripremile smo za nastup na Danu oslobođenja Mostara na poziv novinarki, antifašistkinje i borkinje za ljudska prava Štefice Galić 2023. godine. Otpjevale smo ju na Starom mostu te na danas devastiranom Partizanskom groblju.

<https://youtu.be/c4TSTErA3S8>



Addio Pola

Koliki su spali na njejnin kušinu,
i brali pičurke po njejnin kršinu!
Koliki su klekli ne njejni škalin,
rigali natašće u njen lavandin!
Misto nje su sinoć rekli:

Addio Pola!
Cosulich Patrizia,
A a via Castropola.

Kantali z trombonon:
nikad te ne najdem,
u hlad tvojih rožic,
nikad već ne zajden.
„Ah von meinen Bergen
ah, jetzt muss ich scheiden“.

Addio Pola!
Cosulich Patrizia,
A a via Castropola.

Proliče u Puli,
jabuke u cvitu.
Brod u portu tuli,
pošla je Patrizia...
Croce e delicia!

Addio Pola!
Cosulich Patrizia,
A a via Castropola.

La marcia!

I nju je zasika črni parangal:
grobari i breki levivaju pete –
hodi funeral.
U nedilju zjutra zakla ju je rum.
Štrologe su rekle...
Bumbalero - bum!

Tutti in coro. Un po di alegria!

Grenzen und Graben, tišajte bijes!
Daske za lijes, maske za ples!

Addio Pola!
Cosulich Patrizia,
A a via Castropola.

Stihove o pulskoj prostitutki Patriziji Cosulich „koja je bila dobar drug“ napisao je Daniel Načinović, a uglazbili su je Franci Blašković i Arinka Šegando 1986. godine. Patrizija umire od alkoholizma tijekom austrougarske vladavine i za vrijeme pripreme ispraćaja, posljednju joj počast odaju svi koji su je posjećivali. Iako nije prvotno zamišljena kao aktivistička, njezin je mobilizatorski potencijal izniman. Pjevale smo je na raznim događajima (npr. na koncertu za brodogradilište „Uljanik“ u nekadašnjem istoimenom rock klubu), ali najznačajniji moment bio je kad smo ju, u našem zborskom aranžmanu, otpjevale pred Francijem, koji ju je poslušao u tišini, i nakon što smo završile s pjevanjem, došao do nas i rekao – ova pjesma sad napokon ima smisao! Ljubim vas sve u pi**u!



<https://www.youtube.com/watch?v=LQHNN20lqIE>

Fratellanza

Un battaglione andava all'assalto,
sulle montagne del Gorski kotar,
un battaglione di partigiani,
combattenti per la libertà.

Su quelle lapidi i nomi son scolpiti,
Vlado, Giovanni, Ivo e Francesco,
ed oggi come allora marciamo insieme,
compagni nella libertà,
compagni nella libertà.

Fratellanza, fratellanza,
sei l'onore, la nostra gloria.
Fratellanza, fratellanza,
col sangue è stata scritta la storia.

Radiosa per noi risplende,
nel cielo una stella,
l'aurora più bella,
del nostro avvenir!

Fratellanza, fratellanza,
sei l'onore, la nostra gloria.
Fratellanza, fratellanza,
col sangue è stata scritta la storia.

Radiosa per noi risplende,
nel cielo una stella,
l'aurora più bella,
del nostro avvenir!

Fratellanza, fratellanza,
sei l'onore, la nostra gloria.
Fratellanza, fratellanza,
col sangue è stata scritta la storia.

U velikom opusu Nella Milottija, postoji i jedan manji broj skladbi koje su nakon raspada bivše Jugoslavije gotovo u potpunosti zanemarene. Riječ je o tzv. „borbenim“ pjesmama (kako ih je sam nazivao), a s obzirom da je većina pjesama iz našeg repertoara upravo takva, njihovom izvedbom želimo odati počast našem sugrađaninu. Radile smo na unaprjeđenju i promociji maestrova stvaralaštva s posebnom usmjerenošću na ovaj dio opusa, u kojem je poznata „Fratellanza“ za koju je Milotti napisao i tekst i glazbu; „Per montagne e verdi piani“ - talijanski prijevod pjesme „Po šumama i gorama“ (1952); „Insieme resteremo“, na tekst Ede Dermita (1983) te „Inno del cantiere“ na tekst Giacoma Scottija (1967). Smatramo da ovakve pjesme imaju iznimno važnu ulogu u poticanju tolerancije, zajedništva i uzajamnog poštivanja, a rijetko se pjevaju, pa postoji bojazan da budu potpuno zaboravljene. U pjesmama je naglasak na antifašizmu, koji u današnjim vremenima treba biti ne samo nasljeđe prošlosti nego i aktivno određenje svijeta nas.

https://youtu.be/1Gj_XDE3pho



**Per montagne
e verdi piani
(Po šumama
i gorama)**

Per montagne e verdi piani,
con decisa volontà,
van gli eroici partigiani,
a portar la libertà.

Partigiano, avanti, avanti!
Con le armi e col peniser,
nella fede e negli assalti,
di giustizia sei l'alfier.

Senta il mondo il nostro grido,
le mitraglie crepitar,
proverà il nemico infido,
di che tempra è il nostro acciar.

Nella nostra terra amata,
con infamia e disonor,
perirà la stirpe odiata,
di nazisti e oppressor.

<https://youtu.be/COq2E4JSCPI>



**Insieme
resteremo**

Quarant'anni xe pasadi,
de quel giorno, de quel ora,
che ai fascisi indemoniadi,
ghe gavemo dito fora!

In quei anni sai lontani,
semo andadi alla riscossa,
col valor dei partigiani,
ga trionfa' bandiera rossa,
ga trionfa' bandiera rossa!

Istriani, Istriani, e Croati e Italiani,
fradei semo e resteremo,
sempre insieme canteremo.

Istriani, Istriani fradei semo
e resteremo!
Fratellanza e unità ne ga dà la libertà!
Fratellanza e unità ne ga dà la libertà!

<https://youtu.be/LRrv1WfuWKg>



Inno del cantiere

Sullo scoglio batte l'onda
pulsava il cuore del cantiere
la canzone va gioconda
alle nuove primavere

Tra reparti e l'officine
ferve l'opera feconda
corra il canto si diffonda
lungo il porto la sul mar

Fuoco, fuoco alle fucine
diamo navi alle marine
dagli scali alle officine
forza al ritmo del lavor

Fuoco, fuoco alle fucine
diamo navi alle marine
dagli scali alle officine
forza al ritmo del lavor

Operai siamo fratelli
sempre uniti nel cantiere
sulle navi sopra i ponti
sulle torri e ciminiere

Oggi uniti i di piu belli
prepariamo pel domani
strette in simbolo le mani
per la pace, la liberta

Fuoco, fuoco alle fucine
diamo navi alle marine
dagli scali alle officine
forza al ritmo del lavor

Fuoco, fuoco alle fucine
diamo navi alle marine
dagli scali alle officine
forza al ritmo del lavor.

<https://www.youtube.com/watch?v=9FUal-d9JMo>



Fischia il vento

Fischia il vento e infuria la bufera,
scarpe rotte eppur bisogna andar.
A conquistare la rossa primavera,
dove sorge il sol dell'avvenir.
A conquistare la rossa primavera,
dove sorge il sol dell'avvenir.

Se ci coglie la crudele morte,
dura vendetta verrà dal partigian.
Ormai sicura è già la dura sorte,
del fascista vile e traditor.
Ormai sicura è già la dura sorte,
del fascista vile e traditor.

Cessa il vento e calma la bufera,
torna a casa il fiero partigian.
Sventolando la rossa sua bandiera,
vittoriosi, al fin liberi siam.
Sventolando la rossa sua bandiera,
vittoriosi, al fin liberi siam.

Na glazbu „Katjuše“, tekst na talijanskom jeziku je 1943. godine napisao Felice Cascone, izmijenivši originalni sadržaj pričom o hrabroj borbi partizana, slavodobitnoj pobjedi i povratku kućama pod crvenom zastavom, u iščekivanju svijetle budućnosti. Prvi put smo izvele ovu pjesmu u mjestu Srb u Lici, na proslavi Dana ustanka naroda Hrvatske 2021. godine izmjenjujući strofe na talijanskom i na ruskom originalu. Time je stvoren jedinstven rusko - talijanski muzički amalgam, čime smo željele podcrtati zajedništvo svih progresivnih snaga u borbi protiv fašizma, bez obzira na narodnost.

<https://www.youtube.com/watch?v=wfxvnlN65es>





Bella ciao

Una mattina mi son svegliato,
o bella, ciao! Bella, ciao! Bella, ciao, ciao, ciao!
Una mattina mi son svegliato,
e ho trovato l'invasor.

O partigiano, portami via,
o bella, ciao! Bella, ciao! Bella, ciao, ciao, ciao!
O partigiano, portami via,
ché mi sento di morir.

E se io muoio da partigiano,
o bella, ciao! Bella, ciao! Bella, ciao, ciao, ciao!
E se io muoio da partigiano,
tu mi devi seppellir.

E seppellire lassù in montagna,
o bella, ciao! Bella, ciao! Bella, ciao, ciao, ciao!
E seppellire lassù in montagna,
sotto l'ombra di un bel fior.

E tutti quelli che passeranno,
o bella, ciao! Bella, ciao! Bella, ciao, ciao, ciao!
E tutti quelli che passeranno,
Mi diranno: „Che bel fior!”

È questo il fiore del partigiano,
o bella, ciao! Bella, ciao! Bella, ciao, ciao, ciao!
È questo il fiore del partigiano
morto per la libertà!

O porijeklu ove pjesme mogu se naći različite informacije. Pretpostavlja se da pjesma nastala krajem 19. stoljeća kada su je pjevale radnice na rižinim poljima sjeverne Italije. Kasnije su je preuzeli talijanski partizani u borbi protiv njemačkog okupatora te talijanskih fašista, a danas se često pjeva kao protestna pjesma slobode i otpora. Tijekom godina prevedena je na više od 40 jezika, a posljednjih je godina njezina popularnost dostigla vrhunac i kroz komercijalne obrade. Jedna je od prvih pjesama uvedena u naš repertoar. Jedna od dojmljivih izvedbi ove pjesme bila je protestu na pulskom Forumu 8. svibnja 2014. godine, u znak protivljenja izglasavanja GUP-a. Također smo ju izvele u sklopu turneje „Pjesmom putevima NOB-a“ u kolovozu 2022. godine. Pjevati tu pjesmu ispred spomenika posvećenog žrtvama koje su stradale od strane ustaša u koncentracijskom logoru Jasenovac tijekom Drugog svjetskog rata, Bogdanovićeg Kamenog cvijeta, bilo je emotivno i znakovito, pogotovo zbog stiha – „E questo è il fiore del partigiano morto per la libertà“ (Ovo je cvijet partizana koji je umro za slobodu).

