

Užasi postmoderne:

Vračarić, Magdalena

Master's thesis / Diplomski rad

2022

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:131:275109>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-05-18**



Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Odsjek za komparativnu književnost

DIPLOMSKI RAD

Užasi postmoderne: zašto turbofolk ne ostvaruje svoj subverzivni potencijal?

Mentorica: dr.sc. Maša Grdešić

Studentica: Magdalena Vračarić

- 1. Uvod**
- 2. Užasi postmoderne**
 - 2.1. Postmodernizam: obilježja i definicija**
 - 2.3. Turbofolk kao postmoderni fenomen**
- 3. Nastanak i razvoj turbofolka**
 - 3.1. *Novokomponovana narodna muzika: glazbena prethodnica turbofolka***
 - 3.2. Fenomen Lepe Brene**
 - 3.3. “Turbofolkizacija” u devedesetima**
 - 3.4. Slučaj “Ceca”**
- 4. Feminističko čitanje turbofolka i njegov subverzivni potencijal**
- 5. Zaključak: zašto turbofolk ne ostvaruje svoj subverzivni potencijal?**
- 7. Literatura**

1. Uvod

Brojne kontroverze vežu se uz pojam turbofolka, tu oznaku glazbenog žanra za kojeg nije lako u literaturi pronaći jednoznačnu definiciju. Turbofolk nastaje u Srbiji devedesetih godina od kada njegova popularnost raste širom bivše Jugoslavije. Ipak, zamjera mu se neautentičnost, previše kako orijentalnih, tako i zapadnih utjecaja, zamjera mu se perpetuiranje problematičnih patrijarhalnih obrazaca i pretjerana seksualiziranost izvođačica. Zamjeraju mu se i banalnost, neoriginalnost i kič. Balkanska kulturna elita s prezirom gleda na ovu pojavu u domeni popularne i masovne kulture.

Od same pojave turbofolka, rasprave o njegovu nastanku vrte se oko MTV-kulture, te *dance* i *disco* glazbe. Tvrdnja na koju se vrlo često može naići u publicističkom i akademskom diskurzu glasi da je turbofolk kombinacija gore navedenih elemenata s elementima tradicionalne i orijentalne glazbe od ranije prisutne na području Balkana. Spajanje elemenata tih udaljenih kultura, koje je omogućeno prije svega komunikacijskim tehnologijama i globalizacijom, proces je tipičan za umjetnost postmodernizma.

U ovom radu razmotrit ćemo turbofolk kao postmoderni fenomen. Opisat ćemo osnovna obilježja postmodernizma i dati njegovu definiciju uz poseban naglasak na važnosti popularne kulture i masovnih medija u kontekstu postmoderne umjetničke produkcije. Osvrnut ćemo se posebno na ulogu masovnih medija u popularizaciji turbofolka. Zatim ćemo se pozabaviti nastankom i razvojem turbofolka. Proučit ćemo njegove korijene u *novokomponovanoj narodnoj muzici*, kao i scenske identitete pjevačica na nekoliko primjera. Opisat ćemo društvenu i kulturnu klimu u Srbiji devedesetih godina, za vrijeme nastanka turbofolka, kao i povezanost turbofolk scene s beogradskim kriminalnim miljeom i onodobnim vladajućim režimom. Dotaknut ćemo se i ideološke prtljage tog muzičkog žanra koja prvenstveno izrasta iz njegove bliskosti nacionalističkom diskurzu.

U poglavlju “Feminističko čitanje turbofolka i njegov subverzivni potencijal” ponudit ćemo uvide iz tekstova nekoliko istaknutih teoretičarki na temu seksualiziranosti tijela (ženske) turbo-folk zvijezde kao i njegovom kiborg-varijantom koja postaje sve prisutnija od početka novog milenija. Bit će riječi i o tome kako pjevačice, odnosno turbofolk zvijezde, u svojim tekstovima, na sceni i u intervjuima perpetuiraju problematične obrasce u suštini strogo patrijarhalnog srpskog društva.

Za kraj razmotrit ćemo gdje se unutar turbofolka kao postmodernog fenomena pojavljuje eventualni subverzivni potencijal. Na posljetku ponudit ćemo odgovor na pitanje *zašto turbofolk ne ostvaruje svoj subverzivni potencijal?*

2. Užasi postmoderne

Prema većini suvremenih teoretičara, zapadne kulture trenutno se nalaze u epohi postmodernizma. Ona je nastupila pedesetih i šezdesetih godina prošlog stoljeća, a pojavila se kao reakcija na kanonizaciju umjetnosti modernizma. Kanonizacijom umjetnosti modernizma iscrpio se njezin subverzivni potencijal pa se pojavila potreba za novom avangardom koja će razrušiti obrasce u koje se uljuljkala moderna umjetnost kad su je prihvatile kulturne i građanske elite. U trenutku kad je nominalno antitradicijski orijentirani modernizam ušao u *mainstream*, kad je iscrpio sve mogućnosti “novog” i “originalnog” stvaranja (u sferi visoke umjetnosti i kulture), nastupio je postmodernizam koji ukida sve vrijednosne kategorije te tvrdi da je sve “originalno” već rečeno. Postmoderna umjetnost zato koristi postupke citata, intertekstualnosti, preispisivanja. Osim toga, jedna od najvažnijih novosti postmodernizma je ukidanje razlika između visoke i popularne kulture. Postmoderna teorija proizvode masovne i popularne kulture kao što su televizijske serije, popularnu glazbu i ženske časopise tretira kao legitimne predmete svojeg interesa. Razlog tome, prenosi Storey, jest to što je britanski i američki *pop art* pedesetih i šezdesetih godina prošlog stoljeća jasno odbacio modernističku definiciju kulture kao “the best that has been thought and said” i zamijenio je novom čime je kultura za postmodernizam postala “a whole way of life” (2004:182-183).

Popularna kultura, kao najmasovnije oružje postmoderne, daje sve od sebe da emotivno uključi svoje konzumente. Radilo se o sapunici, hit erotskom romanu kao što su *Pedeset nijansi sive* ili Lady Gaginoj haljini od mesa koju je nosila na dodijeli MTV nagrada 2010., cilj je emotivno uključiti gledatelja/čitatelja/slušatelja, izazvati reakciju. U svojem tekstu *Popkulturalna mržnja* (2020:255-259) Maša Grdešić piše o emocijama koje se javljaju kad se odbijamo identificirati s nekim popkulturnim sadržajem. Naglašava važnost prihvaćanja i odbacivanja (*hejtanja*) popkulturnih pojava u izgradnji našeg identiteta. Što se užasa postmoderne i popkulturne mržnje tiče, turbofolk je često na meti onih koji teže “kvalitetnijim” kulturnim sadržajima. Ipak, masovni je to fenomen koji je nemoguće previdjeti na prostoru zemalja bivše Jugoslavije nakon 2000. godine, osobito kod mladih koji su danas glavna publika ovog žanra. Pitanja kojima ćemo se pozabaviti u ovom poglavlju su: što je postmodernizam, koji su ključni momenti postmoderne kulture, zašto je turbofolk postmoderni fenomen i kako je postao masovna kultura.

2.1. Postmodernizam: obilježja i definicija

Postmodernizam je konceptualna kategorija koja je od druge polovice dvadesetog stoljeća preplavila kako akademski, tako i neakademski diskurz o popularnoj kulturi i drugim suvremenim pojavama. Pojam je zavladao kulturalnom teorijom nakon što je Jean-François Lyotard 1979. godine na engleskom objavio knjigu *The Postmodern Condition*. Filozofsku podlogu postmodernizma čini poststrukturalizam, odnosno autori kao što su Michael Foucault, Jacques Derrida i Roland Barthes koji govore o krizi koncepta jednoznačne istine. Značenje, znanje i istina više se ne smatraju fiksnim kategorijama, već su podložni promjenama odnosa između označitelja i označenog do kojih nužno dolazi protokom vremena. (v. Storey 2009:126)

Lyotard piše kako je postmoderno stanje Zapadnih društava obilježeno krizom statusa znanja. Znanje, odnosno znanost, postavljeni su kao temelji društvenog napretka još u osamnaestom stoljeću, za vrijeme epohe prosvjetiteljstva. Znanost je tada izjednačena s istinom. Postmodernizam je, naprotiv, obilježen nepovjerenjem prema metanarativima koji tvrde da iznose apsolutno znanje i univerzalnu istinu, kao što su znanost, religija i modernizam. Skepticizam koji vlada ovom epohom ukida univerzalne vrijednosti što se uveliko odražava na sve tipove postmoderne umjetničke produkcije. Tako se u postmodernoj umjetnosti otvara prostor za pluralizam glasova koji dolaze s društvenih margina zbog čega primjećujemo veću kulturnu raznolikost. Lyotard kulturu postmodernizma opisuje kao “anything goes culture”, u kojoj zbog rasapa jasne strukture vrijednosti dobar ukus više nije relevantan, nego cijena postaje jedini znak vrijednosti. (Storey 2009:185)

