

TURBO-FOLK U SRBIJI I REPREZENTACIJA ŽENA: PRIVIDNA TRANSGRESIVNOST JEDNE MUZIČKE PRODUKCIJE

Marija Grujić

Rezime

Tekst razmatra kulturne i društvene aspekte proizvodnje popularne muzike u Srbiji u post-jugoslovenskom periodu, sa posebnih naglaskom na vrstu zabavne scene zvane *turbo-folk*, i načina na koji se u okviru ove scene reprezentuju žene. Nakon raspada jugoslovenske države i njenog socijalističkog aparata, niz promena u formalnoj i neformalnoj organizaciji socijalnog i kulturnog života doprinele su konstituisanju novih paradigmi reprezentacije rodničkih odnosa u popularnoj kulturi. Postjugoslovenske društvene i ekonomske prilike, u kojima su se formirale države obeležene jakim etno-nacionalnim principima homogenizacije, kreirale su promene i na planu svakodnevne konzumacije popularne kulture, a naročito popularne muzike. Na javnoj i medijskoj sceni u Srbiji, početkom devedesetih godina dvadesetog veka, nametnula se i ustalila turbo-folk scena, sa prepoznatljivim zvukom koji kombinuje repetitivne i jednostavne motive koji su u vreme socijalizma dolazili iz žanra takozvane novokomponovane folk muzike, sa novim, takođe, lako proizvodljivim aranžmanima, bliskim tehno i dens muzici. Osnovne odlike ove muzičke proizvodnje su, pre svega, pojednostavljen repetitivan muzički oblik, široka dostupnost konzumentima, jeftina proizvodnja sastavnih vizuelnih i tekstualnih elemenata ove zabave. Jedna od osnovnih medijskih karakteristika ove scene je dominacija pevačica i proizvodnja njihovih izrazito seksualizovanih imidža, pri čemu se reprezentovanje ženskih identiteta, kako u okviru samih scenskih nastupa, tako i u propratnom medijskom predstavljanju ovih zvezda, najviše oblikuje u skladu sa modelom ponašanja *sponzoruša*, devojaka koje teže da erotski komuniciraju samo sa muškarcima koji poseduju veliki novac i uticaj. Model ponašanja sponzoruše postao je uobičajen u javnosti takođe u periodu ekonomske i društvene krize u Srbiji, i često je u medijima i popularnoj kulturi prikazivan kao najpoželjniji model uspešne ženske egzistencije u Srbiji. Ovaj tekst se konkretno bavi pitanjem da li pojedini aspekti turbo-folk ženskih imidža sadrže i određene subverzivne potencijale koji teže da dezavuišu manipulativne hijerarhijske heteronormativne matrice rodničkih odnosa. Zaključni stav autorke ovog teksta je da turbo-folk produkcija, iako u nekim slučajevima unosi pojedine elemente reprezentacija alternativnih identiteta i politika, ipak čvrsto odoleva istinskim praksama i sadržajima koji bi mogli da ugroze heteronormativne matrice ovog vida zabave. Može se reći da turbo-folk muzička scena, suštinski, simbolički promoviše žensku komformističku usmerenost na postojeće društvene, kulturne i finansijske centre moći u kojima preovladavaju muškarci, podržavajući manipulativnu dominantnu socijalnu i rodnu dinamiku u društvu.

Ključne reči: turbo-folk, žene, Srbija, sponzoruše, reprezentacija

I

Od početka devedesetih godina dvadesetog veka, od početka raspada bivše Jugoslavije naovamo, jedan muzički žanr, ili scena, pojavljuje se u literaturi i žurnalistici, uz pomen stanja u savremenoj Srbiji, kao najizrazitija karakteristika njene svakodnevne kulture. U pitanju je turbo-folk, pravac (ili orijentacija) u produkciji popularne kulture, odnosno zabave, koji se najčešće vezuje za Srbiju, mada se povezuje i sa zabavom u drugim zemljama Balkana i jugoistočne Evrope. Uprkos kontroverznim tumačenjima ovog termina, brojnim spekulacijama oko njegove opravdanosti i verodostojnosti njegovog značenja, čini se da termin opstaje u muzičkim, publicističkim, akademskim i političkim diskusijama na temu: gde je bila, gde je sada i kuda ide Srbija. Za turbo-folk se često vezuje ideologija brzog površnog života, agresivnih zvukova, politički nekorektnih tekstova, seksističkih imidža i nacionalističko-šovinističkih tendencija (videti: Gordy, 1999; Kronja, 2001). Turbo-folk je, u svakom slučaju, proslavio jedan poseban model žene na sceni, koji delimično ide u korak sa kretanjima na svetskim muzičkim scenama, ali, pre svega, donosi izvesne lokalno specifične odlike reprezentacije, zbog kojih turbo-folk i jeste tako često u centru razgovora o svakodnevnom životu Srbije.

Teško je pobrojati i prokomentarisati sve definicije, objašnjenja i kontroverze oko upotrebe termina turbo-folk, i svih žanrovskih klasifikacija i debata povodom njih koje su pratile intelektualne, medijske i svakodnevne diskusije na temu kulturne politike u Srbiji (videti: Gordy, 1999; Grujić, 2009; Kronja, 2001; Papić, 2000). Termin je lansiran veoma rano, još krajem osamdesetih, u vreme kada je popularni, donekle alternativni muzičar koji se bavio parodijama na balkansku muzičku scenu, Rambo Amadeus (pravo ime Antonije Pušić), objavio muzički album *Tugo jesenja*, na kome se nalazila pesma pod nazivom „Turbo-folk“. Termin je često korišćen od tada, sve do današnjih dana, uglavnom u pežorativnom smislu, a označavao je muzički žanr, ili vrstu produkcije u kome je folk muzika sa Balkana, ili iz bivše Jugoslavije, obrađena brзом, elektrifikovanom, modernom, ali nekvalitetnom muzičkom produkcijom, tako da je bila neka vrsta „turboizacije“ folk muzike koja je još u vreme bivše Jugoslavije predstavljala najkomercijalniju, najrasprostranjeniju, ali i najneformalniju muzičku zabavu.¹ Često se u javnom životu postavljalo pitanje da li pod turbo-folkom treba podrazumevati samo muzički žanr, ili dobro osmišljenu i strogo kontrolisanu ideologiju; da li je to uopšte folk muzika po svom žanru, ili balkanska verzija pop-muzike; da li turbo-folk kao žanr postoji i danas, ili je vezan samo za jedan period u devedesetim.² Bez obzira na sve konceptualne i kulturološke dileme, najpribližnije je reći da je turbo-folk, pre svega, jedan vid ili način muzičke produkcije, promovisanja i konzumacije, koji je doživeo svoj začetak pretežno na

¹ O novokomponovanoj narodnoj muzici videti: Rasmussen, 2002.

² Dok su autori akademskih tekstova izbegavali da zauzmu određeniji stav prema tome zašto je termin turbo-folk toliko često u upotrebi, ljudi iz muzičke industrije, kojima se najviše pripisuje učešće u stvaranju turbo-folka (poput Saše Popovića, direktora Grand produkcije, i Željka Mitrovića, vlasnika Pink televizije), trudili su se pak da se ograde od turbo-folka, tvrdeći da je taj pravac bio na sceni samo tokom jednog perioda u devedesetim.

srpskom tržištu početkom devedesetih godina, u kome dominiraju određeni principi proizvodnje i distribucije zabave, i koji funkcionišu na tržištu sve do danas (videti: Grujić, 2009). Dok određene tehnologije i koncepti reprezentacije, kao i razni elementi sadržaja u okviru turbo-folka variraju i razvijaju se do određene mere, osnovne karakteristike ove produkcije opstaju do današnjih dana. Te karakteristike su izvođačko-tehničke prirode, poput jakog, agresivnog elektronskog zvuka, motiva folk pevanja, pojedinih zvukova instrumenata, elemenata kafanskog stila pevanja, vizuelnog kafanskog stila izvođenja, i određenih tematskih konvencija, ili, pak, tržišne prirode, u smislu publike kojoj su namenjene, prilika u kojima se izvode, načina na koji se distribuiraju, marketinškog imidža preko kojih se na tržištu promovišu novi izvođači i slično. Jedna od karakteristika koja se kao tematsko-konceptualno-organizaciona konvencija nametnula u turbo-folku od samog početka su i određeni vidovi reprezentacije rodničkih odnosa u okviru ove muzičke scene. U okviru rodničkih reprezentacija, određeni načini prikazivanja žena i konstruisanja ženskih identiteta, obeležili su na prepoznatljiv način status i ulogu turbo-folka u kulturnoj klimi Srbije.

