

ROZE KIBORZI I /DE/CENTRIRANE IDEOLOŠKE MAŠINE: PREOBRAŽAJI MUZIČKE KULTURE (TURBO) FOLKA

Mr Iva NENIĆ

Univerzitet umetnosti, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd

APSTRAKT Kao brojni drugi popularni žanrovi post-tradicionalne ere zasnovani na iscrpljivanju globalne simboličke razmene i potrošnje, turbo-folk se temelji na različitim strategijama pozajmice, kopiranja, citata i krađe, paralelno sa propisivanjem poželjnih formi rodnih (prvenstveno ženskih) identiteta. 'Turbo-folk' je naziv za relativno kratku i visoko kritikovanu epizodu istrajavanja takozvane *neofolk* kulture, koja se preko svoje transmutacije u devedesetim godinama prošlog veka, pretočila u neizvesno i ideološki heterogeno ustrojstvo post/neofolka ili post/turbo-folka. Veza sa nacionalističkim projektom povratka „ratničkom“ patrijarhatu (shvaćena bilo kao režimski indukovana ili prožeta različitim društvenim dispozitivima) u više tumačenja predstavljena je kao zamajac turbo-folk žanra i supkulture; uloga ženskih izvođača, sledstveno tome, ogledala se u obnavljanju seksističkih stereotipa i ojačavanju ideje o muškom posedovanju ženskih tela (i glasova) kao lokusa ispoljavanja maskuline moći. No, šta se dešava kada se jedan lokalno markiran žanr, a čiji je početak bez sumnje bio obeležen 'uvezivanjem' lokalne istorije i tada najaktuelnijih globalnih muzičkih tokova, ponovo postavi na sam prag transregionalne, a potom i globalne muzičke kulture? Nasuprot tezi da 'turbo-folk' i dalje oprimeruje centripetalnu i rigidnu logiku nacionalističke ideologije upisane u muzičku praksu, u radu se ukazuje na one fenomene u kojima se, za razliku od prikriivanja 'konstruisane prirodnosti' (seksa, roda, ženskog tela izjednačenog sa etničkim telom) prikazuju 'frankenštajnovski', artifičijelni spojevi telesnosti i tehnologije. Praćenjem različitih vremenskih i prostornih (globalnih) tačaka kretanja jedne pesme (u bolivudskoj, *čalga* i post/turbo-folk verziji) sagledava se kako popularna kultura u svojim različitim lokalnim izvedbama olabavljuje tvrde reprezentacijske učinke prikazivanja roda i rodnosti.

Ključne reči: 'turbo-folk', post/turbo-folk, tehnologija, rodni identitet, kiborg, Karleuša, reprezentacija, cover, simulakrum

U simboličkoj potrošnji pripovesti o rodu koja se krajem prve decenije XXI veka odvija u globalnoj popularnoj kulturi, ekstatična najava raspršenja identitetskih obrazina prikriva svojevrsnu imploziju razlika, proces ubrzanog, gotovo grčevitog prihvatanja i normiranja onoga što je drugačije, prestupničko. Nemogućim ukrštanjem konvencionalno shvaćene ženskosti sa nasumičnim inventarom 'drugih' (marginalizovanih, alternativnih, subalternih, kontrahegemonih) oblika ženskog identiteta koji sada izbijaju u sam vrh medijskih aparatusa, dominantna kultura se istovremeno potvrđuje i subvertira, čini pluralnijom dok se u isti mah hrani neprestanim 'uplivom razlike'. Popularna vizura moćne ženskosti spaja se sa predimenzioniranom ženstvenošću shvaćenom u konvencionalnom maniru: sa jedne strane, bionika upućuje ka mogućem iskupljenju, dok biologija istrajava kao diskurs očajničkog potvrđivanja „prirodnosti“ i datosti pola/roda. Kiborg, feministička aproprijacija figure anarhične tehnotelesnosti ponikla na odbacivanju mita o poreklu u Ocu, nadrasta modus anticipacije iz 1985. godine, kada je Dona Haravej nagovestila potencijalno emancipatorske potencijale post-rodnog i post-ljudskog svezivanja tela i tehnologije (Harraway 1999). Danas se 'biti kiborgom' odnosi na konkretne realizacije spojeva tela i mašina, ali i na povezivanje reprezentacija ženskog subjektiviteta sa tehnomoći u globalnoj popularnoj kulturi sa neizvesnim ishodom. Naposletku, i sama distinkcija globalno – lokalno postojano gubi na snazi: lokalne kulture uviru u polje globalnih razlika kao žarišta znakova, mesta neprestane pozajmice, repliciranja, re/kodiranja izgubljene autentičnosti. Globalna kultura kao područje dejstva moćnih korporacijskih aparatusa (medija i industrije zabave na lokalnom, regionalnom i transnacionalnom nivou), bespovratno je inficirana diskursom razlike: na novoj mapi sveta više nema neistraženih Drugih, nema mitskog pra-govora, postoji samo odgođenost, beskrajna multiplikacija i transfiguracija pojedinačnih iskustava u neprestanom slivanju označitelja. Da li takav prostor globalne popularne kulture u kojem se bivanje ženom često prikazuje kao niz bezbrojnih permutacija arbitrarnih identitetskih pozicija, ostaje u osnovi lišen kritičkog i emancipatorskog potencijala povodom fleksibilnijeg razumevanja pola i roda?

