

”MUSIIKKI ANTOI MEILLE TOIVOA”
Hermeneuttis-fenomenologinen tapaustutkimus
turbofolkin merkityksestä 1990-luvun Serbiassa

Miia Kontro
Pro gradu -tutkielma
Helsingin yliopisto
Humanistinen tiedekunta
Filosofian, historian, kulttuurin
ja taiteiden tutkimuksen laitos
Musiikkitiede
Huhtikuu 2013

SISÄLLYS

1	JOHDANTO	1
2	POPMUSIIKIN MERKITYKSET SODAN KONTEKSTISSA	5
2.1	Popmusiikin sosiaaliset funktiot	5
2.2	Musiikin emotionaalinen ja eskapistinen kokeminen	8
2.3	Musiikki politiikan välineenä	12
3	SOTIEN JA KAAOKSEN VUOSIKYMMEN	15
3.1	Jugoslavian synty ja hajoaminen	15
3.2	Bosnian sota ja Naton pommitukset	17
3.3	Serbian kauppasaarto ja hyperinflaatio	20
4	TURBOFOLK ILMIÖNÄ	23
4.1	Synty ja suosio	23
4.2	Turbofolk ja politiikka	26
4.3	Esimerkkikappale: <i>Beograd</i>	30
5	TUTKIMUKSEN TOTEUTTAMINEN	36
5.1	Hermeneuttis-fenomenologinen tutkimusmetodi	36
5.2	Laadullisen tutkimuksen valinta ja haastattelut	38
5.3	Luotettavuus ja eettisyys	40
6	TURBOFOLK – ESKAPISMIA SODAN KESKELLÄ	43
6.1	Identiteetin määrittely	44
6.2	Elämää 1990-luvun Serbiassa	49
6.3	Turbofolkin eskapistinen luonne	56
6.4	Turbofolk poliittisessa kontekstissa	66
7	POHDINTA	72
	Lähteet	75
	Liite 1. <i>Pekara</i> : rakenne, sanat ja video	80
	Liite 2. <i>Beograd</i> : rakenne, sanat ja video	84
	Liite 3. Suostumuslomake	87
	Liite 4. Haastattelurunko	88

1 JOHDANTO

Jugoslavian hajoaminen 1990-luvun taitteessa aiheutti Balkanin alueelle kriisin, johon ei vielä tänäkään päivänä ole löydetty lopullista ratkaisua. Lähes koko 1990-luku oli Serbiassa vaikeaa aikaa: ensin historiaa tahrasi Bosnian sota, sen jälkeen kysymys Kosovon itsenäistymisestä. Dinaarin hyperinflaatio ja kauppasaarto vaikuttivat jokaisen serbialaisen elämään sotaisalla vuosikymmenellä. Pulaa oli niin elintarvikkeista, vaatteista, polttoaineesta kuin sähköstä. Sen sijaan musiikkibisnes Serbiassa kukoisti. Perinteistä kansanmusiikkia ja länsimaista tanssimusiikkia yhdistelevä turbofolk oli Balkanin alueen suosituinta musiikkia 1990-luvulla. Turbofolk oli ilmiönä ainutlaatuinen johtuen osittain sen ominaispiirteistä ja osittain sen suosion ajoittumisesta ajankohtaan, jolloin muuttuva yhteiskunta pohti uutta identiteettiään ja arvomaailmaansa. Serbian ulkopuolella turbofolk nähdään kuitenkin usein poliittisesta perspektiivistä.

Tämän tutkimuksen tarkoituksena on selvittää, minkälainen merkitys turbofolkillalla oli serbialaisen nuoren elämässä 1990-luvun Serbiassa. Vastauksia pyritään saamaan erityisesti musiikin eskapistiseen rooliin. Jugoslavian hajoamissotien aikakautta on useimmiten kuvattu pakolaisten tai länsimaiden liittolaisten näkökulmasta, mutta kuvaukset serbialaisten kokemuksista ovat harvinaisempia. Tutkimus tarjoaa tietoa siitä, millaista elämä oli kauppasaarretussa, sotaa käyvässä maassa sekä millainen merkitys musiikilla oli yhteiskunnallisesti vaikeina aikoina.

Koska Jugoslavian hajoamisen ja rajojen jatkuvan muuttumisen takia maantieteellinen raja on hankalaa, on raja kohdistettu nykyisessä Serbiassa asuviin serbialaisiin nuoriin huolimatta siitä, missä he ovat syntyneet. Tutkimuksen kannalta keskeisellä sijalla ovat vuosien 2011 ja 2012 aikana Serbiaan suuntautuneet kenttätyömatkat, jotka mahdollistivat syvällisen tutustumisen serbian kieleen, kulttuuriin sekä ihmisiin. Haastateltavana oli neljä serbialaista nuorta, joista kahdella on pakolaistausta alueilta, jotka eivät nykyisin kuulu Serbialle. Toiset sen sijaan ovat asuneet aina Belgradissa. Yhdistävänä tekijänä on kuitenkin turbofolk, jota he kaikki 1990-luvulla kuuntelivat. Musiikillisesti raja kohdistuu turbofolkiin, jonka funktiota ja merkityksiä pyritään

selvittämään haastattelututkimuksella. Rock-musiikki ja muut aikakaudella vaikuttaneet musiikin tyylilajit on rajattu pois johtuen niiden erilaisesta roolista sodan aikana.

Yleistämisen sijaan tutkimuksessa pyritään kuvailemaan haastateltavien kokemuksia sekä ymmärtämään kokemuksellinen ilmiö niin kuin haastateltava itse sen kokee. Tulkinta pohjautuu teoreettiseen viitekehykseen sekä lähdekirjallisuuteen hermeneuttisen kehän mukaisesti. Jotta haastateltavien kuvaukset olisivat pääroolissa, teksti sisältää paljon sitaatteja, jotka sekä tukevat johtopäätöksiä että helpottavat ilmiön ymmärtämistä. Kaikki käännökset ovat omiani.

Aikaisemmat tutkimukset

Musiikin ja identiteetin suhdetta sekä musiikin merkitystä maahanmuuttajien kokemana on tutkittu monessa tutkielmassa. Mia Puution (2008) pro gradu -tutkielma *Koti musiikissa: Musiikin merkitys entisen Jugoslavian alueelta Suomeen muuttaneiden ihmisten elämässä* käsittelee musiikin merkitystä erityisesti pakolaisten näkökulmasta. Tutkimuksessaan hän keskittyy kodin, tilan, ajan, paikan ja ruumiillisuuden käsitteisiin, jotka vaikuttavat siihen, millaisia merkityksiä musiikki saa. Musiikin merkitystä gambialaisten maahanmuuttajamuusikoiden keskuudessa on tutkinut Outi Puustinen (2008) pro gradu -tutkielmassaan *Musiikin merkitys gambialaisten maahanmuuttajamuusikoiden identiteetille ja akkulturaatioprosessille Suomessa*. Tutkimuksen näkökulmina ovat erilaiset akkulturaatioasenteet sekä musiikin merkitys identiteetin rakentajana ja osana kansallista identiteettiä. Musiikin merkitystä on tutkinut myös Anna Halme (1997) pro gradu -tutkielmassaan *Musiikki ideologiana: Adornon musiikkisosiologian esittelyä*, jossa käsitellään erityisesti musiikin funktioita.

Tutkimukset musiikin kompleksisuudesta ja hahmottamisesta sekä musiikin kuuntelun kontekstista liittyvät uuden musiikkityylin vastaanottoon. Kimmo Lehtonen (2010) on tutkinut aihetta psykoanalyysin avulla artikkelissaan ”Musiikki ja psykoanalyysi”. Hänen mukaansa hallinnan kokemukset ovat tärkeitä musiikkinautinnossa. Niitä tutkimalla saadaan tietoa musiikillisen hallinnan tasosta sekä vapausasteista, joiden puitteissa miellyttäväksi koettu musiikki vaihtelee. Jos musiikki hahmottuu vaikeaksi,

musiikin hallinta menetetään, joka koetaan lähes aina epämiellyttävänä. Musiikin kompleksisuus on siis suorassa suhteessa musiikilliseen hahmotuskykyyn. Kari Kallisen (2006) väitöskirjassa *Towards a Comprehensive Theory of Musical Emotions: A Multidimensional Research Approach and Some Empirical Findings* on tutkittu musiikin tunnevaikutuksia. Tunnevaikutuksia muokkaavat musiikin ominaisuuksien lisäksi yksilölliset erot ja musiikin kuuntelun sosiaaliset kontekstit: ihmiset kuuntelevat ja suosivat sellaista musiikkia, joka vastaa heidän persoonallisuuspiirteitään tai sopii sen hetkiseen musiikin kuuntelun kontekstiin. Jaakko Erkkilän (1997) väitöskirjassa *Musiikin merkitystasot musiikiterapian teorian ja kliinisen käytännön näkökulmista* musiikin emotionaaliset merkitystasot jaetaan kolmeen luokkaan, joita ovat vitaaliaffektien taso, psykodynaaminen taso ja kognitiivinen taso. Musiikin merkitys voi syntyä joko ilman oppimiskokemusta, yksilöllisen kokemuksen perusteella tai opittuna merkityksenä. Erkkilä perustaa näkemyksensä muun muassa Mandlerin, Gaverin, Piaget'n ja Meyerin teorioihin emotionaalisen kokemuksen synnystä.

Fenomenologiaan liittyvästä tutkimuksesta esimerkkinä on Juha Torvisen (2007) väitöskirja *Musiikki ahdistuksen taitona: Filosofinen tutkimus musiikin eksistentiaalis-ontologisesta merkityksestä*, jossa musiikkia tarkastellaan ahdistuksen käsitteen kautta: ahdistuksella on kyky ilmetä musiikissa ja toisaalta ihmisellä on kyky käsitellä ahdistusta musiikin avulla. Tutkimuksen teoreettinen tausta on fenomenologisessa filosofiassa ja kulttuuriteoreettisessa ajattelussa. Torvisen mukaan fenomenologia on tutkimusta ja tulkintaa ainutkertaisesta lähtökohdasta tavalla, joka saattaa sen yhteisesti ymmärrettävään muotoon. Fenomenologian avulla voidaan siis tutkia ainutkertaisia ja ainutlaatuisia kokemuksia ja saattaa ne osaksi elämismailmaa.

Turbofolkia ilmiönä on tutkinut Milan Todorović (2003) väitöskirjassaan *The Underground Music Scene in Belgrade, Serbia: A Multidisciplinary Study*, jossa turbofolkia pidetään osana Serbian musiikkielämän alakulttuuria. Yhtenä turbofolkin suosion syistä pidetään sen välinpitämättömyyttä yhteiskunnallisia kriisejä kohtaan. Marija Grujićin (2009) väitöskirjassa *Community and the Popular: Women, Nation and Turbo-folk in Post-Yugoslav Serbia* tarkastellaan turbofolkin luomaa naiskuvaa sekä erityisesti esitysten vaikutusta sukupuoliroolien ja kansallisen identiteetin kehittymiseen. Ivana Kronja (2004) on tutkinut turbofolkia kattavasti artikkelissaan

”Turbo Folk and Dance Music in 1990s Serbia: Media, Ideology and the Production of Spectacle” ja keskittynyt erityisesti turbofolkin suureen vaikutusvaltaan mediassa. Kronjan mukaan turbofolk auttoi yhteiskuntaa luomaan uutta identiteettiä, joka olisi samanaikaisesti sekä moderni että perinteinen. Akateemisten tutkimusten lisäksi turbofolkia sekä musiikkityylinä että ilmiönä on tarkasteltu myös lukuisissa muissa artikkeleissa, joihin tässä tutkimuksessa viitataan.

Tutkimuksen rakenne

Tutkimus koostuu teoreettisesta ja empiirisestä osasta. Luvussa 2 käsitellään popmusiikin sosiaalisia funktioita, emotionaalista kokemista sekä musiikin eskapistista roolia. Turbofolkiin usein yhdistetyn poliittisen näkökulman takia on tarpeen pohtia myös musiikin poliittista kontekstia. Luvuissa 3 ja 4 selvitetään tutkimusaiheen historiallista taustaa Jugoslavian hajoamisen ja 1990-luvun kriisien osalta sekä kuvaillaan turbofolkin peruspiirteitä esimerkkikappaleen avulla poliittinen konteksti huomioiden.

Luvussa 5 pohditaan empiirisen tutkimuksen periaatteita, aineiston keruuta ja luotettavuutta sekä teoreettiselta pohjalta että tähän tutkimukseen liittyen. Myös tutkimuksen perustana olevaa hermeneuttis-fenomenologista tutkimusmetodia käsitellään etenkin analyysin näkökulmasta. Luvun 6 tutkimustuloksissa pyritään tuomaan esille haastateltavien pohdintoja teemoittain.

2 POPMUSIIKIN MERKITYKSET SODAN KONTEKSTISSA

Musiikilla on aina ollut tärkeä rooli sodan keskellä. Sillä voidaan kontrolloida ihmisiä vetoamalla tunteisiin tai sitä voidaan käyttää jopa propagandan välineenä. Musiikki voi myös lohduttaa ja tarjota pakopaikan sodan keskellä. Musiikkia on tarpeen tarkastella kontekstisidonnaisesti ottaen huomioon musiikin omat funktiot, jotka ovat riippuvaisia käyttötarkoituksesta ja kohderyhmästä. Tutkimuksen aiheena olevaa serbialaista turbofolkia voidaan pitää merkityksellisenä ottaen huomioon sen suuren vaikutuksen nuorisoon, joka eli poikkeuksellisissa oloissa keskellä yhteiskunnallista kriisiä. Aiheesta voidaankin poimia kaksi pääteemaa: popmusiikin vaikutus omaa identiteettiään rakentavaan nuoreen sekä musiikin merkitys nuorelle sodan keskellä.

Luvun alussa käsitellään popmusiikin funktioita ja erityisesti niiden vaikutusta nuoruudessa. Pääpainon saa Simon Frithin (2004) teoria, jossa musiikilla on tärkeä osa identiteetin muodostamisessa ja tunteiden kanavoimisessa. Tarkasteltavana on myös musiikin emotionaaliseen kokemiseen liittyviä teorioita sekä näkemyksiä musiikin eskapistisesta luonteesta. Sodan kontekstista johtuen on myös aiheellista tutkia politiikan ja musiikin suhdetta. Luvussa aihetta käsitellään yhteisöllisen merkityksen näkökulmasta. Tämän lisäksi pohditaan musiikin käyttämistä propagandana.

2.1 Popmusiikin sosiaaliset funktiot

Musiikin välittämien tunnetilojen ja merkitysten kuvailua voidaan lähestyä musiikin funktioiden kautta. Musiikilla on erilaisia funktioita riippuen muun muassa musiikin lajista sekä kuuntelijan ikäkaudesta. Pääasiassa nuorisoryhmille suunnatun popmusiikin funktiot liittyvät läheisesti identiteetin rakentamiseen, tunteisiin sekä sosiaaliseen ympäristöön. Musiikin arvo riippuukin siitä, kuinka hyvin se täyttää sille asetetut funktiot (Frith 2004, 41–42).

Simon Frith (2004, 38) on määritellyt popmusiikille neljä eri funktiota, jotka ovat perusteena sen arvon määrittämiselle. Ensimmäisenä funktiona on identiteetin luominen sekä oman paikan määrittäminen sosiaalisessa yhteisössä. Identiteetin rakentamisessa

on tärkeää, mitä siihen sisällytetään ja mitä jätetään pois: yksilö haluaa näyttää muille, mistä pitää ja mistä ei. Tämä tulee selvästi esille esimerkiksi tietyn yhtyeen tai esiintyjän ihailuna. Monien tutkimusten mukaan musiikkimaulla onkin tärkeämpi merkitys oman paikan määrittelyssä kuin sillä, mistä elokuvista tai tv-sarjoista ihminen pitää. (Ems.) Valintojen merkitystä identiteetin rakentamisessa tukee myös Pierre Bourdieun (1984, 6) näkemys, jonka mukaan ihminen luokittelee itsensä esteettisten valintojensa perusteella. Esimerkiksi musiikkimaullaan ihminen rakentaa identiteettinsä vastaamaan sitä käsitystä, joka hänellä itsestään on. Vaikka valintoihin vaikuttavat myös sosiaalinen tausta ja koulutus, ovat valinnat silti henkilökohtaisia. Siksi musiikkimaan arvosteleminen voi loukata ihmistä henkilökohtaisesti aivan kuin arvostelu kohdistuisi henkilöön itseensä. (Ems.)

Popmusiikin toinen sosiaalinen funktio on tunteiden ilmaiseminen. Musiikin avulla on mahdollista ilmaista tunteita, joita saattaa olla hankala ilmaista muilla tavoin; ei olekaan sattumaa, että suurin osa popmusiikista kertoo juuri rakkaudesta. Esimerkiksi ensirakkauteen liittyvissä muistoissa musiikilla on usein suuri rooli: musiikki on turvallinen keino ilmaista tunteita, jotka muuten saattaisivat olla arkoja tai hävettäviä. (Frith 2004, 39–41.) Myös Suvi Saarikallion (2007) väitöstutkimus tukee väitettä musiikin roolista tunteiden ilmaisussa. Tutkimuksen mukaan nuorella on monia eri keinoja käyttää musiikkia tunne-elämän apuna: positiivinen musiikki voi viihdyttää, elvyttää, luoda elämyksiä ja saada irtautumaan masentavasta olost. Melankolinen musiikki sen sijaan auttaa käsittelemään tunteita ja toimii näin lohduttajana. Musiikin avulla nuoren on myös mahdollista käydä läpi päivän asioita mielikuvatyöskentelynä sekä purkaa vihaansa. Syy siihen, miksi musiikilla on niin tärkeä rooli nuoruudessa, selittyy myös osittain sillä, että aikuisella on jo vaihtoehtoisia keinoja tunne-elämän hallintaan, kun taas nuorella tunnetaidot ovat vasta kehittymässä. Musiikki on siis nuorelle helppo kanava tunteiden säätelyyn. Musiikin avulla tunteita voi myös opetella käsittelemään ja hallitsemaan. (Emt., 30–32.)

Kolmas sosiaalinen funktio liittyy ajan ja sosiaalisen muistin järjestämiseen. Yksi hyvän musiikin määritelmä onkin se, että sillä on kyky pysäyttää aika ja saada kuuntelija elämään nykyhetkessä. Popmusiikki saa kuuntelijan elämään ja kokemaan musiikin aikaansaamat tunteet tässä hetkessä jo osittain rytmin ja säkeistö–kertosäe-tyylisen

rakenteen ansiosta: kuuntelija tietää, mitä odottaa, ja aika on täysin musiikin hallinnassa. (Frith 2004, 41.) Toisaalta musiikilla on myös kyky palauttaa muistoja elävästi mieleen ja järjestää sekä suhteuttaa elämän eri ajanjaksoja ymmärrettäväksi kokonaisuudeksi aktivoimalla muistia (Snyder 2000, 3, 207). Tästä kertoo myös musiikin emotionaalinen puoli: ilman musiikin emotionaalista merkitystä sillä ei olisi kykyä aktivoida siihen liittyviä muistoja. Musiikin voi siis ajatella elävän yhtä aikaa sekä nykyhetkessä että menneisyydessä. Vaikutus aikaan on tärkeää erityisesti nuoruudessa, jolloin identiteetin muodostus on aktiivisimmillaan: musiikki on apuna tunteiden myrskyssä, kun yksilöllisen ja kollektiivisen identiteetin määrittäminen sekä henkilökohtaisten ja julkisten tunteiden kontrollointi ovat ensisijalla elämässä.

Ajan funktioon liittyen musiikin voidaan ajatella toimivan myös menneisyyden määrittäjänä. Vaikka tietty musiikkityyli saattaa seurata kuuntelijaa läpi koko elämän, on silti yleisempää, että musiikkimaku muuttuu monta kertaa. Nuoruuden musiikkimakuun voikin jälkeensä suhtautua joko ymmärtävästi hyväksyen tai kieltäen. Tämän hetkistä identiteettiään ihminen voi tarkastella esimerkiksi sen perusteella, miten hän suhtautuu nuoruudessa kuuntelemaansa musiikkiin. Musiikin ja menneisyyden yhteyttä on tutkittu muun muassa kulttuurisesta näkökulmasta (ks. esim. Romero 2001), jossa musiikilla on tärkeä tehtävä kansallisen identiteetin rakentajana. Musiikki määrittää kuitenkin myös jokaisen henkilökohtaista historiaa, ja ihminen voikin musiikin perusteella tuntea yhteenkuuluvuutta muiden kanssa, jotka ovat nuoruudessaan kuunnelleet samaa musiikkia. Tästä esimerkkinä ovat tapahtumat, jotka perustuvat tietyn vuosikymmenen musiikille. Musiikki voi siis toimia myös kollektiivisen identiteetin heijastajana, ja musiikkimaku yhdistävänä tekijänä.

Musiikki ei ole kuitenkaan sosiaalisesti merkittävää vain siksi, että se heijastaa nuoruuden kokemuksia, vaan siksi, että se määrittelee, mitä nuoruus on. Neljäs funktio, omistaminen, on funktioista abstraktein mutta myös aggressiivisin. Kun ihminen tekee musiikista osan identiteettiä, hän tuntee omistavansa ei pelkästään kappaletta vaan myös esittäjän: fanien puolustaessa kiihkeästi idoliaan, he eivät puolusta ainoastaan esiintyjää vaan myös itseään ja omaa identiteettiään. Omistamiseen liittyy myös tyypillinen lausahdus ”he soittavat meidän kappalettamme”, jolloin kuuntelija määrittelee, mikä on hänen omistamaansa musiikkia. Intensiivinen suhde maun ja

itsensä määrittelyn välillä on tyypillistä juuri musiikille – muissa taidemuodoissa ei samanlaista abstraktia omistamista esiinny. (Frith 2004, 41.)

Frithin (2004) teorian pohjalta ajatusta musiikin funktioista voidaan laajentaa identiteetin muodostamisesta nykyhetkeen asti. Kun ihminen etsii omaa paikkaansa sosiaalisesta ympäristöstä musiikin avulla, hän luo käsityksen siitä, millainen hän on ja millainen hän haluaisi olla. Tunnefunktion merkitys on tärkeä ikävaiheessa, jolloin ihminen ensimmäisiä kertoja kokee uusia, merkittäviä tunteita. Musiikki toimii siis välineenä, jonka kautta tunteita pystyy kanavoimaan. Musiikin funktio sosiaalisena muistina vaikuttaa sekä musiikin että aikakauden nostalgisointiin. Popmusiikki nähdään usein trendinä, jolla on kyky uusiutua uutta yleisöä miellyttääkseen. Tähän liittyy popmusiikin funktio ajan ja aikakauden heijastajana. Jokaiselle sukupolvelle löytyy myös oma musiikkilajinsa ja kappaleensa, jonka he tuntevat omakseen. Näiden funktioiden perusteella musiikille määräytyy arvo, joka on usein myös suhteessa musiikin suosioon.

2.2 Musiikin emotionaalinen ja eskapistinen kokeminen

Musiikin merkitysten syntyyn vaikuttavat musiikin aikaansaamat emootiot ja kokemukset. Musiikin tunnevaikutuksia ja emootiota voidaan selittää musiikin sisäisillä sekä ulkoisilla tekijöillä. Yksi emootioiden syntyyn liittyvä tekijä on ennakointi. Leonard B. Meyerin (1956, 25) mukaan nämä ennakoinnit ovat joko tiedostettuja tai tiedostamattomia. Jos odotukset eivät täyty, se synnyttää tunnistamattomuutta. Tunnistamattomuus voi aiheuttaa negatiivisia emootioita tai jopa välinpitämättömyyttä riippuen siitä, millaisena kuulija kokee uuden informaation. Toisaalta jos musiikki täyttää kaikki odotukset, se saatetaan kokea jopa tylsänä. (Emt., 28.) Musiikin pitäisikin sisältää myös uutta informaatiota vanhojen odotusten rinnalla, jotta se voisi synnyttää positiivisia emootioita.

Uuden informaation kokemiseen liittyy läheisesti Jean Piaget'n (1987, 136–137) käyttämät käsitteet assimilaatio ja akkomodaatio. Assimilaatiolla tarkoitetaan tilannetta, jossa ratkaisuna käytetään tuttuja menetelmiä ja skeemoja. Akkomodaatiossa vanhaa

skeemaa muutetaan niin, että kuuntelija voi ymmärtää uutta informaatiota. Jos musiikissa on tuttuja elementtejä, se sopii tiettyyn musiikkiskeemaan. Tuttu musiikki aiheuttaa joko positiivisia tai negatiivisia kokemuksia riippuen siitä, saako tuttuus aikaan turvallisuuden tunteen vai aiheuttaako se ikävystymistä. Jos musiikissa on uusia elementtejä, jotka eivät ole kuuntelijalle ennestään tuttuja, vaatii sen ymmärtäminen skeeman muokkausta. Jos uusia elementtejä taas on hyvin paljon, on mahdollista, että syntyy kokonaan uusi skeema, jonka perusteella kuuntelija pystyy ymmärtämään kuulemaansa. (Erkkilä 1997, 48.) Musiikin merkitykset voidaan siis jaotella sen perusteella, kuinka paljon niissä on uutta informaatiota, kuinka ymmärrettävää informaatio on sekä kuinka helposti se on muokattavissa.

Emotionaalinen kokemus akkomodaatiossa muuttuu usein positiiviseksi vasta usean kuuntelukerran jälkeen, jolloin musiikista tulee tutumpaa (Erkkilä 1997, 48). Kun musiikki on tuttua, on kuuntelija ehtinyt sisäistämään musiikin rakenteen, jonka perusteella musiikkia on mahdollista ymmärtää. Meyerin (1973, 16) mukaan ihmiset harvoin pitävät musiikista, jota eivät ymmärrä. Hänen mukaansa ei-ymmärrettävä musiikki horjuttaa psyykkistä turvallisuutta niin, että ihmiset reagoivat siihen torjumalla sen. Tästä esimerkkinä on suhtautuminen nykymusiikkiin, joka ei perustu tonaalisuudelle. Yleinen reaktio nykymusiikkia kohtaan on torjuva, ja useimmat selittävätkin reaktion johtuvan siitä, ettei musiikin rakenteita ymmärretä. (Ems.) Todellisuudessa kyse on kuitenkin uusien rakenteiden irrallisuudesta sekä niiden aiheuttamasta välinpitämättömyydestä: jos musiikissa ei ole mitään emootioita herättävää, se ei myöskään saa aikaan positiivista vastaanottoa.

Tätä ajatusmallia, jossa musiikin merkitykset ovat nousseet musiikista itsestään, kutsutaan absolutistiseksi näkökulmaksi. Vastakohtana tälle on ajatus musiikin merkitysten kontekstisidonnaisuudesta, jolloin merkityksen syntyyn vaikuttavat enemmänkin assosiaatiot kuin itse musiikki. (Pavličević 1997, 21.) Referentiaalista näkökulmaa edustaa muun muassa Mandler, jonka mukaan musiikin emotionaalisessa vastaanotossa myös ei-musiikillisilla tunnetiloilla ja opituilla asiayhteyksillä on merkitystä (Thaut & Wheeler 2010, 824). Tällaisia tekijöitä voivat olla esimerkiksi muistot ja haaveet, joita tiettyyn kappaleeseen liittyy. Myös Pirkko Moisalan (1991, 120) mukaan musiikki ilmenee aina tietyssä ympäristössä yhteydessä muihin tekijöihin.

Musiikkia on siis tarkasteltava omassa kontekstissaan ottaen huomioon ei-musiikilliset tekijät kuten assosiaatiot ja ympäristö, jossa musiikki vaikuttaa.

Yksi musiikin emotionaaliseen kokemiseen liittyvä käsite on eskapismi. Eskapismilla eli pakenemisella tarkoitetaan todellisuudesta pakoilua esimerkiksi unelmoinnin, päihteiden tai taiteen avulla. Eskapismi voidaankin nähdä yhtenä taiteen tärkeimmistä merkityksistä. Aivan kuten tarinat voivat tuoda lohtua lukijalleen eskapismien muodossa (Gubar 2009, 4), voidaan myös musiikki nähdä keinona paeta todellisuutta. Hal A. Lingermanin (1983, 142) mukaan musiikillinen eskapismi johtuu ihmisen tarpeesta luoda kauneutta rumuuden ja egoistisuuden tilalle. Kuulija pakenee arkipäivän realismia musiikin avulla luomalla itselleen toisen maailman ikään kuin pakopaikkana nykyhetkestä.

Saksalaisen filosofin Ernst Blochin (1986, 472) mukaan eskapismi juontaa juurensa elämän kurjuudesta ja vaikeudesta. Elämä on jatkuvaa arjesta selviämistä ja tämä saa aikaan ihmisen halun haaveilla jostain paremmasta. Haaveilu ei silti ole täysin irrationaalista, vaan ihminen uskoo, että haaveet ovat toteutettavissa. Eskapismien syntyyn vaikuttaa siis elämän epätäydellisyys ja toivo paremmasta. (Ems.) Freud sen sijaan uskoo, että vaikka perustarpeet olisi tyydytetty, ihmisellä on silti aina tarve eskapistiseen fantasiointiin. Myös taide on hänen mukaansa eskapistista: ihannemaailmassa, jossa jokainen on onnistunut realisoimaan maksimaalisen mielihyvän, ei ole tarvetta taiteelle. (Ks. esim. Tandon 2008, 29; Storr 1989, 102–103.) Eskapismi nähdään siis mielihyvän tavoitteluna, josta seuraa taiteen funktio mielihyvän tuojana. Niin kauan kuin täydellistä mielihyvän tilaa ei ole saavutettu, ihminen paikkaa tätä puutetta eskapismilla.