<https://www.youtube.com/watch?v=GuW23ZYjROY>



Bella ciao
(Mondine)

Alla mattina appena alzata,
o bella, ciao! Bella, ciao! Bella, ciao, ciao, ciao!
Alla mattina appena alzata,
in risaia mi tocca andar.

E fra gli insetti e le zanzare,
o bella, ciao! Bella, ciao! Bella, ciao, ciao, ciao!
E fra gli insetti e le zanzare,
un dur lavor mi tocca far.

Il capo in piedi col suo bastone,
o bella, ciao! Bella, ciao! Bella, ciao, ciao, ciao!
Il capo in piedi col suo bastone,
e noi curve a lavorar.

O mamma mia, o che tormento!
O bella, ciao! Bella, ciao! Bella, ciao, ciao, ciao!
O mamma mia, o che tormento,
io t'invoco ogni doman.

Ma verrà un giorno che tutte quante,
o bella, ciao! Bella, ciao! Bella, ciao, ciao, ciao!
Ma verrà un giorno che tutte quante,
lavoreremo in libertà!

Ovo je verzija pjesme „Bella ciao“ koju su pjevale mondine. Mondine (od talijanskog glagola *mondare* - oguliti, oljuštiti ili očistiti), su bile sezonske radnice u rižinim poljima, posebno ih je puno bilo od kraja 19. do kraja prve polovice 20. stoljeća u dolini rijeke Po u Italiji. Prekarni uvjeti rada i vrlo niske plaće urodili su stalnim nezadovoljstvima, te u ranim godinama dvadesetog stoljeća rezultirali pobunjeničkim pokretima i neredima. Njihovi su štrajkovi pobudili općenarodne prosvjede, a zahtjevi prosvjednika konačno su zadovoljeni između 1906. i 1909. godine, kada su se sve općine provincije Vercelli obvezale pridržavati osamsatnog umjesto dvanaestsatnog radnog vremena. Da bi olakšale težak posao, radnice su pjevale: izmišljale su nove melodije te poznate obogaćivale novim stihovima. Pjevale su anarhističke, antifašističke pjesme te razne druge pjesme sa socijalnom tematikom. Pjesma im je tako ritmizirala i olakšavala rad. Odlučile smo im posvetiti album na kojem se nalazi 13 njihovih pjesama. Album je snimljen u siječnju 2022., a predstavljen je 2023. godine na Međunarodni dan žena.

<https://youtu.be/KdpcdrfWvA>



**Sebben che
siamo donne
(La lega)**

Sebben che siamo donne,
paura non abbiamo,
per amor dei nostri figli,
per amor dei nostri figli.

Sebben che siamo donne,
paura non abbiamo,
per amor dei nostri figli,
in lega ci mettiamo.

A oili oili oilà e la lega crescerà,
e noialtri lavoratori, e noialtri lavoratori.
A oili oili oilà e la lega crescerà,
e noialtri lavoratori vogliamo la libertà!

E la libertà non viene,
perché non c'è l'unione,
crumiri col padrone,
crumiri col padrone.

E la libertà non viene,
perché non c'è l'unione,
crumiri col padrone,
son tutti da ammazzar.

A oili oili oilà e la lega crescerà,
e noialtri lavoratori, e noialtri lavoratori.
A oili oili oilà e la lega crescerà,
e noialtri lavoratori vogliamo la libertà!

Sebben che siamo donne,
Paura non abbiamo,
abbiam delle belle buone lingue,
abbiam delle belle buone lingue.

Sebben che siamo donne,
paura non abbiamo,
abbiam delle belle buone lingue,
e ben ci difendiamo.

A oili oili oilà e la lega crescerà,
e noialtri lavoratori, e noialtri lavoratori.
A oili oili oilà e la lega crescerà,
e noialtri lavoratori vogliamo la libertà!

E voialtri signoroni,
che ci avete tanto orgoglio,
abbassate la superbia,
abbassate la superbia.

E voialtri signoroni,
che ci avete tanto orgoglio,
abbassate la superbia,
e aprite il portafoglio.

A oili oili oilà e la lega crescerà,
e noialtri lavoratori, e noialtri lavoratori.
A oili oili oilà e la lega crescerà,
e noialtri lavoratori vogliamo la libertà!

Popularna socijalistička pjesma nastala je u dolini rijeke Po između 1890. i 1914. godine i ubrzo postala dio repertoara mondina. Pjesma predstavlja simbol seljačke pobune protiv iskorištavanja, u vrijeme kada su se „lege“ (ljevičarske organizacije, savezi) započele formirati. Ovo je pjesma koju smatramo himnom zbora. Nakon što ju je voditeljica zbora otpjevala solo, uz pratnju gitare i defa koje su svirali Darko Ivezić i Emil Jurcan, na modnoj reviji trikotaže Arena u štrajku u ožujku 2014. godine, poželjela je da na sljedećoj akciji ne bude sama, već u grupi ljudi koji će ju pjevati s njom.



<https://youtu.be/kO6zasSRQ-8>

**Son la mondina,
son la sfruttata**

Son la mondina, son la sfruttata,
son la proletaria che giammai tremò:
mi hanno uccisa, incatenata,
carcere e violenza, nulla mi fermò!

Coi nostri corpi sulle rotaie,
noi abbiām fermato i nostri sfruttator:
c'è molto fango nelle risaie,
ma non porta macchia il simbol del lavor!

Ed ai padroni farem la guerra,
tutti uniti insieme noi li vincerem:
vogliam la pace sulla terra,
e più forti dei cannoni noi sarem!

E lotteremo per il lavoro,
per la pace, il pane e per la libertà,
e costruiremo un mondo nuovo,
di giustizia e di vera civiltà!

Radnička pjesma iz 1950. godine autora Piera Besatea, dužnosnika talijanske komunističke partije, nastala je na temelju popularne arije koja se pjevala na rižinim poljima. Pjesma je napisana u povodu kongresa Federbracciantija – sindikata radnika u sektoru agrikulture.

https://www.youtube.com/watch?v=vIZCcKWl_yU





**Noi vogliamo
l'uguaglianza**

Noi vogliamo l'uguaglianza,
siam chiamati malfattori,
ma noi siam lavoratori,
che padroni non vogliam!

E giù la schiavitù,
vogliam la libertà,
siamo lavoratori,
siamo lavoratori.

E giù la schiavitù,
vogliam la libertà,
siamo lavoratori,
vogliamo la libertà!

Dei ribelli sventoliamo,
le bandiere insanguinate,
e farem le barricate,
per la vera libertà!

E giù la schiavitù,
vogliam la libertà,
siamo lavoratori,
siamo lavoratori.

E giù la schiavitù,
vogliam la libertà,
siamo lavoratori,
vogliamo la libertà!

E ancor ben che siamo donne,
noi paura non abbiamo,
per amor dei nostri figli,
noi in lega ci mettiamo.

E giù la schiavitù,
vogliam la libertà,
siamo lavoratori,
siamo lavoratori.

E giù la schiavitù,
vogliam la libertà,
siamo lavoratori,
vogliamo la libertà!

Tekst je prema nekim izvorima preuzet iz pjesme „Amore ribelle“ anarhističkog pjesnika Pietra Gorijsa, napisane 1895. godine. Pjevale su je mondine, a u stihovima se prepoznaje podudarnost s dijelovima pjesme „Sebben che siamo donne“ (La lega).

<https://youtu.be/bG5MnQhUDUU>



**Son cieco e
mi vedete /
Se otto ore**

Son cieco e mi vedete,
devo chieder la carità,
ho quattro figli piangono,
del pane non ho da dar.

Se otto ore vi sembran poche,
provate voi a lavorar.
Se otto ore vi sembran poche,
provate voi a lavorar.

E troverete la differenza,
di lavorare e di comandar.
E troverete la differenza,
di lavorare e di comandar!

E quei vigliacchi di quei signori,
verranno loro a lavorar.
E quei vigliacchi di quei signori,
verranno loro a lavorar.

E capiranno la differenza,
di lavorare e di comandar.
E capiranno la differenza,
di lavorare e di comandar!

Nastala je početkom 20. stoljeća kao protestna pjesma mondina. Pjesmom se podupirala inicijativa zastupnika socijalista Modesta Cugnolia, odnosno njegov prijedlog zakona o osmosatnom radu iz 1906. godine. Nakon Drugog svjetskog rata, u nešto izmijenjenoj verziji ovo je bila omiljena pjesma Talijanske komunističke partije, usmjerena protiv politike premijera Marija Scelbe.

<https://www.youtube.com/watch?v=BFAtekyllOIM>



**Il bersagliere ha
cento penne**

Il bersagliere ha cento penne,
e l'alpino ne ha una sola,
il partigiano ne ha nessuna,
e sta sui monti a guerreggiar.

Là sui monti vien giù la neve,
la tormenta dell'inverno,
ma se venisse anche l'inferno,
il partigian riman lassù.

Quando viene la notte scura,
tutti dormono alla pieve,
e camminando sopra la neve,
il partigian scende in azion.

Quando poi ferito cade,
non piangetelo dentro al cuore,
perché se libero un uomo muore,
non importa di morir.

Ova pjesma datira iz Prvog svjetskog rata i postoji u više verzija. Mi izvodimo partizansku adaptaciju koju smo prvi put čule od naših prijateljskih iz Coro delle Mondine di Novi iz Modene. Doživljavamo posebno emotivno stihove „perché se libero un uomo muore, non importa di morir“ (jer ako čovjek umre slobodan, nije uzalud dao život).

<https://www.youtube.com/watch?v=N3K4ZZrfl4I>



**La bessa /
Le crumire**

Aven ciapè una bessa,
l'avem magneda aièr,
an magnarem un ètra,
cunzè cun di crumir.