II

Muzičko tržište bivše Jugoslavije konstituisao je prostor koji je dozvoljavao više raznolikih muzičkih scena koje su, pritom, imale različite načine konstruisanja scenskih i biografskih imidža njihovih zvezda. Pored toga, postojale su i određene razlike u načinima na koje je publika u pojedinim regionima konzumirala pojedine muzičke žanrove (Rasmussen, 1996), kao što su postojale određene razlike u uređivačkim afinitetima i drugim okolnostima (videti: Luković, 1989). Nije se moglo govoriti o podjednakoj tržišnoj održivosti svih žanrova, već je, u suštini, samo takozvana novokomponovana narodna muzika, folk žanr koji je svoju ekspanziju doživeo šezdesetih godina dvadesetog veka, zaista predstavljala produkciju koja se potpuno izdržavala od sopstvene prodaje na tržištu (*Kultura*, 1970). Ipak, uprkos tome, široko tržište bivše Jugoslavije pokazivalo je snažnu potrebu i za proizvodima takozvane rok i pop muzičke scene, što se pokazivalo u posećenosti koncerata ove vrste muzike, njihovim čestim prisustvom u medijima, velikim brojem prodatih nosača zvuka, i slično. Važno je, međutim, istaći da se nijedna od ovih muzičkih scena (folk, rok ili pop), nije u potpunosti i isključivo formirala samo na osnovu zahteva tržišta: svaka od njih je, na posredan način, bila i pod uticajem uređivačkih politika pojedinih muzičkih kuća i timova njihovih muzičkih urednika, određenih menadžera, pojedinih radijskih i televizijskih urednika, britkih tekstova muzičkih kritičara i novinara koji su pratili popularnu kulturu, a naposljetku, s vremena na vreme i intervencija koje su dolazile iz vrhovne državne administracije³.

Uprkos tome što je još ranih sedamdesetih godina prošlog veka bilo jasno da je novokomponovana folk muzika statistički najomiljenija muzička scena u Srbiji, Bosni i Hercegovini, Crnoj Gori i Makedoniji, tokom socijalističkog perioda Jugoslavije ona još uvek nije potpuno vladala medijskom i javnom scenom države,

³ Videti više o tome u: (Luković, 1989; Rasmussen, 2002).

niti su imidži zvezda prezentovani u okviru ove scene smatrani najprestižnijim i najpoželjnijim scenskim identitetima. Tek krajem osamdesetih godina jedna muzička zvezda novokomponovane muzike, poznata kao Lepa Brena, ostvarila je ultimativni proboj u jugoslovenske elektronske i štampane medije; ipak, ona je više smatrana fenomenom i izuzetkom, nego što je zaista bila prava predstavica scene novokomponovane muzike (videti: Dragičević-Šešić, 1994). Kompetitivnost između rok, pop i folk scene bila je rezultat ukrštanja i raznolikog prelamanja mnogobrojnih parametara: različitih regionalnih, obrazovnih, rodni, starosnih, pa donekle i statusnih, etničkih i političkih identiteta publike i izvođača⁴, kao i elemenata ukusa, estetskih i drugih kulturnih prioriteta kojima su se određene grupe i pojedinci odlikovali. U etnički, kulturno i regionalno raznolikoj državi kakva je bila Jugoslavija, ova prelamanja su omogućavala funkcionisanje nekoliko žanrovski različitih scena, koje su pritom i bile percipirane na različite načine, ekonomski se podupirale različitim sredstvima, a donekle i reprezentovale konstruisanje različitih rodni odnosa kroz svoje sisteme građenja scenskih identiteta svojih izvođača.

O različitim načinima konstruisanja rodni odnosa u popularnoj kulturi bivše Jugoslavije nije mnogo do sada pisano. Iako na akademskoj sceni u svetu nalazimo niz radova o reprezentaciji rodni identiteta u okviru rok scene sedamdesetih i osamdesetih, kao i o kantri i rep (kasnije hip-hop) muzici u novije vreme, o rodni identitetima reprezentovanim (ili promovisanim) na muzičkoj sceni bivše Jugoslavije nema dovoljno tekstova, barem ne na jugoslovenskim jezicima. Studiranje pojmova i teorija rodni studija stigli su u region bivše Jugoslavije tek početkom devedesetih, a proučavanja rodni reprezentacija u popularnoj kulturi na Balkanu započela su tek desetak godina kasnije. Ovakav nedostatak vidljivog akademskog i kritičkog rada na popularnoj kulturi podudara se sa generalnim odsustvom prostora za postavljanje pitanja o rodni specifičnostima u vreme socijalizma, i zbog zvaničnih diskursa o tome kako je „žensko pitanje“ rešeno u okviru pitanja klasne borbe, to jest, da ga ne treba posebno postavljati, niti razmišljati o rodni razlikama iz političkog ili akademskog ugla. Upravo zbog toga, radovi koji su iznosili zanimljiva zapažanja o karakteristikama žanra novokomponovane muzike (videti: Čolović, 1985; Ivanović, 1973; Dragičević-Šešić, 1994), nisu na analitički način dovoljno osvetlili problem rodni identiteta reprezentovanih kroz tekstove, imidže i biografije novokomponovanih zvezda.

Danas, iz ove perspektive može se reći da su žene reprezentovane u novokomponovanoj rok i pop muzici bivše Jugoslavije bile predstavljane kao podjednako atraktivne, uokvirene zahtevima tadašnje vizuelne mode, posvećene motivima erotske žudnje, sa podjednakim težnjama za harizmatičnošću velikih zvezda. Ipak, ovi žanrovi su zastupali različit stepen važnosti odnosa između jedinke i kolektiva. Dok je rok scena uglavnom reprezentovala teme vezane za ljubavna ostvarenja u komplikovanom i otuđenom savremenom životu, često unoseći raznolike motive socijalne depresije, novokomponovana muzika isticala je važnost sprege između jedinke i kolektiva, najčešće porodice, ali i rodni kraja, regiona, pa često i

⁴ O načinima kako su neki od ovih parametara formirali muzičku publiku u vreme bivše Jugoslavije videti u: (Rasmussen, 1996).

države.⁵ Žene prikazane u okviru tema novokomponovane muzike takođe su prikazivane kao podređene zakonitostima tradicionalnih porodičnih uloga: tema zavičaja, porodice, kolektivnih nepisanih zakona i običajnih prava, pokazuje se kao ključna pozadina ljubavnih tema ovog žanra (videti: Grujić, 2009).

Kao što mnogi autori ističu, devedesete su donele jednu vrstu prilagođavanja novokomponovane muzike, tehnološkog obrađivanja koje je unelo elektronski ritam, agresivniji zvuk, kao i repetitivnost proizvodnje muzike. Takva produkcija uskoro je i zadobila naziv turbo-folk. Imidži žena i ženski subjektiviteti predstavljeni kroz ovu produkciju takođe su bili drugačiji u odnosu na imidže konstruisane u novokomponovanoj muzici iz jugoslovenskog perioda. Reprezentacije novih ženskih subjektiviteta su delom odražavale ono što se dešavalo na srpskoj kulturnoj, društvenoj i političkoj sceni, a delom su i same uticale na stvaranje novih kulturnih paradigmi u svakodnevnom životu.