Eskapismi on useimmiten yhdistetty elokuvaan ja televisioon. Toisen maailmansodan aikana elokuvat ja etenkin elokuvateatterissa käynti nähtiin eskapismina: Hollywood-elokuvien tarjoama yltäkylläinen elämä elokuvateatterissa tarjosi pakopaikan sota-ajan stressiltä ja vaikeuksilta (Stacey 1994, 123). Myös musiikkivideoita voidaan tarkastella tästä näkökulmasta. Musiikkivideot luovat erilaisia illuusioita, joita katsojan on mahdollista kokea asettuessaan toisen rooliin. Se mitä musiikkivideon kohtauksissa todellisuudessa tapahtuu, on toissijaista verrattuna mahdollisuuteen kuvitella itsensä tuohon maailmaan. Musiikki ja video voivat usein myös täydentää toisiaan: musiikki

tuo kuvaan syvyyttä ja tunnetta, kuva taas luo illuusioita toisesta maailmasta, joka saattaa olla hyvinkin epärealistinen. (Vernallis 2004, 97, 132.)

Eskapismi on tärkeä tekijä etenkin nuorisokulttuurin synnyssä. Christian Lahusenin (1996, 87) mukaan länsimaisen populaarimusiikin eskapismi on vaikuttanut osaltaan hedonistiseen ajattelutapaan sekä kulutuskulttuuriin. Tämä on saanut aikaan uudenlaista estetiikkaa sekä itse musiikissa että musiikkivideoissa. Länsimaisen populaarimusiikin eskapismi liittyy läheisesti myös musiikin narratiivisuuteen: instrumentaalimusiikkia yhdistetään tanssiin ja lauluun, jotka vaikuttavat kuulijan tunteisiin. Sen sijaan että yleisö katsoisi musiikkiesitystä ulkopuolisena, se osallistuu siihen musiikin, valojen ja teatterimaisen esiintymisen houkuttelemana. (Tuan 1998, 178.) Konsertit ja esitykset voivatkin olla eskapismia jopa elokuvia vahvemmin yleisön osallistuessa toimintaan aktiivisena osapuolena.

Yleisön osallistuminen konserttiesitykseen voidaan kuitenkin nähdä myös toisesta näkökulmasta. Frith (2007, 264) torjuu näkemyksen popmusiikin yhteydestä fantasiointiin sillä, että konserttiyleisö ei haaveile olevansa itse lavalla, vaan kokemus tapahtuu sillä hetkellä roolijaot tiedostaen. Yleisö on siis välttämätön osa prosessia, joka synnyttää elämyksen. Elämykseen ei näin ollen liity fantasiointia, vaan se tapahtuu todellisuudessa. Tämä teoria tosin tukee ainoastaan live-esityksiä, ei niinkään kokemuksia, joita ihminen saa pelkästään kuunnellessaan musiikkia tai katsoessaan musiikkivideoita. Frith myöntääkin musiikin eskapistisen luonteen toteamalla musiikkimieltymysten johtuvan siitä, että kuuntelija kokee musiikin irrottavan arjesta ja vapauttavan rutiineista (emt., 268). Musiikin eskapistisuus on siis sidoksissa siihen, onko kyseessä esitys, johon ihminen yleisön roolissa osallistuu vai ajatellaanko sillä musiikin yleistä funktiota, joka tosin voi toteutua kaikissa ympäristöissä, joissa musiikkia kuunnellaan.

Musiikin eskapistinen luonne voidaan nähdä sekä todellisuudesta pakenemisena että fantasiointina. Sen perustana voi olla toive jostain paremmasta tai käsitys oman elämän epätäydellisyydestä, mutta myös puhdas haaveilu ja arjesta irrottautuminen. Musiikin eskapistinen puoli vaikuttaa myös vallitsevaan arvomaailmaan. Negatiivisesta kaiusta huolimatta eskapismi voidaan kuitenkin nähdä myös positiivisesta näkökulmasta: toivon antajana ja tunteiden synnyttäjänä. Erityisen tärkeä rooli sillä on kuitenkin sodan

keskellä, jolloin musiikki voi auttaa psyykkisesti vaikeissa tilanteissa. Musiikin eskapistinen kokeminen liittyykin vahvasti musiikin emotionaaliseen puoleen, joka on sekä kontekstisidonnainen että riippuvainen musiikillisista elementeistä. Merkityksen muodostus riippuu silti yksilöstä sekä siitä, mille piirteille hän antaa musiikissa suurimman painoarvon.

2.3 Musiikki politiikan välineenä

Musiikin ja politiikan suhdetta voidaan tarkastella monesta eri näkökulmasta. John Street (2012, 1) kirjoittaa musiikin ja politiikan olevan toistensa jatkeita: musiikki ilmentää poliittisia arvoja ja kokemuksia, ja sen sijaan että musiikki olisi poliittisen ilmaisun väline, musiikki itsessään on osa poliittista ilmaisua. Streetin mukaan musiikin ja politiikan välinen raja onkin vain illuusio. Kaikki musiikki voidaan siis nähdä aina jostain näkökulmasta poliittisena. (Ems.)

Usein ajatellaan, että musiikin poliittiset kytkökset pohjautuvat tekijän omiin henkilökohtaisiin mielipiteisiin. Musiikki itsessään voi myös sisältää poliittisia sanomia joko sanoituksen tai musiikillisten lainausten muodossa. Street (2012, 8) näkee musiikin kuitenkin aina yhteydessä politiikkaan sen vaikuttaessa kokonaiseen yhteisöön ja yhteisön käyttäytymiseen. Kun tietty musiikki ei ole enää yksilön henkilökohtainen kokemus, vaan yhteisön hyväksymä taidemuoto, siitä tulee poliittista. Myös se miten musiikki vaikuttaa ihmisiin ja mitä he ajattelevat musiikista, on yhteydessä siihen, miten he ajattelevat poliittisesti. (Ems.) Kyse on siis musiikin yhteisöllisistä merkityksistä yksilöllisen kokemisen sijaan.

Yhteisöllisten merkitysten tutkimisessa on kuitenkin varottava yleistämistä. Kokemus on aina yksilöllinen – etenkin kun kyse on musiikista poliittisessa kontekstissa. Pertti Lappalainen (2007, 213) väittää, että yleistäminen oli kansallisvaltioiden kukoistuskauteen kuulunut ideologia, jossa sillä yritettiin saada aikaan yhtenäisen valtion ja identiteetin illuusio. Poliitiikan tutkimisessa pitäisikin ymmärtää tilanteen moninaisuus ja yleistämisen sijaan käyttää tapaustutkimusta (ems.). Musiikkia ei siis pitäisi tutkia pelkästään yhteisöllisestä näkökulmasta, vaan sen merkityksen

ymmärtämisessä pitäisi huomioida vaikutus yksilöön. Musiikki voi näin ollen olla yhteisöllisestä näkökulmasta poliittista, mutta yksilön näkökulmasta ei-poliittista.

Poliittisen kontekstin lisäksi toisen tärkeän piirteen tuo tutkimuksen aiheen sijoittuminen sodan aikakaudelle. Sodalla on suuri vaikutus musiikkielämään yhteiskunnan pohtiessa arvojaan konfliktin keskellä. Eero Tarastin (2003, 257) mukaan sota katkaisee musiikkielämän normaalin kulun ja muuttaa musiikkielämän luonnetta. Musiikki saakin sodan aikana usein normaalia suuremman merkityksen, ja musiikkielämän vaalimista pidetään psykologisena rohkaisuna sodan keskellä. Musiikkia voidaan pitää siis sekä kommunikaationa että psykologisena aseena; musiikin avulla on mahdollista viestiä, vaikuttaa ihmisiin sekä pitää mielialaa yllä.

Sodan kontekstissa musiikkiin on helppo liittää sen propagandistinen puoli: musiikkia voidaan käyttää sodan keskellä eskapismien muodossa mutta myös suoranaisesti propagandan välineenä. Propagandan määritelmiä on monia. Propagandaksi voidaan ajatella yksipuolista kommunikaatiota, jonka tavoitteena on vaikuttaa ihmisten ajatuksiin ja käyttäytymiseen. Yleisemmin sitä voidaan pitää suostuttelun taitona. (Conserva 2009, 1–2.) Propagandistinen musiikki pyrkii näin ollen vaikuttamaan ihmisen ajatuksiin ja käyttäytymiseen. Tunne, emootio, on propagandan ydin (O'Shaughnessy 2004, 36). Vetoamalla tunteisiin on helpompi vakuuttaa ihmiset. Tämä tekee musiikin hyväksi propagandan välineeksi: musiikin herättämät emootiot on helppo yhdistää propagandan sanomaan.

Bertrand Russellin (1996, 138) mukaan tunteisiin vetoava propaganda voi olla joko suoraa tai epäsuoraa. Toisin kuin suorassa propagandassa, epäsuorassa propagandassa tunteet eivät ole suoraan yhteydessä kohteeseen vaan pikemminkin sen assosiaatioihin. Koska assosiaatioilla on tärkeä asema musiikin merkityksen synnyssä, voidaan musiikkia käyttää epäsuorana, välillisenä propagandana. Myös Nicholas O'Shaughnessy (2004, 30) kirjoittaa taiteen olevan usein epäsuora kuvaus sanomastaan, kun sitä käytetään propagandan välineenä. Taiteella on siis aina myös oma itseisarvonsa, vaikka se olisikin samalla propagandaa. O'Shaughnessy pohtiikin, lakkaako taide olemasta propagandaa siinä vaiheessa, kun siitä tulee taidetta (ems.). Propagandasta tulee näin ollen vain toissijainen konteksti, johon taide voidaan sijoittaa.

Propagandamusiikilla voi olla universaali, poliittinen sanoma, mutta yksilöllisellä tasolla, sen merkitys voi olla erilainen. Mikä on propagandaa yhdelle, ei ole sitä toiselle (emt., 3). Se ajatteleeko kuuntelija musiikkia ensisijaisesti poliittisena propagandana, on siis yksilöllistä. Arnold Perrisin (1985, 7) mukaan modernille, urbaanille musiikinkuuntelijalle musiikki on passiivinen kokemus. Musiikkia kuunnellaan usein taustamusiikkina tai muun toiminnan ohessa pohtimatta sen mahdollista sanomaa. Jos musiikilla on sanoma, mutta se ei saa kuulijassa aikaan haluttua muutosta, musiikkipropaganda ei ole toiminut toivotusti (ems.).

Musiikin poliittinen sanoma riippuu siis sekä musiikin sisällöstä että kontekstista. Musiikin merkityksestä on helppo tehdä johtopäätöksiä vain kontekstin perusteella ottamatta huomioon, miten musiikin kuuntelija on musiikin kokenut ja ymmärtänyt. Vaikka poliittinen konteksti onkin tärkeä ottaa huomioon tutkittaessa musiikin merkitystä, on silti varottava merkitysten ylitulkitsemista. On myös huomioitava, että poliittiset tai nationalistiset sanomat eivät välttämättä tule musiikkiin ylhäältä päin, hallinnolta tai instituutiolta, vaan ne voivat olla lähtöisin myös musiikintekijöiltä tai yleisöltä (Bohlman 2004, 5). Musiikin ja musiikkielämän hallinta ei siis ole pelkästään vallanpitäjien käsissä. Siksi pitäisi myös ottaa huomioon, mitä musiikintekijä haluaa musiikillaan tuoda esille ja minkälaisia tarpeita kuuntelijoilla on, joita he haluavat musiikilla tyydyttää.

Kun tutkitaan musiikkia sodan kontekstissa, on otettava huomioon sen merkitys sekä yhteisölle että yksilölle varoen yleistämistä ja ylitulkintaa. Tulkintaa on myös varottava propagandaksi määritellyn musiikin kohdalla. Vaikka Streetin (2012, 1) mukaan musiikkia ja politiikkaa ei voi tutkia toisistaan erillään, riippuu yhteys silti tutkimuksen pääpainosta. Musiikin merkitys pohjautuu kontekstista huolimatta aina yksilölliseen kokemukseen.

3 SOTIEN JA KAAOKSEN VUOSIKYMMEN

Serbian historian tärkeimmät ja kulttuuriin voimakkaimmin vaikuttaneet tapahtumat liittyvät Serbian oman ortodoksikirkon syntymiseen, sen voimakkaaseen vaikutusvaltaan sekä puoli vuosituhatta kestäneeseen ajanjaksoon Turkin vallan alla (Lautela & Palo 1992, 207). Turkkiilaisten valta jätti jälkeensä paljon etenkin musiikillisia piirteitä, joita on kuultavissa tänäkin päivänä erityisesti asteikon ja laulutyylin osalta. Ortodoksisuus sen sijaan on serbialaisille tärkeä osa identiteettiä. Se on erottanut serbialaiset katolilaisista ja islaminuskoisista naapureistaan, mikä on toisaalta ollut myös osatekijänä Jugoslavian hajoamissodissa. Jugoslavian hajoamissodat ovat lähihistoriallisesti merkittävä ajanjakso. Niiden synty oli seurausta Titon valtakauden jälkeisistä konflikteista sekä nationalismin noususta (Rutanen 2002, 24). Sotaisa vuosikymmen aiheutti silti Serbialle myös arkipäivää vaikeuttavia sivuvaikutuksia: lähes koko vuosikymmenen kestäneen kauppasaarron sekä dinaarin hyperinflaation (Stedman 1998, 189; Lautela & Palo 1992, 77–79).

Historia on kerrottu Serbian näkökulmasta, vaikka Serbia – sellaisena kuin se tänä päivänä tunnetaan – on ollut olemassa vasta vuodesta 2008. Serbia on kuitenkin kulttuurinsa ja uskontonsa puolesta ollut aina oma alueensa ja Jugoslaviassakin oma autonominen osavaltionsa. Historia ulottuu Jugoslavian synnystä lähtien 2000-luvulle asti. Tärkeimmät painopisteet ovat silti 1990-luvun tapahtumilla: sodilla ja pommituksilla, kauppasaartoa ja hyperinflaatiota unohtamatta.

3.1 Jugoslavian synty ja hajoaminen

Ensimmäiset serbialaiset ruhtinaskunnat syntyivät 800-luvulla slaavilaisten kansojen vaellettua Balkanille muutama sata vuotta aiemmin. Serbialaiset kääntyivät kristinuskoon Bysantin¹ vaikutuksen alla perustaen lopulta oman ortodoksikirkon vuonna 1219. Turkin vallan alla Serbia oli vuosina 1354–1867. Historian merkittävin taistelu, joka käytiin Kosovo Poljessa, nykyisessä Kosovossa, oli valloituksen

¹ Bysantilla tarkoitetaan Itä-Roomaa, joka oli kreikkalaisten vallassa oleva hallintoalue. Tämä vaikutti mm. ortodoksisuuden leviämiseen.

alkuvaiheessa vuonna 1389. (Lautela & Palo 1992, 207–209.) Vaikka taistelu päättyikin serbialaisten häviöön turkkilaisia vastaan, se on silti serbialaisille yhä tärkeä muistojuhla. Puoli vuosituhatta Turkin vallan alla ei saanut serbialaisia luopumaan uskonnostaan, kielestään tai perinteistään. Kosovo Poljen taistelulla on siksi serbialaisille tärkeä paikka heidän historiassaan ja se onkin yksi syy siihen, miksi Serbia niin kiivaasti vastustaa Kosovon itsenäisyyttä.

Ensimmäisen maailmansodan jälkeen vuonna 1918 perustettiin serbien, kroaattien ja sloveenien kuningaskunta, jonka nimi muutettiin Jugoslaviaksi vuonna 1929. Toisessa maailmansodassa Jugoslavia antautui Saksalle ja joutui lopulta vuonna 1944 puna-armeijan valtaamaksi. (Lautela & Palo 1992, 210–211.) Titon johtama toinen Jugoslavia perustettiin vuonna 1945 (Rutanen 2002, 15). Jugoslaviaan kuuluivat Serbian, Montenegron, Bosnia-Hertsegovinan, Kroatian, Slovenian ja Makedonian lisäksi Kosovo, joista kaikki ovat nykyisin itsenäisiä maita. Titolla oli suuri valta Jugoslaviassa ja hän onnistuikin voimakkaana johtajahahmona pitämään maan yhtenäisenä ja rauhallisena. Pyrkimyksestä luoda yhtenäinen identiteetti Jugoslavian kansalaisille kertoo muun muassa serbokroatin asema maan virallisena kielenä. Tosiasiassa kyse oli kuitenkin yhdestä lingvistiksestä kielestä poliittisessa valepuvussa (Bugarski 2010, 38). Jugoslavian hajoamisen jälkeen kyseistä kieltä ei ole enää ollut olemassa, vaan nimi on korvattu kansallisilla nimikkeillä: serbia, bosnia ja kroatia. Se ovatko nämä kieliä vai yhden kielen murteita, on sekä lingvistinen että kansallinen ongelma.

Titon hallintokausi jatkui hänen kuolemaansa asti vuoteen 1980. Pian tämän jälkeen alkoi esiintyä ensimmäisiä yhteenottoja, johtuen muun muassa alueellisesta epätasa-arvoisuudesta. Keväällä 1981 Kosovossa järjestettiin mielenosoituksia, jotka serbit kukistivat asevoimin (Lautela & Palo 1992, 67). Syynä oli erityisesti opiskelijoiden tyytymättömyys Kosovon köyhyyteen ja eriytyneisyyteen muusta Jugoslaviasta. 1970-luvulla Kosovossa 31,5 prosenttia yli 10-vuotiaista oli lukutaidottomia, kun taas Serbiassa (ilman Vojvodinaa ja Kosovoa) vastaava luku oli 17,6 prosenttia ja Sloveniassa vain 1,2 prosenttia (emt., 172). Tyytymättömyyttä aiheutti myös serbien hallitseva asema liittoarmeijassa. Virkamiehistäkin selvä enemmistö oli serbejä, mikä selittyi osin sillä, että Belgrad oli Jugoslavian pääkaupunki. (Emt., 173.) Serbialla oli Jugoslaviassa silti liian suuri valta väestömäärään ja kokoonsa nähden.

Titon kuoleman jälkeen Jugoslavia oli konfliktiherkässä tilanteessa ilman voimakasta johtajaa ja selvää poliittista linjaa. Lopulta tämä johti nationalismiin voimistumiseen kaikissa Jugoslavian osavaltioissa. Tito oli pidetty, mutta myös pelätty, johtaja, joka jätti jälkeensä pahasti velkaantuneen ja epätasa-arvoisen valtion. Pian Titon kuoleman jälkeen Jugoslavian osavaltioissa kannatusta saivat nationalistiset johtajat, jotka ajoivat oman osavaltionsa etuja Jugoslavian etujen sijaan. Serbiassa puoluejohtajaksi nousi Slobodan Milošević. Ensi töikseen Milošević vaihtoi kahden tärkeimmän tiedotusvälineen johtajat ja lisäsi näin valtaansa mediassa. Pian tiedotusvälineissä kerrottiin, kuinka Serbia oli joutunut maksamaan ylisuuren osuuden liittovaltion menoista eikä serbeillä ollut tarpeeksi edustusta valtion elimissä. Serbejä sanottiin kohdeltavan yhtä epäoikeudenmukaisesti kuin aiemminkin historiassa. (Rutanen 2002, 24.) Lukutaidon heikosta tasosta ja epätasaisesta jakautumisesta johtuva huono sivistystaso oli hyvä kasvualusta huhuille, mikä helpotti myös propagandan levittämistä (Lautela & Palo 1992, 181). Milošević sai pian suuren kannatuksen Serbiassa ja lisää vaikutusvaltaa.

Sosialismin aseman heikentyminen johti monien valtioiden hajoamiseen Itä-Euroopassa. Poliittiset muutokset Neuvostoliitossa, Tšekkoslovakiassa ja Itä-Saksassa vaikuttivat itsenäistymispyrkimykseen myös Jugoslaviassa. Kroatia, Makedonia ja Slovenia julistautuivat itsenäisiksi vuoden 1991 aikana² ja seuraavana vuonna myös Bosnia-Hertsegovina itsenäistyi. Serbia ja Montenegro muodostivat ainoina entisestä Jugoslaviasta jäljellä olevina maina tynkä-Jugoslavian. (Emt., 212–214.) Serbian haluttomuus luopua serbivähemmistöjen alueista, jotka nyt kuuluivatkin itsenäisille valtioille, johti lopulta koko vuosikymmenen kestävään kriisiin.

3.2 Bosnian sota ja Naton pommitukset

Sanotaan, että vuosina 1944–1991 Jugoslavia oli maa, jossa oli yksi ideologia, kahdet aakkoset, kolme pääuskontoa, neljä perustuslakia, viisi suurta etnistä ryhmää, kuusi osavaltiota, seitsemän naapurimaata, kahdeksan puheenjohtajaa, yhdeksän parlamenttia

² Länsivallat tunnustivat Kroatian, Makedonian ja Slovenian itsenäisyyden vuonna 1992 (Lautela&Palo 1992, 214).

ja kymmenen kommunistista puoluetta (Crampton 2002, 257). Titon Jugoslaviassa seka-avioliitot ja monikansalliset kylät olivat arkipäivää. Vielä kesäkuussa 1990 tehdyssä tutkimuksessa 69 prosenttia bosnialaisista kannatti Jugoslavian kaltaisen liittovaltion jatkumista. Tilanne muuttui kuitenkin nopeasti ja väkivaltaisia yhteenottoja alkoi esiintyä monessa kaupungissa. Jo vuoden päästä mielenosoituksia kansallisten yhteenottojen lopettamiseksi järjestettiin sekä Belgradissa, Sarajevossa että Skopjessa. (Emt., 255–256.)

Erimielisyydet entisen Jugoslavian alueella saivat alkunsa jo 1980-lopulla, jolloin Milošević vihjasi Kosovo Poljen muistojuhlissa serbien joutuvan aseelliseen taisteluun. Vuosikymmenien ajan Jugoslavian eri kansallisuudet olivat asuneet sulassa sovussa, mutta nationalismin voimistuttua erimielisyydet kärjistyivät. Kansallismielisyys johti kapinoihin muun muassa serbivähemmistöjen alueella Kroatiaassa, jonka seurauksena alueelle syntyi Krajinan autonominen serbitasavalta vuonna 1990. Sama tapahtui 1992 Bosniassa, jossa itäosaan syntyi Republica Srpska -niminen serbitasavalta. (Rutanen 2002, 16.)

Sloveniassa sota käytiin kymmenessä päivässä vuonna 1991 ja Kroatiaassa vuosina 1991–1992. Nämä sodat päättyivät kuitenkin nopeasti verrattuna Bosniaan, jossa sotaa käytiin vuosina 1992–1995. Bosnian pääkaupunki Sarajevo oli piiritettynä lähes koko sodan ajan. Serbit tekivät iskuja kaupunkiin sitä ympäröiviltä vuorilta YK-sotilaiden yrittäessä pyytää apua Natolta. (Crampton 2002, 262.) Yksi sodan tunnetuimmista tapahtumista oli Srebrenican verilöyly vuonna 1995, joka oli suurin joukkomurha Euroopassa toisen maailmansodan jälkeen. Naton puuttuttua tapahtumiin ilmaiskuilla vuonna 1995 sota saatiin lopulta päättymään. (Rutanen 2002, 16.)

Yksi Bosnian sodan syntyyn vaikuttavista tekijöistä oli se, että kuudesta Jugoslavian osatasavallasta Bosnia oli ainoa, jossa mikään kansallinen ryhmä ei ollut selvänä enemmistönä: muslimeja oli 44 prosenttia, serbejä 31 prosenttia ja kroaatteja 17 prosenttia. Myös poliittiset reaktiot naapurimaiden konflikteihin tapahtuivat hitaammin kuin muissa maissa. (Crampton 2002, 244.) Slovenian ja Kroatian itsenäistyttyä Bosnian piti valita jokin kolmesta vaihtoehdosta: joko se pysyisi Serbian osana ja hyväksyisi Miloševićin politiikan, mitä muslimit ja kroaatit eivät hyväksyisi, toisena vaihtoehtona oli jakautuminen etnisiin alueisiin, jolloin jokainen alue saisi autonomian

yhden valtion sisällä tai kolmantena vaihtoehtona oli jakautuminen. Viimeinen vaihtoehto miellytti sekä Bosnian serbejä että kroaatteja, jotka toivoivat liittoa Serbian ja Kroatian kanssa, mutta muslimiväestö epäili muslimivaltion selviämistä Kroatian ja Serbian välissä. (Emt., 245.) Bosnian sodan monimutkaisuudesta kertoo myös se, että kyse ei ollut kahdesta toisiaan vastaan taistelevasta osapuolesta, vaan taisteluun osallistui kolme osapuolta: muslimit, serbit ja kroaatit. Sota oli jopa niin absurdia, että Sarajevossa muslimit ja kroaatit sotivat samalla puolella, kun taas Mostarissa he sotivat toisiaan vastaan. Bihacissa muslimit sen sijaan sotivat jopa keskenään. (Emt., 258–259.) Suurin ongelma Bosniassa oli kuitenkin serbitasavallan alue, joka vastusti Bosnian itsenäistymistä. Bosnian serbit pelkäsivät jäävänsä pysyvästi vähemmistöksi Bosniassa, jos ulkomaat tunnustaisivat Bosnian uudet rajat. Siksi Serbia tuki heitä sekä aseellisesti että taloudellisesti. (Emt., 254–255.)

Vuonna 1995 allekirjoitetussa Daytonin rauhansopimuksessa Bosnia jaettiin lopulta Bosnia-Hertsegovinan federaatioon ja Republica Srpskaan. Oli huomattavaa edistystä, että Bosnian muslimit hyväksyivät serbivähemmistön oikeudet ja Bosnian serbit hyväksyivät yhtenäisen Bosnian. (Emt., 267.) Sodan ihmiskohtaloista on monia arvioita. Sota vaati ainakin 200 000 ihmisen hengen ja 250 000 lähti pakolaiseksi muun muassa Eurooppaan. Sodan päättyessä kodittomia oli 850 000 ihmistä. (Emt., 268.)

Bosnian sodan päättyttyä itsenäisyyttä haluavassa Kosovossa yhteenotot albaanien ja serbiväestön kesken pahenivat, mikä johti Kosovon sotaan. Sota kärjistyi Naton pommituksiin vuonna 1999 koko Serbian alueella Kosovo mukaan lukien. Ilmahyökkäykset kestivät maaliskuun lopusta kesäkuun puoleen väliin asti ja niiden tarkoituksena oli lopettaa Kosovon albaaneihin kohdistunut syrjintä ja etninen puhdistus (Nikolić 2003, 63). Pommitukset kohdistuivat erityisesti armeijan ja hallituksen rakennuksiin, mutta myös siviilit joutuivat uhreiksi. Noin miljoonan ihmisen arvellaan paenneen pommituksia Kosovosta naapurimaihin. (Dauphinee 2003, 107.)

Pommitukset kohdistuivat Kosovon lisäksi erityisesti pääkaupunkiin Belgradiin. Pitääkseen yllä ihmisten taistelutahtoa Miloševićin hallitus järjesti öisin Belgradin silloilla konsertteja, jotka houkuttelivat ihmisiä ihmiskilviksi. Pian konsertit muuttuivat hiljaisiksi mielenosoituksiksi sekä hallitusta että Natoa vastaan. Pommitukset nähtiin Miloševićin valtakauden lopun alkuna (Daković 2004, 199, 204). Syksyllä 2000

Milošević hävisi vaalit ja luopui lopulta vallasta. Vuoden päästä hänet pidätettiin syyllisenä sotarikoksista ja vietiin Haagin tuomittavaksi. (Sell 2002, xiii.) Pian tämän jälkeen Jugoslavia-nimestä luovuttiin ja tilalle tuli valtio nimeltä Serbia ja Montenegro. (Rutanen 2002, 17.) Montenegron itsenäistyessä vuonna 2006 ja Kosovon itsenäistyessä vuonna 2008 Serbia supistui edelleen: nyt jäljellä on Serbian lisäksi enää autonominen alue Vojvodina Unkarin rajalla.

3.3 Serbian kauppasaarto ja hyperinflaatio

Serbia ja Montenegro (silloinen tynkä-Jugoslavia) asetettiin kauppasaartoon vuonna 1992 ja lopullisesti se päättyi vasta Miloševićin luovuttua vallasta vuonna 2000 (Šević 2002, 8). Kauppasaarron tarkoituksena oli painostaa Serbiaa lopettamaan väkivaltaiset konfliktit sekä ehkäistä mahdolliset uudet sodat. Kaikki tuonti ja vienti Serbiaan lopetettiin, serbialaisten edustus urheilukilpailuissa ja kulttuuritapahtumissa estettiin, kaikki tieteellinen, kulttuurinen ja tekninen tiedonkulku keskeytettiin ja rahansiirto ulkomailta kiellettiin. (Stedman 1998, 183.) Vaikka tarkoitus oli painostaa valtion johtoa, kohdistuivat vaikutukset silti tavallisiin kansalaisiin: peruselintarvikkeita jonotettiin aamusta lähtien ja bensa-asemien sijasta bensaa myytiin pimeästi kadulla. Lääkkeitä ei ollut saatavilla edes sairaaloissa. (Tešanović 2000, 60.)

