

**UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE**

Jasna Črnjarić

Pozicioniranje turbofolka v sodobni hrvaški popularni kulturi

Diplomsko delo

Ljubljana, 2009

**UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE**

Jasna Črnjarić

Mentor: izr. prof. dr. Gregor Tomc

Pozicioniranje turbofolka v sodobni hrvaški popularni kulturi

Diplomsko delo

Ljubljana, 2009

Za nasvete in dobro voljo se iskreno zahvaljujem prof. Tomcu. Prof. Pettanu hvala za prve sugestije v zvezi z literaturo. Za pomoč v tej ali oni obliki se zahvaljujem Aljoši, Dinu, Ani, Ivi, Tjaši, Simoni, Sidoniji, Lili, Mariu, g. Radu, moji sestri Aniti ter vsem tistim, ki so mi stali ob strani. Ne nazadnje – hvala mojemu Marinu!

Diplomo posvečam mojim staršem: bosta že vedela zakaj.

POZICIONIRANJE TURBOFOLKA V SODOBNI HRVAŠKI POPULARNI KULTURI

V diplomskem delu je raziskan potek sprejemanja in vloga srbskega turbofolka v hrvaški sodobni popularni kulturi. V prvem delu je opredeljen sam pomen glasbe, in njena ideološka skonstruiranost. V drugem delu je prikazana zgodovinska perspektiva ter vloga srbskega in hrvaškega glasbenega miljeja v Jugoslaviji. Opisan je pojav in popularnost hrvaške zabavne glasbe ter vzpon srbske novokomponirane narodne glasbe kot prednika turbofolka. Tretji del proučuje obdobje pred in med srbsko-hrvaško vojno kot ključen za kulturni razcep med državama ter za hrvaško kulturno diferenciacijo do jugoslovanskega in še posebej srbskega kulturnega modela na področju jezika, religije, izobraževanja, medijev, s poudarkom na odnosu med glasbo in hrvaško nacionalno identiteto. V nadaljevanju je prikazana raziskava turbofolka v Srbiji kot matičnem okolju nastanka, kot glasbeni žanr in kot ideološki koncept, povezan s srbskim političnim režimom. Opisana je umeščenost turbofolka v povojno hrvaško okolje in pojasnjen potek, razsežnosti in posledice njegove recepcije. Izpostavljeno je estetsko približevanje hrvaškega in srbskega folk-popa v povezavi s hrvaško nacionalno identiteto. Sklep tega dela je potrjena domneva o obstoju skupnega kulturnega prostora na primeru srbske in hrvaške *mainstream* glasbe.

Ključne besede: Hrvaška, Srbija, turbofolk, novokomponirana narodna glasba, nacionalna identiteta.

POSITIONING OF TURBOFOLK IN CONTEMPORARY CROATIAN POPULAR CULTURE

The thesis investigates the course of reception and the role of Turbofolk in the contemporary Croatian popular culture. The first part is focused on the theory of the meaning of music, where music is viewed as ideological construct. In the second part the thesis investigates the role of Serbian and Croatian musical milieu in Yugoslavia through historical perspective. The emergence and popularity of Croatian *zabavna* music is described, as well as the ascension of Serbian newly composed folk music, which is considered as Turbofolk's predecessor. The third part of the thesis investigates the period before and during the Serbo-Croatian war as a key to cultural schism between the countries and Croatian cultural differentiation from Yugoslav and especially Serbian cultural model in the field of language, religion, education, with the emphasis on the relation between music and the Croatian national identity. Subsequently, Turbofolk in Serbia as its parent milieu is being investigated, both as musical genre and the ideological concept, connected with the Serbian political regime. In continuation the thesis sets Turbofolk in the after-war Croatia and explains the course, dimensions and repercussions of its reception. The thesis exposes aesthetical resemblance of Croatian and Serbian folk-pop in relation to Croatian national identity. The conclusion of this thesis is that the assumption of existence of a common, shared cultural space in the case of Serbian and Croatian mainstream music is valid.

Keywords: Croatia, Serbia, Turbofolk, newly composed folk music, national identity.

Kazalo

UVOD	7
1 O POVEZAVI MED GLASBO, DRUŽBO IN IDEOLOGIJO	9
1.1 Pomen glasbe	9
1.2 Glasba kot kulturna praksa in ideološki konstrukt.....	10
2 PRIKAZ GLASBENEGA MILJEJA NA HRVAŠKEM IN V SRBIJI PRED NASTANKOM TURBOFOLKA	12
2.1 Zgodovinsko ozadje najbolj razširjenih glasbenih žanrov na Hrvaškem in v Srbiji po 2. svetovni vojni do nastanka novokomponirane narodne glasbe.....	12
2.1.1 Vpliv ideologij na povojno kulturalno odpiranje SFRJ proti zahodu.....	13
2.1.2 Nastanek in pomen <i>zabavne scene</i>	15
2.1.2.1 Obdobje šlagerjev	16
2.1.2.2 Uveljavljanje zabavne glasbe.....	16
2.2 Nastanek in populariziranje novokomponirane narodne glasbe.....	17
2.2.1 Socialne in glasbeno kulturalne spremembe v Srbiji v 60-ih	17
2.2.2 Vzpon novokomponirane narodne glasbe in kontroverza	19
2.2.2.1 Značilnosti in popularnost novokomponirane narodne pesmi	19
2.2.2.2 Kontroverza	21
3 PARTIKULARISTIČNI NACIONALIZMI IN HRVAŠKI KULTURNI DIFERENCIALIZEM MED DEZINTEGRIRANJEM SFRJ.....	23
3.1 Razmah partikularističnih nacionalizmov	24
3.2 Hrvaški kulturni diferencializem napram srbskega kulturnega modela	26
3.2.1 Razcepitev <i>srbohrvaškosti</i>	26
3.2.2 Mediji.....	28
3.2.3 Jezik	29
3.2.4 Izobraževanje	31
3.2.5 Religija.....	32
3.2.6 Ostala področja	34
3.3 Glasba v vojnih razmerah na Hrvaškem.....	35
3.3.1 Odrazi balkanističnega diskurza v glasbi.....	35
3.3.2 Scena hrvaškega glasbenega odpora	36
3.3.2.1 Odgovor hrvaškega <i>mainstreama</i>	37
3.3.2.2 Tamburaški val	39
3.3.3 <i>Narodnjaki</i> izpod žita.....	41
4 OBDOBJE NASTANKA IN POPULARIZIRANJA TURBOFOLKA V SRBIJI	43
4.1 Turbofolk kot glasbeni žanr	44
4.2 Odzivnost turbofolka v političnem kontekstu Srbije v 90-ih.....	48

4.2.1	Režimska izbira turbofolka in neobstoj glasbenih alternativ	48
4.2.2	Medijska ekspanzija in raba turbofolka	49
5	SPREJEMANJE TURBOFOLKA NA HRVAŠKEM	52
5.1	Dejavniki sprejemanja	52
5.1.1	Odnosi med Hrvaško in Srbijo po Tuđmanovi smrti in padcu Miloševića	52
5.1.2	Glasbeno-estetsko pripravljen teren.....	53
5.2	Nove poti širjenja turbofolka	56
5.2.1	(Ne)prisotnost turbofolka v hrvaških medijih	56
5.2.2	Narodnjaški klubi in njihovi obiskovalci	58
5.2.2.1	Zastopanost narodnjaških klubov na Hrvaškem	58
5.2.2.2	Privlačnost balkanskega <i>narodnjaka</i>	59
5.2.2.3	Kriminalni milje.....	60
5.2.2.4	„Zlata mladež“	61
5.2.2.5	Obiskovalci in glasbena ponudba <i>narodnjaških</i> klubov	61
5.3	O konfliktnosti in sinergiji srbskega in hrvaškega folk-popa.....	64
	SKLEP	67
	LITERATURA	69

UVOD

Naloga osvetljuje pojav in množično sprejemanje turbofolka v Hrvaški. Kot matično okolje nastanka turbofolka velja Srbija, ki je 1991 prek vojnih napadov vstopila na hrvaško ozemlje. Zato me zanima predvsem, kaj je pripeljalo do akulturiranja turbofolka kot tipičnega kulturnega proizvoda naroda, ki je napadel, na strani naroda, ki je bil napaden. Prav tako je predmet mojega interesa raziskati razsežnosti diskontinuitete v kulturni izmenjavi popularne glasbe med Srbijo in Hrvaško in ugotoviti, ali je domneva o obstoju skupnega kulturnega prostora veljavna. Ukvarjala se bom s kulturno in politično dialektiko med Srbijo in Hrvaško v predvojnem, vojnem in povojnem obdobju ter se usmerila na Hrvaško kot prostor velikih socialnih in ideoloških sprememb, ki so vplivale na kompleksno problematiko glasbenih preferenc in življenjskih stilov tamkajšnjega občinstva. Pri tem se bom osredotočila na tiste popularne glasbe, ki so se ne glede na potek sprejemanja uveljavile kot glasbe sredinskega toka.

Sprva bom pozornost posvetila pomenu glasbe ter ideološki skonstruiranosti letga. Glasbo bom v nadaljevanju brala na različne načine, na ravni vloge, ki jo opravlja v življenju poslušalca, ali pa na ravni služenja režimom. S ciljem umestitve turbofolka kot osrednjega pojma moje naloge v širši zgodovinski kontekst njegovega nastanka se bom dotaknila metamorfoz jugoslovanskega političnega in kulturnega življenja, znotraj katerih sta okrepljeni nacionalni identiteti Hrvaške in Srbije kasneje sprožili vojni konflikt. Da bi razumeli zvezo med glasbo in tistimi odločitvami, ki so na videz zunaj njenega področja, bo nujna uporaba interdisciplinarnega pristopa, ki bo upošteval tako glasbeno sociološko in kulturološko kot tudi zgodovinsko in politološko analizo. Ta se nanaša predvsem na obdobje tik ob izbruhu partikularističnih in nacionalističnih teženj Srbov in Hrvatov v nekdanji Jugoslaviji. Z družbenopolitičnimi spremembami bom pred tem povezala najbolj razširjene glasbene žanre na Hrvaškem in v Srbiji, in sicer od obdobja po 2. svetovni vojni do nastanka novokomponirane narodne glasbe. Posvetila se bom razlogom za popularnost in kontroverzo novokomponirane narodne glasbe, katere kot potomec je v 90-ih nastal še bolj kontroverzen in politično obarvan turbofolk.

V nadaljevanju se bom osredotočila na spor med nacionalnima identitetama Hrvaške in Srbije kot povod za štiriletno vojno. Pokazala bom na shizmogenezo med narodoma, ki sta govorila načelno isti jezik in ustvarjala dokaj integriran kulturni prostor. Ker je po uničenju koncepta jugoslovanskosti in nadsionalne jugoslovanske

kulture razmah srbskega in hrvaškega nacionalizma povzročil miselno razcepitev *srbohrvaškosti*, bom skozi sistematično refleksijo obdelala dominanten proces kulturnega diferenciranja Hrvaške. Ta se je nanašala na ideološke in konkretne spremembe v pojmovanju in rabi jezika, religije, glasbe, medijev in izobraževanja.

Glede na to, da se je v vojnem času Hrvaška definirala kot proevropski Zahod, Srbija pa kot Balkan/Vzhod, je hrvaški balkanistični diskurz svoj odraz našel tudi v popularni glasbi. Med vojno je Hrvaška Srbiji odgovorila s poskusom krepitve lastne nacionalne identitete skozi vojne in tamburaške pesmi ter skozi kulturno obrambo, ki se je na področju glasbe nanašala predvsem na pop. Srbska stran, kot tipično pripadajoča novokomponiranemu kulturnemu modelu, je v istem času ustvarjala vojne pesmi z narodnimi elementi, kot najpopularnejši stil pa je izpostavila turbofolk, hibrid *narodnjaka* in *danca*. S turbofolkom se je med vojnim obdobjem kot najbolj ustrezno formo povezal Miloševićev nacionalistični režim, zato bo ideološki obarvanosti, recepciji in rabi turbofolka v povezavi z mediji v Srbiji posvečeno kar nekaj prostora.

Medtem ko je v povojnem času hrvaški narod Srbijo miselno trdno zasidral kot del geopolitičnega „umazanega Balkana“, se je sam nadaljeval deklarirati kot „sophisticirano evropski“. S tem v skladu je enak tretma doživljala srbska glasba, a le na uradni ravni. *Narodnjaki* in turbofolk so v posttudmanističnem in postslobističnem tranzicijskem obdobju namreč začeli biti popularni tudi pri Hrvatih. Sprva so bili popularni podtalno, kasneje pa tudi javno in so kvečjemu postali del sodobne hrvaške popularne kulture. Zato o spontani množični recepciji srbskega turbofolka in pop-folka na Hrvaškem v prvem desetletju tega stoletja, o njegovih tipičnih občinstvih ter o tem, ali lahko govorimo o uspešno skrojeni kulturni dihotomiji med narodoma, spregovori zadnje poglavje. To se dotika kljub revitalizaciji skupnega kulturnega prostora še vedno prisotnega notranjega konflikta v hrvaški nacionalni identiteti. Ta izhaja iz uživanja v „prepovedanem sadju“, ki prihaja iz Srbije, ter iz dialektike v odnosu do srbske nacionalne identitete. Prikazano bo estetsko približanje hrvaške popularne glasbe srbski.

1 O POVEZAVI MED GLASBO, DRUŽBO IN IDEOLOGIJO

Glasba je „objektiven odsev družbe, ki, da bi se ovekovečila, ne zna pokazati na nič boljšega kot na tautologijo, da je z njo, kot pravi temu v svojem žargonu, vse v redu.“ (Adorno 1986, 66)

1.1 Pomen glasbe

O odgovoru na imanentno zastavljano vprašanje, kaj glasba pomeni, obstajajo številne razprave. Nekateri bodo ob poskusu definicije izpostavili način organiziranja zvokov, drugi spodbujanje doživljanja čustev, estetski užitek, telesni odziv, namembnost ali pa poljuben kriterij, oblikovan upošteva neke subjektivne preference. Najbližje resnici ali vsaj najmanj zmotni bomo, če zavzamemo stališče agnostika in se spoprijazimo, da enotne definicije o pomenu glasbe ni, saj je “*differentia specifica* glasbe v razmerju do drugih človeških artikulacijskih kodov v tem, da ni možna nikakršna enoznačna razlaga njenega smisla, kaj šele pomena” (Muršič 1993a, 12–13). Govorimo pa lahko o neskrčljivi dvojnosti glasbe, ki sestoji iz stvarnega in mišljenega dela (ibid. 2000, 100). Muršič poudarja da „[d]vojnost glasbe ne izhaja samo iz dvojnosti njenih materialnih pogojev in idejne percepcije, temveč tudi iz dvojnosti njene individualne in kolektivne percepcije in rabe“ (ibid., 102). A vendarle se sprva posvetimo dvojnosti glasbe v ožjem smislu.

Hkrati ključna materialna resnica in medij izkušnje glasbe je zvok. Protislovno pa se zdi spoznanje, da je zvok nesemantičen, saj je „po sebi in za sebe brez pomena in brez namena“ (ibid., 119). Za glasbo, ki deluje kot nadgradnja gole zvočnosti, pa ne moremo reči, da je nerefencialna. Med opredelitvijo zakonitosti zvočnih vibracij in pomenom glasbe obstaja ogromna razlika, saj “zvočnost ni isto kot metaglasba. (...) Edini širši sklop, kamor je mogoče locirati metaglasbo, je kultura (...) kot način življenja“ (ibid. 1993, 13). Glasba nosi pomene, a šele ko ji jih nek subjekt pripiše glede na lastno idejno percepcijo, ali, s Frithovimi besedami, „glasba postane glasba, šele takrat, ko jo poslušalec zasliši kot takšno“ (Frith 1996, 100), saj „da bi zvoki bili glasba, moramo znati, kako jih poslušati“ (ibid., 249). Po drugi strani Frith govori tudi o pripisovanju glasbenega pomena neglasbenim zvokom ter poudarja, da „vsaj nekatera glasba 'pomeni', kakor zveni“, in sicer tista, ki posnema glasove iz narave ter je kot taka „nujno impresionistična“ (ibid., 100).

Glasbe – „konkretne glasbe“ in ne „Glasbo“ kot „idealiziran in reificiran 'zahodnjaški' pojem“ (Muršič 2000b, 100) – Muršič poimenuje kot „neubesedljive

zvočne igre“, ki so „nediskurzivne“, tj. „delujejo kot medij, ki prenaša prav tista sporočila, ki jih (po definiciji) ni mogoče 'prevesti' v besede oz. jezik“ (ibid., 101–102, 119), kajti gre za „jezik (...) brez pojmov.“ (Adorno, 1986, 65) Če njenih sporočil ni moč racionalno razvozlati, kaže, da je „glasba simbolna“ (Muršič 2000b, 119). Merriam pravi, da lahko glasba simbolizira „najbolj specifične in hkrati najbolj splošne vrste vrednot in celo strasti“ (ibid.). Vrednote pa se ne zmorejo zrcaliti v samih vibracijah zvoka, zato je pomen glasbe nujno iskati v tistih njenih prvinah, ki so izvenzvočne in celo izvenglasbene. Adorno ugotavlja, da je glasba „nadvse artikulirana in določena v sami sebi in s tem je znova, pa čeprav še tako posredovano, primerljiva z zunanjim svetom, družbeno realnostjo.“ (Adorno 1986, 65) Zato nas zanima, za kaj se gre, ko govorimo o glasbi, in zatoj moramo v ozir vzeti njen „življenjski kontekst“ (Muršič 2000b, 103).

1.2 Glasba kot kulturna praksa in ideološki konstrukt

„Narod poje tako, kot govori, kot se pogovarja o sebi.“ (Dragičević-Šešić 1994, 22–23)

Življenjski kontekst glasbe kot človeške prakse enačimo z družbo. Odnos, ki ga imajo njeni člani do lastnega odnosa do sveta, pa določa ideologija. Ideologija se, ugotavlja Althusser, „prikrade v vse človekove dejavnosti“ ter je „identična s samim 'doživljanjem' človeške eksistence“ (Althusser 1980b, 324). Če pomen glasbe eksistira samo znotraj zavesti ustvarjalca ali poslušalca, je ta nujno določen prek znotrajideoloških interpretacij subjekta (saj je „sleherna 'spontana' govorica ideološka govorica“ (ibid., 326)), ki jih razumemo kot „prepričanje, izoblikovano skozi družbeno aktivnost.“ (Frith 1996, 13) Prepričanja posamezniki torej krojijo glede na vrednostni sistem, katerega elemente tako ustvarjalec nezavedno infiltrira v svojo glasbo kot tudi poslušalec nezavedno uporablja pri pojmovanju in doživljanju glasbe. Ko govorimo torej o pripisovanju pomena glasbi, nam je v pomoč vrsta abstraktnih pojmov, ki so že s samim obstojem ideološki. Zatoj je glasbo nujno razumeti kot odsev družbenih vrednot in kot hkratnega proizvajalca družbenih vrednot, saj v pesmih pridejo do izraza „najbolj neposredni, najbolj opisni in najbolj sintetični odnosi do vsakdanjega življenja.“ (Dragičević-Šešić 1994, 22–23)

Glasbo Muršič razume kot „kulturni fenomen v sferi artikulirane namenske zvočnosti, kot nekakšno kulturno posredovano modeliranje zvočnega sveta“ (Muršič

1993a, 12). Kultura pa je tisto področje, prek katerega družba ustvarja pomene ter se o teh pogaja. Sočasno se prek kulture družba realizira. Tako Muršič gleda na ideologijo „kot na del kulture“ (ibid., 196). Zato je glasba „na sebi družbeni proces“ (Frith 1996, 270) in tisto, kar imamo za kulturalno zanimivo, je že v osnovi družbeno pogojeno (ibid., 19). Althusser sklepa, da se ideologija, kot globoko neozaveščen sistem predstav, ljudem vsiljuje kot struktura (Althusser 1980a, 319), ki nam skozi umetnost „daje 'videti' 'sklepe brez premis'“ (ibid., 324) ter substituirata globoko nezavedno *dogajajoče se* (Adorno 1986, 71). Leeuwen v istem slogu trdi, da „[g]lasbo lahko razumemo kot abstraktno reprezentacijo socialne ureditve kot geometrijo družbene strukture“ (Frith 1996, 270).

Če je „lahko glasba razumljena samo v odnosu do kulture“ (Bogojeva-Magzan 2005, 47), bo pripadnik vsakega posameznega kulturnega modela posedoval lastne izkušnje in preference, ki si jih je izoblikoval skozi kontingent zgodovinskih, družbenih, kulturnih, političnih in drugih struktur, obeleženih z duhom časa. Zato je njegovo pojmovanje pomena glasbe močno subjektivno kondicionirano in individualno početje. In če se vrnemo na dvojnost individualne in kolektivne zaznave glasbe, potem glasbene stvaritve ne morejo imeti istega pomena, vrednosti ali pomebnosti za vsak subjekt. Razlike o pojmovanju neke glasbe obstajajo tako znotraj iste družbe kot tudi med družbami in je rezoniranje o glasbi nenehno podvrženo diapazonu interpretacij. Zato lahko govorimo o pogajanjih o pomenu ter o spremenljivosti pomena, ki ji glasbi skozi čas pripisujejo subjekti. Če je glasba „družbeno skonstruirana skozi vrste različnih procesov, v katerih glasbeni zvoki postanejo simboli s pomenom, ki je shranjen v kolektivnem spominu ljudi v različnih kulturnih kontekstih“ (Bogojeva-Magzan 2005, 50), potem je glasba hkrati „medij rasti in 'vzdrževanja' oz. ohranjanja kulturnega 'organizma'“. (Muršič 1993b, 122)

Glasba vrednote *živi* (Frith 1996, 272) in oplaja obstoječo ideologijo, ki jo uporablja kot orodje za prikazovanje lastnega orisa ter jo instrumentalizira za zaželene namene. Zaradi lastne ohranitve daje določenim pomenom glasbe prednost pred drugimi, ki se v človeško zavest prebijejo kot naravni in samoumevni. Prek njih opredeljuje naš odnos do lastnega doživljanja realnosti (več v Althusser 1980a, 319) in tiho oblikuje tisto, kar imamo za zdrav razum. Z drugimi besedami, neideološkega poimenovanja, pojma, podobe, izjave in glasbe ni.

Z zavedanjem o tem, da glasbo ustvarja subjekt, ki se vedno nahaja znotraj določenega kulturnega konteksta in družbene situacije, ugotavljamo, da vsaka glasba na

sebi nosi družbene in politične pomene, s tem pa zlahka postane ali že v sami svoji pomenskosti *je* ideološki pojem, ki je skozi svojo notranjo nesemantičnost odprta za igranje poljubnih pripisanih ali predpisanih vlog. Besedila pesmi pa so tista, ki predstavljajo „izjemno bogat izvor za razumevanje ukoreninjenih vrednot, prepovedi in problemov določene skupine ljudi“ (Bogojeva-Magzan 2005, 45), saj z izražanjem „vidikov izkušnje posameznika v družbi pesmi dajejo odgovor na družbeno situacijo ter pomagajo razkriti zasebne in skupnostne težnje ljudi, ki jih ustvarjajo in konzumirajo.“ (ibid.) So posebej nazorni nosilci ideoloških sporočil, ki prikrito ali eksplicitno v pesmih „točno kažejo družbeno realnost in politične težnje skupnosti in posameznikov.“ (ibid.) V tem smislu je glasba „izjemno priročno sredstvo formiranja in obvladovanja družbenega prostora, zato so jo vedno skrbno nadzorovali.“ (Muršič 1999, 179) Ker „združuje sorodno misleče in čuteče“, „je lahko nevarna tistim režimom, ki drugačnosti ne prenesejo.“ (ibid.) Glasba sama je politična zadeva, tako kot je tudi kultura politična zadeva (ibid.), “[s]premembe v kulturi pa so konstrukti politične realnosti, ki jih proizvajajo, oblikujejo in jim pripisujejo pomene.“ (Vidić Rasmussen 1996, 115)

2 PRIKAZ GLASBENEGA MILJEJA NA HRVAŠKEM IN V SRBIJI PRED NASTANKOM TURBOFOLKA

V tej nalogi je turbofolk kot glasba postjugoslovanskega in postsocialističnega obdobja umeščen v širši zgodovinski jugoslovanski kontekst kot teren nastanka. V prvem delu naloge je prikazana družbenozgodovinska matrika, ki je, sprepletana z vsejugoslovanskim ideološkim diskurzom, skonstruirala pogoje za razvoj specifičnih glasb, ki so bile ključne za njegov nastanek.

2.1 Zgodovinsko ozadje najbolj razširjenih glasbenih žanrov na Hrvaškem in v Srbiji po 2. svetovni vojni do nastanka novokomponirane narodne glasbe

Kljub temu da je SFRJ sestavljalo šest držav, sta v njenem popularnoglasbenem (v nadaljevanju: glasbenem¹) prostoru imeli glavno vlogo predvsem Hrvaška in Srbija. Tu

¹ Glede na to, da "konstruktivno lahko razlikujemo med glasbo, ki ni vezana na množično tržišče, in glasbo, ki je že v svoji zasnovi neločljiva od njega" (Frith 1986, 18), se tukaj osredotočam predvsem na

je bila zgodovina glasbenih žanrov zelo pisana, a se kljub družbeni pomembnosti in emancipatornih potencialih glasbenih narativov, kot sta punk² ali pa zelo uspešen jugoslovanski *new wave*, v nalogi posvečam samo za kontekst te analize pomembnim žanrom – dejansko tistim *mainstream*, iz *estradniškega* popa ali novokomponirane narodne glasbe. Ti namreč kažejo in aktualizirajo, ne pa tudi izzivajo tradicionalnih vrednot družbe oz. provocirajo državni *status quo*. Žanri, ki so v interesu naloge, so sočasno bodisi na institucionalni ravni ali pa podtalno soustvarjali skupen hrvaški in srbski kulturni prostor – v skladu z dominantnimi diskurzi.

Od ključnega interesa za mojo nalogo je politični in kulturni odnos med Hrvaško in Srbijo, ki je kot vsaki „ljubezensko-sovražni“ tip odnosa, obimno založen z dialektiko. V nadaljevanju bo posebej poudarjena vloga velikih glasbenih žanrov na Hrvaškem in v Srbiji, v odvisnosti od socialnih sprememb in ideoloških diskurzov, prisotnih v državah. Ti krojijo ozadje vsakega kulturnega pojava: tako kot je vsaka glasba odraz neke družbe in njenih notranjih sprememb, sočasno prek svojega perpetuiranja konstruira družbeno stvarnost.

2.1.1 Vpliv ideologij na povojno kulturalno odpiranje SFRJ proti zahodu

Drugi Jugoslaviji kot državi, ki je nastala kot rezultat zelo kompleksnih zgodovinskih previranj, se ni moglo nikoli pripisovati, da je kazala kulturne monolitnosti ali hermetičnosti. To sočasno ne pomeni, da je bila recepcija inozemnih umetnostnih žanrov svobodna. Kot v ostalih vejah kulture se je tudi v glasbi Jugoslavija začela po vojni preizkušati v prilagajanju uvoznih žanrov lokalnemu okolju, s tem da je, kot pravi Luković, „na politično klimo formativnega obdobja *estrade* močno vplivalo vprašanje njene ideološke ustreznosti“ (Vidić Rasmussen 2002, 39).

