

„IDEALNO LOŠA“: POLITIKE REKONSTRUKCIJE IDENTITETA TURBO-FOLKA U SAVREMENOJ SRBIJI

Mr Jelena VIŠNJIĆ

APSTRAKT Turbo-folk kao dominantni muzički izraz savremenog srpskog društva predstavlja rezultat kulturne industrije, koji je s jedne strane determinisan nacionalnom i političkom ideologijom, a s druge sadrži elemente globalne popularne muzičke kulture. Prelamanje lokalnog i globalnog u polju žanra reflektovaće se i u procesu konstrukcije i reprezentacije ženskih identiteta, koji su adekvatni zahtevima društveno etabliranih i poželjnih slika rodnih uloga. Identitetska transformacija od rehabilitovane patrijarhalne matrice u hipererotizovanoj slici žene u funkciji objekta, preko oslobođene ženstvenosti koja prati kretanja na globalnoj ženskoj pop sceni, do subverzivnog i emancipatorskog potencijala njihovog delovanja, teče paralelno sa aktuelnim društveno-političkim kretanjima, od ratničke ideologije ranih devedesetih do pokušaja implementacije standarda Evropske unije u vrednosni i legislativni sistem na početku XXI veka.

Ključne reči: identitet, reprezentacija, turbo-folk, pevačica, Srbija

1. KONTEKSTUALNE ZAMKE

Srbija u poslednje dve decenije prolazi kroz duboku društvenu krizu koja se reflektuje u gotovo svim oblastima društvenog života. Njen institucionalni oblik je „razoreni” sistem u procesu tranzicije (Bolčić 1994, 139), koji pokušava da uspostavi i definiše nove ekonomske, političke i kulturne standarde. Razaranje društvenog sistema pokreće različite društvene procese, a jedan od njih je i (re)konstrukcija i (re)prezentacija ženskih identiteta u izmenjenom

diskursu popularne kulture, koji se istovremeno prelama kroz medij vlasti i državne politike. Tokom devedesetih godina turbo-folk ideologija, kroz sveprisutnost i medijsku reprezentaciju svojih zvezda, u potpunosti je dominirala medijskom i kulturnom scenom Srbije. Politički, ekonomski, kulturni i istorijski kontekst u okviru kojeg se menjalo savremeno srpsko društvo proizvelo je i intenziviralo specifične diskurse koji su se formirali u različitim oblicima delovanja i društvene prakse i bili povezani sa strukturama moći. U radu je zastupljena teza da diskurs turbo-folka predstavlja *uticajnu zonu* popularne i medijske kulture unutar koje se gradila politička kultura, sa zadatkom kako legitimisanja društvenog poretka, tako i stvaranja hibridnih diskursa, koji su dekonstruisali vladajuće društvene matrice.

Pažljivom upotrebom medijskih obrazaca i kontrolisanom kulturnom proizvodnjom, strukture moći kreirale su poželjne modele rodnih uloga i identiteta kao politički cilj. Specifični politički i kulturološki prostori proizvode institucionalne i simboličke poretke u kojima se re/konstruišu (normativni) oblici identiteta. Promenljiva, fluidna konstrukcija identiteta potvrđuje da je pluralnost jedno od obeležja savremene civilizacije. Svako ima mogućnost da postoji na autentičan i jedinstven način koji ga čini različitim od drugih. S druge strane, društvene prakse nameću karakteristike određene individue i obezbeđuju širok dijapazon osobina koje on/a može imati u vlasništvu, istovremeno iscrtavajući granice delovanja. Kulturno-politički narativ turbo-folka predstavlja polje konstrukcije identiteta i identitetskih formacija, u kojem su se upotrebom određenih društvenih praksi poželjni rodni identiteti uključivali u simbolički poredak zajednice. No, u njemu su se oni i napuštali.

U protekle dve decenije turbo-folk dominira medijskim i javnim prostorom, realizujući i posedujući najveći komercijalni uspeh. Ova pozicija je obezbeđena raspadom bivše Jugoslavije i nestajanjem jednog velikog kulturnog prostora (ovde se posebno misli na popularnu muzičku scenu), što je rezultiralo ustoličenjem turbo-folk muzičke scene kao jedine relevantne scene pop kulture. Logo turbo-folka postaje pevačica koja svoj imidž formira prema *estetskom diktatu* zapadne popularne kulture apsorbujući pri tome odlike „rodno poželjnog ponašanja” koje su odgovarale vrednosno-društvenoj orijentaciji Srbije tog vremena. Tako su narastajuće patrijarhalne tendencije

početkom devedesetih godina prošlog veka uticale na konstruisanje ženskosti kao objekta *muške žudnje* (Nenić 2003). Turbo-folk pevačica, intenzivno seksualizovana, bila je potvrda reproduktivnog kapaciteta i na taj je način doprinosila učvršćivanju *potencije* nacionalnog identiteta. Ovaj potencijal davao joj je legitimitet instrumenta za revitalizaciju tradicionalne zajednice, jer svedena na telo ona jeste simbol produžetka vrste i njenog obnavljanja.

Promenom društvenog ustrojstva, nestankom „ratničke kulture“ (Kronja 2001, 35) koja je ispunjavala društveni i medijski prostor tokom devedesetih godina, ulaskom u period tranzicije, te sudarom lokalnog i globalnog proizvodi se nova slika ženskosti u punoći samo(za)dovoljnosti. Danas su one na putu ostvarenja emancipatorske doktrine koja počiva na ženskom oslobođenju, samostalnosti, ekonomskoj nezavisnosti i pravu na vlastito telo. Vizuelna i identitetska transformacija od kraja osamdesetih pa nadalje teče paralelno sa društvenim promenama, štaviše, inkorporirana je u sam taj proces. Turbo-folk kultura je proizvodila obrasce ideološke dominacije koji su p/održavali važeće odnose moći, ali je stvarala i resurse za *tehnologije otpora*. Fukoovski rečeno, ona je bila sredstvo opresije, ali i sredstvo otpora.

Preobražaj identiteta, tela i seksualnosti jeste ciklus proizvodnje imidža koji može prerasti u normativnu i obavezujuću sliku ženstvenosti i zato je važno pratiti dinamiku (samo)reprezentacije žena kao sociokulturnog i političkog fenomena. Nad istorijom i telom turbo-folk diva prelomljen je i lokalni i globalni diskurs moći i u toj mreži značenja, moguće emancipacije i potvrđenog porobljavanja, stvaraju se fundusi za izgradnju identiteta koji mogu reprodukovati postojeće rodne ideološke obrasce, ali i stvarati centre nove *ženske* snage, otpora i borbe.

