

Narodnozabavna glasba – slovenski (anti)turbofolk ruralnega srednjega razreda?

Abstract

Folk-pop Music – The Slovenian (Anti)Turbo-Folk of the Rural Middle Class?

The article places Slovenian folk-pop music in the broader context of folk-pop genres of the Western Balkans. In this context, the Alpine and exclusively Slovene character of this genre is perceived as a symptom of a distancing from the Balkans, which is a ubiquitous theme in the Balkans. This calls for a theoretical reflection that would abandon the practice of focusing on exposing the differences to the (Balkan) Other: a comparison between (Balkan) turbo-folk and Slovene folk-pop music.

This analysis shows that both genres share a similar position within the cultural and class contradictions characteristic for the transition to post-socialist countries that emerged in the territory of former Yugoslavia. Both genres also deal with modernization, but the complete transition on the rural-urban and regional-global axes is only represented in turbo-folk. Folk-pop music, on the other hand, largely doesn't deal with themes related to urban life.

This difference is also manifested in the sonic characteristics of the two genres: turbo-folk is a hybrid genre that combines traditional musical conventions with global trends in popular music, while Slovene folk-pop music is more conservative, traditional, and uniform. This difference can be explained through the lens of class analysis: the imaginary of turbo-folk corresponds to the disappearance of the middle class, while the imaginary of folk-pop music is the imaginary of the rural middle class.

Keywords: Slovenian folk-pop music, turbo-folk, transition, neoliberalism, Balkan

Jernej Kaluža holds a PhD in philosophy and is employed as a researcher at the Social Communication Research Centre at the Faculty of Social Sciences at the University of Ljubljana, Slovenia. His professional research is focused on media, journalism and culture studies, critical theory and (post)structuralism.

Povzetek

Članek slovensko narodnozabavno glasbo postavi v kontekst folk-pop žanrov zahodnega Balkana. Gorenjsko-alpski in izključno slovenski značaj te glasbe je v tem kontekstu pojmovan kot na Balkanu vseprisoten simptom distanciranja od Balkana, kar kliče po teoretski refleksiji, ki bi opustila prakso izpostavljanja razlike do (balkanske) drugosti, zaradi česar je slovenska narodnozabavna glasba sopostavljena turbofolku. V analizi se izkaže, da je obema žanroma skupna sorodna pozicioniranost znotraj kulturnih in razrednih protislovij, ki prečijo tranzicijo v postsocialističnih državah, nastalih na področju nekdanje Jugoslavije. Oba žanra zaznamuje tudi prezentacija modernizacije, vendar pa je dovršena tranzicija iz vaškega v urbano okolje, tranzicija iz regionalnega v globalno, povsem prisotna samo v turbofolku, medtem ko se v slovenski narodnozabavni glasbi pojavi določena zapora, zaradi katere se v njej imaginarij mestne urbanosti nikoli ne vzpostavi. Ta razlika se manifestira tudi na ravni zvoka, saj turbofolk funkcionira kot žanrski hibrid, ki tradicionalne glasbene kode povezuje z globalnimi trendi popularne glasbe, medtem ko narodnozabavna glasba tudi v tem kontekstu ostaja bolj konservativna, tradicionalna in uniformirana. Pojavnost te razlike je v članku eksplicirana skozi razredno analizo, ki pokaže, da imaginarij turbofolka ustreza izginjanju srednjega razreda, medtem ko se imaginarij slovenske narodnozabavne glasbe izkaže kot imaginarij ruralnega srednjega razreda.

Ključne besede: narodnozabavna glasba, turbofolk, tranzicija, neoliberalizem, Balkan

Jernej Kaluža je doktor filozofije, zaposlen kot raziskovalec na Centru za raziskovanje družbenega komuniciranja na Fakulteti za družbene vede Univerze v Ljubljani. Njegova raziskovalna zanimanja so usmerjena na področja medijskih, novinarskih in kulturnih študij, kritične teorije in (post)strukturalizma.

Uvod

Pričujoče besedilo je mogoče razumeti kot zagovor teze, ki morda zveni kot slaba »velikosrbska« provokacija. Ta teza trdi, da je sodobno slovensko narodnozabavno glasbo plodno obravnavati v kontekstu turbofolka, če slednjega razumemo v nekoliko razširjenem smislu, torej kot »folk-pop« žanr, ki zaznamuje polpreteklo zgodovino zahodnega Balkana (proces razpadanja Jugoslavije v osemdesetih, tranzicijo v devetdesetih letih, uveljavljanje neoliberalizma in poskuse približevanja Evropi v prvem desetletju novega tisočletja) in za katerega so značilni poudarjen regionalizem, sodobna adaptacija ljudskih tradicij, afirmacija vrednot večinskega prebivalstva in zavračanje s strani visoke in urbane kulture. Tovrstna perspektiva se mora že v izhodišču soočiti z očitno težavo, da se namreč – z izjemo kratkega obdobja razcveta slovenskega turbofolka, ki ga najbolje reprezentira popularnost skupin, kot sta Atomik Harmonik in Turbo Angels (glej Stanković, 2007) – slovenska narodnozabavna glasba vseskozi eksplicitno distancira od skupnega balkanskega imaginarija.

Kot opozarja Peter Stanković, narodnozabavna glasba že vse od svojih začetkov, ki jih je mogoče povezati z uspehi Avsenikov v petdesetih letih 20. stoletja, stavi na srednjeevropski alpski značaj »gorenjskega glasbenega in kulturnega idioma« (Stanković, 2021: 17): njeni izvajalci so pogosto oblečeni v gorenjske narodne noše, opevajo lepote slovenske (gorenjske) pokrajine in kot glavni inštrument uporabljajo diatonično harmoniko, ki je zaradi vgrajenih durovskih lestvic neprimerna za izvajanje zvrsti ljudske glasbe iz nekaterih drugih slovenskih regij. Razlogov za redukcijo slovenskega kulturnega imaginarija predvsem na gorenjskega je sicer več, za razumevanje polpretekle zgodovine pa je ključno, »da je standardizacija gorenjske ikonografije povezana tudi s procesi simbolnega distanciranja Slovenije od drugih delov nekdanje skupne države Jugoslavije« (Stanković, 2021: 5), saj »je bila Gorenjska od vseh slovenskih regij s svojo prepoznavno naravno in kulturno krajino od drugih delov nekdanje Jugoslavije najbolj oddaljena, tako da so se Slovenci, ko so začeli poudarjati svojo drugačnost oziroma iskati utemeljitve za osamosvojitve, pričeli identificirati zlasti s to regijo« (Stanković, 2021:18). V tem kontekstu ne preseneča popolna odsotnost reprezentacije »kultur drugih narodov iz bivše Jugoslavije« v slovenski narodnozabavni glasbi (Stanković, 2021: 135).