Figura „implozije“ koja je upotrebljena na početku rada opisuje ono što se dešava kada se određena artikulacija alter-pozicije u odnosu na patrijarhalnu

normu, nađe suočena sa simboličko-materijalnim neuralnim snopom tokova globalnog kapitala, industrije kulture, transnacionalnih i lokalnih kulturalnih dispozitiva. Implozija podrazumeva uništenje objekta, njegovo unutrašnje kolabiranje pod okolnim pritiskom; na liniji metafore, to je saobražavanje identiteta vladajućim normama predstavljanja ili poništavanje njegove realne ili potencijalne učinkovitosti po pitanju promena. No, reprezentacijsko polje dominantne kulture može proizvesti i suprotan efekat, zgušnjavanje i doseganje kritične tačke, stanje koje nagoveštava destabilizaciju i nastanak novih, čudnih i potencijalno opasnih afilijacija. Potonje se može prepoznati u određenim situacijama lokalne i globalne popularne kulture, (kao kada, uzmimo opštepoznati primer, 'turbo-folk' pevačica izrazi podršku beogradskoj Paradi ponosa) i to je, ujedno, teorijska perspektiva u koju se u radu voljno ulaže. Bez sumnje, postmoderna popularna kultura prisvaja i upotrebljava diskurs rodnih razlika, preobraćajući njegov realan političko-ideološki zalog u lančanu reakciju komodifikacije razlike kao takve. Da li, stoga, istorijske i tekuće reprezentacije ženskosti i transrodnosti koje se opiru čitanju iz heteronormativnih pozicija, mogu da zadrže svoju oštricu ulaskom u polje globalizovanih masmedijskih slika i zvukova ili se, u krajnjem ishodištu, normiraju tako da podrže *status quo*? Da li preobražaj manjinskih ili zapostavljenih identiteta, u dijalektičkoj napetosti sa 'simboličkom krađom' koju, u odnosu na njih, vrše moćni medijski aparatusi, može da se odvija tako da se kontrahegemoni učinak i kapital u širem polju društvenih moći postepeno uveća?

Ova pitanja na poseban način rezoniraju u poljima 'malih' kultura, u kojima se odnos globalnih mreža i lokalnih ili regionalnih fenomena često prevodi u antagonizam. Posebnu istoriju antagonističkog odnosa muzike, ženskosti i ideologije, na razmeđi (ili: na poroznoj granici) lokalnog i globalnog ilustruju prakse srpske i balkanske muzike koje se popularno nazivaju 'turbo-folkom'. Reč je, zapravo, o kompleksnoj istoriji polužanra balkanske popularne muzike koja objedinjuje rânu postkomunističku transformaciju novokomponovane narodne muzike u savremeni urbani neofolk, potom ideološki instrumentalizovanu folk-dens ili folk-tehno hibridnu muziku sredine devedesetih godina, naposljetku, i čitav niz varijacija u području između lokalne „narodne“ i pop muzike tekućeg tranzicijskog perioda (Nenić 2010). Sintagmom 'turbo-folk' u jednom delu kritičko-teorijskih napisa označava se

supkultura (muzika, stil života, sistem vrednosti) iz vremena režima Slobodana Miloševića, koja se nametnula sredinom poslednje decenije dvadesetog veka kada je, kako se često ističe, obavljala funkciju supstituisanja ili prikrivanja stvarnosti i potisnula ideološke alternative, poput rok ili pop muzike (Gordy 1999; Kronja 2001). Uloga pevačica, saglasno ovoj vrsti tumačenja, sastojala se prevashodno u obnavljanju seksističkih i stereotipnih predstava o ženskom identitetu preko posebnih oblika reprezentacije ženskog tela i glasa, a na širem društvenom planu služila je i da potvrdi i podrži tada aktuelnu patrijarhalno-nacionalističku ideologiju i da gurne u zapećak druge, politički manje podobne prakse popularne kulture. U tumačenjima u kojima se turbo-folk povezuje sa političkim upravljanjem kulturom u miloševićevskoj Srbiji, žene se posmatraju kao instrumenti sprege režima i kriminala: one su pratilje novih bogataša i ratnih zločinaca, a svojim nastupima i oblicima medijskog predstavljanja implicitno su propagirale model identiteta u kojem je ženskost izjednačena sa „spoljašnjošću“, lepotom i seksipilom, svedena na banalne ljubavne iskaze i, naposljetku, konstruisana kao nakazno (sic!) oponašanje identitetskih modela preuzetih iz globalne popularne kulture Zapada (poput televizije MTV). Kao paradigma ovog odnosa najčešće je istican par Svetlana Ražnatović Ceca – Željko Ražnatović Arkan, čiji je brak otelotvorio simboličku i stvarnu vezu između potkulture „ratničkog šika“ i ’turbo-folk’ muzike u ekspanziji.

No, sâm turbo-folk, kako se neretko previđa u društvenoj i teorijskoj kritici tog pokreta, nije ideološki jedinstven ’projekat’, već hibridna praksa rascepljena unutrašnjim raskolom – balansiranjem između deklarativnog zastupanja poželjne verzije/verzija srpskog nacionalnog identiteta i saobražavanja sa tekućom, regionalnom i transnacionalnom globalnom muzičkom kulturom.¹ Ovo poslednje vrši se preuzimanjem pesama, aranžmana, tehnika i stilova poreklom iz popularnih muzika izvan srpskog kulturalnog prostora, u rasponu od bliskoistočnog pop-folka ili post-tradicionalne muzike do zapadnjačkih

1. Muzičar, producent i vlasnik diskografske kuće „Grand“, Saša Popović, turbo-folk je opisao kao „(...) dens ili pop muziku sa narodnjačkom melodijom i zabavnjačkim pevanjem.“

Ilustrovana Politika. 2004. Saša Popović – veliki mag srpske estrade.

Ilustrovana politika 30. oktobar. Dostupno na:

<http://www.politika.rs/ilustro/2389/3.htm>

Poslednji pristup: 17.02.2011.

popularnih žanrova. Način pevanja često se odlikuje izrazitom upotrebom melizama i vibrata, dok se lestvične i intervalske strukture mogu oslanjati na prislenke onoga što se u domaćoj kulturi doživljava kao degradirajuća „orijentalna muzika“. Iako se u konzervativno-nacionalističkim diskursima ova pojava tumači nedavnim sunovratom srpske muzike i tradicije, posezanje za „orijentalnim“ ili „istočnjačkim“ zvukom uopšte nije novo, već crpi korene iz tradicije urbane muzike Balkana kao dela nekadašnjeg otomanskog kulturalnog kruga.² Orientalistički intonirane naracije o 'turbo-folk' muzici, tako, ne

2. Zanimljivo je primetiti da u kritici turbo-folka zamerka na neautentičnosti predstavlja opšte mesto, bez obzira na često dijametralno suprotne ideološke pozicije. Najčešće se to vrši osporavanjem naziva "narodna muzika" kojim publika imenuje ostvarenja domaćih pevačica i pevača post-folk scene. Tako pojac i izvođač srpske tradicionalne muzike Dragoslav Pavle Aksentijević, turbo-folk određuje kao "zvuk agresivne, tuđe, azijske muzike" i povezuje ga sa porazima koje je, prema njegovom mišljenju, srpski narod pretrpeo u devedesetim godinama prošlog veka.

