

Petturien vai patrioottien räppi? / Traitor or patriot rap?

Cvetanovic, Dragana

2014

Cvetanovic , D 2014 , ' Petturien vai patrioottien räppi? / Traitor or patriot rap? ' Idäntutkimus , Nro 1/2014 , Sivut 3-15 .

<http://hdl.handle.net/10138/44844>

Downloaded from Helda, University of Helsinki institutional repository.

This is an electronic reprint of the original article.

This reprint may differ from the original in pagination and typographic detail.

Please cite the original version.

Petturien vai patrioottien räppi?

Dragana Cvetanović

”Jako patriootteihin ja pettureihin on Serbiassa tällä hetkellä ajankohtaisempi kuin koskaan”, lausui räppäri Marko Šelić, alias Marčelo haastattelussa marraskuussa 2013.¹ Tämän Balkanilla tunnetun rap-artistin ja kirjailijan mielipide kertoo nykyisestä Serbiasta, jossa edelleenkin tuntuu saavan helposti otsaansa leiman ”maan tapojen” kritisoinnista. Marčeloon petturin leiman iskivät se tapa ja ne keinot, joilla hän käsitteli teemaa nuorisoväkivallasta. Hän ruoti aihetta viime vuoden aikana useasti ja hyvinkin suorapuheisesti peilaten sen kautta yhteiskunnan muitakin ongelmia. Kappaleen ”Pegla”² (silitysrauta, tässä kutsumanimi ”Rauta”) sanoituksissa Marčelo ekspressiivisesti ja runoilijan terävyydellä kertoo tarinan Darkosta, koulukiusatusta pojasta, josta myös kasvaa kiusaaja ja ainoan häntä lapsuudessaan puolustaneen pojan julma tappaja. Surma tapahtui siksi, että Darkon lapsuustoveria epäiltiin homoseksuaaliksi ja siksi, että Darkon piti todistaa kuuluvansa jengiin. Darkon hahmolle on annettu nyky-Serbian nuoren miehen normi-attribuutit – hän uskoo Jumalaan, Serbiaan ja Kosovoon:

Darko on nyt 17, itseään täynnä, ja nyt häntä kutsutaan Raudaksi. / Hänellä on vimpan päälle kledjut, Niket ja kaapin levyiset hartiat. / Hän on vihasta vihainen, katsoo isänsä tavoin, tuska tuskainen kuin ennenkin. / Hän osaa tapella kun kyrillisiä puolustaa, mutta tekee kirjoitusvirheitä. / Hän inhoo kroaatteja, oli kuullut lempibändinsä laulussa, että niin pitää tehdä. / Hän vihaa homoja, koska kirkko ja hyvä paimen Kačavenda sanovat niin. / Hän rakastaa omaa kansaa, rakastaa Kosovoa ja sille antaisi elämänsä, mutta kutsuu likaiseksi böndeläiseksi jokaista, joka ei ole Belgradista kotoisin. / Rauta on rautaa ja valmis mihin vaan (--)

hän ei voi vain hiljaa katsoa, miten hänen maansa syöksyy tuhoon (--)

hänellä on repussa värisoihtu, maan lippu ja kaksi veistä. (--)

no niin, homo, nyt hyökkäykseen, kirkon, Jumalan puolesta, eläköön Serbia. / Katso nyt miten tuo pisamanaamainen homo itkee.

Juuri Darkon arvojen ja mielipiteiden kriittisen tarkastelun takia Marčelo on leimattu petturiksi – helpointa on vaientaa yhteiskuntakritiikki leimaamalla kritiikin esittäjä maanpetturiksi. Jopa Marčelon kappaleesta julkisesti pitävä voi joutua uhkailun kohteeksi. Näyttelijä Bojana Maljević sai nimettömiä puhelinuhkauksia sen jälkeen kun hän linkitti Twitter-tililleen Marčelon kappaleen ”Pegla” ja lisäsi sen yhteyteen: ”Jos Marčelon kappaleesta ’Pegla’ tulisi vanhemman poikani ikäryhmän hymni, Serbiassa olisikin jotakin toivoa”.³ Automaattinen ja kyseenalaistamaton uskontoon ja isänmaahan ankkuroituminen kuuluu Marčelon mielestä Serbian menneisyyteen. Nykyhetkessä kyseiset arvot vain vievät nuorten ajatukset ohi olennai-

sen – ”hyvän yhteiskunnan” tavoittelemisen ja maan kääntämisen kohti parempaa tulevaisuutta.

Marčelon mainitsema kahtiajako petteureihin ja patriootteihin on Serbiassa viime vuosina jälleen voimistunut, ja siksi se värittää niin voimakkaasti maata hallitsevia julkisia diskursseja⁴. Myös hip hop -kulttuuri, joka Serbiassa on suhteellisen nuori populaarikulttuurin laji, heijastaa kyseistä kahtiajakoa. Rap-teksteistä on löydettävissä semioottinen taso, jonka kautta kuvaillaan omia kulttuurisia, sosiaalisia ja historiallisia oloja. Yhteiskunnassa vallitsevat diskurssit välittyvät ns. sosiaalisesti oivaltavissa ja kriittisissä rap-teksteissä, joissa Serbian tapauksessa otetaan kantaa kahden eri diskurssin keinoin. Näistä ensiksi mainittakoon ns. konservatiivis-nationalistinen diskurssi. Sitä käyttää tämänhetkinen poliittinen enemmistö, jonka mukaan maassa pitää modernisaation prosesseista huolimatta, säilyttää ”aidot serbialaiset arvot”, sellaisina kuin ne ovat aina olleet (ortodoksisuus, isänmaallisuus ja jopa aikoinaan maahan kuopattujen suur-Serbia -pyrkimysten esiin kaivaminen). Toinen diskurssi on vähemmistön käyttämä ja siitä kumpuavat lähinnä pyrkimykset kansalaisyhteiskunnan modernisaatioon (eri ihmisryhmien ja etnisyyden suvaitseminen, kansalaisten luottamus valtioon jne.). Nyky-Serbian vallassa oleva poliittinen eliitti pitää luontevasti yllä ensin mainittua konservatiivis-nationalistista diskurssia. Myös rap-tekstit, joissa esiintyy samankaltainen lähestymistapa ja arvomaailma, tuottavat ajalleen sopivia diskursseja ja ovat ”funktionaalisesti ekvivalenteja oman aikansa kanssa” (Blommaert 2005, 136).

Tämän artikkelin tarkoitus on tarkastella konsepteja merkityksen jatkumosta ja diskurssien johdonmukaisuudesta silloin, kun puhujat käyttävät historiallisuuden eri tasoja omissa puheissaan. Avainkäsite on Jan Blommaertin *synkronisointi*, prosessi, jossa erilaiset ”kerroksittaisessa samanaikaisuudessa” operoivat kontekstuaaliset järjestelmät on redusoitu vain yhteen synkroniseen tasoon. Artikkelissa kysyn, miten yhteiskunnallinen, kahdella diskurssilla hallittu diskurssikenttä näyttäytyy rap-teksteissä

ja miten niissä käytetään historiallisia narratiiveja. Minkälaisissa teemoissa kyseisten diskurssien erot tulevat esiin ja miksi?

Blommaertin (2005, 136) mukaan jokainen diskurssi kertoo historiasta siten, että heterogeenistä historiallista materiaalia yhdistetään tiettyyn koherenttiin materiaaliin. Jokainen diskurssi kertoo myös historiasta, yhdestä tietystä, puhujan, positiosta katsoen. Näiden kahden, historian eri tasoilla olevan, diskurssin yhdistäminen vaatii paitsi diskursiivista myös historioitsijan otetta. Synkronisoimalla diskurssit kiellämme puheena olevan position monitasoisuuden ja sen, miten kyseinen positio eroaa muiden ihmisten vastaavista. Samalla kahdesta eri diskurssista tai niiden kerroksellisuudesta muotoutuu diskurssien välinen vastakkainasettelu tietystä aikakehyksessä. Näin synkronisoinnista muodostuu vallankäytön strategia, esimerkiksi silloin, kun puhujan onnistuu vakuuttaa kuulijat siitä, että tietty todellisuus on ainoa relevantti.