Epävaka poliittinen tilanne jatkui kauppasaarrosta huolimatta. Sen sijaan että kauppasaarto olisi toiminut uusien konfliktien ehkäisijänä, se pikemminkin lujitti serbialaisten yhteisöllisyyttä ja vahvisti identiteettiä (Stedman 1998, 191). Negatiivisia sivuvaikutuksia sen sijaan tuli ilmi rikollisuuden lisääntyessä: kauppasaarto synnytti Serbiaan mafian, joka rikastui salakuljettamisella ja suojelurahoilla. Musta pörssi kukoisti ja salakuljetetun tavaran myynti oli monelle ainoa keino selvitä (Tešanović 2000, 17). Yksi kauppasaarron tarkoituksista oli Miloševićin vallan heikentäminen ja opposition nousun tukeminen. Kauppasaarto ei silti saanut Miloševićiä taipumaan rauhanneuvotteluihin, minkä ansiosta kauppasaartoa pidetäänkin osittain epäonnistuneena. (Stedman 1998, 187.)

Kauppasaarron vaikutukset Serbialle olivat silti katastrofaaliset. Serbian talous oli ollut huonossa kunnossa jo ennen kauppasaartoa, mutta tilanne pahentui entisestään, kun kaikki ulkomainen kaupankäynti sekä ulkomaalaisten investoinnit kiellettiin (Stedman 1998, 189). Tästä seurauksena oli dinaarin arvon romahtaminen ja hyperinflaatio. Pahasti velkaantunut, kauppasaarrettu Serbia alkoi painaa lisää rahaa menojensa kattamiseksi, mikä laski rahan arvoa entisestään. Inflaatio oli ollut korkea jo Jugoslaviassa: tammikuussa 1989 inflaatio oli 290 prosenttia ja joulukuussa vuotuinen inflaatiovauhti oli jo 2665 prosenttia. Ulkomaan velkaa Jugoslavialla oli 19 miljardia dollaria. Yritykset sitoivat palkat Saksan markkaan dinaarin käydessä lähes arvottomaksi. Vuoden lopussa dinaari sidottiin Saksan markkaan rahan uudistuksen myötä. Puolen vuoden päästä inflaatio alkoi kuitenkin taas kohota, josta seurasi massatyöttömyys. (Lautela & Palo 1992, 77–79.) Inflaatio oli niin hallitsematon, etteivät palkat ja eläkkeet riittäneet jokapäiväiseen elämiseen. Eläkeläiset vaativat eläkkeensä viikoittain, jotta heillä olisi edes jotain mahdollisuuksia taistella inflaatiota vastaan. (Rutanen 2002, 71.) Kaikki kaupankäynti hoidettiin käytännössä kuitenkin Saksan markoilla dinaarien sijaan.

Inflaatio muuttui hyperinflaatioksi vuonna 1992, jolloin kuukausittainen inflaatiovauhti oli 313 miljoonaa prosenttia. Tämä on historian toiseksi korkein ja toiseksi pisin inflaatiojakso koko maailmassa. (Dem, Mihailovici & Gao 2001.) Kahden vuoden ajan hinnat nousivat niin nopeasti, että raha oli käytännössä arvoton. Vaikka inflaatio saatiin parempaan hallintaan 1990-luvun puolessa välissä, Montenegro päätti ottaa Saksan markan viralliseksi valuutaksi dinaarin rinnalle uuden hyperinflaation pelossa. (Crampton 2002, 284.) Tämä oli ensimmäinen askel kohti Montenegron eroa Jugoslaviasta.

Työttömyys nousi 1990-luvun lopulla jopa 60 prosenttiin. Kauppasaarrosta johtuen Serbian oli mahdotonta saada taloudellista apua ulkomailta. Sodassa tuhoutuneet koulut ja infrastruktuuri saatiin korjattua maailmanpankin avustuksella vasta vuonna 2001. (State University 2012.) Kauppasaarrosta ja inflaatiosta toipuminen on ollut Serbiassa hidasta. Hyperinflaatio jätti serbialaisille pysyvät muistot epävakaina ajoista: vaikka Serbian dinaarin arvo onkin nykypäivänä vakaa, on palkat silti sidottu euroon. Myös työttömyys on pysynyt korkeana. Tilanne on silti vakautumassa: pyrkiminen Euroopan

Unionin jäseneksi on vaatinut viimeisimpienkin sotarikollisten toimittamisen Haagiin. Epävakaa talous, korruptio sekä etnisten ryhmien eriarvoinen kohtelu ovat silti jäsenyyden suurimpia ongelmakohtia.

4 TURBOFOLK ILMIÖNÄ

Jugoslavian hajoaminen synnytti Balkanille poliittista epävarmuutta ja yleisten arvojen katoamista. Yhteisen valtion hajotessa identiteetille yritettiin löytää uudenlaista pohjaa perinteistä ja kansallisesta historiasta. Perinteitä etsittiin myös musiikista. Yksi merkittävimmistä ilmiöistä 1990-luvun Jugoslaviassa oli turbofolk – musiikkilaji, joka oli sekä perinteitä kunnioittava että moderni. Turbofolkin laajasta suosiosta ja Serbian johdon myönteisestä suhtautumisesta johtuen sitä on jopa pidetty Miloševićin hallinnon ideologisena aseena, jonka avulla nuorisolle esiteltiin hallinnon toimia puolustavaa uuden aikakauden elämäntyyliä ja arvomaailmaa (Kronja 2004). Rikollisuus, seksismi ja materialismi olivat turbofolkin näkyvimpiä piirteitä, jotka vaikuttivat niin moraaliin kuin käyttäytymiseen. Suosio ei silti perustunut pelkästään sen edustamaan moderniin arvomaailmaan vaan myös musiikillisiin elementteihin, jotka tekivät kappaleista mieleenpainuvia ja viihdyttäviä.

Tässä luvussa esitellään turbofolkin syntyyn ja suosioon vaikuttavia tekijöitä sekä sille ominaisia musiikillisia piirteitä. Etenkin ulkomailla turbofolk on yhdistetty politiikkaan, mille pyritään löytämään perusteluita yhteiskunnallisesta kontekstista, esiintyjistä sekä sanojen ja musiikkivideoiden välittämistä sanomista. Tarkemman analyysin kohteena on yksi aikakauden legendaarisimmista kappaleista, Ceca *Beograd*, joka on tyypillinen esimerkki turbofolkista rakenteensa, sanoituksensa ja laulutyyliensä perusteella.

4.1 Synty ja suosio

Turbofolk on Balkanilla 1990-luvulla suuren suosion saavuttanut musiikin tyyli, joka kiteyttää musiikin muotoon vuosikymmenen aikana tapahtuneet konfliktit sekä muutokset arvomaailmassa. Turbofolk vaikuttaa voimakkaasti vielä tämänkin päivän serbialaisessa popmusiikissa johtuen sen tyypillisimmästä piirteestä: perinteisten elementtien yhdistämisestä länsimaiseen popmusiikkiin. Turbofolk ei silti ole pelkästään musiikkia, vaan ilmiö, joka vaikutti niin arvoihin kuin pukeutumiseenkin.

Turbofolk sai tavan suosion kaikkialla Balkanilla, mutta sen varsinainen keskuspaikka sijaitsi Serbiassa (Cvetanović 2010, 133). Musiikin rajat ylittävästä suosiosta kertoo se, että 1990-luvulla turbofolkia kuunneltiin sekä Kroatiassa että Bosnia-Hertsegovinassa – maissa, jotka olivat sodassa Serbian kanssa. (Burton 1999, 273.) Serbialainen turbofolk olikin ainoa serbialainen tuote, joka oli sodan jälkeen haluttua maissa, jotka olivat olleet sodassa Serbian kanssa (Ćirjaković 2004). Balkanilla sodan aikana työskennellyt suomalainen toimittaja mainitsi turbofolkin käydessään Belgradissa vuonna 1993: hänen mukaansa muutamista avoinna olevista kahviloista kuului ”omituista traditionaalisen kansanmusiikin ja rockin sekamelskaa”, joka myöhemmin selvisi turbofolkiksi (Rutanen 2002,64). Turbofolkin suosiosta kirjoittaa myös serbialainen kirjailija Jasmina Tešanović (2000, 120), joka kertoi Naton pommittaman Belgradin olleen iltaisin täysin pimeä ihmisten tanssiessa kynttilänvalossa koväänisen musiikin tahtiin.

Turbofolkin synty sijoittuu 1990-luvun alkuun, jolloin popmusiikki jakautui kolmeen genreen: uuteen kansanmusiikkiin,³ turbofolkiin sekä elektroniseen tanssimusiikkiin. Uusi kansanmusiikki, joka sai vaikutteita muun muassa turkkilaisesta ja kreikkalaisesta musiikista esimerkiksi rytmin ja laulutyylin osalta, juontaa juurensa 1960-luvun Jugoslaviasta. Sen suosio säilyi 1990-luvulle asti, jolloin tyyliin fuusioitui länsimaisia piirteitä muun muassa hip hopista ja elektronisesta tanssimusiikista muodostaen täysin uuden musiikkilajin: turbofolkin. Sekä turbofolk että elektroninen tanssimusiikki tulivat tutuksi 1990-luvun taitteessa. Niiden tuotanto ja jakelu oli samankaltaista: länsimaisten kappaleiden imitointi tai suora kopiointi oli yleistä, ja tämän lisäksi molemmat tulivat tunnetuiksi musiikkitelevisioiden kautta. Ainoana musiikillisena erona voidaankin pitää vain laulutyyliä: turbofolkille tyypillinen laulutyyli oli peräisin uudesta kansanmusiikista,⁴ kun taas elektronisessa tanssimusiikissa laulutyyli ei poikennut länsimaisesta tyylistä. (Kronja 2004.) On usein kuitenkin vaikeaa tehdä rajanvetoa elektronisen tanssimusiikin ja turbofolkin välille. Monesti turbofolkiksi lasketaankin kaikki Serbiassa tuotettu 1990-luvun tanssittava popmusiikki huolimatta siitä, ovatko piirteet peräisin länsimaisesta vai omasta perinnesmusiikista. Tästä kertoo turbofolk-

³ Vapaa suomennos. Alkukielellä: ”novokomponovana narodna muzika”

⁴ Uuden kansanmusiikin tyypillinen laulutyyli oli peräisin Turkista, jossa laulutyyliä kutsutaan nimellä arabeski (Kronja 2004).

käsitteen laajuus: turbofolkia ei ole vain musiikki, vaan myös se, mitä musiikki edustaa ja mikä sen sanoma on.

Perinnesäveltäminen Serbiassa on tapahtunut esimerkiksi länsimaihien verrattuna poikkeavalla tavalla: kappaleet ovat pikemminkin yökerhoissa soitettavia hittejä kuin perinteisiä arvoja edustavaa kansanmusiikkia. Useimmiten turbofolk on perinteisillä balkanilaisilla soittimilla maustettua musiikkia, joka tyypillisimmin kertoo rakkaudesta tai sen puutteesta. Nimensä mukaisesti se on teknon ja kansanmusiikin risteytys⁵ eli sekoitus länsimaista tanssimusiikkia, rockia ja jopa soulia yhdistettynä serbialaiseen perinnesäveltykseen (Burton 1999, 274). Tärkeintä on erityisesti tarttuva kertosäe (Golemović 2010, 81), joka muistuttaa usein läheisesti länsimaisia eurodance-hittejä; moni kappale onkin suora käänös länsimaisesta kappaleesta. Turbofolkilla on myös yhteyksiä rock-musiikkiin, mutta sillä ei ole samanlaista kapinoivaa statusta kuin rock-musiikilla, vaan turbofolk on yleisesti hyväksyttyä musiikkia (Slavkova 2010). Tästä johtuu turbofolkin laaja suosio Balkanilla ja sen dominoiva asema syrjäytettyään rock-musiikin lähes kokonaan 1990-luvun alussa.

Musiikillisten piirteiden lisäksi turbofolkia ilmiönä voidaan tutkia monessa eri kontekstissa: sitä voidaan tarkastella sekä yhteiskunnallisesta, historiallisesta että kulttuurisesta näkökulmasta. Turbofolkin kulta-aikaa oli 1990-luku, jolloin yhteiskunnalliset kriisit ja poliittinen ilmapiiri kadottivat perinteiset arvot (Cvetanović 2010, 139–140). Esimerkkinä tästä on suhtautuminen rahaan: vaikka turbofolkin suosio oli huipussaan pahimman inflaation aikana, musiikkivideoissa laulajat ajelivat luksusautoillaan merkkivaatteet päällä. Turbofolkin sanottiinkin edustavan kaikkea, mitä sota Serbialle aiheutti: salakuljetuksesta johtunutta äkkirikastumista ja lisääntyntä rikollisuutta (Higginbotham 2004). Musiikkivideoilla nähty yltäkylläinen elämä heijasti yhteiskunnan muuttuvia arvoja ja näytti rikkauden tavoittelun – keinolla millä hyvänsä – ihailtavana ja hyväksyttävänä saavutuksena.

Turbofolkilla oli oma visuaalinen estetiikkansa, joka näkyi erityisesti musiikkivideoilla. Esiintyjistä suurin osa oli niukkoihin vaatteisiin pukeutuneita naisia, minkä takia

⁵ Turbofolk-termin keksi montenegrolainen artisti Rambo Amadeus, joka alun perin käytti termiä sarkastisessa mielessä. Turbo-sana symbolisoi teknoa ja folkilla tarkoitetaan kansanmusiikkia. (Gordy 1999, 114.)

turbofolkia pidetäänkin yleisesti seksistisenä musiikkina. Tällä oli suuri vaikutus arvomaailmaan ja jopa pukeutumiseen. Turbofolkia kuuntelevia, Diesel-vaatemerkin tyyllisesti pukeutuneita miehiä kutsuttiin dizelaseiksi. He edustivat macho-kulttuuria parhaimmillaan. Myös naisten pukeutuminen muuttui musiikkivideoiden myötä. (Mitchell 2005, 50.) Vaikka turbofolkin edustama elämäntyyli voidaankin nähdä todellisuudesta pakenemisena, eskapismina, oli uhmakas optimismi yksi sen suosion syistä sodan keskellä.

Turbofolkin ymmärtämisessä pitää myös ottaa huomioon perinteet sekä sen symbolit ja niiden merkitys yksilölle. Turbofolkin merkitys voidaan nähdä metaforana perinteen ja modernin välivaiheessa 1980- ja 1990-luvun taitteessa. Sillä oli tärkeä rooli myös identiteetin korostajana kansallisvaltion syntyvaiheessa. Ei ollut sattumaa, että yksinkertaisen popmusiikin ja perinnesävelmusiikin risteytyksestä tuli suosittua 1990-luvun Serbiassa. Sen avulla hajoavan Jugoslavian kansalainen pystyi määrittelemään uudelleen sekä kansallisen, etnisen, poliittisen että henkilökohtaisen identiteetin. (Slavkova 2010.) Turbofolkin suosiota voidaan selittää myös sillä, että sen sisältämät kansanomaiset elementit olivat jo entuudestaan tuttuja. Serbialainen kansanmusiikki on kuulunut kiinteänä osana häihin, syntymäpäiviin ja illanviettoihin. Rock-musiikki, joka oli ennen turbofolkin syntyä suosittua nuorisomusiikkia, ei koskaan saavuttanut samaa statusta kuin turbofolk juuri siksi, että se ei alun perin kuulunut serbialaiseen kulttuuriin. (Gordy 1999, 128.) Rock-musiikki oli siis kulttuurille ulkopuolista musiikkia, kun taas turbofolk löysi heti oman paikkansa kansanomaisten elementtensä ansiosta.

4.2 Turbofolk ja politiikka

Jo turbofolkin synnyn ajankohdan takia, on otettava huomioon ulkomusiikilliset tekijät, jotka turbofolkiin ovat vaikuttaneet. Tarastin (2003, 274) mukaan musiikki, joka yhdistelee synkreettisesti eri kulttuureja, ei ole uskollinen yhdellekään, vaan kadottaa juurensa. Toisaalta voidaan pohtia, onko olemassakaan kulttuuria, jota voidaan kutsua alkuperäiseksi. Kulttuurin kehittymiseen vaikuttavat sekä yksilön toiminta, historiallinen viitekehys että sosiaalinen kontrolli (Geertz 1973, 52). Kulttuuri on siis

yhdistelmä erilaisia historiallisesti muodostuneita toimintatapoja ja näin ollen mitään täysin autenttista kulttuuria ei voi siis olla olemassa. Kulttuuri – kuten myös musiikki – ovatkin erilaisten perinteiden fuusioita, jotka saavat uusia merkityksiä eri konteksteissa. Jos yhdistellään perinnesiikkoa länsimaiseen musiikkiin, musiikin merkitys on eri verrattuna siihen, mitä se aiemmin on ollut. Turbofolk nähdäänkin usein poliittisessa kontekstissa tai muuttuneiden arvojen edustajana sen sijaan, että se edustaisi suoraan perinteisiä tai länsimaisia arvoja. Poliittinen konteksti nähdään kuitenkin eri valossa riippuen siitä, kenen näkökulmasta asiaa tarkastellaan.

Serbiassa musiikkia – muiden kulttuurimuotojen ohella – pidettiin sota-aikana mielialan kohottajana: mielialaa pyrittiin piristämään muun muassa päiväsaikaan järjestetyillä ilmaiskonserteilla. Myös teatterit siirsivät esityksensä iltapäiviin, koska iltaisin kaupungit pimennettiin. (Rutanen 2002, 203.) Länsimaissa turbofolk nähtiin kuitenkin usein propagandana. Amerikkalainen toimittaja Louise Branson (1995) kirjoitti turbofolkin olevan perinteitä ja rockia yhdistelevää propagandamusiikkia, jossa ihailaan serbialaisia sotapäälliköitä ja voimistetaan kansallista identiteettiä. Näin värikkääseen tulkintaan tosin saattoi vaikuttaa tieto Miloševićin hallinnon tiukasta kontrollista, joka kattoi niin turbofolk-kappaleiden tuottajat, musiikkivideoiden ohjaajat kuin musiikkivideoita näyttävät uudet tv-kanavat (Kronja 2004). Koko media oli käytännössä Miloševićin hallinnassa. Vaikka nationalistien musiikista saatettiin ottaa lainauksia, joskin ironisessa mielessä (Burton 1999, 274), turbofolkissa ei silti suoranaisesti ole viitteitä poliittisista tarkoituspäristä. Turbofolk oli kuitenkin selvästi yhteydessä ajan poliittiseen suuntaukseen. Tästä kertoo muun muassa se, kuinka turbofolkin omaksuma hiphop koki huippuhetkensä samaan aikaan historiallisesti merkittävän aikakauden kanssa: juuri ennen Jugoslavian hajoamista, Bosnian sodan päätyttyä sekä Miloševićin valtakauden päättymisen jälkeen. (Cvetanović 2010, 132–134.) Voidaankin ajatella, että musiikki on ollut apuna siirryttäessä uuteen ajanjaksoon, jolloin menneisyydestä luopuminen on ollut helpompaa.

Yksi syy siihen, miksi turbofolk nähtiin usein nationalistisen sanoman levittäjänä (Slavkova 2010), johtui osittain yhdestä turbofolkin suurimmista supertähdistä, jolla oli poliittisia yhteyksiä aviomiehensä kautta. Serbialaisen sotarikollisen Željko Ražnatovićin eli Arkanin vaimo Ceca oli jo ennen naimisiinmenoa kuuluisa pop-tähti

Balkanilla. Pian naimisiinmenon jälkeen hänestä tuli nationalisti (Tešanović 2005) ja Arkanin pyrkiessä politiikkaan, Ceca kehotti fanejaan muun muassa liittymään miehensä luomaan poliittiseen puolueeseen (Slavkova 2010). Ceca nähtiin niin seksisymbolina, patriootin puolisona kuin äidillisenä hahmona Serbian kansalle (Kronja 2004). Uskollisena nationalistina hän esiintyi 1990-luvun lopulla muun muassa Naton vastaisessa konsertissa (Burton 1999, 274). Vaikka Cecan aatemaailma nähdään selvästi poliittisena, hänen suosionsa ei silti tähänkään päivään mennessä ole hiipunut. Hänen miehensä Arkan sen sijaan joutui poliittisen murhan uhriksi vuonna 2000 (Rutanen 2002, 206). Cecan musiikin suosiosta kertoo silti se, että suosittu bosnialainen lauluntekijä ja laulaja Dino Merlin teki Bosnian sodan aikana Cecalle hitin *Beograd*. Poliittisista syistä hän ei kuitenkaan voinut myöntää tätä kuin vasta lähes kaksi vuosikymmentä myöhemmin; olivathan Bosnia ja Serbia tuohon aikaan sodassa keskenään (Nadlanu 2011). Poliittisista yhteyksistään huolimatta Cecan musiikki on aina ollut ja on vielä tänäkin päivänä suosittua sekä Serbiassa että Serbian naapurimaissa.

Yhtenä esimerkkinä turbofolkin poliittisista yhteyksistä sekä kappaleen että musiikkivideon osalta voidaan nähdä yhtyeen Tap011 kappaleessa *Pekara*. Kappale on serbiankielinen versio Ini Kamozen kappaleesta *Here Comes The Hotstepper* ja musiikillisesti siihen ei ole lisätty serbialaiselle kansanmusiikille tyypillisiä piirteitä. *Pekara* tarkoittaa leipomoa, jonka leipomotuotteista ja toiminnasta kappale huumorisävytteisesti kertoo. Sanoituksissa on silti nähtävissä merkityksiä, joita tuskin voidaan selittää pelkästään sopivalla loppusoinnulla. Kertosäkeessä lauletaan, että ”syömme mieluummin burekia kuin Big Macia”,⁶ mikä voidaan ymmärtää oman perinnepiiraan suosimisesta amerikkalaisen hampurilaisen sijaan. Yhdysvallat ei sotaisalla vuosikymmenellä ollut suuressa suosiossa, mistä kertoo muun muassa McDonald’s-ravintoloiden joutuminen toistuvasti vandalismin kohteeksi (Kratovac 1999).

Silti sanoituksia enemmän huomiota herättää kuitenkin musiikkivideo (liite 1), joka on kuvaus kadulla olevasta leipomokärrystä, tummaihoiseksi maskeeratuista leipureista sekä tanssivasta, nälkäisestä asiakaskunnasta. Kohdassa, jossa lauletaan kaikkien

⁶ Vapaa suomennos. Alkukielellä: ”Bolje burek bego Big-Mek”

tyttöjen pitävän leivän tuoksusta, kuvataan autoa, josta astuu ulos kaksi sukkanauhoihin ja vaaleansinisiin YK-paitoihin ja -kypäriihin pukeutunutta rauhanturvaajatyttöä, joita miesleipurit alkavat nipistellä takapuolesta. Videon lopussa miesleipurit lähtevät paikalta rauhanturvaajat kainalossa pettyneiden naisleipureiden heitellessä leipäpaloja heidän päälleen. Ottaen huomioon, että sekä kappale että video ovat vuodelta 1995, jolloin Bosnian sota päättyi Serbialle epätoivottuun lopputulokseen, rauhanturvaajien pilkkaaminen musiikkivideolla saattoi hyvinkin herättää Serbiassa haluttua huomiota. Rauhanturvaajat olivat tuttu näky televisiossa ja serbian kielessä heistä käytettiin yleisesti nimeä ”sinikypäret”.⁷ Tyttöjen seksististä asuvalintaa tuskin voi selittää pelkästään naisten seksuaalisella roolilla yleisesti, koska jopa rohkeimmilla turbofolk-videoilla nähtyihin naisten asuvalintoihin nähden sukkanauhat, paita ja kypärä arkiasuna, ovat yliampuva yhdistelmä. Tätä tuskin voidaan pitää humoristisena sattumana etenkin, kun ottaa huomioon, että sama yhtye lauloi Mirjana Miloševićin, Slobodan Miloševićin vaimon, JUL-puolueen vaalikampanjassa seuraavana vuonna (Novaković 2009). Video on silti harvinainen poikkeus turbofolk-musiikkivideoiden joukossa, koska näin suoria viittauksia ajan poliittisiin tapahtumiin ei muilla videoilla ole.

Vaikka turbofolkin poliittisia yhteyksiä ei voi suoranaisesti kieltää, on silti otettava huomioon myös ajallinen konteksti. Perinteitä ja modernia yhdistelevä musiikki oli suosittua erityisesti Länsi-Euroopassa, josta turbofolk sai suurimmat vaikutteensa. Perinnesäveltäminen yhdistäminen popmusiikkiin oli suosittua monissa maissa ja muun muassa intialaisvaikutteisista pop-kappaleista tuli kansainvälisiä hittejä ympäri maailmaa. Turbofolkin voidaan ajatella seuranneen siis länsimaissakin vallinnutta etnisen ja länsimaisen musiikin fuusiota. Turbofolk voidaankin nähdä sekä itsenäisenä musiikkityylinä että poliittisesta näkökulmasta: hallinnon keinona pitää kansa uskollisena leipää ja sirkushuveja -taktiikalla. Turbofolkin kohderyhmänä oli erityisesti nuorisot, joka pystyttiin sodan aikana pitämään olosuhteisiin nähden tyytyväisenä – sekä myös Miloševićin hallintoa kohtaan rauhallisena – ilmaiskonserttien ja musiikin avulla, eikä heillä näin ollen ollut kiinnostusta meneillä olevaan poliittiseen kriisiin. Vaikka Miloševićin hallinto saattoikin hyötyä perinteistä serbialaista kansanmusiikkia

⁷ Vapaa suomennos. Alkukielellä: ”plavi slemovi”.

hyödyntävästä turbofolkista, saattoi poliittisista yhteyksistä olla turbofolkille musiikkityylinä kuitenkin enemmän haittaa kuin hyötyä: ilman Miloševićia turbofolkista olisi voinut tulla laadukkaampaa ja suositumpaa myös Balkanin ulkopuolella (Ćirjaković 2004), kuten samaan aikaan muusta etnisiä ja länsimaisia piirteitä yhdistelevästä musiikista ulkomailla. Turbofolkin imago kärsi kuitenkin Serbian sotaisasta historiasta, eikä sen suosio levinnyt naapurimaita ja ulkomaille muuttaneita balkanilaisia pidemmälle.

4.3 Esimerkkikappale: *Beograd*

Valaisevana esimerkkinä turbofolkista on vuonna 1994 ilmestynyt Dino Merlinin säveltämä *Beograd*, joka on yksi Cecan tunnetuimmista hiteistä. Noin kolmen ja puolen minuutin mittainen kappale on tyypillistä melankolista turbofolkia. Taustalla soittavan yhtyeen kokoonpanoon kuuluvat rummut, basso, kitara ja koskettimet – ei siis turbofolkiin usein liitettyjä perinnesoittimia. Kappale muistuttaa läheisesti suomalaista iskelmämusiikkia. Jugoslavialaiset iskelmät ovat tulleet suomalaisille tutuiksi muun muassa levy-yhtiö Unirecordsin artistien kautta. Esimerkiksi useat Laura Voutilaisen, Isto Hiltusen ja Janne Hurmeen kappaleista ovat käännöksiä jugoslavialaisista hiteistä.

Kappaleen muotorakenne on yksinkertainen intro-A-B-A-B-välisoitto-B-B, jossa sointuihin perustuva pitkä intro soitetaan koskettimilla rumpujen tullessa viimeisen tahdin aikana mukaan. A-osa sisältää vain neljä eri sointua, mutta erikoiseksi sen tekee tahtilajien muutokset: 4/4, 2/4, 2/4, 2/4, 4/4. Kertosäe on kokonaisuudessaan 4/4-tahtilajissa ja tätä kolmen soinnun (Gm, A, Dm) toistoa soitetaankin lähes puolet kappaleen pituudesta loppuhäivytykseen asti. Varsinaista C-osaa kappaleessa ei ole, vaan sen virkaa toimittaa koskettimilla soitettu välisoitto, jonka pohjalla soitetaan kertosäkeestä tuttua sointukuviota.

Kappaleen tempo on 62 iskua minuutissa ja tasainen rumpukomppi onkin yksi kappaleen tunnusomaisimpia tekijöitä. D-mollissa kulkevan kappaleen kertosäe on tunnelmaltaan melankolinen melodian liikkussa asteittain neljän sävelen väliä

(nuottiesimerkki 1). Kappaleen loppuosassa kertosäettä toistetaan yksinkertaisemmassa muodossa lopun häivytykseen asti.



Nuottiesimerkki 1. Kertosäe kappaleesta *Beograd*.

Musiikillisesti turbofolkiksi kappaleen tekee erityisesti Cegan laulutyyli, joka on tyypillinen serbialaiselle kansanmusiikille. Laulutyyli on ominaista voimakas vibrato ja melodian koristelu korukuvioilla. Kertosäkeen lisäksi toinen säkeistö on laulettu moniäänisesti Cegan laulaessa kaikki stemmat. Kappale on tunteellisesti laulettu, mikä on Cecalle ominaista; kieltä taitamattomallekin tulee selväksi kappaleen surullinen tunnelma. Perinteinen laulutyyli oli yksi Cegan vahvuuksista länsimaisen musiikin valloittaessa musiikkimarkkinoita 1990-luvulla. Voimakas ja persoonallinen lauluääni onkin melodian lisäksi yksi kappaleen suosion syistä.