Teza, da je slovensko narodnozabavno glasbo mogoče postavljati v kontekst drugih Balkanskih žanrov, za katere je značilen poudarjen regionalizem (glej Archer, 2012), je skratka v zavestnem nasprotju s samoprezentacijo narodnozabavne glasbe kot izrazito nebalkanske. Problematična se zdi tudi z vidika muzikološke in etnografske klasifikacije, ki bi narodnozabavni glasbi sorodne zvrsti in izvore najbrž iskala predvsem v srednjeevropski glasbeni tradiciji. Teh spoznanj ne želim zanikati: sodobna slovenska narodnozabavna glasba je namreč *nedvomno drugačna* od turbofolka, pri čemer pa moramo upoštevati, da tovrsten performans nacionalne in kulturne distinktivnosti preči številne popularne glasbene žanre v državah, ki so v postsocialističnem obdobju nastale na ozemlju nekdanje Jugoslavije (glej tudi Bobnič, Majsova in Šepetavc, pred izidom). Rečeno drugače: bolj kot se akterji v imaginariju slovenske narodnozabavne glasbe skušajo distancirati od Jugoslavije (kot politične tujosti) in Balkana (kot kulturne tujosti), kar je osnova ideološkega binarizma sodobne slovenske identitete, bolj se ujemajo v značilno balkanski narcisizem majhnih razlik (glej Velikonja, 2014: 62–66).

Ravno pretirano distanciranje od Balkana in poskus izbrisa spomina na socialistično Jugoslavijo, značilna tudi za širšo slovensko popkulturo, predstavljata značilno balkanski vzorec. Balkan v tem smislu ni zgolj mejna regija med Evropo in neciviliziranim jugo(vzhodom), temveč tudi regija meje, ki sta jo močno zaznamovala »mi proti njim« struktura razmišljanja ter obču-

tek, da se tisti pravi Balkan (oziroma necivilizirana tujost), kot je trdil Slavoj Žižek, začne nekoliko južneje: za avstrijski nacionalizem na Karavankah, za slovenski nacionalizem na Kolpi, za hrvaški nacionalizem je ključna meja med zahodnim krščanstvom in vzhodnjaškim (srbskim) pravoslavljem, medtem ko je za srbski nacionalizem ultimativna meja, ki ločuje pravoslavje od muslimanske fundamentalistične grožnje, ki prihaja iz Bosne, Albanije in Turčije (Žižek v Šentevska, 2013: 62).

Tovrstni kulturni ekskluzivizem se uteleša na številnih področjih, eno najznačilnejših oblik pa nemara prevzame ravno v popkulturi, kjer prav turbofolk predstavlja barbarski vdor zunanosti v ustaljeni red in evropsko civilizacijo, ki jo reprezentirajo legitimnejši glasbeni žanri (glej Archer, 2012; Karamanić in Uverdorben, 2019). Turbofolk v tem kontekstu predstavlja »onesnaženost« z barbarskostjo in »konceptualno kategorijo, ki združuje konotacije banalnosti, tujosti, nasilja in kiča« (Šentevska, 2013: 63). Zanimivo je tudi, da se številni izvajalci turbofolka s samim izrazom, ki ga je iznašel Rambo Amadeus kot ironično oznako za lastno ustvarjanje, ne poistovetijo, saj ga dojemajo kot žaljivko. Tudi na teoretski ravni velja, da izraz turbofolk »kritičnemu aparatu zagotavlja pripravljeno strategijo distanciranja« (Šentevska, 2013: 63). Tako podobno kot v Sloveniji tudi na Hrvaškem prevladuje zavračanje »jugofolka in srbsko-bizantinskega kiča – zvokov, ki so obravnavani kot žalitev pristne hrvaške Mittleeuropa in mediteranske kulturne dediščine« (Baker v Karamanić in Unverdorben, 2019: 161), medtem ko je v Srbiji, kjer je geografsko ločnico z Balkanom težko vzpostaviti, turbofolk pogosto dojet kot drugost v kulturnem smislu, ki »evropsko in urbano srbsko kulturo« napada kot njej zunanja nevarnost (kot »Teheranizacija, tehnodžihad in muslimansko kričanje«) ali kot njen notranji uničevalec (»popkulturni nadomestek Miloševićeve nacionalistične propagandne mašinerije«) (Karamanić in Unverdorben, 2019: 161).

Teza, da je slovensko narodnozabavno glasbo kljub njeni kulturni distinktivnosti vredno primerjati z njenim sorodnikom turbofolkom, skratka nasprotuje njenemu imaginariju, ki skuša – kako balkansko! – zabrisati vsako povezavo z Balkanom in vsako tovrstno primerjavo vnaprej označiti za neprimerno. Ravno alpski in srednjeevropski značaj slovenske narodnozabavne glasbe, ki naj bi se bistveno razlikoval od orientalističnega značaja turbofolka, namreč v kontekstu razpada Jugoslavije in vzpostavljanja post-socialističnih nacionalnih entitet na Balkanu opravlja analogno funkcijo kot orientalizem v turbofolku: poudarja notranje razlike, regionalni tradicionalizem in vez s predsocijalistično družbeno ureditvijo. Zato v tem kontekstu predlagam, da namesto ponotranjanja prakse distanciranja od »barbarskega« Balkana sledimo argumentaciji, ki jo v tekstu »*Mi, barbari*« (kjer sicer analizira situacijo v (Berlusconijevi) Italiji (in njenem odnosu do priseljen-

cev)) ponudi Pier Aldo Rovatti. Ta trdi, da se največje barbarstvo skriva v distanciranju od barbarstva, ter zato predlaga spremembo perspektive: »[k]aj pa, če bi veljalo nasprotno, in bi barbari prihajali od znotraj? Kaj pa, če bi bili barbari mi sami?« (Rovatti, 2011: 31; glej tudi Muršič, 2018).

Namen primerjanja narodnozabavne glasbe in turbofolka torej ni prazno provociranje, temveč poskus tovrstne spremembe perspektive, ki barbarstva ne išče v kulturni drugosti, temveč v jedru samoumevnega kulturnega konsenza, iz katerega perspektiva izhaja. Poleg tega je umestitev narodnozabavne glasbe v širši kontekst balkanskih žanrov folk-pop koristna zato, ker so bili slednji deležni veliko bolj obširne, raznolike in poglobljene znanstvene obravnave, zaradi česar je mogoče določena spoznanja iz tega segmenta znanstvene literature preslikati tudi na področje preučevanja slovenske narodnozabavne glasbe. Obenem je mogoče iz podobnosti in razlik v obeh žanrih sklepati na razlike in podobnosti v regionalnih okoljih, v katerih žanra uspevata, ter posledično dogajanje v slovenski popkulturi smiselno umestiti v širši regionalni, postsocialistični kulturni kontekst.

