

**UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE**

Franka Koren
Mentor: izr. prof. dr. Gregor Tomc

TURBOFOLK
Stičišče med lokalnim in globalnim

Diplomsko delo

Ljubljana, 2007

Hvala vsem, ki ste mi pomagali pri nastajanju tega dela. Posebna zahvala velja mentorju, prof. Gregorju Tomcu, staršem, ki so mi omogočili študij, ter Dušanu, Mojci in Tanji za njihovo nesebično pomoč.



IZJAVA O AVTORSTVU diplomskega dela

Spodaj podpisani/-a FRANKA KOREN, z vpisno številko 21017739,
rojen/-a 30.7.1982 v kraju ŠEMPETER PRI GO, sem avtor/-ica diplomskega dela z naslovom:
TURBOFOLK. STIČIŠČE MED LOKALNIM
IN GLOBALNIM.

S svojim podpisom zagotavljam, da:

- je predloženo diplomsko delo izključno rezultat mojega lastnega raziskovalnega dela;
- sem poskrbel/-a, da so dela in mnenja drugih avtorjev oz. avtoric, ki jih uporabljam v predloženem delu, navedena oz. citirana v skladu s fakultetnimi navodili;
- sem poskrbel/-a, da so vsa dela in mnenja drugih avtorjev oz. avtoric navedena v seznamu virov, ki je sestavni element predloženega dela in je zapisan v skladu s fakultetnimi navodili;
- sem pridobil/-a vsa dovoljenja za uporabo avtorskih del, ki so v celoti prenesena v predloženo delo in sem to tudi jasno zapisal/-a v predloženem delu;
- se zavedam, da je plagiatorstvo – predstavljanje tujih del, bodisi v obliki citata bodisi v obliki skoraj dobesednega parafraziranja bodisi v grafični obliki, s katerim so tuje misli oz. ideje predstavljene kot moje lastne – kaznivo po zakonu (Zakon o avtorstvu in sorodnih pravicah, Uradni list RS št. 21/95), prekršek pa podleže tudi ukrepom Fakultete za družbene vede v skladu z njenimi pravili;
- se zavedam posledic, ki jih dokazano plagiatorstvo lahko predstavlja za predloženo delo in za moj status na Fakulteti za družbene vede;
- je elektronska oblika identična s tiskano obliko diplomskega dela ter soglašam z objavo diplomskega dela v zbirki »Dela FDV«.

V Ljubljani, dne 4. maj 2007

Podpis avtorja/-ice: franka koren

TURBOFOLK. Stičišče med lokalnim in globalnim.

Pričujoče delo obravnava fenomen spreminjanja glasbe skozi čas, nastajanja novih glasbenih zvrsti in mešanja teh zvrsti med seboj. Danes smo na glasbenem področju priča velikemu številu glasbenih zvrsti iz različnih delov sveta, do še večje pestrosti pa prihaja predvsem na točki, ko se te zvrsti srečajo in se med seboj mešajo. Ta pojav je dokaj pogost predvsem v zadnjih časih, ko posamezniki ali skupine ljudi eksperimentirajo z novodobnimi instrumenti in elektronskimi napravami in tako ustvarjajo nove oblike glasbe. Nam najbližji primer mešanja ljudske in sodobne komercialne glasbe je turbofolk, ki izhaja iz dežel bivše Jugoslavije. Posebno priljubljen je v Srbiji, v Sloveniji pa vse bolj pridobiva na veljavi ena izmed njemu podobnih oblik, imenovana neofolk. Gre za zvrst, ki je najbližja predvsem mladim in nižjim slojem družbe, saj je lahkotna in namenjena večinoma zabavi in sprostitvi, zaradi česar pa je večkrat deležna raznovrstnih kritik.

- **KLJUČNE BESEDE:** *ljudska glasba, modernizacija, novokomponirana ljudska glasba, turbofolk, neofolk*

TURBOFOLK. The crossing point between global and local.

The present graduation thesis discusses the phenomenon of music and the problem of mixing different genres of music between themselves. Nowadays we are facing different experiments on mixing the existing types of music. The fact which interested me the most was the occurrence of new genres, which had been created on the basis of the old ones. The analysis I have carried out shows, that nowadays the most common process of forming new genres is the transformation of the old ones. This process can be questionable, because while going through it, the original musical form can lose its authenticity. One of the examples in my presentation is turbofolk, which originates in Serbia and is coming into force also in other countries of the world. In Slovenia it is emerging in the form of neofolk and consists of Slovenian »narodno-zabavna« or folk music and commercial dance or pop music. This new genre became popular in the last ten years, especially because of its 'light' melody and text, but it has also raised a lot of debates about its quality and the influence it has on its listeners.

- **KEY WORDS:** *folk music, modernization, newly composed folk music, turbofolk, neofolk*

KAZALO

1. UVOD	6
2. OPREDELITEV POJMOV	9
2.1 LJUDSKA, ETNO, FOLK IN SVETOVNA GLASBA V NASPROTJU S POPULARNO IN ELITNO GLASBO	9
2.2 SPREMLJANJE RAZVOJA GLASBENIH ZVRSTI	14
2.3 LJUDSKA GLASBA V SRBIJI	18
3. TURBOFOLK	28
3.1 DEFINICIJA	28
3.2 RAZVOJ TURBOFOLKA	29
3.3 SLOVENSKI TURBOFOLK	33
4. CECA – ŠTUDIJA PRIMERA	39
4.1 CECA – GLASBENA VLOGA	40
4.2 CECA – DRUŽBENA VLOGA	42
4.3 CECA – POLITIČNA VLOGA	45
5. ZAKLJUČEK	50
6. LITERATURA	55
7. PRILOGE	60

1. UVOD

Glasba. Prijeten element človekovega življenja, ki že dolgo obstaja kot del našega vsakdana. Spremlja nas skozi vse faze življenja ter v raznovrstnih situacijah, a čeprav zveni kot obrabljena fraza, si težko predstavljamo življenje brez nje. Prisotna je na vsakem našem koraku – pomirja nas, ko smo utrujeni ali raztreseni, tolaži, ko smo žalostni, osrečuje nas, ko smo veseli. Dejstvo pa je, da se glasba s časom tudi spreminja. V preteklosti je bila enostavnejša, danes pa smo s pomočjo glasbenih instrumentov in modernih elektronskih naprav sposobni ustvarjati bolj kompleksno in bolj pestro glasbo.

Vsaka dežela sveta se odlikuje po svojevrstni glasbi in posebnih zvokih in vsak narod jo oblikuje na svoj način. Ta različnost in raznovrstnost pa z modernizacijo in globalizacijo vse bolj izginjata, sodobne tehnike namreč prinašajo pomembno novost, s pomočjo katere lahko melodijo, ki smo jo ustvarili, tudi posnamemo na izbran medij in jo prenesemo na katerikoli del sveta. V preteklosti se Evropejcem še sanjalo ni, da obstaja še kaj drugega kot njihova celina, danes pa se pridno zgledujemo po severnoameriških izvajalcih glasbe, poslušamo latinskoameriške hite, se navdušujemo nad orientalskimi zvoki in plešemo na afriške ritme. Glasbene tradicije torej ne živijo več vsaka zase, ampak se na več točkah srečujejo, mešajo, dopolnjujejo in povečujejo svojo pestrost. Glasbenih zvrsti je vedno več, veliko pa je takih, ki temeljijo na že obstoječih glasbenih žanrih in so le njihova mešanica. Ena takih zvrsti je tudi ljudska glasba, ki je v preteklosti (in še danes) veljala za dragocen element posameznega ljudstva in zapuščino za naslednje rodove. Mnogi se trudijo, da bi ljudska glasba naših prednikov ostala čimbolj živa in ne bi bila pozabljena – nekateri to počnejo s pomočjo arhiviranja in snemanja glasbe, drugi jo oživljajo tako, da ji dodajo nove elemente, ki so modernejši in bolj privlačni za poslušalce. Prav slednja tehnika je postala v zadnjih časih dokaj priljubljena, med njenimi začetniki pa lahko omenimo pripadnike ameriškega folk gibanja iz začetka dvajsetega stoletja, ki so skušali oživiti svoje korenine na ta način. Nam bližji primer prihaja iz Srbije in z juga Balkana in se imenuje turbofolk. V sebi združuje elemente lokalne ljudske glasbe ter modernejših ritmov, ki prihajajo z Zahoda, in predstavlja zanimiv primer za raziskovanje. To nalogo sem si zadala tudi sama, saj želim v pričujočem delu raziskovati tako primer spreminjanja ljudske glasbe in vplivov nanjo kot tudi turbofolk in njegov razvoj. Fenomen ljudske glasbe danes pod svojim okriljem skriva več različnih zvrsti, ki se med seboj vedno bolj

izenačujejo in si postajajo podobne. Ljudska, etno, svetovna in folk glasba predstavljajo vsaka svoj tip žanra, z modernimi časi pa se vse spreminjajo v isto smer – stremijo k modernizaciji in si postajajo vedno bolj podobne med seboj. S pogledom v preteklost, v začetke in razvoj teh zvrsti bom lahko ugotovila, kako je do tega prihajalo. Osredotočila se bom na sosednji primer turbofolka, ki dandanes vse bolj vzbuja pozornost po svetu – in tudi pri nas – kot uspešna mešanica med lokalnimi in globalnimi zvoki. Zanimali me bodo začetki in vzroki tega pojava, raziskala pa bom tudi, ali se je turbofolk prebil tudi do slovenskega glasbenega prizorišča in kako mu je to uspelo.

Pri delu si v pomoč zastavljam naslednje hipoteze:

1. Glasba se pod vplivom modernizacije in globalizacije spreminja do te mere, da prej prisotne meje med ljudsko, popularno in elitno glasbo vse bolj izginjajo, ljudska, folk in etno glasba pa se vse bolj homogenizirajo.
2. Turbofolk kot ena od vej novokomponirane glasbe, ki se je razvila v Srbiji v času razvoja diskografske industrije in vključuje elemente lokalnih in globalnih melodij, predstavlja danes uradno srbsko narodno glasbo, ki se je razširila v času jugoslovanske vojne konec dvajsetega stoletja zaradi velikih migracij z vasi v mesta.
3. Turbofolk se tudi v Sloveniji vse bolj razvija predvsem zaradi nekdanje močne povezanosti z deželami bivše Jugoslavije, vendar ne dosega tovrstne intenzitete. Slovenska narodna glasba namreč temelji bolj na alpskih zvokih, ki prihajajo iz sosednjih Nemčije in Avstrije in se pod njihovim vplivom oblikuje.

Menim, da je za celovit prikaz spreminjanja ljudske glasbe potrebno raziskati, na kakšen način in pod kakšnimi vplivi se je ta proces dogajal. Zato bom v prvem delu svojega dela opredelila in definirala glavne pojme, pomembne za razumevanje celotne situacije (ljudska, etno, folk, svetovna, popularna in klasična glasba) in opisala njihov razvoj ter morebitne vplive ene na drugo. V drugem delu se bom osredotočila na turbofolk – predstavila bom pomen tega fenomena, raziskala njegove začetke in preboj na glasbeno prizorišče. Pri tem bom izpostavila predvsem primer Srbije, saj je tu njegov izvor, dotaknila pa se bom tudi slovenskega turbofolka in skušala raziskati, ali lahko o njem sploh govorimo. V zadnjem, tretjem delu pa bom kot primer izpostavila srbsko pevko Svetlano Ražnatovič – Ceko, tipično predstavnico turbofolka, in skušala pojasniti, kako ona izraža duh te zvrsti, če sploh.

Pri svojem delu se bom opirala na eno glavno metodo dela, to je analiza sekundarnih virov. Sekundarni viri mi bodo v pomoč pri raziskovanju preteklosti, ko bom skušala utemeljevati razvoj ljudske, etno, folk, svetovne, popularne in klasične glasbe. Na isti način bom raziskala, kdaj se je pojavil turbofolk in kakšna je bila njegova pot v sedanost. Sekundarni viri mi bodo pomagali tudi pri odgovorih, ki se tičejo sodobnosti – kakšne so danes že omenjene zvrsti glasbe in kako se mešajo med seboj, zakaj do tega mešanja prihaja, kako ljudje danes obravnavajo turbofolk v tujini (predvsem primer Srbije) in pri nas ter kaj je vzrok njegove nenadne popularnosti. S pomočjo člankov in virov z medmrežja si bom lahko bolj na jasnem o tem, koliko se o turbofolku razpravlja in kaj pomeni za nas, pomagali pa mi bodo tudi pri moji študiji primera – Ceci. Medmrežje je namreč širok vir informacij o tovrstnih medijskih osebnostih in o dogajanju okrog njih, zato mislim, da bo tudi meni v veliko pomoč.

2. OPREDELITEV POJMOV

2.1 LJUDSKA, ETNO, FOLK IN SVETOVNA GLASBA V NASPROTJU S POPULARNO IN ELITNO GLASBO

Med ljudmi prihaja večkrat do posploševanja pri pojmovanju ljudske, etno in folk glasbe, vendar je pomembno, da znamo te pojme razlikovati med seboj.

V Leksikonu glasbe (Dolinar 1981: 148) *ljudsko pesem* opredeljujejo kot:

/D/el glasbene kulture nekega naroda, ki nastaja kot stvaritev posameznika (izjemoma skupine) in živi v skupnosti, za katero je značilna pretežno spontana, ne zavestno premišljena, pretežno nešolana, improvizacijska ustvarjalna oz. poustvarjalna dejavnost. Čeprav podvržena spremembam zaradi razvoja po lastnih zakonitostih in zaradi zunanjih vplivov, ki jo zadevajo v vsebinskem, oblikovnem in funkcionalnem pogledu, ohranja vendar tudi sestavine, ki (pretežno ustno sporočene) pomenijo dediščino minulih dob. Nekatere, pogojene geografsko, sociološko, zgodovinsko in jezikovno, so na posameznih območjih občutene kot etnične ali krajevne značilnosti.

Ljudska pesem ima torej neko določeno družbeno vlogo in se pojavlja v vseh obdobjih človekovega življenja, zato lahko ljudske pesmi razdelimo na tako veliko vrst in zvrsti, na primer pripovedne, ljubezenske, nabožne, šaljive, zgodovinske; epske, baladne, lirske, obredne, napitnice itn. Ljudsko pesem ustvarja posameznik, ki je del neke skupnosti, ki dobro pozna okus in želje ljudstva. Zmaga Kumer (1988: 82) pri tem dodaja, da »ljudska pesem ustreza po vsebini, jeziku, mišljenju in čustvovanju, ki ga razodeva, širokim množicam, iz katerih je izšla, je torej ljudska po nastanku in po značaju«. Svojo pristnost kaže z vsebino in načinom izražanja, ki se navezuje na ljudstvo samo, v besedilih pa se zrcalijo doživljaji, čustvovanja in sploh življenje preprostih ljudi. V ljudski pesmi »ni dosti razmišljanja, izraža se raje v prisposodobah, ki so nazorne in razumljive« (Kumer 1988: 192). Lastnost prenašanja iz roda v rod da ljudski pesmi navdih tradicionalnosti, upoštevati pa moramo, da se pesem sicer lahko ohrani skozi stoletja, vendar pri tem ne ostaja nujno enaka kot v svojem izvoru, ampak se nenehoma spreminja. Pričakovati je le, da pri tem ohranja svoje splošne značilnosti.

To dejstvo potrjuje tudi Grafenauer (v Kumer 1988: 89), ko pravi, da je »/n/ *arodna* ali ljudska pesem /.../ tista, ki jo je narodno občestvo po ustnem izročilu sprejelo za svojo, jo daljšo dobo pelo, spreminjalo in prilagajalo sebi in svojemu slogu«.

V glasbenem leksikonu (Dolinar 1981: 86–87) se ljudsko pesem enači s folklorno glasbo, folkloro ali ljudsko izročilo pa se opredeljuje kot:

/L/ ljudske običaje, izročilo in verovanja nešolanih plasti naroda ter znanost, ki jih raziskuje. /.../ V poljudni rabi na Slovenskem je folklor vsa ljudska kultura, zlasti pa ljudski ples in plesna skupina, ki ga goji kot amatersko dejavnost. V strokovni rabi /.../ je folklor ljudsko besedno, glasbeno in plesno izročilo, običaji, verovanja in umetniško likovno ustvarjanje.

Iz izraza folklor pa lahko izluščimo še en glasbeni termin, to je *folk glasba*. V angleškem jeziku 'folk music' v osnovnem pomenu besede predstavlja glasbo »preprostih ljudi za preproste ljudi« (Internet 31). Folk glasba zaživi v tistih družbah, ki še niso prežete z množičnimi mediji in globalizacijo. Prenaša se iz roda v rod, deli pa si jo večja skupnost ljudi, ki s pesmijo na avtentičen način izraža svoj stil življenja. »V svoji najčistejši obliki je to naraven izraz ljudstva, zato najbolj naravni in organski glasbeni žanr nasploh, najsi gre za afriška plemenska narekovanja, ceremonialne pesmi severnoameriških Indijancev ali staroangleške plodnostne obrede« (Du Noyer 2004: 222). V folk glasbo je torej lahko vključen vsak, saj je redko ustvarjena v materialne namene.

Prenašanje iz roda v rod, pesem, značilna za nižje ravni skupnosti, opisi preprostih čustev in življenja delavcev – to so torej značilnosti, ki veljajo za folk glasbo, vendar folk predstavlja še nekaj drugega kot to. Danes namreč ljudje nanj večinoma asociirajo ameriške in britanske glasbenike, ki so delovali v šestdesetih letih, in jo povezujejo z akustičnimi kitarami in pripovednimi besedili. Tovrstno oživljanje ljudske glasbe se je pravzaprav začelo že mnogo prej, folk glasbo so namreč oživljali že v obdobju industrijske revolucije, zaživela pa je predvsem v začetku dvajsetega stoletja z viškom v petdesetih in šestdesetih letih. Ta glasba je prežeta z nostalgijo in posnemanjem originalne, prave ljudske glasbe, izvajajo pa jo profesionalni pevci in ne več preprosto ljudstvo. Kljub temu pa tradicionalisti folk glasbe poudarjajo, da je najpomembnejši del

folk pesmi še vedno ustno izročilo ter da sta duša in občutje tradicije pomembnejša od vseh drugih elementov. Besedila folk pesmi se prav tako nanašajo na delavski razred in poudarjajo njihovo zatiranje ter skromnost. V času oživljanja folk glasbe so bile popularne predvsem protestne pesmi, ki so pomembno vplivale tudi na javno mnenje, predvsem glede vietnamske vojne. Te pesmi govorijo o težavah izseljencev, o resničnosti rasizma, revščine in o delavskih pravicah – teme, ki so bile v tistem času najbolj pereče v Združenih državah Amerike, kjer je folk glasba doživljala razcvet. (Internet 31, Du Noyer 2004: 222–230)

Raziskovalec, ki se ukvarja z ljudsko glasbo, je imenovan etnomuzikolog, etnomuzikologija pa je »znanost o ljudski glasbi evropskih in neevropskih narodov« (Dolinar 1981: 80). Izraz *etno glasba*, ki ga danes nenehno slišimo v medijih, se torej enači z ljudsko glasbo, kar lahko opazimo tudi v Glasbenem slovarčku (Vrbančič 2004: 29), kjer se etno glasbo definira kot »ljudska glasba, /.../ tudi umetno komponirana glasba s primesmi in značilnostmi ljudske glasbe«, velikokrat pa tudi z izrazom 'world music', z *vso glasbo sveta*. 'World music'¹ naj bi torej ne bila glasba modernega Zahoda in ne komercialnih popularnih in klasičnih tradicij, ampak gre za vsako drugo, nezahodno glasbo. In čeprav ta izraz večinoma opisuje tradicionalno glasbo t. i. tretjega sveta, lahko med ta žanr štejemo tudi popularno glasbo teh narodov, med njimi na primer japonsko koto glasbo, tibetanske napeve, vaško glasbo iz Bolgarije itn. V tem se torej svetovna glasba razlikuje od folk in ljudske glasbe, večinoma pa so si ti žanri med seboj zelo podobni. Du Noyer (2004: 276) celo trdi, da so »parametri svetovne glasbe /.../ kot listje v vetru. /.../ Skratka, nihče ne igra svetovne glasbe, toda mnogi jo poslušajo. Izraz 'world music' je zvarila gruča zagretilih ljudi samo zato, ker so potrebovali jasen tržni izraz, takšen, ki bi trgovinam s ploščami omogočil ustrezen pridelek za te godbe«.

