

# *Ceca ante portas: turbo-folk* u srpsko-hrvatskim odnosima

IRENA ŠENTEVSKA

*Autorica analizira širenje i utjecaj turbo-folka u Srbiji i Hrvatskoj, ukazujući na njegovo značenje i ulogu u kulturnom i medijskom prostoru. Iako danas ovaj fenomen zalazi u sferu interesa brojnih akademskih disciplina i dalje tavori na marginama institucionalne kulture. Njegovi korijeni su u tzv. novokomponovanoj narodnoj muzici koja je u bivšoj Jugoslaviji bila kritizirana i omalovažavana, ali je bila iznimno uspješna po ekonomskim učincima i apsolutnoj dominaciji muzičkim tržištem. U Srbiji je turbo-folk postao dominantna forma popularne muzike i u medijskom prostoru i u svakodnevnom životu njegove masovne publike. U Hrvatskoj je, usprkos ratnim traumama, nacionalističkim asociacijama sa “zemljom porekla” (Srbijom) i balkanističkim stereotipima, prošao simbolički put od “provincijskih kafana do elitnih gradskih klubova”, i konačno, zagrebačke Arene. Autorica zaključuje da turbofolk kao kamen spoticanja u srpsko-hrvatskim odnosima ima izuzetno vrijedan potencijal kao “dijagnostički instrument” u analizi (i političkih i kulturnih) odnosa između Srbije i Hrvatske.*

KLJUČNE RIJEČI: *turbo-folk; novokomponovana narodna muzika; nove nacionalne države; identiteti; odnosi Srbija — Hrvatska*

## / Uvodne napomene: Turbo-folk na marginama proizvodnje znanja

Turbo-folk je s vremenom postao kulturni fenomen koji zalazi u sferu interesovanja brojnih akademskih disciplina (studije kulture, muzikologija, antropologija, sociologija, istorija, političke nauke itd.). Ono što turbo-folk čini tako interesantnim predmetom razmatranja upravo je njegovo odsustvo s mapâ zvanične akademske “geografije”. U svojoj “zemlji porekla”, Srbiji, nikada nije dobio zvaničnu istoriju ili teoriju, institute, arhive, stipendije, naučne skupove, muzejske postavke i tome slično. Premda se usko povezuje s najzastuplje-

nijim *kulturnim modelom* u Srbiji (Dragičević Šešić, 1994), kao njegovo ključno obeležje, turbo-folk i dalje tavori na marginama institucionalne proizvodnje znanja.

Britanski sociolog Sajmon Frit definisao je popularnu kulturu kao jedinstven kulturni sektor u kome svi učesnici pretenduju na autoritet da iznose sud o njegovim proizvodima, a nikome od njih nisu potrebne formalne kvalifikacije da bi o njenim proizvodima govorio s autoritetom (Frit, 1998: 9). Kada je u pitanju popularna muzika, ni akademski komentatori često u svojim analizama nisu u stanju da izbegnu predrasude i ostrašćenost karakterističnu za “fanove” određenih muzičkih pravaca, dok kompetencije stečene na drugim akademskim poljima projektuju i u tu sferu, u kojoj je ionako svakome dozvoljeno da iznosi sud.

Tako i turbo-folk predstavlja jedinstven kulturni fenomen kojim se uglavnom bave analitičari bez stvarnog poznavanja *predmeta proučavanja* i bez stvarnog učešća u proizvodnji, distribuciji i potrošnji te muzike (što se odnosi i na autorku ovog teksta). Prema zapažanju Marijane Mitrović – kada je u pitanju turbo-folk, naučni, teorijski, publicistički i populistički pristupi “često reprodukuju iste predrasude, stereotipe i vrednosne sudove” (Mitrović, 2017: 29). Stoga je sasvim legitimno zapitati se u čemu je stvar, i zbog čega upravo turbo-folk generiše takvu polemičku strast među ljudima koji se inače bave sasvim drugačijim stvarima, o kojima raspravljaju na osnovu formalno stečenih kompetencija i, po pravilu, uz mnogo manje afekta. (Šentevska, 2023: 153) To je posebno uočljivo u bilo kom razmatranju srpsko-hrvatskih odnosa iz perspektive svakodnevne komunikacije i masovne medijske kulture (i nekulture).

## / “Narodna” muzika kao granični kamen spoticanja u Jugoslaviji

Kako u svojoj knjizi *Konstruisanje srpske muzičke tradicije u periodu između dva svetska rata* ukazuje Ivana Vesić, “[p]otreba da se rad na ‘nacionalnom preporodu’ započet tokom 19. veka među srpskom, hrvatskom i slovenačkom političkom i intelektualnom elitom na izvestan način zaokruži određenjem kulturnih dostignuća pojedinačnih naroda i izdvajanjem najznačajnijih pojava i ličnosti došla je do izražaja neposredno nakon završetka Velikog rata”. U

oblasti umetničke muzike taj rad je bio posebno intenzivan, a mimo političkih faktora povezanih sa stvaranjem zajedničke države Srba, Hrvata i Slovenaca važno je bilo i formiranje novih generacija domaćih obrazovanih muzičara, koji su bili sposobni da uređuju muzičke prilike mimo upliva “tuđinskih” uticaja (Vesić, 2018: 30). Kada su u pitanju raznolike muzičke tradicije jugoslovenskih naroda, mišljenja su posebno bila podeljena u pogledu muzičkih uticaja Orijenta, povezivanih s vekovima osmanske okupacije. Čak i Vladimir Dvorniković u *Karakterologiji Jugoslovena*<sup>1</sup> raspravlja o “*orijentalizmu*” bosanske i južnosrbijanske narodne melodike i navodi da pojedini srpski kompozitori (Petar Konjović, Miloje Milojević, Kosta Manojlović) “govore o potrebi ‘čišćenja’ narodnih motiva od orijentalne dekorativnosti kao nečeg nenacionalnog, nejugoslovenskog” (Dvorniković, 1939: 395). U srpskim muzikološkim krugovima bilo je zastupnika teze da je muzika nastala pod uticajima Orijenta, usled prožimanja različitih muzičkih tradicija, zapravo superiorna: tom gledištu priklanjao se, na primer, Vladimir R. Đorđević (Golemović, 1997: 183). Međutim, dominantno stanovište da orijentalni elementi nisu deo srpske muzičke tradicije prenelo se i u medijsku sferu u povelju. Tako je suzbijanje sevdalinki, mehanske i kafanske muzike dobilo dugu istoriju koja se seže do samih početaka Radio Beograda (Vidić Rasmussen, 2002: 20—24; Prica, 1988: 85—87; Dumnić, 2013: 15).

U svom opisu muzičkog života u Srbiji u vreme nemačke okupacije tokom Drugog svetskog rata, džez muzičar Mihailo Miša Blam primetio je sledeće:

Kultura okupacione estrade se “uzdiže” na fantastičan nivo. Ni Nemci, ni Nedić – srpski “duhovni guru”, ni ljudi iz njegovog okruženja, niti mogu, niti žele da remete posrnuće srpske kulture. Umetnički život sveden je na kafansku svakodnevicu. Na kafansku “kulturnu delatnost”... Napraviću ovde jednu digresiju i na trenutak podsetiti čitaoca na nešto bliskiju prošlost. Naime, devedesetih godina sam shvatio da se točak istorije zaista okreće. Identična situacija u kulturi se ponavlja. Ovoga puta, “Majmune” i “Oluje”<sup>2</sup> zamenjuju “silkonske” pevačice i opasni momci okićeni zlatnim kajlama i pištoljima, predvođeni značajnim političarima čiji se lični

1 Poglavlje “Temperamenat i narodno-kolektivni dokumenti osećajne prirode Jugoslovena”.

2 Poslenici kafanske kulturne delatnosti iz Nedićevog doba.

kulturološki afiniteti kreću u okvirima te mentalne baruštinje i kaljuge (Blam, 2010: 116—117).

Po završetku Drugog svetskog rata, uspostavljanjem socijalističkog društvenog poretka i izgradnjom medijske industrije na novim društvenim osnovama nastala je i nova “narodna muzika” koja reflektuje društvene transformacije kroz koje je prolazio “narod”. U Srbiji, estetičar Sveta Lukić tu novu (novokomponovanu) narodnu muziku tumači kao “proizvod posleratne urbanizacije, izraz njene silovite i neuravnotežene ekspanzije, burnog pokreta iz sela u grad, stvaranja novog gradskog stanovništva, dizanja standarda, lomljenja patrijarhalnih normi, izgradnje drukčijih navika, i, na kraju, zametka nekih ‘viših’ potreba” (Lukić, 1975: 80). Ukazujući na “jaz između stotina hiljada i miliona Jugoslovena – i ozbiljne kulture”, Lukić smatra da je egzistencijalni koren novokomponovane narodne muzike “strah od praznine, *horror vacui*, u kome se nade čovek kad, istorijski, napušta jedan stil i način života, a u novome još nije našao dovoljno oslonca” (Lukić et al., 1970: 119). Prema ovom autoru, za novokomponovanu muziku u Jugoslaviji najkarakterističnija je prisna komunikacija sa slojevima koji “istorijski, prvi put ulaze u modernu civilizaciju”. Ta muzika predstavlja i njihov prvi kontakt s nečim što stoji izvan tradicionalnih životnih obrazaca. Te društvene slojeve Lukić naziva *polutanima* koji su “pošli iz sela a nisu stigli u grad” (Lukić, 1975: 80), dok zagrebački publicista Veselko Tenžera koristi još živopisniju metaforu “kentaure” (“[p]ola seljak, pola radnik – kentaur naše privrede!”) (Tenžera, 1988: 129). Prema komentaru Arsena Dedića, novokomponovana narodna muzika stvara muzičku pozadinu za situaciju u kojoj je grad “dobio seoska obilježja, [a] selo gradska. Selo se upinje da bude veograd, a veograd čezne za svojim djetinjstvom” (navedeno u Luković, 1989: 143).

U svom osvrtu na muzičku delatnost Rokera s Moravu, novinar Teofil Pančić primetio je da je jedan od “apsolutno neizbežnih lajtmotiva *NNM osećanja sveta*” kičasta idealizacija “sela-kao-takvog, svog užeg zavičaja, svega *domaćeg i prisnog*, hudom sudbom ostavljenog, ali neprestano sanjanog” (Pančić, 2005: 37). Ako su se u početku novokomponovane narodne pesme mogle nazivati *poljoprivrednim šlagerima*, jer su tematski bile vezane za život na selu, situacija se u kasnijim fazama njihovog razvoja bitno menja. Pesme koje su u skladu s tradicionalnim obrascima i seoska tematika preovlađuju do početka šezdesetih godina, kada novi naraštaji stvaralaca i izvođača prema tradiciji počinju da se odnose s većom slobodom. Među idilične, pastoralne ruralne prizore poste-

peno ulaze grublji, realistički motivi koji ukazuju na promene načina života na selu koje je sa sobom donela modernizacija. Iako se novokomponovana narodna muzika uglavnom pridržava obrazaca tradicionalne narodne muzike, postepeno se i ona menja pod inostranim muzičkim uticajima (italijanski, grčki, meksički itd.) i sve više približava tada aktuelnoj zabavnoj muzici. Prema svedočenju zvezde novokomponovane narodne muzike Tome Zdravkovića:

“Na početku je postojala oštra podela na zabavnu i narodnu muziku. Ja sam želeo da budem pevač zabavne, a za narod bio sam ‘narodnjak’. [...] [J]a sam pomirio dve tada nepomirljive suprotnosti. [...] Možda je u tom faktoru i ležao odgovor popularnosti mojih pesama” (navedeno u: Bojanić, 2001: 64).

Tendencija postepenog napuštanja seoskog (i njemu srodnog mahalsko-baštenskog) ambijenta, kao i modernije shvatanje ljubavi i porodičnih odnosa, obeležiće mnoge popularne “narodnjake” nastale u sedamdesetim godinama.