Artikkelissa käsittelen rap-lyriikoita teksteinä, joissa diskursiivisesti rakennetaan ymmärrystä Serbian yhteiskunnan tilasta kahdella keskenään erilaisella tulkinnalla. Rap-lyriikan aiheet ovat Serbiassa viimeisten kymmenen vuoden aikana olleet paljolti poliittisia ja yhteiskuntakriittisiä, mutta niiden pääasiallinen kiinnostuksen kohde on siirtynyt kansalaisyhteiskunnan aiheisiin sitä mukaa, kun kansalaisten usko äänestämällä vaikuttamisen mahdollisuuksiin on hiipunut, suvaitsemattomuus on lisääntynyt ja hyvinvointi heikentynyt. Äänekkäimmin kansalaisyhteiskuntakäsitystä puolustanut rap-artisti, edellä mainittu Marčelo, painottaa, että jokaisen kansalaisen vastuulla on rakentaa yhteiskuntaa paremmaksi, sekä luoda uutta uskoa valtion toimivuuteen. Marčelo on viimeisine julkaisuineen ja lukuisine mediaesiintymisineen osallistunut erityisen aktiivisesti julkiseen keskusteluun vuoden 2013 syksystä lähtien. Tämä tuoreella tavalla nyt esillä oleva sosiaalinen diskurssi toimii vastapainona Serbiassa viime vuosina voimistuneelle ja jossain määrin päivitetylle julkiselle nationalistiselle diskurssille, jota voi lähestyä tässäkin artikkelissa käsiteltävän belgradilaisen hip hop

-yhtyeen, Beogradski Sindikatin tekstien ja konserttiesiintymisen kautta.

Keskustelua rap-sanoitusten merkityksestä julkisille diskursseille vauhdittaa useampikin tutkimus musiikin ja politiikan yhteydestä. Yksi siteeratuimmista ajatuksista on lähtöisin Ron Eyermanin ja Andrew Jamisonin vuonna 1998 julkaistusta teoksesta *Music and Social Movements*, jossa kirjoittajat selvittävät musiikin vaikutusta sosiaalisissa ja kulttuurillisissa muutoksissa. Musiikilla on heidän mukaansa, muiden kulttuuriaktiiviteettien tavoin, kognitiivinen käytäntö, jolla myös uutta tietoa tuotetaan. Musiikki voi luoda ja tukea uusia ideoita sosiaalisen liikehdinnän tavoin. Jos nuo ideat vaikuttavat olemassa olevaa yhteiskunnallista ja kulttuurillista järjestelmää vastaan, voi niillä olla progressiivinen rooli. Ja vaikka serbialaisen rapin kognitiivinen käytäntö ja sen progressiivinen rooli eivät saisi mitään sen suurempaa liikehdintää aikaan⁵, on nuoren kullijan ehkä joka tapauksessa hyödyllistä kohdata erilaisia mielipiteitä ja kriittistä yhteiskunnallista keskustelua, vieläpä hänelle mieleisessä muodossa, suosikkimusiikkinsa välityksellä.

Serbian historiallinen diskurssi rap-lyriikassa

Rock-musiikin yhteydessä on totuttu puhumaan anonyymiä järjestelmää vastaan kapinoivasta sukupolvesta, joka etsii autenttisuutta, rauhaa ja jopa kollektiivista rakkautta (Eyerman & Jamison 1998, 141). Tähän rinnastuvat legendaarisen hip-hop ikonin DJ Kool Hercin ajatukset (Chang 2005) hip hopin tehtävästä luoda yhtenäisyyttä ja käsitellä vaikeitakin teemoja.

Miten rap musiikki- ja kulttuurilajina sitten muokkaa diskurssia nyky-Serbian yhteiskunnallisessa keskustelussa? Vallalla olevat keskenään ristiriitaiset, esimerkiksi maan ulkopoliittista suuntautumista käsittelevät diskurssit vain lisäävät Serbian nuorison hämmentynyttä pettymystä ja vihaa. Poliittis-ideologisia kategorioita käyttäen nuo diskurssit voi jakaa karkeasti kahtia: progressiivisiin ja uuskonservatiivis-nationalistisiin. Kriittinen rap-lyriikka ja sen tekijät pystyvät

osallistumaan yhteiskunnallisessa diskurssissa vaikuttajina samalla tavalla kuin esimerkiksi jazz-musiikki (ns. jazzdiplomatia) kylmän sodan aikana, jolloin amerikkalaiset pyrkivät luomaan parempaa kuvaa omasta yhteiskunnastaan lähettämällä jazz-muusikoita maailmalle ja luottamalla populaarimusiikin ”viisaaseen vaikutusvaltaan” (Aidi 2011, 26). Hip hop -musiikki on ollut jazzin tavoin USA:n maineenparannuslähettiläänä muslimimaailmaan. Esimerkkinä serbialaisten hip hop -artistien osallistumisesta julkiseen keskusteluun toimikoon Marčelon ”Pegla”-kappaleen aikaansaamat reaktiot maan johtavissa medioissa, sekä avoin keskustelutilaisuus Serbian Kansalliskirjastossa 2008, jossa yleisön edessä ruodittiin Beogradski Sindikatin kappaleiden merkityksiä ja viestiä.⁶ Sekä Marčelo että Beogradski Sindikat ovat omalla osallistumisellaan tukeneet erilaisia julkisia tapahtumia: Marčelo on ollut yksi ”Todella tärkeää” -projektin julkistukijoista. Maailmankuulun ammattikoripalloilijan, Vlade Divacin, perustaman säätiön tarkoitus oli keskittyä nuorten osallistumiseen kunnallistasolla. Beogradski Sindikatin jäsenet puolestaan tukivat Belgradin Zvezdaran kaupunginosan asukkaiden kolmen vuoden kamppailua puistonsa säilyttämiseksi.

On kiintoisaa asettaa Beogradski Sindikatin ja Marčelon lyriikat rinnakkain, sillä kaksi Serbian rap-musiikin tunnetuinta edustajaa ovat kumpikin omalla tavallaan edelläkävijöinä luoneet serbialaista hip hopia ja kasvattaneet omia yleisöjään. Beogradski Sindikat on säilyttänyt oman suosionsa, siitakin huolimatta, ettei se ole julkaissut uutta albumia vuoden 2010 jälkeen. Marčelon viides albumi julkaistaan vielä tänä vuonna. Hänet tunnetaan erittäin hyvin myös Serbian ulkopuolella, sillä hän on yksi ensimmäisistä Balkanin räppäreistä, joka hajoamissotien jälkeen keikkaili Bosniassa ja Kroatiaassa. Marčelon joulukuun 2013 Belgradissa pitämänsä konsertin päävieraana nähtiin bosnialainen rap-artisti, Frenkie. Hänet nähdään usein esiintymässä samoilla lavoilla mm. kroatialaisen rap-yhtyeen Elementalin kanssa.⁷

Kriittisenä rap-tekstinä pidän sosiaalisesti oivaltavaa tekstiä, sellaista, jota yleensä on ehkä lähinnä totuttu kutsumaan kantaaottavaksi. Hip-hopin ”parempina” ja ”intellektuellimpina” lajeina on yleensä pidetty voimarunoutta tai sanomallista rapia (*power poetry / message rap*) – rappiä, joka tekee havaintoja yhteiskunnan epäkohdista ja toimii eräänlaisena kansalaisäänänenä. Rappäreitä voidaankin pitää sukupolvensa ääninä, sillä he pystyvät verbalisoimaan viite- tai kohderyhmänsä tärkeitä tunteita ja ajatuksia. Populaarimusiikin luovia kykyjä on sosiaalisten liikkeiden mobilisaation kontekstissa joskus kutsuttu jopa ”totuuden kantajiksi”⁸.