Kot zapisuje Ogrinc, je povojni jazz odigral pomembno vlogo v druženju in zabavi prvih povojnih generacij mestne mladine, a je tudi naletel na „izrazite ideološke ovire.“ (Ogrinc 1986, 296) Tako so metamorfoze državne zunanje politike v poznih 40-

prek množičnih medijev posredovani popularni in ne elitistični del glasbe, saj slednji ne podlega pravilom trga. Zaradi poenostavitve bo v delu namesto izraza “popularna glasba” uporabljan izraz “glasba”.

² Nacionalni mediji ne podpirajo dominantne ideologije subverzivnih glasbenih žanrov, kot je to punk, zdi pa se, da sta bila edina dva hrvaška primera punkovskega antivojnega angažmaja v pesmi *Hrvatska mora pobijediti* skupine Psihomodo pop ter *Jebem ti rat* KUD Idijotov.

ih in zgodnjih 50-ih narekovale zavračanje jazzovskih³, blues in ostalih severno ameriških glasb, ki jih je režim označil kot kapitalistično buržujsko zabavo oz. „degenerirani stranski produkt moderne družbe“ (Tomc 1989, 69); te so povečini bile primorane izginiti z radijskih valov. V ideološkem smislu je jugoslovanski jazz, v svojem „zlatem obdobju“ v 50-ih, slovil za glasbo, ki je, če povzamemo Vidić Rasmussenovo, delovala „osvobajajoče“ oz. kot protistrup za v etru predhodno dominantne ruske pesmi ter za osrednji jugoslovanski glasbeni proizvod tistega časa – predpisane revolucionarne ali za orkester prirejene narodne pesmi (Vidić Rasmussen 2002, 40). Partijska oblast je zavzela stališče, da je igranje jaza „širjenje sovražne ideologije“ (Lovrec-Purić 2004, 22), tipičen žanrski izvajalec pa „danes igra jazz, jutri bo izdal domovino“ (Tomc 1989, 79). Cenzuri⁴ navkljub, jazz ni povsem zapustil radijskih frekvenc, v živi izvedbi pa je obstajal še naprej v kavarnah in na plesiščih, a vendarle v tajnosti (Lovrec-Purić 2004, 23).

Po drugi strani se takratni državni oblasti ni zdelo primerno, poleg konsumpcije novo prihajajočih glasb, niti „javno izvajanje pesmi, ki so se nanašale na nacionalno zgodovino konstitutivnih narodov Jugoslavije“ (Petan 1999, 284), saj jih je dojemala kot tiho grožnjo svoji vsejugoslovanski nadnacionalni politiki in enotnosti med narodi.

Po prenehanju vojne in odpravljanju napetosti z Rusijo, ki jih je leta 1948 označila resolucija Informbiroja, je Jugoslavija povsem odprla vrata za prodor modernih glasb iz zahodnega sveta. Posledica zaključnega spora med Titom in Stalinom je zahtevala takojšnjo prepoved ruskih melodij z jugoslovanskih radijskih valov, s čimer se je odprl prostor za uvozne zahodnjaške glasbe in nove domače glasbe. Kot opominja Vidić Rasmussenova, je razvijanju domače estrade močno pripomoglo ne samo „slabljenje ideološkega zgrabljanja, ko gre za buržujski kulturni uvoz“, marveč tudi dejavnost in samoorganiziranje domačih glasbenikov ter porast vedno večjega poslušalstva popularne glasbe (Vidić Rasmussen 2002, 40).

³ Strah pred jazzom je čutila tudi Velika Britanija. Ker je jazz s poudarkom na improvizaciji prinašal veliko svobodnjaških elementov, je BBC predvajanje t. i. »vroče glasbe« prepovedoval kar dobrih dvajset let (1935–1956) (več v Muršič 1999, 179–180).

⁴ Muršič definira cenzuro kot preverjanje z namenom, da bi prepovedali, ali uničili, kar bi lahko bilo sporno (Muršič 1999, 180).

Na domačih radijskih postajah so se začele redno predvajati prve specializirane jazzovske in rockovske oddaje⁵, jezikovna in glasbena podomačitev anglofonega pop-rocka, posredovana predvsem prek Radia Luxembourg, pa je v 60-ih obrodila s prvimi „električarskimi“ in vokalno instrumentalnimi skupinami (VIS-i). Te so po izdatnem obdobju posnemanja počasi prešle v originalno avtorstvo in tako pomembno pripomogle k razvoju popularne glasbe na Hrvaškem⁶. Kot navaja Lovrec-Purić, so se na Hrvaškem „vse zahodnjaške glasbene zvrsti od rocka do jazza (...) začele neprimerno hitreje razvijati kot v državah vzhodnega bloka”, saj je tam veljala močna cenzura zoper zahodnjaške glasbene prakse (Lovrec-Purić 2004, 24)⁷.

2.1.2 Nastanek in pomen *zabavne scene*

Po mnenju Vidić Rasmussenove je ravno jugoslovanska *zabavna* glasba, še posebno pa njeni festivali, pripomogla k ustvarjanju muzikološke in institucionalne podlage za nastanek novokomponirane narodne glasbe⁸ (Vidić Rasmussen 2002, 39). Ob tem je v kontekstu nedavne hrvaške recepcije turbofolka, kot neposrednega potomca novokomponirane narodne glasbe, ki je (bila) zdaleč najbolj popularna v Srbiji kot deželi njegovega nastanka, primerno orisati preference hrvaškega (in srbskega)

⁵ Pomembna je bila predvsem oddaja na Radiu Zagreb, ki ji je bilo dodeljeno ime *Po vašem izboru*, z namenom poudarka, da glasbeni uredniki niso tisti, ki radi predvajajo zahodnjaško glasbo, a morajo vendarle slediti zahtevam poslušalcev. V resnici je šlo za latentni manifest umivanja rok pred Partijo in obtožbami v zvezi s promoviranjem prozahodnjaških stališč prek predvajanja tamkajšnjih glasb.

⁶ Potrebno je poudariti, da obstajajo pomembne razlike v trajanju in intenziteti recepcije novih kulturnih proizvodov v pogojih takratne ali današnje kulturne klime. Lastnost sodobnih generacij je skorajda stalna možnost razpolaganja z neomejeno količino informacij in podatkov, medtem ko povojne generacije (Škarica je zapisal, da ljudje niso bili vajeni rednega komuniciranja s svetom, prvi potni listi pa datirajo šele iz leta 1957 (Škarica 2005, 80)) niso imele na voljo skorajda nobenih zunanjih virov. Zato je vsaki novo prispeli kulturni pojav imel popolno ekskluzivitetu; nasproti temu je danes vse „že videno“ ter ne premore takojšnjega in tako močnega množičnega vpliva.

⁷ “Tudi kar zadeva položaj religije oziroma cerkva, je bila Jugoslavija liberalnejša od drugih socialističnih držav.” (Smrke in Rakar 2006, 3–4)

⁸ Novokomponirana narodna glasba je v tistem času v Jugoslaviji imela tudi druga poimenovanja, kot so to “nove narodne pesmi”, “komponirana narodna glasba”, “narodne pesmi z avtorjem” in „nova narodna glasba” (Bezić 1988, 55).

občinstva pred nastankom *narodnjakov*⁹, ki jih je sicer sprejemalo, a v nekoliko manjši meri kot *zabavnjake*¹⁰.

2.1.2.1 Obdobje šlagerjev

Z intenzivnim uvažanjem glasbenih žanrov, ki so se naslanjali na predhodne urbane glasbene ali plesne žanre, in novejših žanrov, ki so prihajali iz Italije, Nemčije, Mehike, Havajev in anglo-ameriškega področja nasploh, je zgodnja apropiacija tujih popularnih glasbenih zvrsti (predhodnic popa v današnjem smislu) v tistem času spodbudila razvoj t. i. jugoslovanske *šlagereske*¹¹ scene, ki se je močno zasidrala v radijskih etrih in na festivalskih odrih. Razlog temu je bilo iskati v zgradbi *šlagerja*, ki se ga je, kot pravi Larkey (Vidić Rasmussen 2002, 40), dalo zaradi njegove absorpcijske moči zlahkoto združiti z vrsto različnih glasbenih stilov v komercialne namene. Lovrec-Purić navaja, da so se v jugoslovanski popularni glasbi tistega časa „pomešali številni stili, zvrsti ter glasbeni vplivi Zahoda in Vzhoda“ (Lovrec-Purić 2004, 27).

2.1.2.2 Uveljavljanje zabavne glasbe

Po obdobju *šlagerjev* si je glavno vlogo na sceni na prehodu v 60-a priborila *zabavna* glasba, ki je nastala pod vplivom „italijanske kancone, srednjevropskega šlagerja in tudi francoske šansone, v jugoslovanskem merilu pa so nanjo vplivali še lokalni elementi.“ (Ogrinc 1986, 296) Uveljavila se je predvsem prek sistema festivalov, ki so bili „odločilna oblika uveljavljanja in uspeha“ (ibid.), z njihovo pomočjo pa je *zabavna* glasba postala „najpomembnejši javni forum za predstavljanje, produkcijo in definiranje jugoslovanske popularne glasbe“ (Vidić Rasmussen 2002, 41). Vlogo glavnega posrednika *zabavne* glasbe je za jugoslovanski prostor odigral Festival italijanske kancone San Remo, ki je vplival predvsem na hrvaško glasbeno sceno. Najbolj direkten vpliv je imel na Splitski festival, ki je sčasoma utrdil garnituro najpopularnejših zabavnoglasbenih zvezd kar v celotni Jugoslaviji. S specifikom

⁹Vidić Rasmussenova opisuje, da izraz *narodnjak* izhaja iz besede *narod* ter vsebuje konotacije preprostosti in kmečkosti. Izraz ni povsem očiščen slabšalnih konotacij, je pa manj poniževalen od izraza *seljački* (kmetavzarski) in se uporablja kot sopomenka za novokomponirano narodno glasbo (Vidić Rasmussen 2002, 13).

¹⁰ *Zabavnjak* je ekvivalent *narodnjaku*, a znotraj *zabavne* glasbe.

¹¹ Šlager je izraz, ki se je prvotno nanašal na lahkoglasbene uspešnice, ki so v 50-ih letih vladale na nemško govorečem trgu.

obarvanosti z dalmatinsko folklorno dediščino je zabavnoglasbeni stil, ki ga je ta festival lansiral, kasneje postal sinonim za hrvaško glasbo sredinskega toka, ki je požela uspehe tudi zunaj nekdanje države.

Vidić Rasmussenova trdi, da je imela glavne zasluge za razvoj zabavne scene Hrvaška, medtem ko je Srbija pripomogla največ k razvoju narodne glasbe (Vidić Rasmussen 2002, 42). Na splošno je bila jugoslovanska zabavna glasba za tedanjo državno politiko pravi zaklad, saj je ta bila, za razliko od pogosto socialno angažiranega in za dominantno kulturo občasno preveč gobčnega rocka, nevtralna, „nenevarna“, „tolažilna“, ali kar „anestetična“ (“ideološko neoporečna” (Ogrinc 1986, 296)). Po drugi strani je bila s primesmi nacionalnih melosov dovolj pisana in univerzalna, da bi bila zmožna poleg koncepta bratstva perpetuirati koncept enotnosti. Osrednja vloga glasbe v Jugoslaviji je bila zmanjšati ali omiliti nevarnost izbruha etničnih konfliktov (Bogojeva-Magzan 2005, 120), *zabavnjake* so pa sprejemali vsi nacionalni korpusi znotraj Jugoslavije. Po drugi strani je isto veljalo za z narodnimi elementi navdahnjen pop-rock ali pop idiom, ki so ga uporabljali Bijelo dugme, Indexi, Zdravko Čolić in Neda Ukraden.

2.2 Nastanek in populariziranje novokomponirane narodne glasbe

Če želimo razumeti položaj in pomen najpopolarnejše zvrsti novokomponirane narodne glasbe v nekdanji državi, ne moremo mimo procesa množične urbanizacije podeželskega prebivalstva v Srbiji. Hkrati delujoča kot prehod na družbeno bolj razvito raven je ta pomembno vplivala na premik v zavesti njenih akterjev ter ustvarjanje novih kulturnih proizvodov.

2.2.1 Socialne in glasbeno kulturalne spremembe v Srbiji v 60-ih

Narodnoglasbene prakse so velike metamorfoze in prehod regionalnih meja doživela v 60-ih letih, ko je 2. svetovna vojna postala preteklost, industrializacija pa novo vodilo. Zavest o možnosti predelave narodne glasbe (ki je na terenu obstajala vzporedno z zabavnjaškimi in rockovskimi vplivi) za plasiranje v urbano družbo ni bila novost, se je pa proces reinterpretacije „narodnega“ v povojni Srbiji utegnil vpeti v množično kulturo.

V tistem času so v Srbiji potekale zajetne družbene spremembe, ki so jih z odpiranjem novih delovnih mest v mestih povzročile nagle in množične selitve srbskega

– povečini vaškega – prebivalstva v bloke (t. i. *soliterje*) večjih mest¹². To je pripeljalo do fenomena, ki deluje v obeh smereh: sprva je prišlo do procesov urbaniziranja ruralnega prebivalstva, še posebej od osemdesetih pa z njim povezanega procesa „pokmetitve“ mesta, ki ga je povzročilo ruraliziranje urbane kulture prebivalstva¹³. Te spremembe so vplivale na nastanek vrste novih življenjskih stilov, saj se je večina vaških priseljencev, prvič v dotiku z mestnim načinom življenja, navidezno prilagajala praksam urbane kulture, v resnici pa je kljub izgubi stika z vasjo obdržala mnoge prejšnje navade. V Srbiji so skrojeni pogoji za nastanek novokomponirane narodne glasbe, ki „premošča prepad pomanjkanja konkretnih kulturnih vzorcev ne več vaškega, obenem pa še ne povsem urbaniziranega življenja priseljencev in torej izraža določeno stopnjo akulturacije.“ (Ogrinc 1986, 296)

Kljub identičnim urbanizacijskim in industrializacijskim procesom na Hrvaškem se tamkajšnja novokomponirana narodna glasba ni utelesila kot nacionalno in družbeno ključen kulturni model. Razlog je moč iskati v nehomogenem kulturnem prostoru na Hrvaškem, ki zaradi visoke distinktivnosti svojih regionalnih glasb ni mogel najti skupnega imenovalca v narodni glasbi. A vendarle so bile posamezne novokomponirane narodne glasbe predstavljane na regionalnih festivalih, kjer do dandanes osnovnega zvoka niso bistveno spremenile, z izjemo revitalizacije tamburaške glasbe v 90-ih ter velikega vzpona dalmatinske klapske pesmi (*klapske pisme*) v začetku tekočega desetletja. V danih okoliščinah se je na jugoslovanskem vzhodu popularnoglasbena scena razvijala v drugo smer in z nekajletnim zamikom za *zabavno* glasbo na Hrvaškem, saj so največji srbski festivali, kot je Beogradsko proleće, nastali v začetku 60-ih. V isto obdobje datirata tudi dva velika festivala „narodne“ glasbe, sarajevski Ilidža in beograjski Sabor, ki sta poskušala „legitimizirati 'novo narodno kreativnost' znotraj *estrade*“ (Vidić Rasmussen 2002, 59).

V nasprotju z vsejugoslovanskim značajem festivalov zabavne glasbe, ki naj ne bi bili vezani na specifičen narod, se je politika festivalov „narodne“ glasbe

¹² “1971 je bilo samo 38,84 % beograjskega prebivalstva rojeno v Beogradu.” (Gordy 1999, 106)

¹³ Istovrsten proces se je dogajal v Ameriki po 2. svetovni vojni, ena izmed njenih najpomembnejših posledic pa je bila „množična preselitev prebivalstva iz ruralnih v urbane kraje“, in sicer zaradi „iskanja zaposlitve v hitro se industrializirajoči ekonomiji“ (Hartman 2008, 147). Hartman nadaljuje, da čeprav se je življenjski standard priseljencev v mestih zvišal, so le-ti imeli težave s še čvrstimi vezmi z deželo ter s prilagajanjem na delavsko življenje v neznanih urbanih industrijskih okoljih (ibid). Ob tisti tradiciji se je rodil t. i. *honky tonk*, podžanr *country* glasbe (ibid., 148).

osredotočala na regionalizem, kar je bila spodbuda za redefiniranje jugoslovanske narodne glasbene scene (ibid., 45). Tako je kot „jugoslovanski najbolj živo izražen družbeni komentar na spremembe“ nastal novi tip glasbenega hibrida (ibid., xix).

2.2.2 Vzpon novokomponirane narodne glasbe in kontroverza

V pomirjevanju diskrepance, ki jo je z naglo urbanizacijo ruralni kulturni model začutil v mestnem miljeju, se je kot zelo uspešna, za razliko od poprej prevladujočih narodnih pesmi z neznanim ali neimenovanim avtorjem, pokazala sedaj „priznana“ *komponirana* (povečini srbska in bosanska¹⁴) avtorska pesem v *narodnem duhu*, podprta s sodobnejšimi glasbili zahodnega porekla in modernejšimi aranžmaji. Kljub izjemni popularnosti je naletela tudi na obsojanje.

2.2.2.1 Značilnosti in popularnost novokomponirane narodne pesmi

S progresivnim odmikom proti popu se je novokomponirana narodna pesem ritmično in melodijsko naslanjala na narodnoglasbeno zapuščino balkanskega polotoka, še posebej pa čustveno nabito t. i. *melizmatično*¹⁵ petje. Gordy je kot „novokomponirano narodno glasbo“ ali *narodnjake* označil glasbe, ki vsebujejo “stile in strukture, izposojene iz različnih form narodne glasbe, sprepletene s pop instrumentacijo in aranžmaji” (Gordy 1999, 104).

V novokomponirani narodni pesmi prve generacije (s tipičnimi predstavniki Lepo Lukić, Predragom Gojkovićem Cunom, Silvano Armenulić) je neizogibne vokalne manirizme pevca ali pevke v *narodnem duhu* spremljal orkester ali manjša skupina igralcev z bogatim instrumentarijem, ki je pogosto vključeval harmoniko, klarinet,

¹⁴ Bezić ugotavlja, da je „[n]ajširše poznana kategorija novokomponirane narodne glasbe bila tista, ki prevladuje v Srbiji, Bosni ter tudi v Vojvodini, Makedoniji in Črni Gori.“ (Bezić 1988, 55) Na srbsko novokomponirano narodno glasbo je poleg folklorne tradicije šumadijske regije močno vplivala turška glasba, ki je v mestih južne in vzhodne Srbije v 14. stoletju „dala poseben tip mestne ljudske glasbe z značilnimi inštrumentalnimi skupinami, imenovanimi čalgije. Poklicni pevci ali godci v Srbiji so bili večinoma Romi.“ (Kumer 1988, 286) Na etnično mešanih območjih, kot je to Vojvodina, je nastala „*sobačka* in *kafanska* tj. kavarniška glasba“ (ibid.), v tistem delu Panonije znana kot *varoška* ali *starogradska*.

¹⁵ Melizem v glasbi označuje petje na en sam zlog besedila s hkratnim gibanjem skozi nekaj različnih tonov v zaporedju. Glasba, zapeta v tem slogu, ima naziv *melizmatična*, v nasprotju s *zlogovno*, kjer se vsak zlog besedila ujema s posameznim tonom. (Wikipedia 2009f)

šargijo¹⁶ ali kako drugo akustično brenkalo in violino. T. i. *dvojka*, ki je veljala za „osrednjo stilistično značilnost srbske usmeritve novokomponirane narodne glasbe“, je bila sočasno zaslužna za privlačnost „ritmične energije, vlite v to glasbo“ (Vidić Rasmussen 2002, 72). *Dvojka* je predstavljala melos centralne srbske regije Šumadije „kot oster kontrast orientalni struji, s katero bo žanr identificiran v kasnejšem obdobju.“ (ibid.)

Lukić je „stilistične razlike“ v novokomponirani narodni glasbi preteklega in novega desetletja (80-a) označil kot razliko med „vezenjem“ (kot metafora za lepoto tona in okrašeno melodijo) ter „linijsko proizvodnjo“ (*štancovanjem*), (ibid., 76), s čimer je jasno ukazal na premik k standardizaciji¹⁷ novokomponirane narodne glasbe, ki je skozi krepitev medijev in glasbene produkcije postopoma prehajala iz polja „narodnega“ v folk-pop *mainstream*. Rasmussenova razume modernejši val novokomponirane narodne glasbe kot „produkt vesternizacije“ (ibid., xx) v kontekstu „vseobsegajoče etnifikacije jugoslovanske izrazne kulture“ (ibid., xxi). Tako so v 70-ih in 80-ih letih v jugoslovanskem prostoru veliko popularnost dosegli *Rokeri s Moravu* (Rokerji z Morave), ki so skozi svojo podobo vaškost in modernost skrajno oddaljili ter so „novokomponirano narodno glasbo uporabljali hkrati kot medij in objekt satiričnih performansov.“ (ibid., 189)

V istem obdobju je vzniknila največja zvezda novokomponirane narodne glasbe in najbolj reprezentativen vsejugoslovanski kulturni proizvod – Lepa Brena. Konstituenti njene privlačnosti so bili z vizualne plati lepota (kult ženskosti), vaško poreklo in urbani imidž (Dragičević-Šešić 1994, 144); glasbeno je šlo za pop, prežet z „narodnim“ in zapet v uradnem jeziku Jugoslavije, na konotativni ravni pa za veder in humoren izraz. Največja glasbena zvezda v nekdanji državi je vrhunec kariere doživela neposredno pred začetkom vojne, ko je kot edina *narodnjaška* zvezda polnila največje dvorane v prav vseh večjih jugoslovanskih mestih.

Kot trdi Dragičević-Šešićeva, so novokomponirane narodne pesmi pridobile sprejem množičnih občinstev tipično zaradi neposrednosti besedil, ki da, podobno kot ljudske pesmi – novokomponirana narodna pesem pa je po svoji strukturi „tradicionalna“ (Dragičević-Šešić 1994, 57) –, vsebujejo vsakemu razumljivo

¹⁶ Šargija je dolgovrato strunsko brenkalo glasbilo. Uporablja se v narodnih glasbah Bosne, Hrvaške, Albanije in Srbije. (Wikipedia 2009i)

¹⁷ Več o standardizaciji, ki je po mnenju Theodorja Adorna glavna značilnost popularne glasbe in generira ideološki učinek, v članku *On Popular Music* (1941) (glej Adorno 2000).

metaforičnost, v kateri „ni dosti razmišljanja“ (Kumer 1977, 170). Po mnenju Dragičević-Šešičeve zadovoljstvo poslušanja tovrstne glasbe ni v dešifriranju simbolov, temveč v „prepoznavanju, ponavljanju“ (Dragičević-Šešić 1994, 172). Čolović je dejal, da čeprav se nahaja „na dnu lestvice priznanih kulturnih vrednot“, ima novokomponirana narodna pesem „pomembno vlogo v osebnem, družinskem in družbenem življenju najširših slojev prebivalstva“, saj prek te „teče simbolična komunikacija med člani ožjih in širših skupnosti, v kateri se utrjujejo in izmenjujejo temeljna vrednostna stališča in se oblikuje svojevrstna 'filozofija' življenja.“¹⁸ (Čolović 1984, 286) V podobnem duhu je Lukić ugotovil, da je funkcija novokomponirane narodne glasbe v vsakdanu največjega dela vaškega in mestnega prebivalstva zaradi svoje „življenjskosti“ bila največja možna (Bezić 1988, 56). Po mnenju Vidić Rasmussenove se je „novokomponirana narodna glasba ujela s kulturnimi potrebami tranzicijske večine, ki se je hotela znebiti prtljage svojega vaškega porekla, medtem ko je bila psihološko nesposobna sprejeti modele urbane kulture.“ (Vidić Rasmussen 2002, xix)

2.2.2.2 Kontroverza

S svojo psihološko pozicioniranostjo na pol poti med vasjo in mestom ter zahodom in vzhodom je „pozahodnjena lokalna glasba“ (ibid., xxi) bila zelo hitro pripravljena osvojiti trg in ji je že v najzgodnejšem obdobju uspelo doseči izjemno priljubljenost pri širšem občinstvu. Pripomogel ji je razcvet domače diskografske industrije, ki je takoj prepoznala dobičkonosnost novokomponirane narodne pesmi in naraščajočega števila njenih izvajalcev (Čolović 1984, 141–142). *Boomu* novega glasbenega hibrida je pripomoglo tudi širjenje mreže lokalnih radijskih postaj in so v njihovih glasbenih programih novokomponirane zvezde z glasbenimi uspešnicami hitro dobile najboljše mesto. (ibid.)

Po drugi strani, navaja Dragičević-Šešičeva, so si novokomponirane narodne glasbe prislužile takojšnji prezir kulturoloških (estetičnih) in razsvetljenskih (socialističnih) kritikov (Dragičević-Šešić 1994, 137), „komentatorjev in dela občinstva“ (Vidić Rasmussen 2002, xviii), in kljub nedvomni priljubljenosti pri

¹⁸ „Divja književnost“, v katero po Čolovićeve sistematizaciji sodijo poleg novokomponirane narodne pesmi še žalostinke v časopisnih osmrtnicah in nogometno novinarstvo, je po njegovem mnenju „element alternativnega, paralelnega kulturnega stila, ki, čeprav je zasnovan na obči pismenosti in razsvetljenosti, izneverja za le-ti povezan ideal človeka, ne pa tudi človeka samega.“ (Čolović 1984, 287)

občinstvu je bil njihov nacionalni doseg smatran za „posebej neugodno vprašanje“ (ibid., 183). Med komentatorji je obstajal impliciten konsenz, da so bili bosanski, srbski, albanski in drugi migranti tisti, ki so na poti z juga h gospodarsko bolj cvetočima hrvaškemu in slovenskemu severu pripeljali novokomponirano narodno glasbo (ibid.), osrednji mediji na Hrvaškem in v Sloveniji pa so v svojih programih večinoma izpuščali najpopularnejšo zvrst jugoslovanske novokomponirane narodne glasbe¹⁹. Z namenom povezovanja z zahodom so, trdi Pettan, tamkajšnji mediji promovirali popularne glasbene žanre, kot je *zabavna* glasba, z isto logiko pa „aktivno nasprotovali“²⁰ najbolj priljubljenemu glasbenemu žanru v nekdanji Jugoslaviji (Pettan 1996, 12). Tam je bilo novokomponirano narodno glasbo moč sprejemati prek drugih distribucijskih kanalov, predvsem živih – glavni prostori širjenja so bili koncerti, lokalne radijske postaje so tovrstno glasbo občasno predvajale v tipskih oddajah z željami poslušalcev, zelo pomembne pa so bile tudi restavracije z živo glasbo (povečinoma na obrobjih mest) in nekoliko manj trgovine s ploščami (Vidić Rasmussen 2002, 183).