Svetovna glasba je torej glasba nekega naroda, ki so jo ustvarili in jo izvajajo domorodci. Sem lahko prištevamo vse izolirane oblike etno glasbe z različnih geografskih prostorov. Razmah tovrstnih pesmi se je zgodil v dvajsetem stoletju s pojavom snemanja glasbe, cenejšega zračnega transporta in globalizacije nasploh – tako so lahko glasbeniki prišli do različne glasbe z vseh strani sveta, jo izvajali in s tem

¹ Termin 'world music' se lahko prevaja kot *svetovna glasba* ali *glasbe sveta*, obstajajo manjše pomenske in ideološke razlike, oba termina naj bi bila sporna. Mi bomo v nadaljevanju uporabljali prvi termin.

ustvarjali mešanico raznih stilov in zvrsti. Vredno pa je poudariti, da so pritiski mešanja predstavljali tudi nevarnost homogenizacije glasbe, izginjanje lokalne in regionalne identitete ter morebitno postopno izumrtje tradicionalnih glasbenih praks. Svetovna glasba je prešla že skozi veliko sprememb, med njimi predvsem prilagajanj na zahodno glasbo. Poznan je primer orientalizma, ki je postal zelo popularen že v osemnajstem stoletju in vključuje glasbo, arhitekturo in vizualno umetnost vzhodnih dežel. (Du Noyer 2004: 278, Internet 28)

Velikokrat pa se znajdemo v precepu, kam uvrstiti *popularno glasbo*. Danes je pojmovana kot tista zvrst glasbe, ki se jo največ poslušša, ki se največkrat vrti po radiu in drugih medijih, ki naj bi bila všečna vsem, ki je preprosta in poslušljiva ter gre hitro v uho. Zanimivo pa je, da se popularno glasbo postavlja (skoraj) vedno v nasprotje s tradicionalno ali ljudsko, čeprav v angleščini ta termin »označuje tudi to, kar mi razumemo kot 'ljudska kultura'« (Muršič 2000a: 308). Popularno glasbo se definira kot glasbo, ki ji pripadajo različni glasbeni stili in ki je dostopna vsej publiki, večinoma pa se jo distribuira na komercialen način. »Stoji nasproti klasični glasbi, ki je bila v preteklosti glasba elit ali višjih nivojev družbe, in tradicionalni folk glasbi, ki se je distribuiral na nekomercialen način. Včasih jo imenujemo tudi *pop glasba*, čeprav se ta termin pogosteje uporablja le za eno od vej popularne glasbe« (Internet 26). Popularna glasba je torej produkt modernosti, eden izmed njenih ciljev – služenje dobička – pa jo večinoma postavlja v slabo luč s strani kulturologov, sociologov in muzikologov. Že od začetka svojega obstoja je popularna glasba namreč doživljala raznovrstne napade s strani takratnih mislecev. Theodore Adorno (1986: 38–47) je nanjo gledal dokaj odklonilno, saj jo je ocenjeval z vidika kriterijev, ki so veljali za bolj kompleksno visoko kulturo. Predvsem se ni strinjal z vse večjo komercializacijo in standardizacijo, ki sta veljali za popularno kulturo. Uspešni vzorci, ki so se takrat množično kopirali prav zaradi materialnih namenov, so bili negativno sprejeti, z njimi vred pa so popularno glasbo prevevali elementi predvidljivosti, navajenosti in podobnosti. Popularna glasba je tako vedno bolj predstavljala neko sprostitev, za njeno poslušanje ni bila potrebna velika koncentracija, bila je lahka in enostavna. Prav te značilnosti so jo postavile za nasprotnico klasični ali elitni glasbi. Vendar pa popularna glasba kljub raznovrstnim kritikam ni predstavljala le sinonima slabosti, ampak še danes predstavlja bistven vpliv na norme, vrednote, konvencije in estetske trende današnje družbe, predvsem pa na identiteto posameznika.

Na drugi strani pa je *elitna* ali *klasična glasba* predstavljala vedno nek višji nivo v glasbi; že v preteklosti je namreč dobila sloves najbolj prefinjene zvrsti, saj je bila namenjena predvsem v sakralne namene. Veliko je k temu statusu prispevala tudi »vzvišena retorika« in splošna podoba »klasičnega skladatelja kot nekoga, ki ni s tega sveta« (Du Noyer 2004: 253). Dolgo časa je torej uživala status svete in večne glasbe, poslušali pa so jo tudi v višjih aristokratskih krogih. Še danes je cenjena predvsem zaradi svoje kompleksnosti in razvitosti – od popularne glasbe se razlikuje po manjši količini ponavljanja, večji modulaciji, polifoničnosti in pestrosti besedil. Klasična glasba obstaja že približno od leta 1000, sam termin pa se je začel pojavljati šele v začetku devetnajstega stoletja, označeval pa naj bi zlato obdobje glasbe, ki je segalo od Bacha do Beethovna. (Internet 30)

Klasična ali elitna glasba je večinoma omejena na ozki krog poslušalcev, za razliko od popularne in ljudske glasbe pa je tudi »izolirana od vsakdanje socialne izkušnje« (Tomc v Debeljak et. al. 2002: 133), saj jo ustvarjajo posamezniki, ki v družbi predstavljajo nek poseben nivo in večinoma uživajo veliko podporo s strani države kot tudi visoka umetnost sama. Klasična glasba stalno ostaja v tradicionalnih okvirih ustvarjanja, pri tem se bistveno razlikuje od moderne kulture in glasbe, ki želi že od začetka svojega obstoja šokirati in presenetiti. Kljub tezi, da je »sodobna doba /.../ temeljito zabrisala meje med visoko in množično kulturo« (Jameson v Muršič 2000a: 314), pa številni teoretiki problematizirajo ta razkol. Tomc (2002) ga pripisuje trem dejavnikom, in sicer disociaciji od religije, skupnosti in medijev. Pravi namreč, da ima estetski ustvarjalni proces, ki je značilen za visoko kulturo in glasbo, še vedno nadnaravni status (pridobil si ga je namreč že v preteklosti), ustvarjalec oziroma 'stvarnik' tovrstne glasbe pa status genija, to je izjemno sposobnega človeka, kljub temu da se je umetnik že v času renesanse odpovedal božjemu izvoru vsega ustvarjanja. Poleg tega si že od tega obdobja dalje »del umetnikov prizadeva za ločitev od obrtniških cehov« (Tomc 2002: 135), to je za ločitev 'lepe' in 'uporabne' umetnosti, kar posledično pripelje do osamosvojitve visoke umetnosti in z njo glasbe, do njene izoliranosti od »vsakdanjih življenjskih preokupacij skupnosti« (Tomc 2002: 136) ter do odvisnosti od države. »Sekularizacija in izolacija pa sta neogibno vodili še v disociacijo od medijev« (ibid.). Visoki umetniki so namreč medije, ki so podpirali razvoj množične kulture, opazovali z dvomom in se od njih distancirali. Ni čudno torej, da sta visoka in množična ali popularna kultura ter z

njo glasba še vedno vsaka na svojem bojnem polju, saj je slednja še danes pojmovana kot neavtentična, odtujena in manipulativna (te lastnosti jo ločujejo tudi od avtentične in 'nepokvarjene' ljudske kulture), medtem ko je njena nasprotnica povzdignjena na najvišje mesto v piramidi skupnosti. To mejo pa še dodatno »vzpostavljajo akterji in institucije, ki so blizu državi oz. v naši zavesti državo sploh konstituirajo« (Tomc 2002: 140).

2.2 SPREMLJANJE RAZVOJA GLASBENIH ZVRSTI

V Sloveniji je prevladujoči termin za nešolano glasbo preprostejših, v glavnem kmečkih slojev, ki se prenaša z neposredno izkušnjo, folklorna ali tradicionalna glasba. Ljudska pesem je po besedah Alenke Goljevšček (1982: 7) »proizvod arhaično strukturirane družbe« in je vedno originalna. Važnejše kot izvori so »funkcije privzemanja, izbor in transformacija gradiva« (Goljevšček 1982: 9), oziroma »prestop neke vsebine iz enega simbolnega sistema v drug sistem« (ibid.), kar je v vsakem primeru ustvarjalno dejanje. Pojem 'ljudstvo' se na Slovenskem uveljavi sredi devetnajstega stoletja in označuje preproste ljudi. Velikokrat se ljudstvo enači tudi s kmečko kulturo, kasneje pa ta beseda vse bolj pridobiva pomen naroda. Ljudska pesem se rodi na spontan način, v svojem obstoju pa doživlja veliko sprememb, ki so primarno posledica moderne družbe, poleg tega pa so odvisne tudi od ljudskih pevcev, ki na svoj način in svobodno spreminjajo pesmi, podedovane od prejšnjih rodov. Zanimivo je mnenje zbiratelja ljudskih pesmi Cecila Sharpa (Internet 31), ki pravi, da gre ljudska pesem skozi proces naravne selekcije. Preživele in obdržale naj bi se namreč le tiste pesmi, ki so pevcem najbolj privlačne in zanimive. Pri tem je torej pričakovati, da bodo pesmi v času vedno boljše in bliže popolnosti. Vendar je pomembno poudariti, da je ustno prenašanje velikokrat tudi površno, zato ne moremo pričakovati, da bodo pesmi do potankosti enake izvornim. (Kumer 1988: 82, Muršič 2000: 126–127)

Rojstvo in razvoj moderne družbe sta povzročila kar nekaj sprememb pri tedanji ljudski pesmi, v nekaterih krajih celo njeno postopno izginjanje. Glavni vzroki so bile selitve v mesta in posledično so se 'pomeščanile' tudi ljudske pesmi, predvsem v glavnih motivih. Vendar so k večji ohranitvi in arhiviranju teh dragocenih besedil in melodij prispevali vsaj časopisi in vse bolj razširjene tiskane knjige. Kljub temu pa se je na izvorno ljudsko pesem vedno bolj pozabljalo, na tržišče je namreč prišla popularna pesem, ki jo

je izvajal določen posameznik, jo posnel na prenosni medij in jo prodajal na tržišču. Tako je dostop do glasbe lahko imel vsak – kakor je tudi sama beseda 'popularna glasba' govorila. Ta izraz bi namreč lahko prevajali kot ljudska, glasba ljudstva (iz izraza 'populus', tj. ljudstvo, množica, truma [Wiesthaler 2005: 138]), vendar se je pomen med tedanjo popularno in nekdanjo ljudsko glasbo dokaj razlikoval. Ljudska glasba je bila namreč ustvarjena znotraj neke skupine ljudi, bila je tipična za neko skupnost, katere življenje in šege so se zrcalile v njej. Večinoma jo je torej ustvarjalo ljudstvo samo, tako zase kot za druge. Popularna glasba pa je imela nekoliko drugačen namen – ustvarjalci so namreč želeli ustvarjati glasbo, ki bi bila dostopna in všečna čim večjemu številu ljudi, prinesla pa bi jim tudi določen zaslužek. Poleg tega bi bila prednost tovrstne glasbe tudi ta, da bi jo bilo možno arhivirati ali posneti na nosilce zvoka in tako distribuirati po čim širšem območju. Popularna glasba se je razvijala vzporedno z industrijsko revolucijo, ki je spremenila večino stvari v vsakdanjem življenju – življenjski stil povprečnega človeka je postal drugačen, stare kmečke skupnosti so se spremenile v nove industrijske, vse to pa je posledično prispevalo k pretrganju človekovih vezi s staro ljudsko pesmijo. Popularna glasba pa je nekoliko vplivala tudi na večstoletno aktivnost pri izvajanju ljudskih melodij. Bila je namreč ustvarjena večinoma samo za poslušanje, vloga skladatelja in izvajalca pesmi se je dosti bolj povečala in prišla do te mere, da se je ti dve osebnosti vedno bolj poudarjalo, čemur smo priča tudi danes pri t. i. pop zvezdnikih. Vse manj sodelovanja s strani preprostih ljudi in njihovega vključevanja v proces nastajanja pesmi torej pomeni večjo pasivnost kot nekoč, vendar tudi ta variira glede na različne pokrajine.

Do nekakšnega ponovnega rojstva pa pride v devetnajstem stoletju, ko se akademiki in šolarji začnejo zanimati za že skoraj pozabljeno glasbo in tako s svojo vneto uspejo zapisati več starih ljudskih pesmi, predvsem iz nerazvitih goratih predelov. To je bil začetek dvajsetega stoletja, ko se za ljudsko glasbo začnejo zanimati tudi skladatelji klasične glasbe, med njimi britanska Percy Grainger ter Ralph Vaughan Williams in madžarski Bela Bartok. V kasnejših tridesetih in štiridesetih letih pa so (predvsem) Američani pospešili terensko raziskovanje izvorne ameriške ljudske glasbe in njeno arhiviranje. Po eni strani je torej ljudska glasba zamirala, po drugi strani pa so jo nekateri skušali čimbolj oživljati.

V dvajsetih letih dvajsetega stoletja se je razživela tudi t. i. folk glasba, ki je zajemala številne oblike in sloge: kavbojsko glasbo, mornarske, ciganske, zaporniške pesmi, romantične balade itn. »Pred stoletjem so črnske spirituale, kasneje tudi blues in celo hillbillijevska country glasbo upravičeno šteli za pravo ameriško folk glasbo« (Du Noyer, 2004: 222). Danes se te zvrsti glasbe uvršča že v svojo kategorijo ali pa spadajo v okrilje popularne glasbe. Namen, »da bi stare 'kmečke pesmi' označili in prodajali kot način zблиževanja z duhom dežele in nasprotovanja kulturnim vdorom iz Evrope« (ibid.), je pripeljal do masovnega širjenja folk glasbe po vsem zahodnem svetu. V Združenih državah Amerike (v nadaljevanju ZDA) in v Veliki Britaniji, rojstnih krajih folka, so nastajali klubi folk glasbe, v katerih so se predvsem zbirale skupine ljudi z določenimi idealističnimi prepričanji in ne toliko z namenom, da bi ohranile staro ljudsko glasbo. Po poskusu Boba Dylana iz šestdesetih let, ko je akustično kitaro zamenjal z električno, pa »so se razblinile glasbene meje« (Du Noyer 2004: 224) – izvajalci so folk glasbo začeli mešati z najrazličnejšimi slogi in oblikami. Folk glasba je tako postala bolj razvejana – pripadniki tradicionalnega folka so zagnano zbirali in ohranjali stare tradicionalne ljudske pesmi. Potovali so po ZDA, Evropi in drugih delih sveta in tako skušali oživljati pravo ljudsko glasbo. Privrženci druge veje folka so izvajali predvsem politične pesmi in pesmi s protestno vsebino. Med njimi lahko med večje legende te zvrsti štejemo Woodyja Guthrieja, Leadbellyja ali Peta Seegerja, ki so predstavljali borce proti rasizmu in revščini ter zagovornike delavskih pravic. Folk se je v svojem razvoju združil tudi z rockom, popom in bluesom. Posebno znana pa sta postala britanski in irski folk. Danes ima izraz folk skoraj neznan razsežnost. »Današnji kantavtorji obilno črpajo iz zelo različnih vplivov in slogov, vendar pa ostaja lik solo izvajalca z akustično kitaro, ki piše pesmi o socialnih vprašanjih, živa in dragocena podoba folka« (Du Noyer 2004: 245).

Tudi svetovna glasba je spremembe doživljala predvsem pod pritiskom zahodne civilizacije. Z novo tehnologijo snemanja glasbe v studiih in na prostem je bilo možno vse posneti, shraniti in prenašati, s tem pa posredovati trgovcem, ki so novosti predstavljali širšemu trgu. Do razmaha t. i. LP-jev je prišlo v petdesetih in šestdesetih letih dvajsetega stoletja in od takrat so različne zvrsti glasbe z (glasbeno) neodkritih delov sveta postale del 'mainstreama'. Med njimi so med prvimi zaslovele afriško-ameriška (reggae) in latinska glasba (tango, merengue, samba, rumba), za njimi pa so isto pot ubrale še glasbene zvrsti iz otoških dežel, kot so havajska glasba, calypso stil iz

Jamajke in podobni. V šestdesetih, času najvišje popularnosti folk glasbe, se že začne 'poskusno' mešanje zahodnih glasbenih stilov in nezahodne glasbene tradicije, ki pa v tistem času ni doživelo velikega priznavanja. Svetovna glasba se je razmahnila v času 'buma' popularne glasbe, to je v petdesetih in šestdesetih letih dvajsetega stoletja. Proizvajalci glasbe so začeli masovno mešati takratno konvencionalno popularno glasbo z vplivnimi eksotičnimi glasbenimi žanri iz tujine – to povečano zanimanje za etnično glasbo pa jim je prineslo večjo popularnost in slavo. Od takrat naprej se je med seboj mešalo zelo različne stile: folk in rock; pop, rock in country; evropski električni pop in tradicionalno indijsko glasbo (ravno indijska glasba in instrumenti so dobili velik pomen v glasbi zahodne civilizacije); poleg tega pa se je evropsko-ameriški pop mešal tudi z latinsko-ameriški melodijami, s keltsko glasbo, z melosom iz Bližnjega vzhoda in z afriškimi toni. To se je dogajalo vse do danes, ko smo priča obratnemu procesu. Svetovna glasba je pod velikim vplivom različnih stilov – hiphopa, popa in jazza – žal pa tega mešanja velikokrat niti ne opazimo, saj niti ne vemo, kako določena izvorna melodija sploh zveni. (Du Noyer 2004: 276–306, Internet 28)

Čeprav popularno glasbo postavljajo za nasprotje ljudske, je pomembno upoštevati, da je tudi ta odraz ljudstva, da igra pomembno vlogo v življenju tistih, ki jo znajo konzumirati in da ima tudi uporabno vrednost – ni ustvarjena samo za dobiček. Poleg tega pa ne moremo zanemarjati velikega vpliva, ki ga je imela popularna glasba, »/.../ ki je vzknila sredi petdesetih let prejšnjega stoletja in se je nato že v naslednjem desetletju razširila skoraj po vsem svetu« (Du Noyer 2004: 8). Ta nova glasba je pomenila sinonim zabave in sprostitve, poleg tega je opevala stvari, v katerih je vsak našel nekaj zase:

Nenadoma so se tako v besedah kot tudi v ritmih začela izražati čustva mladostnikov, saj je glasba postala dostopnejša, ker za njeno izvedbo ni bilo potrebno šolano obvladovanje glasbila in glasu. Sredi petdesetih je pop tako prvič resnično postal glasba množic, mladine, ki je v njej tako uživala, kot jo je tudi sama izvajala. (ibid.)

Popularna glasba je tako postala glasba vseh množic, iz nje pa so se nadalje razvili še različni žanri, ki so na glasbeni sceni prisotni še danes, med njimi rock'n'roll, rock,

R&B², pa vse do melodij popa, ki so se razvejale v različne podžanre, kot na primer surf glasba, brit pop, evro pop, razne deške skupine, ki so nadaljevale tradicijo slavni Beatlov ter latino pop in noughties pop, ki sta prevladala konec dvajsetega stoletja. »Ker je bila pop glasba najbolj všeč šolarjem, mladostnikom in ljudem srednjih let, je bila vedno bolj povezana v najboljšem primeru z vedno močnejšo skomercializirano in v najslabšem primeru z brezsrčnim izkoriščanjem« (Du Noyer 2004: 11). Glasba vseh množic, skomercializiranost, preprostost so bili torej pojmi, ki se jih je največkrat dodajalo tako popularni kot množični glasbi, od tradicionalne ljudske glasbe pa ju je ločil le pojav, do katerega nas je pripeljala sodobnost, to je množična distribucija. Vendar lahko odkrito priznamo, da je popularna glasba danes postala bistven element v življenjih ljudi, ki jo uporabljajo vsakodnevno in so jo že ponotranjili. Postala je to, čemur se je v preteklosti (pa še ne tako davni) reklo ljudska glasba, glasba ljudi in za ljudi. »To, kar dandanes ljudje razumejo kot svoj lastni zvočni svet, je res skoz in skoz prežeto s popularno glasbo« (Muršič 2000a: 309). Vse te pojme lahko torej uokvirimo v enega samega – popularna glasba, ki jo ustvarja človek in ki je ustvarjena, da jo poslušajo tudi drugi ljudje. Strinjamo se torej z Muršičem, ko pravi, da »dokler se ukvarjamo s človeškim svetom, smo na polju 'ljudskega'« (ibid.), kar pomeni, da je vsaka glasba na svoj način 'ljudska'; kar jo ločuje od drugih, je lahko le značilna melodija, besedilo, ritem, sporočilnost itn. Vse to pa ustvarja določeno pestrost na glasbenem področju, ki je danes za tako različne okuse zelo potrebna.