Crumiri schifosi, la vostra lega,
l'e una lega da ninèn.
Caporale non ci sgridare,
alle crumire devi badar, devi badar.
Caporale non ci sgridare,
alle crumire devi badar!

I padroni con le crumire in risaia,
non li vogliam, non li vogliam.
I padroni con le crumire
in risaia non li vogliam!

Siamo donne, non siamo bestie,
vogliam essere rispettà, e rispettà,
siamo donne, non siamo bestie,
vogliam essere rispettà!

Pjesma iz repertoara mondina, nastala na razmeđi 19. i 20. stoljeća, pjeva o dostojanstvu radnica i njihovim teškim borbama protiv eksploatatora, izdajnika i štrajkolomaca.

<https://www.youtube.com/watch?v=ovMIGR30tOI>





**Saluteremo il
signor padrone**

Addio Torrione,
tutta la compagnia,
me ne parto e vado via,
me ne parto e vado via.

Addio Torrione,
tutta la compagnia,
me ne parto e vado via,
e più ritornerò.

Saluteremo il signor padrone,
con la so'risera neta,
con i soldi in t'la caseta,
e cuntenti andom a ca'.

Con un piede, con un piede sulla staffa,
e con l'altro sul vagone,
ti saluto camerone,
ti saluto camerone.

Con un piede, con un piede sulla staffa,
e con l'altro sul vagone,
ti saluto camerone,
non ti rivedrò mai più.

Mamma mia mamma mia che treno lungo,
tutto coperto di bandierine,
ci son dentro le mondine,
ci son dentro le mondine.

Mamma mia mamma mia che treno lungo,
tutto coperto di bandierine,
ci son dentro le mondine,
le mondine che vanno a ca'.

E quando il treno comincia a muoversi,
e si chiudon gli sportelli,
ti saluto caro Vercelli,
ti saluto caro Vercelli.

E quando il treno comincia a muoversi,
e si chiudon gli sportelli,
ti saluto caro Vercelli
non ti rivedrò mai più!

E con l'andar sì sì,
col ritornar non so,
addio risera io ti lascerò!

E con l'andar sì sì,
col ritornar non so,
addio risera, ti lascerò!

Rad mondine bio je iznimno težak - daleko od kuće, podvrgnuta nehumanim uvjetima rada, primala je mizernu plaću i bila na milost i nemilost vlasnika rižinog polja, apsolutnog gospodara njenoga života. Pjesme „Salutere-mo il signor padrone“, „O cara mamma vienimi incontra“ i „Senti le rane che cantano“ opisuju povratak iscrpljene mondine nakon posla kući i traženje utjehe u majčinu okrilju.

<https://www.youtube.com/watch?v=SFIGS50M2vE>



**O cara mamma
vienimi incontra**

O cara mamma vienimi incontra,
che ho tante cose da raccontare,
che nel parlare mi fan tremare,
la brutta vita che ho passà.
La brutta vita che ho passato,
là sul trapianto e sulla monda,
e la mia faccia l'era rotonda,
e come prima non sarà più.

A la mattina quei moscerini,
succhiavan sangue sulla mia pelle,
a mezzogiorno quel forte sole,
lui mi faceva abbrustolir.
A mezzogiorno fagioli e riso,
e poi la sera riso e fagioli,
e poi quel pane non naturale,
che l'appetito ci fa mancar.

E alle nove la ritirata,
e alle dieci c'è l'ispezione,
c'è l'ispezione del sior padrone,
e tutte in branda a riposar.
O cara mamma vienimi incontra,
che ho tante cose da raccontare,
che nel parlare mi fan tremare,
la brutta vita che ho passà!

https://www.youtube.com/watch?v=_J_DWn9xnNE



**Senti le rane
che cantano**

Senti le rane che cantano,
che gusto, che piacere,
lasciare la risaia,
tornare al mio paese.

Amore mio non piangere,
se me ne vado via,
io lascio la risaia,
ritorno a casa mia.

Non sarà più la capa,
che sveglia a la mattina,
ma là nella casetta,
mi sveglia la mammina.

Vedo laggiù tra gli alberi,
la bianca mia casetta,
vedo laggiù sull'uscio,
la mamma che mi aspetta.

Mamma papà non piangere,
se sono consumata,
è stata la risaia,
che mi ha rovinata.

https://www.youtube.com/watch?v=C_x00cLRqPc



Stornelli

Io canto gli stornelli,
e ne so tanti,
chi ne sa più di me,
si faccia avanti!

Mi faccio avanti io,
che ne so cento,
ne posso caricare,
un bastimento!

Io canto gli stornelli,
al chiar di luna,
vieni con me (ime),
a far fortuna!

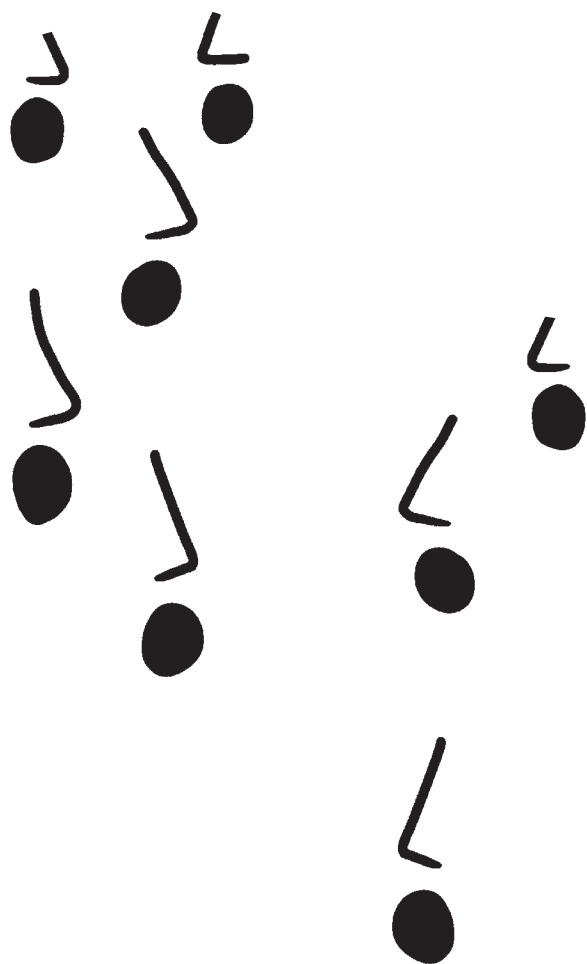
O taci, taci, taci, mia (ime),
vai dall'arciprete,
e fatti benedire!

O taci, taci, taci,
mi fai pena,
mi sembri una cagnolina,
alla catena!

Kako bi održale zdrav duh, mondine su smišljale duhovite, ponekad i lascivne stihove koje su „dobacivale“ jedna drugoj tijekom rada. Tzv. „stornelli“ pjevali su se „slobodnim stilom“; uvijek na istu melodiju (stornelli - talijanski pučki, pjesnički oblik ljubavnog ili satiričnog sadržaja).

https://youtu.be/5CxID71_Pbk





Figli di nessuno

Noi siam nati chissà quando, chissà dove,
allevati dalla pura carità.
Senza padre, senza madre, senza un nome,
noi viviam come gli uccelli in libertà.

Figli di nessuno,
sopra i monti noi viviam,
ci disprezza ognuno,
perché laceri noi siam.
Ma se c'è qualcuno,
che ci sappia ben guidar e comandar,
figli di nessuno,
anche il digiuno sappiam lottar.

Noi viviam nelle valli alte cime,
aquilotti ci faremo nominar.
I fascisti scacceremo al confine,
e l'Italia noi vogliamo liberar.

Figli di nessuno,
sopra i monti noi viviam,
ci disprezza ognuno,
perché laceri noi siam.
Ma se c'è qualcuno,
che ci sappia ben guidar e comandar,
figli di nessuno,
anche il digiuno sappiam lottar.

Figli dell'officina,
figli di questa terra,
già l'ora si avvicina,
d'una più giusta guerra.
La guerra proletaria,
guerra senza frontiere,
innalzeremo al vento,

le libere bandiere.
Avanti siam ribelli,
vendicator, vendicator.
Un mondo di fratelli,
di pace e di lavor.

Pjesma vuče korijene iz tradicije narodne glazbe. Poznate su brojne njezine varijante, različite kako u tekstu tako i u glazbenoj osnovi. „Figli di nessuno“ (Ničija djeca) su bili pobunjenici iz genovskih formacija koji su se u burnom razdoblju nakon Prvog svjetskog rata spontano okupljali u borbene grupe kako bi se suprotstavili fašističkom nasilju. Pjesma govori o masi obespravljenih i siromašnih, ljudi bez imena i porijekla, ali spremnih na borbene akcije i legitimnu samoobranu. Oni sanjaju zajedništvo s proleterima svih zemalja i bolju budućnost u kojoj će vladati mir i život dostojan svakog čovjeka. Pjesmu su nas naučile žene iz Coro delle Mondine di Novi di Modena na radionici na Festivalu pjesmama otpora 2024. godine, održanoj povodom 10 godina rada našeg zbora. Bilo je emotivno i inspirativno pjevati ju ispred Zlatnih vrata zajedno sa svim gostima Festivala.

<https://www.youtube.com/watch?v=ktS11HjB1P4>



**Fimmene
fimmene**

Fimmene fimmene ca sciati allu tabaccu,
ne sciati doi e ne turnati quattru,
ne sciati doi e ne turnati quattru.

Ci bu la tice cu chiantati lu tabaccu,
la ditta nu bu tae li taraletti,
la ditta nu bu tae li taraletti.

Ca poi li sordi bu li benedicu,
bu 'nde ccattati nuci per Natale,
bu 'nde ccattati nuci per Natale.

Te dicu sempre cu nu chianti lu tabaccu,
lu sule è forte e te lu sicca tuttu,
lu sule è forte e te lu sicca tuttu.

Fimmene fimmene ca sciati alle ulie,
cugghitinde le fitte e le cigghiare,
cugghitinde le fitte e le cigghiare.

Fimmene fimmene ca sciati a vindimare,
e sutta lu ceppone bu la faciti fare,
e sutta lu ceppone bu la faciti fare.

E Santu Paulu meu te le tarante,
e Santu Paulu meu te le tarante,
pizzichi li carusi, pizzichi li carusi,
pizzichi li carusi a mmienzu all'anche.