Zaradi svojega dominantnega položaja v Srbiji, Bosni, Makedoniji in Črni Gori se je, kljub temu da so jo sprejemali vsi narodi nekdanje države, novokomponirana narodna glasba utelesila kot jugoslovanski „vzhodni“ kulturni model²¹ (Vidić Rasmussen 2002, xix). V kontekstu glasbenega polariziranja jugoslovanskega vzhoda in severa oz. zahoda pa opozarja Vidić Rasmussenova, da novokomponirana narodna glasba ni že od samih začetkov opominjala samo na „razliko med tradicionalno in

¹⁹ Medtem ko je slovenski nacionalni radio v tistem času jugoslovansko novokomponirano narodno glasbo ignoriral, je eno uro na teden posvečal lastni različici te glasbe, tj. slovenski narodnozabavni glasbi. Oddaja (je) poteka(la) ob nedeljah opoldne v oddaji *Naši poslušalci čestitajo in pozdravljajo*, ki je veljala za eno izmed najbolj poslušanih in najbolj priljubljenih oddaj 1. programa Radia Slovenija.

²⁰ Kljub temu je v razmerno zgodnji fazi recepcije novokomponirane narodne glasbe Televizija Zagreb, ki je v tistem času prepovedala njeno predvajanje, hkrati za izvajalce z iste glasbene scene proizvajala promocijske videospote za Jugoton (Vidić Rasmussen 2002, 184).

²¹ Ko Dragičević-Šešić definira populistični, novokomponirani kulturni model kot specifično kategorijo, ima v mislih predpostavko, da je ta karakterističen povečini za določen delavski razred, ki teži k prehodu v statusni slog življenja, kar je še posebej izraženo pri tistih, katerih zaslužki se razlikujejo od povprečja (nekateri obrtniki in gostinci) (Dragičević-Šešić 1994, 32). Raziskovanje iste avtorice je pokazalo, da sta osnovni lastnosti življenjskega sloga ljubiteljev novokomponirane glasbe družabnost in komunikativnost z usmeritvijo k zabavi, medtem ko skrb za razvijanje svoje osebnosti skorajda ne obstaja ter se kaže večinoma kot skrb o lastnem standardu in možnostih zadovoljevanja potreb za zabavo in razvedrilom. (ibid., 43)

komercialno narodno glasbo /kot razliko/ med folkloro in kičem, temveč tudi na vrsto institucionalno in psihološko obvarovanih meja, ki so ojačevale ključne kulturne značilnosti Balkana na eni in (zahodne) evropske kulture na drugi strani“ (ibid.).

Priklanjanje enem ali drugem kulturnem modelu je kasneje delno postalo kamen spotike na poti do ohranjanja (utopičnega) koncepta bratstva in enotnosti, saj „[g]ovoriti o konceptu identitete (...) pomeni govoriti o istosti in hkrati o drugačnosti in prav to nasprotje naj bi bilo bistvo vsake identitete, tako kolektivne kot osebne“ (Pušnik 1999, 797). Z drugimi besedami se „identiteta (...) vedno definira v nasprotju do neke druge identitete“ (Baskar 2007, 60), drugost pa se v nacionalizmih esencializira kot drugačnost, ki se jo s pomočjo demagoških manipuliranj da zlahka stereotipizirati ter demonizirati do etiketiranja pridevnika *sovražniške*.

3 PARTIKULARISTIČNI NACIONALIZMI IN HRVAŠKI KULTURNI DIFERENCIALIZEM MED DEZINTEGRIRANJEM SFRJ

Nacionalistični občutki na Hrvaškem niso nastali iz vakuuma, a se zdi, da je bila njihova narava v obdobju pred 2. svetovno vojno in po njej med Hrvaško in Srbijo, v nasprotju s situacijo v 90-ih, incidentna in ne strukturalna.

Kljub teorijam, ki poudarjajo etnos kot vir konflikta in vojne med Hrvaško in Srbijo, se strinjam z Bogojevo-Magzan, ki trdi, da vzrok vojnega spora med Hrvati in Srbi ni bila etničnost, temveč je šlo za bolj eksistenčne ekonomske razloge, saj se je precejšnja količina republiškega (torej tudi hrvaškega) denarja zlivala v Beograd za podporo vojski in centru moči, in ne, kot je bilo predstavljeno, za prerazporeditev v revnejše vzhodne in južne kraje Jugoslavije (Bogojeva-Magzan 2005, 28)²².

Od vzroka in razlogov je treba razlikovati povod za vojno, ki ga je nedvomno odigralo etnično vprašanje, razvnel pa neenakomeren dostop do financ, tj. tekmovanje za „moč in nadzor nad ekonomskim bogastvom“ (ibid., 32) med različnimi etničnimi skupinami. Strategija, ki si jo je ubral novi hrvaški režim, na čelu s Franjom Tuđmanom, je s političnimi in ekonomskimi razmerami v SFRJ nezadovoljno prebivalstvo usmerjala k povzdigovanju lastne nacije in obrekovanju „Drugega“, kar je skupaj z nič manj nacionalistično, a tudi centralistično naravnanimi Srbi, ki so se pod

²² Inflacija v Jugoslaviji je v tistem času dosegala astronomske številke, zaloge osnovnih življenjskih potrebščin pa so izginjale.

vodstvom Slobodana Miloševića bali domnevnega „hrvaškega neofašizma“, vodilo v razkrajanje večnacionalne Jugoslavije.

3.1 Razmah partikularističnih nacionalizmov

V jugoslovanski kompozitni nacionalni državi je pospešena metamorfoza etničnih identitet prebivalcev njenih sestavnih držav konec 80-ih let v ospredje prinesla redefinicijo psihološke odločitve o nadnacionalni ali nacionalni pripadnosti posameznika. S tem v zvezi ugotavlja Wachtel, da je „nerealno misliti, da si večina ljudi neodvisno izbira lastno narodno identiteto“ oz. da je ljudi “mogoče tudi ponovno drugače naučiti in pri tem spremeniti njihovo narodno identiteto in njihovo gledanje na to“ (Wachtel 2003, 9). O svoji lastni nacionalni identiteti se je v Jugoslaviji spraševal vsak prebivalec. V politiki tistega časa sta projugoslovanstvo in želja po ohranitvi federacije zečeli bledeti, za Hrvate in Srbe pa je vprašanje legitimiranja glede narodnosti, jezika in vere postalo ključno.

Hrvaški in srbski politični tabor sta si prizadevala za čim bolj poenostavljeni samodefiniciji in definiciji sovražnika, ki ga bo, če bo njegova identiteta dovolj jasna in prepoznavna, enostavnejše šikanirati in sotonizirati. Politiki so bili tisti, ki so vršili pritisk ter pojasnjevali in poudarjali pomembnost odločanja o etnični pripadnosti državljanov, saj so le tako lahko “mobilizirali /njihovo/ podporo in alocirali svoje zahteve in koristi” (Hammel 2000, 26). Na hrvaški strani so v čustveno nabitih populističnih govorih Srbi postopoma bili etiketirani kot nevarni ljudje težkega značaja in ognjenega temperamenta, kar je intenziviralo polariziracijo “Vzhoda” in “Zahoda” v mnogih glavah jugoslovanskih državljanov.

Na institucionalni ravni je veliko škode povzročila odločitev o ustavnem ukinjanju Srbov kot konstitutivnega naroda na Hrvaškem²³ (več v Despalatović 2000, 96–97). S pretvorbo hrvaških Srbov v manjšino je le-tem odvzet del predhodnih pravic, kar je povzročilo širjenje negativnih emocij pri lokalnem srbskem prebivalstvu in omogočilo lažje širjenje upora, ki ga je vzpodbujala Miloševićeva politika (Gordy 1999, 12).

²³ Tanner navaja, da je bila Socialistična republika Hrvaška v prejšnji ustavi bila definirana kot “nacionalna država hrvaškega naroda in država srbskega naroda na Hrvaškem” (Despalatović 2000, 97).

Hrvaška oblast, s katero je predsednikoval vodja Hrvaške demokratske skupnosti (HDZ) Franjo Tuđman – močno podprt z desno usmerjenimi hrvaškimi izseljenci (Hammel 2000, 32) –, je romantizirala hrvaške sanje o državi, ki obstajajo “*od stoletja sedmega*”. S ponavljanjem mita o “*starodavnem sovraštvu*” med Hrvati in Srbi ter o “*polstoletni temi*” (trajanju komunizma v Jugoslaviji) je množicam („*hrvaškim bratjem in sestram*”) vcepljal odpor do sodelovanja in konsenza med dvema največjima jugoslovanskima narodoma ter ojačeval medsebojna trenja.

Hujškaško nacionalistična retorika, navzoča v Srbiji na prehodu 80-ih v 90-a leta, je bila še posebej razvidna na populističnih “*mitingih resnice*” in “*dogajanjih naroda*” z idejnim vodjem in “šampionom srbskih etničnih pravic” (ibid., 31) Slobodanom Miloševićem, ki so potekali na vseh območjih, kjer so živeli Srbi zunaj domovine. Milošević je, kot tamkajšnji republiški predsednik in vodja Socialistične partije Srbije (SPS), imel za cilj mobilizirati sonarodnjake za realizacijo predrugačene jugoslovanske države, ki naj bi federalnost zamenjala z unitarnostjo. S Srbijo, ki naj bi kot najštevilčnejša nacionalna skupnost v Jugoslaviji bila na njenem čelu, je Miloševićev namen bil, z narodom kot temeljno politično entiteto, razširiti srbski teritorij na vsa državna ozemlja, kjer živijo Srbi (ibid., 31). Kmalu sanj o Veliki Srbiji ni več bilo možno maskirati pod pretvezo ohranjanja Jugoslavije. Muršič trdi, da je bil minimalni cilj, za katerega si je prizadeval srbski režim, ubeseden v geslu “*vsı Srbi v eni državi*”, maksimalni pa voditi federalno Jugoslavijo iz Beograda z ostalimi republikami kot “*kulturnimi rezervati*”. (Muršič 2000a, 76)

Neposreden vpliv na Miloševića, ki je postal “množični vodja” (Denich 2000, 47) Srbov, ter močen ideološki razmah partikularističnih nacionalizmom ekspanzionistične Srbije in suverenosti žejne separatistične Hrvaške so zagrešili beograjski intelektualci, delujoči na SANU-ju (Srbska akademija znanosti i umetnosti). V t. i. Memorandumu je bila, s pisateljem Dobricom Ćosićem na čelu, srbska etnična pozicija v tistem obdobju označena za ogroženo, marginalizirano in izkoriščano, ubesedena pa je bila tudi potreba za nujno akcijo s ciljem preprečitve propada Srbije in srbskega naroda²⁴.

Tovrsten dogmatizem in v medijih promovirano nacionalistično mitomanstvo, oba prisotna v Srbiji in na Hrvaškem, sta kasneje pomagala zanetiti medetnični duel, ki bo zadušen v krvi. Hrvaška je napadena s strani Srbije, ki je z namenom homogenizacije

²⁴ O Memorandumu SANU-ja več v Wikipedia 2009g.

srbskega prebivalstva skozi paravojne formacije zavzela četrtno hrvaškega ozemlja ter po podatkih iz leta 1999 na Hrvaškem predvidoma odnesla 12.131 življenj; pogrešana je 2.251 oseba, ranjeno pa 33.043 oseb (Hrvatski memorijalno-dokumentacijski centar Domovinskog rata 2009). Poškodovano je in uničeno 183.526 stanovanjskih zgradb (Wikipedia 2009c).

Zaradi kompleksnosti fenomena, ki ga opisujem, sem se v tem poglavju osredotočila na obdobje predvojnega meddržavnega ideološkega vrenja, kot okrožja, ki je omogočilo nastanek novih kulturnih proizvodov in pojavov, ki so področje temeljnega interesa te naloge. Zato se na tej točki umikam od kronikalnega opisovanja in analiziranja surovosti vojnega nasilja med etničnima skupinama ter se osredotočam na reperkusije srbsko-hrvaškega vojnega konflikta na spremembe v družbi, kulturi in glasbi. Upošteva je domnevno protislovnost emocionalnega (ne pa tudi političnega) sprejemanja srbskega turbofolka v hrvaški sodobni popularni kulturi, kot nekoč nosilca srbske kulturne identitete med vojno, bo v nadaljevanju besedilo fokusirano predvsem na poskuse hrvaške kulturne obrambe pred prvinami srbske kulture.

3.2 Hrvaški kulturni diferencializem napram srbskega kulturnega modela

3.2.1 Razcepitev *srbohrvaškosti*

Glede na to, da je v razpadajoči se Jugoslaviji „dotedanje poudarjanje medsebojnih podobnosti med narodi odprlo vrata za poudarjanje razlik“ (Pettan 1996, 284), je kultura, kot struktura nerazdeljiva od družbe, že konec osemdesetih prestajala konceptualne spremembe. Iz jugoslovanstva, ki kot “projekt zamišljene enotnosti ni počival samo na politični in družbeni solidarnosti južnih Slovanov, temveč /tudi/ računal na (...) močno mobilizacijo intelektualcev s ciljem kulturnega sodelovanja, ki bi rezultiralo z oblikovanjem skupnosti kultur“ (Longinović 2000, 623), so skozi kompleksno naravo konflikta nastale nove in razcepljene kulturne paradigme. Temeljile so na etnopolitikah, ki so moč dajale dogmam o samoumevni pravičnosti, odličnosti, nepravilni viktimiziranosti in moralni čistosti posamičnih narodov v sporu. „Etnični Drugi“ je postal „osovraženi Drugi“.

Za takratni (in tudi sedanji) hrvaški medijski politični diskurz je bila tipična uporaba balkanistične²⁵ retorike. Hrvaška si je prizadevala definirati se za „bolj

²⁵ O balkanizmu več v knjigi *Imaginarij Balkana* (1997) (glej Todorova 2001).

napredno, uspešno, delavno, tolerantno, demokratsko, ali z eno besedo, *evropsko*, v nasprotju do njenih primitivnih, lenuških, netolerantnih, *balkanskih* sosedov na jugovzhodu“ (Lindstrom in Razsa 1998, 4). Napram Srbije se je Hrvaška hotela uveljaviti kot del idealnega metafizičnega prostora *Evrope*.

Todorova ugotavlja, da je „prostor Balkana, ki je geografsko neločljiv od Evrope, kulturno pa skonstruiran kot 'Drugi', sčasoma postal objekt števila eksternaliziranih političnih, ideoloških in kulturnih frustracij ter je služil kot odlagališče negativnih značilnosti, nasproti katerih je gradil pozitivno in samovšečno podobo 'evropskega' in 'Zahoda'.“ (Lindstrom in Razsa 1998, 4–5) Jansen dodaja, da izraz „Balkan“ „označuje skupek stvarnih ali zamišljenih družbenih praks, ki se vse vrtijo okrog primitivizma, raznolikosti, strasti, povrh vsega pa nasilja“ (Jansen 2002, 35). Po njegovem mnenju so odrazi orientalizma²⁶ v hrvaškem nacionalizmu veljali za „del širšega diskurza o razhajajočih se vladarskih zgodovinah, navzkrižnih kulturnih dediščinah, običajih in ideologijah ter v končni fazi neuskladjivih civilizacijah“ (ibid., 42-43). Isti avtor ugotavlja, da so se „s ciljem, da pravico do nacionalne neodvisnosti utemeljijo na nepomirljivih kulturnih razlikah, hrvaški nacionalisti smatrali za dolžne ponuditi drastično novo razlago narave predhodnega sistema.“ (ibid., 43)

Proces črno-belega barvanja lastne identitete in identitete nasprotnika je v obeh javnostih imel za posledico vtis, da gre pri Hrvatih in Srbih za dva popolnoma oddeljena monolitna kolektiva, čigar se – v prvi vrsti kulturni – elementi v nobeni točki ne stikajo ali prepletajo. Absolutiziranje razlik med njima je spremljalo ignoriranje, spreminjanje ali brisanje medsebojnih podobnosti.

Patriotizem, nacionalizem in ksenofobija so močno vplivali na kulturo, ki se je prilagajala novonastalim spremembam v hrvaškem družbenem in političnem vsakdanu. O glasbi kot „družbenemu proizvodu, praksi in manifestaciji kulture“ (Bogojeva-Magzan 2005, 46) bo v razmerah kulturnega diferencializma predstavljeno v poglavju 3.3. V nadaljevanju bo napisanega več o profilu hrvaških medijev, z orisom novih praks v osrednjih in za glasbo kontekstualno pomembnih področjih hrvaške kulture, ki jih je zajela nova kulturna politika. Ta je od 25. junija 1991 obstajala znotraj samostojne nacionalne države ter je bila s strani kulturnih establišmentov gnana v smeri krepitve lastnega kulturnega modela, primarno pa v smeri opozicije srbskemu modelu.

²⁶ O orientalizmu več v knjigi *Orientalism* (1978) (glej Said 1995).

3.2.2 Mediji

Drakulićeva ugotavlja, da je predhodnica vojne na Hrvaškem bila "t. i. 'medijska vojna' ali vojna besed. Novinarji v Srbiji in na Hrvaškem so tekmovali z zgodovinarji in pisatelji v opisovanju drugih nacij kot sovražnikov pet let." (Drakulić 2003, 71–72) Po mnenju Žarkove se je „eticiteta v nekdanji Jugoslaviji proizvajala skozi dve vojni: 'medijsko' in 'etnično'“, s tem da naj bi se prva začela dolgo pred izbruhom dejanske vojne (Žarkov 2007, 2) in pripravila teren za njeno aktualizacijo. Etnične politike, ki so znotraj nekdanje Jugoslavije obstajale od začetka 80-ih do začetka novega stoletja, so si delile skupno značilnost – bile so „omogočene ter podpirane s strani medijev, ki so postali eni izmed najbolj lojalnih podpornikov nacionalističnih strank na oblasti.“ (De La Brosse 2003, 4) „Mediji so bili zelo učinkoviti v zbujanju antisrbskih občutkov pri Hrvatih, kar se je nedvomno primerilo tudi v Srbiji“ (Bogojeva-Magzan 2005, 32), mnogi opazovalci pa so sklenili, da je bilo „ravno sejanje nacionalistične panike državno nadzorovanih medijev eden izmed najpomembnejših dejavnikov, ki so povzročili zaporedne vojne²⁷ v nekdanji Jugoslaviji.“ (Gordy 1999, 71)

Poleg težav z vsiljenim vprašanjem o „politični primernosti“ (t. i. *podobnosti*, ki je, indikativno, bila del „novohrvaške“ leksike – več v razdelku 3.2.3) so se, po oceni vladajočega režima, morali na začetku vojne leta 1991 hrvaški novinarji soočiti s konfliktnim odnosom med lastnim domoljubjem in strokovnostjo, saj je bila objektivnost zaradi domoljubne pristranosti pišočih pogosto žrtvovana (Malović in Selnow 2001, 119). Hrvaški novinarski in znanstveni teksti so bili nasičeni z nacionalno retoriko, ki je vključevala izraze, kot so *domovinska vojna*, *sovražnik*, *herojstvo*, namerno pa so se izogibali družbeni patologiji vojne ali pa krivdi in zločinom, ki so jih zagrešili Hrvati (Rihtman-Auguštin 2004, 99). Če vemo, da je v tistem času hrvaški narod ogrozila srbska agresija, je razumljivo, da so nove okoliščine določile tudi način novinarskega izraza. Novinarska etika in načela hrvaškega novinarstva so poprijela specifična pravila, ki so bila pogojena z načini in sredstvi, dovoljenimi med konkretno vojno.

Malović in Selnow ugotavljata, da je na Hrvaškem „stranka na oblasti s premetenim dotikom nevidne roke nadzorovala tisk in predvajanje vsebin“ (Malović in Selnow 2001, 4), najbolj znana primera propagandistične prakse pa sta bila direkten

²⁷ Vojne, ki so se v prejšnjem desetletju pripetile na prostoru nekdanje Jugoslavije, so potekale med Srbijo in Hrvaško, Srbijo in Bosno ter Albanijo, med Bošnjaki in Hrvati v Bosni ter med Makedonci in Albanci v Makedoniji.

nadzor nad *Večernjim listom* ter nad zdaleč najpomembnejšim hrvaškim medijem – nacionalno televizijsko postajo Hrvaško radiotelevizijo (HRT) (ibid.). Oba sta prek režimu „ustreznih“ urednikov, ki so izbirali vsaj toliko „ustrezne“ novinarje, delovala po nareku Hrvaške demokratske skupnosti. „Javne raziskave so pokazale, da je 90 odstotkov Hrvatov sprejemalo skoraj vse novice prek HRT-ja.“ (ibid.)

V tistem obdobju so velikokrat poskušali utišati do oblasti kritična peresa, kot so jih na primer predstavljala novinarska imena iz satiričnega levičarskega tednika *Feral Tribune* ali pa *Radia 101*. Oblast je ostro omejevala glasove opozicije ter s tem manipulirala z javnim mnenjem in preprečevala svobodno izmenjavo informacij, ki je pogoj za medijsko svobodo in demokracijo.

3.2.3 Jezik

Če je razdor med domnevno ogroženima narodnima identitetama Hrvatov in Srbov bil razviden primarno v kulturi, ki je najbolj očiten element nacionalne identitete, so se posledice sistematskega oddaljevanja med Hrvati in Srbi čutile tudi v jeziku, skupnem komunikacijskem kodu, ki je veljal kot pogoj konstruiranja čvrstejše skupne nadnacionalne kulture. Stanković ugotavlja: „Ker je vsaka nacionalna identiteta lingvističen konstrukt, ki je utemeljen v relacijah diference, lahko narod obstaja zgolj v kolikor nenehno generira nekaj, nasproti čemur se lahko šele vzpostavi.“ (Stanković 2002, 236) V socialnem konfliktu se jezik izkaže kot „eden izmed najbolj osnovnih in potrpežljivih načinov ustvarjanja občutka drugačnosti do neprijateljskega 'Drugega'“ (Emsley 2003, 343). In če Dragičević-Šešićeva ugotavlja, da je „vsak kulturni model odprt sistem (...) vedno v določenem odnosu do družbene stvarnosti, ekonomske in politične dinamike, pripelje pretok časa izrazitih družbenih preobratov, razcepov in kriz tudi do znatnih sprememb v izraznih oblikah vsakega kulturnega modela: simboličnih komunikacijskih kodih, jeziku, raznih oblikah vedenja (odnosu do drugega, do družbe, časa, prostora, ustvarjanja, tradicije ...)“. (Dragičević-Šešić 1994, 183) V luči te ugotovitve je spremembe doživel tudi uradni jezik Jugoslovanov, srbohrvaščina. Ta se je iz tipično jugoslovanske vrednote, ki si jo je v vsakdanjem življenju delila večina jugoslovanskih narodnosti – Hrvati, Srbi, Bosanci in Črnogorci –, prelevila v oviro na poti k vzpostavljanju novih nacionalnih kultur. V novih in nevhvaležnih okoliščinah je kultura namreč imela smoter, samo če je bila nacionalna kultura.

Med dezintegracijo in vojno v nekdanji državi, ki je razumljena kot ohranjanja nevredna „umetna tvorba“, je bila pozicija srbohrvaščine, ki naj bi bila eden izmed

njenih glavnih kulturnih stebrov, omajana kot "visoko kontroverzno" vprašanje bodisi srbsko-hrvaškega ali pa hrvaško-srbskega jezika (Kolar-Panov 1996, 94). „Najširše govorjen jezik v bivši Jugoslaviji“ (Longinović 2000, 631), ki je bil v Novosadskem sporazumu o jezikovni enotnosti iz leta 1954 definiran kot „narodni jezik Srbov, Hrvatov in Črnogorcev“ tj. „en sam in enoten jezik z dvema narečjema (ijekavskim in ekavskim)“ (Wachtel 2003, 166), je doživel korenito spremembo svoje politike. Ker „priznavanje skupne kulture in skupnega jezika ojačuje občutek sorodnosti“ (ibid., 43), je bilo v luči nacionalističnih izbruhov razumljivo, da je neizpodbitno podobnost med variantami jezika iztisnila peščica razlik, ki je pred in med srbsko-hrvaško vojno postala divizijsko sredstvo, saj sta obe strani poskušali do konca razkrojiti medsebojno jezikovno navezanost.

Ker je jezik sredstvo, ki je organsko ter ga je moč prilagajati glede na cilje in potrebe skupnosti, deluje tudi kot „ideološko-političen simbol“ (več v Rajčić 2005). Lingvistični diferencializem in purizem sta na začetku 90-ih še posebej plodna tla našla na Hrvaškem, saj srbski jezik kot jezik z najbogatejšo leksiko, znotraj največje republike v nekdanji Jugoslaviji, ni čutil ogroženosti s strani jezikov, ki so jih uporabljali sosednji narodi.

Na Hrvaškem je „[p]o proglasitvi osamosvojitve (...) hrvaška vlada skupaj s svojimi simpatizerji začela sistematično oživljati zastarele hrvaške besede in izumljati nove, zato da bi se čim prej distancirala od svojih srbskih sosedov ter bila zaznana kot legitimna nacionalna država s posebnim nacionalnim jezikom“ (Emsley 2003, 343). Hrvaški jezikoslovci so vnovič v uporabo ponudili petdeset let pred disolucijo Jugoslavije posebne jezikovne oblike, ki so se razlikovale od standardnih srbskohrvaških. Po potrebah režima je v 90-ih na Hrvaškem namreč z namenom krepite nacionalne zavesti skrojen orvelovski „novohrvaški jezik“, ki je v uporabo znova uvedel nekatere izraze iz obdobja fašistoidne Neodvisne Države Hrvaške (NDH) (*zrakomlat, krugoval, brzoglas* so zamenjali do tedaj uveljavljene izraze *avion, radio, telefon*). Iz tega se da razbrati, da je bil nacionalistični režim popolnoma nediskriminatoren do lastne nacionalne zgodovine, saj je katero koli tipično hrvaško prvino favoriziral kot samoumevno vredno, zaželeno in primerno za oblikovanje nove hrvaškosti²⁸.

²⁸ Bogojeva-Magzan ugotavlja, da je „kampanja Hrvaške demokratske skupnosti vsebovala skrajni nacionalistični program, ki je oživljal Neodvisno državo Hrvaško“, Srbija, ki pa je v obdobju obstoja te

V publikacijah, prek medijev in med izobraževalnim procesom je z oblastjo povezan jezikoslovni establišment, „z insistiranjem na razlikah“ (ibid.) med hrvaško varianto skupnega srbsko-hrvaškega, tj. hrvaško-srbskega, narekoval mnogokrat prisiljene neologizme in „prevode“ srbohrvaščine ali mednarodno uveljavljenih izrazov v novi hrvaški jezikovni amalgam (*dalekovidnica, preslika, gospodarstvo, uporaba, šport, pozornost, izvješće, prometa, sustav* so sedaj stale namesto *televizije, fotokopije, privrede, upotrebe, sporta, pažnje, izvještaja, saobraćaja, sistema* itn.). Hrvaški jezikovno očiščevališče je služilo predvsem desrbizaciji jezika, ki je eliminirala vsak, tudi na nacionalni ravni najbolj utečen izraz, ki ga je imela za srbskega.