Drugi važni teoretičar postmodernizma je Jean Baudrillard. Baudrillard tvrdi da smo stigli do faze društvenog i ekonomskog razvoja u kojoj postaje nemoguće odvojiti ekonomiju i proizvodnju od ideologije i kulture zato što su kulturni proizvodi postali ekonomsko pitanje. (Storey 2009:186) On definira postmodernizam kao kulturu simulakruma – identičnih kopija bez originala. Primjeri simulakruma su film i glazbena snimka (svaki primjerak je kopija i original ujedno, a pritom je original nastao montiranjem video materijala i/ilizvuka) – nemoguće je tvrditi da smo pogledali “originalni” film ili da je CD koji smo upravo kupili original. Osim koncepta simulakruma, Baudrillard uvodi i koncept hiperrealizma: “In the realm of the hyperreal, the distinction between simulation and the ‘real’ implodes; the ‘real’ and the imaginary continually collapse into each other. The result is that reality and simulation are experienced as without difference – operating along a

roller-coaster continuum.” (Storey 2009:187) Hiperrealizam pojavljuje se kao posljedica važne uloge koje masovni mediji (osobito televizija) imaju u postmodernom društvu. Ono što mediji prenose postaje jedina relevantna stvarnost, no problem je u tome što objektivna reprezentacija stvarnosti ne postoji kao što ne postoji jedna istina i tako svaki prikaz stvarnosti postaje samo jedno njezino tumačenje koje se, međutim, uzima kao stvarnost. Baudrillard u društvu zasićenom medijskim prikazima stvarnosti detektira pad važnosti razlikovanja stvarnog od onog što nije stvarno. Simptomatične pojave za eru hiperrealizma razni su oblici *reality* televizije (*Big Brother*, *Keeping up with Kardashians*), kao i procvat žute štampe. Uspon turbofolka u devedesetima možemo zahvaliti upravo ulozi koju mediji imaju u kreiranju stvarnosti, o čemu će više riječi biti u nastavku. Storey (2009:189) prenosi tvrdnju Johna Fiskea: “the ‘postmodern media ’no longer provide ‘secondary representations of reality; they affect and produce the reality that they mediate’.”

Nadalje, Federic Jameson definira postmodernizam kao kulturalnu dominantu kasnog, multinacionalnog kapitalizma. Naziva ga i kulturom pastiša. Pastiš je postupak koji koristi imitaciju, citat i mimikriju te se stoga često zamjenjuje za parodiju. Za razliku od parodije, pastiš nije kritički nastrojen prema konvencijama koje izvrće; često ga se opisuje kao “blank parody” ili “empty copy”. Postmodernu kulturu Jameson naziva kulturom citata, ne kreativnosti, jer svaki postmoderni kulturni proizvod nastaje korištenjem i kombiniranjem kulturnog materijala nastalog ranije. Postmoderna kultura za njega je kultura površine, slike bez dubine koja se realizira kroz “the exhausted interplay of intertextuality” (Storey 2009:192). Svijet postmodernog pastiša opisuje kao “a world in which stylistic innovation is no longer possible, all that is left is to imitate dead styles, to speak through the masks and with the voices of the styles in the imaginary museum” (ibid.). Dakle staro nije samo zamijenjeno novim, već se reciklira i spaja s elementima novog i zatim vraća u kulturne tokove. Kulturu postmodernizma Jameson opisuje i kao “hoplessly commercial culture” u kojoj ne samo da je došlo do kolapsa distinkcije između visoke i niske kulture, već i do nerazdvoljivosti domene kulture i domene ekonomske aktivnosti. Drugim riječima, kultura u postmodernom društvu tako postaje još jedan oblik proizvodnje. Jameson kao važne karakteristike postmoderne kulture navodi još i njezinu trivijalnost (“essential triviality”) te estetizaciju svakodnevnog života. (Storey 2009:191-195)

U svojoj knjizi *An Introduction to Theories of Popular Culture* (2004) Dominic Stirnati potvrđuje tezu da je kultura postmodernizma simptom društva u kojem su masovni mediji i popularna kultura najvažnije i najmoćnije institucije. Navodi kako znakovi koje kreira popularna kultura i slike koje prenose mediji oblikuju naše poimanje stvarnosti, kao i način na koji definiramo sebe i svijet koji

nas okružuje. "Postmodern theory is attempt to understand a media-saturated society", piše Stirnati (2004:211). Mediji, dakle, prenose iskrivljenu sliku stvarnosti i kreiraju naše poimanje iste. Osim toga, jedno od obilježja postmodernizma je i naglasak na stilu na uštrb sadržaja i značenja - u postmodernoj kulturnoj produkciji površina, vizualno, odnosno stil, postaje sve važniji: "images dominate narrative" (2004:212). Osim toga, urušava se i distinkcija između umjetnosti i popularne kulture jer više ne postoje jasni kriteriji prema kojima bi se moglo odrediti kojoj od dvije kategorije pripadaju djela (2004:213). Također, Stirnati navodi osipanje koncepata prostora i vremena u postmodernoj kulturi. Globalizacija je dovela do pojačanog i ubrzanog kretanja informacija, ljudi i roba što je učinilo nemogućim oslanjanje na prostor i vrijeme kao stabilne kategorije. Postmoderna kultura, prema Stirnatiju, izražava zbunjenost suvremenog čovjeka distorzijama mjesta i vremena. Postmoderna popularna kultura je, dapače, izvan povijesti jer za nju vrijeme ne teče linearno (2004:215). Kao finalnu karakteristiku postmodernizma Stirnati navodi ranije spomenuti pad povjerenja u metanarative opisujući teoriju postmodernizma kao visoko skeptičnu, navodeći kako ne prihvaća koncepte apsolutnog znanja i univerzalnih vrijednosti (ibid.). U pop glazbi kao postmodernom fenomenu detektira sveprisutan trend vrlo svjesnog miješanja stilova i žanrova (2004:221) koji se, vidjet ćemo, uveliko manifestirao u turbofolk glazbenoj produkciji. Naglašava i opću eroziju identiteta zbog urušavanja tradicionalnih izvora identiteta kao što su obitelj, religija, klasa i rod (2004:226).

2.2. Turbofolk kao postmoderni fenomen

U Srbiji devedesetih dolazi do raspada jugoslavenskog identiteta te je službena politika vladajućeg režima patrijarhalni, pravoslavni i nacionalistički diskurz koji bi trebao zamijeniti dotadašnji (nad)nacionalni identitet koji više nema uporišta u stvarnosti nakon raspada Jugoslavije. Turbofolk je, može se reći, službeni *soundtrack* te politike. Nepovjerenje prema metanarativima koje odlikuje postmodernu kulturnu produkciju zbog toga izostaje kod turbofolka: turbofolk kultura podržava nacionalistički, patrijarhalni i pravoslavni metanarativ. Zvijezde turbofolka uglavnom su žene koje ne propuštaju priliku da naglase kako su, unatoč svojoj karijeri, "prave" domaćice, žene i majke koje uživaju u obiteljskim obavezama, obilježavaju pravoslavne praznike i iznimno su posvećene partneru (v. Grujić 2009; Kronja 2001).

Što se, nadalje, pluralizma glasova tiče, turbofolk i njegove zvijezde trude se ostati unutar društvenih normi. Izuzev nekoliko primjera romskih izvođača, etničke manjine nisu zastupljene. Znakovito je da su turbo folk izvođači(ce) uglavnom žene; muški izvođači čine znatno manji

postotak. Turbofolk, dakle, izvode uglavnom žene, a i ciljana publika turbofolka uglavnom su žene. Identiteti turbofolk izvođača kao i junaka/junakinja njihovih pjesama uglavnom su heteronormativni, a ako se i poigravaju s heteronormativnošću, ne čine to kako bi poljuljali društvene obrasce, već kako bi privukli pažnju publike.