Vaikka kappale onkin muotorakenteeltaan ja melodialtaan yksinkertainen, se on silti tunnelmaltaan mieleenpainuva. Kappale kertoo päätyneestä rakkaustarinasta, jota laulaja muistelee sydän särkyneenä. Kaikki asiat muistuttavat häntä rakkaastaan, jonka hän tietää olevan jo toisen naisen kanssa. Lopussa laulaja toistaa muistojen rikkovan hänet ja toivoo Belgradin lohduttavan häntä. Sanat ovat tyypillistä turbofolkia epätoivoisesta rakkaudesta ja mustasukkaisuudesta. Kappaleen nimeäminen Serbian (ja silloisen Jugoslavian) pääkaupungin mukaan voidaan kuitenkin nähdä myös poliittisena viestinä sodan keskellä: sodan käännteistä huolimatta Belgrad pysyi turbofolkin keskuspaikkana ja niin ikään vahvana ja lohdutusta tarjoavana kaupunkina.

Belgradin vahvaa imagoa tukee myös kappaleesta tehty musiikkivideo (liite 2). Musiikkivideon on ohjannut makedonialais-serbialainen Dejan Milićević, joka on yksi tunnetuimmista turbofolk-musiikkivideoiden ohjaajista. Videon kohtaukset myötäilevät

tarkasti kappaleen muotorakennetta. Kappaleen introssa kuvattava mies paljastuu ensimmäisen kertosaäkeen alkaessa laulajan ikävöimäksi rakastajaksi. A-osa esittelee laulajan lisäksi tapahtumapaikan, Belgradin, joka käy ilmi videolla nähtävistä lukuisista nähtävyyksistä. Kertosäkeen aikana vuorottelevat päällekkäiset kuvat sekä laulajasta että tämän ikävöimästä miehestä, mikä jatkuu seuraavaan kertosaäkeeseen asti. Juuri ennen toista kertosaettä kuvataan suihkussa olevaa miestä hakkaamassa nyrkeillä seinään, minkä katsoja voi olettaa kuvaavan laulun sanoista selväksi käyvää mustasukkaisuutta. Sekä laulaja että mies ikävöivät toisiaan, mikä käy ilmi sekä sanoista että välisoiton aikana miehen poskelle vierähtävästä kyyneleestä. Lopussa toistettavassa kertosaäkeessä rakastavaiset kohtaavat jälleen toisensa jalkapallostadionilla ja näin tarina päättyy onnellisesti.

Rakkaustarinalle perustuvaa juonta merkittävämpänä voidaan kuitenkin nähdä videon visuaalinen ilme sekä sen ikonografiset merkitykset. Andrew Goodwin (1992, 86) esittää kolme tapaa musiikkivideon visualisoinnille: kuvittaminen, laajentaminen ja irrottaminen. Kuvittamisella tarkoitetaan musiikkivideon tapahtumien yhteensopivuutta kappaleen lyriikoiden kanssa. Laajentamisella musiikkivideo esittää uusia merkityksiä, jotka eivät ole sanoituksen kanssa vastakkaisia, mutta tuovat lisää merkityksellisiä kerroksia. Musiikkivideolla voidaan myös esittää kohtauksia, jotka eivät liity sanoitukseen. Kohtaukset ovat irrallisia eivätkä liity itse kappaleeseen. (Emt., 86–88.)

Musiikkivideon *Beograd* visuaalinen ilme voidaan nähdä merkityksiä laajentavana. Vaikka kappaleen sanoitukset olisivat tarjonneet vaihtoehdon myös kuvittaa esimerkiksi kohtaa, jossa laulaja kertoo miehen olevan jo toisen naisen kanssa, videolla kuvataan silti miestä, joka on suihkussa. Sanoitukset eivät myöskään vihjaa onnelliseen loppuun, mutta silti videolla rakastavaiset päätyvät yhteen. Musiikkivideo ja kappale kertovatkin itsenäisinä teoksina eri tarinaa.

Toisaalta musiikkivideon voi ajatella tuovan kappaleeseen selityksiä ja ratkaisuja, jotka kappaleen sanoituksessa olisivat jääneet arvoituksiksi. Kappaleen näkökulma on pelkästään laulajan, mutta videolla rakkaustarina näytetään molempien näkökulmasta, mikä saa katsojan huomaamaan, että miehen sydänsuru oli yhtä suuri kuin laulajan. Musiikkivideo ja kappale täydentävät siis toisiaan: ilman musiikkivideota kappale olisi jäänyt surullisesti päättyneeksi rakkaustarinaksi.

Symboleita tai symbolisia tulkintoja mahdollistavia kohtauksia musiikkivideolla on runsaasti. Video on kuin matkaopas Belgradista Ceca laulaessa kuuluisimpien nähtävyyksien edessä ylellinen turkki päällään. Videolla nähdään niin Pyhän Savan katedraali, Kalemegdanin linnoitus kuin Belgradin kansallisteatterikin (kuva 1). Kuvauspaikat selittyvät osittain jo Serbian pääkaupungin mukaan nimetyllä kappaleella, mutta ottaen huomioon videon tekoajankohdan keskellä Bosnian sotaa, kohtaukset voidaan nähdä myös patrioottisina ja yhteisöllisyyttä lisäävänä.



Kuva 1. Belgradin nähtävyyksiä musiikkivideolla *Beograd*.

Kirkot ja ristit ovat videolla näkyvästi esillä, minkä voidaan ajatella korostavan serbialaisten identiteetille tärkeää ortodoksiuskontoa (kuva 2). Tämä oli merkityksellistä juuri sodan aikana Serbian sotiessa sekä Kroatian katolilaisten että Bosnian muslimien kanssa.



Kuva 2. Uskonnolliset viittaukset musiikkivideolla *Beograd*.

Poliittisia yhteyksiä videolla voidaan nähdä kohtauksessa, jossa Ceca katsoo ohikulkevaa junaa Vukov Spomenik -nimisellä asemalla (kuva 3). Slobodan Milošević avasi ylelliseltä näyttävän aseman videon ilmestymisen aikoihin 1990-luvun puolivälissä. Asema on osa Belgradin vuosikymmeniä kestänyttä metroprojektia, joka keskeytyi muun muassa kauppasaarron takia.



Kuva 3. Vukov Spomenik -metroasema musiikkivideolla *Beograd*.

Poliittisena viittauksena voidaan nähdä myös videon lopulla nähtävä belgradilaisen jalkapallojoukkueen Red Starin kotistadion. Laulajan ikävöimä mies kuvataan Rocky Balboa -tyylisenä ninjana, jonka auringonlaskussa tapahtuvaa treenausta näytetään Cecan ohella videon päättyessä rakastavaisten onnelliseen syleilyyn stadionilla (kuva 4). Stadionin valinta tuskin on sattumaa ottaen huomioon, että Cecan mies Arkan johti 1990-luvun alussa Red Starin faniklubia, jonka jäseniä liittyi myöhemmin Arkanin sotarikoksia tehneeseen paramilitaariseen armeijaan (Oberschall 2007, 19).



Kuva 4. Treenaava mies musiikkivideolla *Beograd*.

Videolla esiintyvän miehen voidaan ajatella edustavan turbofolk-kulttuurille tyypillistä machoa, joka on lihaksikas ja jopa hieman vaarallinen. Seksististen turbofolk-videoiden vastaisesti videolla esineellistetäänkin naisen sijasta mies, mikä luo vaikutelman Cecasta voimakkaana naishahmona. Mahtipontinen kappale tukee vahvaa naiskuvaa, joka on Cecalle äitihahmona ja patrioottina imagollisesti tärkeää. Ceca voidaan siis nähdä feministisenä hahmona, joka ei videolla tuo esille seksuaalisuuttaan vaan voimaa ja vallankäyttöä.

Musiikkivideo kuvastaa hyvin turbofolkin aikakautta sekä visuaalisella ilmeellään että symbolisilla viittauksillaan. Musiikkivideo on epäilemättä tehty sotaisa aikakausi huomioiden sisällyttämällä videolle useita patrioottisia piirteitä. Vaikka video poikkeakin seksittömyydellään tyypillisistä turbofolk-videoista, se vihjaa silti rikkautta

ihannoivasta arvomaailmasta muun muassa Cekan asuvalinnoilla: Ceca on pukeutunut ylelliseen turkkiin ja kultaisiin koruihin aikakaudella, jolloin suurin osa ihmisistä jonotti leipäjonoissa. Siksi musiikkivideon korkeatasoisuus yllättää: videota ei ole tehty pienellä budjetilla. Tämä herättääkin kysymyksen siitä, ketkä videon tekoa ovat rahoittaneet, mikä tuo musiikkivideolle vielä lisäpohdintaa poliittisista kytköksistä.

5 TUTKIMUKSEN TOTEUTTAMINEN

Tutkimuksen pääpaino on haastatteluissa, joiden avulla tutkimusaihetta pyritään ymmärtämään ja tulkitsemaan. Tutkimusmetodi on hermeneuttis-fenomenologinen, joka mahdollistaa subjektiivisen näkökulman tutkimusaiheeseen. Fenomenologisen suuntauksen mukaan henkilökohtainen kokemus on ainoa täysin luotettava tiedonlähde. Tällöin tiedon tuottaminen perustuu inhimilliseen kokemukseen ja havainnointiin. Hermeneutiikalla sen sijaan tarkoitetaan tulkitsemista. Tutkimusmetodista johtuen tutkimus toteutettiin tapaustutkimuksena. Tutkimustieto saatiin haastatteleamalla ihmisiä ja haastattelutuloksia analysoimalla.

Hermeneuttis-fenomenologisen tutkimusmetodin lisäksi luvussa on kuvattu haastattelumetodin valintaa sekä haastatteluprosessia haastateltavien valinnasta haastattelutilanteisiin. Tutkimuksen luotettavuutta ja eettisyyttä pohditaan erityisesti tutkimusaiheen arkuudesta johtuen. Luotettavuus korostuu lähdekirjallisuuden valinnan lisäksi haastattelumateriaalin hyödyntämisessä ja tulkinnassa. Tämän lisäksi pohditaan myös subjektiivisuuden ja objektiivisuuden ongelmakohtia tutkimusaiheeseen sekä omaan positioon liittyen.

5.1 Hermeneuttis-fenomenologinen tutkimusmetodi

Hermeneuttis-fenomenologinen näkökulma on tutkimusmetodi eli tapa, jolla ilmiötä lähestytään. Tavoitteena on tehdä ilmiöstä ymmärrettävä viitekehyksen huomioivan tulkinnan avulla. Tutkimusmetodi sisältää kaksi eri näkökulmaa, jotka täydentävät toisiaan. Fenomenologia on tieteenfilosofinen suuntaus, joka on kiinnostunut ihmisten ja ilmiöiden tutkimisesta (Metsämuuronen 2008, 18). Hermeneutiikka taas pyrkii tutkimuskohteen mahdollisimman oikeaan tulkintaan ja ymmärtämiseen (Mäkinen 2005, 101). Fenomenologia saa siis tietonsa inhimillisestä kokemuksesta hermeneutiikan pyrkiessä tulkitsemaan sitä tehden ilmiöstä ymmärrettävän.

Fenomenologialla on pitkä perinne filosofian historiassa, joka kärjistyi 1900-luvulla tärkeimpien vaikuttajien, Husserlin ja Heideggerin väittelyyn olemisen ontologiasta. Heideggerin mukaan fenomenologia tarkoittaa ensisijaisesti metodikäsitettä. Tällä tarkoitetaan sitä, ettei fenomenologia pyri selittämään, mitä kohde on, vaan kysymys on kohteen miten-luonteesta; kyse on siis tutkimustavasta. Kirjaimellisesti käännettynä fenomenologia tarkoittaa tiedettä ilmiöstä. Se ei silti ilmoita tutkimuksensa kohdetta eikä luonnehdi kohteen sisältöä. (Heidegger 2000, 50, 58.) Husserlin mukaan fenomenologia sen sijaan haluaa saavuttaa filosofisen tietonsa ennako-oletuksitta ainoastaan niin, mikä voidaan henkisesti nähdä ja käsittää (ks. esim. Hermann 1998, 107). Fenomenologian tärkein päämäärä onkin korostaa ennakkoluulottomuutta ja tutkimuskohteen lähestymistä ilman odotuksia. On myös vältettävä tutkittavien muuttamista määrällisiksi: ilmiötä pitäisi tutkia sellaisena kuin se ilmenee oivaltavan havainnoinnin avulla. (Varto 1992, 86–88.) Fenomenologisen kuvauksen metodinen mieli on tulkintaa. Näin fenomenologia viittaa hermeneutiikkaan, jolla tarkoitetaan tulkitsemistoimintaa. Tulkitseminen perustuu Heideggerin mukaan ymmärtämiseen, jolloin tietoisuus on kaiken lähtökohta. (Heidegger 2000, 61, 198.) Tulkinta itsessään ei kuitenkaan ole tutkimuksen tavoite vaan väistämätön seuraus (Rouhiainen 2010).

Hermeneuttis-fenomenologisen tutkimuksen periaatteena on inhimillinen kokemus ja elämismaailma tutkimuskohtena. Yksilön kokemus on ainutkertainen ja tutkimuskohteelle on oltava avoin: sitä ei voi ennalta määritellä, vaan tutkimuskohde pitää kohdata sellaisena kuin se itsessään on tai kuin se ilmenee maailmassa. Kaikkia kokemuksia pidetään oikeutettuna tutkimuskohtena, jolloin korostuu tutkijan sensitiivisyys ja eettisyys tutkittavia subjekteja ja muodostunutta aineistoa kohtaan. (Rouhiainen 2010.) Tutkimukseen kuuluu myös havainnointi. Siksi järjestelmällisesti kerätyt havaintoaineistot ovat tärkeä osa fenomenologista tutkimusta (Judén-Tupakka 2007, 85). Hermeneuttisen kehän mukaisesti on ymmärrettävä konteksti, josta asia on peräisin sekä asiakokonaisuus, joka heijastelee kontekstia (Eräsaari 2007, 155). Tästä seuraa tulkinnan monimuotoisuus ja jatkuva peilaaminen teoreettiseen viitekehykseen. Ilmiötä ei siis voida tutkia ilman, että otetaan huomioon ympäristö ja konteksti, jossa ilmiö vaikuttaa.

Fenomenologisessa ja hermeneuttisessa ihmiskäsityksessä tutkimuksen kannalta oleellisia ovat kokemuksen, merkityksen ja yhteisöllisyyden käsitteet. Kokemuksella tarkoitetaan ihmisen kokemuksellista suhdetta omaan todellisuuteensa. Kokemus muotoutuu merkitysten mukaan eli ihmisen suhde todellisuuteen perustuu merkityksille. Merkitykset eivät ole ihmisessä synnynnäisesti, vaan ne ovat muokkautuneet yhteisön mukaan, jossa ihminen on kasvanut ja elänyt. Vaikka fenomenologinen tutkimus ei olekaan yleistettävissä, paljastaa yksilön kokemusten tutkimus ilmiöstä silti jotain yleistä. (Laine 2001, 26–28.) Tutkimusprosessi kokonaisuudessaan sisältää käsitteiden vertailua, kokonaisuuden ja osien vertailua ja suhteiden esiintuomista. Merkitysten tulkinnassa nämä kaikki vaiheet pitäisi käydä läpi ennen kuin ilmiötä on mahdollista ymmärtää mahdollisimman syvällisesti. Tärkeintä silti on kunnioittaa haastateltavan kokemuksia hänen näkemyksinään eikä pyrkiä yleistykseen tai ilmiön teoreettiseen analysointiin.

5.2 Laadullisen tutkimuksen valinta ja haastattelut

Kvalitatiivinen eli laadullinen tutkimus mahdollistaa ainutkertaisen ja ainutlaatuisen aiheen tutkimisen syvällisesti. Koska tutkimuksen tarkoituksena oli saada yksityiskohtaista tietoa aiheesta, tutkimusstrategiaksi soveltuivat parhaiten tapaustutkimus, jossa yleistysten sijaan keskitytään muutaman ihmisen kokemuksiin. Tapaustutkimuksen tyypillinen piirre on ilmiöiden kuvailu ja tutkimus luonnollisissa tilanteissa. Tavoitteena on selittää uskomuksia, asenteita ja toimintoja, jotka ovat vaikuttaneet tutkittavaan ilmiöön. (Hirsjärvi ym. 2009, 134–138.) Jotta aiheesta saisi mahdollisimman syvällistä tietoa, valikoitui haastattelu parhaimmaksi tavaksi tiedonsaantiin. Haastattelemalla ihmisen on mahdollista kertoa asioista vapaasti ja olla aktiivisena osapuolena kyseenalaistaen ja kommentoiden haastattelutilanteesta nousseita aiheita (emt., 205). Haastattelun valintaan vaikutti myös se, ettei tutkimuskohteesta ole olemassa paljon aiempaa tutkimustietoa. Tutkimus tarjosikin ainutlaatuisen tilaisuuden dokumentoida kokemuksia lähihistorian tapahtumista, jotka ovat historiallisesti merkittäviä.

Haastateltavina oli neljä 1990-luvun Serbiassa nuoruutensa viettänyttä henkilöä, jotka edustivat sekä uskonnolliselta taustaltaan että syntymäpaikkansa perusteella hyvinkin erilaisia ryhmiä. Haastateltavat valitsin sen perusteella, kuinka avoimesti arvioin heidän kuvailevan kokemuksiaan ja tunteuksiaan. Halusin myös haastatella mahdollisimman eritaustaisia ihmisiä siksi, että voisin verrata, miten samankaltaisia heidän muistonsa ja kokemuksensa 1990-luvun tapahtumista sekä turbofolkista ovat. Haastateltavien valinnassa tärkeää oli myös oikea ikä: tutkimukseen soveltuivat 1970-luvulla sekä 1980-luvun alussa syntyneet ihmiset, koska he edustivat sitä ikäryhmää, joiden nuoruusvuodet sijoittuvat 1990-luvulle. He olivat myös turbofolkin ensisijaista kohderyhmää. Haastateltavista kolme oli miestä ja yksi nainen. Sukupuolta tärkeämpi kriteeri oli kuitenkin Serbia nykyisenä asuinpaikkana. Aiempien tutkimusten perusteella identiteetin ja menneisyyden käsittelyssä tapahtui suuria muutoksia Serbiasta muuton jälkeen – etenkin, jos henkilö on lähtenyt pakolaiseksi (ks. esim. Puutio 2008). Suhtautuminen omaan kulttuuriin ja musiikkiin on saattanut muuttua jopa vähätteleväksi uuteen maahan muuttaessa. Jotta mahdollinen vieraantuminen omasta musiikkikulttuurista vältettäisiin, Serbia nykyisenä asuinpaikkana oli välttämätön kriteeri.

Koska tutkimuksen aihe oli hyvin arka, haastatteluiden onnistuminen vaati luottamussuhteen syntymistä. Tämän takia haastattelutilanteita piti olla useita. Haastattelut järjestettiin Belgradissa, Bosnia-Hertsegovinan serbialueella, Kosovossa sekä Suomessa kesän ja syksyn 2012 aikana. Haastattelujen lisäksi keskustelimme haastateltavien kanssa haastattelutilanteiden jälkeen vapaamuotoisesti. Haastattelut olivat haastateltavasta riippuen joko serbiaksi tai englanniksi. Kaikki haastateltavat olivat hyvin innostuneita tutkimuksen aiheesta ja halusivat usein jälkeensä tarkentaa ajatuksiaan uusinta haastattelujen muodossa. Haastattelujen lisäksi aiheesta keskusteltiin epävirallisissakin yhteyksissä, jolloin oli mahdollista selventää haastattelussa epäselviksi jääneitä asioita. Haastattelupaikat valittiin haastateltavan tahdon mukaisesti. Mielenkiintoinen tilanne oli haastattelu serbialaisessa kodissa, jossa paikalla oli perheen isoäiti. Hän ihmetteli, miksi tällaisia asioita pitää muistella, mikä kertoo siitä, että sodan aiheuttamia muistoja ei selvästikään ole vielä käyty läpi. Näinkin tuoreen historiallisen ajanjakson hyväksyminen ja traumoista ylipääseminen vaatii varmasti vielä sukupolvia. Haastatteluissa oli välillä selvästi havaittavissa hermostuneisuutta ja toisinaan

kysymykset herättivät ikäviäkin muistoja. Keskustelun suunnan vaihtaminen musiikkiin kuitenkin pelasti aina tilanteen, mikä kertoo myös musiikin – ja siitä puhumisen – helpottavasta vaikutuksesta.

Haastattelumuodoksi soveltui parhaiten teemahaastattelu, joka antoi tarpeeksi vapautta vapaalle keskustelulle. Teemahaastattelulle tyypillistä on haastattelun aihepiirien määrittely, mutta kysymysten tarkan muodon ja järjestyksen puuttuminen (Hirsjärvi ym. 2009, 208). Haastattelut eivät siis aina edenneet järjestelmällisesti, vaan saattoivat rönsyillä muihin aihealueisiin. Teemahaastattelu helpotti kuitenkin aihealueen laajuuden pilkkomista pienemmiksi osiksi, jonka mukaan myös haastattelukerrat pystyi järjestämään. Haastattelua ohjaaviksi pääteemoiksi määrittelin historiallisen muistelun 1990-luvulta, turbofolkin, musiikin merkitykset sekä poliittisen kontekstin. Näiden teemojen alle järjestin aihealueeseen liittyviä kysymyksiä, jotka olivat tukena haastattelutilanteessa (liite 4). Haastattelutulokset on järjestetty myös näiden teemojen alle.

5.3 Luotettavuus ja eettisyys

Lähimenneisyyden käsittely ei ole Serbiassa vielä ajankohtaista meneillään olevista konflikteista johtuen. Siksi tutkimuksen eettistä puolta piti miettiä tarkkaan: onko epäeettistä palauttaa haastateltavaa aikaan, jonka hän on saattanut kokea traumaattisena? Tätä piti pohtia erityisesti niiden haastateltavien kohdalla, jotka olivat sodan aikana joutuneet pakenemaan synnyinseudultaan. Toinen ongelmakohta oli huumorin käyttäminen defenssinä. Koska sodasta puhuminen ja sen muistelu on Serbiassa usein huumorisävytteistä, miten voisin olla varma siitä, että haastateltavat ottaisivat haastattelun vakavasti? Tilannetta helpotti kuitenkin se, että tunsin haastateltavat joko entuudestaan tai toisten haastateltavien kautta. Koska haastateltavana ei ollut yhtään täysin tuntematonta ihmistä, olin jo pystynyt luomaan luottamussuhteen heidän kanssaan. Olin myös aiemmin epävirallisissa yhteyksissä keskustellut heidän kanssaan muun muassa sodasta ja kauppasaarron vaikutuksista.

Tutkimuksen luotettavuutta voidaan mitata esimerkiksi haastattelujen dokumentoinnilla ja litteroinnilla. Ennen haastattelua pyysin haastateltavilta suostumuksen haastatteluun (liite 3). Kuvasin haastattelut videokameralla, jotta haastatteluista kävisi ilmi myös ilmeet ja eleet, jotka itse haastattelutilanteessa saattaisivat muuten jäädä huomaamatta. Ainoana poikkeuksena oli haastateltavana ollut nainen, joka kielsi kuvaamisen hermostumiseen vedoten. Myös yksi miehistä kysyi, olisiko haastattelu mahdollista ilman kuvausta, koska häntä pelotti mahdolliset ongelmat videon päätyessä väärin käsiin. Haastattelutilanteiden ja tutkimusaiheen arkuuden takia haastattelumateriaali onkin olemassa ainoastaan litterointina. Luotettavuuteen liittyviä ongelmia voivat aiheuttaa myös olla vierailta kielillä tapahtuneet haastattelut: koska haastattelut on käännetty serbiasta ja englannista suomeksi, on aina mahdollista, että tekstiin on eksynyt käännösvirheitä. Mahdollisten väärinkäsitysten takia annoinkin haastateltavien tarkastaa kirjoittamani tekstin sekä litterointivaiheessa että valmiina analyysina.

Validiteetilla tarkoitetaan kykyä mitata sitä, mitä tutkimuksessa oli tarkoituskin mitata (Hirsjärvi ym. 2009, 231). Sisäinen validius viittaa tutkimusprosessin toteutuksen luotettavuuteen, kuten esimerkiksi käsitteiden määrittelyyn, ja ulkoisella validiteetilla mitataan, ovatko tutkimustulokset yleistettävissä annetussa kontekstissa (Saukkonen 2012). Sisäisellä validiteetilla voidaan siis tarkastella, onko ongelman mittaamisen pohjalla oikeat teoreettiset käsitteet ja selkeä teoreettinen viitekehys. Ulkoinen validiteetti sen sijaan on tapaustutkimukseen perustuvassa haastattelututkimuksessa sisäistä validiteettia hankalampi saavuttaa, koska kyse on yksittäisistä mielipiteistä ja kuvailuista, joita ei ole tarkoituskaan yleistää. Tarkoituksena onkin antaa näkökulmia siihen, miten haastateltavat kuvailevat tutkimusaihetta. Tutkimustulokset sen sijaan voivat olla siirrettävissä toiseen ympäristöön ja toiseen kontekstiin; yhdessä muiden samaan aihepiiriin liittyvien tutkimusten kanssa yleistyksen olisivatkin mahdollisia. Käsitteiden määrittelyn ja yleistettävyyden lisäksi tutkimuksen validiutta vahvistaa myös tutkittavien mahdollisuus kommentoida saatuja tutkimustuloksia sekä useat haastattelutilanteet, jotka mahdollistivat asioiden syvällisen käsittelyn. Näin voidaan varmistaa, että asia on ymmärretty haastateltavan näkökulmasta oikein, eikä tulosten analysoinnissa ole tapahtunut väärinkäsityksiä.

Tutkimusaiheen poliittisesta ja historiallisesta kontekstista johtuen subjektiivisuuden ja objektiivisuuden kysymys ei ollut yksinkertainen. Jo aineistonkeruuvaiheessa oli silmiinpistävä, kuinka monet tutkimukset toivat asiat esille kirjoittajan omasta näkökulmasta. Lähdeaineistosta jouduttiin karsimaan pois esimerkiksi serbialaiset historiankirjat, joissa lähihistoriaa käsiteltiin vielä hyvin vihamielisesti sekä ilman luotettavia lähteitä. Myös osa ulkomaalaisten kirjoittamista artikkeleista olivat lähtökohdiltaan selvästi puolueellisia. Omassa tekstissäni pyrin objektiivisuuteen olemalla mahdollisimman puolueeton sekä käyttämällä mahdollisimman paljon suoria sitaatteja, jotta ylitulkittamisen vaara olisi mahdollisimman vähäinen. Poliitiikkaan keskittymisen sijasta pyrin myös tuomaan esille musiikin roolin, joka on tämän tutkimuksen kulmakivi.

6 TURBOFOLK – ESKAPISMIA SODAN KESKELLÄ

Turbofolkin merkityksiä sodan keskellä voidaan tarkastella monesta eri näkökulmasta. Serbialaisten nuorten elämässä turbofolkin vaikutus näkyi muun muassa identiteetin muodostamisessa sekä tunteiden ilmaisussa. Uutena musiikkityylinä turbofolk toi kansalliset perinteet modernin elämäntavan rinnalle uudistaen arvomaailman ja moraalikäsitteet. Turbofolkin tärkein piirre liittyy kuitenkin sen eskapistiseen merkitykseen sodan kontekstissa: turbofolk mahdollisti nuorille pakopaikan pois sodan, kauppasaarron ja pommitusten keskeltä. Ilmiön ja aikakauden ainutlaatuisuus pyritään tuomaan esille haastattelujen avulla, joista on poimittu tekstiin ymmärrystä helpottavia sitaatteja. Serbialaisten nuorten haastattelut antavat mielenkiintoisen näkökulman kriisin vuosikymmenelle. Myös musiikin käyttäminen poliittisena välineenä herättää kysymyksiä erityisesti musiikin funktioista, sen poliittisesta hyödyntämisestä sekä epäsuorasta ja suorasta propagandasta.

Haastattelutulokset on jaoteltu neljän otsikon alle, joiden pohjalle myös haastattelun teemarunko on rakennettu. Identiteetin määrittelyyn liittyy sekä haastateltavien tarkempi esittely että henkilökohtaisen identiteetin määrittely haastateltavan omasta näkökulmasta. Pääroolissa ovat erityisesti kotimaa, uskonto, äidinkieli sekä musiikki. Musiikin vaikutusta identiteetin muodostumiseen pohditaan popmusiikin sosiaalisten funktioiden näkökulmasta läpi analyysin. Sodan aikakautta ja sen tapahtumia valotetaan haastateltavien omiin muistoihin pohjautuen. Turbofolkille ominaisista piirteistä sekä niiden synnyttämisestä merkityksistä kerrotaan viittaamalla teoreettiseen viitekehykseen musiikin emotionaalisesta kokemisesta ja sen eskapistisesta luonteesta. Lopuksi pohditaan turbofolkia poliittisessä kontekstissaan haastateltavien näkökulmasta heijastellen mielipiteitä teorioihin musiikin ja politiikan suhteesta. Haastateltavien aktiivisuus vaihtelee teemojen mukaan, mikä on nähtävissä etenkin 1990-luvun muistoihin ja musiikin merkityksiin perustuvissa luvuissa. Tämä selittyy henkilökohtaisten erojen lisäksi haastateltavien erilaisilla taustoilla: etenkin pakolaistaustaisten haastateltavien oli selvästi vaikea muistella vuosikymmenen historiallisia tapahtumia.