Taustana tässä keskustelussa toimii niin lähi-historia kuin pidemmätkin ajalliset perspektiivit rap-tekstien heijastaessa, representoidessa ja kommentoidessa historiaa – tämä on Blommaertin mukaan synkronisointia. Serbian lähimenneisyydessä totuttu käytäntö Kosovon kysymyksen osalta on ollut, että jos edes uskaltaa yrittää puhua virallisen diskurssin ohi ja vihjaa, että Kosovon itsenäisyyden tunnustusta pitäisi harkita tai jopa toteuttaa se, leimataan maanpetturiksi. Ja niin kuin räppäri Marcelo edellä painottaa, Slobodan Miloševićin (1989–2000) ajoilta periytynyt kahtiajako pettureihin ja patriootteihin näyttäytyy tällä hetkellä Serbiassa selvemmin kuin koskaan. Menneiden yhteiskunta- ja hallintojärjestelmien kategorioita sovelletaan myös nykydiskursseihin ja niin varmistetaan niiden jatkumo.

Belgradilaisen pioneeri-rap-yhtyeen Beogradski Sindikatin narratiivin mukaan he ovat nykyisten ”huomaamattomien sankareiden” (näkyttömän sukupolven) puolustajia⁹. Vertauskuvinaan räppärit käyttävät ensimmäisessä maailmansodassa kaatuneita sotilaita, sekä ”Serbian synnyttämiä sankareita”, millä viitataan serbialaisen eepin runouden perinteeseen. Serbian kansanrunouden perinteitä on monissa yhteyksissä käytetty metaforisena keinona, varsinkin keskiaikaisen Serbian keskuksesta, Kosovosta kertovista ns. Kosovon syklin runoista. Nuo ”serbialaiset aidot arvot” ovat nykydiskursseihin maastoutettuja, eivätkä siis näyt-

täydy omaa historiallista taustaansa (Kosovon taistelu vuonna 1389 ja Miloševićin valtakausi 1989–2000) vasten, vaan ovat synkronisoituja, tuotu osaksi nykyhetkeä, jossa Serbia käy omaa demokraattista kasvuprosessiaan siirtymällä koko ajan lähemmäksi EU:ta.¹⁰

Kerroksittainen samanaikaisuus on Blommaertin mukaan enemmän diskursiivinen sääntö kuin poikkeus (2005, 126–127). Termillä hän viittaa pitkään historiallisen vaiheeseen, joka on puheessa tai tekstissä tiivistetty joko tietoiseksi tuotokseksi tai epätietoiseksi reproduktioksi. Diskurssien synkronisointi tarkoittaa, että me puhujina rekisteröimme asioita, jotka näyttäytyvät samanaikaisina, vaikka itse asiassa eri piirteet toimivatkin eri tasoilla. Blommaert käyttääkin tässä historioitsija Fernand Braudelin (1981) määritelmää kolmesta kerroksittaisesta historian aikajanasta: pitkäkestoisin (*longue durée*), esimerkiksi hiljaa tapahtuva systeemin tai yhteiskunnan muutos, joka voidaan käsittää ainoastaan kahden muun, lyhyemmän aikajanan kautta, eli keskikestoisen (tietyn poliittisen hallinnon aika tai kapitalismille luonteenomainen kasvun ja kriisin sykli) ja tapahtuman, eli *événement*. Viimeksi mainittu aikajana mitataan yksilön tasolla, sen illuusioilla ja vaikkapa arkielämällä. Näin ollen Kosovo-tematiikan käyttö nykynuorison populaarimusiikissa voidaan nähdä diskursseja synkronisoivana ja intertekstuaalisena keinona, jolla aktivoidaan myyteiksi muuttuneet kansalliset arvot. Kielikuvat maanpäällisestä ja taivaallisesta valtakunnasta sekä isänmaan puolustajista ja pettureista toimivat muinaisesta Kosovo Poljen taistelusta kertovien runojen perintönä.¹¹ Siksi diskursiiviset viittaukset sellaisiin merkityskategorioihin kuin etnisyys tai vastaavasti ideologis-poliittisiin kategorioihin, kuten progressiivisuus tai radikaalius, ovat Serbiassa erittäin historiallisesti latautuneita. Esimerkkinä toimikoon Beogradski Sindikatin Belgradin areenassa keväällä 2012 pitämä suurkonsertti, jossa lähinnä jalkapallo-otteluille tyypillisesti julistettiin ”Kosovo on Serbian” tai ”*Republika Srpska* (serbien asuttama osa Bosniaa ja Hertsegovinaa) on Serbian”. Tekstuaalista loogisuutta ja koherenssia

korostetaan supistamalla historiallisten diskursioiden kerroksellisuuden merkitystä vain yhteen, jatkuvaan diskurssiin. Kosovo on historiallisiin faktoihin vedoten ollut osa Serbiaa, *Republika Srpska* taas puolestaan osana mm. 1990-luvun poliittis-ideologista Suur-Serbia -retoriikkaa.

Synkronisointia käyttävät artistit käsittävät itsekin kategoriat ”petturi” tai ”sankari” myytillisellä tavalla, kun taas nykyhetken realismia puolustava artisti pyrkii ymmärtämään kaikkia historian aikajanoja ja niistä aiheutuvaa uudelleenkategorisointia. Artistien rap kumpuaa siis historiallisuuden eri positioista käsin. Diskurssin synkronisaatio peittää näin diskurssien historiallista kerroksellisuutta. Yksinkertaistamalla voidaankin olettaa, että kategorialla ”isänmaallinen” on todennäköisesti ollut aivan toisenlainen merkitys 1300-luvun Kosovon taistelusta menneinä vuosisatoina kertoneille runoilijoille kuin 1990-luvulla, jolloin Beogradski Sindikatin ja Marčelon ikätoverit olivat vasta lapsia. Serbian päämiehenä Slobodan Milošević pystytti Kosovon myyтин entisen Jugoslavian raunioille ja samalla serbinationalismin uuden nousun kärkeen, jolloin kyseinen serbialaisille hyvin tuttu myytti sai kokonaan uuden viitekehysten. Tämänkaltaisen historian käyttö luo Foucault'n (2003) mukaan anakronismin: erilaisten indeksikaalisten järjestelmien ympärille järjestynyt diskurssi ei salli liikkuvuutta eri kontekstien välillä. Tämä puolestaan aiheuttaa vaikeuksia ymmärtää, mitkä ovat diskurssien merkitysten jatkumot ja koherenssi.

Aikaansa sopiva kulttuurisemantiikka

Synkronisaatio kertoo positioista, jonka näkökulmasta joku puhuu. Se on hetki historiassa, joka kristallisoituu tavoissa puhua, ns. *epistemoisissa positioissa* (ks. Blommaert 2005). Siksi se paljastaa miten yhteiskunnassa valtaa käytetään, varsinkin siellä, missä vallankäyttö yhtyy arjen rationaalisuuteen. Jos Beogradski Sindikat saa kuulijansa uskomaan, että juuri heidän esittämänsä todellisuus on ainoa oikea

ja kaikki muu elitististä petturien puhetta, niin yleisö tuntee, että ”he kertovat juuri sitä mitä me ajattelemme” tai ”he ovat kuten me”.¹² Kahden Yhdysvaltain presidentin, Abraham Lincolnin ja George W. Bushin, puheita tutkinut Michael Silverstein (2003, 119) toteaa Bushin retoriikan olleen *on message*, täsmälleen sopiva sen ajan kulttuurisemantiikkaan, sillä se puhutteli sen hetken enemmistöä. Serbialaisen rap-tuotannon tapauksessa Beogradski Sindikat täyttää enemmistön odotukset puolustamalla Serbian historiallista jatkumoa Kosovossa, kun taas ”progressiivinen” räppäri Marcelo ei siihen edes pyri (”Kadotimme Kosovon”). Beogradski Sindikatin lyriikat ja välikommentit konsertissa ilmentävät ajatusta ”meidän tapamme puhua” sekä ”heidän, joita ihailemme” (Blommaert 2005, 136). Tässä juontoesimerkki konsertista:

”Meillä on täällä tänä iltana paljon ystäviä Republika Srpskasta. Kun minä sanon Republika Srpska te sanotte Serbia. Kun minä sanon Kosovo te sanotte Serbia... Jos me unohtamme Kosovon, huomenna meidätkin on unohtettu.” [Yleisö ulvoo: Kosovo on Serbian.] ”Nostakaa kädet Äiti Serbialle, joka tänäkin päivänä synnyttää ritareita.” [Seuraa runo Belgradin uhrauksesta maailmansodassa. Taustanäytöllä esitetään kuvia kyseisestä sodasta. Konsertti alkoi hälytyssireeniin äänellä ja taustakuvalla, jossa luki 21.3.1999, eli päivä jona NATO alkoi pommittaa Serbiaa.]