Zgodovinska genealogija in tranzicijska vloga folk-popa na Balkanu

Izvori slovenske narodnozabavne glasbe se umeščajo ne samo v precej drugačen kulturni kontekst, temveč tudi v drugo obdobje kot izvori turbofolka, saj se narodnozabavna glasba pojavi z vzponom Avsenikov v petdesetih letih, pri čemer ključno vlogo odigra institucionalna podpora RTV Ljubljana, saj so Avseniki redno nastopali v popularni radijski oddaji *Četrtekov večer* (glej Bobnič, Majsova in Šepetavc, pred izidom, Stanković 2021: 15). Narodnozabavna glasba je tako v časih, ko je radio v ruralnih gospodinjstvih središnji medij, večinskemu (kmečkemu) prebivalstvu glavna medijska vsebina, ki korespondira z njegovim vsakdanom, kot sorazmerno neproblematično pa jo je pojmoval tudi socialistični režim, pri čemer je gotovo pomembno, da narodnozabavna glasba takrat še ni imela spontano konservativno-desnega ideološkega prizvoka, ki ji ga pogosto pripisujemo danes, k čemur je gotovo pripomoglo tudi dejstvo, da je bila harmonika osrednji glasbeni inštrument slovenskih partizanov (Bibič v Stanković, 2021: 14). Na drugi strani je izvore turbofolka mogoče iskati pozneje, namreč v novokomponirani ljudski glasbi, ki se pojavi v šestdesetih, še izraziteje pa v sedemdesetih in osemdesetih letih prejšnjega stoletja, in ima analogno funkcijo kot slovenska narodnozabavna glasba predvsem zato, ker ni preprosto »tradicionalna glasba« ali »ljudska

glasba«, temveč njena moderna adaptacija. Skupna značilnost obeh žanrov je tudi naslonitev na regionalno glasbeno tradicijo, saj novokomponirana ljudska glasba adaptira lokalne melodične kode romske, srbske, bosanske in makedonske ljudske glasbe (Čvoro, 2014: 11), pri čemer se poslužuje tradicionalnih inštrumentov, kot so harmonika, violina in darbuka (Karamanić in Unverdorben, 2019: 158).

Kljub očitni analogiji med slovensko narodnozabavno glasbo in novokomponirano ljudsko glasbo obstaja v oči bijoča razlika, ki ključno zaznamuje uso- do obeh žanrov: novokomponirana ljudska glasba je namreč glasbeni hibrid, pri katerem je ključna kombinacija moderniziranih ljudskih zvokov in elemen- tov sočasne globalne popglasbe. Tudi v nadaljnjem razvoju turbofolk pono- tranji pop zvoke diska, repa in eurodancea v devetdesetih, EDM-a v prvem desetletju tega tisočletja in trapa ter reggaetóna v drugem desetletju, zaradi česar nekateri govorijo o preoblikovanju turbofolka v trepfolk, turbotón ipd. (glej Farmer, 2019; Dumnić Vilotijević, 2020). Na drugi strani slovenska narod- nozabavna glasba, četudi je njen nastanek povezan »z izrazito modernimi (in ne tradicionalnimi) oblikami glasbene produkcije in distribucije« (Stanković, 2021: 19; Muršič, 1999: 229), ni nikoli zavzela tovrstnega hibridnega forma- ta ponotranjanja globalnih glasbenih trendov. Četudi ne moremo povsem zanikati njenega spreminjanja skozi zgodovinska obdobja, narodnozabavna glasba ostaja vseskozi veliko bolj konservativna in toga, kar se tiče eksperi- mentiranja in morebitnega odstopanja od ustaljene generične uniformnos- ti.¹ Stanković sicer v sodobni narodnozabavni glasbi opaza nekoliko več odpr- tosti (opustitev narodnih noš, vključevanje rock elementov ipd.), na podlagi česar sklepa, da je v njej »mogoče opaziti celo vrsto označevalcev sodobnos- ti«, vendar kljub temu zaključuje, da je svet narodnozabavne glasbe še ved- no »strukturiran zlasti okoli bolj ali manj tradicionalnih vrednot in simbolnih koordinat« (Stanković, 2021: 128).

Razlika na ravni zvokov pa ustreza tudi razliki na ravni imaginarijev obeh glasbenih žanrov. Zvočna hibridnost novokomponirane ljudske glasbe, ki kombinira lokalno tradicijo in globalne trende, ustreza glavnemu narativu o prehodu iz ruralnega v urbano okolje, ki se vleče od hita Miroslava Ilića *Voleo sam Devojku iz Grada* iz leta 1972 do Cobyjeve popevke *Biseri iz blata* iz leta 2018 – obe skladbi revnemu (a idiličnemu) podežlju kot kontrast po- stavljata brezimno urbano metropolo, ki reprezentira obljubo individualne- ga uspeha in prizorišče moralne korupcije (glej Čvoro, 2014: 9). Poleg tega turbofolk pogosto stavi na kontrast med balkansko domačijskostjo in mo- dernizirano globalno sodobnostjo, ki jo zaznamujejo odtujenost, hladnost

¹ Še ena razlika je, da v novokomponirani ljudski glasbi uniforme niso tako pogoste kot v slovenski narodnozabavni glasbi.

in krut boj za preživetje. Na drugi strani slovenska narodnozabavna glasba ne vzpostavi tovrstnega kontrasta med ruralnim in urbanim, temveč ostaja zavezana zgolj eni strani te dihotomije, torej izključno ruralnemu imaginariju. Podobno kot zavrača globalizacijo in modernizacijo, ki ju simbolizirajo urbane prestolnice, zavrača tudi odstopanje od ustaljenih vzorcev na ravni zvoka in imaginarija. Čeprav tudi v tem kontekstu Stanković v sodobni narodnozabavni glasbi opazi določene izjeme – denimo pojavljanje krajine manjših regionalnih mest, kar bi lahko nakazovalo na »neke vrste materializacijo [...] omenjene hibridne tradicionalno moderne kulture« (Stanković, 2021: 145) –, lahko zaključimo, da v slovenski narodnozabavni glasbi (za razliko od turbofolka) ni simbolnega mesta za pravo in povsem urbanizirano metropolo, temveč kvečjemu zgolj za urejeno srednjerazredno predmestje.