Budući da je često posmatrana kao *nusfenomen* ubrzane urbanizacije društva, novokomponovana narodna muzika i njeni glavni eksponenti služili su kao nepresušan izvor metafora kojima se dijagnosticiraju bolesti savremenog jugoslovenskog društva. “Rekao bih čak da se nikad nećemo izvući iz ekonomskih nevolja ukoliko ne decimiramo program narodnih pjesama na radiju i televiziji”, pisao je Veselko Tenžera, u svojim nadahnutim kolumnama u zagrebačkom nedeljniku *Studio* (Tenžera, 1988: 210). “[N]ovokomponirane dilkoše nemrem, pa nemrem – da me netko ubije!” (Tenžera, 1988: 73). S druge strane, Dubravka Ugrešić nešto pomirljivije je konstatovala da su narodnjaci “naše zajedničko smeće nerješivo poput pustinjske prašine” i “naša zajednička nasljedna kulturna bolest” (Ugrešić, 2008: 195).

Strast s kojom je kritikovana i omalovažavana novokomponovana narodna muzika bila je proporcionalna njenim diskografskim uspesima, ekonomskim učincima i apsolutnoj dominaciji muzičkim tržištem, uprkos “šund komisijama” i drugim administrativnim merama preskribovanim u cilju unapređenja muzičkog ukusa jugoslovenskih naroda i narodnosti (Hofman, 2013).

Dugogodišnji urednik zagrebačkog Jugotona Siniša Škarica podseća:

Ne smije se izgubiti iz vida da je Jugoton zapravo najstariji izdavač na području bivše države i da je bio i najjači izdavač sve do početka rata. Početkom šezdesetih godina, kad se i počinje stvarati novokomponirana narodna glazba, dobar broj velikih imena ostao je u Jugotonu... Ali krajem sedamde-

setih i početkom osamdesetih, kad tzv. novokomponovanoj muzici pripada više od polovice od ukupnog diskografskoga tržišta, kad pjevači novokomponirane narodne glazbe postižu najveće naklade, naravno da Jugoton nije pristajao na olako prepuštanje takvog velikog segmenta PGP-u, sarajevskom Diskotonu, Diskosu iz Župe Arandelovac itd., nego se uključio u tu trku. I mi smo fakat tijekom osamdesetih imali čitav niz jakih imena poput Mehe Puzića, Tome Zdravkovića, Nade Obrić, Duška Kuliša, Šerifa Konjevića, pa onda smo otkupili ugovore nekih, poput Halida Bešlića, sve što smo evo naslijedili danas u Croatia Recordsu (navedeno u: Gotthardi Pavlovsky, 2014: 84—85).

## / Nova narodna muzika i nove nacionalne države

### / Turbo-folk u Srbiji

Prema Ketrin Bejker, u kontekstu srpsko-hrvatskih odnosa turbo-folk funkcionira “manje kao konkretna definicija muzičkog usmerenja, a više kao konceptualna kategorija koja akumulira konotacije banalnog, stranog, nasilnog i neukusnog (*kitsch*) ne bi li obezbedila kritički aparat s *ready-made* strategijom distanciranja” (Baker, 2007: 139). U ovome, pozivajući se na antropologa Antonija Koena (Cohen, 1985: 12—14), Ketrin Bejker prepoznaje onu vrstu podela i iscrtavanja granica koji su ključni u formiranju i održavanju grupnog (a u ovom slučaju nacionalnog) identiteta.

Inauguralnim turbo-folk hitom smatra se numera Ivana Gavrilovića *Dvesta na sat* iz 1994. godine,<sup>3</sup> obrada eurodens hita *No Limit* holandskog dueta 2 Unlimited, koji su u narodnjačkom maniru nešto ranije obradili i Vatrogasci iz Zagreba pod naslovom *Nema ograničenja*. Međutim, i sam termin turbo-folk ostao je sporan do današnjeg dana. Tvorcem termina smatra se Rambo Amadeus, koji je njime brendirao sopstveni muzički stil, u vreme objavljivanja svog prvog albuma *O tugo jesenja* iz 1988, kada se predstavljao kao Nagib Fazlić

3 “Ja sam prvi put za turbo-folk čuo kad je izašla pesma *Dvesta na sat*”, tvrdi i doajen turbo-folka Aca Lukas (navedeno u: Perković, 2011: 72).

Nagon, po zanimanju rudar. Međutim, taj termin često osporavaju i njegovi najistaknutiji eksponenti. Tako je i Svetlana Ceca Ražnatović izjavila: “Kada bi neko mogao da mi objasni šta je turbo-folk, onda bih mogla da kažem zašto sam njegova perjanica. Turbo-folk ne postoji. Tu reč je neko izmislio, i onda su svi to prihvatili. Ja pevam moderni folk, modernizovanu narodnu muziku” (Pantelić, 2006: 29).

Formiranju turbo-folk scene u Beogradu doprinela je i delatnost ilegalnih radio-stanica iz novobeogradskih blokova u kojima je igrač i koreograf DJ W-Ice (Danimir Vajs) miksovao novokomponovanu narodnu muziku s modernim plesnim ritmovima.<sup>4</sup> Postepeno, “ubacivanjem električnog i elektronskog zvuka i popularnih zapadnih ritmova (od rok i disko muzike, preko *esid džeza* i hip-hopa” do plesne tehno muzike) u matricu novokomponovane narodne muzike nastaje “turbo folk” (Ćirjaković, 2004: 34), obeležen eskapizmom, fokusiranjem na mlađi deo populacije i povlađivanjem aktuelnim zahtevima muzičkog tržišta. U skladu sa zapažanjima Zorana Ćirjakovića, turbo-folk karakterišu i propusne granice između muzičkih žanrova, slobodne pozajmice iz srodne muzike okolnih zemalja (hrvatski *cro-dance*, bugarska *čalga*, grčki *skiladiko*<sup>5</sup> i urbani *laikó*, rumunska *muzică orientală* i *manele*, albanska *muzika popullore*) i šireg mediteransko-bliskoistočnog basena (turski *arabesk-pop* i “tehnobesk”, marokanski *čabi*, alžirski *rai*...). Turbo-folk se razvijao uporedo sa sličnim pravcima popularne muzike koji se javljaju širom sveta, a svi ti lokalni pravci s globalnim karakteristikama (npr. indijska *bangra*, indonežanski *dangdut* i *pop-sunda*, meksičke *narkokoridos*, egipatski *al žil*, izraelski *mizrahi*, nigerijski *džudžu*, *fudži* i *afrobit*...) dele brojne sekundarne odlike i proratne pojave (stajling zvezda i vizuelni stil spotova; skandali s narkoticima i skandalozno ponašanje uopšte; uloga dijaspore i “gastarbajtera” u proizvodnji, promociji i potrošnji muzičkih proizvoda itd.) (Ćirjaković, 2004: 34–37).

Iva Nenić je identifikovala tri faze u razvoju turbo-folka: 1) *inauguralna faza* odvija se od nastanka novih nacionalnih država na bivšem jugoslovenskom prostoru do sredine devedesetih. (U potrazi za novim modelom srpskog nacionalnog identiteta, raste vidljivost novokomponovane narodne muzike kao rezidualne oblasti kulture socijalizma, koja se istovremeno prilagođava i snažnom prodoru muzičkih trendova sa Zapada); 2) turbo-folk postaje

4 Godine 1994. objavio je za PGP RTS album *Disko Folk Hit Mix 93 Vol 1*.

5 U prevodu “pseća muzika” (zbog mnogo zavijanja).

*dominantna muzička kultura* od 1993. godine, kada ga preuzimaju i promovišu mediji kao ideološki aparati (televizije Pink i Palma, u manjoj meri državna televizija RTS, komercijalna štampa i produkcijske kuće); 3) turbo-folk kao *post-folk muzika tranzicijskog perioda*: u ovoj fazi, kroz hibridizaciju, muzičke fuzije i krossovere koje podržava industrija kulture, turbo-folk još dublje prodire u sferu pop muzike i populističke politike. (Nenić, 2010: 922—923)

Tokom devedesetih godina, medijska sveprisutnost turbo-folka navela je brojne kritičare da ga posmatraju kao instrument za dirigovano maskiranje stvarnosti (ratne traume, međunarodne sankcije i izolacija Srbije, siromaštvo, šovinizam i ksenofobija, sveopšta kriminalizacija društva...) kompulzivnim uživanjem u lošoj narodnoj muzici. Turbo-folk, prema takvim tumačenjima, promovise najniže kulturne porive koji generišu nasilje i šovinizam, učvršćuju patrijarhalni poredak i normalizuju druga obeležja kulturnog i moralnog sunovrata Srbije (kolektivna amnezija, marginalizacija manjina, eliminisanje empatije prema drugima...) koja je Žarana Papić jednim imenom nazivala “turbo-fašizmom” (Papić, 2002: 134). Prema njenom tumačenju, zvezdama turbo-folka u Srbiji je dodeljena aktivna uloga u konstrukciji nacije u postjugoslovenskom periodu. Zbog toga ih je smatrala važnom simboličkom silom u kulturnoj proizvodnji iste one “raspevane stvarnosti” koja je konstruisana u Srbiji dok su drugi delovi bivše Jugoslavije bili u plamenu. Prema toj autorki, turbo-folk pevačice su igrale i ulogu seksualnih utešiteljki muškaraca u ratnim vremenima, čak i silovateljica u vojnim redovima. Naime, dok su žene iz neprijateljskih etničkih grupa silovane sistematski, “domaće žene”, majke i sestre, silovane su “samo sporadično, u potaji i kod kuće” (Papić, 2002: 128).

U sukobima koji su se vodili mimo područja zahvaćenih ratnim razaranjima, pozitivno vrednovanom urbanom i građanskom svetonazoru (povezivanom s vrednostima kosmopolitizma, tolerantnosti i otvorenog, zapadnog/evropskog društva) suprotstavljan je

... njegov “drugi” – nedemokratsko, zatvoreno, nacionalističko (istočno/balkansko) društvo kojim gospodare sile ruralnog primitivizma. Iz vizure onih koji su se samopoimali kao homogeni blok urbane populacije, Miloševićev režim i “seljaci”/primitivci/nedemokrate/nacionalisti – percipirani kao podjednako homogen blok – viđeni su kao da su sklopili jednu osobenu kulturno-političku “koaliciju”... (Kulenović i Banić Grubišić, 2019: 59)



Nekako se podrazumevalo da svi oni slušaju turbo-folk, koji je “sirovost i agresivnost podigao na pijedestal, načinivši od te dve osobine vladajući način razmišljanja i ponašanja” (Ivačković, 2013: 435). Tako oponenti turbo-folka posmatraju tu muziku kao analgetik za jedno duboko poremećeno društvo.

Turbo-folk se posmatra i kao muzika za gangstere koji se u dosluhu s vlastima bogate na švercu, reketiranju, drogi ili zahvaljujući neposrednom angažmanu na ratištima. Centralne ličnosti u tom narativu su Svetlana Veličković Ceca i Željko Ražnatović Arkan, čija ljubav krunisana brakom 1995. simbolizuje simbiozu turbo-folka i nove kriminalizovane elite. Glamur svojstven turbo-folku tako obavlja i konkretnu ideološku funkciju jer “prikazivanjem života nove kriminalizovane elite u glamuroznom i romantičnom svetlu” uspon te društvene grupe i njenih ključnih eksponenata postaje u Srbiji “normalan i prihvatljiv” (Gordy, 2001: 154). Miroslava Malešević u pojavi Cece i Arkana kao para na javnoj sceni Srbije prepoznaje i afirmaciju jednog novog kosmopolitskog duha čije je glavno obeležje “pripadnost društvu potrošnje i njegovih vrednosti”. Ovaj “nacional-kosmopolitizam” ukazuje na identitet koji je podvojen i izgrađen na nespojivim vrednostima (jedan je vođen etničkom mržnjom, a drugi ne mari za nacionalne granice), jer “potrošač po definiciji nije pripadnik nijedne posebne nacije” (Malešević, 2003: 254—255).

Simbolika ljubavne veze Cece i Arkana time se ne iscrpljuje. Prema opservaciji novinara Vanje Bulića, tu se radi o nečemu većem

... od obične ljubavi dvoje smrtnika. To više nije veza između predsednika jedne stranke i prve jugoslovenske folk zvezde. To postaje mitska veza, čiji su koreni na Kosovu! Veza između Cece i Arkana je veza između Kosovke Devojke i kosovskog junaka. Pred očima nam je uvek ta zaledena slika, na kojoj prelepa Kosovka Devojka poji od rana ožednelog junaka. Šta je posle bilo – niko ne zna (Bulić, 1995: 75).

