

# Cajkaši kao subkultura?

---

**Brtn, Matija**

**Undergraduate thesis / Završni rad**

**2024**

*Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj:* **University of Zadar / Sveučilište u Zadru**

*Permanent link / Trajna poveznica:* <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:162:549058>

*Rights / Prava:* [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

*Download date / Datum preuzimanja:* **2025-02-07**



**Sveučilište u Zadru**  
Universitas Studiorum  
Jadertina | 1396 | 2002 |

*Repository / Repozitorij:*

[University of Zadar Institutional Repository](#)



zir.nsk.hr



DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJ

Sveučilište u Zadru  
Odjel za sociologiju  
Sveučilišni prijediplomski studij  
Sociologija



Zadar, 2024.

Sveučilište u Zadru  
Odjel za sociologiju  
Sveučilišni prijediplomski studij  
Sociologija

Cajkaši kao subkultura?

Završni rad

Student/ica:  
Matija Brtan

Mentor/ica:  
Dr. Sc. Mislav Dević

Zadar, 2024.



## Izjava o akademskoj čestitosti

Ja, **Matija Brtan**, ovime izjavljujem da je moj **završni** rad pod naslovom **Cajkaši kao subkultura?** rezultat mojega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na izvore i radove navedene u bilješkama i popisu literature. Ni jedan dio mojega rada nije napisan na nedopušten način, odnosno nije prepisan iz necitiranih radova i ne krši bilo čija autorska prava.

Izjavljujem da ni jedan dio ovoga rada nije iskorišten u kojem drugom radu pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj, obrazovnoj ili inoj ustanovi.

Sadržaj mojega rada u potpunosti odgovara sadržaju obranjenoga i nakon obrane uređenoga rada.

Zadar, 2. srpnja 2024.

## ***Cajkaši kao subkultura?***

### Sažetak

Ovaj rad istražuje fenomen *cajki*, glazbenog žanra popularnog među mladima u Hrvatskoj, te ulogu koje *cajke* u formiranju potencijalne zasebne subkulture.. Cilj rada je utvrditi predstavljaju li slušatelji *cajki* zasebnu subkulturu koristeći teorijske okvire subkulturalnih studija. Metodologija uključuje analizu medijskih prikaza, tekstova pjesama te ponašanja i vrijednosti povezanih sa slušateljima i izvođačima *cajki*. Rezultati pokazuju da *cajkaši* ispoljavaju određene karakteristike subkulture kroz zajedničke vrijednosti, rituale i medijsku reprezentaciju, iako bez daljnjeg istraživanja nije moguće utvrditi radi li se o dovoljno homogenoj skupini koja bi sačinjavala zasebnu subkulturu. Istraživanje zaključuje da popularnost *cajki* unatoč negativnom javnom mnijenju ukazuje na kompleksan odnos između glazbe, identiteta i društvene dinamike u suvremenoj Hrvatskoj.

Ključne riječi: subkultura, *cajke*, moralna panika, mediji, devijantnost

## ***Cajkaši as a subculture?***

### Abstract

This thesis explores the phenomenon of *cajke*, a music genre popular among young people in Croatia, and its role in forming a potential distinct subculture. The aim of the paper is to determine whether the listeners of this genre constitute a separate subculture using theoretical frameworks from subcultural studies. The methodology includes an analysis of media portrayals, song lyrics, and the behaviors and values associated with listeners and performers. The results show that they exhibit certain subcultural characteristics through shared values, rituals, and media representation, although further research is needed to ascertain if they form a sufficiently homogeneous group to be considered a distinct subculture. The study concludes that the popularity of this music, despite negative public opinion, indicates a complex relationship between music, identity, and social dynamics in contemporary Croatia.

Key words: subculture, *cajke*, moral panic, media, deviance

## Sadržaj

1. Uvod .....	1
2. Teorijsko polazište .....	1
2.1 Definiranje subkulture .....	1
2.2 Definiranje moralne panike .....	5
2.3 Što su <i>cajke</i> : Povijest i definicija .....	7
2.4 <i>Cajke</i> u Hrvatskoj .....	9
3. <i>Cajkaška</i> subkultura? .....	10
3.1 Analiza elemenata subkulture .....	11
3.2 Moralna panika prouzrokovanja <i>cajkama</i> u Hrvatskom društvu .....	13
4. Zaključak .....	14
5. Literatura .....	15

## 1. Uvod

*Cajke*, u Hrvatskoj uglavnom pogrdan naziv za glazbu koja svoje korijene ima u Srbiji, a dominira klubskom i zabavnom scenom u Hrvatskoj. Iako se *cajke* i *narodnjaci* kao žanrovi glazbe, u Hrvatskoj izrazito kritiziraju, velik broj mladih gravitira prema njima. U zadnjih nekoliko godina, u Hrvatskoj pojavila se i radio stanica „Extra FM“, koja čvrsto drži položaj kao jedna od najslušanijih radio stanica u Hrvatskoj, a čiji se program uglavnom sastoji od *cajki*. To je očit znak da su tzv. *cajke* prisutne, i unatoč javnim progonjenjem, popularne u Hrvatskom društvu. Stoga, ovaj rad nastoji razjasniti, radi li se zapravo o subkulturi „Cajkaša“. Primjenom teorija subkultura pokušat ćemo otkriti imaju li grupe koje slušaju tu glazbu karakteristike zasebne subkulture?

Sam pojam „*cajka*“ sa sobom nosi izazov, stavljati glazbu u okvire žanra nije jednostavno, pa tako mnogi svu glazbu koja dolazi iz Srbije i koja se može pronaći u klubovima, kafićima i zabavama zajedno sa tradicionalnim narodnjacima, nazivaju *cajkama*. To nije posve točno, i bolje razumijevanje tog pojma, i glazbe koju taj žanr zahvaća, bitno je za određivanje „Cajkaša“ kao subkulture. *Cajke*, iako izvorno dolaze iz Srbije i u sebi sadrže dio srpske kulture, popularne su u Hrvatskoj, što je iznimno iznenađujuće, zbog povijesnog konteksta ove dvije države.