A mmienzu all'anche, a mmienzu all'anche,
pizzichi li carusi a mmienzu all'anche.
a mmienzu all'anche, a mmienzu all'anche,
pizzichi li carusi a mmienzu all'anche.

E Santu Paulu meu te li scurzuni,
e Santu Paulu meu te li scurzuni,
pizzichi li carusi, pizzichi li carusi,
pizzichi li carusi alli kujuni.

Alli kujuni, alli kujuni,
pizzichi li carusi alli kujuni.
Alli kujuni, alli kujuni,
pizzichi li carusi alli kujuni.

Nani nani nani na
pizzichi li carusi, pizzichi li carusi,
Nani nani nani na
pizzichi li carusi alli kujuni.

Nani nani nani na
pizzichi li carusi, pizzichi li carusi,
Nani nani nani na
pizzichi li carusi alli kujuni.

Tekst i glazba ove narodne pjesme nastali su u 19. stoljeću, pjevala se u brojnim različitim varijantama. Podrijetlo pjesme koju je popularizirala Gianna Nannini je Salento, a govori o teškim uvjetima rada žena u tvornicama duhana. Isto kao i beračice duhana i mi smo izabrale ovu pjesmu kako bi pjevajući ukazale na nezadovoljstvo, na diskriminaciju, na zlostavljanje i teške uvjete rada s kojima se žene suočavaju. Njihova je pjesma plam hrabrosti koju trebamo i danas, jer neke su bitke dobivene, a mnoge se još uvijek vode.

<https://www.youtube.com/watch?v=oWa5cXPOXPA>



Il lavoro è poco

Il lavoro è poco,
rubare non si può,
morire di fame,
e questo poi no.

Siam tutti fratelli,
vogliamo lavorar,
vogliamo per tutti,
lavoro e libertà.

I nostri genitori,
che han tanto lavorà,
e dai padroni,
son stati sfruttà.

E noi che siamo i figli,
li vogliamo vendicar,
vogliamo la riforma agraria,
e pace e libertà.

Il lavoro è poco,
rubare non si puo,
morire di fame,
e questo poi no!

Radnička pjesma protiv nezaposlenosti i iskorištavanja, nastala je između 1890. i 1914. godine. Pjesmu je zapisao ranih 70-ih u blizini Bentivoglia u Bologni Stefano Cammelli, tadašnji glazbenik i istraživač narodne glazbe. Pjevamo ju na proslava Međunarodnog praznika rada te na protestima koji su vezani uz borbu za radnička prava.

<https://www.youtube.com/watch?v=Ka7glaxaSPY>



Canzone del maggio

Anche se il nostro maggio
ha fatto a meno del vostro coraggio,
se la paura di guardare
vi ha fatto chinare il mento,
se il fuoco ha risparmiato,
le vostre Millecento,
anche se voi vi credete assolti,
siete lo stesso coinvolti.

E se vi siete detti,
non sta succedendo niente,
le fabbriche riapriranno,
arresteranno qualche studente,
convinti che fosse un gioco,
a cui avremmo giocato poco,
provate pure a credevi assolti,
siete lo stesso coinvolti.

Anche se avete chiuso
le vostre porte sul nostro muso,
la notte che le pantere
ci mordevano il sedere,
lasciamoci in buona fede
massacrare sui marciapiedi,
anche se ora ve ne fregate,
voi quella notte, voi c'eravate.

E se nei vostri quartieri
tutto è rimasto come ieri,
senza le barricate,
senza feriti, senza granate,
se avete preso per buone
le „verità“ della televisione,
anche se allora vi siete assolti
siete lo stesso coinvolti.

E se credete ora
che tutto sia come prima,
perché avete votato ancora
la sicurezza, la disciplina,
convinti di allontanare
la paura di cambiare,
verremo ancora alle vostre porte,
e grideremo ancora più forte,
per quanto voi vi crediate assolti,
siete per sempre coinvolti,
per quanto voi vi crediate assolti
siete per sempre coinvolti.

Stihove i glazbu za ovu pjesmu napisao je Fabrizio De André 1973. godine. Riječ je o ključnom singlu s konceptualnog albuma „Storia di un impiegato“ posvećenog šesdesetosmaškim protestima. „Per quanto voi vi crediate assolti, siete per sempre coinvolti!“ ili u prijevodu „lako se smatrate oslobođeni krivnje, zauvijek ste suučesnici u zločinu!“ stih je pjesme koja je zapečatila jednu od bitnijih akcija zbora: pjevale smo ju ispred Komunalne palače na protestu na Forumu u Puli 2014. godine u znak protesta protiv privatizacije Muzila. Zbog snažne poruke neslaganja i bunta spram štetnih odluka političkih moćnika ovo je jedna od naših najdražih pjesama.

<https://www.youtube.com/watch?v=GGGFbhjmBuQ>



**Prendiamoci
la città**

Questa nostra lotta è la lotta di chi
non vuole più servir,
di chi è ormai cosciente della forza che ha
e non ha più paura del padrone,
di chi vuol trasformare il mondo in cui viviamo
nel mondo che vogliamo,
di chi ha ormai capito che è ora di lottare,
che non c'è tempo di aspettare.

Dalle fabbriche in rivolta un vento soffia già,
ovunque arriverà,
è proprio un vento forte che non si può fermare,
e unisce chi ha deciso di lottare.
Per il bene di tutti, per la libertà, prendiamoci la città,
per il bene di tutti, per la libertà, prendiamoci la città!

Se occupa le case chi non ce le ha,
unisce tutta la città,
si lotta nei quartieri per non pagare i fitti,
difendere le case dagli sfratti
e presto svuoteremo tutte le prigioni
per fare posto ad i padroni
dai quartieri alle caserme, dalla fabbrica alla scuola,
è tutta una lotta sola.

Dalle fabbriche in rivolta un vento soffia già,
ovunque arriverà,
è proprio un vento forte che non si può fermare,
e unisce chi ha deciso di lottare.
Per il bene di tutti, per la libertà, prendiamoci la città,
per il bene di tutti, per la libertà, prendiamoci la città!

Pjesmu je 1971. godine napisao talijanski kantautor Pino Masi (izmjene teksta napravio je Zbor Praksa). Građani i građanke Pule rekli su NE privatizaciji i rasprodaji poluotoka Muzil 2014. godine na velikom prosvjedu na Forumu pod motom „Volim Pulu-za Muzil!“ Kada gradski birokrati donose planove mimo volje, vizije i potreba samih građana, onda se prosvjeduje i pjeva: „Uzmimo grad!“, jer grad smo – MI.

<https://www.youtube.com/watch?v=gMaanLFNUqE>



Amara terra mia

Sole alla valle, sole alla collina,
per le campagne non c'è più nessuno.

Addio, addio amore, io vado via,
amara terra mia, amara e bella.

Cieli infiniti e volti come pietra,
mani incallite ormai senza speranza.

Addio, addio amore, io vado via,
amara terra mia, amara e bella.

Tra gli uliveti nata è già la luna,
un bimbo piange, allatta un seno magro.

Addio, addio amore, io vado via,
amara terra mia, amara e bella.

Tradicijska pjesma iz regije Abruzzo nastala je početkom 20. stoljeća kao radna pjesma berača maslina na području Maielle. Kasnije je doživjela tekstualne preinake, a danas je poznata kao pjesma emigranata. Zbog njene planetarne aktualnosti, pjevali smo ju u svim prigodama u kojima je trebalo istaknuti položaj radnika u kapitalističkim (ne)uvjetima rada.

<https://www.youtube.com/watch?v=rDWi1CevO8U>



Los campesinos

Los campos heridos de tanta metralla,
los pueblos sangrantes de tanto dolor,
y los campesinos sobre la batalla,
para destrozar al fascismo traidor.
Dejando el arado tirado en la tierra,
tomando el fusil para pelear,
marchamos alegres hacia las trincheras,
para que en España haya libertad.

Somos los campesinos,
hoy somos los soldados.
¡Adelante!
Gritan nuestros fusiles,
gritan nuestros arados.
¡Adelante!
¡Adelante! ¡Adelante!

La sangre que corre valiente a diario
ha de ahogar un día en su tempestad
a los enemigos del proletariado,
y a los enemigos de nuestra unidad.
Ya llegará el día de nuestra victoria;
la Paz por el mundo se paseará,
talleres y campos cantando la gloria
de los que cayeron por la libertad.

Somos los campesinos,
hoy somos los soldados.
¡Adelante!
Gritan nuestros fusiles,
gritan nuestros arados.
¡Adelante!
¡Adelante! ¡Adelante!

Pjesma iskazuje strast i hrabrost seljaka koji ostavljaju plugove, uzimaju oružje i složno odlaze u rovove, u boj protiv fašizma. Tekst je napisao Antonio Aparicio, a glazbu Enrique Casal Chapí, 1937. godine. Pjesma veže Zbor Praksa za francuski zbor Le Cri du Choeur iz Toulousa koji je prvi put gostovao u zadruzi Praksa u Puli krajem ljeta 2016. godine. Tada je francuski zbor izveo ovu divnu pjesmu koja nam se svidjela i postala dio našeg repertoara kao dokaz prijateljstva prema zboru koji njeguje sličan glazbeni izričaj.

<https://www.youtube.com/watch?v=jQ8aFDaDjhw>



**Si me quieres
escribir**

Los moros que trajo Franco
en Madrid quieren entrar.
Mientras queden milicianos
los moros no pasarán.
¡No pasarán! ¡No pasarán!

Si me quieres escribir
ya sabes mi paradero:
Tercera Brigada Mixta,
primera línea de fuego.
¡No pasarán! ¡No pasarán!

Aunque me tiren el puente
y también la pasarela
me verás pasar el Ebro,
en un barquito de vela.
¡No pasarán! ¡No pasarán!