Ta intimna veza između muzike i terorizma doživela je novi vrhunac kada je, nakon atentata na srpskog premijera Zorana Đinđića 2003, u pretresu porodičnog doma Cece i Arkana, između ostalog, pronađen “21 pištolj i revolver, tri sanduka municije kalibra 7,62 milimetra, busole, laserski daljinomer, nišanski teleobjektiv, samostrel sa 20 strela, prigušivači za škorpione i heklere, pendreci... Ukupno 88 stavki” (Vrzić, 2003: 22).

I strani posmatrači turbo-folk tumače kao zvuk izolacije (Morgan, 1997: 58), ksenofobije i nazadnog srpskog tradicionalizma (Kolin, 2001: 74), pa i

“etničkog čišćenja” (Block, 1994), ukratko, simbol svega što ne valja u samoj Srbiji (Gordy, 2000: 13). Glavni medijski promoteri turbo-folka posmatraju se kao deo Miloševićevog represivnog državnog aparata. Među njima se posebno ističu RTV Palma (osnovana 1993) i TV Pink (osnovana 1994). Obe stanice imale su prostorije u sedištim Miloševićevog SPS-a (TV Palma) i Saveza komunista – Pokreta za Jugoslaviju Mirjane Marković (TV Pink). Iz tog razloga je, prema Eriku Gordiju, u “intelektualnim” krugovima devedesetih godina kružila teorija “po kojoj je poplava ‘turbofolka’... bila lukava zavera koju su ‘Oni’ (Milošević, Socijalistička partija, vlasti) smislili u nameri da narod dovedu do potpune maloumnosti” (Gordy, 2001: 164). Rečima Stojana Cerovića, novinara *Vremena*, “svi ti narodnjaci shvataju se kao saradnici na tajnom SPS projektu uvođenja ‘južne pruge’ u Beograd i svuda gde još nije stigla” (Cerović, 1994: 12).

Prema zapažanju Ljerke Vidić Rasmussen, u ovoj situaciji veći deo beogradske rok scene, koju su državni mediji marginalizovali uskraćujući joj pristup glavnim kanalima produkcije i promocije, postao je duboko politizovan. Štaviše, kao “glas opozicije” Miloševićevom režimu počeo je da podseća na nekadašnje zapadnjačke prikaze buntovnih rokeri “iza Gvozdene zavese”, a to je “možda i najdramatičnija promena u geokulturno remapiranoj konstelaciji muzičkih žanrova nasleđenoj iz prethodnog društvenog sistema” (Vidić Rasmussen, 2001: 71–72).

U jednom TV intervjuu, pevač rok grupe Plejboj Igor Perović komentarisao je rascep na muzičkoj sceni između rokenrola i turbo-folka koji se devedesetih godina u Srbiji produbio do nivoa svojevrsnog kulturnog rata:

Taj sudar je bio toliko snažan da je potpuno polarizovao ove ljude. Dobro da nije... da nismo zaratili, mislim, jedni protiv drugih... Mi smo živeli... ono, u podrumu, a ovi su živeli na livadi. Pošto grad nikad nisu ni shvatili kao grad, nego sve je to bila livada za njih... (Rockovnik, 2006).

Nekoliko epizoda kasnije, u istoj dokumentarnoj TV seriji je zaključio:

Devedesete su bile paklene, iako, sad, sa ovog stanovišta, bolje nego dvehiljadite. [...] s jedne strane... smo bili mi, kao rokenrol, a sa druge strane su bili ovi drugi. E, i tu je bila i politička podela. Imaš nas i imaš njih. U ovim dvehiljaditim, kada se sve to, ovako, zdudalo i izmešalo... gde će se rokenrol muzičar naći u istoj emisiji na šarenoj televiziji pored narodne pevačice, to više nema nikakvog smisla (Rockovnik, 2008).

Turbo-folk se posmatra i kao “naivna rekonstrukcija Zapada viđenog na MTV-ju, smučkana sa ostacima seoskog života provučenim kroz sintisajzer” (Kolin, 2001: 71). Kao “neautentična” narodna muzika, turbo-folk jednako izaziva odijum zbog inkorporacije orijentalnih muzičkih uticaja koliko i zbog nekritičke okrenutosti Zapadu (ne samo u pogledu muzičkih pozajmica već i masmedijskih i tehnoloških uticaja koji se smatraju neprimerenim izvođenju i recepciji “srpske narodne muzike”). Tako je i zbog manjka “autentičnosti” turbo-folk isključen iz kanona srpske nacionalne kulture. Međutim, prema opservaciji Branislava Dimitrijevića,

... [s]rpska postsocijalistička estetika je u potpunosti definirana u *turbo-folku*: impresivna prevozna sredstva dostupna samo političko-privrednom establišmentu i šefovima mafije, skupoceno, iako provokativno poluobučene mlade devojke, oružje i zlato, ali takođe i krstovi i drugi hrišćanski simboli, te insignije patriotskih osećanja i ratnog heroizma (Dimitrijević, 2002: 100).

U svojstvu generalnog direktora RTS-a, tu estetiku sumirao je Aleksandar Tijanić u jednoj rečenici kojom je opravdavao medijsku politiku svoje kuće: “Da Srbija nema RTS, kakav god da je, sve čerke bile bi kao Stoja, a svi sinovi kao zaštićeni svedoci” (M. R., 2013).

S raspadom socijalističke Jugoslavije i izbijanjem oružanih sukoba na njenoj nekadašnjoj teritoriji, diskurs “novokomponovanog zagađenja” nacionalne muzičke kulture (koja je pre dolaska Turaka i pre nego što je počela da trpi uticaje sa Zapada bila “neiskvarena” i “čista”) zadobio je u Srbiji nov politički kontekst, uglavnom zadržavši pređašnju retoriku (Šentevska, 2020; Šentevska, 2013). Novinar Radovan Kupres, na primer, opisuje turbo-folk kao “[d]rombuljanje zasnovano pretežno na etno motivima naših petovekovnih okupatora” (Kupres, 1996: 15), dok autori *Antologije turbo-folka* tvrde da glasne žice izvođača te muzike “trepere mimo zakona fizike” (Tarlać i Đurić, 2001: 5).

Godine 1993. Đorđe Balašević je zagrebačkom *Globusu* izjavio: “Poražavajuće je za mene, ubitačno, kad vidim da klinici sa asfalta, urbani klinici koji su se rodili u velegradu, pevaju narodnjake i pripadaju primitivnoj, orijentalnoj muzici koje sam se godinama užasavao.” U istom intervjuu, Balašević kaže: “Ja dolazim iz Novog Sada, koji je s druge strane granice koja je delila Osmanlijsko carstvo od Austrougarske. Petsto godina na mojoj je strani” (navedeno u Jansen, 2005: 127, 137). Veliku pažnju u literaturi o turbo-folku izazvao je

skupštinski incident u julu 1994. kada je Dragoslav Pavle Aksentijević, pevač pravoslavne duhovne muzike i poslanik DEPOS-a u Skupštini Srbije, izveo svojevrsan muzičko-protestni performans. Prisutnim poslanicima pustio je s kasetofona “snimak jedne savremene iranske popularne pesme”, a zatim pesmu turbo-folk dive Dragane Mirković, da bi njihovom sličnošću demonstrirao kako turbo-folk odvodi srpski narod na kulturnu stranputicu. Pre nego što je napustio podijum, izgovorio je rečenicu: “Kako bi rekao Dedijer, mi Srbi se nekada ponašamo kao da su nas pravili pijani Turci” (navedeno u: Živković, 2012b: 151). Za to vreme, poslanik Socijalističke partije Srbije i gradonačelnik Svilajнца Dobrivoje Budimirović Bidža veselo je igrao poput trbušne plesačice i demonstrirao koja politička opcija stoji na strani naroda, bar kada je muzički ukus u pitanju. Štaviše, prema zapažanju Marka Živkovića “[m]nogo više od puke rasprave oko muzičkog ukusa, bilo je to polaganje prava na vlast” (Živković, 2012b: 163).

Prema Miši Đurkoviću,

... [p]aradoksalno je da upravo na ovom polju – odnosu prema orijentalnim elementima u muzici i imidžu izvođača turbo-folka – nacionalisti i internacionalisti dele isto shvatanje: nacionalisti žele da brane čistotu srpske muzike od orijentalnih elemenata, a navodni proevropski kosmopoliti da sve to suzbiju kao deo orijentalnog, despotskog nasleđa primitivizma koje nas sprečava da krenemo ka ‘svetu’, Evropi, Zapadu... (Đurković, 2001: 30).

Prema tom autoru, pripadnici političke i kulturne elite su celokupni moderni razvoj srpskog društva posmatrali kao oslobađanje od osmanskih, azijskih uticaja i približavanje onome što su smatrali za njegov “prirodni” evropski (hrišćanski) kontekst (Đurković, 2004: 271). Takva modernizacijska matrica imala je korene u evropskom prosvetiteljstvu, a nametali su je svi moderni režimi u Srbiji, bez obzira na ideološko određenje (konzervativci, liberali, komunisti...). Slavenofilski orijentisani političari, na primer, insistirali su na hrišćanskom identitetu i nasleđu Srbije koje treba braniti i od katoličanstva i od “azijatskih hordi”. Ta vrsta zajedničke percepcije političkog identiteta među ideološki sukobljenim stranama i danas u Srbiji ima dominantno mesto u raspravama o kulturnom, političkom i nacionalnom identitetu (Đurković, 2004: 271—272). Zbog toga turbo-folk u Srbiji može da se posmatra kao ideološka odrednica (Đurković, 2004: 280) ili vrednosna kategorija (Archer, 2012:

178) s mnoštvom simboličkih značenja, pre nego kao jasno definisan muzički žanr. Drugim rečima, turbo-folk u simboličkom smislu predstavlja “pre konstrukt njegovih kritičara nego stvaralaca i slušalaca” (Kulenović i Banić Grubišić, 2019: 61).

Kako upozorava Iva Nenić, tumačenja turbo-folka u ključu za koji navedeni skupštinski incident može da posluži kao tipičan primer “najčešće su netačna, jer se ne zasnivaju na činjeničnom poznavanju ‘drugih’ muzika čije se navodne karakteristike pripisuju turbo-folku. Preuzeti muzički fragmenti ili celine se uopšte veoma retko atribuiraju određenoj stranoj tradiciji, žanru ili konkretnom autoru, već se uzimaju kao samorazumljivost i datost.” Tako se turbo-folku arbitrarno pripisuju muzičke karakteristike poput “zavijajućeg glasa” ili se paranoidno konstruiše kulturna drugost, viđena kao “turbizam”, “Orijent”, “arapski ritam”, a pritom se “ništa ne zna o turskoj, arapskoj ili nekoj drugoj orijentalnoj muzici, njihovim eventualnim potpodelama i aktuelnim društvenim praksama” (Nenić, 2005: 91).

Tako je, uprkos njegovoj nesumnjivoj popularnosti, turbo-folk u Srbiji i izrazito nepopularan. U jednom sociološkom istraživanju iz 2011. godine, od svih ponuđenih muzičkih žanrova, najveći procenat ispitanika (25,2%) izjavio se da im “smeta” upravo turbo-folk (Cvetičanin i Milankov, 2011: 32).

### */ Turbo-folk u Hrvatskoj*

U hrvatskom kulturnom prostoru, određeni pravci popularne muzike smatraju se posebno “poželjnima” (neotradicionalni zvuci slavonske tamburice, zabavna – šlager i pop-rok muzika) (Ceribašić, 2000: 227—228) sa stanovišta reprezentacije nacionalnog identiteta. Na gradijentu “poželjnosti”, pojedini žanrovi kotiraju bolje od drugih koji su im srodni: npr. dalmatinska zabavna muzika i klape uživaju veću popularnost od muzike pod regionalnim uticajima Međimurja, Zagorja ili Istre. Muzičari, novinari i muzikolozi često favorizuju ove žanrove implicitno isključujući druge pravce popularne muzike iz prostora hrvatske nacionalne kulture. Među onima koji su izrazito nepoželjni i nepreporučljivi za hrvatsku publiku “počasno” mesto zauzima srpski turbo-folk.