2.3 LJUDSKA GLASBA V SRBIJI

Vsak narod ima v svoji preteklosti glasbeno izročilo, ki bogati njegovo kulturno dediščino. Tekst in melodija pesmi, ki sta rezultat človeških vedenjskih procesov, se povezuje v edinstveno celoto in pripovedujeta o vrednotah, prepričanjih in navadah ljudi, ki ustvarjajo glasbeno zgodovino. Dejstvo je, da človek ustvarja glasbo po svoji volji in domišljiji, vendar je ta proces tudi obraten – že sam ustvarjalni proces preoblikuje človekovo vedenje, poleg tega pa novonastala glasba predstavlja zvočni vzorec z določenim kulturnim pomenom. Ta specifična glasba se za narod, ki si jo je prisvojil in jo jemlje za sprejemljivo, kaže v obliki norme in glede nanjo ocenjuje ostale zvočne vzorce in jih kategorizira. (Merriam 2000: 5–22)

² Ritem in blues – poudarek je bolj na pevca, povezava gospelskih vokalov in bluesa, pogosto so vključeni tudi countryjevski elementi. (op. a.)

Glasba je nekaj »na splošno trdnega« (Merriam 2000: 243), deluje na nepretrgan način kot tudi kultura sama, vendar nenehno doživlja spremembe. Merriam (2000: 245) poudarja, da so različne vrste glasbe v glasbenem sistemu različno dovzetne za spremembe in da je vsaka variacija v glasbi posledica človeškega dejavnika. Ta naraven proces sprememb in inovacij je doživela tudi vsa glasba Balkana, mi pa se bomo osredotočili predvsem na srbsko ljudsko glasbo in njen razvoj, saj predstavlja izhodišče za kasnejši nastanek novodobnega turbofolka.

Najzgodnejši zapisi o glasbi na področju Balkana segajo v čas fevdalizma in opisujejo navade južnih Slovanov, ki so že uporabljali instrumente s strunami, *frule* (piščal iz bezgovine, po tipu prečna ali podolžna flavta, op. a.), poznani pa so bili kot *trubači*. V času pokristjanjevanja in formiranja nove klasične družbe je dominirala cerkvena glasba, pojavila pa so se tudi nova pravila, ki so v najstrožji obliki imela igranje in petje izven cerkvenih zidov in ne v božje namene celo za nemoralno početje. V srednjem veku je prišlo do pojava prvih narodnih in dvornih zabavljačev, ki so se sprva imenovali *špilmani*, kasneje pa *skomrasi*. Imeli so vlogo zabavanja ljudi na dvorih in na javnih svečanostih, bili pa so pevci, godci in igralci obenem. V petnajstem stoletju je Srbijo zaznamovala turška nadoblast in odmiranje srbskega kulturnega dogajanja, srbsko ljudstvo je bežalo pred okupatorjem in s seboj neslo tudi svojo umetnost in glasbeno dediščino. Obdobje sprememb predstavlja tudi čas avstrijske dominacije v osemnajstem stoletju, to je čas razširjenega pokristjanjevanja (obnovi se tudi srbsko cerkveno petje), odpirale so se nove šole, v kulturi je bilo čutiti francoski pridih. Skušalo se je tudi vzpodbujati narodno umetnost – primer za to je t. i. Slepačka akademija, na kateri so se lahko ljudje učili epskega petja in igranja na tipičen srbski instrument, imenovan *gusle*³. Devetnajsto stoletje pa je Srbijo popeljalo na nivo drugih evropskih narodov. Povečala se je skrb za folkloro in zapisale so se prve narodne pesmi (Vuk Karadžić jih zapiše leta 1815). Ustanavljali so se orkestri z evropskimi instrumenti in s profesionalnimi glasbeniki kot člani, leta 1838 pa so ustanovili prvo srbsko pevsko društvo, kar predstavlja začetek prosvetnega zborovskega petja. S pojavom harmonike na srbski glasbeni sceni v začetku dvajsetega stoletja pa se oblikuje tudi nov način igranja in plesa. Po letu 1945 je v srbskem kulturnem, javnem in političnem življenju zavela

³ »Ljudsko glasbilo iz javorovine, z eno struno in usločenim lokom. Izvirajo iz zahodne Azije in so verjetno prek Bizanca prišle na Balkan.« (Dolinar 1981: 102)

demokratizacija – tudi v glasbi se pozna njen vpliv, saj se je hitro in spontano širila med ljudstvom. S tem pojavom se je spremenila struktura občinstva – ne poveča se samo število poslušalcev, ampak je vse več tudi proizvajalcev glasbe, ki na ta način iščejo zaslužek. Pojavile so se tudi nove pesmi (veliko jih je bilo revolucionarnih), katerih melodije so bile največkrat že poznane, le tekst se je zamenjal. Narodni melos v novi obliki se je precej propagiral tudi preko radijev in tako se je skušalo vzpostaviti zvezo z ljudstvom in njihovim okusom. Cilj, približati kulturo čim večjemu številu ljudi, je bil izpolnjen. (Andreis 1962, Milojević 2001)

Srbsko ljudsko pesem odlikuje čvrsta in enostavna metro-ritmična osnova. Po besedah Golemovića (1997: 26) zvenijo pesmi podobno kot cerkvene litanije, saj se verzi velikokrat ponavljajo, poje pa se večinoma enoglasno. V tovrstnih pesmih je veliko improvizacije tako na melodični kot na besedni ravni. Pesmi zahtevajo improvizacijo glede na kontekst, na primer zamenjava imena na žalni slovesnosti ipd. Zanimivost srbske ljudske pesmi je tudi v tem, da moški in ženske nikoli ne pojejo skupaj, kar zahteva njihova tradicija in jo ženske morajo spoštovati. Ženska vloga je namreč v tem, da rojeva otroke in služi svojemu možu, in to dejstvo je dobro predstavljeno tudi v pesmih. Skladbe se večinoma ločujejo po namembnosti – razlikujemo namreč obredne, žalne (t. i. tužbalice), žetvene pesmi itn. (Golemović 1997; Kumer 1988)

Nova oblika narodnih pesmi, kot jo poznamo danes, obstaja zadnjih dvajset let, njeni začetki pa segajo v petdeseta leta dvajsetega stoletja, ko se je začela razvijati diskografska industrija. V tem času se pospešeno širi prodaja kaset in plošč in nove narodne pesmi so v samem vrhu prodaje. Danes večina ljudi v Srbiji meni, da je prava ljudska glasba tista, ki jo lahko vsak dan poslušamo na radiu in televiziji. Golemović pa poudarja, da se *novokomponirana (novokomponovana) ljudska glasba* (gre za glasbo, ki temelji na starih ljudskih pesmih, dodani pa so ji elementi moderne glasbe) razlikuje od prave ljudske glasbe in da je to le »naivno imitirajoča narodna glasba« (1997: 176). To tezo utemeljuje s trditvijo, da se prava ljudska glasba prenaša ustno iz roda v rod in je anonimna, nove narodne pesmi pa so na novo komponirane in s tem netradicionalne in neizvorne. Edina morebitna skupna lastnost je ta, da imata obe vrsti glasbe isto funkcijo, in sicer zabavno. Vendar avtor poudarja, da se teh dveh zvrsti glasbe ne bi smelo metati v isti koš, saj s tem izgublja na pomenu in identiteti predvsem prava ljudska pesem. (Golemović 1997: 175–181)

Ljudska glasba je v času druge svetovne vojne, času uveljavljanja novokomponirane ljudske pesmi (glede na večinsko vaško prebivalstvo), opisovala in slavila predvsem tradicionalne vrednote, na primer junaštvo. V drugi fazi, kot jo opisuje Rihtman-Auguštinova (v Rasmussen 2002: 18), oziroma v času zgodnjih poveljnih let in množičnih selitev s podeželja v mesta pa je folklor postal pomemben element v življenju vseh ljudi. Ta čas zaznamuje tudi pojav t. i. obrade, ki je predstavljala določen tip politike, izoblikovan z namenom, da bi nadziral in urejal takratno ljudsko ali folk glasbo. Njihov cilj je bil umetniško izpopolniti ljudsko glasbo, tako harmonično kot stilistično. Do teh sprememb je prišlo v petdesetih in šestdesetih letih s pojavom radia in televizije, ko se je novokomponirana glasba estetsko in tehnološko modernizirala – pomembna je bila predvsem »harmonična obogatitev 'surove' izvorne glasbe«, kot jo imenuje Rasmussenova (2002: xx), ki je pripeljala do nastanka t. i. glasbe v narodnem duhu. Nastala je namesto improvizirane ljudske pesmi, s sabo pa prinesla stilizacijo ljudskih pesmi in vključevanje novosti, kot so veliki orkestri, vokalne skupine, dirigent itd. Vse skupaj je privedlo do razplatenja narodne glasbe in soobstoja različnih plasti na glasbeni sceni. V tem času (petdeseta leta dvajsetega stoletja) se je močno širila tudi bosanska ljubezenska pesem *sevdalinka*, vse večji je postajal orientalski vpliv, obrada pa si je prizadevala, da bi se vse to zmanjšalo. Ljerka V. Rasmussen (2002) opisuje petdeseta leta kot zlato obdobje Jugoslavije na glasbenem področju – označimo ga lahko kot obdobje pod vodstveno roko nacionalnega radia, ki je zahteval pravilno melodično izražanje, dikcijo, prave stilske odtenke, dinamiko ter tudi oblačenje in obnašanje. Prav tako kot obrada ni smel uničiti bistva, aure ali avtentičnosti, ki jo je v sebi skrivala izvorna glasba in ki se je morala prenašati tudi v novokomponirani pesmi. Petdeseta leta je zaznamoval tudi val ameriške pop produkcije – pri tem naj omenimo predvsem rock in jazz glasbo, kasneje pa popularno glasbo. Med zvrstmi, ki so si najbolj utrle pot v jugoslovanski glasbeni prostor, je bil prav gotovo *šlager* (modna popevka), ki se je razvijal v različne smeri in pod različnimi vplivi. S šlagerjem je na jugoslovansko glasbeno prizorišče prišlo (še nedokončano) obdobje festivalov zabavne glasbe. Predstavljali so merilo popularnosti, poleg tega pa so brisali meje med regijami in ustvarjali skupinski tekmovalni duh, kolegialnost, zanos in nenazadnje prispevali k nastanku jugoslovanske estrade. Zabavna in narodna glasba sta bili vedno obravnavani kot dve ločeni entiteti in to drži še danes. (Rasmussen 2002: 15–45)

Šestdeseta leta so predstavljala predvsem velik naval ameriške popularne glasbe in jugoslovansko imitacijo zahodnih modelov popa. V novokomponirani glasbi je prišlo do nekaterih sprememb, in sicer v produkciji – nekateri izmed tistih, ki so se prej ukvarjali z nadziranjem in urejanjem narodne glasbe, so postali pisci pesmi, pomembna sprememba pa je bil tudi prihod neodvisnih piscev pesmi. Pesem so torej od takrat naprej ustvarjale tri osebe: avtor teksta, avtor glasbe in aranžer. Pogosto so prav oni skrbno izbrali pevca ali izvajalca in ga naučili pravilne izvedbe pesmi ter obnašanja in pristopa do občinstva. V sedemdesetih se je rodila še ena vrsta festivalov, in sicer moderni festivali narodne glasbe, kar je predstavljalo enega od načinov vzbujanja pozornosti pri medijih in glasbenih založbah. Seveda pa so – s prepričanjem, da ne poslušajo vsak le zabavne glasbe in rocka – ciljali tudi na čim širše občinstvo. S promoviranjem narodne pesmi se je rodila tudi ideja o stvaritvi t. i. jugoslovanske pesmi, ki pa se je izkazala kot problematična zaradi multietnične narave države. Vendar je festival kljub vsemu dosegel svoj namen – zelo so se razširile različne folklorne aktivnosti, žanri in novi trendi, »narodna glasba je postala estradna glasba« (Rasmussen 2002: 62), festivali pa so se razpršili širom po državi, tako po mestih kot po podeželju. Festival je postal merilo popularnosti za vsakega glasbenika.

Novo narodne pesmi se razvrščajo na osnovi dveh paralel: prvič, gre za pesmi, ki se delijo glede na nacionalne in regionalne značilnosti melodije in jezika (npr. bosanske, črnogorske, južnosrbske, severnosrbske,...), in drugič, gre za pesmi, ki se delijo po namembnosti – t. i. *namenske* pesmi, med katere prištevamo rojstnodnevne, svatbene, vojaške pesmi ipd. Slednje so torej pesmi, pete v čast nekih dogodkov. Delitve pa gredo še naprej – Čolović (2000: 167) razlikuje med *rustikalnimi* (motivi pesmi so vezani na vaško okolje) in *mahalsko-baštenskimi* pesmimi, ki se od tega okolja in tradicije oddaljujejo. Rustikalne pesmi deli še na štiri podvrste:

- *idilične* pesmi opevajo vas s tradicionalnimi liki, družinskimi odnosi in običaji. Glavni liki teh pesmi se pojavljajo na odprtih prostorih, ob reki, pred domom, na travniku;
- *nostalgične* pesmi so tiste, ki govorijo o spominih na vas, na dom in o odhajanju. Njihovi liki so ponavadi priseljenci v mesto ali njihovi sorodniki;
- *satirične* pesmi zavzemajo posmehovalen odnos do življenja in navad na vasi;

- *progresivne* pa so tiste pesmi, ki govorijo o modernih idejah, ljubezni in svobodi. Glavni liki teh pesmi so emancipirana vaška dekleta, ki držijo vajeti v svojih rokah.

Mahalsko-baštenske pesmi se po Čoloviću (2000: 170) večinoma navezujejo na mestno življenje, na novo, modernejšo pojmovanje realnosti. Kot pravi avtor (ibid.), se te pesmi »približujejo tako imenovanim staromestnim romancam in se v nekaterih delih navezujejo na stare sevdalinke⁴«. Temu toku narodnih pesmi pripadajo še dve vrsti:

- *kafanske* pesmi – pojejo se v t. i. kafani, gostilni, ta je tudi središče pevčevega dogajanja in vse se odvija okrog nje;
- *abstraktne* pesmi, med katere štejemo žalostinke, ki opevajo žalostno usodo človeka;
- *refleksivne pesmi*, posvečene razmišljanju o nestalnosti in nepredvidljivosti življenja. (Čolović 2000: 164–171)

Novokomponirane ljudske pesmi so večinoma grajene na osnovi epskega deseterca, prisotno je tudi klišejsko ponavljanje istih fraz v različnih pesmih. Poleg deseterca sta pogosta tudi osmerek in dvanajsterek, v mnogih pesmih je ritem 'zlomljen', dolžina verzov pa različna. Poseben poudarek je na pevcu in na njegovem glasu, ko pa je pevec več, si med seboj izmenjujejo vloge, in sicer tako, da eden poje naprej, drugi pa mu odgovarjajo. Tekst in melodija sta vedno povezana v enotno obliko, melodijo pa karakterizirajo različne variacije, ki segajo tudi do petja v dveh oktavah. Izvirno ljudsko pesem se je vedno igralo na tradicionalne srbske instrumente, na primer flavto, dvojno flavto, dude in gusle. (Milojević 2000, Rasmussen 2002: 31–32)

Kar se tiče gradnje, so novokomponirane ljudske pesmi zaokrožene in celovite. Avtorji tekstov se držijo nekih splošnih načel kompozicije – veliko je pripovednih opisov, ki so sestavljeni iz treh delov (zasnova, zaplet in razplet), bistvo pesmi pa se ponavadi nahaja v refrenu. Njihova posebnost je tudi v tem, da se motivi in jezik spreminjajo le do te mere, da ostajajo v okviru že določene strukture pesmi, zanimiv pa je Čolovićev (2000: 176) komentar, ki pravi, da so »mnoge narodne pesmi /.../ (po realizmu jezika, op. a.) bliže današnji rock-poeziji kot pa tradiciji folklorizma, iz katere izvirajo«. Avtorji se

⁴ »**Sevdalinka** [shrv. iz tur. *sevda* 'ljubezen'] lirska ljubezenska solistična pesem bosansko-hercegovskih muslimanov v mestnih naseljih, z melizmatično melodijo v prostem ritmu. Poje se pritajeno ali s polnim glasom. Od 20. st. razširjena tudi v Srbiji.« (Dolinar 1981: 247)

torej oklepajo nekih tradicionalnih motivov, a dajejo prednost novejšim jezikovnim sredstvom. Uporabljajo fraze iz vsakodnevnega življenja, a črpajo tudi iz umetniške lirike, pri vsem tem pa je prisotna improvizacija in, kot jim Čolović (ibid.) očita, tudi neoriginalnost, saj novost gradijo na tem, da jemljejo različne motive iz drugih pesmi. V novi ljudski poeziji lahko zaznamo tudi mejo med lokalnim in narodnim – ta je prisotna že v delitvi na vaške in mestne pesmi (rustikalne/mahalsko-baštenske). Ločujemo pa jih lahko glede na besedišče, ki se v njih nahaja – sredstva teritorialne ali prostorske individualizacije so tako lahko moška in ženska imena, tipična za neko pokrajino, narečne besede (med njih lahko štejemo npr. tudi tujke, ki se v neki pokrajini ponavljajo), imena pokrajin, mest, rek, planin ali zgodovinskih osebnosti iz določenih krajev. Poleg tega najdemo v tovrstnih pesmih pestre opise navad in običajev, ljudske arhitekture, oblačenja, orodja, glasbenih instrumentov, kulture nasploh. Glavni liki v novih narodnih pesmi so lahko anonimni, pogosteje pa so to običajni ljudje s tipičnimi pokrajinskimi imeni. Glavno vlogo lahko zavzemajo tudi pripadniki etničnih skupin, ljubezenski partnerji, družinski člani, prijatelji ali ljudje, ki so znani po svojem poklicu, telesnih značilnostih ali po svoji odličnosti in pogumu. Posebno pri ženskah se večinoma časti njihove telesne attribute in lepote. Liki imajo lahko eno ali več vlog istočasno (npr. moški je lahko sin, ljubimec, brat in vojak). Pripovedovalec pripoveduje pesmi s subjektivno noto – dogajanje je torej prikazano z notranje perspektive –, pri tem se vedno obrača na bralca in ga večkrat nagovarja. Tovrstna enosmerna komunikacija poteka tudi med pripovedovalcem (ali glavnim likom) in naravo, neživim svetom, na katerega se obrača. Zelo pogoste so namreč teme o lepoti krajev, kjer glavni liki živijo, o domu in sorodnikih, pa tudi o domačih veselicah. Tem najpogostejšim temam se pridružuje še pripovedovanje o osamljenosti glavnega lika, o ljubezni ali o vojaškem življenju. (Čolović 2000: 174–205)

Čolović (2000: 155–157) ločuje tri glavne generacije izvajalcev novokomponirane ljudske glasbe:

1. generacija, ki se pojavi med leti 1962 in 1969;
2. generacija iz začetka sedemdesetih let;
3. generacija iz konca sedemdesetih let dvajsetega stoletja.