Oba glasbena žanra sta med poslušalstvom v socialistični Jugoslaviji naletela na dober odziv in pridobila celo kulturni status, četudi sta bila v medijih do konca osemdesetih let deloma podreprezentirana. K temu je gotovo pripomogel ambivalenten odnos socialistične oblasti do tovrstnega formata »folk-pop« glasbe: »na eni strani se je folklor – zaradi svoje popularne in populistične narave ter vpetosti v obstoječe kulturne prakse – zdela idealna forma kulturne propagande«, vendar je po drugi strani njena umeščenost v kulturno tradicijo predstavljala problem, »saj je bila dojeta kot ostanek predvojne Jugoslavije, zaostalosti, primitivizma ter celo potencialnega izraza nacionalizma« (Čvoro, 2014: 39). Predvsem vznik slednjega je oblast v multikulturni Jugoslaviji, utemeljeni na idealu bratstva in enotnosti, želela načrtno preprečiti, kar je posebej razvidno iz panjugoslovskega imaginarija turbofolka, kakršnega denimo v skladbi *Jugoslovenka* prezentira Lepa Brena. Kljub temu pa je bilo tovrstno ideološko krpanje neuspešno, saj je črpanje iz regionalnih ljudskih folklor že v osnovi povzročalo, da so modernizirani folk žanri izpostavljali kulturne in regionalne razlike.

Te so ključno vlogo odigrale tudi pri javnih razpravah o »davku na šund« v sedemdesetih letih in o »orientalizaciji« v osemdesetih, ki so zaznamovale imanentno konfliktnost novokomponirane ljudske glasbe v jugoslovskem režimu. Ta je prišla do polnega izraza v na videz skrajni, v resnici pa precej mehki transformaciji od panjugoslavizma Lepe Brene k velikosrbski ideologiji Cece, ki se zgodi na prehodu iz osemdesetih v devetdeseta leta in jo simbolno dovrši poroka med Ceco in vojnim zločincem Arkanom leta 1995 (Čvoro, 2014: 63), kar je predstavljalo širšo simbolno združitev turbofolka, Miloševićevega režima in srbskega nacionalizma. V najzloglasnejši dobi turbofolka sta se porajajoči individualistični neoliberalizem in narcisizem, kot ga izraža hit *Ne može nam niko ništa* Mitarja Mirića iz leta 1989 (Čvoro, 2014: 70), združila z idealom kapitalistične svobode in hitrosti (po-

slušaj skladbo *Dvesta na sat* Ivana Gavrilovića ali skladbo *Nikom' nije lepše nego nama* Viki Miljković iz leta 1994) in fatalistično čutnostjo ter vojno norijo (poslušaj Cecino pesem *Kad bi bio ranjen* iz leta 1996). Turbofolk je torej ena najznačilnejših manifestacij divjih in mračnih devetdesetih na Balkanu ter predstavlja kulturno plat Miloševićevega postmodernega, permisivnega nacionalizma, v katerem naj bi bilo (sledeč Žižku) dovoljeno vse (razen izživati vladarja) (Čvoro, 2014: 4, 65). Za nekatere presenetljivo, za druge pričakovano pa turbofolk ni doživel zatona skupaj z Miloševićevim režimom, saj se mu je uspelo učinkovito prilagoditi tudi na neoliberalno realnost v novem tisočletju.

Četudi politična zgodovina slovenske narodnozabavne glasbe ni tako razburljiva kot zgodovina turbofolka, se zdi, da ta pri formaciji slovenskega nacionalizma v osemdesetih in devetdesetih letih igra analogno vlogo. V tem času se namreč tudi v Sloveniji pojavi prostor za popkulturo z izrazito regionalnim in provincialnim značajem, kar se najnazorneje kaže v znamenitem oglasu *Slovenija, moja dežela!* iz leta 1985. »Gorenjskost« narodnozabavne glasbe se je tako odlično skladala z osamosvojitvenim imaginarijem, ker je najustreznejše reprezentirala slovensko specifiko znotraj Jugoslavije ter ideal približevanja alpski Srednji Evropi, ki je bila dojeta kot »aspirativni ideal« (Stanković, 2021: 18).

Morda se v tem kontekstu zdi presenetljivo, da se z izjemo Agropopa – katerega himno »Samo milijon nas še živi« je mogoče razumeti kot »neuradni soundtrack slovenskega nacionalizma« (Stanković, 2021: 25) – iz slovenske narodnozabavne glasbe ne razvije njen »turbo« odvod. Za to zgodovinsko dejstvo ni enostavne razlage, gotovo pa k njemu prispeva pojav t. i. »goveje« pop glasbe (Don Juan, Rendez-Vous, Čudežna polja), ki zasede analogno strukturno mesto ter je v Sloveniji v osemdesetih in devetdesetih izredno popularna. Prav tako slovenski kulturni prostor tega časa ne zaznamuje tako ostro nasprotovanje med domačijsko-folk kulturo in urbano rockersko kulturo kot v Srbiji (glej Muršič, 1999). Tudi zato morda lahko poprock glasba – kot jo izvajajo Čuki, Šank Rock in Pop Design – funkcionira kot legitimen del zvočne kulise slovenskega nacionalizma (kakor v zadnjem času niso nič nenavadnega koncerti, ki kombinirajo poprock in narodnozabavno glasbo). Pregovorna enotnost osemdesetih let se v Sloveniji skratka kaže tudi v zlivanju in sobivanju različnih kulturnih kodov, kot je jasno razvidno iz znamenitega protesta ob aferi JBTZ leta 1988, kjer se ob priredbi Pankrtov *Kranjski Janez* del urbane kulture povsem zlije s provincialno kulturo (ter se skupaj z njo zoperstavi socialistični Jugoslaviji).²

² Kako je bila sprejeta omenjena skladba in kakšno je bilo vzdušje na protestu na Kongresnem trgu leta 1988, je jasno razvidno iz videa Nevena Korde *Poletje 1, 2 / Summer 1, 2*,

Četudi je vloga narodnozabavne in »goveje« pop glasbe za ideološko utemeljevanje novonastalega režima v Sloveniji do določene mere analogna turbofolku v Srbiji, je bila ta – najbrž predvsem zato, ker se je Slovenija izognila vojnam in je bil posledično slovenski nacionalizem dojet kot manj problematičen – deležna manjše kritične pozornosti. V obeh primerih sicer ne moremo govoriti o kakršnikoli režimski glasbi, saj je zanimivo, da tako daljnosežne politične implikacije pripisujejo žanroma, ki sta po vsebini skoraj povsem apolitična – najpogosteje namreč obravnavata ljubezensko tematiko in svojo popularnost črpata iz aplikabilnosti na vsakdanjost, kar se kaže tudi v popularnosti »funkcionalnih pesmi«, ki naslavljajo življenjske dogodke in prelomnice, kot so rojstvo otroka, poroka, rojstni dan, odhod ali prihod iz vojske, izseljenska izkušnja itd. (Čvoro, 2014: 41). Toda to navidezno protislovje ne sme presenetiti, saj je morda največji politični potencial žanrov folk-pop – v skladu s tezo, da ideologija najbolje deluje takrat, ko je njeno delovanje skrito – ravno v njihovi eksplicitni apolitičnosti, banalnosti in vsakdanjosti, ki so predpogoj popularnosti, zaradi katere je politična apropiacija določenega glasbenega žanra sploh smiselna.