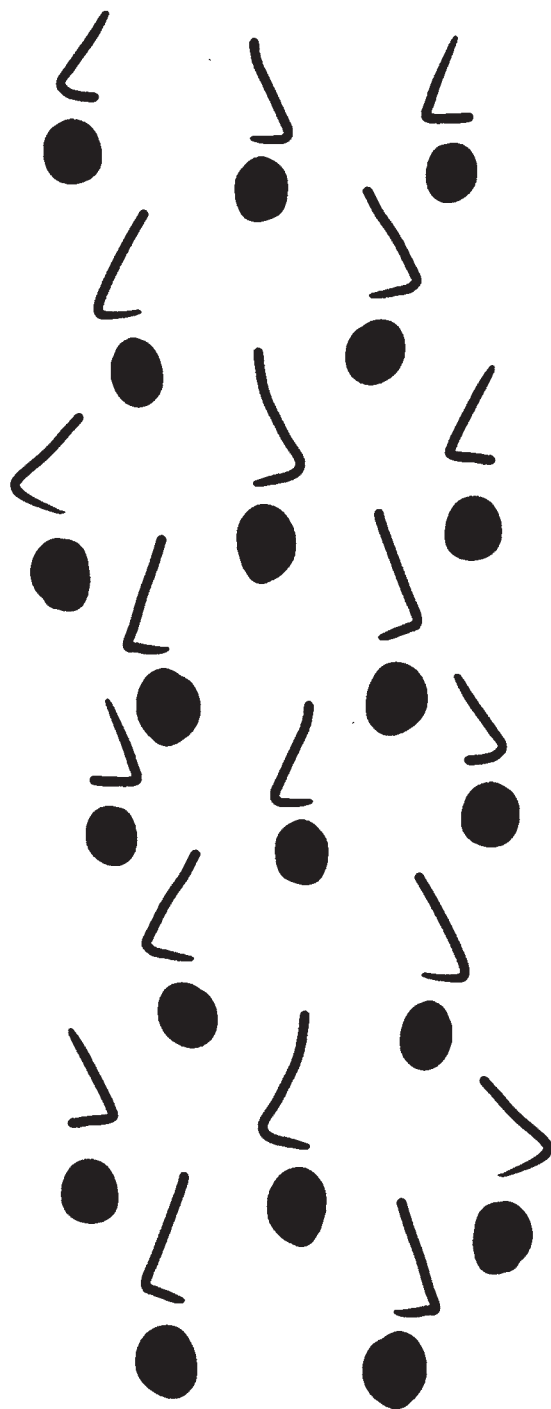
Diez mil veces que los tiren,
diez mil veces los haremos.
Aquí estamos las mujeres,
aquí estamos compañeros.

¡No pasarán! ¡No pasarán! ¡No pasarán!

Pjesma poznata i pod nazivima „Ya sabes mi paradero“ i „El frente de Gandesa“, jedna je od najpoznatijih pjesama Španjolskog građanskog rata, skladana tijekom bitke na Ebru 1938. godine. U pjesmi se spominju i važni trenuci te bitke a pjevala se u različitim varijantama. Najznačajniju izvedbu ove pjesme imale smo na pulskom Forumu 8. svibnja 2014. godine kao znak protivljenja izglasavanja novog urbanističkog plana koji bi omogućio devastaciju priobalja i gradnju golf resorta na Muzilu.

<https://www.youtube.com/watch?v=kdpdX1TRq08>





El Quinto regimiento

El dieciocho de julio,
en el patio de un convento,
el pueblo madrileño,
fundó el quinto regimiento.

Anda jaleo, jaleo,
ya se acabó el alboroto,
y vamos al tiroteo,
y vamos al tiroteo.

Con los cuatro batallones,
que a Madrid están defendiendo,
se va lo mejor de España,
la flor más roja del pueblo.

Anda jaleo, jaleo,
ya se acabó el alboroto,
y vamos al tiroteo,
y vamos al tiroteo.

Con el Quinto, Quinto, Quinto,
con el Quinto regimiento,
madre, yo me voy al frente,
para las líneas de fuego.

Anda jaleo, jaleo,
ya se acabó el alboroto,
y vamos al tiroteo,
y vamos al tiroteo.

Pjesma potječe iz španjolskog građanskog rata, nastala je 1936. godine, iz spoja dviju popularnih pjesama „El Vito“ i „Anda Jaleo“, a popularizirali su je pripadnici Komunističke partije. Riječ je o jednoj od mnogih pjesama koje slave Peti regiment, narodnu miliciju koju su formirali hrabri republikanski dobrovoljci tijekom Španjolskog građanskog rata. Uključile smo je u repertoar već 2016. godine, a snimile smo je za vrijeme pandemije koronavirusa 2021. godine, kada smo bile spriječene fizički prisustvovati na prvom Solidarity Park festivalu u Malgrat de Maru u Španjolskoj, što smo nadoknadile nastupom na istoj manifestaciji iduće godine.

https://www.youtube.com/watch?v=S_i_1pM96NU



**Paloma
de la Paz**

Soy un hombre del pueblo,
harto de trabajar,
mi vida es el trabajo, paloma,
pero me pagan mal.

Las leyes están hechas,
a favor del patrón,
la ley no escucha al pueblo, paloma,
aunque tenga razón.

Que no que no paloma no,
que así que no trabajo yo.
Que no que no palomita que no,
que así que no trabajo yo.

El deber del trabajo, dicen que tengo yo,
de mis deberes hablan paloma,
de mis derechos no.

Pero nos uniremos contra la explotación,
la fuerza de los hombres, paloma,
siempre será la unión.

Que no que no paloma no,
que así que no trabajo yo.
Que no que no palomita que no,
que así que no trabajo yo.

Nos juzgan y condenan,
en nombre de la paz,
cada vez que pedimos, paloma:
justicia y libertad,
pero la paz tú eres y con ellos no estás,
que vuelas con nosotros paloma,
paloma de la paz.

Que no que no paloma no,
que así que no trabajo yo.
Que no que no palomita que no,
que así que no trabajo yo.

„Paloma de la Paz“, „A la huelga“, „Fusiles contra el patrón“ i „Canción de Soldados“ su pjesme koje pozivaju na otpor prema Francovom režimu koje je 1963. godine snimio Chicho Sanchez Ferlosio na kućnom magnetofonu. Pisac Alfonso Grosso odnio je snimku u Stockholm gdje su objavljene na albumu „Spanska motståndssånger“ (Španjolske pjesme otpora) za švedsku izdavačku kuću Clarté, 1964. godine. Ferlosiovo ime je prešućeno iz sigurnosnih razloga i ta je anonimnost rezultirala uvriježenim mišljenjem kako pjesme potječu iz doba građanskog rata. Prepoznavši značaj i snagu Ferlosievih pjesama, upravo pjesma „Paloma de la Paz“ je prva njegova pjesma uvrštena u repertoar Zbora Praksa, dok je ostale slijede u narednim godinama.

<https://www.youtube.com/watch?v=b07fnN4784g>



A la huelga

A la huelga, compañero,
no vayas a trabajar.
Deja quieta la herramienta,
que es la hora de luchar.

A la huelga diez, a la huelga cien,
a la huelga, madre, yo voy también.
A la huelga cien, a la huelga mil,
yo por ellos, madre, y ellos por mí.

Contra el gobierno del hambre,
nos vamos a levantar.
Todos los trabajadores,
codo a codo con el pan.

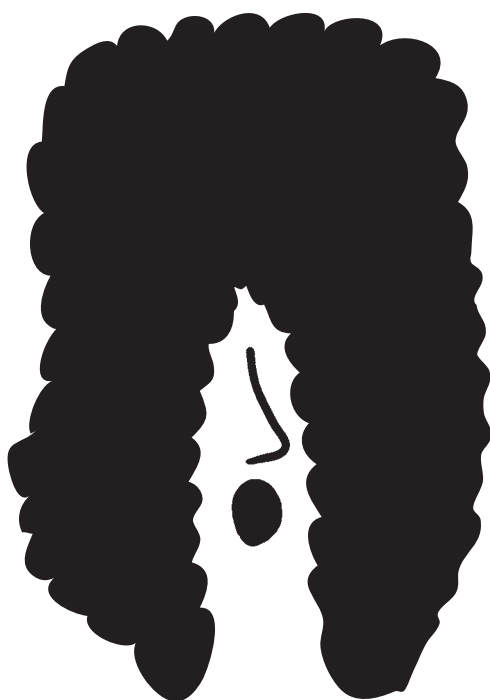
A la huelga diez, a la huelga cien,
a la huelga, madre, yo voy también.
A la huelga cien, a la huelga mil,
yo por ellos, madre, y ellos por mí.

Desde el pozo y el arado,
desde el torno y el telar,
¡vivan los hombres del pueblo,
a la huelga federal!

A la huelga diez, a la huelga cien,
a la huelga, madre, yo voy también.
A la huelga cien, a la huelga mil,
yo por ellos, madre, y ellos por mí.

<https://www.youtube.com/watch?v=siKRw8r79no>





**Fusiles contra
el patrón**

Ganaron los nacionales,
perdimos los españoles.
Ganaron los nacionales,
perdimos los españoles.

Ganaron los capitales,
la guerra contra los hombres.

Ganaron los capitales,
la guerra contra los hombres.
Perdimos los españoles.

¡Ay!, capitán general,
de la tierra y el aire,
del aire y el mar.

Las cadenas son de hierro,
de madera el ataúd.
Las cadenas son de hierro,
de madera el ataúd.

Si la guerra trajo muerte,
la paz trajo esclavitud.

Si la guerra trajo muerte,
la paz trajo esclavitud.
De madera el ataúd.

¡Ay!, capitán general,
de la tierra y el aire,
del aire y el mar.

Obreros y campesinos,
fusiles contra el patrón.
Obreros y campesinos,
fusiles contra el patrón.

Es guerra contra nosotros,
la paz de la explotación.

Es guerra contra nosotros,
la paz de la explotación.
Fusiles contra el patrón.

¡Ay!, capitán general,
de la tierra y el aire,
del aire y el mar.

<https://www.youtube.com/watch?v=74mPCnXX9OI>



**Canción de
Soldados
(Dicen que la
patria es)**

Dicen que la patria es
Un fusil y una bandera
Mi patria son mis hermanos
Que están labrando la tierra
Mi patria son mis hermanos
Que están labrando la tierra
Mientras aquí nos enseñan
Cómo se mata en la guerra

Ay, que yo no tiro, que no
Ay, que yo no tiro, que no
Ay, que yo no tiro contra mis hermano
Ay, que yo tiraba, que sí
Ay, que yo tiraba, que sí
Contra los que ahogan al pueblo en sus manos

Nos preparan a la lucha
En contra de los obreros
Mal rayo me parta a mí
Si ataco a mis compañeros
La guerra que tanto temen
No viene del extranjero;
Son luchas de proletarios
Como los bravos mineros

Ay, que yo no tiro, que no...