Vsi avtorji ali njihova dela, ki spadajo k tem trem generacijam, so imela glavne značilnosti, ki jih danes pripisujemo novim ljudskim pesmim, a vendar so se nekoliko

razlikovala med seboj. V prvi fazi so pesmi tako tematsko kot besedno bolj vezane na vaško življenje (Čolović [2000] jih imenuje rustikalne). Kot predstavnike te faze Čolović (ibid.) navaja naslednje: Lepa Lukić, Tomo Zdravković, Predrag Živković Tozovac in Bora Spužić. Šaban Šaulić, Novica Negovanović, Bora Drljač, Silvana Armenulić, Dobrivoj Topalović in Meho Puzić so predstavniki druge faze, v kateri je poudarjeno bolj moderno pojmovanje ljubezni in družinskih odnosov in se nekoliko že napeljuje na zapuščanje vaškega ambienta. Nove ljudske pesmi so namreč nastale večinoma v vaškem okolju, zaradi kasnejših večjih migracij v mesta pa so vasi izgubile svoj pomen in, kot pravi Golemović (1997: 177), svojo prihodnost. S selitvami so se spremenile tudi prave ljudske pesmi in na njihovi osnovi so nastale nove. Pomembno je poudariti, da se v novokomponirani ljudski pesmi mešajo različni glasbeni stili ali melosi (Golemović 1997: 179), kot na primer bosanski, črnogorski, šumadijski, južnosrbski itn., v novejših časih pa lahko prepoznamo v teh pesmih tudi številne orientalske elemente. V najnovejšo generacijo, delujočo konec sedemdesetih let, Čolović (2000: 155–159) šteje Miroslava Ilića, Zorico Brunclik, Mitara Mirića in Nado Topčagić.

Nove ljudske pesmi so v Srbiji v šestdesetih in sedemdesetih letih dosegale vrhunec, kar je pokazala anketa Radio-televizije Beograd iz leta 1978, v kateri so poslušalci v več kot 50% odgovorili, da najraje poslušajo narodno glasbo. Nova ljudska glasba je torej imela na milijone poslušalcev različnega starostnega in profesionalnega sestava. Poslušalci so bili tako med vaščani kot med meščani, večinoma so bili to ljudje z nizko stopnjo izobrazbe. Med višje izobraženimi je bilo čutiti večji odpor do novih ljudski pesmi, kar se je dalo razbrati tudi iz kulturnih časopisov (npr. Pro musica leta 1972), kjer so komentatorji izražali svojo ogorčenost in zaskrbljenost za usodo svoje kulture. Nove narodne pesmi so označili kot antikulturo, ki se masovno širi in je vulgarizirala in degenerirala pravo ljudsko pesem. Vendar se avtor članka tolaži s tem, da »ta pošast ne bo dolgo trajala« (v Čolović 2000: 162), saj ima to prednost, da naj bi s svojo otožno in poneumljeno poezijo in nevednostjo uničila samo sebe. Prava, izvorna folklor je torej tista, v kateri se skriva ljudski melos in duh naroda, česar se ne bi smelo degenerirati, kot se je to počelo pri novokomponirani ljudski pesmi. (Čolović 2000: 157–163)

Z vse večjo urbanizacijo in industrializacijo, liberalizacijo v ekonomiji in v politiki, višjim standardom in usmerjanjem na Zahod pa je v času Titove oblasti v sedemdesetih

prišlo do pojava potrošniške kulture. Težnja k stalni modernizaciji in emancipaciji od tradicije je pripeljala do vse večjega promoviranja zahodne popularne glasbe (ameriškega in angleškega popa ter sodobnih plesnih zvokov), kar so z velikim veseljem absorbirali predvsem prebivalci mest in mlajše generacije. Posebej popularna je postala disco glasba, ki jo je v glasbene vode vpeljala predvsem srbska glasbenica tega časa Lepa Brena. Veliko takratnih avtorjev je poskusilo tudi z mediteranskimi in orientalskimi ritmi. Novokomponirana glasba je dosegla t. i. komercialni prodor (*commercial breakthrough*), pod vplivom zahodne glasbe pa je postala po besedah Rasmussenove (2002: 76) tudi bolj sofisticirana. Veliko poudarka se je dalo zunanji podobi, predvsem pa so izvajalci poudarjali svojo povezanost s folkloro, odraščanje na podeželju in v velikih družinah. Tudi v osemdesetih se je ta tradicija nadaljevala, vendar z razliko, da je novokomponirana glasba postala bolj neodvisna. Kar se same melodije tiče, je od takrat bolj poudarjen vokal in njegova funkcija, glasbeno pa se še vedno naslanja na »relativno individualizirane instrumentalne dele, ki so del spremljave« (Rasmussen 2002: 75). Vodilna glasova tega časa sta bili *Lepa Lukić*, znana tudi kot kraljica folk glasbe (svoj uspeh si je izoblikovala predvsem z nastopi v kafanah), in *Silvana Armenulić*, dobra tekunica Lukićevi, ki je s svojim modernim, urbanim in seksualnim izgledom ter glasbo nastopala predvsem v televizijskih predstavah in filmih. Z novo 'pop sofisticacijo' je jugoslovanska glasbena scena sprejela tudi nove snemalne taktike in tehnologijo – med njimi električne instrumente, snemanje v studiu in aranžiranje. Komercialni prodor novokomponirane glasbe je postopoma pridobival svoj vpliv tudi na zabavno glasbo in vstopil celo v polje rocka. S tem se je spremenil tudi odnos med glasbenimi proizvajalci in mediji – prišlo je namreč do soodvisnosti med njimi.

V družbi so se izoblikovali različni odnosi do novokomponirane glasbe – nekatere kulturne institucije so jo zavračale in je niso sprejemale kot del svojih repertoarjev (sem se je prištevalo celoten kompleks kulturno-umetniških institucij in izobraževalni sistem), druge so jo sprejemale kot zunaj svojega sistema in vzporedno obstajajoč žanr, tretje pa so jo obravnavale kot integralni del kulturnih institucij. Glavni prestolnici novokomponirane glasbe sta bili Beograd in Sarajevo, vendar se je v osemdesetih letih s hiperprodukcijo tega žanra razširilo tudi tržišče prodaje. Rasmussenova govori o pojavu, imenovanem »folklorizacija jugoslovanske popularne glasbe kot celote« (2002: 95). Poslušalcem so se ponujale raznovrstne regionalne melodije – najsi bo to srbska

dvojka, bosansko melizmatično petje ali makedonski ritem – vendar so hkrati z mešanjem modernih stilov izgubljale svojo homogenost in izvor. (Rasmussen 2002: 51–97)

3. TURBOFOLK

3.1 DEFINICIJA

Izraz *turbofolk* je nastal v začetku devetdesetih let dvajsetega stoletja, v času razpada bivše Jugoslavije, označuje pa glasbeni žanr tega območja in, širše gledano, tudi pogled na svet. Beseda izhaja iz izraza 'turbo', ki je vzeta iz sveta avtomobilov in opisuje moč motorja, ki je povečana s pomočjo posebne turbine, ter iz izraza 'folk', ki označuje ljudsko glasbo. Že sama beseda turbo nas spominja na neko neustrašnost, moč, hitrost, kar so dandanes tudi značilnosti, ki jih pripisujemo turbofolku. Sam izraz turbofolk naj bi skoval rock glasbenik Rambo Amadeus, z njim pa je želel ironično imenovati pesmi, v katerih je opisoval 'narodnjake' in katerih zvok je združeval različne stile in vplive. Taisti izraz, ki je sprva deloval nekoliko smešno, pa se je dokaj hitro prijel in opredeljeval pesmi, ki so združevale v svojih besedilih modernost in tradicionalnost. Milica Tomić (v Janović, Močnik 2005: 1) postavi naslednjo definicijo turbofolka:

/G/lasbeni žanr, mešanica med 'orientalskimi' in 'zahodnjaškimi' elementi, podobna tako severnoafriškemu Raiu kot moderni techno-dance glasbeni sceni. Ta žanr je poznan in obstaja samo v jugovzhodni Evropi, vendar je istočasno značilno pojavljanje tudi na globalnem prizorišču. Čeprav se na prvi pogled turbofolk kaže kot lokalni fenomen, pa je dejansko tesno povezan z globalno pomembnimi dogodki zadnjega desetletja.

Po besedah Zorana Čirjakovića (2005: 1) naj bi nastal s »/.../ postopnim vrivanjem električnega in elektronskega zvoka in popularnih zahodnih ritmov – od rock in disco glasbe, preko acid jazz in hip hopa do rapa in dancea v matrico novokomponirane narodne glasbe. Vsaka popularna glasba, tako tudi turbofolk, je obeležena z eskapistično noto, fokusiranjem na mlajši del populacije, ustreza okusu mase in ima omejen rok trajanja«. Njegova posebnost je torej ta, da gre za »hibridno glasbeno zvrst« (Pettan v Rižnar 2005: 1), kjer se mešajo različni glasbeni elementi in zvrsti, »njegove najbolj tipične značilnosti pa so vibrato (značilno tresenje glasu, op. a.) na koncu fraz, orientalski vplivi, ki so še dodatno potencirani, spremljajoči inštrument naj bi bila harmonika« (ibid.). Ta glasbeni žanr se je v začetku povezovalo predvsem s Srbijo ter Bosno in Hercegovino, zadnje čase pa ostaja in postaja vse bolj popularen tudi v drugih državah bivše Jugoslavije, vključno s Slovenijo, in po besedah Tomića tudi po svetu. Še

vedno pa drži, da turbofolk domuje predvsem na srbski glasbeni sceni. (Kronja 2006; Internet 27)

Turbofolk se, kot že omenjeno, povezuje z novokomponirano glasbo, ki je svoj uspeh začela v sedemdesetih letih dvajsetega stoletja. Nekateri trdijo, da ni jasne meje med koncem prve in začetkom druge zvrsti, saj zvenita na podoben način. Obe sta namreč mešanica romske glasbe, srednjevzhodnih ritmov, turškega in grškega popa ter srbskih ljudskih melodij, poleg tega pa so pri obeh žanrih prisotni tudi modernejši zvoki – najsi bo rock'n'roll ali sodobna elektronska glasba. Glavna razlika, po mnenju avtorjev Wikipedie (Internet 27), pa obstaja le v »vizualni in lirični reprezentaciji«. Turbofolk namreč na odprt in provokativen način izraža svojo vsebino – izvajalke so izzivalno oblečene in pojejo o banalnih ljubezenskih zgodbah, izražajo hiter in uživaški način življenja. Novokomponirana ljudska glasba pa je iste vsebine izražala malce bolj diskretno, kljub temu pa je vedno težila k temu, da bi imela sodoben in moderen izgled, ne pa ljudskega ali vaškega. Tovrstni glasbeni stil se je dalo prepoznati po mešanici svečanosti in športnosti, po kiču in pretiranemu okraševanju – ženske predstavnice so se na primer močno ličile in nosile vpadljiv nakit, moški pa so se večkrat okraševali z velikimi prstani in urejenimi frizurami. Ljerka V. Rasmussen (1996) je novokomponirano glasbo definirala kot produkt, ki je nastal zaradi selitev iz vasi v mesta in zaradi posledične hitre urbanizacije. Poleg tega jo je označila kot hibridni žanr, ki je črpal iz lokalnih glasbenih virov in komercialnih popularnih vzorcev. Prisotna je torej nostalgija po starem vaškem okolju, pa tudi želja po napredku ali »življenje v dveh svetovih,« kot ta pojav imenuje Ramussenova. (1996: 100) Vpliv novokomponirane glasbe je prisoten tudi danes in prav zanimiva je njena velika popularnost med občinstvom kljub negativnim ocenam glasbenih kritikov, češ da ta zvrst slabo vpliva na ljudsko kulturo, tradicijo in kviri dober okus.

3.2 RAZVOJ TURBOFOLKA

Vse skupaj se je torej začelo že kmalu po drugi svetovni vojni (v zgodnjih šestdesetih) s pojavom novokomponirane folk glasbe, ki je med najpogostejšimi temami opisovala družino, patriotizem in življenje izseljencev. V osnovi je bila njena funkcija zabavati ljudi, saj so se prvi izvajalci te glasbe pojavljali predvsem v t. i. kafanah (dnevno-nočni bar), najpogosteje pa se jo definira v kontekstu komercializacije folk ali ljudske narodne

glasbe – kar pomeni, da se tovrstni glasbi največkrat prišteva značilnost preoblikovanja starih tonov in melodij. Ustvarjalci novokomponirane glasbe so se naslanjali tudi na stare in klišejske izraze, ki so se do tedaj večkrat uporabljali v pesmih in jih oblikovali na svoj način, seveda s pridihom modernosti. Pojav novokomponirane glasbe se povezuje s hitro industrializacijo in urbanizacijo Jugoslavije po drugi svetovni vojni in še posebej s številnimi selitvami prebivalcev iz vasi v mesta. Največja koncentracija poslušalcev novokomponirane glasbe je obstajala na jugovzhodu Jugoslavije (Srbija, Bosna, Makedonija in Črna Gora).

Do pomembnih sprememb pri raziskovanju turbofolka pa je prišlo v devetdesetih letih, v času, ko se je začela vojna med jugoslovanskimi narodi, ko se je zamenjal režim, ki je postavil na čelo nacionalizem kot glavno vrednoto, in ko je ljudska glasba postale širše sprejeta. To je bil tudi čas, ko se je Jugoslavija odpirala zahodnim kulturnim modelom in z odprtimi rokami sprejemala zahodno popularno glasbo – seveda vse pod budnim očesom države. Novokomponirana glasba je postala sinonim za tradicionalno ljudsko glasbo, poslušalci ali konzumenti glasbe pa so se začeli ločevati na različne skupine – med mladimi je bilo veliko tistih, ki so poslušali pop in rock, starejši pa so sprejemali predvsem glasbo, osnovano na folklornih vzorcih. Večina populacije, ki se je preselila iz vasi v mesta, pa si je kot svoj žanr prisvojila novokomponirano ljudsko glasbo, katere proizvodnje se je zelo povečalo. Ustvarjalci tega žanra so skušali na različne načine pritegniti pozornost čim večjega občinstva in tako ustvarjati različne melodije. Sprva je bilo zanimivo predvsem mešanje folklorne in rocka, kasneje pa je postalo vse bolj popularno združevanje plesne (t. i. dance) in folklorne glasbe, kar je kmalu dobilo skupno ime turbofolk. (Milojević 2000, Đurković 2003)

Enega izmed glavnih vzrokov nastanka turbofolka strokovnjaki vidijo torej »v razpadu skupne države ter velikih migracijah, ki so bile posledica vojne (mladih iz mest v tujino, ruralnega prebivalstva v mesta)« (Rižnar 2005: 1). Vojni čas je poleg teh dejavnikov Srbiji, zibelki turbofolka, prinesel tudi uvedbo formalne demokratizacije sistema (pri čemer je bil pomemben medijski pluralizem), razpad predhodnega sistema vrednot in medijske diktature, privatizacijo, kriminalizacijo itd. Đurković (2003: 2) pri tem izpostavlja dva procesa, ki sta bila pomembna za nastanek turbofolka:

- država je izgubila vlogo diktatorja kulturne politike in od takrat je bilo tržišče tisto, ki je narekovalo glasbeni okus. Tako je »novi mainstream nastajal po *low budget* sistemu;« (ibid.)
- proces istočasne fizične izolacije države od zunanosti in notranjega glasbenega odpiranja – ljudje niso mogli fizično vstopati v državo ali izstopati iz nje, lahko pa so si pomagali z novo tehnološko revolucijo (internet, satelitska televizija) in se tako vse bolj približevali vzorcem zahodne popularne kulture.

S pluralizacijo medijskega prostora, novim vojnim režimom, ki je s sabo prinesel poplavo drog in eskapizem, pa se je demokratiziralo tudi glasbeno prizorišče, ritmi so postali bolj dinamični, nivo kakovosti glasbe in besedil pa se je zmanjšal. Predvsem zaradi teh dejstev se je turbofolk večinoma obravnavalo kot glasbo za nižje sloje prebivalstva, obtožbe s strani kritikov so se nanašale predvsem na račun banalnosti besedil in lahkotnosti glasbe. V večini bivših jugoslovanskih dežel (med njimi tudi v Sloveniji) spada ta žanr in njegovi poslušalci še danes na področje subkultur – predstavljajo neuradno, neke vrste uporniško in »politično nekorektno« (Janović, Močnik 2005: 6) glasbeno sceno – kar pa v časih, ko se je turbofolk uveljavljal, ni veljalo za srbsko prestolnico. Tu so (po Đurkoviću 2003) soobstajale štiri različne veje tovrstne glasbe. Prva med njimi je bila *klasični neo-folk*, zasnovan na ritmih iz osrednje Srbije, kmalu za njim se je oblikoval *vojaški folk* (znan pod imenom *ratnički šik* [Kronja 2001]), ki so ga sestavljala predvsem patriotska in nacionalistična besedila in dinarski napevi. Sredi devetdesetih je prišel na površje t. i. *dance*, katerega predstavnice so bile skupine, ki so izvajale evropski in (predvsem) hrvaški techno-pop. Najbolj razvit in razširjen pa je bil *techno-folk*, ki je svojo pot začel v začetku devetdesetih let dvajsetega stoletja. Razlika je bila torej v tem, da so t. i. underground v Srbiji predstavljali rock, pop in jazz izvajalci, medtem ko je bil folk pojmovan kot uradna glasba.

Glasba, ki jo označuje izraz turbofolk, je še danes povezana s kičem, tako njena melodija in besedilo kot tudi zunanji izgled izvajalcev. Poleg tega ji kritiki pripisujejo tudi naslednje značilnosti: hedonizem ali uživaštvo, ksenofobičnost, megalomanijo (poveličevanje samega sebe, op.a.) in nacionalizem. Vse to utelešajo tudi sami izvajalci, ki v svojih pesmih opevajo in častijo svojo domovino, povečujejo svojo narodnost, poleg tega pa so jim med najvišjimi vrednotami uživanje in denar. Te značilnosti so prišle v ospredje predvsem v času vojne na jugoslovanskem območju, ko se je turbofolk razvijal kot »hiperproduktivna industrija, ki je promovirala glamurozni stil življenja

nove srbske elite« (Kronja 2003: 1). Takrat so bile predstavnice turbofolka večinoma ženske izvajalke, ki so postavljale na ogled svoje obilne telesne darove in ki so jih med drugim imenovali tudi 'erotične kraljice folka'. Ivana Kronja (ibid.) ga posledično primerja z »ideologijo kaosa«, ki je utelešala značilnosti, kot so moč mafijskih skupnosti, vojni zaslužek, nacionalizem in šovinizem. Kronja tudi trdi, da se je turbofolk v svoji vizualni prezentaciji izkazal kot zelo učinkovit, saj je ljudem narekoval vzorce obnašanja, oblačenja in moralne vrednote. Še posebno mladi so v teh izvajalcih in pesmih videli vzore in pod njihovim vplivom oblikovali svojo identiteto. Med glavnimi promotorji tovrstne glasbe so bili množični mediji, TV Palma pa med prvimi, ki je turbofolk pokazala tudi svetu. Na tem mestu velja poudariti, da govorimo samo o eni veji turbofolka, to je t. i. ratnički šik ali vojaški folk, in ne o turbofolku na splošno. Velikokrat pride namreč do posploševanja, ko se turbofolk definira samo v teh okvirih. Sporna je tudi misel, ki so jo predstavili nekateri avtorji o tem, da je turbofolk v srbski državi vpeljal tedanji predsednik Slobodan Milošević in imel od tega velike koristi. Ćirjaković (2005: 1) pa na to trditev odgovarja nikalno, meni namreč, da je turbofolk predsedniku Miloševiću res prinesel očitne politične koristi,

/.../ vendar je turbofolk zaradi Slobe veliko več izgubil kot pridobil. /.../ Turbofolk je bil naša usoda, nekaj, kar bi se na tem prostoru rodilo in razvijalo s Slobo ali brez njega. Istočasno so se podobni glasbeni vzorci pojavili širom po svetu. Od Casablance do Džakarte in od Tirane do Tijuane skorajda ni dežele tretjega sveta, ki v zadnjem desetletju – skupaj s procesi modernizacije, selitve vaškega prebivalstva v mesta in rušenja starega sistema vrednot – ni dobila svojega "turbofolka".

Ta zvrst torej ni osamljen primer sredi Balkana, ampak se je pod istimi pogoji pojavljala tudi v severni Afriki, Aziji in drugod po svetu – primeri tega, kot jih navaja Ćirjaković (ibid.) pa so alžirski *rai*, egipčanski *al žil*, indijska *bolivudska glasba*, maročanski *čabi*, turški *pop* idr. V Srbiji pa je veja turbofolka (ratnički šik) pod vplivom vojne in tedanjega režima dobila še politične konotacije in postala do neke mere sporna zaradi vrednot, ki jih je zagovarjala. Vendar pa pri tem ne smemo zanemarjati ostalih vej, ki so se razvijale sočasno z njo in dosegle enake uspehe med poslušalci.