2. „U RALJAMA TURBO-FOLKA“: KULTURNA TRANZICIJA U SRBIJI

Istraživanje popularne muzičke scene kod nas još uvek nema akademski kredibilitet, mada o tome postoje relevantni radovi autora i autorki poput Ivana Čolovića, Milene Dragičević-Šešić, Erika Gordija (Eric Gordy), Ivane Kronje, Ive Nenić, Marije Grujić i drugih. Turbo-folk muzika koja nastaje početkom

devedesetih godina nije samo specifičan muzički pravac i potkulturni stil, već je i jedna vrsta ideologije i kulturne politike koja odražava vladajući sistem mišljenja zajednički velikom delu stanovništva Srbije. On je deo „muzičkog korpusa” (Kronja 2001, 10) kome pripadaju novokomponovana narodna muzika, turbo-folk i dens, sa zajedničkim imeniteljem „nova srpska muzika” (Ibid., 11). Ovaj pravac na taj način prerasta u populistički muzički model koji se smatra „autentičnim kulturnim modelom ovog podneblja” (Dragičević – Šešić 1994, 11).

Društveni uslovi u kojima je formiran turbo-folk su dugotrajna ekonomska kriza, građanski rat u Hrvatskoj i Bosni, veliki broj žrtava rata i izbeglica, izolacija zemlje uvođenjem sankcija i, najzad, bombardovanje od strane članica NATO-a. Sve ove okolnosti prouzrokovale su ekonomsku destabilizaciju i osiromašenje velikog dela stanovništva, raspad države kao i njenu mafijazaciju. Društvena kriza je uslovlila promene stečenih navika u načinu života ljudi, kvaliteta ishrane, obrazovanja, kulturnih i estetskih standarda. Psihološka stanja poput anksioznosti, zbunjenosti, strepnje i nesigurnosti nastaju kao posledica ratnog okruženja čiji je uticaj prisutan u medijima, prouzrokovanoj ekonomskoj i društvenoj krizi, sankcijama, unutrašnjoj blokadi i spoljašnjoj izolaciji, egzodusu izbeglica, te tragičnim gubicima članova porodice i prijatelja.

„Paralelno smo imali nove kulturne artefakte kao dekor potpunom razaranju sistema kao što su procvat proroštva, vidovnjaštva, hiromantije, astrologije, alternativne medicine i za njih je korišten prostor državnih i paradržavnih medija; procvat pornografije, prostitucije, prometa belog roblja, i drugih oblika seksualne industrije, sa striptiz barovima, tajnim javnim kućama; ekspanzija upotrebe droge i kompletna kultura ličnog eskapizma i izolacionizma; procvat video i muzičke piratarije u situaciji kad je cela zemlja bila izopštena” (Đurković 2003, 21).

Istraživanje turbo-folka podrazumeva analizu na tri nivoa – literarnom, muzikološkom i sociokulturnom. Bez obzira na to što je rad usmeren na dekonstrukciju trećeg nivoa, neophodno je dati bar osnovne muzikološke odrednice ovog fenomena. Pod kišobranom turbo-folka (fenomen koji je u javnosti imenovao konceptualni muzičar Rambo Amadeus) u Srbiji tokom

devedesetih funkcionišu različite muzičke poetike. U medijskom diskursu, pod ovim se pojmom podrazumeva sva ona muzika koja je nastala u tom periodu na fonu tehno i dens matrica, a u melodijskoj liniji donosila folklorne motive različitog etničkog porekla.

„Etnomuzikološko tumačenje turbo-folka glasi da ritmičku osnovu turbo-folk pesme čine tehno matrice. Na tom fonu se elektronskim sredstvima lepe razni drugi sadržaji. Nekad su to distorzirani gitarski rifovi, nekad akustični instrumenti poput harmonike, violine ili klarineta. Čak i oni su izvučeni i preparirani kroz različite kompjuterski generisane filtere, tako da se dobije masivan, zgusnut i rezak zvuk. Iznad svega ovog izvija se veoma istaknuta melodija koju izvodi pevač” (Milojević 2007).

Iako je turbo-folk nastao kao muzički izraz novokomponovane ratne kulture i zabave, ta odrednica ne može obuhvatiti sve promene u okviru ovog žanra, niti objasniti njegovu produkcijsku i ideološku kompleksnost. Iako ovaj muzički žanr prate negativne odrednice, kao što su kič estetika, retrogradni vrednosni sistem, sredstvo za rehabilitaciju patrijarhalne ženske uloge i sveopštu primitivizaciju, turbo-folk će polovinom devedesetih godina postati promoter „urbanog duha”, uz pomoć visokobudžetnih spotova luksuznog dizajna koji su korespondirali ukusu novopečenih bogataša. Turbo-folk prerasta u *mainstream* i postaje etablirani model srpske muzičke kulture, prodorom industrije muzičkog kiča i šunda u programe komercijalnih emitera, odnosno u udarne termine tada veoma popularnih i gledanih televizijskih stanica „Palma” i „Pink”.

Eksplozija ovih muzičkih tendencija u domaćim medijima teče paralelno sa dubokom ekonomskom krizom u zemlji, razorenim društvenim sistemom i zaoštrenim međunacionalnim odnosima, što je sve rezultiralo medijskom refleksijom ratnih događanja na ovim prostorima, a potom i označilo uvod u takozvane tranzicione procese u Srbiji. Turbo-folk jeste simbolička refleksija lokalnog društvenog kolorita, ali istovremeno on stilskim transferom MTV ideologije¹, otvara kanale za infiltraciju globalnih mehanizama pop scene. Iva

1. „Turbo-folk je naivna rekonstrukcija zapada viđenog na MTV-ju smućkana sa ostacima seoskog života provučenog kroz sintisajzer“ (Kolin 2001, 71).

Nenić u svojoj studiji „Čija muzika, kakva tela: fatalna paradigma turbo-folka u svetlu žanrovskih transformacija” protivrečnosti u fenomenologiji turbo-folka i njegovih interpretacija definiše raspoređujući ih u tri grupe.