(vidi intervju http://www.balkanmedia.com/magazin/2319/pavle_aksentijevic_jednostavnost_i_lepota_pojanja.html, poslednji pristup: 14.02.2011).

Na iznenađujuće sličan način, sociolog Erik Gordy (Eric D. Gordy) osporava upotrebu naziva "narodna muzika" koju je uočio kod pripadnika/ca turbo-folk supkulture, oslanjajući se na implicitne pretpostavke o autentičnosti i o „narodnosti“ muzičkih karakteristika: "Iako su izvođači, promoteri i ljubitelji nastavili da određuju ovu muziku kao "narodnu", narodni elementi su brzo iščezli iz mešavine, da bi ih zamenile rekvizite MTV dens kulture, onako kako su ih shvatili srpski seljaci i urbano seljaštvo" (Gordy 1999, 133). Ovo stanovište u krajnjoj instanci vodi pitanju - šta zaista *jest* narodna muzika, odnosno da li 'emsku' kategoriju - u ovom slučaju, razumevanje i imenovanje prakse od strane same zajednice - treba olako odbaciti kao „pogrešnu“ (što pomalo asocira na rigidno marksističko tumačenje ideologije „oni to čine, ali nisu svesni onoga što čine“). U svetlu toga, u radu se osporava Gordijeva konstatacija da se na pitanje "šta je 'folk' kada je reč o 'turbo-folku'" ne može odgovoriti u muzikološkim premisama (Gordy 2000). Turbo-folk možda ne posuđuje iz kruga praksi seoske tradicionalne vokalne i instrumentalne muzike predindustrijskog perioda, ali preko neofolk kulture derivira iz različitih, alternativnih tradicija balkanske i srpske muzičke istorije, koji svakako nisu bili deo 'glavnog toka', što ih ne čini irelevantnim ili manje "srpskim/narodnim". No i mimo toga, svaka analiza koja teži da utvrdi krajnje 'esencije' ili etnički čiste elemente muzičke kulture, unapred je osuđena na propast. Melizme, intervalske pokrete poput prekomerne sekunde, vibrata i povremenu melodijsku modalnost svakako bi trebalo podvrgnuti temeljnoj etnomuzikološkoj analizi koja bi, u šta nas uveravaju dosadašnji sporadični uvidi, pokazala niti tananih ideoloških preznačavanja muzičkih supstrata i njihove preobražaje prilikom uvođenja u nove kontekste.

uzimaju u obzir činjenicu da je uticaj ili sličnost žanrova i pravaca kao što su alžirski raj (raï), turski arabesk, grčki urbani folk, bolivudska popularna muzika i dr., oslonjen na istorijsku činjenicu konstruisanja i razmene 'univerzalnog zvučnog inventara' unutar balkanskog *Musikbund-a*.³ Traumatična tačka izbijanja te istorije upravo je ženski glas, kao mesto naziranja potisnutog unutrašnjeg Drugog, istovremeno opčinjavajuće raskalašnog i zastrašujućeg u svom užitku. Uprkos melodijama i aranžmanima preovlađujućeg pop karaktera koji uopšte nisu retki u turbo-folku, ova unutrašnja drugost, slavljena i prokažena, i dalje se doživljava kao strano telo, invazija tuđinskog uperena u samo srce lokalne muzičke kulture.

Iako je javna persona popularne hibridne post-neofolk scene izjednačena sa figurom žene koja je tek instrument za društvenu inscenaciju muške moći, najpre u vidu erotskog objekta, a potom i u svojoj funkciji eksponenta vesele, „ružičaste“ slike glamurozne lokalne svakodnevice koja je kompenzovala društvenu stvarnost ratova, sankcija i opšte bede, čini se da (teorijska) priča o 'turbo-folku' žene postavlja u simplifikovanu poziciju i time ponavlja istu grešku kao i kada je reč o konfuziji prisutnoj u popularnim i teorijskim nazorima o samoj muzici. Najpre, žene su svedene na simboličke nosioce preko čijih se materijalnosti (tela, glasova) grubo *ispisuje* dominantna kultura mimo njihove volje, ili uz njihov prećutni pristanak. Potom, žene su, takođe, i dominantna publika turbo-folka, pa njihova krivica počiva u pristajanju na interpelacijsku stupicu, odnosno u neprepoznavanju i sledstvenom prećutnom legitimisanju ideološke funkcije koju je ova muzika vršila tokom devedesetih. No, da li je zaista tako? Uz uvažavanje teze da je jedan broj turbo-folk i post-neofolk pevača i pevačica zaista izvodio nacionalističke pesme, ili bio direktno involviran u režimskim projektima, polje supkulturalne produkcije koja bi se mogla podvesti pod šire meta-žanrovsko određenje 'turbo-folk', ostaje

3. Tako u turbo-folku i post/neofolku pronalazimo elemente tradicionalnih i pop žanrova popularnih u državama postjugoslovenskog prostora i zemljama iz okruženja, kao što su sevdalinka i tzv. pastirski rok. No, u istorijskom smislu ova razmena je mnogo starija, i predstavlja prožimanje muzičkih uticaja balkanskih zajednica uprkos njihovim istorijskim neprijateljstvima, kao i specifično uodnošavanje orijentalnih i južnoslovenskih muzičkih kultura, što sve skupa etnomuzikolog Svanibor Petan (Pettan) označava pojmom balkanskog Musikbund-a (Petan 2010, 43).

velikim delom neistraženo: malo se zna o osobenim stilsko-izvođačkim karakteristikama, žanrovskim i podžanrovskim kategorizacijama, ne postoji iscrpna istorija niti detaljno ispitivanje repertoara i grananja porodica pesama; pitanjima o recepciji i ukusu publike u odnosu na rodne, klasne, starosne i druge parametre, na kraju, posvećeno je srazmerno malo pažnje.