Početak devedesetih doneo je dramatičan raspad Jugoslavije i ratne sukobe, koji su se međutim, na teritoriji uže Srbije osećali indirektno i apsurdno prelamali na svakodnevnoj kulturi. Dok je društvo bilo u najdubljij ekonomskoj, političkoj, institucionalnoj i etičkoj krizi, u popularnoj kulturi eskalirala je produkcija turbo-folka, jeftine i lako dostupne muzike sa repetitivnim motivima, prepoznatljivim zvukom koji je postao podjednako zastupljen na privatnim zabavama, u noćnim klubovima, na radio stanicama i TV kanalima. Vrsta zabave koja je ranije, iako široko popularna, ipak ostajala mahom izvan najprestižnijih koncertnih dvorana, izvan ključnih zabavnih emisija na TV kanalima, i najčešće, izvan gradskih noćnih klubova, odjednom je, u roku od nekoliko meseci od početka raspada Jugoslavije, postala glavna, sveprisutna i najzastupljenija vrsta društvene zabave. Osnovane su privatne radio i televizijske stanice koje su brzo preuzele dominaciju nad svakodnevnom kulturom Srbije, a koje su, u velikim količinama proizvodile ovu kulturnu formu, jednostavnih ritmova i tekstova, i vrlo ujednačenih, prepoznatljivih imidža. Zvezde koje su se predstavile u okviru ove scene odgovarale su komercijalnim standardima produkcije koje su zastupale: pojavljivale su se u velikom broju, i reprezentovale su estetiku koja se uklapala u koncept zabave koja se lako stvara i lako reprodukuje.

Pojava jeftine, opštenarodne zabave blisko je povezana sa ekspanzijom narativa o jačanju nacionalne zajednice i etnonacionalnoj homogenizaciji društva. Proučavanja popularne kulture su neizostavni deo izučavanja nacionalne homogenizacije jednog društva (videti: Edensor, 2002) jer se nacija i nacionalna pripadnost ne reprodukuju samo kroz zvanične i elitističke društvene forme, već i kroz svakodnevne prakse, sferu zabave i popularne kulture. Iako veze između popularne kulture i političkih orijentacija nisu uvek jasne i jednoznačne, one ipak ukazuju na načine na koje se popularna kultura etablira u jednom društvu u saglasnosti sa onim praksama koje komuniciraju sa ideološkim horizontom tog društva. Mnoge forme svakodnevnog života učestvuju u konstruisanju određenog ideološkog horizonta društva, dok popularna kultura učestvuje u statusnom pozicioniranju i oblikovanju takvih formi. Pitanja dinamike rodničkih odnosa, reprodukcije, reprezentacije seksualnosti i simbolike rodničkih identiteta pojavljuju se

⁵ O motivima porodičnih i zavičajnih veza i funkcionalnosti „poruka“ tekstova novokomponovane muzike videti u knjizi Ivana Čolovića, *Divlja književnost* (Čolović, 1985).

kao centralna u društvenim narativima i političkim strategijama vezanim za nacionalnu homogenizaciju društva (videti: Anghas and Yuval-Davis, 1989; Yuval-Davis, 1997). Motiv porodice i reprodukcije jedan je od najvažnijih političkih i simboličkih narativa društva koje je u svojoj pro-nacionalnoj ekspanziji. Prema Niri Juval-Dejvis, žene se kroz takve reprezentacije konstruišu kao simbolički nosioci kolektivne časti (Nira-Yuval Davis, 1997:45). Reprezentacije žene, bilo kao figure majke, bilo kao seksualizovanog identiteta ili simbola nacionalnog kolektiva, postaju strateški važno pitanje za svakog proučavaoca nacionalizma.

Savremena popularna muzička scena jeste jedno od ključnih područja izučavanja simbolike rodničkih reprezentacija u svakom društvu, pa i u srpskom. Turbo-folk muzička scena postala je centralna u srpskom kontekstu u poslednjih dvadeset godina, a pritom u njenoj *mainstream* formi preovladavaju žene kao izvođačice. Način na koji su žene predstavljene u okviru turbo-folka kao najrasprostranjenije muzičke kulture u Srbiji, odnosno reprezentacije kojima se narativi o njima i njihovi scenski identiteti konstruišu u komunikaciji sa publikom, postaju jedno od centralnih pitanja konstituisanja sfere svakodnevnog kulture u Srbiji, ali i konstruisanja kolektivnog kulturnog identiteta putem konzumiranja zabavnih sadržaja.

Dok su u vreme bivše Jugoslavije ženske muzičke zvezde bile uglavnom prezentovane jugoslovenskom gledalištu kao predstavnice određenih žanrova i stilova, pevačice većih ili manjih vokalnih mogućnosti, veće ili manje popularnosti, i izložene oštroj kritičarskom peru pojedinih novinara u pojedinim časopisima, kao i borbi sa konkurentkinjama, devedesete donose hiperprodukciju muzičkih tvorevina i mogućnost njihovog plasiranja, ali samo u okviru jedne, osnažene, turbo-folk scene. Paradigme kulturne propagande se menjaju. Dok je nekada postojala jedna struktura i zamišljena vertikala uspeha u okviru koje su zabavljači napredovali, u Srbiji se od devedesetih stvara klima u kojoj gotovo *svaki* izvođač koji donosi jedan određeni, turbo-folk zvuk, stil i vizuelni imidž, koji može sam sebe da finansira, bilo prodajom na direktnom tržištu, bilo uz pomoć sponzora, postaje vidljiv i zastupljen na radijskom, televizijskom i koncertnom programu. Iznenađujuća svojevrsna liberalizacija muzičkog tržišta u Srbiji rezultira sa nekoliko kontroverznih posledica. Prva je ta da komercijalna potražnja, pod geslom „to narod traži“ ili „to je neko platio“, postaje praktično apsolutni kriterijum za određivanje uređivačke politike mnogih radio i TV stanica, koncertnih sala, i slično. Drugo, zbog apsolutne želje da se udovolji kriterijumu obezbeđivanja onoga što „narod traži“, estetika i žanrovske konvencije reprezentacije izvođača postepeno počinju da se svode na jedan gotovo tipičan izgled, poznat kao izgled turbo-folk pevačice. Najčešća reprezentacija zvezde u okviru ove scene je izgled žene agresivnog seksipila, sa elementima pornografske i sado-mazo seksualne kulture, izgled koji takođe podseća na transrodni porno imidž, uz prenaplašene seksualne atribute žene i gotovo vodviljsko grotesknu garderobu. Uz sve to, sve ove žene u svojim nastupima, svojim medijskim i novinskim reprezentacijama, a često i u elementima svog izvođenja, veoma se trude da zadrže naznake imidža koji pretenduje na povezanost sa srpskom tradicijom, aluzijama na patrijarhalnu ikonografiju i, neretko, pravoslavnu religioznost. Sukob ove dve tendencije ipak ne dovodi do ironijskog kvaliteta u predstavljanju; naprotiv, scenski identiteti turbo folk pevačica oformili su, postepeno, sopstvene konvencije predstavljanja koje zaobilaze