„Prva je utemeljena na binarnim parovima urbano-ruralno, medijski-izvorno, umetničko-kič. Turbo folk je proizvod neuspešne urbanizacije ruralnog stanovništva, kao i ratne kulture koju je kreirao srpski nacionalizam (nasuprot kojeg je srpski kosmopolitizam oličen u *rock and roll*-u). Druga grupa počiva na tezi da je turbo-folk produkt Miloševićeve politike, koja je aktivno popularizovala ovaj kulturni model u svrhu opšte nacionalne anestezije na putu do (samo)zaborava. Treća grupa² poseduje afirmativni potencijal u interpretaciji turbo-folka, koji je deo globalne muzičke kulture i predstavlja fuziju različitih muzičkih pravaca i istovremeno je kontinuum lokalnog muzičkog izraza” (Nenić 2003, 100).

U svakodnevnom diskursu, kao i u akademskim raspravama, turbo-folk je identifikovan sa „Balkanom, ruralnim i nekulturom” (Simić 2007, 98). Šestovekovno teritorijalno i političko obitavanje pod turskom vlašću trajno je uslovalo da nacionalni diskursi prave strogu distinkciju između *autentičnog* i *izvornog* od *orijentalnog*. Na ovom mestu možemo iskoristiti pretpostavku (post)kolonijalnog mišljenja ili pojam *orijentalizacije* u smislu u kojem ovaj termin koristi Edvard Said (Edward Said), koji sugerise da su svi diskursi o drugima i drugim kulturama uvek ideološki, i da se diskurs i proces orijentalizacije i kolonizacije nikada ne dešava „negde drugde“, već je prisutan svaki put kada se presecaju centar i periferija (Said 1978). U studiji *Krv i pesma u ratu i miru*, Tomislav Longinović definiše turbo-folk kao kombinaciju kultura bivših kolonijalnih gospodara:

„teho ritmovi u turbo-folku su usvojeni od kolonijalnih kultura severa i zapada (Evrope kao takve) kao znaci raso-kulturne superiornosti budući

2. Kao predstavnici prve i druge grupe javljaju se Erik Gordi i Ivana Kronja, no zanimljivijom se čini treća i najmanja, ali najvećem otporu izložena grupa u koju spadaju istoričari umetnosti okupljeni oko časopisa *Prelom* na čelu sa Srđanom Dimitrijevićem, novinarom Zoranom Ćirjakovićem i filozofom Mišom Đurkovićem.

da kukajući glas pevača artikuliše potisnuto, sramotno nasleđe ropstva pod Turcima” (Longinović 2000, 75).

Nekad kolonijalizovani subjekat Srbija u vlastitom tumačenju vrši zamenu pozicija i svog nekadašnjeg vladara imenuje Drugim, istočnim susedom *varvarinom*, konstruišući vlastiti strah na temeljima evropske zebnje i fantazije o Orijentu, kao neukrotivoj sili i moći, od ratničkog do seksualnog osvajanja. Ambivalencija turbo-folka na ovaj način je još jednom potvrđena.

Kategorizaciju turbo-folka kao balkanskog i varvarskog prati argumentacija o *prljanju* srpske muzičke tradicije uplivom islamskih zvukova i ta mešavina *autentičnog* i *orijentalnog* diskvalifikuje ovaj pravac iz srpske muzičke baštine, koja je korišćena za jačanje „ranjivog srpskog identiteta“ tokom devedesetih. Taj argument ostaje na tragu Platonove strategije ekskomunikacije muzike i mita koji imaju negativan uticaj na moral i obrazovanje, insistirajući na upotrebi jedino onih kulturnih vrednosti koji predstavljaju doprinos integraciji atinskih građana „u čemu nužno participiraju gimnastičko vaspitanje tela utemeljeno na njemu prethodećem, muzičkom vaspitanju duše, s jedne, kao i nadzirano mitotvorstvo, odnosno odgovarajući odabir valjanih mitova, s druge strane“ (Platon 1983, 57). Ovu formulu primenio je, na primer, Pavle Aksentijević³ koji je za skupštinskom govornicom puštao hit Dragane Mirković, prepevanu iransku pesmu, navodeći prisustvo bliskoistočnog zvuka (podsetnik na turski deo srpskog identiteta koji mora biti zaboravljen) kao jedan od faktora koji su prouzrokovali slom „srpskog naciona“.

Sa druge strane, bilo je i argumentacije u korist turbo-folka. Novinar Zoran Ćirjaković smatra da je turbo-folk deo muzičkog korpusa imenovanog kao *world music*⁴, da je autentičan „srpski proizvod“ i da ga treba tretirati kao „ekonomsku kategoriju“. Urednici časopisa *Prelom* opravdavaju postojanje kulture koja ima svrhu zadovoljenja potreba bilo koje skupine i svaki otpor

3. Magistar slikarstva koji se bavi crkvenom i narodnom muzikom, restaurator i interpretator zvuka srednjovekovnih muzičkih zapisa.

4. *World music* se određuje kao narodna muzika različitih etno grupacija, odnosno fuzija različitih folklornih poetika, koje se u nekim slučajevima mešaju sa pojedinim žanrovima popularne kulture.

koji se javlja usled brige za konzerviranje tradicionalnih društvenih vrednosti smatraju kulturnim rasizmom. U poslednje vreme se i u radovima *gay* i *queer* grupa, kao i pojedinih feminističkih teoretičarki, turbo-folk izvođačima pripisuje subverzivni potencijal u narativima u koje se vrlo eksplicitno ubacuje *gay* i lezbejski diskurs ili se barem za njim traga (cf. Todorović 2008).

Nisu dovoljna tumačenja turbo-folka utemeljena na pretpostavci da je on pokazatelj kulturnog pada koji se desio usled jedne zvanične državne politike, te da je bio kanal promovisanja šovinizma, kriminala, mizoginije, patrijarhalnosti u kojoj je on „lokalni specifikum“ (Dimitrijević 2002), tj. potpuno izolovan od globalnih muzičkih kretanja. Paradoks (a možda i subverzivni potencijal) jeste upravo u tome što je on bio *imitacija trendova u globalnoj popularnoj kulturi* (Dimitrijević 2002), i što je, po rečima konceptualne umetnice Milice Tomić,⁵ bio „jedini kanal kroz koji je globalizam ušao u izolovanu Srbiju“ (Tomić 2001).