Prebivalci Hrvaške, še posebej tisti srednje in starejše generacije, so predrugačen jezik pospremili z občutki, ki so variirali od zagrenjenosti, zavračanja, nejevoljnega sprejemanja, do ambivalence, mirnega ponotranjenja ali pa vnetega promoviranja prenovljenega besedišča. Nedvomno drži, da se je v govoru tistega časa postopoma prijelo pravilo „izogibanja 'srbskim' uporabam“ (Hammel 2000, 25) leksike in skladnje, „še posebej pa besedam arabskega ali turškega izvora“ (ibid.), tako v javni besedi in publikacijah kot tudi v šolskih učilnicah.

3.2.4 Izobraževanje

Spremembe v jezikovnem kodu med Hrvati in Srbi so bile nedvomno razkrojevalno dejanje, a je spomin odraslih na en skupen jezik bilo nemogoče izbrisati. Zato je bilo za bodoče generacije nevarnejše spreminjanje učnih načrtov zgodovine in jezika, ki je zaživelo znotraj „radikalne reforme izobraževanja na Hrvaškem“ (Despalatović 2000, 101), saj je proces, ki se je ukvarjal s sanacijo sistema vrednot iz časa *polstoletne teme*, potekal predvsem prek izobraževanja, pri čemer je prvo mesto prevzelo retuširanje zgodovine.

Bogojeva-Magzan pojasnjuje, da „vsaka socialna struktura in človeška družba prilagajata izobraževalni in šolski sistem lastnim potrebam“, zato „šole ostajajo subjekt, podvržen spremembam, utemeljenim na modifikacijah kulture. Zaradi tega je na šole treba gledati kot na socialne institucije, ki služijo interesom družbe in funkcionirajo kot agensi politične socializacije“ (Bogojeva-Magzan 2005, 52). S tem v mislih je novi hrvaški sistem, sedaj nič več Titove pionirje, temveč „ranljive“ mlade Hrvate „v države-marionete nacističnega sistema pretrpela genocid, je pojav „simpatiziranja ustašev kot legitimnega izražanja hrvaškega nacionalizma“ pri svoji manjšini na Hrvaškem razumela kot direktno grožnjo (Bogojeva-Magzan 2005, 29).

nastajanju“, poučeval izbrane dele zgodovine in jim tako tvoril nove slike o njihovem poreklu, nacionalni identiteti ter oblikoval stališča do lastne preteklosti.

Medtem ko se je dominantna ideološkost v izobraževalnem sistemu pri jugoslovanskih komunistih kazala v oklepanju „varnih tem“ (Despalatović 2000, 89) zgodovine države, kot je to partizansko narodnoosvoboditveno gibanje, je novi nacionalistični režim v pobegu od konotacij komunizma, jugoslovanstva in srbstva, o antifašizmu bolj kot ne molčal. „Uradno verzijo zgodovine“ so za šole in medije pisali „zanesljivi zgodovinarji“, ki so po eni strani „skrivali neugodna dejstva“ (ibid., 90), po drugi strani pa revalorizirali pomen zgodovine hrvaških pokrajin pred drugo svetovno vojno, zgodovine narodnih in krajevnih vladarjev, hrvaških avtonomističnih gibanj, kot je bila Hrvaška pomlad itn.

V republikah v sporu se je izbor za obvezno branje iz književnosti osredotočal na zapuščino avtorjev posamičnih narodov, hrvaške knjižnice pa so v tistem času zabeležile izločitev številnih publikacij, napisanih v cirilici, pisavi, katere pomen pa je v Srbiji naglo prioritiziran in intenzificiran.

3.2.5 Religija

Za razliko od jugoslovanskega izobraževalnega sistema, ki je promoviral jugoslovanski, socialistični in sekularni pogled na svet, je nova ideološkost v učbenike začela uvajati tekste „s številnimi referencami na religijske teme“, ki so pogosto vsebovale „nacionalne teme in predstavile religijo kot obliko patriotizma“ (Bogojeva-Magzan 2005, 55).

Vojne razmere so močno povečale vlogo religije v vpletenih narodih in državah, zato je intenzivna krepitev njenega pomena dominantni cerkvi dajala veliko možnosti, da uveljavi svoje ambicije (Smrke in Rakar 2005, 7). Politični akterji, ki so se borili za povezovanje države in cerkve, so tako imeli več možnosti za svoj politični preobrat. (ibid., 8)

Srbski narod je bil stereotipiziran „kot del vzhodno pravoslavne kulture, ki izvira iz Bizanca“ (Longinović 2000, 630), hrvaški pa razumljen kot “del kulture, zasnovane na rimokatoličanstvu”²⁹ (ibid.). V luči omenjenega redukcionalizma je izraz „zamišljanje

²⁹ Čeprav sta „primarna razlikovna značilnost“ omenjenih narodnosti „religija in jezik“, je „percipirana razlika med muslimani in pravoslavci ali katoliki (...) večja na zgolj religijski osnovi (...), medtem ko so si na drugih kulturnih temeljih pravoslavni Srbi in muslimani bolj podobni med seboj kot pa s Hrvati, saj si (...) delijo bizantinske, arabske in turške kulturne značilnosti.“ (Hammel 2000, 24)

Hrvaške“ (Kolar-Panov 1996, 92) našel svoje zrcaljenje tudi v rekatolizaciji in klerikalizaciji življenja na Hrvaškem, ki naj bi še močneje združili narodni korpus, živeč na ozemlju, od 16. stoletja znanemu kot “predzidju krščanstva”³⁰. V javnem življenju Hrvatov, ki naj bi omenjeno mejo branili, se je pojavilo novo poimenovanje Srbov, naroda tipično pripadnega pravoslavni veri, kot “*trifaznih*”, kar je posmehalno namigovalo na pravoslavno prekrizanje s tremi prsti (in ne v rimokatoliški tradiciji petimi).

V zgodnjih 90-ih je v hrvaške šole uveden verouk³¹, mnogo do tedaj konfesionalno neopredeljenih prebivalcev Hrvaške pa se je začelo deklarirati za verne (uporabljal se je izraz *Hrvat katolik* kot simbol zmage med komunizmom zatirane religioznosti in hrvaškosti); krstitve odraslih, tečaji za pripravo na poroko, religijska znamenja v javnih prostorih in religijski nakit so hitro postali nacionalni trend, duhovnikovi blagoslovi na posvetnih dogodkih pa pogost prizor. Številne cerkvene poroke so bile pospremljene s hrvaško zastavo, z namenom „pokazati željo po politični korektnosti“, s čimer so „ljudje hoteli izkazati svoj *statement*“ (Bogojeva-Magzan 2005, 31). Znotrajnacionalne cerkvene poroke na Hrvaškem so zamenjale do tedaj številne civilne mešane poroke, s tem da so „otroci iz mešanih zakonov morali zase izbrati samo eno izmed nacionalnosti, raje kot se imeti za 'Jugoslovane'“ (ibid., 26). Mešani zakon je v luči psihofizičnega razkola Jugoslavije nosil stigmo konfliktnega ter je še dandanes ponekod smatran za kontroverzno odločitev poročencev.

Bogojeva-Magzan o simbiozi religijskega in nacionalnega ugotavlja, da je „cerkev vstopila v šole, medije in javnost, religijske pesmi pa so se v javnosti pojavile brez omejitev“ ter da je bilo odpiranje javnega prostora religiji in religijskim praksam v moderni Hrvaški neposredno povezano s procesom '*pohrvatenja*' in potrebo po odvrčanju od kulturnih praks in načel nekdanje Jugoslavije“ (ibid., 108), še posebej pa od Srbije.

³⁰ Lat. *antemurale christianitatis* je izraz za “pomemben zgodovinski mit (...) o trajni misiji krščanskih dežel v obrambi krščanske meje, v katerem častno vlogo zavzemata samopripisovanje premoči in degradacija islamskega nasprotnika“ (Kalčić 2007, 252). Katoliška Hrvaška je mit uporabila zaradi distinkcije do njenega lastnega „Drugega“ – pravoslavnih Srbov, manj pa muslimanov.

³¹ Sporno vprašanje poseganja Cerkve v šole in v javne institucije na Hrvaškem še danes ni rešeno. Zaradi javnega nasprotovanja cerkverni avtoritarnosti je tamkajšnji predsednik države Stjepan Mesić pogosto tarča klera.

3.2.6 Ostala področja

Ko Dragičević-Šešićeva govori o navidezno protislovnem prehodu s komunistične na nacionalno ideologijo, ugotavlja, da “eno dogmo vedno z lahkoto zamenja druga, potreba po enostavnih karakterizacijah pa se najbolj očitno kaže prav v jeziku, ki si izmišlja nove sintagme, skovanke, nove sovražnike prav v besedilih, ki karakterizirajo /določeni/ kulturni model.” (Dragičević-Šešić 1994, 185) Terminološka in socialnopsihološka zmeda je v razpadli se državi zajela tudi običaje, kar se je med drugim kazalo skozi predrugačenja nazivov ali praks praznikov. Ko Čapo Žmegačeva povzema Rihtman-Auguštinovo, navaja, da je bila ena izmed tarč takratne oblasti praznovanje mednarodnega dne žena 8. marca, katerega pomen je začel „bledeti“, saj je bil „narobe razumljen kot socialistično praznovanje“ (Rihtman-Auguštin 2004, xiv), socializma se pa v novih razmerah ni več smelo omenjati. Razpravo sta povzročili tudi poimenovanje in folklor, povezani z božičnim „prinašalcem daril“ (ibid.), ki je bil iz „jugoslovanskega“ *Djeda Mraza* preimenovan v oživiljenemu katolicizmu primerne *Djeda Božičnjaka*. Na pomenskosti je pridobilo tudi praznovanje svetnika *Svetega Nikole* (Miklavža), ki je bil do tedaj tradicionalno navzoč samo na regionalnih, tj. neuradnih nivojih. Status dela prostih dnevo so pridobili kar trije cerkveni prazniki – *sveti trije kralji*, *Marijino vnebovzetje* in *telovo*. Na drugi strani je „jugoslovanskim“ prvomajskim, sedaj pa *prvosvibanjskim* počitnicam, odvzet en dela prost dan.

V javnosti so bile razobešene zastave z rdeče-belimi ali pa ustaškimi belo-rdečimi *šahovnicami*, stojnice na zagrebških trgih pa „obložene z nacional(istični)mi simboli, kot je ustaški simbol 'U', ter s slikami ustaškega vodje, Anta Pavelića.“ (Bogojeva-Magzan 2005, 29) Prišlo je do množičnega preimenovanja civilnih društev, ki so svojim imenom dodajala pridevnik „hrvaški“. „Nazivi ulic so se od jugoslovanskih obrnili k hrvaškim zgodovinskim in političnim figuram in dogodkom, hrvaški grb pa postal simbol hrvaške samostojnosti“ (ibid., 208). „Hrvaško združenje pisateljev je preimenovano v Združenje hrvaških pisateljev, z namenom jasnega kazanja na svojo nacionalistično orientacijo. Medtem ko je staro združenje funkcioniralo kot posrednik komunistične partijske ideologije, je v nadaljevanju izvrševalo aktualne nacionalistične ideologije“ (Drakulić 2003, 73–74).

Dočim je bil le ubogljiv Hrvat pri vladajočih hrvaških nacionalistih smatran za *pravega* (pri nepodpornikih sistema pa ironično za *velikega Hrvata*), so bili vsi tisti, ki se z novorojeno hrvaškostjo povezanimi pravili jezika, zgodovine, vere in tradicije niso strinjali, oklicani za „*komunjare*“, „*ta rdeče*“ ali pa vsaj podobne „*tistim čez Drino*“.

Kot ugotavljata Halpern in Kideckel, je bilo treba „[s]vetost večnacionalne etike slogana ‘bratstva in enotnosti’“ (Halpern in Kideckel 2000, 16) poskušati razbiti na vsaki razpoložljivi ravni, tudi če je šlo za mit in s komunizmom in srbstvom nepravilno povezane metonimije³².

3.3 Glasba v vojnih razmerah na Hrvaškem

3.3.1 Odrazi balkanističnega diskurza v glasbi

Vseobsegajoči procesi razkroja države so močno vplivali na glasbenoustvarjalno rezoniranje na Hrvaškem. V ozračju medetničnega konflikta, ki se je po oboroženi intervenci JNA na slovenskem in zatem na hrvaškem ozemlju hitro intenzificiral v vojno, so novo nastale družbene razmere znotraj hrvaške kulture porodile drugačen odnos do sebe in do sveta. Specifični pogoji fizične ogroženosti in čustvene turbulence so od glasbe iskali, da zaigra nove vloge. Spremembe v družbenih odnosih in ureditvi so se v glasbi reflektirale trenutno. Ideološki aparat je glasbo instrumentaliziral v skladu z balkanističnim diskurzom, ki je podobo Hrvaške oblikoval po vzoru na metafizični prostor *Evrope*, zoperstavljen *Balkanu*. Določeni glasbeni izrazi so bili favorizirani kot zahodni ali „evropski“, medtem ko je pred druge glasbe postavljen „negativen predznak zaradi domnevnega sorodstva z Balkanom“ (Pettan 1999, 290). V naglici so nekateri stili, žanri in glasbila etiketirani kot specifični za eno izmed spopadenih strani, raje kot v regionalnih okvirih skupni obema skupinama; nazoren primer je bilo hrvaško označevanje harmonike (instrument, ki si ga Hrvaška in Srbija v nekaterih regijah delita) kot simbola srbstva (ibid., 285). Veljalo je pravilo, da so „domoljubne pesmi“ ene skupine postale z vidika druge skupine „nacionalistične“ (ibid., 283).

Psihološkemu razkolu med Hrvaško in Srbijo je botrovala tudi diskontinuiteta v uradni izmenjavi kulturnih proizvodov, poslu, ki je v nekdanji Jugoslaviji že od nekdaj cvetel. Razen s polomom finančne konstrukcije je v osemdesetih propulzivna jugoslovanska, in znotraj te hrvaška diskografija, v novo nastalih vojnih razmerah bila primorana soočiti se z nenadoma okrnjenim tržnim prostorom in izgubo velikega dela

³² To dokazuje tudi primer svečenika Anta Bakovića, takratnega ultrakonzervativnega in nacionalističnega predvodnika *duhovne* in *demografske obnove* Hrvaške, ki je svojčas v publikaciji, izdani s strani Vlade republike Hrvaške (sic!) in Agencije za obnovo, splav označil za *srbokomunističnega* (Kesić 1994, 11).

občinstva, do česar je prišlo zaradi predružačenja kolektivnega narodnega bitja Hrvaške in vseh ostalih nacij razpadle Jugoslavije.

Hrvaška javnost je namreč novokomponirano narodno glasbo, katere dom je bil primarno Srbija, začela dojemati kot izjemno antipatijo vzbujajočo manifestacijo srbske kulture. Za mnoge Hrvate so bili Srbi enačeni s četniki, veliko Srbov pa je Hrvate esencializiralo v „ustaše“ ali „ustaške horde“. V skladu z občo klimo strahu pred vsem srbskim je takratni predsednik Hrvaške glasbene unije Paolo Sfeci dejal, da na Hrvaškem „ni prostora za vzhodnjaški melos“, ter dodal, da si bodo v združenju prizadevali, da naj se *narodnjaki* tja ne bi vrnil, „če pa naj bi se, bi se morali omejiti na gastarbajtrske kulturne rezervate na robovih mesta.“ (Vidić Rasmussen 2002, 199) In če „glasbeni žanr deluje kot kondenzirani družbeni in ideološki izkaz“ ter govori, „kaj imajo ljudje radi in zakaj imajo to radi“ (Frith 1996, 85–86), je zavračanje *narodnjakov* na Hrvaškem hkrati *statement* o tem, kdo je sovražnik ter kakšna je njegova (kulturna) identiteta. Upošteva družbeni kontekst nastanka tovrstnih preferenc je popularnoglasbeni korpus vsake izmed spopadenih držav bil prisiljen način izražanja prilagoditi vojni retoriki države, ki ji je pripadal.

Ko govorimo o uradni, institucionalni ravni, je diskografska komunikacija med glasbenima scenama izginila, koncertna mreža pa se povsem sesula. Po drugi strani se je neuradni dialog nadaljeval, „ponekod celo skozi bizarne načine komunikacije kot je to izmenjevanje obojestransko užalitvenih verzov pesmi prek prve črte bojišča“ (Vidić Rasmussen 2002, 197). Zgovoren primer je bil pop komad *E moj družo beogradski*³³ Jura Stublića in njegov nekoliko bolj užalitveni srbski pandan *E moj družo zagrebački*³⁴ Bora Đorđevića, ki se je med vojno deklariral kot četnik.

3.3.2 Scena hrvaškega glasbenega odpora

Splošni proces „pohrvačenja“ kulturnega in medijskega prostora je v hrvaški glasbi odmeval skozi odmik od obstoječe vseslovanske orientacije k tistim glasbenim izrazom, ki so sledili potrebam osamosvojenih, a okupiranih Hrvaške. Vojne pesmi so

³³ *Pustit' ću ti metak prvi / Vi budite uvijek prvi / Drugi ću ti oprostiti / Treći će me promašiti. / A ja neću nišanići / I Bogu ću se moliti / Da te mogu promašiti / Ali ću te pogoditi. / Ja ću tebe oplakati / Oči ću ti zaklopiti / Joj, kako sam tužan bio / Ja sam druga izgubio* (Stublić 1992).

³⁴ *Uvijek kada ti zatreba / Skočiti ću do Zagreba / Sve će poći naopačke / Za drugove zagrebačke. / E, moj družo zagrebački / Eto nas kod vas u pljački / Mi ćemo vas opljačkati / A vi ćete svi plakati* (Đorđević 2009).

Hrvate pripravile na prihod novih družbenih razmer in soočanje s temi. V ospredju so bili tisti *hrvaški* motivi (*hrvaška* zastava, *hrvaška* mati, *hrvaški* vojaki, *hrvaško* morje, *hrvaška* polja ipn.), ki so se v tistem času pojavljali kot „najbolj učinkovita simbolična reprezentacija novooblikovane samostojne države“ (Bogojeva-Magzan 2005, 107). Nacionalni retoriki in nacionalni glasbeni produkciji so v tistem času pomembno pomagale tudi radijske in diskografske mreže, ki so posredovale pesmi z besedili, polnimi nacionalnih in verskih elementov. Glasba tistega obdobja je namreč bila učinkovit poligon za kazanje bolj ali manj ostrih političnih stališč, zato je večina glasbenikov, ne glede na svojo žanrsko pripadnost, bodisi odkrito ali pa manj glasno, podpirala uradne pozicije pojavljajočih se nacionalističnih režimov in razpadajočih se političnih enot (Vidić Rasmussen 2002, 197).

3.3.2.1 Odgovor hrvaškega *mainstreama*

Hrvaška popularna glasba se je v družbeno najbolj kritičnem obdobju v zgodnjih 90-ih akutno odmaknila od običajnih mirnodobnih tem. Tamkajšnji narod se je soočal z bombami, umori, posilstvi, porušenimi domovi, begunstvom in z vseprisotnim občutkom tesnobe, ki jo je režim, kot za vojno nekonstruktivno čustvo, poskušal spremeniti v pogum. Pettan ugotavlja, da je glasba zmožna opravljanja vrste vlog v političnem in vojnem kontekstu (Pettan 1998, 13). Po mnenju istega avtorja se je glasba med vojno na Hrvaškem afirmirala predvsem skozi tri funkcije: „spodbudo tistih, ki se borijo na prvih črtah, in tistih, ki se skrivajo v zakloniščih; provokacijo ter ponekod ponižanje³⁵ uperjeno zoper tiste, ki so zaznani kot sovražniki; ter poziv k udeležbi tistim, ki niso neposredno ogroženi, vključujoč someščane, diasporo ter tuje politične in vojne oblikovalce odločitev“ (ibid.). Tudi glasbo so posamezniki in skupine razumeli kot poligon za izražanje svojih videnj vojne. (ibid.)

Vlogo spodbujanja vojne mobilizacije, domoljublja, ali po drugi strani vlogo žalovanja za žrtvami in opustošenji je na Hrvaškem imela predvsem popularna (ne pa narodna) glasba (ibid., 13–14). Hrvaška diskografska industrija je, kot v vojnem obdobju družbeno manj relevantna sfera, doživela polom. Prav tako se je zrušil predhodno dokaj stabilen sistem festivalov. V takšnih okoliščinah je hrvaška *mainstream* glasbena scena vendarle pripravila odgovor. Bitijeva in Grgurićeva trdita,

³⁵ Hrvaške in bosanske izkušnje pričajo o poniževanju in trpinčenju ujetnikov prek glasbe, in sicer prek prisilnega petja četniških pesmi s tremi povzdignjenimi prsti (več v Pettan 1998, 18).

da je „politična, dejansko pa nacionalna /in nacionalistična/, tematika, (...) v trenutkih vojne ogroženosti v hrvaško popularno glasbo prodrła spontano“ (Biti in Grgurić 2009, 4). V samostojni Hrvaški so, za razliko od jugoslovanske ere, ko so bile mnoge pesmi desetletja prepovedane zaradi poudarjanja hrvaškosti (Petan 1999, 285), zdaj zavoljo krepitev hrvaškega *nacionalnega bitja* bile „domoljubne pesmi /pogosto z religijskimi elementi/ zelo izvajane na različnih javnih dogodkih ter promovirane v medijih“ (Bogojeva-Mazgan 2005, 100). Nekatere pesmi so si prizadevale za mir (še posebno skozi t. i. *band aid*-e) ali pa delovale „diplomatsko“. A vendarle so bolj glasne sčasoma postale tiste, katerih besedila so se ukvarjala z neizogibnim in pomagala posameznikom, sploh pa hrvaškim vojakom, sprejeti vloge v degenerirani klimi vsakdana. Ena izmed najpopularnejših pesmi, ki so spodbujale mobilizacijo hrvaških vojakov, je bila marševska pesem *Hrvatine* Đuka Čaića. Tako na Hrvaškem, kot tudi v Srbiji, so bile prisotne spontano izročene in čez noč zrastle narodne vojne pesmi, „še posebej pri bolj skrajnih krilih (...) /tamkajšnjih/ paramilitarističnih skupin“ (Longinović 2000, 637). Na prvi pogled so si bile zelo podobne, a so v besedilih ponujale diametralno nasprotna videnja vojne (ibid.). Sorodnost v estetskem smislu je naenkrat zamenjala „edina oblika solidarnosti: pesmi, ki podpirajo borbo za neodvisnost in/ali obrambo.“ (Vidić Rasmussen 2002, 196)

Za razliko od srbske je hrvaška glasbena produkcija ciljala na mednarodno javnost, ki naj bi Hrvaško popolnoma priznala, ne le na deklarativnem nivoju. Ena izmed najbolj znanih pesmi iz tistega časa je bila *Bože, čuvaj Hrvatsku* Đanija Maršana, ki je kasneje postala uradna himna HDZ-ja. Njen politični pomen je ležal v „uveljavljanju domoljublja in dajanju življenja za /hrvaško/ deželo“ (Bogojeva-Magzan 2005, 113). Hrvaška pop scena pa je prek produkcije urbanega zvoka hotela pokazati svetovni, predvsem pa evropski javnosti, da je hrvaški narod usmerjen prozahodnjaško. Kljub temu je bila najbolj tipična in najpopularnejša pesem, ki asociira z obdobjem vojne, izrazito protičetniško naravnana *Bojna Čavoglave*. Ista pesem velja za začetek kariere z vidika politične korektnosti najbolj spornega hrvaškega avtorja Marka Perkovića, ki si je v tistem času pripisal vzdevek „Thompson“, in sicer v čast puški, ki jo je kot vojni prostovoljec nosil na bojišču. Tisto, kar preseneča v kontekstu hrvaških prozahodnih tendenc v glasbi, so muzikološke prvine pričujoče pesmi. Grleni način petja in asimetrična glasbena mera se namreč naslanjata na dinarsko glasbeno območje, ki je bilo v tistem času na Hrvaškem „zaradi asociacij z Vzhodom in referencami na skupno zgodovino v nekdanji Jugoslaviji, videno kot zadrega“ (ibid. 2005, 81). Kljub

temu je *Bojna Čavoglave* postala eden izmed najbolj prepoznavnih simbolov *domovinske vojne*. Med vojno na Hrvaškem so namreč kot glasbe, ki primerno posredujejo zaželene koncepte hrvaške glasbene in kulturne identitete, poleg tistih „nevtralnih“ anglo-ameriških pop-rockovskih, obveljale tiste, prihajajoče iz Panonije ali z Jadrana (ibid.). Te regije so bile izbrane zaradi bližine „zahodni evropski tradiciji, s katero se je Hrvaška hotela povezati“ (ibid.).

Medtem ko je Srbija kot svoj osnovni izraz izbrala turbofolk, so se hrvaški izvajalci usmerjali k zahodnjaškemu popu in lastni varianti *eurodanca*³⁶. Razcvet v tistem času beleži t. i. *cro dance* kot izrazito tržno usmerjen plesni žanr, ki je želel z elektronsko produkcijo in urbano podobo izvajalcev pokazati na „kulturno naprednost“ osamosvojenе države. Najbolj znana protivojna *cro dance* uspešnica je bila *Molitva za mir* skupine ET (Electro Team), ki je svojo željo za idealiziranim Zahodom in njegovemu priznanju kazala tudi v *rap* delu besedila, prenešenemu v angleščini.

3.3.2.2 Tamburaški val

Čeprav so bile tradicionalne narodne pesmi tako v Jugoslaviji kot tudi na Hrvaškem prepoznane kot kulturna dobrina, je bila interpretacija njihove kulturne vrednosti zaradi političnih okoliščin predrugačena. V nasprotju z nekdanjo Jugoslavijo, ki je kulturno vrednost tradicionalne narodne pesmi videla v njeni moči zedinjenja vseh jugoslovanskih narodov, je neodvisna Hrvaška njeno vrednost razumela kot možnost za uveljavljanje in obnovitev hrvaške nacionalne identitete. (ibid., 79)

Zato se je z roko v roki s poudarjanjem hrvaške kulturne dediščine na Hrvaškem po ideološki okostenitvi Tuđmanove vladavine pojavila potreba po glasbi, ki bi ustrezala tako državi kot tudi Hrvatu s katerega koli krajevnega ozemlja. Kaže, da so vojne oz. protivojne in domoljubne pesmi svoj izraz, zaradi vedno uspešne simbioze naroda z narodno glasbo, poiskale tudi v novokomponiranih narodnih pesmih. Za dvigovanje narodne zavesti Hrvatov so si za ustrezno glasbeno osnovo izbrali tamburaško narodno glasbo. Razlog je iskati v vlogi tamburice kot „vsehrvaškega“ instrumenta že začetek 20. stoletja, ki je, kot navaja Bezićeva, bila zelo močna in sposobna zastopanja katere koli hrvaške regije, kljub temu da ni bila tipično dalmatinsko glasbilo (Bezić 2001, 102). Obči pregledi zgodovine hrvaške glasbe so, navaja Županović, tamburaško glasbo omenjali kot najbolj množično in najrazsežnejšo

³⁶ *Eurodance* je eklektičen spoj elektronskih plesnih glasb, ki je nastal v zahodnoevropskih državah v zgodnjih 90-ih. Zanj so značilni elementi trance in techno, občasno tudi house in italo disco glasbe. V nekdanji Jugoslaviji je *eurodance* dosegel izjemno priljubljenost: na Hrvaškem z imitacijsko formo v obliki *cro danca*, v Srbiji pa kot eden glavnih elementov turbofolk pesmi.

glasbo na Hrvaškem ter imanenten del hrvaškega ne samo ruralnega, temveč tudi mestnega glasbenega življenja (ibid., 97). Med Drugo Jugoslavijo je, piše Ceribašićeva, tamburica celo „postala množično, tj. standardno socialistično in jugoslovansko glasbilo“ ter se je začela „preigravati tudi v območjih, v katerih tradicija tamburaštva ni obstajala, četudi stilske značilnosti tradicijske glasbe določenega področja niso imele nobenih sorodnosti s stilskimi značilnostmi tamburaškega igranja“ (ibid., 102–103).