Jo yhdestäkin yksittäisestä käsitteestä tai sanasta voi Silversteinin mukaan tulla oikopolku maailman ymmärtämiseen (2003, 119). Viittaukset Kosovoon, sen synnyttämiin myytteihin sankareista ja häviöistä, sekä uskonnollisviritteinen retoriikka ylläpitävät kryptisen nationalistista kiinnostavuutta ja vastaanottavuutta. Sen sijaan viittaaminen serbialaisuuden ajoittain ongelmalliseen suhteeseen Serbian kirkkoon ja sen kyseenalaisiin henkilöihin ja heidän tekoihinsa, leimataan epäisänmaalliseksi.¹³ Lisäksi kasvava tarve ymmärtää kansalaisyhteiskunnan periaatteita ottamalla enemmän vastuuta itse on sekin riskialtista yhteiskuntakritiikkiä. Po-

liittisistä protesteista, jalkapallo-otteluista ja tiettyjen puolueiden edustajien puheista tunnetut metaforat Kosovon ikiaikaisesta yhteenkuuluvuudesta Serbiaan luovat tunnetta siitä, että kyseinen diskurssi on ainoa oikea tapa olla isänmaallinen. Ristiriitaiseksi asian tekee se, että poliittisessa todellisuudessaan Serbia käy koko ajan neuvotteluja Kosovon kanssa uusien suhteiden muodostamisesta. Samalla kuitenkin ylläpidetään tilannetta, jossa ei ole sallittua tai toivottua puhua uudenaikaisesta Serbiasta, uusien sukupolvien Serbiasta, joka on hävinnyt historiassa monia taisteluja, mutta joka on samalla osannut mennä eteenpäin.

Historioitsija Dubravka Stojanovićin mukaan Serbian nykyhallitus tulee puheillaan paljastaneeksi, että sen sisällä on olemassa kahtiajako, jossa painotetaan yhtäältä eurooppalaisuutta ja toisaalta Moskova-myönteisyyttä. Serbian nykyinen presidentti Tomislav Nikolić vierailee tämän tästä Moskovassa ja käyttää omissa puheissaan samaa retoriikkaa kuin serbinationalismin ollessa voimakkaimmillaan.¹⁴ Historioitsijan mukaan nykyisen hallituksen kannattajat haluavat mieluummin kuulla hallitukselta enemmän EU-vastaista puhetta, sekä nähdä entistä suurempaa kansallismielistä otetta.

Beogradski Sindikatin tekstit voidaan nähdä eräänlaisena *vox populismina*. Heidän sanoituksensa ja kertomuksensa kritisoivat nykyhallituksen edeltäjää samalla tavalla kuin he voisivat kritisoida mitä tahansa edellistä tai tulevaa hallitusta, sillä samantyyppiset toimintatavat ovat periytyneet hallitukselta toiselle.

Meillä oli hyvät mahdollisuudet 5. lokakuuta
kääntää uusi sivu tappamalla se politisoiva paska.
Kun he voittivat omat paikat, he sanoivat, ok,
nyt on hyvä,
menneet ovat menneitä, nythän olemme Euroopassa,
sillä käveleminen Slobon kengissä ei olekaan
niin vaikeaa.
--
jos tämä on mielestäsi demokratiaa, tarvitset kyllä
lääkärinä.

Aikaansa sopiva kulttuurisemantiikka tukee ajatusta, että enää vain kansan arvojen puolesta pitää taistella. Tämä samaan aikaan naiivi, absurdi ja anarkistinen näkemys, sekä jatkuva viittaus maan rajoihin on tuttua populistien puheista.¹⁵ Näistä poikkeavat mielipiteet luokitellaan epädemokraattisiksi ja elitistisiksi. Mikä sitten on räppäreiden asema ja merkitys ”oman totuuden” kertojina? Beogradski Sindikatin jäsenet ovat vanhempia kuin yleisönsä, he kertovat nykyhetken Serbiasta nojaten epärealistiseen kuvaan maantieteellisestä ja historiallisesta kehityksestä. Onko niin, että huomaamattomat sankarit¹⁶ yhdistetään sellaisiin sankareihin ja tapahtumiin, jotka ovat jo menetettyjä?

Oikea ja väärä isänmaallisuus

Musiikista, nationalismista ja Uuden Euroopan rakentamisesta kertovassa teoksessaan Philip V. Bohlman (2011, 5–6) väittää, että nationalismiin ei nykyään tarvitse utjuttautua musiikkiin vain ylhäältä päin, vaan se voi tehdä sen ihan mistä vain tulokulmasta, niin kauan kuin on olemassa muusikoita ja yleisöjä, jotka ovat halukkaita mobilisoimaan kulttuuriliikkeitä näistä nimenomaisista kulmista. Musiikki mukautuu palvelemaan kansaa, ei siksi että se on kansallisten ja nationalististen ideologioiden tuotosta, vaan siksi, että kaikenlaista musiikkia voidaan hyödyntää prosesseissa, jotka muovaavat kansaa. Musiikilla pystytään kertomaan kansallisista myyteistä ja muokkaamaan ne haluttaessa nationalistisiksi kertomuksiksi. Musiikki piirtää kansallisia rajoja, vaikka se samanaikaisesti voi mobilisoida niitä, jotka haluavat ylittää tai rikkoa noita rajoja. Musiikki voi vahvistaa kansan uskonnollisia hyveitä, mutta samalla se voi sekularisoida uskontoa valtiolle sopivaksi.

Jos Marčelo luokitellaan petturiksi hänen esittämänsä kriittisen lyriikan myötä, niin voidaan kysyä edustaako Beogradski Sindikat -yhtye patrioottiräppiä? Yhtyeen isänmaallisuus on kulkenut pitkän matkan Miloševićin vastaisesta diskurssista post-miloševićiläisen ajan oraalla olevan demokratian kritiikiksi vain tullakseen

tietynlaiseksi kryptiseksi nationalismin puolestapuhujaksi niille, jotka yhtyeen mielestä ovat Serbian ”unohdettuja ääniä”. Ja vaikka moni olisi samaa mieltä yhtyeen kanssa siitä, että kaikki hallitukset vuoden 2000 jälkeen ovat vaalineet vain omia etujaan ja säätäneet lakeja ainoastaan nopeiden ja helppojen ratkaisujen vuoksi, ongelmaksi saattaa nousta yhtyeen nationalistisen diskurssin jatkuvasti lisääntyvä käyttö. Yhtyeen lyriikassa tulkitaan diskurssien luontaista kerroksellisuutta yksinkertaistamalla sitä ja tuomalla se vain yhteen, nykyhetken tasoon. Otetaan esimerkiksi yhtyeen kappale ”Déjà vu”, joka julkaistiin vuonna 2007, seitsemän vuotta Slobodan Miloševićin lopullisen vallan murtumisen jälkeen. Tämä kappale voidaan ymmärtää nuorten miesten suorasukaiseksi protestiksi uutta, aluksi oletettavasti demokraattista hallintoa kohtaan, joka loppujen lopuksi korruption ja demagogian myötä osoittautui liiankin samanlaiseksi kuin edeltäjänsä. Moni Serbian kansalainen olisikin voinut samaistua tähän pettyneen kansalaisen sanomaan, jossa viitataan siihen, miten Kosovoa ja vuonna 2003 murhatun demokraattisen puolueen perustajan ja maan silloisen pääministerin, Zoran Djindjićin, nimeä käytetään poliittisten irtopisteiden keräämiseksi.