Samo analitički *pogled* oslobođen dihotomija kao što su „urbano-ruralno, kič-umetnost, autentično-reprezentovano“ (Nenić 2003, 99), kao i određenih ideoloških paradigmi koje se uvek pozicioniraju u polju zadatih ideoloških matrica, može rasvetliti fenomenologiju turbo-folka, njegovu eklektiku, relativizaciju svih normi i pripadnosti (nacionalne, generacijske, klasne, religijske), prelaženje granica i *dodirivanje* visoke i niske kulture.

Turbo-folk je opstao uprkos konzervativnim otporima, *rock and roll* glasovima i kampanjama Ministarstva kulture „Lepše je sa kulturom“⁶. Preživeo

5. Performans Milice Tomić izveden je u okviru festivala Viner festvohen u koji je pevačica Dragana Mirković bila uključena tako što je izvela deo svog repertoara. Milica Tomić je htela da pokaže kako je turbo-folk kanal kroz koji je globalizam ušao u izolovanu Srbiju i naš najautentičniji doprinos globalizmu, a izabrala je Draganu Mirković jer smatra da je ona najveća zvezda ovog žanra iz bivše Jugoslavije pre i za vreme ratova.

6. „Lepše je sa kulturom“ je kampanja koju je pokrenula državna administracija pod upravom ministarke za kulturu Nade Popović-Perišić, koja je 1995. godinu proglasila godinom kulture. Politički impuls zapravo se desio ranije kada je Slobodan Milošević preuzeo ulogu mirotvorca, dao podršku mirovnom planu Kontakt grupe, obustavio komunikaciju sa Radovanom Karadžićem i prekinuo da pruža podršku entitetu sa sedištem na Palama. Ovaj politički preokret dovodi do prekida usmerenosti režima ka novokomponovanim izvođačima koji su sa jedne strane zagovarali

je i petooktobarsku revoluciju, bez obzira na to što je gašenje ovog muzičkog pravca bilo u korpusu željenih promena koje je ona trebalo da donese. On ne samo da nije nestao u Srbiji, nego je metastazirao u svim republikama bivše SFRJ (Bosna i Hercegovina, Hrvatska, Slovenija)⁷, čime je uzdrmana jedna od ključnih teza o turbo-folku kao nacionalnom kulturnom projektu sa podrškom političkog aparata vladajućeg režima Slobodana Miloševića. Pitanje je da li je zapravo odsustvo kulturne politike otvorilo prostor za hiperprodukciju kulture koja je odgovor na potrebe „niskog“, populističkog ukusa. Ovako formirano tržište istovremeno je konstituisalo i nove „kulturne vrednosti“.

Metamorfoze turbo-folka odigravale su se u prostoru „ideološke prijemčivosti“ (Nenić 2003, 106), implementacije muzičkih elemenata drugih kultura i formiranih relacija prema globalnoj popularnoj kulturi. Za mogućim, svakako ne konačnim, odgovorima o fenomenologiji ovog muzičkog pravca možemo tragati jedino u tom okviru koji konstituišu ova tri elementa.

3. POLITIKE REPREZENTACIJE ŽENSKIH IDENTITETA U OKVIRU TURBO-FOLK KULTURE: MOĆ I NEMOĆ OTPORA

Politike predstavljanja identiteta u savremenoj kulturi odraz su ukrštanja moći i reprezentacije. Reprezentacija predstavlja proces u kojem se stvaraju i simboličkoj razmeni izlažu različita značenja u okviru jedne kulture. Njena suština leži u građenju veza između pojmova i znakova, odnosno

nacionalizam, a sa druge konstruisali lažni glamur. U modi su ponovo bile moderna globalizacija i kosmopolitizam, te okretanje ka međunarodnoj zajednici. Medijski prostor je postao poligon za borbu protiv kiča i iz njega je trebalo proterati turbo-folk i sve izraze niske kulture, promovisali su se spotovi koji su javnost podsećali na neprolazne vrednosti, kao i kulturnu baštinu ovog podneblja, no cela kampanja je ostala formalnog i najviše reklamnog karaktera (ceo promotivni materijal radila je marketinška agencija SACHI & SACHI).

7. Tako se, na primer, pre nekoliko godina u Rovinju moglo čuti kako iz kola mladih Istrijana i turista iz Hrvatske dopire turbo folk-muzika. Seka Aleksić je u aprilu prošle godine održala uspešan koncert u Splitu i čak dobila titulu nove kraljice „Torcide“, navijačke skupine fudbalskog kluba Hajduk, koja je tradicionalno ekstremno pronacionalno orijentisana. Velike koncerte uz ogromnu podršku medija i lokalnih političara u Sloveniji održale su i Indira Radić, Ceca Ražnatović, a nedavno i Lepa Brena.

u „korišćenju jezika da se kaže nešto smisleno o svetu, ili da se svet smisleno predstavi drugim ljudima” (Hall 1994, 15). Ona je iznad svega konstrukcija stvarnosti, u kojoj smo mi direktno posredovani u proizvodnji subjektiviteta, procesa socijalizacije i mreža društvenih odnosa. Reprerentaciju je moguće definisati kao deo kulturne prakse u kojem se određuju i proizvode značenja, ali i polja u kojima se ta značenja troše i konzumiraju.

„Moć nad reprerentacijom društvene stvarnosti može stoga biti shvaćena kao najjači diskurzivni instrument političkog poretka. Ova moć počiva u poziciji selektivnog legitimiziranja ili delegitimiziranja društvenog pamćenja i društvene prisutnosti kroz naraciju ili negaciju kolektivne traume... Legitimiraјуća moć dominantnog diskursa leži u konstrukciji kolektivnog koncenzusa kao kulturno političkog koda jezika” (Papić 2001, 30).

Reprerentacijska politika, između ostalog, odvija se pažljivom upotrebom medijskih obrazaca, kojima strukture moći kreiraju poželjne modele rodniх uloga i identiteta. Mediji su kao pogoni za „(društvene) tehnologije roda” koji predstavljaju „centralna mesta na kojima se dešavaju diskursivna pregovaranja o rodu” (Van Zoonen 2002, 51). P/odrţavanje nejednakosti kroz *procesе medijske socijalizacije* u kojima se definišu poželjne uloge roda svakodnevnim ponavljanjem uvreţenih predstava o *muškosti* i *ţenskosti* usporava i oteţava stvaranje drugačijeg sveta, sveta jednakih mogućnosti.