Razredna analiza narodnozabavne glasbe in turbofolka

Pri preučevanju glasbenih žanrov, predvsem ko jih razumemo kot sestavni del mladinskih subkultur, je razredna perspektiva močno prisotna: že birminghamska šola kulturnih študij v šestdesetih letih izhaja iz zanimanja za »avtentično delavsko kulturo«, vendar kmalu razpozna, da jo vse pogosteje nadomešča »neavtentična, umetna *popularna kultura*, ki izdatno pomaga [...], da se ljudje prostovoljno sprijaznijo z nepravilnostjo v družbi« (Stanković, 1998: 801). To spoznanje se zdi posebej prikladno tudi za analizo turbofolka in narodnozabavne glasbe: oba žanra sta namreč v osnovi dojeta kot »ljudska« in »popularna«, vendar obenem različna od »popa«, kot ga ustvarja kulturna industrija, pri čemer kot glavni distinkciji običajno omenjamo avtentičnost in podtalnost obeh žanrov, ki se pogosto prej kot prek mainstream medijev reproducirata »na ulici« – s svojo umeščenostjo v vsakdan, barsko kulturo, skupnostne dogodke itd. Analogno, kot v članku o uličnem rapu ugotavlja Simon Reynolds, gre tudi v primeru turbofolka in narodnozabavne glasbe za žanra, ki sta za množice, vendar tudi nekako izstopata iz množične kulture; žanra, ki sta »populistična, vendar tudi antipop« in ki svoj glej posebej sekvenco od 19:30 do 20:55.

»populizem napajata iz formata tribalistične enotnosti, ki se zoperstavlja homogeni in dolgočasni [*uninvolving*] pop kulturi« (Reynolds, 2011: 241).

Drugi ključni element, zaradi katerega se zdi razredna perspektiva uporabna pri preučevanju narodnozabavne glasbe in turbofolka, izhaja iz Gramscijeve zastavitve, ki razredno razliko razume kot kulturno razliko, ki se odraža v dihotomiji med visoko in nizko kulturo ter v razrednem izključevanju kot elitističnem zavračanju okusa množic. Kot obširno analizira Uroš Čvoro, vznik turbofolka iz novokomponirane ljudske glasbe v osemdesetih letih ključno zaznamuje tovrstni kulturni spor; ta se kaže v »demarkacijskih linijah«, ki potekajo med 1) urbanim, kozmopolitskim rockerskim, punkerskim in new wave občinstvom, 2) občinstvom novokomponirane ljudske glasbe in turbofolka ter 3) vmesnim, »mainstream« občinstvom, ki konzumira predvsem pop glasbo (Čvoro, 2014: 16). Te ločnice ustrezajo razlikam v »sociokulturnih identitetah med 'folk' občinstvom, ki načeloma prihaja iz družin nižjega delavskega razreda z omejeno izobrazbo, in občinstvom rocka/punka/new wava, ki je bilo dojeta kot kulturno sofisticirani srednji razred« (Čvoro, 2014: 16) – medtem ko »mainstream« občinstvu ni mogoče pripisati jasne razredne pripadnosti.

Zanimivo je, da analogno trojno strukturo delitve občinstev – alternativna/urbana/visoka kultura na eni in domačijska kultura na drugi strani (ter v sredini občinstvo, ki pristaja na popularno kulturo) – v slovenskem kontekstu vzpostavi tudi Breda Luthar (2012) v članku *Popularna kultura in razredne distinkcije v Sloveniji*, kar dokazuje strukturno sorodnost med različnimi popkulturnimi krajinami v postsocialističnih državah zahodnega Balkana. Avtorica ugotavlja, da »narodnozabavno glasbo cenijo predvsem pripadniki t. i. domačijskega in pasivnega domačijskega tipa kulturnih okusov, za katera je značilna nizka umeščenost na družbeni, razredni in statusni hierarhiji« (Stanković, 2021: 12; Luthar, 2012: 24–29). Podobno kot v Srbiji tudi v Sloveniji

družbene meje, ki se kažejo skozi kulturne distinkcije, [...] ne potekajo med visoko legitimno kulturo na eni strani in množično popularno kulturo na drugi, temveč osrednja kulturna distinkcija, ki ima funkcijo družbenih meja, poteka znotraj popularne kulture kot delitev med domačijsko komercialno kulturo, komercialno kulturo in »visoko« ali urbano popularno kulturo (Luthar, 2012: 30).

Pri analizi razmerja med kulturnimi in razrednimi razlikami se moramo zavedati, kot v osemdesetih v kontekstu slovenskega punka zapiše Rastko Močnik (1985: 62), da »množice niso razlaščene le neposredno 'eko-

nomsko', pač pa da so tudi ideološko razlaščne – odvzeta jim je 'kultura' ali 'omika' kot sposobnost, da na progresivnem zgodovinskem izročilu vzpostavijo svojo lastno ideološko (razredno) platformo«. V skladu s tem razumevanjem nekateri celo menijo, da je del kritike turbofolka mogoče razumeti kot »kulturni rasizem« ali kot način delegitimacije političnih teženj delavskega razreda (Dimitrijević v Čvoro, 2014: 18). V viziji hierarhično organizirane nacionalne kulture, v kateri »mora vse spadati na svoje mesto«, turbofolk izpade kot estetska provokacija, saj meša tradicionalno in moderno ter simbolizira prodor ruralne kulture v urbano okolje ter zlivanje delavskega razreda in buržoazije. V nasprotju s tem kulturni konservativci in elitisti stavijo na to, da se različni kulturni žanri ne bi smeli mešati med seboj: »narodna folklor mora ostati folklor tako kot morajo tudi kmeti ostati tam [na vasi], kamor spadajo« (Karamanić in Unverdorben, 2019: 163).

Četudi je reprodukcija enostranskega kulturnega rasizma neproduktivna, pa progresivna politična drža, ki želi afirmirati aspiracije delavskega razreda, ne more staviti na povsem nasprotno strategijo – in enostavno ter povsem nekritično zgolj afirmirati narodnozabavne glasbe in turbofolka kot pristnih izrazov kulture delavskega razreda. V tem kontekstu morda ni naključje, da so začeli v osemdesetih letih popkulturo obravnavati onkraj dihotomije med »pristno kulturo delavskega razreda« in povampirjeno kapitalistično množično kulturo. Kot pravi Stuart Hall (1988: 59), ko skuša razložiti uveljavljanje neoliberalne ideologije, ki stavi na individualni uspeh, se je treba otresti ideje, da obstaja esenca ideologije delavskega razreda, saj »popularna ideologija ni dosledna«, zaradi česar »popularna zavest leži na presečišču fragmentiranih in nasprotujočih si diskurzov«. Vzpon turbofolka, ki časovno sovpade z vzponom neoliberalizma, tako povsem ponotranji ideološka nasprotja svojega časa in imaginarij, v katerem je nemogoče razločevati med pristnim izrazom delavskih množic in njihovo najprepričljivejšo ideološko manipulacijo.