Strokovnjaki na splošno obravnavajo turbofolk na različne načine. Med njimi ni enotnega mnenja o tem, kaj ta fenomen predstavlja, ampak se njihova mnenja križajo na več točkah: nekateri zagovarjajo, da gre le še za enega izmed novih glasbenih žanrov,

drugi pa poudarjajo, da je to nova ideologija. Đurković (2003: 3) razlikuje tri stališča, ki so se o turbofolku oblikovala:

- Stališče tradicionalistov, kulturnih konzervativcev in samooklicanih nacionalistov, ki v turbofolku in v njegovih orientalskih ritmih vidijo napad islama na srbsko duhovno tradicijo in menijo, da je komunistična oblast namerno vpeljala »azijske ritme« (Internet 1) na srbsko glasbeno prizorišče.
- Stališče globalistov in svetovljanov, ki v turbofolku vidijo veliko nevarnost in ga pojmujejo kot »nacionalistični produkt, s katerim je Milošević namerno uničil rock'n'roll, ki je po njihovem urbana matrica glasbe, ki bi jo morali v Srbiji vsi poslušati.« (ibid.) Po njihovem mnenju gre torej za nacionalistično mobilizacijo s strani tedanje oblasti.
- Stališče nove trockistične levice je nasprotno prvima dvema in njune pripadnike obravnava kot kulturne rasiste, ker nasprotujejo orientalskim elementom v turbofolku. Pripadniki nove trockistične levice turbofolk odobravajo, saj v njem vidijo spoj vsega, kar predstavljata globalizacija in napredek v Srbiji.

3.3 SLOVENSKI TURBOFOLK

V Sloveniji se je turbofolk začel intenzivneje pojavljati po osamosvojitveni vojni v devetdesetih letih dvajsetega stoletja. To je bil čas večjih migracij iz južnejših dežel bivše Jugoslavije, ki je prispeval k dvema različicama turbofolka v Sloveniji ali bolje rečeno, izoblikovali sta se dve različici občinstva: prva je ostala zvesta srbskim izvajalcem turbofolka, kamor lahko štejemo predvsem priseljence z juga, ki so pri nas tudi ostali, druga pa se je izoblikovala po vzoru prve in jo lahko poimenujemo *slovenski neofolk*. Ljerka V. Rasmussen (2002) v svoji raziskavi ugotavlja, da je v osemdesetih letih dvajsetega stoletja (to je deset let pred 'bumom' turbofolka) pri jugoslovanskih glasbenih založbah dominirala t. i. novokomponirana glasba, izjemi pa sta že takrat bili Slovenija in Hrvaška, kjer so založbe večinoma izdajale zabavno glasbo. Pomemben podatek je tudi ta, da je največji delež novokomponirane glasbe v celotni Jugoslaviji prispevala Srbija (52,3 %), sledile pa so Bosna in Hercegovina, Makedonija, Hrvaška (kljub vsemu na četrtem mestu), Vojvodina in Kosovo, Slovenija pa se je uvrščala na dno lestvice z 0 % oziroma z nesodelovanjem na tovrstni glasbeni sceni. (Rasmussen 2002: 169–173). Konec osemdesetih let so se v folk glasbi uvajale nekatere spremembe, želeli so namreč povečati standarde novokomponirane glasbe na nivo pop glasbe. To je

pomenilo, da so folk ustvarjalci začeli iskati nove zvoke in standarde na področju tehnologije in estetike, pop glasbeniki pa so skušali poenostaviti svoje melodije in so vanje vnašali elemente folka. Poleg glasbenih sprememb so se dogajale tudi spremembe v razširjenosti novokomponirane glasbe. Na severovzhodu jugoslovanske države se je občinstvo te zvrsti vedno bolj večalo, kar Rasmussenova pripisuje selitvam, ki so se zgodile v začetku devetdesetih. Ljudje so se namreč selili v ekonomsko bolj obetavni Hrvaško in Slovenijo in s seboj prinesli tudi svojo kulturo in z njo glasbo (2002: 183). Novokomponirana glasba in njen podžanr turbofolk sta pridobila veliko poslušalcev tudi v Sloveniji, vendar ta zvrst (zaenkrat) nima statusa uradne glasbene zvrsti kot v Srbiji, ampak se obravnava kot neke vrste uporniška glasba, neuradna glasbena scena, ki naj bi bila namenjena predvsem nižjim slojem družbe in je kot taka (nižja zvrst glasbe) tudi pojmovana. (Janović, Močnik 2005: 6)

Slovenci smo bili bolj kot nad novokomponirano glasbo vedno bolj navdušeni nad našo narodnozabavno glasbo. V času, ko se je skoraj v vseh ostalih državah bivše Jugoslavije razcvetela novokomponirana glasba, je bil v Sloveniji s svojo noviteto popularen predvsem *Ansambel bratov Avsenik* (približno od petdesetih let dvajsetega stoletja dalje). Ivan Sivec (1999: 9) takole opisuje njihove začetke:

Ko so na slovensko in tudi zahodnoevropsko glasbeno sceno vstopili Avseniki, se je vloga godca v javnem življenju precej spremenila, prav tako pa tudi uporaba inštrumentov, število godcev v sestavi, njihova navezanost na ožjo lokaliteto ter tako posredno tudi način zabave, medsebojnega komuniciranja in vrednotenja oziroma plačevanja izvajalcev glasbe.

Avseniki so torej zaslužni za današnjo obliko narodnozabavne glasbe, saj so glasbo, ki je prej temeljila predvsem na manjših godčevskih skupinah ali na posameznih ljudskih godcih, popestrili tako, da so vpeljali skupino petih izvajalcev (kvintet: harmonika, klarinet, trobenta, bariton in kasneje kitara) in jo poimenovali ansambel. Postali so poklicni godci, prvi nastopali na radiu, kar pa je še pomembneje, v narodnozabavno glasbo so iz jazza prenesli ritem in improvizacijo. Poleg tega so bili tudi prvi v Sloveniji, ki so posneli skladbo v stereo tehniki, prvi izdali zvočno kaseto in prvi v narodnozabavni glasbi, ki so posneli zgoščenko. (Sivec 1999: 156–170) Po eni strani lahko že na tem mestu govorimo o neki obliki neofolka –Avseniki so pesmi, ki so

veljale za ljudske, preoblikovali in jim dodali elemente jazz glasbe. Nekatere izmed teh pesmi so zaradi velike popularnosti s časom ponarodele in jih lahko najdemo tudi v novejših oblikah neofolka, kot ga poznamo danes.

O tem, kdo je v Sloveniji prvi začel ustvarjati neofolk, obstajajo različna mnenja – trenutno so največje zvezde te zvrsti *Atomik Harmonik*, *Natalija Verboten*, *Turbo Angels*, *Werner* in *Čuki*. Njim je torej skupno mešanje različnih stilov glasbe – večinoma gre za že omenjeno narodnozabavno glasbo in sodobne plesne ritme, vendar to pravilo ne velja za vse. Werner se je na primer v začetku predstavljal predvsem z zabavno glasbo z dodatki dalmatinskega melosa, šele v zadnjem času pa je s svojo novo sopevko zašel bolj v neofolkovski vode. Zanimiv primer so tudi Čuki, ki igrajo narodnozabavno, zabavno, popularno glasbo in vse troje tudi mešajo med seboj. Nekateri avtorji (Štamcar, Mičić 2001) menijo, da se je tovrstno mešanje v Sloveniji pojavilo že v petdesetih letih in kot enega od očetov predlagajo *Frana Miličinskega - Ježka* in pesem *Cinca Marinca*⁵. V osemdesetih in devetdesetih letih pa je dobilo nove razsežnosti – *Henček Burkat*, vodja narodnozabavnega ansambla *Henček*, je v svojo alpsko poskočnico vpeljal rock'n'rol, kar se je izkazalo tudi kot zanimiva in privlačna mešanica. Naslednji izmed eksperimentatorjev, ki ga omenita Štamcar in Mičić (ibid.), je *Alfi Nipič*⁶, ki se je v devetdesetih letih prelevil v *techno Alfija* in je (kot kaže) uspešno spojil techno zvok s polko. V osemdesetih letih in v začetku devetdesetih se je *alpski pop*, podobna mešanica kot turbofolk, uveljavljal tudi s pomočjo ustvarjalcev, kot so *Brendi*, *Marjan Smode* in *Agropop*, ki so harmoniko mešali z elementi rocka. Vendar so bili to samo zametki. Ob koncu devetdesetih let in ob začetku novega tisočletja se je začelo ustanavljati veliko skupin, katerih osnovna glasba je bila narodnozabavna, začinjena s plesno glasbo (techno, dance in disco ritmi). Ena izmed prvih skupin, ki je to tradicijo začela, so bili *Atomik Harmonik*, ki so zasloveli s pesmijo *Brizgalna brizga*. Podobo skupine sta krasili predvsem svetlolasi, dolgonogi in izzivalno oblečeni pevki, poleg njiju pa tudi mlada fanta – harmonikar in vokalist. Uspeh, ki so ga dosegli z enostavno glasbo, prijetno za poslušanje, in besedilom, ki gre hitro v uho (kar lahko pripišemo tudi vsaki povprečni popularni skladbi) in se nanaša največkrat na teme, ki so nekoč veljale za tabu (npr. spolnost), se je kmalu pokazal tudi v obliki posnemanja

⁵ ».../ enostavno besedilo, prepoznavna melodija, korenine v že znani (ljudski) melodiji« (Štamcar, Mičić 2001).

⁶ Omembe vreden podatek je ta, da je bil Alfi Nipič dolgoletni pevec Ansambla bratov Avsenik.

mnogih drugih glasbenih skupin, ki so se v tistem času oblikovale (med njimi njihova 'kopija' Turbo Angels). Veliko pa je bilo tudi že delujočih skupin, ki so svojo glasbo preoblikovale in se usmerile raje v turbofolkske vode, kjer so pričakovale večjo poslušnost in uspeh (Werner, Čuki). Mnogi so se zgledovali po srbskih izvajalcih turbofolka in to tudi odkrito priznavali – med njimi Natalija Verboten, ki po svoji zunanosti tudi najbolj spominja na tipične turbofolk izvajalke. V zadnjem času se je zelo uveljavila tudi kot televizijska voditeljica najbolj gledane narodnozabavne oddaje Pri Jožovcu z Natalijo⁷, ki jo lahko gledamo na prvem programu nacionalne televizije dvakrat na teden (petek zvečer in nedelja po kosilu).

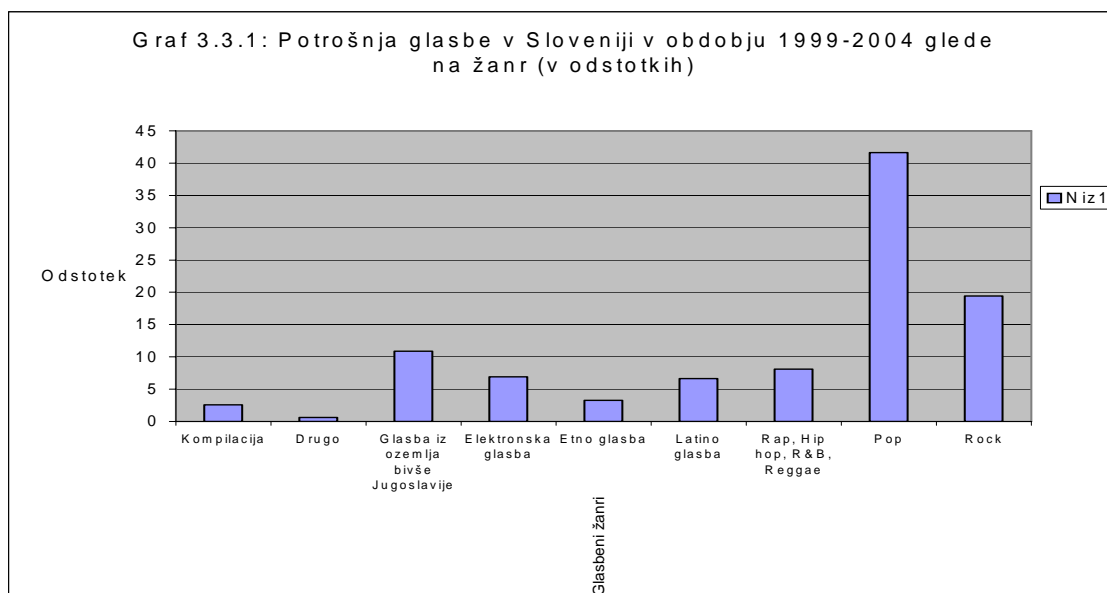
Nekateri avtorji menijo, da zaradi majhnega števila izvajalcev v slovenskem primeru ne moremo govoriti o slovenskem turbofolku (Stankovič v Rižnar 2005: 1), zato je mogoče res primerneje ta fenomen poimenovati neofolk, saj se od srbske različice turbofolka tudi nekoliko razlikuje (slovenska besedila so nekoliko bolj lahkotna, enostavna, veliko je ponavljaj [Glej Priloga D]). Slovenski neofolk sestavljajo namreč narodnozabavni zvoki oziroma alpske polke in valčki, mešani s sodobno plesno glasbo, pri katerih pa ne najdemo elementov orientalskega, kot je to podano v že zgoraj navedeni definiciji Milice Tomića (2005), oziroma kot je značilno za srbsko različico turbofolka. Prav ta je prispevala levji delež k izoblikovanju neofolka, saj se je v Sloveniji pojavila predvsem zaradi večjih migracij, ki so bile posledica jugoslovanske vojne v devetdesetih letih dvajsetega stoletja. Veliko število priseljencev je v Sloveniji ostalo in večina jih spada med tiste, ki pri nas poslušajo turbofolk, vendar gre poudariti, da v tem primeru govorimo predvsem o srbski različici turbofolka. Med poslušalce slovenske različice ali neofolka pa štejemo predvsem slovensko mladino.

Ni pa skrivnost, da smo Slovenci že od nekdanj nagnjeni k 'Balkan glasbi', oziroma jo imamo že od nekdanj zelo radi, pa najsi bo to zaradi nekoč skupnega kulturnega prostora (ali bolje rečeno skupnega trga), pa tudi zaradi (domnevno) skupne jugoslovanske popularne glasbe, ki je verjetno na papirjih res obstajala, kljub vsej pestrosti regionalnih in lokalnih razlik, ki jih je premogla bivša Jugoslavija. Ta dejavnik, ki ga mnogi

⁷ To je tudi dokaj zanimiv paradoks glede na razmerje in status, ki ga imata dve zvrsti glasbe, ki v tem primeru nastopata – narodnozabavna glasba kot tipična slovenska zvrst, uradna in najbolj poslušana, na drugi strani pa turbofolk kot neke vrste uporniška glasba, do katere večina kritikov, intelektualcev in ostalih kulturnih ustvarjalcev zavzema negativen odnos zaradi domnevne lahkotnosti, banalnosti in kiča, ki ga predstavlja

imenujejo kar jugonostalgija, se ni pojavil s turbofolkom, ampak kmalu po osamosvojitvi Slovenije in zanimivo je, da niso nostalgичni samo tisti, ki so Jugoslavijo preživeli, ampak tudi najmlajše generacije, ki vneto poslušajo vse od jugoslovanskega rocka do hrvaškega dancea in turbofolka. Mladi vse bolj posnemajo hrvaške in srbske glasbene izvajalce ter v njih in v njihovih skladbah iščejo svojo identiteto. Poleg tega pa se s to glasbo identificirajo tudi zaradi tega, ker je v širši družbi pojmovana kot t. i. underground – subkultura, uporniška kultura, ki jo »relevantni oblikovalci kulturnih mnenj in trendov razglasijo za postransk/o/« (Škerl 2005: 1) in ki je v družbi manj sprejeta. Kot pravi Tomc (v Milek 2003: 3): »Morda se da to razumeti kot včasih balkanžure. /.../ Ker sta starševska generacija in dominantna skupnost doživljali to sceno kot nekaj spornega, je bila mladim še v večji užitek. Če prihajaš iz urbane, srednjeslojne družine, si ne predstavljam, kako bi lahko starše bolj šokiral kot s poslušanjem turbofolka.« Mladi torej turbofolk doživljajo kot prepovedan sadež in jih očitno ne moti status nizke kulture ali subkulture, kot mu ga pripisujejo mnogi kritiki, ampak v tej glasbi uživajo, kar je pravzaprav njen namen.

O priljubljenosti glasbe iz bivših jugoslovanskih republik pri nas priča tudi graf, ki prikazuje potrošnjo glasbe v Sloveniji med leti 1994 in 2004 (glej Graf 3. 3. 1).



Vir: Ofak, Maruša (2005) *Slovenski popularno-glasbeni okusi*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.

Tu lahko vidimo, da je glasba iz ozemlja bivše Jugoslavije (10,88 %) ena izmed najbolj poslušanih takoj za pop in rock glasbo. Ofakova (2005: 51–52) pri tem poudarja, da je glasba, ki spada v to kategorijo, zelo raznovrstna, prevladuje predvsem hrvaška glasba, velik delež pa ima tudi turbofolk, ki ga »/.../ večinoma poslušajo srbski priseljenci, ki nase opozarjajo s posebnim imidžem. V Sloveniji poznamo tudi številne centre oz. zbirališča srbske turbofolk glasbe: npr. gostilni Pri Jovotu in Portal. Na domačih radijskih valovih se srbska glasba vrti zelo poredkoma, ljubitelji pa jo lahko spremljajo na Pink TV⁸.«

O slovenskem neofolku žal avtorica ne izrazi mnenja, kljub temu da je v tistem času dosegal najvišjo popularnost, lahko pa sklepamo, da so bile te skupine uvrščene v kategorijo etno glasbe, potrošnja te zvrsti pa je v tem času znašala le 3,26 %.