svaki ironijski otklon (Grujić, 2009). Groteskna priroda vizuelnog imidža i simboličkih poruka, spojevi raznovrsnih elemenata mode i suprotstavljenih ikonografija, ne donose, međutim, očekivanu ironijsku i parodijsku distancu izvođača prema komformističkoj i društveno-populističkoj prirodi žanra turbo-folka. Kao što se i razmatra ovde, ironijska distanca izostaje upravo zato što simbolika i ona najdublja ideološka osnova rodni reprezentacija turbo-folk scene ostaju nedvosmisleno heteronormativne i, zahvaljujući toj heteronormativnosti, neosporno okrenute ka veličanju i homogenizaciji aktuelnih kolektivnih vrednosti društva. Iako u *mainstream* turbo-folk tekstovima retko ima direktnih aluzija na ratne, uobičajene političke nacionalističke diskurse, turbo-folk kultura, ipak, kroz konvencionalno veličanje aktuelnih imperativa zajednice, kao što su heteronormativnost i „spremnost“ žena da u svakom slučaju budu određene i „verifikovane“ prema tome koliko su poželjne i funkcionalne u odnosu na muškarca, učvršćuje ideju kolektivne, odnosno u ovom slučaju nacionalne društvene homogenosti; kažemo nacionalne, jer turbo-folk kultura, za razliku od komercijalne muzike iz jugoslovenskog perioda, pod pojmom kolektiva ne podrazumeva više nekakav regionalni ili lokalni koncept kolektiviteta, već prilično jasno — srpski, pravoslavni, dakle u datom momentu najdominantniji i najviše hegemonistički koncept nacionalnog identiteta (videti: Grujić, 2009).

Ovde treba naglasiti da se pod simboličkim reprezentacijama žena, koje sačinjavaju njihove scenske identitete, podrazumeva semantika vizuelnih imidža pevačica, način na koji se ženski subjekti konstituišu u tekstovima njihovih pesama, i sve ono što sačinjava njihov imidž predstavljen u javnosti putem štampanih i elektronskih medija.⁶ Zbog toga je, pored tekstova njihovih pesama i tehnologije njihovih muzičkih izraza, važno analizirati i ikonografiju njihovih vizuelnih nastupa, strategije predstavljanja, kako one koje iniciraju same izvođačice i njihovi menadžeri, tako i načine na koje ih drugi predstavljaju u javnom prostoru.

III

Pitanje koje se pojavljuje kroz sve debate o turbo-folku je, između ostalog, i to da li ta vrsta produkcije predstavlja otklon od tradicionalnih, konvencionalnih ideoloških naslaga, da li liberalizacija zakonitosti njene proizvodnje podrazumeva i dekonstruisanje ranijih kulturnih hijerarhija nastalih u vreme održavanja žanrovskih granica, i da li hibridnost turbo-folk muzike sugerise jednu vrstu oslobađanja subjekta od tradicionalnih rodni uloga i kolektivnih društvenih očekivanja. Na određeni način, ovo pitanje je povezano i sa okvirnom dilemom: u kojoj meri je turbo-folk subverzivan u odnosu na društveni konformizam, a u kojoj meri podržava postojeću kulturnu i socijalnu politiku društva, ne postavljajući se kritički prema svetu oko sebe.

Pitanje je složeno, utoliko pre što postoji niz autora koji zastupaju mišljenje da muzička scena u Srbiji jeste jedna vrsta lokalne verzije postmoderne liberalizacije tržišta, koja deluje subverzivno na kulturne norme, i daje jedan oslobađajući impuls

⁶ Ovde se oslanjamo na stanovište da se fenomen zvezde u popularnoj kulturi formira ne samo na sceni, već i kroz sve ono što sačinjava njihovu javnu biografiju, a prezentuje se javnosti. O ovakvom konceptu pisao je Ričard Dajer, razmatrajući fenomen filmskih zvezda (videti: Dyer, 1998).

za publiku, promovišući ideal čiste zabave.⁷ Prihvatljivost mešanja stilova i sklonost ka kiču i glamuru takođe je, po mnogima, odraz liberarne prirode ove scene. Dok su, s druge strane, protivnici ove scene često kritikovali turbo-folk zbog „orijentalnog zvuka“, zbog „seljačkog stila“, zbog „golotinje“ i „zbog lošeg kvaliteta muzike“, pitanje koje se nameće, pre svega kad je u pitanju rodna dinamika, jeste sledeće: da li turbo-folk donosi suštinski kvalitet koji dovodi u pitanje konvencionalne, tradicionalne hegemonijske odnose moći u pitanjima rodni identiteta i rodni reprezentacija, i da li kroz svoje reprezentacije konstruiše drugačije rodne odnose od onih u kojima se nameću kolektivni mehanizmi očekivanja, u okviru kojih dominira muški princip?

U javnom prostoru često su se čula mišljenja po kojima turbo-folk jeste odgovoran za seksističko predstavljanje žene i pornoidne imidže i stilove ženskih identiteta, kako u vizuelnom tako i u verbalnom smislu. Kritike su obično polazile sa stanovišta da su „razgolićeni“ i „silikonski“ imidži žena, kao i lascivni tekstovi, sami po sebi derogativni i da zaslužuju osudu. Ova mišljenja su takođe često bila opovrgavana rečima onih koji su turbo-folk uzimali u zaštitu (mahom muzičari, poneki teoretičari i novinari), uz obrazloženje da turbo-folk pevačice uglavnom „prate modne trendove“ u svetu, i da samo preslikavaju stilove kojima pribegavaju i svetske zvezde.⁸ Pitanje o rodnoj dinamici i rodni karakteristikama turbo-folka ne dovodi do uverljivih odgovora ukoliko se postavlja sa stanovišta zamišljenih univerzalnih i globalnih merila moralnih i estetičkih parametara. Umesto toga, da bismo razmotrili prirodu rodni reprezentacija u okviru turbo-folk scene, moramo uzeti u obzir kulturni kontekst u kome turbo-folk kao produkcija nastaje, kao i način na koji se pojedine reprezentacije tumače i rodni identiteti konstruišu.

Ako pod turbofolkom smatramo produkciju koja se tokom poslednjih dvadeset godina izdvojila kao najuticajnija u Srbiji, kao što je već rečeno, koja čuva elemente nekadašnje novokomponovane folk muzike, ali modernizovane novim zvukovnim tehnologijama, i pritom zadržava elemente izraženo seksualizovane estetike reprezentovanja žena, koji uz to podržavaju i imidž žena koje su „domaće“ i potiču iz običnog naroda, i sa kojim se većinska publika može identifikovati — onda možemo razmotriti i načine reprezentacija nekoliko popularnih pevačica u okviru ove scene.

Jedna od najpopularnijih, Seka Aleksić, koja je obeležila period od 2003. i 2004. pa sve do današnjih dana, i proslavila se kao jedna od najzastupljenijih pevačica na ovoj sceni, stekla je popularnost predstavljajući se pre svega kao devojka iz naroda, izvodeći turbo-folk pesme na način koji je veoma naličio najneformalnijem stilu novokomponovane folk muzike, koji je izvodio ansambl „Južni vetar“.⁹ Tekstovi njenih pesama obilovali su referencama na kafansku zabavu, flertovanje sa muškarcima, žaljenje žene koju je muškarac ostavio, i slično. U vreme njenog početnog uspeha, njeno vizuelno i uopšte medijsko (samo)predstavljanje konstruisalo je scenski identitet „narodske“ pevačice, aranžiran u stilu aktuelnih gradskih devojaka

⁷ Viđenje turbo-folka kao svojevrsnog postmodernog fenomena zastupali su B. Dimitrijević (Dimitrijević, 2002) i D. Sretenović (Sretenović, 2002).

⁸ Videti više o različitim stavovima prema turbo-folku u: (Grujić, 2009: 35-68).

⁹ „Južni vetar“ je bio muzički sviračko-pevački ansambl ili, bolje rečeno, vrsta produkcije koja je, iako skrajnuta iz glavnih medija, bila popularna među ortodoksnim ljubiteljima narodne novokomponovane muzike krajem osamdesetih i početkom devedesetih godina.

