

## Innholdsfortegnelse

Forord .....	2
1.0 Innledning .....	3
1.2 Jugoslavia på slutten av 1980-tallet.....	4
1.2.1 Sosiale faktorer for fremveksten av nasjonalisme i Serbia på 1980-tallet .....	8
1.3 Problemstillinger .....	9
2.0 Metode og teori .....	11
2.1 Formål og valg av forskningsdesign .....	11
2.2 Datainnsamlingsmetode .....	12
2.3 Teori .....	15
2.4 Popmusikk- Folkets musikk.....	17
2.5 Den legitime smaken .....	18
3.0 Fra neofolk og rock til turbofolk.....	21
3.1 Jugorock .....	22
3.2 Rokeri og seljaci .....	26
3.3 Brenomania .....	27
4.0 Turbofolk .....	39
4.1 Glitter og glamour .....	42
4.2 Ceca- Den serbiske Scarlett O`Hara.....	44
4.3 Århundrets bryllup.....	51
5.0 Turbofolk og politikk .....	57
5.1 Kampen mot kitsch .....	60
5.2 Etnopop eller pop?.....	64
5.3 Turbofolk etter Milošević .....	68
6.0 Konklusjon.....	74
Litteraturliste.....	76

## **Forord**

Det første jeg lærte på Balkanstudiene, på Blindern i Oslo var at historisk bevissthet teller kanskje mer på Balkan enn ellers i Europa. For å legitimere territorielle krav og etnisitet under oppløsningen av Jugoslavia har man måtte spille på historie. Ved å spille på historie har man også tydt til bruk av myter og folkløse.

I et område der folkloretadisjonene er sterke, og musikk og dans er en veldig stor del av hverdagen blir det derfor viktig å studere områdets populærkultur. Det kan utrykke noe om samtiden man ikke tenkte over før.

Takk til min veileder Svein Mønnesland for god veiledning og motivasjon. Takk til Svetlana Danielsen, studiekonsulent for Russland, Balkan og Sentral-Europa studier, som alltid stilte opp når det trengtes. Sist men ikke minst, takk til mamma og pappa, og lillesøster Dina.

## 1.0 Innledning

”Musikken som først og fremst innvirker på følelsen, sinnet, fantasien får like mange tolkninger som det finnes musikkelskere (Ord om toner).”

Da Goran Bregović på 1980-tallet fortsatt var medlem av Jugoslavias mest anerkjente rockeband Bijelo Dugme uttalte han at grunnlaget for all ny musikk ligger i folkemusikken. Selv ble han inspirert av folkemusikken og lagde rockemusikk ut av dette (Ramet 1992: 91). Lite visste han da hvor mye folkemusikk egentlig skulle ha å si for jugoslavisk musikkultur i årene fremover.

Etter kommunismens fall og senere oppløsningen av Jugoslavia på begynnelsen av 1990-tallet ekspanderte musikk sjangeren turbofolk. Denne sjangeren regnes for å være et resultat av neofolk, nykomponert folkemusikk som prydet jugoslaviske hitlister fra 1960-1990. I dag kommer man ikke unna denne sjangeren. Den er større enn noensinne. Anerkjente turbofolk artister som Dragana Mirković og Lepa Brena eier egne TV-kanaler som sender denne musikken 24 timer i døgnet. Kanalene sender også egne talentshow, noe som kan sammenlignes med Idol, hvor meningen er å finne de største talenter og nye sangstjerner.

Denne oppgaven handler om forbindelsen mellom serbisk politikk og turbofolk. Grunnen til at jeg fokuserer på Serbia er fordi man regner med at sjangeren har sitt utspring her. Det var her den fikk mest mediaomtale, støtte og de største turbofolk artistene har sitt opphav herifra. Ideen til oppgaven fikk jeg da jeg leste boka til Åsne Seierstad: ” *Med ryggen mot verden...fremdeles*”. Der var det et intervju med den serbiske rockestjernen Rambo Amadeus, deriblant med utsagn om turbofolk som nasjonalistisk og krigsidoliserende (Seierstad 2004: 262).

”Hans første cd ble populær som en motvekt til den tecnoinspirerte folkemusikken som red Jugoslavia som en mare... På tv-stasjonene rullet videoene i ett sett, med nasjonalistiske symboler sauset inn i en musikalsk søtsuppe” (Åsne Seierstad 2004: 262-263).

Jeg kunne ikke slutte å lure på om det er en forbindelse mellom turbofolk og politikk. Det er meg kjent at politikk og musikk har hatt en forbindelse. Vi trenger ikke dra lenger tilbake enn til 1990-tallet, og det britiske jentebandet Spice Girls, for å se hva de gjorde for likestillingen og kvinnebevegelsen med slagordet ” Girl Power”. I følge Blokkhus og Molde (2004) ble

populærmusikken sosialt og politisk akseptert på 1990-tallet som et fundament i vår forståelse av vår samtid og nære historie. I det nye århundre har det også i økende grad blitt akseptert som en essensiell del av vår kultur. Grunnen til dette er den effekten musikk har hatt på nettopp samfunn og de endringer som har kommet underveis. At politikk og musikk henger sammen er ikke et nytt tilfelle. Heller ikke at musikk er brukt som et redskap i et opprør og satt preg på samfunnsutviklingen. Heller ikke at musikk uttrykker standpunkt, ideer, ulike filosofier og livsstiler.

Jeg ønsker å påpeke at denne oppgaven tar for seg først og fremst den kommersielle turbofolken. Denne oppgaven inneholder ingen musikologisk analyse av folkemusikk eller turbofolk, men er mer et studie av hvordan musikk kan påvirke og gi innflytelse på ens hverdag. Hva musikk kan representere. Alt fra ideologier til livsstil.

I denne innledningen velger jeg først å gi et innblikk over den politiske situasjonen i Jugoslavia på slutten av 1980-tallet og frem til krigen i Bosnia-Hercegovina med fokus på serbisk nasjonalisme. Det var i denne perioden serbiske nasjonale symboler ble stadig mer synlige og brukt i politisk propagandaføring. Det er også i denne perioden at neofolk stiger i popularitet og blir mer synelig. En redegjørelse av denne perioden er viktig for innsikten av hvordan turbofolk skulle etter hvert utvikles og vinne innpass hos samfunnseliten og hos det ”vanlige folket”. I tredje del av innledningen følger jeg opp med et avsnitt om problemstillinger jeg kommer til å foreta meg.

## **1.2 Jugoslavia på slutten av 1980-tallet**

4.mai 1980 døde Josip Broz Tito. I 35 år var det han som dominerte jugoslavisk politikk. Det var ingen som skulle overta. Det kollektive prinsippet med kollektivt ansvar og rotasjon i ledende stillinger skulle innføres, men årene etter Titos død var preget av en økonomisk krise som skapte strid om fordelingen av godene. De økonomiske forskjellene mellom rike og fattige republikker skapte politisk misnøye og politiske motsetninger. Dette førte også til fremvekst av nasjonalisme.

I serbiske intellektuelle kretser vokste misnøyen med Serbias posisjon. Lenge hadde de følt at Titos hensikt med å skape balanse mellom republikken i føderasjonen hadde gått utover serbisk storhet og potensial. Dette var urettferdig og kravet vokste om at Serbia måtte tenke mer på seg selv. Den serbiske kirke fikk blant annet en gjenfødelse. Arbeidet med St.Sava kirken ble gjenopptatt, symbolet på Serbias storhet, med plass til 12.000 mennesker

som skulle bli den største kirken i ortodoks kristendom. I 1986 tar også Det serbiske vitenskapsakademiet (SANU) et oppgjør med diskrimineringen. Dokumentet Memorandum blir offentliggjort og den tar opp temaer som den økonomiske og politiske krisen, den serbiske nasjonens stilling, undertrykkelse og assimilering av serbere. Dermed ble en hel rekke emner som tidligere var forbudt, tillatt å debattere. Nettopp fordi det kom fra landets høyeste akademiske plan. Det viktigste var nok hvordan det serbiske folk hadde full rett på ”full nasjonal og kulturell integritet”, uansett om de levde i Serbia eller utenfor, og termen ”det serbiske folk” dukket stadig mer opp. Derfra, med Memorandumet, ble overgangen fra kommunistisk til nasjonalistisk ideologi markert for første gang (Eriksen og Stjernfelt 2004 : 75-76). Det samme året kom Slobodan Milošević til makten i Serbia, Han blir valgt til formann i det serbiske partiet. Ingen trodde han ville bli noe sterk leder, men med Kosovo-spørsmålet som sitt utgangspunkt beviste han noe annet (Mønnesland 2006 :239-243). Madeleine Albright (2005: 227) beskrev han slik:

”Milošević var en jugoslavisk forretningsmann som hadde steget i gradene i Kommunistpartiet etter Titos død. Han ble valgt til president for det serbiske parlamentet i 1989, og ble populær ved å appellere til etnisk frykt og antipati. Han var en skruppelløs opportunist, og tok over Titos autoritære stil samtidig som han utnyttet konfliktene mellom serberne og store deler av Jugoslavia. Med sitt brede og lite markert ansikt, sin joviale væremåte og sine elegante klær så han ikke ut som noen skurk. Talene hans var nasjonalistiske, men ikke hatefulle.”

I 1986 begynte delegasjoner av Kosovo-serbere å dukke opp i Beograd. De følte seg truet av og ønsket beskyttelse mot albanerne. Dette ble Miloševićs hjertesak og han snakket emosjonelt om Kosovo. Dermed traff han også et sår punkt ved serbisk patriotisk ånd. I Kosovo hadde nemlig den serbiske ortodokse kirke blitt grunnlagt og de største slag mot Det Osmanske rike blitt utkjempet. Her har også serbiske heltemyter blitt til om Miloš Obilić, Prins Lazar og Kosovopiken. Dette var noe Milošević kunne utnytte politisk. Etter Kosovo-besøket i 1987 da politiet slo deltageren med køller på et møte utalte han rett etter :”Nesme niko da vas bije” ( Ingen har rett til å slå dere). Hans popularitet steg til nye høyder. En annen faktor som sørget for Miloševićs popularitet var den totale kontrollen over massemediene som var nødvendig for mobiliseringen av massene. Massene ble en viktig faktor i Miloševićs politiske føring. Det oppstod politiske massemøter som var hevdet spontan ,men som i grunn var organiserte. *Mitingene*<sup>1</sup> , slik de var kalt, var i scene satt og finansiert av Milošević og partiet. Det var en kjerne av demonstranter som gikk igjen og igjen. Ikledd folkedrakter og

---

<sup>1</sup> Etter det engelske ordet meeting.

nasjonale symboler demonstrerte de med bilder av serbiske folkehelter, gamle konger, det gamle serbiske flagget, nasjonalromantiske motiver, ikoner og helgener og ikke minst bilder av Milošević. Folket ønsket en nasjon og en autoritær stat under ledelse av Slobodan<sup>2</sup>.

Nasjonalismen vokste ved hjelp av folketradisjoner. Slobodan ble også en folkehelt noe serbisk media stadig promoterte. Han ble fremstilt som et idealmenneske på det personlige plan og Serbias politiske frelser. Han fikk også bred støtte blant serbiske intellektuelle. (Mønnesland 2006:244-246).

Slovenia var en av de første til å reagere på de nye politiske trendene. De mente at Miloševićs politikk var et forsøk på å skape så stor uro at unntakstilstand kunne innføres i landet. Han hadde allerede styrtet Montenegros regjering 11. januar 1988. Kosovo stod for tur og samtidig viste det seg at Slobodans ideologi gikk fra nasjonalistisk kommunisme til å bli autoritær populisme. 23.mars ble Kosovos nasjonalforsamling tvunget til å gå med på grunnlovsendringer Serbia krevde. Deretter kunne Serbia ta beslutninger om Kosovo uten å forelegge det for Kosovos parlament. De fikk total kontroll over Kosovos domstoler, politi og territorialforsvar. Det kan virke som om kuppet av Kosovo i 1989 ikke var helt tilfeldig. Det året feiret man 600 –årsjubileet for Kosovo-slaget 28.juni 1989. Det var en storstilt feiring og Milošević talte til folket på selveste Kosovo-sletten. Dyrkelsen av Kosovo-myten var igjen en viktig faktor i serbisk politikk. Slaget var symbolsk med det som ventet Serbia fremover. Serbia var truet og sto foran nye kamper, men skulle ikke som da lide et nederlag mot tyrkerne som kom av indre splid og forræderi. Dette var en maktdemonstrasjon som understreket Serbias historiske kontinuitet og var en forherligelse av nasjonal historie. Hvordan kunne det serbiske folk falle for dette?

Serberne led av nasjonale identitetskriser, en økonomisk og ideologisk krise og de hadde mistet all tiltro til politikere. Når Milošević-regimet ikke kunne legitimere seg på en annen måte utnyttet de folkets dype følelse til den serbiske nasjonen og tok til bruk den tradisjonelle serbiske nasjonalismen (Mønnesland 2006: 247-248).

Til tross for at Miloševićs politikk hadde vært preget av nasjonalisme gikk han også for at han var den som skulle holde Jugoslavia samlet, men da etter sin modell. En føderasjon med sterk sentral styring. Da republikkene begynte å motsi seg dette og ønsket om en mer konføderativ føderasjon vokste skiftet også Milošević taktikk og begynte å overveie en storserbisk løsning. Det ser ut som om republikkene så det komme og frykten for en storserbisk stat vokste. Slovenene var de første til å reagere, og tiden som fulgte etter var

---

<sup>2</sup> Kallenavnet til Slobodan Milošević.

preget av slovensk-serbisk strid. Sloverne gikk imot det kommunistiske partimonopolet og inn for flerpartisystem. Dermed gikk også det slovenske partiet mot den jugoslaviske grunnloven. Det slovenske parlamentet vedtok nye lover blant annet at Slovenia hadde rett til selvbestemmelse, og dermed kunne tre ut av den jugoslaviske føderasjonen. Kosovo politikken bidro til å øke motsetningene. Slovenia tok kosovoalbanerne sin side. Tradisjonelt hadde forholdet mellom Serbia og Slovenia alltid vært bra. Sloverne hadde alltid allierte blant liberale serbiske intellektuelle men nå støttet så å si alle Milošević. I løpet av 1990 gikk Jugoslavia de første skritt mot en oppløsning. 23. desember 1990 avholdt Slovenia en folkeavstemning om uavhengighet og løsrivelse. Tre dager senere ble Slovenia en suveren stat og skulle tre ut av føderasjonen innen 1991 (Mønnesland 2006 : 249-253).

Mens motsetningene mellom Slovenia og Serbia vokste stod Kroatia på sidelinjen og observerte. De var selv gjennom en nasjonal gjenoppvåkning. Den nasjonalismen som det ble slått ned på i 1970-årene blomstret igjen. Denne nasjonalismen ble nå sett på som en kamp for demokratiet. Selv om de kroatisk kommunistene ikke ønsket en konfrontasjon med Serbia valgte Kroatia til slutt å stå på Slovenias side. HDZ (Det kroatisk demokratiske felleskap) ble dominerende i kroatisk politikk og vant flerpartivalget i januar 1991. Innen desember 1991 vedtok Kroatia en ny grunnlov hvor Kroatia ble definert som uavhengig. Det tok ikke lang tid før serberne i Kroatia skulle begynne å føle seg diskriminerte av den nye regjeringen. HDZ ble fra serbisk side anklaget for å foreta en utrenskning etter nasjonale linjer. Serbere ble i den nye grunnloven omtalt som minoritet istedenfor statsfolk på linje med kroatene. Også den serbisk-ortodokse kirken la seg på en konfrontasjonskurs. Det vokste frem en serbisk separatistisk bevegelse i Krajina området. Den ble trolig ledet og støttet fra Beograd. Serberne gjorde det klart at hvis Kroatia forlot Jugoslavia, ville Krajina forlate Kroatia. Samme dag som den nye kroatisk grunnloven ble vedtatt, kunngjorde serberne opprettelsen av et serbisk autonomt område med Knin som hovedstad (Mønnesland 2006: 249-256).

I løpet av 1990 ble det avholdt flerpartivalg i alle republikkene. Serbias sosialistiske parti (SPS), tidligere kjent som Det serbiske kommunistpartiet og Den sosialistiske alliansen, ble valg vinnerne og Milošević president. Viseformannen og teoretiker i partiet var filosofen Mihajlo Marković, fremtredene medlem av Det serbiske vitenskapsakademiet (SANU). Forfatteren Dobrica Ćosić, også medlem av SANU, var en av Miloševićs viktige støttespillere. Serbia blant annet fulgte Slovenias eksempel og trådte ut av det jugoslaviske rettsystemet. De andre forslagene til den nye serbiske forfatning var ikke mindre nasjonalistiske eller annerledes enn de tilsvarende slovenske eller kroatisk, men den store forskjellen var at Serbia hadde territoriale krav. Hvis Jugoslavia gikk i oppløsning, måtte

grensene revideres, kom det fra Milošević. ” Alle serberne skal leve under én stat ” og ”Serbia er overalt hvor det finnes serbere og serbiske graver” var de nye slagordene (Mønnesland 2006:259-261).

I 1991 var den politiske situasjonen i Jugoslavia på mange måter mer avklart enn det den hadde vært på lenge. Flere republikker hadde vedtatt nye grunnlover, holdt flerpartivalg og dermed fått legitime regjeringer og presidenter. Samtidig ble den mer dramatisk og alvorlig enn noen sinne. I løpet av våren 1991 hadde Serbia kommet i flere politiske sammenstøtt med både Slovenia og Kroatia. Nå var disse klare til å tre ut av føderasjonen. 25. mai erklærer Slovenia og Kroatia uavhengighet. Jugoslavia sluttet å eksistere. Serbia med JNA ( Den jugoslaviske hæren) på sin side skulle ikke gi seg uten en krig. I Slovenia varte uavhengighetskrigen i 10 dager, mens i Kroatia pågikk kampene i flere måneder hvor til slutt en fredsavtale ble undertegnet i Sarajevo i januar 1992. Denne situasjonen førte også til at spenningen i Bosnia og Hercegovina økte. Da Jugoslavia ble oppløst sto serberne ovenfor en situasjon hvor 1/4 av den serbiske nasjonen ville bli boende utenfor serbiske grenser. Det territorielle kravet ved serbisk politikk skulle bli mer synlig nå. Derfor ble det også veldig viktig å holde Bosnia innenfor serbiske grenser ettersom 1/3 av befolkningen i Bosnia var serbere. For kroatene og muslimene i landet var det uakseptabelt med en sammenslåing med Serbia fordi man fryktet Miloševićs minoritetspolitikk. Her ønsket man en uavhengig republikk. Kroatia og Serbia ønsket mest en oppdeling av landet. Da de tre nasjonale gruppene hadde forskjellig syn på Bosnias fremtid måtte det føre til konflikt (Mønnesland 2006 : 264-288).

### **1.2.1 Sosiale faktorer for fremveksten av nasjonalisme i Serbia på 1980-tallet**

Økonomiske kriser som inflasjon og gjeld bidro til å fremme nasjonalisme på 1980-tallet. Men denne krisen gjenspeilet en intern sosial konflikt innad i Serbia. Kommunistregimet ble anklaget for å favorisere den urbane og industrielle utviklingen framfor jordbrukssektoren. Da uenighetene om fordelingene av godene blusset opp i samsvar med den internasjonale gjeldskrisen i Jugoslavia kunne representanter fra jordbrukssektoren utnytte situasjonen til å vise forrækt og demonstrere mot regimet og deres favorisering av byer, urban utvikling og urban kultur (Gordy 2000:2).



Det relativt åpne kommunistregimet i Jugoslavia gjorde reise og dermed også utveksling av meninger og ideologier enkelt. Dette førte til at de fleste intellektuelle reiste ut og søkte internasjonale karrierer. De som valgte å bli igjen og drive den intellektuelle aktiviteten hjemme gjorde det uten å tenke over de behov som trengtes for de akademiske institusjonene i Serbia. Dermed fikk institusjonene rykte på seg som hjem for de intellektuelt middelmådige. Samtidig greide det intellektuelle miljøet å etablere sin egen autoritet. Ved å oppmuntre den kulturelle og politiske frustrasjonen blant befolkningen ble de intellektuelle institusjoner som SANU og UKS<sup>3</sup> (Forfatterunionen i Serbia) stemmen til den misfornøyde og voksende alliansen mellom bønder og de ny innflyttende fra landet til byen, bonde-urbaniteten (Gordy 2000: 2).

Den stadige misnøyen med regimet og den voksende innflytelsen av det intellektuelle miljøet kunne blusse opp på grunn av en konflikt på det sosiale plan.

Den voksende urbane kulturen og urbane middelklassen utvidet det kulturelle skille mellom ung, utdannet og urban, og eldre, lite utdannet, rural eller bonde-urbanitet. Her skaptet forskjeller i kulturelle bevegelser og kulturelle orienteringer. Disse unge menneskene tilhørende urbaniteten fant seg selv i den kosmopolitiske orienteringen. Bonde-urbaniteten, som opprettholdt deres kulturelle forbindelse til landsbyer, regioner og nasjonen, oppfattet urbaniteten som forrædere. Beograd spesielt ble stemplet som ”det uekte Serbia”(Gordy 2000:2).

Konflikten mellom urban og ruralkultur skulle komme til å bane vei for den politiske situasjonen fremover. Alliansen av bønder, bondeurbaniteten og de intellektuelle utgjorde et flertall som sa klart ifra hva de ønsket. Dette forklarer muligens hvorfor Miloševićregimet brukte og dermed utnyttet folketradisjoner og nasjonale symboler i sin politiske føring.

### **1.3 Problemstillinger**

Innen april 1992 var det full krig i Bosnia. Jugoslavia bestod da av Serbia og Montenegro. Mens tusenvis av mennesker flyktet fra Bosnia og det internasjonale samfunn prøvde å finne fredsløsninger, var turbofolk å høre i Beograds gater. Derfor er det ikke så rart at musikk sjangeren er stigmatisert som krigsidoliserende. I ettertid har flere kritisert sjangeren og hevdet den er et resultat av Miloševićregimet. Jeg ønsker i denne oppgaven å finne ut i

---

<sup>3</sup> Udruženje Književnika Srbije

hvor stor grad dette stemmer. Mine problemstillinger i denne oppgaven er: I hvilken grad er turbofolk påvirket av politikk? Er det en forbindelse mellom turbofolk og politikk? I så fall, hva er årsakene til dette?

For å få svar på spørsmålene velger jeg å bruke Pierre Bourdieus teori om smak. Han mener smak, sosial tilhørighet og makt har en sammenheng. Dette kan muligens hjelpe meg i å forklare årsakene til hvorfor turbofolk har blitt så populært. Bourdieu nevner også begrepet ”den folkelige smaken”. Noe som er godt likt av alle. Det interessante er at popmusikk holder også til under den denne definisjonen. Derfor ønsker jeg i teori delen å drøfte popmusikk begrepet da jeg videre i oppgaven sammenligner turbofolk med det vi oppfatter som popmusikk i dag. Jeg ønsker å sette turbofolk i et mer globalt perspektiv. Dermed stiller jeg også spørsmålet; I hvilken grad er turbofolk popmusikk? I så fall, hva vil det ha og si for den nåværende kritikken av turbofolk?

I kapittel 2 vil jeg ta for meg metode og teori jeg har brukt i forskningsprosessen. I kapittel 3 redegjør og drøfter jeg neofolk og rock. Det viser til den kulturelle symbolikken av neofolk og rockmusikk som på mange måter symboliserte kampen mellom tradisjonisme og modernisme. Dette er viktig for forståelsen av utviklingen av turbofolk og hvordan politikken under Slobodan Miloševićregimet på 1990-tallet kunne dra nytte av dette. Her vil jeg også komme med en analyse av Lepa Brena. Sangerinnen mange mener skapte grobunn for turbofolk, og nå i ettertid, for mange symbolet på Jugoslavia.

Videre i kapittel 4 definerer jeg sjangeren turbofolk. Her vil jeg også komme inn på hva slags livsstil turbofolk har brakt med seg. Her vil jeg også gi en fremstilling av Ceca. Den største turbofolk stjernen i dag. Mange vil hevde hun er Serbias svar på Madonna, men hun er også enken til Arkan, og i serbisk media omtalt som *Kosovka Devojka*. En analyse av Lepa Brena og Cece er relevant for oppgaven fordi disse to artistene representerer turbofolk i to forskjellige historiske, politiske og kulturelle perioder. Kapittel 5 drøfter forbindelsen mellom turbofolk og politikk.