U Srbiji se turbo-folk tokom devedesetih godina optuživao za nacionalističku mobilizaciju “naroda”, pri čemu su se nacionalistički ispadi pojedinih rok muzičara (npr. Bore Đorđevića iz Riblje čorbe) često previdali zato što

narušavaju crno-belu sliku o “narodnjacima” kao pogonskom gorivu provincijalizma i ksenofobije i rok muzičarima kao misionarima savremene kosmopolitske kulture. U Hrvatskoj je situacija bila primetno drugačija: pop i rok scena su nedvosmisleno podvrgnute patriotskoj mobilizaciji kojoj je u kontekstu Domovinskog rata konsenzualno pripisivana pozitivna konotacija. Tako je u Hrvatskoj nacionalistička instrumentalizacija “narodnjaka” mogla da se posmatra kao “deo opšteg muzičkog trenda” (Archer, 2009: 53), a ne, kao u Srbiji, negativna pojava koja se pripisuje isključivo turbo-folku.

Sredinom devedesetih, novinar Milivoj Đilas izveštava da se proizvodnja nelegalnih, tj. piratskih kaseti i diskova od male kućne radinosti pretvorila u “jedan od najunosnijih, a time i najorganiziranijih poslova u Hrvatskoj”. Po raspadu Jugoslavije, većina folk zvezda ostala je izvan granica Hrvatske, što je tamošnju publiku “bacalo u očaj, baš kao i urednike glazbe na lokalnim radio-stanicama koje su emisijama čestitaka, pozdrava i poruka zaradivale omanja bogatstva. Ali očaj se nije smjelo priznati.” Novokomponovana narodna muzika anatemisana je kao “jedno od glavnih srpskih obilježja” i preko noći je nestala kompletna muzička produkcija svih izvođača iz drugih delova bivše Jugoslavije “kao da nije ni postojala, kao da nikada nismo živjeli u istoj državi”. Nesklad između dozvoljene i politički poželjne muzičke ponude i navika i stvarnih potreba prosečnih konzumenata bio je “više nego očigledan”, a supstitut u vidu *cro-dance* produkcije nije bio dovoljno delotvoran. Naime, “kako neko reče ne možemo lomiti čaše i imati krvave ruke ako smo okruženi ritam-mašinama” (Đilas, 1996: 22). U takvoj situaciji, i poznata zagrebačka tržnica Dolac dugo je bila “preplavljena štandovima s kasetama hrvatskih izvođača i novokomponiranih ustaških pjesama na njima, a srpskih ispod njih” (Đilas, 1996: 23).<sup>6</sup>

U skladu sa zapažanjem da u višetničkoj hijerarhiji manjinske zajednice ispoljavaju tendenciju da slabije ističu svoje razlike u odnosu na većinsku populaciju, dok većinska populacija nastoji da snažnije ističe svoju različitost u odnosu na manjinske grupe (Breton, 1979: 32), uočena je slična dinamika i u srpsko-hrvatskim odnosima: naime, Hrvati slabije ističu svoje razlike u odnosu na “moćniju Evropu”, ali ispoljavaju tendenciju da snažnije ističu svoju

<sup>6</sup> “Kada su, primera radi, jednog prodavca na sarajevskoj pijaci, usred srpskog bombardovanja ovog grada, pitali zašto ispod tezge prodaje Cecine diskove, odgovor je glasio: ‘Um[j]etnost nema granica!’” (Dimitrijević, 2002: 97–98)

različitost u odnosu na Srbe (ali i druge manjinske etničke grupe) (Rasza i Lindstrom, 2004: 637).

Distanciranje od turbo-folka, koje je kulminaciju doživelo tokom devedesetih godina u kontekstu Domovinskog rata, uvelo je u hrvatski kulturni prostor još jednu manifestaciju “kliznog” mehanizma reprodukcije orijentalizma (*nesting orientalisms*), u skladu s konceptom Milice Bakić Hayden (1995). U Srbiji se turbo-folk identifikuje s turskim/islamskim Drugim i sa “unutrašnjim Orijentom” (*južna pruga*); u Hrvatskoj se turbo-folk identifikuje sa Srbijom i “unutrašnjim Orijentom” Hrvatske. Tako se svaka kulturna barikada podignuta protiv turbo-folka vidi i kao brana protiv najezde sa Istoka (Archer, 2009: 73). Kompozitor i vođa zagrebačke grupe Novi fosili, Rajko Dujmić, krajem osamdesetih godina isticao je svoju saradnju s pevačicom Nedom Ukraden na albumu *Oči tvoje govore* iz 1984. kao “pionirski pokušaj uvođenja narodnog zvuka u pop glazbu” (Luković, 1989: 277). Tokom osamdesetih godina, na jugoslovenskoj sceni se u uvođenju “narodnog zvuka” u pop muziku isticao i kompozitor i vođa splitske grupe Magazin Tonči Huljić. Međutim, devedesetih godina odgovornost za kontaminaciju hrvatske pop muzike nepoželjnim uticajima “narodnjaka” uglavnom se svaljuje na Huljića. Jedna od kritičarskih metafora za uvođenje “istočnjačkih elemenata” u muziku koja se izvodi na dalmatinskim festivalima lakih nota bila je da su njeni tvorci “ispekli baklavu na maslinovom ulju” (Bejker, 2011: 207). U svoju odbranu čak i Tonči Huljić koristi *antemurale* retoriku kada tvrdi da njegova muzika predstavlja “poslednji bastion” koji zaustavlja prodor srpskog turbo-folka na hrvatsko tržište, zadovoljavajući njegove potrebe za muzikom koja suvereno vlada “na drugoj strani”. Štaviše, njegova verzija turbo-folka je “mnogo bolja i mnogo kulturnija” (Kostelnik, 2005: 23).

Turbo-folk se optužuje i za “provincijalizaciju hrvatske popularne muzike” s nesagledivim posledicama. Branko Kostelnik smatra da je ovo “ozbiljan kulturni problem”, budući da su glavni akteri hrvatske muzičke scene devedesetih godina, uprkos svojim nastojanjima da pobegnu od Balkana i Istoka i jasno iskazu svoju lojalnost zapadnjačkim vrednostima, prigrlili elemente novokomponovane folk muzike sa Istoka, vrativši je na “taj isti Istok”. Prema ovom autoru, ni po završetku rata u Hrvatskoj *mainstream* rok, garažni rok i etno nisu uspeli da zaustave zaraznu i ofanzivnu navalu folk-densa (Kostelnik, 2005: 20).

Popularnosti srpskog turbo-folka se u Hrvatskoj suprotstavljaju i “pravi narodnjaci”. Tako je npr. Duško Kuliš, “poznati bosanski pjevač sa splitskom

boravišnom adresom”, u *Slobodnoj Dalmaciji* promovisao svoj dvanaesti album, “na kojemu se iskonska narodna glazba ispreplela s modernim glazbenim ritmovima”, uz sledeći komentar: “I ovaj album mogu nazvati kao čisto bježanje od turbozvuka... turbofolk [je] zarazio našu mladost, gotovo kao što gripa napada tijelo oslabljenog imuniteta. I zato u svim svojim pjesmama bježim od njega.” Ovim doajen bosanske novokomponovane narodne muzike “opet pokazuje kako se svojim izričajem i više nego uspješno može suprotstaviti agresivnom istočnjačkom turbofolku” (Šimundić-Bendić, 2008).

Nakon 2000. godine, s promenom političke klime u Srbiji i postepenom normalizacijom međudržavnih odnosa, menja se i tretman turbo-folka u hrvatskoj javnosti. Doduše, on se i dalje potiskuje s domaćih TV i radio stanica (osim u satiričnoj formi ili u kroatizovanoj varijanti na ijekavici) kao kulturni, društveni i politički fenomen koji nije preporučljiv za široku publiku. Među događaje koji su, uprkos tome, srpske izvođače s posebnim odjekom uveli u nacionalni kulturni prostor Hrvatske Ketrin Bejker ističe turneju Miroslava Ilića (2002), TV intervju Cece Ražnatović (2005),<sup>7</sup> folk koncert na Velesajmu (2007),<sup>8</sup> hrvatske glasove (maksimalni broj, tj. 12 poena) za Željka Joksimovića na Evroviziji (2004) i izbor Severine Vučković za evrovizijsku predstavnicu Hrvatske (2006) (Bejker, 2011: 208). Ova autorka uočava da je obrazac “povratka” srpskih izvođača na hrvatske pozornice zavisio od toga da li se povezuju s rokom ili s folkom: dok su rok muzičari svirali u velikim dvoranama i prestižnim klubovima kao i u vreme Jugoslavije, folk pevači su i godinama posle rata nastupali u manjim mestima i noćnim klubovima na periferiji. Kao godinu u kojoj je došlo do preokreta u tom pogledu navodi 2008. godinu, kada se Halid Bešlić, Neda Ukraden i Hari Varešanović “vraćaju” u Hrvatsku nastupima u velikim dvoranama, a krug je “zatvorila” Lepa Brena nastupom u novoj zagrebačkoj Areni juna 2009. godine (Bejker, 2011: 210).

U žestokim polemikama koje su pratile Severinin evrovizijski nastup u Atini 2006. godine, njena konkurentkinja Vlatka Pokos zapretila je da će se odreći hrvatske domovnice zato što je domovina svojim evrovizijskim izborom dokazala “da je Balkan”, iznenađena ovim otkrićem “kao da nikada

7 U pitanju je pokušaj Petra Vlahova da intervjuše Cecu u emisiji *Drugo lice* za Novu TV u januaru 2005, čije su najave u Hrvatskoj izazvale burno negodovanje javnosti, pa intervju nije ni emitovan.

8 “Folk revija” u organizaciji televizije BN iz Republike Srpske otkazana je “zbog nerazjašnjenih okolnosti” u februaru 2007. nakon protesta grupe hrvatskih branitelja (Bejker, 2011: 211).



nije učila geografiju” (Perić i Đaković, 2006: 43). Književnica Vedrana Rudan zaključila je da je i pored toga što je *Moja štikla* uzdrmala hrvatsku javnost, učinjen “veliki korak za Hrvatsku, jer konačno medijsku pažnju imaju dobar komad i blago rečeno glupa pesma, a to je bolje nego priča o Hagu, Gotovini i Srbima na vrbama” (Perić i Đaković, 2006: 44). Severinin evrovizijski nastup, prema nekim komentatorima, obezbedio je i model za “hrvatski turbofolk”, odnosno krunski dokaz da je “turbofolk i službeno zahvatio Hrvatsku” (Perić, Došen i Sever, 2006). “Čemu toliko uzbuđenje, najbolje je u očaju objasnio jedan od bivših Severininih poklonika: ‘Da me ćaća čuje odreka’ bi me se, ali ovo najbolje govori da smo i mi Srbi, bože sačuvaj!’” (Stanivuković, 2006: 42) Ista komentatorica beogradskog nedeljnika NIN pojašnjava: “Kad užasnuti posetioци koncertnih, opernih i baletnih dvorana u Hrvatskoj saberu dva i dva, već su uhvaćeni u mrežu lukavih balkanskih spletki. Tamo ih podrugljivo dočekuju manje naivni hrvatski rodoljubi koji su, navodno, oduvek znali da je Severina Vučković Srpkinja koja potkopava hrvatsku estradu,<sup>9</sup> Boris Novković lažno lojalni Srbin koji jedva čeka da ga pozovu u Beograd, a Goran Bregović Hrvat opasniji od svih Srba zajedno.” Prvenstveno zbog toga što je zajedničkim koncertom Bijelog dugmeta u Zagrebu pokazao da je prosečan stanovnik Hrvatske veoma udaljen od slike koju “svako jutro želi da ugleda u ogledalu. Političko-plastična hirurgija uspela je samo na kozmetičkom nivou”. Naime, mnogi Hrvati i dalje vole da slušaju Bregovićeve pesme, ne pomišljajući pri tom na obnovu Jugoslavije (Stanivuković, 2006: 43).

“Makar su i dalje samo simbolično zastupljeni u hrvatskim radijskim i televizijskim programima, narodnjaci nezadrživo napreduju svojim kanalima i sve češće putuju od neuglednih birtija do takozvanih elitnih klubova”, pisao je novinar Ilko Čulić 2003. godine.