Si mi hermano se levanta
Estando yo en el cuartel
Cojo el fusil y la manta
Y me echo al monte con él
Oficiales, oficiales
Tenéis mucha valentía
Veremos si sois valientes
Cuando llegue nuestro día

Ay, que yo no tiro, que no...

https://www.youtube.com/watch?v=9iTh0U_tfwQ



Canción
sin miedo

Que tiemble el Estado, los cielos, las calles
Que tiemblen los jueces y los judiciales
Hoy a las mujeres nos quitan la calma
Nos sembraron miedo, nos crecieron alas

A cada minuto, de cada semana
Nos roban amigas, nos matan hermanas
Destrozan sus cuerpos, los desaparecen
No olvide sus nombres, por favor, señor presidente

Cantamos sin miedo, pedimos justicia
Gritamos por cada desaparecida
Que resuene fuerte „¡nos queremos vivas!“
Que caiga con fuerza el feminicida

Yo todo lo incendio, yo todo lo rompo
Si un día algún fulano te apaga los ojos
Ya nada me calla, ya todo me sobra
Si tocan a una, respondemos todas

Soy Claudia, soy Esther y soy Teresa
Soy Ingrid, soy Fabiola y soy Valeria
Soy la niña que subiste por la fuerza
Soy la madre que ahora llora por sus muertas

Y soy esta que te hará pagar las cuentas

Soy Edna, soy sedina, soy Milena
Soy Darling, e soy Ruža, soy Noela
Soy la niña que subiste por la fuerza
Soy la madre que ahora llora por sus muertas

Y soy esta que te hará pagar las cuentas

¡Justicia, justicia, justicia!

A cada minuto, de cada semana
Nos roban amigas, nos matan hermanas
Destrozan sus cuerpos, los desaparecen
No olvide sus nombres, por favor, señor presidente

Cantamos sin miedo, pedimos justicia
Gritamos por cada desaparecida
Que resuene fuerte „¡nos queremos vivas!“
Que caiga con fuerza el feminicida

Que caiga con fuerza el feminicida

Y retiemblen sus centros la tierra
Al sororo rugir del amor

jesma meksičke kantautorice Vivir Quintane napisana 2019. godine govori o femicidima i nasilju nad ženama, ujedno slaveći snagu ženske solidarnosti. Tu svojevrsnu himnu feminističkih prosvjeda smo prvi put otpjevale na Međunarodnom danu žena u Puli 2022. godine. Te iste godine izvodile smo ju i na prosvjednom skupu solidarnosti s Mirelom Čavajdom pod nazivom „Dosta! Uništavanja javnog zdravlja i zanemarivanja zdravlja žena“. U pripremi je i prijevod teksta pjesme kako bi i na našem govornom području svi čuli i razumjeli poruku koja nikoga ne ostavlja ravnodušnim.

<https://www.youtube.com/watch?v=26XNZOQ9EEM>



L'estaca

L'avi Siset em parlava,
De bon matí al portal,
Mentre el sol esperàvem,
I els carros vèiem passar.

Siset, que no veus l'estaca,
On estem tots lligats?
Si no podem desfer-nos-en,
Mai no podrem caminar!

Si estirem tots, ella caurà,
I molt de temps no pot durar,
Segur que tomba, tomba, tomba,
Ben corcada deu ser ja.

Si jo l'estiro fort per aquí,
I tu l'estires fort per allà,
Segur que tomba, tomba, tomba,
I ens podrem alliberar.

L'avi Siset ja no diu res,
Mal vent que se l'emportà,
Ell qui sap cap a quin indret,
I jo a sota el portal.

I mentre passen els nous vailets,
Estiro el coll per cantar,
El darrer cant d'en Siset,
El darrer que em va ensenyar.

Si estirem tots, ella caurà,
I molt de temps no pot durar,
Segur que tomba, tomba, tomba,
Ben corcada deu ser ja.

Si jo l'estiro fort per aquí,
I tu l'estires fort per allà,
Segur que tomba, tomba, tomba,
I ens podrem alliberar.

Naslov pjesme, na katalonskom u figurativnom smislu znači „bez slobode“. Pjesmu je skladao katalonski kantautor Lluís Llach 1968. godine za vrijeme vladavine Francisca Franca u Španjolskoj i poziva na jedinstvo djelovanja u borbi za slobodu. Postala je simbol borbe protiv imperijalističkih težnji, a prevedena je na nekoliko jezika. Kada smo sudjelovale na Solidarity Park festivalu u Malgrat de Maru u Španjolskoj na ljeto 2022. godine, imale smo čast otpjevati ovu pjesmu na katalonskom jeziku u samom mjestu njezina nastanka, u Barceloni.

<https://youtu.be/TYW6nx0xxgQ>



Penn Sardin

Il fait encore nuit, elles sortent et frissonnent,
Le bruit de leurs pas dans la rue résonne.

À dix ou douze ans, sont encore gamines,
Mais déjà pourtant elles entrent à l'usine.

Écoutez l' bruit d' leurs sabots,
Voilà les ouvrières d'usine,
Écoutez l' bruit d' leurs sabots,
Voilà qu'arrivent les Penn Sardin.

À bout de fatigue, pour n' pas s'endormir,
Elles chantent en chœur, il faut bien tenir.

Un jour toutes ensemble ces femmes se lèvent,
À plusieurs milliers se mettent en grève.

Écoutez claquer leurs sabots,
Écoutez gronder leur colère,
Écoutez claquer leurs sabots,
C'est la grève des sardinières.

Après six semaines toutes les sardinières,
Ont gagné respect et meilleur salaire.

Dans la ville rouge, on est solidaire,
Et de leur victoire les femmes sont fières.

Écoutez l' bruit d' leurs sabots,
Voilà les ouvrières d'usine,
Écoutez l' bruit d' leurs sabots,
Voilà qu'arrivent les Penn Sardin.

Ecoutez l' bruit d' leurs sabots,
C'en est fini de leur colère,
Ecoutez l' bruit d' leurs sabots,
C'est la victoire des sardinières.

Pjesma koju je 1924. godine napisao Claude Michel, a uglazbio Jean-Pierre Dovi-
lliers slavi revolt radnica koje su u francuskoj pokrajini Bretanji 1905. i 1924. godine
pokrenule niz štrajkova u tvornicama za preradu ribe, kako bi prosvjedovale protiv
teških uvjeta rada te se izborile za veće plaće. Ovi štrajkovi zauzimaju važno mje-
sto u povijesti feminističkih borbi u Francuskoj. Pjesmu nam je prosljedio prijatelj
Pierre-Luc Chéné 2015. godine, kada smo bile u potrazi za našom prvom pjesmom
otpora na francuskom jeziku. Pjevale smo ju na raznim događanjima, a posebno
pamtimo izvedbu na prvomajskom štrajku u Toulousu 2023. godine.

<https://www.youtube.com/watch?v=9qfgXT2eQOw>



La rue des lilas

Ce soir je meurs à la guerre,
Aujourd'hui pour moi sonne le glas,
Mon visage est blanc et mon sang coule à flot,
Sur le trottoir de la rue des Lilas.

Ce soir je meurs sous vos bombes,
Pourtant je n'ai rien fait pour ça,
Je ne suis qu'un simple flâneur dans la ville,
Sur le trottoir de la rue des Lilas

Je vous le dis, je vous le dis, je vous le dis,
Que maudite soit la guerre,
Maudits les chars, les fusils, les combats,
Je m'éteins dans la rue des Lilas.

Plus jamais revoir la dune,
Au matin quand s'effacent mes pas,
Jamais plus les cimes et la neige éternelle,
Et l'oiseau bleu brillant de mille éclats.

Plus jamais revoir la lune,
Dans la nuit qui éclaire mes pas,
Jamais plus la mer, les étoiles, les forêts,
Et ce lac bleu perdu au fond des bois.

Je vous le dis, je vous le dis, je vous le dis,
Que maudite soit la guerre,
Maudits les chars, les fusils, les combats,
Je m'éteins dans la rue des Lilas.

J'aim'rais tant revoir mes frères,
Mes enfants, mes parents, mes amis,
Danser le dabkeh pour repousser la mort.
Trinquer l'arak jusqu'au bout de la vie.

Je voudrais une dernière,
Chanson pour apaiser la nuit,
Pour bercer mon départ jusqu'à l'autre bord,
Dire aux faiseurs de mort que l'on survit.

Je vous le dis, je vous le dis, je vous le dis,
Que maudite soit la guerre,
Maudits les chars, les fusils, les combats,
Je m'éteins dans la rue des Lilas.

Car la guerre c'est un massacre,
De gens qui ne se connaissent pas,
Au profit de gens qui toujours se connaissent
Mais qui ne se massacrent pas.

Je vous le dis, je vous le dis, je vous le dis,
Que maudite soit la guerre,
Maudits les chars, les fusils, les combats,
Je m'éteins dans la rue des Lilas.

Je m'éteins dans la rue des Lilas...

Pjesmu je 2016. godine napisao Sylvain GirO za grupu Katé Mé, potaknut masakrom u Siriji. Priča o vojniku kojeg bomba usmrćuje usred ulice, osvještava sveprisutnost „Des Lilas mjesta“ u cijelome svijetu. Pjesmu smo prvi puta pjevale i podučile sudionike na radionici francuskih pjesama otpora u Puli, u srpnju 2020. godine.

<https://youtu.be/7223N6Bbg7g>



**Les archers
du roi**

Ils ont commencé la saison,
En fauchant les moissons,
Avec les sabots de leurs coursiers.
Ils sont venus à la maison,
Ils ont pris les garçons,
Sans demander permission.

Je les ai vus courber l'échine,
Sous les coups de fouet qui pleuvaient,
Cordes d'acier bardées d'épines,
Qui les mordaient et les saignaient.

Non ne me demandez pas,
De saluer les archers du roi.
Non ne me demandez pas,
De saluer les archers du roi.

Et tout là-haut sur la colline,
La potence est dressée,
Pour pendre ceux qu'on a condamnés.

On y accroche au matin,
Le mendiant qui a faim,
Le bandit de grands chemins.

Celui qui dans sa colère,
Voulut maudire le nom du roi,
Parce qu'on lui avait pris sa terre,
Son blé, sa réserve de bois.

Non ne me demandez pas,
De saluer les archers du roi.
Non ne me demandez pas,
De saluer les archers du roi.