Kaikki samaa on, paitsi häntä ei enää ole / Sloba kuoli, mutt missä on ongelmien loppu? / valtio on rikki idioottien tekojen takia / politiikka on sama, vain nimet ovat eri. / Koštun on rehellinen, äänestäkäämme häntä / ei haittaa, että hän saattaakin meidät huonompiin aikoihin, demagogiat massoille ideoiden sijaan / Kosovon käyttö vaalimenestyksen takia / sellainen yhteiskunta olemme, koska sellaista on kaikkialla / yhteiskunta koostuu murhaajista ja bisnesmiehistä / miškoviceista, mitroviceista, johtavista persoonista / koska he maksavat omien politiikan sätkynukkien vaalikampanjat / sen sijaan, että olisivat hullujen huoneessa, radikaalit ovat eduskunnassa / ja Nikolić kirjoittaa nyt lakejamme, koska he sallivat sen / kaikki puhuvat jatkuvasti Zoranista ja Kosovosta / ja selän takana sanovat, sehän oli opposition syytä / hänen miehensä jäivät työttömiksi / me

seuraamme visiota, on motto julisteissa / kaikki on samaa, paitsi, että teillä on hansikkaat / otatte omaanne kun tehtaita myydään / ette piittaa, että kansa elää rajoilla / kansa on nälkäinen ja te ruokitte sitä valheilla.

Beogradski Sindikatiin on kohdistunut suuri huomio ja kritiikkiä jo vuonna 2003, kun konkreettisen syytöksen sisältävä kappale ”Govedina” (Lehmät) nosti kapinan Euroopan ja uuden demokratian vaatimia anti-serbialaiseksi ymmärrettyjä muutoksia vastaan. Kappaleessa ikään kuin samaistetaan pettymys oman maan hallinnon saamattomuuteen yhteiskunnallisesti välttämättömän muutostarpeen kanssa: ikään kuin emme saisi enää olla Serbejä, joilla on oma vaskiorkesterifestivaali Etelä-Serbian Guča -nimisessä kylässä, ja meidän pitää ”sietää” edellisen ja edellisten epookkien suurinta vihollistamme, naapurejamme kroaatteja, ja pitää myös ”sietää” kansalaisyhteiskunnan puolestapuhujaa Borka Pavićevićia¹⁷ ja varsinkin ortodoksikirkon suurimpia mörköjä – homoseksuaaleja. Viimeisellä rivillä protesti kulminoituu sanoihin ”en häpeä”, jotka voidaan tulkita serbialaisten mykäksi, yhä epämääräiseksi ja epätodelliseksi koetuksi syyllisyyden tunteeksi ja sitä kautta ehkä myös pikkuhiljaa kehittyväksi vastuuntunnoksi. Nämä tunteet liittyvät vahvasti oman lähihistorian kivuliaaseen läpivalaisuun, joka vaatii rohkeaa itsetutkiskelua. Mikä tahansa syytös sotarikoksista, sellaisten käsittely tai sellaisista mahdollisesti langetettu tuomio on merkittävä, ei vain asianosaisille, vaan kuten Eric Gordyn (2013, 14) loistava analyysi kiteyttää, sosiaalisen kollektiivin kaikille jäsenille. Näin ollen tällä kaikella olisi huomattavia vaikutuksia myös ihmisten itsetuntoon ja käsitykseen omasta kansallisidentiteetistä.

He haluavat meidän käyttäytyvän kuin engelsmanit kun otamme vieraat vastaan,
he haluavat meidän unohtavan Gučan, serbian kotijuustot ja rakijan.
He haluavat, että siedämme kroaatteja, Borkaa ja gay pride -kulkueita.

Vittuun kaiken maailman Levien dokumenttielo-
kuvat kanssa
en häpeä, että olen täältä kotoisin.

Marčelon kielellisessä laboratoriossa ajatus häpeästä tuodaan esille päinvastaisesti: Hänen kappaleensa ”Senke” (Varjot) kertosaikaisesti sanotaan:

Ja nyt tiedän, ettei meitä ole, minua hävettää.
Serbia, se talo ristivedossa¹⁸. Äitini Serbia, pyyhi
kyyneleet ja anna anteeksi luut ja ihmisen ilkeys /
kohta sinulle jälleen Oodi ilolle soi, lupaan sen. Et
enää joudu katsomaan kauheutta, kun ihmiset sen
tajuavat, ja kun ikätoverini ulkomailta palaavat. /
Palaan takaisin siihen iloiseen elämään / palautan
kaverille rahat, jotka lainasin pari kuukautta sit-
ten (ostan uuden sydämen, koska tämä vanha on
täynnä haavoja menneiltä ajoilta / ei enää sotia ja
verisiä taisteluja.

Synkronisoinnin mekanismit näkyvät näissä kahdessa, vuosina 2002 ja 2005 julkaistussa kappaleessa, historiallisesti erisuuntaisina: Beogradski Sindikatin lyriikat puolustavat Serbian omaa yksinvaellusta kohti tuntematonta korostamalla historian symboliikkaa, kun taas Marčelon röpissä halutaan katsoa tulevaisuuteen ja palata sellaiseen tilaan, mikä yleisesti on ymmärretty normaaliksi elämäksi. Marčelon kappale välittää kertomuksia nuorten ihmisten arjesta. Säkeellä ”ei enää sotia ja verisiä taisteluja” Marčelo näyttää aloittavan kriittiselle itselleen uskollisena lähimenneisyytensä kohtaamisen varmistamalla, että merkityt tapahtumat eivät koskaan enää tule toistumaan (Gordy 2013, 14). Beogradski Sindikatin lyriikoissa viestitään, että he eivät halua sellaista muutosta, joka ulkopuolisen tarkkailijan silmin voidaan ymmärtää maan modernisaatioksi. Vuonna 2013 julkaistussa, tämän artikkelin alussa mainitussa, kappaleessa ”Pegla”, Marčelon kappaleen päähenkilön, Darkon, sanotaan oppineen arvoja lempibändiltään – intertekstuaalinen viittaus taisei kohdistua juuri äsken mainittuun Beogradski Sindikatin kappaleeseen.

Omassa tuotannossaan Beogradski Sindikat on, mielenkiintoista kyllä, hyödyntänyt sekä Kosovon myyttiä että muita Serbian historiasta tunnettuja ja hävittyjä taisteluja serbialaisuuden korostamiseen.¹⁹ Laulussa ”Olovni vojnici” (Lyijysotilaat) kappaleen introna käytetään kuuluisan serbimajuri Gavrilovičin puhetta vuodelta 1915. Puheessa sotilaiden taistelumoraalia nostatetaan viestillä, jonka mukaan Belgrad uhrautuisi kyllä koko Serbian kuningaskunnan puolesta, vaikka Itävalta-Unkarin ja Serbian rajalla sijaitsevaa pääkaupunkia pitääkin yhä puolustaa kansallisyllpeyden nimissä. Puhe päättyy sanoihin: ”Teidän ei tarvitse huolehtia enää omista elämästänne, koska niitä ei enää ole. Siksi, eteenpäin, kunnia kuninkaalle, isänmaan puolesta! Eläköön kuningas, eläköön Belgrad.” Kappale ”Lyijysotilaat” kertoo sodan taisteluista lähikuvin. Se käsittää metaforisesti jokaisen kansalaisen sotilaana, sillä lyriikoissa sanotaan:

Vuoromme on tullut, me emme enää ole tärkeitä,
juoksemme taisteluun, jota kansamme selviäisi.
Olemme sopuisasti, sama askel sama mieli, nyt
tarvitaan jokaista sotilasta puolustuksen turvaksi.

Tämäkin taistelu on jo etukäteen hävitty, koska vihollinen on ylivoimainen, ja taas kerran urhea serbisotilas valitsee tietoisesti kuoleman kansallisen tappion asemesta. Miten tällainen diskurssi yhtyy nykyhetkeen? Onko tarkoitus uhmakkaasti ylläpitää diskursssia isänmaallisuudesta sellaisena kuin se ymmärrettiin vuosina 1389 ja 1915? Jos maan jatkumo rakennetaan hävittyjen sotien varaan ja kyseenalaisista uhrauksista kertovien diskurssien pohjalta, miten edistykellinen sellainen jatkumo voi olla? Kysymykseksi nouseekin, eikö Serbian historiasta löydy mitään muuta, johon nojaten voisi rakentaa kansalle nykyaikaisen itsetunnon? Marčelo ehdottaa lääkkeeksi oman kielen ja traditioiden kunnioittamista ja modernien länsimaisten ihmisarvojen hyväksymistä. Kappaleessaan ”Senke” (Varjot) räppäri esittää yhden mieleenpainuvimmista aforismeistaan: Jos isänmaa kerran on äiti, niin se totisesti sortuu lapsenmurhaan.