„Medijska kultura je takođe i poprište bitke za kontrolu nad društvom. Mediji i moć su usko povezani... oni učestvuju u stvaranju našeg pogleda na svet javnog mnjenja, sistema vrednosti i oblika ponašanja i zbog toga predstavljaju vaţno središte političke moći i borbe” (Kelner 2004, 64).

Jedna od funkcija medija u Srbiji u poslednjih dvadeset godina jeste mapiranje funkcija i granica roda. Srbiju devedesetih godina obeleţile su tri dominantne društvene pojave: „rat i nacionalna euforija, politika i turbo-folk muzika“ (Blagojević 2000, 183). Ako su dominantno muška podruĉja bila rat i politika, pevačice turbo-folk muzike bile su najprisutniji ţenski likovi u medijskoj prezentaciji. Sa druge strane, potpuno su „izbrisani iz teksta” i učinjeni

nevidljivim rezultati delovanja ženskih grupa, opozicionih političarki i svih žena na liniji reformističke ideologije.⁸

Iako su turbo-folk pevačice više prisutne u medijima i javnom prostoru u odnosu na žene koje aktivno participiraju u *zoni političkog*, njihova sveprisutnost nije uticala na to da se u ovom radu odaberu kao paradigmatične. Razlog za to leži u njihovoj indikativnoj transformaciji koja teče paralelno sa društvenim promenama, odnosno vizuelnoj promociji koja je doživela potpunu transformaciju od polovine osamdesetih do danas. Proces konstrukcije i reprezentacije identiteta turbo-folk pevačica zavisi od standarda društveno etabliranih i poželjnih slika rodnih uloga nastalih u konkretnim istorijskim i institucionalnim okvirima savremenog društva Srbije. Sveopšta retradicionalizacija devedesetih godina reflektovala se na rehabilitaciju čvrsto ukorenjenih, tradicionalnih, patrijarhalnih stereotipa u vezi sa ulogama i obavezama žena i muškaraca u porodici i u prostoru javnog. Ovaj proces je imao svoj upis i na mapi ženskog turbo-folk tela i identiteta koji postaju politički izraz u „funkciji kohezije zajednice“ (Iveković 2000, 10).

Paradigma ove stvarnosti je Svetlana Ceca Ražnatović. Ona je deo novog političkog poretka koji nastaje tokom devedesetih, a njeno telo i identitet u celosti su implementirani u projekat nacionalizma, rata, zločina i poricanja. U njenu privatnu istoriju upisana je celokupna trauma srpskog društva. Uzmimo za primer spot za pesmu *Volim te* Svetlane Ražnatović na kojem se može videti model estetskog obrta (impliciranog u ideološkom polju konstituisanja identiteta) koji se desio početkom devedesetih. Sadržaj video spota *Volim te*⁹ gotovo da nema nikakvu radnju osim smenjivanja kadrova lica i tela i pomeranja fokusa na određene delove spoljašnjosti kao što su oči, usta, grudi i stražnjica. Minimalizam i jednostavnost imaju za cilj da se akcenat stavi na telo pevačice.

8. Žene su bile hrabre i spremne da javno protestuju protiv rata na ulicama. U parlamentu je bila Vesna Pešić, a medijski opozicioni prostor, kao što je radio B92, na prvoj liniji je imao novinarke:

„Njihova relativna ‘nevidljivost’ potpuno je disproporcionalna njihovim velikim rezultatima u domaćem javnom životu i govori ne samo o krutosti patrijarhalnih društvenih struktura, nego i o krutosti patrijarhalnih mozgova, čak i njihovih kolega koji bi morali biti svesni važnosti neposrednih implikacija položaja žena na sve drugo. Marginalizovanost ženskih NVO i inicijativa jeste temperatura demokratičnosti društva“ (Iveković 2000, 25).

9. Album „Babaroga“, izdavač PGP-RTS 1991. godina.

Ovo je prva faza stvaralaštva Svetlane Ražnatović, koja je definiše u funkciji objekta naspram telesne želje jednog muškarca (nema multiplikovanih pogleda, u njenoj poruci je uvek prisutna monogamija). U ovom spotu ne postoji kontekst, označiteljski prostor¹⁰: postoji samo telo koje se nudi i otvara – svi njegovi pokreti su jasan erotski poziv. Telo je instrument za (samo)promociju čiji jedini cilj, koji je istovremeno i egzistencijalni smisao, leži u posedovanju određenog muškarca. Iako na prvi pogled ta vulgarizacija stoji u kontradikciji sa tradicionalnim i hrišćanskim vrednostima obnovljenim u tom periodu, ona ipak uspeva da svede ženu na njeno telo, oduzevši svu formalnu emancipaciju kao tekovinu doktrine socijalizma.¹¹ Sistem veze između tela, nacionalnog identiteta i seksualnosti stvarao je mehanizme proizvodnje imidža normative ženstvenosti, i to represivnog karaktera, koji se ogleda u hiperprodukciji modusa ženskosti koji definišu i utemeljuju patrijarhalnu matricu muško-ženskih odnosa. Žena je u granicama tela, erotizovana je i objektivizirana. U javnom prostoru ona egzistira kao seksualni objekat, mada je primarno polje delovanja prostor privatnog u kojem je supruga i majka. Re/tradicionalizacija ženske uloge imala je funkciju u procesu redefinisanja nacionalnog i kulturnog prostora, njegove homogenizacije u hegemonijskoj politici Srbije u prvoj polovini devedesetih godina prošlog vijeka.

„U ekonomiji simboličkih dobara, ženski lik i telo jesu potvrda poretka. Oni predstavljaju lozu, porodicu, naciju, rasu, religiju (u svakom slučaju zajednicu), tj. imaju funkciju osiguravanja simboličkog društvenog kapitala. Taj kapital, naravno, ne pripada ženama samim. U tom smislu, slika žene na reklami ili u političkoj propagandi nije uistinu to što u prvom redu mislimo da vidimo (slika neke žene), već je ona slika patrijarhalnog rada, slika koju jedna društvena konstrukcija o sebi želi dati“ (Iveković 2000, 10).

10. To ne možemo pravdati godinom proizvodnje ovog spota, jer su se i u to vreme snimali video klipovi koji su imali određenu dramaturgiju i prostor izvedbe.