(sponzoruša), no ipak očigledno vrlo blizak stilu lokalne kafanske pevačke zvezde, bliskom većinskom ukusu publike turbo-folka.¹⁰ Dalji razvoj karijere Seke Aleksić doneo je izvesne vidljive modifikacije njenog vizuelnog imidža, koje su u njene nastupe i vizuelne materijale njenih prezentacija donele značajan broj elemenata imidža već viđenog kod aktuelnih svetskih zvezda. Takođe, izvesni motivi koji su se pojavili u njenim tekstualnim reprezentacijama uveli su i teme koje su ostavljale utisak da se scenski identitet ove pevačice okrenuo alternativnijem shvatanju rodnih, a naročito erotskih tema u popularnoj muzici. Ovde ćemo prokomentarisati neke od tih momenata.

Njen treći album, „Dođi i uzmi me“ (2005), predstavljao je vrhunac njene dosadašnje karijere u pogledu sveukupne medijske prezentacije i promocije koja je pratila izlazak albuma. Pored niza muzičkih spotova, Sekin produkcijski tim je uradio niz raznovrsnih prepoznatljivih fotografija ove pevačice u nekoliko različitih stilskih varijanti, od kojih su neke vrlo očito aludirale na aktuelne stilove svetskih zvezda kao što su Rijana i Dženifer Lopes, a pri tom su uključivale i elemente scenskih izgleda afro-američkih zvezda.¹¹ Uz ovaj album, Seka je izdala i poseban vizuelni „materijal“, to jest nekoliko dodatnih video klipova u kojima je prikazana u svojoj radnoj atmosferi — kako snima klipove i vežba nastup sa plesačima, opet, uz puno aluzija na aktuelni imidž Dženifer Lopes i njen stil gradske devojke iz susedstva. No, ipak je najviše pažnje izazvala pesma „Sviđa mi se tvoja devojka“, objavljena na tom albumu, zbog teksta u kome ženski subjekat eksplicitno stavlja do znanja muškom subjektu da je zainteresovan za erotsku igru sa „njegovom devojkom“.

Ref:

I mada gorim dok me skidaš vrelim pogledom,
I mada znam da bi se nje zbog mene odreko
I mada slutim da zbog toga nisam normalna,
Baš mi se sviđa tvoja devojka.¹²

Ova pesma je izazvala značajno interesovanje kod publike, pri čemu se činilo da je ostavljala dovoljno prostora da heteroseksualna publika u ovom tekstu vidi prosto provokaciju za seksualnu predigru, a u isto vreme je davala priliku homoseksualno orijentisanoj publici da u tekstu vidi teme alternativne seksualnosti. Ipak, maštarije o konačnoj afirmaciji nekog alternativnog identiteta u turbo-folku konačno je raspršila sama Seka Aleksić, koja je u vreme dok je ova pesma bila aktuelna davala izjave medijima (štampi i televiziji), u kojima je odlučno tvrdila da njena pesma nije gej pesma. Drugim rečima, uprkos podgrejanim nadama onih koji bi želeli da u turbo-folku vide jednu afirmativnu, oslobađajuću snagu koja dopušta ono što u srpskom, heteroseksističko orijentisanom društvu nije moguće, na kraju se ipak pokazalo da oni koji su proizveli pesmu ne žele da se identifikuju sa bilo kakvom

¹⁰ Neki od primera njenih ranijih vizuelnih imidža su i nastupi uz pesmu „Balkan“ i „Crno i zlatno“, dostupni na Jutubu (linkovi: http://www.youtube.com/watch?v=E1V_GfKw86E i <http://www.youtube.com/watch?v=VXEGn6xAJ4w&feature=endscreen&NR=1>)

¹¹ Varijacije ovih izgleda mogu se pogledati na Jutubu na nekim klipovima, kao što je sledeći: http://www.youtube.com/watch?v=_2Th-fSF4OQ&feature=related

¹² Refren iz pesme „Baš mi se sviđa tvoja devojka“ koju izvodi Seka Aleksić.

politikom alternativnog identiteta, niti da priznaju da bi pesma mogla da promoviše nešto drugo osim lascivne erotske igre koja i dalje podržava heteronormativne društvene obrasce. Dok jedan deo gej orijentisane publike hipotetički može pronalaziti u ovakvim pesmama elemente gej identiteta, sa kojima može da se identifikuje, većinska, heteronormativno konstituisana publika turbo-folka nije istinski suočena sa činjenicom da bi njihova omiljena pevačica mogla promovisati gej identitet, i nije u situaciji da istinski ovu pesmu prepozna kao subverzivnu.¹³ Takođe, uprkos ambivalentnim poigravanjima sa vizuelnim imidžima nebalkanskih trendova, tekstovi ostalih pesama nesumnjivo se uklapaju u lokalni koncept predstavljanja rodni odnosa, u kome centralnu ulogu imaju imidži takozvanih *sponzoruša*, devojaka posvećenih zavodjenju bogatih muškaraca i zauzimanju uloge njihovih ljubavnica, dok zauzvrat dobijaju skupe poklone i viši status u društvu. Ovaj čest oblik ponašanja u srpskom društvu ilustrovan je, primera radi, u Sekinoj pesmi „Za ljubav mobilna“ sa istog, već pomenutog albuma.¹⁴

U prilog tvrdnji da Sekina karijera nije usmerena na promovisanje alternativnih sadržaja, uprkos koketiranju sa stilovima zapadne, evropske, pa čak i afro-američke muzičke scene, govore i drugi elementi njenih medijskih nastupa. U svojim nastupima na televiziji i u drugim medijima, Seka Aleksić naime prikazuje sebe pre svega kao vrlo tradicionalnu ženu, fanatično posvećenu svom muškom partneru, koja se, kao i svaka tradicionalno vaspitana žena, dokazuje pre svega kao dobra kuvarica, domaćica i verna partnerka svome muškarcu.¹⁵ Takođe, čitava serija članaka o Seki, njenim aktivnostima i putovanjima, naglašava čvrstinu njenih tradicionalnih nazora, i obavezno prisustvo muškog partnera u njenom životu, tako da se činilo da ona, kao ovaploćenje jednog određenog „scenskog identiteta“, nipošto nema za cilj da svojom estradnom „egzistencijom“ uzdrma neke već ustaljene konvencionalne obrasce imidža turbo-folk zvezde.

Druga poznata pevačica koja je, naizgled, dovodila u pitanje heteronormativne hegemonističke obrasce turbo-folka, bila je Jelena Karleuša. Razvijajući postepeno svoj rani imidž *sponzoruše*, izgled devojke koja se devedesetih mogla videti na svakom beogradskom splavu, Jelena Karleuša je polagano u razvoju svog izgleda težila elementima ekstravagantne samoreprezentacije u kojoj su prisutni elementi *queer* kulture, naročito vidljivi u perfomansima muške transvestitske kulture. Ipak, činilo se da ovi vizuelni elementi nisu u saglasnosti sa tekstovima njenih pesama koji su i dalje veličali „sponzorušku“ kulturu, sveprisutnu u srpskom društvu, odnosno viziju sveta u kojoj su muško-ženski odnosi jasno definisani, i u kojoj se matrica po principu bogat muškarac i žena silikonsko-glamuroznog izgleda neizbežno reprodukuje.¹⁶ Iako neki video spotovi Jelene Karleuše podsećaju na skandalozne performanse Lejdi Gage, ključni tekstovi ove pevačice odnose se na svet sponzoruša,

¹³ I Seka je, kao i većina drugih turbo-folk pevačica, izjavljivala da joj ne smeta da je smatraju gej ikonom, ali pri svemu tome nikada nije, kao ni ostale turbo-folk zvezde, dopuštala bilo kakvu insinuaciju da bi gej identitet mogao imati bilo kakve veze sa njenim opredeljenjem.