Danas je sasvim normalno vidjeti plakat za doček Nove godine u popularnoj zagrebačkoj pivnici na kojem uz detaljan opis gastronomske i glazbene ponude stoji napomena “bez narodnjaka”. No to bi mogao biti jedan od posljednjih džepova organiziranog otpora. Klinci koji noćas marljivo pretražuju MTV i biraju kreacije za svoj prvi nastup kod Novkovića i Škore možda će sutra s jednakim entuzijazmom pratiti TV Pink. (Čulić, 2003)

9 O slučaju “Moja štikla” opširnije u Baker, 2008.

Put srpskih narodnjaka od neuglednih birtija do velikih arena išao je uglavnom kroz tzv. narodnjačke klubove, i to s urbane periferije ka centru. U slučaju Zagreba, taj smer kretanja imao je specifičnu simboličku težinu. U hrvatskom glavnom gradu, naime, uočljiva je prostorno-društvena "hijerarhija" u skladu s predubedenjem o tome dokle seže Evropa i gde počinje Balkan: ovde reka Sava služi kao granica koja deli "balkanske" južne delove Zagreba, građene mahom u socijalističkom periodu, od "evropskog" gradskog centra i imućnijih severnih predgrađa (Rasza i Lindstrom, 2004: 637). Prodor narodnjačkih klubova s periferije u centar grada tako je zadobio specifične simboličke konotacije.

U hrvatskoj javnosti, narodnjački klubovi su isprva bili na vrlo lošem glasu i opisivani su kao mesta na kojima se mahom okupljaju raspojasana omladina i bahati kriminalci. *Jutarnji list* izveštava 2006. da je u Hrvatskoj porast lokala (kafića i klubova) u kojima se slušaju narodnjaci, kao i njihovo fascinantno uspešno poslovanje, dobio medijsku pažnju tek kad su njihovi posetioци počeli da se pojavljuju u rubrikama crne hronike. Za to su bili zaslužni "krvavi obračuni kriminalnog miljea". U tom tekstu, novinarka Branimira Lazarin postavlja pitanja "je li slušanje narodnjaka etički ili muzički problem? Je li takva glazba ideološki problematična i antipatriotska, odnosno ugrožava li srpski turbofolk 'hrvatstvo'?", i konstatuje da je za nasilje i kriminal rutinski povezivan s turbo-folkom "naravno, kriva kriminalna manjina, odnosno njena incestuozna veza s društvenom i socijalnom elitom". Zaključci izneseni u ovom tekstu zasnivaju se na anketi sprovedenoj među 1.000 tinejdžera u trećem i četvrtom razredu srednje škole iz 13 gradova hrvatskih županija. (Tinejdžeri se smatraju najvidljivijom publikom narodnjaka.) Prema toj anketi, 43,2% ispitanika je slušalo narodnjake. "Kuku i lele za one kojima su narodnjaci ideološki problem *par excellence*, jer prva tri mjesta [na listi najpopularnijih među ispitanicima] drže srpski izvođači."<sup>10</sup> Najviše ispitanika uz narodnjake sluša tehno i hip-hop. Popularnost turbo-folka među tinejdžerima ovde se tumači i kao znak pobune protiv roditeljske kulture. Analizirajući rezultate ankete, Ivo Žanić je zaključio da

... granice Srbije i Bosne s Hrvatskom ništa ne znače u slušanju narodnjaka. Kad bismo stvar gledali kao da nam ratne granice u poraću sve diktiraju, ispalo bi da su pouzdano

10 Na čelu liste su Mile Kitić (38%) i Seka Aleksić (33,3%). Na trećem mestu je Ceca (25,7%).

“najveći Hrvati” oni s granica domovine, poput Slavonaca ili Dalmatinaca, odjednom “najgori Hrvati” jer danas najviše slušaju srpske narodnjake, a “suspektni Hrvati”, poput Istrana ili Primoraca, odjednom postaju “dobri” Hrvati neskloni turbofolku (navedeno u: Lazarin, 2006).

Nekoliko godina kasnije, *Nacional* u iscrpnoj reportaži o zagrebačkoj narodnjačkoj klupskoj sceni izveštava i o atmosferi u klubu Ludnica na adresi Ilica 433 (u blizini psihijatrijske bolnice Vrapče):

Na najluđu zabavu u gradu dolaze i mnoge poznate manekenke i sportaši, često se ondje mogu vidjeti i cijele nogometne, rukometne i košarkaške reprezentacije i brojne osobe iz javnog života, ali rijetki će to i priznati ili pristati na fotografiranje. Kad su vidjele kameru, neke su nas djevojke zamolile da ih ne snimamo jer “ako ih dečki vide u Ludnici, odmah će ih ostaviti”. Vlasnik kluba uporedio je tu situaciju sa onom u vreme kada je otvorio klub: “Voditi danas narodnjački klub i prije sedam godina velika je razlika. Ono je bila borba s vjetrenjačama, bilo je jako teško, da ne velim krvavo. Dok danas voditi narodnjački klub može svatko” (*Nacional*, 2008).

Uprkos tome što “[d]eo nacije, pogotovo ‘zlatna mladež’ iz Tuđmanovog vremena, ima velikih poteškoća s neuspelim odvikavanjem od ‘istočnog melosa’, srpskog i bosanskog ‘turbofolka’ koji trešti u specijalizovanim mondenim zagrebačkim klubovima” (Stanivuković, 2006: 43), o interesovanju za njene nastupe i “aktuelni materijal” u Hrvatskoj izjasnila se u ovom periodu i popularna Seka Aleksić. “Biće još puno nastupa tamo, jer interesovanja ima u svim većim gradovima. Jedva čekam! Njihova javnost više ne može da se pretvara. I njihov običan građanin voli da čuje dobar narodnjak. Sve je više onih koji su odlučili da budu to što jesu i da ne glume građane visokoga reda, kada i najveća elita u svim zemljama eks Jugoslavije sluša folk.” Štaviše, pojašnjava Seka, iz Hrvatske su uvek dolazili dobri *zabavljaci*, a iz Srbije dobri *narodnjaci*. “Tako su mogli svi da budu zadovoljni, granica koju su političari postavili jednostavno ne može da uništi godinama stvarani model koji je služio za razbibrigu i veselje” (navedeno u: Perić i Đaković, 2006: 44).

Tri godine kasnije, srpski portal Mondo izveštava o masovnim vikend izlascima Zagrepčana u srpskom glavnom gradu – zbog otvorene atmosfere, vrhunskih klubova i zato što se u Beogradu “ne osjećaju kao idioti ako u tri

ujutro poslije rok svirke odu na narodnjake”. Željni “ludog noćnog provo-  
da”, ovi Zagrepčani kažu da polaze za Beograd u petak kad im se završi radno  
vreme, a kao pokazatelj koliko je to postalo uobičajeno navodi se i podatak da  
beogradska putnička agencija Gea organizuje svakodnevni prevoz kombijem  
na relaciji Zagreb — Beograd — Zagreb (Mondo, 2009).

Aleksej Gotthardi Pavlovsky, autor prve naučne monografije posvećene  
receptiji turbo-folka u Hrvatskoj, smatra da se “konzumente ‘narodnjaka’ ne  
može svesti pod zajednički dobni, rodni, društveni ili nacionalni, odnosno  
regionalni ‘nazivnik’. Ne može se reći da tu glazbu konzumiraju samo ljudi  
nižeg obrazovanja, samo oni imućniji ili samo došljaci, odnosno, samo stanov-  
nici jedne regije” (Gotthardi Pavlovsky, 2014: 184). Ovaj autor uočava i trend  
“podmlađivanja”, naime, da ova muzika ima sve mlađe poklonike. Gotthardi se  
poziva i na istraživanje koje je sproveo *Jutarnji list* 2011. godine intervjuišući  
nekoliko grupa zagrebačkih srednjoškolaca za *Dossier novi tinejdžer*, koji je  
pokazao da više nema pravila, tj. da aktuelni tinejdžeri slušaju sve:

Marko ima 18 godina. Ovo je sedam izvođača koje najradije  
sluša na svom iPodu: Thompson, Seka Aleksić, David Guetta,  
Jelena Rozga, Neda Ukraden, Usher i Bolesna braća. [...] S  
društvom je prošli vikend izašao na BBS na Remetinečkoj  
cesti i do sitnih sati pjevao narodnjačke hitove. Red tambu-  
raša uživo (Škoro, Oliver, Mišo), pa onda cajke do fajrunta.  
Nemoguće? Ne. Uobičajeno. Njegovo društvo ne dijeli se na  
one koji vole elektronsku glazbu, one koji vole rock i one  
koji slušaju samo turbofolk. Novi je trend da trenda nema,  
objašnjavaju. Svi slušaju sve i u njihovom društvu ne prolaze  
jedino oni koji s time imaju problema. (Tomislav Novak,  
navedeno u: Gotthardi Pavlovsky, 2014: 185)

Zanimljivo je ovaj novinarski uvid uporediti sa opservacijom srpskog rok kri-  
tičara i promotera Dragana Ambrozića, koji je 1994, dok je turbo-folk u Srbiji  
tek bio u “povoju”, svedočio o sledećoj pojavi: “Pre izvesnog vremena u Beo-  
gradu su postale normalne i uobičajene rođendanske i ostale žurke na kojima  
je gostima serviran sledeći muzički melanž (redom, po broju emitovanja):  
Ceca Veličković, Šarlo Akrobata, Mira Škorić, Električni orgazam, Ivan, Idoli,  
Vesna Zmijanac, Ekaterina Velika, Džej, Partibrejkers, Jami, Haustor, Maja  
Marijana, Film, Dragana Mirković, The Animatori. Neko se skandalizovao kad  
je Dragan Kojić Keba napravio veliki hit s narodnjačkom obradom hita The

Rolling Stonesa – ‘Painted Black’.<sup>11</sup> Neko drugi nije mogao da veruje kad je video Ramba Amadeusa u spotu Vesne Zmijanac. Šokantno? Nimalo”, zaključuje Ambrozić i obrazlaže zašto nije šokiran. Naime, “[p]otpuno je jasno zašto svi ti mlađi intelektualci odrasli na rock'n'rollu smatraju mešanje rok muzike i današnjih tehno-narodnjaka nečim nedostojnim i skandaloznim. Rock muzika je nekada u ovoj zemlji bila stvar posvećenih”, “izuzetno elitna stvar”, i sada im “neko to oduzima”. Međutim, “pominjanje *new wave* imena u kontekstu ovih mutiranih narodnjaka, koje cepa srce tridesetogodišnjacima, ne znači nikakav krah mladalačkih ideala”, smatra Ambrozić. Nova generacija koja raste uz pop-folk kao jedinu domaću pop muziku veruje da se osamdesetih godina “super zezalo” i ovaj autor ne vidi razloge da se to ne prihvati (D. A., 1994: 4).

Turbo-folk je u Hrvatskoj dostigao sličan obrazac prihvaćenosti među pripadnicima mlađe generacije, ali, čini se, s petnaestak godina zakašnjenja u odnosu na “zemlju porekla”, Srbiju. Drugim rečima, prema Gotthardi Pavlovskom, turbo-folk je i u Hrvatskoj postao *mainstream*, tj. prihvaćen je “kao legitimni i etablirani glazbeni pravac” (Gotthardi Pavlovsky, 2014: 185). U zaključku svoje studije, ovaj autor navodi jednu grupu razloga popularnosti turbo-folka u Hrvatskoj: prihvatanje i korišćenje pojedinih muzičkih i tekstualnih (stilskih) elemenata “narodnjaka” od strane hrvatskih muzičkih autora i izvođača, tj. stvaranje muzike u vrlo sličnom maniru i formiranje hrvatske “narodnjačke” scene koje je dotičnu muziku učinilo još prisutnijom u “zvukovnom krajoliku” Hrvatske. Gotthardi Pavlovsky pritom ističe i kontinuitet popularnosti ove muzike (tj. njenih ranih oblika) još od perioda između svet-skih ratova i prenošenje “s naraštaja na naraštaj” (Gotthardi Pavlovsky, 2014: 403). Na samom kraju studije priznaje da je zaključio da je pitanje zbog čega su narodnjaci/turbo-folk popularni u Hrvatskoj u stvari promašeno, budući da su odgovori na njega sasvim jasni i razumljivi. Prava istraživačka pitanja, po njemu, jesu: “zbog čega to ne uspijevamo vidjeti?”, “zbog čega se tome čudimo?”, i jedino što je pritom čudno “naše je čuđenje”. Ali, u stvari, ni ono nije čudno, jer su razlozi za njega “prastari” – u pitanju su kulturne predrasude, ideja o kulturnoj nadmoći koja je “također tradicijsko naslijeđe” i uzrok “estetske ojađenosti” (Gotthardi Pavlovsky, 2014: 404) protivnikâ turbo-folka u Hrvatskoj.