Ved hjelp av disse kapitlene med de ulike temaene vil jeg kunne finne ut om det er en forbindelse mellom turbofolk og politikk.

## 2.0 Metode og teori

”En metode er en fremgangsmåte, et middel til å løse problemer og komme fram til ny kunnskap. Et hvilket som helst middel som tjener dette formålet hører med i arsenalet av metoder”. (Hellevik 2002 : 12)

En metode skal altså hjelpe oss med å nå vårt mål, som er et svar på problemstillingen for vår oppgave. Hvilken metode som velges avhenger av flere faktorer, som blant annet tilgang til primærdata og økonomiske ressurser.

### 2.1 Formål og valg av forskningsdesign

Når man skriver en oppgave om musikk er det mulig mange venter seg for eksempel analyser av oppbygning, takter, rytme og melodi. At musikken oppgaven handler om skal systematiseres og beskrives i et musikkteoretisk perspektiv. Det her er ikke en slik oppgave. Turbofolk er riktignok en musikk sjanger i området tidligere Jugoslavia, men når man blander musikk og politikk, i denne sammenhengen turbofolk og politikk får musikk andre betydninger. Som nevnt tidligere i kapittel 1 har musikk i dag blitt akseptert som et fundament i vår forståelse av vår samtid og nære historie. Når det er sagt kan man derfor si at i denne oppgaven studeres turbofolk først og fremst som et fenomen. Oppgaven får tverrfaglige tilnærminger og er innom sosiologi, moderne historie og idehistorie med fokus på popmusikk. Formålet med oppgaven er å avdekke forbindelsen mellom turbofolk og politikk og baserer seg på beskrivelse av en kulturell stemning i Serbia i hovedsak fra 1980-tallet og frem til Slobodan Miloševićs fall. Turbofolk i dag er blant annet kjent som ” The sound of Slobo”. Filmmusikken til Milošević æraen. Med dette utgangspunktet er det kvalitative metoder som har egnet seg best i min forskning av temaet. For å få svar på de problemstillingene jeg har foretatt meg har forskningen rundt temaet basert seg på tekstanalyse, sangtekstanalyse og videoanalyse.

Vi skiller mellom to tilnærminger til forskning, hvor man i den kvantitative forskningen er opptatt av å kartlegge fenomeners utbredelse ved hjelp av tall. Å samle inn data ved å bruke spørreundersøkelser er et slikt eksempel. I den kvalitative forskningen er hensikten å få en detaljert og fyldig beskrivelse, og egner seg godt når man undersøker fenomener man ikke kjenner så godt eller det er forsket lite på (Johannessen m.fl. 2004,36-

37). Den kvalitative metoden er derfor den som har vært hensiktsmessig å bruke i denne oppgaven.

Videre vil det være tre ting som har betydning for hvilke metoder man benytter seg av når man skal besvare et forskningsspørsmål. Det er erfaring, teori og ambisjonsnivå. Stor grad av erfaring på forskningsområdet, liten tilgang på eksisterende teori og ønsket om en detaljert beskrivelse av fenomenet som det forskes på vil føre inn på et deskriptivt forskningsdesign.

Et deskriptivt forskningsdesign vil si at man har en presis formulering på problemstillingen og at man er opptatt av å beskrive fenomenet. Dette er tilfellet ved denne forskningsprosessen. På den andre siden har forskningen også tatt i bruk elementer fra diskursanalysen som tekst-, sang- og videoanalyse for å belyse og eksemplifisere tema og problemstilling. Når vi anvender diskursanalyse analyserer vi utsagn, tekster og ytringer.

”Diskursanalyse dreier seg blant annet om å studere mening, og den studerer mening der den oppstår, nemlig i sproget selv ” (Neumann 2002 : 18) .

Det foreligger derfor ikke et klart valg av forskningsmetode for denne oppgaven, men er heller en kombinasjon av flere. Dette fordi oppgavens formål, oppbygging og resultat krever en metode som går på tvers av de forskjellige metoders retningslinjer.

## **2.2 Datainnsamlingsmetode**

”Forskning skiller seg fra hverdagslig synsing ved at det må samles inn dokumentasjon, eller *data*, som gjenspeiler den virkeligheten som undersøkes” (Johannessen m.fl.2004 :38).

Med bakgrunn i forskningsdesignet har datainnsamlingsmetoden basert seg på sekundærkilder som bøker, artikler, avisartikler, sangtekster, musikkvideoer og filmer. Bruk av primærkilder har ikke vært mulig. Man har ikke hatt tilgang til ressurser som ville gitt informanter med betydelig og relevant informasjon. En relevant informant i denne oppgaven hadde for eksempel vært en turbofolk artist, men disse er så store popstjerner at det er vanskelig å få dem til å stille opp. NRK brukte ett år på å få et intervju med Ceca. Før det intervjuet i 2008 var det The Independent som intervjuet Ceca i 2004 (NRK).

Under datainnsamlingsprosessen fant jeg ut at lite er skrevet om turbofolk. Likevel er det noen forskere som har skilt seg ut når det gjelder forskning om turbofolk. Ivana Kronja, foreleser i film og mediateori i Beograd, er ansett som en av turbofolks største kritikere

(Lopušina 2003: 190). Artikkelen *Politics, nationalism, music, and popular culture in Serbia in 1990's*, bærer preg av dette, og det er tydelig hun er negativ til turbofolk.

Mye er skrevet om ungdomsopprørene og rockekulturen i Beograd fra 80-tallet og frem til Miloševićs fall. De som gjør seg mest utmerket i denne forskning er Eric D. Gordy og Matthew Collin, Collin for eksempel er en anerkjent journalist og har skrevet for blant annet *The Guardian*, *The Observer* og *The Dailey Telegraph*. Derfor er det kanskje ingen overraskelse heller at radiostasjonen B92 og deres virksomheter har vekket hans interesse. Boken handler om B92 og dens unge ansatte, hvordan de vokste opp i Beograd under Miloševićregimet og hvordan de kun ved hjelp av en radiosender og noen gamle rock plater utgjorde en opposisjon til regimet.

” It focuses on a small group of idealist who simply wanted to play rock’n’ roll and tell the truth about what was really going on, and the coterie of like minds which coalesced around them... ( Collin 2004 :3).

Deretter får å lese meg til om turbofolk måtte jeg gjennom Beograds rockekultur. Dermed forsto jeg at denne rockeopposisjonen og de sosiale og kulturelle forutsetningene på 80 og 90 tallet banet vei for turbofolk. Kapittel 3 legger vekt på dette. Om man skal forstå turbofolk som et fenomen må man også forstå neofolk og rock.

Slik nevnt i innledningen ble jeg inspirert til å skrive denne oppgaven da jeg leste boken til Åsne Seierstad fra 2004 ” *Med ryggen mot verden fremdeles*”. Boken handler om 14 forskjellige menneskeskjebner i Serbia før og etter Miloševićs fall. Denne boken er også oppfølgeren til *Med ryggen mot verden* som kom ut i 2000. Kapittel 14 handler om møtet med Antonio Pušić, bedre kjent som rockeren Rambo Amadeus, og regnes for å være han som ga turbofolk sitt navn. Her kritiserer han også turbofolk som krigsidoliserende og dermed ble min interesse og nysgjerrighet vekket.

Allerede i innledningen valgt jeg også å redegjøre for Jugoslavias politiske situasjon på 1980-tallet og frem til krigen i Bosnia og Hercegovina i 1992. Ettersom temaet er *Turbofolk og politikk* behøvdtes en innledning også til den politiske situasjonen som skulle komme før oppløsningen. Samtidig var det viktig for meg å forstå hvilke politiske grunnlag lå bak fenomenet turbofolk. Jeg leste i boken *Før Jugoslavia og etter* av Svein Mønnesland fra 2006, og det er den boken jeg henviser til og som har vært min kilde. Den gir et kulturhistorisk overblikk over hva som skjedde med Jugoslavia, samtidig som den politiske sfæren er dekket. Spesiell interesse hadde jeg av kapitlene 10,11 og 12 som ga meg en kronologisk og oversiktlig overblikk over oppløsningen av Jugoslavia.

Med tanke på at jeg har valgt å forske på et popmusikalsk fenomen har studiet av sanger, musikkvideoer og filmer egnet seg best i denne forskningen tar vi betraktning at popkultur henger faktisk sammen med ekspansjonen av massemedia. Dette har jeg brukt mest i analysene av artistene Ceca og Lepa Brena. Jeg har brukt internett til å finne sangtekster. Der har jeg benyttet nettsiden [www.tekstovi.net](http://www.tekstovi.net). Bryllupsfilmene til både Ceca og Lepa Brena, som jeg har hatt stor glede og nytte av å se, er funnet på nettsiden [www.youtube.com](http://www.youtube.com).

I min fremstilling og analyse av artisten Lepa Brena har jeg ikke funnet bøker skrevet om henne. En biografi slik jeg ønsket. Derfor har jeg basert min analyse på filmen hun medvirket i *Hajde da se volimo*, bryllupsvideoen som ble lagt ut for kommersielt salg, musikkvideoer og sangtekster. Fordelen med dette er at jeg analysen er min egen fordi den er analysert etter mine inntrykk, med liten innflytelse fra andre kilder. Biografisk informasjon har jeg funnet på den offisielle hjemmesiden [www.jednajibrena.com](http://www.jednajibrena.com). Ulempen med bruk av hjemmesiden er da at jeg kun får et subjektivt bilde av henne, men der igjen mener jeg at min innsikt i den kulturelle og politiske perioden har bidratt til å begripe Lepa Brena på en objektiv måte.

Derimot i analysen av Ceca har jeg hatt litt andre fremgangsmåter. I hovedsak ønsket jeg å lese en selvbiografi. Det nærmeste jeg kom var journalisten Marko Lopušinas biografi *Ceca, između ljubavi i mržnje* (Ceca, mellom kjærlighet og hat). Boka er skrevet fra et nasjonalistisk perspektiv, men det synes jeg bare har fungert til min fordel ettersom jeg er ute etter å finne forbindelser mellom politikk og turbofolk. Dette har gjort boka mer interessant. Den er også anbefalt på Cecas nettsider. Her har jeg også brukt sangtekster i analysen. Svakheten med å bruke sangtekster som kilder er at forskeren selv har muligheten til å bestemme utvalget, og derfor ha stor påvirkning på forskningen. I den grad at man kan tilrettelegge tekstene til det svaret man ønsker å finne.

Det musikk teoretiske har jeg funnet i Ynge Blokhus og Audun Moldes *Wow, populærmusikkens historie*. Boka tar for seg nettopp popmusikkens historie, men i et vestlig perspektiv. Noe som passet denne oppgaven veldig bra da oppgaven også går ut på å sette turbofolk i et mer globalt perspektiv. Jeg har hatt veldig nytte av det første kapittelet ettersom den beskriver hva popmusikk er generelt og hva det brukes til.

I det store bildet hadde forskningen på disse problemstillingene vært mer selvstendige om jeg hadde hatt ressurser til å anskaffe primærkilder, men det er sekundær kilder jeg har hatt til rådighet. På en side så har musikkvideoene, sangtekstene og filmene fungert som primærkilder selv de ikke kvalifiseres til det. Det er på den måten jeg har klart og får frem helheten og svar på mine problemstillinger på best mulig måte.

## 2.3 Teori

” Degustibus non disputandum est”  
” Om smak og behag kan man ikke diskutere” ( Romersk ordtak)

Hvordan kan smak, sosial tilhørighet og makt være relevant for en oppgave som handler om forholdet mellom en musikkjanger og politikk?

Ut ifra smak kan vi dele folk i forskjellige sosiale klasser mener den franske sosiologen Pierre Bourdieu. Han hevder at ulike klasser skiller seg fra hverandre med hensyn til medlemmenes smak og livsstil. Smaken i de dominerende klassene utgjør derfor den legitime kulturen fordi smak inngår også i et hierarki. Den dominerende klasses smak er høykultur, mens den lavere klasses smak er lavkultur. Videre mener Bourdieu at middelklassen prøver å tilegne seg den legitime kulturen, men de lykkes ikke. Derfor er deres smak og livsstil preget av pretensiositet, og ikke god smak. I de lavere klasser mener han at den folkelige smak er utbredt. Hvis vi tar musikksmak som et eksempel er denne folkelige smaken kjennetegnet ved preferanser for populære utøvere som ikke har pretensjoner om å være kunstnere (Englestad og Hansen 2003 :168,169).

Disse teoriene legges ut i Bourdieus bok *Distinksjonen, en sosiologisk kritikk av dømmekraften*, fra 1979. Det er en bok om estetikk og sosiologi, og er basert på det franske samfunnet. Derfor gjør også Bourdieu det veldig klart at han ønsker denne teorien skal kunne brukes om andre samfunn, rom og strukturer. Et viktig trekk ved Norge til eksempel, er nettopp at det finnes en anerkjent folkekultur, noe som dels går tilbake til bondebevegelsen på 1800-tallet, og videre til arbeiderbevegelsen på 1900-tallet. På Balkan generelt har folkekulturen alltid vært sterk. Serbia er et eksempel på dette.

Ordet distinksjon har på fransk dobbeltbetydning. Den første går på å se eller lage forskjeller. Når vi for eksempel snakker om å gjøre en distinksjon mellom to begreper eller ting. Det andre går på det som på norsk kalles ”distingverthet”. Det å skille seg ut fra andre på en bestemt måte. Disse to betydningene av ordet har en sammenheng. Den distingverte er en som forstår å lage distinksjoner, selv om det ikke er nok å være distingvert ( Bourdieu 1979: 11-12).

Ordtaket ovenfor hevder at smak ikke kan diskuteres. Pierre Bourdieu viser at det er nettopp det man kan. Når man diskuterer kunst, kan de rivaliserende parter ikke la være å diskutere. Men i denne sammenhengen kan det også bety hvordan det finnes én riktig smak,

den dominerende klassens, og diskutere noe annet er det ingen poeng i. Den andre smaken er ikke legitim.

I følge Bourdieu er kulturelle behov produkter av utdanning. Under hans arbeid har undersøkelser slått fast at alle former for kulturell virksomhet, det vil si museums-, konsert- eller utstillingsbesøk og lesing, og preferanser når det gjelder litteratur, billedkunst eller musikk er nært knyttet til utdanningsnivå og deretter til sosial bakgrunn. Kunstene er rangert i et hierarki som igjen svarer til et sosialt hierarki av forbrukere ( Bourdieu 1979 : 44-45).

Smak klassifiseres, og smak klassifiserer den som klassifiserer. Subjekter skiller seg fra hverandre ved hvordan de skiller mellom det vakre og stygge, det utsøkte og det alminnelige eller vulgære. Gjennom disse skillene uttrykkes eller avsløres den posisjonen subjektene selv har innen objektive klassifiseringer( Bourdieu 1979: 52).

Bourdieu skiller mellom tre smaker og han bruker klassisk musikk til å forklare. Den første er den legitime smaken. En preferanse for de anerkjente og de legitime verkene. For eksempel musikk stykket *Das wohl temperierte Klavier* eller billedkunsten til Goya. Denne smaken tilhører den herskende klassen som er rikest på utdanningskapital. Videre følger det en middels smak som er vanligere i middelklasser. Denne smaken kjennetegner det faktum at høyere kunstners mindre verker som for eksempel *Rhapsody in Blue* forenes med de større verkene fra de lavere kunstene som fra popmusikken, Jacques Brel. Til slutt nevner han den folkelige smaken som da forekommer i folkelige lag. Den er representert av "lette" stykker eller den musikken som er så utbredt og populær at den har mistet sin verdi, som for eksempel *An der schönen Donau*. Et annet eksempel er boksing som var den franske aristokratiens sport på slutten av 1800-tallet. I dag regnes det for å være arbeiderklassens sport. Det er fordi de dominerende klasser etter hvert gir opp virksomheter når den kommer til de lavere klasser. Den folkelige smaken er innstilt på det som er funksjonelt i den umiddelbare sosiale sammenheng. Den dyrker derfor ikke kunst for kunstens skyld, men vil at kunsten skal ha en betydning til hverdag og fest, og helst gjøre livet lettere og lysere. Den vil at det skal være kontinuitet mellom kunsten og livet, noe som innebærer at formen underordnes funksjonen. (Bourdieu. 1979 :59-60).



## 2.4 Popmusikk- Folkets musikk

Det å musisere er et grunnleggende menneskelig trekk. Musikk har de fleste et forhold til og musikken tilhører alle. Til ulike tider og på ulike steder har musikk tatt ulike former. Det er stadig i bevegelse og nye sjangre utvikles. Spesielt i det 20. århundre har den teknologiske utviklingen, musikalsk kreativitet og betydelige samfunnsendringer laget rom for nye musikalske uttrykk og stilretninger. I dag hører vi og bruker stadig begrepet populærmusikk eller popmusikk. Det definerer vi som den musikken de fleste mennesker har et bevisst eller ubevisst forhold til. Kanskje du setter på en cd du har valgt selv eller du skrur tilfeldig på radioen. Det er den musikken vi danser til og lytter på, men også den musikken som utgjør en stor del av vår hverdag. Den er en viktig del av vår identitet og historie, men hva betyr dette ordet?

Ordet populær kommer fra det latinske ordet *populus*, som betyr folk. Populær betyr dermed folkelig eller det som tilhører folket. I vår tid blir det også oppfattet som det som er godt likt av mange (Blockhus og Molde 2004 : 17). Bruken av *popular*<sup>4</sup> kan spores helt til 1697 og England. Det fremstiller folkelighet som et lurei; en innsmigrende måte å henvende seg på, med manipulatoriske hensikter. En annen betydning eller mer et synonym med populær har i vår tid fått betydningen forenklet eller lettfattelig. I engelsk språk og presse skiller man for eksempel mellom *quality* og *popular*. I Longmans Dictionary of English language and culture (2002) defineres *quality* som ”the degree to which something is excellent; standard of goodness: material of low/poor quality.” Popular er definert som : liked by many people. Folket ses på ovenfra og det populære blir da av lav kvalitet. Til sammen utgjør disse definisjonene at popmusikk er folkets musikk, den er godt likt av mange, knyttet til en kalkulerende og manipulerende kulturindustri, og av lav kvalitet. Dette er negativt ladete fremstillinger av popmusikken. En fremstilling og kritikk som også musikk sjangeren turbofolk kan kjenne seg igjen i (Blockhus og Molde 2004:17).

Popmusikk oppfattes også som underholdningsmusikk framfor kunstmusikk. Det vil si lett musikk med begrensede kvaliteter av varig verdi. Underholdningsmusikk skal fylle det umiddelbare behov for tidsfordriv og forlystelse. Den skal danses, drikkes og spises til, og den

---

<sup>4</sup> Engelsk

skal være lettfattelig og ha bred publikumsapell. Den skal ikke stille krav eller utfordre lytteren. Den har ingen krav om tidløshet eller noen form for opphøyet status, men skifter med moter og trender. Til motsetning hvor kunstmusikken har dybde og substans, er underholdningsmusikk lett og overfladisk. Når kunstmusikken beskrives som kompleks og krevende, er underholdningsmusikken enkel og lett tilgjengelig. ( Blockhus og Molde 2004:19).

Underholdning er kanskje ikke komplisert, men det trenger ikke å bety at den ikke er verdifull. Underholdning har ofte et sterkt samfunnspsykologisk aspekt. Det kan bli brukt til noen timers frihet fra undertrykkelse, å glemme sine daglige sorger for en stund, som en arena for fellesskap, kreativ livslust og utfoldelse. Slike verdier kan også for eksempel bli oppfattet som mindre høyverdige enn de åndelige og intellektuelle sysler. Samtidig henger også popmusikken med dyrkning av stjerner, berømmelse og rikdom.

Populærmusikk har også utgangspunkt i folkemusikalske tradisjoner og derfor også fått funksjonen brukskunst. Her kan man henviser til den afroamerikanske musikalske tradisjonen som sterkt kom til å prege dagens popmusikk sterkt. Den syngende slavearbeideren på bomullsplantasjen hadde ingen formell musikkutdanning, men sang spontant og fra hjertet. Deres etterkommere spilte i barer og andre tvilsomme steder som respektable hvite fra middel og overklassen hold seg unna til fordel for opera og konserthus. Disse forholdene bidro til popmusikkens anseelse som noe mindre kunstnerisk enn kunstmusikken. Dette er et eksempel på hvordan musikk smak eller akseptabel musikk smak har sammenheng med klasse og rasetilhørighet. Samfunn- og kultureliten har ofte omtalt popmusikk som platt, vulgær, umoralsk og farlig (Blockhus og Molde 2004: 19).

## **2.5 Den legitime smaken**

Hvorfor Bourdieu bruker musikk til å definere klasser er fordi i følge han finnes det ikke noe annet enn musikksmaken som gjør det mulig ”å bekrefte” ens ”klasse”. Det finnes ingen annen mer klassifiserende praksis. Musikk er lettere tilgjengelig og mer utbredt enn andre kulturformer er, som for eksempel museums-, galleri-, og teaterbesøk. Også fordi det å demonstrere sin musikalske kultur ikke er en kulturell parade på linje med andre. Den sosiale definisjonen av musikalsk kultur gjør det til noe annet enn en bestemt sum av kunnskaper og erfaringer uttrykt gjennom evnen til å konversere om dem. Musikk, hevder Bourdieu videre, er

den mest åndelige av alle av åndskunstene, og musikkkjærlighet en garanti for åndfullhet. Musikk er den rene kunst framfor noen. Den sier intet og har intet å si. Siden den egentlig ikke har noen ekspressiv funksjon, står musikken i motsetning til teatret, som selv i sin mest forfinete form formidler et sosialt budskap og forutsetter en umiddelbar og dyp samstemthet med publikums verdier og forventninger for å nå fram. Motsetningene mellom teatret på høyre og venstre bred i Paris<sup>5</sup>, mellom det borgerlige og avantgarde-teatret, er nødvendigvis av både estetisk og politisk art. Musikk er den mest radikale og mest absolutte form for den fornektelse av verden som den borgerlige etos forventer av alle kunstformer (Bourdieu 1979: 63-64).

Hvor kommer så maktbegrepet inn? Smaksteorien til Bourdieu minner oss om at mennesker i utgangspunktet ikke har de samme mulighetene og forutsetningene for å delta i sosialt liv. Sosiale systemer er preget av ulikhet og skjev ressursfordeling. Det finnes dominerende klasser, som har mengder av kapital og sosial status, og det finnes dominerte klasser som har svært lite av noe som helst. Samtidig som det også finnes en generell aksept av at sånn er det bare. Det er nettopp den generelle aksepten om tingenes naturlige tilstand som reproducerer de sosiale systemer, og de reproduseres gjennom institusjoner som utdanning og staten. Staten, for eksempel er forstått som den historisk og politisk dominerende klassen. Derfor er disse i stand til å utøve noe Bourdieu kaller symbolsk vold (Wilken 2008: 67-68).

Symbolsk vold definerer Bourdieu som makten til å få en bestemt virkelighetsforståelse til å fremstå som objektiv og sann, uten at det er klart for de involverte at det er snakk som en vilkårlig virkelighetsforståelse, samtidig som det heller ikke er klart at alternative virkelighetsforståelser utelukkes (Wilken 2008: 68). Dette er ingen fysisk makt men en myk form for vold og usynelig makt. Det innebærer at de som utøver makten, og de den utøves i forhold til, misgjønner at det finnes en maktutøvelse. Dette igjen på grunn av den generelle aksepten av at sånn er det bare. Symbolsk vold handler om ha makten til å definere og klassifisere, og dermed makt til å få ting til å eksistere. De som sitter med denne makten er de dominerede klasser med den legitime smaken. Gjennom definering og klassifisering kan man få agentene til å tro på bestemte tolkninger om hvordan verden er innrettet, og slik kan man sikre reproduksjonen av de eksisterende maktforholdene (Wilken 2008 : 69).

En annen interessant faktor som bidrar til å opprettholde maktforholdene er i følge Bourdieu, språk. Det er allerede bestemt at en variant av språket, nemlig den som snakkes av

---

<sup>5</sup> Viser til et geografisk og kulturelt skille i Paris.

de dominerende klasser, er den legitime utgaven. Språk strukturerer da relasjoner mellom mennesker og hierarkiserer dem sosialt. Men den mer raffinerte rollen språket spiller er det å utbre de herskendes klassers verdensbilde. Språk fungerer som en mekanisme som sprer ideer og fortolkninger ut i samfunnet. Det skjer gjennom lanseringen av nye begreper, gjennom benevnelse av bestemte grupper på bestemte måter og omdefineringer av eksisterende begreper. Når tospråklige fra ikke-vesten kalles innvandrere. Dermed formidles en bestemt forståelse av virkeligheten. Det er de språklige ytringene vi hører i frokost-tv, talkshower, debatter, leser om i gateaviser og andre medier vi betrakter som informasjon eller underholding, men egentlig så formidles en bestemt måte å se verden på. En betraktingsmåte som virker nøytral, men som egentlig er relatert til de dominerende klasser og makt. Hvorfor er den legitime smaken så viktig i maktforhold? Fordi smak handler om å beherske symbolske og kulturelle koder, dermed opprettholdelsen av bestemte politiske og økonomiske interesser (Wilken 2008 : 76-77).