6.1 Identiteetin määrittely

Haastateltavat ovat 1970- ja 1980-luvuilla syntyneitä, Serbiassa asuvia henkilöitä, joista kolme on miehiä ja yksi nainen. Dragan on vuonna 1980 Belgradissa syntynyt itä-ammattilainen, jolle serbialainen musiikki näyttelee tärkeää roolia elämässä. Enis on vuonna 1983 Pristinassa, Kosovossa, syntynyt gorani⁸, joka muutti Belgradiin pakolaisena Kosovon sodan aikana. Hän on lauluntekijä ja laulaja. Danilo on vuonna poliisina työskentelevä mies, joka on syntynyt vuonna 1983 Skopjessa, Makedoniassa, ja muuttanut ennen sodan syttymistä Krajinaan, Kroatiaan, josta joutui lähtemään pakolaisena Serbiaan. Maja on vuonna 1975 syntynyt belgradilainen perheenäiti, joka on koko ikänsä asunut Serbiassa.

Kaikki haastattelemani ihmiset kokivat olevansa serbialaisia, vaikka olivatkin syntyneet eri puolilla entistä Jugoslaviaa. Yhteistä kaikille oli se, että he määrittelivät identiteettinsä ensisijaisesti syntymäpaikan mukaan. Dragan ja Maja kertoivat syntyneensä Belgradissa, Enis Pristinassa ja Danilo Skopjessa. Dragan on ylpeä siitä, että hän on aina asunut Belgradissa ja on siis kaupunkilainen. Enis muistelee Pristinaa haikeana, mutta näkee Kosovoon palaamisen mahdottomana. Myös Danilo muistaa lapsuutensa Skopjessa olleen onnellinen, mutta käy siellä ainoastaan vierailemassa sukulaisten luona. Sekä Enis että Danilo tuntevat poliittisen tilanteen olevan liian epävakaa, jotta he voisivat palata kotiseuduilleen. Molemmat kertovat pelkäävänsä väkivaltaa kansalaisuuden vuoksi. He uskovat, että jo passin näyttäminen rajalla tai serbian puhuminen saattaisi aiheuttaa yhteenottoja.

Maja pohti identiteettiään lasten kautta. Hän kertoikin ajattelevansa lapsiaan enemmän kuin itseään eikä siksi pysty pohtimaan omaan identiteettiin liittyviä kysymyksiä. Hän kertoi kuitenkin ytimekkäästi olevansa kansallisuudeltaan serbi. Dragan taas sanoi kansallisuudekseen ortodoksiuskonnon ja Enis kertoi olevansa muslimi. Serbialaisuus yhdistetään voimakkaasti ortodoksiperinteisiin ja siksi serbialaisen tunnustautuminen muslimiksi herättää usein ristiriitoja. Dragan oli paikalla Eniksen haastattelun aikana, jolloin hän huomautti Enikselle, onko muslimi kansallisuus, vaikka hän itse oli myös määritellyt kansallisuutensa uskonnon kautta. Jälkeenpäin Dragan sanoi, ettei ihminen

⁸ Goranit ovat Kosovon, Makedonian ja Albanian alueilla elävä etninen ryhmä, jotka kääntyivät islaminuskoon Turkin vallan aikana.

voi olla sekä serbialainen että muslimi: joko ihminen on serbi tai muslimi muttei molempia. Hänen mielestään Eniksen kansallisuus on gorani ja uskoo hänen vain ymmärtäneen kysymyksen väärin. Danilo sen sijaan määritteli itsensä serbialais-makedonialaiseksi. Vaikka hän puhuukin äidinkielenään serbiaa ja on suurimman osan elämästään elänyt Serbiassa, hän tuntee olevansa myös makedonialainen siellä vietetyn lapsuuden takia.

Kaikki haastateltavat kertoivat elämäntarinansa asuinpaikkojen mukaan. Sekä Maja että Dragan ovat asuneet koko elämänsä Belgradissa. Maja kertoo työskennelleensä 18-vuotiaasta lähtien kadulla vaatemyyjänä selviytyäkseen arjesta. Sotien jälkeen hän tapasi maaseudulla syntyneen aviomiehensä hänen muuttaessaan kaupunkiin työn perässä ja asuu nyt samassa talossa miehensä, kolmen lapsensa, äitinsä sekä isoäitinsä kanssa. Myös Dragan, Enis ja Danilo asuvat vanhempiensa luona, mikä on Serbiassa tavallista.

Belgradilaisuus on Majalle ja Draganille tärkeää. Dragan määrittelee tarkoin, onko ihminen kaupunkilainen vai maalainen; siksi muuttaminen teini-ikäisenä pois keskustasta esikaupunkialueelle oli Draganille suuri järkytys. Draganin isä on belgradilainen, mutta äiti on kotoisin maaseudulta. Dragan kertoo tämän kuitenkin olleen heidän pelastuksensa kauppasaarron aikana: kerran kuussa hänen äitinsä kävi sukulaisten luona hakemassa ruokaa, josta kaupungissa oli pulaa. Välillä sukulaiset lähettivät ruokaa myös bussin mukana kaupunkiin. Ilman maaseudulla asuvia sukulaisia tilanne ruoan suhteen olisi ollut yhtä heikko kuin muilla kaupungissa asuvilla.

Danilo kertoi tarkasti muuttohistoriansa, jonka vuosiluvut täsmäsivät hyvin sodan tapahtumien kanssa. Hän oli muutaman vuoden välein joutunut muuttamaan toiseen maahan Jugoslavian hajoamissotien takia. Isän työn takia perhe muutti ensin Kroatiaan vuonna 1988, josta he ennen sodan syttymistä muuttivat takaisin Makedoniaan. Makedonian itsenäistyttyä he muuttivat takaisin Kroatian serbialueelle, Krajinaan, josta hänen äitinsä on kotoisin. Sodan päätyttyä vuonna 1995 he joutuivat muuttamaan pois Krajinaasta ja päätyivät lopulta Makedonian kautta pakolaisena Belgradiin. Danilo kertookin olevansa uskomattoman epäonnekas onnistuessaan muuttamaan aina paikkoihin, jotka ovat seuraavaksi pommituksen kohteina. Lämpimimmät muistot

hänellä on Makedoniasta, mutta kertoo maan muuttuneen paljon siitä, mitä se Jugoslavian aikana oli.

Enis kertoi muuttaneensa Belgradiin 16-vuotiaana eli vuonna 1999 Kosovon sodan aikana. Belgradissa hän kävi lukion loppuun. Sodasta ja pakolaistaustastaan hän ei tässä vaiheessa vielä maininnut. Sen sijaan hän kertoi yksityiskohtaisesti työhistoriansa sekä sen, että hän on tällä hetkellä työtön. Työ on hänelle siis uskonnon lisäksi tärkeä osa identiteettiä. Etninen tausta ei ole hänelle tärkeä, vaikka goraneilla onkin oma kieli ja omanlaista perinnemusiikkia. Eniksen suhtautuminen etniseen taustaansa johtuu mahdollisesti hänen pakolaistaustastaan. Hän kokee vieläkin jatkuvasti eriarvoista kohtelua uskontonsa takia. Musliminimi vaikeuttaa jopa työnsaantia.

Kaikille haastateltaville musiikki on tärkeä osa identiteettiä. Haastateltavat puhuvat jugoslavalaisesta musiikista omana musiikkinaan: ennen Jugoslavian hajoamista kaikki kertoivat kuunnelleensa jugoslavalaista musiikkia, mutta Jugoslavian hajottua musiikki määriteltiin laulajan kansallisuuden mukaan. Esimerkiksi bosnialainen laulaja Dino Merlin oli Jugoslavian aikaan Jugoslavian bosnialainen, mutta Jugoslavian hajottua bosnialainen, joka murteellisen serbokroatian sijasta lauloikin bosniaksi. Nationalistisesta ajanjaksosta ja sodista huolimatta kaikki kertoivat jatkaneensa lempimusiikkinsa kuuntelemista sodan aikana, vaikka laulaja olisikin ollut bosnialainen tai kroatialainen. Maja kertoo nuoruuden mielimusiikin olleen erityisesti rock-musiikkia entisestä Jugoslaviasta. Sitten musiikkimaku on muuttunut ja nykyisin hän kuuntelee perinteistä serbialaista kansanmusiikkia. Myös muut määrittelevät nykyisen lempimusiikkinsa serbialaiseksi musiikiksi.

Serbian kieli näyttelee tärkeää roolia lauluissa. Kappaleet, jotka herättävät eniten muistoja, ovat serbian kielellä. Kaikki haastateltavat puhuvat äidinkielenään serbiaa, tosin sekä Danilo että Enis puhuvat myös makedoniaa ja Enis tämän lisäksi gorania. Eniksen serbian kieli sisältää paljon kielioppivirheitä, mutta hän sanoo sen johtuvan siitä, että niin serbiaa puhutaan Kosovossa. Jugoslavian yhteisen kielen, serbokroatian, keinotekoisuudesta kertoo se, ettei kukaan haastateltavista sanonut edes Jugoslavian aikana puhuvansa serbokroatiaa, vaan serbiaa, vaikka kouluissa aine olikin virallisesti serbokroatia. Kaikki sanovat kielten olevan todellisuudessa niin lähellä toisiaan, että kyse on pikemminkin murteista kuin eri kielistä. Bosniankieliset laulutkin kuulostavat

heidän mukaansa siltä kuin laulajalla olisi pieni aksentti, mutta muuten itse kieli on sama.

Sanojen ymmärtäminen on kaikille haastateltaville tärkeää. Maja kertoo, kuinka hän ei nuorempana välittänyt, millä kielellä kappaleessa laulettiin. Nykyään hän kertoo kuuntelevansa serbiankielistä musiikkia, koska haluaa ymmärtää, mistä kappale kertoo. Se onkin yksi syy siihen, miksi hänen musiikkimakunsa on muuttunut rock-musiikista serbialaiseen perinnesäntämusiikkiin. Dragan sanoo myös kuuntelevansa pääasiassa serbialaista musiikkia, koska ymmärtää sitä helpommin. Se on myös lähempänä hänen sydäntään. Tärkein syy tähän on serbian kieli: jopa ulkomaalaiset kappaleet, jotka on käännetty serbiaksi, ovat mielekkäämpiä kuin alkuperäinen versio.

Länsimaista musiikkia voi kuunnella muutaman kerran ja kyllästyä siihen, mutta kun se käännetään serbiaksi, siihen tulee sielu. Jos kuulen radiosta länsimaisen kappaleen, jota olen kuullut kyllästymiseen asti, vaihdan kanavaa. Serbialaisia kappaleita olen kuunnellut tuhansia kertoja, mutta silti en vaihda kanavaa. (Dragan)

Vapaa-aikanaan Dragan kuuntelee pääasiassa serbialaista musiikkia, koska sitä kuulee kaikkialla: kotona, kaupoissa, kahviloissa. Dragan kertoo kuuntelevansa myös vanhaa jugoslaviaalaista musiikkia ja sanoo, ettei musiikkimaku ole muuttunut, vaikka Jugoslavia onkin hajonnut. Hän kertoo kappaleiden olevan niin mieleenpainuvia, että lähes kaikki osaavat sanat ulkoa riippumatta siitä, minkälainen musiikkityyli on kyseessä. Hänen mukaansa musiikki on tärkeää kaikille Serbiassa: ”Musiikki on osa meitä kaikkia. En tiedä yhtään ihmistä Serbiassa, joka ei tykkäisi musiikista.”

Danilolle makedonialainen musiikki ja vanha kansanmusiikki muistuttavat synnyinmaasta. Nykyisin hän kuuntelee sekä serbialaista että länsimaista musiikkia – tosin hän mainitsee ainoastaan serbialaisia artisteja kuten Aca Lukas ja Ceca, joiden konserteissa hän on myös käynyt. Hänelle musiikki on omien sanojensa mukaan vain musiikkia, eikä hän sen tarkemmin pohdi, onko lempimusiikki serbialaista vai länsimaista. Silti hän myöntää kuuntelevansa pääasiassa serbialaista musiikkia.

Enis kertoo pitävänsä vieläkin entisen Jugoslavian musiikista, nyt vain määritellen musiikin serbialaiseksi, kroatialaiseksi ja bosnialaiseksi jugoslavialaisen sijaan. Enis kertoo goranien musiikin olevan vanhaa kansanmusiikkia, jota vanhat naiset laulavat.

Kotona tai juhlissa goranien musiikkia ei kuunnella eikä soiteta. Goranien perinnesmusiikki ei siis ole kokenut samanlaista muodonmuutosta ja uudistumista kuin serbialainen perinnesmusiikki, eikä sillä ole arjen juhlissa samanlaista roolia kuin serbialaisella perinnesmusiikilla. Enis kertookin kuuntelevansa pääasiassa uutta musiikkia – myös länsimaista. Vaikka hänen koko sukunsa on goraneja, kotona puhutaan silti serbiaa ja kuunnellaan serbiankielistä musiikkia. Kieltä tärkeämpää on se, että serbialainen musiikki on lähempänä hänen mentaliteettiaan. Serbialaista musiikkia kuulee myös enemmän kuin länsimaista musiikkia.

Enis on itse tehnyt serbiankielistä turbofolkia, muun muassa rakkauslauluja. Hän mainitseekin rakkauden olevan serbialaisen musiikin tärkein teema. Vaikka hän tekee ja kuuntelee pääasiassa serbiankielistä musiikkia, hän sanoo, että voisi kuvitella tekevänsä myös ulkomaankielistä musiikkia: ”Jos osaisin englantia, kirjoittaisin englanniksi. Se kuulostaa parhaimmalta korviini.”

Syy siihen, miksi Englanti kuulostaa Eniksen mielestä parhaimmalta saattaa johtua myös siitä, että se on serbiankielisen musiikin jälkeen tutuinta musiikkia, johon hän on tottunut. Muilla kielillä laulettua musiikkia haastateltavat eivät edes mainitse serbian lähikieliä lukuun ottamatta. Musiikin miellyttävyyteen vaikuttaa siis musiikillisten elementtien lisäksi sen kielellinen tutuus.

Majan musiikkimaku on muuttunut nuoruuden rock-musiikista turbofolkin kautta perinteiseen serbialaiseen kansanmusiikkiin. Serbian kielestä on tullut yhä tärkeämpi englanninkielisen musiikin jäädessä lähes kokonaan taka-alalle. Hän tosin myöntää, ettei ollut nuorempaan niin tarkka kuuntelemastaan musiikista. Silloin hän oli musiikin suhteen avoimempi. Siirtymäkausi rock-musiikin ja turbofolkin kautta perinteisempään serbiankieliseen musiikkiin onkin nähtävissä osittain kaikilla haastateltavilla. Vaikka turbofolkin merkitys nuoruudessa olikin tärkeä, musiikki on saanut erilaisia merkityksiä aikuisuudessa, mikä vaikuttaa myös musiikkimaun muuttumiseen.

Haastatteluista ilmenee, että sekä serbialaisella musiikilla että serbian kielellä on tärkeä merkitys identiteetin muodostamisessa. Serbiankielisen musiikin suosio voidaan nähdä kansallisen identiteetin vahvistajana, mutta myös muuttuneena, aikuistuneena arvomaailman muutoksena, joissa perinteillä ja omalla kielellä on tärkeämpi merkitys

kuin nuoruudessa. Etenkin Jugoslavian hajottua kielellä on ollut tärkeä rooli, koska musiikki tyylillisesti oli samankaltaista naapurimaissa. Haastateltavat korostavat, että serbian kielen asema oli tärkeä etenkin 1990-luvulla sodan aikaan, jolloin nationalismi oli huipussaan. Se selittää myös sen, miksi ulkomaankielisen musiikin kulutus tuohon aikaan oli hyvin vähäistä. Haastateltavat uskovat silti, että serbiankielisen musiikin suosio pysyy Serbiassa korkealla, vaikka Serbia pääsisikin lähemmäksi Euroopan Unionia ja länsimaita.

Haastateltavat määrittelivät identiteettinsä sekä synnyinpaikan, kansallisuuden, uskonnon että kielen kautta. Myös musiikki – sekä serbialainen että jugoslavalainen – koettiin tärkeäksi osaksi identiteettiä. Eniksen ja Danilon kohdalla määrittely oli tosin vaikeampaa muuttuneen yhteiskunnan ja maan uusien rajojen takia, mutta Eniksen kohdalla myös etnisen taustan aiheuttamista ristiriidoista johtuen. Mitä selkeämpi oma elämäntarina oli ollut, sitä selvempi oma identiteetti oli. Sotaisia lähistoria on vaikuttanut myös musiikin tärkeään rooliin osana identiteettiä sekä musiikin kansallisen merkityksen ymmärtämiseen. Jugoslavian hajottua syntyneiden valtioiden oli määriteltävä identiteettinsä uudelleen, mikä tarkoittaa myös henkilökohtaisen identiteetin määrittelyä. Serbiassa musiikilla, kielellä ja uskonnolla onkin aina ollut suuri merkitys identiteetille ja tämän huomaa myös haastateltavien vastauksista.

6.2 Elämää 1990-luvun Serbiassa

Kysymys siitä, mitä positiivista 1990-luvusta on jäänyt mieleen, oli kaikille vaikea. Enis vastasi kysymykseen pitkällä hiljaisuudella, mikä kertoi siitä, että raskas vuosikymmen ja pakolaisuus eivät ole jättäneet hänelle paljonkaan muistamisen arvoisia, positiivisia muistoja. Pitkän miettimisen jälkeen hän muisti kuitenkin muutamia onnellisia hetkiä lapsuudestaan sekä 1990-luvun vaatemuodin. Vaatemuodilla hän tarkoitti Diesel-tyylistä pukeutumista, joka yhdistyi turbofolkin luomaan nuorisokulttuuriin. Hän myönsi myös itse pukeutuneensa Diesel-tyylisesti. Aitoihin Diesel-vaatteisiin vain harvalla oli varaa, mutta kyse oli enemmänkin tyylistä kuin itse merkistä: ”Metallivyö, laitot paidan housuihin, jotta näytät vahvemmalta, ei tukkaa, olet kalju kuin Diesel.”

Danilo, joka myös sodan aikana joutui pakolaiseksi, naurahti ja vastasi pohtimisen jälkeen, ettei muista 1990-luvusta muuta positiivista kuin musiikin. Musiikilla hän tarkoitti erityisesti turbofolkia, joka oli tuona aikana hänen lempimusiikkiaan. Turbofolk ei silti muistuta häntä ajan poliittisesta tilanteesta, vaan pikemminkin rakkaudesta. Turbofolk toimi Danilolle siis tunteiden välittäjänä.

Draganille turbofolk toimi rakkauden sijaan kuitenkin toisenlaisten tunteiden kanavana: pelon ja onnellisuuden kuvastajana. Pelko ei Belgradin maantieteellisestä sijainnista johtuen liittynyt kuitenkaan sotaan, vaan pikemminkin sodan sivuvaikutuksiin: epävarmaan tulevaisuuteen ja taloudellisiin ongelmiin. Sekä Serbian tulevaisuus maana että Draganin oma tulevaisuus näytti epäselvältä. Jo ruoan hankkiminen vaati päivittäin tuntikausien jonottamista. Taloudellisia ongelmia ei helpottanut se, että Draganin vanhemmat olivat kuukausia ilman palkkaa. Taloudellinen selviäminen vaati siis kekseliäisyyttä sekä suhteita mustan pörssin kauppiaisiin. Rikollisuutta Dragan ei kuitenkaan pelännyt, koska suurin hänen kavereistaan oli tuohon aikaan hänen omien sanojensa mukaan rikollisia.

Pelkoa enemmän turbofolk muistutti kuitenkin Dragania onnellisista hetkistä kavereiden kanssa. Turbofolkia hän kuuli ensimmäisen kerran peruskoulussa. Kaveri toi kouluun mukaan kasettisoittimen, jolla he kuuntelivat turbofolkia välitunneilla: ”Musiikki musiikkina tuo muistoja peruskoulusta 90-luvulta. Hyviä muistoja, kun menimme Kopaonik-vuorelle. Kun kuuntelimme musiikkia koulussa.”

Musiikki ilman sodan kontekstia toi siis mieleen hyviä muistoja 1990-luvulta. Yhteiskunnan tilanne huomioiden tilanne oli kuitenkin toisenlainen. Kysymykseen 1990-luvun positiivisista muistoista Dragan vastasikin ironisesti:

Oikeastiko? Positiivista, positiivista 90-luvulta... se on vaikea kysymys. Ei mitään, minkä voin koota positiiviseksi ajatukseksi. Se on positiivista, että olemme elossa. Se on hyvin positiivista. (Dragan)

Vaikka Dragan puhuukin yleisesti serbialaisista, tarkoittaa hän silti myös itseään. Hän oli useissa vaarallisissa tilanteissa sodan aikana sekä uteliaisuuttaan että velvollisuuksien takia. Toisaalta hän uskoo, että nuoruuden vaikeilla tapahtumilla on

ollut suuri vaikutus hänen elämänasenteeseensa. Hän näkee selviämisensä kasvattavana kokemuksena: jos hän selvisi kauppasaarrosta ja pommituksista, hän selviää mistä vain.

Teini-ikäisenä sota-ajan kokeneella Majalla on myös vaikeuksia palauttaa mieleen positiivisia muistoja 1990-luvulta. Hän naurahtaa kysymykselle ja muistelee työskentelyään kadulla: ”Me juuri ja juuri selvisimme noista vuosista. Minun piti olla töissä kadulla joka päivä, vaikka oli kylmä talvi.”

Maja myi kadulla yksinhuoltajaätinsä kanssa Turkista tuotuja vaatteita läpi vuoden. Hän joutui jopa jättämään opiskelun lääketieteellisessä tiedekunnassa kesken huonon taloudellisen tilanteen takia. Vaikeista ajoista huolimatta hän kertoo kuitenkin kaipaavansa nuoruuttaan – tosin ainoastaan itse nuoruutta ilman yhteiskunnallisia kriisejä. Sotaisalle vuosikymmenelle hän ei palaisi.

Negatiivisia muistoja 1990-luvulta muistuihin mieleen helpommin kuin positiivisia. Danilo muistaa 1990-luvusta negatiivisena sodan ja jatkuvan muuttamisen. Hän joutui kahdeksan vuoden aikana muuttamaan viisi kertaa Jugoslavian hajoamisen takia. Eniten häntä harmittaa Krajinaan muuttaminen. Elämä Krajinassa oli hyvin erilaista kuin Skopjessa, koska se oli yksi Kroatian levottomimpia alueita, joka pärjäsi pelkästään Serbian tuen avulla. Danilo puhuu silti sota-ajasta vaivatta ja kertoo jopa naurahtaen, ettei heillä ollut paetessaan mitään muuta omaisuutta mukana kuin päällä olleet vaatteet. Kaipuuta Krajinaan ei ole jäänyt, mutta Skopjea hän muistelee mielellään.

Enis mainitsee negatiivisena Jugoslavian kriisin, siitä johtuneet ongelmat sekä inflaation. Hän mainitsee kauden vuodesta 1997 vuoteen 1999 olleen pahinta aikaa hänen elämässään: ”Vuoden 1999 pommitukset, terrori-iskut, että olet jossain paikassa, jota pommitetaan. Et voinut elää siihen aikaan rauhassa.”

Enis painottaa silti, että ilmahyökkäykset, joita hän pelkäsi, olivat Naton – ei Serbian armeijan – aiheuttamia. Hän tunsikin Serbian armeijan olleen hänen puolellaan ja vertasi Natoa terroristeihin. Tästä johtuen hänen perheensä lähti pakoon Serbiaan, eikä esimerkiksi Makedonian puolelle sukulaisten luokse. Sodasta puhuminen on silti Enikselle selvästi vaikeaa. Hän kertoo hänen perheensä saaneen hyvin vähän apua Serbialta paetessaan Pristinasta Belgradiin. Valtiolta sai pieniä määriä ruokaa, mutta

muuten he olivat sukulaisten avun varassa. Taloudellisten ongelmien takia opiskelu yliopistossa piti jättää kesken. Enis mainitsee silti monta kertaa olleensa niin nuori sodan aikana, ettei hänelle ole jäänyt siitä erityisiä traumoja. Hän kertoikin suhtautuneensa välinpitämättömästi sotaan osittain nuoren ikänsä takia.

Dragan kertoo mielellään 1990-luvun tapahtumista. Hän luettelee pitkän listan asioita, joihin hän tiivistää vuosikymmenen ongelmat:

Ei rahaa, ei maitoa, ei ruokaa, ei turvallisuuden tunnetta, että tuntisit olevasi turvassa kotona. Ei sähköä. Meillä oli rajoitukset talvena, että koko Belgradissa eri alueilla ei ollut sähköä neljään tuntiin. Oikeastaan sähköä oli kaksi tuntia ja kahteen tuntiin ei ollut sähköä. Ja se kesti viikkoja. Ja pommitukset, jos se luetaan 90-lukuun. Kauppasaarto. Dinaarilla ei ollut arvoa. Kaupat olivat tyhjiä. Paljon rikollisuutta. Sellaista. (Dragan)

Sodasta puhuminen on Draganille helppoa huumorin avulla. Hän on 10-vuotiaasta lähtien tehnyt töitä, jotta pystyisi osallistumaan perheensä elättämiseen. Bosnian sodan aikana hän auttoi ensin isäänsä tehden lattiaremontteja. Palkka maksettiin Saksan markoissa, mikä oli dinaarin inflaation aikana erityisen tärkeää. Kauppasaarron aikana, vasta 16-vuotiaana, hän salakuljetti ystäviensä kanssa bensiniä Romanian rajalta imien sitä letkulla tyhjiin kanistereihin. Autoa Dragan on ajanut jo 14-vuotiaasta lähtien. Hän kertoo, että autolla ajaminen alaikäisenä oli Serbiassa helppoa, koska suurin osa poliiseista oli lähetetty sotaan, joten kiinnijääminen oli hyvin epätodennäköistä.

Dragan tienasi rahaa myös kiinnittämällä Mirjana Miloševićin JUL-puoleen vaalijulisteita ympäri Belgradia. Samalta puolueelta hän sai myös tietokoneen, jollaiseen hänellä ei olisi ikinä ollut sodan aikana varaa. Dragan kertoo JUL-puolueen kannatuslaulusta vuodelta 1996 *JUL je kul*,⁹ jonka moni serbialainen nuori vielä muistaa. Laulu oli tyypillistä turbofolkia, joka oli suunnattu nuorille äänestäjille. Mainosta esitettiin musiikkitelevisiossa aktiivisesti vaalien aikaan. Vaikka Dragan pitikin puolueen laulusta, hän kertoo kuitenkin, ettei ollut koskaan poliittisesti aktiivinen. Rahaa oli silti tienattava ja puolueilta sitä sai helposti. Dragan mainitseekin, että kauppasaarosta johtunut heikko talous on vaikuttanut hänen elämäänsä enemmän kuin itse sodat. Opiskelu ja normaali työnteko oli mahdotonta elintarvikepulan,

⁹ Vapaa käänös serbiasta: ”JUL on cool”.

inflaation ja suurtyöttömyyden takia. Hän muistelee aikaa silti huumorilla ja kertoo, että tuo aika ainakin opetti hyödyllisiä kädentaitoja ja selviytymiskykyä.

Maja muistaa 1990-luvulta sodat, pelon ja köyhyyden. Bosnian sota sen sijaan tuntui kaukaiselta. Tapahtumista luettiin lehdistä tai katsottiin televisiosta, mutta henkilökohtaisesti se ei koskettanut Belgradissa asuneita Dragania tai Majaa, koska sotaa ei käyty Serbian puolella. Dragan kertookin Bosnian sodasta ironisesti johtuen osittain siitä, että sodan aikana hän oli vielä teini-ikäinen.

Itkin niin paljon. (Naurua) Valehtelen. Pelasin jalkapalloa. Pelasin pelejä kavereiden kanssa, olin koko ajan kavereideni kanssa. Oikeastaan en välittänyt Bosnian sodasta. Minulle se oli kuin sota jossain kaukaisessa maassa, en välittänyt. (Dragan)

Haastateltavien suhtautuminen Naton pommituksiin vuonna 1999 riippui haastateltavasta. Sodan läheisesti kokenut Danilo kertoi olleensa pommitusten ajan kotonaan. Enis sen sijaan lähti samaan aikaan pommituksia pakoön Kosovosta Belgradiin, jota myös pommitettiin. Vuosikymmenen loppu oli sekä Majalle että Draganille henkilökohtaisempi kotikaupungin jouduttua pommitetuksi. Draganin setä, joka oli osallistunut Bosnian sotaan Jugoslavian kansanarmeijan riveissä, toimi vapaaehtoisena tankinkuljettajana Naton pommitusten aikana, jolloin hän osallistui muun muassa tankkien piilottamiseen Avala-vuorelle. Dragan kertoo auttaneensa sotilaita 19-vuotiaana keskellä yötä pommitusten aikaan viemällä heille ruokaa. Maja sen sijaan oli pommitusten aikana pommisuojassa. Dragan muistelee pommitusten aikaa innokkaasti:

Jahtasimme lentokoneita... mihin seuraava pommi osuisi. Ja yritimme nähdä, mitä tapahtuu. Se oli mielenkiintoista. Ensimmäisenä päivänä olimme kuin vau, niin mielenkiintoista. Sen jälkeen siitä tuli normaalia. Kuulit sireenit – melua, ei mitään erikoista. Se oli kuin tavallinen päivä, paitsi meitä pommitettiin. Olimme onnekkaita, koska Belgradia ei pommitettu niin paljon. Näky oli kaunis iltaisin, kun näet kaikki ilmatorjunta-aseet ampumassa lentokoneita, kuin ilotulitukset taivaalla. (Dragan)

Päinvastoin kuin Maja, joka ei nähnyt pommituksissa mitään muuta kuin pelkoa, Dragan muistelee yöllisiä ilmahälytyksiä mielellään. Hän kertoi, kuinka hänen äitinsäkin kehotti häntä olemaan varovainen, koska ulkona oli pimeää, mutta pommituksia ei hänkään pelännyt. Dragan kertoo vain joidenkin tyttöjen olleen

peloissaan, mutta hekin vain siksi, että vanhemmat olivat pelotelleet heitä. Dragan uskookin suhtautumisensa sotaan johtuvan osittain omista vanhemmistaan, jotka pysyivät vahvoina. Pommisuojaan hän meni kavereidensa kanssa muutaman kerran vain tavataksaan tyttöjä.