11 The Rolling Stones, singl *Paint It, Black*, 1966. Kebina verzija pesme zvala se *U crno obojeno*.

Zvanična kulturna politika nenaklonjena turbo-folku i “tradicionalne” kulturne predrasude provociraju reakcije mlađih ljubitelja ove muzike koje se tumače kao buntovni glas novih generacija neopterećenih nasleđem Domo-vinskog rata – čak i kao svojevrsan “pank drugim sredstvima”. Tako i pevač grupe Brkovi iz Zagreba, Shamsu 69, u intervjuu beogradskim novinama *Danas* konstatuje: “Pa, da... Veći pank su ispali narodnjaci” (Ćuk, 2017: 14).

## / Muzika svađe, pomirenja i zajedničkog tržišta

Turbo-folk se, štaviše, tumači i kao najpopularniji ostatak kulturnog nasleđa socijalizma. Uroš Čvoro smatra da u postjugoslovenskom kontekstu turbo-folk predstavlja “jedinu zajedničku kulturu”, u istom onom geografskom i kulturnom prostoru Jugoslavije koja nije uspela da proizvede zajedničku kulturu (premda je u tim pokušajima muzika igrala ključnu ulogu) (Čvoro, 2014: 107). Pored toga, turbo-folk se nakon 2000. oslobodio nacionalističkih ekscesa iz ratnog razdoblja i postao “zvučna pozadina regionalnog otpora globalizaciji”, transformišući se od označitelja zaostalosti i primitivizma u samoegzotizujući simbol strasti i emocija koje nedostaju “beživotnom Zapadu” (Čvoro, 2014: 82). Turbo-folk samouvereno i nezadrživo “prelazi čvrste etničke barijere i služi kao odličan instrument pomirenja i tolerancije na Balkanu” (Maljković, 2010). U “transnacionalnoj” delatnosti di-džejeva, koji po noćnim klubovima na Zapadu miksuju muzičko nasleđe i savremenu produkciju često zavađenih balkanskih naroda, prepoznaje se blagotvorno (mirotvorno) dejstvo turbo-folka u “dijaspori”.

Ponekad slušam emisiju *Halo, Pink* i fasciniraju me uključena tipa “zovem iz Švajcarske i ovom pesmom želim da pozdravim svoju tetku u Beču, baku u Vranju, sestru u Sidneju i brata u Filadelfiji”. I ako gledamo na *Pink* kao na balkanski MTV, možemo reći da je integrativan jer povezuje ne samo ljude sa prostora bivše Jugoslavije već i šire. Balkanski turbo-folk je usko povezan sa turskim turbo-folkom, koji je opet povezan sa arapskim popom, što znači da postoji kulturna regija turbo-folka koja obuhvata najstarije područje kulture u Evropi. To je vrlo interesantan periferni antiimperijalistički poduhvat, gde je *Pink* balkanski predstavnik, zaključio je u jednom intervjuu Rastko Močnik. (Ilić, 2005: 2)

Pa ipak, i u Srbiji, i u Hrvatskoj, Svetlana Ražnatović Ceca i Marko Perković Thompson još uvek se doživljavaju kao srodni antipodi i najekstremniji glasovi srpskog, odnosno hrvatskog nacionalizma u popularnoj muzici. Cecina popularnost se u Hrvatskoj dugo pripisuje “najprimitivnijim društvenim krugovima” jer je u pitanju žena “koja se ne srami živjeti u vili koju je njezin pokojni mužić kupio novcem opljačkanim u ratnim pohodima po našoj domovini” (Barković, 2005). Što se tiče Thompsona, on “bi pjevao u Srbiji, ali nema publike” (Radio Slobodna Evropa, 2009). Nepopularan je u toj meri da je puštanje njegove pesme *Lijepa li si* na kulinarskoj manifestaciji Dani Hvara u hotelu Hilton u Beogradu opisano kao “težak skandal” (Republika, 2023).

Prepoznat kao “vredan dijagnostički instrument u srpskim ‘kulturnim ratovima’” (Živković, 2012a: 283), turbo-folk i u Srbiji i u Hrvatskoj uživa prizor među “identitetskim karijeristima” (Mitrović, 2017: 27), profesionalnim borcima za pravovernost i čistotu nacionalnog identiteta, kulture i umetnosti. Kako zapaža Ivan Čolović, nakon rata u bivšoj Jugoslaviji

... “[n]acionalni radnici” više nisu zaokupljeni crtanjem mapa budućih srpskih zemalja, čime su se rado bavili uoči i tokom rata u Hrvatskoj i Bosni i Hercegovini, nego se sve više usredsređuju na borbu za očuvanje navodno ugroženog srpskog “duhovnog prostora”, odnosno srpskog nacionalnog identiteta. Oni se pritom oslanjaju na jedan model nacionalne kulture u kojem se kulturni rad posmatra ili kao sastavni deo priprema nacije za rat ili kao podrška ratu ili kao nastavak rata drugim sredstvima (Čolović, 2002: 27).

Zanimljivo je da se sa obe strane srpsko-hrvatskih granica turbo-folk tumači kao oblik “specijalnog rata”, ali onog koji je usmeren na razaranje organskog tkiva nacionalne kulture (Šentevska, 2023: 180—181).

U Srbiji se, međutim, turbo-folk tumači i kao “tajno oružje srpske diplomatije”. Za to je posebno zaslužan državni funkcioner Ivica Dačić, koji je od prvih nastupa s pesmom *Miljacka* (koju je izvodio Halid Bešlić, a komponovao Željko Joksimović), u svojstvu šefa srpske diplomatije, proširio svoj repertoar. Na inauguraciji predsednika Aleksandra Vučića pevao je *O sole mio*. Predsedniku Turske pevao je *Osman-agu* (na turskom).<sup>12</sup> Predsedniku Grčke pevao je Μη

12 “Možda u Dačićeve uspehe treba uračunati i onih sto dolara kojima ga je zakitio muftija Mustafa Jusufspahić dok je pevao Erdoganu. ‘To je bilo zezanje, ali nije loša kinta’, izjavio je

μου θυμώνας. U autorskom tekstu za tabloid *Alo* izjavio je: “Da, pevao sam i pevaću. Pevao sam Merkelovoj, Sergeju Lavrovu, Eštonovoj, Rami, Erdoganu i Putinu, i Trampu ću ako treba, ne stidim se toga” (navedeno u: Gligorijević, 2017: 8). U intervjuu za *Blic* pojasnio je “i da smo mi mala zemlja, nemamo novac, nismo veliki i jaki, nemamo atomsku bombu, ali imamo šarm i gostoprimitstvo, to je naše oružje” (navedeno u: Gligorijević, 2017: 10). U svojstvu lidera Socijalističke partije Srbije, Dačić je 2012. godine prisustvovao koncertu folk pevačice Ane Bekute, a u jednom trenutku je izašao na binu i zapevao pesmu *Kad zamirišu jorgovani*, i to u “izvornom” duetu s Vesnom Zmijanac. Iz prvog reda taj koncert su pratili predsednica Narodne skupštine Slavica Đukić Dejanović, ministri Milutin Mrkonjić, Oliver Dulić i drugi funkcioneri, dok je predsednika Srbije Borisa Tadića prilikom ulaska u salu sa scene pozdravio pevač Šaban Šaulić (B92, 2012).

U periodu konsolidacije turbo-narodnjačke scene u Hrvatskoj tokom prve decenije XXI veka, značajnu medijsku pažnju izazivali su pokušaji lokalnih vlasti i njihovih predstavnika da onemoguće da se sredstva iz javnog budžeta troše na nastupe i afirmaciju “cajki” iz susednih republika. Jedan od bolje upamćenih slučajeva tog trenda bila je odluka gradonačelnika Osijeka Ante Đapića, koji je “zajedno s Branimirom Glavašem [...] u pet minuta” doneo odluku da ne odobri održavanje izbora za “Folk hit u Hrvatskoj” u Sportskoj dvorani Zrinjevac u Osijeku. Inicijator događaja bio je Alen Borbaš, muzički menadžer, vlasnik noćnog kluba i zaštitarske tvrtke Borbaš Security. Na priredbi zakazanoj za 5. februar 2006. trebalo je da nastupe narodnjačke zvezde iz BiH, Srbije i Crne Gore. “Mi ne podupiremo takav oblik zabave i čvrsto stojimo pri svojoj odluci da sebi to ne možemo dopustiti. Svjesni smo kako ga ne možemo zabraniti, ali ga nećemo niti tolerirati u gradskim prostorima [...] Smatram da Osijeku nisu potrebne manifestacije mizerne kulturno-umjetničke vrijednosti”, rekao je tada Branimir Glavaš (S. H., 2006).

Mnogo godina kasnije, prema odluci gradonačelnika Pule Filipa Zoričića, folk pevačima Dušku Kulišu, Draganu Kojiću Kebi, Ani Bekuti i Zorani Mićanović otkazan je koncert koji je trebalo da se održi u pulskom Domu sportova “Mate Parlov” 25. marta 2023. Gradonačelnik je tim povodom lakonski izjavio: “Nema zabrane. Ovakva vrsta glazbe, turbo folk, nije prihvatljiva u javnom prostoru Pule” (Borković, 2023a). Način na koji je donesena ta odluka veoma

kasnije Dačić tobož šeretSKI.” (Gligorijević, 2017: 10)



je uzburkao javnost u Hrvatskoj, a Vijeće srpske nacionalne manjine Istarske županije ocenilo ju je kao “školski primjer zloćudne politike nesnošljivosti, posve suprotstavljene onome što gradonačelnik naziva ‘građanskom, europskom i mediteranskom Pulom’” (Novosti, 2023). Nekoliko nedelja kasnije, Zoričić je u TV emisiji *RTL Direkt* “uhvaćen” kako uživa u narodnjaku *Iznad Tešnja zora sviće* (čiji je autor sarajevski pop muzičar Saša Lošić Loša). U svojoj kolumni u *Novostima*, Boris Rašeta je “snimku tog kulturtregera kako potajno cupka uz ono što je javno zabranio” prokomentarisao na sledeći način: “Nitko, inače, tko nije bio po zabavama koje priređuju hadezeovci i drugi najkvalitetniji Hrvati, ne može ni zamisliti koliko je folk prirodan muzički izraz duha te stranke. Zato je dozvola [gradonačelnika] Mirka Duspare da Brena nastupi u Slavanskom Brodu pohvale vrijedna – čovjek nije licemjer, ne pravi se da je odrastao uz Schumannovo ‘Sanjarenje’ i zna tko mu je baza” (Rašeta, 2023). S druge strane, gradonačelnik Osijeka Ivan Radić nije dao dozvolu da se u Osijeku održi “nadoknada” pulskog koncerta. Uprkos Radićevom opširnom obrazloženju te odluke donesene u skladu “s vizijom moderne, urbane srednjoeuropske metropole koju gradimo”, u osječkoj dvorani Zrinjevac je već 23. februara 2023. koncert održala srpska turbo-folk pevačica Milica Pavlović (Patković, 2023). Nakon pulskog incidenta koji je dobio epilog na Trgovačkom sudu u Pazinu, talasom otkazivanja turbo-folk koncerata po Hrvatskoj zahvaćeni su i splitski koncerti Željka Samardžića na Sustipanu, Ace Lukasa i Jelene Karleuše na ostrvu Barbarincu, nastupi Goge Sekulić u Benkovcu i Saše Kovačevića u Zadru...