Post/neofolk muzička kultura, zajedno sa svojom epizodom turbo-folka, uspostavlja istrzani kontinuitet između sigurnosti idealizovanih vizija nekadašnje seoske kulture iz vremena samoupravnog socijalizma (već tada utopijskih) i iskoračenja u hibridnost, citatnost i verzije (*cover*) karakteristične za postmodernu popularnu kulturu devedesetih. Tekovine ove poslednje (svakako, mimo režimskih zahteva) na izvestan način predstavljaju uzor i model za tada emergirajuću rehabilitaciju 'lokalnog zvuka' na stecištu pop, folk i tehno muzičke kulture, docnije imenovanu kao turbo-folk. Ono u čemu post/neofolk 'izneverava' tezu o jedinstvenom ideološkom pretekstu turbo-folka i njegovoj direktnoj povezanosti sa vladajućom klikom devedesetih, jeste upravo upadljivo prisustvo ove muzičke kulture na javnoj sceni, uprkos temeljnoj društvenoj promeni koja se desila u međuvremenu. Za prilagodljive muzičke kulture u današnjem svetu umreženosti i trenutnih razmena, ne važe jednoobrazni modeli i ideologije: stoga i post/neofolk sa svojim brojnim subžanrovskim derivatima, nastavlja da postoji, ponekad na neočekivane načine.

VAMP ŽENE VS. TRANSRODNI TEHNO-MUTANTI

Rezonirajuća tela turbo-folka se pogledu i čulima predočavaju kao prirodna tela. Zvezde poput Dragane Mirković, Cece i Mire Škorić simbolički su otelotvoravale naciju kroz svoje javno izvođenje identiteta mlade, lepe i seksualno atraktivne žene, lokalnog pandana glamuroznim pevačicama i glumicama zapadne popularne kulture. Poluobnaženo telo, izazovne poze i upadljiva šminka upućivali su na zaključak da je ženski identitet u srpskoj kulturi izjednačen sa seksualno-erotskim konotacijama koje mu pripisuje muški voajerski pogled. Takođe, seosko poreklo ovih pevačica uzimalo se kao svojevrsna potvrda njihove 'prirodnosti' i 'neiskvarenosti', te su u kolektivnoj imaginaciji služile kao erotizovano-materinski supstrati (dihotomija „kurva/

svetica“) preko kojih se potvrđivalo 'zdravlje' nacije. Tela post-turbo-folka, na drugoj strani, koketiraju sa idejom post-rodnih ili, čak, post-ljudskih identiteta, kao onih koji se u svakom trenutku mogu rastočiti i sabrati u novu reprezentacijsku nisku. Različite korektivne estetske operacije, povećavanja usana i grudi, umeci na kosi, perike i šminka, u spoju sa digitalnim tehnikama i postupcima obrade fotografskih i video predložaka, pored toga što pune stranice tzv. žute štampe, služe i drugoj svrsi – naime, ukazuju na tekuću mutaciju reprezentacijskih kodova zastupljenih u popularnim kulturama Balkana. „Silikon“ je popularni termin u kojem su sabrani svi strahovi i uzbuđenja povodom ovih 'neprirodnih' ili protivprirodnih telesnih promena, samoregulativnih postupaka kojima se individua svojevolumeno preobraća u različite javne subjekte – zaista, deluje kao da se ideologija *blut und boden* iscrpela, dosegnuvši svoje krajnje granice, i da se strah od kolektiviteta neprijateljskih Drugih sada preobratio u strepnju o urušavanju neupitnosti roda, kao o onoj krajnjoj, somatskoj granici. Na promene ukazuje i čitav snop istančanih novina kada je reč o samoj muzici. Za turbo-folk je karakteristična ponegde prenaplaćena afektivnost glasa, oličena u upotrebi dramatičnih vibrata (najčešće na krajevima melostihova i melostrofa) i glisanda u malim intervalskim razmacima (popularno pežorativno označavanih kao „zavijanje“), kao i stilska neusaglašenost instrumentalnih uvoda/interludijuma gitarskog ili elektronskog tehno/dens prizvuka sa vokalnom deonicom u duhu folka. U poznoj fazi razvoja post/neofolk scene koja nastupa nakon petooktobarskih promena u Srbiji, turbo-folk postaje njena istorijska etapa razvoja, i počinje ponovno posezanje za globalnim muzičkim matricama, u vidu drugog talasa „inficiranja“ zapadnjačkim pop zvukom (Nenić 2005), ali se jednovremeno rehabilituje i neofolk ili „stara narodna muzika“ kao ideološki bezbedno mesto muzičke istorije. Glas kao mesto uživanja funkcioniše dvojako – kroz svojevrsnu stilizaciju i kodifikaciju načina pevanja preostalu iz vremena (turbo)folka ukrštenu sa sve prisutnijim elementima pop muzike i, obrnuto, kroz neutralisanje i maskiranje glasa, iznenađujuću subordiniranost pevanja u sinkretičnom stapanju vizuelnog i auditivnog, sa snažnim uplivom digitalnih efekata i tehnika obrade. Ukoliko je u turbo-folku opsceni spoj 'prirodnih', spontanih glasova preostalih iz vremena folk kulture i dens/tehno/rok idioma, služio veličanju organskog koncepta nacije, u post-turbo-folk fazi glas kao označitelj ne upućuje na nacionalno već najpre uvire u samo polje

žanra, postaje predmet sam sebi, kao pastiš sopstvene istorije koja teži ka protočnosti globalnih zvukova. Tako srpski laureat na takmičenju Evrovizija, Milan Stanković (čiji androgini/“metroseksualni“ imidž savršeno ilustruje tekuću transformaciju post/neofolk scene), u jednom od intervjuja ističe kako je njegova pesma „hit po diskotekama u Evropi“ i da se „sluša u Urugvaju i Meksiku“, dok se u zvaničnom opisu emisije Grand Show televizije Pink „milionska gledanost“ tumači „izraženom potrebom publike za starom i novokomponovanom narodnom muzikom“.⁴