Baulliardova tvrdnja o neodvojivosti ideologije i kulture od proizvodnje i ekonomije u postmodernizmu može se povezati s fenomenom turbofolka koji svoj uspon u devedesetim godinama prošlog stoljeća duguje upravo ulaganju novoobogaćene kriminalne elite u tu industriju čiji su glavni mediji bile televizije TV Pink i TV Palma (v. Kronja 2001). *Zvezde Granda* je *reality/talent show* koji je, nadalje, s emitiranjem počeo 2004.¹ u kojem se natjecatelji natječu za ugovor s produkcijskom kućom Grand što pobjedniku daje priliku da postane turbofolk zvijezda. Svaki član turbofolk *estrade* ovisi u velikoj mjeri o eksponiranosti u medijima, osobito tabloidima. Fenomen turbofolka uveliko je, dakle, oblikovan hiperrealističkim djelovanjem medija. Aleksej Gotthardi Pavlovsky u svojoj knjizi *Narodnjaci i turbofolk u Hrvatskoj* (2014) smatra ovu vrstu glazbe samo jednom od lokalnih manifestacija globalnih procesa koji su doveli do pojave popularne glazbe pedesetih godina prošlog stoljeća i naglašava njezinu neodvojivost od popratnih vizualnih sadržaja: "... uz samu produkciju popularne glazbe i/ili njezinih izvođača veže se cio niz prateći kulturnih pojavnosti u industriji zabave, mode, časopisa, publikacija, produkciji *selebova* - slavni osoba itd. Čini se da otad (popularnu) glazbu više ne može promatrati i doživljavati kao pojavnost samu po sebi i samu za sebe, već se za nju fenomenološki uvijek veže i cio taj 'paket' značenja, prezentiran vizualno" (2014:376-377).

Ivana Kronja naglašava i specifičnosti koje je period tranzicije u devedesetima donio sa sobom po pitanju masovne i popularne kulture: "Za bolje razumjevanje turbofolka ovaj fenomen treba postaviti u još neke kontekste; jedan od njih jeste fenomen popularne muzike i masmedijske kulture u zemljama tranzicije, zemljama bivšeg Istočnog bloka, od na primjer Bugarske, Rumunije, do Sovjetskog Saveza (...). Za sve ove zemlje je karakterističan uopšte nagli proboj masovne komercijalne kulture, do kojeg je došlo sa razvojem kapitalizma, proboj medijskih formata kao što su reklama, industrija zabave (muzički *show* programi, kasnije *reality* programi itd.) i muzički videospot. S razvojem medijskog tržišta u uslovima tranzicije i neoliberalnog kapitalizma u ovim sredinama dolazi i do hiperprodukcije, dakle do ogromne, masovne produkcije visoko komercijalne,

¹https://hr.wikipedia.org/wiki/Zvezde_Granda (pristup 25.2.2022.)

na ex-Ju prostoru pre svega pop-folk muzike, koja po svojoj prirodi pokazuje pre standardizovani negoli visoki umjetnički kvalitet.” (Kronja u Gotthardi Pavlovsky 2014:379)

Turbofolk kultura, pravo postmodernistički, stavlja velik naglasak na stil, površinu i vizualno pa tekstovi pjesama ostaju poprilično trivijalni i neoriginalni. Razlog glazbene i tekstualne jednostavnosti tih struktura jest to što “nastoje doprijeti do što većeg broja ljudi, zbog čega moraju biti jednostavne” (Gotthardi Pavlovsky 2014:354). Gotthardi Pavlovsky od Johna Fiskea posuđuje koncepte “pretjeranosti” i “očitosti” te ih primijenjuje u analizi tekstova turbofolka. Za Fiskea, oni su obojeni subverzivnim potencijalom, no Gotthardi Pavlovsky tvrdi kako je korištenje pretjeranosti i očitosti ovdje u službi komercijalnog efekta, a osim toga i dio kulturne navike. Kič i šund nisu ništa novo što je izmislio postmodernizam, tvrdi, već su to obilježja patetike koja je povijesti književnosti poznata još od antike (2014:340-341). Kao jedan od razloga popularnosti turbofolka autor navodi to što imaju “tekst za svaku situaciju”, odnosno govore rječnikom “običnih” ljudi. Ipak, “izbor tema, naime, otkriva njihovu prvenstveno komercijalnu prirodu”. Komercijalno uspješnim temama ispostavljaju se, naravno, ljubavne: “Ljubavne su situacije i odnosi, dapače, upravo zbog te svoje općeljudske sveprisutnosti i najčešći motiv, tako reći, svih žanrova popularne glazbe, pa tako i “narodnjaka”/TF-a” (2014:343-344). Pretjeranost, očitost i trivijalnost upućuju na to da je turbofolk postmoderna kulturna forma koja je, kao i mnoge druge u ovom periodu, usporediva s konceptom pastiša: “Neke pjesme doista zvuče kao da su pisane s ciljem da budu smiješne, a kod nekih mi se pak čini da su, zapravo, (auto)parodija stila. Neke su na granici duhovite lascivnosti i vulgarnosti (možda ponešto već i s druge strane). Nekad bih se smijao do suza nad nezgrapnošću neke leksičke ili stilske kombinacije, a nekad bih bio razočaran njihovim forsiranjem emocija (...), ili pak samo njihovom predvidljivošću, posljedicom konfekcijskog načina proizvodnje.” (2014:351)

3. Nastanak i razvoj turbofolka

U drugom poglavlju smjestili smo turbofolk u kontekst postmodernizma i provjerili na koje se načine uklapa u sliku globalne popularne kulture, odnosno glazbe. U ovom, trećem poglavlju ponudit ćemo kratak pregled razvoja turbofolka, od njegovih korijena u *novokomponovanoj narodnoj muzici* do nekih suvremenih izvođačica.

3.1. Novokomponovana narodna muzika: glazbena prethodnica turbofolka

Novokomponovanu narodnu muziku Gotthardy Pavlovsky definira kao glazbu koja je “skladana prema uzoru na tzv. izvornu narodnu i koja se potom stilski razvija, sve više odmičući od ‘izvora’, preuzimajući sve više sastavnica popularne glazbe” (2014:19). Nastaje na tlu Srbije i Bosne i Hercegovine šezdesetih godina prošlog stoljeća. Ključnu ulogu u nastanku *novokomponovane narodne muzike* odigrao je, čini se, medij radija: između Prvog i Drugog svjetskog rata Radio Beograd je emitirao program u kojem se izvodila narodna, tradicionalna glazba uz pratnju orkestra. Još u to vrijeme zamijećena je pojava prvih pjesama “komponiranih u narodnom duhu” iz kojih se kasnije razvio žanr *novokomponovane narode muzike*. (2014:65)

U narednih tridesetak godina takve su pjesme prerasle u fenomen masovne kulture, no u toj su prvoj fazi ostajale prilično slične tradicionalnoj narodnoj glazbi. Krajem četrdesetih i početkom pedesetih godina pristup radijskom izvođenju narodne i *novokomponovane narodne muzike* dobivaju i originalni *kafanski* izvođači; do tada je narodna muzika izvođena u opernoj maniri pri čemu je naglasak bio na iskazivanju glasovnih mogućnosti. S dolaskom *kafanskih* izvođača na službenu scenu, žanr ponešto mijenja svoj izričaj i približava se zabavnoj glazbi. Šezdesetih godina održana su prva izdanja festivala *novokomponovane narodne muzike* što govori o veličini te produkcije koja je bila masovno popularna na području cijele bivše Jugoslavije. Neke od zvijezda te faze su Lepa Lukić i Silvana Armenulić. (GotthardyPavlovsky 2014:68-72)

Obilježja *novokomponovane narodne muzike* lako su pamtljivi tekstovi jednostavnih tema koje su vezane za selo, seoski život i odnose te akustična glazbena pratnja (najčešće harmonika, kontrabas i gitara, a često i violina i klarinet). Što se strukture tema i motiva tiče, Kronja naglašava kako je period nastanka *novokomponovane muzike* (poslijeratne godine u Jugoslaviji) obilježen pojačanom selidbom stanovništva sa sela u gradove. Migracije su pratile pojačanu industrijalizaciju koja se odvijala veoma brzo što je rezultiralo “urbanizacijom sela” i “ruralizacijom grada” (Kronja 2001:27). Stanovništvo koje se seli sa sela u grad teško se uspijeva prilagoditi modernom gradskom životu pa *novokomponovana narodna muzika* odražava njegovu rastrzanost između moderne urbane sredine u koju se ne uklapa i tradicionalne seoske kulture koja više nije njegova svakodnevnica, već nostalgijom obojena i idealizirana uspomena. Tekstovi *novokomponovane narodne muzike* posežu, dakle, za tom motivikom, dok glazbeni aranžman polako gubi elemente folklora i poprima sve više obilježja zabavne muzike. (ibid.)