Turbofolk namreč prikazuje socialno in geografsko tranzicijo: iz vasi v mesto, iz revščine do bogastva – čim prej in s čim manj truda, tem bolje. Tovrsten ideološki imaginarij, ki v grobem ustreza neoliberalni ideologiji – ta se namreč napaja iz obljube načelne možnosti socialne mobilnosti in radikalnega uspeha posameznika (glej Kaluža, 2018) –, se izkaže kot izredno prožen in prilagodljiv, saj odgovarja tako imaginariju nižjih slojev (ki si želijo socialne mobilnosti) kot imaginariju višjih slojev (saj potrjuje njihove vrednote) ter lahko funkcionira tako v Jugoslaviji osemdesetih let kot v različnih postsocialističnih kontekstih. Tovrsten imaginarij ostaja stalnica skozi več kot tridesetletno zgodovino turbofolka, saj nanj pristajajo vsa glavna imena iz različnih obdobj – od Lepe Brene, Cece in Seke Aleksić do Cobyja –, ki v

lastni samoprezentaciji poudarjajo, da izhajajo iz revnih ruralnih okolij ter da jim je s pomočjo glasbe uspelo uresničiti svoje »ameriške sanje«. Uspeh Lepe Brene naj bi tako v osemdesetih predstavljal »kulturno podobo ljudske imaginacije socializma« in »močan simbol socialne mobilnosti, ki je naslovil strahove pretežno delavske populacije« (Čvoro, 2014: 29).

Tovrsten eskapizem v »jugoslovanske sanje« (v kombinaciji z načrtno uporabo skupne jugoslovanske simbolike) je takratni režim sicer podpiral, četudi ga je ta notranje spodjedal (Čvoro, 2014: 48), zato ne preseneča, da se je še bolj učvrstil v tranzicijskih devetdesetih in pozneje. V različnih manifestacijah je eskapizem deloval kot podpora nacionalnemu populizmu, fatalizmu in avanturizmu vojne, pa tudi novi japijevski mentaliteti razreda »hitro in na novo obogatelih«, ki se v različnih variacijah pojavi v postsocialističnih družbah devetdesetih let. Zaradi svoje bipolarnosti, ki je sestavljena iz elementov imaginarija izbrane elite in družbenega dna, naj bi tako turbofolk na specifičen način reprezentiral izginotje srednjega razreda, ki smo mu priča v neoliberalni tranziciji (Karamanić in Unverdorben, 2019: 163), ter njegovo razbitje na nižji srednji razred na eni in tranzicijski *neuveau riche* (nova »buržoazija« brez buržoazne kulture in okusa) na drugi strani.

Na tej točki se pokažejo vse glavne razlike v razredni analizi turbofolka in slovenske narodnozabavne glasbe: 1) Pri narodnozabavni glasbi namreč ne moremo govoriti o prezentaciji socialne tranzicije, kar nasploh ustreza dejstvu, da gre za glasbo, prilagojeno okolju, torej Sloveniji kot državi, v kateri prevladuje ideologija ruralnega srednjega razreda (nizek Ginijev količnik in malo velikih mest). Razlogi, zakaj se v pretežno srednjerazredni slovenski družbi ni v polni meri razvil turbofolk, so v tem kontekstu podobni razlogom, zakaj se v njej ni razvil slovenski gangsta rap, ki je sicer močno prisoten drugod po Balkanu. 2) Slovenska narodnozabavna glasba v nasprotju s turbofolkom ne prezentira tranzicije iz vasi v mesto. Prej kot model posnemanja je tovrsten pobeg iz ruralnega okolja predmet obžalovanja in obsojanja. Idealiziranje »rodne vasi« in »domačih« manjših mest se sklada z vrednotami večinskega ruralnega srednjega razreda. Stanković sicer tudi v slovenski narodnozabavni glasbi opazi določene elemente »aspirativnega razreda«, ki kaže težnje »nekaterih segmentov nižjega razreda po družbeni promociji« (Stanković, 2021: 128), vendar se ti ne kažejo v podobi idealiziranja individualnega uspeha (v velemestu) kot pri turbofolku, temveč prej v težnji po ohranjanju srednjerazredne domačijske urejenosti, ki naj bi pripeljala k idealu kolektivnega udejanjanja »balkanske Švice«. 3) Uresničitev sanj v narodnozabavni glasbi ne predstavlja pobeg iz matičnega okolja (in družbenega razreda), temveč veliko bolj statična ohranitev obstoječe skupnosti in obramba njenih vrednot pred zunanjimi vplivi. 4)

Srednjerazredni značaj narodnozabavne glasbe se kaže tudi v njeni estetski sredinskosti, neekscesnosti in togosti, kar so lastnosti, ki jih turbofolku, ki svoj bipolarni značaj kaže tudi na ravni skrajnosti zoperstavljenih afektov, ne bi mogli pripisati. 5) Ne nazadnje, narodnozabavna glasba ostaja na srednjerazredni vasi (in v manjših mestih) ujeta tudi na ravni zvoka, saj ne vključuje zvokov sodobnih globalnih glasbenih trendov. V zadnjih letih se sicer v narodnozabavni glasbi uveljavlja vključevanje EDM-podlag in kitarških vložkov, vsekakor pa si je nemogoče zamišljati narodnozabavno glasbo, ki bi ponotranjila sočasen globalni pop – predvsem tisti njegov del, ki izhaja iz črnske kulture, kot se dogaja v sodobnem turbofolku in trapfolku s privzajanjem zvokov in estetike r'n'b-ja, rapa in trapa (glej Dumnić Vilotijević, 2020).

Sklep

Serijski razlik in analogij med narodnozabavno glasbo in turbofolkom nas pripelje do nekaj sklepov. Oba žanra je mogoče pojmovati pod skupnim označevalcem folk-pop glasbe, ki se razvija na področju nekdanje Jugoslavije, za katero sta značilna mešanje tradicionalnih in modernih elementov ter specifična pozicioniranost znotraj ideoloških in razrednih protislovij, ki prečijo tranzicijo v postsocialističnih državah, nastalih na področju nekdanje Jugoslavije. Oba žanra zaznamujeta tudi tranzicija iz vaškega v urbano okolje in tranzicija iz regionalnega v globalno, kar se izraža tako v zvoku kot na ravni imaginarija, vendar pa je ta tranzicija povsem prisotna samo v turbofolku, medtem ko se v slovenski narodnozabavni glasbi pojavi določena zapora, zaradi katere se imaginarij mestne urbanosti v njej nikoli ne vzpostavi.