⁸ Srbska komercialna televizijska postaja, vidna tudi preko satelita, na kateri se večinoma vrti turbofolk. (op.a)

4. CECA – ŠTUDIJA PRIMERA

Svetlana Veličković se je rodila štirinajstega junija leta 1973 v vasi Žitoradje v bližini Niša. Njena pevska nadarjenost se je pokazala že v zgodnjih letih, ko je že kot petletna deklica rada prepevala. Želja, da bi nekega dne postala velika zvezda, pa se je kmalu začela uresničevati. Pri desetih letih je namreč že pela v živo kot gostja uveljavljenih folk izvajalcev, pri štirinajstih pa je nastopila na Festivalu Ilidža s pesmijo *Cvetak zanovetak* (Godrnjavi cvet) in osvojila prvo nagrado. Leta 1987 je pod mentorstvom producenta Dobrivoja Ivankoviča posnela tudi istoimenski album in z umetniškim imenom *Ceca* postala ena izmed najbolj popularnih izvajalk folka in nasploh popularne glasbe. Njen drugi album, *Ludo srce* (Noro srce), iz leta 1989 je nadaljevala v stilu srbske folk glasbe, vendar je bilo pri nekaterih pesmih že čutiti modernejši pridih. Še večji uspeh mlade Svetlane, ki je poleg uspešne pevske kariere osvojila tudi naslov prvakinja v body buildingu, je postala njena tretja plošča *To, Miki, to*, ki jo je prodala v več kot 350 000 primerkih. Uspeh se je nadaljeval s skladbo *U snu ljubim medne usne*, ki je postala pesem leta, kmalu zatem pa je priljubljena pevka osvojila tudi gong popularnosti. Mlada in uveljavljena izvajalka je tako rekoč čez noč postala srbska folk diva in vsako leto na tržišču predstavila nov album. Njena posebnost pa so tudi koncerti, ki so znani po svoji velikosti, spektakularnosti in velikem številu udeležencev – najbolj sta se srbskim poslušalcem vtisnila v spomin koncerta na beograjskem stadionu Marakana, ki je privabil okrog 100 000 poslušalcev, in koncert na Ušću – ravno tako v Beogradu, kjer ocenjujejo, da je število prisotnih presegalo 150 000 poslušalcev. (Internet 11, Internet 22, Internet 24)

Svetlana Veličković je v srcih in spominu poslušalcev pustila veliko sled, vendar ne samo zaradi svoje glasbe, ampak tudi zaradi izgleda in karizmatičnosti. Veliko njenih poslušalcev in Srbov nasploh jo je dobesedno 'vzelo za svojo', kar je bilo na primer očitno iz obtožb, ki so se usule nanjo kmalu v začetku njene kariere. Polnoletna se je namreč odločila za turnejo po tujini in tako pet mesecev preživela po Evropi, ko pa se je vrnila domov, »/.../ jo je del njene publike in nekaterih prijateljev obtožil, da je pobežnila v svet in je po Evropi pela muslimanom« (Internet 12). Časopisi so bili v času njenega vrhunca polni zgodb o njej, še posebno so ljudi pritegnile njene ljubezenske dogodivščine. Njena popularnost je toliko bolj narasla, ko je spoznala paravojaškega

komandanta, člana Stranke srbske enotnosti in člana dinastije Ražnatovićev, Željka Ražnatovića in se z njim leta 1995 tudi poročila. Sama poroka z njim verjetno ne bi bila nič posebnega, če ne bi bil znan kot eden izmed najbolj vplivnih kriminalcev v Beogradu v devetdesetih letih dvajsetega stoletja. Nekateri so ga pojmovali kot državnega heroja, drugi pa so se ga bali in ga obravnavali kot vojnega kriminalca, že v preteklosti obsojenega manjših kaznivih dejanj, med katerimi so bile predvsem različne kraje in pobegi iz zapora v Belgiji, na Nizozemskem in v Nemčiji, iskan pa je bil tudi v Švici in Italiji. Željko Ražnatović, bolj znan pod imenom Arkan, pa je bil poleg tega s svojo paravojaško enoto, imenovano Tigri, obsojen zaradi množičnih vojnih pokolov in etničnega čiščenja v času vojne v Jugoslaviji v devetdesetih, med katero naj bi se tudi okoristil z velikimi vsotami denarja. Njuna ljubezenska zgodba se je tragično zaključila, saj je bil Arkan leta 2000 ubit v beograjskem hotelu Interkontinental, kjer sta zakonca pet let prej praznovala svojo poroko. (Internet 22, Internet 12)

4. 1 CECA – glasbena vloga

Svetlana Ražnatović je v času svoje kariere (od leta 1988 do leta 2007) izdala trinajst albumov in bila nagrajena za svoje delo z različnimi naslovi – zmage na festivalih, najboljše pesmi v letu, najbolj popularna pevka Srbije itd. Kot pravi tudi znan angleški časopis *The Observer*, je bila »v Srbiji Svetlana Veličković v zadnjih petnajstih letih popularna kot Madonna. V tem času je iz lokalne postala internacionalna zvezda Balkana, prodala na milijone plošč in postala zelo bogata« (Internet 4). Izmed vseh turbofolk izvajalk je bila prav Ceca najbolj oboževana, »televizija jo je spremenila v zvezdo: njeni videi so bili najbolj bleščeči in najdražji v svojem žanru in izgledali so kot tisti na MTV-ju« (ibid.). Ceca je torej v stilu prave dive svojo kariero gradila na blišču in bogastvu – koncerti so bili vedno pravi dogodek za vsakega obiskovalca, kar je bilo očitno tudi po številu poslušalcev, ki so se ga udeležili. Širokopotezne in bogate koncerte, ki si jih je Ceca privoščila, pa so mnogi kritizirali. Med njimi je sociologinja Ivana Kronja, ki je dogajanje ocenila kot »vidna demonstracija družbene moči. /.../ Nobena druga zvezda nima tolikšne finančne ali /.../ politične in parapolične moči, da se na tak način eksponira, da organizira takšne koncerte« (v Radović 2006: 2).

Ceca za svojo glasbo pravi, da se z njo rada čimbolj približa svetovnim trendom. Njena glasba ima »veliko etno zvoka in kvalitetne tekste«, saj »sovraži /.../ banalnosti«

(Internet 25). Njene pesmi vsebujejo »veliko lepih melodij, prijetnih za ušesa, tako da lahko vsak dobi nekaj zase in za svojo identiteto. Poje /.../ izključno to, kar se je dotakne« (ibid.). Ceca turbofolk predstavlja uspešno mešanico med lokalnimi in globalnimi melodijami. Pesmi so dokaj različne med seboj – njene skladbe s prvih let ustvarjanja so bolj lahkotne, razigrane (Glej Priloga A), ravno taka so tudi besedila, kar pravzaprav ustreza njeni osebnosti in takratni starosti (Ceca je kariero začela pri štirinajstih letih). Sprva so melodije tipično turbofolkovske – veliko srbskih ljudskih zvokov, sedem- in devetosminski ritmi ter tresoč glas, po katerem je Ceca prepoznavna tudi danes. Med instrumenti prevladujejo trobente, piščali, harmonika, kitare pa tudi dude. Najpogostejša tema besedil je zaljubljenost ali igriva ljubezen, čustva prevzemajo glavno vlogo. Z vse večjo Cecino osebno in glasbeno zrelostjo pa so tako melodije kot tudi besedila pesmi vedno bolj moderna. V skladbah je vedno več spogledovanja s turškimi, grškimi, arabskimi in nasploh orientalskimi melodijami, ki pa se ustrezno mešajo z modernimi plesnimi (techno, dance ali celo rock) ritmi. V nekaterih skladbah je skoraj težko opredeliti njeno pripadnost turbofolku (izda jo seveda njen popularni vibrato), saj je melodija bolj podobna popularni skladbi, poleg tega je tudi struktura pesmi enaka (uvod, kitica, refren, most, zaključek). V njenih modernejših pesmih se pojavljajo tudi novi instrumenti, med njimi saksofon, vedno bolj v ospredju je ritem bobnov, poleg tega uporablja tudi zvoke narave (npr. grmenje). Tematika ostaja ista, a z razliko, da so pesmi vse manj lahkotne in razigrane. Tokrat prihaja v ospredje nesrečna ljubezen, razočaranje, laganje in varanje – govorimo lahko torej o bolj močnih čustvih (Glej Priloga B). Ivana Kronja (2003: 5) poudarja, da Ceca glasba vsebuje »kombinacijo dveh vzajemno izključujočih se čustvenih obnašanj: mazohizma⁹ in ponosa.« Izvajalka in glavna oseba skladbe namreč »pridobiva svojo moč ravno z izkoriščanjem svoje pasivne pozicije in bolečine, ki jo prestaja« (ibid.). Glavna junakinja pesmi brezpogojno ljubi, a pri tem trpi, ker ji ljubezen ni povrnjena, to trpljenje pa prenaša s ponosom, z dvignjeno glavo, ne objokuje je, ampak sama sebe vidi kot moralno zmagovalko celotne situacije. Poleg ljubezenske tematike se Ceca dotakne tudi nacionalnih čustev svojega občinstva. Zelo popularna je njena pesem *Beograd*, ki je postala tudi neke vrste himna srbske prestolnice, v kateri se avtorica, ki želi pozabiti na svojega ljubljeneža, jokajoče obrača na svoje mesto z besedami »Moj Beograd, objemi me ...«

⁹ Nagnjenosti k uživanju v svoji bolečini in nesreči. (op. a.)

Če primerjamo Cecin turbofolk s staro srbsko ljudsko pesmijo, kot sta jo opisala Golemović (1997) in Čolović (2000), ugotovimo, da se na določenih krajih zelo razlikujeta, kljub temu da gre pri obeh v osnovi za mešanje ljudskih pesmi iz preteklosti z modernimi ritmi. Pri Ceci improvizacije, kot jo pozna stara srbska ljudska pesem, ni, pa tudi enoglasje le redko slišimo. Pri srbski ljudski pesmi je pogosta tudi različna dolžina verzov v isti pesmi in t. i. zlomljen ritem, česar pa pri Ceci ne najdemo. Pri njenih skladbah je tudi zelo malo pripovednih opisov, kar je za srbsko ljudsko pesem dokaj pogosto, ampak se pogosteje pojavljajo izpovedi. Poleg tega je pri Cecinih pesmih prisotna osebna nota in izpovedi pevca o sebi in svojih čustvih, pri srbski ljudski pesmi pa so po Čoloviću (2000: 174–205) bolj opevani zaslužni zunanji akterji, pa tudi pokrajina, navade in običaji. Če bi želeli uvrstiti Cecino pesem v eno od kategorij, ki jih je naštel Čolović (2000: 167), bi se verjetno odločili, da je večina njenih pesmi progresivnih, kar pomeni, da govorijo o modernih idejah, ljubezni in svobodi, glavni liki teh pesmi pa so emancipirana vaška dekleta. Nekaj skladb je tudi nostalgicnih, manj pa idiličnih, satiričnih sploh ni. (Glej Priloga C)

4. 2 CECA – družbena vloga

Svetlana Ražnatović je poznana pod veliko imeni, ki ji jih je dala publika ali njeni prijatelji: 'Madonna iz Žitorađa', 'Elvis Presley Žitorađe', 'srbska Cher', 'devojčica (deklica, op. a.) iz juga', 'Ceca nationale', 'Kraljica Balkana', 'Kraljica folka', 'Boginja', 'Ceki', 'lomilka moških src' itd., najbolj pa je znana kot 'Ceca, srbska folk zvezda devetdesetih let dvajsetega stoletja'. Njene glavne značilnosti jo prikazujejo kot močno in ambiciozno osebnost, ki se ne ustavi pred ničimer. Je borbena in uspešna mlada ženska, ki je že zgodaj v svoji karieri postala »glasbeni idol mladih in seksualni simbol Srbov« (Internet 23). Sledeč svojim sanjam, je postala tako rekoč srbska diva, ki tudi sama zase pravi, da je »ena od tistih žensk v državi, ki diktirajo nove trende« (Internet 11). Sicer pa se za to fatalno žensko, »feministično ikono – močno žensko, ki je znala najti svoje mesto v dominantni moški družbi« (ibid.), skriva tudi čustvena oseba, pravi Ceca, ki sta ji najpomembnejši vrednoti ljubezen in družina. Ceca se torej poleg fatalne ženske, lepotice, ki buri moško domišljijo, in izvrstne pevke kaže tudi kot odlična mati svojih dveh otrok, Veljka in Anastasije, in sicer do te mere, da ji mnogi pripisujejo celo naslov 'srbski model matere'. To dejstvo tudi sama potrdi, ko pravi, da je »ambiciozna

ženska, nikakor pa ni /.../ ambiciozna mama« (ibid.). »Moji otroci so zares zelo dobri otroci. /.../ Meni so moji otroci /.../ vse na svetu« (Lopušina, 2003: 183).

Svetlana Ražnatović se nam torej predstavlja kot oseba, ki ji kariera veliko pomeni, vendar je ne postavlja na prvo mesto. Poleg pestrega življenja, ki ga žene naprej z motom »Pogumni zmorejo vse«, lahko zraven poskrbi tudi za svojo družino, poleg tega pa gradi svojo glasbeno kariero, se posveča tudi igranju, vodenju nogometnega kluba, politiki in dobroti. Je torej kot super ženska, v glasbi primerljiva s svojo srbsko kolegico Fahreto Jahić, bolj znano pod imenom Lepa Brena, ki je uspehe dosegala predvsem v sedemdesetih. Obe ustvarjalki imata nekaj značilnih skupnih potez, na nekaterih področjih pa so med njima vidnejše razlike: tako Brena kot Ceca izhajata iz vaškega okolja in sta uspešni zvezdnici na srbskem folk prizorišču. Pevki na izrazit način izražata duh časa, v katerem ustvarjata, in duh same glasbe. Lepa Brena se predstavlja kot »Barbi lutka« ki pogosto spreminja svoj imidž in predstavlja »simbol ameriške komercialne masovne kulture in njene moči« (Dragičević-Šešić, 1994: 148). V sedemdesetih letih dvajsetega stoletja, v začetkih potrošniške ere je torej predstavljala ideal ženske s svojim spreminjajočim imidžem. Tako kot lahko lutko Barbi preoblečemo za vsako priložnost, se je tudi ona svoji publiki prikazovala kot prava 'prvakinja' v preobrazbi – od elegantne zrele ženske do vesele in sproščene deklice, od športnice do očarljive dive. Šešićeva pride tudi do ugotovitve, da je celotno Brenino življenje primerljivo z vsakdanom lutke Barbi, ki ga sestavlja jutranja telovadba, klepet s prijateljicami, telefoniranje, nakupovanje, manekenstvo ter za zaključek romantična večerja v dvoje. »N/i bilo težko najti fotografij, ki prikazujejo Lepo Breno v gotovo vseh navedenih ambientih,« nadaljuje Šešićeva. (Dragičević-Šešić, 1994: 153) Ustvarjalka iz sedemdesetih je tako v svojem imidžu uspešno združila duh časa in glasbe, katere predstavnica je bila. Novokomponirana glasba je predstavljala združevanje starega, tradicionalnega in novejših elementov glasbe, ki so se širili po svetu s pomočjo globalizacije in modernih tehnologij. Pri njej pa je šlo za zgodbo o deklici z vasi, ki je uspela kot najbolj popularna folk izvajalka v tistem času.

O isti zgodbi govori Svetlana Ražnatović: »Od nekdanj sem sanjala, da se mi obeta velika kariera, uspeh in slava« (Lopušina 2003: 28). In sanje so se ji uresničile že pri štirinajstih letih, ko je dosegla svoj prvi uspeh. Tu ne moremo več govoriti o lutki Barbi, ki svoj dan preživlja 'samo' ob nakupovanju, klepetu in manekenstvu. Ceca predstavlja

žensko enaindvajsetega stoletja – emancipirano žensko, ki si ustvarja kariero že v mladih letih, ki »N/ikoli ni /.../ bila deklica, saj se ni /.../ nikoli tako počutila niti ni /.../ nikoli želela tako izgledati« (Internet 11). Ta novodobna ženska je vsestranska – bolj ambiciozna, bolj uspešna, ob bok se postavlja moškim in je še veliko boljša od njih. Sama skrbi za svojo družino, uspešno vodi svojo kariero na glasbenem, športnem in poslovnem področju, poleg vsega pa ima čas tudi za dobrodelne organizacije, katerim celo predseduje¹⁰. Ceca predstavlja ideal matere, poslovne ženske in glasbenice: »Svetlana Veličković je postavila nove principe na jugoslovanski estradi. Zato je bila vzor mnogim pevkam, ki so postale popularne« (Lopušina, 2003: 47). Mlade pevke pa niso posnemale le njene glasbe, občudovale so tudi njen fizični izgled ter oblačenje. Njena glasbena kolegica Vanesa Šoškić jo ocenjuje kot »najbolje oblečeno pevko na naši estradi in tudi v mednarodni konkurenci« (Lopušina, 2003: 48), sama Ceca pa o svojem stilu pravi: »Ljubim eleganco, nisem športni tip. /.../ Ljubim visoke pete in oblačila, ki izražajo ženstvenost. In ljubim nakit! Rada pokažem svojo ženstvenost. Imam seksepil¹¹, a mislim, da ga pokažem v mejah dobrega okusa. Po mojem mnenju dolžina krila ne pove veliko o ženski poštenosti« (ibid.). S svojim imidžem slavna pevka izraža tudi duh glasbe, ki jo ustvarja. Turbofolk (in njegova ideologija), ki je najpogosteje povezan s kičem, čustveno občutljivostjo, novo elito, bogastvom in nacionalizmom, se kaže tudi v Cecinem osebnem življenju. Kič je najbolj viden v njenem stilu oblačenja – eleganca, bogate obleke in nakit, globoki izrezi. Ceca kot medijska osebnost predstavlja v Srbiji novo elito: mlado dekle se poroči z domnevnim vojnim kriminalcem, skupaj živita v luksuzni vili v središču Beograda in skupaj posedujeta veliko nepremičnin in denarja; Arkan se medtem v vojni bori za svojo državo, Svetlana pa vztrajno izpoveduje svojo pripadnost Srbiji: »Naj se ve, Ceca je bila zmeraj Srbkinja in bo zmeraj ostala Srbkinja!« (Internet 11). Čustvena senzibilnost je očitna v večini njenih pesmi, saj so največkrat namenjene ljubezenskim temam. V osebnem življenju je v ospredju seveda idealna ljubezen med zakoncema Ražnatović in njuna pravljичna poroka; po Arkanovi smrti (po kateri je Ceca žalovala eno leto) pa še naprej obljublja zvestobo pokojnemu možu: »Bila sva najbolj popularen par v Srbiji – v njegovi državi, kjer je imel sloves velikega patriota. In zame je bil odličen mož. /.../ Bil je pravi gentleman. In nikoli ne bom nikogar ljubila tako, kot sem njega« (Internet 4).

¹⁰ Fond »Tretji otrok« je ustanovil njen pokojni mož Željko Ražnatović in njegov prijatelj Borislav Pelević, Svetlana Ražnatović pa je njegova predsednica. Fond se zavzema ter finančno in materialno pomaga družinam s tremi otroki in več.

¹¹ Spolna privlačnost. (op. a)

Vendar pa poleg vsega, kar se ji je v življenju zgodilo, sprejema težave kot sestavni del življenja in se sprijazni z dejstvom, da »mora /.../ dalje zaradi svojih otrok, ki /j/e niso nikoli videli jokati« (Internet 21). Ceca torej pooseblja novodobno žensko, ki zmore skrbeti za vse in se je ukoreninila v srca vseh svojih poslušalcev in Srbov nasploh.

4. 3 CECA – politična vloga

Svetlana Ražnatović je začela svojo pot v političnih vodah leta 1993. Kot pevka je bila namreč povabljen na humanitarni koncert *Srpske dobrovoljačke garde* (Srbska prostovoljna garda) v Erdutu, kjer je prvič srečala svojega bodočega moža Željka. Mesec kasneje je Ceca postala članica Stranke srbske enotnosti (*Stranka srpskog jedinstva - SSJ*), katere prvak je bil prav on. »Hitro je napredovala v tej moški hierarhiji, postala je, poleg Željka, drugi frontmen stranke« (Lopušina, 2003: 50). Kljub temu da je bila v stranki na visokem položaju, se vanjo ni aktivno vključevala in se poleg tega tudi vedno definirala kot »/.../ apolitična oseba. Čustveno sem vezana na Stranko srbske enotnosti, ker je izdelek mojega moža. Mislim, da moraš biti za politiko kvaliteten diplomat. Jaz ne morem danes tako, jutri pa drugače« (Internet 25). Vendar je Ceca s svojo prisotnostjo v stranki imela določen vpliv. Pritegnila je namreč veliko mladih k sodelovanju v stranki ali k njenemu podpiranju in posledično k strankini izvolitvi.

Po umoru soproga Željka Ražnatovića pa so se stvari zanjo začele spreminjati. Stranka srbske enotnosti je postala del nasledstva Svetlane Ražnatović in njeno vodstvo je prevzel Arkanov veliki prijatelj profesor Borislav Pelević, ki je postal podpredsednik stranke. Naslovčasne predsednice pa je dobila folk umetnica Ceca. S samo stranko ni imela večjih težav, saj je Pelević s svojimi pomočniki dobro nadaljeval Arkanovo delo. Večjo težavo ji je predstavljal nogometni klub Obilić, ki ga je v celoti podedovala po pokojnem možu, čeprav je bila njegova uradna predsednica že od leta 1998. Tako Arkan kot Ceca sta bila velika privrženca nogometa in Željku so se pripisovale velike zasluge za uspehe nogometnega kluba. Vendar se je po Ražnatovićeви smrti izkazalo, da je klub v velikih dolgovih, v katere je posledično zapadla tudi vdova Svetlana. Dolgovi naj bi znašali okrog dveh milijonov mark in te se je Ceca trudila čimprej vrniti. Tako je za nekaj časa zapustila glasbeno kariero in »se posvetila nogometnemu klubu in otrokom. Cecin delovni dan se prične že zgodaj, saj po jutranji kavi odide na stadion Obilića, kjer včasih ostaja tudi po devet ur« (Lopušina, 2003: 154). Ceca se je torej z vsemi močmi

trudila in vlagala materialna sredstva v klub, a to ni bilo dovolj za beograjsko kriminalistično policijo, ki jo je obtožila nečistih poslov pri njegovem vodenju. Osumljena je bila izkoriščanja vodstvenega položaja v klubu in prodaje igralcev Obilića tujim nogometnim klubom in izkoriščanjem denarja od prodaje za lastne namene. Ceci je zaradi tega pretela petnajstletna zaporna kazen, na koncu pa se je izkazalo, da za transfere igralcev nista bila kriva ne Ceca ne Arkan, ampak tedanji direktor kluba Žarko Nikolić.