Sedamdesetih godina dio instrumentarija ove glazbe postaju i neki rock-instrumenti: električna i bas gitara te povremeno saksofon. *Novokomponovana narodna muzika* u tom se razdoblju “počinje i

stilski mijenjati, uzimajući obrasce i elemente iz drugih žanrova popularne glazbe” (Gotthardy Pavlovsky 2014:75). Osim toga, tih godina dolazi i do razvoja tehnologije snimanja i proizvodnje nosača zvuka što je rezultiralo hiperprodukcijom i padom kvalitete. Osamdesetih godina u *novokomponovanoj narodnoj muzici* pojavljuju se elementi rocka (drugačiji, novi aranžmani), a u drugoj struji i elementi orijentalne glazbe što je omogućeno pojavom tehnologije “samplerova”. (Gotthardy Pavlovsky 2014:90)

3.2. Fenomen Lepe Brene

“Populistička retorika postmoderne skreće pažnju i na Las Vegas jugoslavenske kulturne stvarnosti - sjaj i popularnost novokomponovane narodne muzike, njenih obrazaca, zvezda, prostora i oblika izvođenja” (Dragičević-Šešić 1994:137). Taj “Las Vegas jugoslavenske kulturne stvarnosti” najbolje se ogledao u javnoj figuri Lepe Brene koja se pojavljuje na sceni početkom osamdesetih godina. Pravog imena Fahreta Jahlić, Lepa Brena u dobi od dvadesetak godina započinje svoju karijeru kao pjevačica benda *Lira šou*, koji je uskoro, kako bi se što bolje uklopio u njezin estradni imidž, svoje ime promijenio u *Slatki greh*. Frontmen benda Milutin Popović zaslužan je za otkrivanje najveće jugoslavenske pjevačke zvijezde svih vremena, kao i za izgradnju imidža koji joj je omogućio da osvoji srca masa, a čija popularnost traje još i danas. (Gotthardi Pavlovsky 2014:97-99)

Lepa Brena svoju karijeru počinje u domeni *novokomponovane narodne muzike*, no već prvim albumom iz 1982. godine pokazuje stanoviti otklon od uobičajenih zvukova tog žanra i približava se neutralnijem terenu popularne, odnosno zabavne glazbe. Svojim drugim albumom još se više približava *funk*, *discu* i *rocku*. Osim što njezin zvuk postaje “blaži”, što je približava većem broju ljudi, za Brenin streloviti uspon na vrh estradne scene zaslužan je i njezin vrlo seksipilan imidž koji predstavlja inovaciju na sceni na kojoj su do tada pjevačice nastupale uglavnom u večernjim haljinama. Brena nastupa u kratkim suknjama i haljinama, nosi duboki dekolte ili vrlo oskudne topove, a tu erotičnost upotpunjavaju i riječi pjesama (ibid). “Istini za volju, Brena je, zapravo, promijenila žanr. Te pjesme više nisu ‘narodnjaci’, već se radi o zabavnoj glazbi s ‘narodnjačkim’ mementom, podsjećanjem da je ta pjevačica ipak krenula iz ‘narodnjačkih’ voda.” (Gotthardi Pavlovsky 2014:102)

Uz seksipil, drugi zaštitni znak Breninog izvođačkog imidža je humor. U knjizi *Neofolk kultura: Publika i njene zvijezde* Milena Dragičević-Šešić Brenin scenski imidž opisuje pojmom “ludičke

parodije” (2014:145) koja se odlikuje lakim i veselim temama, provokacijom, prpošnošću. S druge strane, sredinom osamdesetih Lepa Brena sve više se počinje pojavljivati kao glamurozna, elegantna glazbena diva u maniri Hollywooda. Različiti estradni identiteti Lepe Brene (vesela, lijepa, atraktivna djevojka iz naroda; glamurozna glazbena diva) supostoje i ona ih u mnogim varijantama pokazuje publici kroz promijene imidža na vlastitim koncertima i u medijima: “I otuda možda jedan mogući ključ za tumačenja uspeha i fenomena ‘Lepa Brena’. Nema jedne, svima poznate Lepe Brene – Lepa Brena ima sto lica i sto sposobnosti od kojih je svako podjednako primamljivo i prihvatljivo – deci, roditeljima, starima. Svaka generacija u njoj vidi drugo lice, drugi stil, drugu pojavu, drugi identitet. Ono što je zajedničko jeste *humor*, jeste *radost*, zabava, emanacija životne svežine i snage u svim tim oblicima” (1994:149).

Dragićević-Šešić fenomen Lepe Brene uspoređuje s fenomenom Barbie lutke. Osim što ih povezuje fizička sličnost (koja odgovara zapadnom idealu ljepote), plava kosa i duge noge, povezuje ih i mogućnost transformacije, prilagodbe raznim situacijama, promjene stilova. Bezbroj varijanti lutke Barbie u svim mogućim životnim situacijama (u uvijek pomno odabranom odgovarajućem *stajlingu*) te multimedijalni prikazi Lepe Brene u, također, svim mogućim životnim situacijama, ono su što omogućava identifikaciju s njima. Osim toga, Barbie i Lepa Brena suvremene su “ideal djevojke” koje kao pojave masovne kulture zamjenjuju heroine iz bajki i postaju ono što muškarci žele, žene oponašaju, a djeca prihvaćaju kao vlastiti uzor. “Kao i druge fenomene popularne kulture, i Lepu Brenu karakteriše multimedijalnost prikazivanja: ploče, kasete, kafanski (hotelski) nastupi, film, koncerti, kalendari, intervjui, životopis u revijalnoj štampi, fotosi, reklamni spotovi... Muzika, tekstovi, video i filmski snimci Lepe Brene (ili o njoj) prolazeći kroz sve navedene oblike i kanala delovanja nesumnjivo vrše izuzetno jak kulturni utjecaj kako u masi publike, tako i u stvaralačkoj mikrosredini ovog kulturnog modela” (Dragićević-Šešić 1992:150).

Seksipil nakon Lepe Brene tako postaje neizostavni dio imidža svake folkzvijezde, a trend odbacivanja folklornih elemenata i uvođenja elemenata zapadne popularne glazbe nastavio se i devedesetih doveo do nastanka turbofolka – žanra koji jedno od svojih glavnih uporišta i danas ima u produkcijskoj kući *Grand produkcija* koju je 1998. godine osnovala upravo Lepa Brena s Milutinom Popovićem – čovjekom koji je “stvorio” njezin estradni lik. (Gotthardi Pavlovsky 2014:102)

3.3. “Turbofolkizacija” u devedesetima

Na svojem albumu iz 1988. godine crnogorski glazbenik Rambo Amadeus prvi puta je iskoristio riječ “turbofolk” i to, tvrdi, kao ironičnu igru riječi. Drugim riječima, nije ni slutio da je time nadjenao ime žanru koji će prerasti u fenomen masovne kulture koji je još uvijek aktualan, gotovo trideset godina kasnije. “Turbo-folk je kovanica nastala iz reči turbo, koja je pozajmljena iz auto-sveta i stoji kao oznaka automobila, pre svega sportskih i dizel, kojima je povećana snaga motora pomoću specijalne turbine, i koji se zato obeležavaju sa *turbo*, *turbo diesel* i *turbo diesel injection*, i reči *folk*, koja označava narodnu muziku. U prenesenom značenju, reč *turbo* odnosi se na izazov, brzinu, neustrašivost i učešće u najnovijim trendovima, što su osobine koje se pripisuju turbo-folku.” (Kronja 2006 u Gothardi Pavlovsky 2014:106)

U glazbenom smislu, taj se pravac razvija tek u godinama nakon što je Rambo Amadeus skovao pojam. Gothardi Pavlovsky piše kako su početkom devedesetih godina zabilježene pojave ilegalnih radio postaja na kojima se puštala folk glazba s montiranim *dance* i *disco* ritmovima, za što se zasluge pripisuju stanovitom DJ W-iceu koji se kasnije pojavljivao u spotovima uz turbofolk zvijezde. Paralelno s ulaskom ritmova popularnih na Zapadu u strukturu turbofolka, drugi ogranak ove glazbene produkcije okreće se prema Istoku. Autor kao učestalu pojavu navodi i plagiranje pjesama iz primjerice Grčke ili Bugarske; za potrebe lokalnog tržišta napisao bi se novi tekst na srpskom jeziku, ali aranžman bi ostao identičan. “Pritom će i u *dance* pravcu biti orijentalizama (a tamo gdje ih, eventualno i nema, bit će, barem, orijentaliziranog stila pjevanja), kao što će se i u ‘orijentalnom’ pravcu koristiti suvremena glazbeno-produkcijska dostignuća Zapada, odnosno, video spotovi oba pravca pokazivat će, što produkcijski, a što sadržajno, uzore glazbeno-vizualne produkcije ‘zapadne’ pop-glazbe. Uglavnom, turbofolk je svojevrsni pop *fusion* Istoka i Zapada...” (2014:108-109)