“Ako Zoričićeve i Radićeve zabrane na prvu djeluju kao pojedinačni ekscesi lokalnih šerifa, kako pak shvatiti činjenicu da je s programa Hrvatskog radija prognana većina glazbe iz susjedstva, ne samo ona žanrovski nepoželjna?”, piše Lujo Parežanin, koji je ustanovio da je tokom sedam dana koji su prethodili pisanju njegovog teksta na radiju HR 2, koji redovno emituje “stranu” muziku, puštena tek jedna pjesma srpskih izvođača (EKV, *Umorna*).

Podatak je to koji snažno upućuje na zaključak da se na institucionalnoj razini dosljedno provodi brisanje kulturnih veza s jugoslavenskom regijom, da se kao okvir života naše popularne muzike – a time i kulture u širem smislu – projicira isključivo euroamerička produkcija, dok se negira ona koja tvori svakodnevno slušateljsko iskustvo većine naše mlade publike (Parežanin, 2023).

Najbolju potvrdu za ovakvo zapažanje pružio je takozvani fenomen “pet Arena” – rekordni niz od pet rasprodatih koncerata srpske turbo-folk zvezde Aleksandre Prijović u zagrebačkoj Areni, održanih u prvoj nedelji decembra 2023. Iz lavine komentara i objašnjenja tog vrtoglavog uspeha na društvenim mrežama izdvojila bih sledeći: “Zahvaljujući Aleksandri Prijović, napokon imam Cecu koju mogu slobodno slušati’. Prijović bi, drugim riječima, bila nešto kao Ceca bez Cece: folk diva za 21. stoljeće, koja obećava provod u sadašnjosti neopterećen avetima mračne prošlosti” (Kreho, 2023). Što se oficijelnih medija tiče, u emisiji *Peti dan* na HTV 3, u debati o slučaju “pet Arena” zaključilo se da se ovde “radi o kolonijalnom pokušaju Srbije da na mala vrata preko pjevačice realizira svoje interese u Hrvatskoj” i postavilo retoričko pitanje “da li je dovoljno nekoga kulturološki približiti drugoj državi da bi otupio njegovu nacionalnu samobitnost” (Borković, 2023b). Tako je turbo-folk, ovog puta ovaploćen u “Ceci bez Cece”, pored metoda “specijalnog rata” i “tajnog oružja srpske diplomatije” u srpsko-hrvatskim odnosima prepoznat i kao “instrument srpske meke moći”.

## / Zaključak

Srpsko-hrvatski sporovi povodom “narodne muzike”, poželjnih i nepoželjnih izraza nacionalnog duha koji se ispoljavaju u muzici koja se masovno sluša i obraća “narodu”, stari su koliko i zajednička srpsko-hrvatska država. U socijalističkoj Jugoslaviji, uspon novokomponovane narodne muzike otvorio je dva glavna fronta na kojima se vode sukobi povodom preovlađujućeg muzičkog (ne)ukusa “naroda”: Istok — Zapad i selo — grad. Iza ovih grubo iscrtanih granica nad kojima se grade temeljni kulturni stereotipi socijalističke Jugoslavije krije se realnost zemlje u kojoj se novokomponovana narodna muzika masovno proizvodi, izvodi i sluša i u “istočnim” i u “zapadnim” republikama, i u najmanjim selima, i u najvećim gradovima.

Tokom ratova na prostoru bivše Jugoslavije i formiranja novih nacionalnih država na teritorijama nekadašnjih socijalističkih republika, “modernizovana” novokomponovana narodna muzika pod kolokvijalnim nazivom *turbo-folk* uspešno prelazi novouspostavljene nacionalne granice, kao i linije fronta – nasuprot šovinističkoj politici s kojom je često, i uglavnom neopravdano, identifikovana.

Turbo-folk je u Srbiji, iako žestoko osporavan, već početkom devedesetih godina uporedo s transformacijom medijskog sistema postao dominantna forma popularne muzike, i u medijskom prostoru i u svakodnevnom životu njegove masovne publike. U Hrvatskoj je, opterećen nacionalističkim asocijacijama sa “zemljom porekla” (Srbijom) i nasleđenim arsenalom balkanističkih stereotipa, mnogo sporije prelazio simbolički put od provincijskih kafana do elitnih gradskih klubova i, konačno, zagrebačke Arene. Istovremeno je u potpunosti isključen iz medijskog prostora hrvatskih javnih servisa, nespremnih da prihvate muzičke preferencije masovne publike, a pogotovo mlađe publike neopterećene nasleđem Domovinskog rata. U hrvatskim medijima koji ne eksploatišu komercijalni potencijal turbo-folka, “narodnjaci” su prisutni mahom u dve situacije: 1) kada se, u skladu sa evropskim trendovima uspona *cancel* kulture, nekom predstavniku lokalne vlasti prohte da sopstveni politički kapital namiče nekim oblikom cenzurisanja te muzike i 2) kada neki turbo-folk izvođač “iznenadi” hrvatsku javnost masovnom popularnošću na domaćem terenu. U oba slučaja, u javnim debatama aktiviraju se argumenti za i protiv turbo-folka koji se nisu značajno menjali od devedesetih naovamo.

Turbo-folk tako ostaje kamen spoticanja u srpsko-hrvatskim odnosima i pored toga što (a možda i baš zato što) istovremeno predstavlja ključnu i najmasovniju kulturnu poveznicu između Srba i Hrvata – bilo kao “zajedničko kulturno smeće” ili kao “instrument pomirenja i tolerancije na Balkanu”. Ta paradoksalna pozicija čini ga izuzetno vrednim – premda do sada uglavnom neadekvatno korišćenim – dijagnostičkim instrumentom u analizi (i političkih i kulturnih) odnosa između Srbije i Hrvatske.

## / Literatura

Archer, R. 2012. Assessing Turbofolk Controversies: Popular Music between the Nation and the Balkans. *Southeastern Europe*, 36 (2): 178–207.

Archer, R. 2009. “Paint Me Black and Gold and Put Me in a Frame”: Turbofolk and Balkanist Discourse in (post) Yugoslav Cultural Space. MA thesis, Central European University. Budapest: 52–72.

Baker, C. (Bejker, K.). 2011. *Zvuci granice*. Biblioteka XX vek. Beograd.

Baker, C. 2008. When Seve Met Bregović: Folklore, Turbofolk and the Boundaries of Croatian Musical Identity. *Nationalities Papers*, 36(4): 741–764.

Baker, C. 2007. The concept of turbofolk in Croatia: inclusion/exclusion in the construction of national musical identity, u: Baker, C., Gerry C. J., Madaj, B., Mellish, L. i Nahodilová, J. (ur). *Nation in formation: inclusion and exclusion in central and eastern Europe*. SSEES Publications. London: 139—158.

Bakić Hayden, M. 1995. Nesting Orientalisms: The Case of Former Yugoslavia, *Slavic Review*, 54 (4): 917—931.

Barković, N.: Novo dno Nove TV: Vlahov ugostio Cecu. Index, 25. januar 2005. <https://www.index.hr/magazin/clanak/novo-dno-nove-tv-vlahov-ugostio-cecu/246097.aspx>, pristupljeno 23. januara 2024.

Blam, M. 2010. *Jazz u Srbiji 1927 — 1944*. A. Mihajlović. Beograd.

Block, R: Ethnic cleansing's balladeers get their marching orders, Independent, 25. septembar 1994. <https://www.independent.co.uk/news/world/ethnic-cleansings-balladeers-get-their-marching-orders-1450868.html>, pristupljeno 23. januara 2024.

Bojanić, Ž. M. 2001. *Toma*. Udruženje nezavisnih izdavača knjiga. Beograd.

Borković, G. (2023a): Filip Zoričić: Turbofolk je u Puli neprihvatljiv, a o Thompsonu možemo razgovarati. *Novosti*, 23. februar 2023. <https://www.portalnovosti.com/filip-zoricic-turbofolk-je-u-puli-neprihvatljiv-a-o-thompsonu-mozemo-razgovarati>, pristupljeno 29. januara 2024.

Borković, G. (2023b): Aleksandra Prijović kao instrument srpske meke moći. *Novosti*, 18. oktobar 2023. [\[vosti.com/aleksandra-prijovic-kao-instrument-srpske-meke-moci\]\(https://www.aleksandra-prijovic-kao-instrument-srpske-meke-moci\), pristupljeno 30. januara 2024.](https://www.portalno-</a></p></div><div data-bbox=)

Brereton, B. 1979. *Race Relations in Colonial Trinidad, 1870 — 1900*. Cambridge University Press. Cambridge.

Bulić, V. 1995. Lepotica i komandant: Venčanje kao vrhunac turbofolk kulturne sezone. *Duga*, br. 1607 (21. januar — 3. februar): 73—75.

B92: Dačić pevao, Tadić mu aplaudirao!, 25. april 2012. <https://arhiva.vesti-online.com/Vesti/Srbija/220374/Dacic-pevao-Tadic-mu-aplaudirao>, pristupljeno 28. januara 2024.

Ceribašić, N. 2000. Defining women and men in the context of war: images in Croatian popular music in the 1990s, u: Moisala, P. i Diamond, B. (ur). *Music and gender*. University of Illinois Press. Urbana and Chicago, IL: 219—238.

Cerović, S. 1994. Beogradska južna pruga. *Vreme*, 12. septembar: 12—13.

Cohen, A. P. 1985. *The symbolic construction of community*. Routledge. London i New York.

Cvetičanin, P. i Milankov, M. 2011. *Kulturne prakse građana Srbije: preliminarni rezultati*. Zavod za proučavanje kulturnog razvitka. Beograd.

Čolović, I. 2002. Kultura, nacija, teritorija. *Republika*, br. 288—289, 1 — 31. jul: 27.

Čulić, I.: Severina je promjenom menadžera zauvijek nadišla "kulturnu razmjenu sisa" sa Srbijom. *Nacional*, 30. decembar 2003. <http://arhiva.nacional.hr/clanak/>

- 12310/severina-je-promjenom-menedzera-zauvijek-nadisa-kulturnu-razmjenu-sisa-sa-srbijom, pristupljeno 28. januara 2024.
- Čvoro, U. 2014. *Turbo-folk Music and Cultural Representations of National Identity in Former Yugoslavia*. Ashgate. Farnham.
- Ćirjaković, Z. 2004. Turbofolk kao brend. *NIN*, 21. oktobar: 34—38.
- Ćuk, A. 2017. Shamso 69, pevač Brkovi: Pank, seks i turbo-folk – Šta čoveku više treba? *Danas*, 24 — 25. jun: 14.
- D. A. (Dragan Ambrozić). 1994. Između Kebe i Kebre. *Ritam 3*, Vol. V: 4.
- Dimitrijević, B. 2002. “Ovo je savremena umetnost”: Turbo folk kao radikalni performans. *Prelom*, 2—3: 94—101.
- Dragičević Šešić, M. 1994. *Neofolk kultura: publika i njene zvezde*. Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića. Sremski Karlovci — Novi Sad.
- Dumnić, M. 2013. The Creation of Folk Music Program on Radio Belgrade before World War Two: Editorial Policies and Performing Ensembles. *Muzikologija*, 14: 9—29.
- Dvorniković, V. 1990. (1939). *Karakterologija Jugoslovena*. Prosveta. Beograd — Niš.
- Đilas, M. 1996. Turbo-folk u Zagrebu: Nešto za plakanje. *NIN*, 20. septembar: 22—23.
- Đurković, M. 2004. Ideološki i politički sukobi oko popularne muzike u Srbiji. *Filozofija i društvo*, 25: 271—284.
- Đurković, M. 2001. Ideologizacija turbo-folka. *Kultura*, 102: 19—33.
- Frith, S. 1998. *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Harvard University Press. Cambridge, MA.
- Gligorijević, J. 2017. Diplomacija na srpski način: Bakšiš politika. *Vreme*, 19. oktobar: 6—11.
- Golemović, D. 1997. *Etnomuzikološki ogleđi*. Biblioteka XX vek. Beograd.
- Gordy, E. D. (Gordi, E.) 2001. *Kultura vlasti u Srbiji*. Samizdat B92. Beograd.
- Gordy, E. D. 2000. Turbaši and Rokeri as Windows into Serbia's Social Divide. *Balkanologie*, 4(1): 1—23.
- Gotthardi Pavlovsky, A. 2014. *Narodnjaci i turbofolk u Hrvatskoj: Zašto ih (ne) volimo?*. Naklada Ljevak. Zagreb.
- Hofman, A. 2013. Ko se boji šunda još? Muzička cenzura u Jugoslaviji, u: Duraković, L. i Matošević, A. (ur). *Socijalizam na klupi: Jugoslavensko društvo očima nove postjugoslavenske humanistike*. Srednja Europa, Sveučilište Juraja Dobrile u Puli i Sa(n)jam knjige u Istri. Pula i Zagreb: 280—316.
- Ilić, A. 2005. Slovenac više ne postoji (intervju s Rastkom Močnikom). *Večernje novosti*, 16. mart: 2.
- Ivačković, I. 2013. *Kako smo propevali: Jugoslavija i njena muzika*. Laguna. Beograd.
- Jansen, S. 2005. *Antinacionalizam: Etnografija otpora u Beogradu i Zagrebu*. Biblioteka XX vek. Beograd.