Prvi dio rada odnosit će se na povijest subkulturne teorije. Od Čikaške i Birminghamske škole do postsubkulturnih teorija. Koncept moralne panike usko je povezan sa subkulturama, te ovaj rad nastoji razjasniti postoji li moralna panika u kontekstu potencijalne *cajkaške* subkulture. Sam pojam i povijest *cajki* kao glazbenog žanra će također biti pojašnjen, nakon čega će se primjenom subkulturne teorije pokušati utvrditi postoji li zasebna *cajkaška* subkultura.

## 2. Teorijsko polazište

### 2.1. Definiranje subkulture

Krnić i Perasović (2013) tvrde da subkulture sačinjavaju grupe ljudi koje dijele određene bitne zajedničke vrijednosti i norme, prema kojima se razlikuju od drugih društvenih grupa. Ta različitost je najvažnija odrednica subkultura jer govori da je nešto odvojeno od opće populacije (Blackman, 2005, prema Krnić i Perasović, 2013). Yinger (1960), kako je navedeno u radu Sebalda (1975), podržava tu definiciju, tvrdeći da se subkultura odnosi na norme koje

grupu odvajaju od opće populacije. Pojam subkulture je kroz povijest redefiniran i iako se uvijek odnosio na grupu koja se na neki način razlikuje od većine, karakteristike subkultura nisu uvijek bile iste.

Sveučilište u Chicagu sadržavalo je jedan od prvih odjela sociologije u Sjedinjenim Američkim Državama. Upravo ta Čikaška škola imala je znatan utjecaj na razvoj sociologije subkulture. Čaldarović (1985) navodi kako je Čikaška škola, prije svega škola urbane sociologije dvadesetih i tridesetih godina 20. stoljeća, te kao predstavnike navodi Thomasa, Parka, Burgessa, Mckenzieja i Wirtha. Upravo taj fokus na urbanu sociologiju dovodi do razvoja pojma subkultura, jer je urbano i moderno rodno mjesto subkulture mladih i adolescentskih životnih stilova (Perasović, 2001). Iako istraživanje delinkventnog i kriminalnog ponašanja nije ujedno istraživanje subkulture, pomaže u shvaćanju njih. Jedna od najpoznatijih teorija čikaške škole, teorija dezorganizacije, koja navodi da socijalna dezorganizacija stvara devijaciju i ulični kriminal, povezuje subkulture s devijantnim i delinkventnim ponašanjem. Tada je za kriminologe, pojam subkultura bio korišten za opisivanje delinkventnih ili kriminalnih bandi koje je trebalo zaustaviti ili reformirati (Haenfler, 2023). Druge rane teorije devijacije su također povezivale subkulture s delinkvencijom i kriminalom, što može predstavljati problem, jer se subkulture prikazuju isključivo kao društveni problem. Naravno, jasan je razlog za ovu povezanost, uvjeti u kojima su živjeli imigranti u Chicagu, bili su plodni za porast kriminala i delinkventnog ponašanja.

Birminghamska škola je, kao i Čikaška prepoznala ulogu koju devijantno ponašanje i društveni kontekst imaju u formiranju subkultura (Haenfler, 2023). Vrijeme nakon drugog svjetskog rata označeno sa porastom izloženosti pop kulturi i širenjem srednje klase bilo je pogodno za proučavanje nastanka novih subkultura među mladima, neke od tih subkultura bili su punkeri i modsi. U Birminghamu se tijekom sedamdesetih godina razvija značajna interpretacija subkulture, koja se posmatra kao simboličko rješenje društvenih proturječnosti, ova interpretacija uključuje proučavanje pozicije subkulture unutar društvene strukture, etnografska istraživanja i koncept „otpora kroz rituale“ (Perasović, 2001). Za Birminghamsku školu se usko veže koncept društvene klase. Subkulture proizlaze iz radničke klase, uglavnom mlade radničke klase, koje pružaju otpor klasnoj strukturi. Manjak socijalne mobilnosti i veća razlika između radničke i srednje klase dovode do otpora i stvaranja subkultura. Zgrade koje su izgrađene na mjestu improviziranih kuća napravljene su prema modelu srednjoklasne uže obitelji, ne uzimajući u obzir potrebe proširene obitelji radničke klase (Perasović, 2001). Povijest subkultura zapravo prati evoluciju identiteta radničke klase u Ujedinjenom



Kraljevstvu, počevši od Teddy Boya, pa do modsa, rockera, skinheadsa, punkera i nogometnih huligana (Haenfler, 2023). Haenfler (2023) također naznačuje kako je otpor koji su subkulture prikazivale uglavnom vidljiv u specifičnim stilovima odijevanja i ritualima. Odjeća i glazba koja određuje subkulturu prema P. Cohenu nisu proizvedeni unutar subkulture, ali su odabrani od strane aktera i njima je pridodana vrijednost specifična za tu subkulturu, dok su sleng i ritual otporniji na inovacije (Cohen, 1972 prema Perasović, 2001). Ti elementi su jasno vidljivi u svim subkulturama i osim što imaju pripisane vrijednosti tih subkultura, služe kao način za odvajanje od dominantne kulture srednje klase. Cohen također definira tri razine subkulturne analize: historijsku, koja izdvaja specifičnu problematiku pojedinih klasnih frakcija, strukturalnu, koja analizira glazbu, odjeću, sleng i rituale subkulture, i fenomenološku analizu načina na koju akteri subkulturu „žive“ (Cohen, 1972, prema Perasović, 2001). Orijentacija Birminghamske škole na klasu kao odrednicu subkulture nije posve primjenjiva na Hrvatski moderni kontekst, klasne dinamike su se u modernom dobu promijenile i više ne možemo reći da je pojedina subkultura sastavljena samo od radničke ili srednje klase. Unatoč tome određeni doprinosi Birminghamske škole korisni su za analizu subkultura danas, to uključuje ideju da stil odijevanja i ponašanja ima ulogu veću od obične mode i stvaraju simbolički otpor, te ideju da vlasti i mediji stvaraju moralnu paniku.