¹⁴ Primer izvođenja ove pesme pogledati na video klip:

http://www.youtube.com/watch?v=bO782e_KcDc

¹⁵ Jedan od primera ovih Sekinih izjava može se naći u tekstu objavljenom u *Pulsu*, dostupnom na linku www.pulsonline.rs/lifestyle/na-kafi-kod/7/seka-aleksic-nisam-seks-simbol-ja-sam-domacica

¹⁶ Videti na primer, video klip za pesmu „Slatka mala“,

<http://www.youtube.com/watch?v=7XGrxLCBZoQ>

bogatih muškaraca, dinamiku i ikonografiju njihovih odnosa i njihove „kodove“ ponašanja, u kojima devojke zaćikuju bogate muškarce i „podizü svoju cenu“. Ćak i u slućajevima gde devojka naizgled „prezrivo“ govori o novcu, jasno je da je novac vaŹan deo odnosa izmeću muškarca i Źene, i da je tu i dalje reć o jednoj vrsti „pregovora“ izmeću muškarca i Źene o budućim odnosima.

O tome govore i sledeći primeri tekstova njenih pesama:

Primer 1:

Dolari, marke, lire ti vire,
Ko se još tako udvara,
Gili gili gili gili ako me voliš,
Voli me do zadnjeg dinara.¹⁷

Primer 2:

Tamo, tamo, ta mala tamo,
s tobom vaŹna pravi se samo,
njoj je mercedes tvoj znaj na umu,
ali ne vredi ona ni za jednu gumu.¹⁸

Primer 3:

Najviše volim dijamante,
To su mi najbolji drugovi,
Devojke vole dijamante,
Samo su oni većiti.¹⁹

Primer 4:

Šta će ti njen broj
Što bih ti ga dala,
Nisi ti za nju,
zverka si mala.²⁰

Karleuša je u ranijim periodima svoje karijere predstavljala jednu vrstu „rivalke“ Cece RaŹnatović, ali je jasno u popularnosti zaostajala za ovom pevaćicom, jer njen scenski identitet u toku devedesetih nije obezbećivao onu vrstu društvenog uticaja koji je imala Ceca, kao supruġa Arkana, istaknutog ćlana podzemlja i ratnog komandanta osumnjićenog za ratne zloćine van Srbije, a slavljenog u Srbiji. Iako su obe konstruisale svoje medijske identitete kroz eksponiranje svoje uloge sponzoruše u javnom Źivotu Srbije, Ceca je svojom udajom za Arkana poprimila auru kontroverzne i apsurdne nacionalne heroine, i time se izdigla iz mora sponzoruša koje su se zabavljale sa muškarcima iz sveta biznisa, kriminala i politike. Karleuša je, mećutim, u periodu posle 2000. poćela da ukljućuje elemente medijske *queer* kulture u svoje

¹⁷ Deo iz pesme „Gili gili“.

¹⁸ Deo iz pesme „Nije ona nego ja“.

¹⁹ Deo iz pesme „Devojke vole dijamante“.

²⁰ Refren iz pesme „Slatka mala“.

scenske produkcije, te je tako razvila jednu drugu vrstu medijske atraktivnosti. Ta nova medijska atraktivnost ne može se i dalje porediti sa onom koju Ceca i u današnje vreme ima za turbo-folk publiku, ali je Karleuši ipak otvorila put ka sticanju simpatija među onima koji su skloni da iz turbo-folka „iščitavaju“ prisustvo alternativnih sadržaja i podršku alternativnim *non-mainstream* identitetima.

Na prvom mestu, može se reći da je Karleuša investirala u komunikaciju sa pojedinim elementima reprezentacije koji bi mogli privući pažnju muške gej publike. U svoje nastupe, počev od 2003. i 2004. godine, ona počinje da unosi prisustvo razgolićenih muških feminiziranih tela, koji će i kasnije naći mesta u njenim spotovima. Istovremeno, njen lični vizuelni imidž od tada se sve više približavao nekim opštim mestima transvestitske vizuelne kulture. Prenaglašeni, očigledno hirurški korigovani označitelji ženskih atributa na njenom telu, dovedeni su do gotovo grotesknih oblika. Ipak, glavni momenti prisustva *queer* elemenata, odnosno neheteronormativne kulture u scenskoj samoreprezentaciji Jelene Karleuše jesu nekoliko njenih televizijskih nastupa u kojima se ona izjasnila protiv diskriminacije i nasilja nad gej ljudima u Srbiji, ulazeći pritom i u oštru raspravu sa sagovornicima koji su zastupali drugačije mišljenje.²¹

Izgled muškog transvestita, prisustvo muškaraca „feminiziranog“ izgleda u video spotovima, izjavljivanje podrške osobama gej orijentacije i uključivanje elemenata estetike bizarnog i grotesknog, na prvi pogled, ukazuju na mogućnost prisustva društveno subverzivnih elemenata u turbo-folku. Međutim, treba se pitati koji deo publike ove sadržaje tumači kao subverzivne, i da li većina Karleušine publike (ili većina turbo-folk publike uopšte) tumači ovakve vizuelne i verbalne elemente kao društvene fenomene suprotstavljene dominantnim heteronormativnim hijerarhijama ili preovlađujućim ideološkim premisama srpskog društva.

Uprkos momentima Karleušine samoreprezentacije koji ukazuju da bi njena karijera mogla biti povezana sa subverzivnim delovanjem u popularnoj kulturi, treba imati u vidu da ovi elementi ipak ostaju na nivou estradnog senzacionalizma jedne pevačke zvezde, i da nisu istinski povezani sa politikom nekakvog pokreta, niti uključuju ličnu politiku identiteta same pevačice. Pre svega, način komuniciranja njenog muzičkog i vizuelnog izraza ostao je duboko utemeljen u kulturu i način života sponzoruša, uglavnom plasiran u noćnim klubovima i praćen video klipovima u kojima se i dalje pojavljuju statusni simboli života jedne sponzoruše, to jest devojke čija je glavna preokupacija da izgleda atraktivno za bogatog muškarca.²² Na sličan način, i svojim privatnim životom, Karleuša je sebe u medijima konstruisala kao ženu koja se vezuje za bogatog muškarca i time stiče ogromnu medijsku popularnost. Njena iznenadna udaja za jednog od naslednika bogate i politički kontroverzne porodice Karić, 2004. godine, dovela ju je u samu orbitu tabloidne popularnosti, dok je ona u svojim nastupima isticala sebe kao iskusnu ženu, uspešnu udavaču, patrijarhalno vaspitanu i spremnu da preuzme ulogu verne, tradicionalne žene, koja je

²¹ Najupečatljiviji su bili njeni nastupi tokom 2010. godine (u emisijama Piramida i Utisak nedelje), kao i tekst objavljen u *Kuriru* 11. oktobra 2010, potpisan u vidu autorskog teksta njenim imenom, u kom se, živopisnim jezikom, osuđuju oni koji sprovode nasilje nad gej zajednicom (videti: <http://www.kurir-info.rs/otvorite-svoj-um-clanak-52749>).

²² Pogledati, na primer spot za pesmu „Samo za tvoje oči“, <http://www.youtube.com/watch?v=vP6EUDKr2hM>

udajom stekla ultimativni ugled u društvu. Brak je, međutim, trajao svega nekoliko meseci, a nedugo zatim, pevačica se ponovo udala, opet za muškarca čije zanimanje predstavlja još jedan od snova srpskih sponzoruša — fudbalera. Kad se celokupan medijski identitet ove pevačice uzme u obzir, čini se da, kako u načinu na koji se ona predstavila kao biografska ličnost u medijima, tako i u načinu na koji je konstruisala ženski identitet u svojim pesmama, ne preovlađuju elementi koji bi je izdvojili iz dominantnog sponzoruškog, komformističkog doživljaja turbo-folk kulture.