Iz vseh naštetih razlogov je razvidno, zakaj se je pol stoletja kasneje ravno tamburaška glasba zdela primerna zaigrati vlogo reprezentanta novonajdene hrvaške narodne kulture v 90-ih. „Ponovno izumljanje“ tamburice je porodilo številne tamburaške ansamble, ki so „tamburico uporabili v novem kontekstu, kjer je ta funkcionirala kot nosilec ideologije o narodni integraciji“ (Bogojeva-Magzan 2005, 108-109). Prenovljeni narodni idiom, z nekoliko sodobnejšimi aranžmaji, je sedaj zajel celotno Hrvaško ter je bil promoviran v vseh pomembnejših medijih. Najbolj odmevni so bili ansambli in izvajalci, kot so Zlatni dukati, Baruni, Gazde in pevec Miroslav Škoro, bivši hrvaški konzul na Madžarskem, znan po domoljubni, a tudi srbofobni retoriki v svojih pesmih (primer je verz iz pesmi *Svetinja: Tko to moje ime doziva? / Čudni ljudi, čudnog imena / Pa mi kunu što je svetinja / Vjera, ljubav i domovina* (Škoro 2005)).

V *tamburizacijo* se je šlo čez noč, instantno in režimsko. Veliki projekti hrvaške nacionalne televizije, kot je bila oddaja *Lijepom našom*, so novokomponirane tamburaške izvajalce, ki so bili od jugoslovanskih časov do tistega trenutka priljubljeni dejansko le v okvirih lastnega kraja, plasirali po celotnem hrvaškem ozemlju in tudi v primorje. Vsako večje mesto v državi je bilo gostitelj tiste tipično „vsehrvaške“ oddaje. Tudi vizualna identiteta izvajalcev in retorika voditeljev sta pričala o verifikaciji populističnega kulturnega modela z močno nacionalistično noto, kar je znak, da so organi oblasti poskušali za lase privleči neko glasbeno formo, ki bi svojo integracijsko vlogo odigrala vsaj toliko dobro, kolikor sta jo srbska novokomponirana narodna glasba in njen potomec turbofolk v Srbiji uspešno igrala že med Miloševićevim režimom.

Kljub medijskemu propagiranju lahko veliki tamburaški val v 90-ih označimo kot neuspešen *projekt*. In če je bila formula hrvaške novokomponirane pesmi do določene mere sorodna srbski, se zastavlja vprašanje, zakaj ni požela vsaj približno toliko uspeha. Razlog je vsekakor moč najti v neobstoju zgodovinsko močne tradicije „vsehrvaške novokomponirane narodne glasbe“, a morda tudi v neposrečeno izbrani glasbeni osnovi. Kljub temu da je kontinuiteta festivalov tamburaške glasbe predhodno

obstajala ter so ji mediji bili prav tako naklonjeni, zaradi prevelike medsebojne različnosti hrvaških regionalnih godb (za razliko od srbskih), žanr, kot je tamburaška glasba, ni imel možnosti ugodnega sprejema v vseh hrvaških „visoko diferenciranih“ regijah (Rihtman-Auguštin 2004, 73), saj se je z njimi razlikoval kulturno in zgodovinsko. Če ugotovitev Vidić Rasmussenove, da je bila navečja težava pri ustvarjanju nacionalnega glasbenega izraza v Jugoslaviji bogastvo njenih v lokalni in narodni različnosti ukoreninjenih glasb (Vidić Rasmussen 2002, 61), odpeljemo korak naprej, bomo na zelo sorodne razmere naleteli tudi na Hrvaškem, ki je kot stičišče muzikološko zelo različnih slavonskih, zagorskih, dalmatinskih, međimurskih, istrskih ali pa dinarskih glasb bila težko zvedljiva na skupni imenovalec. Poslušalstvo je bilo namreč vajeno predvsem hrvaškega *mainstreama*, ki se znotraj hrvaške pop šole (razen njene dalmatinske različice) in v nasprotju z razmerami v Srbiji, ni naslanjal na novokomponirano narodno glasbo. Tamburaška glasba po drugi svetovni vojni se prav tako ni pomembno oddaljila od svojega regionalnega miljeja, zato je ohranila svojo vaško podobo v razmerno večji meri. S tem je skozi medijsko predvajanje delovala kot manj prirejena za vsako uho. Ko govorimo o sprejemu tamburaškega vala, ni moč spregledati izrazitih dialektalnih razlik v hrvaških regijah, zato hermetičnost dobršnega dela Hrvaške do tamburaške glasbe in zavračanje identificiranja z njo³⁷ ne bi smelo presenečati.

3.3.3 *Narodnjaki izpod žita*

Kljub odločitvi o implicitni prepovedi medijskega posredovanja srbskih kulturnih proizvodov³⁸, potemtakem tudi konsumpcije, je med vojno obstajala pomembna razlika med uradno kulturno politiko in neuradnimi, osebnimi izbirami posameznikov. Čeprav je *narodnjak* na Hrvaškem označen za *ilegalnega*, občinstva nekdanje Jugoslavije pa bila medsebojno fizično izolirana, je glasba utegnila najti poti

³⁷ Po drugi strani je bila tradicija dalmatinske novokomponirane narodne glasbe kljub regionalnemu značaju dovezna za večino hrvaških občinstev, saj so jo le-ta konzumirala prek splitskega, zadarskega, omiškega in drugih nacionalnih in regionalnih festivalov, predvsem pa prek radijskega etra, v katerem že od 70-ih let velja dalmatinski pop za hrvaški *mainstream*. T. i. *klapski pesmi* pa je v zadnjih približno petih letih vendarle uspelo postopoma, a odločno preiti iz novokomponiranega narodnega (dejansko festivalskega) miljeja v trenutno najpopularnejši *estradni* žanr na Hrvaškem.

³⁸ Muršič ugotavlja, da dežele v vojnah praviloma prepovedujejo glasbo nasprotne strani. (Muršič 1999, 186) Avtor zapisuje, da slovenski radio, kljub neizrečeni prepovedi predvajanja, nekaj časa ni predvajal pesmi v hrvaškem in srbskem jeziku. (ibid.)

čez meje. Piratska trgovina je cvetela tako na področju filmov kot tudi pri glasbi. Čeprav politično nezaželen, *narodnjak* ni izginil iz Hrvaške. Skupaj s svojim tehnološko razvitejšim naslednikom turbofolkom, je ostal blago, ki se je prodajalo tudi pri *pravih Hrvatih*. Obstajajo celo spoznanja, da so na prvih črtah fronte pesmi³⁹ Cece Ražnatović, znane tudi kot *Arkanove vdove*, poslušale obe nacionalni strani.

Razen na bojiščih je novokomponirana narodna scena na Hrvaškem živel predvsem v klubih v slavonskih področjih, ki so mejila s Srbijo. Prebivalci z etnično mešanih področij so imeli *narodnjake* za nekaj kulturno naravnega, a so klubi vendarle bili zgrajeni na obrobjih in ne v centrih mest. Trend se je po vojni pojavil tudi v Zagrebu, kjer je v 90-ih zabeležena tiha rast „novokomponirane scene, s podkulturno privlačnostjo za kulturno 'nezakonite' aktivnosti.“ (ibid., 184) O prehodnem značaju diskontinuitete v koncertni kulturni izmenjavi novokomponirane narodne glasbe govori primer narodnjaškega Kluba M, ali za obiskovalce, Kod Mome. Odprt je bil sicer že 1985, a je z začetkom vojne prenehal ponujati koncerte z narodno glasbo (Duspara 2006). Po izjavi lastnice se je klub sredi 90-ih proglasil kot najljubša destinacija Dinamovih nogometašev: “Nogometaši so po večerjah s Tuđmanom prihajali ravno k nam. Nekoč je Tuđman /nogometaša/ Silvia Marića vprašal, kje bo proslavil zmago, on pa mu je odgovoril, kot da bi ustrelil iz topa – kod Mome. Ko mu je pojasnil, da gre za narodnjaški klub, mu je Tuđman rekel, 'samo pametno', in spremenil temo pogovora.“ (ibid.)

Kljub temu da je poslušanje *narodnjakov* v hrvaški javnosti v devetdesetih odmevalo kot nemoralna in antipatriotska odločitev, kaže, da „odgovornost“ za recepcijo ni bila samo v rokah konzumentov. Sama hrvaška glasbena produkcija tistega časa je pričala, da gre za bolj kompleksen problem. Eden izmed najbolj znanih hrvaških producentov pop glasbe ter frontmen skupine Magazin, Tonči Huljić, si je (tudi) v 90-ih prislužil celotno bogastvo s pisanjem pesmi, ki so se naslanjale na vzhodnjaško glasbeno tradicijo, od katere naj bi se morali Hrvati domnevno obrniti stran. Huljić deluje v tandemu s soprogo Vjekoslavo Huljić, ki jo imajo nekateri za „hrvaško Marino Tucaković⁴⁰“. Huljićevim dalmatinskim varovancem – skupini Magazin, pevki Danijeli Martinović in Jeleni Rozga – so se estetsko približala tudi druga imena s hrvaške estrade, kot so Doris Dragović, Matko Jelavić, Zlatko Pejaković, Alka Vuica, Severina,

³⁹ *Kad bi bio ranjen / Krvi bih ti dala / Oba oka svoja / Kad bi bio slep* (Ceca 1996).

⁴⁰ Trenutno najpopularnejša in najbolj iskana tvorka besedil narodnjakov in turbofolk pesmi.

Ivana Banfić in drugi, ki so se začeli spogledovati z na Balkanu, v Grčiji in Turčiji spočetimi ritmičnimi vzorci in melosi, a v produkciji, ki je ostala tipično v telesu hrvaškega popa. Po drugi strani se je na sceni pojavil splitski pevec in kitarist Siniša Vuco, ki je v začetku devetdesetih plasiral prve *narodnjake*, ki jih je zapel v hrvaščini, instrumentalno pa se obrnil na harmoniko in prvine orientalnih glasb. Na nasprotni strani od Vucovih hedonističnih in z idejo nacije neošinjenih besedil se je v 90-ih nahajal Thompson kot prototip hrvaške nacionalistične retorike v glasbi. Če odmislimo politične elemente znotraj njegovih besedil, lahko opazimo, da je osredotočen na kombiniranje dinarskega melosa in popa oz. pop-rocka.

Vse to nakazuje na dve stvari. Prvo, hrvaškemu televizijskemu in radijskemu občinstvu se prepletanje *narodnjaških*, balkanskih, turških in grških glasbenih prvin ni slišalo kot tuje. Drugo, glasbena produkcija tistega časa je imela dvojna merila: glasbo srbskega Drugega je zavračala kot nesprejemljivo s psihološkega a tudi estetskega vidika, dočim je sama proizvajala forme, ki so bile blizu srbski novokomponirani narodni glasbi. Zato je hrvaška glasbena scena tistega tipa, kot da bi se opravičevala, govorila o „vzhodnjaškem melosu“, ki je trpel manj kritik, kot bi jih doživela priznana povezava z Balkanom. Glasbene producente in diskografsko industrijo je k temu usmerila čista dobičarska logika, ki narekuje ohranjanje zajetnega skupnega kulturnega prostora s sosedi. Izvajalci, kot sta Alka Vuica in Doris Dragović, so dokaj hitro po vojni obiskali kak srbski koncertni prostor. Z drugimi besedami, kapital ne vsebuje nacionalnosti.

4 OBDOBJE NASTANKA IN POPULARIZIRANJA TURBOFOLKA V SRBIJI

Čeprav odvrtno, se hkrati zdi povsem naravno dejstvo, da sta se med vojno tako Hrvaška kot Srbija po pravih akcije in reakcije oklepali vojnega hujskaštva do nasprotnika. Ko govorimo o pesmih, ki so začele v Srbiji krožiti med vojno, se zdi, da tako kot na Hrvaškem naletimo tudi tu na celotno paleto žanrov. A vendarle so bili v nacionalistični retoriki navzoči v srbski glasbi tistega časa najbolj glasni novokomponirani narodni avtorji, tako starejši kot tudi mlajši (Braća Bajić, skrajnejš Baja mali Knindža), pop izvajalci (Oliver Mandić), celo nekateri rockerji (Bora Đorđević). Poleg njihovih v specifičnih pogojih spisanih avtorskih pesmi so bile pri srbskih vojaki aktualne tudi stare četniške pesmi, vojaki sami pa so na terenu kovali

verze, kot je „*Bit će mesa, klat ćemo Hrvate*”. Na obeh straneh so bile prisotne tudi pesmi, ki so se skozi satiro rogate politikom nasprotne strani in njihovim mednarodnim podpornikom. Glede na to, da je v ospredju tega besedila zgodovinsko pozicioniranje turbofolka na Hrvaškem, se podrobnejšemu opisu srbske nacionalistične narodne pesmi, ki je bila osredotočena na neko izvršitev znotraj vojnega naturalizma ter ni bila namenjena širšemu tržnemu plasiranju, naloga ne bo posebno posvečala. Zaradi ideoloških in političnih implikacij, ki pa so med vojno dodajale pomene turbofolku, bo le-ta v nadaljevanju opazovan skozi dve prizmi: formalno glasbeno-žanrsko in ideološko, ki se nanaša na kontekst, v katerem je turbofolk doživel vzpon.

4.1 Turbofolk kot glasbeni žanr

Novokomponirana ali neofolk kultura se je od jugoslovanskih časov po 2. svetovni vojni vse do današnjega dne utegnila obdržati kot zelo vpliven in najbolj množičen kulturni model v Srbiji. Če je narodna glasba največjo spremembo prestala sredi velike urbanizacije prebivalstva in industrializacije po 2. svetovni vojni, je zdaj novokomponirana narodna glasba v začetku 90-ih z nadaljnjo modernizacijo družbe ter z razvitejšo tehnologijo produkcije zvokov doživela razviden premik. Ta se je kazal v estetskih in funkcionalnih spremembah in jih utelesil v žanru, poimenovanem turbofolk. Ta sicer insistira na nekaterih elementih narodne glasbe, a vendarle se v kontekstu trga in na sceni obnaša kot pop, kajti izročilo je „pojav, ki se mora prilagajati, če hoče živeti. Značilnost izročila ni stalnost, marveč prilagodljivost. Njegova ohranitev je odvisna od njegovega razvoja in ne od njegove ustalitve.“ (Kumer 1988, 238)

Zdi se, da je v istem, postsocialističnem obdobju, znotraj katerega je zrastel turbofolk, tudi v drugih državah vzhodne Evrope prišlo do pojava žanrov podobnega nastanka: v Bolgariji je to *chalga*⁴¹, v Romuniji *manele*⁴². Vzporednice lahko poiščemo tudi drugje v Sredozemlju – v zvokih grškega *skiladika*⁴³ ali turške *arabeske*⁴⁴. Vse tiste

⁴¹ *Chalga* je bolgarski pop folkovski, tj. dance folkovski hibrid, sestavljen iz prvin znotrajnarodnih, arabskih, turških, grških in romskih glasb, a tudi flamenca in klezmerja. Več v Wikipedia 2009b in v članku *Producing Oriental: A Perspective on Bulgarian Popular Music* (glej Kurkela 2002).

⁴² *Manele* je v Romuniji nastala plesna pop folkovska mešanica lokalnih narodnih glasb, prežeta z vplivi iz turških, grških, arabskih ali srbskih ljubezenskih pesmi. Več v Wikipedia 2009e.

⁴³ *Skiladiko* je slabšalno poimenovanje za „dekadentno različico“ *laika*, ki je žanrsko ime za grško pop glasbo z močnimi srednjevzhodnimi vplivi in nekaterimi zakonitostmi zahodnjaškega popa. Z obdobjem

žanre lahko do določene mere označimo kot turbofolku sestrske, saj prepletajo lokalne glasbene idiome z globalnimi, tradicijo z modernostjo, oz. ruralne prvine z urbanimi. V deželah nastanka zapolnjujejo mentalne in čustvene vrzeli med zgodovino in zahtevami sodobnega časa, saj „vključujejo dovolj starega in predhodno preizkušenega“ ter so tovrstni žanri zato „poznani in varni“ (Kurkela 2002, 7).

Turbofolku je, v nasprotju z večino žanrskih poimenovanj, ki ne poznajo avtorja in natančne časovne umestitve plasiranja, ime nadel Rambo Amadeus, črnogorski izvajalec in ustvarjalec „opozicijskega“ glasbenega in retoričnega izraza. Termin je začel uporabljati konec 80-ih, v širšo, javno rabo pa je prispel v prvi polovici 90-ih. V pesmi je Rambo Amadeus definiral turbofolk takole: „Folk je narod. Turbo je sistem ubrizgavanja goriva pod pritiskom u cilindar motoru sa unutrašnjim sagorijevanjem. Turbo folk je gorenje naroda. Svako pospješivanje tog sagorijevanja je turbo folk. Razbuktavanje najnižih strasti kod homo sapiensa. (...) Turbo folk nije muzika. Turbo folk je miljenica masa, kakofonija svih ukusa i mirisa. Ja sam mu dao ime” (Amadeus 2005). Število konotacij, ki jih zasledimo že v koščku Rambovega izkaza, namigujejo na kompleksnost pomenskosti pričujočega žanra; ta ni ne v Srbiji ne na Hrvaškem ali v drugih državah nekdanje Jugoslavije le terminološki izraz. Globljemu prikazu turbofolka kot pomensko nabite konceptualne kategorije bo posvečeno poglavje 4.2, v nadaljevanju pa se osredotočam na prikaz glasbeno-žanrskih elementov turbofolka, ki bodo kasneje razkrili, zakaj je med srbsko-hrvaško vojno turbofolk postal dovteten za ideološko rabo v Srbiji.

Z osnovnega glasbeno analitičnega vidika lahko turbofolk označimo kot potomca novokomponirane narodne glasbe, ki skozi kumulativni učinek tipično novokomponiranega dodajanja sodobnejših električnih instrumentov, kasneje pa elektronsko sproduciranih sekvenc in *loopov*⁴⁵, prevzema matrike eurodanca, housa, tranca, techna ali rocka, ter jih zliva v folkovsko elektronske hibride. V devetdesetih se pojavlja število avtorjev in producentov, ki povečini ustvarjajo originalne pesmi, a tudi remiksajo znane in manj znane *narodnjake*. Poleg srbskega melosa, ki je matično okolje

nastanka *skiladika* koincidira odpiranje ilegalnih nočnih klubov s „slabim ugledom“, zgrajenih tipično na robu mesta. Več v Wikipedia 2009d in v Wikipedia 2009h.

⁴⁴ Arabeska je turški glasbeni stil, ki je nastal v drugi polovici prejšnjega stoletja in se oplaja z arabskim popom. Poleg čistejše forme, ki se je obdržala do danes, se je arabeska sčasoma pojavila tudi v izrazitejše vesterniziranih različicah – povečini plesnih remiksih. Več v Wikipedia 2009a.

⁴⁵ V elektronski glasbi *loop* označuje repeticijo zvočnega vložka.

turbofolka, se znotraj tega pomembno pojavljajo vplivi bosanske, romske, turške, bolgarske, grške in arabske narodne glasbe. Kljub širokemu razponu glasbenih stilov, ki jih predstavlja turbofolk, je ostal „slog petja tisti, ki jih povezuje z balkansko ruralno vokalno tradicijo.“ (Jovanović 2004, 136)

Glede na to, da so korenine narodnjakov in turbofolka iste, je težko določiti, kje se konča *narodnjak*, kje pa začne turbofolk. A vendarle obstaja nekaj pomembnih značilnosti, simptomatičnih za formo turbofolka. Če začnemo pri zvočnih prvinah, je v primerjavi z novokomponirano narodno glasbo, v turbofolku razviden rahli odmik od dominantno folklorističnih elementov, ki se kaže tako v vokalnem kot tudi instrumentalnem delu. Instrumentariju se je priključila električna kitara, igralska postava ponekod še vedno vključuje harmoniko, šargijo ali violino, a se zvoki navedenih glasbil prej kot v izvorni obliki pojavljajo skozi sintisajzerske surogate. Melizmatičen način petja se je iz novokomponirane narodne glasbe prelil tudi v turbofolk, vendar je bolj kot ne neizgrajen in obstaja na simbolični ravni. Že od 80-ih naprej je novokomponirana narodna glasba namreč začela slediti formulaičnosti pop pesmi, namenjeni širšemu trgu, ter ni bila več usmerjena k virtuoznosti, ki so jo vzgajali nekateri solisti pionirskih narodnjaških generacij. Pri turbofolku, kot podaljšku narodnjaka, imata prav tako ključno pozicijo v pesmi zapomnljiv refren z enostavno melodijsko zgradbo, ter izrazit in najpogosteje v vzhodnjaški tradiciji ukoreninjen elektronski ritem⁴⁶ s plesno estetiko.

Turbofolkovska besedila karakterizira narativnost. Najpogostejše teme so (nesrečna) ljubezen, zabava ali denar, ki jih skozi skrajno prozaična besedna izročila pevec ali pevka interpretira zelo čustveno. So komunikativna ter pri poslušalcu ponavadi povzročajo močen emocionalni odgovor, saj so polna vznesenosti in ekstatičnosti ter delujejo kot „pesmi za dušo“ vsakdanjega človeka, ki ima priložnost v teh utopiti svoje obremenitve, njihovo težo dodatno potencirati ter se skozi podoživljanje le-teh vsaj delno očistiti.

⁴⁶ Nekateri srbski tradicionalisti so negativno presojo turbofolku izrekli zaradi uporabe orientalnih elementov, ki da niso specifični za Srbijo. Takšna orientalistična drža ni zasnovana na dejstvih, saj so srbski jug in vzhod skozi zgodovino zajetno prevzemali vplivi turške glasbe. Centralnosrbska Šumadija sicer je najpomembnejša, težko pa rečemo, da tudi ekskluzivna srbska regija, iz čigar glasbene zapuščine so zajemali *narodnjaki* in turbofolk. Tudi Srbija ima nerazrešljiv odnos z eksotičnim turškim Drugim, pred katerim se čuti ogrožena.

In čeprav bi bilo možno sklepati, da je bil prehod iz narodne glasbe v pop formo v predhodnih petdesetih letih popoln, turbofolk priča o rdeči niti, ki je ostala neprekinjena skozi neposrednost turbofolkovskih besedil in njihovo funkcijo v vsakdanjem življenju. Za razliko od mnogih izvajalcev novokomponirane narodne glasbe, ki so bili ob nastopanju v *kafanah* v tradiciji narodne glasbe komajda oddeljeni eni od drugih, gre sedaj dejansko za pop glasbo, umetniško neustvarjalno pop občinstvo (prim. Glavan 2008, 18), in za obrtniško, strogo k povpraševanju usmerjeno blagovno proizvodnjo (ibid.). Prihajajočemu kapitalističnemu sistemu so se prilagodili tudi prostori druženja. *Kafane* kot do tedaj „ključni prostori družbenih zbiranj širom celotnega Balkana“ (Jovanović 2004, 134) v 90-ih zamenjujejo suburbani diskoklubi kot prostori sodobnih množičnih načinov zabave. *Kafanski* pevci in pevke, pospremljeni z orkestri ali manjšimi skupinami igralcev, postajajo glasba prejšnje generacije (kvečjemu pravila novega žanra iz igre izločajo izvajalce, starejše od približno štirideset let), *kafane* pa zamenjajo diskoklubi kot prostori sodobne množične zabave, prepleteni z erotizmom, romantizmom in materializmom⁴⁷. Na sceno stopijo turbofolk *zvezde*.

Po vzoru ameriškega kulturnega pop modela podoba turbofolk zvezdnic in zvezdnikov karakterizira osebnost, zreducirana na objekt vizualne prezentacije, katere namen je razvedrilo. Z „glamurjem, denarjem in zabavo“ (prim. Dragičević-Šešić 1994, 188) je vizualna podoba turbofolk pevke usmerjena predvsem k potenciranju seksualnosti, prek katere naj bi pritegnila moško občinstvo. Ženstvenost je hipertrofirana, njene idealnotipske značilnosti v turbofolk kulturi pa so izrazito naličen obraz, kirurško povečane prsi in ustnice, lasni podaljški, zagorela koža, velika količina modnega nakita, visoke pete ter oprijete bleščeče, pogosto tudi prozorne obleke.⁴⁸ Tako kot kažejo premožnost in ponos ženske predstavnice turbofolka (kot dominantne v žanru), je tudi za moške izvajalce zaželjen bogataški mačizem. Predstavniki žanra so ponavadi oblečeni v dizajnerska oblačila, skrbijo za tonus svojih mišic, spremljajo jih pripomočki, kot so robustne zlate ogrlice, sončna očala in mobiteli iz najvišjega cenovnega razreda, hiter in drag avtomobil, kokain, orožje ter neizogibne *lepe ženske*, prav tako instrumentalizirane v statusne simbole.

⁴⁷ Več v članku *Disko generacija: sociološka istraživanja noćne zabave mladih* (glej Leburić in dr. 2007).

⁴⁸ Zgledi za turbofolkovsko hipererotiziranost so podoba pevk Jelene Karleuše, Cece Ražnatović in Dare Bubamare.

4.2 Odzivnost turbofolka v političnem kontekstu Srbije v 90-ih

4.2.1 Režimska izbira turbofolka in neobstoj glasbenih alternativ

Medtem ko v 80-ih letih *narodnjakov* načeloma ni bilo moč strukturno povezati z oblastjo, se je v širšem družbenem kontekstu vojnih 90-ih srbska novokomponirana narodna glasba, in znotraj te turbofolk, pokazala kot „še posebej dovzetna za nacionalistične apropiacije” (Vidić Rasmussen 2002, 198) ter je „postala simbol nacionalne enovitnosti ter zatočišče srbskosti vsakič, ko ji je grozil kakšen zunanji pritisk”. (ibid.) Kot zapisuje Gordy, je nova nacionalistična elita začela iskati glasbeni model, ki bi ustrežal spremenjenemu družbenemu redu in bil privlačen za široko bazo potencialnih političnih podpornikov. (Gordy 1996, 103)

Kronja ugotavlja, da so vrednote in estetika turbofolka nastale skozi simbiozo v Srbiji tradicionalno dominantne novokomponirane narodne kulture, ter podkulture t. i. vojaškega šika (Kronja 2002, 10). Slednja je obstajala na začetku 90-ih let, ko je bil nacionalistični diskurz zaželen, potem pa se je stopila z „generičnim“ in nacionalizma očiščenim turbofolkom, ki ga je režim odločil uporabiti v populistični strategiji ustvarjanja paralelne rožnate psevdorealne sedanjosti kot popolnega nasprotja sivosti in brezupu v Srbiji v 90-ih (ibid., 11, 15).