Do ranih 90ih, prema Haenfler (2023), klasične subkulture kao skinheads, punkeri i rockeri opadaju i zamjenjuje ih rave subkultura. Rave, popularan je naziv za zabave s elektroničkom glazbom, često povezane s drogom i hedonizmom. Ova subkultura se više ne temelji na klasnoj razlici i otporu, elementi poput klase, roda i rase nisu više bitni za definiranje ove subkulture, te stil odijevanja ne potječe iz jednog izvora i ne možemo identificirati specifičan raverski stil (Haenfler, 2023). Rave subkultura je otvorenija u odnosu na prijašnje subkulture kao punk ili rock; i srednja i radnička klasa zajedno posjećuju raveove i sudjeluju u istim ritualima. U rave subkulturi nema kolektivnog identiteta, već prevladava pojedinačni stil. Perasović (2001) navodi kako upravo nastanak rave subkulture obilježava „postsubkulturnu“ usmjerenost u drugoj polovici devedesetih godina. U kontekstu postsubkulturne teorije, odrednica subkulture više nije klasa, već potrošnja, subkulture više ne moraju izražavati otpor dominantnoj kulturi, već su jednostavno grupa ljudi koja konzumira određen sadržaj koji nije zastupljen u dominantnoj kulturi. Haenfler (2023) tako navodi steampunk subkulturu kao subkulturu koja se ne protivi dominantnoj kulturi, članovi zajedno konzumiraju steampunk sadržaj i klasna pripadnost nije bitna. Subkulture koje su prije bile određene klasnom pripadnošću ili otporom, danas su evoluirale, te se ta odrednica odbacila, punker može biti i

pojedinaac iz srednje klase i pojedinac iz radničke klase. U postmodernom svijetu, individue nisu zainteresirane za kolektivne identitete, već za svojstvenom kreativnošću i individualnošću, a bazu za identitet uzimaju iz različitih izvora i tvore svoj životni stil. U svijetu gdje je tzv. dominantna kultura skup individualnih životnih stilova i preferenci, prijašnja razlika između sub i dominantne kulture koja više ne može biti istinita (Chaney, 2004, prema Haenfler, 2023). Dakle, postsubkulturene teorije ističu potrošnju kao jednu od glavnih odrednica subkulture, te je ona je snažnija od političkih orijentacija ili klasne pripadnosti članova. Pripadnost subkulturi je daleko više stvar osobnog izbora, nego što je određena društvenom pozicijom. Ta pripadnost također nije stalna i nepromjenjiva. Iako Haenfler (2023) tvrdi da postsubkulturni argumenti nekada pretjeruju i subkulture nisu uvijek tako otvorene.

## **2.2 Definiranje moralne panike**

Razne subkulturene grupe su kroz povijest često shvaćane kao opasne za društvo, zbog čega se uz njih pojavljuje pojam moralne panike. Moralna panika potiče iz 1970-ih, kada pojam prvi put uvodi Jock Young (1971.), a Stanley Cohen (1972.) taj pojam dodatno razrađuje u svom djelu *Folk Devils and Moral Panics*. Cohen iz dva smjera dolazi do koncepta moralne panike. Prvi smjer polazi od interakcionističke sociologije, koja je razotkrivala stereotipiziranje i objašnjavala proces socijalne tipologizacije. Očekivanje određenog ponašanja u interakciji među ljudima osnova je međuljudskih odnosa, a stvaranje stereotipa i kategorizacija pojedinaca izrazito je važna u analizi devijacije (Perasović, 2001). U kontekstu ranijih teorija subkultura, ta značajka devijantnog ponašanja bila je iznimno bitna kod definiranja subkultura. Perasović (2001) ukazuje na to kako postupak naknadne interpretacije, nakon etiketiranja devijanta, služi za učvršćenje stereotipa, te će se život devijanta gledati kroz prizmu devijacije, čime se negira prijašnji identitet pojedinca. Cohen je značajnu ulogu u stvaranju moralne panike pridodao medijima. Svoju teoriju je razvio u kontekstu nereda povodom praznika 1960-ih, te iako je priznao da je nasilje bilo prisutno, smatrao je da su događaji bili senzacionalizirani od strane medija, koji su također preuveličavali opasnost, čime su modse predstavljali kao simbol za svaku mladenačku prijetnju društvenom redu (Haenfler, 2023). U ovom primjeru može se jasno vidjeti proces amplifikacije devijacije. Perasović (2001), amplifikaciju devijacije pojašnjava kao proces kojim socijalna reakcija povećava količinu devijacije, te tvrdi da je informacija o devijaciji uvijek “iz druge ruke” procesirana tako da predstavlja aktere nekog djelovanja u izrazito stereotipiziranom obliku. Drugi smjer iz kojega potiče koncept moralne