### 3.0 Fra neofolk og rock til turbofolk

Allerede under Titos Jugoslavia fikk folkemusikken et moderne preg. Etter vestlig musikkforståelse er dette kalt neofolk etter uttrykket *novokomponovana narodna muzika*, nykomponert folkemusikk. I Jugoslavia gikk sjangeren under tittelen *narodna*, som på BKS betyr folkelig. I denne oppgaven vil termen neofolk brukes.

Neofolk kan best forstås som Jugoslavias svar på det man kjenner som western og country i popmusikkens verden. Tekstene handlet ofte om et idyllisk bondeliv mens melodien bestod av moderne popmusikkelementer blandet med trekkspill og klarinett. Blant annet Toma Zdravković, Silvana Aremnučić, Šaban Šaulić var de ledende artistene. Det ble en av de mest populære musikksjangrene i Jugoslavia fra midten av 60-tallet og frem til 1990. På midten av 80-tallet var 60 % av musikken som ble produsert i Jugoslavia neofolk. Det hevdes at neofolk var et resultat av et jugoslavisk eksperiment etter 1945 hvor målet var å fremstå som en jugoslavisk nasjon. Med neofolk kunne Jugoslavia stille seg på samme rekke med europeisk popkultur samtidig som man bevarte og styrket egen balkansk identitet. Neofolk ble både europeisk og balkansk, samtidig som sjangeren ble brukt av staten til å opphøye patriotisme og det kommunistiske partiet (Steinberg 2004: 15). Dette eksperimentet høres ut som en del av forsøket på å innføre jugoslavismen. Tydeligvis var neofolk en del av dette. Jugoslavismen var en fellesskapsfølelse bygget på partisantradisjonen, kommunistpartiet og striden med Stalin. Det samlede symbolet var Tito. I 1954 ble det opprettet et felles jugoslavisk råd for organisasjoner innen kultur og utdanning. Rådet skulle fremme en felles jugoslavisk kultur og Edvard Kardelj innfører begrepet ”jugoslavisk sosialistisk bevissthet” (Mønnesland 2006 : 218-220). Hvorfor ble en felles jugoslavisk kultur betydningsfull?

Dubravka Ugrešić forteller i boka *Kultura laži, antipolitički esej* (1996) hvordan hun husker det konstante maset og fokuset på de forskjellige folkedansene og folkedraktene fra de forskjellige republikkene i Jugoslavia. På skolen, spesielt i musikk og gym, lærte de sanger og danser fra nord til sør, fra Slovenia til Makedonia. I følge Ugrešić ble man tvunget av lærere og foreldre til å bli med i folkløregupper på fritiden.

” Som om den hele 50års jugoslaviske historien har bestått av i folkløre parader, republikkenes utveksling av folkløre ansambler, og nyheter som omhandlet våre folkløre ansamblers gjesteopptredener rundt om i verden ”( Ugrešić 1996: 143).

Dette var en tydelig strategi. På denne måten skulle man også dyrke de nasjonale forskjellene i Jugoslavia slik at man ikke søkte en annen ikke jugoslavisk identitet. Den ikke jugoslaviske identiteten var den territorielle og nasjonale identiteten.

På den annen side var Tito og hans regjering aldri begeistret for neofolk. Selv om Tito personlig favoriserte folkemusikk fra de forskjellige republikkene i Jugoslavia fryktet han allerede da at dette kunne utbre nasjonalisme. Etter den annen verdenskrig var heller ikke jazz og russisk musikk særlig populært i regjeringen. Milovan Djilas<sup>6</sup> hadde i 1947 uttalt at jazz var Jugoslavias fiende, på lik linje som Amerika ettersom jazz var et produkt av dets system. Tito selv fortalte sin biograf Vladimir Dedijer :

” I like our folk music, but not the stylized, as people start to do nowadays... Jazz in my opinion, is not music. It is racket!” (Ramet 1992: 82).

Etter annen verdenskrig og bruddet med Stalin ble musikk regnet som potensielt farlig. Å synge den gale sangen kunne få katastrofale følger. Tito samlet til og med Jugoslavias beste komponister og fortalte dem at popmusikk og jazz lurte folk for penger og gjorde dem bortskjemte. Å synge en russisk eller amerikansk sang kunne bety fengsel eller strafferettslig arbeid. Ramet (1992) nevner at meksikanske folkesanger ble en kort stund populære blant folk siden disse var regnet som politisk og ideologisk trygge.

Ironisk nok skulle bruddet med Stalin og Titos mer vestlig orienterte utenrikspolitikk gjøre innpass for rock'n'roll i Jugoslavia. At Jugoslavia ble mer åpen ovenfor vesten betydde at rock kunne komme fortere til Jugoslavia enn noen andre Østblokk-land i Europa og at Jugoslavisk rockemusikk kunne utvikle seg og ekspandere fortere enn i Bulgaria og Romania (Ramet 1992:83).

### **3.1 Jugorock**

I motsetning til neofolk har rockemusikken for det meste alltid vært forbundet med det moderne og urbane liv. I Vest-Europa var rock også forbundet med samfunnsengasjement og ungdomsopprør. Den sosial og politiske bevisstgjøringen på 1960-tallet ledet frem til en ungdomskultur vi fint kan kalle ungdomsopprør. Året 1968 er selve symbolet på ungdomsgenerasjonens kamp for å forandre samfunnet og skape alternativer til det bestående, med en stadig sterkere protest mot vestlig kapitalisme, imperialisme og rasisme.

---

<sup>6</sup> Jugoslavias propagandaminister etter 2.verdenskrig. Titos nærmeste medarbeider. Arrestert 1954 fordi han gikk inn for mer demokrati.

Miljøbevisstheten og avstandtakeren til forbrukersamfunnet fulgte også med.

Kvinnefrigjøringen satte i tvil de aksepterte sosiale normer og kjønnsrollemønstrene. Det politiske engasjementet blant studenter, særlig i Tyskland og Frankrike, skapte en marxistisk og venstreorientert bølge. 1968 var det året med Praha-våren og studentopprør i Paris. Det året da Martin Luther King ble drept i USA og folket snudde seg mot Vitenam-krigen. Det var i denne periode den gitariske rocken ble skapt. Denne moderne rocken var utadventt, simplistisk, kraftfull og ikke minst direkte i sitt uttrykk. Inspirert av blues og rock'n'roll vokste det frem en moden, progressiv og samfunnsengasjert rock som uttrykte den radikale tidsånden. Rolling Stones' "Street fighting man" er et eksempel på en låt med en radikal og revolusjonær tone. Teksten beskriver entusiastisk studenter som går på barrikader. Samtidig uttrykker den en frustrasjon og resignasjon når det gjelder ungdomsbevegelsen.

"But what can a poor boy do, except sing in a rock'n'roll band, cause in sleepy London Town there's just no place for a street fighting man."

Den samme litt ambivalente holdningen finner man også i "Revolution" av the Beatles. Lennon synger:

"You say you want revolution, well you know, we all want to change the world.....But when you talk about destruction, don't you know that you can count me out-in"

Han er usikker på hvorvidt han vil regnes med eller ikke. Begge disse låtene illustrerer rockens samfunnsengasjement og politisering (Blockhus og Molde 2004: 256,267).

På lik linje med rock og vensterradikale ungdom fantes også hippiebevegelsen. Disse var nært knyttet til den psykedeliske rocken. Selve ordet psykedelisk betyr bevissthetsutvidende. Denne typen rock er preget av ekstreme lydforvrengninger som skaper mystiske og svevende stemninger og elementer fra folkemusikk, arabisk eller indisk musikk. Dette var ikke bare en musikalsk stilretning men også en ide, filosofi og holdninger. Denne bevegelsen fremstod som et alternativ til normalkulturen, de politiske autoriteter og de amerikanske middelklasseverdier. Spesielt kjent for slagord som "peace and love", "flower power", "make love, not war" (Blockhus og Molde 2004 :241).

Rock kom på jugoslavisk musikkscene i de forskjellige hovedstedene til republikkene på midten av 60-tallet. I begynnelsen var det bare lokale talenter, senere kjent som for eksempel *Električni Orgazam* (Elektrisk Orgasme) fra Beograd i Serbia, *Bijelo Dugme* (Hvit

Knapp) og *Indexi* fra Sarajevo i Bosnia og Hercegovina, og *Azra* fra Zagreb i Kroatia. Disse spilte først coverlåter fra engelske band. På slutten av tiåret lanserte de lokale bandene eget materiale. Innenfor det tidlige rockmiljøet hadde man trodd rock kun kunne bli sunget på engelsk, liksom i Jugoslavia, men bandene begynte å komponere og synge på deres egne språk. Serbokroatisk, slovensk og i et mindre tall makedonsk. Beograd og Sarajevo ble rockens sentrum, etter fulgt av Zagreb og Ljubljana. Jugorock ble en egen musikk sjanger i Jugoslavia. (Ramet 1992: 87, Steinberg 2004: 16).

Innen 1970-tallet ble "Boom" rockfestivalen den mest anerkjente i Jugoslavia med Woodstock lignende tendenser. Opp mot 1980-tallet kunne rockebandene selge opp til 200 000 -500 000 album. Jugorock var symbolet på jugoslavisk ungdomskultur. Popsjangeren ble et middel ungdommen kunne bruke for utrykke modernitet. (Steinberg 2004: 16)

For en regjering som hadde vært i mot en utenlandsk musikkinnflytelse skulle rockens fremmarsj, spesielt på 1960-tallet, vise seg å være positiv for Jugoslavia. Det hevdes at Tito og Kardelj personlig bestemte seg for å vise toleranse ovenfor denne musikk sjangeren, men igjen var dette et politisk spill. Ved å tillate rock kunne man kontrollere hva som ble produsert, og Jugoslavia skulle kunne skille seg ut og motsette seg Moskva, Bukarest, Praha og Tirana på enda en måte. Sammenlagt skulle dette føre til positive resultater. Fra og med 1960-årene til og med midten av 1980-årene skulle de jugoslaviske rockerne vise seg å være Titos største og mest lojale tjenere. Patriotiske sanger ble skrevet om Tito og Jugoslavia. Tito ble en helt blant rockerne og ungdommen (Ramet 1992: 85).

"We knew that the sun was smiling on us,  
because we have Tito for our marshal" (Indexi).

Partiet var i grunn skeptiske til rocken fordi de var klar over rockens rebelske side. Det kan være årsaken til at de valgte samarbeid fremfor undertrykkelse og forfølgelse av rockmusikken. Meningen var å oppnå en annen og større effekt. Jugoslavias ungdom var også Jugoslavias fremtid. Tito trengte dem ved sin side. Dette var en generasjon født etter den andre verdenskrig og han kunne ikke spille på Partisan strengene. Han kunne ikke motsette seg dem. Ved å tillate rock ble Tito på lik linje med rocken moderne og urban, og med det sikret han seg en ny fangruppe. Innen slutten av 1980-tallet var neofolk og rock de to ledende musikk sjangerene i Jugoslavia. De to ganske så forskjellige musikkstilene var to sjangere som utviklet seg og eksisterte parallelt men uavhengig av hverandre. Neofolk og rock hadde hvert



sitt formål, still og målgruppe, men etter hvert skulle det vise seg at neofolk skulle få en opphøyet status.

Under Jugoslavias oppløsning vokste det frem en spenning mellom de ulike folkegruppene i føderasjonen. Økende nasjonalisme blant befolkningen førte til at rockscenen ble delt. Medlemmene i de forskjellige bandene hadde ulike etniske bakgrunner. Ved krigenes utbrudd på 1990-tallet hadde de ledende rockebandene splittet seg. Det skyldes mest sannsynlig den nasjonalistiske politikken som ble ført. Politikere ønsket at disse rockerne skulle velge side. Dette var viktig for å styrke etnisk identifisering og økt støtte til krig. Et eksempel kan være det at dersom Goran Bregović, tidligere medlem av bandet Bijelo Dugme, erklærte seg selv som serber, ville flere gjøre det samme. Av den enkle grunn at noen ser opp til han og vil handle som han. I følge Ramet (1992) ble det også gjort forsøk på å rekruttere Bregović til parlamentet i Bosnia.

Det kan virke som om splittelsen i rockkulturen var nødvendig for nasjonalismens fremgang. Fra et nasjonalistisk perspektiv var rock et symbol på vestlig liberalisme og dermed en motsetning til serbisk politikk (Steinberg 2004: 16). Rock er av mange oppfattet som transnasjonal. En kraft som bringer folk sammen, knytter fellesskapsbånd og gjensidig aksept. Jugorock hadde en panjugoslavisk appell. Flere av rockerne fortrakk å identifisere seg selv som jugoslaver framfor serbere eller kroater. De respektive rockebandene var ofte mer populære i andre republikker enn sine egne. Men etter hvert som den politiske situasjonen i Jugoslavia ble mer anspent, ble også søken etter identitet mer anspent. Bandene begynte betydelig å identifisere seg med de respektive republikkene. Band som Bijelo Dugme og Elektricni Orgazam som alltid hadde spilt i Slovenia opplevde at det stadig ble vanskeligere å booke konserter i Ljubljana ( Ramet 1992 : 102-103).

Neofolk derimot ble etter oppløsningen en viktig faktor i den kulturelle kommunikasjonen mellom by og landsbygda. Bønder fra landsbyene flyttet inn til storbyene slik at man fikk en urbanisering, som igjen medførte at folkemusikken fikk en opphøyet status. Dermed fikk neofolk en rolle som brobygger. Sjangeren forente bygdekulturen med bykulturen. Det moderne liv fikk nå et folkelig preg (Steinberg 2004: 15).

## 3.2 Rokeri og seljaci

” In my time, in my high school class there were maybe two unfortunate types who listened to folk, and they were completely written off”. Srdjan “ Gile” Gojković fra Električni Orgazam ( Gordy 2000: 9)

Om vi ser tilbake på kapitel 2.1 teoridelen og tar utgangspunkt i neofolk og rock, kan vi se at neofolkgruppen representerte en lavkultur innenfor musikken, fordi denne sjangeren tiltalte mest bønder med lite utdanning og gjestarbeidere i Tyskland lidende av hjemmelengsel, den lavere klasse (Steinberg 2004: 15). Neofolk var marginalisert i byene og assosiert med *seljaci* (bønder) og *primitivci* ( de primitive) .Til sammenligning kan vi si at rockegruppen , *rokeri*, representerte en høykultur, utdannede og urbane byborgere. Karl Marx hevdet også i sin klasseteori at liberalismen er den rådende ideologien for borgerskapet. Den legger vekt på enkeltmennesket, individet og frihet. Til forskjell fra neofolkgruppen var rockgruppen også yngre. Dermed kan vi hevde at neofolk og rock grupperingen gjenspeilet en kamp mellom tradisjonisme og modernisme i det serbiske samfunnet. Neofolkerne bevarte det tradisjonelle ved samfunnet, mens rockerne utgjorde en trussel mot dette med den liberale rocken og dannet for eksempel frykt for modernisering, spesielt blant politikere. Kan vi hevde at politikerne stod bak den indirekte nedleggelsen av rockemusikk på begynnelsen av 1990-tallet?

”Jeg reiste mye på turneer rundt i Jugoslavia og hadde kontakt med mange forskjellige mennesker. Da jeg ga ut min tredje cd i 1990, skjønte jeg at det ville bli krig.” Vi må ikke la de andre ta oss”- var stemningen overalt. Alle begynte å regne mengde blod i årene for å finne ut hvilken nasjonalitet de var. Dersom noen hadde spurt meg før 1990 hvilken nasjonalitet jeg var, så hadde jeg ikke visst hva jeg skulle svare. Rambo Amadeus (Seierstad 2004:263).

Politiske kriser og krig endret kulturlivet i Beograd. Bygdekulturen kom til dominans med fremveksten av nasjonalismen. Den urbane og kommunistiske makteliten ble erstattet med den rurale og nasjonalistiske makteliten. Disse politiske endringene fikk også konsekvenser i kulturlivet. Musikksmak skulle da komme til å definere både identitet og stilling til regimet. Rokeri var imot Miloševićregimet. Det ble ganske klart under studentopprørene i 1991, de politiske protestene i 1992, og de atskillige avslag på innkallelser på militærtjenester. Selv om regimet aldri forbød rock hadde de stor grunn til å motvirke handlinger og aktiviteten til rockerne. Makteliten hadde ingen problemer med å uttale hva de mente om dem.

”Yugoslavism in its evil incarnation is an expression of a political parvenu mentality; of the snobbery of a pan of the rock and roll-generation; of the cosmopolitanism of liberal intellectuals; of a legitimate and progressivist and democratic mask for a nationality and anti-Serbianism”. Dobrica Ćosić ( Gordy 2000: 12).

Datidens visepresident i SPS ( Socijalistička partija Srbija<sup>7</sup>) ,Mihailo Marković kom også frem til en forklaring av rockernes motsand, og skyldte på popkultur og materialisme.

” Our youth was not psychologically prepared for war. Young people lived comfortably, dreaming of a future like in “Dynasty”, and now they are shocked by the fact that they have no choice but to put on a uniform, take up weapons, and go fight” (Gordy 2000: 12).

Nettsiden Everything.com hevder blant annet at man kunne oppleve at strømmen under en rockekonsert uten noe forvarsel kunne plutselig bli kuttet. Riktig nok var dette en tid under økonomiske sanksjoner hvor blackouts var ganske vanlige. Rock som et symbol på modernisering og liberalisme kunne hindre en utvikling av nasjonalisme. Neofolk ble regimets favorittsjanger, for her lå det et folkelig grunnlag nasjonalismen kunne dra nytte av ved å assosiere nasjonalisme med nasjonale folketradisjoner. I tillegg kan det tenke seg at det er enklere for et nasjonalistisk regime å få gjennomslag i politikken hos en ikke- utdannet enn en utdannet.( Gordy 1999: 130).

Om det var nøye planlagt eller ikke, kampanjen mot rockemiljøet møtte de to viktigste målene under mobiliseringen av nasjonalismen. Den bidro med å demoralisere og isolere medlemmer av den unge og urbane generasjonen som var mer tilbøyelig enn en annen gruppe til å motstå regimets retorikk og planer. Samtidig som regimet svekket en populær kanal av kulturell utfoldelse og som i stor grad kunne og var villig til å stå i veien ( Gordy 2000 :12).

### 3.3 Brenomania

“ Det er noefolk, men ikke Lepa Lukić, har ikke nok thriller. Det er Abba, men det er ikke engelsk”. Milutin Popović Zahar om sitt første møte med Lepa Brena ( Vreme).

På begynnelsen av 1980-tallet entret Fahreta Jahić den jugoslaviske musikk bransjen og ble et ikon under artistnavnet *Lepa Brena* (Vakre Brena).. Hun lekte med tyrkiske og greske elementer og kombinerte det med vestlig poplyd samtidig som hun gav et sensuelt og seksuelt bilde av seg selv(Droumeva 2004: 9). I en tid da neofolk med dets litt gammeldagse

---

<sup>7</sup> Serbias sosialistiske parti.

og konservative image var Lepa Brena forut for sin tid. Hun var moderne, leken, flørtende og humoristisk i sin fremførelse.

Hun ble født 20.oktober 1960 i Tuzla, Bosnia og Hercegovina, men vokste opp i Brčko. Ved siden av å være skoleflink viste Brena også talent innenfor sang og gymnastikk. Det var gymlæreren hennes, Vlada Bajer, som ga Fahreta Jahic hennes kallenavn Brena. I en alder av sytten begynner hun å synge med bandet Yudexi. De opptrer på diverse talent konkurranser, hvor de blant annet vinner første plass i den anerkjente konkurransen *Maldih graditelji*<sup>8</sup> (Lepa Brena Official Website).

Etter endt gymnasium i 1979 drar Brena til Beograd for å studere turisme, men hennes misnøye og etter litt overtalelse av venner vender hun tilbake til Brčko for å opptre mer. I mellomtiden stifter hun bekjentskap med bandet *Lira Šou*, som bestod av Aleksander Popović, Dušan Trifunović, Branislav Mijatović, Ljubiša Marković, Zivojin Matić og Zoran Radanov. De var på utkikk etter en sangerinne og det skulle bli Brena. Sammen begynte de å turnere rundt om i Jugoslavia, og allerede under den første opptreden på hotellet ” Turist” i Bačka Palanica i april 1980 ble de lagt merke til. Dette fører dem til en opptreden på hotell ” Taš” i Beograd. Der ble de kjent med Vladimir Cvetković, en tidligere basketballstjerne. Han blir Brenas første manager, og gjennom ham treffer de også produsenten og musikeren Milutin Popović Zahar. Om sitt første møte og tidlig arbeid med Brena uttalte han til avisen Vreme i 2008:

” I begynnelsen viste jeg ikke om det kom til å bli noe ut av henne, men allerede da var hun karismatisk. Jeg hadde en stor terrasse og der var det en huske. Når hun pleide å huske kom hele nabolaget stilte seg på rad som på kino og så på henne”.

I løpet av 1982 var Brena og Lira Šou i studio og spilte inn sitt første album, men før det slippes bytter bandet navn fra Lira Šou til *Slatki Grijeħ* (Søt Synd).

Sangen *Čačak* fra albumet med samme navn blir starten på en ny æra i jugoslavisk populærmusikkhistorie. At et album og sang var oppkalt etter en kommune og by i Serbia, og områdets kjente ringdans Čačak er nettopp et godt eksempel på hvorfor neofolk ble så populært. På åttitallet ble også Brena og Slatki Grijeħ regnet som *narodna muzika* eller neofolk. Sanger ble sunget om det som var vanlig folk kjent og kjært.

Å Morava, å Morava.

Čačak, Čačak,

---

<sup>8</sup> Unge talenter

Šumadisk rock 'n' roll.  
Det er mitt og ditt liv,  
å Morava, å.

Čacak, Čacak  
Šumadijski rock' roll  
to je život moj i tvoj  
oj Moravo, oj

Min kjære skjenner på meg,  
fordi jeg ikke kan rock & roll.  
Vil ha rock, men jeg nekter  
elsker bare Čacak.”

Grdi mene dragi moj,  
što ja ne znam rock'n roll  
hoće rock a ja jok  
volim samo Čacak

Her er det en jente hvor hennes kjæreste hører på rock and roll. Han vil det samme for henne men hun nekter. Hun elsker bare Čacak. Hun kaller det for Šumadisk rock and roll, etter regionen Šumadija i Serbia hvor Čacak dansen kommer fra. En annen hit fra albumet var ” *Ljubi me Omere* ( Kyss meg Omer). Albumet *Čacak* er et eksempel på hvorfor akkurat Brena og Slatki Grijeah ble så store. Slik andre neofolkartister ble også de inspirert av folklore, men til motsetning ble de inspirert av forskjellige deler og regioner av Jugoslavia. De holdt seg ikke bare til en sjanger, men de eksperimenterte med forskjellige stiler og sjangere. Dermed fikk de også et vidt publikum fra alle kanter i Jugoslavia. Alle kunne kjenne seg igjen. For å gi musikken den tradisjonelle sounden brukte de trekkspill, blåse instrumenter som trompet og klarinett, og trommer. For å gi musikken den moderne sounden brukte de elektrisk gitar og synthesizer.

”Jeg ble forelsket, jeg ble gal  
på grunn av Omer.  
Han slipper meg ikke, han kysser meg ikke,  
Hva gjør jeg?

Zaljubih se, zaludih se  
sve zbog Omera  
nit' me pusta, nit' me ljubi  
sta da radim ja?

Kyss meg Omer,  
kyss meg min kjære. Åh sorg.  
Min ungdom går meg hen forbi,  
Lykken kommer ikke. På lenge.

Ljubi me Omere,  
ljubi me dilbere,. Tugo.  
Mladost mi prolazi  
sreca ne dolazi. Dugo.”