Derrière chez nous il y avait,
Une fille que j'aimais,
Et qui m'avait donné ses printemps.
Mais un jour on l'a emmenée,
Pour aller assister,

À la noce d'un archer.

J'ai vu des tours tomber la pierre,
J'ai entendu les gens hurler,
Son corps fut jeté sans prières,
Sur le bas-côté d'un fossé.

Non ne me demandez pas,
De saluer les archers du roi.
Non ne me demandez pas,
De saluer les archers du roi.

Dans mon village il y avait,
Un garçon que j'aimais,
A qui j'avais donné mes printemps.

Mais ils sont venus le chercher,
Et parce qu'il a résisté,
Ils ont tué mon amant.

J'ai vu des tours tomber mon Pierre,
J'ai entendu les gens hurler,
Son corps fut jeté sans prières,
Jamais je ne pourrai l'oublier.

Non ne me demandez pas,
De saluer les archers du roi.
Non ne me demandez pas,
De saluer les archers du roi.

Albert Santoni napisao je tekst za ovu pjesmu 1960. godine (zadnje četiri strofe dodane su godinu kasnije), a uglazbio ju je André Pontin. Pjesma opisuje zlouporabe moći bešćutnog kralja u davnim vremenima, no u njoj se identificiraju analogije sa svim današnjim vlastodržcima koji svoj položaj besramno zloupotrebljavaju. Ovu pjesmu smo čule od naših francuskih prijatelja, zbora Le Cri du Chœur. Osim zbog tematike, ušla je u naš repertoar zbog ljepote same skladbe te zborskog aranžmana.

<https://www.youtube.com/watch?v=PmiKjt9LJO0>



**Manman
la grève barré
moin**

Manman la grève barré moin,
Manman la grève barré moin,
Manman la grève barré moin,
Mussieu Michel pas lé baye deux francs.

Oué oué oué oué !

Oué oué oué oué !

Oué oué oué oué !

Mussieu Michel pas lé baye deux francs,
Moin sôti lanmentin,
Pou' moin descend' en ville,
Avant moin té prend grand pont,
Mi- la- grève- la, baré chumin moin.

Oué oué oué oué !

Oué oué oué oué !

Oué oué oué oué !

Yo brulé kann béké,
Yo incendié bitasion yo,
Malgré tout ça yo fé a,
Mussieu Michel pas lé baye deux francs.

Pjevačica Léona Gabriel objavila je 1966. godine zbirku pjesama u kojoj se nalazi i ova, koja opisuje događaj na Martiniqueu 1900. godine, kada su robovi koji su radili na plantažama šećerne trske zapalili polja i kuće protestirajući zbog mizer-nih uvjeta rada. Naučile smo ju na radionici pjesama otpora u Toulousu, u travnju 2023. godine od voditeljice zbora La Cantariza iz Ariegea.



https://www.youtube.com/watch?v=ha1AW1E_XJ0

**Bread
and
Roses**

As we go marching, marching in the beauty of the day,
A million darkened kitchens, a thousand mill lofts gray,
Are touched with all the radiance, that a sudden sun discloses,
For the people hear us singing: bread and roses, bread and roses!

As we come marching, marching, we battle too for men,
For they are women's comrades and we fight as one with them,
Our lives shall not be sweated from birth until life closes,
Hearts starve as well as bodies; give us bread, but give us roses!

As we come marching, marching, un-numbered women dead,
Go crying through our singing their ancient cry for bread,
Small art and love and beauty their trudging spirits knew,
Yes, it is bread we fight for, but we fight for roses, too.

As we go marching, marching, we're standing proud and tall,
The rising of the women means the rising of us all.
No more the drudge and idler, ten that toil where one reposes,
But a sharing of life's glories, bread and roses, bread and roses.

Stihove za ovu pjesmu napisao je 1911. godine James Oppenheim. Otad je više puta uglazbljivana i snimljena od strane brojnih izvođača. Najpopularnija je verzija Mimi Fariña iz 1974. godine koju i mi pjevamo. U repertoar je uvedena za 8. mart 2015. godine. Pjesma sadržajno izvršno zrcali dvije vrijednosti bitne zboru: borbu radnika za njihova prava i doprinos žena toj borbi.



<https://www.youtube.com/watch?v=5deD6J3on4k>

**All you
fascists
are bound
to lose**

I'm gonna tell all you fascists, you may be surprised,
People all over this world are getting organized,
You're bound to lose,
You fascists are bound to lose!

All you fascists are bound to lose,
You fascists are bound to lose,
You fascists are bound to lose ,
You're bound to lose, you fascists,
Are bound to lose!

People of every nation marching side by side,
Marching across these fields where a million fascists died,
You're bound to lose,
You fascists are bound to lose!

All you fascists are bound to lose,
You fascists are bound to lose,
You fascists are bound to lose,
You're bound to lose, you fascists,
Are bound to lose!

I'm going into this battle, take my union gun,
Gonna end this world of slavery before this war is won,
You're bound to lose,
You fascists are bound to lose!

All you fascists are bound to lose,
You fascists are bound to lose,
You fascists are bound to lose,
You're bound to lose, you fascists,
Are bound to lose!

I said, all you fascists are bound to lose,
You fascists are bound to lose,

You fascists are bound to lose,
You're bound to lose, you fascists,
Are bound to lose!

Woody Guthrie napisao je 1944. tekst i glazbu ove skladbe, a 1997. godine svoju je verziju pjesme, koju izvodi i Praksa objavio Billy Brag. I ova je pjesma uvedena u repertoar zbora za Dan žena, pjevana je 2017. godine na Noćnom maršu u Zagrebu. Ritam joj je veseo, tekstualno i melodijski je mobilizirajuća, a odraz je antikapitalističkog i antifašističkog vrijednosnog stava koji je presudan za naš repertoar.

<https://www.youtube.com/watch?v=WZ6Pqhljm7U>



Warszawianka

Vixri vraždebnye vejut nad nami,
Temnye sily nas zlobno gnetut.
V boj rokovej my vstupili s vragami,
Nas ešće sudby bezvestnye ždut.
No my podymem gordo i smelo,
Znamja bor'by za rabočee delo,
Znamja velikoj bor'by vsech narodov,
Za lučšij mir, za svjatuju svobodu.

Na boj krovaryj,
Svjatoj i pravyj,
Marš, marš vpered,
Rabočij narod.

Nam nenavistny tiranov korony,
Celi naroda-stradalca my čtim.
Krov'ju narodnoj zalitye trony,
Krov'ju my našix vragov obagrim!
Smerť bezpoščadnaja vsem supostatam!
Vsem parazitam trudjaščixsja mass!
Mšćen'e i smerť vsem carjam-plutokratam!
Blizok pobedy toržestvennyj čas.

Na boj krovaryj,
Svjatoj i pravyj,
Marš, marš vpered,
Rabočij narod.

Poljski skladatelj i socijalistički aktivist Józef Pławiński uglazbio je 1879. godine stihove Wacława Świącickog, dok je autor ruskog teksta Gleb Kržižanovski. Glazba je kasnije korištena u Španjolskoj kao melodija za pjesmu španjolskog građanskog rata („A las barricadas“). Više od stoljeća stara revolucionarna pjesma „Varšavjan-ka“ uvrštena je u naš repertoar zbog njenog mobilizirajućeg karaktera, upečatljivog ritma i solidarnosti sa radnicima u njihovoj borbi protiv tiranije kapitalizma.

<https://www.youtube.com/watch?v=FpfTMYFBvSs>





Katiusza

Rascwietali jabłoni i gruszy,
Popłynli tumany nad riekój;
Wychodiła na bierieg Katiusza,
Na wysokij bierieg na krutoj.

Wychodiła na bierieg Katiusza,
Na wysokij bierieg na krutoj.

Wychodiła, piesniu zawodiła
Pro stiepnogo, sizogo orła,
Pro tego, ktorogo lubiła,
Pro tego, czji piśma bieriegła.
Pro tego, ktorogo lubiła,
Pro tego, czji piśma bieriegła.

Oj, ty piesnia, piesienka dziewiczja,
Ty leti za jasnym sołncem wsled,
I bojcu na dalniem pograniczje
Ot Katiuszy pieriedaj priwiet.

I bojcu na dalniem pograniczje
Ot Katiuszy pieriedaj priwiet.

Pust' i on wspomnit diewuszkę prostuju,
Pust' usłyszyt, kak ona pajot,
Pust' i on ziemię bierieżot rodnuju
A lubow' Katiusza sbierieżot.

Pust' i on ziemię bierieżot rodnuju
A lubow' Katiusza sbierieżot.

Rascwietali jabłoni i gruszy,
Popłynli tumany nad riekój;
Wychodiła na bierieg Katiusza,
Na wysokij bierieg na krutoj.

Wychodila na bierieg Katiusza,
Na vysokij bierieg na krutoj.

Glazbu za rusku ratnu pjesmu o djevojci koja čezne za svojim dragim koji je na bojišnici, 1938. godine skladao je Matvej Blatner, a tekst je napisao Mihail Isakovskij. Godine 1943. na istu je melodiju Felice Cascione napisao stihove na talijanskom sa drugačijim sadržajem pod nazivom „Fischia il vento“. Pjeva se širom svijeta na različitim jezicima. Ovu pjesmu smo prvi put izvele na prvom gostovanju u Toulousu 2017. godine.