panike odnosi se na istraživanje katastrofa i nesreća (poplava, tornada, požara, eksplozija i sl.) Ta istraživanja stvorila su modele za analizu reakcije društva na stresne i ugrožavajuće situacije. Cohen u tim istraživanjima pronalazi sličnosti u ponašanju u prilikama kada društvu prijete opasnost od katastrofa, kada je prisutan kolektivan stres, i kada im prijete opasnost od subkulturne zajednice koja narušava vrijednosti dominantne kulture (Perasović, 2001). Iz istraživanja tipičnih nesreća, Cohen je preuzeo sedam osnovnih faza pri rješavanju katastrofa (Perasović, 2001). To uključuje fazu upozorenja, u kojoj se prepoznaje moguća opasnost i uvjeti njezinog nastanka, fazu prijetnje koja počinje percepcijom promjene i pojavom prvih znakova, fazu utjecaja gdje katastrofa aktivno djeluje, fazu inventorija gdje pogođeni stvaraju sliku o događaju, fazu spašavanja gdje se pruža neposredna pomoć preživjelim, fazu lijeka gdje se formalno pruža pomoć te fazu oporavka gdje zajednica ponovno uspostavlja ravnotežu. Iako neke od ovih faza nisu bile primjenjive na primjer modsa i rockera, Cohen je predložio da prva faza pokriva fazu 1. i 2., nakon koje slijede faze 3. i 4., pa reakcija društva koja pokriva ostale faze (Perasović, 2001). Četvrtoj fazi, inventoriju, Cohen pridaje posebnu pažnju jer smatra da je medijska prezentacija inventorija izrazito bitna za daljnju fazu reakcije. Medijski inventorij Cohen analizira u tri dimenzije: Prva dimenzija - Preuveličavanje i distorzija, druga dimenzija - predikcija, i treća dimenzija - simbolizacija (Perasović, 2001). Preuveličavanje je jasno vidljivo u primjerima gdje se forsira množina umjesto jednine, kada se s jedne strane činjenice uveličavaju, a s druge strane senzacionalistički stil i melodramski rječnik naglašavaju opasnost za društvo (Perasović, 2001). Druga dimenzija inventorija, predikcija, funkcionira kao samoispunjavajuće proročanstvo. Cohen tvrdi da prisutnost predviđanja u društvenim fenomenima može imati katastrofalne posljedice (Perasović, 2001). Mediji uglavnom pretpostavljaju da će se incidenti vezani za devijantne skupine dogoditi ponovno. Posljednju dimenziji, proces simbolizacije, Cohen objašnjava na primjeru nereda modsa i rockera. Ta simbolizacija, nastala kroz medijski inventorij, prolazi kroz tri faze: prvo, riječ "mod" postaje simbol devijantnog statusa; drugo, odjeća i frizure postaju simboli samog pojma "mod"; i treće, ti isti elementi počinju predstavljati devijantni status (Perasović, 2001). Nakon što je opasnost prošla, manje se govori o samom događaju, a više pažnje se pridodaje širim implikacijama tog događaja. Počinju se stvarati specifični stavovi i mišljenja, te se kroz medije stvara određena kolektivna interpretacija. Cohen ovu fazu dijeli na tri dimenzije: orijentacije, slike i uzroci. Orijetacije se mogu gledati kao emotivna i intelektualna polazišta s kojih se vrednuje devijacija. Slike, Cohen smatra početnom fazom etiketiranja, kada se počinju koristiti emotivni pojmovi poput huligana divljaka i sl. Uzroci se definiraju kao stavovi o uzrocima devijantnog

ponašanja (Perasović, 2001). Drugi dio reakcije društva, Cohen također dijeli na tri dijela; na proces senzitivizacije, socijalnu kulturu kontrole i eksploataciju. Stvaranje sve veće osjetljivosti za temu huliganizma od strane medija započinje proces senzitivizacije, kada se modsi i rockeri počinju smatrati sinonimom za nered i devijaciju. Taj proces povezan je i s procesom amplifikacije devijacije i efektom snježne grude (Perasović, 2001). Socijalna kultura kontrole podrazumijeva analizu organizirane reakcije, kada se uz vlasti stvaraju i neformalne grupe koje zastupaju oštrije kazne (Perasović, 2001). Eksploataciju, kao zadnju dimenziju, Cohen problematizira u kontekstu komercijalne i ideološke dimenzije. Postojale su brojne organizacije koje su nudile specifične proizvode ili usluge osobama koje odstupaju od društvenih normi, dok su policija, odvjetnici, banke, sudski službenici i slični akteri, na ovaj ili onaj način, profitirali od kriminalizacije modsa i rockera (Perasović, 2001). Devijantno ponašanje je ustvari stvaralo nove prilike za komercijalizaciju. Unatoč tome što je koncept moralne panike podložan raznim kritikama, zadržao se u mnogim sociološkim pristupima, te može biti koristan i u ovoj analizi.

### **2.3 Što su *cajke*: Povijest i definicija**

U ovome radu koristi se pojam *cajke* kao sinonim za narodnjake i turbofolk glazbu. Riječ *cajka* se izvorno odnosila na pjevačice narodnjačke glazbe, ali kako Pavlovsky (2014) objašnjava, pojam *cajka* označava i sam žanr narodnjaka/turbofolka, bez obzira na rod izvođača. Pojam narodnjaci polazi od naziva narodna glazba, koja postaje popularna u Srbiji i Bosni i Hercegovini šezdesetih godina prošlog stoljeća. Pavlovsky (2014) istrajavajući fenomen narodnjaka nailazi na problem terminologije, stoga predlaže podjelu u četiri vrste: tradicijska glazba, novokomponirana narodna glazba (NkNG), popularna glazba i ozbiljna glazba (2014). Tradicijsku glazbu smatra izvornom narodnom glazbom, dok je NkNG ona glazba koja je stvorena prema uzoru na tradicijsku glazbu, a sebi pridodaje elemente popularne glazbe; u ovu kategoriju ne svrstava samo narodnjake već i druge žanrove kao tamburašku i klapsku glazbu, te američku country glazbu. Popularnu glazbu vrlo je raznolika, ali je uglavnom teži da bude pristupačna široj publici te da se uspješno održi na tržištu, iako je često opisana kao "lakša" ili "jednostavnija". Naravno, između ovih kategorija postoje preklapanja, a popularna glazba, koja je orijentirana širokim masama, može sadržavati cijelu kategoriju NkNG.