U svojem tekstu *Smrtonosni sjaj: Masovna psihologija i estetika turbo-folka* (2001) Ivana Kronja opisuje društveni kontekst nastanka turbofolka: “... pojava turbo-folka početkom devedesetih bila je inicirana specifičnom promenom društvenih uslova. U slučaju turbo-folka ti novi društveni uslovi bili su dugotrajna ekonomska kriza, (...) rat u Hrvatskoj i Bosni, velik broj žrtava rata i izbeglica, izolacija zemlje putem sankcija, i najzad bombardovanje SRJ od strane zemalja članica NATO-a. Sve to dovelo je do ekonomskog urušavanja, kranjeg osiromašenja društva, raspada države i porasta kriminala” (Kronja 2001:28). Autorica piše kako je takva situacija u zemlji dovela do toga da država nema novca za ulaganje u visoku kulturu te posebno veliku ulogu u ulasku turbofolka u *mainstream* daje dvama činiocima: nacionalističkom režimu u Srbiji devedesetih i poluprivatnim TV stanicama posvećenim upravo toj vrsti glazbe koje su se pojavile u to vrijeme. “Jedna od

posledica ove loše ekonomske situacije jeste da su medijske kuće bliske režimu finansijski najjače, da imaju monopol i najveći opseg gledanosti i slušanosti, i da stoga mogu superiorno da kreiraju kompletnu medijsku sliku, javno mnjenje, politički poželjan sistem vrednosti i oblike ponašanja” (ibid.). Kao glavne financijere ove glazbene produkcije u zamahu Kronja navodi i *nove srpske biznismene*: “Devedesetih godina kod nas se formira nova kategorija poslovnih ljudi, koja nelegalno stečeni novac, pored ostalog i novac od ratnog plena sa ex-jugoslavenskih ratišta, ulaže u legalne poslove, zakupljujući kafiće, klubove, diskoteke, otvarajući kockarnice ili baveći se trgovinom na veliko. Poslovi ove grupe ljudi u znatnoj meri pokrivaju segment noćnog života, pa otuda, između ostalog, potiče i njihova veza sa estradom i turbo-folkom” (Kronja 2001:40)

Ovdje je važno naglasiti da turbofolk u Srbiji nije izolirana pojava, odnosno da se slični glazbeni pravci u lokalnim varijantama u otprilike isto vrijeme pojavljuju širom Balkana (vidi Archer 2009, Grujić 2009) i dostižu veliku popularnost. Razlika između Srbije devedesetih i ostatka Balkana je u tome što u devedesetima turbofolk postaje, moglo bi se reći, službena *mainstream* masovna kultura uz podršku vlasti, dok se drugdje uglavnom i dalje drži van javnog medijskog prostora te ostaje *underground*. “Medijski proboj turbo-folka početkom devedesetih godina omogućila je pojava privatnih, zapravo paradržavnih TV stanica, specijalizovanih za narodnu muziku - *TV Palma* 1991. i *TV Pink* 1994.”, piše Kronja (2001:42). Dok je *TV Palma* prva platforma posvećena folk i turbofolk muzici, *TV Pink* svojom pojavom zauzima uvjerljivo vodeće mjesto među “novokomponovanim” TV postajama na kojem ostaje sve do danas: “*TV Pink* od 1994. do danas postaje generator “ružičaste” medijske slike neofolk kulture, koju etablira kao dominantan kulturni model u Srbiji” (2001:43). Kronja piše kako se od 1992. do 1995. formirala nacionalna neofolk kultura, a od 1995. forsira se “takozvana *pink masovna kultura* koja propagira ružičasti život i život nalik na video-spot” (2001:46). Naglašava eskapističku prirodu turbofolka koji svojim sjajem, bogatstvom i zvijezdama hrani narodne mase koje su željne svega što im pomaže da ne misle o sumornoj društvenoj realnosti.

U turbofolku se sredinom devedesetih događa velika promjena: “Odbacivši lokalni novokomponovani kič-stil, turbo-folk se opredeljuje za savremen, svetski imidž: ova promena se najpre očituje u muzičkom video-spotu” (Kronja 2001:59). Tada turbofolk dobiva imidž kakav uglavnom ima i danas: postaje urban, odbacuje tragove svojih ruralnih početaka i pretvara se u svoju glamurozniju varijantu, a od standardnih obilježja *novokomponovane narodne glazbe* u turbofolku ostaje prisutan samo još stil pjevanja, dok se aranžman sve više približava popularnoj glazbi Zapada. Umjetnici (redatelji, snimatelji, producenti) koji su prije devedesetih radili u *pop* ili

rock produkciji, i to umjetnici vrsni u svojim oblastima, izmučeni ekonomskom krizom prihvaćaju angažmane u turbofolk produkciji čime je podižu na sasvim novi nivo, posebno što se tiče kvalitete produkcije video-spota, te ikonografije i imidža zvijezda koji je definiran između *rock* imidža (crna koža, motori, sportski automobili, nasilje, agresivna erotika) i glamura “na *holivudski* način” (zvijezde u ekskluzivnim večernjim toaletama, s besprijelekom šminkom i frizuram). (Kronja 2001:61)

3.4. Slučaj “Ceca”

Taj kontekst rodio je najveću turbofolk zvijezdu svih vremena, “najpopularniji srpski brend” (kako su joj tepali mediji): Svetlanu Cecu Ražnatović. Ceca svoj prvi album objavljuje s četrnaest godina (1988.), a do svojeg osamnaestog rođendana već je ostvarila toliku popularnost da je organizirala veliku javnu proslavu svojeg rođendana. Marija Grujić (2009) piše kako je ključ Cecina brzog i velikog uspjeha njezino mlado i energično tijelo koje publici nudi “an open call for a direct and unmasked visual erotic enjoyment” (2009:162). Cecino lijepo tijelo jedini je, primjerice, fokus kamere u video spotu pjesme *To, Miki*², i to u nekoliko poza koje naglašavaju njezine tjelesne attribute.

Kao drugi važan faktor koji je razlikuje od njezinih prethodnica autorica ističe mnogo manju razliku između Cece kao privatne osobe i njezinog scenskog identiteta. Ako je usporedimo s Lepom Brenom čiji se uspjeh temeljio na mogućnosti transformacije kroz različite imidže, primjetit ćemo da Ceca na pozornici, u video spotovima kao i u medijima uvijek izvodi jedan te isti (scenski) identitet: “Ceca did not play on this identity illusion. Her stage performances bluntly offered “her in person”, which means, the visual perception of her was a source of pleasure in communication with a “real Ceca”, the same person who was giving interviews, who released almost naked photos of herself, and who was indeed Svetlana Ceca Ražnatović, in a word, a subject in the biographical sense”. Grujić ovu pojavu naziva *biografizacijom* izvođača. (2009:162)

Još jedan novi element koji će nakon Cece postati standard reprodukcije scenskih identiteta turbofolk pjevačica bit će mazohistička sentimentalnost (Grujić 2009:158) koja se prije svega ogleda u tekstovima Cecinih pjesama koje je u velikom broju napisala najpoznatija i najuspješnija autorica turbofolk produkcije: Marina Tucaković. Primjer jedne takve pjesme koju Ceca izvodi iz

²<https://www.dailymotion.com/video/x16qo2c>(pristup 24.3.2022.)

“biografizirane” pozicije je *Kukavica*³ iz 1993. “At some point when this song, “Kukavica” was recorded and released, it became clear that Ceca's life itself would be her main stage career, or at least, the audience would be made to believe this. (...) For years, Ceca was perceived as someone who was telling an authentic story of herself, *something great as such* – a woman with a cursed, glamorous but tragic, shiny and miserable destiny - a Serbian heroine of transitional times” (Grujić 2009:164).

Ipak, vrhunac Cecine popularnosti nastupa 1995. godine, kad je objavila zaruke s Željkom Ražnatovićem Arkanom koji je u tom trenutku svijetu bio poznat kao zapovjednik paravojne formacije odgovorne za brutalne ratne zločine na tlu Hrvatske i Bosne i Hercegovine. Arkan je, međutim, srpskoj javnosti bio poznat i kao uspješan biznismen, vođa navijačkog kluba “Crvene zvezde”, kasnije političar, vođa ultra-desne političke stranke. Prije devedesetih, Arkan je optužen i osuđen za oružane pljačke u Zapadnoj Europi; za njim je čak tragao Interpol. “After the collapse of socialist Yugoslavia, as already mentioned, Arkan was considered to be a Serbian underground boss, a man with a big illegal influence and well-connected to the ruling state and nationalist elites, including the police, in addition to being responsible for many war crimes in former Yugoslavia, especially in Croatia and Bosnia” (Grujić 2009:181).