Na drugi strani je iz razlik med žanroma mogoče sklepati na razlike med družbeno-političnimi konteksti, v katerih sta se razvila. Morda bi lahko sklepali (vendar bi za to potrebovali bolj poglobljeno analizo), da narodnozabavna glasba gradi na svoji sredinskosti in neskrainosti, ker je Slovenija država, v kateri je nosilec »vladajoče ideologije« ruralni srednji razred. Kot pokaže Stanković, so v narodnozabavni glasbi bolj ali manj odsotne reference na subkulture, nekonvencionalne življenjske sloge, neheteroseksualno spolnost in droge: »Ob poslušanju sodobne slovenske narodnozabavne glasbe (in gledanju videospotov) se tako zdi, da vsi ljudje živijo na en sam način, si delijo iste vrednote in navade, se oblačijo bolj ali manj enako in podobno« (Stanković, 2021: 136). Na drugi strani je turbofolk izrazito bipolaren, nesredinski žanr, v katerem je kljub slogovni kodificiranosti in vztrajajočim

(spolnim in razrednim) stereotipom tako zvočno kot vsebinsko možna večja svoboda.

Našteta serija razlik tudi razloži, zakaj slovenski narodnozabavni glasbi ni uspelo proizvesti nobene spremljajoče subkulture: ne gre namreč za glasbo, ki izraža razlikovanje ali upiranje normam ali ustaljenemu družbenemu konsenzu, kot je ustaljen vzorec pri glasbenih zvrsteh subkultur, temveč za glasbo, ki norme in konsenz radikalno potrjuje. Narodnozabavne glasbe nihče ne posluša kot najstniški performativ upora očetu, temveč pogosto, ravno obratno, kot izraz medgeneracijske kontinuitete in sledenja estetskimi vrednotam staršev. Na drugi strani je mogoče turbofolk devetdesetih razumeti kot subkulturni upor yugo rocku, kar se kaže tudi v namernem estetskem provociranju. Prav tako ta žanr s subkulturnimi glasbenimi zvrstmi deli določeno afiniteto do prezentacije tematik drog in kriminala, zaradi česar ne preseneča, da je s turbofolkom neposredno povezan tudi pojav »avtohtone srbske subkulture« tako imenovanih »dizelašev« (Čvoro, 2014: 68), zname-nite po specifični estetiki (bulerji, kavbojke, »šuškave« trenirke) in udeležbi v nelegalnih dejavnostih.

Poudariti moramo, da dizelaštvo pogosteje kot način samoidentifikacije deluje kot stereotipizacija z gledišča tistih, ki tovrsten življenjski slog zavračajo (v Sloveniji podobno strukturno vlogo odigra stereotip »čefurja« (glej Šabec, 2016)). Sledeč tezi o binarnosti turbofolka (ki prezentira prehod iz vasi v mesto in družbeno vzpenjanje iz družbenega dna do elite), tudi dizelaška subkultura ustreza kulturi hitro obogatelih, ki ji stereotipno pripisujemo »neokusen način izkazovanja svojega bogastva«. Zanimivo je sicer, da ta subkultura, ki sicer simbolizira mračna devetdeseta leta, v zadnjem desetletju doživlja ponoven razmah, ki ga zaznamujeta značilno milenijska ironična prisvojitve retro elementov in njihova postavitve v povsem nov kontekst. Če na dizelaštvo gledamo širše, zunaj izključno srbskega kulturnega prostora, bi ga lahko razumeli kot del širšega vzorca subkulturnih trendov na Balkanu, kjer cenijo vrednote, povezane z imaginarijem »zakona ulice«, ki deluje kot parafraza neoliberalnega trga. Tudi empirične raziskave kažejo, da vrednotni sistem mnogih mladih na Balkanu temelji na »preživetveni ideologiji [*survivalism*]«, ki ceni ekonomsko blaginjo, zakon močnejšega in konzumerizem ter kaže »laissez-faire« odnos do korupcije in informalizma (glej Draško, 2019). Gre tudi za imaginarij, ki ne daje posebne poudarka na vrednote poštenosti, skromnosti in pripadnosti povprečju (kot slovenska narodnozabavna glasba), temveč prej ceni radikalen uspeh, ki je povezan s pobegom iz primarne skupnosti (družine, domačega kraja), pri čemer je vprašanje legitimnosti in legalnosti tega uspeha povsem zanemareno, zaradi česar se »dizelaštvo« zlahka združi z imaginarijem gangsta rapa in trapa.

Vsaj z vidika zaskrbljenih staršev, ki jih skrbi za estetski in družbeni red, se slovenska narodnozabavna glasba kaže kot manj problematična in »varnejša« od sodobnega turbofolka. Gre namreč za glasbo, ki se staplja s prevladujočo ruralno podobo sodobnega slovenskega nacionalnega imaginarija. Prav tako velja, da je bila narodnozabavna glasba – četudi jo pogosto spontano povezujemo s politično desnico – redko diskreditirana zaradi svojih problematičnih političnih konsekvenc, medtem ko je bil turbofolk označen za »nacionalistični disko« in »nacionalistično subkulturo« (Diefenbach v Karamanić in Unverdorben, 2019: 162), »hardcore etnično glasbo« in »porno nacionalizem« (Monroe v *ibid.*), »kič patriotizem« (Dragičević in Šešić v *ibid.*), »novo komponirano vojno kulturo« (Kronja v *ibid.*) ali celo kot »turbofašizem«, ki je bil konstitutivni del srbskega neofašizma (Papić v *ibid.*). Vsaka izmed naštetih oznak je v specifičnem kontekstu srbskih devetdesetih let najbrž do določene mere upravičena, vendar pa je kljub temu vredno poudariti, da glasbeni žanr sam po sebi ne more biti imanentno fašističen, temveč lahko le – v različnih družbenih in zgodovinskih kontekstih ter znotraj širših ideoloških formacij – soprispeva k določenemu družbenemu dogajanju, tudi morebitni fašizaciji.