Političke, kulturne i geografske okolnosti pridodaju činjenici da se narodna glazba koja dolazi iz Srbije i BiH oduvijek mogla pronaći i u Hrvatskoj. Osamdesete godine prošlog stoljeća označavaju pomak u proizvodnji narodnjaka, jer se tada oni razvijaju u nekoliko pravaca, jedan od tih iskoraka Pavlovsky (2014) pripisuje sarajevskoj pjevačici Hanki Paldum. Hanka Paldum zajedno sa rock glazbenikom Milićem Vukašinovićem stvorila je narodnjak koji je sadržavao elemente rock glazbe. Tu dolazi do očitog spajanja tradicijske glazbe i popularne rock glazbe. Drugi iskorak odnosio se na okret prema orijentalnoj glazbi, kao dio ovog iskoraka Pavlovsky (2014) navodi Halida Bešlića i Halida Muslimovića kao rastuće pjevače, čija glazba sadrži elemente istočnjačke, uglavnom turske glazbe. Južni Vetar je sastav koji je u NkNG Srbije unio orijentalizme, tvrdi Pavlovsky (2014). U ovom dobu vidljivo je da se narodnjački žanr odmiče od tradicionalnih instrumenata i počinje služiti sintetiziranim zvukom koji imitira onaj istočnjački. Od svojih početaka narodnjaci sadrže elemente pop glazbe, a od osamdesetih, kada je vidljivo da dolazi do širenja žanra, pop elementi u narodnjacima postaju izraženiji nego ikada, što je neosporno pridonijelo popularizaciji te glazbe. Primjer toga je Srpska pjevačica Fahreta Jahić, poznatija kao Lepa Brena, koja je svoju glazbenu karijeru stvorila spajajući narodnjačku i pop glazbu. Identitet Lepe Brene kao identitet zabavljačice, erotični glazbeni tekstovi, kratke suknje i duboki dekoltei, također je pridonio njenoj popularnosti (Pavlovsky, 2014). Moglo bi se reći da se dijelove tog identiteta može pronaći i u današnjoj narodnjačkoj glazbi. Lepa Brena je svojim primjerom pokazala da je narodnu glazbu moguće uspješno preoblikovati u zabavnu/pop glazbu, pod uvjetom da izvođač ima dovoljno profesionalizma i karizme te odgovarajući tim koji ga podržava, što može biti ne samo bezbolno, već i vrlo plodonosno (Pavlovsky, 2014). Narodnjačka glazba bila je izrazito popularna diljem cijele bivše Jugoslavije, a tokom devedesetih godina počinje se miješati sa popularnom elektroničkom glazbom, iako zadržava karakterističan stil pjevanja. Taj novi pravac, za koji je djelomično zaslužna Lepa Brena, nazvan je turbofolk (Pavlovsky, 2014). Taj žanr imao je i izrazit utjecaj na Hrvatsku popularnu glazbu. Turbofolk je kombinacija riječi "turbo", koja dolazi iz svijeta automobila i odnosi se na vozila, osobito sportska, koja imaju pojačanu snagu motora zahvaljujući posebnoj turbini, često označena kao turbo, i riječi "folk", koja se odnosi na narodnu muziku. U prenesenom značenju, riječ "turbo" simbolizira izazov, brzinu i praćenje najnovijih trendova, što su karakteristike koje se povezuju s turbofolkom (Kronja, 2006. prema Pavlovsky, 2014). Naziv turbofolk postaje službenim nazivom te nove vrste narodnjačke glazbe koja nastaje u devedesetima i znatno se nakon toga razvija, spajajući

elemente iz različitih glazbenih žanrova. Vizualni identitet turbofolka svoje sastavnice uzima iz zapadne popularne kulture, ovaj stil nikada nije nastojao simbolizirati ruralno ili seljačko, već je, naprotiv, težio prikazati suvremen i moderan izgled, kombinirajući svečane i sportske elemente. Turbofolk, kao suvremeni urbani fenomen, vrlo je atraktivno dizajniran i prati svjetske trendove u medijima, modnoj i video produkciji te reklamnoj fotografiji. (Kronja, 2006, prema Pavlovsky, 2014). Turbofolk se u određenim elementima razlikuje od narodnjaka, moglo bi se reći da je sličniji zapadnoj dance glazbi. Unatoč tome u današnjem diskursu se narodnjaci i turbofolk često spajaju i nazivaju *cajkama*. Jedna razlika između turbofolka i narodnjaka je mjesto izvođenja, turbofolk se izvodi u diskotekama, iako način konzumiranja turbofolka u diskoteci se ne razlikuje od drugih žanrova (Pavlovsky, 2014). Slušanje narodnjaka i turbofolka sa sobom nosi konotaciju konzumiranja alkohola i čestih nasilnih incidenata. Pavlovsky povezuje konzumaciju alkohola koja se veže za narodnjake s tradicijom zemalja iz kojih ta glazba dolazi, kao i s tzv. „kafanskim“ obrascem ponašanja, koji obuhvaća društveno okupljanje i konzumiranje alkohola u ugostiteljskim objektima. Pavlovsky objašnjenje pronalazi i u tematici narodnjačke glazbe koja je uglavnom ljubavnog i emotivnog karaktera, te emocije koje stimulira, zajedno sa alkoholom mogu rezultirati društveno neprihvatljivim ponašanjem (2014). Iako ova konotacija proizlazi uglavnom iz predrasuda i stereotipa o slušateljima narodnjačke i turbofolk glazbe, te se ne može reći da se većina slušatelja sastoji od društveno problematičnih pojedinaca.

## **2.4 Cajke u Hrvatskoj**

Narodnjaci i turbofolk, ili cajke, na području Hrvatske prisutni su od svojih početaka. Glazba koja potiče iz Srbije i BiH nije bila strana Hrvatskim državljanima koji su ju rado konzumirali. Jedan od čestih način donošenja te glazbe u Hrvatsku, kako navodi Pavlovsky (2014), bili su mladići koji su služili vojni rok u jednoj od tih država, kojima je to često bilo prvo susretanje s drugom kulturom. Znatne promjene u konzumaciji ove glazbe događaju se za doba Domovinskog rata, kada se smanjuje učestalost izvođenja u Hrvatskoj. Iako se smatralo društveno neprihvatljivim, glazba tog tipa se na nekim mjestima i dalje slušala. Narodnjaci tijekom Domovinskog rata su i dalje bili prisutni, a Pavlovsky (2014) to pripisuje činjenici da je u Zagrebu u to vrijeme postojalo oko petnaestak lokala u kojima se mogla pronaći takva glazba. Ona se slušala potihom i nije bila prisutna u Hrvatskim medijima, kao što u velikoj mjeri nije niti danas. Prema Pavlovskom (2014), jednaka popularnost narodnjačke i turbofolk glazbe u Hrvatskoj i Srbiji može proizlaziti iz preferencija slušatelja, što ukazuje na opću ljudsku

potrebu za glazbom te na kontinuitet kulturnih navika i normi kao važne čimbenike. U javnom diskursu postojala su i druga tumačenja popularnosti ovog žanra. Izreka “najslađe zabranjeno voće” jedan je od načina tumačenja te popularnosti, zajedno sa tzv. “niskom estetskom razinom” te glazbe koja se smatrala kao glazba za konzumente “niske razine ukusa” (Pavlovsky, 2014). Elementi ovog žanra, iako potiču iz Srbije i BiH, zbog svoje izrazite popularnosti na regionalnom tržištu prihvaćeni su od strane raznih Hrvatskih producenata. Pavlovsky u svom istraživanju miješanje Hrvatske glazbe i narodnjaka/turbofolka dijeli na tri vrste: „a) koketiranje s glazbenim sastavnicama narodnjaka unutar hrvatskoga NkNG-a, b) doslovno kopiranje narodnjaka, odnosno *turbofolka* – preciznije rečeno, nastanak hrvatskih narodnjaka, c) koketiranje s glazbenim sastavnicama narodnjaka, odnosno *turbofolka*, unutar žanra hrvatske zabavne/pop-glazbe“ (Pavlovsky, 2014). Kroz ovu podjelu predstavlja se popularnost ovog žanra u Hrvatskoj i dokaz o njegovom utjecaju na Hrvatsku glazbenu produkciju komercijalne glazbe.