Heteronormativnost u popularnoj kulturi, karakteristična za prvu polovinu devedesetih, delom ostaje uporište post/neofolka, a paralelno se odvija i delimičan iskorak iz sveta udobnih rodni dihotomija. Prelazak iz postkomunizma u tranzicijski demokratski model na izvestan način je ispratila i transformacija etnički markiranih, prirodnih tela u super- ili nadljudska 'nacionalno-herojska' tela, da bi se u poslednjoj deceniji na obzoru regionalne popularne kulture konačno pojavile postmoderne koncepcije u kojima su identitet, telesnost i seksualnost postavljeni kao arbitrarni i kontigentni. Paradigmatski primer je pevač Azis (Азис/Васил Троянов Боянов), izvođač *čalge*⁵ bugarsko-romskog porekla, koji svoju medijsku personu gradi na javnom iskazivanju gej identiteta, isticanju sopstvene reartikulacije bugarske pop-folk muzike i političkom zalaganju za prava Roma. Destabilizacija roda u praksama post/neofolk kulture čvrsto je svezana sa sve većim uplivom tehnologije: dok su u turbo-folku tehnomanipulacije vanjskog karaktera, svojevrсни kozmetički efekti veštački pridodati jêdrim telima i glasovima jasnih rodni atributa, u najnovijoj fazi tehnologija doslovno zadire u telesnost i materijalnost glasa, izvodeći u prvi plan šakljivo pitanje rodni subjekta u samom središtu nekadašnje patrijarhatom prožete nacionalne muzičke kulture. Pevačica i medijska ličnost Jelena Karleuša, čiju su karijeru u muzičkom i vizuelnom smislu obeležile brze transformacije i smene trendova, na internet forumima podrugljivo se opisuje kao „napumpani kiborg“ ili „roze

4. Opis emisije dostupan na:

<http://www.rtvpink.com/tvprogram/?category=3&View=61>

Poslednji pristup: 17.02.2011.

5. *Čalga* je bugarska pop-folk muzika slična turbo-folku. Termin vodi poreklo od turske reči *çalgıcı*, što znači „muzičar“.

kiborg koji cvili“, poredi se sa transvestitom, ističe se kako „ima plastične ruke, noge, glavu, glasne žice – jednom rečju, žena kiborg!“, dok je povodom proglašenja za žensku gej ikonu 2010. godine usledio komentar kako ona nije gej, već, „kiborg, robokap ikona“. Karleuša u protekloj deceniji dosledno konstruiše svoj medijski imidž po uzoru na svetski poznate zvezde pop scene, pa je tako scenografija i ikonografija njenog koncerta održanog 2010. godine u hali *Arene* u velikoj meri nalik koncertima Madone (Madonna) ili Lejdi Gage (Lady Gaga). Njen poslednji eksperiment sa tehnologijom donosi najnoviji singl „Muškarac koji mrzi žene“, hologramska projekcija u kojoj pevačica pleše u stilizovanom trikou, na visokim štiklama i sa neobičnim kapama na glavi, povremeno okružena lebdećim lobanjama i svojim različito odevenim „dvojnica“ koje izvode prateću vokalnu deonicu u refrenu. Bez pratećeg instrumentalnog sastava ili barem DJ-a koji manipuliše elektronskim matricama, usamljena na praznoj pozornici (ukoliko se ne računa povremeno pojavljivanje hora 'klonova'), istovremeno prisutna i odsutna, Karleuša ženski identitet prikazuje kao samodovoljan i konstruisan, i kao da izrazito naglašeni erotsko-rodni atributi zapravo služe da prikriju činjenicu da je i sam identitet, poput holograma, iluzija, svojevolljna projekcija nepostojeće rodne suštine. Stihovi i vizuelno predstavljanje stoje u neobičnom kontrapunktu: peva se o najlepšoj devojci iz kraja koja je „jedne noći naletela na pogrešnog“ i potom se preobražava u mrziteljku muškaraca (odlazi kod psihologa, „od tad je puna fobija“). Refren je poruka muškarcu da će, nakon susreta sa fatalnom devojkom ranjenog srca (možda i silovanom?), postati „muškarac koji mrzi žene“, i da će pretrpeti odgovarajuću kaznu („Iščupaću ti srce, nećeš to ni osetiti“). Nije teško prepoznati patrijarhalni trop monstruoze ženskosti, postmodernu verziju lamije (Λάμια, 'gutačica'), koja izvodi svoj ekstatični ples uz nêmo škljocanje lobanja, poručujući (ipak) da je ženska osveta opravdana posledica muškog ugnjetavanja.

RASKORENJENOST, PLAGIJAT, SIMULAKRUM: NOMADSKI SUBJEKTI

Jedna od najčešćih optužbi upućivanih turbo-folku, a delom i tekućoj post/neofolk ili pop-folk muzici, tiče se preuzimanja pesama iz drugih muzičkih kultura. Prestup je dvostruk: pored toga što se ne poštuju tuđa autorska prava

i, tačnije, vrši krađa, obezvređuje se i nacionalna kultura time što se nekritički poseže za lošim uzorima orijentalne, „azijatske“ muzike, i sprovodi, kako je u više navrata rečeno, „teheranizacija Srbije“.⁶ Mnoge pesme su, uz veliku pažnju javnosti i publike, „razotkrivene“ kao kopije hitova poreklom sa „bliskog“ ili „dalekog“ Istoka. No, zašto se u lokalnom diskursu o muzici pitanje autorstva i autentičnosti postavlja kao važno, uzevši u obzir da mnogi veliki hitovi mejnstrim pop scene zapravo *jesu* obrade ili verzije?

Svakako, težnja lokalne kulture da zasnuje muzičku nacionalnu posebnost u sferi popularnog, predstavlja zaostatak nekadašnje regulacije etničkih muzičkih idioma iz vremena samoupravnog socijalizma, kada je „melos“ određenih krajeva (npr. poznati „šumadijski melos“) kao dozvoljeno ispoljavanje lokalnih posebnosti kroz muziku, negovan i popularizovan u okviru komercijalne muzičke scene koja se nazivala *estrdom*. Ova praksa se već u osamdesetim godinama prošlog veka postepeno preobrazila u neofolk muziku, istorijsko-stilsku formaciju sa novokonstruisanim tragovima nacionalnog, čijom transformacijom nastaje turbo-folk. O nestanku kategorije „melosa“ svedoče i kritike, poput onih upućenih pevaču romskog porekla Sinanu Sakiću, inače omiljenom upravo među srpskom publikom, koji se, zajedno sa drugim predstavnicima tzv. orijentalnog zvuka, tereti da je uveo „islamizovani zvuk [koji] uništava naš šumadijski melos“.⁷ Tekovina turbo-folk kulture, za razliku od socijalističkog mapiranja lokalnih „melosa“, upravo je obratna – „divlje“ preuzimanje i kopiranje pesama iz devedesetih, preraslo je u sporazumne pozajmice u kojima se više pevačica/ca iz regionalne kulture „takmiči“ u tome čija će obrada imati više uspeha.