Karleušina interakcija sa svetom gej aktivizma takođe ostaje na nivou estradnog skretanja pažnje: zastupanja prava gej ljudi na život, ali istovremeno ignorisanje nekih najosnovnijih ideja drugih ljudskih prava i sloboda. U svojim nastupima na televiziji Karleuša bi, pored zalaganja za izvesne aspekte ljudskih prava, često pokazala i potpuno nerazumevanje nekih drugih ljudskih sloboda, što je ukazivalo da je njeno zastupanje gej prava u javnom prostoru pre stvar njenog trenutnog scenskog identiteta nego dublje i dugoročnije politike njene reprezentacije. Primer takvog ponašanja je bilo njeno učešće u emisiji „Utisak nedelje“ neposredno nakon održavanja gej parade 2010. godine, u kojoj je Karleuša s jedne strane zastupala prava ljudi na iskazivanje seksualne orijentacije, a sa druge javno zahtevala od prisutnog dramaturga Jovana Ćirilova da se izjasni da li je gej ili ne. Takav čin ove pevačice pokazuje nerazumevanje da sloboda na seksualno opredeljenje podrazumeva i slobodu izbora da se to seksualno opredeljenje pokaže javno ili ne. Na sličan način, i drugi njeni istupi i kompletan scenski identitet sadrže čitav niz kontradikcija koje podrivaju „alternativnost“ njenog javnog imidža.

Ni ona, kao ni ostali turbo-folk pevači i pevačice, nije nikada dovela sebe lično u direktnu vezu sa ispoljavanjem gej identiteta. Ono što bitno opredeljuje turbo-folk kulturu na stranu heteronormativnosti je i činjenica da još nijedna od njegovih zvezda nije sebe javno deklarirala kao osobu gej orijentacije, ili kao osobu koja teži i nekom drugom načinu života, osim tradicionalnom partnerskom životu i gajenju dece.²³ Obilato korišćenje vizuelnih elemenata prepoznatljivih u kontekstu kao deo svetske gej kulture, i blago poigravanje sa homoerotikom uglavnom biva inkorporirano u začikujuću igru koja na kraju, ipak, deklarativno podržava reprezentaciju heteronormativnih, komformističkih tradicionalnih obrazaca zajednice.

Treći primer razmatranja dileme u kojoj meri se može govoriti o društvenoj subverzivnosti turbo-folka, bilo bi i pitanje odnosa sa drugim aspektima manjinskih identiteta u Srbiji i reprezentacijama turbo-folka, kao i odnos prema temi društvenih problema. Na indirektan način, i ova pitanja su povezana sa konstrukcijama rodnih identiteta, jer se rodnost individue u društvenom kontekstu neizbežno konstituiše i putem drugih kategorizacija i politika identiteta, kao što su etnička pripadnost ili socijalna pozicioniranost. U svojim početnim fazama, turbo-folk se javio kao muzička scena koja je, poštujući pre svega ono što široke narodne mase traže, istakla u prvi plan neke pevače koji su do tada bili skrajnuti sa glavne medijske scene, između ostalog i zato što se verovalo da zbog svog identiteta ne mogu da budu nacionalne zvezde. Jedna od takvih zvezda je bio i Džej Ramadanovski, koji je otvoreno govorio

²³ Po ovoj karakteristici se turbo-folk u Srbiji razlikuje od sličnih muzičkih scena u Bugarskoj (čalga) i Rumuniji (manele), gde postoje i izvođači koji su se javno deklarirali kao gej, poput Azisa u Bugarskoj.

u javnosti o svom romskom identitetu, i opisivao svoje problematično detinjstvo i kriminogenu mladost (videti: Grujić, 2009). Pritom, Džej je radio na objašnjavanju svoje povezanosti sa svesrpskim identitetom, pozivajući se, na primer, na srpsku pravoslavnu sveticu, Svetu Petku, koju je nazivao svojom zaštitnicom. Pored toga, u prvoj polovini devedesetih, njegova povezanost sa beogradskim kriminalnim miljeom, i takozvanim dorćolskim miljeom, koji je u to vreme bio naročito popularan u Beogradu, donosila mu je i auru romantizovane srpske mačo zvezde.²⁴ Vremenom se, međutim, pokazalo da je Džejeva velika slava trajala tek godinu ili dve: od sredine devedesetih pa nadalje, muški pevači u okviru ove scene gube medijski značaj, jer silikonska ženska tela, na kojima su sasvim vidljivi rezultati estetske hirurgije, postaju zaštitni znak turbo-folka. Romantični šarm prevejanog gradskog šmekera i lokalnog kriminalca manjinskog identiteta nije zaživeo u turbo-folku. Ono što se smatralo „lokalnim“, „specifičnim“ i „domaćim“ u turbo-folku, od sredine devedesetih pa do današnjih dana, počinje da se konstruiše kao jedna lokalna interpretacija elemenata svetske mode i svetskih trendova, u kojima preovlađuje lokalna verzija pristupa ženskom identitetu i njegovoj reprezentaciji.

Socijalna, etnička, regionalna i ekonomska pozicioniranost ženskih subjektiviteta u turbo-folku nije stvar samo vizuelne prezentacije tela, već svake vrste reprezentacije kao konstruisanja sistema znakova i označitelja oko kojeg se konstruiše neko značenje.²⁵ Na izvestan način, svaka vrsta reprezentacije, bilo da je u pitanju, video prezentacija, tekst pesama, koreografija, medijski tekst, narativna struktura i slično, doprinosi konstituisanju ženskih *scenskih identiteta* u turbo-folku. Čini se da su turbo-folk pevačice od različitih elemenata regionalnih i etničkih korena i različitih društvenih pozicija uglavnom formirale i usvojile amalgam određenih konvencija koje njihove scenke identitete čine prihvatljivim za većinsku publiku u srpskom društvu. Tako se i poneke od specifičnih i alternativnijih odlika utapaju u opšte trendove klupske, „splavarske“²⁶ kulture sponzoruša i sponzora. Na turbo-folk sceni se našlo više pevačica čije etničko poreklo nije bilo isključivo srpsko, ili čije porodice po tradiciji nisu bile iz miljea pravoslavne vere; bez obzira na to, turbo-folk pevačice su, po pravilu, svojim samoreprezentacijama činile napor da se ukllope u konvencije konstituisanja „srpskosti“ produkcije, tako što su svoje javne imidže dovodile u vezu sa ikonografijom srpske pravoslavne crkve, zatim naglašavajući da one pevaju „za narod“, ubacujući elemente pozivanja na srpski identitet i pravoslavne motive u svoje pesme²⁷, i slično.²⁸ Po pravilu, u medijima se neće naći nikakav intervju ili nastup u kome bi one govorile o sebi i svom privatnom životu na neki drugi način, osim onoga

²⁴ Džej je i sam, u dokumentarnoj emisiji „Sav taj folk“, snimljenoj 2004. godine, izjavio da je izbijanje rata devedesetih stvorilo povoljne uslove za njegov veliki uspeh na muzičkoj sceni devedesetih.

²⁵ Videti više o pojmovima reprezentacije i znaka u: (Hall, 1997).

²⁶ Novija i specifičnija verzija termina „sponzoruša“ jeste „splavarka“, a označava devojke, sponzoruše, koje izlaze po beogradskim klubovima koji se nalaze na splavovima na Savi i Dunavu, u kojima se konzumira turbo-folk muzika.

²⁷ U periodu devedesetih, primer takvih reprezentacija predstavlja pesma „Manastir“ koju je izvodila Mira Škorić, a u novije vreme pesma „Kad zapali za mnom sveće“, u izvođenju Mine Kostić.