### **3. Cajkaška subkultura?**

#### **3.1 Analiza elemenata subkulture**

Kako bi se pripisali elementi subkultura na cajkaše, u ovome radu analizirat će se prikaz ove grupe u medijima, te reprezentacija određenih vrijednosti i rituala prikazanih u tekstovima određenih pjesama. Osnova ove analize bit će vrijednosti koje su zastupljene među slušateljima ove glazbe, koju promoviraju izvođači i mediji. Kako je prije navedeno, rane teorije subkultura, koje su proizašle iz Čikaške škole, subkulture uvelike povezuju s devijantnim, odnosno delinkventnim ponašanjem. Narodnjačka glazba se učestalo povezuje s nasilnim incidentima, što bi se moglo pripisati određenom obrascu ponašanja i kontekstu ugostiteljskih objekata u kojima se ta glazba pojavljuje (Pavlovsky, 2014). U travnju 2023. godine, u Zagrebačkom narodnjačkom klubu, nakon fizičkog obračuna više ljudi, vatrenim oružjem ubijena je jedna osoba, kako izvještava Večernji List (2023). Umiješane osobe su od prije bile poznate policiji. Osim očitog skupljanja devijantne populacije u tim klubovima, tekstovi, naročito novije glazbe koja se smatra cajkama, često glorificiraju kriminal, konzumaciju opojnih sredstava, te ostalo devijantno ponašanje. Primjer toga možemo vidjeti u tekstu pjesme “Balkan” srpskih izvođača pod autorskim imenima Voyage i Nucci (2023): “Dve-tri lajne rade me, o mi amor/Sve dizajner, na meni sija Dior/Žene lagane, dame se lože na bol”. Osim promoviranja konzumacije narkotika, očita je i tematika seksualnog objektiviranja žena. Prikaz

ove glazbe u Hrvatskim medijima dalje ističe ove tematike, i ukazuje na njihovu problematiku. Index.hr (2023.) u tom kontekstu govori kako je u tekstovima žena redovito prikazana kao sponzoruša lakog morala koja konzumira narkotike, redovito se naziva kučkom, a muškarac je kriminalac koji se cijeli svoj radni vijek zabavlja u klubu, gdje je najpopularniji gost. Iako su u klubovima u kojima je prisutna ova vrsta muzike, često prisutni nasilni incidenti, te muzika sama promovira devijantno ponašanje, teško je utvrditi čvrstu poveznicu između tih faktora. Dakle devijantno ponašanje koje je često povezano s teorijama subkultura, naizgled prisutno je i među slušateljima cajki, ali daljnje istraživanje bi bilo potrebno kako bi se utvrdila poveznica.

Kao što mediji ističu, žene se u cajkama prikazuju na društveno neprihvatljiv način. To bi naizgled značilo da, ako se cajkaši mogu smatrati subkulturom, da bi ta subkultura, bila poprilično rodno homogena, odnosno da bi se većinom sačinjavala od muškaraca. Vidljivo je da to u stvarnosti nije tako. Zapravo, ovaj prikaz žena rezerviran je za cajke stvorene u zadnja dva desetljeća i čiji su autori muškarci. Tematika cajki, ženskih pjevačica se znatno razlikuje. U pjesmi „Testament“ Aleksandre Prijović (2017.) stihovi: „Željo moja jedina, još piće ili dva/Zaboraviću da te nemam da si ikad bio moj/Preživjeću i to što moja ljubav sad je njena“, i dalje promoviraju konzumaciju alkohola, ali tematika je ljubavna. To generalno vrijedi za velik broj cajki ženskih autorica. Također, ako za primjer uzmemo cajke iz dvadesetog stoljeća, čak i muških autora, tematika se razlikuje. Refren pjesme Sinana Sakića (1985.) pod nazivom „Pevaj mi o njoj“ prikazuje istu tematiku koja je prisutna kod Aleksandre Prijović: „Pevaj mi o njoj prijatelju stari/nek zajeca zica, nek zadrhti srce/dok ispijam case pevaj mi o njoj/samo ti me shvatas prijatelju moj“. Dakle, alkohol je i dalje prisutan, uz prikaz ljubavnih problema. Iako je prikaz žena u mnogim današnjim cajkama kontroverzan, vidljivo je da ova potencijalna subkultura nije određena rodnom pripadnošću.

Iako ideje Birminghamske škole, koje ističu klasnu pripadnost kao element subkultura, nisu u potpunosti primjenjive na kontekst cajki kao potencijalne subkulture, određeni elementi mogu biti korisni. Stil oblačenja jedan je od tih elemenata, a u određenoj mjeri je povezan i s klasnom pripadnosti. Nije rijetko da pjesme ovog žanra, opet naročito novije skladbe, u svom tekstu i video spotovima spominju brojne luksuzne dizajnerske brendove, kao što je vidljivo u pjesmi Srpskog autora Coby-a i Hrvatske grupe Connect, Džek i Džoni (2016.): “Ajde, zovi trubače, 'ajde, obuci se kraće/Ajde, Carolina Herrera, Manolo, Margiela ili Versace” Promoviranje dizajnerskih brendova, skupih automobila, česta su tema u pjesmama, što utječe na stil slušatelja. Slušatelji imaju želju odijevati se u stilu koji promoviraju najdraži pjevači,