Kansallinen ja kansallismielinen lyriikka

Diskursiivinen vastakkainasettelu näkyy parhaiten siinä, miten teksteissä viitataan ”meihin” ja ”teihin”. Varauksella pitää sanoa, että rap-kulttuuriin kuuluu vastustajan ”dissaus”, vähätely, pilkka. Tämä voi seuraavissa esimerkeissä näyttäytyä sekä kulttuurinomaisena verbaalin taistelun piirteenä että kuvauksena vaihtoehtoisesta serbialaisuudesta. Otan ensimmäiseksi esimerkin Marčelon kappaleesta ”Senke” (Varjot):

Jalattomien patrioottien kainalosauvoja käyttäen
luotu unelma.

Olenkohan minä vanhemmilleni pettymys,
kun en piittaa sodista, sillä jokaisella sodalla on
oma ohjaajansa?

Anna olla, veliseni, kutsu mua vaan ”korkeamman
rotumme” petturiksi!

Ihmiset, hei, teille on asennettu ansa, mutta var-
jopuoli teille sopii.

Kun kysytään Radikaalipuolueen kokoontumisissa
olleilta, koko universumin pitää olla serbialainen,
kiitos.

Mä puhdistaisin teidät kaikki! Muka Serbian
puolesta huudat,
muttet tunne yhtään perinnettä, ikonia käytät
koristeena!

Et osaa kielioppia, etkä ruumiillista työtä tehdä.

Mua oksettaa koko tuo touhu, minä ja kapinani
olemme unelmatiimi

Olen suurempi patriootti vaikka en protesteissa
vislaa!

Parempi ois, jos tutkisit, mistä tulet. Ei enää leik-
kejä ilman leipää!

Nämä säkeet kuvaavat dialogia ”toisen” kans-
sa. Se ”toinen” on itseään todennäköisesti parem-
pana patrioottina pitävä, joka tämän Marčelon
kappaleen mukaan kannattaa Suur-Serbiaa
(”koko universumi serbialaiseksi, kiitos”) ja kävi
silloisen Radikaalipuolueen kokouksissa²⁰. Sen
”toisen” rajallisen isänmaallisuuden ymmärtä-
misestä kertoo kulttuuriin ja kieleen kohdistuva

välinpitämättömyys. Aidon ja rajallisen isän-
maallisuuden määrän mittauksessa usein juuri
tietämättömyys näyttäytyy perusteluna sille,
että esim. Kosovon merkitystä käytetään osana
nationalistista diskurssia ilman sen merkityksen
syvempää pohdiskelua tai yritystä käsittää ja
todentaa nykyhetkeä. Sen lisäksi monille nuorille
Kosovo jääkin ainoastaan myyttiksi. Tällaiselle
nuorelle Marčelon lyriikka maalasi kasvot ja
sielun artikkelin alussa mainitussa kappaleessa
”Pegla” (Rauta): ”Hän rakastaa omaa kansaa,
rakastaa Kosovoa ja sille antaisi elämänsä”.
Nimi Kosovo tuntuu aina ilmaantuvan samassa
kontekstissa, jossa mainitaan kansa ja uskonto.
Serbialainen virallinen diskurssi käyttääkin
entiselle provinssilleen nimiä Kosovo ja Meto-
hija, jossa jälkimmäinen viittaa kirkon maahan
ja sen omaisuuteen. Progressiivisuuden nimissä
Marčelo diagnosoi tätä toisaalta ymmärrettävää
sekoitusta nostalgiaa, häviön hyväksymisen
vaikeutta sekä historian oikojia ehdottamalla
elämän shakkipelissä kokonaan uudenlaista
siirtoa eteenpäin:

Olipa kerran eräs päätön ja hännätön maa, häm-
mentyneenä odotti jotakin.

Se kokeili kerran kaikkea, muttei löytänyt itselleen
lääkettä.

Syntiset virheitään eivät näe, joten syntinsä eivät
häiritse.

Aatamin ja Eevan pojat sokeasti seuraavat käär-
mettä.

Käynnistä kello, se on shakki ja matti! Minusta
nyt on vanhojen viisareiden loppu.

Sano minulle, mistä nämä tyngät,
Kannattaako itkeä nyt kun hävisimme kaiken?

Koska ei ole Suur-Serbiaa, ei ole Kosovoa.

Ja miehemme, jolla oli visio, tapettiin.

Joten nyt syömmе soppamme haarukalla.

En halua Serbialle voimaa vaan älyä.

Jos kuolleet nyt rakastavat meitä, nuo ovat heidän
aidot odotuksensa.

Ehkä meillä ei ole käytöstapoja, mutta meillä on

kaunis kieli,
kaunis kansantaide ja se on minun ylpeyteni –
ymmäräthän?

”Uusi Babylon” -nimisessä kappaleessa Marčelo ikään kuin uudelleen muokkaa nationalismin käsitettä kurkistamalla tulevaisuuteen – millainen pitää uuden Serbian olla? Sen sijaan, että maa keskittyy voimansa kasvattamiseen, sen on oltava älykkäämpi. Sen on myös ymmärrettävä, että kansallisylpeyden aiheita voivat olla muutkin kuin ne, joihin on totutusti nojattu. Tämä vuonna 2005 julkaistu kappale keskustelee Beogradski Sindikatin moton kanssa, jonka ympärille bändi rakensi koko valtavan konserttinsa 28. huhtikuuta 2012 Serbian suurimmalla sisäareenalla (Beogradska Arena), jonka näki eri arvioiden mukaan noin 19 000 ihmistä. Lavan näyttötaulussa luki ”Tämä on se Serbia, jonka haluamme”. Vaikka yhtye ei julistanut kannattavansa mitään tiettyä ideologiaa tuolloin lähestyviä vaaleja ajatellen, he käyttivät kymmenen vuotta aiemmin tekemiään kappaleita – tuolloinhan Serbian tilanne oli toisenlainen. Konsertin kaikki juonnot ja välipuheet kuulostivat silti populistisilta, tai *vox populismilta*, kuten Blommaert asian ilmaisee.

Kyseisessä konsertissa esitettiin sujuvasti kappaleita korruptiosta, ongelmasta, joka on ollut yhteinen Serbian kaikille hallituksille. Kovin kritiikki kohdistui demokraattisen puolueen johtamaan hallitukseen, joka konsertin aikanaan vietti valtakautensa viimeisiä päiviä. Kuultiin myös palopuheita siitä, kuinka Serbia ei ole myytävänä, mikä liittyi kysymykseen Serbian tulevaisuudesta ja siihen yleisesti tunnettuun tulkintaan, että Serbia saa Euroopan unionin jäsenyyden ”myymällä Kosovon”, eli luopumalla vaatimuksesta, että Kosovo on ja tulee aina olemaan osa Serbiaa. Kielteisyyks EU:ta kohtaan on Serbiassa todennäköisesti kasvanut Kosovon vuonna 2008 tapahtuneen itsenäisyyden julistamisen jälkeen, sillä monet kansalaiset kokivat tuon prosessin Euroopan unionin Serbian historiaan puuttumisena (vrt. Bohlman 2011, 247). *Vox populism*in kautta diskurssien

synkronisointi tapahtuu niin, että puhuja assosioi itsensä systeemiin antamalla sille historiallisen position (Blommaert 2005, 156).