Vaikka Naton pommitukset eivät jättäneet Draganille henkilökohtaisia traumoja, Kosovon sota kosketti häntä silti läheisesti: jos hän olisi mennyt puoli vuotta aiemmin armeijaan, hän olisi joutunut Kosovoon. Dragan kokee olleensa onnekas, ettei joutunut suoraan sotaan, vaikka vuosi Serbian armeijassa olikin hänen mukaansa masentavinta aikaa hänen elämässään. Dragan uskoo Kosovon olevan Serbian historiallinen ja uskonnollinen keskus ja siksi Kosovon menetys on ollut Serbialle vaikea paikka. Natosta ja Kosovosta Draganilla onkin selvä mielipide.

Menin armeijaan 1999. Onneksi sodan jälkeen. En koskaan... Olin niin pahoillani ihmisten puolesta, jotka kuolivat armeijassa ja poliisissa. En nähnyt sitä poliittisena, että miksi menetimme Kosovon. Vain... se oli surullista, koska moni menetti henkensä... ja me vihaamme Natoa. Me vihaamme Natoa niin paljon. Vieläkin. (Dragan)

Vaikka Dragan ei luotakaan Serbian poliittiseen elämään ja pitää poliitikkoja korruptoituneina, hän puhuu politiikasta mielellään. Kosovon sodan aikana hän osallistui Miloševićin vastaisiin mielenosoituksiin kavereidensa kanssa – tosin ei poliittisista syistä.

Olin kavereideni kanssa. En mennyt ensimmäisillä kerroilla, en mennyt sinne kuin... että saataisiin Milošević vallasta. Siellä oli juhlat. Olimme siellä koko yön, koko päivän. Tanssimme, joimme kaljaa, odotimme, että jotain tapahtuisi, kunnes poliisi tuli ja alkoi hakata ihmisiä ja menimme kotiin. (Dragan)

Belgrad tuli pommitusten aikana tunnetuksi myös kaupungin silloilla olleista ihmiskilvistä. Ihmisillä oli tapana kokoontua öisin pommitusten aikaan silloille, koska he uskoivat, ettei Nato uskaltaisi pommittaa viattomia siviilejä. Jos sillat olisi pommitettu, ihmiset eivät olisi enää päässeet liikkumaan vapaasti. Maja ja Danilo eivät menneet silloille – toisin kuin Dragan. Tosin syyt eivät jälleen olleet poliittisia: silloilla järjestettiin konsertteja ja se oli hyvä paikka tavata tyttöjä.

Musiikki oli ainoa syy. Menimme sillalle kuuntelemaan musiikkia. Ei pelkästään sen takia, että pidimme musiikista, vaan siksi, että se antoi meille toivoa. Se oli hauskaa. Malleja, bändejä lauloi siellä. Siellä oli kuumimmat tytöt Serbiassa, joten menimme katsomaan. Emme koskaan ajatelleet, että he pommittaisivat siltojamme. Ehkä se ei ollut heidän pääkohteensa. He eivät välittäneet. (Dragan)

Musiikilla oli siis tärkeä rooli pommitusten aikana. Musiikki, jota silloilla soitettiin, oli pääasiassa turbofolkia. Turbofolk oli kevyttä ja helppoa musiikkia kuunnella. Tällainen ei-vakava musiikki ei kuvastanut pelkästään nuoruutta sosiaalisen funktion mukaisesti, vaan heijasti myös ihmisten suhtautumista sen hetken kriiseihin. Sen sijaan että ihmiset olisivat halunneet kuunnella realistista tai jopa nationalistista musiikkia, he halusivat keventää tunnelmaa musiikilla, joka ei muistuttanut lainkaan siitä maailmasta, jossa he elivät. Musiikki sai siis ihmiset elämään tässä hetkessä, mutta enemmänkin sen herättämien tunteiden kuin sanoman kautta.

Vaikka 1990-luvun muistoihin mahtuukin paljon negatiivisia muistoja, pystyivät kauppaosasto ja pommitukset opettamaan selviytymiskykyä sekä suhtautumista hankaliin tilanteisiin. Positiivisista muistoista tärkeimmäksi nousi musiikki, johon yhdistettiin sekä tunteet että hauskanpito. Muistot nuoruudesta yleisesti nähtiin myös positiivisena ottamatta huomioon yhteiskunnallista kriisiä. Nuorisokulttuurin muutos nähtiin pukeutumisessa sekä suhtautumisessa elämään. Myös turbofolk muistutti nuoruudesta ideologisesti – ei pelkästään sodan kontekstissa.

Päällimmäiseksi huomioksi haastatteluista nousi vuosikymmenen kriisit yhteiskunnallisesta näkökulmasta sekä niiden vaikutus haastateltavien henkilökohtaiseen elämään. Helppointa sodasta puhuminen oli Draganille, joka käsitteli muistojaan pääasiassa huumorin avulla. Majalle sodan muistelu toi mieleen pelkoa ja pettymystä: normaalin elämän sijaan nuoruus oli arjesta selviytymistä ja jokapäiväistä työskentelyä kadulla. Enis ja Danilo vastasivat kysymyksiin myös hyvin lyhyesti johtuen sodan kokemisesta henkilökohtaisesti. Selviytyminen – niin arkipäivästä kuin pakolaisuudestakin – nähtiin ihmeenä.

Haastateltavien suhtautuminen aikakauteen vaihteli pelosta jännityshakuisuuteen sekä vihasta passiivisuuteen. Natovastaisuus kävi ilmi lähes kaikkien haastateltavien kohdalla. Vaikka kukaan haastateltavista ei tukenutkaan Miloševićia, he myönsivät, että etenkin vanhemmat ihmiset olivat hänen puolellaan. Korruptiosta johtuen äänestäjillä ei

kuitenkaan ollut minkäänlaista vaikutusta maan poliittiseen johdon tekemiin päätöksiin. Tämän takia he kokevatkin olleensa sekä Serbian johdon että ulkomaisten uhreja ilman minkäänlaista päätösvaltaa.

6.3 Turbofolkin eskapistinen luonne

Kaikki haastateltavat mainitsevat turbofolkin 1990-luvun lempimusiikkina. Dragan kertoo pitäneensä myöhemmin myös serbialaisesta rapista, joka tuli Serbiaan juuri turbofolkin kautta. Turbofolk oli 1990-luvun Serbiassa suosituin musiikkilaji, vaikka moni onkin yrittänyt jälkeinpäin vähätellä sen merkitystä.

Luulen, että he valehtelevat, koska he kuuntelivat sitä ehkä salaa autossa tai jotain. Nykyään et voi pitää häitä ilman kansanmusiikkia. Vaikka ihmiset sanovat, etteivät ikinä kuuntele poppia, että he kuuntelevat vain rockia, kun heillä on häät, kuulet vain kansanmusiikkia. Missä on rock, missä on heavy metal? Ja he osaavat laulaa ne laulut eli se ei ole totta. (Dragan)

Dragan puhuu turbofolkista kansanmusiikin yhtenä alalajina. Hän erottaa sen rock-musiikista etenkin perinnemusiikista lainattujen piirteiden takia. Turbofolkin rooli häissä ja muissa juhlissa selittyykin juuri vahvoilla kansanmusiikkiperinteillä. Ennen turbofolkia kansanmusiikin funktio oli toimia juhlamusiikkina, mutta turbofolk, modernimpana versiona kansanmusiikista, tuli yhtä tärkeäksi perinteisen kansanmusiikin rinnalle. Koska serbialainen identiteetti on voimakkaasti rakentunut kansallisten perinteiden varaan, tuntuu turbofolk yhtä lailla omalta musiikilta kuin vanha perinnemusiikkikin. Turbofolkin nostalgia johtuukin osittain juuri sosiaalisesta funktiostaan omistettuna musiikkina. Monien vähättelystä huolimatta turbofolkilla on sosiaalisesti vielä merkittävä rooli. Dragan huomauttaakin, että ihmiset, jotka väittävät, etteivät ole ikinä kuunnelleet turbofolkia, osaavat silti laulujen sanat ulkoa. Kyse onkin luultavasti menneisyyteen liittyvästä häpeästä – siitä, ettei henkilö nuoruudessaan kuunnellut ”laatumusiikkia” kuten ehkä myöhemmin elämässään. Useimmat kuitenkin hyväksyvät turbofolk-kauden elämässään, vaikkakin monesti huumorin avulla.

Turbofolk toi kaikille haastateltaville mieleen myös rikollisuuden. Sodan ja köyhyyden aiheuttama lisääntynyt rikollisuus yhdistyi ajan muuttuneisiin arvoihin ja sitä kautta

pukeutumistyyliin ja turbofolkiin. Turbofolkia ei silti pidetty suoraan rikollisuutta ihannoivana musiikkina. Turbofolkin suosio vain sattui osumaan samalle aikakaudelle lisääntyneen rikollisuuden kanssa ja se oli suosittua musiikkia myös rikollisten keskuudessa.

Turbofolk toi Diesel-tapaisen pukeutumisen. Luulen, että se toi... en tiedä, mikä toi väkivallan kuten rikolliset, isot rikolliset, varkaat ja muut, mutta se jotenkin liittyi turbofolkiin, koska se oli samaan aikaan ja se oli kuin hyvää musiikkia kuunnella, mutta se oli jotenkin yhteydessä siihen. (Dragan)

Rikollisuuteen liittyi myös uudenlainen rikollisuuden muoto: piratismi. Kauppasaarrosta huolimatta musiikkia oli vapaasti saatavilla. Piraatti-cd:itä myytiin kaduilla halpaan hintaan viranomaisten siihen puuttumatta. Ulkomaalainen musiikki oli vain murto-osa kadulla myytävästä musiikista. Suositumpaa musiikkia oli turbofolk, jota myytiin ensin kasetteina ja myöhemmin cd-levyinä. Kaikki haastateltavat kertoivatkin ostaneensa musiikkia kadulta. Maja kertoi oppineensa tuntemaan monia myyjiä kadulla työskennellessään ja saaneensa kasetteja kopioitavaksi jopa täysin ilmaiseksi.

Kauppasaarto oli suurin syy siihen, miksi kansainvälisistä laeista ei välitetty Serbiassa. Monet elokuvat tulivat piraattimarkkinoille ennen kuin ne tulivat länsimaissa edes ensi-iltaan (Rigney 2010). Dragan kertookin nähneensä kaikki uusimmat ulkomaalaiset elokuvat Serbian televisiosta, kun niitä samaan aikaan näytettiin länsimaissa elokuvateattereissa. Tämä oli Draganin mukaan valtiolta täysin suunniteltua. Piratismiin hyvänä puolena oli kuitenkin se, että se toi länsimaat lähemmäksi Serbiaa. Esimerkkinä tästä on musiikki: vaikka länsimainen musiikki ei ollut Serbiassa suosittua ennen sotaa, se tuli turbofolkin kautta tutuksi serbialaisille. Länsimaisen musiikin lisäksi myös länsimaiset brändit tulivat Serbiaan 1990-luvulla.

Myös McDonald'sin merkitys serbialaisille oli suuri – ja on sitä vieläkin. Dragan kertoo McDonald'sin tuleminen Serbiaan olleen suurempi juttu kuin internet. Vaikka kauppasaarron aikana ulkomaalaisilta yrityksiltä oli liiketoiminta kielletty Serbiassa, McDonald's jatkoi toimintaansa muuttaen vain nimensä väliaikaisesti ”Serbian McDonald'siksi”. Kukaan haastateltavista ei myönnäkään vihaavansa Amerikkaa tai länsimaita yleisesti: McDonald's ei edusta heille maita, jotka osallistuivat Serbian

pommittamiseen, vaan toisenlaista, positiivista ympäristöä, joka poikkeaa perinteisestä serbialaisesta tunnelmasta.

Kaikki haastateltavat kertoivat turbofolkin olleen jotain uutta ja erilaista, mihin he olivat aiemmin tottuneet. Vaikka rock-musiikki oli tullut Serbiaan jo aiemmin, oli perinteisen kansanmusiikin kuuntelu silti vielä yleistä 1980-luvulla. Enis kertoo, kuinka ennen turbofolkia vanhemmat ja lapset saattoivat kuunnella samaa musiikkia, mutta turbofolk oli musiikkia, joka oli selvästi suunnattu nuorille. Koska Jugoslavian hajoamisen aikaan ihmiset olivat hyvin nationalistisia, oli uusi musiikkilaji, joka yhdisti sekä länsimaista että perinteistä balkanilaista musiikkia, sopivan modernia mutta silti tuttua. Vaikka musiikki oli tyyllilajiltaan uutta, sisälsi se silti elementtejä, jotka ihmiset pystyivät tunnistamaan. Musiikki oli siis ennakoitavissa niin, ettei se jäänyt tunnistamattomaksi ja aiheuttanut näin negatiivisia emootioita. Koska musiikissa oli kuitenkin paljon tuntemattomia elementtejä, vaati se kuuntelijalta vanhan skeeman muokkausta uuden informaation ymmärtämiseksi. Turbofolkin suosion yleisyys kertoo kuitenkin siitä, että uutena musiikkityylinä se oli helppo ymmärtää eikä näin ollen vaatinut suurta akkomodaatiota.

Kaikki haastateltavat määrittelivät turbofolkin serbialaisen kansanmusiikin ja tanssimusiikin yhdistelmäksi. Dragan erottelee folk-elementit serbialaiseksi, ja rytmit sekä jotkin instrumentit länsimaiseksi. Hän ei silti pysty erottelemaan jotain tiettyä instrumenttia, joka olisi toista tärkeämpi: musiikki kuulosti kokonaisuudessaan hyvältä. Toisaalta hän myöntää nyt jälkeenpäin, ettei turbofolk hänen mielestään ollut laatumusiikkia. Laatumusiikiksi hän sen sijaan määrittelee jugoslavialaisen rock- ja popmusiikin, josta hän ensimmäisenä mainitsee bosnialaisen Dino Merlinin. Laatumusiikki on musiikkia, joka on ajatonta – turbofolkia hän sen sijaan pitää 1990-luvun trendinä.

Eniksen mielestä turbofolk on turkkilaisen ja arabialaisen musiikin sekä länsimaisen popmusiikin sekoitus. Hän kertoo, että turbofolkille oli tyypillistä ottaa lainauksia länsimaisista lauluista tai kopioida niitä suoraan. Oli silti tärkeää, että kappaleissa oli jotain perinteistä, johon ihmiset olivat tottuneet. Joskus kappaleissa kuultiin balkanilaisia instrumentteja, joskus laulutyyli oli tuttu serbialaisesta kansanmusiikista tai joskus vain sanat riittivät tekemään kappaleesta kotoisamman. Vaikka turbofolk

lainasikin usein länsimaisia kappaleita suoraan, tarkoituksena oli kuitenkin erottua länsimaisesta lainakappaleesta omalla tavallaan – usein huumorilla. Enis tosin myöntää, että lopputulos oli usein keinotekoinen.

Turbofolk on väkisin tehtyä musiikkia. Turkkilaista, tanssimusiikkia... he haluavat löytää musiikkia, joka on samankaltaista länsimaiden kanssa, mutta he haluavat tehdä sen lähemmäksi meidän kansaamme, joten he laittoivat turkkilaista melodiaa ja sellaista. Vaikka he eivät halunneet luoda turbofolkia, niin kävi. Teksti on serbialaista, mutta pääasiassa vain instrumentit ovat serbialaisia kuten harmonikka, trumpetit. Ja sanat. Turkkilainen musiikki on rytmiiä, se on samankaltaista meidän musiikin kanssa. He yrittivät saada sen kuulostamaan modernilta, joten he loivat turbofolkin. (Enis)

Danilo sen sijaan uskoo, että turbofolk on täysin serbialaista. Hän kuitenkin myöntää, että jotkin lainaukset saattavat olla länsimaisista kappaleista. Syy tähän saattaa olla siinä, että hän kuuntelee pääasiassa pelkästään serbialaista musiikkia eikä tunne alkuperäisiä länsimaisia kappaleita, joista lainaukset turbofolkiin on otettu. Toisaalta vaikka turbofolk-kappale olisikin jopa suoranainen käänös länsimaisesta kappaleesta, on serbialainen versio usein omalaatuinen joko sanoitukseltaan tai merkitykseltään. Siksi turbofolkia musiikkilajina voidaan tästä näkökulmasta pitää serbialaisena.

Turbofolkin keinotekoisuus saattoi kuitenkin olla yksi sen suosion syistä. Draganin mukaan köyhyyden ja puutteen keskellä ketään ei kiinnostanut realistinen musiikki, joka kertoisi siitä, kuinka kurjaa elämä on. Ihmiset halusivat iloista musiikkia, joka tekisi olon paremmaksi. Turbofolkia kuunnellessa ei tarvinnut pohtia vakavia asioita, sitä pystyi kuuntelemaan ajattelematta. Vaikka turbofolkilla olikin Draganin mielestä jälkepäin tärkeä merkitys, hän sanoo silti suoraan turbofolkin olleen roskamusiikkia.

Turbofolk oli kuin turkkilaiset tv-sarjat, joita voi katsella ilman, että tarvitsee ajatella. Aivot voivat levätä. Sodan aikana kukaan ei halunnut ajatella sotaa. Turbofolk oli täydellistä musiikkia siihen, ettei tarvitse ajatella pahoja asioita ja miettiä. (Dragan)

Turbofolk tarjosi siis pakopaikan sodan keskellä. Myös Maja kertoo, kuinka kaikki musiikki, josta hän sodan aikana piti – turbofolk mukaan lukien – oli pakenemista todellisuudesta. Musiikkivideoilla näytettiin asioita, joista ihmiset pystyivät vain haaveilemaan. Majaa musiikkivideot muistuttivat siitä, että hän halusi enemmän elämältään. Vaikka turbofolkin kuvaama maailma olikin epärealistinen, ihmiset

halusivat nähdä mieluummin jotain saavuttamatonta kuin realistista. Ihmiset kuitenkin ymmärsivät, että kyse oli vain musiikkivideosta, eikä elämä länsimaissa ollut sellaista, mitä videolla annettiin ymmärtää.

Tiesin, että se oli feikkiä, koska se oli vain videoita varten. En ollut niin tyhmä. Kaikki ne autot ja hienot asiat, kaikki kuuluivat rikollisille ja tiesimme sen. He omistivat kaiken. Ihmiset eivät halua nähdä Yugoa videolla tai rumaa tyttöä, vaikka hänellä olisi kaunis ääni. Ihmiset eivät halua nähdä sitä. Ihmiset haluavat nähdä alastoman vartalon. (Dragan)

Dragan kertoi olleensa kateellinen länsimaiselle elintasolle, mutta ymmärsi, että musiikkivideoilla nähdyt autot ja vaatteet olivat vain osa turbofolkin imagoa. Myös Maja uskoo, että turbofolkin edustama maailma saattoi vaikuttaa lisääntyneeseen rikollisuuteen. Kenelläkään tavallisella ihmisellä ei olisi ollut varaa ostaa asioita, joita videoilla näki. Jos jollain Serbiassa siihen aikaan oli rehellisesti hankittua rahaa, he lähtivät ulkomaille. Dragan mainitseekin, ettei kukaan tavallinen ihminen olisi jäänyt Serbiaan ajelemaan urheiluautolla.

Myös Enis myöntää, että musiikkivideoiden piti näyttää asioita, joista ihmiset haaveilivat. Tämä oli tärkeää myös kaupallisuuden takia. Ihmisiä ei kiinnostanut, miten asiat todellisuudessa olivat, vaan miten asiat voisivat olla.

Video ei olisi kaupallinen, jos siinä näytettäisiin kurjuutta. Todellisuudessa on kurjuutta ja köyhyyttä ja jos se kaikki on videolla, se ei olisi kiinnostavaa. Haluat nähdä videolla, mitä haluat elämässäsi. Kyllä, se vaikutti minuun paljon. (Enis)

Haastateltavien mukaan lähes kaikki serbialaiset nuoret katselivat musiikkivideoita televisiosta. Uudet tv-kanavat Palma ja Pink TV tekivät turbofolkin tutuksi nuorisolle. Dragan muistaa katsoneensa musiikkivideoita erityisesti Palma-kanavalta. Myös Enis mainitsee kuulleensa turbofolkia juuri ensimmäisen kerran Palmalta: ”Se oli erilaista kuin muut, joten pidin siitä. Helppo muistaa. Se oli trendi siihen aikaan.”

Musiikkivideot olivat niin suosittuja, että haastateltavat muistavat ne vieläkin läpikotaisin. Musiikkivideoiden vaikutus ulottui seksistisyydellään myös muuttuvaan nuorisokulttuuriin sekä erityisesti pukeutumiseen.

Musiikkivideoilla oli suuri vaikutus siihen, miten naiset pukeutuivat. He tajusivat, miten miehen aivot toimivat. Laulajat eivät välittäneet siitä, että olivat seksiobjekteja, jos sillä vain sai rahaa. Muut nuoret alkoivat matkia pukeutumista, jollaista näkivät televisiosta. (Dragan)

Majaa musiikkivideoiden seksistinen naiskuva kuitenkin häiritsi. Vaikka hän nuorempana halusikin olla yhtä hoikka kuin musiikkivideoiden tytöt, hän kertoo jälkepäin näkevän pukeutumistyylin ala-arvoisena: ”Kun olin nuorempi, halusin olla laiha kuten he, mutta nyt ajattelen, että he näyttävät kamalilta, bimboilta. En tykännyt, miten tytöt pukeutuivat, melkein alastomia.”

Musiikkivideoiden naiskuva ei seksistisyyden takia parantanut naisten asemaa Serbiassa. Maja kertoo, kuinka Serbiassa tuohon aikaan naisilla ei ollut valtaa tehdä päätöksiä ilman miehiä: ”Jos halusit saavuttaa jotain, et pystynyt siihen ilman miehiä. Nyt en tiedä, mikä tilanne on, mutta ennen tuo oli fakta.”

Turbofolk-musiikkivideot voidaan siis nähdä patriarkaalisen yhteiskunnan tuotteena: naisten piti joko hyväksyä uusi erotisoitu naiskuva ja käyttäytyä sen mukaisesti tai olla välittämättä siitä, mitä televisiossa näytettiin. Naisen tehtävä oli pysyä nöyränä miehen rinnalla. Esimerkkinä tästä Maja kertoo kaikkien tietäneen turbofolkin supertähden, Cecan, aviomiehen pahoinpidelleen häntä ja kerran jopa leikanneen Cecan hiukset lyhyeksi riidan aikana. Ceca kuitenkin nähtiin nöyryydessään vahvana esikuvana hänen pysyessään miehensä rinnalla hänen kuolemaansa asti. Maja kuitenkin epäilee, ettei Ceca itse tuntenut olevansa Serbian äiti, vaikka häntä siksi kutsuttiinkin. Ceca oli silti tärkeä roolimalli monille tytöille, jotka muun muassa kopioivat hänen pukeutumistaan. Uudet muotivirtaukset tulivatkin Serbiaan turbofolkin – ja usein juuri Cecan – kautta.

Yksipuolisista sukupuolirooleista huolimatta musiikkivideoilla nähty maailma nähtiin kuitenkin haavemaailmana, jollaisesta pystyi sodan keskellä vain haaveilemaan. Musiikkivideot olivat hetkittäinen pakopaikka arjen keskelle. Enis kertookin, kuinka videon loppuessa hän palasi takaisin omaan maailmaansa, joka oli täysin vastakohta videolla nähtyyn elämään. Videot eivät silti masentaneet, vaan ne toivat positiivista mielihyvää ja jopa elämäntavoitteita. Dragan kertookin haaveilleensa siitä, että jonain päivänä ajelisi samanlaisilla autoilla, joita videoilla näki. Turbofolk vaikutti näin ollen sen edustamien arvojen ja imagon kautta identiteetin rakentamiseen: haaveiden kautta

nuori loi tavoitteita, joihin hän tulevaisuudessa aikoisi pyrkiä. Etenkin rikastuminen ja sitä edellyttämä yritystoiminta vaikuttivat kunnianhimoiseen ja riskejä pelkäämättömään asenteeseen. Sekä Dragan että Enis myöntävät molemmat näillä haaveilla olleenkin vaikutusta omiin uravalintoihin.

Turbofolkin imagolla oli mielihyvää tuovia piirteitä. Enis kertoo, kuinka hän tunsi musiikkivideoita katsellessaan olon mukavaksi. Vaikka musiikkivideoiden maailma olikin epärealistinen, se vaikutti kriisin keskellä rauhoittavasti.

Se oli vaikeaa aikaa. Iso kriisi kaikesta. Musiikki, kuten tiedämme, aina rentouttaa ja tekee olon mukavaksi, rauhoittaa ihmisiä. Luulen, että musiikki vaikuttaa ihmisiin niin, että ihmiset voivat paeta todellisuudesta. (Enis)

Myös Danilo kertoo, kuinka musiikkia kuunnellessaan ja musiikkivideoita katsellessaan omat murheet unohtuivat. Musiikki auttoi ihmisiä todellisuudesta pakenemisessa: ”He etsivät ulospääsyä todellisuudesta. Se oli yksi keino unohtaa kaikki kamalat asiat ympärilläsi.”

Tyytymättömyydellä oli siis vaikutusta eskapismiin syntyyn. Toisaalta voidaan pohtia, olisiko turbofolk saanut eskapistista luonnettaan ilman ympärillä vallitsevaa kurjuutta? Olisiko turbofolkin merkitys ollut vähäisempi, jos sen suosio olisi ajoittunut aikaan, jolloin Jugoslaviassa vielä vallitsi rauha?

Vaikka turbofolk olisikin ollut yhtä suosittua myös ilman yhteiskunnallisia kriisejä, olisi sen merkitys varmasti ollut erilainen. Turbofolkin suosion suuruus onkin siis monen tekijän summa. Suosioon vaikutti muuttuneiden arvojen lisäksi sota ja sen aiheuttama asioiden uusi tärkeysjärjestys. Enis kertoo, kuinka vanhemmat eivät kokeneet, että musiikilla tai sen kuuntelemisen rajoittamisella olisi sen suurempaa merkitystä, vaikka musiikkivideot edustivatkin hyvin erilaisia arvoja, joihin he olivat tottuneet. Konservatiivisessa muslimiperheessä kasvaneelle Enikselle ei laitettu minkäänlaisia rajoja katselemiensa musiikkivideoiden suhteen: ”Heille oli tärkeämpää selvittää Jugoslavian kriisistä, ei aikaa ajatella musiikkia.”

Turbofolk muutti arvoja erityisesti seksikkyydellään. Turbofolk-laulajien seksistinen imago oli tarkoin suunniteltua. Playback-esitykset olivat yleisiä ja monien bändien keulakuvat eivät laulaneet itse ollenkaan, vaan laulajana toimi ulkopuolinen henkilö.

Esimerkiksi suosituimpien bändien (mm. Funky G ja Duck) laulajana ollut Marija Mihajlović kuului ainoastaan levyillä, mutta mallityöt hoitivat esitykset playbackina. Ihmiset eivät kuitenkaan jälkeenpäin tunteneet tulleen huijatuiksi. Yhtye tai kappale ei ollut riippuvainen pelkästään laulusolistista, vaan kokonaiskuvasta, joka sopi turbofolkin imagoon. Playback-esitysten voidaankin nähdä tukevan musiikkivideoiden luomaa illuusiota: artistin laulutaidot olivat toissijainen asia verrattuna siihen, mitä musiikki kuuntelijalle edusti. Dragan mainitseekin ulkoisten asioiden olleen paljon tärkeämpiä kuin sen, osaako laulaja oikeasti laulaa. Tältä ajalta on peräisin vielä nykyisinkin Serbian televisiossa nähtävät esitykset, jotka esitetään playbackina ilman mikrofonia. Alussa laulajilla oli mikrofonit, mutta kaikkien tajuttua musiikin tulevan nauhalta, mikrofonit jätettiin pois. Dragan kertookin kaikkien jo tottuneen siihen, että studiosesitykset tulevat nauhalta. Kukaan ei oletakaan artistien laulavan livenä. Konsertit ja televisioesitykset ovatkin hänen mielestään eri asia.