iako taj stil nije lako dostupan svima. Ciljano tržište luksuznih brendova nije radnička klasa, već srednja i viša. Perasović (2001) u kontekstu šminkera 70ih godina objašnjava kako luksuzna odjeća češće predstavlja želju za pripadanjem višoj klasi. Unatoč tome, ne može se reći da je stil odijevanja koji se sastoji od luksuzne odjeće preduvjet za pripadnost ovoj grupi. Ovakva promocija luksuznog života prisutna je i u svjetskoj popularnoj glazbi. Također, starija glazba narodnjačkog karaktera nije imala toliku tendenciju promoviranja luksuza. Dakle slušatelji cajki nemaju prepoznatljiv stil koji bi bio povezan isključivo za tu potencijalnu subkulturu. Ritualni su također usko povezani sa subkulturama, iako ih Birminghamska škola opet gleda kao otpor prema dominantnoj klasi, što nije primjenjivo u ovom kontekstu. Današnje mjesto izvođenja cajki, osim koncertnih dvorana, uglavnom svedeno je na noćne klubove. Stoga rituali vezani za klupsku scenu primjenjivi su i na ovaj kontekst, te se opet može reći da slušatelji cajki dijele elemente, koje bi ih činile subkulturama, s drugim grupama. Vrijeme kada su se cajke češće izvodile i izvan tog konteksta sa sobom nosilo je druge rituale, koji su možda bili jedinstveniji, ali danas su se ti rituali uglavnom pretvorili u one slične ritualima povezanim sa zapadnom pop glazbom.

Postsubkulturene teorije ukazuju na potrošnju kao glavnu odrednicu subkultura. Grupe koje zajedno konzumiraju određen sadržaj, koji nije zastupljen u dominantnoj kulturi. Blackman (2005.) za suvremene subkulture napisao je da je to međusobno povezan skup raznih subkultura. Današnje subkulture su otvorenije i inkluzivnije, ne ovise o klasnim, etničkim ili drugim obilježjima članova. To je upravo vidljivo i u potencijalnoj *cajkaškoj* subkulturama, ono što povezuje tu grupu je zajedničko konzumiranje *cajki* i posjećivanje događaja na kojima se izvodi ta glazba. Ta grupa je ujedno i izrazito heterogena, među njezinim članovima postoji znatna raznolikost u stilovima odijevanja, ritualima, te klasnoj pripadnosti. A u pitanje se stavlja i zastupljenost *cajki* u dominantnoj kulturi, što dodatno komplicira ovu analizu. *Cajke* nisu isključivo stranog podrijetla, domaći glazbenici već dugo eksperimentiraju sa elementima tog žanra, integrirajući ih u svoju glazbu. Zbog toga teško je utvrditi koliko su cajke zapravo zastupljene u dominantnoj kulturi.

Odrediti postoji li subkultura koja u svom središtu sadrži konzumiranje cajki, nije jednostavan zadatak. Samo definiranje subkulture prema normama i ritualima koje se razlikuju od opće populacije, nije posve praktično, jer je ta definicija vrlo općenita (Sebal, 1975). Kako bi se bolje odredile zajedničke karakteristike populacije koja redovno konzumira cajke, daljnja istraživanja trebala bi ići empirijskim putem. Iako je očito da su elementi koje su prijašnje subkulturene teorije isticala kao uvjete subkultura, prisutni u određenoj mjeri, iz analize sadržaja

teško je reći stvaraju li oni zasebnu subkulturu ili je ta grupa dovoljno heterogena, te ju povezuje samo konzumacija sadržaja. Konzumiranje cajki, ne znači ujedno i odbacivanje ostalih žanrova glazbe. Iako postsubkulturene teorije podržavaju pluralizam identiteta unutar subkultura, ova potencijalna subkultura se naizgled sastoji od izrazito heterogene populacije, te da bi se to potvrdilo, potrebno je empirijsko istraživanje. Također, ako bi se konzumacija cajki mogla smatrati odrednicom zasebne subkulture, taj glazbeni žanr se kroz godine znatno promijenio, naročito u tematici, stoga bi bilo potrebno ispitati razlikuju li se slušatelji „starih“ i „novih“ cajki dovoljno da bi se govorilo o dvije „susjedne“ subkulture.

### **3.2 Moralna panika prouzrokovanja *cajkama* u Hrvatskom društvu**

Subkulture su bile česti povod za stvaranje moralne panike, a u Hrvatskom kontekstu isto se može reći i za *cajke*. U Hrvatskoj je ovaj žanr prisutan od svojih početaka, a njegova popularnost se mijenjala kroz vrijeme. U zadnjih nekoliko godina, uz rekordne brojke slušatelja i posjetitelja koncerata, također bi se moglo pričati i o moralnoj panici uzrokovanoj istim faktorima. To je vidljivo u raznim zabranama održavanja koncerata cajkaških izvođača, a primjer koji je izazvao najviše rasprava je onaj u Puli. 2023. godine u Puli planiran je koncert na Duška Kuliša, Dragana Kojića, Ane Bekute, te Zorane Mićanović, glazbenici čiji se žanrovi mogu definirati kao cajke. Gradonačelnik grada je otkazao koncert, tvrdeći da ta glazba nema mjesto u Puli. Vidljivo je da u ovom slučaju dolazi do amplifikacije devijacije, odnosno same zabrane održavanja koncerata uvećavaju percepciju o cijkama, izvođačima i slušateljima kao devijantnim. Očito je da dio Hrvatskog društva smatra kako cajke narušavaju vrijednosti dominantne kulture. Upravo to Cohen spominje kao jedan od razloga stvaranja moralne panike. Također je vidljiv utjecaj medija, kojima Cohen pridodaje iznimnu važnost u promoviranju moralne panike. Medijski naslovi vezani za *cajke* često su povezani s negativnim konotacijama, kao naslov portala Narod.hr: „Cajke – simptom balkanizacije i kulturnog propadanja Hrvatske“. Povezivanjem glazbe i slušatelja s frazama kao „kulturno propadanje“ jasno se vidi medijski utjecaj na amplifikaciju devijacije.