I motsetning til Čačak som bærer preg av serbiske *starogradske* sanger, synes låten *Ljubi me Omere* å være inspirert av bosniske *sevdalinke*. Kjærlighetssanger inspirert av tyrkiske melodier og som kan spores helt tilbake til middelalderen. Kjennetegnene er at sangen handler om en spesiell person som vi får vite navnet på. Her får vi høre om Omer ,og orientalismer som for eksempel *dilber* ; Ljubi me dilbere ( Kyss meg min kjære). Tema i sangen er også typisk for en *sevdalinka*. Ulykkelig kjærlighet. Her er det en jente som er forelsket i Omer, og det er hans egen skyld. Omer flørter med henne og lar henne ikke være i fred, men samtidig vil han ikke kysse henne. Med andre ord vil han ikke bli hennes kjæreste. Hun vet ikke hva hun skal gjøre. Lykken og ungdommen vil gå forbi hvis hun venter på Omer, men hun vil være sammen med han.

Under en gjesteopptreden på TV-programmet *Pretežno Vedro*( For det meste klart) med Milovan ”Minimaks” Ilić får hun tilnavnet Lepa ( Vakker) av han. Fra da av ble Fahreta Jahić kjent som Lepa Brena, og ikke uten grunn. Hun var høy, slank og blond. En motsetning til de kvinnelige artistene som var i det jugoslaviske rampelyset. Mens Šemsa Suljaković gjemte seg i store skjorter og bukser danset Lepa Brena i rosa minikjoler og høye heler. Det tok ikke lang tid før man begynte å snakke om Brena, damen med ben opp til halsen. Vi kan kanskje sammenligne henne med en Barbie-dukke. På det som skulle være en av hennes første TV opptreden på TV Beograds *Hit parade* ble hun klippet ut grunnet sitt dristige antrekk.

” Alle sangerinnene var ordentlig kledd i lange aftenskjoler bortsett fra meg. Jeg kom i shorts jeg hadde sydd med mamma, bar rygg, mens toppen min såvidt dekket brystet. Hvertfall, på grunn av det uanstendige antrekket ble jeg klippet ut av programmet” (Vreme).

Bandet Slatki GrijeH fungerte som hennes sidekicks, samtidig som de fikk en egen viktig rolle. Riktig nok ble Brena fremhevet og frontpersonen, men deres sympatiske image sørget for en helhet preget av sjarm og humor. I musikkvideoen til *Uske pantalone* ( Trange bukser) er et fint eksempel på dette. Hun er kledd i skipskaptein uniform, mens Slatki Greh er

kledd i matrosdrakter. Sammen danser de en morsom koreografi. Deres framturen minner de om Snehvit og de syv dvergene. Lepa Brena er Snehvit, mens Slatki Greh er dvergene. Hvert medlem har sin egen rolle. For eksempel den tykke, den morsomme, den dumme, den klumsete, den søte og den rare. Lepa Brena og Slatki Greh var spennende, morsomme og underholdende å se på.

Suksessen fortsatte videre i 1983 med albumet *Mile voli disko* ( Mile elsker Disko). Mye takket være en gjesteopptreden i filmen *Tesna Koža* , der Lepa Brena og bandet spilte seg selv og fremførte sangen *Mile voli disko*. Filmen, en komedie, ble til da den mest sette filmen i jugoslavisk filmhistorie.

” Liten landsby, grønn lund  
Ved Morava en diskoclub  
Min kjære ringer straks,  
Kom jenta mi vi drar på disko.

Malo selo, zelen lug  
kraj Morave disko klub  
zove dragi svaki cas  
hajmo, mala, u diskac

Mile liker disko, disko,  
men jeg liker Sumadisk kolo<sup>9</sup>  
For at vi skal være tettere, tettere  
spiller trekkspillet disko.

Mile voli disko, disko  
a ja kolo sumadinsko  
da budemo blisko, blisko  
harmonika svira disko

Min kjære Mile , vær en venn.  
Glem diskocluben.  
Så ta meg med søte deg  
Som til nå til landsbyen.

Oj, moj Mile, budi drug  
zaboravi disko klub  
pa me vodi, luce belo  
ko i dosad na poselo

---

<sup>9</sup> Ringdans

Ved eleven Morava er det en liten discoclub. Mile liker disco, mens hun foretrekker en kolo fra Šumadija. Dermed for at de skal komme nærmere hverandre spiller trekkspillet en discolåt. Da får de begge deler og de slipper å krangle.

Brena og gjengen hadde tydeligvis funnet oppskriften på suksess. Synger man at man foretrekker *kolo* framfor rock og disco får man en hit. Sanger om favorisering av folklore framfor rock og disco, det vil si vestlige rytmer ble nå kjennetegnet til Lepa Brena. De sangene ga i tillegg budskap om at det var greit å like folklore. I en tid da urban kultur var dominerende kan det tenkes at dette var befriende for de klasser tilhørende den rurale kulturen. Samtidig var det også noen eksterne faktorer som sørget for Lepa Brenas popularitet. Mediene ble friere og dermed var det mer akseptert å spille neofolk på tv og radio. Den jugoslaviske diasporaen hadde også vokst seg stor i Europa og USA. Med Lepa Brena fikk de det moderne tyske tv kanaler kunne tilby samtidig som de fikk beholde det som assosierte dem med hjemmelandet. Det var blitt et marked utenfor Jugoslavia. ( Vreme).

1983 ble et stort år får Lepa Brena og Slatki Greh. De deltar i *Jugovizija*, finalen i valget av Jugoslavias bidrag til Melodi Grand Prix. De vinner ikke, men bidraget deres *Sitnije Cile Sitnije* selger 800.000 singler det året. Med en ny manager Raka Đokić skaper de en stor turne. Som den første neofolk gruppen eller *narodnjaci* holder de 17 konserter i strekk i Beograd i Sava Senter. Deretter ble også en konsert holdt i Mostar på Velež stadion. 30.000 fans møtte opp og ropte : *Mi smo Brenini* ( Vi er Brena sine) og *Brena je naša* (Brena er vår). Brena har selv uttalt at disse konsertene ble en av de viktigste i hennes karriere ( Jednajebrana).

I 1984 var det Vinter OL i Sarajevo. Brena fikk fremføre sangen *Živela Jugoslavija* under oppningsseremonien. Den ble til etter et suksesessfullt samarbeid med sangeren Mirolsav Illič. Sangen var like mye hatet som den var elsket. Mye på grunn av det politiske innholdet, men Brena la heller aldri skjul på hennes støtte til Jugoslavia (Lepa Brena official website).

”Når jeg ser vårt hav,  
våre elver, våre berg.  
All den skjønnhet hvor jeg er født  
I mitt hjerte har jeg notert,  
Lenge leve Jugoslavia.

Kad pogledam nase more  
nase reke, nase gore  
svu lepotu gde sam rodjena  
i sve sto bi reci znala  
u srcu sam zapisala  
zivela Jugoslavija



Fredens land, Titos land,  
modige land , du stolte.  
Hele verden vet om deg.  
Vi elsker deg vår mor,  
overgir deg til ingen  
Lenge leve Jugoslavia.

Zemljo mira, zemljo Tita  
zemljo hrabra, ponosita  
sirom sveta o tebi se zna  
volimo te nasa mati  
necemo te nikom dati  
zivela Jugoslavija”

På Youtube finner man et klipp fra åpningseremonien i Sarajevo. Der ser man Brena iført en svart coctailkjole, mens Slatki Greh er iført turkise drakter. Brena står på scenen uten å danse som hun ellers pleier. Her bærer hun et smil av fedrelandsstolthet og er nokså alvorlig under sin opptreden og viser en forsiktig side av seg selv. Da hun kommer til tredje verset av sangen er det full jubel blant publikum, og det blir helt klart hvorfor :

”Der er født Marshal Tito,  
vårt stolte navn.  
Som en helt kjenner verden han.  
Heldig er vårt land som har han,  
vil bli husket i århundrer.  
Lenge leve Jugoslavia.

Tu je rodjen maršal Tito  
naše ime ponosito  
k'o heroja ceo svet ga zna  
blago zemlji što ga ima,  
pamtice se vekovima.  
Živela Jugoslavija.

I 1984 ble denne sangen også fremført i Timisoar i Romania til tusenvis av mennesker. Som sett på Youtube ble hun heist opp i en heiskran over folkemengden og sang mens rumenere danset og klappet til *Živela Jugoslavia*. Det hele virker veldig overveldende. Det ble også uttrykket på Youtube ved en kommentar til videoklippet:

”Sjekk det her! Hun kunne skapt en revolusjon der og da. Så de slapp å vente til '89!”

Innen andre halvdel av 80-tallet hadde Brena etablert seg som den største jugoslaviske sangstjernen og sex symbolet. Menn elsket henne fordi hun var prototypen for balkansk skjønnhet. Kvinner beundret hennes kvinnelighet. De fra landet kjente seg igjen i tekster som: *Harmonika svira disko* (spiller trekkspillet disco). Barn elsket Brena på grunn av hennes muntre, enkle og fengende sanger. Hun sang om Mile, Mujo, Omer og Cile. Hun hadde noe for alle.

Hennes kjendisstatus strak seg også til utenfor Jugoslavias grenser. Hun ble spesielt stor i Romania og Bulgaria. Her som på hjemmebane fylte hun stadioner med ivrige fans. Grunnen til dette er nok fordi Romania og Bulgaria var mer lukket enn Jugoslavia. Innflytelse fra vesten var fraværende. Inkludert musikalsk. Trolig var det et behov for moderne folkemusikk der også, men det var ingen som innfridde behovet i disse landene. I motsetning til vestlig pop var Brenas musikk balkansk og folklore, men samtidig også moderne nok til å mette danseglade sjeler til Jugoslavias kommunistiske naboland.

Som en ekte popstjerne var tiden også inne for å gjøre en *crossover*. Termen brukes i underholdningsbransjen når for eksempel en sangstjerne prøver seg som skuespiller eller omvendt. I 1987 kom filmen *Hajde da se volimo* ( La oss elske hverandre) med Lepa Brena og Slatki Greh i hovedrollene og de spilte seg selv.

I *Hajde da se volimo* følger vi Lepa Brena og Slatki Greh på turne. Med sin turnebuss og sjåfør Gile er de på vei til Dubrovnik for å møte den såkalte Mr. Jenkins. Produsent av det verdensomfattende tv-showet ” *Mondevizija* ”. På det møtet skal Mr. Jenkins avgjøre om Lepa Brena skal få opptre på showet, men veien ned til Dubrovnik går ikke feilfritt. Det er nemlig noen som vil hindre Brenas suksess og mulig verdenslansering. En annen produsent har en plan med Brena. Han vil arrangere en konsert på hjemmebanen og *Mondevizija* vil bare ødelegge for han. Derfor må han sørge for at Brena ikke kommer frem til Dubrovnik. Han leier kidnappere, men Brena slipper unna. Hun får tilslutt møte Mr. Jenkins som forteller at hun skal opptre i *Mondevizija*.

Filmen bruker virkemidler som sex, mote, sang, komedie og attraktive mennesker. Det er kanskje grunnen til hvorfor filmen ble så populær. Dette er virkemidler som brukes den dag i dag om man ønsker at filmer skal slå igjennom. Brena i seg selv er også et virkemiddel. Hun fremstilles som en superkvinne. Hun kjører motorsykkkel, båt og buss. Hun banker opp menn og hopper fra Stari Most, broen i Mostar.

Med lanseringen av filmen fulgte også et album med filmusikken med samme tittel. Dette var en enda mer moderne lyd med enda mer pop, mens de fortsatt beholdt sine tradisjonelle røtter. Albumet solgte 850.000 eksemplarer og inneholdt hits som *Hajde da se*

*volimo* og *Udri Mujo* ( Slå til Mujo). Suksessen med filmen var så stor at bare et år etterpå kom oppfølgeren *Hajde da se volimo 2* og albumet *Čuvala me mama* ( Mamma passet på meg). Her var det også en sang til dedikert til Jugoslavia. Brena synger kun på refrenget. Versene fikk hun en av Jugoslavias største rocker til å synge som blant andre Alen Islamović fra Bijelo Dugme fra Bosnia, popartistene Daniel Popović fra Montenegro og Vlado Kalember fra Kroatia. På dennes måten ble Jugoslviias republikker i sangen om føderasjonen representert.

”Hvor er du fra vakre jente?  
Hvem fødte dine blå øyne?  
Hvem ga deg ditt forgylte hår?  
Hvem skapte deg så lidenskapelig?

Odakle si lijepa djevojko  
ko ti rodi oko plavetno  
ko ti dade kosu zlacanu  
ko te stvori tako vatrenu

Refrenget :  
Mine øyne er det Adriatiske hav.  
Mitt hår er kornakser fra Panonia.  
Min søster er den slovenske sjelen.  
Jeg er en jugoslaver.

Oci su mi more jadransko.  
Kose su mi klasje panonsko.  
Sestra mi je dusa slovenska.  
Ja sam Jugoslovenka

Hvor er du fra vakre jente?  
Hvor har du vokst vårblomst?  
Hvor varmer solen deg,  
når du danser så fengslende?

Odakle si lijepa djevojko?  
Gdje si rasla cvijece proljetno  
Gdje te grije sunce slobodno,  
kada pleses tako zanosno?

Hvor er du fra vakre fremmede?  
Hvor har du stjålet lyset fra solen?  
Hvor har du drukket den søte vinen,  
Når du kysser så søtt?

Odakle si lijepa neznanko?  
Gdje si krala sunca bijelilo?

Gdje si pila vino medeno,  
kada ljubis tako sladjano?

Sangen besjeler Jugoslavia. Jugoslavia blir gitt menneskelige evner og egenskaper som det å skape noen. I dette tilfellet er det Jugoslavia som har gitt Brena hennes blå øyne. De er like blå som det Adriatiske hav. Det blonde håret skyldes kornet fra Pannonia. Et område som dekker det nordlige Jugoslavia. Det er Jugoslavia som har gjort henne forførerisk og lidenskapelig. 1990 kom *Hajde da se volimo 3* og albumet *Boli me uvo za sve*. Hits fra albumet var *Čik pogodi*, *Kazni ga bože* og *Boli me uvo za sve*, og som en annen del av markedsføringen ble også en Lepa Brena barbie dukke lagt ut for salg. I 1990 avsluttes også en stor turne i Sofia, Bulgaria. Den er husket på grunn av den spektakulære entreen til Brena. Hun ankom konserten i et helikopter, mens 85.000 bulgarske fans jublet på Vasil Levski stadion.

”Det er hardt for mange å glemme : Brena i en kort svart kjole med gull pynt på, løst hår og med høye heler går hun ut av helikopteret. Slatki Greh er allerede på scenen og spiller. Brena løper på stadion, kommer på scenen og ikke andpusten i det hele tatt begynner hun:” Liten landsby, grønn lund, ved Morava en disco club”. Som i en transe, 85.000 bulgarere synger med henne *Mile elsker disco*” (Vreme).

Under premieren av den første *Hajde da se volimo* filmen traff Brena Slobodan ”Boba” Živojnović, verdensmesteren i tennis. De traff hverandre mens begges karrierer var på topp og fort ble de Jugoslavias stjernepar tross for at Boba fortsatt var gift. Dermed ble de også elsket av tabloidene og ryktene flommet om at Brena hadde født et barn utenom ekteskapet.

7 .desember 1991 var det tid for tiårets bryllup, *Svadba decenije*, slik ble den omtalt og ble et mediespektakel. Den fant sted på Beograds mest fasjonable hotell Interkontinental. Brena hadde på seg en brudekjole merket Christian Dior og Boba bar en svart klassisk smoking. Forloveren til Boba var Jan Tirjak og ikke Boris Becker slik mange liker å huske det. Riktig nok var det han som kom med den mest minneverdige gaven. En Mercedes-Benz innpakket med en stor sløyfe. Brenas forlover var hennes manager Raka Đokić som heller ikke på bryllupet kunne legge showbuiz på siden. Bryllupet ble filmet av Stanko Crnobrnja, regissøren av *Hajde da se volimo* filmene, og solgt som VHS. Pengene av salget gikk til veldedige formål (Vreme).

Det ble invitert 600 gjester til bryllupet kalt *U ime ljubavi* ( I kjærlighetens navn). Gjestene møte opp på Sava senter hvor den borgerlige vielsen fant sted. Etter at gjestene etter tradisjonen ble pyntet med en brystbukket av rusmarin ble de ledet til vielsessalen. Der spilte Beograds symfoniorkester Wienervalsen. Da tiden kom for at Brena skulle si sitt ja til å være Bobos kone og at hun velger Živojinović til etternavn er det jubel i salen og Boba tar et seiersrop med hendene i været. En skulle tro han var på tennisbanen og vant et sett. Etter vielsen kaster Brena brudebuketten og det er ingen mindre enn Dragana Mirković som tar den imot. Hennes gode venninne og anerkjent neofolk sangerinne. Videre på vei ut av Sava senter, på vei til bryllupsfesten på hotell Interkontinental blir brudeparet møtt av unge tennisspillere fra den gamle klubben til Bobo, *Crvena zvezda*<sup>10</sup> (Den røde stjerne). I hyllest til Brena og Bobo hever gutter og jenter tennisracketene sine i det de passerer forbi i gangene.

På hotell Interkontinental etter at både gjester og brudepar har ankommet ble det tid for brudevals. Her danset Brena med sin forlover Raka Đokić. Da det ble gjort kunne bryllupet ta den vendingen alle ønsket. Det ble med en gang spilt opp til *kolo*, og festen var i gang med blant annet serbiske brass band orkestere og Zorica Brunclik. Samtidig mens Brena feiret bryllup var Jugoslavia på randen av oppløsning.

Ettersom situasjonen ble bare mer og mer intens valgte Brena å ta en pause fra rampelyset. Hun flyttet med Boba til USA. Der ble også deres sønn Stafan Emerald født i 1992. Under krigen i Bosnia kom stadig spekulasjoner over om Brena hadde valgt side, i så fall hvilken. I bryllupsvideoen ble det kommentert at Brena hadde uttalt :

” Jeg er en cosmopolit. Jeg respekterer alle religioner og alle folkeslag. Jeg regner alltid med den menneskelige fornuften. Boba og jeg er verdensvante mennesker og vi faller ikke ned på nivået til sjåvinister og deres tanker.”

I 1994 hadde Brena et lite comeback med sangen *Ja nemam drugi dom* (Jeg har ingen annet hjem). Der sangen hun:

”Jeg har ingen annet hjem  
Utenom det jeg har i ditt hjerte.  
Utenom deg har jeg ingen  
andre i verden.

Ja nemam drugi dom  
osim doma u srcu tvom

---

<sup>10</sup> Må ikke forveksles med fotballklubben Crvena Zvezda.

osim tebe nikoga na svetu  
nemam ja”

Selv om sangen ble dedikert til hennes mann og sønn tolket mange denne sangen som en referanse til oppløsningen av Jugoslavia. Mange mente også at oppløsningen ble også slutten på Lepa Brena. Ikke fordi hun mistet popularitet men fordi sanger om Jugoslavia egnet seg ikke lenger spesielt i nasjonalistiske sfærer (Vreme). Det betydde også at markedsstrategien rundt Lepa Brena gikk i oppløsning. For mange var hun symbolet på Jugoslavia, men landet som hun sang i og sang om fantes ikke lenger. Lepa Brena tok ikke bare med folkemusikk fra landet til byen, men hun var også den første som markedsførte neofolk på lik linje man markedsførte rock. Med det tiltrakk hun også et publikum som ellers ikke hørte på neofolk. Hun ble den første som benyttet seg av massemediene. Hun lagde musikkvideoer og filmer. Lepa Brena fremstilte seg selv som en verdensvant kvinne. På den måten fikk hennes fans ta del av den moderne verden samtidig som de fikk være stolte over hvor de kom fra.

## 4.0 Turbofolk

” The lyrics of turbofolk are not generally subtle-referring for example , to the joys of ”Coca-Cola, Marlboro, Suzuki, Discotheques, Guitars and Bouzuki”. But has become the anthem of a country chought between a nationalist catharis and a yearning for the Western status symbols denied it by more than two years of an international trade embargo” ( Cohen : 1995).

I mens Lepa Brena og Slatki Greh tok Jugoslavia med storm ble rock mer og mer marginalisert og assosiert med politisk misnøye. Innen 1991 hadde rockmiljøet blitt påvirket av den økonomiske krisen ettersom færre rockeplater ble produsert og konsertbesøkene avtok. Nasjonalismen og de nasjonale spørsmålene sørget for blant annet aggressivitet blant rockerne og rockens publikum. (Ramet 1992: 103-104).

Neofolk og dens artister ble stadig mer promotert i serbisk media ettersom rockescenen sakte men sikkert forsvant fra underholdningsbransjen. En ny statsstøttet musikkstil vokste frem. Fenomenet Lepa Brena sto som modell og til inspirasjon. Det var et alternativ til rocken og var et resultat av neofolk. Meningen var å fylle tomrommet etter rocken og modernisere neofolk. Artisten Antonio Pušić, bedre kjent som Rambo Amadeus, var den første som kalte den nye technoinspirerte folkemusikken for turbofolk, etter en turbin som aldri stanset. Betegnelsen var en parodi i en av hans musikktekster.

” ...I came to Belgrade, bought a radio, and found to my delight that there were ten radio stations. But when I saw that on all ten they played nothing but folk...I listened to the radio and the texts of the songs were endlessly ridiculous and stupid to me. So I tried to radicalize them, to create even stupider and more ridiculous texts... “ Rambo Amadeus ( Gordy 1999: 118)

Ganske raskt var denne musikkhybriden var overalt i Serbia, barer, taxier og på gata (Seierstad 2004: 262-263). *Turbo* stod for den moderne industrielle utviklingen og *folk* stod for det tradisjonelle og ruralt konservative. Låten som regnes for å være den som markerte turbofolk trenden for fullt kan være Ivan Gavrilovićs ”200 na sat ”(200 km/H) :

Jeg flykter fra byen, gir full gass.  
Stikker til kysten, det er redningen.  
Bensinen koker i mitt blod,  
kjør fortere, galning.

Bežim iz grada, do daske gas.  
Furam na more, tamo je spas.  
Benzin u krvi uzburkao se  
nagazi jače, manijače

Feilfri sjåfør kjenner ingen frykt.  
Veien er lang, totalt mørke.  
Gi full gass, kjør forbi alle,  
kjør fortere , galning

Vozač bez mane ne zna za strah.  
Ulica duga, totalni mrak.  
Stisni do daske, pretekni sve  
nagazi jače, manijače

200km/ h i svingen,  
200 km/ h jeg tilber den farten,  
200km/h hvem kjører fortere, hvem kjører raskere,  
200 km/h vi fester til morgengry.

Dvesta na sat, u krivinu  
dvesta na sat, obožavam tu brzinu  
dvesta na sat, ko će brže, ko će bolje  
dvesta na sat, ludujemo sve do zore

Med denne sangen blir det klarere hvorfor Amadeus valgte å kalle denne musikken for turbofolk. Med ord og utrykk som fart, gi full gass (do daske gas), galning ( manijak) og fest til morgengry ( ludujemo sve do zore) uttrykker man at her er det fart og spenning. Melodien er trolig en coverlåt av sangen No Limits fra 1993 av den nederlandske gruppen 2 Unlimited:

Let me hear you say Yeah!

Hard to the core, I feel the floor  
When I'm on the stage, yo, yo'll ask for more  
I'm on the ass, I know the last  
I work real hard do you like my cash  
Tick tick ticka tick take your time  
When I'm goin' I'm goin' for mine  
Open your ears and you will hear it  
I tell you this 'cause there's no limit!

No no, no no no no, no no no no, no no there's no limit!  
No no, no no no no, no no no no, no no there's no limit!

Som neofolk var det blanding av elementer fra folkemusikk og popmusikk. I tillegg til vestlige rytmer og en forsterket sound ble musikken påvirket av russiske ballader, rock og tyrkiske og greske melodier (Kronja 2004: 9). Matthew Collins(2004 : 78) omtaler det slik :



” Turbofolk was indeginous Balkan dicso, a gloppy melange of chirpy techno-pop and traditional folk melodies; a naive re-creation of an imangined West gleaned from MTV, mixes with resynthesies relics of village life”.

Folkedrakter og formelle kledninger til artistene ble erstattet med fasjonabel mote. Tekstene handlet i hovedsak om forhold. De treffes, de forelskes, de krangler og til slutt går de fra hverandre. Det kunne forekomme også noen seksuelle hentydninger. Hva en kommer til å gjøre med den andres kropp. Den introduserte også en ny sangstil, nemlig *zavijanje*<sup>11</sup>. Turbofolk ble den kommersielle dansemusikken og en kopi av MTV-verden ettersom stadig flere musikkvideoer ble produsert.