In v tem kontekstu menim, da je v trenutni zgodovinski situaciji – vsaj če govorimo o slovenskem političnem kontekstu – narodnozabavna glasba veliko bolj politično problematična od turbofolka. Ta namreč v svojih sodobnih variacijah pogosto kaže celo določeno mero liberalne odprtosti, predvsem pa mora v marketinških poskusih širjenja po celotnem balkanskem tržišču zopet (podobno kot Lepa Brena v osemdesetih) staviti na univerzalizem in skupen balkanski imaginarij, zaradi česar v njem nekateri odkrivajo celo zametke progresivne jugofuturistične ideološke formacije (Dumnić Vilotijević, 2020). Res je sicer, da v turbofolku še vedno ostaja zakoreninjenih veliko patriarhalnih vzorcev, seksizma in fatalizma, ki so zaznamovali vojne norosti na Balkanu v devetdesetih letih, vendar pa je v njem mogoče najti tudi prezentacijo kompleksnih čustev, seksualnosti, drugih ras in tematiko LGBT. Na drugi strani je na videz manj skrajna ruralna sredinskost slovenske narodnozabavne glasbe pravzaprav bolj izključevalna, saj v svojem imaginariju ne trpi odklonov v obliki drog, neheteronormativnih spolnih praks ali elementov katerekoli »južnjaške« (balkanske, arabske, črnske itd.) kulture. S stališča sedanjosti je sicer težko presoditi, kako daljnosežne bodo posledice trenutnega političnega dogajanja v Sloveniji, ki ga tudi širše spremlja nevarnost zdrsa v specifičen »sredinski fašizem«, kot sta ga opredelila Wilhelm Reich in Theodor W. Adorno.

Literatura

- Archer, Rory (2012): Assessing Turbofolk Controversies: Popular Music between the Nation and the Balkans. *Southeastern Europe* (36): 178–207.
- Bobnič, Robert, Natalija Majsova in Jasmina Šepetavc (pred izidom): *What is the Affect of a Merry Genre? The Sonic Organization of Slovenian Folk-Pop as a (Non) Balkan Sound*.
- Čvoro, Uroš (2014): *Turbo-folk Music and Cultural Representations of National Identity in Former Yugoslavia*. Farnham in Burlington: Ashgate Publishing Limited.
- Draško, Gazela Pudar (ur.) (2019): *Political Culture in Southeast Europe: Navigating between Democratic and Authoritarian Beliefs and Practices*. Friedrich Ebert Stiftung. Dostopno na: <http://library.fes.de/pdf-files/bueros/sarajevo/15414.pdf> (3. maj 2021).
- Dumnič Vilotijevič, Marija (2020): The Balkans of the Balkans: The Meaning of Autobalkanism in Regional Popular Music. *Arts* 9 (2): 70.
- Farmer, Samantha (2019): Turbotón: Negotiating Musical Transnationalism and Authenticity in Turbofolk. V *Old Beats, New Verses: 21 Newly Composed Essays on Turbofolk*. Dostopno na: <https://scalar.usc.edu/works/turbofolk/turbotn-negotiating-musical-transnationalism-and-authenticity-in-turbofolk> (3. maj 2021).
- Kaluža, Jernej (2018): Reality of Trap: Trap Music and its Emancipatory Potential. *IAFOR Journal of Media, Communication & Film* 5(2): 23–41.
- Karamanić, Slobodan in Manuela Unverdorben (2019): Balkan High, Balkan Low: Pop-Music Production Between Hybridity and Class Struggle. V *Eastern European Popular Music in a Transnational Context*, E. Mazierska in Z. Győri (ur.), 155–170. Cham: Palgrave Macmillan.
- Hall, Stuart (1988): The Toad in the Garden: Thatcherism among the Theorists. V *Marxism and the Interpretation of Culture*, C. Nelson in L. Grossberg (ur.), 35–74. Basingstoke: Macmillan Education.
- Luthar, Breda (2012): Popularna kultura in razredne distinkcije v Sloveniji: Simbolne meje v egalitarni družbi. *Družboslovne razprave* XXVIII(71): 13–37.
- Močnik, Rastko (1985): Razum zmaguje. V *Punk pod Slovenci*, N. Malečkar in T. Mastnjak (ur.), 61–82. Ljubljana: Krt.
- Muršič, Rajko (1999): The Rock Scene in the Village of Trate and the Ethnopop Show 'Marjanca' in the Town of Maribor: On the Complexity of Musical Identifications. V *Urban Symbolism and Rites: Proceedings of the International Symposium Organised by the IUAES Commission on Urban Anthropology*, B. Jezernik (ur.), 221–232. Ljubljana: Oddelek za etnologijo in kulturno antropologijo, Filozofska fakulteta.

- Muršič, Rajko (2018): Exotic Anthropological Perspectives and Yugoslav Popular Music. V *Sounds of Attraction: Yugoslav and Post-Yugoslav Popular Music*, R. Muršič in M. Kozorog (ur.), 55–69. Ljubljana: Znanstvena založba FF.
- Reynolds, Simon (2011): *Bring the noise: 20 Years of Writing about Hip-Hop and Hip-Rock*. Berkeley: Soft Skull Press.
- Rovatti, Pier Aldo (2011): Mi, barbari: razmišljanja o italijanski anomaliji. *Phainomena* 20(76/77/78): 31–35.
- Stanković, Peter (1998): Rave subkultura in zagonetna devetdeseta. *Teorija in praksa* 35(6): 800–815.
- Stanković, Peter (2007): Slovenski turbofolk: Pašniki, seniki, domačije, kozolci. *Dnevnikov objektiv*, 7 julij. Dostopno na: <https://www.dnevnik.si/255888/vec-vsebin/255888> (3. maj 2021).
- Stanković, Peter (2021): *Simbolni imaginarij sodobne slovenske narodnozabavne glasbe*, Ljubljana: Fakulteta za družbene vede
- Šabec, Ksenija (2007): Kdo je čefur za kranjskega Janeza: stereotipi in kulturne razlike v sodobnem evropskem kontekstu. V *Stereotipi v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi: Zbornik predavanj*, 102–116. Ljubljana: Filozofska fakulteta.
- Šentevska, Irena (2013): 'Anything but Turban-folk': the 'Oriental Controversy' and Identity Makeovers in the Balkans. V *Us and Them: Symbolic Divisions in the Western Balkan Societies*, I. Spasić in P. Cvetičanin (ur.), 51–70. Belgrade: Centre for Empirical Cultural Studies of South-East Europe, The Institute for Philosophy and Social Theory of the University of Belgrade.
- Velikonja, Mitja (2014): New Yugoslavism in Contemporary Popular Music in Slovenia. V *Post-Yugoslavia: New Cultural and Political Perspectives*, D. Abazović in M. Velikonja (ur.), 57–96. London: Palgrave Macmillan.

Spletni viri

Korda, Neven (b. d.): Poletje 1, 2 / Summer 1, 2. DIVA (digitalni video arhiv). Dostopno na: http://www.e-arhiv.org/diva/index.php?opt=work&id=1186&fbclid=IwAR31bVCYqiLn1VdBbRyrOjxu-g9N3_Rp99lOO4MdQwjIngPfcWNkcbeXr7E (3. maj 2021).