Mediji u Hrvatskoj u velikoj mjeri imaju negativan stav prema mladima koji konzumiraju cajke. Mediji često impliciraju ili jasno tvrde da konzumacija cajki odstupa od normativnog ponašanja. Mediji, glazbenici i političari često izražavaju zabrinutost da ova vrsta glazbe promovira neprihvatljive vrijednosti, koje se suprotstavljaju vrijednostima dominantne kulture. To je vidljivo na primjeru članka Index.hr (2023.) koji je namijenjen objašnjavanju

pojma *cajka*, u kojemu iznose svoju definiciju turbofolka kao: „kič koji ponižava ženu i veliča kriminalce te posljedično 'truje mlade ljude“.

U ovom kontekstu, može se primijetiti kako je moralna panika oko cajki postala svojevrsni fenomen koji nije ograničen samo na glazbu, već i na širi društveni kontekst. Postoji snažna polarizacija unutar društva, gdje se jedni zalažu za slobodu izražavanja i kulturnu raznolikost, dok drugi smatraju da je važno očuvati tradicionalne vrijednosti i norme. Ova napetost dodatno se pojačava kroz medijsko izvještavanje koje često dramatiizira događaje vezane uz cajke, predstavljajući ih kao prijetnju društvenom poretku.

Zanimljivo je primijetiti da, unatoč negativnim stavovima dijela društva, cajke i dalje privlače veliki broj slušatelja i posjetitelja koncerata. Ovo ukazuje na dublje društvene promjene i potencijalno pomicanje kulturnih normi. Možda je upravo ova popularnost cajki među mladima znak njihovog otpora prema dominantnim vrijednostima i pokušaj stvaranja vlastitog kulturnog identiteta.

Iako se možda može govoriti o moralnoj panici vezanoj za konzumaciju cajki, nije moguće sa sigurnošću utvrditi nalazi li se u fokusu određena subkultura cajkaša ili jednostavno fenomen konzumacije određene vrste glazbe koja ima negativne konotacije u društvu. U konačnici, pitanje cajki otvara širi dijalog o tome što društvo smatra prihvatljivim i kako se nosi s kulturnim promjenama. U ovom slučaju, čini se da cajke predstavljaju simbol promjena i izazova s kojima se hrvatsko društvo suočava u suvremenom kontekstu.

#### **4. Zaključak**

*Cajke* kao glazbeni žanr, iako izvorno povezane s kulturnim kontekstom Srbije, uspostavile su značajnu prisutnost u Hrvatskoj, naročito među mladima. Njihova popularnost unatoč javnoj osudi i kontroverzama ukazuje na postojanje određenih zajedničkih vrijednosti i normi među slušateljima, koje ih razlikuju od ostatka populacije.

Kroz povijesni pregled subkulturnih teorija, od Čikaške i Birminghamske škole do postsubkulturnih teorija, vidimo kako su se subkulture uvijek formirale kao odgovor na specifične društvene, ekonomske i kulturne uvjete. Teško je utvrditi postoji li zasebna *cajkaška* subkultura. Očito je da glazba koja bi bila u središtu te subkulture promovira određene vrijednosti i povezana je sa specifičnim ritualima, ali kako bi se utvrdilo radi li se o grupi koja se može nazvati subkulturom ili o heterogenoj grupi čije je zajedničko obilježje isključivo konzumacija određene glazbe, daljnje empirijsko istraživanje je potrebno. Analiza moralne

panike povezana s cajkama otkriva kako mediji i društvene reakcije često preuveličavaju opasnosti povezane s ovom glazbom i njenim slušateljima, što bi moglo učvršćivati njihovu subkulturnu poziciju. *Cajkaši* u Hrvatskoj predstavljaju složen društveni fenomen koji zahtijeva daljnje istraživanje. Njihova potencijalna subkulturna identifikacija pruža važne uvide u suvremene kulturne dinamike i način na koji mladi u Hrvatskoj koriste glazbu kao sredstvo izražavanja i identifikacije.

## Literatura:

- Blackman, S., 2005. Youth subcultural theory: A critical engagement with the concept, its origins and politics, from Chicago School to postmodernism. *International Journal of Cultural Studies*, 8(4), str. 427-444.
- Dragan Brajović Braja (2017.). *Testament*. IDJTunes.
- Čaldarović, O. (1985.). *Urbana sociologija*. Zagreb: Globus.
- Haenfler, R. (2023). *Subcultures: The Basics* (2nd ed.). Routledge.
- Index.hr (2023.). Narodnjaci, ćirilica i turbofolk: što su to uopće cajke? Preuzeto 1. srpnja 2024. <https://www.index.hr/magazin/clanak/narodnjaci-cirilica-i-turbofolk-sto-su-to-uopce-cajke/2440998.aspx>
- Ivan Dražić, Jura Blažević (2016.). *Džek i Džoni*. IDJTunes.
- Krnić, R. i Perasović, B. (2013). *Sociologija i party scena*. Zagreb: Naklada Ljevak
- Narod.hr (2018.). Cajke – simptom balkanizacije i kulturnog propadanja Hrvatske. Preuzeto 4. srpnja 2024. <https://narod.hr/hrvatska/cajke-simptom-balkanizacije-kulturnog-propadanja-hrvatske>
- Pavlovsky, A. G. (2014.). *Narodnjaci i turbofolk u Hrvatskoj: Zašto ih (ne) volimo?*. Zagreb: Naklada Ljevak.
- Perasović, B. (2001.). *Urbana plemena: Sociologija subkultura u Hrvatskoj*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
- Sebald, H. (1975.) 'Subculture: Problems of definition and measurement', *International Review of Modern Sociology*, 5(1), str. 82-89.
- Sinan Sakić (1997.) *Pevaj mi o njoj*. Studio MMI.
- Večernji List (2023.). Ubojstvo u noćnom klubu u Zagrebu: S više hitaca ubijen Tomislav Sabljo (41), optuženik iz akcije Tebra <https://www.vecernji.hr/vijesti/tragicni-sukob-u-nocnom-klubu-u-zagrebu-nakon-tucnjave-s-vise-hitaca-ubijen-muskarac-41-1674299>
- Voyge, Nucci (2023.). *Balkan*. Generacija Zed.