Edustaako Kosovo serbialaiselle kansalliselle itsetunnolle sitä historiallista jatkumoa, joka säilyy jopa silloinkin kun maan hallitukset epäonnistuvat ja pettävät odotukset? Onko Kosovon myytti niin vahva symboli serbialaisuuden pysyvyydelle, että sen valtaamaa tilaa ei nykynuorillekaan pysty mikään muu täyttämään? Toisaalta Beogradski Sindikatin diskurssissa Kosovo rinnastetaan Republika Srpskaan, joka tuo mieleen oletettavasti jo loppuun kirjoitetut puheet Serbian valtion rajoista. Näitä kahta keskenään erilaista tapaa kytkeä historia musiikkitekstiin on tarkasteltava kansallisen (*national*) ja kansallismielisen (*nationalist*) musiikin määritelmien valossa. Näiden kahden määritelmän ero on siinä, miten kansa käyttää musiikkia siirtämällä huomion maan rajoihin (Bohlman 2011, 58). Kansallismielinen musiikki pyrkii usein mobilisoimaan rajojen kulttuuripuolustusta. Bohlmanin mukaan kansallinen musiikki korostaa sisäisiä ominaisuuksia, kuten kansallinen kulttuuri ja se on lähtöisin metaforista, joissa korostetaan kansan alkuperää. Kansan kieli ymmärretään erillisenä. Kansallismielinen musiikki taas perustuu ulkoihin uhkiin; kansallinen kulttuuri on uhattuna ja sen olemassaolo on tehty epävarmaksi ulkopuolelta. Oman kulttuurin alkuperä ei ole yhtä tärkeä kuin kulttuurin selviytyminen.

Beogradski Sindikatin repertuaarista löytyy monia kappaleita, joiden sisältö on metaforisin keinoin hyvin eksplisiittisesti taistelunomainen. Siinäkin se seuraa suuren eepillisyyden tyylilajia. Kappaleessa ”Kukaan ei voi tietää” räpähtää:

Arnautien kobrat purevat jalkoihin ja niiden myrky veressä kutsuu äänekkäästi taisteluun
Koska niiden halu ottaa se, mikä on rakkainta, saa huulilleni kitkerän maun
Serbit, tämä on teidän, huudan ja keidän mielettömät tuskat
kun kädestäni viedään maatani, tuskani pois.
Maailma halua ottaa minulta verellä kastellun nurmen ja tuhota nukkuvat esi-isieni luut, pyhi-

myksieni jäännökset
en anna teidän tehdä sitä, koska kaikille on lapsi-
emme takia antautuminen kielletty
teidän tuloanne odotan sillalla, albaani, no pasaran,
Serbien kanssa tai yksin jäät.

Tämän retoriikan vastapoolina toimii Marčelon yllä mainittu kappale ”Varjot”, joka kertoo Kosovosta, Serbian ”kulttuurikehdon” maakunnasta ja sen kadottamisesta. Marčelon kappale saattaakin esittää kuitenkin totuudenmukaisemman historian tulkinnan ja ehdottaa vaihtoehtoa kovalle nationalismille – rationaalinen ylpeys omasta kansasta, sen kielestä ja perinteistä loukkaamatta muita kansoja.

Arkirationaalisuus, progressiivisuus ja tulevaisuus

Marčelon ja Beogradski Sindikatin lyriikat edustavat kategorisesti samana historiallisena hetkenä tapahtuvaa ja yhteiskunnallisesti kantaaottavaa räppiä. Hetki on tärkeä osa synkronoivaa tapahtumaa. Nämä räppääjät ilmentävät kuitenkin erilaista suhtautumista historiaan: Marčelo kokee sen vaativaksi, tuhoisaksi ja surulliseksi. Hän ei halua palata ajassa taaksepäin. Hän ei myöskään viittaa mytologisiin symboleihin; Kosovo on hänelle osa menneisyyttä, historiallista muistoa ja hävityn historian vaihetta, joka symbolina on yhä kovin tärkeä ”toisille” muttei ”hänelle”. Beogradski Sindikatin räppääjille historia on osa maan nostalgista arvoa, jota jokaisen seuraavan sukupolven ehdottomasti pitää kantaa mukanaan. Historiaan suhtaudutaan runollisen sankaruuden ja sotilaallisen eppisyyden kautta. Tämän hetken ymmärtämisessä on suuret erot: Marčelo käsittää nykyajan vaikeana, taloudellisesti ja kulttuurillisesti marginaaleissa elävänä. Hän tarkkailee ihmisten käyttäytymistä ja sitä kautta rakentaa ajatuksia ja arvioita kansasta.

Hän vaatii ihmisiltä enemmän, sellaista, mitä yhteiskuntakaan ei vaadi – enemmän vastuuta ja aloitteellisuutta, hyvän kansalaisyhteiskunnan perustaa. Hän peräänkuuluttaa tulevaisuutta, miten kaukaiselta se ikinä tuntuukin.

Beogradski Sindikatin nykyhetki on pysähtynyt kymmenen vuoden taakse, samanlainen kritiikki on kierrätetty ja kohdistettu kaikkiin 2000-luvun hallintoihin ja kansalaisten ainoaksi jäljellä oleviksi arvoiksi on nostettu kansan kryptinen taistelu, uskonto, Serbia ja Kosovo. Tällä strategialla yhtyeen on onnistunut pitää yllä ”kansan syvistä riveistäkin” kumpuavaa mykän pettymyksen perinnettä, joka hiljaa ja huolella vaalii tuskaansa vaatien samalla Äiti-Serbiaa lohduttamaan lapsiaan kaltoin kohdeltuna kansana, ilman hip hop -kulttuurissakin tunnetun mobilisaation tarvetta. Tällainen ”arkirationaalisuuden anti-intellektuaalinen ääni” korostuu myös yhtyeen lyyrissä tyyliissä, jota kuullaan usein myös maan julkisessa poliittisessa ja kirkollisessa diskurssissa. Kun samantyyppiseen diskurssiin törmää joka puolella, tulee Blommarterin (2003, 141) mukaan ”arkirationaalisuudesta legitiimi ja analyttinen tapa puhua politiikasta ja historiasta”.

Marčelon teksteistä löytyy enemmän nykyhetken ja tulevaisuuden törmäyspisteitä, hän ei pyri synkronoimaan kerroksittaista samanaikaisuutta. Beogradski Sindikat käyttää teatraalisia keinoja saavuttaakseen kansan huomion ja herättämään sen hurmioon iskulauseilla: ”Serbit, tämä on teidän”, ”En häpeä” jne. Samanlainen kansallismielinen demagogia korottaa ääntään myös esim. jalkapallo-otteluiden yleisössä. Kun tämänkaltainen, suhteellisen laajalle levinnyt retoriikka on vieläpä sukua maan valtaeliitin viestinnälle, on kaikilla yhteiskunnan tasoilla helppo leimata muunlaiset mielipiteet ”petturiin” puheiksi.