Cecina udaja za tako moćnog i opasnog čovjeka gotovo dvostruko starijeg od nje rezultirala je medijskom pozornošću koja ju je lansirala na naslovnice i višestruko se odrazila na njezin scenski identitet. Osim toga, iz Cecina braka s Arkanom, posebno iz same ceremonije njihova vjenčanja, može se iščitati povezanost između turbofolk scene, nacionalizma i politike (Slavková 2010:429). Nacionalna televizija prenosila je uživo njihovo vjenčanje, piše Slavková, te prenosi komentar Dine Iordanove na video snimku njihovog vjenčanja od 140 minuta koja je bila namijenjena javnoj distribuciji: “The tape offers an edited version of the several acts of this glamorous wedding, during which the couple proves fit to handle such a hectic day and preserves composure throughout the marathon variety show it performs for its various audiences. For the 140 minutes duration of the tape the groom will change costumes three times, the bride, four. He will display wealth, stability, good looks, and humble reticence. She will display confidence, stability, beauty, and will dance, sing and entertain. For the peasants the couple will pose as villagers, honoring the tradition and even coming up with folklore elements invented especially for the wedding. For the fans of Orthodoxy and monarchy, they will perform as a royal couple. For the secular urbanites they will

³https://www.youtube.com/watch?v=0rdsO-B0I_I&ab_channel=SvetlanaCecaRaznatovic(pristup 24.3.2022.)

engage in an elegant civil ceremony. For global audiences they will stage an American-style gala dinner at a restaurant called *Intercontinental*. And for popular tastes there will be turbo-folk and belly dancing (Iordanova 1998: 8)” (2010:431).

Koliko god glamurozno zvučalo njihovo vjenčanje, elementi kulta rata i nasilja (o čemu piše Kronja, 2001.) te brojne pravoslavne, tradicionalne, i strogo patrijarhalne kulturne prakse prilično su uočivi. Arkan po dolasku pred Cecinu kuću kao mladoženja ima zadatak oboriti jabuku koja visi na štapu s vrha trokatnice pa iz svog džipa izlazi (odjeven u crnogorsku narodnu nošnju) držeći u jednoj ruci pištolj, a u drugoj pušku. Gomila okupljena pred kućom oduševljeno ga bodri dok s nekoliko metaka uspješno obara jabuku. Oko njega su reporteri koji sve to prate svojim aparatima. A zatim “od sreće” (kako kaže komentator videa⁴) puca u zrak. Tek nakon toga može s gomilom gotovine i zlata pokucati na vrata roditeljskog doma svoje odabranice. (Slavková 2010:431-432)

Kako god bilo, Cecina udaja za Arkana odrazila se na njezinu karijeru dugoročno ogromnim porastom popularnosti za što je zaslužna aura prelijepe i glamurozne žene moćnog, opasnog i vrlo utjecajnog čovjeka koja ju je od tada okruživala. Kontroverznosti i dramatičnosti njezina (scenskog) identiteta pridodaje i njezin angažman u Arkanovoj političkoj stranci te javno pojavljivanje njih dvoje kao skladnog patrijarhalnog para pri čemu je jasno bilo da je lijepa i mlada pjevačica Ceca ovdje prije nagrada i ukras nego ravnopravna partnerica. Arkan je ubijen u atentatu 2000. godine, Ceca ostaje udovica. Nešto prije toga njezin imidž nacionalne heroine uzima zamaha, dobiva nadimak “srpska majka”, podvrgava se operaciji povećavanja grudi koje od tada postaju jedan od zaštitnik znakova turbofolk pjevačice. Grujić piše kako ta promjena na njezinom tijelu prati promjenu njezina imidža: “Ceca has been a performer whose breasts with silicone implants gradually became a symbol not only of sexual attraction but also of a personified picture of motherly femininity - loyal to the patriarchal notion of family and subjected to that basic function” (2009:212). Njezina sljedeća promjena u imidžu (još veće grudi) transformira je u figuru svemoćne majčinske figure; sam simbol plodnosti (ibid.), što ostaje Cecin glavni scenski identitet do danas.

U kontroverznoj figuri Svetlane Cece Ražnatović, u njezinoj karijeri i biografiji prelamaju se kulturni i politički procesi koji su obilježili srpsko društvo devedesetih: “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

⁴<https://youtu.be/cLc-eO6m4as?t=589> (od 9:50' do 10:40'; pristup 25.3.2022.)

njenu privatnu istoriju upisana je celokupna trauma srpskog društva” (Višnjic 2009:53). Njezin scenski identitet temeljio se na njezinom polugolom, visoko erotiziranom tijelu, mazohističkoj sentimentalnosti njezinih tekstova, auri glamurozne, ali tragično nesretne žene koja pati, doduše u najskupljoj bundi. Problematicnost takve reprezentacije ženskog identiteta dotaknut ćemo u narednom poglavlju.

4. Feminističko čitanje turbofolka i njegov subverzivni potencijal

Društvena situacija u devedesetima stabilizirala je model *sponzoruše* kao najpoželjniji oblik ženskog identiteta u Srbiji (kako na turbofolk sceni, tako i “u narodu”), piše Grujić te definira *sponzoruše* kao “devoj[ke] koje teže da erotski komuniciraju samo sa muškarcima koji poseduju veliki novac i uticaj” (2013:86). O ženskoj poziciji u srpskom društvu devedesetih piše i Kronja: “Žena je poželjni objekat i roba. Ona svojim izgledom treba da privuče muškarca, da ga uzbudi; njen izgled najviše služi tome da potvrdi status muškarca u čijem je društvu, ili, pak, da predstavlja potencijalni statusni simbol u muškarčevom odsustvu” (2001:84).

“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”, piše, nadalje, Grujić (2013:91). Turbofolk moda tako definira poželjni ženski identitet u srpskom društvu (erotski zamamno tijelo istaknuto oskudnom odjećom) kao i uvijek submisivnu žensku poziciju unutar muško-ženskih odnosa. Istovremeno, tekstovi pjesama uglavnom perpetuiraju sliku žene nesretne u ljubavi, ali vjerne muškarcu koji se prema njoj ne odnosi kako zaslužuje. Ona uglavnom ostaje s njim pod svaku cijenu trpeći nevjeru, svađe, ponekad i fizičko nasilje, i tužnim nas balkanskim vibratom izvještava o svojoj nesretnoj sudbini. Ideal heteronormativne ljubavi u tekstovima turbofolk pjesama uglavnom se pokazuje neostvarivim. Olga Dimitrijević uspoređuje navedene konvencije ovog žanra sa žanrom melodrame: “Melodrama is focused on romantic plots and almost exclusively on domesticity, and it includes stereotypical, schematized characters, painted in black and white. The characters in neofolk songs are simplified, emotions exaggerated, and the plot could be basically described as “true love is endangered by the interference of a third person” (2009:29). Žanr melodrame uglavnom je namijenjen ženskoj publici, te često kritički ukazuje na pitanja klasne nejednakosti koja su najčešća zapreka ostvarenju ljubavne sreće. Turbofolk, s druge strane, svojim vječno nesretnim ljubavnim pričama raskrinkava nejednakost muškaraca i žena u strogo patrijarhalnom srpskom društvu te reproducira ideju neostvarivosti

ljubavne sreće u takvim okolnostima ukazujući implicitno na problematičnost takve strukture odnosa među rodovima.

Nakon 2000. godine estetska kirurgija zavlada je turbofolk scenom; korekcije grudi, lica i stražnjice postaju sve češća pojava kako kod izvođačica ovog žanra, tako i kod njihove publike. Kirurške intervencije na tijelu postaju gotovo normativan dio izgleda uspješne turbofolk pjevačice. Iako se u početku njihovih karijera cijeni prirodna ljepota, s rastom popularnosti njihovo se tijelo sve više odmiče od svojeg prirodnog izgleda. Predvodnicom ovog trenda može se smatrati Jelena Karleuša. Još devedesetih njezin zaštitni znak bile su očito neprirodne i vrlo istaknute grudi, a do danas se njezin imidž razvija do, može se reći, groteskne seksualiziranosti. U svojim video-spotovima i na pozornici Karleuša se nerijetko pojavljuje gotovo potpuno gole stražnjice. Povrh toga, njezini su pokreti agresivni, gotovo muški seksualizirani, što se odlično vidi u spotu za pjesmu *Muškarac koji mrzi žene*⁵. Njezini pokreti su agresivni, baš kao i tekst pjesme, a i njezin zvuk: “Varijacije na temu prikazane ženske agresivne, gotovo maskulinizirane seksulnosti koja je sad već postala prećutna konvencija identiteta turbo-folk pevačica, 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” (Grujić 2013:100).