Zanimljivu putanju transnacionalnih lokalizacija zvuka kroz različite rodne reprezentacije, ocrtava upotreba bolivudske numere *Dance pe chance*,

6. Ovaj često zastupljeni stav sažima polušaljiv-polusarkastičan opis termina 'teheranizacija' sa internet sajta Vukajlija.com:

„Bahata seljana, uz naravno upečatljiv i nezaobilazni prizvuk nadržanog turskog sela, koji možeš čuti i od Karleuše a od skoro i od Beogradskog sindikata (Alal' vera)“.

<http://vukajlija.com/teheranizacija/175992>

7. Novi Reporter. 2004. Sinan Sakić – kralj balkanskog soula. *Novi Reporter* 28. jul.

koja je (legalno ili ne) poslužila 2009. godine kao predložak za pesmu *Nedej* (Недей) bugarske pop-folk pevačice Ivane i, godinu dana docnije, za Karleušin hit *Insomnia*. Spot-sekvenca iz bolivudskog mjuzikla *Rab Ne Bana Di Jodi* (u prevodu sa hindija „Spoj koji su načinili bogovi“) prikazuje zavodljivi ples mladog para u garažnom prostoru prepunom automobila, sa jasnim aluzijama na underground okruženje zapadnjačke pop kulture. Potka je sledeća: partner devojke po imenu Tania („Taani“) zapravo je njen muž iz ugovorenog braka (Surinder, „Suri“), koji, prepoznavši ljubav prema plesu kod svoje supruge, krišom gradi svoj nekonvencionalni alter-ego, misterioznog i privlačnog plesača (Radž/Raj) u kojeg se ona, naposljetku, i zaljubljuje. Aranžmanska struktura pesme *Dance pe chance* u velikoj meri je nalik rešenjima iz faze srpskog turbo-folka: instrumentalni uvod je miks zapadnjačke elektro-dens matrice i ‘etnički’ profilisanog zvuka šehnaja, da bi ubrzo usledila pevljiva melodija poverena ženskom vokalu. Samo pevanje je u pop maniru, sa povremenim ukrasima i glisandima koji konotiraju indijsku vokalnu tradiciju, i pripada popularnom žanru indi-popa (indian pop, hindipop). Ples takođe zadržava izvesne stilizovane tradicionalne elemente (pokreti rukama), ali je ukupni inventar pokreta veoma nalik onima iz zapadnjačkih dens koreografija. I muzika i ples na izvestan način slede logiku pomirenja patrijarhalnog etosa načetog savremenošću i moderne ‘vizije’ regulisane slobodne ljubavi i fleksibilnijih rodnih uloga: u filmskoj priči, na sličan način, prizori života u ugovorenom braku bez ljubavi kontrastiraju sa razigranim, slobodnim svetom časova plesa. Muževljeva transformacija, kao i dozvola da pleše i time iskorači iz morskog prostora privatnog, Tanii pruža mogućnost da ublaži raskorak između zahteva za ženskim pokoravanjem i prozapadnog modela individuacije i lične slobode. Slabljenje rodnih stega postavlja različite zahteve pred rodne subjekte. Dok je za muža formiranje drugog, poželjnijeg identiteta (transformacija konzervativnog „Suriya“ u šarmantnog „Radža“) ujedno i prilika da učestvuje u „zabranjenom“ uživanju svoje žene, ali i da reguliše njeno bivanje u javnom prostoru, Taani prolazi kroz unutrašnji konflikt, gde se isprva odlučuje za svog plesnog partnera, ali onda u hramu doživljava prosvetljenje koje tumači kao znak toga da je njen i Surijev brak delo božanskog nauma. Drugim rečima, cena njene želje jeste žrtva, odricanje u korist uloge pokorne, smerne žene (pravoverne, vođene božanskom rukom) kojom, naposljetku, postiže ograničenu slobodu.

Godinu dana nakon objavljivanja *Dance pe chance* izuzetno popularna bugarska pevačica pop-folka/čalge Ivana promovisala je pesmu *Nemoj* (Недей), muzički u potpunosti zasnovanu na bolivudskom hitu. Ikonografija pratećeg spota izvedena je u oprobanom maniru transbalkanskog idioma turbo-folka/čalge, sa zvezdom odevenom u glamurozne toalete u prvom planu i brojnim prizorima polunagih, izazovno odevenih ženskih tela koja sugestivno plešu ispred pomalo oronulog voznog parka. U ovom detalju prepoznaje se različita semantika kulturalne lokalizacije – u bolivudskom originalu, hala ispunjena automobilima predstavlja pozitivno oslikan prizor 'rubnih' prostora popularne kulture u kojima se rađaju alternativni mladalački pokreti, dok u bugarskoj verziji nailazimo na dobro poznati (turbo-folk) spoj ženskih tela i automobila kao muškog vlasništva i objekata koji simbolizuju mušku moć i prestiž. Naposljetku, u refrenu bugarske verzije pesme, muškarcu se više puta poručuje da će kao odgovor dobiti „nemoj“, da bi u poslednjem stihu usledio obrt „u stvari, govorim ti OK“ (всъщност казвам ти ОК), u omiljenom patrijarhalnom tropu ženske prevrtljivosti u kojem „ne“ u stvari znači suprotno, latentno seksualni poziv. Semantičku univoknost čitanja, ipak, ometaju detalji poput pojavljivanja oskudno odevene devojke čije lice ne vidimo i koja seče automobil brusilicom na početku spota, kao i povremeno nastupanje sviračice na buzukiju – transgresivnog detalja u svetlu činjenice da je žensko sviranje retko zastupljeno u praksama pop-folka ili turbo-folka. Pored toga što odeća sviračice neodređeno asocira na hibrid između etničke nošnje i popularne predstave o romskom haljetku, javljaju se i druge konotacije na 'tuđinsku' kulturu – ples oko vatre izvode igralice odevene u 'indijski' kostim, koristeći velove i prepoznatljive pokrete rukama i stopalima, što sve skupa svedoči o ambivalentnom ispoljavanju orijentalističke imaginacije kao dozvoljenog 'unutrašnjeg Drugog', ovaj put izrazito potcrtanom i na planu vizuelnog.