Viitteet

- 1 Haastattelu Martinovic 2013.
- 2 Kyseinen rap-kappale on osa belgradilaisen nuorisoteatteri Dadovin 55-vuotijuhlanäytelmää. Nigel Williamsin kirjoittama *Class Enemy* kertoo koulumaailmasta ja nuorten väkivallasta. Kappale ”Pegla” on osa Marčelon näytökseen tekemää musiikkia.
- 3 <http://mondo.rs/a633124/Zabava/Zvezde-i-tracevi/Bojani-Maljevic-pretili-zbog-Marcelove-Pegle.html>. 12.11.2013
- 4 Serbiassa oli tulossa toukokuussa 2012 sekä kunnallisvaalit, parlamenttivaalit että ennenaikaiset presidentinvaalit. Ennen vaaleja Serbiaa hallitsi kahden kauden verran demokraattinen puolue liittolaisineen, mutta hallituskoalitio sai osakseen kovaa kritiikkiä omavaltaisesta toiminnastaan. Kritiikin kärki kohdistui presidentti Boris Tadićiin, joka ulkomaailmalle edusti uutta ja demokraattista Serbiaa, mutta monille kotimaassa omanvoitontavoittelua. Kansalaisten kritiikki ja sen myötä myös usein julkituotu mahdollisuus olla äänestämättä tulevissa vaaleissa enteili todennäköistä vallanvaihdosta. Demokraattisen puolueen oppositiona ja haastajana vaaleissa toimi Serbian oikeisto, eli Serbian Edistysellinen puolue (jonka päähenkilöt olivat Radikaalipuolueen riveissä mukana hallitsemassa maata jo Slobodan Miloševićin aikana) sekä alun perin Miloševićin oma Sosialistinen puolue, jota nyt oli johtanut jo vähemmän kansallismieliseksi kääntynyt Miloševićin entinen oikea käsi, Ivica Dačić, joka vielä ennen näitä vaaleja oli demokraattien liittolainen. Toisin sanoen vallanvaihdos tarkoittaisi paluuta, ainakin puolueiden nimien perusteella, 1990-luvulle. Serbia sai oikeistolaisen presidentin ja oikeistososialistisen hallituksen. Maininnan arvoista on sekin, että pienemmät ja ärhäkkäämmät ääriäidän oikeistoryhmittymät, kuten Dveri, saivat huomattavan paljon ääniä.
- 5 1990-luvun lopussa rock-musiikki toimi kognitiivisenä käytäntönä, tiedon luojana, mikä puolestaan johti opiskelijaliike Otporin perustamiseen (ks. Mijatović 2008).
- 6 Aiheesta tarkemmin ks. Cvetanović 2010.
- 7 Laajasti entisen Jugoslavian alueella hyvin tunnetun ja suosittu bosnialais-kroatialaisen räppärin ja huumorimiehen Edo Maajkan mukaan Marčelo on Sarajevossa nykyään yhtä pidetty kuin Tito aikoinaan. (Artistihaastattelu, 22.11.2013 Malmö).
- 8 Muusikoista tulee usein ”totuuden kantajia” edustamalleen liikehdinnälle. Kulttuurimuodot eivät ole vain viihteen lähteitä, ne ovat myös kognitiivisen ja mobiilisaation lähteitä. (Ks. Eyerman & Jamison 1998.)
- 9 Yhtyeen viimeisimmän levyn nimi vuodelta 2010 on *Diskretni heroji* (Huomaamattomat sankarit).
- 10 21.1.2014 allekirjoitettiin sopimus EU:n ja Serbian neuvottelujen aloittamisesta Brysselissä.
- 11 Serbian car Lazar valitsee taivaallisen valtakunnan maanpäällisen sijaan hävitessään Kosovo Poljen taistelun 1389. Metaforan ”taivaan kansa” käyttö kytketään usein myös Slobodan Miloševićin puheisiin. Enemmän Kosovo-myytistä ks. Humphreys 2013.
- 12 Vertailun vuoksi Marčelon yleisöennätys on 700–800 ihmistä, kun taas Beogradski Sindikatiin konserttiin saapui noin 19 000 kuulijaa keväällä 2012. Kirjoittajan tekemä haastattelu Belgradissa 22.5.2012.
- 13 Marčelon kappaleessa ”Pegla” viitataan mm. ortodoksiipiispa Vasilije Kačavendaan, joka on peräänkuuluttanut ”kosta muslimeille” juuri ennen vuoden 1995 Srebrenican kansanmurhaa. Vuonna 2013 julkisuuteen on myös tullut tieto siitä, että piispa on hyväksikäyttänyt alaikäisiä poikia.
- 14 Dubravka Stojanović, haastattelu Karabeg 2013.
- 15 Lawrence Goodwynin mukaan (1978) populistiliikkeet, kuten kaikenlainen liikehdintä, luovat ”tilanteen uudelleenmäärittämisen” kontekstin sekä yksilön että yhteisön tasolla. Hänen mukaansa populistikirjoittajilla ja -johtajilla on ”tilannetajua liikehdinnälle”.
- 16 BS:n albumi vuodelta 2010 *Diskretni heroji* on omistettu huomaamattomille sankareille, ja sen sai vapaasti ladata netistä. Niin teki noin miljoona ihmistä. Bändi julkaisi albumin yhteydessä julisteen, jossa se kertoo tehneensä albuminsa, ei faneille eikä kuulijoille, vaan ystävilleen, joiden kanssa se haluaa jakaa ideoitaan. Yhtye halusi lyriikoillaan auttaa kaikkia huomaamattomia sankareita kasvamaan hyväksi ihmisiksi. Epärealistisia ajatuksia ja mielikuvia Kosovon suhteen ruokkivat poliitikkojen jatkuvasti esittämät viestit kansalle, joissa annetaan ymmärtää, että Kosovosta ei luovuta mistään hinnasta. Monet serbit silti edelleenkin uskottelevat itselleen, että Kosovo on jakamaton ja koskematon, eivätkä pysty näkemään todellisuutta. Tämä ”Kosovo on Serbian” diskurssi on tyypillinen vaikkapa jalkapallo-otteluissa, joissa kansallismielinen uhittelu on hyvin kouriintuntuvaa.
- 17 Borka Pavićević on teatteriohjaaja ja NGO-tyyppisen kulttuurikeskuksen Centar za kulturnu dekontaminaciju (Kulttuurin dekontaminaation keskus) perustaja. Keskus toimii ”fooru-

- mina, yhteisönä ja galleriana nationalismia, ksenofobiaa, suvaitsemattomuutta, vihaa ja pelkoa vastaan”.
- 18 Kappale ”Kuća na promaji” (Talo ristivedossa, albimilta *De facto*, 2003). Ajatus Serbiasta ristivedossa on pastissi tunnetun serbialaisen kirjailijan Vasko Popan runosta ”Serbia, kuća nasred druma” (Serbia, talo keskellä tietä) vuodelta 1975.
- 19 Yhtyeen alkuperäinen tarkoitus taisi olla lähinnä belgradilaisen identiteetin korostaminen.
- 20 Radikaalipuolueesta irrottautunut siipi perusti 10.10.2008 uuden puolueen, Serbian edistysk-sellisen puolueen, joka on tällä hetkellä Serbian johtava puolue. Serbian nykyinen presidentti Tomislav Nikolić ja Serbian varapääministeri Aleksandar Vučić ovat tämän puolueen perustajia.

Lähteet

Haastattelut

- Cvetanović, Dragana (2012), Marko Šelić - Marčelon artistihaastattelu 22.5.2012. Belgrad.
- Cvetanović, Dragana (2013), Edo Maajkan artistihaastattelu 22.11.2013. Malmö.
- Karabeg, Omer (2013), Hoće li Evropa tolerisati ustaše i četnike? 29.12.2013 <http://www.slobodnaevropa.org/content/most-hoce-li-evropa-tolerisati-ustase-i-cetnike/25215108.html>
- Martinović, Iva (2013), Marčelo – još nas dele na patriote i izdajnike. 17.11.2013 <http://www.slobodnaevropa.org/content/marcelo-jos-nas-dele-na-patriote-i-izdajnike/25170571.html>

Kirjallisuus

- Aidi, Hishaam (2011), *The Grand (Hip Hop) Chessboard. Rap, Race and Raison d'État*. Middle East Rapport 260.
- Blommaert, Jan (2005), *Discourse: A Critical Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bohman, V. Philip (2011), *Music, Nationalism and the Making of the New Europe*. New York and London: Routledge.
- Braudel, Fernand (1981), *The Structures of Everyday life: The limits of the Possible*. New York: Harper & Row.
- Chang, Jeff (2005), *Can't Stop, Won't Stop. A History of the Hip-hop Generation*. London: Ebury Press.

- Cvetanović, Dragana (2010), Sepitetty ja oikea todellisuus – autenttisuus serbialaisissa hiphop-kulttuurin teksteissä. – *Balkanin syndrooma? Esseitä Kaakkois-Euroopan menneisyydestä, nykyisyydestä ja tulevaisuudesta*. Toim. J. Nuorluoto, M. Salo ja M. Könönen. Helsinki: Aleksanteri Institute, 129–151.
- Humphreys, Brendan (2013), *The Battle Backwards: A Comparative Study of the Battle of Kosovo Polje (1389) and the Munich Agreement (1938) as Political Myths*. Helsinki: University of Helsinki.
- Goodwyn, Lawrence (1978), *The Populist Moment*. Oxford: Oxford University Press.
- Gordy, Eric (2013), *Guilt, Responsibility, and Denial. The Past at Stake in post-Milosevic Serbia*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Eyerman, Ron & Jamison, Andrew (1998), *Music and Social Movements. Mobilizing Traditions in the Twentieth Century*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Foucault, Michel (2003), *Society must be defended. Lectures at the Collège de France 1975–1976*. New York: Picador.
- Mijatović, Brana (2008), Throwing Stones at the System. Rock Music in Serbia during the 1990's. – *Music & Politics. Vol II*, 1–19.
- Silverstein, Michael (2003), *Talking Politics: The Substance of Style from Abe to "W"*. Chicago: Prickly Paradigm Press.