Žensko tijelo na sceni, koje je još od vremena Lepe Brene (a i ranije, samo pokrivenije odjećom) jasno ponuđeno kao objekt vizualnog erotskog užitka muškarcima, uz pomoć kirurških i tehnoloških intervencija (tehnologije obrade zvuka, svjetla, Photoshopa; spomenimo ovdje i Karleušine hologramske dvojnice u gore navedenom spotu) sve se više odmiče od svojeg ranijeg zaigranog, prirodnog, submisivnog karaktera i postaje sve sličnije kiborgu, toj “feminističkoj aproprijaciji figure anarhične tehnotelesnosti ponikloj na odbacivanju mita o poreklu u Ocu” (Nenić 2009:64). Kao spoj prirode i tehnologije, žensko tijelo dobiva moć da samo sebe stvara, a moć na ženskoj strani u patrijarhalnom sustavu otvara mogućnost subverzije dotadašnje raspodjele društvene moći: “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” (ibid.). Transformacija mladog, prirodnog i poželjnog tijela turbofolk

⁵https://www.youtube.com/watch?v=SkNACkI8udE&ab_channel=JelenaKarleu%C5%A1a(pristup 31.3.2022.)

pjevačice (s počecima u prljavom i bučnom ambijentu *kafane*) u kiborga prati njezino uzdizanje na klasnoj i društvenoj ljestvici: “The popular, cyborg body of the female folk singer, moves away from its difficult beginnings with each new modification; as Susan Bordo says, it erases the history of that body and its pain (Bordo 1993, 272), and actually testifies to its elevation on the social ladder” (Dimitrijević 2009:35).

Zadržat ćemo se još trenutak na Jeleni Karleuši. Što se tiče subverzivnih elemenata njezinog scenskog identiteta, njezin bionički izgled vrlo se često uspoređuje s izgledom “transvestita”: “na internet forumima podrugljivo se opisuje kao „napumpani kiborg“ ili „roze kiborg koji cvili“, poredi se sa transvestitom, ističe se kako „ima plastične ruke, noge, glavu, glasne žice – jednom rečju, žena kiborg!“ (Nenić 2009:72-73) Štoviše, u video spotu za pjesmu *Slatka mala*⁶ uz nju se pojavljuju tri muškarca odjevena kao žene. Jelena Karleuša, osim toga, jedna je od rijetkih na turbofolk sceni, a definitivno prva i definitivno najglasnija po pitanju prava LGBT manjina. “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”⁷ (Višnjic 2009:57). U njezinim video spotovima učestali su prikazi obnaženih muških tijela izloženih pogledu - namijenjeni *gay* i ženskoj publici, vjerojatno.

Osim Karleuše, kao turbofolk *gay* ikona često se spominje i Seka Aleksić koja je svoju titulu zaradila pjesmom *Sviđa mi se tvoja djevojka*⁸ u kojoj opisuje erotsku žudnju prema djevojci. I jedna i druga, iako koriste elemente LGBT kulture u svojoj video i glazbenoj produkciji, zapravo ne pokazuju dubinsko razumijevanje problematike LGBT prava kao što se može vidjeti u brojnim intervjuima, ali njihov doprinos očituje se u tome što u *mainstream* turbofolk kulturu uvode reprezentacije tog društveno marginalnog identiteta. Prisjetimo se, pritom, da govorimo o srpskom društvu koje je strogo patrijarhalno, heteronormativno i homofobno (kao što je to obično slučaj s društvima u kojima je prisutan snažan nacionalistički diskurz). “(...) Dejan Milićević introduced *gay* aesthetics in Serbian mainstream popular culture through videos in the nineties, and Jelena Karleuša concluded it in the TV show *Piramida*, when while defending the rights of *gay* population, she literally outed half of her production and fashion team. Female singers, such as Jelena Karleuša,

⁶<https://www.youtube.com/watch?v=rvOdJr-OUaY>(pristup 31.3.2022.)

⁷https://www.youtube.com/watch?v=ETCgxH86mhc&ab_channel=SamoZaVaseOci(pristup 31.3.2022.)

⁸https://www.youtube.com/watch?v=aTfDqmgI-f8&ab_channel=GrandProduction(pristup 31.3.2022.)

Indira Radić (2009), Seka Aleksić and others, further supported their newly created image of gay icons, not only because of their performance, but also because of their autonomous public appearances such as interviews, in which they publicly support gay rights and the right to love” (Dimitrijević 2009:97).

U akademskim tekstovima često se može naići na tumačenje odnosa visoke i popularne kulture kroz binarnu opoziciju muško-žensko pri čemu se visokoj kulturi pripisuju karakteristike “muškog”, dok se popularnoj kulturi pripisuju karakteristike “ženskog”. “Muška” visoka kultura tako je kanonizirana, strukturirana, opće cijenjena i afirmirana, dok je “ženska” popularna kultura kaotična, u njoj je sve dozvoljeno, divlja je, nepredvidiva i kulturna elita često je se smatra bezvrijednom. Ipak, s pojavom popularne kulture prošlog stoljeća žene dobivaju priliku da se izraze zaobilazeći čvrste i teško propusne membrane svijeta visoke kulture. Njihov glas i u njemu sadržana poruka sada mogu pronaći put do javnosti, do njihove publike i – što je možda najvažnije – do drugih žena. Tijelo turbofolka je žensko tijelo. Glas turbofolka je ženski glas. Iako je žena u centru pozornosti prvenstveno zato što je njezino tijelo tradicionalni objekt muške žudnje koji se dobro prodaje, ona postaje subjekt. Turbofolk zvijezda postaje javna osoba koja se ima priliku izraziti o različitim pitanjima, dobiva utjecaj i moć.

Ono što nam glas turbofolk pjevačice najčešće prenosi su nesretne ljubavne priče i nefunkcionalni muško-ženski odnosi. Sami tekstovi uglavnom oslikavaju situaciju takvom kakva je, ali ne pozivaju ni na kakvu promjenu očito nefunkcionalnih društvenih odnosa. Ipak, u svojem zbroju dekonstruiraju mit sretne heteronormativne ljubavi. Nadalje, samoerotizirano tijelo turbofolk pjevačice koje je u počecima ovog žanra bilo pitomo, ponuđeno i submisivno, nakon 2000. godine i pada Miloševićevog režima koji je forsirao rehabilitaciju nacije kroz ponovnu uspostavu čvrstog pravoslavnog patrijarhata (nakon četrdesetak godina socijalističke države u kojoj je žena, barem nominalno, bila izjednačena s muškarcem) počinje ispoljavati elemente agresivnog, maskuliniziranog seksipila koji često izaziva kontraefekt: zazor i strah umjesto erotske žudnje. Pojava estetske kirurgije i raznih drugih glazbeno-izvedbenih tehnologija turbofolk pjevačicama omogućava da svoje tijelo učine komercijalno još poželjnijim nego što bi to bilo prirodno, te da i u dobi od četrdeset (Karleuša), pedeset (Ceca) i šezdeset (Lepa Brena) godina nastupaju oskudno odjevene i zrače seksipilom. Tijelo turbofolk pjevačice tako postaje kiborg: djelomično je prirodno, a djelomično tehnološki nadograđeno. Ovdje se često spominje mogućnost samoproizvodnje kao emancipatorna i subverzivna: preispisivanje vlastitog identiteta je u rukama žene. Na posljetku, u novom mileniju LGBT identiteti kao i razni elementi *queer* kulture unutar turbofolk produkcije

dobivaju svoje stalno mjesto - otvorenost turbofolk scene prema drugosti ističe se u kontekstu homofobnog srpskog društva.

Subverzivnog potencijala u turbofolku, dakle, neupitno ima. To je stav i većine autorica koje su se u svojim tekstovima bavile ovom temom (Grujić, Dimitrijević, Višnjić, Nikić). Ipak, turbofolk ne intervenira niti poziva na intervenciju u društvene strukture moći, već ih perpetuira. Zašto, dakle, turbofolk ne ostvaruje svoj subverzivni potencijal?

5. Zaključak: Zašto turbofolk ne ostvaruje svoj subverzivni potencijal?

Turbofolk je kompleksan i kontroverzan postmoderni fenomen. Njegova postmodernost očituje se u velikoj i važnoj ulozi koju su masovni mediji odigrali u popularizaciji ovog žanra (hiperrealističko djelovanje medija) te u njegovoj izrazito komercijalnoj prirodi: svi elementi turbofolka (zvuk, tekst, tijelo pjevačice na sceni) dizajnirani su kako bi se ostvarila što veća dobit, što za posljedicu ima naglasak na stilu, površini i vizualnom na uštrb značenja. Pomno promotrivši fenomen turbofolka, vidimo potvrdu Baulliardove tvrdnje da u postmodernizmu kultura postaje ekonomsko pitanje.

Specifičnost turbofolka, s druge strane, u odnosu na tipične zapadne popkulturne fenomene jest to što on nastaje u vremenu tranzicije u neoliberalni kapitalizam koje je obilježila hiperprodukcija i izostanak kontrole kvalitete. Ipak, u balkanskom kontekstu, srpski turbofolk nije izolirana pojava već nastaje paralelno sa sličnim žanrovima (Bugarskoj, Albaniji) koji kombiniraju lokalni, narodni melos s elementima Orijentalne glazbe te trendovima zapadne popularne glazbe.