” No turbofolk hit is complete without its video, which wouldn’t seem out of place on an American music channel if Jackie Collins were to start programming MTV” (Everything2.com).

Turbofolk ble mer hardcore enn neofolk, og derfor ga den også et helt annet budskap. Det var optimistisk og patriotisk, moderne men, nostalgisk. Turbofolk spilte på følelsene til de som hadde forlatt landet framfor byen. Til de flyktinger som hadde forlatt sitt hjem og soldater i krig. Turbofolk representerte også en søken om en viss sosial stabilitet. Det låt moderne, men den promoterte et konservativt synspunkt om kjønnsroller. Mannen var sterk og suksessfull, mens kvinnen var vakker og sexy, men hjemmeværende (Collins 2004: 79).

Turbofolk ble populært blant unge og mange av de forbindelsene den hadde med folklore ble fort borte. Ifølge Eric D.Gordy ( 1999: 134-135) tok turbofolk en enda mer kommersiell retning enn neofolk. Turbofolk handlet om luksuriøs og glamorøs livsstil og ung kjærlighet. Det ga et budskap om et bedre liv, som for bondeurbaniteten var en verden befolket av vakre kvinner: Kvinner i miniskjørt som kjørte dyre biler, bodde i villaer og brukte tiden sin på dyre hotellbarer. Ivana Kronja (2004:7) definerer dette som en kitschkultur og sier at det derfor passer å uttale at turbofolk er porno-popmusikk. Med turbofolk blir et pornografisk bilde av kvinnen idealisert og en piker, vin og sang livsstil støttet. Turbofolk byttet etikk med estetikk som norm.

---

<sup>11</sup> Den siste tonen i verset blir sunget ut med en vibrerende klang.

## 4.1 Glitter og glamour

Denne livsstilen turbofolk promoterte var kun tilgjengelig for noen. Nemlig Beograds kriminelle og deres underverden. Folkotekene ,nattklubber med kun turbofolk, i motsetning til diskotek, ble tilfluktsstedet til disse kriminelle kalt *dizelaši*( dieselere). I følge nettsiden Everything.com var dizelaši oppkalt etter deres kriminelle virksomhet. Det å smugle og stjele diesel. Kronja, derimot hevder at kallenavnet kom som en følge av klestrendene til disse unge kriminelle, en olabukse av merket Diesel sittende lavt ned på hoftene. Kallenavnet er trolig en kombinasjon av begge. Dizelaši var også forbundet med treningsgensere stappet ned i buksene. Grunnen til dette var for at den store beltespennen skulle synes. Dizelaši kjørte helst dyre biler, selvfølgelig da med en turbodiesel motor. De bar tykke gullkjeder over klær eller med en åpen skjorte. De skulle ha kort hår eller barberte hoder. Dizelaš-miljøet var i tillegg et miljø forbundet med aggressivitet og frekke holdinger. Dette skyldes mest sannsynlig forekomsten av anabole steroider. Ettersom det å være stor og fysikk veltrent også var et ideal i miljøet. Men ingen dizelaš var fullkommen uten en dame ved sin side.

En dieseljentes kjennetegn var også store gullsmykker, treningsklær kombinert med penklær. Det vil si mye sminke, Versace solbriller og store gulløredobber, tettsittende tskjorter, joggebukse og joggesko. En annen type jente som også ble sett med dizelaši, var en *sponzoruša* ( sponset jente). Dette var et fenomen blant serbiske unge kvinner<sup>12</sup> som oppstod under Miloševićregimet, og fenomenet eksisterer fortsatt. Å være en sponzoruša innebar å ha en elsker, en kriminell eller en rik businessman som sponset hennes dyre livsstil. Hun ble kjørt i dyre biler, sponset med dyre og trendy sko, italienske designerklær, plastiske operasjoner , manikyrer, solbehandlinger, utenlandsreiser, leiligheter og frisørbehandlinger. Alt for å se bra ut. En sammenligning kan være det vi oppfatter i dag som fotballfruer eller trofeekoner ,i stilen av Victoria Beckham, kona til stjernefotballspilleren David Beckham.

Den jenta som ble en sponzoruša var som oftest fra arbeiderklassen med ingen mulighet til å ta en utdanning eller hun som kom fra landsbyen til storbyen og prøvde lykken der. I boken *Srpske sponzoruše – 7 šokantni životni priča* av Ljubodrag Radić og Dragoljub Rajić ( 2006) forteller Jovana ;

” Og alt du ser på meg har han kjøpt. Jeg var en vanlig provinsiell jente fra Šabac før jeg begynte å leve dette livet. Jeg kom til Beograd for å studere. Jeg studerte, men det gikk ikke. Forelderene mine hadde ikke penger til å utdanne meg, og jeg ville ikke tilbake til Šabac. Resten skjønner du selv” (Radić og Rajić 2006 : 13)

---

<sup>12</sup> Fenomenet sponzoruše finnes også i Bosnia, Kroatia , Montenegro, Makedonia og Slovenia.

Men en sponzorušas goder kom ikke uten å gi noe tilgjengjeld til elskeren, eller sponsoren som det kalles. Han hadde når som helst rett til å vise henne frem til alle døgnetstider. På gaten, kafeer, nattklubber, hotellbarer, treningssaler, kjøpesentre og andre arenaer og eventer der den serbiske eliten minglet. Derfor var det så viktig å opprettholde et bra ytre.

” En gang i uken tok han med meg på shopping. Jeg måtte bruke minst 500 tyske mark per shoppingtur. ..To ganger i uken pleide vi å dra ut. I hovedsak på flåtene rundt Hotel Jugoslavia, utesteder i gaten Strahinjic Bana, men andre steder også, som dyre restauranter, noen ganger Interkont og Hayat. Det var også en restaurant på enden av Boulevarden ved Cvetkovs torg. Der pleide andre tøffinger og politikere å møtes. Og vi bare hang der. Men han pleide aldri å drive forretningen mens jeg var der. Vi snakket om sport, mat, drikke og damer. Tydeligvis var jeg kun til å synes og skulle ikke blandes inn i hans virksomheter. ” ” Victoriija” (Radić og Rajić 2006 : 28)

Han med den peneste damen fikk blant annet størst status. I dette miljøet var ikke sponzorušatrenden tabu. Det betydde bare at en var rik. For folk utenfor miljøet minnet dette bare om prostitusjon (Kronja 2004: 9-10). Det er et lukket miljø og er preget av strenge regler. En sponzoruša velger selv en sponsor. En mann hun har fått klarsignal på er interessert i henne. Da hun har valgt er det ingen vei tilbake. Hun blir nærmest sponsorens eiendom. Fra da av er det sponsoren som bestemmer. Sponzorušaen har ikke lov til å bytte sponsor når hun har valgt, men et bytte kan da skje mellom to sponsorer etter avtale. Om en sponzoruša forlot sin sponsor tapte han ansikt. Det betydde han var svak og ble ansett til å være et første tegn på at hans formue sank.

Fenomenet dizelaši og sponzoruše er eksempler på hvordan estetikk har blitt en norm. Unge mennesker gjør alt for å tilpasse seg en materialistisk verden og leve livsstilen turbofolk promoterte. Radić og Rajić (2006) observerer på et utested hvor sponzoruše, deres menn og andre i miljøet møtes :

” Turbofolk skjær i øret. En ulende sang ble spilt, som tydeligvis var en hit på TV der turbofolk dyrkes, og sangen muntret opp mange i klubben. Noen begynte å synge med, andre klappet med hendene..”( Radić og Rajić 2006 : 48).

Derfor ble turbofolk også fort lyden av denne underverden. Et tittelspor til en verden bestående av rike buisnessmenn, kriminelle og sponzoruše. En krigs-chic subkultur. I kontrast til neofolk, som stadig handlet om stakkarslig bondeliv, gav turbofolk det gode liv

som et bilde av fremtiden for den fattige og globalt isolerte nåtiden. Turbofolk var ikke bare musikk lenger, det var nå blitt en livsstil.

## 4.2 Ceca- Den serbiske Scarlett O'Hara

” Blod og tårer har det siste tiåret vært den laveste prisen for liv i Serbia. Den prisen , dessverre, har betalt de med lavest margin, men også de fra toppen på den sosiale pyramiden” (Marko Lopušina).

Slik innledes boken om Svetlana Ražnatović, bedre kjent under artistnavnet Ceca, skrevet av journalisten Marko Lopušina.

Ceca er i dag for mange i Serbia kjent som Serbia mest triste og vakreste enke. Arkan hennes mann ble skutt og drept i Beograd 15.januar 2000. Ceca som var i dyp sorg opptrådte ikke på nesten to år og hennes fans i Serbia følte med henne.

Født i Sør-Serbia 14.juni 1973 viste hun tidlig interesse for sang, og innen hun var fjorten år gammel hadde hun allerede gitt ut et album Cvetak Zanoetak. Hennes opptreden på musikkfestivalen i Ilidža i Sarajevo gjorde henne kjent i resten av Jugoslavia, men hennes tredje album ”To Mile to” fra 1989 satte henne på bestselgerlistene. Hun var blitt en tenåringsstjerne. Lopušina beskriver henne som flink, veldig smart , moden for alderen og med et naturtalent for underholdningsbransjen.

” Avhengig av situasjonen hun befant seg i, hun kunne se ut som en moderne kvinne fra Beograd, en kvinnelig vamp i stilen av Hollywood eller en brennhet sydlending<sup>13</sup>. Foran kamera oppførte hun seg som en erfaren toppmodell, men ingen, helt ærlig, hadde lært henne det” (Lopušina 2003: 34).

Med sitt tenåringsimage ble hun fort populær i Serbia og resten av Jugoslavia. Foreldrene hennes, Slobodan og Mirjana Veličković, fulgte med på karriereutviklingen og sørget for at Ceca holdt seg på jorden. Det var også hennes foreldre som satte i gang karrieren. Hennes modenhet skyldes hennes karrierevalg ettersom man i en slik bransje vokser opp fort. Ofte blir man sammenlignet med andre sangerinner som er eldre og dette skaper konkurranse. En fjortenåring vil bli påvirket av miljøet og vil etterligne de andre artister. Men ifølge Lopušina er det andre grunner til Cecas popularitet ;

---

<sup>13</sup> Sydlending er her forstått som en fra Sør-Serbia, južnjakinja.

”Med sine moderne opptredener, som ikke skilte folk fra popmusikk, satte Svetlana Veličković nye standarder for jugoslavisk underholdning. Derfor var hun et ideal for mange sangerinner som ble populære”(Lopušina 2003 : 47).

Hennes stil ble etter hvert kopiert av mange sangerinner. Ceca ble kjent for sin veldig feminine stil. Hun har omtalt seg selv som elegant og ikke den sporty typen. Hun har ingen flate sko fordi hun ikke greier å gå i dem.

” Jeg viser min kvinnelighet. Jeg har den sexapealen, men jeg tror min måte å fremvise seg på er alltid innenfor en smakfull grense. Jeg mener at lengden på et skjørt sier ingenting om ens verdighet (Lopušina 2003:48).

I følge artisten Vanesa Šoškić, kunne Ceca kunsten av å kle seg; ”ved å vise mye, men ingenting”. Ceca ble fort stemplet som den best kledde i serbisk rampelys og derav fulgte også stemplet sexbombe. Best kledd er her riktig nok oppfattet som en med mest sexapeal. Šoškić uttaler; ” ..uansett hva Ceca har på seg, oser hun erotikk ”. Også artisten Jelena Karleuša har uttalt at Ceca er hennes idol. Spesielt når det gjelder stil og sexapeal.( Lopušina 2003: 47).

I følge Ceca selv skyldes hennes popularitet den positive energien hun utstråler, og det er det publikum legger mest merke til. Det at hun personlig legger arbeid i musikken og imaget er noe publikum også merker. Hennes suksess skyldes hennes harde arbeid (Lopušina 2003: 35).

Med en skreddersydd stil og image kunne ikke suksessen komme uten sanger og melodier som traff midt i hjertet. Stemmen hennes er omtalt som ”en stemme større enn Ceca selv”. Med sangen *Beograd* ble hun proklamert ” folkets røst”. Sangen ble en uoffisiell nasjonalsang i Serbia men kanskje mest for den serbiske diasporaen. Det hevdes at det kun er Ceca som kan synge den sangen. Stemmen hennes gir sangen råhet og styrke, det som kjennetegner en beogradboer. Med denne sangen ble hun selve symbolet på Beograd ( Lopušina 2003 :33).

” Jeg vet om en by, den heter Beograd.  
Jeg vet om et navn , men jeg nevner det ikke.  
Jeg vet om en by hvor du er evig ung.  
Jeg vet også om et hjerte som jeg forbanner.

Znam za jedan grad, zove se Beograd  
znam za jedno ime, ali ga ne spominjem

znam za jedan grad gde si večno mlad  
znam i jedno srce što ga proklinjem

En gang har jeg smakt  
dine bitre lepper.  
Og hvem skal drive denne galskapen vekk?  
En gang har jeg forsøkt  
og viske deg ut av mitt hjerte,  
men hver vår dufter deg.

Jednom sam probala  
te tvoje usne od čemera ,  
i ko će ovo ludilo da otera.  
Jednom sam probala  
iz srca da te izbrišem,  
ali svako proleće na tebe miriše .

Slik går første verset og refrenget av sangen Beograd. Dette er en kjærlighetssang og det er med disse ord Ceca uttrykker kjærlighetssorg som her har blitt synonymt med hjemmelengsel. Beograd er byen som er hennes kjære, men hun sørger over han. Hun har forlatt Beograd, men føler mer det er Beograd som har forlatt henne. Hun prøver å glemme han men det går ikke. Hver vår dufter Beograd og dermed blir hun også stadig påmint om det hun savner. Hennes savn, som også blir uttrykt som galskap, og sorg er så dyp at hun forbanner byen og nevner ikke hans navn. Likevel det eneste hun vil er å være i Beograd igjen at Beograd skal holde rundt henne, og slik avsluttes sangen.

” Min Beograd, hold rundt meg .  
Moj Beograde, zagrlj me.”

I 1993 ble sangen *Kukavica*<sup>14</sup> sluppet ut, og siden da en av hennes mest kjente sanger. Sangen ble skrevet av Marina Tucaković og Aleksander ” Futa” Radulović, og var ment til den allerede godt etablerte folksangerinnen Vesna Zmijanac. Hun avslo sangen og sangen ble gitt til Ceca under tvil. Flere mente at sangen var for vanskelig for henne, men Ceca selv mente at den ble skapt for henne.

” Hold rundt meg, og så ta den veien feiginger tar.  
Mine øyner vil følge deg, vandrer.  
En kvinnes hjerte er like svakt som en svales,  
som dør av smerte.

---

<sup>14</sup> Feiging

Zagrli me i pođi putem  
kuda idu kukavice.  
Pratiće te moje oči, lutalice.  
Žensko srce nežno poput lastavice  
što od bola uquine.

Hold rundt meg. For en gangs skyld vær en mann. Ikke bedra.  
Om du drar, aldri mer let etter meg.  
Bare forover, ikke plag deg selv, ikke se på meg.  
Jeg har lenge hatt en mistanke.

Zagrli me, samo jednom  
čovjek budi, ne laži me.  
Ako odeš nikad više ne traži me.  
Samo napred, ne muči se, ne gledaj me.  
Ja odavno slutim sve.

Feiging. Jeg visste ikke du var slik en feiging.  
Jeg er søvnløs, hun andre er søvnløst. Du tør ikke innrømme det.  
Feiging. Du er bare en feiging.  
Tror jeg bare er en pike alle kan bedra.

Kukavica, nisam znalada si takva kukavica.  
Sa mnom spavaš druga ti je nesanica.  
Bojiš se da priznaš to.  
Kukavica, ti si samo jedna više kukavica  
misliš da sam ona ista devojčica  
koju laže bilo ko”.

Ceca ville spille inn sangen. Hun mente at den utrykte sorg og smerte som alle kunne kjenne seg igjen i. For alle har eller kommer til å oppleve en kjærlighet som gjør vondt. Ceca hadde rett. Kukavica er i dag en av de mest kjente sangene på Vest-Balkan. Da albumet Kukavica ble sluppet ut solgte den 300.000 eksemplarer og ble til da Cecas største triumf. Som en del av albumpromoteringen fylte hun Tašmajdan stadion i Beograd med 10.000 fans (Lopušina 2003: 32, 46).

Men med Kukavica oppstod det også spekulasjoner. Ettersom Ceca var ung, vakker og kjendis ble hun tabloidenes favoritt og hennes kjærlighetsforhold ble av spesiell interesse. Det hevdes at sangen var dedikert til Muharem Harun ”Hajro” Samardžić, tidligere fotballspiller i Banja Luka, men opprinnelig fra Cazin i nordvest Bosnia. Kjent da som diskotek og restauranteier i Sveits og Østerrike var han den første kontroversielle mannen i Cecas liv som vakte stor interesse for media og fans. I mars 1991 ble det kjent at Ceca hadde rømt fra Serbia til Sveits for å bo med Hajro i St Gallen. På den tiden Cecas karriere ble til var også Jugoslavia i oppløsning og det var krig. Avisene anklaget henne for å være forræder.

Hun var med sammen med en muslim, som var gift og hadde barn. Hun hadde forlatt Serbia for å opptre for muslimer i Europa( Lopušina 2003 : 36, 39).

Ceca svarte på kritikken ved å la seg avbilde i militæruniform høsten 1991. Lopušina skriver videre : ” Da ble hun angrepet av fredsstiftere, men hun svarte dem logisk: - Bør jeg heller avbildes i en fransk uniform? ”( Lopušina 2003 : 35). Hun benyttet også anledningen under en konsert, riktignok med et serbisk publikum, i Tyskland til å uttale :

” La det være kjent av Ceca Veličković var Serber og fortsatt er Serber! ” (Lopušina 2003 : 36).

Disse handlingene skulle vise at Ceca ikke var foræder og at hun også kanskje støttet krigene. Ved å opptre på støttekonserter skulle hun til slutt også møte mannen i sitt liv.

” I Željko ble jeg forelsket ved første øyeblikk, og jeg viste selvfølgelig at det var det. Dere vet, i livet når to mennesker treffes som passer hverandre fullt ut, det er det, skjønner? Når jeg traff ham for første gang ble jeg helt mo i knærne og hendene mine begynte å skjelve og håndflatene svette. Når jeg fortalte dette til venninnene mine begynte de å le. Det er den hele sannheten ( Lopušina 2003 : 49).

Det var Oliver Mandić ,en av Cecas produsenter, som fikk henne og artisten Dzej til å opptre under feiringen av 3 års jubileumet til Den Serbiske Frivillige Vakt i Erdut i Kroatia , ved den serbiske grensen. Gardenes leder var Željko ”Arkan” Ražnatović. Denne paramiltære styrken ble også kjent som ”Arkans Tigre”. I 1991 var det i Erdut Arkan trente styrkene hovedsakelig bestående av små kriminelle og fotballpøbler. Disse styrkene deltok i kampen om Vukovar i Kroatia og senere i Banja Luka området i Bosnia.

” Han omtaltes på to måter, offentlig og privat. Offentlig var han eier av en enorm villa i Ljutice Bogdana 3, FK ”Obilić”, selskapene SDG Kompani, Ari Kompani, Vizantin Kompani, kooperativet Delija, konditoriet Ari, bakeriet Srpska Kruna og kasinoet i hotell Jugoslavia...Privat, var Arkan en kriger i skyggen, en mann med en sterk og ubeleilig personlighet, frykt og skjelving for sine fiender. Han pleide å si: - Jeg er en løve som lever som han lever og alt jeg mener det sier jeg! ”(Lopušina 2002: 47-48).

Željko ” Arkan” Ražnatović ble født 17.april 1952 i Brežice , Slovenia. Faren Veljko Ražnatović var luftfarts oberst i JNA. På grunn av dette flyttet familien rundt om i Jugoslavia hvor de til slutt bosatte seg permanent i Novi Beograd. Området kjent som der gode politimenn eller gode kriminelle vokser opp. Allerede som 14 åring kom Arkan på den andre siden av loven. På grunn av tyveri ble han dømt til å sitte i tre år i ungdomsfengslet i Novi



Sad. Etter å ha sonet sin straff sendte foreldrene han til Sjømannsskolen i Kotor for å holde han unna trøbbel. Arkan hadde andre planer. Fra Kotor rømmer han fra skolen og over til Italia. Der skulle han ble en del av den vel etablerte jugoslaviske mafiaen i ledelse av Ljubomir Magaš, kjent som Ljuba Zemunac ( Lopušina 2002 :49. 51, 54).

Kallenavnet Arkan valgte han etter en favoritt tegneserie figur fra da han var liten. Opprinnelig er navnet tyrkisk og brukes om venn eller kompis. Magasinet Duga hevder Arkan fikk kallenavnet av Den Røde Stjernes<sup>15</sup> supportere. NIN derimot hevder at han tilegnet seg navnet etter flere andre navn som han brukte mens hans flyktet fra Interpol. I løpet av 70 og 80 årene ble Arkan en anerkjent kriminell i Europa som i hovedsak drev med bank ran og tyveri. Han var både ettersøkt og dømt i Nederland, Belgia og Sverige (Lopušina 2002 :49, Lopušina 2003 : 58). Om sine krigerske evner utalte han en gang :

”...jeg tar etter min bestefar Jokelja som ved en kamp kuttet av 17 tyrkiske hoder og tok flagget under kommando av Nikola Petrović ( Lopušina 2003: 58).

Til tross for rykter som vandret rundt om at Arkan hadde snauklipt Ceca fordi hun opptrådte for muslimer i Europa var det i Erdut Ceca og Arkan traff hverandre for første gang. En romanse ble det ikke med en gang, men Cecas politiske engasjement skulle etter hvert bringe dem nærmere. Det er uvisst når romansen skulle ha startet. Arkan var en gift mann. I så fall var det viktig å holde romansen skjult, men i følge Lopušina ( 2003 : 50) startet romansen når Ceca meldte seg inn i partiet til Arkan, Stranka Srpskog Jedinstva, SSJ (Det serbiske enhetsparti). Hun stilte stadig på partimøtene. Grunnet sin kjendisstatus vervet hun nye og unge partimedlemmer som så opp til henne. På denne måten ble hun også en frontperson i partiet. Media lurte på om Ceca nå skulle gjøre en politisk karriere. Til det svarte hun:

” Jeg syntes det var sympatisk det Arkan drev på med. Jeg er et medlem av SJJ, men jeg tenker ikke å bli politisk aktiv. Enda mindre tenker jeg meg et mandat...Jeg er fullstendig apolitisk av meg ( Lopušina 2003 : 90).

I løpet av 1993 ble Ceca stadig mer sett med Arkan. Riktignok i samsvar med partikonferanser og kampanjer. Da hadde også flere fra Serbias kjendiselite rukket å bli medlemmer i SJJ. Oliver Mandić, Lepa Lukić, Toni Montano, Zorana Pavić, Džej Ramadanovski, Olivera Katarina, Bata Kanda og Snežana Miković Viktorija ,for å nevne noen. Partiet hadde også en promoteringsturne. Lopušina ( 2003:90) skriver:

---

<sup>15</sup> Fotball lag i Beograd

” Fra Subotica til Priština , dundret det av folkemusikk og pop rock hits. Journalister fant ut at disse politisk –folkelige happenings samlet en halv million mennesker”.

Samtidig florerte ryktene om Ceca og Arkan. Kona hans Natalija begynte å få anonyme brev om at han er utro med Ceca og hun er med hans barn. Tabloidene skrev om at Ceca var narkotikaavhengig og Arkan slo og mishandlet henne (Lopušina 2003 : 49,50, 60). Det kan tenkes at disse rykteflommene også fungerte som promotering av Ceca som artist, og Arkan som partileder i det ny etablerte partiet hans SSJ. Ceca og partiet til Arkan fikk mye omtale i media. En vinn-vinn situasjon for begge parter. I hvor stor grad var forholdet til Ceca og Arkan et PR-stunt? Var det slik at de begge satset på hverandre når de skjønnte hvor mye omtale de ville få?