Konsertit olivat silti suosittuja sota-aikana ja kaikki haastateltavat, Majaa lukuun ottamatta, kävivät konserteissa. Suosittua oli erityisesti turbofolk, jota kuultiin niin valtion johdon järjestämissä tapahtumissa kuin yhtyeiden omissa konserteissa. Enis kävi Pristinassa katsomassa Cecaa, Danilo taas kävi Aca Lukaksen konsertissa. Dragan kävi Belgradissa useissa ulkoilmakonserteissa etenkin pommitusten aikana. Konsertit voidaankin nähdä 1990-luvun Serbiassa hetkellisenä pakona todellisuudesta. Dragan kuitenkin painottaa, ettei hän tuohon aikaan ajatellut asioita niin syvällisesti. Konsertteihin mentiin kuuntelemaan musiikkia ja pitämään hauskaa. Hän kuitenkin myöntää, että jälkeenpäin ajateltuna konserteilla oli rentouttava ja eskapistinen vaikutus vaikeina aikoina. Hän uskookin, että juuri tämän takia Belgradissa järjestettiin tuohon aikaan paljon ilmaisia ulkoilmakonsertteja, jotka olivat hyvin suosittuja etenkin nuorison keskuudessa.

Eskapismin lisäksi tunteiden ilmaisu oli yksi turbofolkin tärkeimmistä funktioista. Danilo ja Enis mainitsevat rakkauden useamman kerran haastattelujen aikana. Danilo kertoo erityisesti rakkauteen liittyvien tunteiden heijastamisen ja välittämisen olevan yksi musiikin tärkeimmistä tehtävistä. Kriisin aikana musiikista tuli hyvä olo ja sen avulla pystyi kokemaan tunteita, joista myös haaveiltiin: ”Ei ollut rumia ajatuksia. En

tiedä millaisia, mutta se tuntui hyvältä silloin. Oli hyvä olo, kun lauloit sitä musiikkia. Ne olivat lauluja rakkaudesta.”

Dragan sen sijaan ei mainitse rakkautta kuin ainoastaan turbofolkin yleisimpänä laulujen aiheena. Hän ei pieniä ihastumisia lukuunottamatta tuntenut tuon ikäisenä vielä olleensa rakastunut. Hän myöntää silti, että musiikilla oli suuri merkitys tunteiden ilmaisemisessa. Majalle turbofolk edustaa onnellisuutta, mutta myös jännitystä, joka muistuttaa sota-ajoista. Turbofolkin avulla pystyi siis käsittelemään sekä positiivisia että negatiivisia tunteita. Kaikki haastateltavat yhdistivät onnelliset hetket nopeatempoiseen turbofolkiin. Surullisina hetkinä kuunneltiin myös turbofolkia, mutta hitaampia kappaleita. Draganin mukaan musiikkia kuunneltiin kaikissa tunnetiloissa: ”Kun olet onnellinen, kuuntelet musiikkia. Kun olet surullinen, kuuntelet musiikkia. Se merkitsee... että pääset pois siitä maailmasta parempaan tai jotain.”

Henkilökohtaisen unelmoinnin lisäksi turbofolk edusti myös toisenlaista tulevaisuutta etenkin poliittisten asioiden suhteen. Dragan tunsi, että koko kansa oli leimattu sotarikollisiksi sodan tapahtumien takia, vaikka nuorilla ei ollut minkäänlaista vaikutusvaltaa asioihin.

Parempi tulevaisuus, hyvä tulevaisuus. Että Serbian rajat ovat avoimet, että voimme matkustaa, milloin haluamme, mihin haluamme, ettei kukaan näe meitä murhaajina tai pahoina ihmisinä. Kaikki tiesivät, että meitä katsotaan tappajina, murhaajina, raiskaajina, ei pelkästään heitä, jotka tekivät niin armeijassa, vaan koko kansa oli tuollainen. (Dragan)

Haaveilu ei siis rajoittunut pelkästään omaan elämään, rahaan, tyttöihin ja autoihin. Nuoria selvästi huolestutti ulkomaalaisten suhtautuminen serbialaisiin. Haastateltavat olivat sodan aikana vielä teini-ikäisiä eikä heillä ollut mitään tekemistä sodan kanssa. He joutuivat silti kantamaan sodan seuraukset: kauppasaarron ja matkustusrajoitukset. Dragan kertoo, kuinka onnistui olemaan onnekas saatuaan turistiviisumin Saksaan satojen hakijoiden joukosta Miloševićin luovuttua vallasta. Vaikka matkustaminen on serbialaisille tänä päivänä vapaata, Dragan uskoo silti kestävän vuosia päästä yli serbialaisten tahratusta maineesta. Enis ja Danilo kertoivat vieläkin pelkäävänsä matkustamista maihin, joiden kanssa Serbia oli sodassa. He uskovat Serbian edelleenkin herättävän ikäviä muistoja naapurimaissa. Dragan mainitsee, että serbialainen musiikki

saattaakin olla ainoa positiivinen asia, joka tulee muille balkanilaisille Serbiasta ensimmäisenä mieleen.

Vaikka turbofolkin eskapismi olikin pelastus vaikeina aikoina, Draganin mukaan turbofolk vaikutti hänen arvomaailmaansa myös huonolla tavalla. Turbofolkin imagoon liittyi helppo raha ja sen kulutus. Dragan olisi itse jälkeenpäin miettiessään halunnut opiskella, mutta rahan toivossa hän teki töitä opiskelun sijaan: ”[Jos turbofolkia ei olisi ollut] olisin varmasti älykkäämpi kuin nyt. Tuo musiikki teki minut tyhmäksi.”

Musiikin tyhmäksi tekevällä vaikutuksella hän viittaa aiemmin mainitsemaansa kategorisointiin turbofolkista roskamusiikkina ilman syvällistä sanomaa. Turbofolk ei edustanut älykkyyttä ja syvällisyyttä, vaan pinnallisia arvoja ja rahan tavoittelua. Dragan uskoo silti, että arvojen muuttumiseen vaikutti myös kaikki, mitä Balkanilla siihen aikaan tapahtui eikä siitä yksistään voi syyttää turbofolkia. Turbofolkin tärkein rooli lohduttajana oli kuitenkin merkittävämpi kuin sen aiheuttamat negatiiviset ilmiöt. Kaikki haastateltavat myönsivätkin turbofolkin eskapistisen merkityksen yhteiskunnallisen kriisin keskellä rikollisuuteen ja moraaliiin liittyvistä sivuvaikutuksista huolimatta. Turbofolkin luoma haavemaailma toimi nuorille tärkeänä pakopaikkana, vaikka sen edustamat materialistiset asiat edustivatkin moraalisesti arveluttavia toimintamalleja.

Tärkeästä asemastaan huolimatta kaikki haastateltavat olivat kuitenkin sitä mieltä, ettei turbofolk itsessään muuttanut heidän nuoruuttaan. Se oli vain yksi tekijä sodan aikana, joka vaikutti identiteetin ja tulevaisuuden rakentamiseen. Turbofolkin menestys suosituimpana musiikkityylinä olikin haastateltavien mielestään sattumaa, mistä johtuu myös se, että tähän musiikkiin he yhdistävät jälkeenpäin sekä positiiviset että negatiiviset muistot. Turbofolkin merkitys nähdään siis sattuman lisäksi sen kontekstissa, ei pelkästään musiikillisissa piirteissä. Danilo sanookin, että jos turbofolkia ei olisi ollut, jokin toinen musiikkilaji olisi korvannut sen. Hän kiteyttää turbofolkin merkityksen yksinkertaisesti: ”Vain hyviä muistoja. Musiikki on musiikkia. Sota on eri asia.”

6.4 Turbofolk poliittisessa kontekstissa

Useimmissa ulkomaalaisissa artikkeleissa turbofolk on yhdistetty politiikkaan. Turbofolkin ajateltiin olevan nationalistien – erityisesti Miloševićin hallinnon – käyttämä väline, johon löytyi perusteluja niin esiintyjistä kuin median hallinnasta. Kukaan haastateltavista ei silti myöntänyt, että olisi 1990-luvulla huomannut turbofolkilla minkäänlaisia poliittisia yhteyksiä.

En nähnyt sitä niin. Vanhempani eivät nähneet sitä niin. Edes he eivät pidä Miloševićista, kuten en minäkään, mutta olin nuori niin ehkä minua ei voi laskea. Mutta he olivat aikuisia ja he eivät nähneet sitä Miloševićin poliittisena välineenä. (Dragan)

Dragan epäileekin, että ainoastaan ulkomaalaiset näkevät turbofolkissa jotain poliittista. Hän ei usko, että kukaan serbialainen olisi pitänyt turbofolkia poliittisena musiikkina. Turbofolkin yhdistämisestä politiikkaan hän syyttää amerikkalaisia uutiskanavia, jotka hänen mukaansa yrittivät aivopestä ulkomaalaisia: ulkomaalaiset kuulivat ja näkivät Serbiasta sodan aikana, mitä amerikkalaiset uutiskanavat halusivat näyttää. Toisaalta hän myöntää, että propagandaa sodassa oli puolin ja toisin. Turbofolkilla hän ei silti usko olleen mitään tekemistä sodan kanssa. Poliittiset laulut olivat erikseen, mutta turbofolk oli vain viatonta musiikkia rakkaudesta.

Politiikkaan liittyviä aiheita kuvattiin silti musiikkivideoilla, kuten yhtyeen Tap011 videolla *Pekara*. Enis ja Danilo kertovat, että kyse oli kuitenkin huumorista. Kyseisellä bändillä oli tapana tehdä humoristisia sanoituksia ja videoita, ja *Pekara* oli vain yksi esimerkki heidän hauskoista musiikkivideoistaan. Rauhanturvaajiksi pukeutuneet tytöt olivat seksiobjekteja, mutta eivät heidän mielestään alentavassa mielessä. Myös Dragan piti musiikkivideon rauhanturvaajia kuumina. Hän uskoo silti, että ulkomaalaisten oli helppo nähdä poliittisia viestejä videolla, joka on julkaistu samana vuonna sodan loppumisen kanssa. Jälkeenpäin hän miettii, että ehkä rauhanturvaajia kuvattiin alentavasti, osittain sodan lopputulokseen pettyen, osittain epäonnistuneiden YK-operaatioiden takia. Hän kuitenkin myöntää, ettei siihen aikaan kukaan serbialainen nähnyt videolla mitään poliittista. Kyse oli vain viattomasta huumorista.

Nyt kun mietin sitä, onko se totta. Onko mahdollista, että he yrittivät kertoa meille jotain. Mutta epäilen sitä. Ne jotka laulavat siinä, heillä on aina hauskoja sanoituksia ja hauskoja videoita. Luulen, että he halusivat vain tehdä siitä vitsin. YK:sta. Ja kaikesta. (Dragan)

Musiikkivideon lisäksi laulun sanoitukset herättävät keskustelua. Kertosäkeessä laulettava ”Bolje burek nego Big-Mek” (mieluummin burek kuin Big Mac) on helppo nähdä vertauskuvana serbialaisten paremmuudesta amerikkalaisiin verrattuna. Enis silti huomauttaa, ettei burek ole alun perin serbialainen piirakka, vaan kotoisin luultavasti Turkista. Hänen mukaansa burek muistuttaa pikemminkin muslimeista kuin ortodokseista, vaikka se onkin tyypillinen aamupala Serbiassa. Draganin mielestä laulun sanoitukset on ylitulkittu. Kyse on hänen mielestään vain viattomasta riimittelystä ilman sen syvempää tarkoitusta. Kukaan haastateltavista ei nähnyt nuorena, eikä tänä päivänäkään, sanoituksissa mitään amerikkalaisvastaista.

Turbofolkin ja politiikan yhteyksistä näkyvin on silti Serbian kuuluisin turbofolk-laulaja Ceca. Maja yhdistää Cecan politiikkaan hänen miehensä Arkanin kautta, muttei sano sillä olleen vaikutusta hänen suosioonsa. Vaikka Ceca kertoikin poliittisista mielipiteistään avoimesti, kukaan haastateltavista ei silti suoraan yhdistänyt häntä politiikkaan.

Luulen, että hän eli rikollisryhmässä. Hänen aviomiehensä, poikaystävänsä... hän oli Serbian päärrikollinen. Luulen, että yhdistän hänet rikollisiin, en politiikkaan. Mutta kun näen hänet, näin hänet aviomiehen kanssa, kuuntelin hänen musiikkiaan, se muistuttaa hyvistä asioista. Ei politiikasta, ei Bosniasta. (Dragan)

Dragan luulee, että jos Ceca olisi laulanut jotain piiloviestillä, hän olisi pikemminkin laulanut siitä, kuinka kärsi miehensä kanssa. Hän näkee Cecan siis pikemminkin uhrina kuin poliittisena vaikuttajana. Hän erottaa silti musiikin ja politiikan toisistaan – myös vaikka Ceca lauloikin poliittisissa tilaisuuksissa ja kehotti fanejaan äänestämään miehensä, Arkanin, puoluetta.

Enis lähestyy Cecan musiikkia sanoitusten kautta. Hänen mielestään, jos musiikki sisältää piiloviestejä, ne pitäisi olla sanoituksissa. Cecan laulut kertoivat silti rakkaudesta, eivät politiikasta. Enis erottaakin Cecan musiikin ja henkilökohtaisen elämän toisistaan: hän saattoi olla poliittinen miehensä kanssa, mutta hänen lauluissaan

ei ole mitään poliittista. Danilo sen sijaan pitää Ceca takinkääntäjänä, joka vaihtoi mielipidettään aina sen mukaiseksi, mikä puolue oli vallassa. Hän ei silti täysin tyrmää sitä, etteikö musiikilla ja politiikalla olisi ollut jotain yhteistä 1990-luvulla. Turbofolkin ja politiikan yhteyttä hän ei silti näe. Nationalistisia viestejä varten oli omat isänmaalliset laulut, turbofolkia ei siihen tarvinnut käyttää.

Kaikki haastateltavat muistavat kuunnelleensa nationalistista musiikkia lapsena. Koska isänmaalliset laulut oli sanoitettu avoimen rasistisesti, on ymmärrettävää, ettei turbofolkin rakkauslauluja voinut nähdä samassa kategoriassa nationalististen laulujen kanssa. Dragan muistaa kuunnelleensa isänmaallista musiikkia lapsena setänsä kanssa. Useimmat laulut hän muistaa vieläkin ulkoa ja kuuntelee niitä mielellään. Lapsena hän kävi usein äitinsä kotikylässä, jonka asukkaista suurin osa oli isänmaallisia četnikejä.¹⁰ Kylän nationalistisuudesta kertoo jo se, että Slobodan Miloševićin puolue jäi siellä toiseksi ääri-radikaalipuoleen voittaessa vaalit. Kylässä ei kuunneltu ollenkaan turbofolkia, vaan vanhaa kansanmusiikkia ja nationalistista musiikkia. Draganin setä kuunteli myös kansallismielisiä lauluja, mutta Dragan ei pitänyt niitä poliittisina nuoren ikänsä takia. Hän kertoo osasyysksi myös sen, että kunnioitti ja rakasti setäänsä, joten hän kuunteli samaa musiikkia, jota setäkin kuunteli. Esimerkkinä nationalistisesta musiikista Dragan lauloi yhtyeen Baja Mali Knindzan laulua *Ne volim te Alija*:

”En rakasta sinua Alija¹¹
 koska olet muslimi
 pilasit rauhallisen unen
 Drina-joki tuo
 sata muslimitaistelijan ruumista
 joka päivä”¹²

Toinen laulu, jota Dragan lauloi, kertoo siitä, kuinka serbialaiset ovat valmiita uhraamaan henkensä Serbian puolesta. Hän ei silti ajatellut sanojen merkitystä, vaan kuunteli ja lauloi lauluja, koska niissä oli tarttuva melodia ja rytmi. Hän myöntää kuitenkin sanoituksen olevan rasistinen eikä uskaltaisi laulaa niitä julkisesti – etenkin

¹⁰ Četnikit olivat alun perin kansallismielinen järjestö, jotka taistelivat Turkin valtaa vastaan ennen ensimmäistä maailmansotaa. Jugoslavian hajoamissotien aikana 1990-luvulla četnikit olivat ääri-nationalistisia paramilitaarisia sissejä, jotka on yhdistetty moniin kroaatteihin ja bosniakkeihin kohdistuneisiin sotarikoksiin. (Suomisanakirja 2012.)

¹¹ Alija Izetbegović oli bosniakkipuoleen johtaja Bosnian sodan aikana.

¹² Vapaa suomennos. Alkukielellä: ”Ne volim te Alija/zato sto si balija/srusio si miran san/noslila ti Drina 100 mudzahedina/svaki dan”

parhaan kaverinsa kuullen, joka on muslimi. Hän sanoo, ettei nationalistinen musiikki ollut täysin huonoa, koska se on niin tarttuvaa. Se ei silti ollut musiikkia, jota kukaan olisi kavereidensa kanssa autossa kuunnellut. Musiikki oli suunnattu enemmän vanhoille ihmisille, jotka asuivat kaupunkien ulkopuolella.

Enis ei kerro kuunnelleensa nationalistista musiikkia 1990-luvulla, mutta tiesi kyllä sen olemassaolosta. Yksi syy tähän saattaa olla laulujen muslimivastaisuus; onhan hän itse muslimi. Danilo muistaa kuulleensa nationalistista musiikkia sodan aikana, muttei pitänyt siitä henkilökohtaisesti. Myös Maja kertoo muistavansa sodan ajan nationalistisen musiikin, muttei kuitenkaan kuunnellut sitä, koska ei yksinkertaisesti pitänyt siitä. Nationalistinen musiikki oli kevyeen turbofolkiin verrattuna vanhoillista ja raskasta: musiikkia, jonka tahdissa armeija voisi marssia. Dragan uskookin, että ihmiset, jotka kuuntelivat nationalistista musiikkia, asuivat joko kylissä tai olivat sotilaina: kaupunkilaisten keskuudessa nationalistinen musiikki ei ollut suosittua. Koska nationalistinen musiikki oli selvästi poliittisesti tarkoitushakuista, Dragan ei usko, että poliittisten piiloviestien ujuttaminen turbofolkiin olisi ollut välttämätöntä. Hän sanookin, että jos Milošević olisi halunnut viestittää jotain, hän olisi voinut tehdä sen nationalistisen musiikin avulla.

Kaikki haastateltavat olivat silti yhtä mieltä siitä, että musiikilla oli tärkeä rooli sodan aikana. He kuitenkin painottavat, että nationalistinen musiikki oli tarkoitettu mielialan kohottajaksi armeijalle, ei tavalliselle väestölle. Rasististen sanoitusten tarkoitus oli vaikuttaa sotilaisiin ja lisätä heidän taistelutahtoaan. Musiikilla itsellään oli kuitenkin Draganin mukaan yleisesti helpotusta antava vaikutus – aivan kuten musiikin funktio voi nykyaikanakin olla.

Kyllä, musiikilla on aina tärkeä rooli. Kuten Baja Mali Knindza, he kohottivat moraalialaa armeijalle, jotka taistelivat Bosniassa. He pitivät hänen kuuntelemisestaan ja he olivat helpottuneita. Se on sama täällä kun kuuntelet musiikkia ja tunnet olosi paremmaksi. Sen ei pidä olla nationalistista, mutta se on helpompaa musiikin kanssa. (Dragan)

Myös Danilo kertoo, kuinka musiikilla oli tärkeä rooli mielialan ja taistelutahdon kohottajana. Musiikilla yritettiin vaikuttaa ihmisiin eli sitä käytettiin myös propagandan välineenä. Musiikki vaikutti voimakkaasti erityisesti sotilaisiin. Danilo kertoo, että kyse oli kuitenkin nationalistisesta musiikista, ei turbofolkista. Turbofolkin rooli oli

erilainen: ”Kun oli sota, kun kuuntelit sitä musiikkia, sillä yritettiin vaikuttaa ihmisiin. Kun kuuntelet sitä musiikkia, tunsit itsesi paremmaksi. Kuin voisit voittaa sodan.”

Haastateltavien mielestä merkittävin osoitus siitä, ettei turbofolk ollut poliittista, oli sen laaja suosio. Vaikka suurin osa turbofolkista tehtiin Serbiassa, sitä kuunneltiin kuitenkin koko entisen Jugoslavian alueella. Enis kertookin, kuinka Kroatia ei virallisesti kuunneltu turbofolkia, koska sodan keskellä ei ollut soveliaista kuunnella serbialaisten laulajien serbiaksi laulamia lauluja. Ihmiset kävivät silti yökerhoissa kuuntelemassa Ceca ja muita serbialaisia laulajia. Hän kertoo myös, kuinka Kosovossa Ceca oli suosittu albaanien keskuudessa. He alkoivat tehdä myös omaa musiikkiaan kääntäen serbialaisten kappaleiden sanat albaniaksi.

Albanialaiset ovat paradoksi. Siihen aikaan he kuuntelivat Ceca ja Dragana Mirkovićia, mutta he kuuntelivat myös omaa musiikkiaan, jotain minkä tuntevat. Tiranassa, Albaniassa, löydät Ceca levyjä. He laittoivat hänen levyjään kauppoihin, kun ne ilmestyivät. Ceca piti Tiranassa konsertin. He pitivät turbofolkista aivan kuten me, mutta muuttivat sanat albaniaksi. (Enis)

Turbofolkin merkitys Serbian naapurimaissa liittyi siis enemmän musiikillisiin tekijöihin kuin sen sanoituksiin. Turbofolk vetosi uutena musiikkilajina naapurimaihin sen alkuperäisestä maasta ja sodan kontekstista huolimatta. Musiikki itsessään voidaan nähdä siis universaalina, joka luo merkityksiä ilman alkuperäistä kontekstia. Turbofolkin voidaankin ajatella olevan muuntautumiskykyinen musiikkityyli, joka lainaa toisesta musiikkikulttuurista ja jota voidaan yhä edelleen lainata vielä uuteen musiikkikulttuuriin.

Huolimatta turbofolkin erilaisesta merkityksestä serbialaisille nuorille, turbofolkin näkeminen poliittisessa valossa on ulkomaalaisen näkökulmasta ymmärrettävää. Haastateltavista ainoastaan Dragan hyväksyy kuitenkin jälkeenpäin, että ulkomaalaisten oli helppo nähdä lauluissa poliittisia piiloviestejä. Hän pohtiikin, olivatko serbialaiset sittenkin liian aivopestyjä näkemään musiikkivideoiden todellista sanomaa, jos sellaista edes oli olemassa.

Musiikkipropagandan teorian mukaan propaganda ei ole saavuttanut päämääräänsä, jos se ei saa kuuntelijassa aikaan toivottua muutosta. Turbofolkin kohdalla tämä päämäärä saattoikin olla se, ettei näkyvää muutosta edes toivottu. Turbofolkin tehtävänä saattoikin

olla vain kansan – etenkin nuorison – pitäminen tyytyväisenä. Tästä näkökulmasta turbofolk poliittisena välineenä täytti mahdollisen tehtävänsä ihmisten pysyessä rauhallisena, johtoa kohtaan passiivisena sekä kansallisen identiteettinsä tiedostavina. Toisaalta jos turbofolk ja musiikkivideot olisivatkin sisältäneet nationalistisia piiloviestejä, eivät ne ainakaan haastateltavien mukaan menneet perille. Musiikki edusti heille jotain muuta kuin politiikkaa. Ottaen huomioon serbialaisen turbofolkin suosio maissa, jotka olivat sodassa Serbian kanssa, eivät hekään välttämättä nähneet musiikin ja politiikan yhteyksiä. Kuten Danilo sanookin, musiikki on musiikkia, sota on eri asia.

7 POHDINTA

Tutkimuksen tavoitteena oli kuvata turbofolkin merkitystä serbialaisen nuoren elämässä 1990-luvulla. Tämä saavutettiin haastattelujen ja niiden tulkinnan avulla. Haastatteluista kävi ilmi, että turbofolk oli nuorille keino päästä pois sodan keskeltä maailmaan, jossa ei ole puutetta rahasta ja ylellisyyksistä. Erityisesti musiikkivideot vaikuttivat nuorten arvomaailmaan ja moraaliin. Turbofolkin suosiosta kertoo se, että jokainen haastateltava muisti vanhat hitit sanatarkasti musiikkivideoita myöten. Vaikka kappaleita ei jälkeempään pidettäisikään laatumusiikkina, ei silti voida ohittaa sen vaikutusta identiteetin ja moraalien kehitykseen. Haastateltavista kaikki pitivät turbofolkia myös yhtenä harvoista positiivisista 1990-luvun muistoista. Näin suurta yhden musiikin tyyllilajin vaikutusta kansallisen kriisin keskellä ei voi vähätellä.

Teoriat musiikin emotionaalisesta sekä eskapistisesta kokemisesta saivat vahvistusta tutkimustuloksista. Turbofolkin kansanomaiset piirteet yhdessä modernin länsimaisen musiikin kanssa olivat sopivan tuttu yhdistelmä, jotta musiikista muodostuisi positiivinen kokemus. Musiikin eskapistinen rooli sodan keskellä oli merkittävä ja vaikutti selvästi nuorten mielialaan sekä omiin päämääriin: tavoitteena oli usein yhtä yltäkylläinen elämä kuin mitä turbofolk edusti. Turbofolk uudisti myös sukupuolirooleja tehden naisesta yksipuolisen seksiobjektin. Ero suhtautumisessa naisen seksuaalistamiseen erosi haastateltavien sukupuolten mukaan, mikä kertoo yhteiskunnan patriarkaalisuudesta. Tutkimuksen tärkeimpänä huomiona voidaan silti pitää turbofolkin roolia paremman maailman kuvaajana: turbofolk koettiin eskapismina kriisin keskellä. Se edusti nuorille unelmia ja tavoittelemisen arvoista tulevaisuutta. Musiikin ja musiikkivideoiden avulla nuori pääsi hetkeksi pois todellisuudesta, joka oli täynnä epävarmuutta, pelkoa ja epätoivoa.

Ajatus turbofolkin tutkimisesta lähti liikkeelle ajatuksesta, onko turbofolk väärinymmärretty ulkomailla ajanjakson poliittisesta ja historiallisesta kontekstista johtuen. Onko turbofolkin merkitys ylitulkittu? Ennako-oletukset turbofolkista ja sen poliittisista kytköksistä muuttuivat havaintoon siitä, että jos poliittinen sanoma ei mene perille, sitä ei voi pitää onnistuneena propagandana. Mutta kuten yksi haastateltavista pohtikin, olivatko ihmiset niin aivopestyjä, etteivät he tajunneet turbofolkin poliittista

luonnetta? Käytettiinkö turbofolkia vain välillisesti suoran propagandan sijaan, jotta kansa pidettäisiin tyytyväisenä ja rauhallisena? Tähän tuskin koskaan saadaan lopullista vastausta, mutta se herättää kysymyksiä musiikin monialaisista funktioista. Voidaanko musiikkia käyttää laskelmoidusti ihmisten kontrolloimiseen? Voidaanko tukemalla musiikkia minimoida kansan vastustusta kriisin keskellä? Vaikka ulkomaalaisten toimittajien analyysit turbofolkista vaikuttavatkin puolueellisilta ylilyönneiltä, on silti otettava huomioon, että turbofolkillä oli todistettavia poliittisia kytköksiä eikä voi olla sattumaa, että hallitus kontrolloi sekä mediaa että tuottajia turbofolkin takana.

Räikein esimerkki turbofolkin käytöstä oli sen käyttö puoluemainoksissa. Turbofolkillä ilmiselvästi kosiskeltiin nuoria äänestäjiä, jotka ajattelivat esikuviansa mukaisesti musiikin olevan taidetta ilman rajoja – kuitenkin ymmärtämättä sen hyväksikäyttöä poliittisissa yhteyksissä. On arvattavaa, että pelkän nationalistisen musiikin soittaminen radiossa ja televisiossa olisi ennen pitkää aiheuttanut tyytymättömyyttä hallintoa kohtaan. Turbofolk sen sijaan edusti uudenlaista nuorisokulttuuria muuttuneita, moraalisesti arveluttavia, mutta ilmiselvästi hyväksytyjä arvoja kohtaan sekä seksuaalista kapinaa. Kapinoivan – mutta silti kontrolloidun – luonteensa takia siitä tuli suosittua nuorten keskuudessa sekä helppo väline poliittiselle johdolle. Aiempi tutkimus musiikista propagandan välineenä ei siis teoreettisen oletuksensa puolesta pitänyt paikkansa poliittisen sanoman jäädessä piiloon. Sen sijaan haastattelut antoivat viitteitä musiikin käyttämisestä ihmisten kontrolloimiseen poliittisen kriisin keskellä.

Tutkimuksen yhtenä haasteena oli objektiivisuus. Jotta tulosten analysointi olisi ollut mahdollisimman puolueetonta, kirjoittaminen vaati tarkkoja sanavalintoja. Tulokset on pyritty selittämään haastateltavan näkökulmasta hänen omin sanoin. Hermeneuttisen kehän mukaan tulkinta on pohjautunut teoreettiseen viitekehykseen, joka aiheen laajuuden takia on moniulotteinen. Haastattelututkimus oli ainoa mahdollinen ratkaisu musiikin merkityksiin perustuvassa tutkimuksessa. Vaikka haastattelutilanteet olivatkin haastavia jo aiheen arkuuden takia, on haastatteluista saatu mielenkiintoista, uutta tietoa, joka ei pelkästään liity musiikin alaan, vaan myös historian ja politiikan tutkimukseen. Haastattelut olivat osa neutraalia musiikintutkimusta ja saivat ihmiset avautumaan asioista, jotka muuten jäisivät unohduksiin. Siksi en koekaan tutkimusta merkittävänä

pelkästään musiikkitieteelliseltä kannalta, vaan se kertoo mielenkiintoisia yksityiskohtia lähihistorian kriisistä, joka on aiheena vielä vähän tutkittu.