Cecine težave pa se niso končale tukaj – 17. marca 2003, šest dni po umoru srbskega premiera Zorana Đinđića, je po Beogradu že krožila novica o aretaciji Svetlane Ražnatović. Policija in kriminalisti so namreč po hišni preiskavi v Ražnatovićeви vili v Beogradu našli velike količine orožja, vojaško in policijsko opremo. Večina stvari se je skrivala v »specialno napravljenem prikritem bunkerju« (Lopušina, 2003: 9). Ceco so odvedli na policijsko postajo in jo pridržali zaradi suma sodelovanja s člani Zemunskega klana, ki naj bi bili odgovorni za umor premiera, ter za nelegalno posedovanje orožja. Obtožbe so bile toliko bolj trdne zaradi posnetkov, ki so jih predvajali na srbski televiziji. Prikazovali so Ceco v družbi z Milorodom Lukovićem – Legijo, ki je bil poleg Dušana Spasojevića – Šiptarja znan kot eden glavnih članov beograjskega mafijskega združenja, že prej omenjenega Zemunskega klana. Vdova Arkana Ražnatovića se je obtožb branila z izjavami, da je Legija njen in Arkanov dolgoletni prijatelj, zanikala je izjave o sodelovanju z Zemunskim klanom in s kakršnokoli povezanostjo z umorom premiera Đinđića. Kar pa se tiče najdenega orožja, je Ceca trdila, da ima dovoljenje za vse, za opremo, najdeno v bunkerju, pa ni nikoli vedela. Svetlana Ražnatović je v zaporu ostala 121 dni, medtem pa je tudi gladovno stavkala, ker so sredi maja pripravili tudi njeno sestro Lidijo Veličković, obtoženo sodelovanja pri zlorabi položaja predsednice nogometnega kluba Obilić. (Internet 5, Lopušina 2003: 223–225; Internet 4)

Ceca je bila iz zapora izpuščena 14. julija 2003, ko jo je okrožno sodišče v Beogradu spoznalo za nedolžno. V času Cecinega pripora pa so se njenja v javnosti delila. Ali kot pravi Lopušina (2003: 21): »Ne tako dolgo nazaj so vsi slavili Svetlano Ražnatović kot mlado, lepo in uspešno žensko, predano svoji družini, narodu in tradicionalnim vrednotam. Sedaj se je njene pesmi, nekoč neizogibne na srbskem radiu in televiziji, lahko le poredkoma slišalo.« Med mediji so le redke radijske postaje predvajale njeno

glasbo, televizijske postaje pa niso več vrtele njenih videospotov. Tudi TV Pink, ki je Ceca na predvečer atentata na srbskega premiera razglasila za najbolj popularno pevko v Srbiji, se je pridružila kampanji proti njej. Poleg tega se je bistveno zmanjšala prodaja njenih plošč, komentarji na njeni uradni spletni strani pa so se povečali – mnenja so bila zelo različna. Njeni največji oboževalci so jo seveda podprli in navijali zanjo, veliko poslušalcev pa je Ceca zaradi premočnih moralnih obsodb tudi izgubila. (Lopušina 2003: 21–24)

Svetlana Ražnatović se je tako v očeh mnogih prelevila iz srbske 'boginje' v največjo sovražnico in izdajalko srbskega naroda. Že od samega začetka svoje kariere je bila pojmovana kot ideal srbske ženske – kot že omenjeno, predstavljala je ideal matere, poslovne ženske, pevke, dekleta, ki lahko uresniči svoje sanje, in nenazadnje je v očeh mnogih utelešala ideal lepote. Srbski narod jo je vzel za svojo in se z njo bahal tudi izven meja svoje države. Prvo lažje razočaranje, ki ga je Ceca prinesla svojim oboževalcem, je bila poroka z moškim, ki je bil že štirikrat poročen in imel iz prejšnjih zakonov sedem otrok. Poleg tega je imel tudi sporno preteklost, a je še vedno za mnoge Srbe predstavljal državnega junaka. Znan je bil po izjavi, v kateri se je označeval kot nebogati človek: »Nimam denarja na banki ali v žepu. Vzdržujem družino, triinsedemdeset vojakov in družine umrlih vojakov« (Internet 12). Arkanova sporna preteklost je bila hitro pozabljena, saj sta s Ceco predstavljala idealen par, njuna ljubezen in poroka pa sta spominjali na pravljico. Medtem ko so poroko nekateri označili kot »vulgarna nacionalistična demonstracija, ki je skušala človeka, ki sta se ta dan poročila, prikazati kot vzornika« (Iordanova 1998: 3), pa so jo drugi zares videli kot nepozaben dogodek. Ceca in Arkan, proglašena tudi za par leta 1995, sta se poročila 19. februarja 1995, svatba je z okrog tisoč povabljenimi potekala najprej v Svetlanini rojstni vasi, se nadaljevala v beograjski cerkvi in se zaključila v hotelu Interkontinental. Poroka je bila torej velik dogodek ne samo za poročni par in njune svate, ampak tudi za celotno skupnost (kar se za Balkan tudi spodobi) in državo – njen posnetek se je lahko dobilo na videokaseti, ki je bila prodana v približno 200 000 kopijah. »V 140-minutnem posnetku poroke se ženin preobleče trikrat, nevesta štirikrat. On upodablja bogastvo, stabilnost, galantnost in skromno zadržanost. Ona upodablja samozavest, stabilnost, lepoto in bo na poroki plesala, pela in zabavala svate« (Iordanova 1998: 8).

To so bili časi vrhunca Cecine kariere – po umoru njenega soproga pa je bilo srečnih trenutkov za nekaj časa konec. Ljudstvo je žalovalo z vdovo, ki se ni mogla sprijazniti z moževo nenadno smrtjo. Presenetila je večino srbskih ljudi, za katere je Arkan postal mitološka osebnost, heroj, ki nikoli ne umre, in še danes mnogi mislijo, da je bil umor le »dobro izpeljana potegavščina« (Gee 2000: 1). Po letu žalovanja je sledil nov udarec za Cecino publiko – njena aretacija je ljudi zmedla in jih razdelila v dva tabora. Ceca je bila za veliko ljudi izdajalka in kriva vseh obtožb, posledično je trpela tudi njena glasbena kariera. Po aretaciji so se v medijih pojavljale različne označitve Cece in njene glasbe, časopis *Time* jo je opisal kot »vulgarna proslavitev srbskega kriminalnega sloja« (Malić 2003: 3). Tudi oboževalci so se postavljali na dve strani: za ene je Ceca ostajala njihova »boginja«, »največja srbska diva vseh časov« in »najlepša ženska« (Lopušina 2003: 23), drugi pa so jo razočarani zapuščali z besedami: »naj vsakdo plača za svoje grehe«, »Ceca je svoje odpela«, »/z/ares nisem verjela, da je takšna. Mogoče je bila prisiljena s strani teh mafijašev« (Lopušina 2003: 23–24). Mnogi so Cecino aretacijo sprejeli z odkritim odobravanjem, po besedah sociologa Erica Gordyja (Internet 4) je ta dogodek za njih predstavljal konec obdobja anarhije in zato tudi razlog za novo upanje in optimizem. Vendar pa se je kmalu izkazalo, da bodo Ceca osvobodili iz zapora ter jo spoznali za nedolžno. In spet so se nekateri spraševali: »Kako se je zgodilo, da je pravosodje poleg večkratno podaljšanega pripora in tolikšnega dokaznega materiala, dvignilo roke od primera in pozabilo nanj?« (Radović 2006: 2) Spet drugi pa so trdili, da je končno pravici zadoščeno, saj je Ceca nedolžna.

Tako je torej slavna folk diva prehajala skozi obdobja ljubezni in sovraštva v očeh njene publike. Bila je prepoznavna po celem svetu tako zaradi svoje glasbe kot tudi zaradi svoje politične in družbene vloge, slednji pa ji nista prinašali tovrstne slave kot njena glasbena kariera, ampak sta celo ovirali njene načrte. Eden izmed takih primerov je načrtovana turneja po Združenih državah Amerike (ZDA) in Kanadi, ki je bila prekinjena, ker Ceca zanjo ni mogla dobiti vizuma¹². Sama je komentirala, da »upa /.../ na pozitiven izhod« iz te situacije in »misli /.../, da je prejetje vizuma vprašanje nekaj dni.« Priznala pa je, da dovoljenja ni dobila zaradi tega, ker je bila »aretirana v operaciji Sablja¹³« in ker je bila »Željškova soproga« (Internet 21). Ljudje po svetu so tako Ceca

¹² Dovoljenje za potovanje v tuje države. (op. a.)

¹³ Operacija Sablja – policijska akcija proti organiziranemu kriminalu v Srbiji, ki se je začela takoj po umoru srbskega premiera Zorana Đinđića leta 2003. Namen je bila aretacija vseh, ki so pri umoru sodelovali, in zatrtje nadaljevanja organiziranega kriminala v Srbiji.

prepoznali kot tipično predstavnicu turbofolka in Srbije same – kar je turbofolk v tem času predstavljal, to je izražala srbska folk pevka: mešanico med tradicionalizmom in modernostjo, »slavljenje novodobnega bogastva«, kjer se je kopičil »denar, ki je izviral iz neznano kje«, »glasba za novo družbeno elito, ki jo je ustvarila vojna. Turbofolk /.../ je zvok vojne in vsega, kar je vojna prinesla v to deželo. Predstavlja vse, kar se je zgodilo v tej deželi v zadnjih par letih« (Internet 4). Tako je tudi njen pokojni mož, ki je v Srbiji dobil status narodnega junaka, po mnenju mnogih »simboliziral zgodovino Srbije zadnjih desetletij. V dobi ene generacije /.../ je Srbija prešla iz komunizma v nacionalizem in v gangsterizem. Arkan se je premaknil z njo« (Gee 2000: 2). Na enak način je njegova soproga Svetlana Ražnatović predstavljala Srbijo ob začetku novega tisočletja oziroma turbofolk, »edino avtentično srbsko popularno glasbo« (Ćirjaković 2005: 1). Kljub ostrim kritikam nekaterih avtorjev, da turbofolk podpira vrednote, kot so »vojni profit, kult kriminala in orožja, vladavina sile in nasilja, korupcija, politično enoumje in konformizem ali tudi zavrača vrednosti, kot so pravna država, zakon, družina, izobraževanje in morala« (Kronja v Ćirjaković 2005: 5), pa se mi ne moremo odločiti za tako posploševanje. Ceca je res dokazovala svojo družbeno in politično moč v Srbiji, zasluge zanj pa lahko pripišemo tako njeni zvezi z Željkom Ražnatovićem, njenemu bogastvu, nenazadnje pa tudi njeni karizmatičnosti in glasbi sami, s katero je pritegnila največ oboževalcev, ki z njo delijo mišljenje, da ni »kriminalalec ali mafijec, ampak samo ženska, ki se bori na poti skozi življenje« (Internet 4).

5. ZAKLJUČEK

Dvajseto stoletje je na področju svetovne glasbe prineslo velike spremembe: pojavljati so se začele nove glasbene zvrsti, ki so danes dominantne – med njimi jazz, blues, rock'n'roll, folk, rap, pop in ostale. Veliko jih je bilo ob njihovem 'rojstvu' nekako stigmatiziranih, obravnavali so jih kot glasbo nižjih slojev družbe, kar pomeni, da so svojo pot so torej začele v t. i. *undergroundu*. Sčasoma se je njihovo dojemanje začelo spreminjati: zanimiv je primer jazza, ki je bil sprva pojmovan kot hudičeva glasba in celo prepovedan, danes pa vedno bolj velja za glasbo intelektualcev. Nasprotno popularni glasbi je vedno stala klasična glasba kot najpopolnejša glasbena stvaritev z najvišjim statusom, ki je bila zaradi svoje večstoletne tradicije in zapletene konstrukcije najbolj spoštovana. Ljudska glasba je imela in ima še danes drugačno vlogo – predstavlja dušo določenega naroda, njena vrednost pa je tudi zgodovinske narave. Ena izmed njenih lastnosti je ta, da se prenaša iz roda v rod, pri tem pa se tudi nekoliko spreminja, kar v preteklosti ni bilo problematično. Vprašanje spreminjanja se je tako pojavilo šele pred kratkim, ko so nekateri izvajalci ljudsko glasbo s pomočjo modernih tehnik začeli spreminjati do te mere, da je izgubila svojo izvorno obliko in po mnenju mnogih tudi svojo avtentičnost. Mešanje ljudske glasbe z modernimi zvoki torej ni vzbudilo samo odobravanja, ampak tudi številne kritike. Ljudska glasba se je s pojavom modernosti razdelila na več vej: etno glasba, folk, svetovna glasba, ki so bile večinoma ustvarjene zgolj v tržne namene in bi jih lahko v končni fazi označili tudi kot sopomenke (z izjemo folka kot gibanja z začetkom v dvajsetih letih dvajsetega stoletja). Vendar med njimi klub temu obstajajo razlike, medtem ko jih podobnosti združujejo v kategorijo ljudske pesmi.

V prvi hipotezi, ki smo si jo zastavili v uvodu diplomskega dela, trdimo, da meje med ljudsko, popularno in elitno glasbo vse bolj izginjajo, obenem pa si ljudska, folk in etno glasba postajajo vse bolj podobne. Na podlagi analize sekundarnih virov lahko potrdimo prvo hipotezo: ugotovili smo namreč, da se meje med ljudsko, popularno in elitno glasbo res vse bolj brišejo. Ali bolje rečeno: prepadi niso več tako globoki, kot so bili sprva, ko je bila elitna glasba strogo na najvišji stopnički, popularna najbolj priljubljena med poslušalci, ljudska pa pozabljena nekje ob strani. Spremembo tega je povzročilo prav mešanje glasbenih zvrsti in posledična večja enakopravnost med njimi. Elitna

glasba ni več tako nedosegljiva množicam, saj se meša tudi s popularno (primer je fantovski kvartet *Il Divo*), enako se dogaja z ljudsko glasbo (primer Boba Dylana), ki ostaja ves čas prisotna na glasbenem prizorišču. Njen položaj se je spremenil tudi tako, da postaja do neke mere podobna popularni (kar se tiče snemanja in prodaje, pa tudi številnega mešanja s popularnimi žanri). Po drugi strani pa mnogi uvrščajo popularno glasbo v okvir ljudske glasbe na podlagi prepričanja, da je tudi popularna glasba ustvarjena 'od ljudi za ljudi', da ravno tako opisuje težave in življenjske izkušnje navadnega človeka in je v tem enaka ljudskim pesmim. Prvi del hipoteze je tako potrjen. V zvezi s homogenizacijo ljudske, etno, folk in svetovne glasbe pa ugotavljamo naslednje: ljudje te zvrsti besedno res razlikujejo, vendar jih vsebinsko pojmujejo kot približno enake. Za mnoge ljudi namreč izrazi ljudska, etno, svetovna in folk glasba že od nekdaj predstavljajo enak pojem; kljub temu, da so to imena za štiri različne glasbene zvrsti. Tudi sami moramo priznati, da med njimi obstajajo majhne razlike, ki pa kljub temu niso zanemarljive. Zato menimo, da je najprimernejša rešitev tega problema kategorizacija etno, folk in svetovne glasbe kot treh različnih vej, ki ustrezajo okvirju ljudske glasbe. Tako smo potrdili tudi drugi del prve hipoteze, saj smo ugotovili, da se ljudska, folk in etno glasba res vse bolj homogenizirajo, razlike med njimi so vedno težje določljive, kar potrjuje tudi mnenje poslušalcev, ki te različne zvrsti pojmujejo kot vsebinsko enak pojem.

Čas je, da se vprašamo, kam spada turbofolk. Na začetku diplomske naloge smo trdili, da je turbofolk ena od vej novokomponirane glasbe, ki se je razvila v Srbiji, zaradi migracij iz vasi v mesta ter vse večje urbanizacije, in je sestavljena iz lokalnih in globalnih glasbenih elementov. Danes naj bi turbofolk v Srbiji predstavljal eno izmed uradnih glasbenih zvrsti. Z raziskavo smo ugotovili, da je turbofolk res nastal na osnovi srbske novokomponirane ljudske glasbe, ta pa izvira iz preoblikovanja starih ljudskih melodij in dodajanja novih. Gre torej za enak proces, vendar z nekoliko drugačnim rezultatom, h kateremu je v primeru turbofolka pripomoglo še več drugih dejavnikov. Tako pri novokomponirani glasbi kot pri turbofolku gre za mešanico lokalnih glasbenih praks in modernejših ali komercialnih popularnih vzorcev, na katero so v obeh primerih vplivale množične selitve iz vasi v mesta oziroma urbanizacija, industrializacija, pojav potrošniške kulture in težnja k modernizaciji ter liberalizaciji. Pri turbofolku moramo poudariti še nekatere dejavnike, ki so sovplivali na pojav turbofolka kot ideologije in glasbene zvrsti. Devetdeseta leta je namreč zaznamoval razpad Jugoslavije, ki je tudi v

Srbiji sprožil rušenje starega sistema vrednot (ena temeljnih srbskih vrednot je bil nacionalizem), poleg tega so se bivše jugoslovanske dežele v tem času začele odpirati zahodnim kulturnim modelom. Vse spremembe so se odražale tudi v glasbi. Zaključimo torej lahko, da osrednji vzrok za nastanek turbofolka niso bile samo selitve v mesta in urbanizacija, kot smo uvodoma trdili v drugi hipotezi, ampak je v srbskem primeru vzrok skupek vseh omenjenih dejavnikov skupaj. Poleg tega poudarjamo, da so se, v nasprotju z pogostim zmotnim prepričanjem, razvile štiri oblike turbofolka in ne samo ena (vojni turbofolk). T. i. ratniški šik je danes tudi najmanj ohranjen; techno folk je namreč tista oblika turbofolka, ki jo najbolj poznamo in je tudi najbolj razširjena. V Srbiji se ta zvrst uvršča med najbolj poslušano glasbo in velja za eno izmed uradnih glasbenih zvrsti, za razliko od slovenske glasbene scene, kjer velja turbofolk za t. i. alternativo. Rečemo lahko, da je druga hipoteza deloma ovržena, deloma potrjena, saj smo prišli do zaključka, da se je turbofolk res razvil iz novokomponirane glasbe in ima pomembno vlogo na srbskem glasbenem prizorišču, vendar pa na njegov nastanek niso vplivale le selitve v mesta, ampak tudi več drugih dejavnikov, med njimi razpad skupne jugoslovanske države, rušenje prejšnjega sistema vrednot, vse večje odpiranje zahodnim kulturnim vzorcem in težnja k modernizaciji ter liberalizaciji.