<https://www.youtube.com/watch?v=GHKcBc1MMJO>



När små fåglar dör

Vi har startat en ny produktion på försök
Den är lönsam som säkert ni vet
Därför ligger er hembygd i dimma och rök
Men den lättar er arbetslöshet

Å vi kan knappast rå för att små fåglarna dör, det är sådant som småfåglar gör
Å en viss allergi får man finna sig i, om man önskar en stark industri

Sina kliande blåsor och andningsbesvär
Ska den anställde glömma förvisst
När han öppnar sitt svällande löningskuvert
Och kan jämföra tillgång med brist

Å vi kan knappast rå för att små fåglarna dör, det är sådant som småfåglar gör
Å en viss allergi får man finna sig i, om man önskar en stark industri

Visst beklagar vi dig som blir krasslig och sjuk
Visst är det synd att ditt hår ramlar av
Men du får bidrag till lösgom och trevlig peruk
Till din något för tidiga grav

Å vi kan knappast rå för att små fåglarna dör, det är sådant som småfåglar gör
Å med vårt sjukvårdssystem vållar vanligt eksem, inget oöverstigligt problem

Vi har startat en ny produktion på försök
Den är lönsam som säkert ni vet
Därför ligger er hembygd i dimma och rök
Men den lättar er arbetslöshet

Å vi kan knappast rå för att små fåglarna dör, det är sådant som småfåglar gör
Å en viss allergi får man finna sig i, om man önskar en stark industri

När små fåglar dör" (Kada ptičice umiru) pjesma je poznatog švedskog glumca, pjevača i filmskog redatelja Allana Edwalla. Objavljena je 1982. godine na njegovom albumu „Gnällspik“, a sarkastična je kritika utjecaja pohlepne industrijalizacije na ljude i okoliš. „Iskušavamo novu vrstu proizvodnje i sigurno je vrlo isplativa! Vaš rodni grad može biti prekriven prašinom i dimom, ali olakšava vašu nezaposlenost! I teško da nas možemo kriviti što ptičice umiru, to ptičice rade. A alergiju morate izdržati ako želite jaku industriju!“. Evocirajući današnju ekološku krizu i kolaps kompletnih ekosustava koji ubija i ljude i ptičice zbog profita povlašćenih, ova je pjesma jednako relevantna kao i nekad. Pjesmu smo naučile u Malmöu 2019. godine na gostovanju kod antifašističkog orkestra Motståndets Musik. Suradnja je prerasla u veliko prijateljstvo i radost zajedničkog muziciranja. Na veliko obostrano veselje, članovi ovog orkestra posjetili su nas u Puli 2022. godine kada je u Kinu Valli premijerno projiciran film o toj suradnji, "Krugovi na vodi", režisera Danila Lole Ilića.

<https://youtu.be/j-jWdzlthoA>



Libertat

Tu que siás arderosa e nusa,
Tu qu'as sus leis ancas tei ponhs,
Tu qu'as una votz de cleron,
Uei sòna sòna a plens parmons,
Ò bona musa.

Siás la musa dei paurei gus,
Ta cara es negra de fumada,
Teis uelhs senton la fusilhada,
Siás una flor de barricada,
Siás la Venús.

Mai leis autrei ti fan rotar,
Lei gròs cacans 'mbé sei familhas,
Leis enemics de la paurilha,
Car ton nom tu, ò santa filha,
Es Libertat.

Ò Libertat coma siás bela,
Teis uelhs brillhan coma d'ulhauç,
E croses, liures de tot mau,
Tei braç fòrts coma de destraus,
Sus tei mamèlas.

Tu que siás poderosa e ruda,
Tu que luses dins lei raions,
Tu qu'as una vòtz de cleron,
Uei sòna sòna a plens parmons,
L'ora es venguda.

Pjesma temelji na tekstu Joachima Gasqueta iz 1892. godine koju je uglazbio Manu Théron. Posvećena je učitelju iz Marseillea koji je otpušten zbog svojih socijalističkih stavova, a evocira epizode iz Pariške komune, radničke socijalističke revolucije koja se dogodila dvadeset godina prije nastanka pjesme. Pjevale smo ju na raznim događajima, pogotovo na onima vezanim uz ljudske slobode.

<https://youtu.be/yXirQvPx2Cc>



Autori tekstova

Ana Hofman je viša naučna saradnica na Institutu za kulturalne i studije sećanja Naučno-istraživačkog centra Slovenačke akademije nauka i umetnosti u Ljubljani i vanredna profesorka na Postdiplomskoj školi ZRC SAZU. Područja njenog naučnog interesovanja obuhvataju muziku u socijalizmu i postsocijalizmu, kulturu sećanja, afekt te antifašizam iz perspektive preseka postsocijalizma i neoliberalizma na području bivše Jugoslavije. Objavila je više radova u naučnoj periodici i zbornicima, kao i knjige *Staging Socialist Femininity: Gender politics and folklore performance in Serbia* (Brill, 2011) i *Novi život partizanskih pesama* (Biblioteka XX vek, 2016). Trenutno je u štampi njena knjiga *Socialism Now: Singing Activism after Yugoslavia* (Oxford University Press). Dobitnica je prestižne nagrade „Danubius“ za svoj istraživački rad (2018).

Srđan Atanasovski je viši naučni saradnik Muzikološkog instituta SANU. Doktorirao je muzikologiju na Fakultetu muzičke umetnosti Univerziteta u Beogradu. Radio je kao predavač na programu SIT Western Balkans: Peace and Conflict Studies. Bio je angažovan i na više međunarodnih naučnih projekata. Dobitnik je stipendija Austrijske agencije za međunarodnu saradnju u obrazovanju i nauci za doktorska i postdoktorska istraživanja. Njegova prva knjiga, *Mapiranje Stare Srbije: Stopama putopisaca, tragom narodne pesme* objavljena je 2017. godine u ediciji Biblioteka XX vek. Njegovu drugu knjigu, *Šubert i rivalstvo kao stvaralački princip*, objavila je Akademska knjiga 2023. godine. Od 2008. godine redovno je prisutan kao autor emisija na Trećem programu Radio Beograda o muzici doba prosvećenosti.

Jelka Vukobratović je docentica na Odsjeku za muzikologiju Muzičke akademije Sveučilišta u Zagrebu. Doktorirala je na Institutu za etnomuzikologiju Sveučilišta za glazbu i izvedbene umjetnosti u Grazu 2020. godine. Knjigu *U (g)radu i zabavi: etnografija križevačkih glazbenika* objavila je 2022. godine u seriji HED biblioteka Hrvatskog etnološkog društva. Objavljivala je u domaćim i međunarodnim časopisima, na teme vezane uz tradicijsku glazbu i autorska prava, etničke identitete, glazbu i pamćenje, kao i festivale i popularno-

glazbenu produkciju u bivšoj Jugoslaviji. Suradnica je na HRZZ projektu *Diskografska industrija u Hrvatskoj od 1927. do kraja 1950-ih*.

Gal Kirn je docent i znanstveni suradnik na Odsjeku za sociologiju kulture Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Ljubljani. Doktorirao je filozofiju na Univerzitetu u Novoj Gorici. Njegov istraživački interes usmjeren je na filozofiju, suvremenu političku teoriju i umjetnost. Voditelj je istraživačkog projekta *Prosvjedi, umjetničke prakse i kultura sjećanja u postjugoslavenskom kontekstu*. Bio je član međunarodne istraživačke skupine Partizanski otpori (Partisan Resistances Sveučilište u Grenobleu), a objavio je dvije monografije: *Partisan-ske rupture* (Pluto Press, 2019) i *Partisan Counter-Archive* (De Gruyter, 2020) (*Partisan Counter-Archive* De Gruyter, 2020).

Jana Dolečki je teatrologinja, kulturna producentica i istraživačica. Diplomirala je novinarstvo, a doktorirala na Institutu za kazališne, filmske i medijske studije Sveučilišta u Beču. U svojoj se disertaciji bavila predstavljanjem nacionalnog identiteta u hrvatskom institucionalnom kazalištu tijekom ratova devedesetih godina. Dirigentica je zbora Hor 29. Novembar od 2013. godine, a trenutno radi kao programska koordinatorica Bečkog radija ORANGE 94.0.

Julijana Lešić je diplomirala Južnoslavenske jezike i književnost te Judaistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Imala je šaroliko radno iskustvo, a najviše ju je formirao aktivistički angažman u Le Zboru. Zahvaljujući tim iskustvima formirala su se žarišta njezinih znanstvenih interesa kroz interdisciplinarnost, kroskulturalizam, radnička i klasna pitanja, feminizam i LGBTQIA+ teme na južnoslavenskim prostorima.

Jelena Gligorijević je naučna radnica u oblasti kulturoloških studija (popularne) muzike sa dugogodišnjim iskustvom rada na univerzitetima širom Evrope. Njen primarni fokus istraživanja tiče se pitanja identiteta, moći i politike u balkanskoj popularnoj muzici širom bivše Jugoslavije, posebno u Srbiji. Doktorirala je na Turku University, a trenutno radi kao Marie-Curie istraživačica na dublinskom univerzitetu (Dublin City University), gde sprovodi multimodalno istraživanje o Brexitu i britanskoj popularnoj muzici. Kombinujući manje konvencionalne istraživačke pristupe (npr. korišćenje

umetničkih sredstava u procesu istraživanja) sa trajnom strašću prema pitanjima društvene nepravde i nejednakosti, njen ultimativni cilj je da premosti jaz između muzičkog naučnog rada, umetnosti i aktivizma.

Dorđe Balmazović i Dragan Protić članovi su kolektiva Škart osnovanog 1990. na Arhitektonskom fakultetu u Beogradu. Tokom eksperimenta kroz svoj rad, oni se prevashodno fokusiraju između medija poezije i dizajna. „Arhitektura ljudskih odnosa“ je njihov glavni koncept. Kroz stalni tok kolektiva, prisutan od njegovih samih početaka, članovi kolaborativno rade na razvijanju novih vrednosti. Oni su posebno sposobni da tokom procesa pravljenja prihvate „lepe“ greške i neumorno se trude da kombinuju posao sa zadovoljstvom. O njihovoj tri desetljeća dugoj društveno angažiranoj umjetničkoj praksi objavljena je knjiga *Building Human Relations Through Art: Škart collective (Beograd) from 1990 to present* čija je urednica i suautorica neovisna kustosica i umjetnička istraživačica Seda Yıldız.

ZBORnik PRAKSA, posvećen aktivističkom pjevanju na post-jugoslavenskom prostoru, predstavlja svojevrsno prožimanje teorije i prakse. Namjera nam je ovom knjigom pružiti dublji uvid u pjevački angažman, koji kroz zajednički cilj i emocije stvara prostor za kolektivno djelovanje. Zato se u njoj, uz znanstvene radove, nalazi i pjesmarica koja sadrži šezdesetak tekstova pjesama s repertoara Zbora Praksa koji ove godine slavi deset godina rada. U želji da omogućimo i drugima da se svojim glasovima pridruže Praksicama u nepristajanju na sadašnjost i borbi za bolju budućnost, pjesmarica sadrži i popratne QR linkove na njihove izvedbe.

Ana i Lada



ZRC SAZU



Sveučilište Jurja Dobrića u Puli

ISBN 978-953-377-067-3



9 789533 377067 >