Aihepiiristä on helppo tehdä mehukkaita jatkotutkimuksia. Musiikin ja sodan kytköksiä on tutkittu usein pelkästään ilmiselvän propagandan muodossa. Olisikin aiheellista pohtia musiikin funktioita laajemmin sotaa käyvissä maissa sekä tutkia musiikkia poliittisena välineenä laajemmassa mittakaavassa. Myös turbofolk ilmiönä on puolueettoman tutkimuksen arvoinen kaikessa monimuotoisuudessaan. Laulujen sanoitukset, musiikilliset piirteet, musiikkivideot sekä lajityypin edustama naiskuva ja arvomaailma ovat jo itsessään tutkimisen arvoisia. Jugoslavian hajoamista seuranneet kriisit ovat vielä hyvinkin ajankohtaisia, joten tutkimusaiheita tällä aihealueella riittää myös monille muille tieteenaloille.

Lähteet

- Bloch, Ernst 1986 [1959]. *The Principle of Hope: Volume Two*. Englanniksi kääntäneet: Neville Plaice, Stephen Plaice & Paul Knight. Cambridge: The MIT Press.
- Bohman, Philip 2004. *Focus: Music, Nationalism and the Making of New Europe*. UK; USA: Routledge.
- Bourdieu, Pierre 1984 [1979]. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Englanniksi kääntänyt: Richard Nice. Cambridge: Cambridge University Press.
- Branson, Louise 1995. *Turbo-folk Tunes in on Bosnian War*. Verkkodokumentti. <<http://www.sfgate.com/news/article/Turbo-folk-tunes-in-on-Bosnian-war-3142736.php>> Luettu 18.7.2012.
- Bugarški, Ranko 2010. Laskutoimituksia Balkanin kielestä – serbokroatin omalaatuinen aritmetiikka. Teoksessa Maija Könönen, Juhani Nuorluoto & Merja Salo (toim.): *Balkanin syndrooma?* Helsinki: Aleksanteri Series, s.34–43.
- Burton, Kim 1999. Balkan beats. Teoksessa Simon Broughton, Mark Ellingham & Richard Trillo (toim.): *World Music, volume 1: Africa, Europe and the Middle East*. London : Rough Guides, s. 273–276.
- Ćirjaković, Zoran 2004. *Turbofolk as Brand*. Verkkodokumentti. <<http://www.scribd.com/doc/40521107/Turbofolk-as-Brand-by-Zoran-CIRJAKOVIC>> Luettu 27.7.2012.
- Conserva, Henry 2009. *Propaganda: A Question and Answer Approach*. Bloomington, USA: Author House.
- Crampton, R.J. 2002. *The Balkans Since the Second World War*. UK: Pearson.
- Cvetanović, Dragana 2010. Sepitetty ja oikea todellisuus – autenttisuus serbiankielisissä hiphop-kulttuurin teksteissä. Teoksessa Maija Könönen, Juhani Nuorluoto & Merja Salo (toim.): *Balkanin syndrooma?* Helsinki: Aleksanteri Series, s. 129–153.
- Dauphinee, Elisabeth Allen 2003. Rambouillet: A Critical (Re)Assessment. Teoksessa Florian Bieber & Zidas Daskalovski (toim.): *Understanding the War in Kosovo*. London: Frank Cass Publishers, s. 99–122.
- Daković, Nevena 2004. War in the Hall of Mirrors: NATO Bombing and Serbian Cinema. Teoksessa Andrew Hammond (toim.): *The Balkans and the West: Constructing the European Other, 1945-2003*. UK; USA: Ashgate Publishing Limited, s. 199–213.
- Dem, Amadou, Mihailovici, Gabriela & Gao, Hui 2001. *Inflation and Hyperinflation in the 20th Century*. Verkkodokumentti. <<http://www.itulip.com/Select/hyperinflation.pdf>> Luettu 18.7.2012.
- Erkkilä, Jaakko 1997. *Musiikin merkitystasot musiikkiterapian teorian ja kliinisen käytännön näkökulmista*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.



- Eräsaari, Risto 2007. Konteksti. Teoksessa Markus Laine, Jarkko Bamberg & Pekka Jokinen (toim.): *Tapaustutkimuksen taito*. Helsinki: Gaudeamus Helsinki university press, 149–170.
- Frith, Simon 2004. *Popular Music: Music and identity*. USA: Routledge.
- Frith, Simon 2007. *Taking Popular Music Seriously: Selected Essays*. UK; USA: Ashgate Publishing Limited.
- Geertz, Clifford 1973. *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*. USA: Basic Books.
- Golemović, Dimitrije, O. 2010. *Balkan refrain*. USA: Scarecrow Press.
- Goodwin, Andrew 1992. *Dancing in the Distraction Factory: Music Television and Popular Culture*. UK: Routledge.
- Gordy, Eric D. 1999. *The Culture of Power in Serbia: Nationalism and the Destruction of Alternatives*. USA: The Pennsylvania State University.
- Grujić, Marija 2009. *Community and the Popular: Women, Nation and Turbo-folk in Post-Yugoslav Serbia*. Väitöskirja. Hungary: Central European University.
- Gubar, Marah 2009. *Artful Dodgers: Reconceiving the Golden Age of Children's Literature*. New York: Oxford University Press.
- Halme, Anna 1997. *Musiikki ideologiana, Adornon musiikkisosiologian esittelyä*. Musiikkitieteen pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto.
- Heidegger, Martin 1927/2000. *Oleminen ja aika*. Suom. Reijo Kuparinen. Jyväskylä: Gummerus.
- Hermann Von, Friedrich-Wilhelm 1998. Fenomenologian käsite Heideggerilla ja Husserlilla. Suom. Miika Luoto. Teoksessa Arto Haapala (toim.): *Heidegger, ristiriitojen filosofi*. Helsinki: Gaudeamus, s. 105–136.
- Higginbotham, Adam 2004. *Beauty and the Beast*. Verkkodokumentti. <<http://www.guardian.co.uk/theobserver/2004/jan/04/features.magazine67>> Luettu 18.4.2012.
- Hirsjärvi, Sirkka, Remes, Pirkko ja Sajavaara, Paula 2009. *Tutki ja kirjoita*. Helsinki: Tammi.
- Judén-Tupakka, Soila 2007. Askelia fenomenologiseen analyysiin. Teoksessa Syrjäläinen Eija, Eronen Ari & Värri Veli-Matti (toim.): *Avauksia laadullisen tutkimuksen analyysiin*. Tampere: Tampere university press, s. 62–90.
- Kallinen, Kari 2006. *Towards a Comprehensive Theory of Musical Emotions: A Multidimensional Research Approach and Some Empirical Findings*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Kratovac, Katarina 1999. *McDonald's Succeeding in Serbia*. Verkkodokumentti. <http://www.washingtonpost.com/wp-srv/aponline/19990919/aponline141308_000.htm> Luettu 13.9.2012.
- Kronja, Ivana 2004. Turbo Folk and Dance Music in 1990s Serbia: Media, Ideology and the Production of Spectacle. Julkaisussa: *The Anthropology of East Europe Preview*, volume 22/1. Verkkodokumentti. <<http://scholarworks.iu.edu/journals/index.php/aeer/article/view/330/405>> Luettu 28.7.2012.




- Lahusen, Christian 1996. *The Rhetoric of Moral Protest*. Berlin: De Gruyter.
- Laine, Timo 2001. Miten kokemusta voidaan tutkia? Fenomenologinen näkökulma. Teoksessa Juhani Aaltola & Raine Valli (toim.): *Ikkunoita tutkimusmetodeihin 1*. Jyväskylä: PS-Kustannus, s. 26–43.
- Lappalainen, Pertti 2007. Poliittinen toiminta tapauksena. Teoksessa Markus Laine, Jarkko Bamberg & Pekka Jokinen (toim.): *Tapaustutkimuksen taito*. Helsinki: Gaudeamus Helsinki university press, s. 191–213.
- Lautela, Yrjö & Palo, Jyrki 1992. *Jugoslavia: Kansakunta, jota ei ollut*. Helsinki: VAPK-kustannus.
- Lehtonen, Kimmo 2010. Musiikki ja psykoanalyysi. Teoksessa Jukka Louhivuori & Suvi Saarikallio (toim.): *Musiikkipsykologia*. Jyväskylä: Arena, s. 237–258.
- Lingerman, Hal A. 1983. *The Healing Energies of Music*. Illinois, USA: The Theosophical Publishing House.
- Metsämuuronen, Jari 2008. *Laadullisen tutkimuksen perusteet*. Jyväskylä: Gummerus.
- Meyer, Leonard, B. 1956. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago, USA: The University of Chicago Press.
- Meyer, Leonard, B. 1973. *Explaining Music: Essays and Explorations*. Berkeley, USA: University of California Press.
- Mitchell, Laurence 2005. *Serbia*. USA: The Globe Pequot Press Inc.
- Moisala, Pirkko 1991. Antropologinen musiikintutkimus. Teoksessa Pirkko Moisala (toim.): *Kansanmusiikin tutkimus. Metodologian opas*. Helsinki: VAPK-kustannus, s. 105–137.
- Mäkinen, Olli 2005. *Tieteellisen kirjoittamisen ABC*. Helsinki: Tammi.
- Nadlanu 2011. *Demokrate na koncertu Dina Merlina u "Areni"?* Verkkodokumentti. <<http://www.nadlanu.com/pocetna/zabava/trac/Demokrate-na-koncertu-Dina-Merlina-u-quotAreni-quot.a-120770.171.html>> Luettu 2.7.2012.
- Nikolić, Lazar 2003. Ethnic Prejudices and Discrimination: The Case of Kosovo. Teoksessa Florian Bieber & Zidas Daskalovski (toim.): *Understanding the War in Kosovo*. London: Frank Cass Publishers.
- Novaković, Aleksandar 2004. *I mi Tompsona za trku imamo*. Verkkodokumentti. <<http://www.e-novine.com/kultura/kultura-tema/25237-Tompsona-trku-imamo.html>> Luettu 12.9.2012.
- Oberschall, Ant 2007. *Conflict and Peace Building in Divided Societies: Responses to Ethnic Violence*. USA; Canada: Routledge.
- O'Shaughnessy, Nicholas 2004. *Politics and Propaganda: Weapons of Mass Seduction*. UK: Manchester University Press.
- Pavličević, Mercedes 1997. *Music Therapy in Context: Music, Meaning and Relationship*. London; Philadelphia: Jessica Kingsley Publishers.
- Perris, Arnold 1985. *Music as Propaganda*. USA: Greenwood Press.
- Piaget, Jean 1983/1987. *Possibility and Necessity: The Role of Necessity in Cognitive Development*. USA: The University of Minnesota Press.




- Puustinen, Outi 2008. *Musiikin merkitys gambialaisten maahanmuuttajamusikoiden identiteetille ja akkulturaatioprosessille Suomessa*. Musiikkitieteen pro gradu -tutkielma. Jyväskylän yliopisto. Verkkodokumentti.
<https://jyx.jyu.fi/dspace/bitstream/handle/123456789/18813/URN_NBN_fi_jyu-200808115639.pdf?sequence=1> Luettu 24.7.2012.
- Puutio, Mia 2008. *Koti musiikissa – Musiikin merkitys entisen Jugoslavian alueelta muuttaneiden ihmisten elämässä*. Musiikkitieteen pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto. Verkkodokumentti.
<<http://tutkielmat.uta.fi/pdf/gradu02957.pdf>> Luettu 24.7.2012.
- Rigney, Robert 2010. *Belgrade not Always Likes the Electronic Trubaci*. Verkkodokumentti. <<http://norient.com/stories/shazalakazoo/>> Luettu 9.4.2012.
- Romero, Raul R. 2001. *Debating the Past: Music, Memory, and Identity in the Andes*. USA: Oxford University Press.
- Rouhiainen Leena 2010. *Fenomenologis-hermeneuttinen tutkimusote*. Teatterikorkeakoulu. Verkkodokumentti.
<<http://www.xip.fi/tutkija/index.htm>> Luettu 6.4.2012.
- Russell, Bertrand 1932/1996. *Education and the Social Order*. London; NY: Routledge.
- Rutanen, Reijo 2002. *Serbia Euroopan sairain mies*. Helsinki: Gaudeamus.
- Saarikallio, Suvi 2007. *Music as Mood Regulation in Adolescence*. Väitöskirja. Jyväskylän yliopisto. Verkkodokumentti.
<<https://jyx.jyu.fi/dspace/bitstream/handle/123456789/13403/9789513927318.pdf>> Luettu 19.9.2012.
- Saukkonen, Pasi 2012. *Validius ja reliaabelius*. Verkkodokumentti.
<http://www.mv.helsinki.fi/home/psaukkon/tutkielma/Tutkimusmenetelmat.html#Validius_ja_reliaabelius> Luettu 9.4.2012.
- Sell, Louis 2002. *Slobodan Milosevic and the Destruction of Yugoslavia*. USA: Duke University Press.
- Šević, Željko 2002. *Banking reforms in South-East Europe*. UK; USA: Edward Elgar Publishing Limited.
- Slavkova, Marketa 2010. *Echoing the Beats of Turbo-folk: Popular Music and Nationalism in ex-Yugoslavia*. Verkkodokumentti.
<<http://lidemesta.cz/index.php?id=705>> Luettu 6.4.2012.
- Snyder, Bob 2000. *Music and Memory: An Introduction*. Cambridge: The MIT Press.
- Stacey, Jackie 1994. *Star Gazing. Hollywood Cinema and Female Spectatorship*. London: Routledge.
- State University 2012. *Serbia - History & Background*. Verkkodokumentti.
<<http://education.stateuniversity.com/pages/1320/Serbia-HISTORY-BACKGROUND.html>> Luettu 23.4.2012.
- Stedman, Stephen John 1998. The Former Yugoslavia. Teoksessa Richard Haass (toim.): *Economic Sancions and American Diplomacy*. USA: Council on Foreign Relations, s. 177–196.









- Storr, Anthony 1989. *Freud: A Very Short Introduction*. NY: Oxford University Press.
- Street, John 2012. *Music and Politics*. Cambridge, UK; Malden, USA: Polity Press.
- Suomisanakirja 2012. *Četnikit*. Verkkodokumentti.
<<http://suomisanakirja.fi/%C4%8Cetnikit>> Luettu 19.6.2012.
- Tandon, R.K. 2008. *Child Psychology*. New Delhi: APH Publishing Corporation.
- Tarasti, Eero 2003. *Musiikin todellisuudet*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Thaut, Michael H. & Wheeler, Barbara L. 2010. Music Therapy. Teoksessa Juslin, Patrik N. & Sloboda, John A. (toim.): *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*. New York: Oxford University Press.
- Tešanović, Jasmina 2000. *The Diary of a Political Idiot*. USA: Midnight Editions.
- Tešanović, Jasmina 2005. *Report from a Concert by a Serbian War-Criminal*. Verkkodokumentti. <<http://www.boingboing.net/2006/06/18/report-from-a-concer.html>> Luettu 29.9.2012.
- Todorović, Milan 2003. *The Underground Music Scene in Belgrade, Serbia: A Multidisciplinary Study*. Väitöskirja. London: Brunel University. Luettu 28.7.2012. Verkkodokumentti.
<<http://bura.brunel.ac.uk/bitstream/2438/5905/1/FulltextThesis.pdf>> Luettu 29.9.2012.
- Torvinen, Juha 2007. *Musiikki ahdistuksen taitona*. Väitöskirja. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura. Verkkodokumentti.
<<http://www.doria.fi/bitstream/handle/10024/4055/musiikki.pdf?sequence=2>> Luettu 24.7.2012.
- Tuan, Yi-Fu 1998. *Escapism*. Baltimore; London: The Johns Hopkins University Press.
- Varto, Juha 1992. *Laadullisen tutkimuksen metodologia*. Tampere: Kirjayhtymä.
- Vernallis, Carol 2004. *Experiencing Music Video: Aesthetics and Cultural Context*. USA: Columbia University Press.

Liite 1. *Pekara*: rakenne, sanat ja video

Aika/ osa	Video	Sanat	Käännös	Visuaalinen tapahtuma
0:00 intro		<p>Na nananana nananana nanana nananana nananana</p>		<p>Tumma- ihoiseksi meikatut miesleipurit vetävät myyntikärryä kadulla. Naisleipurit juoksevat miesten luokse. Kaikki kokoontuvat myyntikärryn luokse laulamaan.</p>
0:21 kertosäe		<p>Da to je ta naša (pekara) slane kifle perece (pekara)</p> <p>Bolje burek nego Big-Mek (pekara) Radimo od pet</p>	<p>Kyllä se on meidän (leipomo) suolaisia sämpylöitä rinkeleitä (leipomo)</p> <p>Mieluummin burek kuin Big Mac (leipomo) Työskentelemme viidestä lähtien</p>	<p>Miehet ja naiset laulavat keskenään myyntikärryn luona. Lopuksi kaikki laulavat yhdessä kärryn edessä. Kärryn nimenä on kappaleen ja yhtyeen nimi, ”Leipomo Tap.011”. 011 on osa Belgradin postinumeroa, mikä kertoo siitä, että yhtye on Belgradista.</p>




<p>0:31 1.säkeistö</p>		<p>Svako jutro u 5 nama stiže sve Debeli, tanki svi da jedu kod nas</p> <p>Burek sa mesom, sirom, spanaćem i krompirom Jogurt i kifle Sve sveže</p>	<p>Joka aamu klo 5 kaikki tulevat luoksemme Lihavat, laihat kaikki tulevat syömään</p> <p>Burek lihalla, juustolla, pinaatilla ja perunalla Jogurttia ja sämpylöitä Kaikki on tuoretta</p>	<p>Miesleipuri laulaa myyntikärryn luona. Ihmiset alkavat kerääntyä kärryn luokse, mikä muistuttaa sota-ajan leipäjonoista. Naisleipurit laulavat iloisesti mukana.</p>
<p>0:49 kertosaie</p>		<p>Da to je ta naša (pekara) slane kifle perece (pekara)</p> <p>Bolje burek nego Big-Mek (pekara) Radimo od pet</p>	<p>Kyllä se on meidän (leipomo) suolaisia sämpylöitä rinkeleitä (leipomo)</p> <p>Mieluummin burek kuin Big Mac (leipomo) Työskentelemme viidestä lähtien</p>	<p>Asiakkaat tanssivat jonossa leipureiden jakaessa heille leipää. Lähikuvia jonottavista ihmisistä ja koirasta. Jonoon on eksynyt myös mies, joka ottaa huikan omasta pullostaan.</p>
<p>1:09 2.säkeistö</p>		<p>Dobro jutro komšo Baš fino što si došo Imamo pogačice vruće ko peč</p> <p>Kifle nam nisu shit Jedi i bićes sit Ponesi deci kući tri perece</p>	<p>Hyvää huomenta naapuri Kiva että tulit tänne Meillä on uunikuumia pullia</p> <p>Sämpylämme eivät ole huonoja Syö ja olet täynnä Vie lapsille kotiin kolme rinkiä</p>	<p>Miesleipuri laulaa lihavalle miehelle, joka hymyilee iloisesti saadessaan leipänsä.</p>



<p>1:26 kertosäe</p>		<p>Da to je ta naša (pekara) slane kifle perece (pekara)</p> <p>Bolje burek nego Big-Mek (pekara) Radimo od pet</p>	<p>Kyllä se on meidän (leipomo) suolaisia sämpylöitä rinkeleitä (leipomo)</p> <p>Mieluummin burek kuin Big Mac (leipomo) Työskentelemme viidestä lähtien</p>	<p>Myös jonossa seisova koira saa palan leipää. Alkoholia juonut mies vaihtaa pullonsa leipään. Ihmiset jatkavat tanssimista.</p>
<p>1:45 väliosa</p>		<p>Na nananana nananana nanana nananana nananana</p>		<p>Naisleipurit laulavat leipäkorit sylissään asiakkaiden tanssiessa taustalla.</p>
<p>2:05 3.säkeistö</p>		<p>Kako je pekar biti nećemo ništa kriti Sve cure vole kad miriše na hleb</p> <p>Od brašna nam lice pravimo mini pizze Jurimo cica-mice svaki dan</p>	<p>Tällaista on olla leipuri ei ole mitään salattavaa Kaikki tytöt rakastavat leivän tuoksua</p> <p>Jauhot naamalla tehdään mini-pizzoja Jahtaamme tyttöjä joka päivä</p>	<p>Miesleipuri laulaa katsoen pihaan tulevaa autoa. Naisleipurit katsovat pelästyneinä autosta tulevia rauhanturvaaja -tyttöjä. Vaalean- sinisiin kypäröihin, YK-paitoihin ja sukka- nauhoihin pukeutuneet tytöt kävelevät seksikkäissä asuissaan miesleipurei- den luokse, jotka tarjoavat heille leipää.</p>

2:23 kertosäe	 	<p>Da to je ta naša (pekara) slane kifle perece (pekara)</p> <p>Bolje burek nego Big-Mek (pekara) Radimo od pet</p>	<p>Kyllä se on meidän (leipomo) suolaisia sämpylöitä rinkeleitä (leipomo)</p> <p>Mieluummin burek kuin Big Mac (leipomo) Työskentelemme viidestä lähtien</p>	<p>Rauhan- turvaajat tanssivat ja syövät miesleipurei- den kanssa yhden leipureista nipistäessä tytön takapuolta.</p>
2:42 väliosä		<p>Na nananana nananana nanana nananana nananana</p>		<p>Naisleipurit katsovat toisiaan huolestuneina ihmisten tanssissa taustalla.</p>
2:51 4.säkeistö	 	<p>Ponekad kad se prave tulumbe i baklave pekara naša tada prepuna je</p> <p>Od brašna nam lice pravimo mini pizze Jurimo cica-mice svaki dan</p>	<p>Joskus kun teemme tulumbea ja baklavaa meidän leipomomme on täynnä</p> <p>Jauhot naamalla tehdään mini-pizzoja Jahtaamme tyttöjä joka päivä</p>	<p>Toinen rauhan- turvaajista syöttää miehelle piirasta naisleipurei- den katsoessa mustasukkai- sesti vieressä.</p>
3:10 coda	  	<p>Na nananana nananana nanana nananana nananana</p>		<p>Ihmiset lähtevät pois. Rauhan- turvaajat poistuvat miesleipurei- den kanssa naisleipureiden heitellessä leipäpaloja heidän peräänsä. Surulliset naisleipurit jäävät kahdestaan paikalle.</p>

Liite 2. *Beograd*: rakenne, sanat ja video

Aika/osa	Video	Sanat	Käännös	Visuaalinen tapahtuma
0:00 intro				<p>Rocky Balboa -tyylinen mies treenaa taistelulajeja katolla auringonlaskun aikaan.</p> <p>Päivällä hän juoksee ja tekee vatsalihasliikkeitä Pyhän Mikaelin katedraalin (Saborna crkva) näkyessä taustalla.</p>
0:32 1.säkeistö		<p>Znam za jedan grad zove se Beograd</p> <p>Znam za jedno ime al' ga ne spominjem</p> <p>Znam za jedan grad gde si vecno mlad</p> <p>Znam i jedno srce sto ga proklinjem</p>	<p>Tiedän kaupungin jota kutsutaan Belgradiksi</p> <p>Tiedän nimen mutta en mainitse sitä</p> <p>Tiedän kaupungin jossa olet ikuisesti nuori</p> <p>Tiedän sydämen jonka kiroan</p>	<p>Ceca laulaa Pyhän Savan katedraalin edessä ja Kalemegdanin linnoituksella.</p> <p>Päällekkäinen kuva alun treenaavasta miehestä.</p>

0:58 kertosäe		<p>Jednom sam probala te tvoje usne od cimera i ko ce ovo ludilo da otera</p> <p>Jednom sam probala iz srca da te izbrisem al' svako prolece na tebe mirise</p>	<p>Kerran kokeilin katkeria huuliasi Kukaan ei voi poistaa tätä hulluutta</p> <p>Kerran kokeilin poistaa sinut sydämeistäni mutta jokainen kevät tuoksuu sinulta</p>	<p>Ceca laulaa Belgradin parlamenttitalon edessä.</p> <p>Päällekkäinen kuva lenkkeilevästä miehestä.</p> <p>Ceca laulaa Belgradin kaupungintalon edessä turkki päällään.</p>
1:31 2.säkeistö		<p>Znam mu boju kosulje ja je kupila znam mu ukus usana ja ih ljubila</p> <p>Znam i s' kime vino nocas pije znam da i on zna kako mi je</p>	<p>Tiedän paidan värin ostin sen Tiedän hänen huultensa maun olen maistanut niitä</p> <p>Tiedän kenen kanssa tänä iltana hän juo viiniä Tiedän että hän tietää mitä tunnen</p>	<p>Ceca laulaa Belgradin kansallis-teatterin edessä.</p> <p>Ceca laulaa kansallismuseon edessä olevalla prinssi Mihailon patsaalla.</p> <p>Urheileva mies on suihkussa ja hakkaa nyrkkejään seinään.</p>
1:57 kertosäe		<p>Jednom sam probala te tvoje usne od cimera i ko ce ovo ludilo da otera</p> <p>Jednom sam probala iz srca da te izbrisem al' svako rolece na tebe mirise</p>	<p>Kerran kokeilin katkeria huuliasi Kukaan ei voi poistaa tätä hulluutta</p> <p>Kerran kokeilin poistaa sinut sydämeistäni mutta jokainen kevät tuoksuu sinulta</p>	<p>Ceca laulaa Belgradin pääkadulla, Knez Mihailovalla, jonka jälkeen hän katsoo ohikulkevaa junaa Vukov Spomenik-nimisellä asemalla.</p>

2:28 välisoitto				<p>Ceca kävelee metroasemalla ja tulee liukuportaita ylös.</p> <p>Lähikuva surullisesta urheilijamiehestä, jolla vierähtää kyynel poskelle.</p>
2:44 kertosäe		<p>Ovo secanje rusi meni sve moj Beograde, zagri me</p> <p>Ovo secanje rusi meni sve moj Beograde, zagri me</p>	<p>Nämä muistot tuhoavat minut Belgradini tule ja halaa minua</p> <p>Nämä muistot tuhoavat minut Belgradini tule ja halaa minua</p>	<p>Ceca laulaa Red Starin stadionilla valojen loisteessa.</p> <p>Lähikuva Cecasta koskettamassa miehen kättä.</p> <p>Urheilijamies saapuu halaamaan häntä ja pari syleilee toisiaan stadionin nurmikolla.</p>

Liite 3. Suostumuslomake

Obrazac za pristanak na intervju

Svrha intervjuja

Ovaj intervju je deo teze mog master-a na Univerzitetu u Helsinkiju.

Poverljivost

Pisani podaci iz intervjuja će biti dostupni samo osoblju na Univerzitetu u Helsinkiju. Delovi iz intervjuja mogu biti korišćeni kao deo diplomskog rada, ali lični podaci biće uklonjeni.

Molim Vas da potpišete dole, da se slažete sa gore navedenim.

Potpis (ispitanik)

Liite 4. Haastattelurunko

Musiikki ja identiteetti

1. Kerro, kuka olet? Miten määrittelet itsesi?
2. Mikä on kansallisuutesi, uskontosi?
3. Kerro elämäntarinasi lyhyesti.
4. Mikä oli mielimusiikkiasi 1990-luvulla, pidätkö siitä vieläkin?
5. Kuunteletko samanlaista musiikkia kuin vanhempasi?
6. Kuunteletko ensisijaisesti serbialaista musiikkia?
7. Kuuntelitko erilaista musiikkia ennen Jugoslavian hajoamista?

Elämää 1990-luvun Serbiassa

1. Mitä positiivista/negatiivista muistat 1990-luvulta?
2. Missä kuultit turbofolkia ensimmäistä kertaa?
3. Muuttiko turbofolk käsitystäsi Jugoslaviasta tai länsimaista?
4. Esimerkkikappale *Pekara* – mitä ajattelit siitä?
5. Kävitkö konserteissa tai ravintoloissa kuuntelemassa elävää musiikkia?

Musiikin emotionaalisuus ja eskapismi

1. Miten määrittelet turbofolkin?
2. Minkälaisista aiheista musiikissa turbofolkissa lauletaan?
3. Mitkä vaikutteet turbofolkissa ovat Balkanilta, Serbiasta, länsimaista?
4. Mitkä elementit/soittimet ovat sinulle tärkeitä?
5. Minkälainen merkitys turbofolkilla oli sinulle 1990-luvulla?

Musiikki ja politiikka

1. Näetkö kappaleessa *Pekara* (tai sen musiikkivideossa) poliittisia merkityksiä?
2. Ajattelitko 1990-luvulla, että musiikki ja politiikka olivat yhteydessä?
3. Pidätkö/piditkö Cecaa poliittisena?
4. Mitä mieltä olet 1990-luvun poliittisesta musiikista Serbiassa?
5. Miten Jugoslavian hajoaminen vaikutti siihen, millaista musiikkia kuuntelit?