Forholdet ble offentliggjort 17. november 1993 da kom sammen til innspillingen av partilåten ” Samo sloga Srbina spašava” til Studio M i Radio Beograd. 4 dager senere opptrådte hun i Novi Sad under SSJ konsert der hun sang *Kukavica*. Sommeren 1994 brukte Ceca og Arkan på å promotere sitt forhold. De var stadig å se sammen på diverse talkshows, men også spaserende sammen i gatene i Beograd. Det tok ikke lang tid før bryllupsspekulasjonene var satt i gang samtidig som karrieren til Ceca var nå på topp. I 1995 ble hun proklamert ”Årets sangerinne” i Jugoslavia. Hun hadde kommet ut med to nye album, *Neću da budem mašina* ( Jeg vil ikke være en maskin) og *Fatalna Ljubav*( Fatal kjærlighet). Med Arkan ved sin side, som nå fikk komme med innspill til hennes styling, musikk og musikkvideoer, ble hun symbolet på Serbia.

” Ceca ble et musikalsk idol for de unge og Serbias sexsymbol. Hun var en diva, men også et medlem av partiet Stranka Srpskog Jedinstva og Serbias Frivillige Garde” ( Lopušina 2003: 66-67).

Bryllupet til ” Prinssesen og Komadanten” ble satt til 19. februar. 1995 og annonsert av Milovan Ilić på hans program ”Minimaksovizija” på TV Politika. Ceca var da 22år gammel og Arkan 43 år gammel.

Bryllupet ble Serbias mest omtalte begivenhet det året, og omtalen så stor at det kan sammenlignes med et kronprinsbryllup. Arkan, nasjonalhelten og komadanten skulle få gifte seg med Ceca, den unge og vakre pop-prinssesen. Dermed, ironisk nok fikk han automatisk halve kongeriket også , nemlig underholdningsbransjen.

Media var tidlig ute med å sette bryllupet til Ceca og Arkan i en mytisk dimensjon. Sitert i magasinet ”*Vreme*” 27. februar 1995, ifølge nasjonalistmagasinet *Duga*, var ikke

ekteskapet mellom Arkan og Ceca tilfeldig, men ekteskapet var heller mytisk med røtter i Kosovomytene. Ceca var *Kosovka Devojka*<sup>16</sup> (Kosovopiken) og Arkan var Miloš Obilić, soldaten som i følge Kosovomyten drepte sultan Murad under Kosovoslaget i 1389 (Duijzings 2000: 200-2001).

Bryllupet ble direkte sendt på statskanalen RTS. Hele Serbia skulle få ta del i seremonien og feiringen. Som et kronprinsbryllup måtte dette være overdådig og fantastisk. Derfor var det nøye planlagt og de serbiske bryllupstradisjonene tro til punkt og prikke.

### 4.3 Århundrets bryllup

Tradisjonen tro kjørte bryllupsfølget til Arkan i en bilkonvoj på 56 biler ned til Cecas hjemby Žitorađe. Med flagg og tuting signaliserer man at det er bryllup, og brudgommen er på vei til å hente bruden. Arkan var iført en montenegrinsk nasjonaldrakt og ønsket å vise sitt opphav ettersom bestefaren var fra Montenegro. Utenfor Cecas barndomshjem ventet hennes følge på Arkan. Hele Žitorađe samlet seg foran huset til Ceca. Selv om det regnet spilte sørserbiske brass band orkestre utenfor til fest og dans. Men før Arkan, hans forlover og følge kunne få lov til å gå inn i huset måtte Arkan skyte ned et eple med pil og bue. Kun da han traff eplet fikk han lov til å gå inn i huset å gjøre krav på bruden, men det var heller ikke nok. Ved rommet der Ceca ventet på brudgommen sto søsteren Lidija foran døren. Arkan og følge skulle ikke slippe billig unna. Nå måtte de kjøpe bruden av familien Veličković. Etter et stort gavedryss bestående av gull og diamantsmykker, penger og Rolex klokker kom Ceca ut av rommet, hun også ikledd montenegrinsk folkedrakt. Da var det Cecas tur til å bli utsmykket av forlovere og familie. Da dette var gjort kunne Ceca skifte til brudekjole. ”Her kommer vår Scarlett O’Hara” kommenterte kommentatoren på tv.

The New York Times var tidlig ute med å reportere om bryllupet og sammenligningen av Ceca som den serbiske Scarlett O’Hara. Den kvinnelige hovedrollen i Margaret Mitchells roman ”Tatt av vinden” fra 1936.

”She stuck with a dress of white silk and lace modeled, in Milan and Rome, on Scarlett O’Hara’s outfit in ” Gone with the wind” ( Cohen :1995).

---

<sup>16</sup> En myte om en pike som etter Kosovo-slaget i 1389 på Kosovosletten ga vann til de sårede serbiske soldatene.

Riktignok kom assosiasjonen på grunn av brudekjolen. Ceca lot seg faktisk inspirere av Scarlett O'Hara i den filmatiserte versjonen med Vivian Leigh i hovedrollen. På en annen side er det ikke unaturlig at amerikanerne skulle komme med den sammenligningen. Ceca er som Scarlett O'Hara, det amerikanerne kaller "a southern belle", en vakker sydlending. En kvinne som behersker den ekte og riktige kodeksen for kvinnelig og feminin atferd. Men slik Scarlett O'Hara er Ceca også en kvinne som befinner seg i et krigsherjet område. Der hun må finne sin plass og kjempe for å overleve.

For å matche Cecas brudekjole stilte Arkan opp i kongelig militær offiser uniform fra første verdenskrig. Den religiøse delen av vielsen fant sted i St. Gabriels kirke i Beograd. De ble viet av prominente prester av den serbiske ortodokse kirken. Etter vielsen dro de etter tradisjonen hjem til Arkan, med hensikt å innlemme Ceca i familien Ražnatović. Etter en borgerlig vielse feiret Serbias sosietet Ceca og Arkan i ballsalene i Beograds mest fasjonable hotell, Interkontinental. Århundrets bryllup fikk en bekostning på ca 800.000 norske kroner(Lopušina 2003: 76-77).

Dagen etter ble bryllupet lovpriset av media, mens Arkans politiske rivaler ikke kunne komme raskere med kritikken. Ivica Dačić fra SPS (Serbisk Sosialistisk Parti) hevdet bryllupet viste det sterke båndet mellom kriminalitet og stat. Det at den borgerlige vielsen ble holdt på hotellet viste bare at staten var underlegen en krigsprofitør. SPO (Serbisk fornyelses bevegelse ) utalte blant annet:

" Det serbiske folk var vitne til hvordan moral, smak og tradisjon skitnes til maskert i uniformen til helligste serbiske hærfører. Med det så nedverget dette regimet på den verste måten også det serbiske militæret (Lopušina 2003 : 79)."

Bogoljub Pečić kalte bryllupet for en kitsch parade, mens Vojislav Šešelj utalte :

" Det verste med det bryllupet til mafiosoen og gatesangerinnen var at media bukket under som ekte primitive( Lopušina 2003 : 79)"

Roger Cohen (1995) skrev at bryllupet var ikke noe mindre enn en union mellom en rik gangster med et krigsregister og en ung glamorøs stjerne som hadde vunnet serbiske hjerter, men han sier også at :

" The bizarre fusion of Serbia's nationalist harkening for a folkloric past and its gaudy embrace of the dubious spoils of war was evident as bride and groom swept through a sea of medieval costumes and Motorola mobile phones. It was Hollywood on the Danube by way of Greater Serbia."

Ceca fikk aldri en bryllupsreise. Arkan dro ut i krig. Derimot satset Ceca på karrieren og morsrollen. Mellom 1995 og 2000 ble hun mor til Veljko og Anastasija samtidig som hun ga ut fire album hvor alle gikk til topps. Sangen *Kad bi bio ranjen* fra 1996 kan tas for å være dedikert til Arkan.

”Jeg brakk mine hender, som lengtet etter alt,  
Knøt dem i knuter så ingen kysser og klemmer dem,  
Ingen annen kjær, mannlig skapning.  
Foran døra sov jeg som en hund.  
Gjennom århundrer , brant jeg på grunn av oss.

Ja, prebih ove svoje ruke  
željne svega vezala u čvor.  
Pre nego da ih grli, ljubi  
neki drugi draži muški stvor.  
Pred vratima spavala ko pas.  
Kroz vekove gorela zbog nas

Om du var såret hadde jeg gitt deg mitt blod.  
Begge mine øyne om du var blind,  
Men forgjeves, selv uten sjel er du vakker.

Kad bi bio ranjen krvi bih ti dala  
oba svoja oka, kad bi bio slep  
ali uzalud, bez duže si lep.”

Her sitter hun og venter i århundrer på at han skal komme. Hun ventet desperat og når han kom ,skulle hun gi ham blod om han var såret. Såret her kan være på grunn av en krigsskade. Flere av henne sanger ble oppfattet til å være dedikert til Arkan selv om dette aldri ble offiselt.

”Jeg har fortsatt ikke klipt mitt hår.  
Fortsett lar jeg det vokse for deg,  
Og jeg har ikke beveget meg fra  
stedet hvor fra svalene tok deg.

Kosu nisam odsekla  
još za tobom puštam je neka raste.  
I nisam se pomakla  
još sa mesta s kog su te povele laste.

Min kjære, når du kommer,  
Når tubaene tordner og alt beveger på seg.

Min kjære når du kommer.

Dragane moj ,kad dodes ti.  
Kada zagrme trube i sve zadrhti.  
Dragane moj, kad dodjes ti.

Alle skal høre og vite,  
Gud vil og se på meg.  
Jeg vil falle i ditt favn,  
Mørket vil falle fra solen og steinen fra mitt hjerte.

Čuće se, a i znace  
Bog i mene pogledaće.  
Pašću ti u zagrljaj.  
Pašće mrak sa sunca a i meni kamen će sa srca.”

Slik lyder sangen Dragane moj, Min Kjære, fra 2001. Sangen ble sluppet ut etter at Arkan ble drept 15. januar 2000. Han ble skutt i venstre øyet på hotell Interkontinental og døde på sykehuset to timer etter. I Dragane moj venter Ceca på at hennes kjære skal komme tilbake. Hvis man skal analysere hvem denne kjære er vil assosiasjonen falle på Arkan automatisk. Denne tilbakekomsten får et guddommelig preg. Fordi alt vil bevege på seg og jorda vil riste. Med det får alle vite at han er tilbake. Gud vil også se ned. Mørke tiden vil være over, og byrden fra hennes hjerte vil falle. Det er nesten som om man venter på at Messias skal returnere.

Lopušina ( 2002: 17) skriver at Ceca også var tilstede på hotellet den dagen han ble skutt . Hun var innom klesbutikken ”La Frans” som hun selv drev da hun hørte skuddene. Hun skulle til å løpe ut, men salgsdamene holdt henne igjen. Da hun kom seg løs fant hun Arkan liggende i et blodpøl. Ceca og søsteren Lidija dro kroppen mot utgangen. Ingen hjalp til og heller ingen på hotellet ringte ambulansen. Det var de ansatte på ”La Frans” som la han i en politibil som allerede var tilstede, men de svarte politimannen de måtte vente. Han hadde ikke fått tillatelse til å kjøre.

Attentatet ble utført av da 23 år gamle Dobrosav Gavrić. Gavrić drepte også Milenko Mandić, Arkans livakt, og venn Dragan Garić. Han var en ny utdannet politimann. BBC News ( 2000) rapporterte at attentatet virket godt planlagt og det gir grunn til å tro at mordet var bestilt fra øvre hold. 1999 ble Arkan også tiltalt for brudd på menneskerettigheter og skulle til Haag. Dermed utgjorde Arkan en trussel for Milošević og hans regime. Han visste for mye som var av verdi for aktorene. Arkan var en kriger og krigsprofitør som jobbet nært med myndighetene. Hans Frivilighetsgarde var for eksempel væpnet av det serbiske politiet,

og lenge har man mistenkt at Arkans Europaopphold var linket til tjeneste i Jugoslavias hemmelig politi der han skal ha utført drap på opprørske jugoslaviske emigranter. Richard Holbrooke konfronterte ofte Milošević om Arkan, og hver gang han nevnte hans navn virket Milošević irritert, skriver Holbrooke i ” To End A War”. Holbrooke spurte Milošević hvorfor han ikke gjør noe med Arkan. Da skal han svart ; ” Jeg er redd han” ( BBC News, Holbrooke 1998 : 189,190)

Ceca ble enke i en alder av 26 år, men hun ble kjent som Serbias vakreste og mest triste enke. Hun sørget i ett år og viste seg ikke offentlig i media før i oktober 2001 under lanseringen av hennes nye album *Decenija*(Tiåret). Det var dette albumet *Dragane moj* var fra, samt fem andre sanger som gikk rett til topps, blant annet *Zabranjeni Grad* ( Den forbudte by) og 32,9. Tittelen på albumet henviste til at sangene og albumet var til en viss grad selvbiografiske.

” Det nye albumet gav jeg ut fordi jeg vet at Željko hadde likt det, og etter kjærligheten jeg får av venner og fans. Enkelt og greit fordi at jeg river meg løs fra alt det der<sup>17</sup>, at jeg starter på nytt i en ny dimensjon, at jeg vier meg til jobben ” ( Lopusina 2003 : 173).

I mai 2002 annonserte Ceca sitt virkelige store comeback. Som følge av hennes 29 års dag hadde hun lyst til å gi sine fans en bursdagsgave. Dermed annonserte hun at en galla konsert 15 juni 2002 som skulle holdes på Marakana stadion. Dette stadionet var symbolsk ettersom det var her fotballaget Crvena Zvezda ( Røde Sjerne) hørte til. Arkans favoritt lag og dets pøbler han bygget sin garde av. Dette var ikke tilfeldig. Konserten var nemlig dedikert til Arkan.

” Konserten på Stjernens stadion i Beograd..er viet til Željko, og bare han. Den konserten var hans største ønske. På mange måter ønsker jeg å vise at han fortsatt er med oss, i vårt hus, med sine barn, med Veljko og Anastasija. For oss er han fortsatt i live, og for alltid vil han være med oss ( Lopusina 2003 : 185-186).

Marakana ble fylt med 70.000 fans. Konserten ble også sendt live via TV Pink. Ceca opptrede i tre timer og hadde gjesteopptredener med Aca Lukas og Željko Šašić. Med konserten på Marakana markerte Ceca at hun for fullt var tilbake. Noen dager senere fortsatte spektaklet i Banja Luka i Bosnia og Hercegovina. Sist Ceca sang i Banja Luka var under promoteringen av SJJ i 1993 med Arkan, og derfor ønsket hun også å opptre der igjen som en del av

---

<sup>17</sup> Henviser trolig til drapet på Arkan.

comebacket. Etter krigen har hun utalt at hun ikke ønsker å opptre i Bosnia eller Kroatia, men her regnes tydeligvis ikke Banja Luka som Bosnia, men som Republika Srpska.

20.000 fans møtte opp på Borac stadion. Blant publikum fantes 370 ministre fra Republika Srpska. Fansen fikk selvfølgelig servert hits som *Kukavica* og *Beograd*. Da hun avsluttet konserten med Dragane moj ropte hele stadion: ” Arkan, Arkan, Arkan”, til det svarte hun : ” La oss synge så vi alle ender opp i Haag” . Haag har hun også kritisert ved andre tilfeller hvor hun utalte på TV Pink; ”Måtte Gud la Haag-domstolen brenne” ( Lopušina 2003 : 193-200). Som en følge av disse uttalelsene, hennes politiske engasjement i SJJ og ekteskapet til en anerkjent krigsherre har hun blitt kritisert for å være nasjonalist. Til det svarte hun en gang :

” Jeg innrømmer jeg er en serbisk nasjonal stjerne, en stor patriot, men ingen har rett til å bruke det mot meg. Jeg er ingen politiker, men stadig blir jeg knyttet til politikk. Det at jeg er glad i mitt folk og mitt land er noe fint. Det sier jeg alltid åpent og ærlig. Men hvem har så rett til å nekte meg det, og jeg bryr meg heller ikke (Lopušina 2003: 192).

Ceca regnes for å være den største turbofolkstjernen i dag. Hun er elsket for sin stemme og sine sanger. Hun er beundret fordi at hun for mange er hun et symbol på Serbia. Hun står for skjønnhet, sorg, lidelse og gjenoppstand. Hun er det en ekte patriot skal være. Ceca selv legger ikke skjul på det heller. Samtidig når det er sagt ,er en manns patriot en annen manns nasjonalist. Hun er like mye hatet som hun er elsket, og det av de samme grunnene. Riktig nok som vi sett har musikken hennes lite å gjøre med nasjonalisme, men som kona til Arkan kommer den assosiasjonen automatisk. Hun har dedikert sine sanger og konserter til han, men det er kanskje fordi hennes fans også har ønsket det. Ceca som den lidende enken til Arkan har blitt en del hennes image. Som først og fremst popartist av yrke er hun også ute etter PR og selge plater. Hvilken nytte kunne Milošević-regimet dra av turbofolk? Hvorfor ble den politisk viktig?



## 5.0 Turbofolk og politikk

” That folklore and politics, at least when the question is about Serbia are connected with one and another from the very beginning , is clear from Vuk Karadzics<sup>18</sup> revelation (more precisely : representation ) of folklore as the framework of the life of nation.”

Ivan Čolović (Gordy 1999:129-130)

Politiske årsaker regnes for å være hovedfaktorene til at turbofolk forekom og overlevde. Hva er det som gjør at serbisk nasjonalisme og turbofolk assosieres med hverandre?

Som nevnt tidligere i kapittel 1.2 var mitingene en viktig faktor i Miloševićs politiske føring på slutten av 1980-tallet. Disse møtene ble basert på folklore. Taler som ble holdt, slagord som ble ropt, bannere og plakater som ble skrevet hadde et folkloristisk preg over seg. Enten et ord eller uttrykk , men også helst noen linjer fra et serbisk heltedikt eller folkesang. Helst skulle også talen bli holdt i form av en folkemyte.

” Ko to kaže, ko to laže, Srbija je mala”- ” Hvem er det som sier, hvem lyver, at Serbia er lite” (Čolović 2000: 26)

” Da živimo svi u slozi, Slobodane ti pomozi”- For at alle skal leve i harmoni, Slobodan du må hjelpe til”( Čolović 2000: 26).

Avisene *Borba* og *Politika* pleide daglig å omtale disse mitingene. Spaltene fikk stor plass og det ble nevnt hvor de holdt til, hvem talte og kanskje mest viktig hva som ble sagt.

Journalistene her ble dermed nærmest også etnografer. Disse spaltene fikk et folkets røst stempel og ordet *narod* –folket ble en gjenganger. Ordet *narod* definerte denne folklore-baserte mitingkulturen (Čolović 2000: 23-26) .

” Složite se ljudi-narod se budi”- ”Samhold, folket reiser seg”.

” Narod je progovorio, slušajte ga- ”Folket har talt , hør på dem”

” I gluvi čuju glas naroda”- ”Også de døve hører folkets røst” ( Čolović 2000: 26).

At folklore har blitt brukt i politikken er ikke et ukjent fenomen. Da de moderne stater ble til i Europa på 1800-tallet var deres suverenitet basert på folklore. Den kulturhistoriske perioden nasjonalromantikken er et eksempel på dette. Ideologier, historieforskning, kunst, språk og litteratur ble inspirert av folkelige kulturtradisjoner. Folklore er et middel under den nasjonale bevisstgjøringen og oppvåkningen, og slik vi ser her er det fortsatt i bruk.

---

<sup>18</sup> Serbisk lingvist som samlet serbiske folkeeventyr på 1830-tallet. Regnes for å være en av grunnleggerne av serbokroatisk.

Miloševićregimets bruk av folkløse i politikken legitimerte Serbias storhet, martyrdom og suverenitet.

Folkløse ble Miloševićregimets språk. Som nevnt i kapitel 2.2 bidrar språk ifølge Bourdieu til å opprettholde maktforholdene. Den viktigste rollen språket har er det å utbre de herskendes klassers verdensbilde. Ved å bruke ordet *narod* –folket i slagord ble en ide om at Serbia skulle reise seg igjen. For at det skal kunne slå igjennom var makteliten avhengig av media. Milošević var avhengig av avisene Borba og Politika. SANU ( Serbias kunst –og vitenskapsakademi) overakk også en medalje til Politika fordi den da spilte den meste prominente rollen i Serbia ( Eriksen og Stjernfelt 2004 : 81).

Denne politiske folkløsen som Čolović ( 2000: 23) kaller *divlji folklor*<sup>19</sup>, brutal folkløse skulle vise seg også å bli en del av krigspropagandaen under oppløsningen av Jugoslavia. Krigssanger ble laget i form av neofolk og folkløse samtidig som turbofolk også ble promotert. Derfor kan det tenkes at turbofolk også assosieres med dette eller tas for å være det samme når det egentlig har ingenting direkte med krig og politikk å gjøre. Turbofolk var en kommersiell musikk sjanger, en måte å tjene penger på. Ettersom musikken ble populær og hørt overalt i det tidligere Jugoslavia, ville ikke produsenter, artister og plateselskap tjent noe på en krigsidoliserende musikk sjanger.

Turbofolk promoterte en glamorøs livsstil. Ifølge Ivana Kronja (2004: 5) var dette livsstilen til den nye serbiske eliten. Den bestod av politikere med makt, krigsprofitører, foretningmenn og kriminelle som sammen med sine pin-up damer, nemlig turbofolk sangerinner støttet Milošević-regimet. Derfor ble turbofolk politisk viktig. Turbofolk reflekterte tilbake på den sosiale tilstanden i Serbia. Alexei Monroe (2000:3) velger å omtale turbofolk som en eks- jugoslavisk paramilitær form for popkultur og reaksjon på frykten for globalisering

Turbofolk var på mange måter en refleksjon av en langvarig økonomisk krise, krigene i Bosnia og Kroatia og kriminalitet. Regimet støttet den grå økonomien, smugling og svartebørsen. Det vil også si at regimet støttet kriminalisering av samfunnet. Med dette ønsket regimet å hindre sosiale opprør blant folket samtidig som Milošević, hans familie og nærmeste samarbeidspartnere, alt fra lojale politikere til mafiabosser, kunne berike seg enda mer. En ny samfunnselite ble til. På grunn av dette fikk man også disse krigs chic subkulturer med dizelaši og sponzoruše.

---

<sup>19</sup> Divlji på BKS direkte oversatt betyr vill. Men divlji eller divlje er også betegnelsen på noe barbarisk, primitivt og brutalt. Divljak er for eksempel en villmann eller barbarer.

Tv-kanaler som TV Pink, startet av kona til Milošević, Mira Markovićs politiske parti JUL (Jugoslavisk Venstre) og TV Košava styrt av datteren Marija, overkjørte sendetiden med musikkvideoer av lettkledde sangerinner med silikonimplanter (Steinberg 2004: 17). Monroe (2000:4) hevder dette var en form for nasjonal pornografi som han kaller for pornonasjonalisme. Marija Milošević og hennes bror, Marko, hadde også monopol på olje og tobakkhandelen, radiostasjoner, samt diskotoker og musikkproduksjoner (Kronja 2004:13) Hvilken betydning skulle denne nye serbiske samfunnseliten få for kulturlivet?

Denne nye serbiske eliten er på ingen måte lik den franske eliten Bourdieu har basert sin forskning på i søken om god smak. Denne eliten hadde Bourdieu trolig ikke oppfattet som en elite med god smak. Likevel er ikke dette et hinder i å utøve symbolsk vold og definere den gode smaken. Nettopp på grunn av det Bourdieu kaller for den generelle aksepten av at staten er forstått som den historisk og politisk dominerende klassen fikk denne nye serbiske eliten automatisk makt til å få en virkelighetsforståelse til å fremstå som objektiv og sann. I dette tilfellet bestod denne virkeligheten av dyre biler, overdådige smykker, villaer, pene mennesker, turbofolk og ikke minst ideen om Stor-Serbia. Tv-kanalene som TV-Pink og TV Košava formidlet denne bestemte forståelsen av virkeligheten ved å spille turbofolk. Som nevnt i kapitel 2, handler symbolsk vold om det å klassifisere og definere. Med andre ord få ting til å eksistere. Milošević og eliten greide nettopp å få folk til å tro på en luksuriøs og glamorøs livsstil i Serbia. Dermed ved hjelp av media, turbofolk og kriminalitet sikret staten og eliten seg en avbildning av de eksisterende maktforholdene.

Eksempel på båndet mellom statskontrollert media, turbofolk og kriminalitet kan være bryllupet mellom turbofolkstjernen Svetlana "Ceca" Veličković og den paramilitære lederen og mafiabossen Željko "Arkan" Ražnatović i februar 1995. Bryllupet ble sendt direkte på statskanalen RTS og omtalt som århundrets bryllup (Gordy 1999: 137-138). Her henviser jeg til sitatet ovenfor av Ivan Čolović. Grunnen til dette er at eksemplet om Ceca og Arkan nettopp viser hvordan folklore, i dette tilfellet mytene, har blitt en del av politikken. Turbofolk igjen er en del av folkloren.