²⁸ Jedan od pokazatelja koliko je i sama javnost zainteresovana za prikazivanje turbo-folk pevačica kao pravoslavnih žena su i razne beleške poput one o tome ko je bio u poseti na kućnoj slavi kod Cece Ražnatović u vreme kad je ona izdržavala kaznu kućnog pritvora (videti link: <http://www.tracevi-magazin.com/ko-je-bio-kod-cece-na-slavi/>).

koji podrazumeva odanost mužu, vereniku ili dečku, posvećenost deci, i zainteresovanost za održavanje domaćinstva. Ta heteronormirana slika njihovog identiteta sastavni je deo podrazumevane konvencije simboličkog pripadanja „scenskom“ srpskom identitetu.

IV

Varijacije na temu prikazane ženske agresivne, gotovo maskulinizirane seksualnosti koja je sad već postala prećutna konvencija identiteta turbo-folk pevačica²⁹, na prvi pogled, mogu biti protumačene kao znak da u turbo-folku ima mesta za alternativne ženske seksualnosti koje nadilaze uticaj muškaraca i uvode nove vrste orijentacija. I zaista, sam izgled pevačica, koje ne deluju pokorno i miroljubivo na prvi pogled, i tekstovi njihovih pesama, u kojima ženski subjekat često pominje nasilje i izriče pretnje zamišljenim sagovornicima, mogu se činiti kao sadržaji koji ukazuju na nekakvu grotesknu emancipaciju od muške dominacije.³⁰ Ipak, ženski subjektiviteti turbo-folka ni najmanje ne izlaze iz senke muškaraca. Retorika nasilja koja je prisutna u tekstovima pesama i sugerisana u vizuelnim prezentacijama ne poziva na revolucionarnu promenu muško-ženskih odnosa, već više predstavlja jednu radikalizaciju muško-ženskih pregovora, sredstvo manipulacije kojim se muškarci simbolički još više pozivaju na ispunjavanje svojih tradicionalnih, konzervativnih heteronormiranih uloga. Turbo-folk žene deluju asertivno, agresivno i osvešćeno, ali samo su inkorporirale neke attribute tradicionalne muževnosti, koje se voljno odriču kada vrhovni, muški element pored njih to zatraži, i kada postane spreman da tu svoju dominantnu ulogu preuzme. Njihova transgresija je samo privremena i lako se odbacuje, a njihova samostalnost ograničena i suštinski nereprezentovana.

Agresivni, asertivni manipulativni ženski subjekt kao poželjan društveni model, predstavlja radikalizaciju komformističkog pristupa konceptu zajednice, porodice i čitavog društva, koji je uzeo maha u periodu post-jugoslovenske homogenizacije srpskog društva. Žanrovsko-formalni i ideološki potencijal preteče turbo-folka, novokomponovane narodne muzike predstavljao je već začetak heteronormativnih obrazaca reprezentacije rodničkih odnosa, ali su u vreme turbo-folka reprezentacije takvih obrazaca radikalizovane i pretvorene u glavnu temu popularne kulture. Povremena i sporadična, pomodna uključivanja raznih elemenata estetike/politike alternativnih identiteta, kako seksualnih, tako i onih iz drugih sfera, više su dekorativni i trenutni deo strategije industrije turbo-folka. Rodna konstelacija u kojoj je centralni subjektivitet turbo-folk tematike konstruisan kroz poziciju *sponzoruje*, devojke koja gradi svoj socijalni status preko veza sa socijalno prestižnim muškarcima, neizbežno je bazirana na konzervativnim, komformističkim heteronormativnim zahtevima društva. Elementi garderobe, ikonografije, začikujući stihovi pesama i povremene provokativne izjave u medijima ne prelaze ipak granicu radikalizovanih hijerarhijskih, strogo podeljenih rodničkih uloga muškaraca i žena. Na

²⁹ Pogledati fotografije *facebook* profila pevačica kao što su: Stoja, Indira Radić i Mina Kostić.

³⁰ Tokom devedesetih godina, pevačica Mira Škorić je bila poznata i po pokazivanju oružja u javnosti, a kasnije donekle i po pominjanju motiva nasilja u svojim pesmama (videti link: <http://www.vesti-online.com/Scena/Estrada/236345/Estrada-naoruzana-do-zuba->)

paradoksalan način, ova radikalizacija submisivne ženske uloge pretočila se u glamurozan izgled turbo-folk pevačica koji objedinjuje prenatrpanu ženstvenost sa elementima maskulinizirane grubosti i agresivnosti reprezentovane kao sastavni deo turbo-folk imidža.

Ono što bi, na prvi pogled, moglo izgledati kao izvesna transgresija, prekoračenje uobičajenih žanrovskih podela u konvencijama reprezentovanja, zapravo je svojevrsna radikalizacija konvencionalne uloge žene koja se, submisivno i manipulativno, prilagođava muškarcu kao nosiocu vodeće uloge u zajednici, porodici i svakom vrstu kolektiviteta. Ovakvo reprezentovanje ženskih potencijala na upečatljiv način je u saglasju sa društvenim zahtevima post-jugoslovenske Srbije: u društvu u kome najveću moć imaju muškarci koji poseduju novac nejasnog porekla, popularna kultura postaje pogodan svakodnevni izraz preko koga će se takva moć još više učvrstiti kao opšta društvena vrednost. Maskulinizirani, a ipak submisivni ženski scenski identiteti izražavaju objedinjenu komformističku težnju srpskog društva da se, na manipulativan način, prikloni trenutnim centrima moći, i perpetuiira postojeću rodnu i socijalnu dinamiku svakodnevnog života.

BIBLIOGRAFIJA

- Anthias, Floya, Yuval Davis, Nira. (1989). „Introduction“, u: Floya Anthias and Yuval Davis, Nira. (Eds.), *Women-Nation-State*, New York: St Martin's Press
- Čolović, Ivan. (1985). *Divlja književnost*. Beograd: Čigoja
- Dimitrijević, Branislav. (2002). „Ovo je savremena umetnost: turbo-folk kao radikalni performans“, u: *Prelom*, No.2-3, 100-102.
- Dragičević-Šešić, Milena. (1994). *Neofolk kultura: publika i njene zvezde*. Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Dyer, Richard. (1998). *Stars*. London: British Film Institute.
- Edensor, Tim. (2002). *National Identity, Popular Culture and Everyday Life*. Oxford and New York: Berg.
- Gordy, Eric M. (1999). *Culture of Power in Serbia*. University Park, Pa.: Pennsylvania State University Press.
- Grujić, Marija. (2009). *Community and the Popular: Women, Nation and Turbo-folk in post-Yugoslav Serbia*. Doktorska teza, prijavljena 2009. i odbranjena 2010, na Centralnoevropskom univerzitetu u Budimpešti.
- Hall, Stuart. (1997). „Introduction“, u: Stuart Hall (Ed.). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practice*. London: Sage, 13-64.
- Ivanović, Stanoje. (1973). „Narodna muzika između folklora i kulture masovnog društva“, u: *Kultura*, No.23, 166-195.
- Kronja, Ivana. (2001). *Smrtonosni sjaj: Masovna psihologija i estetika turbo-folka*. Beograd: Tehnokratija.
- Luković, Petar. (1989). *Bolja prošlost: prizori iz muzičkog života Jugoslavije 1940-1989*. Beograd: Mladost.

- Sretenović, Dejan. (2002). „Oh, God, Open All Doors for me”, u: *Prelom*, No. 2/3, 103-104.
- Rasmussen, Ljerka Vidić. (2002). *Newly Composed Folk Music of Yugoslavia*. New York: Routledge
- Rasmussen, Ljerka Vidić. (1996). „The Southern Wind of Change: Style and Politics of Identity in pre-war Yugoslavia”, u: Slobin, Marko (Ed.), *Retuning Culture: Musical Changes in Central and Eastern Europe*. Durham: Duke University Press, 99-116.
- Yuval-Davis. (1997). *Gender and Nation*. London: Sage Publications.