11. Uprkos zakonskoj izjednačenosti žena i muškaraca u periodu socijalizma, realna transformacija rodni uloga se nikad nije desila. Od žena se očekivalo da u obe sfere života, i privatnoj i javnoj, deluju iz tradicionalnih „ženskih“ uloga. Položaj žena je bio dvostruk, one su ušle u javnu sferu iako su nastavile da obavljaju sve poslove u okviru privatne sfere, a u raspodeli društvene moći i dalje nisu bile jednake s muškarcima.

Bez obzira na prvobitno insistiranje na konstrukciji ženskosti svedenoj na „anatomiju“ objekta muške seksualne želje, većina turbo-folk zvezda pokušaće da napravi raskid sa ovom vrstom simboličkog kapitala. Svođenje žena na ulogu seksualnog objekta, dominacija telesnog, ipak mora biti donekle osporena „emancipatorskim“ trzajima ovih *diva* koje se otvoreno suprotstavljaju patrijarhalnim stegama, kao i njihovim pokušajima da budu ekonomski i emotivno nezavisne. Branislav Dimitrijević (2002) koristi kao ilustraciju spot Cece i Mire Škorić *Ne računaj na mene* u kojem dve mlade žene ostavljaju poruku mladom japiju na njegovom skupom automobilu ružem za usne (tipično žensko oruđe) da odlaze u novi život bez njegove podrške, ili „spot Svetlane Ražnatović *Kukavica* gde se prvi put otvoreno govori o ulozi ljubavnice i raskidu sa istom zbog nepodnošljivosti samog položaja.“¹² Narativ i estetika turbo-folka pojedinih njegovih predstavnica utoliko poseduju potencijal za rušenje i dekonstrukciju patrijarhalnih i tradicionalnih stereotipa u okviru postojećeg društvenog morala.

Posle prvobitne instrumentalizacije njihovih identiteta koji su bili u funkciji potvrde društvenog poretka (što je karakteristično za period devedesetih godina prošlog veka), izgradnja njihovih identiteta nakon 2000. godine nosi u sebi emancipatorski potencijal u odnosu na dominantnu političku praksu Srbije. Našoj kulturnoj politici desio se tako svojevrsni paradoks u kojem su identiteti pojedinih turbo-folk pevačica danas moguća zona otpora i subverzije. To se može videti kako kroz javni glas o ratnim zločinima, tako i kroz podršku *gay* populaciji, kao nekim od ključnih problema demokratizacije i otvorenosti srpskog savremenog društva.

4. PARADOKSI TRANZICIJE: EMANCIPACIJA U TURBO-FOLK KLJUČU

Turbo-folk ima izvestan subverzivni potencijal jer je imitacija zapadnog globalnog trenda prelomljenog kroz lokalni diskurs koji je, oslobodivši se prvobitne ratne i nacionalne paradigme, bio voljan da usvoji zapadne diktate u vizuelnom, ali i u ideološkom polju. To potvrđuje činjenica da celokupna

12. Milena Dragičević Šešić, navod iz dokumentarnog serijala „Sav taj folk“, RTV B92.

produkcionalna i marketinška strategija zapravo prati sva svetska kretanja u plesu, muzici i dizajnu.

„Nije li politika izolacionizma i neintegrisanja u evropske standarde, upravo proizvela situaciju u kojoj je Srbija bila mesto najobimnije i nesputane konzumacije globalne (što će produkcionalno reći, uglavnom američke) popularne kulture? Nije li nepriznavanje važećih standarda, kao što je pitanje *copy-right*-a, prouzrokovalo potpunu preplavljenost medijskog prostora najnovijim produktima svetske popularne kulture, o čemu nijedna velika svetska televizija ne može ni da sanja?“ (Dimitrijević 2002)

Teheranizacija zvuka, odnosno prisustvo orijentalnog zvuka, koja je bila toliko osporavana od *čuvara srpske nebeske vatre* takođe je sveprisutna na globalnoj muzičkoj sceni. „Turbo-folk je bio kanal preko kojeg je globalizam ušao u zatvorenu i izolovanu Srbiju, jer nakon utemeljenja kroz lokalnu ikonografiju on je apsorbovao MTV ideologiju, koja nažalost u svom tipično –prosječnom spotu takođe propagira mizoginiju, brzo bogaćenje, kriminal i opasne momke“ (ibid.). To je ikonografija koja je indikativna za globalnu pop-kulturnu scenu. Sa druge strane, turbo-folk dive su privatni prostor učinile spektaklom, otvarajući ga za javnost i parodirajući sve moguće realnosti, relativizirajući rasne, nacionalne i klasne ose identiteta, estetske i etičke norme.

Doprinos u promociji LGBT zajednice kroz video radove i fotografije u okviru turbo-folk kulture, intervjuje, ali i zastupanja u televizijskim emisijama predstavlja jednu od *emancipatorskih uloga*, čime su se neke od zvezda turbo-folka otvoreno suprotstavile homofobičnoj vrednosnoj matrici i patrijarhalnim stegama.¹³ Iako etiketirane kao promoterke već viđenog i transponovanog modela iz zapadne muzičke industrije ustoličenog u Madonni i Lady Gagi,

13. Još jedna turbo-folk pevačica, Indira Radić, ponela je titulu *gay* ikone za 2008. godinu na gej-lezbejskom portalu www.queeria.com. „Prema mišljenju i komentarima glasača, Indira Radić je zasluženno stekla titulu gej ikone. Tokom prošle godine, Indira je snimila spot za numeru 'Pije mi se' u kojoj je zabeležen prvi gej poljubac u srpskom video spotu. Takođe, pesma 'Upaljač' posvećena je gej populaciji, što je razlog više da Indira Radić ponese navedenu titulu.“ (<http://www.gayecho.com/Vesti.aspx?id=8090&grid=2054&page=3>, pristupljeno 17.08 2009).

njihova hrabrost da *gay* diskurs¹⁴ ubace u estetike i narative svojih spotova i fotografija predstavlja *reformatorski čin*, posebno uzimajući u obzir kako je *gay* zajednica tretirana u našem društvu.