## 5.1 Kampen mot kitsch

“ We have turned into a newly composed people searching for some identity, accepting new forms of behavior where no values system seems to exist.” Ratko Bozovic ( Cohen 1995).

Regimet, i samarbeid med underholdningsbransjen, spredte nye verdier om livsstil og etikk. Dette kunne muligens ha vært et forsøk, som systematisk og manipulivt prøvde å løse opp moral og rett i Serbia, slik at makten til regimet kunne vokse seg sterkere (Kronja 2004 :12).

Det som ble igjen av rockerne så på turbofolkkulturen med avsky. For dem representerte turbofolk en ny makt. En makt som innsnevret den kulturelle horisonten. Det var ikke minst bekymringsfullt at en den unge generasjonen skulle vokse opp uten rock. Rockerne fryktet at fraværet av rock ville minske evnen til kommende generasjoner til å tenke selv. En mor med en tolv år gammel datter uttrykte bekymringen sin:

” My daughter constantly watches the videos on Palma, just to see what the singers are wearing. I am trying to play some good rock music for her, just so she won’t think that is all there is. All these stupid songs! She has to find out that there is more to sing about than just tragic love!”( Gordy 2000: 15).

Rockerne følte seg fremmedgjort ettersom landet de kjente ble med turbofolk et land med en begrenset kulturell sfære. For rockerne var turbofolk symbolet på alt ondt i samfunnet. Turbofolk var refleksivt assosiert med diktatorskap, primitivisme, kriminalitet og krig. Derav blant annet uttrykket man” hater turbofolk og alt det står for ”( Gordy 2000: 15, 19).

Dermed kan man stille spørsmålet om turbofolk var en del av en politisk masterplan som skulle mislede befolkningen? Oppstod den som en del av en nykomponert krigskultur eller var turbofolk et subkulturelt fenomen som spiret av seg selv?

” Although Serbia has not been directly touched by the wars of Yugoslavia’s disintegration, its social structure and sense of itself have been profoundly affected by economic collapse, international isolation, relentless nationalist propaganda, a secretive political system , the influx of many refugees and the fog of wars doorstep ( Cohen : 1995)”.

På grunn av de økonomiske sanksjonene som ble innført i det resterende Jugoslavia<sup>20</sup> i 1992 ble en økonomisk vekst hindret. Det vil si at all utenlandshandel stanset i Serbia, mens den svarte økonomien, smugling og kriminalitet blomstret. I 1994 var offisielt en tredjedel av befolkningen under fattigdomsgrensen. I 1995 var over 50% , 720 000. arbeidsledige, og 1

---

<sup>20</sup> Serbia og Montenegro.

mill av de 2.3 mill sysselsatte var permitterte. 200 000 høyt utdannende unge mennesker forlot landet. Virkningene av sanksjonen rammet hardest barn, gamle og syke. Men den økonomiske krisen skyldes ikke kun sanksjonene. Økonomien led også på grunn av politisk vanstyre. Verken den føderale regjering eller regjeringene i Serbia eller Montenegro førte noen effektiv økonomisk politikk. Milošević var kun opptatt av å beholde sin maktposisjon. Etter at hans to perioder som president var over overtok han stillingen som føderalpresident etter Zoran Illić. Med andre ord så kunne han nå utøve samme funksjon som tidligere. Dette kunne han gjøre fordi han hadde fysiske maktmidler. Spesialpolitistyrkene hadde han for eksempel bygd opp til å bli en regelrett hær. Lojale mot ham. Den kriminelle underverden støttet Milošević også, fordi han indirekte støttet dem. I den forstand at regimet hans gjorde veldig lite for å stoppe det. Denne nye klassen av krigsprofitører og svartebørshandlere bidro til blant annet at de sosiale forskjellene ble større i denne nedgangs perioden. En annen faktor var kontrollen på nettopp mediene Milošević hadde, som førte til at landet også var kulturelt sanksjonert (Mønnesland 2006: 351). Milošević kunne derfor overkjøre all sendetid med turbofolk. Han ga brød og sirkus til folket. Han ga dem underholding på tv med lettkledde damer og fengende musikk på lik linje som romerne ga folket brød og gladiatorkamper slik at folket ikke protesterte mot det politiske systemet eller den sosiale situasjonen.

Kritikere fra høyre hevder turbofolk truer serbisk nasjonal identitet i den tid når den trenger å bli styrket. På den andre siden klandrer kritikere fra venstre turbofolk for å virke styrkende på nasjonalisme i den tid den trenger å bli undertrykket (Cirjaković 2004: 4). I følge Zoran Cirjaković (2004: 1) ble turbofolk politisk utnyttet av Slobodan Milošević, men turbofolk som popmusikksjanger tapte mye på grunn av det. Hadde det ikke vært for Miloševićs misbruk og promotering av turbofolk i media slik han gjorde det, og turbofolk ikke hadde oppstått i en tid av krig og økonomiske kriser, hadde denne musikk sjangeren blitt enda mer populær og av enda bedre kvalitet.

” Unfortunately, we elected president Milošević on our own. On the other hand, turbofolk is our destiny, something that would have appeared and flourished in this region with or without *Slobo*... From Casablanca to Jakarta and Tirana to Tijuana almost every third world country has come up over the last few decades with its own version of turbofolk” (Zoran Cirjaković 2004:2).

Tidsskriftet *World of music* (2007, vol 49, no 2: 153) mener turbofolk er en *post-1989* popmusikksjanger som faller innenfor kategorien *ethnopop*. Det som kan være interessant å peke på er at turbofolk også har oppstått i andre land på Balkan. I for eksempel Hellas kalles det for *laika*, i Romania *manele* og i Bulgaria *chalga*. Forskjellen er at hvert av disse landene

bærer mer preg av sine folkemusikktradisjoner. Kan det være at turbofolk var en kulturell reaksjon på kommunismens fall hvor man vendte tilbake til folkelige tradisjoner?

Hvis man hevder at turbofolk er en nasjonalistisk krigsidoliserende popmusikk sjanger er det rart at det finnes for eksempel i Hellas, Romania og Bulgaria. Disse landene har ikke opplevd krig eller nasjonalisme på 1990-tallet, men likevel har de sin form for turbofolk.

Chalga oppstod i Bulgaria tidlig på 1990-tallet og regnes for å være en sjanger sterkt påvirket av turbofolk (Droumeva 2004: 8,9). Sosialantropologen Rosemary Statelova (2005 :13) mener at chalga kom i den tid da Bulgaria var i transisjon fra totalitarisme til demokrati. Mange barrierer falt, og en tid der alt ble lov og mulig etterfulgte. De første populære kvinnelige chalgastjernene anses å være kopier av Lepa Brena<sup>21</sup>, som allerede var en anerkjent artist i Bulgaria. I likhet med Lepa Brena hadde også disse artistene bleket blondt hår, stor kløft og en vestlig stil. En stil som stod i stor kontrast til den aseksuelle og puritanske stilen kommunismen ønsket å fremvise.

Chalga har blitt en del av samfunnsdebatten i bulgarsk presse og i offentlige og akademiske sirkler. På lik linje med turbofolk er den anklaget for å være erotisk, vulgær og linket til mafiaen, men også inkluderende siden musikk sjangeren assosieres med etniske minoriteter i Bulgaria som tyrkere og sigøynere (World of music 2007, vol 49, no 2: 153 ; Droumeva 2004: 2). Superstjernen Azis stilte til og med til politisk valg i 2005, men han fikk ikke nok stemmer ( Cake and polka parade). En annen interessant kritikk chalga har fått er at den promoterer et forvridt bilde av det moderne Bulgaria. I den forstand at musikken stadig fremhever det orientalske og primitive istedenfor det vestlige og moderne ( World of music 2007, vol 49, no 2: 153).

Denne kritikken gjelder også turbofolk. I 1994 var turbofolk på høyden av sin popularitet. Under et tv-sendt parlamentarisk møte i juli det året uttalte musikologen Pavle Akentijević sin forakt for turbofolk og orientalismen som fantes i musikk sjangeren. Andre intellektuelle mente ”turbofolk” var en del av en kulturell konspirasjon av Milošević-regimet som skulle gjøre folket om til dumme dokker (Steinberg 2004: 18). Turbofolk fikk fort kitsch status, omtalt som billig pop for bondeurbaniteten. I august 1994 annonserte kulturministeren Nada Popović- Perišić ”kampen mot kitsch” og lovet at det var året man skulle dyrke og fremvise ”ekte kulturelle verdier”(prave kulturne vrednosti). Det følgende året var utnevnt som ”Kulturåret” med mottoet ” det er hyggeligere med kultur”. Regjeringen

---

<sup>21</sup> Se side 26.

hadde tydeligvis som mål å fremstå som anti-turbofolk og slå ned på kritikken de hadde fått (Gordy 1999: 155).

Cirjaković (2004:4) påstår at turbofolk og den orientalske innflytelsen transformerer serberne fra en krigersk- til en melankolsk og fredelig nasjon. Videre hevder han at kampen mot kitsch var et forsøk på å slå ned spor av orientalisme i serbiske kultur. Målet var at folket skulle forbinde turbofolk med noe stygt, primitivt og ueuropeisk. Han mener turbofolk har blitt utsatt for noe han kaller for kulturell rasisme. Kritikken turbofolk fikk av regimet lå ikke det problemet at turbofolk er dårlig musikk eller nasjonalistisk, men problemet lå heller i det at det er for asiatisk og orientalsk.

Orientalisk kultur har i vestlig kulturforståelse blitt sett på som lavkultur. Tsvetan Todorov (Todorova 1997: 61) kaller det for vestlig xenophilia. En godartet oppfatning av at fremmede og utenlandske kulturer har en lavere verdi.

” for the Westerner, our traditions...are existing with their primitiveness, the elemental quality, the backwardness, the excitement of the wild” Tsvetan Todorov (Todorova 1997: 61).

Balkan har blitt omtalt som broen mellom øst og vest, Asia og Europa. Der vestlige og orientalske kulturer og religioner møtes. I Europa er Balkan også stemplet som det andre og fremmede og kjent som Europas kruttønne. Dette henger sammen med øst/vest dikotomien. Dette er en todeling av begrepsområdet. De er motstridende, kan ikke overlappes og uten andre alternativer. På samme måte som svart og hvitt, godt og ondt har man skapt dikotomien det siviliserte vest og det barbariske øst for å forklare, identifisere ting og tanker om verden som er ukjente. Vest står for det enkle, utviklede og kultiverte. Dets motsetning er øst. Det komplekse, bakvendte og primitive (Todorova 1997:11-12). Hvorfor ble det så viktig for Milošević-regimet å plutselig slå ned på turbofolk?

Da turbofolk var på høyden av sin popularitet var også Miloševićs rolle i forandring. Fra å være beskytter av det serbiske folket og nasjonen var han nå en internasjonal fredsforkjemper gjennom sin deltakelse i Dayton-forhandlingene. Regimets promotering av neofolk og turbofolk ble mer og mer uholdbar. Med kampen mot kitsch slo nå regimet seg sammen med høy kultur klassisister, de nå ekte intellektuelle og de autentiske folkloristene. Samtidig var dette nå en sjanse til å vise verden at Serbia var kultivert og ikke primitiv, derfor var ikke turbofolk lenger attraktivt å promotere. Internasjonalt var Serbia kjent for krig, og dermed levde opp til ryktet, Balkan, Europas kruttønne. Turbofolk var orientalistisk, primitivt og lavkultur, noe som forsterket dette krigerske og primitive inntrykket. Noe igjen forbundet med Serbia. En assosiasjon som ikke passet dette regimet og nå deres orientering mot Vesten.

Livsstilen turbofolk stod bak for var noe barbarisk bestående av krigsprofitører og mafia, ingenting sivilisert. Vestlig media hadde allerede begynt å omtale ” The Sound of Slobo”. Dette skulle slå ned på og nå skulle man vise verden at Serbia var en del av det siviliserte Europa.

## 5.2 Etnopop eller pop?

Ordet chalga betyr populær underholdning musikk. Etter band under den Bulgarske oppvåkningen på 1800-tallet, med forskjellige etniske instrumenter som spilte rundt i forskjellige bulgarske byer, kalt chalgii. Statelova velger derfor å kalle chalga for ethnopop eller popfolk. I følge henne er dette den rette termen siden den referer til et bredere aspekt ved dette popmusikk fenomenet ,og termen understreker at det er en mer folklore inspirert popmusikk ( Statelova 2005 :11,Droumeva 2004:9).

At turbofolk og chalga er inspirert av folkemusikk har med lange tradisjoner med folkekultur å gjøre. Hvor kommer det vestlige popmusikkelementet fra?

1990 tallet i popmusikkens verden er internasjonalt kjent som pop-divaenes og boy bandenes tiår. 1996-1997 sto kvinnelige utøvere bak om lag 60% av platene på anerkjente mest solgt lister, som for eksempel Billboards Top Twenty. Sammen skapte pop-divaene og boy bandene et marked for tenåringspop. Disse masseproduserte popstjernene danset, sang, var godt koreografert, stilet og pene å se på, men de spilte ikke instrumenter, og verken skrev eller produserte sine egne sanger. Boy -bandene ga et inntrykk av de var en gruppe gutter som var bestevenner og hadde sunget sammen og drømt om en sangkarriere hele livet, mens i virkeligheten var de satt sammen på auditions av kjente produsenter. Backstreet Boys, \*NSYNC og Take That kan en si er boy band som har definert termen boy band. Samtidig dukket en annen trend fra England opp under mottoet ; Girl Power. Jentegruppen Spice Girls ble satt sammen på en audition i 1993. Med debutsingelen ”Wannabe” i 1996 sjarmerte de en hel verden med sin energi, musikalitet og tøffhet. ”Girl Power” ble et uttrykk for ungjenters selvbevisste nittitallsfemenisme. Spice Girls ble markedsført som fem distinkte og ulike personligheter, og ble store medieikoner (Blokhus og Molde 2004: 487-491). Hva hadde denne trenden å si for utviklingen av turbofolk?

Unge og pene popidoler av begge kjønn har sine mest åpenbare kvaliteter, nettopp i å være unge og pene. Men med tenåringspopen fulgte også en annen karakteristikk. Det var ikke nok med at disse popidolene var pene å se på, de hadde også et sexifisert image. Mange



vil hevde at Britney Spears satte i gang denne trenden. Som sekstenåring i sin første musikkvideo fra 1998 med singelen ”Baby one more time” danset hun rundt i katolsk skoleuniform. Videoen var regissert av en mykpornoregissør. Tretten millioner solgte singler bevisste dette var en suksess-strategi. Man skulle balansere det utfordrende med en viss dydighet. Dette vil de fleste kalle for pop-Lolita bølgen. Etter Britney Spears dukket det opp flere slike artister, som Christina Aguilera, Beyonce Knowles og Shakira for å nevne noen. Disse unge artistene jobbet hard for å bli tatt på alvor, og nektet for media at de spilte på sex. Likevel greide for eksempel Aguilera å gi ut album med navn ”*Stripped*” og singel kalt ”*Dirty*”. Hvis video satte nye standarder for nakenhet, koreografi og poseringer. Disse unge popstjerne ble markedsført med sexfikserte musikkvideoer og konserter ble oppbygd som blendene, navlebeskuende, seksualiserte psykodramaer (Blokhus og Molde 2004:491,492).

Sammenlignet med turbofolk er ikke tenåringspopen så forskjellig fra det. Turbofolk og tenåringspop har flere faktorer til felles. Begge baserer seg på unge og pene artister som spiller på sex. Begge fenomenene er formet av produsenter, merkevarebyggere og markedsførere. Artisten selv har bare en rolle. Det er å synge, danse og se bra ut. Tekstene er banale og musikken dansbar. På grunn av den åpenbare kommersielle profilen ble tenåringspop sjelden satt pris på av musikkritikere, og er derfor en av grunnene vi kan hevde at tenåringspop kanskje er vestens svar på turbofolk.

“My loneliness is killing me, and I  
I must confess, I still believe.  
When I’m not with you I lose my mind,  
Give me a sign.  
Hit me baby one more time”. (Britney Spears, Baby one more time).

Kvaliteten på denne teksten er på likt nivå som denne turbofolk-hiten fra med Selma Bajrami.

” Og du kan videre fortelle alle  
Hva slag kropp Selma har  
Kom igjen skryt litt mer  
Din umodne tulling

A ti i dalje pričaj svima  
kakvo tijelo Selma ima  
hajde hvali se još malo  
ti nezrela budalo ” ( *Kakvo tijelo Selma ima*, Hva slags kropp Selma har).

Forskjellen, derimot er at tenåringspopen regner ungdommen som sin målgruppe, mens turbofolks fangruppe strekker seg i alle aldre. Ung som gammel. Turbofolk setter ikke en aldersgrense på sine artister. Artister i alle aldre aksepteres. Tenåringspopen, derimot er ikke linket til noen politisk maktelite. Den representerer mer en kjendiselite idolisert av tenåringer. Denne unge kjendiseliten står bak de nyeste trendene og motene. Indirekte forteller de sine fans hvordan de skal se ut, hva de skal ha på seg og hvordan de skal leve. Den største forskjellen på turbofolk og tenåringspop er folkemusikkelementene i turbofolk som ikke finnes i tenåringspop. Det er kanskje derfor turbofolk ikke har kun en målgruppe, og appellerer til unge og gamle. På dette punktet kan vi derfor også sammenligne turbofolk med amerikansk countrymusikk.

Country er ingen bestemt stillretning, men har blitt et samlede begrep for hvit popmusikk med folkemusikalske røtter. Utrykket hillbilly som er et annet ord for countrymusikken betyr egentlig fjellbonde. Country omfatter en rekke musikalske uttrykksformer. Det handler om det profane og religiøse, rurale og urbane, og det folkelige og kommersielle. Countrymusikken ble verdenskjent gjennom westernfilmer. Denne trenden skapte en ny filmhelt, nemlig ”den syngende cowboy”. Han skulle ta alle skurkene, men han skulle ri ned i solnedgangen syngende (Blokhus og Molde 2004: 92, 101).

Garth Brooks ble nittitallets mest selgende countryartist. Suksessen skyldes trolig kombinasjonen av country, pop og godt utseende. Faktorer vi kjenner igjen i turbofolks grunner til popularitet. Folk, pop og godt utseende. Country hadde aldri hatt så stor popularitet på verdensbasis. Massiv markedsføring i moderne medier, som for eksempel musikkanalen MTV , sørget for at han solgte over 100 millioner plater på nittitallet. Konservative countryklisjeer med humoristisk bruk av effekter fra rockscenen , som gitarknusing bidro også til hans appell (Blokhus og Molde 2004: 493).

Popmusikk er nye forståelser og tilnærminger av forskjellige musikksgangere. RnB, hop og soul ble blandet og dermed banet vei for tenåringspopen. På lik måte som pop, folk og rock ble blandet og banet vei for turbofolk og country. At musikalske grenser ble og blir fortsatt sprenget kommer av en kulturell utviklingsprosess. I skjæringspunktet mellom moderne musikkteknologi og folkemusikalske tradisjoner ble det skapt nye kulturuttrykk på tvers av skillelinjer mellom tradisjoner, raser, kulturer og kontinenter. Dette har gjort popmusikken internasjonal, mens den tidligere i hovedsak hadde vært dominert av engelskspråklige land i den vestlige verden. Særlig ble afrikanske rytmer viktige i det man i dag kategoriserer som verdensmusikk eller world music. Verdensmusikken er ikke et nytt fenomen ettersom musikk fra Afrika tidligere hadde lagt grunnlaget for afromusikk i USA. Vestafrikanske og europeiske

kulturimpulser grunnla jazzen. Latinamerikanske rytmer for eksempel, har vært populære siden 1950-tallet. Likevel var det ikke før 1980-tallet man greide å sette et begrep på dette. Det er fordi bevisstheten om at vi lever i et multikulturelt og globalisert samfunn økte. World music fenomenet er ingen kulturimperialisme, men det handler mer om at forskjellige musikktradisjoner og musikere som ved hjelp av teknologi og globalisering har fått større tilgang til instrumenter. En form for kulturell utveksling. Dermed har de også fått muligheten til å eksperimentere og skape noe nytt. Transformasjonen fra folkemusikk til popmusikk skyldes den moderne musikkindustriens innmarsj. På åttitallet kom for eksempel synthesizerne, i tillegg til at hvert tradisjonelt instrument kunne høres i en elektrifisert versjon. Dette bidro med å gi folkemusikken en moderne lyd (Blokhuis og Molde 2004 : 392-395).

Fra Balkan ble særlig bulgarsk folklore populært blant world music trenden i vesten, og denne populariteten var et urbant fenomen. Profesjonelle musikere og amatører fra vest Europa og USA lagde sine egne fortolkninger av musikken. Inspirasjonen kom fra de polyfoniske regionene i Bulgaria, Pirin og Shop. Ivo Papazov, en klarinist, ble i engelsk presse, og senere i USA sammenlignet med Benny Goodman og Charlie Parker. Musikken ble beskrevet som:

” the depressed violence of spirits which have been kept for centuries in a bottle..frightning, exhilarating, arousing” ( Todorova 1997 : 60).

Faktorer som musikkindustri, teknologi, popmusikk, world music uttrykker vår samtidskultur. Et annet begrep for det er også postmodernisme. Siden 1970-tallet har dette begrepet blitt brukt til å karakterisere en rekke oppbrudd og nyorienteringer som har preget samtidskulturen etter annen verdenskrig. Det viser til en holdning som kommer til uttrykk i forskjellige kulturytringer. Postmodernismen utpreger seg ved å smelte sammen fragmenter av allerede etablerte helheter på nye måter, på tvers av tradisjonelle, geografiske, sjangremessige, kulturelle eller historiske grenser. Kjennetegnet er fragmentering og mangel på historiske sammenhenger, hvor et viktig virkemiddel kan være ironi, og hvor eksistensen av objektive, absolutte vedtatte sannheter ikke aksepteres. Postmodernismebegrepet brukes innen arkitektur, litteratur, filosofi og billedkunst. Popmusikken ble på 1990-tallet den samtidsmusikkformen som på en mest synelig måte uttrykte en postmoderne tilstand. 90-tallet var preget av tankegangen ” alt er tillatt”. Kjennetegnene er mange og nettopp musikkindustri, teknologi, world music og samplingsteknikken. En teknikk hvor man låner fragmenter og skaper nye helheter.

### 5.3 Turbofolk etter Milošević

Til tross for kritikk fra alle kanter har turbofolk overlevd. Kampanjen mot kitsch så ikke ut til å ha noe effekt på turbofolks popularitet. Hvorfor har det blitt så populært?

Dette kan skyldes de faktorer som at turbofolk etablerte seg som en popsjanger og ble dominerende i media grunnet transisjonen i Serbia mot et konsumsamfunn slik som i Vesten. Et samfunn hvor media, spesielt TV og kino, fyller opp og spiller en dominerende rolle i fritiden. Det er gjennom massemediene at musikken blir hørt. Vi ser på tv og musikkkanaler, vi hører på radio, leser i avisen om popstjerner og følger med på hitlister. For de aller fleste utøvere og produsenter av popmusikk er kommersiell suksess viktig at musikken skal selge. Hitlister og andre uttrykk som kulturindustri, plateindustri, musikkindustri, underholdningsindustri og showbusiness sier noe om at i vår tid har musikken blitt en vare. Det er også en av grunnene at man setter kvantitet fremfor kvalitet. Musikk i dag har blitt en markedsvare grunnet ekspansjonen av musikkindustrien. Fremveksten av musikkindustrien skyldes en rekke oppdagelser og oppfinnelser av teknisk og vitenskapelig art og har ingenting med musikk å gjøre. På den annen side er populærmusikkens utvikling og utbredelse nettopp muliggjort gjennom teknologi. Det at musikk kan spilles inn og selges er populærmusikkens verkbegrep. Mens musikkteknologiens formål er forskning og vitenskap, har musikkindustrien som formål alltid vært å selge musikk og musikkrelaterte produkter, og den mest etterspurte varen er innspilt musikk, for eksempel CD-plater ( Blokhus og Molde 2004:34).

På denne måten ble verdier om berømmelse, penger, vestlig levemåte adaptert. Med i prosessen fulgte også promotering av kjendiser og kjendisliv. Hvordan de kledde seg, hvordan de så ut og hvem de forelsket seg i ble et kollektivt ideal. Dette strider imot argumentet til Alexei Monroe om turbofolk som en reaksjon på globalisering. Det er heller slik at turbofolk uttrykte globalisering med adaptasjonen av vestlig kultur og fremvekst av media. Ekspansjonen av turbofolk henger sammen med ekspansjonen av massemedia ( Kronja 2004:8).