V vojnih časih, navaja Muršič, „države redno posegajo v javno predvajanje glasbe v medijih ter v glasbeno dogajanje na koncertnih odrih.“ (Muršič 1999, 186) Ker so se politiki zavedali „spodbudne oziroma provokativne moči, ki jo ima glasba na politična dogajanja“ (Pettan 1993, 103), so poskušali utišati glas rocka, v strahu pred njegovimi političnimi razsežnostmi (prim. Muršič 1999, 182), ki lahko pri poslušalcih generirajo odpor in sprožijo za dominanten politični aparat potencialno razdiralna dejanja. Kvečjemu si je Miloševićev nacionalistično avtoritarni režim prizadeval za *neobstoj* katere koli vrste svobodnega izbora (več v Gordy 1996), kar se je kazalo tudi v razkrojitvi medijskega posredovanja glasbenih alternativ.

Kot glasbena formula zmožna preživetja se je režimu prikazal turbofolk, čigar *turbo* je širšim slojem prebivalstva deloval dovolj napredno, njegov *folk* pa dovolj domače. Razlog tovrstne režimske izbire je vsekakor možno iskati v poziciji turbofolka znotraj linearnega žanrskega razvoja novokomponirane narodne glasbe, ki je bila že od druge polovice prejšnjega stoletja v Srbiji dodobra zakoreninjena. Nič manj pomembno ne deluje spoznanje, da tako *narodnjak* kot tudi turbofolkovska pesem nista kazala

tendence k individualizmu in subverziji do dominantnega ideološkega aparata oz. družbenega reda⁴⁹.

4.2.2 Medijska ekspanzija in raba turbofolka

Turbofolk je v srbski prostor vstopil na velika vrata. Infiltriral se je tudi v tiste kulturne prostore, ki so predhodno bili izrazito urbani ter so novokomponirano narodno glasbo imeli za kulturni proizvod obrobne pomena (Gordy 1996, 105). Medijsko ekspanzijo turbofolk dolguje predvsem srbskemu radijskemu etru (z izjemo neodvisnih postaj, kot je npr. Radio B92) in televizijskim postajam, kot sta (R)TV Pink in Palma TV, katerih medijsko politiko je kontrolirala roka države. Zato je simpatiziranje turbofolka med vojno spremenilo svojo pomenskost. Na prvo žogo bi lahko sklepali, da je zdaj konotiralo podporo režimu. To vsekakor velja za redke novokomponirane ali turbofolkovski pesmi, ki so vsebovale direktna politična sporočila. A vendarle je bil v miloševićevski Srbiji turbofolk zreduciran predvsem na estetiko spektakla, ki je, pospremljena s kičem⁵⁰, fascinirala, na podzavestni ravni pa bila sprejeta kot simbolična oaza, namenjena pobegu iz nestabilnega vojnega vsakdana. Turbofolk se je lirčno obračal k temam, kot so ljubezenske zveze ali afere, vizualno pa močno usmerjal k podobam glamurja in luksuznega življenja, ki si ga je občinstvo, zrastle znotraj novokomponiranega kulturnega modela, na koncu stoletja predstavljalo kot svet hitrega bogatenja, privlačnih žensk in bogatih moških, luksuznih avtomobilov in razkošnih vil. V razmerah nasplošne revščine in vojne ter sankcij, ki so rezultirale z mednarodno izolacijo Srbije, je bil takšen življenjski stil dostopen samo manjšemu številu skupin, ki so tvorile srbsko novo kriminalno elito. (Gordy 1996, 135–136) Zato Kronja ugotavlja, da je moralni relativizem, ki je spremljal pretirano erotizacijo protagonistk turbofolka ter njihove zveze z znanimi kriminalci-patrioti in t. i. novimi srbskimi biznismeni, spremljal moralni relativizem vladajoče politične garniture (Kronja 2002, 11).

Možno je poudariti vsaj dva ideološka cilja, ki ju je tamkajšnji politični aparat poskušal uveljaviti skozi podobo turbofolka. Kot prvo, televizijsko posredovan življenjski stil, ki ga karakterizira glamur, je v tistem času srbskemu prebivalstvu

⁴⁹ Razen če pod subverzivnim značajem turbofolka ne razumemo „implicitne kritike socialistične družbe“ (Kronja 1999, 104), ki da je svojčas procese urbanizacije in rurbanizacije izpeljala neuspešno; to naj bi bilo razvidno iz „besedil ter tudi pogosto sumljivega značaja in porekla“ turbofolk pesmi. (ibid.)

⁵⁰ Kič je zelo receptiven v tistih družbenih sredinah in razmerah, kjer možnosti za druge kulturne vsebine ni. (Dragičević-Šešić 1994, 109)

„ponujal močno eskapističen odklon od dejanske situacije, v kateri je živel večina občinstev.“ (Gordy 1996, 136) Kot drugo je „s prezentacijo življenjskega stila nove kriminalne elite v glamurozni in romantični luči vzpon te skupine prikazan kot naraven in sprejemljiv.“ (ibid.) Glede na to, da posnemanje razreda z višjim premoženjskim statusom povzroča imitacijske prakse pri tistem z nižjim, postane „imeti denar“ želja, ki nujno išče realizacijo. S tem so povezani tudi ekonomski, politični in kulturni pogoji, ki ustvarjajo teren za posameznikova dejanja ter se med družbeno razdiralnimi časi kažejo v padcu moralne cene za oportunistične manevre (Ott 2002, 16). Zato je tiho sprejemanje praks novih srbskih kriminalnih elit direktno podpihovalo ekspanzijo oportunitizma v večjem delu korpusa srbskega najširšega kulturnega modela (prim: Ott 2002, 16). V tem smislu je tudi množično vstopanje v sivo (nelegalno) in črno (ilegalno) ekonomijo prenehalo veljati kot etično vprašljivo.

Televizijski medij ima znotraj novokomponiranega kulturnega modela zelo veliko vlogo (Dragičević-Šešić 1994, 195). V razmerah vojne in tranzicije h kapitalizmu in potrošniški družbi je tudi ta spremenil svojo podobo in prilagodil vsebine. Mediji so začeli proizvajati in prezentirati tiste forme, ki predhodno v teh niso obstajale ali so vsaj bile marginalizirane. Država je pobeg od mučnega vsakdana oskrbljala prek „potrošnje slik“ (ibid.), usmerjenih predvsem k prezentaciji vsakdana kot spektakla. Ta je poleg posredovanja turbofolkovskih videospotov bila zagotovljena preko predvajanja pornografskih vsebin in *rumenih* vsebin, ki naj bi konzumenta vsaj za trenutek odvrnile od razmišljanja o vojni, mu ponudile trenutno olajšanje in mu vcepile lažno ugotovitev, da le ni vse tako črno v srbski državi. V istem času so medijski *boom* doživeli tudi astrološki in vedeževalski šovi, ki so skozi poskus napovedovanja prihodnosti konzumenta obrnjali stran od sedanosti, mu omogočali skok iz ene stvarnosti v drugo ter ponujali instantno imaginarno potešitev nezadovoljstva. Z drugimi besedami je Miloševićev režim poskušal prek „procesa družbene konstrukcije realnosti“ (Kronja 2002, 11) pridušiti frustracije tamkajšnjih prebivalcev ter zagotoviti sledenje črti politično manjšega odpora. Kot ugotavlja Dragičević-Šešićeva, duh sodobnega postmoderne časa ne ustvarja novih vrednot, temveč samo posreduje sporočila ali slike, ki igrajo funkcijo nove, virtualne realnosti; ta deluje na nivoju identifikacije in je bolj realna od samega življenja (Dragičević-Šešić 1994, 196).

Ko govorimo o specifičnem izrazju, ki je spremljalo vzpon turbofolka (*sponzoruše, dizelaši, splavuše* itn.), se je termin „novokomponiran“ (*novokomponovan*) s področja glasbe spontano konceptualno razširil skozi vrsto novih uporab. Identičen, a

nekoliko manj intenziven proces se je pripetil tudi na Hrvaškem, s simptomatično posmehovalno rabo srbskega (in ne hrvaškega) izraza „novokomponovano“. V tem smislu so v Srbiji „novokomponovani“ bili politiki, ki so nelegalno prišli na oblast; mediji, ki so predvajali turbofolk vsebine; posamezniki, ki so hitro obogateli skozi prvotno akumulacijo kapitala; profiterji, „maskirani z domoljubljem“ (Dragičević-Šešić 1994, 184). Sorodno so na Hrvaškem kot „novokomponovani“ označevani instantverniki. Na simbolični ravni je za posebej pomembno metaforo veljala „novokomponovana“ poroka srbskega *bosa* organiziranega kriminala Arkana in srbske največje turbofolk zvezde Cece. Ta je delovala kot uveljavitev amalgama „glasbe in centra moči“ (Kronja 2002, 11) ter hkrati objavila, da se tovrstna „novokomponovana“ srbska (kriminalna) elita nahaja na najvišji poziciji v prestrukturiranem srbskem kulturnem modelu.

Preden se osredotočim na recepcijo turbofolka na Hrvaškem, se mi zdi potrebno dotakniti se sledečega. Kot opažam, je največji del literature in časopisja, v katerem se pojav turbofolka v Srbiji znajde pod drobnogledom, prav redko očiščen strastnega kriticizma in vzvišene drže, ne glede na to, iz katerega kulturnega modela izhaja komentator (denimo iz modela elitistične kulture ali modela (popularne) rockovske kulture). Mnoge kritike turbofolka in njegovih izvajalcev sicer imajo utemeljitev v stvarnosti, a se prepogosto pozablja na dejstvo, da kulturni proizvodi nastajajo tam, kjer se ustvarijo potrebne podnebne razmere. Če je družba v stanju vrednostnega kaosa, ni za to možno kriviti njene glasbe po sebi. Poleg tega se je estetika srbskega turbofolka zgledovala po MTV-jevskem modelu, žanr ni bil „uvožen“ od zunaj, tako kot ga večji del srbskega popularno glasbenega občinstva ni trošil skozi povsem prisilno infuzijo. Turbofolk bi v Srbiji popularnost gotovo dosegel tudi brez vojnega konteksta. Novokomponirana narodna glasba v tej državi namreč dominira že od 60-ih let prejšnjega stoletja; zato se zdi povsem naravno, da je tudi turbofolk, kot njen najmlajši poganjek, požel velik uspeh v deželi nastanka. Po drugi strani pa je gotovo, da učinek turbofolkizacije srbskega kulturnega prostora ne bi bil toliko močen, če bi pripadniki le-tega imeli na izbiro tudi *drugačne* vsebine. Kot je zapisala Ugrešičeva, „v pomanjkanju drugih informacij narod verjame tistim, ki jih ima na razpolago“, oz. „narod verjame v to, v kar želi verjeti, svojim medijem, namreč svojim novodizajniranim mitom.“ (ibid., 18)

5 SPREJEMANJE TURBOFOLKA NA HRVAŠKEM

5.1 Dejavniki sprejemanja

Dialektiko, ki se v odnosu do *srbstva* na Hrvaškem nadaljuje v prvem desetletju novega stoletja, je treba opazovati v socialno-političnem kontekstu ter v spremembah v sferi tamkajšnje *estrade* in v glasbenih preferencah občinstva.

5.1.1 Odnosi med Hrvaško in Srbijo po Tuđmanovi smrti in padcu Miloševića

Prvo desetletje 21. stoletja je Hrvaška dočakala z novo politično oblastjo. Po smrti Franja Tuđmana (decembra 1999) se je glas tamkajšnje javnosti preusmerjal k politiki levega centra. Ta se je 2001 utelesila v koalicijski vladi, na čelo katere je stopila Socialdemokratska partija Hrvaške (SDP), ki je leta oponirala HDZ-jevim nacionalistično konzervativnim praksam. Srbi so v približno istem času z oblasti izgnali Slobodana Miloševića⁵¹, delno zaradi nerealiziranih vojnih ciljev (Hrvaška, Kosovo), najbolj pa zaradi opustošenosti in izoliranosti gospodarstva ter poraznih razmer v družbi. Leta 2003 sta v Beogradu takratni predsednik Srbije in Črne gore, Svetozar Marović, ter hrvaški predsednik Stjepan Mesić, narodom z nasprotne strani izrekla simbolična opravičila, a le v osebnem imenu in ne v imenu vlade ali države (Fjorović 2003, 5). Državam je skupno tudi otepanje od zgodovinskega revizionizma, ne zaupata pa niti haaškemu tribunalu, ki po Miloševićevi smrti v haaškem zaporu sodi individualnim vojnim zločincem (ali *narodnim herojem?*) obeh strani.

Hrvaška je Srbijo tožila za genocid v obdobju 1991–1995, sodišče pa se je 2008 oglasilo kot pristojno ter zavrglo vse ugovore s srbske strani (Romac 2008). Po drugi strani lahko Hrvaška pričakuje protitožbo Srbije, da je Hrvaška zakrivila genocid nad Srbi (Romac 2008). Spor še vedno poteka, lahko pa bi zaostril odnose med državama, ki sta v obdobju od Miloševićevega padca do hrvaškega priznanja Kosova in tožbe na pristojnem sodišču veljali za najmanj problematične v kontekstu povojnega obdobja.

Kljub političnim potezom bodo za izboljšanje odnosov med Hrvaško in njenimi vzhodnimi sosedi, prej kot politiki, zaslužna vodilna hrvaška podjetja na področju prehrambne, mlečne, naftne in tobačne industrije, ki svoje poslovanje širijo na trg nekdanje Jugoslavije (več v Jelinić 2002). Poleg tega poteka revitalizacija hrvaškega turizma s srbskimi gosti, ki pa se zazdaj vendarle izogibajo z vojno ranjeni Dalmaciji (ki

⁵¹ Povod za množični upor so bile Miloševićeve malverzacije na predsedniških volitvah.

bi lahko na srbske goste odgovorila z incidenti), in jih hrvaški hotelirji preusmerjajo v tradicionalno multikulturalne Istro in Kvarner (Verković 2003, 5).

Za močno propulzivno področje med državama in vir zaslužka pri obeh pa nedvomno velja kulturna izmenjava, sedaj na legalni ravni. Ta je, še posebej v glasbi, zabeležila premik iz zasebnega prostora v javni diskurz. Srbska glasba, ki je, tako kot vsaka druga manifestacija srbske kulture v 90-ih na Hrvaškem veljala za tabu, sedaj v hrvaškem kulturnem prostoru ne le javno navzoča, temveč tudi širše sprejeta v narodu. Že dokaj hitro po vojni so bili v Srbiji koncerti hrvaških pop izvajalcev zelo obiskani, medtem ko je prošnja po vizumu v hrvaško smer iz Srbije veljala za kompleksen problem. Povojni čas je delno otopel vojni resentment Hrvatov, trenutne razmere pa pričajo o vedno pogostejši komunikaciji med glasbenima trgoma. Kvečjemu, srbskega turbofolka, kot žanra, popularnega v prav vseh državah nekdanje Jugoslavije, mogoče še najmanj konzumirajo v Srbiji, kjer je le-ta doživel vrhunec svoje življenjske dobe; njegova popularnost na Hrvaškem in v Sloveniji naravnost cveti, a prek različnih modusov sprejemanja in širjenja. Na izdatno akceptiranje v večjih mestih sta vpliv prav gotovo imela tudi romska skupnost in s prihodom beguncev iz Posavine, Hercegovine ali Kosova spremenjena demografska slika večjih mest – še posebej Zagreba in Splita ter luške Reke in Pulja. Begunci so načelno „pobegnili od tistega, kar so videli kot območje Balkana, sočasno pa so s seboj prinesli svoje glasbene preference“ (Pettan 1996, 12) in navade, ki so se v največji meri nanašale na novokomponirani kulturni model.

5.1.2 Glasbeno-estetsko pripravljen teren

Tako kot v prejšnjem desetletju je tudi v tem dalmatinski pop na hrvaški *estradi* veljal za stalnico. Sistem dalmatinskih pop festivalov, ki je med vojno razpadel, se je postopoma regeneriral (Melodije hrvaškega Jadrana, Festival Split, Marko Polo fest...), avtorstva pesmi pa je največkrat podpisoval dvojec Huljić. Ta je v povojnem obdobju v skrajno skomercializiran pop začel še občutnejše kot prej uvajati turške, bosanske in srbske glasbene elemente. V tistem času je Tonči Huljić zasnoval glasbeno založbo Tonika, ki je utegnila zavladati s hrvaško pop sceno, predvsem prek protektorata Ksenije Urličić, ki je v tistem času urednikovala z zabavnim programom HRT-ja (Dragišić, 2009). Tako so Magazin, Jelena Rozga, Danijela Martinović, Severina, Doris Dragović, Jasmin Stavros, Jole, Mladen Grdović, Dražen Zečić, v televizijskih šovih in na festivalih najbolj prisotni glasbeni izvajalci, postali hrvaški *mainstream*. *Estradniki*

so bili vabljeni tudi na javne dogodke, kot so dobrodošlica športnikom, državne proslave ipd., v takšnem ozračju pa najstniki živeči v predinternetnem obdobju niso niti imeli možnosti, da bi sprofilirali drugačen glasbeni okus, ter so takratne trende sprejeli, ker so jim bili vcepljeni „od zgoraj“. Pri *estradi* tistega obdobja, ki se nadaljuje tudi zdaj, je glasbeno šlo za poskočen pop, jasno ukoreninjen v vzhodnjaških glasbenih idiomih, besedila pa so se vedno bolj približevala tistim, tipičnim za srbski novokomponirani paraliterarni izraz (*K'o minus i plus / K'o Amer i Rus / U mom svijetu ti si korov / A ja hibiskus* (Magazin 2000)). Tovrstni *estradni* projekti, ki so namensko šli v popolno komercializacijo in ki so se počasi približali turbofolku, so postali na nacionalni ravni diskografsko najbolj uspešni, medtem ko so tisti izvajalci, ki so ostali zvesti hibridu popa z glasbenimi elementi dalmatinske regije⁵², izgubljali moč. Po drugi strani je v hrvaški *mainstream* do tedaj marginalizirani dinarski goslarski melos prinesel Thompson⁵³, ta pa je skupen z melosom nekaterih predelov Bosne in Hercegovine ter Srbije. Thompson je kot avtor nekaterih pesmi delno zaslužen tudi za izjemno hrvaško popularnost hercegovskega Hrvata Mata Bulića⁵⁴, ki ga karakterizira odkrito narodnjaški način petja.

Posebno zgovoren je primer Dore, televizijskega izbora hrvaške pesmi za pesem Evrovizije. Hrvaška protislovno na Evrovizijo kot predstavnike lastne nacionalne identitete pošilja prav tiste izvajalce, ki se v svojih pesmih glasbeno, besedilno in skozi estetiko scenskega nastopa spogledujejo ne z avtohtonimi glasbenimi prvinami hrvaških regij, temveč z balkanskim Drugim, od katerega geopolitično hoče zbežati. Razvidno je, da so meje kulturnih prostorov zelo porozne, kljub temu da se hrvaško občinstvo na deklarativni ravni pogosto brani kulturnih vplivov, prihajajočih od vzhodnih sosedov. Domnevi o nejasnih mejah vprid priča tudi kapilarno širjenje srbske kinematografije ter obnovitev interesa za bivše jugoslovanske skupine, kot sta Bijelo dugme in Leb i sol. Obe skupini sta v jugonostalgicarstvu, ki je na Hrvaškem zaživelo na prehodu v zdajšnje desetletje, prepoznali zlato jamo ter s turnejo pospravili velik izkupiček.

⁵² V producerski srenji dalmatinskih šlagerjev je bil zelo pomemben Zdenko Runjić.

⁵³ Hrvaška televizija pogosto predvaja njegove koncerte, na katerih se pojavljajo ustaška ikonografija in ustaški pozivi k borbi, od katerih Thompson še nikoli ni vzel distance. Njegovi koncerti so zaradi ultranacionalistične retorike in izpostavljanja fašističnih insignij prepovedovani v Avstriji, Švici, Nemčiji, na Nizozemskem, a tudi v domovini v Pulju in Umagu.

⁵⁴ Ker živi v Frankfurtu, dobi vzdevek "kralj diaspore".

V kontekstu ponovnega vračanja k zvoku novokomponiranih narodnih pesmi je leta 2000 izjemen uspeh na Hrvaškem dosegnila pesem *Godinama* Ivane Banfić in Dina Merlina, v maniri popa, ki se približuje bosanskemu melosu oz. melosu arabeske, s čimer je opogumila hrvaške izvajalce za sorodne poteze. V tej fazi se je hrvaški glasbeni trg povsem odprl za bosanske folk-pop izvajalce (Dino Merlin, Hari Mata Hari, Zdravko Čolić). V hrvaškem zgodovinskem glasbenem okviru pa ne gre zanemariti niti dolgoletnega sivoeminentnega vpliva avtorja Gorana Bregovića, ki je poleg delovanja v Bijelem dugmetu skozi ustvarjanje ali prirejanje pesmi, kot so Mesečina, Lipe cvatu ali Kalašnjikov (ki tudi med vojno niso bile nič manj popularne), v hrvaško glasbeno zavest močno zasidral romski in srbski glasbeni manirizam, oba pomembna tako za novokomponirano narodno glasbo kot tudi za turbofolk.

Zaradi vseh navedenih razlogov so se mnogi hrvaški pop izvajalci obrnili k folkizaciji ali turbofolkizaciji svojega izraza. Na ravni koketiranja z balkanskim melosom so najbližji tistemu tipu starejše generacije izvajalcev, ki so v jugoslovanskih časih elemente narodne glasbe vključevali v generične pop popevke (Neda Ukraden, Zdravko Čolić). V tem desetletju pa kaže, da hrvaško *estrado* spremlja zanimiv fenomen: pod vtisom uspeha hibrida hrvaškega popa in srbskega, bosanskega ali grškega narodnega melosa pri občinstvih so se ostanki hrvaškega popa regenerirali prav prek Balkana – tistega, od katerega se je Hrvaška hotela osamosvojiti in kulturno diferencirati. Novi popularnosti *narodnjakov* je, na videz protislovno, pomagal tudi neotradicionalni tamburaški vzlet v 90-ih, ki je kot „turbonacionalni simbol“ (Gall 2006) vrata odprl „uvoznemu vzhodnjaškemu turbonarodnjaku ali novi, pohrvateni različici novokomponirane pesmi“ (ibid.). Prva *podtalna narodnjaška* scena je namreč začela rasti takoj po zaključitvi velikih vojnih operacij (ibid.). Kakor v primeru srbskih, tako tudi hrvaških različic, kot je Vuco, je bilo očitno, da se je stereotipno razločevanje na evropeizirane in „vljudnostne Hrvate“ ter „primitivne Balkance“ razblinilo (ibid.). Papanova pa opozarja na globlji učinek: po Tuđmanovi smrti, ki ji je sledil prehod z desnih ideoloških pozicij k levim, je turbofolk nehal označevati le demarkacijsko črto med Hrvaško in Srbijo, kajti postal je tudi notranja meja, ki razdvaja „miren in tolerantni hrvaški sever“ od „nacionalističnega, dinaroidnega desničarskega juga“ (Papan, 2007). S tem je turbofolk začel razmejevati notranjo črto med Evropo in

Balkanom, a se je kaj kmalu pokazalo, da se ne „sever“ ne „jug“ ne moreta upreti čarom balkanskega *derta*⁵⁵(Papan, 2007).

5.2 Nove poti širjenja turbofolka

Kljub temu da obstaja velika diskrepanca med prisotnostjo turbofolka v osrednjih hrvaških medijih ter njegovo dejansko zastopanostjo v zasebni sferi in javnih družbenih prostorih, ni moč govoriti o popolnem medijskem ignoriranju žanra.

5.2.1 (Ne)prisotnost turbofolka v hrvaških medijih

Odnos Hrvaške nacionalne radiotelevizije (HRT) do srbskega turbofolka in *narodnjakov* se od vojne do dandanes ni spremenil. Z vidika predvajanja so mu vrata vztrajno zaprta, v nacionalni medij pa lahko prispe samo kot predmet debate⁵⁶, kjer se v funkciji nacionalnega medija kot korektiva množičnega okusa obravnava kot nezaželen fenomen.⁵⁷ Hrvaški komercialni televizijski in tiskani mediji (slednji pa so za pričujoči kulturni model manj pomembni od televizijskih in radijskih) turbofolka in *narodnjakov* prav tako ne obravnavajo kot enakopravnega kulturnega proizvoda, temveč v skladu s tabloidizirano komercialnih televizij in tiska samo posredno skozi spremljanje življenjskega sloga dela njenih obiskovalcev – pogojno rečeno hrvaških *celebrityjev*, ki

⁵⁵ Turcizem, ki pomeni uživanje v občutenju „sladke bolečine“, ki jo povzročajo ljubezenske težave.

⁵⁶ Turbofolk je kot socialno dejstvo dobil obravnavo v istoimenski nagrajeni predstavi Oliverja Frlića v produkciji Hrvaškega narodnega gledališča Ivana plemenitega Zajca iz Reke. Na nivoju parodije se s turbofolkom poigrata tudi tvorec imena žanra Rambo Amadeus z istrsko etno-jazzovsko glasbenico Tamaro Obrovac v pesmi Turbo-funk.

⁵⁷ Z drugimi besedami na HRT-ju ni slišati *narodnjakov*, o njih se le govori kot o pošasti, ki je zavladata s hrvaško popularno kulturo. Hkrati pa ostaja dejstvo, da je Hrvaška televizija skorajda celotno tekoče desetletje zanemarjala mlajše in srednje generacije kot največje konzumente popularnoglasbenega tipa zabave in jim vzkrajševala informacije o glasbenih alternativah. Po ukinitvi štirinajst let navzoče oddaje Hit Depo, ki je v predinternetni dobi na Hrvaškem poleg glasbene revije Nomad veljala za edini relevanten vir obveščanja o sodobnih urbanih trendih v popularni glasbi, HRT ni ponujala niti ene oddaje, ki bi gledalce poučevala o aktualni popularni glasbi z domačega in tujega trga. Začetek 90-ih je HRT produciral približno 15 glasbenoinformativnih oddaj (Hit Depo, Cro Pop Rock, Top DJ Mag, Metalmanija, Izvan struje, Monoplus, Električni cowboy, Crno bijelo u boji, HR Top 20, Pravo vrijeme...), zato je bilo tudi informacij o dogajanjih na sceni ter v pop kulturi več kot dovolj (Jagatić 2009). Šele 2009 je na 2. programu Hrvaške televizije s predvajanjem na dnevni ravni začel Vip Music Club, oddaja, ki predstavlja najnovejše hrvaške in inozemne videospote ter napoveduje koncerte in diskografske izdaje.

zahajajo v vedno bolj luksuzne *narodnjaške* klube. Na splošno sta razloga za hrvaški medijski odpor do turbofolka dva: *srbski element* in sporna kakovost glasbenega žanra.