Jelena Karleuša već dugo podržava rad *LGBT* grupa i istupa u javnosti u odbranu prava *gay* populacije. Afirmacija *LGBT* prava u njenom radu, kroz direktnu akciju koja je intervencija u prostoru a ne samo privatno prihvatanje, dogodila se na koncertu u Areni (maj 2010). Ne samo što su se na sceni pojavili mornari koji su nosili zastave duginih boja, nego je Jelena Karleuša njih zaveštala organizatorima buduće Parade ponosa u Srbiji. Kolumna Jelene Karleuše u dnevnom listu *Kurir* koja je objavljena nakon nasilja na Paradi ponosa 2010. godine, napravila je *fenomenološki obrt* u javnom i medijskom prostoru. No, otvoreno suprotstavljanje homofobičnoj vrednosnoj matrici i patrijarhalnim stegama u njenim kolumnama, kroz ogoljavanje opažanja, usmerilo je pažnju celokupne javnosti ne na objekat promišljanja, *LGBT* populaciju i licemerno savremeno srpsko društvo, nego na subjekat, to jest na *nju samu*. To, međutim, najviše govori o stanju svesti nacije. Moglo bi se reći da je Karleuša uronjena u postmodernistički diskurs (samo)konstrukcije i dekonstrukcije, štaviše, njena matrica je „fragmentirana, nepovezana, i diskontinuirani vid iskustva, što je fundamentalna karakteristika postmodernističke kulture“ (Jameson prema Kelneru 2004, 89). Naravno, ovim vidom samoproizvodnje ona je probila granice patrijarhalnog reda i ustoličila sebe kao subjekat u stalnom prelaženju granica, čije je delovanje provokacija u odnosu na konzervativnu i tradicionalnu sredinu.

Još jedna turbo-folk pevačica mlađe generacije, Seka Aleksić, potvrđuje da identitet jeste *tvorevina* na kojoj se iznova može intervenisati, da je on polje koje se iznova može menjati, progresivno ili regresivno, odnosno da je „identitet pitanje imidža, stila i izgleda“ (Kelner 2004, 434). Njene radikalne i konstantne promene imidža i stila, šalju nedvosmislenu poruku da sami sebe možemo da stvaramo i formatiramo u odnosu na sopstvenu volju, u odnosu na ono što jesmo ili što želimo biti. Ona je, takođe, prihvatila titulu *gay* ikone.¹⁵

14. Važno je napomenuti da je *gay* diskurs još uvijek osporavan, odbacivan i kontroverzan u našem medijskom i javnom prostoru.

15. U trenutku kada je Srbija dobijala Antidiskriminacioni zakon, čije je

U periodu kada je javna reprezentacija homoseksualnosti i homoerotizma bila retkost, Seka Aleksić je snimila pesmu „Sviđa mi se tvoja devojka“, u kojoj se u stihovima eksplicitno izražava lezbejska žudnja. Stihovi refrena „...i mada slutim da zbog toga nisam normalna, baš mi se sviđa tvoja devojka“, a na samom kraju „...krene ona, krenem ja, pa laganim korakom odlazimo zajedno“ upozoravaju nas na svesnost o još uvijek dominantnom homofobičnom diskursu u našem društvu u kojem je istopolna ljubav polje zabrane i tabua, ali istovremeno i mogućnosti da se napusti *zona sigurnosti* (hetero)normativnih identitetskih praksi.

„Mogući simbolički kapital društvene promene počiva u višestrukim međuidentitetskim formacijama, koje proizvode *drugost* kao takvu i otvaraju prostor političke kulture koja bi uvažavala pravo na različitost ili prava na nepripadanje bilo kojoj identitetskoj formaciji” (Blagojević i dr. 2008, 417).

Istovremeno, nije retkost da gej ikone dolaze sa margine društva i ostvaruju uspeh u karijeri bez obzira na sociokulturne nedostatke i poziciju periferije, te kritikama koje prate njihov rad. U imidžu Seke Aleksić prisutno je kopiranje afroameričkih ženskih hip hop zvezda, koje nije samo stilski transfer. Jedinствена tačka na mapi njihovih civilizacijskih sudara, konstruisanih i upisanih na Sekinom telu i identitetu, jeste njihovo oslobađanje od getoiziranih prostora¹⁶ i osvajanje javnog prostora, statusnih i ekonomskih privilegija. Ono što *gay* i druge marginalizovane zajednice mogu upotrebiti i deliti kao identifikacioni model sa njom je simbolički prostor različitosti koji obezbeđuje društvenu vidljivost.

Većina teoretičara/ki koji se bave turbo-folkom i njegovim izvođačicama tvrde da su one proizvod „globalnog koncepta imitacije“ (Papić 2001, 38) i

usvajanje u skupštinskoj proceduri zaustavila Srpska pravoslavna crkva zbog člana 21, koji se odnosi na zabranu diskriminacije na osnovu rodnog identiteta i seksualne orijentacije, a neki od aktivista *gay* zajednice bili izloženi javnom linču, Seka Aleksić se slikala za poznati britanski gej časopis u intimnim pozama sa jednom ženom i muškarcem. To je samo učvrstilo njenu poziciju *gay* ikone.

16. Seka dolazi iz Bijeljine, bosansko-hercegovačke provincije, koja je bila zahvaćena ratom tokom devedesetih godina.

da ništa u njima nije autentično, niti transformativno u odnosu na postojeću srpsku realnost. No, pitanje je same realnosti u kojoj se one kreću, da li je i ona fikcionalna konstrukcija zbog svih diskurzivnih praksi koje određuju oblasti našeg delovanja i života. U eri informativne eksplozije i „ekstaz[i] medijske komunikacije“ (Vuković 2009, 1) stvara se *hiperrealnost* (Bodrijar 1991), sa mnoštvom simulakruma, odnosno kopija bez originala u kojoj je (samo) predstavljanje rezultat „reciklaž[e] već postojećih formi i sadržaja“ (Vuković 2009, 1). Zato je i nužno stalno se kritički distancirati i decentrirati u odnosu na društvenu i kulturnu praksu, jer referentna stvarnost po kojoj se krećemo, kao i značenja koja stvaramo uvek su samo privremena.

Kada govorimo o mogućoj emancipatorskoj ideologiji turbo-folk diva ne svodimo je na seksualnu emancipaciju sveobuhvatnu i sveprisutnu u njihovoj poetici i esteticima, nego na čitav novi životni stil, u kojem one kao udovice, razvedene žene ili žene koje žive same i slave žensku snagu, predstavljaju prototipe uspešnih i poslovno ostvarenih žena, bez muške podrške, čime svakako prave pukotinu u patrijarhalnom sistemu. Ovako konstruisana stvarnost postaje paradigmatična ili kao ideja o životu kakav bi trebalo da bude ili kakav zaista jeste.