V Sloveniji so bile razmere nekoliko drugačne. Kot smo videli, se je slovenska glasba že pred devetdesetimi leti dvajsetega stoletja, ko se je drugod začel pojavljati turbofolk, nagibala k preoblikovanju ljudskih pesmi in njihovem moderniziranju. Trend različnih preoblikovanj narodnih, ljudskih in narodno-zabavnih pesmi se je začel v petdesetih in šestdesetih letih z Avsenikovo revolucijo. Šele v zadnjem času pa smo, v zvezi s pojavom skupin in glasbenikov kot so Atomik Harmonik, Werner ali Natalija Verboten, začeli govoriti o fenomenu turbofolka. Slovenski turbofolk se torej razlikuje od srbskega in smo ga zato raje poimenovali neofolk ali novi folk, ker označuje glasbeno zvrst, v kateri se stara slovenska ljudska ali narodno-zabavna glasba mešata z modernejšimi zvoki. V zadnjem času je ta oblika glasbe vse bolj razširjena, a obenem opažamo, da ljudje ne znajo natančno opredeliti značilnosti te zvrsti. Turbofolk in neofolk imata pri nas že od začetka negativno konotacijo. Pripisujemo jima značilnosti kot so kič, nekakovostna besedila in melodije, poleg tega naj bi bili ti dve zvrsti glasbe (ki so večinoma poimenovane samo kot turbofolk) namenjeni le nižjim slojem prebivalstva, predvsem zaradi svoje zabavne funkcije, banalnih besedil in preprostosti. Pozabljamo pa na dejstvo, da se turbofolk po kakovosti besedil ne razlikuje bistveno od

običajne popularne skladbe, poleg tega ima tudi isto, zabavno, funkcijo. Zanimivo je tudi dejstvo, da se večina ljudi v Sloveniji na turbofolk negativno odziva, kljub temu pa je prisoten povsod – najsi bo v soboto zvečer v disku, v nedeljo popoldan na gasilski veselici ali pa v petek pri zabavni oddaji. Nihče ga ne posluša, vsak pa na turbofolk z veseljem zapleše in pozna vsa besedila. Negativen odnos nekaterih Slovencev do srbskega turbofolka je verjetno delno razumljiv zaradi njegove 'domovine' in njenega slovesa, pa tudi zaradi vpliva, ki ga je imela ena njegovih vej (ratnički šik) in načina življenja, ki ga je promovirala. Vendar ta vrsta turbofolka s slovensko različico ni povezana: podobnost obstaja le na glasbeni ravni, ne pa tudi na ideološki. Zato se je zdelo slovensko zvrst primerneje imenovati slovenski neofolk, saj gre v resnici za preoblikovanje slovenskih narodno-zabavnih melodij z dodatkom plesne glasbe (techno, dance, tudi rap). Naša tretja hipoteza, da se je turbofolk v Sloveniji razvil zaradi nekdanje skupne jugoslovanske države, vendar ne dosega izvirne intenzitete, torej drži le, če govorimo samo o srbski veji turbofolka. Slovenski turbofolk se je namreč razvil na dveh ravneh: na eni strani imamo srbski turbofolk, ki je v Slovenijo prišel s selitvami med vojno, ki je sledila razpadu Jugoslavije v devetdesetih letih prejšnjega stoletja, in ga večinoma poslušajo priseljenci iz bivših jugoslovanskih držav. Med Slovenci se ta veja ni prijela do te mere, da bi jo širše sprejemali in odobraval, saj ima še vedno dokaj negativne predznake. Na drugi strani pa imamo slovensko različico turbofolka, imenovano neofolk, ki obstaja le kot glasbena zvrst in ne širše kot ideologija na način srbskega turbofolka. Slovenski neofolk se je začel razvijati ob koncu devetdesetih let dvajsetega stoletja, vendar pa so prvi poskusi mešanja ljudske ali narodne glasbe s popularno glasbo stari že petdeset let in več. To, kar danes v Sloveniji pojmuje kot turbofolk, je pravzaprav nastalo na osnovi teh prvih mešanj, razmahnilo pa se je tudi pod vplivom srbskega turbofolka, ki se je v Sloveniji pojavil kmalu po osamosvojitvi. Kot smo trdili v tretji hipotezi, slovenska narodna glasba res temelji bolj na alpskih zvokih, ki pa niso sad samo nemških in avstrijskih glasbenih ustvarjalcev – ta del hipoteze moramo ovreči. Na sedanjo obliko narodno zabavne glasbe je namreč pomembno vplival tudi slovenski Ansambel bratov Avsenik.

Na slovenskem glasbenem prizorišču sta med ljudmi še vedno najbolj pozitivno sprejeti in poslušani popularna in narodno-zabavna glasba, pri katerih je mešanje z drugimi zvrstmi dokaj pogosto. Predvsem slednja je v zadnjem času najbolj podlegla mešanju, a je kljub temu deležna pozitivnega odnosa, predvsem s strani starejših generacij, medtem

ko jo mladi in intelektualci pogosto kritizirajo. Mogoče smo Slovenci še vedno premalo samozavestni glede svojih glasbenih potencialov in med njimi spoštujemo le tiste, ki ustrezajo tistim merilom kakovosti, ki jih določijo oblikovalci kulturnih mnenj in trendov. Sami pa se bojimo priznati, da nam včasih prija zaplesati tudi na pesem skupine Atomik Harmonik ali zapeti kako Avsenikovo, saj lahko hitro postanemo tarča posmeha. Če pa si (bognedaj!), zaželimo obiskati še koncert Cece ali kakega drugega srbskega turbofolk izvajalca, nas družba že označi za nekoliko čudaške. Mogoče nam manjka vsaj malo bolj odprt pogled na različne glasbene zvrsti ali vsaj nekoliko več glasbene strpnosti.

6. LITERATURA

- Adorno W., Theodor (1986): *Uvod v sociologijo glasbe*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- Bučar, Bojko, Milan Brglez, Monika Kalin Golob in Zlatko Šabič (2000): *Navodila za pisanje: seminarske naloge in diplomska dela*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
- Čolović, Ivan (2000): *Divlja književnost. Etnolingvističko proučavanje paraliterature*. Beograd: Biblioteka XX VEK.
- Dragičević-Šešić, Milena (1994): *Neofolk kultura. Publika i njene zvezde*. Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića Sremski Karlovci.
- Đurić-Klajn, Stana, Dragotin Cvetko in Josip Andreis, ur. (1962): *Historijski razvoj muzičke kulture v Jugoslaviji*. Zagreb: Školska knjiga.
- Golemović O., Dimitrije (1997): *Etnomuzikološki ogledi*. Beograd: Biblioteka XX VEK.
- Goljevšček, Alenka (1982): *Mit in slovenska ljudska pesem*. Ljubljana: Slovenska matica.
- Kumer, Zmaga (1998): *Etnomuzikologija. Razgled po znanosti o ljudski glasbi*. Ljubljana: Filozofska fakulteta.
- Leksikon Cankarjeve založbe. 1981. *Glasba*. Ljubljana: Cankarjeva založba
- Lopušina, Marko (2003): *Ceca. Između ljubavi i mržnje*. Beograd: Evro.
- Merriam P., Alan (2000): *Antropologija glasbe*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.
- Muršič, Rajko (2000): *Trate vaše in naše mladosti: zgodba o mladinskem in rock klubu. Prva knjiga*. Ceršak: Subkulturni azil.
- Muršič, Rajko (2000a): *Trate vaše in naše mladosti: zgodba o mladinskem in rock klubu. Druga knjiga*. Ceršak: Subkulturni azil.
- Noyer Du, Paul, ur. (2004): *Enciklopedija glasbe*. Radovljica: Didakta.
- Ofak, Maruša (2005): *Slovenski popularno glasbeni okusi*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
- Rasmussen V., Ljerka (1996): The Southern Wind of Change: Style and the Politics of Identity in Prewar Yugoslavia. V Mark Slobin (ur.) *Retuning Culture*, 99–116. Durham, London: Duke University Press.

- Rasmussen V., Ljerka (2002): *Newly Composed Folk Music of Yugoslavia*. London: Routledge.
- Sivec, Ivan (1999): *Brata Avsenik. Evropski glasbeni fenomen iz Begunj na Gorenjskem*. Mengeš: ICO.
- Tomc, Gregor (2002): Moderna kultura. V Aleš Debeljak et al., (ur.) *Cooltura. Uvod v kulturne študije*, 121–156. Ljubljana: Študentska založba.
- Vrbančič, Ivan (2004): *Glasbeni slovarček*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Wiesthaler, Fran (2005): *Latinsko-slovenski slovar. Perg-Sic*. Ljubljana: Založba Kres.

Članki, dostopni na medmrežju

- Internet 1: Čirjaković, Zoran (2005): *Turbofolk – naš a svetski*. Dostopno na www.nspm.org.yu/Intervjui/2005_cirjak_turbofolk.htm (6. januar 2007)
- Internet 2: Đurković, Miša (2003): *Ideološki i politički sukobi oko popularne muzike u Srbiji*. Dostopno na http://www.sac.org.yu/komunikacija/casopisi/fid/XXV/d10/html_ser_lat (24. avgust 2006)
- Internet 3: Gee, Marcus (2000): *The globe and mail*. Dostopno na http://www.serbnews.com/arkan_lives.html (10. januar 2007)
- Internet 4: Higginbotham, Adam (2004): *Beauty and the beast*. Dostopno na <http://observer.guardian.co.uk/magazine/story/0,11913,1115508,00.html> (10. januar 2007)
- Internet 5: Husejnović, Karmelina (2003): *Ceca – mafajska vdova*. Dostopno na <http://www.radiostudent.si/article.php?sid=2161> (9. januar 2007)
- Internet 6: Iordanova, Dina (1998): *Balkan Wedding Revisited: Multiple Messages of Filmed Nuptials*. Leicester: Centre for Mass Communication Research. Dostopno na <http://www.cas.umn.edu/pdf/wp981.pdf> (20. december 2006)
- Internet 7: Janović, Nikola, Močnik, Rastko (2005): *The nexus as camera obscura: Why what is an »opium for the masses« in Belgrade, becomes subaltern and emancipatory in Ljubljana?* Dostopno na http://pozitiv.si/petrovaradintribe/pages/srb_javna_tribina.htm (6. januar 2007)

- Internet 8: Kronja, Ivana (2001): *Ratnički šik*. Dostopno na http://www.yuope.com/zines/republika/arhiva/2001/259/259_21.html (25. oktober 2006)
- Internet 9: Kronja, Ivana (2003): *The Popular Culture in Serbia from 1990: How did the Folk and Pop Music Cross the Borders of War-confronted and Separated Republics of Ex-Yugoslavia*. Oxford: Exposition at the Conference »Border Crossings in the Balkans«. Dostopno na http://www.sant.ox.ac.uk/esc/esc_lectures/BalcanSocConf.doc. (6. januar 2007)
- Internet 10: Kronja, Ivana (2006): *Star sistem – Turbo folk*. Dostopno na <http://www.6yka.com/print/384> (25. 10. 2006)
- Internet 11: Ladić, Robi (2003): *Ceca – srbska mafajska fatalka*. Dostopno na http://www.soncek.com/index.php?prikazi_str=clanek&clan_id=312 (15. januar 2007)
- Internet 12: Lopušina, Marko (2001): *Dinastija Ražnatović*. Dostopno na <http://www.suc.org/culture/library/arkan/dinastija.html> (10. januar 2007)
- Internet 13: Malić, Nebojša (2003): *The Argument of Force. Serbia Under Martial Law*. Dostopno na <http://anti-war.com/malic/?articleid=714> (16. januar 2007)
- Internet 14: Milek, Vesna (2003): *Leto 1991 pač ni leto nič. Sobotna Priloga*. 28. julij. Dostopno na <http://www.delo.si> (30. maj 2006)
- Internet 15: Milojević, Jasmina (2000): *The Treatment of Nationalism in the Serbian Popular Music in the Nineties*. Ljubljana: Mednarodna konferenca Popularna glasba in nacionalna kultura. Dostopno na <http://www.kabi.si/si21/IASPM> (17. april 2006)
- Internet 16: Milojević, Jasmina (2001): *Muzika kao činilac srpskog nacionalnog identiteta*. Dostopno na <http://147.91.230.48/ifdt/tribina/Predavanja/Trib300/tekst> (19. december 2006)
- Internet 17: Radović, Nastasja (2006): *Fenomen Svetlana Ražnatović: Nametanje jednoulja u kulturi. Najmoćnija žena Srbije*. V Monitor online No. 818 (2006) Dostopno na http://www.monitor.cg.yu/ARHIVA/a_818_10.html (15. januar 2007)
- Internet 18: Rižnar, Nataša (2005): *Z mednarodnega simpozija o turbofolk glasbi. Produciranje narodnjaštva, zabave in kiča*. Dostopno na http://www.fdv-kulturologija.si/kulturologija_10let_mediji.htm/pinkizacija (20. december 2006)

- Internet 19: Škerl, Uroš (2005): *Švicarji poslušajo slovenskega*. Dostopno na http://www.fdv-kulturologija.si/kulturologija_10let_mediji.htm#pinkizacija (20. december 2006)
- Internet 20: Štamcar, Miha, Mičić, Aleksandar (2001): *Ferrariji, angeli in čevapčiči. To, čemur bi južneje rekli novokomponirana glasba ali še popularneje turbo folk, bi pri nas poimenovali novi folk*. *Mladina*. 24. december. Dostopno na <http://www.mladina.si/tehdnik/200151/clanek/turbofolk> (9. maj 2006)
- Internet 21: Tasić, Vesna (2005): *Ceca Ražnatović. Vize nisam dobila zbog »Sablje« i Željka!* Dostopno na <http://www.balkanmedia.com/m2/doc/4217-1.shtml> (9. januar 2007)
- Internet 22: Wood, Paul (2000): *Gangster's life of Serb warlord*. Dostopno na <http://news.bbc.co.uk/2/hi/europe/605266.stm> (10. januar 2007)

Ostali internetni viri

- Internet 23: Povzetek članka iz časopisa 'Nedeljni telegraf': *Kako su se voljeli Ceca i Arkan. Poslednji dani Željka Ražnatovića*. Dostopno na <http://medijaklub.co.yu/zanimljivi/zanimljivi01-00/26-2.htm> (10. januar 2007)
- Internet 24: Spletna stran estradnega magazina Balkanmedia: *Lična karta – Svetlana Ražnatović*. Dostopno na <http://www.balkanmedia.com/m2/doc/399-1.shtml> (9. januar 2007)
- Internet 25: Spletna stran estradnega magazina Balkanmedia: *Pokušavam da potisnem ružne uspomene, ali bol u duši ostaje*. Dostopno na <http://balkanmedia.com/m2/doc/1367-1.shtml> (9. januar 2007)
- Internet 26: Wikipedia – prosta internetna enciklopedija: *Popular music*. Dostopno na http://en.wikipedia.org/wiki/Folk_music (3. oktober 2006)
- Internet 27: Wikipedia – prosta internetna enciklopedija: *Turbo-folk*. Dostopno na <http://en.wikipedia.org/wiki/Turbo-folk> (24. avgust 2006)
- Internet 28: Wikipedia – prosta internetna enciklopedija: *World music*. Dostopno na http://en.wikipedia.org/wiki/Folk_music (3. oktober 2006)
- Internet 29: Wikipedia – prosta internetna enciklopedija: *Ceca Wikipedia Article Preview*. Dostopno na http://www.custom.toolbarbuttons.com/en_google_toolbar_buttons/Ceca (16. januar 2007)

- Internet 30: Wikipedia – prosta internetna enciklopedija: *Classical music*. Dostopno na http://en.wikipedia.org/wiki/Classical_music (8. november 2006)
- Internet 31: Wikipedia – prosta internetna enciklopedija: *Folk music*. Dostopno na http://en.wikipedia.org/wiki/Folk_music (3. oktober 2006)
- Internet 32: Neuradna spletna stran Cece Ražnatović. Dostopno na <http://www.ceca.at> (9. januar 2007)
- Internet 33: Uradna spletna stran Svetlane Ražnatović. Dostopno na <http://www.ceca-online.com> (10. januar 2007)
- Internet 34: Nemška spletna stran Svetlane Ražnatović. Dostopno na http://www.ceca.de/ceca/cecalyrics/album_pustitetomiki_tomiki.php (2. april 2007)
- Internet 35: Lyrko – spletna stran z objavljenimi besedili pesmi. Dostopno na <http://www.lyrko.com/lyrics/pile> (2. april 2007)
- Internet 36: Nemška spletna stran Svetlane Ražnatović. Dostopno na http://www.ceca.de/ceca/cecalyrics/album_babaroga_nekuni.php (2. april 2007)
- Internet 37: Uradna spletna stran skupine Atomik Harmonik. Dostopno na http://www.atomikharmonik.com/albumi/album_brizgaj_1.html (2. april 2007)

7. PRILOGE

PRILOGA A: CECA: To, Miki, to

Album: Pustite me, da ga vidim; 1990

Vir: http://www.ceca.de/ceca/cecalyrics/album_pustitetomiki_tomiki.php (2. 4. 2007)

Onoga dana kad smo se sreli,
bese nam jasno ljubav smo hteli.
I nikog nismo videli mi,
samo smo bili, samo smo bili ja i ti.
REFREN: Zvao si me mala Liki,
a ja tebe samo Miki.
Brojali smo poljupce
u minutu sto, sto, sto,
to Miki tooooooo!!!

Naidje tako to čudno doba,
kada se želi ljubav da proba.
Naidju tako godine lude,
kad usne žele, kad usne žele da ljube.
REFREN

Život je lep i nema kraja,
pred nama vrata od samog raja.
I nikog nismo videli mi,
samo smo bili, samo smo bili ja i ti.
REFREN

PRILOGA B: CECA: Pile

Album: Idealno loša; 2006

Vir: <http://www.lyrko.com/lyrics/pile> (2. 4. 2007)

Ovo je svet za pametnije,
ovo je put za neke hrabrije.
A moje srce je pile,
drhti od straha kada grmi,
košto svila na kadrmi.
A moje srce je pile,
pokislo žuto i malo,
što je kraj orla jednog zaspalo.

REFREN: Nije da nije bio ti blizu, niti će ko,
a ja sam sa svakim otišla predaleko.
Al nestigneš nigdje kada te slome i sruše ti sve,
leti dalje sam dole ne gledaj me.
Moje suze prema tebi padaju,
moje suze prema tebi padaju,
moje suze padaju na gore.

Ovo je svet za neke važnije,
ovo je put za neke snažnije.
A moje srce je pile,
drhti od straha kada grmi,
košto svila na kadrmi.
A moje srce je pile,
pokislo žuto i malo,
što je kraj orla jednog zaspalo.

REFREN...

**PRILOGA C: I. MILOŠEVIĆ: NI KOŠTANA NIJE VILA / CECA: NE KUNI
MAJKO** (Album Babaroga; 1991)

I. Milošević: Ni Koštana nije vila

Vir: Čolović, Ivan (2000) *Divlja književnost. Etnolingvističko proučavanje paraliterature*. Beograd: Biblioteka XX VEK.

Devojka sam od meraka,
željna pesme i sevdaha.
Kad zaigram čoček ludi,
U srcu se ljubav budi.

Ni Koštana nije vila
Kao što je davno bila.
Rodila se jedna nova,
al' Koštana drugog kova.

Igra čoček još u Vranju,
igra noću, igra danju,
Alal Koštan, džanum gidi,
sve što imaš sve se vidi.

Ceca: Ne kuni majko

Vir: http://www.ceca.de/ceca/cecalyrics/album_babaroga_nekuni.php (2. 4. 2007)

Bio je moje mladosti san,
bio je moga jutra dan,
bio je moja radost i tuga,
bila sam njegovoj sreći sluga. (x2)

Ne tuguj majko
zbog mojih rana,
možda će biti
i boljih dana,
nek ljubi drugu,

nek mu je srečno,
u duši mojej
ostaće večno. (x2)

PRILOGA D: ATOMIK HARMONIK: BRIZGALNA BRIZGA

Album: Brizgaaaaj! 2004

Vir: http://www.atomikharmonik.com/albumi/album_brizgaj_1.html (2. 4. 2007)

Ej lubca moja, nocoj pridem po te,
te ukradem mami in odpeljem te
nekam na lepše, na sok al' sladoled,
oh kako bo lep ta svet ...

O ne, ne, ljubček, tako pa to ne gre,
meni že drugi je prižgal srce,
mi moj gasilec že na pomoč hiti,
da požar v meni pogasi.

Ti sploh ne veš, kaj zamujaš ...
Zaman se trudiš, premalo mi ponujaš ...

REFREN: Izbrala si bom fanta "tizga ta velizga",
saj brizgalna ta njegova res najlepše brizga,
izbrala si bom fanta "tizga ta velizga",
tudi meni je lepo, ko tako zavriska ...

Ej lubca moja, ti vedno sama boš,
saj noč in dan kliče ga dolžnost.
Grom in strela njegov sta drugi dom,
tebe zanemarjal bo ...

O ne, ne, ljubček, to pa sploh ni res,
vsako soboto odpelje me na ples.
Mašina rdeča v soncu se blešči,
on za varnost poskrbi.

Ti sploh ne veš, kaj zamujaš ...
Zaman se trudiš, premalo mi ponujaš ...

REFREN...