Kreho, D. Zašto Prija prija. *Novosti*, 15. decembar 2023. <https://www.portalnovosti.com/zasto-prija-prija>, pristupljeno 30. januara 2024.

Kolin, M. 2001. *This Is Serbia Calling: rokenrol radio i beogradski pokret otpora*. Samizdat FreeB92, Beograd.

Kostelnik, B. 2005. The Decline and Fall of Rock'n'Roll: Main Characteristics and Trends of Croatian Popular Music in the Second Half of the Nineteen-Nineties, u: Yoffe M. i Collins, A. (ur). *Rock'n'Roll and Nationalism: A Multinational Perspective*. Cambridge Scholars Press. Newcastle: 20—32.

Kulenović, N. i Banić Grubišić, A. 2019. "Čepaće se neki narodnjaci!": nova čitanja turbo-folka. *Etnoantropološki problemi*, 14 (1): 47—78.

Kupres, R. 1996. Srpski režim i srpski rok: Od presije do kolaboracije (1) – Suvišna muzika u godinama raspleta. *Naša borba*, 21. maj: 15.

Lazarin, B.: 43% tinejdžera sluša narodnjake. *Jutarnji list*, 11. mart 2006. <https://www.jutarnji.hr/naslovnica/43-tinejdžera-sluca-narodnjake-3392981>, pristupljeno 23. januara 2024.

Lukić, S. 1975. *Umetnost na mostu: Rasprave*. Predsedništvo Konferencije SSOJ. Beograd.

Lukić, S., Pešić Golubović, Z., Dević, D., Plavšić, P., Gostuški, D. i Đonović, V. 1970. Nova narodna muzika (razgovor). *Kultura*, 8: 90—130.

Luković, P. 1989. *Bolja prošlost: Prizori iz muzičkog života Jugoslavije 1940 — 1989*. Mladost. Beograd.

Malešević, M. 2003. Ima li nacija na planeti Ribok?: Lokalni identitet nasuprot globalnom među mladima u Srbiji, u: Radojičić, D. (ur). *Tradicionalno i savremeno u kulturi Srba*, Posebna izdanja – Knjiga 49. Etnografski institut SANU. Beograd: 237—258.

Maljković, D.: Almost All About Diva. B92 Blog, 18. maj 2010. <http://blog.b92.net/text/15109/Almost-All-About-Diva/>, pristupljeno 28. januara 2024.

Mitrović, M. 2017. Uloga popularne muzike u konstruisanju rodnih identiteta u postsocijalističkoj Srbiji (doktorska disertacija). Univerzitet u Beogradu, Filozofski fakultet. Beograd.

Mondo: Zagrepčani hrle u Beograd zbog narodnjaka. 29. septembar 2009. <https://mondo.ba/Info/Region/a59576/Zagrepčani-hrle-u-Beograd-zbog-narodnjaka.html>, pristupljeno 23. januara 2024.

Morgan, P. 1997. *A Barrel of Stones: In Search of Serbia*. Planet, Aberystwyth.

M. R.: Aleksandar Tijanić preminuo ispred zgrade u kojoj je živeo. *Blic*, 28. oktobar 2013. <https://www.blic.rs/vesti/drustvo/aleksandar-tijanic-preminuo-ispred-zgrade-u-kojoj-je-ziveo/syy3qjq>, pristupljeno 26. januara 2024.

Nacional: Turbobiznis narodnjačkih klubova. 23. decembar 2008. <https://arhiva.nacional.hr/clanak/50472/turbobiznis-narodnjackih-klubova>, pristupljeno 26. januara 2024.

Nenić, I. 2010. Popkulturalni povratak tradicije (world da, ali turbo?), u: Šuvaković, M. (ur). *Istorija umetnosti u Srbiji: XX vek (I tom)*. Orion Art. Beograd: 915—924.

- Nenić, I. 2005. Politika turbo-folka. *Sveske*, 77: 89—99.
- Novosti: Zabrana šteti i Puli i Istri. 23. februar 2023. <https://www.portalnovosti.com/zabrana-steti-i-puli-i-istri>, pristupljeno 29. januara 2024.
- Pančić, T. 2005. Poetika geđžovanluka. *Vreme*, 11. avgust: 36—38.
- Pantelić, V. 2006. Ceca Ražnatović: Kraljica srpske estrade (feljton), 6. deo: Uvek dalje od politike. *Večernje novosti*, 14. jun: 29.
- Papić, Ž. 2002. Europe after 1989: Ethnic Wars, the Fascistization of Civil Society and Body Politics in Serbia, u: Griffin, G. i Braidotti, R. (ur). *Thinking Differently: A Reader in European Women's Studies*. Zed Books. London — New York: 127—144.
- Parežanin, L.: Balkanska uzica. *Novosti*, 4. mart 2023. <https://www.portalnovosti.com/balkanska-uzica>, pristupljeno 29. januara 2024.
- Patković, N.: Večeras u Osijeku Milica Pavlović, a gradonačelnik kaže: "I mi ćemo zabraniti turbo-folk koncerte". *Jutarnji list*, 23. februar 2023. <https://www.jutarnji.hr/vijesti/hrvatska/veceras-u-osijeku-milica-pavlovic-a-gradonacelnik-kaže-i-mi-ćemo-zabraniti-turbo-folk-koncerte-15309022>, pristupljeno 29. januara 2024.
- Perić, D. i Đaković, P. 2006. Turbo folk u Hrvatskoj: Severina u šiljkanima. *NIN*, 9. mart: 42—44.
- Perić, T., Došen, V. i Sever, M.: Moja stikla: Hrvatski folk ili nova Lepa Brena. *Jutarnji list*, 5. mart 2006. <https://www.jutarnji.hr/naslovnica/moja-stikla-hrvatski-folk-ili-nova-lepa-brena-3390743>, pristupljeno 23. januara 2024.
- Perković, A. 2011. *Sedma republika: Pop-kultura u YU raspadu*. Novi Liber – JP Službeni glasnik. Zagreb — Beograd.
- Prica, I. 1988. Mitsko poimanje naroda u kritici novokomponovane narodne muzike. *Kultura*, 80/81: 80—93.
- Radio Slobodna Evropa: Thompson bi pjevao u Srbiji ali nema publike. 14. oktobar 2009. <https://www.slobodnaevropa.org/a/1851400.html>, pristupljeno 23. januara 2024.
- Rašeta, B.: Zoričiću ne sviće. *Novosti*, 9. april 2023. <https://www.portalnovosti.com/zoricicu-ne-svice>, pristupljeno 29. januara 2024.
- Razsa, M. i Lindstrom, N. 2004. Balkan is beautiful: Balkanism in the political discourse of Tuđman's Croatia. *East European Politics and Societies*, 18 (4): 628—650.
- Republika (portal Srpskog telegrafa): USTAŠKI DERNEK U SRCU BEOGRADA! Bruka i sramota: U Hiltonu odjekivale pesme Marka Perkovića Tompsona! 20. mart 2023. <https://www.republika.rs/vesti/drustvo/421749/marko-perkovic-tompson-hilton-beograd>, pristupljeno 23. januara 2024.
- Rockovnik (dokumentarna TV serija). 2006. Strana XXXIII, Možeš me zvati kako god hoćeš: 1993. Scenario: Sandra Rančić i Dušan Vesić. Produkcija: KompAni za RTS.
- Rockovnik (dokumentarna TV serija). 2008. Poslednja strana (xxxx), Gotov(o) je!: Rock scena u Srbiji 2000. godine (i šta je bilo posle). Scenario: Sandra Rančić i Dušan Vesić. Produkcija: KompAni za RTS.

S. H.: Đapić i Glavaš protiv Borbaševe “folk parade”. Index, 19. januar 2006. <https://www.index.hr/vijesti/clanak/djapic-i-glavas-protiv-borbaseve-folk-parade/301812.aspx>, pristupljeno 29. januara 2024.

Stanivuković, Z. 2006. Hrvatska u Evropi: “Sojčice, divojčice!”. NIN, 9. mart: 42—43.

Šentevska, I. 2023. *Raspevani Beograd: Urbani identitet i muzički video*. Clio. Beograd.

Šentevska, I. 2020. Sav taj turban-folk: orijentalizam i folk muzika u Srbiji. *Glasnik Etnografskog instituta SANU*, 68 (3): 641—660.

Šentevska, I. 2013. “Anything but Turban-folk”: the “Oriental Controversy” and Identity Makeovers in the Balkans, u: Spasić, I. i Cvetičanin, P. (ur). *Us and Them: Symbolic Divisions in Western Balkan Societies*. Institut za filozofiju i društvenu teoriju i Centar za empirijske studije kulture Jugoistočne Evrope. Beograd i Niš: 51—70.

Šimundić-Bendić, T.: Duško Kuliš: Pravim narodnjacima protiv turbofolka. Slobodna Dalmacija, 20. april 2008.

<https://slobodnadalmacija.hr/mozaik/showbiz/dusko-kulis-pravim-narodnjacima-protiv-turbofolka-4296>, pristupljeno 28. januara 2024.

Tarlač, G. i Đurić, V. D. 2001. *Pesme iz stomaka naroda: Antologija turbo-folka*. SKC. Beograd.

Tenžera, V. 1988. *Zašto volim tv*. Znanje. Zagreb.

Vesić, I. 2018. *Konstruisanje srpske muzičke tradicije u periodu između dva svetska rata*. Muzikološki institut SANU. Beograd.

Vidić Rasmussen, Lj. 2002. *Newly Composed Folk Music of Yugoslavia*. Routledge. New York and London.

Vidić Rasmussen, Lj. 2001. Cultures in Conflict, Cultures in Exchange: Popular Music at the Post Yugoslav Crossroads. *Muzika*, 5(17): 67—74.

Vrzić, N. 2003. Svetlana Ceca Ražnatović: Zvezda podzemlja. NIN, 20. mart: 22—23.

Živković, M. 2012a. Serbian Turbo-Epics: Genres, Intertextuality, and the Play of Ironies, u: Bohlman, P. V. i Petković, N. (ur). *Balkan Epic: Song, History, Modernity*. Scarecrow Press. Lanham, MA: 277—292.

Živković, M. 2012b. *Srpski sanovnik: Nacionalni imaginarijum u vreme Miloševića*. Biblioteka XX vek. Beograd.



IRENA ŠENTEVSKA

## Ceca ante portas: turbofolk in Serbo-Croatian relationship

The author discusses the wide popularity and influence of turbofolk in Serbia and Croatia, stressing its importance and role in the regional popular culture and media. This phenomenon has already been acknowledged and observed from various academic perspectives. Still, it is routinely placed at the margins of institutional culture. Turbofolk has its roots in the so called “newly composed folk music”, which had been criticised and disparaged in former Yugoslavia, but was nevertheless very successful in terms of economic performance and absolute domination in the music market. In Serbia, turbofolk became the dominant form of popular music – both in the media and everyday life of its mass audience. In Croatia, despite the war traumas, nationalist implications that associate turbofolk with its “country of origin” (Serbia), and various stereotypes on the Balkans, turbofolk has made a symbolic progression from “provincial kafanas” to “elite city clubs”, and finally – to the Zagreb Arena. The author concludes that turbofolk as a bone of contention between Serbia and Croatia has an enormous potential of a “diagnostic instrument” in the analysis of political and cultural relations between the two countries.

KEYWORDS: *turbofolk, newly composed folk music, new nation-states, identities, relations between Serbia and Croatia*