Redefinisana tematizacija ženske stvarnosti i seksualnosti u savremenim društvima reflektovaće se i na politike predstavljanja žena na turbo-folk sceni. Politika autoprodukcije postaje ključna u politikama reprezentacije, ali ostaje otvoreno pitanje da li će intervencije na površini imati snagu političkog kapitala društvene promene koja će pokrenuti suštinske reforme.

LITERATURA

- Blagojević, Jelisaveta, Katarina Lončarević, Boban Stojanović, Jelena Višnjić. 2008. „Queer molitva: politička kultura i evrovizija u Srbiji na početku XXI veka“. U *Teorije i politike roda*, ur. Tatjana Rosić. Beograd: Institut za književnost i umetnost.
- Blagojević, Marina. 2000. „Nevidljivo telo i moćna bestelesnost: mediji u Srbiji 90-ih“. U *Žene, slike, izmišljaji*, ur. Branka Arsić. Beograd: Centar za ženske studije.

- Bodrijar, Žan. 1991. *Simulakrumi i simulacija*. Novi Sad: Svetovi.
- Bolčić, Silvano. 1994. „O svakodnevnici razorenog društva Srbije početkom devedesetih iz sociološke perspektive”. U *Kulture u tranziciji*, ur. Mirjana Prošić. Beograd: Plato.
- Čolović, Ivan. 2000. *Divlja književnost*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Dimitrijević, Branislav. 2001. Globalni turbo-folk. URL <http://www.nin.co.rs/2002-06/20/23770.html>. Pristupljeno 25.04. 2009.
- Dragičević-Šešić, Milena. 1994. *Neofolk kultura*, Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zoran Stojanović.
- Dragičević-Šešić, Milena. 2000. „Mizoginija u obrascima masovne kulture”. U *Mapiranje mizoginije u Srbiji*, ur. Marina Blagojević. Beograd: Asocijacije za žensku inicijativu.
- Đurković, Miša. 2003. *Diktatura, nacija, globalizacija*. Beograd: Institut za evropske studije.
- Gordi, Erik. 2001. *Kultura vlasti u Srbiji*. Beograd: Samizdat B92.
- Hall, Stuart. 1994. *Representation: Cultural representations and signifying practices*. London: The Open University.
- Iveković, Rada. 2000. „(Ne)predstavljivost ženskog u simboličkoj ekonomiji: žene, nacija i rat nakon 1989”. U *Žene, slike, izmišljaji*, ur. Branka Arsić. Beograd: Centar za ženske studije.
- Kelner, Daglas. 2004. *Medijska kultura*. Beograd: Clio.
- Kronja, Ivana. 2001. *Smrtonosni sjaj*. Beograd: Tehnokratia.
- Longinović, Tomislav. 2000. „Krv i pesma u ratu i miru”. U *Žene, slike, izmišljaji*, ur. Branka Arsić. Beograd: Centar za ženske studije.
- Milojević, Jasmina. 2007. 05.04. 2009. Turbo-folk : World music ili postmoderni Vavilon?. *Beseda*, 32-36. URL http://www.jazzymcoyu.page.tl/Turbo_folk.htm.
- Nenić, Iva. 2003. „Čija muzika, kakva tela: fatalna paradigma turbo-folka u svetlu žanrovskih transformacija”. U *Zbornik Beogradske otvorene škole*. Beograd: Dosije.
- Papić, Žarana. 2001. „Europa nakon 1989: etnički ratovi, fašizacija života i politika tijela u Srbiji”. U *Treća*, broj 1–2, vol. III.
- Platon. 1983. *Država*. Beograd: BIGZ.
- Queeria Centar. 2008. Indira Radić, gej ikona za 2008. URL <http://www.gayecho.com/Vesti.aspx?id=8090&grid=2054&page=3>. Pristupljeno 17.08 2009.
- Said, Edward. 1978. *Orientalism*. New York: Pantheon Book.
- Simić, Marina. 2007. „Exit u Evropu: popularna muzika i politike identiteta u savremenoj Srbiji”. *Kultura, časopis za teoriju i sociologiju kulture i kulturnu politiku* br. 116/117: 98 – 122.

- Todorović, Dragana. 2008. „Zvezde queera: performativni diskurs estrade u Srbiji“. U *Teorije i politike roda*, ur. Tatjana Rosić. Beograd: Institut za književnost i umetnost.
- Van Zoonen, Liesbet. 2002. “A New Paradigm”. In *MCQuai’s Reader in Mass Communication Theory*, ed. Denis MCQuail. London: SAGE Publications.
- Vuković, Tvrtko. 2009. Od subverzije do hegemonije: pjesništvo u devedesetima. http://hrvatskiplus.org/index.php?option=com_content&view=article&id=319:vukovic-subverzija&catid=37:meandri-pjesnistva&Itemid=71

“Ideally Bad”: The Politics of Reconstruction of Turbo-Folk Identity in Contemporary Serbia

Jelena VIŠNJIĆ

Summary: This paper analyzes the constitution of women’s identities in the context of turbo-folk music during the period of post-socialism and transition. In other words, the processes of re-construction and re-presentation of the identities of turbo folk singers in public and media discourses are analyzed within and in relation to the changes of the social context, and historical and institutional characteristics of modern Serbia. Cultural - political narrative of turbo folk presents the territory of identity construction and identity formation, in which, with the use of certain social practices, preferred gender identities were included in the symbolic order of the community. However, they also abandoned the very same order.

Women’s identities in the system of representation usually have the function of affirmation and promotion of the dominant social order. The most numerous and dominant representatives of turbo folk music and ideology are women, that is, turbo folk singers and their identities and visual transformation during the past decade to the present days have been litmus paper for the social changes that run parallel to their identity and aesthetic metamorphoses. I argue that after the original instrumentalization of female identity of turbo folk singers who had been in the function of confirmation of the social order (which was typical for the first half of the 1990s, the period of rehabilitated nationalism and patriarchy, and the warrior ideology of ethnic cleansing), the construction of their identities after 2000 incorporates the emancipatory potentials in relation to the ruling political practice of Serbia. Identities and actions of turbo folk singers in Serbia today represent models of personal (individualized) resistance that may indicate a progressive power and/or subversion of the socio-political and ideological dominants of the current moment, provided there is social awareness of this issue.

Key words: identity, representation, turbo-folk, female singer, Serbia