Na ravni lokalnih televizijskih, še posebej pa radijskih medijev so, čeprav o relativno visoki zastopljenosti ne moremo govoriti, razmere nekoliko drugačne. Tukaj ima pomembno vlogo predvsem *volja naroda*. Narodnjake, ki jih v *kafanski* maniri v živo preigravajo hrvaške skupine, predvajajo televiziji Z1 televizija (Zagrebska televizija) in OTV (Otvorena televizija), obe delujoči v hrvaškem glavnem mestu. V Pulju deluje TV Nova, ki v večernih terminih izpolnjuje glasbene želje poslušalcev, ti pa največkrat preferirajo prav srbske (in bosanske) turbofolk videospote. Relativno majhna hrvaška radijska postaja, Radio Banovina iz Gline (v obmejnem območju proti Bosni), je postala zelo znana prav zaradi *narodnjaške* naravnosti. Čeprav si ne upa predvajati originalnih srbskih pesmi, so v njenem etru prisotne njihove hrvaške priredbe ter prenosi koncertov iz narodnjaških klubov v okolici Zagreba. Podobno glasbo, med katero se znajde tudi original srbski turbofolk ali *narodnjak*, je moč poslušati na radijskih postajah, kot so Radio Borovo, Radio Dunav, Radio Banska Kosa in druge. Večina naštetih se nahaja v hrvaških območjih, ki mejijo s Srbijo ali Bosno in ki so med vojno bila poškodovana, je pa tamkajšnje prebivalstvo, kot etnično mešano, imelo trdno ukoreninjene skupne kulturne prakse. Presenečujoče je, da se prirejeni srbski *narodnjaki* znajdejo tudi v radijskih etrih pokrajin, ki niso bile neposredno vpletene v vojno dogajanje (Radio Max in Radio Megaton v okolici Varaždina).

Narodni radio, ki je ena izmed najbolj poslušanih radijskih postaj na Hrvaškem ter prek svojih frekvenc pokriva celotno nacionalno ozemlje, predvaja predvsem hrvaško zabavno in (novokomponirano) narodno glasbo, a se prostora najde tudi za priredbe srbskih narodnjakov in bosanskih sevdalink. Čeprav zakonskih ovir za predvajanje srbske glasbe v hrvaških medijih ni, se ji za zdaj uredniki raje izogibajo ter iščejo kreativne načine, kako zadovoljiti poslušalstvo. Zaradi možnih negativnih reakcij poslušalcev je tipična tovrstna praksa prirejanje pesmi na ravni leksike. Predvsem gre za prekrajanje *ekavice* (ki da je bolj tipična za srbski jezik) v *ijekavico* (kot tradicionalne značilnosti hrvaščine), saj se lastniki bojijo prebiti še zadnjo bariero in urednikom dovoliti predvajanje originalov. Trenutne razmere in ogromna popularnost turbofolka pri mlajši in srednji generaciji, kaže, da je samo vprašanje časa, kdaj bo dozorel čas za odpiranje neke radijske ali televizijske postaje, ki se bo specializirala za srbski in bosanski turbofolk ter *narodnjake* in ob tem bogato služila. Potencialnega poslušalstva

je več kot dovolj, čeprav je gotovo, da bi del hrvaške javnosti še naprej imel zelo odklonilen odnos do tovrstne kulturne izmenjave.

5.2.2 Narodnjaški klubi in njihovi obiskovalci

5.2.2.1 Zastopanost narodnjaških klubov na Hrvaškem

Zagrebski narodnjaški klubi, v katerih se je že v vojnih 90-ih v tajnosti poslušala srbska in bosanska novokomponirana narodna glasba, so v obdobju posttuđmanistične Hrvaške, kot z nacionalizmom, avtoreferentnostjo in ksenofobijo manj obremenjenim obdobjem, začeli beležiti znatno večji promet in so zastavili trend odpiranja prostorov te vrste⁵⁸. Deset ali petnajst let po koncu vojne je na ravni glasbene izbire in v kontekstu nacionalne identitete v zavesti povprečnega Hrvata potekalo tiho pogajanje o tem, ali je turbofolk glasba sprejemljiva. Tako hrvaška kot tudi srbska nacionalna identiteta sta se v povojnem obdobju spreminjali in mnogi Hrvati so na turbofolk ali *narodnjaške* izvajalce sčasoma začeli le gledati kot na *pevce* in ne več *Srbe*. Posameznik se je moral odločiti, ali bo del tega ali pa ne: v zgodnejši fazi so se nekatere, še posebej pa znane in akademsko izobražene osebe, sramovale, če bi jih televizijska kamera ujela v narodnjaškem klubu. Danes je skorajda nerealistično misliti, da bi takšen prizor koga presenetil.

S spoznanjem o rastočem zanimanju Hrvatov za turbofolk, ki so ga začeli sprejemati na čustveni in apolitični ravni, so narodnjaški klubi vzniknili tudi v vseh drugih hrvaških regijah – v notranjosti, obmejnih področjih in morju, na obrobjih mest in v mestnih središčih, v manjših mestih in v vaseh. Zgovoren je primer vselitve *narodnjakov* v klub na ladji v strogem centru Reke, mestu, katerega scena se prav nikoli v zgodovini ni spogledovala z novokomponirano narodno glasbo⁵⁹; nazoren je tudi primer vstopa turbofolka v nekoč zelo pomembno stičišče tamkajšnje alternativno rockovske scene. Kaže, da danes pri *narodnjakih* geografska ali pa regionalna kulturna pripadnost ne igrata več vloge, kajti klubska infrastruktura je ozemlje prekrila na nacionalni ravni, po sistemu spojenih posod.

⁵⁸ Samo v okolici Zagreba jih je vsaj 23 (več v Fazlić in dr. 2006).

⁵⁹ Z izjemo tistega dela lokalne glasbene scene, ki je bil zbran okoli festivala Melodije Istre in Kvarnerja, katerega estetika je obarvana načeloma z italijanskim melosom.

5.2.2.2 Privlačnost balkanskega *narodnjaka*

Papanova meni, da so “[k]ljub javni stigmatizaciji Balkana, (...) le-tega mnogi nekoliko pogrešali – šlo je zgolj za kontinuiteto. Ljudje so preprosto nadaljevali živeti, tako kot so živeli prej, z eventualno korekcijo svojih navad za javnost, dočim so zasebno še naprej uživali v balkanskih pregrehah – turški kavi, bureku ali novokomponirani glasbi, katere popularnost je kljub javni stigmi obstala in se sčasoma postopno povečevala.” (Papan 2007) V klube, kjer se predvaja ali igra novkomponirana narodna glasba, obiskovalce privablja predvsem tista lastnost množične kulture, ki jo Dragičević-Šešićeva imenuje „potrošnja emocij“, še posebej tistih, ki se izražajo prek verbalnega jezika (Dragičević-Šešić 1994, 108). Pri novodobnem turbofolku ali *narodnjaku* besedila delujejo v isti funkciji kot v prvi fazi nastanka po 2. svetovni vojni: govorijo o neposrednih življenjskih situacijah, v katerih se najde vsak človek. Kljub preglavicam, ki jih *narodnjaki* zbujejo pri mnogih kritikih in poslušalcih (čeprav „ne obstaja *trash*, ki ga ne bi bilo s pozornim medijskim tretmajem prevesti v *mainstream*“ (Lazarin 2006)), je moč le-teh prav v prebujanju emocij, s katerimi se oseba lahko identificira. Največkrat prepevajo o nesrečni ljubezni, ljubosumju, hrepenenju ali nostalgiji, ki se jih da lažje prestatiti ob pesmi. Gotovo je ena izmed glavnih privlačnosti srbske glasbe pri Hrvatih v povsem razumljivem⁶⁰ jeziku⁶¹. Druga pomembna lastnost turbofolka pa je izrazita ritmičnost, ki napeljuje k plesu. Ob afektirano opetih čustvih in močnih ritmih pa se kot logičen del triade znotraj *narodnjaške* tradicije pojavlja alkohol, katerega množice prav ob *cajkah*⁶² uživajo s posebnim zadovoljstvom. Vzdušje v *narodnjaških* klubih podžigajo tudi *go-go* plesalke v izzivalnih oblekah, s plesanjem po mizah in razbijanjem kozarcev pa se razbije vsaka zadržanost obiskovalcev.

⁶⁰ Dokaz o tem, da je včasih uradni jezik Jugoslovanov sedaj poslužil na pozitiven način v manj uradnem, a nič ožjem kontekstu, poiščemo v dejstvu, da čeprav je turbofolku ali *narodnjaku* na zvočni ravni podobna kakšna turška *arabeska* ali grški *laiko*, takšne popularnosti naštetih žanri ne morejo pričakovati, zaradi nezmožnosti neposredne komunikacije z občinstvom, ki se sporazumeva znotraj povsem različne družine jezikov.

⁶¹ Nekdanja srbohrvaščina je frakcionirana kar v štiri uradne jezike: hrvaščino, srbsščino, bosanščino (bošnjaščino) in crnogorščino.

⁶² Izraz, ki ga na Hrvaškem uporabljajo kot sopomenko za srbski turbofolk ali *narodnjak*.

5.2.2.3 Kriminalni milje

Lazarinova ugotavlja, da je rast števila lokalov in klubov, v katerih se na Hrvaškem zadnjih let poslušajo turbofolk ali *narodnjaki*, dobila medijsko pozornost šele potem, ko so se spoštovalci le-teh začeli pojavljati v črnih kronikah (Lazarin 2006). Medijski interes so sprožili številni obračuni kriminalnega miljeja, ki so se odigrali *pred*, in ne v narodnjaških klubih (ibid.). Temu zahvaljujoč je „v najširši medijski rabi pojem turbofolka zaživel ne le kot slabšalna oznaka glasbe (...), temveč tudi 'celotnega vtisa', skorajda življenjskega sloga.“ (ibid.). Trditev, da „na krvoprelitje spodbujajo *narodnjaški* teksti“, pa ni veljavna, saj ti ne vršijo nasilja in ne ogrožajo – „za kriminal je odgovorna kriminalna manjšina, tj. njena incestuozna vez z družbeno in socialno elito.“ (ibid.) S sceno narodnjaških klubov so namreč povezani „mafijci, zlate verige, *hudi* avtomobili, orožje, droge – in umorstva. Pred tremi leti je bilo v Zagrebu „v samo petnajstih dneh ranjenih devet ljudi v treh ločenih obračunih“ pred klubi Fontana, Pasha in Ludnica (Duspara 2006). Raziskovanje časopisa Globus je pokazalo, da znotraj narodnjaških klubov obstaja zelo čvrst rediteljski aparat, ki vse obiskovalce pred vhomom preverja z metalnimi detektorji (Fazlić in dr. 2006). Kljub policiji, ki pogosto nadzoruje promet v smeri narodnjaških klubov, tistim, ki „iščejo težave“, ni možno preprečiti nošenja nelegalnega ognjenega orožja (a tudi baseball palic) in prepovedanih substanc v avtomobilih. Okolica narodnjaškega kluba je pogosto prostor obračunov, povezanih z dolgovi, švercom avtomobilov in poskusi „prevzemanja teritorija“ mafijskih bosov (Fazlić in dr. 2006). Razlog temu je moč poiskati v obdobju desetletja, ki je minilo. Takrat je nastala „nova družbena elita, sestavljena iz pripadnikov politične elite, ki nase odevajo obleko 'meščanskega'“ (Zlatar 2001, 66), najbolj pa se je prezentirala prek statusnih simbolov – luksuznih avtomobilov in predmetov, namenjenih „pokazovanju“ (ibid.). V roko z „uničenjem vrednostnih sistemov“, ki jih je povzročilo obdobje vojne in tranzicije, s poudarkom na nepravilnem procesu privatizacije, pa je zrastel novi „sistem vrednot“, ki je ob popolni krizi družbe dovoljeval „ukrasti in ubiti brez kazni, obogateti čez noč, kupiti ugled in diplomu“ (ibid.). Kaže, da tranzicijske elite, katerih življenjski slogi so se izoblikovali prav v pogojih „divjega kapitalizma“, najraje zahajajo prav v narodnjaške klube (kjer uživajo v, če uporabimo Čolovičev izraz, novokomponirani „divji književnosti“). Zato ne preseneča, da milje povezan z le-temi ustvarja specifične oblike nasilja, kot so izsiljevanje, razni oderuški modeli in šverci, isto pa se je v 90-ih primerilo v Srbiji.

5.2.2.4 „Zlata mladež“

Otroci prve generacije *tajkunov* (kot izjemno bogatih posameznikov, ki so do svojega premoženja prišli na netransparenten način) nadaljujejo življenjski slog staršev. Na Hrvaškem so znani kot „zlata mladež“. Osnovni pogoj, ki ga njeni pripadniki zadovoljujejo, je premožnost, kaže pa, da se skupne značilnosti tukaj pogosto ustavijo. Podskupin „zlate mladeži“ naj bi bilo vsaj štiri. Med prvimi se nahajajo „atini sinčki in hčerke“, ki živijo pod finančnim pokroviteljstvom staršev, najbolj pogosto premožnih odvetnikov in lastnikov podjetij; na drugem mestu so t. i. „*klinci*“, ki so v najstniški dobi in zgodnjih dvajsetih obtičali z druge strani zakona; tretja skupina so t. i. „kontroverzni podjetniki“, ki sredstva za mondeno zabavo služijo prek ilegalnih poslov z avtomobili; na zadnjem mestu so *wannabeji*, ki posnemajo življenjski slog prototipskih pripadnikov „zlate mladeži“ (Radaljac 2006). Zna se primeriti, da mladi iz zadnje skupine „pogosto postanejo 'kontroverzni podjetniki', saj jim razpečevanje mamil ali podobne kriminalne dejavnosti lahko omogočijo vstop v kroge, ki veljajo za 'prvo ligo'“ (Radaljac 2006). Ko gre za drogo, je skorajda javna skrivnost, da je med „zlato mladeži“ najbolj cenjen kokain (popularno poimenovan *koka* in *belo*), saj gre za izziv, ki si ga lahko privoščijo samo premožnejši. (ibid.) Povprečen pripadnik ali pripadnica „zlate mladeži“ vlaga ogromno denarja v zunanji izgled, pri čemer so spolne vloge močno ločene. Moški so tekmovalni ter poskušajo delovati izrazito mačistično, pri čemer so jim v pomoč „dodatki“, kot so brazgotine, usnjene jakne, debele zlate ogrlice, močan parfum in drag avtomobil. Vloga žensk je izrazito erotizirana, saj gre za sistem, ki s seboj prinaša tako maskulinizacijo kot tudi komercializacijo ženskosti in ženskih vlog (pevke, plesalke, hostese). Za ženski model „zlate mladeži“ je tipična ikonografija, ki vključuje seksi obleke z globokim dekoltejem, visoke petke, močna ličila – na splošno podoba, ki daje vtis premožnosti, a tudi nesofisticirane in prezgodnje „zrelosti“. Sorodno zunanjo podobo, kot je tista, ki jo neguje „zlata mladež“, krepijo tudi pripadniki iz nogometnega, modnega, estradnega in poslovnega miljeja, ki prek pojavljanja v *narodnjaških* klubih bolj luksuznega tipa iščejo publiciteto.

5.2.2.5 Obiskovalci in glasbena ponudba *narodnjaških* klubov

Po *boomu*, ki ga je *narodnjaška* scena na Hrvaškem doživela pred približno štirimi leti, se je pokazalo, da danes demografska, premoženjska in izobrazbena struktura nimajo več pomembne vloge pri poskusu določanja občinstva novokomponiranega žanra. Turbofolk in *narodnjake* v *narodnjaških* klubih pridejo

poslušati najstniki, delavci, študentje, akademiki, zaposleni na višjih družbenih pozicijah, a tudi tisti, ki so tik pred koncem delovne dobe. Med njimi gotovo prevladujejo najstniki, ki tovrstno glasbo poslušajo tudi doma. Danes je internetizacija na Hrvaškem visoka ter si (ne oziraje se na ilegalnost tovrstnega početja) lahko vsakdo privoščiti poslušanje tiste glasbo, ki mu ustreza. Zato hreščanje *narodnjakov* iz zvočnikov v javnem prometu ali iz notranjosti avtomobilov nobenega ne preseneča več. Raziskava Jutarnjega lista je pokazala, da kar 43 % najstnikov prizna, da posluša *narodnjake* (več v Lazarin 2006), odstotek bi se pa verjetno povečal, če bi bili vsi popolnoma iskreni. Starši, še posebej očetje mladostnikov, namreč pogosto svojim otrokom prepovedujejo, da bi poslušali srbski turbofolk ali *narodnjake*, saj jih ti spominjajo na vojno travmo, ter so mnenja, da novokomponirane pesmi na posreden način opevajo okupatorje.

Tisti del popularnoglasbenega občinstva, ki zahaja v narodnjaške klube, je moč deliti v tri skupine: tiste posameznike, ki so z vojno in nacionalnimi identitetami neobremenjeni, jugonostalgicarje, a tudi hrvaške konzervativne desničarje, kar je morda razločljivo znotraj simbioze narodne glasbe in ideje nacije (hrvaška narodna glasba iz največjih utrd desničarstva, kot je to Dalmatinska zagora, pa ima nekatere sorodnosti s srbsko). Za razliko od generacije, med katero se znajdejo danes starši tistih najstnikov, ki poslušajo srbski *turbofolk*, pa imajo sami mladostniki o vojni le narativno znanje in ne neposredno izkušnjo. Medtem ko so neobremenjeni s predsodki in jim ne gre za politično, temveč izključno glasbeno izbiro, sočasno izzivajo očetov model in s konzumiranjem prepovedanega, a sladkega sadeža izražajo svoj upor. Na ravni same konsumpcije pa mladi v *narodnjaških* klubih vidijo dobro in nezadržano zabavo, fantje pa tudi menijo, da se dekleta najlažje spozna prav tam, češ da so komunikativne in „neproblematične“. Lastniki se zavedajo, da bodo največji promet realizirali, če bo v njihovih klubih veliko pripadnic ženskega spola, zato za le-te vstopnine zelo pogosto ni, dočim morajo moški za vstop izdvojiti včasih tudi precejšnji znesek, odvisno od prestižnosti in priljubljenosti kluba.

Občinstvo je srbski turbofolk na Hrvaškem, za razliko od svojega matičnega miljeja, gradil od spodaj, saj se je prenašal na neformalni ravni od ust do ust. V začetku tega desetletja je turbofolk na Hrvaškem veljal za subkulturo, medtem ko ga danes vidimo kot sestavni del hrvaške *mainstream* popularne kulture. Če so mladi včasih na narodnjake hodili samo „zato, ker tja hodijo njihovi prijatelji“, danes hodijo tja, ker menijo, da „nikjer drugje ni tako dobre zabave, kot je na *cajkah*“. Obiskovalec v nekem internetnem komentarju nazorno povzema kolektivno čustvo mnogih novejših klubskih

gostov, saj je v začetku *narodnjake* mogel poslušati samo, če je zraven bil alkohol, „kasneje ti pa preprosto vstopijo v kri in se ne moreš delati, da tega ne poslušáš, če poznaš vse izvajalce in vse pesmi ...“. Še posebej v zadnjem času se pojavlja trend, da v narodnjaške klube zahajajo tudi tisti, ki so v glasbi usmerjeni celo „alternativno“ (tj. po modelu, ki izprašuje vrednote dominantne ideologije), turbofolka menda nikoli ne poslušajo doma, si pa „za hec“ pod vplivom alkohola privoščijo malo *narodnjaške* zabave v živo.

V hrvaških narodnjaških klubih lastniki glasbo posredujejo na več načinov. Med delovnim tednom ponavadi le predvajajo pesmi z nosilcev zvoka, medtem ko konec tedna ponujajo živo glasbo. Na *narodnjaških* odrih nastopajo tako srbski kot tudi hrvaški *kafanski* bendi z neizogibno *pevaljko* (pevko), najbolj pa so zagotovo obiskani koncerti srbskih in bosanskih turbofolk in *narodnjaških* zvezd. Z izjemo Cece, ki bo za Hrvate verjetno za vedno politično skrajno stigmatizirana, so v narodnjaških klubih na Hrvaškem že nastopila kar najznačilnejša imena balkanske folk scene: Indira Radić, Seka Aleksić, Dara Bubamara, Dragana Mirković, Sinan Šakić, Mile Kitić, Sejo Kalač in drugi. Njihovemu modelu poskušajo slediti tudi nekateri hrvaški izvajalci, ki niso pomembno prisotni v medijih, so pa del hrvaške turbofolk infrastrukture, med katerimi se nahajajo Duško Kuliš, Vesna Pezo, Ivan Zak, Leya, Milijan Knežević in Slavko Sigurnjak. Vsekakor pa je kot predsednik v hrvaški javnosti odjeknila pesem, s katero je Severina leta 2006 Hrvaško predstavljala na izboru za pesem Evrovizije v Atinah. Tako kot besedilo, melos, ritem, izbira instrumentarija, način petja in igranja Severinine spremljevalne skupine sta tudi garderoba in odrska izvedba pesmi „Moja štikla“⁶³ pričala o rojstvu prve hrvaške turbofolk uspešnice. Frith namreč poudarja, da samega žanra niti „ne določata oblika ali stil samega glasbenega teksta, temveč percepcija občinstva o njenem stilu in pomenu, kar se na najpomembnejši način definira med izvajanjem“, zato „izvajalci lahko oblikujejo, okrepijo ali celo spremenijo žanr.“ (Frith 1996, 94) „Moja štikla“ je uporabila motive narodne glasbe Dalmatinske zagore in Hercegovine, Severina pa je z balkanskim folkom zasvojenemu hrvaškemu občinstvu pod pretvezo „performansa“ pokazala na legitimiteto poslušanja *narodnjakov* in turbofolka. S tem je simbolično celotni folkizirani hrvaški estradi širom odprla vrata do

⁶³ Zgovorno, aranžma za „Mojo štiklo“ je podpisal Goran Bregović.

nezanemarljivo številčnega srbskega avditorija.⁶⁴ Simptomatično je Severina, na Hrvaškem znana tudi kot Seve Nazionale, prav v središču Šumadije, Kragujevcu, svojo uspešnico *Dalmatinka* zaključila z verzom *Dalmatinka Srbijanka*.

5.3 O konfliktnosti in sinergiji srbskega in hrvaškega folk-popa

Ena izmed največjih turbofolk zvezd, Seka Aleksić, je o Hrvatih izjavila:

Njihova javnost se ne more več pretvarjati. Navaden Hrvat rad sliši dober *narodnjak*. Vedno več je tistih, ki so se odločili biti tisto, kar so, in prenehali igrati visokega meščanstva, če celo največja elita v vseh državah nekdanje Jugoslavije posluša folk. Iz Hrvaške je vedno prihajal dober *zabavnjak*, iz Srbije pa dober *narodnjak*. Tako so lahko bili vsi zadovoljni. Meja, ki so jo postavili politiki, enostavno ne zmore uničiti tega ustvarjenega modela, ki je služil za razvedrilo in veselje. (Perić in Đaković, 2006)

Ceca je svojčas predelala staro uspešnico hrvaške skupine Magazin „Put putujem“, Severina je priredila pesem „Dodirni mi kolena“ srbske skupine Zana, Doris Dragović pa bila obtožena plagiranja Cecine pesmi „Drugarice“. *Estradi* se zavedata, da se jim z medsebojnim dopolnjevanjem smehlja izkupiček trga, na katerem živi dvanajst milijonov potencialnih poslušalcev, glasbeni producenti iz Hrvaške in Srbije pa zavoljo osvajanja trga in ubiranja iztržka iz avtorskih tantiem že dobro poslujejo. Izrazito množično obiskan solistični koncert, na katerem je v Zagrebu pred petimi leti nastopil srbski folk-pop⁶⁵ pevec Željko Joksimović, in novejši stil domnevno izrazito urbano usmerjenih izvajalcev (Lana Jurčević, Maja Šuput, Karma, Sandi Cenov, Colonia) sta dodatno pokazala, da se hrvaško in srbsko *mainstream* občinstvo počasi, a zagotovo gibata drug proti drugemu. Kaže, da sta se petnajst let po vojni hrvaški in srbski folk-pop izkazala kot estetsko isti kulturni proizvod, le da imata različno genezo: hrvaški je nastal z apropiacijo balkanskih glasbenih elementov, medtem ko je srbski nastal po linearni poti čiščenja *narodnih* elementov ter hibridizacije novokomponirane narodne glasbe z zahodnjaškimi pop oblikami. Na ravni besedila je na hrvaški estradi moč opaziti vedno bolj prozaične *narodnjaške* teme, brez pretirane skrbi za dodelanost ali

⁶⁴ Temu vprid priča tudi Severininino sodelovanje z Goranom Bregovićem ter razvpito srbsko avtorico *narodnjaških* besedil Marino Tucaković, ki sta ji spisala album *Zdravo Marijo* iz leta 2008. Ta vsebuje ljubezenska besedila, zapakirana v narodnjaško (*kafansko*), turbofolk ali pa tamburaško in starogradsko glasbeno estetiko, znajde se pa prostora tudi za romski melos in dinarske glasbene folklorizme dalmatinskega zaledja na meji s Hercegovino. Na tej ravni deluje Severinina glasba novejšega datuma kot kondenzat „bivšega jugoslovanskega“ glasbenega okusa.

⁶⁵ Občasno se spogleduje tudi s turbofolkom.

sofisticiranost; kvečjemu, neposrednost in enostavnost sta potencirani, saj pesem s tem prispe do srži večjega števila poslušalcev. Kar zadeva melos, je na dominantno pozicijo prav tako stopila Srbija, saj je Hrvaška tista, ki se je v estetiki same glasbe bolj približala Srbiji, prej kot nasprotno. Glasbeni elementi Srbije in Bosne so se pred hrvaškim občinstvom že toliko dokazali kot uspešni, da se je tamkajšnja pop industrija le osredotočila na tisto, kar je zasledila kot zmagovito formulo. Dejstvo je, da so *narodnjaki* danes na Hrvaškem zelo iskano blago. Tisto, česar pa kot ultimativnega simbola srbstva – čeprav ne gre za srbsko ekskluzivo –, hrvaška estrada ni prevzela, je melizmatično petje⁶⁶, ki je v Srbiji neizogiben del narodnjaške-turbofolk formulaičnosti.