Između tri varijante iste pesme – bolivudske, bugarske i srpske, u potonjoj je najviše redukovana ekonomija vizuelnog. Karleušina *Insomnia*⁸ u prvi plan stavlja lice same pevačice na tamnoj pozadini, povremeno sa kacigom

8. Naziv *Insomnia* nastao je aliteracijom originalnog teksta na hindiju „Oh soniya“ („o, dragi“), i javlja se na istoj refrenskoj poziciji kao u indijskoj pesmi.

(‘maskom za varioca’ kao potencijalnom imitacijom bugarske verzije) koja, istovremeno, predstavlja svojevrsan ‘vizir’, dodatak mehaničkog ekstremiteta upotpunjen isprekidanim, *replay* pokretima pevačicinog lica i torza. Tekst strofe i predrefrena govori o nadilaženju ljudskih ograničenja kroz stanje nesanice („I lice je sveže/i stari se teže/sedam noći kad se poveže“), dok sa pojavom refrena nastupa očekivana ljubavna topika („Hajde, zovi me noćas u tri, insomnija/Ja noćas ne spavam ni iz hobija“...). Za razliku od potenciranja orijentalnog imaginarijuma u bugarskoj verziji pesme *Dance pe chance*, srpski rimejk se mnogo više oslanja na aktuelne postupke dens-elektro pop usmerenja, pa se tako pevanje podvrgava digitalno procesuiranoj modulaciji popularno poznatoj kao „efekat Šer“ (proslavljenoj u pesmi *Do you believe in love after love*), sa postizanjem utiska „robotskog“ glasa, a u predrefrenu i refrenu javlja se vokalno višeglasje kao prepoznatljivi stilski marker *teenpop* pesama sa kraja devedesetih, prisutan naročito na prvim albumima Britni Spirs. Na vizuelnom planu upečatljiva je muška figura prekrivena dugom crnom kosom, sa sečivima umesto prstiju kojima na početku spota odseca kosu i otkriva bledo lice sa upadljivim podočnjacima. U ovoj ispijenoj figuri (u tumačenju bosanskog pevača Mirze Hamzića) koja epitomizuje nesanicu, krije se još jedna referenca na globalnu popularnu kulturu – pored naznaka ‘insomnije’, to je monstruozni ‘mehanički’ ljubavnik, oličen u mitskoj figuri Edvarda Makazorukog (Edward Scissorhands, iz istoimenog filma u tumačenju Džonija Depa).

U indijskom originalu, za muško pevanje rezervisan je segment (kratki B odsek muzičke forme), kao svojevrsna intruzija – najpre, u muzičkom smislu, pojavljivanjem novog tematskog materijala, potom i na poetsko-tekstualnom planu. Devojčini stihovi su uputstva za izvođenje pokreta, a reči njenog plesnog partnera izražavaju oprezno udvaranje i divljenje „kraljici lepote“ („peeche peeche aaye teri chالصendai aaya“ približno se može prevesti kao „sledim te i posmatram tvoj hod“). „Prirodnoj“, nemoduliranoj boji Taniinog glasa bez mnogo vokalnih ukrasa kontrastiraju teški melizmi i digitalni *pitch bending* u deonici njenog partnera, što su u simboličkom smislu odlike njegovog modernog, šaljivog alter-ega i ujedno otklon od rigidnog maskuliniteta tradicionalne kulture ka zapadnjačkom ‘fleksibilnijem’ modelu muškosti. U bugarskoj verziji, muškarac u belom odelu izvodi melodiju melizmatičnog karaktera, donekle sličnu indijskom uzoru, a tekst koji izgovara glasi „Ne,

ne govori mi 'nemoj'/Samo mi reci okej" („Не, недей да ми казваш недей! Кажи ми само ОК!"); njegov vizuelni i muzički nastup semantizovan je u preovlađujućoj diskurzivnosti 'unutrašnjeg orijentalizma' bugarske verzije. Za razliku od toga, srpski spot popkulturalnu reprezentaciju ženskosti realizuje kao *iskorak* iz lokalne post-folk kulture, dok je kratak 'trag' orijentalnog prizvuka prisutan upravo u muškom pevanju, kako u melodijskoj deonici (u potpunosti preuzetoj iz indijskog aranžmana) koja se savršeno uklapa u lokalnu konstrukciju „muzičkog turcizma“, tako i u kvazi-folklornosti tekstualne komponente („hajde, dođi taji, neće taja da zataji/Biće tebi posle taje, biće buji – paji“, itd). Odnos rodniha reprezentacija indijskog spota/filma i srpskog 'video rada' svojevrsna je strukturalna inverzija: u prvom slučaju, žena se iz proboja graničnosti naposljetku vraća u sigurnost patrijarhalno-tradicionalističkog okruženja, dok je u srpskoj verziji pesme ženskost data kao marker tekuće liminalnosti, prelaska iz 'normalnosti' u pobuđena, hiperaktivna stanja poput „insomnije“, te kao sve čvršće uplitanje prakse postfolka i međunarodnog popa. Crta modernosti dominantna u predstavi muškog rodnog identiteta u indijskom spotu, na kraju se razotkriva kao višak, varka koju treba odbaciti, dok je figura muškosti ovdašnje verzije konstruisana kao hibrid privlačnog i čudovišnog, *jouissance* ograničenog dometa koje dopire iz pozicije kulturalne Drugosti, što je neočekivani preokret u odnosu na nekadašnje prakse turbo-folk supkulture, sa ženom kao simboličkim krivcem za istrajavanje 'tuđinskosti' na lokalnoj muzičkoj sceni. Reprezentacija ženskog identiteta kreće se od naivno-purističke koncepcije indijskog spota i filma, preko svezivanja unutrašnjeg orijentalizma i vamp ženskosti kao specifične tekovine ili zaostatka turbo-folka u bugarskoj *čalgi*, do 'rodno granične' reprezentacije iz srpskog spota koja spaja ženski tehnoidentitet sa figuracijom ekstremne, prestilizovane ženstvenosti. U tom kretanju prepoznaje se ono što Džon Fisk (John Fiske) određuje kao dinamiku popularne promene, proces koji „rezultira ublažavanjem grubih krajnosti moći“ i koji se ispostavlja kao progresivan, ali ne i radikaln (Fisk 2001, 216). Takođe, iako u činu pojedinačne recepcije, uslovljenom produktivnom napetošću individualnih interpretacija, mikro- i makrokulturalnih dispozitiva, 'nevidljiva' transglobalna dinamika nije direktni semantički predložak čitanja, sprovedena analiza ulančavanja putujućih kulturalnih tekstova pokazuje kako lokalni fenomen, kao što je post/neofolk (a po svoj prilici i turbo-folk), nikada nije ideološki zaokružen sistem,