Novokomponovana narodna muzika žanr je iz kojeg se u devedesetima razvio turbofolk, ali je i sama *novokomponovana muzika* od šezdesetih do kraja osamdesetih godina funkcionirala prema principima postmodernih popkulturnih fenomena. Lepa Brena, kao najveća zvijezda te ere, uvodi korištenje skladnog, oskudno odjevenog, veselog, rasplesanog i dostupnog ženskog tijela u komercijalne svrhe. Nadalje, s Lepom Brenom u jugoslavenskom kontekstu prvi put svjedočimo multimedijским prikazima zvijezde - njih je toliko da Lepa Brena ima prilike pokazivati se kroz različite imidže, baš kao i Barbie lutka. Lepa Brena i njezin bend *Slatki greh* prvi su počeli u svoj *novokomponovani* zvuk uvoditi elemente zapadne popularne glazbe čime su "ublažili" svoju glazbu i postali privlačni široj publici.

Devedesete godine obilježene su popularnošću *dance* i *techno* glazbe pa se *novokomponovana narodna muzika* transformira pod utjecajem ta dva žanra čije elemente poprima. Novi žanr, turbofolk, raskrstit će sa svojim ruralnim korijenima. Od “narodnog” ostat će prisutan samo melos, način pjevanja, a sam turbofolk nastavit će se razvijati kao urbana pojava i subkultura.

Društveni kontekst nastanka turbofolka obilježio je rat u Bosni i Hrvatskoj u kombinaciji s nacionalističkom politikom vladajućeg režima. U devedesetima srpsko društvo bori se ekonomskom krizom, siromaštvom, neizvjesnošću, dolazi do raspada starog sistema vrijednosti i uspostave novog koji se temeljio na moći i novcu koji je uglavnom stečen ilegalnim aktivnostima. Pojavljuje se nova društvena elita koju čine utjecajni kriminalci u odijelima i njihove lijepe pratilje: seksipilne turbofolk pjevačice.

Isprepletenost nacionalizma, politike, kriminala i srpskog estradnog svijeta utjelovljeno je u figuri Cece čija popularnost u devedesetima nadmašuje sve prije nje. Njezin scenski identitet obilježila je samoerotizacija (otvoreno pokazivanje mladog i poželjnog tijela, u mnogo većoj mjeri nego što se do tada moglo vidjeti), biografizacija (Ceca nema fiktivni scenski identitet, publika komunicira s “pravom” Cecom) te pozicija mazohističke sentimentalnosti ženskog subjekta u njezinim tekstovima. Ove karakteristike scenskog identiteta nakon Cece ulaze u samu definiciju turbofolk pjevačice. Ipak, ono što Cecu izdvaja od svih ostalih je imidž “nacionalne heroine tranzicijskih vremena”, “srpske majke” te njezina direktna povezanost s beogradskim kriminalnim miljeom.

Nakon Cece, scenski identitet pjevačice većinom uključuje umjetno povećane grudi, a estetska kirurgija postaje sveprisutni trend kako na turbofolk sceni, tako i uopće u srpskom društvu. Turbofolk kultura tako određuje ženu kao objekt i robu čija je uloga da svojom privlačnošću podigne ugled moćnom muškarcu. Ipak, turbofolk tekstovi govore gotovo isključivo o nesretnim ljubavima i time dekonstruiraju mit sretne heteroseksualne ljubavi u srpskom strogo patrijarhalnom društvu.

Nakon 2000. godine i pada Miloševićevog režima, nestaje direktni zahtjev vlasti za nacionalističkom, pravoslavnom i patrijarhalnom reformom društva što se odražava na scenske identitete turbofolk pjevačica, odnosno otvara se prostor za nove i drugačije identitete. Jedna od pojava koja se može primijetiti je groteskna, gotovo maskulina seksualiziranost kakvu možemo vidjeti kod Jelene Karleuše. Taj tip scenskog identiteta umjesto erotske želje često izazva zazor. Nadalje, estetska kirurgija i druge tehnologije omogućavaju izvođačici da poboljša svoje

“performanse”, čime postaje aktivni sukreator svojeg tijela i otvara mogućnost preispisivanja vlastitog identiteta. Turbofolk u ovoj posljednjoj fazi svojeg razvoja sve češće nudi i reprezentacije alternativnih identiteta, osobito LGBT identiteta, što se može smatrati prilično subverzivnim s obzirom na konzervativni društveni kontekst.

Iako se u suvremenoj turbofolk produkciji mogu detektirati neki elementi subverzije, turbofolk ne ostvaruje svoj subverzivni potencijal. Što se tiče vječno nesretne ženske pozicije u ljubavnim odnosima, tekstovi pjesama tu sliku samo perpetuiraju; turbofolk ne pokušava promijeniti stanje. Što se tiče slike ženske agresivne, maskuline seksualiziranosti, ekstremnih naglasaka na tijelu postignutih estetskom kirurgijom i reprezentacije *queer* identiteta, možemo zaključiti da su oni u službi estetike šoka i senzacionalizma kojima je cilj da povećaju popularnost i prodaju. Turbofolk je žanr koji je prije svega komercijalan, odnosno cilj mu je svidjeti se što većem broju ljudi i prodati se što bolje. To se može smatrati glavnim razlogom zbog kojeg turbofolk i njegove izvođačice ne prelaze liniju subverzivnosti čime bi mogle poljuljati problematične i konzervativne društvene odnose, niti je vjerojatno da će do toga doći u buduće. Popularna kultura istovremeno je odraz društvene sredine u kojoj nastaje i kreira ju. Ipak, zakon velikih brojeva obećava da će se ogromna mašina turbofolk produkcije još neko vrijeme nastaviti razvijati ponavljanjem već viđenih obrazaca. Čini se da nemamo razloga očekivati iskorak turbofolka prema ostvarenju njegova subverzivnog potencijala.

6. Literatura

Archer, Rory. 2009. “‘Paint Me Black and Gold and Put Me in a Frame’: Turbofolk and Balkanist Discourse in (post) Yugoslav Cultural Space”, Budimpešta: Central European University, Nationalism Studies Programme

Dimitrijević, Olga. 2009. “The Body of a Female Folk Singer: Constructions of National Identities in Serbia after 2000” u časopisu *Genero* (br. 13:5-14).

Dragičević-Šešić, Milena. 1994. *Neofolk kultura*, Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zoran Stojanović.

Kronja, Ivana. 2001. *Smrtonosni sjaj*. Beograd: Tehnokratia.

GotthardiPavlovsky, Aleksej. 2014. *Narodnjaci i trubofolk u Hrvatskoj*. Zagreb: Naklada Lijevak.

Grdešić, Maša. 2020. *Zamke pristojnosti*. Zagreb: Fraktura

Gruljić, Marija. 2009. *Community and the Popular: Women, Nation and Turbo-folk in Post-Yugoslav Serbia*. Doktorska teza, Budimpešta: Central European University Department of Gender Studies.

Grujić, Marija. 2013. "Turbo-folk u Srbiji i reprezentacija žena: Prividna transgresivnost jedne muzičke produkcije" u časopisu *Balkanija* (br. 4:86-102)

Višnjic, Jelena. 2009. "'Idealno loša': Politike rekonstrukcije identiteta turbo-folka u savremenoj Srbiji" u časopisu *Genero* (br.13:43-61)

Nenić, Iva. 2009. "Roze kiborzi i /de/centrirane ideološke mašine: Preobražaj muzičke kulture (turbo)folka" u časopisu *Genero* (br. 13:63-80)

Slavková, Markéta. 2010. "Echoing the Beats of Turbo-folk: Popular Music and Nationalism in Ex-Yugoslavia" u časopisu *Urban People* (br. 12, 2010, 2)

Stirnati, Dominic. 2004. *An Introduction to Theories of Popular Culture*. London: Routledge

Storey, John. 2004. *Cultural Theory and Popular Culture*, London:Routhledge

Web izvori:

https://hr.wikipedia.org/wiki/Zvezde_Granda (pristup 25.2.2022.)

<https://www.dailymotion.com/video/x16qo2c> (pristup 24.3.2022.)

https://www.youtube.com/watch?v=0rdsO-B0I_I&ab_channel=SvetlanaCecaRaznatovic (pristup 24.3.2022.)

<https://youtu.be/cLc-eO6m4as?t=589> (od 9:50' do 10:40'; pristup 25.3.2022.)

https://www.youtube.com/watch?v=SkNACkI8udE&ab_channel=JelenaKarleu%C5%A1a (pristup 31.3.2022.)

<https://www.youtube.com/watch?v=rvOdJr-OUaY> (pristup 31.3.2022.)

https://www.youtube.com/watch?v=ETCgxH86mhc&ab_channel=SamoZaVaseOci (pristup 31.3.2022.)

https://www.youtube.com/watch?v=aTfDqmgI-f8&ab_channel=GrandProduction (pristup 31.3.2022.)