Za razliko od srbskega medijskega tretmaja Severininega prvega velikega beograjskega koncerta, ki je bil napovedovan kot pevkin „koncert življenja“, so hrvaški mediji nedavno ponovno odmevali z verbalnim linčem zoper Srbe, tokrat v povezavi s koncertom zdaleč največje zvezde srbske novokomponirane narodne glasbe v predvojnem obdobju. Za prepoved koncerta Lepe Brene v Zagrebu so se zalagala številna združenja hrvaških branilcev, z negativnimi reakcijami pa so odmevale tudi kontaktne oddaje v radijskih etrih in spletni forumi. Lepo Breno je kot simbol nekdanjega skupnega režima zaradi neke fotografije starejšega datuma, na kateri je pevka oblečena v maskirni modrček in maskirno vojaško srajco, del hrvaške javnosti označil za „četnikušo“, čeprav na njeno povezavo z velikosrbstvom (za razliko od mednarodno zaznane Thompsonove naveze na ustaštvo v besedilih, retoriki in ikonografiji) gotovo ni moč pokazati s prstom. Izkazalo se je, da nasprotniki le niso bili dovolj glasni, koncert pa je minil brez težav in s polno nabitim prostorom za obiskovalce. Po drugi strani bi znalo presenetiti, da hrvaški oboževalci v Slovenijo hodijo na koncerte Riblje Čorbe, katere frontmen, srbski pop-rock zvezdnik Bora Čorba (Bora Đorđević), je četniški simpatizer. Med hrvaškimi izvajalci srbskih koncertnih odrov vztrajno ne nameravajo obiskati Mišo Kovač (čigar sin je poginil med srbsko-hrvaško vojno), Giuliano in Oliver Dragojević, isto pa velja za tako med Srbi kot tudi Hrvati zelo popularnega bosanskega pevca Dina Merlina (ki sodeluje tako s hrvaškimi pevkami, kot sta Ivana Banfić ali Nina Badrić, kot tudi s srbskim zvezdnikom Željkom Joksimovićem). V rekonstrukciji nekdanjega skupnega kulturnega prostora je bil zelo uspešen pokojni pevec mlajše generacije, Toše Proeski, ki si je po razmerno neopaženih albumih v materinski makedonščini največjo popularnost pridobil prek albumov, ki jih

⁶⁶ „Žanrske mape se spreminjajo v odvisnosti od tega, komu so namenjene.“ (Frith 1996, 77)

je posnel v hrvaščini in srbščini. Edini pevec, ki morda premore zbrati vse „bivše Jugoslovane“ in v jugonostalgicnem slogu prebuditi podobe iz mirnodobskih skupnih časov, je Đorđe Balašević.

SKLEP

Vsi opisani procesi so pokazali, da kljub delni regeneraciji, ki jo je doživel bivši jugoslovanski glasbeni trg, priljubljenost kulturnih pojavov na Hrvaškem ni neodvisna od notranjega in zunanjega konfliktnega dinamizma hrvaške in srbske nacionalne identitete. Po eni strani so dogajanja na hrvaški glasbeni sceni v zadnjem petletju pokazala, da je v kulturnem smislu Hrvaška na nivoju glasbenih preferenc fetišistično fiksirana na Balkan. Po drugi strani Hrvati lastne *estradniške* glasbe, četudi se ta še tako nagiba srbski, nikoli ne bi bili zmožni oklicati za narodnjaško ali turbofolkovsko, saj smatrajo, da bi s tem priznali bodisi geopolitično Srbijo bodisi srbohrvaškost, ki ju po vojni nista pripravljena ponovno sprejeti oz. ponotranjiti.

Medtem ko je za vrhunec skrojene kulturne nekompatibilnosti med Hrvaško in Srbijo veljal vzpon turbofolka v Srbiji med vojno, se je pokazalo, da je diskontinuiteta v legalni izmenjavi kulturnih dobrin med državama bila politično pogojena in le navidezna, saj se na neuradni ravni ni nikoli niti ustavila. Tako se je primerilo, da je dandanes turbofolk, ki je bil v Srbiji med vojno promoviran kot življenjski slog, na Hrvaškem pa v istem času javno razglašan kot sovražniška *musica non grata*, osvojil dobršen del hrvaških poslušalcev. Kvečjemu je tako aktivne kot tudi pasivne poslušalce v afirmativnem smislu senzibiliziral za narodnjaški zvok in se skozi estetske permutacije v obliki „*ponarodnjačenih*“ besedil hrvaških pop pesmi ter balkanskih melodičnih in ritmičnih motivov utelesil kot segment hrvaškega *mainstreama*.

Turbofolk glasba je v ideološkem smislu delno pripomogla k povojnem izboljšanju odnosa med hrvaško in srbsko nacionalno identiteto. To nam da misliti, da se kulturne identitete ne da zlahka zamenjati, kljub pritiskom političnih režimov. Po drugi strani o ambivalentnosti med tema pričajo številni internetni komentarji, ki jih lahko razumemo kot *vox populi* v njegovi najčistejši različici, saj izhajajo iz anonimno izraženih globokih zasebnih prepričanj in onkraj strahu od sankcij neposrednega družbenega okolja ali javnosti. Izjave Srbov, Hrvatov, Bošnjakov in Kosovarjev izpod malodane vsakega turbofolk ali narodnjaškega videospota na spletnem video servisu *YouTube* utelešajo izrazit nacionalistični sovražni govor⁶⁷ šovinističnega tipa. To

⁶⁷ „Sovražni govor je izražanje mnenj in idej, ki so po svoji naravi diskriminatorne (ksenofobične, rasistične, homofobične in podobno) in uperjene proti različnim manjšinam (etničnim, narodnim, verskim, kulturnim, spolnim in podobno). (...) Temelji na prepričanju, da so nekateri ljudje manjvredni, ker zaradi posamezne osebne okoliščine pripadajo določeni skupini. Te osebne okoliščine so lahko:

nakazuje, da je orientalistični diskurz, usmerjen zoper Srbe kot Druge, za Hrvate še vedno visoko polemična zadeva. Zato kljub načelnemu utišanju prerekanj med Hrvati in Srbi ter domnevni stabilizaciji političnih odnosov med narodoma o sinergizmu estrad Hrvaške in Srbije za zdaj lahko govorimo s prevlado ekonomskega dejavnika v mislih.

In spet, za čvrsto integracijo trga ne zadostujejo le komercialni razlogi. Domneve o pacifizmu ter dokončni izgladitvi spora med srbsko in hrvaško kulturno paradigmo za zdaj kažejo, da še niso realistične. Po vseh vojnah v prejšnjem in tem desetletju na prostoru nekdanje Jugoslavije se je sodelovanje med kulturama izkazalo kot možno preživetja, saj je trgu le uspelo poprijeti značilnosti transnacionalnega. Vendarle se ta od jugoslovanskega razlikuje v stopnji integracije, kar je posebej razvidno na ravni medijskega podpiranja in oglaševanja. Hrvaški narod in tamkajšnji oblastni aparat se na vse krepilje poskušata politično in kulturno približati Evropi, a sta vendarle nezmožna razrešiti s prisotnostjo „Balkana“ v sebi. Če zaradi tega ne bi čutila tesnobe, ne bi s tem bilo nič narobe, a Hrvaško „njen“ „Balkan“ očitno sočasno razveseljuje in žali, kar je razvidno tudi v odnosu do narodnjakov. Trenutno ni moč predvideti, ali je sinergija srbskega in hrvaškega pop-folka pot nazaj k bratstvu, če ne že enotnosti, a vendarle lahko ugotovimo, da napetost in nerazrešenost odnosa med hrvaško in srbsko nacionalno identiteto še vedno vplivata na glasbene preference tamkajšnjih občinstev, še – vsaka glasba *je* politična.

narodnost, rasa ali etnično poreklo, versko ali drugo prepričanje, spol, zdravstveno stanje, jezik, spolna usmerjenost, invalidnost, starost, gmotno stanje, izobrazba, družbeni položaj in drugo. Glavni cilj sovražnega govora je razčlovečiti tiste, proti katerim je usmerjen, njegov namen pa je ponižati, prestrašiti in spodbuditi nasilje.“ (Spletno oko 2009).

LITERATURA

1. Adorno, Theodor W. 1986. *Uvod v sociologijo glasbe*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
2. --- 2000. *On Popular Music*. Dostopno prek: http://www.icce.rug.nl/~soundscapes/DATABASES/SWA/On_popular_music_1.shtml (6. avgust 2009).
3. Althusser, Louis. 1980a. O ideologiji. V *Ideologija in estetski učinek*, ur. Zoja Skušek-Močnik, 317–322. Ljubljana: Cankarjeva založba.
4. --- 1980b. O razmerju umetnosti do spoznanja in ideologije. V *Ideologija in estetski učinek*, ur. Zoja Skušek-Močnik, 323–327. Ljubljana: Cankarjeva založba.
5. Amadeus, Rambo. 2005. *Turbo folk*. Dostopno prek: http://www.cafe.ba/tekstovi/15592_Turbo-folk.html (14. julij 2009).
6. Baskar, Bojan. 2007. Austronostalgia and Yugonostalgia in the Western Balkans. V *Europe and its Other: Notes on the Balkans*, ur. Božidar Jezernik, Rajko Muršič in Alenka Bartulović, 45–62. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za etnologijo in kulturno antropologijo.
7. Bezić, Jerko. 1988. Contemporary Trends in the Folk Music of Yugoslavia. V *Contributions to the Study of Contemporary Folklore in Croatia*, ur. Zorica Rajković, 49–73. Zagreb: Zavod za istraživanje folklor (Posebna izdaja 9).
8. Bezić, Nada. 2001. Tamburica – hrvatski izvozni proizvod na prijelazu 19. u 20. stoljeće. *Narodna umjetnost* 38 (2): 97–115. Dostopno prek: <http://hrcak.srce.hr/file/52973> (3. september 2009).
9. Biti, Marina in Diana Grgurić. 2009. Politička kontaminacija estradnoga prostora. *Novi list, Tjedni kulturni prilog Mediteran* 732 (6. september).
10. Bogojeva-Magzan, Maša. 2005. *Music as an Ideological Construct: Prevailing Ideology in the Music Curricula in Croatia before and after its Independence*. Dostopno prek: <http://etd.ohiolink.edu/send-pdf.cgi?kent1114017140> (1. september 2009).
11. Ceca. 1990. *Drugarice, prokletnice*. Beograd: PGP RTB.
12. --- 1996. *Kad bi bio ranjen*. Dostopno prek: <http://tekstovi.net/2,87,3209.html> (1. avgust 2009).

13. --- 2007. *Put putujem.* Dostopno prek: <http://www.youtube.com/watch?v=gE80aMKmmFM> (15. september)
14. Čaić, Đuka. 1990. Hrvatine. (Ni uradno izdano.)
15. Čolović, Ivan. 1984. *Divlja književnost.* Beograd: Nolit, Biblioteka Sazvežđa.
16. De La Brosse, Renaud. 2003. *Political Propaganda and the Plan to Create a "State for All Serbs" – Consequences of Using the Media for Ultra-Nationalist Ends.* Dostopno prek: http://hague.bard.edu/reports/de_la_brosse_pt1.pdf (3. avgust 2009).
17. Denich, Bette. 2000. Unmaking Multiethnicity in Yugoslavia – Media and Metamorphosis. V *Neighbors at War – Anthropological Perspectives on Yugoslav Ethnicity, Culture, and History*, ur. Joel M. Halpern in David A. Kideckel, 39–55. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press.
18. Despalatović, Elinor. 2000. The Roots of the War in Croatia. V *Neighbors at War – Anthropological Perspectives on Yugoslav Ethnicity, Culture, and History*, ur. Joel M. Halpern in David A. Kideckel, 81–102. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press.
19. Dragičević-Šešić, Milena. 1994. *Neofolk kultura – publika i njene zvezde.* Sremski Karlovci – Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
20. Dragišić, Jovan. 2009. *Kako je HRT stvorio Marka Perkovića Thompsona.* Dostopno prek: <http://www.index.hr/vijesti/clanak/kako-je-hrt-stvorio-marka-perkovica-thompsona/442465.aspx> (6. avgust 2009).
21. Drakulić, Slavenka. 2003. Intelektualci kao loši momci. *Sarajevske sveske* (4): 71–76.
22. Duspara, Mario. 2006. Klubovi za polusvijet i pomodare. *Nacional*, 23. januar. Dostopno prek: <http://www.nacional.hr/clanak/22758/klubovi-za-polusvijet-i-pomodare> (2. avgust 2009).
23. Đorđević, Bora. *E moj družo zagrebački.* Dostopno prek: <http://www.svastara.com/muzika/?tekst=11333> (27. julij 2009).
24. Electro Team. 1992. *Molitva za mir.* Zagreb: Croatia Records.
25. Emsley, Clive. 2003. *War, Culture and Memory.* London: The Open University.
26. Fazlić, Amina, Andreja Bratić, Franjo Marić in Gordan Malić. 2006. 20 najopasnijih mjesta za noćni provod. *Globus*, 27. januar. Dostopno prek: <http://www.globus.com.hr/Clanak.aspx?BrojID=144&ClanakID=3659> (4. september 2009).

27. Fjorović, Anuška. 2003. Srbija je napala Hrvatsku i njihov se predsjednik morao ispričati u ime države. *Vjesnik*, 13. september. Dostopno prek: <http://www.vjesnik.hr/pdf/2003%5C09%5C13%5C05A5.PDF> (3. avgust 2009).
28. Frith, Simon. 1986. *Zvočni učinki: mladina, brezdelje in politika rock and rolla*. Ljubljana: Univerzitetna konferenca ZSMS – Republiška konferenca ZSMS.
29. --- 1996. *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
30. Gall, Zlatko. 2006. Šlager ostima dobio po kostima. *Slobodna Dalmacija*, 9. september. Dostopno prek: <http://arhiv.slobodnadalmacija.hr/20060909/spektar04.asp> (14. avgust 2009).
31. Glavan, Darko. 2008. *Punk*. Zagreb: Fortuna.
32. Gordy, Eric D. 1999. *The Culture of Power in Serbia: Nationalism and the Destruction of Alternatives*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.
33. Halpern, Joel M. in David A. Kideckel. 2000. Introduction: The End of Yugoslavia Observed. V *Neighbors at War – Anthropological Perspectives on Yugoslav Ethnicity, Culture, and History*, ur. Joel M. Halpern in David A. Kideckel, 3–18. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press.
34. Hammel, E. A. 2000. Lessons from the Yugoslav Labirinth. V *Neighbors at War – Anthropological Perspectives on Yugoslav Ethnicity, Culture, and History*, ur. Joel M. Halpern in David A. Kideckel, 19–38. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press.
35. Hartman, Gary. 2008. *The History of Texas Music*. Texas A&M University Press.
36. *Hrvatski memorijalno-dokumentacijski centar Domovinskog rata*. 2009. Dostopno prek: <http://www.centardomovinskograta.hr/1995.html> (12. julij 2009).
37. Jagatić, Dubravko. 2009. *Na televiziji: Pop kultura?* Dostopno prek: <http://mojtv.hr/magazin/1814/na-televiziji-pop-kultura.aspx> (31. julij 2009).
38. Jansen, Stef. 2002. Svakodnevni orijentalizam: doživljaj 'Balkana'/Evrope' u Beogradu i Zagrebu. *Filozofija i društvo* (18): 33–72.
39. Jelinić, Berislav. 2002. Prodor hrvatskih tvrtki u Srbiju. *Nacional*, 11. december. Dostopno prek: <http://www.nacional.hr/clanak/10443/prodor-hrvatskih-tvrtki-u-srbiju> (23. julij 2009).
40. Jovanović, Jelena. 2004. The Power of Recently Revitalized Serbian Rural Folk Music in Urban Settings – Chapter 7. V *Music, Power and Politics*, ur. Annie Janeiro Randall, 133–142. New York–London: Routledge.

41. Kalčić, Špela. 2007. "Kar se zasliši od vzhoda in severa znani grozoviti krik: 'Alah Alah!': transmisija vednosti o Islamu skozi presojo nacionalnih "mitozgodovin" o obdobju "turških vpadov". *Razprave in gradivo* (53–54): 251–277. Dostopno prek: http://www2.arnes.si/~ljinv16/RIG/RIG%2053_54/rig%2053%20kalcic.pdf (22. avgust 2009).
42. Kesić, Vesna. 1994. Od štovanja do silovanja ili od Majke Domovine do hrvatske "posrnule" žene. *Kruh i ruže* (1): 10–13.
43. Kolar-Panov, Dona. 1996. *Video, War, and the Diasporic Imagination*. New York–London: Routledge.
44. Kronja, Ivana. 1999. Potkultura "novokomponovanih". *Kultura: časopis za teoriju i sociologiju kulture i kulturnu politiku* (99): 103–114.
45. --- 2002. Naknadna razmatranja o turbofolku. *Kultura: časopis za teoriju i sociologiju kulture i kulturnu politiku* (102): 8–18.
46. KUD Idijoti. 1997. *Jebem ti rat*. Zagreb: Dancing Bear.
47. Kumer, Zmaga. 1977. *Etnomuzikologija: razgled po znanosti o ljudski glasbi*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, PZE za muzikologijo.
48. --- 1988. *Etnomuzikologija: razgled po znanosti o ljudski glasbi*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za muzikologijo.
49. Kurkela, Vesa. 2002. *Producing Oriental: A Perspective on Bulgarian Popular Music*. Dostopno prek: <http://www.uta.fi/laitokset/mustut/populaarimusiikki/aineisto/oriest.PDF> (11. avgust 2009).
50. Lazarin, Branimira. 2006. 43% tinejdžera sluša narodnjake. *Jutarnji list*, 11. marec. Dostopno prek: http://www.jutarnji.hr/magazin/clanak/art-2006,3,11,tinejdzeri_narodnjaci,16091.jl (20. julij 2009).
51. Leburic, Anči, Renata Relja in Tina Božić. 2007. *Disko generacija: sociološka istraživanja noćne zabave mladih*. Dostopno prek: <http://www.ffst.hr/dokumenti/izdavastvo/znanstveni/disco/diskogen.pdf> (23. avgust 2009).
52. Lindstrom, Nicole in Maple Rasza. 1998. *Reimagining the Balkans*. Dostopno prek: <http://www.hks.harvard.edu/kokkalis/GSW1/GSW1/03%20Lindstrom%20Razsa.pdf> (18. avgust 2009).

53. Longinović, Tomislav. 2000. Music Wars: Blood and Song at the End of Yugoslavia. V *Music and the Racial Imagination*, ur. Ronald Radano in Philip V. Bohlman, 622–643. Chicago: University of Chicago Press.
54. Lovrec-Purić, Tomaž. 2004. *Popularna glasba in razpad SFRJ*. Dostopno prek: <http://dk.fdv.uni-lj.si/dela/Lovrec-Puric-Tomaz.PDF> (1. julij 2009).
55. Magazin. 2000. *Minus i plus*. Dostopno prek: <http://tekstovi.net/2,95,8072.html> (15. julij 2009).
56. Malović, Stjepan and Gary W. Selnow. 2001. *The People, Press, and Politics of Croatia*. Westport: Praeger Publishers.
57. Maršan, Đani. 1993. *Bože, čuvaj Hrvatsku*. Zagreb: Croatia Records.
58. Merlin, Dino in Ivana Banfić. 2000. *Godinama*. Gelsenkirchen-Buer: InTakt Records.
59. Muršič, Rajko. 1993a. *Neubesedljive zvočne igre: od filozofije k antropologiji glasbe*. Maribor: Katedra.
60. --- 1993b. O moči glasbe. *Časopis za kritiko znanosti*. 21 (160–161): 101–124.
61. --- 1999. Prepovedani sadeži glasbe – Popularna glasba v krempljih represije in cenzure. *Časopis za kritiko znanosti* 27 (195–196): 177–199.
62. --- 2000a. The Yugoslav Dark Side of Humanity: A View from a Slovene Blind Spot. V *Neighbors at War – Anthropological Perspectives on Yugoslav Ethnicity, Culture, and History*, ur. Joel M. Halpern in David A. Kideckel, 56–80. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press.
63. --- 2000b. *Trate vaše in naše mladosti: zgodba o mladinskem in rock klubu*. 2 zv. Ceršak: Subkulturni azil.
64. Obrovac, Tamara in Rambo Amadeus. 2009. *Turbo-funk*. Zagreb: Aquarius Records.
65. Ogrinc, Marjan. 1986. Okvirna skica domačega rocka. V *Zvočni učinki: mladina, brezdolje in politika rock and rolla*, Simon Frith, 293–298. Ljubljana: Univerzitetna konferenca ZSMS – Republiška konferenca ZSMS.
66. Ott, Katarina. 2002. *The Underground Economy in Croatia*. Zagreb: Institut za javne financije (Occasional Paper No. 12).
67. Papan, Jovana. 2007. Lijepa naša (ibarska) magistrala. *Nova srpska politička misao*, 9. februar. Dostopno prek: http://starisajt.nspm.rs/kulturnapolitika/2007_papan_ln3.htm (30. julij 2009).

68. Perić, Dragana in Petrica Đaković. 2006. Severina u šiljkanima. *NIN*, 9. marec. Dostopno prek: <http://nin.co.rs/index.php?s=free&a=2880&rid=4&id=5788> (20. julij 2009).
69. Pettan, Svanibor. 1993. Glasba kot spodbuda in provokacija v časih jugoslovanske dezintegracije. V *Provokacija v glasbi – Slovenski glasbeni dnevi 1993. – Strokovno posvetovanje 19. IV.–23. IV. 1993.*, ur. Primož Kuret, 103–111. Ljubljana: Festival.
70. --- 1996. "Balkan Popular Music? No, Thanks." A View from Croatia. V *Simpozij balkanska popularna glasba 22.–24. november 1996*. Ljubljana.
71. --- 1998. Music, Politics, and War in Croatia in the 1990s: An Introduction. V *Music, Politics, and War: Views from Croatia*, ur. Svanibor Pettan, 9–28. Zagreb: Institute of Ethnology and Folklore Research.
72. --- 1999. Musical Reflections on Politics and War – An Ethnomusicologist in Croatia in the 1990s. V *Musik im Umbruch: Kulturelle Identität und gesellschaftlicher Wandel in Südosteuropa = New Countries, Old Sounds?: Cultural Identity and Social Change in Southeastern Europe: Beiträge des Internationalen Symposiums in Berlin (22.–27. April 1997)*, ur. Bruno B. Reuer, 281–292. München: Südostdeutsches Kulturwerk.
73. Psihomodo pop. 1992. *Hrvatska mora pobijediti*. Zagreb: Croatia Records.
74. Pušnik, Maruša. 1999. Konstrukcija slovenske nacije skozi medijsko naracijo. *Teorija in praksa* 36 (5): 796–808.
75. Radaljčac, Danko. 2006. Djeca bogatih, kriminalci i „wannabe“ na jednom mjestu. *Novi list*, 15. januar. Dostopno prek: <http://novine.novilist.hr/Default.asp?WCI=Rubrike&WCU=2859285D286328592863285A28582858285E2863285F288C28892896286328632859285F285D2859285C285828632863286328582863Y> (4. julij 2009).
76. Rajčić, Tihomir. 2005. Jezik kao ideološko-politički simbol. *Jezik* 52 (5): 171–182. Dostopno prek: hrcak.srce.hr/file/24210 (30. julij 2009).
77. Rihtman-Auguštin, Dunja in Jasna Čapo Žmegač, ur. 2004. *Ethnology, Myth and Politics: Anthropologizing Croatian Ethnology*. Surrey: Ashgate Publishing.
78. Romac, Denis. 2008. Haag će suditi Srbiji za genocid u Hrvatskoj. *Novi list*, 19. november. Dostopno prek: <http://novine.novilist.hr/default.asp?WCI=Rubrike&WCU=285928612863285928592863285A285828582860286328962897289E28632863285B2860285A285C285E285E28632863286328582863E> (2. september 2009).

79. Said, Edward W. 1995. *Orientalism*. London: Penguin Books.
80. Severina. 1993. *Dalmatinka*. Zagreb: Croatia Records.
81. --- 1999. *Dodirni mi koljena*. Zagreb: Croatia Records.
82. --- 2006. *Moja štikla*. Zagreb: Zagreb: Dallas Records.
83. --- 2008. *Zdravo Marijo*. Zagreb: Dallas Records.
84. Smrke, Marjan in Tatjana Rakar. 2006. *Verski pouk v Sloveniji*. Dostopno prek: <http://www.kotor-network.info/research/joint/2005/Slo.htm> (21. avgust 2009).
85. *Spletno oko*. Dostopno prek: <http://www.spletno-oko.si/index.php?fl=0&p1=603&p2=573&p3=702&id=702> (8. september 2009).
86. Stanković, Peter. 2002. Uporabe "Balkana": rock in nacionalizem v Sloveniji v devetdesetih letih. *Teorija in praksa* 39 (2): 220–238.
87. Stublić, Jura. 1992. *E moj družbe beogradski*. Dostopno prek: <http://tekstovi.net/2,725,15194.html> (27. julij 2009).
88. Škarica, Siniša. 2005. *Kad je rock bio mlad – priča s istočne strane (1956.–1970.)*. Zagreb: V. B. Z.
89. Škoro, Miroslav. 2005. *Svetinja*. Dostopno prek: <http://www.skoro.hr/skoro.php?page=svetinja.hr> (14. julij 2009)
90. Thompson. 1992. *Bojna Čavoglave*. Zagreb: Croatia Records.
91. Todorova, Marija Nikolaeva. 2001. *Imaginarij Balkana*. Ljubljana: Inštitut za civilizacijo in kulturo – ICK.
92. Tomc, Gregor. 1989. *Druga Slovenija: zgodovina mladinskih gibanj na Slovenskem v 20. stoletju*. Ljubljana: Univerzitetna konferenca ZSMS – Knjižnica revolucionarne teorije.
93. Verković, Davor. 2003. Srbi i Crnogorci sve više "otkrivaju" našu obalu. *Vjesnik*, 13. september. Dostopno prek: <http://www.vjesnik.hr/pdf/2003%5C09%5C13%5C05A5.PDF> (3. avgust 2009).
94. Vidić Rasmussen, Ljerka. 1996. The Southern Wind of Change: Style and the Politics of Identity in Prewar Yugoslavia. V *Retuning Culture: Musical Changes in Central and Eastern Europe*, ur. Mark Slobin, 99–116. Durham: Duke University Press.
95. --- 2002. *Newly Composed Folk Music of Yugoslavia*. New York–London: Routledge.
96. Wachtel, Andrew Baruch. 2003. *Ustvarjanje naroda, razbijanje naroda: književnost in kulturna politika v Jugoslaviji*. Ljubljana: Center za slovensko književnost.

97. Wikipedia. 2009a. *Arabesque music*. Dostopno prek: http://en.wikipedia.org/wiki/Arabesque_music (12. julij 2009).
98. --- 2009b. *Chalga*. Dostopno prek: <http://en.wikipedia.org/wiki/Chalga> (12. julij 2009)
99. --- 2009c. *Domovinski rat*. Dostopno prek: http://hr.wikipedia.org/wiki/Domovinski_rat (12. julij 2009).
100. --- 2009d. *Laiko*. Dostopno prek: <http://en.wikipedia.org/wiki/Laiko> (12. julij 2009).
101. --- 2009e. *Manele*. Dostopno prek: <http://en.wikipedia.org/wiki/Manele> (12. julij 2009).
102. --- 2009f. *Melisma*. Dostopno prek: <http://en.wikipedia.org/wiki/Melisma> (12. julij 2009).
103. --- 2009g. *Memorandum of the Serbian Academy of Sciences and Arts*. Dostopno prek: http://en.wikipedia.org/wiki/Memorandum_of_the_Serbian_Academy_of_Sciences_and_Arts (12. julij 2009).
104. --- 2009h. *Skiladiko*. Dostopno prek: <http://en.wikipedia.org/wiki/Skiladiko> (12. julij 2009).
105. --- 2009i. *Šargija*. Dostopno prek: <http://en.wikipedia.org/wiki/Šargija> (12. julij 2009).
106. Zlatar, Andrea. 2001. Kultura u tranzicijskom periodu u Hrvatskoj. *Reč* 61 (7): 57–74. Dostopno prek: http://www.b92.net/casopis_rec/61.7/pdf/057-074.pdf (28. avgust 2009).
107. Žarkov, Dubravka. 2007. *The Body of War: Media, Ethnicity, and Gender in the Break-Up of Yugoslavia*. Durham: Duke University Press.