prosta reprodukcija hegemonije unutar zasebnih „nacionalnih kultura“. Bilo bi banalno tvrditi da je posredi diktat masmedijske mašinerije prožete hegemonim obrascima: i muzika i diskurs o muzici, vizuelne predstave, narativi i materijalni učinci skupa čine jedan paket uputstava o *rodnim ponašanjima*, izbrazdan sukobljavanjem poželjnih, ambivalentnih, naposljetku ako ne radikalnih a onda radikalizovanih predstava o rodnim identitetima. Odnos roda i tehnologije iskazuje se u biti kao pitanje o društvenoj moći, koje u lokalnim transpozicijama svedoči o ulaganju veoma različitih nadanja i strahova, ne samo lokalnih, ne globalno uniformnih. U primeru bolivudske kulture, to je napetost između spore dugovečnosti tradicionalnog i jedne idealizovane modernosti; u slučaju srpskog post-neofolka, prokaženost se suprotstavlja slavljenju bliske (muzičke) istorije, sa simbolički konstruisanim rascepom između „prirodnosti“ zla devedesetih i „novog“ ili nastupajućeg sveta pluralnih identiteta, sa svojevrsnim zaokretom industrije kulture preko kojeg 'veštačko' i konstruisano stiče nove i pozitivne konotacije. Utoliko i rodne reprezentacije nisu jednoznačne, a u transsupstancijaciji ideološkog u muziku koju obavlja post/neofolk, dolazi do izražaja sva ambivalencija lokalno situiranih i tehnološki posredovanih subjektiviteta koji, kako se pokazuje, sve češće operišu oko dileme „biti boginja ili kiborg“.

Napomena: Ovaj rad je realizovan u okviru projekta "Rodna ravnopravnost i kultura građanskog statusa: istorijska i teorijska utemeljenja u Srbiji" (47021) koji finansira Ministarstvo za prosvetu i nauku Republike Srbije u okviru programa Integriranih i interdisciplinarnih istraživanja za period 2011-2014. godine.

LITERATURA

- Fisk, Džon. 2001. *Popularna kultura*. Beograd: Clio.
- Gordy, Eric D. 1999. *The culture of power in Serbia: nationalism and the destruction of alternatives*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.
- Gordy, Eric D. 2000. Turbaši and Rokeri as Windows into Serbia's Social Divide. *Balkanologie -- Revue d'études pluridisciplinaires* 4(1). Dostupno na: <http://balkanologie.revues.org/index774.html#tocto2n2>
- Harraway, Donna. 1999. „Manifesto za kiborge: znanost, tehnologija i socijalistički feminizam u 1980-im“. U *Feminizam/postmodernizam*, ur. L. J. Nicholson. 167–205. Zagreb: Liberta.

- Kronja, Ivana. 2001. *Smrtonosni sjaj: masovna psihologija i estetika turbo-folka*. Beograd: Tehnokratia.
- Nenić, Iva. 2005. Politika turbo-folka. *Sveske* 7: 89–99.
- Nenić, Iva. 2010. „Popkulturalni povratak tradicije (world *da*, ali turbo?)”. U *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek* (prvi tom: *Radikalne umetničke prakse*), ur. Miško Šuvaković. 915–924. Beograd: Orion Art.
- Petan, Svanibor. 2010. „Romi, muzika i politika na Balkanu – jedna studija slučaja na Kosovu”. U *Lambada na Kosovu: etnomuzikološki ogledi*, 39–77. Beograd: XX vek.

Pink Cyborgs and De/centered Ideological Machines: Makeover of the (Turbo)Folk’s Musical Culture

Iva NENIĆ

Summary: Like most post-traditional musical genres that draw upon the global symbolic exchange and consumption, turbo-folk employs different strategies of borrowing, copying, citing and stealing, while at the same time prescribing the desirable form of gender identities and, specifically, desirable femaleness. ‘Turbo-folk’ designates a rather short but nevertheless highly criticized episode of the so-called *neofolk* culture in Serbia, strongly shaped by the political and ideological transmutations of the nineties. In transitional Serbia, this brief period and its assumed political agenda were quickly transformed towards global pop culture – both on musical, visual and ideological level. A new and heterogeneous post/turbo or post/neofolk musical culture, therefore, emerged and quickly went through several changes that eroded the alleged *core* of the genre: namely, the sexed and ethnicized body (and vocal embodiment) of the female star seen as a property of powerful men, a specific female turbo-folk *public persona* staged in order to confirm the regime’s ideology. What happened was that post/turbo-folk came to be ‘one of many’ in the expanded local and regional scene of pop(ular) music: together with social change towards (limited) plurality, this contributed to the more diverse popular concepts of gender identities, to representational strategies where gender, technology and power constantly build unstable and contingent alliances. A new influx of global musical models flooded ex-turbofolk culture: an altered current of transnational musical exchanges and appropriations was born. Leaving aside the argument on

‘authenticity’, in this paper I track three different localizations of a same piece – a Bollywood song that quickly got its Bulgarian (*chalga*) and Serbian (pop-folk) cover – the latter being a critically acclaimed piece *Insomnia* by singer Jelena Karleuša. By employing different means (melody and musical style, lyrics, visual staging and the dramaturgy of the musical video, discourses *on* music etc), popular representations of gender tend to conform to ruling cultural norms, but also, inversely, *shape the tensions* between dominant (gender) ideology and more or less progressive proliferation of difference. I therefore track two axes: the first one points to the alteration of ‘natural’ turbo-folk bodies towards openly modified post/turbofolk corporealities where artificiality (mocked as ‘cyborgness’) is positively valued, while also tracing different popular conceptions of gender that the same song as a cultural text enacts in the aforementioned local cultures.

Key words: ‘turbo-folk’, post/turbo-folk, technology, gender identity, cyborg, Karleuša, representation, cover, simulacrum