En annen grunn til turbofolks popularitet kan også være statusen den nye serbiske eliten hadde fått. Dette ble den nye dominerende klassen. Disse politikerne, krigsprofitørene, foretningmennene, kriminelle og turbofolksangerinnene sto bak den legitime kulturen, og turbofolk ble assosiert med god smak. Deres livsstil var noe lavere klasser ønsket å oppnå. På denne måten kunne makteliten også distingvere seg, forklare hvorfor de er bedre andre, og hvorfor deres privilegier er fortjente. Regimet satt med makten til å definere den gode

smaken. Selv om dette regimet for en stund kjempet for ekte kulturelle verdier den kampen var tapt siden de selv fortsatte å leve etter livsstilen turbofolk promoterte.

Innen 1999-2000 hadde turbofolk blitt en parodi på seg selv og utviklet seg til banal erotikk og nakne kropp. Det virket som om bare et stort inngrep eller en hendelse kunne hindre utviklingen, men det var heller ikke tilfellet.

NATO-krigen mot Serbia i 1999 svekket Miloševićs stilling, og han ble desperat på å beholde makten. I all desperasjon innførte han nærmest et terrorvelde mot sitt eget folk. Dette skulle media få kjenne mest på. Det fantes nærmest ingen frie medier lenger. Aviser ble ilagt skyhøye bøter for kritiske artikler og mange TV- og radiostasjoner ble stengt. I mars 1999 ble til og med den opposisjonelle journalisten Slavko Ćuruvija skutt ned på en åpen gate. De uavhengige medier som for eksempel radio- og tv-stasjonen B2-92, ble kalt opposisjonsmedier. De var forrædere. Kjøpt og betalt av Vesten (Seierstad 2004: 40). Undertrykkelsen ble bare mer massiv og misnøyen økte. Det brøt ut anti-Milošević-demonstrasjoner. Ungdommer og studenter organiserte seg under motstandsbevegelsen ”Otpor”. Utgangspunktet for protestene var den nye universitetsloven som ga regjeringen full kontroll over universitetene. Igjen, fant denne ungdommen sin inspirasjon og sitt mot i rockemusikk og i rockekulturen. Samtidig rådet lovløsheten i Serbia. Regjeringen bestod av høyre og venstre nasjonalister. Politiske attentater ble en del av hverdagen. Det er i denne perioden Arkan også blir drept. Sønnen til Lepa Brena, Stefan blir også blant annet kidnappet av den beryktede Zemun-klanen (Vreme). Da Milošević etter presidentvalget i september 2000 forlangte omvalg etter tapet startet protestene på alvor. 5. oktober 2000 var det revolusjon i Serbia. Menneskemasser stormet Beograd og parlamentsbygningen, og Beograds politisjef avsto fra maktbruk. 6. oktober 2000 gikk Milošević av (Mønnesland 2006 : 367-368) .

Miloševićregimets fall førte bare til en kort pause i kringkastningen. TV Pink returnerte sterkere enn noensinne med en ny politisk agenda og med støtte til den nye serbiske regjeringen, men turbofolk var fortsatt der med de samme verdiene industrien promoterte , men mordet på den serbiske statsministeren Zoran Đinđić i mars 2003 satte turbofolk i dårlig lys for fansen (Kronja 2004: 14).

Under Đinđić så det ut som at Serbia var på vei mot normalisering. Åsne Seierstad (2004 : 12) skriver om ham slik :

” Etter Milošević fikk Serbia Đinđić. Han var full av tiltak, og gledet seg til den dagen da han skulle stille sin tidligere fiende for en domstol. Filosofiprofessoren ville lede Serbia tilbake til

Europa, vende ansiktet og brystet mot verden. Han slo ned på gamle makthavere og deres forbindelse til mafiaen , startet reformer i hæren og helsesektoren, tenkte nytt innenfor skolevesenet, næringsliv og jordbruket. I slutten av juni 2001 fikk han drømmen oppfylt, Milošević var på vei til den internasjonale domstolen i Haag”.

Milošević ble utgitt til Haag, sanksjonene ble opphevet, og Jugoslavia ble med i Det internasjonale pengefondet, Verdensbanken og andre vestlige institusjoner. Likevel var landet fortsatt preget av kriminalitet og korrupsjon. Miloševićs elite preget fortsatt samfunnet. Strukturer og systemer skapt under regimet var for sterke. Mange grupperinger var i mot Đinđićs reformpolitikk. Spesielt ettersom han prøvde å ta kontroll over hæren og det hemmelige politiet, og han prøvde å bryte ned den organiserte kriminaliteten. Dette antas å være det som kostet han livet. 12. mars 2003 ble Đinđić skutt og drept i bakhold utenfor regjeringsbygningen. Attentatet sendte sjokkbølger over hele Europa. Unntakstilstand ble innført og mordet utløste en kraftig reaksjon hvor en rekke kriminelle ble arrestert. Den kriminelle underverden skulle slås ned på og alle andre som var linket eller involvert. Under etterforskningen av drapet ble det også oppdaget at Ceca og turbfolkstjernen, Aca Lukas hadde forbindelser med mafia og kriminalitet. Aca Lukas ble dømt for å være en av den største narkotikadealeren i serbisk musikkscene. Ceca ble arrestert for ulovlig besettelse og for store mengder av militært utstyr og våpen i hennes kjeller (Kronja 2004: 15 , Mønnesland 2006 :369-379).

17 mars 2003, fem dager etter mordet på Đinđić stormet politiet huset til Ceca. I en gjemt bunker fant politiet blant annet 21 pistoler, tre kasser med ammunisjon, kompasser, en laseravstandsmåler, presisjonssøker for rifler, en bue, 20 piler, lyddempere for Scorpio og Heckler pistoler, batonger, gasmasker og finlandshetter. Huset ble ransakt etter at politiet ble tipset om at Ceca jevnlig var vert for Milorad ”Legija” Luković , leder for den kriminelle ”Zemun gruppen” og tidligere leder for Røde Beretter, og Dušan ”Šiptar” Spasojević, begge hovedmistenkte for drapet på statsminister Đinđić. Politiet fant det mistenksomt at Ceca fortsatt var i deres selskap selv da de var etterlyst. Det sies at Dragan Karleuša, faren til turbofolk sangerinnen, Jelena Karleuša, arresterte Ceca den dagen ( Tarlac : Ceca.rs) .

I første omgang var Ceca mistenkt i å ha noe med mordet på Đinđić å gjøre på grunn av hennes vennskap med Legija. Denne forbindelsen eller vennskapet skyldes riktignok det faktum at Ceca og Arkan var hans bryllupsforlovere. Videre under etterforskningen finner politiet ut at Ceca ,som også da president i FK Obilić, fotballklubben Arkan etterlot henne, har solgt 15 spillere ulovlig i perioden 1998 frem til mars 2003. Virksomheten antas og ha sørget Ceca for 22 529 000 tyske mark og 480.000 dollar rett i lomma. Spiller transaksjonene

ble tydeligvis ikke ført i noen protokoll og heller ikke skatter og avgifter ble betalt. Ceca ble siktet for svindling. Søsteren Lidija Veličković ble siktet som medsamsvorne (Lopušina 2003 : 220-221).

Cecas forsvar argumenterte for at dette var en del av en politisk konspirasjon. Der alle krefter ble satt inn for å svarte Ceca. At politiet konstruerte bevis der de ikke fantes. Ceca selv hevdet dette var politikernes hevn over Arkan.

”Nok snakk om Arkan. Hvorfor forfulgte og arresterte de han ikke mens han levde og fortsatt var mektig isteden for nå som han er død” (Lopušina 2003 : 229).

Eriksen og Stjernfelt (2004) observerte hvordan tiden under hennes arrestasjon var mottatt.

”En høytalervogn tordner gjennom den sentrale Terazije-gaten og overdøver både den øvrige trafikken og trykkluftborene, som er i gang med veiarbeidet foran vårt hotell. Man kjører et bånd av Cecas sanger...Man annonserer en demonstrasjon samme kvelden ved 7-tiden på Republikkplassen for å kreve hennes løslatelse, og oppfordrer folk til å slutte opp. Arkans Serbiske Enhetsparti står som arrangør for begivenheten” (Eriksen og Stjernfelt 2004 : 27).

14. juni 2003, dagen før Cecas 30 årsdag var noen tusen mennesker til stede på Republikkplassen i Beograd for å protestere mot Cecas arrestasjon. Det ble leid inn en Ceca look alike som sang hennes sanger, mens demonstrantene bar store bilder av Ceca som de fremviste for massene i stil med en religiøs prosesjon. Med andre ord, i samme stil som Miloševićs mitinger. Underskrifter ble også samlet inn. I første omgang handlet demonstrasjonen om Ceca og den urettferdighet hun har møtt under arrestasjonen. Hennes personlige lege, Nedeljka Pavelić, var den første til å tale om hvordan Ceca lider i fengslet. Først og fremst fordi hennes to barn har blitt frarøvet sin mor. Under fengselsoppholdet gikk Ceca i sultestreik som protest mot dette. I andre omgang tar demonstrasjonen en annen vending. Da ligner det mer et partimøte. Nå handler Cecas frihet om frihet for Serbia. Myndighetenes arrestasjon av Ceca er det samme som myndighetens arrestasjon av Serbia.

”Man fengsler uten å gi en begrunnelse. Andre løslater man, og man sier ikke noe om hvorfor. Vi ønsker et virkelig demokrati, og ikke dette merkelige demokratiet, hvor disse tilstander hersker. Frihet for Serbia! Frihet! Frihet! Frihet! Frihet! Frihet! Dette er ikke et politisk møte, men hver gang ordet frihet høres, får det aura av politikk. Men for vårt parti, Det serbiske enhetsparti, er det et møte, hvor vi krever vår rett til å leve i frihet. Ceca er en landsbypike, som er modig, og som skal gi oss mot til å kjempe mot disse tilstandene” (Stjernfelt og Eriksen 2004 : 30-32).

Her er det tydelig at Cecas arrestasjon brukes politisk til fordel for Enhetspartiet. Det blir mer en metafor for å uttrykke misnøye med den daværende regjeringen. Urettferdigheten Ceca møter viser den urett det serbiske folk møter.

” Med Ceca skal vi serberne forene oss, som Arkan forenet oss, uansett hvilket parti vi tilhører. ” Boris Pelević ( Stjernetelt og Eriksen 2004 : 34).

Men ikke alle støttet denne demonstrasjonen. En forbigasserne dame utrykte sin motvilje:

” Dette er forferdelig, skandale. Skam for Beograd og for Serbia. Dette her er Žitorađe<sup>22</sup>, dette her er ikke Beograd. Hun er en kriminell, og hun er der hun hører til ” ( Lopušina 2003 : 245).

Sosiologen Dr Jelena Đorđević utalte i NIN at stjerner også er et maktsymbol. Derfor tiltrekker Ceca folkemasser. Hun legemliggjorde skjønnhet, rikdom og ungdommelighet. Av seg selv skapte hun en legende av serbisk pseudo -historie. Folk likte henne mens hun hadde denne makten. Men da hun satt i fengsel, ble hun en privat og virkelig person. I tillegg ble hennes sak innblandet i politikk og det førte til at folk mistet interessen. Samtidig har det politiske klima endret seg etter mordet på Đinđić. Med har også synet på stjerner og berømmelse endret seg ( Lopušina 2003 : 246).

I 2003 satt Ceca 2 måneder i fengsel. Hennes fans feiret løslatelsen og i tiden som fulgte etter solgte hun mer plater og ble mer populær en noensinne ifølge en artikkel og intervju av Ceca i BBC News i 2005. I Beograds gater selges det fortsatt videoer av bryllupet til Ceca og Arkan fra 1995.

” Greeks listen to Greek music. Italians listen to Italian music. And Serbs listen to me. It`s to do with national identity. Britney Spears and Madonna could never be a success here like I am”. Ceca (BBC News 2005)

Når hun får spørsmålet om hun synes om kritikken turbofolk har fått, om det har med nasjonalisme å gjøre, svarer hun følgende:

” I dont know what they are talking about. I don` t sing songs about nationalism. I only sing about love. And besides, Milošević has been gone for four years, and I am still here”.

---

<sup>22</sup> Sammenligningen Žitorađe – Beograd henviser til landsby og by. Hvordan Beograd som en metropolitisk by har blitt til en primitiv landsby.



I dag er turbofolk stort. Konsertene fyller stadioner. Turbofolk CD-er og videoer overgår alt annet. Stadig nye artister dukker opp. Lepa Brena gjorde et comeback med et album i 2008 og et nytt skal komme ut i 2011. Det ryktes om en selvbiografi og at *Hajde da se volimo 4* er i produksjon. I dag er hun også medeier av plateselskapet Grand Produksjon som har blitt et medieimperium på Vest-Balkan.

I et kroatisk forum på internett står det at til og med det kroatiske fotballandslaget hørte på turbofolk etter at de kvalifiserte seg til VM i fotball i Tyskland 2006 (Hrvatska Forum 2005 ).

## 6.0 Konklusjon

Musikk uttrykker standpunkt, ideer, ulike filosofier og livsstiler. Derfor er det ikke rart at musikk brukes som et middel til å uttrykke politiske standpunkt. Eksempler på dette er 60-tallet og rockkulturen, 70-tallet og hippiebevegelsen og 90-tallet med Spice Girls og *Girl Power*. Her har man sett hvordan Lepa Brena for mange var et symbol på Jugoslavia, hvordan Ceca for mange er et symbol på Serbia, og ikke minst hvordan et regime har utnyttet en musikk sjanger politisk.

Innen 1980-tallet var neofolk og rock to ledende musikk sjanger i Jugoslavia. Jugorock var symbolet på jugoslavisk ungdomskultur og uttrykte modernitet, mens neofolk stod for det rurale og tradisjonelle. Oppløsningen av Jugoslavia og nasjonalismen førte til marginalisering av rock fordi dets liberale uttrykk ikke støttet denne ideologien. Til gjengjeld ble neofolk stadig mer promotert i serbisk media. Lepa Brena tok neofolk til nye høyder, og var den første til å spille på sex og vestlig livsstil. Samtidig vokste massemediene og musikkindustrien. Popmusikken i Vesten ble mer fremtredende og mangfoldig, og dermed ble turbofolk til. Derfor tyder dette på at turbofolk var et popkulturelt fenomen som oppstod av selv etter kommunismens fall.

. Turbofolk vokste fram i krysningspunktet mellom nasjonalisme og popmusikk på 1990-tallet. Popmusikk går under den definisjonen at det er den musikken de fleste mennesker har et bevisst eller ubevisst forhold til. Det oppfattes som underholdningsmusikk framfor kunstmusikk. Det fyller det umiddelbare behovet for tidsfordriv og forlystelse. Popmusikk er også tuftet på folkemusikalske tradisjoner og er derfor folkets musikk. Derav navnet popmusikk fra ordet *popular* som betyr likt av mange. 1990-tallet var preget av tankegangen ”alt er tillatt”. Popmusikken ble den samtidsmusikken som best uttrykte denne postmoderne tilstanden. Med disse definisjonene tatt til betraktning kan vi slå fast at turbofolk er i stor grad popmusikk.

På en annen side var dette tiåret i Serbia forbundet med nasjonalisme, krig, Slobodan Milošević og en sterk mafiakultur. Det var på grunn av smugling og økonomiske sanksjoner at mafiaen kunne vokse. Mafiaen ble en ny sosial klasse som fort ble linket til den politiske, militære og økonomiske eliten. Disse ble den dominerende klassen eller den nye serbiske eliten.

Da var det også to ting å finne på serbisk tv og radio. Det ene var krig og det andre var turbofolk som fort ble lyden av en krigs-chic subkultur. Det er derfor turbofolk assosieres med

krig og kalles krigsidoliserende, men turbofolk som popmusikksjanger i seg selv har lite med krig og nasjonalisme å gjøre.

Turbofolk ble en metafor for en livsstil prydet av glitter, glamour og luksus, fordi den ga et bilde om et bedre liv. Som popmusikk ellers ble turbofolk brukt til noen timers frihet fra undertrykkelse. Man glemte sine daglige sorger og turbofolk ble en arena for felleskap, livslyst og utfoldelse. Den opphøyete livsstil som i virkeligheten aldri fantes noe som i et sårbart samfunn er veldig farlig. Derfor oppstod blant annet sponzoruše og dizelaši.

Milošević-regimet har blitt kritisert for å ha støttet ekspansjonen av turbofolk, fordi fenomenet oppfattes som en konstruert masterplan for å løse opp rett og moral slik at regimet kunne vokse seg sterkere.

Regimet støttet turbofolk ved å promotere det i media. Årsaken til dette var at turbofolk kunne bli et viktig redskap i propagandaen fordi der lå det et folkelig budskap som kunne fremme nasjonalisme mer enn rock for eksempel. Det er i den grad turbofolk er påvirket av politikk. Forbindelsen mellom disse to har ikke vært en direkte forbindelse, men mer en indirekte. I den forstand at massemediene var statsdrevet og statsstøttet, og det var igjen mediene som promoterte og reklamerte for turbofolk. Eksemplet på dette er som vi har sett er bryllupet til Ceca og Arkan i 1995.

En annen viktig faktor er det at dette regimet, som sammen med kriminelle og foretningmenn utgjorde den dominerende klassen var opptatt av å opprettholde maktforholdene. Maktforholdene skulle opprettholdes ved å holde fast ved den værende sosiale statusen og sosiale opprør skulle hindres. Regimet satt med makten til å definere den gode smaken og den livsstil lavere klasser skulle streve etter. I dette tilfellet her ble det turbofolk og den livsstil som fulgte med der. Regimet ga folket brød og sirkus. De forsto seg på det samfunnspsykologiske aspektet ved underholdning. Nettopp det at underholdning brukes til å glemme sorger. Vi må skille turbofolk som livsstil og turbofolk som popmusikk.

Slobodan Milošević er borte, men turbofolk har ikke stoppet å underholde.

## Litteraturliste

Albright, Madeline med Woodward, Bill (2005), *Min lange reise*, N.W Damm & Søn.

BBC News, *Serbs rally to "turbo-folk" music*, [URL] [Oppsøkt 20.02.2008]

<http://news.bbc.co.uk/2/hi/europe/4165831.stm>

Blokhus, Yngve og Molde, Audun (2004), *Wow, populærmusikkens historie*, 2 utgave, Universitetsforlaget.

Bourdieu, Pierre (1979), *Distinksjonen, en sosiologisk kritikk av dømmekraften*, Norsk utgave(1995), Pax Forlag.

Buchanan, D.A (2007), *World of Music 2007*, vol 49(2),s 152-155.

Cake and Polka Parade, *Bulgarian Chalga*, [URL] [Oppsøkt 07.05.2008]

<http://cakeandpolka.blogspot.com/2007/05/bulgarian-chalga.html>

Cirjaković, Zoran (2004), *Turbofolk as brand*, NIN, Beograd. [URL] [Oppsøkt 18.02.2008]

<http://www.ex-yupress.com/nin/nin151.html>

Cohen, Roger (1995), *Serbia dazzles itself: Terror suspect weds singer*, The New York Times.

[URL][Oppsøkt 14.mai.2011] <http://www.nytimes.com/1995/02/20/world/serbia-dazzles-itself-terror-suspect-weds-singer>

Collin, Matthew(2004), *This is Serbia calling. Rock'n'roll radio and Belgrade's underground resistance*, Updated edition, Serpents tail, London.

Čolović, Ivan (2000), *Bordel ratnika*, Biblioteka XX Vek, Beograd.

Droumeva, Milena (2004), *New Folk: The phenomenon of chalga in modern Bulgarian folk*,

[URL] [Oppsøkt 07.05.2008]

[http://www.sfu.ca/~mvdroume/FPA341\\_term%20paper.pdf](http://www.sfu.ca/~mvdroume/FPA341_term%20paper.pdf)

Duijzings, Ger ( 2000), *The Kosovo epic ,religion and nationalism among the serbs*, i *Religion and the politics of identity in Kosovo*, Hurst & Co, London.

Englestad, Fredrik og Hansen, Marianne Nordli (2003), *Kap 6: Samfunnsklasser og klasse teorier*, i (Red) Frønes, Ivar og Kjølørød, Lise, *Det norske samfunn*, ss 154-183, Gyldendal Norsk forlag.

Eriksen, Jens Martin og Sjernfelt ,Frederik ( 2004) , *Krigens scenografi, nye reiser i Bosnien og Serbien*, Lindhardt og Ringhof forlag, Danmark.

Everythin2 , *Turbofolk*, [URL] [Oppsøkt 20.februar.2008]  
<http://everything2.com/index.pl?node=Turbofolk>

Gordy ,Eric D (1999), *The culture of power of Serbia:Nationalism and the destruction of alternatives*, University Park :The Pennsylvania State University Press

Gordy,Eric (2000) , *Turbaši and Rokeri as Windows into Serbia's Social Divide* , *Balkanologie*, Vol. IV, n° 1 , [URL] [Oppsøkt 6. desember 2010]  
<http://balkanologie.revues.org/index774.html>.

Hellevik, Ottar (2002), *Forskningsmetode i sosiologi og statsvitenskap*, Universitetsforlaget .

Holbrooke, Richard (1998), *To end a war*, Random house, New York.

Hrvatska/ Croatia Forum, *Is it just me or is turbofolk on the rise in Croatia?* [URL] [Oppsøkt 07.05.2008]  
<http://www.network54.com/Forum/72855/thread/1128889707/last-1129853867/Is+it+just+me+or+is+turbofolk+on+the+rise+in+Croatia->

Johannessen, Asbjørn,Kristoffersen Line og Tufte, Per Arne ( 2004) ,*Forskningsmetode for økonomisk-administrative fag*, 2 opplag, Abstrakt forlag AS

Kronja Ivana (2004),*Politics, nationalism, music, and popular culture in 1990's Serbia*, Linacre Collage, University of Oxford.

Lepa Brena official website ,*Sa Lepom Brenom kroz godine*, [URL] [Oppsøkt 2.mai.2011]  
<http://www.jednajebrana.com/biografija/biografija-lepe-brene.htm>

Lopušina, Marko (2002) , *Komadant Arkan*, Legenda, Čačak.

Lopušina , Marko (2003), *Ceca, izemđu ljubavi i mržnje*, Evro, Beograd.

Monroe, Alexei (2000), *Balkan hardcore: pop culture and paramilitarism*, Central Europe Review, [URL] [Oppsøkt 18.februar 2008], <http://www.ce-review.org/00/24/monroe24.html>

Mønnesland , Svein (2006), *Før Jugoslavia og etter*, Sypress Forlag, Oslo.

Nilsen, Erling Wannebo (1973), *Ord om toner*, Olaf Norlis forlag, Oslo.

Neumann, Iver B (2002), *Mening, materialitet, makt: en innføring i diskursanalyse*, 2.opplag, Fagbokforlaget , Bergen.

Nrk (2008), *Balkans Madonna*, [URL] [Oppsøkt 14.april 2011] <http://nrk.no/kultur-og-underholdning/1.6161333>

Seierstad, Åsne (2004), *Med ryggen mot verden...fremdeles*, J.W Cappelens Forlag, Gjøvik.

Statelova, Rosemary (2005), *The seven sins of chalga: Toward an anthropology of ethnopopmusic*, (Red) Rodul, Angela, Prosveta, Sofia.

Steinberg, Marc W (2004), *When politics goes pop: on the intersections of popular and political culture and the case of Serbian student protests*, i *Social Movement Studies: Journal of Social, Cultural and Political Protests*, vol 3, [URL] [Oppsøkt 30. januar 2008]  
<http://dx.doi.org/10.1080/1474283042000194939>

Tarlac, Goran ,*Turbofolk politics*, Ceca.rs [URL] [Oppsøkt 18.april] <http://ceca.rs.turbofolk-politics/>

Todorova, Maria (1997) , *Imagining the Balkans*, Oxford University Press, New York.

Vreme (2008) , *Povratak Lepe Brene: Posljedna Jugoslovenka*, [URI] [Oppsøkt 6.mai.2011]  
<http://www.vreme.com/cms/view/php?print=yes&id=642331>

Ugrešić, Dubravka (1996) ,*Kultura laži, antipolitiči esej*, Arkzin, Zagreb.

Wilken,Lisanne (2008), *Pierre Bourdieu*, Tapir Akademisk forlag, Trondheim.